

O beznadziejnej próbie pewnego karnawału

Wielkie żarcie

MACIEJ ROŻALSKI

Wielkie żarcie, film włoskiego reżysera Marco Ferreriego, opowiada historię czterech mężczyzn, którzy zajądają się na śmierć. Pomysł ten, składający zupełnie bezsensowny jako zamierzenie, staje się w realizacji obrzydliwy i obrażający ludzką godność. Wywołuje złość zmieszaną z odruchem wymiotnym. Jednocześnie ta fizjologiczna anarchia zmusza do myślenia i prowokuje, o dziwo, do głębszej analizy.

Symbol jest funkcją żywą i niejednoznaczną. Paul Ricoeur mówi o symbolach wyrażających to, co nieokreślone. One odsyłają człowieka, przez konkretny obraz, do tego, o czym nie da się mówić, co leży u samych podstaw mitu: *Symbolizm zawarty w słowach odsyła (...) do przejawów sacrum, do hierofanii, w których sacrum ukazane jest w jakimś fragmencie kosmosu*¹. Wydaje się, że właśnie przez szereg odniesień głównie tak rozumianych symboli oraz alegorii kultura zakorzeniać się będzie nieustannie w pozornie oddzielonym obszarze sakralności. W kontekście koncepcji Paula Ricoeura ukazuje się ważna zdolność, jaką niesie cała dziedzina symbolu, która dostarcza kulturze, a co za tym idzie codziennemu życiu, treści transcendentnych lub archetypowych inaczej niż za pośrednictwem rytuału. Działa on na odbiorcę, kreśląc niewyraźny zarys tego, co jest poza nim. Daje do zrozumienia, przypomina o tym, co stanowi przedmiot doświadczenia Eliadowskiego „czasu świętego”. Dlatego można mówić o mitach i sacrum, które nieustannie przejawiają się i uczestniczą w rzeczywistości kulturowej. Można wręcz powiedzieć, że kultura nabiera znaczenia i zaczyna być żywą strukturą tylko wtedy, gdy ma wartość dla danej społeczności oraz gdy dana społeczność wiąże poszczególne przekazy z głębokimi sensami ukrytymi pod powierzchnią wzajemnej, świadomej komunikacji.

Co by się jednak stało, gdyby symbole zostały odcięte od dziedziny swoich znaczeń, czyli od tego, co Ricoeur nazywa sferą sacrum?

Wydaje się, że kulturę można definiować jako zbiór informacji, obrazów, znaków i symboli istotnych dla pewnej społeczności, które są powiązane siatką wzajemnych odniesień. Niegdyś taki zbiór koherentnych tworów mniej lub bardziej związany był z religią. Cała formacja kultury ukierunkowana była mocą tkwiących w niej znaczeń na sferę mityczno-sakralną, która tkwiła u jej początków. Współcześnie jesteśmy jednak świadkami i współuczestnikami, rozpoczęto już w Oświeceniu, procesu stopniowego odrywania kultury od jej tworzywa i nadawania jej niezawisłej, autonomicznej funkcji. Zaczął w ten sposób powsta-

wać świat prawa naturalnego, prawa postępu i prawa racjonalnego myślenia. Nieuchronnie jednak, jako produkt uboczny procesu racjonalizacji i wyjaśniania świata, zaczęło zanikać coś jeszcze – dziedzina kultury zarezerwowana dla odsyłającego do dziedziny sacrum symbolu.

Wydaje się, że kiedy rzeczywistość kulturowa traci ukierunkowanie na to, co jest jej bazą wytwórczą, czyli na żywe, odnoszące w dziedzinę sacrum symbole i mity, zaczyna zanikać wewnętrzna spójność całego systemu wzajemnych odniesień. Ponieważ został nadpruty kawałek tkaniny, i to w centralnym ściegu, powoli zaczyna się pruć cały materiał. Społeczeństwo pozostawione samemu sobie, dzięki wyplenieniu zasady jakiegoś ogólnego kierunku, ku któremu zmierza kultura w swoich procesach, zaczyna się kierować zasadą przyjemności i chwilowej podniety. Oczywiście jest to pewne uogólnienie. Kulturą w pełni zdesakralizowaną można by nazwać tylko tzw. kulturę konsumpcyjną. Mimo że dominuje ona w świecie współczesnego człowieka, to przecież nie całkowicie. Można powiedzieć, że jest tylko pewną rolą do odgrywania na co dzień, a przecież takich ról istnieje zwykle jeszcze kilka. Człowiek nie jest tylko konsumentem. Niestety jest nim zwykle, dlatego poniższe odniesienia do kultury będą dotyczyły głównie jej aspektu masowego i konsumpcyjnego. Wzniosłość, którą zawsze zapewniał ogólnodostępny i tak samo dla wszystkich autentyczny rytuał, najszybciej można zastąpić jej namiastką, czyli podniętą zabawą i gry, które oferuje kultura masowa. Często człowiek nie jest w stanie ufundować dla siebie nowego, prywatnego rytuału, w którym wzniosłość miałaby szansę w pełni się objawić. Toteż pojawiają się konstrukty mające przynajmniej powierzchownie zaspokoić takie potrzeby, zapewniające chwilową intelektualną bądź fizyczną podniecie. Odnajdujemy je, w moim mniemaniu, w kulturze masowej. To, co spływa nieustannie z ekranów w formie psychodelicznych spotów reklamowych lub też ckliwych telenowel, jest odpowiedzią na głębsze potrzeby zaspokajane dzisiaj czysto powierzchownie przez wielki świat zabawek, którymi otacza się człowiek.

Zakładam, że wobec zaniku autentycznych rytuałów religijnych zwraca się on w stronę otaczających go kulturowych projektów w oczekiwaniu zaspokojenia potrzeb ducha. Głód sacrum każe zagłębić się w dziedzinę symboli kulturowych. I tu koło się zamyka. Oczekiwania pozostają niezaspokojone. Rzeczywistość symboliczna zatraciła w większości wewnętrzne odniesienia na skutek działania procesów racjonalizacji, pozostawiając samą zeświecczoną materię *signifiant*, która nie odsyła już do swojego najgłębszego *signifié* przez proces przeżywania wzniosłości. Wraz z odcięciem kultury od najgłębszego *signifié* jej uczestnicy przestają rozumieć przynależne jej symbole, które powoli przeobrażają się w powierzchownie tylko znaczące obrazy. Kultura masowa przestaje wręcz być w jakikolwiek sposób dla jej uczestników żywa i znacząca, przestaje odnosić się w swojej symbolice do czegokolwiek oprócz siebie samej. Obrazy tracą głębokie znaczenia, pozostając niczym luźne kry oderwane od lodowca. Swobodnie dryfują, wpadając do świadomości jako coś dobrze znanego, ale pozbawionego jakiegokolwiek sensowności.

Takie nowo powstałe wytwory dają się już tylko, wprowadzając terminologię kulinarną, *z e ż r e ć*, nie *z a s m a k o w a ć*. Pojawia się więc łaknienie, które trzeba tym rozpaczliwiej zaspokoić. Symbol do niczego się nie odnosi, tworząc

sytuację pobudzenia aparatu interpretacyjnego konsumenta kultury z jednej strony, a popadania w głęboką i całkowitą pustkę z drugiej. Dochodzi do wymiotnego pata, wiecznego niedożarcia i zarazem nadżarcia. Człowiek w swojej postaci konsumenta spożywa więcej i więcej, zarazem nie będąc już w stanie wepchnąć w siebie niczego. Wraz z natężeniem braku rośnie silna potrzeba spożycia przedmiotów, które dawałyby chwilowe poczucie sytości. Sfera przeżyć duchowych nie daje się jednak zaspokoić tylko dzięki temu, co zaspokaja głód chwilowej podniety i cielesnej przyjemności. Wzniosłość musi być odziana w strukturę rytuału, aby była zdolna wynieść nas ponad zwykły porządek materialności. Człowiek konsumujący próbuje więc wytworzyć nowy rytuał, wielki rytuał spożycia, zbudowany na bazie jedynej mu znanej podniety emocjonalnej jaką daje zapychanie swojego świata i swojego ciała wciąż nowymi przedmiotami zapełniającymi odradzającą się pustkę. Próbując podświadomie podążać ku sacrum, które leży, a przynajmniej pierwotnie leżało u podstaw otaczającej go kultury, zaczyna pochłaniać jej produkt masowy. Niemożność zaspokojenia pierwotnego głodu powoduje przeżarcie na innych płaszczyznach. Daje się to doskonale pokazać na przykładzie dominujących w kanałach telewizyjnych reklamówek, telenowel, tanich teledysków i reality show, które fundują telewidzowi uczucie wypełnienia i przesyty ociekającą z ekranu zmysłowością i niskimi emocjami. Poddając się procesowi oglądania, ta nowa publiczność, zostaje stopniowo doprowadzona do granicy dającego komfort przepełnienia zalewającymi ekran strzępami materii. Jednocześnie rodzi się jednak niepokojące wrażenie obcości. Pojawia się wrażenie braku i niedoskonałości własnego bytu, kurczącego się na rzecz estetycznie zintensyfikowanych obrazów doskonale uszczęśliwionych ciał ekranowej perfekcji. Ekranowa rzeczywistość jawi się jako twór pozornie ludzki, lecz w rzeczywistości całkowicie obcy, bo zbyt doskonały. Jest projekcją obrazów pozbawionych wszelkiego znaczenia, które wracają do swoich twórców, zalewając zmysły gwałtowną dawką anestetycznej jaskrawości. Kiedy tylko pojawia się odrobina miejsca powstała w wyniku przetrwania spożywanego spektaklu-przedmiotu², powraca dojmujące poczucie pustki i jałowości świata. Trzeba się więc czym prędzej zapełnić od nowa. Toteż konsument podłącza się do wielkiej sieci rozrywki fundowanej przez supermarkety, kina, Internet, telewizję i zżera kulturowo-materialny posiłek, który na powrót utrzymuje go w stanie chybotałowej równowagi cielesno-emocjonalnego przesyty. Oczywiście można po prostu przełączyć kanał telewizora. Można powiedzieć, że mamy przecież możliwość wyboru. Rzecz jednak w tym, że aktualny kanał cieszy się największą oglądalnością. Mimo że ludzie mają możliwość wyboru, nie wybierają, zostają w rzeczywistości Big Brothera, dusznej, ale bezpiecznej. Mimo nieprzystawalności całej teorii, szczególnie w jej ateistycznym wymiarze, do tego, co zostało powiedziane powyżej, ciągle aktualne wydają się słowa francuskiego sytuacjonisty, Guy Deborda, który pisze o swojej metaforze spektaklu: *(...) najbardziej ziemskie życie stało się nieprzejryste i duszne. Nie odsyła już ku niebu, ale gości u siebie swe absolutne wykluczenie, swój oszukańczy raj. Spektakl jest techniczną realizacją wygnania ludzkich możliwości w zaświaty, rozłamem dokonany w samym człowieku*³. I dalej: *Zjawisko banalizacji, które za pośrednictwem łaskoczącej rozrywkowości spektaklu podporządkowało sobie nowoczesne społeczeństwo w skali światowej, podporządkowało je również w każ-*

dym punkcie, gdzie wysoko rozwinięta konsumpcja towarów pozornie pomnożyła przedmioty i role do wyboru⁴.

Wydaje się, że doskonałym zobrazowaniem powyższej diagnozy (w obrębie kultury masowej niestety wciąż aktualnym) jest wspomniany na wstępie film *Wielkie żarcie*. Wielu krytyków⁵, jak i znakomita część oświeconej publiczności, traktuje tę produkcję jako swoisty wybryk lub też ubogi duchowo sposób zwrócenia uwagi na nędzę ludzkiej biologiczności. Pobieżna i niepoparta argumentami krytyka sytuuje go w kręgu artystycznych dokonań mających na celu wyłącznie anarchistyczne przełamanie pewnych norm dla samego ich złamania. Czas prostych przyporządkowań, wynikających z tego, że coś się wydaje wulgarne i nieeleganckie, bezpowrotnie minął. *Wielkie żarcie* zasługuje na wnikliwą uwagę.

Coś musi być w fakcie, że film ten ciągle wzbudza obrzydzenie i oburza nieporównanie bardziej niż wiele innych, późniejszych, niewątpliwie bardziej szokujących twórców współczesnej sztuki. Szczególnie ważny wydaje się fakt, iż czwórka głównych aktorów, którzy już przez sam udział w tym filmie ryzykowali prawdopodobnie swoje kariery, występuje pod swoimi prawdziwymi imionami. Co może oznaczać taki wybieg, którego efektem jest przecież nawiązanie bezpośredniej relacji pomiędzy fikcyjnym światem filmu a odgrywaną rzeczywistością? Każdy z aktorów przemawia w swoim imieniu albo przynajmniej w imieniu pewnych wykreowanych przez kino wizerunków swojej osoby. Zmusza to nas do ujęcia dzieła Ferreriego w kategoriach wypowiedzi intelektualnej. *Wielkie żarcie* traktuję jako manifest kultury zapchanej po brzegi przedmiotami i rozpaczliwie odsłaniającej ukrytą materialność swojego procesu stawania się.

Ważne wydaje się dokładne przyjrzenie się kolejnym sekwencjom dramatu filmowego i próba odpowiedzi na pytanie, czy mamy tu do czynienia z głęboką i przejmującą metaforą ludzkiej kondycji w świecie, czy może jednak trzeba potraktować dzieło Ferreriego w kategoriach wulgarnego i anarchizującego żartu. Będę starał się bronić tezy, że pod płaszczykiem bezsensownej i okrutnej zabawy, jaką funduje nam autor, mamy tu do czynienia z zespołem wyszukanych metafor, odnoszących się w sposób przenikliwy i bezpośredni do niewygodnych dla nas sfer, jakie próbuje za wszelką cenę ukryć nasza cywilizacja. Będę próbował ukazać w procesie analizy poszczególnych obrazów i motywów użytych w *Wielkim żarciu*, że nie jest ono li tylko czczym podważeniem kulturowych tabu służącym anarchistycznej zabawie znudzonych artystów. Wydaje się, że Ferreri miał do zakomunikowania coś niesłychanie ważnego. Udało mu się utrafić w niezwykle delikatną nutę, której biologiczny oddźwięk do dzisiaj razi zmysły co bardziej wybrednej klienteli współczesnej kultury.

Podkreślę jeszcze raz: kultura pozbawiona kanałów odnoszących ją do sacrum, a przez to nadających jej żywotność niejednoznaczności i ciągłego odtwarzania się, zaczęła powoli uprzedmiotawiać się. Poszczególne jej wytwory, tracąc możliwość komunikacji z sacrum, przejawiającym się przez żywy mit i odtwarzający go rytuał, zatraciły trójwymiarowość na rzecz płaskiej powierzchni obrazu.

Tworzy się prywatny rytuał spożycia, w wyniku którego każdy na własną rękę stara się zażreć głód sacrum otaczającymi go przedmiotami. Być może z takim prywatnym rytuałem, wyrażającym w rzeczywistości ogólnoludzką kondycję człowieka współczesnego, mamy do czynienia w *Wielkim żarciu*. Zdając

sobie sprawę z niemożliwości zaspokojenia, człowiek coraz bardziej wypełnia się, doprowadzając do sytuacji przeżarcia, zastępując to, co przetrawione, nowym towarem. Być może tę sytuację najdobitniej ukazuje scena filmu, w której pęka rura kanalizacyjna, zalewając Marcella fekaliami. Aby udało się powiązać powyższe twierdzenia z materiałem filmu, trzeba by wykazać, że przedsięwzięcie Ferreriego jest w istocie rytuałem, trzeba by także wyśledzić ów zalew kulturowej materii, który miałby być motorem wszelkich działań czwórki postaci oraz wskazać wyraźne konstatacje dotyczące świadomości kryzysu i próby wydostania się z niego.

Film zaczyna się od przedstawienia prywatnych sytuacji wyciągniętych z życia bohaterów. Każdy z nich zdaje się żegnać ze swoim światem i tym, co najbardziej mu drogie. Jednocześnie w poszczególnych historiach można dostrzec znamiona kryzysu, który określa świat każdego z nich. Marcello, Phillip, Hugo, Michel wydają się w swoich pożegnalnych działaniach ludźmi zdecydowanymi na czyn niepokojący i skrajny. Żegnają się ze światem, który znają, jednocześnie swoim spokojem budując w nas przeświadczenie o podjęciu jakichś planów ostatecznych.

W następnej scenie, w pochmurny, jesienny dzień wszyscy udają się czarną niczym karawan limuzyną do domu Phillipa. Pierwsze sekwencje filmu ukazują rzeczywistość szarą, nieprzyjazną i ciężką. Atmosferę beznadziei wzmacnia jeszcze późna jesień, która paraliżuje i tak już martwy krajobraz. Sama posiadłość, do której udają się czterej mężczyźni, przypomina wypłowiały, zakurzony i ciasny teatr, w którym brak jakiegokolwiek witalnego elementu. Jest jak nierzeczywista makieta z minionej epoki wypełniona nieświeżą materialnością, która otula bohaterów, wywołując zarazem poczucie pustki, wyalienowania i przemijania. Ta duszna martwota zbyt ciasnego świata jest niesłychanie ważna dla zrozumienia głębokiego przekazu, który dociera do nas powoli, pod fizjologiczną powierzchnią zdarzeń. Przekazu w moim rozumieniu kluczowego dla zrozumienia całej problematyki poruszanej w *Wielkim żarciu*. Świat ogarnięty paraliżem martwej kultury jest sferą toksyczną.

Dopiero w kontekście owej martwoty świata znaczącego sensu nabiera jedna z pierwszych scen, które rozgrywają się na terenie posiadłości. W scenerii wymarłego ogrodu otaczającego zarośnięty krużganek następuje przedziwny happening, który swą surrealistyczną groteskowością nie pasuje do powagi otoczenia. Dochodzi do pierwszego aktu mającego się rozpocząć dramatu. Przed dom podjeżdża samochód dostawczy z zamówioną na ucztę żywnością. Pracownicy rozpoczynają wyładunek, wynosząc po kolei największe przysmaki, jakie zna kuchnia. Od razu można spostrzec teatralność i groteskę tej czynności, która narzuca rzeczywistości przedstawionej nowy status. Codzienność ustępuje miejsca świętu, które stojący obok Phillip otwiera słowami: *Uroczystość czas zacząć*. Rzeźnicy ubrani w białe kitle wyładowują tusze surowego mięsa, kibicują im ubrani, nie wiedząc czemu, w kombinezony ochronne, bohaterowie filmu, nad nimi góruje natomiast ubrana w kozuch i baranią czapę postać recytująca poetycko spis inwentarza. Dwaj odziani na biało pracownicy wyładowują surowe tusze, jednocześnie dziwnie się jednak spoufalają z bohaterami filmu. Jest w nich coś nienaturalnego, demonicznego. Zachowują się tak, jakby należeli do świata, który właśnie został otworzony, rządzącego się innymi prawami niż ten poza murami posiadłości. W tej budzącej niepokój scenerii jeden z aktorów, Michel, podnosi do góry łeb martwego świniaka i tańczy z nim, wirując w piruetach wokoło

pracujących rzeźników. Otwiera tym samym uroczystość, która staje się w tym kontekście obrzędem śmierci. Cała scena tchnie Szekspirem, częściowo dlatego, że go parodiuje, częściowo jednak ponieważ przywołuje rzeczywisty tragizm. Michel oczywiście żartuje, podnosząc w Hamletowskim geście głowę świni i wykrzykując: *Być, albo nie być, oto jest pytanie*. Gorzki jednakże to śmiech; tchnie z niego rzeczywistą grozą rytuału, który się rozpoczął i którego nic nie jest w stanie powstrzymać. Wtórują mu inni uczestnicy przyszłej uczty, powtarzając historycznie: *To jest dobre mięso!* Złowroźnie śmiejący się rzeźnicy, wyładowując oprawione truchła, zdają się już natomiast wiedzieć, że przywożą truciznę, a nie pokarm. Objawia się tragizm bohaterów, którzy znajdując się w tym właśnie miejscu, na rozstajach dróg, spoglądają na groteskowych dostawców i przywiezione przez nich mięso, patrząc tak naprawdę w oczy śmierci. W tym kontekście żartobliwy gest Michela, nacechowany brakiem powagi i odwróceniem wszelkich praw, nabiera nowego znaczenia, a jednocześnie odnosi się do czyhającej coraz bliżej śmierci. Na ten trop naprowadzają nas też nieustannie obecne w filmie, charakterystyczne dialogi, które mówią o zaniku lub zawieszeniu wszelkich zasad wynikających z norm społecznych, co jest cechą właściwą dla obrzędu karnawałowego:

– *Wznoszę toast nie wiem za co.*

– *Nielegalne grzebanie zwłok jest karane, artykuł nie wiem który.*

Kontekst karnawału będzie tu dla nas znaczący, gdyż godzi on w szereg założeń koniecznych dla przyjęcia mojej interpretacji. Uczta, która ma się odbyć, będzie karnawałem szczególnego rodzaju; spełnia wszelkie cechy charakteryzujące to święto. Jest więc tu zawieszenie praw rządzących normalną rzeczywistością „na zewnątrz”, rubasność i groteskowość, ale przede wszystkim wszechobecne obżarstwo, czy może lepiej powiedzieć prze-żarstwo i prze-syt. W takim ujęciu mielibyśmy do czynienia z próbą swoistego prze-karnawalizowania martwej już rzeczywistości, w której ów proces się rozpoczął. Potwierdzają to następne sceny filmu. Dochodzi do pierwszej uczty, podczas której wyświetlane są na ścianie zdjęcia pornograficzne, a zarazem zostają podane ostrygi.

Ostryga jest pokarmem wybitnie interesującym. Uważana jest za jeden z najbardziej ekskluzywnych posiłków, a zarazem w pewien sposób odstręczający, bo nie poddany żadnemu procesowi przetworzenia. Stanowi żywy wyłom w doskonale zwartej teorii „trójkąta kulinarnego” Lévi-Straussa⁶. Próbuje łączyć wszystko w pary binarnych przeciwieństw, a następnie zestawiać je w trójkąty, których wierzchołki są powiązane ze sobą, buduje on schematy mające określać podstawową strukturę rzeczywistości społecznej. Takim najbardziej podstawowym trójkątem jest trójkąt kulinarny złożony z tego, co surowe, warzone i zepsute. Rozumując za Lévi-Straussem, kultura sytuuje się po stronie warzonego-przetworzonego, a natura po stronie tego, co surowe. Musimy rozstrzygnąć jednak kwestię przynależności dania takiego jak ostryga. Sytuuje ona nas z jednej strony poza kulturą, która odrzuca to, co surowe, z drugiej jednak stanowi jej szczyt, skoro uznawana jest za jeden z najbardziej wyszukanych posiłków. Ostryga stawia nas więc przed poważnym problemem. Mianowicie, do jakiego świata można by ją jednoznacznie przyporządkować. Zjadanie ostryg wycofuje nas w pewien sposób z cywilizacji, sytuując nas w tym, co surowe, a przez to pierwotne, zara-

zem jednak wtajemnicza nas w najbardziej wysublimowaną część kultury. Tym samym, w obrębie stołu, obala wszelki system. Stając się pożywieniem anarchizującym, przeistacza rzeczywistość podporządkowaną regułom w jej przeciwieństwo, jakim jest karnawał. Dzieje się tak szczególnie w sytuacji, gdy ostryga zostaje spożyta jako danie otwierające i to w ilościach zdecydowanie nadmiernych. Za zniszczeniem kultury przemawia właśnie fakt, iż to, co wypada spożywać w niewielkich ilościach, jako rarytas, tutaj jest wchłaniane błyskawicznie, w dużych ilościach i na wyścigi. Niezwykle interesujące jest także zestawienie przetworzonej przez cywilizację natury, jaką jest pornografia, z czymś zupełnie nieprzetworzonym, przez to stojącym w opozycji do kultury, czyli z ostrygą. Naga, uprzedmiotowiona kobieta i pożerane zachłannie ostrygi wydają się niepokojącym nawiązaniem do panujących stosunków społecznych. Scena ta, ale też inne, jak później zobaczymy, ku naszemu zaskoczeniu umieszcza *Wielkie żarcie* w nurcie feministycznym, jeżeli chodzi o piętnowanie relacji obu płci w dzisiejszym świecie.

Użycie przez Ferreriego motywu pornografii zdaje się sytuować nas kolejny raz w rzeczywistości przesyconej, czyli karnawałowej. Zarazem jednak rodzi się już tutaj niepokojące rozdwojenie, kryzys, który w moim mniemaniu tak naprawdę uniemożliwia przeżycie karnawałowej transgresji. Pornografia jako przesyty, który sytuuje się obok uczestników uczty, ale nie w nich, mimo swego wyuzdania, budzi tylko melancholię i rozrzewnienie. Pada zdanie o sentymentalnej kolekcji z dawnych czasów. Marcello jako główny „koziół” wśród czterech przyjaciół dopowiada znacząco: *Jestem maniakiem seksualnym, ale wy podniećcie się na pogrzebie*. Zresztą i zdjęcia są czarno-białe, oszczędne w kontekście panującej wówczas rewolucji seksualnej. Bohaterowie próbują odtworzyć klimat rozpasanego święta, cały czas zdając sobie jednak sprawę, że jest ono już poza ich możliwościami. Rytuał, który zawsze odnosił uczestników do czegoś sakralnego, teraz jest tylko projekcją święta, którym uczestnicy próbują się nasycić, ale zarazem nie są w stanie wziąć w nim pełnego udziału. Wydaje się, że możliwość przeistaczania się przez rozpustę i rytualne oczyszczenie została bezpowrotnie stracona przez bohaterów na rzecz pornografii, która implikuje oglądanie kosztem uczestniczenia. Zdają sobie oni w pełni sprawę z beznadziejności swojego przedsięwzięcia. Rozumieją także niebezpieczeństwa, jakie niesie ze sobą projekt tworzenia rytuału, podczas gdy sami znajdują się w rzeczywistości poza nim, bez możliwości końcowego oczyszczenia. Brną jednak dalej, gdyż tylko to im pozostało w rzeczywistości obumarłej, a przez to nienadającej się do życia. Stąd bierze się ich melancholia, smutek obecny właściwie w całym filmie. Cóż pozostaje wobec niemożliwości karnawałowego odtworzenia świata? Rzeczywistość przesycona nieświeżą materią, przeładowana sensami, które można wyczytać zarówno z zakurzonej i teatralnej scenerii domu, jak i z wystudiowanego do przesady zachowania aktorów, nawołuje do odnowienia świata w procesie rytuału. Tej rzeczywistości nie da się jednak odnowić. Bohaterom pozostaje stanąć do beznadziejnej gry, której efekt, wobec zerwanego połączenia pomiędzy rozpoczętym rytuałem a nieosiągalną w zeświecczonej rzeczywistości sakralnością, może być tylko jeden.

Dochodzimy tu do sprawy centralnej dla całego przekazu zawartego w *Wielkim żarciu*. Zaplanowana przez czwórkę przyjaciół złowieszcza uroczystość nosi

wszelkie znamiona rytuału, a już na pewno, trzymając się terminologii Eliadego, jest „czasem skondensowanym”: *Wszystkie one* (rytuały współczesności – M.R.) *mają tę cechę wspólną, że dzieją się w „czasie skondensowanym” o ogromnej intensywności, w czasie, który jest pozostałością lub namiastką czasu magiczno-religijnego*⁷.

Pierwszym znakiem mówiącym o rozpoczęciu procesu rytualnego jest już scena wyładowywania surowego mięsa, która przeistacza groteskowo świat filmowej akcji. Dalej jesteśmy świadkami szeregu czynności, które przez staranność wykonania dają wyrażnie do zrozumienia, że nie mamy do czynienia tylko z normalnym przygotowaniem posiłku. Niesłychanie starannie jest też opracowana kolejność podawanych potraw. Buduje ona pewien porządek: od tego, co lekkie, ale też proste w przygotowaniu, aż po arcydzieło kucharskiej wirtuozerii, którym jest wieża z pasztetów. Sam nastrój oczekiwania i celebrowanie przygotowań dają poczucie wyjątkowości tego, co ma się wydarzyć. Ponadto motyw uczty, który jest przecież dla akcji filmu centralny, zmusza nas do przyjrzenia się mu z perspektywy bogatej symboliki odnoszącej się zarówno do rytuałów chrześcijańskich, jak i motywu rytuału w ogóle. Pomijając sam fakt, że uczta jest przecież integralnie wpisana we wszelkie święta karnawałowe, niewiele możemy wymienić rytuałów, w których motyw uczty nie występuje. To, co się spożywa, a szczególnie spożywa razem, idealnie oddaje potrzebę przyjęcia i przeżycia przejawiającej się hierofanii. Doskonałym przykładem może być chociażby obecny właściwie we wszystkich kulturach obrzęd krwawej ofiary zakończony zwykle wspólnym posiłkiem. Jednak motyw uczty najwyraźniej jest obecny chyba w religii chrześcijańskiej. Uczta baranka, w której przeistoczenie się krwi i ciała Chrystusa stanowi motyw centralny rytuału, jest integralnie wpisany w każdy obrzęd mszy świętej jako jej najważniejsza część. Zgromadzona przy nim społeczność tworzy *communitas*, łączące człowieka, już przez sam fakt bycia razem i wspólnego spożycia, z rzeczywistością transcendentną: *Błogosławieni, którzy przybyli na ucztę baranka*.

Istnieje ponadto wiele fragmentów Pisma Świętego opisujących rajske przebywanie jako wielką ucztę z Bogiem: *Wielu przyjdzie ze Wschodu i z Zachodu i siądą do stołu z Abrahamem, Izaakiem i Jakubem w królestwie niebieskim* (Mt 8,12) oraz: *Weźcie go i podzielcie między siebie, albowiem powiadam wam: odtąd nie będę już pił z owocu winnego krzewu, aż przyjdzie królestwo Boże* (Łk 22,18)⁸.

Radość wspólnego ucztowania miałyby więc nosić także znamiona przyszłego życia wiecznego? Czy można sobie zatem wyobrazić, z perspektywy kulturowych nawiązań filmu, lepszy kontekst dla rozgrywającego się „fizjologicznego dramatu”? Taka sytuacja niemalże zmusza do podjęcia wielu odniesień do treści traktowanych w naszej kulturze jako święte, a z którymi *Wielkie żarcie* zdaje się korespondować. Jego uczestnicy zatracili już zdolność smakowania, a to, co im pozostaje, to tylko i wyłącznie żarcie. Być może dlatego w pewnym momencie padają znamienne słowa: *Wszystko to epifenomen. Marlon Brando to epifenomen. Wszystko jest epifenomenem, z wyjątkiem żarcia*.

Waga powyższego stwierdzenia, które traktuję jako centralną dla filmu wypowiedź filozoficzno-egzystencjalną, ujawnia się, dopiero gdy przypomnimy sobie, czym był epifenomenizm. Jak podaje *Leksykon filozofii klasycznej*⁹, doktryna ta

powstała w epoce Oświecenia. Korespondując z powstałym wówczas mechanizmem, zakładała brak jakiegokolwiek sfery duchowej. Procesy psychiczne i świadomościowe są traktowane jako efekt zjawisk fizjologicznych.

Chociaż nikt dzisiaj doktryny tej nie bierze do końca poważnie, to odwołanie się do niej ukierunkowuje nasze myśli na wciąż hołubione w dzisiejszym społeczeństwie tendencje materialistyczne. Jasno też zostaje określona kondycja światopoglądowa bohaterów filmu. W tym miejscu dwie sprawy wydają się jednak wysoce niejasne. Po pierwsze zaraz obok swojego epifenomenalnego wyznania wiary Michel, bo to on właśnie wykrzykuje ową deklarację, cytuje Biblię, wykrzykując doktrynę *vanitas vanitatis*: *Marność nad marnościami* – powiada Kohelet – *wszystko marność* (Koh 12,8).

Sugerują nam te słowa nie postawę satyra, ale męczennika, który redukuje się, umęcza swoje ciało, aby osiągnąć wyzwolenie. Tu rodzi się druga wątpliwość. Ujmując świat w kategoriach epifenomenu, wyłącza on z jego domeny *żarcie*, mówiąc: *Wszystko jest epifenomenem, z wyjątkiem żarcia*. W kontekście całej treści filmu jesteśmy zmuszeni uznać słowa aktora za wyjątek od wcześniejszej epifenomenalnej reguły. Wydaje się, że zdominowani beznadzieją ludzie mają już tylko jeden stały punkt odniesienia – *ż a r c i e* jest ostatnim sposobem ratunku i wyrwania się z zalewającej wszystko jałowej beznadziei materii. Być może uczestnicy „kulinarnego seminarium”, zdając sobie sprawę z toksyczności swojego (naszego) świata, podejmują beznadziejną próbę prze-żarcia, które miałyby być owym prze-kroczeniem materii. Tak więc najbardziej wysublimowane potrawy naszej cywilizacji miałyby być w rzeczywistości uprzedmiotowioną kulturą, która stała się śmiertelną trucizną. Mając tego świadomość, nie mogą zrobić nic innego tylko jeść dalej, gdyż nie da się wyjść poza kulturę. Marcello próbuje zresztą ucieczki, ale umiera w swoim wehikule. Bohaterowie *Wielkiego żarcia* podejmują wyzwanie przejedzenia tego, co ich więzi, lecz nie są w stanie wyrwać się z zakłętą kręgą, w którym przebywają, gdyż owa projekcja kultury w istocie płynie z nich samych. Taką interpretację potwierdzałby fakt, że w całym filmie nie ma żadnej bezpośredniej wzmianki któregoś z bohaterów o zamiarze samobójstwa. Jedyne komentarze na ten temat płyną z zewnątrz, natomiast sami uczestnicy rytuału *ż a r c i a* zdają się całkowicie zaabsorbowani prowadzoną przez siebie walką, nie uznają swojego wyboru za chęć zwykłego samobójstwa. Mimo że świadomi nadchodzącej śmierci, nie zachowują się jak samobójcy, ale ludzie oddani bez reszty pewnemu celowi.

Co więc próbują osiągnąć przez, wydawałoby się idiotyczny, zamiar *ż a ż a r c i a* się na śmierć? Wydaje się, że tu właśnie leży sedno owego prywatnego rytuału, na jaki decydują się uczestnicy „kulinarnego seminarium”. Powiedzieliśmy o strukturach martwych symboli, które już do niczego nie odsyłają. Istota ludzka głodna jest sfery rytualno-sakralno-mitycznej. Jednakże kultura współczesna proponuje tylko swoje martwe duchowo twory, które Guy Debord tak zgrabnie nazwał spektaklem-towarem. Tym samym coś wchłanianego na płaszczyźnie duchowej ma, jak się okazuje, nieprzyjemne konotacje materialne. Nie zaspokajają uczucia duchowego braku. Zapychając tylko i wyłącznie nasz „zmysłowy żołądek” materią wideoklipu, poraża i przepala tak naprawdę nasz system odczuwania świata. Żeby pozbyć się przejmującego uczucia głodu, decydujemy się na przyjmowanie coraz większych ilości fast foodu kultury, co sytuuje

nas w końcu w jedynej akceptowalnej sytuacji przepełnienia, aż do granic ulania. Wtedy i tylko wtedy, sparaliżowani szokową terapią spektaklu, czujemy się bezpiecznie znieczuleni. W takim ujęciu przekształciłbym znaczenie przypisywane pojęciu anestetyzacji. Wydaje się, że nie byłoby ono znieczuleniem naszych zmysłów w sytuacji nadmiaru komunikatów estetycznych, ale właśnie skrajnym wypełnieniem, które znieczulałoby przez nadmiar w środku, a nie na zewnątrz. Dobrze przedstawia opisywany stan sytuacja Hugo zaraz przed śmiercią. Przygotowuje on najbardziej wyszukane danie całej uczty, pasztet z czterech rodzajów mięsa. Następnie zapycha się nim do granic fizycznych możliwości. W takim stanie nie jest już zdolny się poruszyć, tylko i wyłącznie wegetuje, zawieszony pomiędzy śmiercią a życiem. Rzecz ciekawa i znamienna dla naszej analizy, że nie jest w stanie umrzeć, korzystając tylko i wyłącznie z przygotowanego przez siebie narzędzia śmierci, obojętnie jak byłoby ono wysublimowane. Musi mu dopiero pomóc Andrea, która doprowadza go do ekstazy, przeobrażającej się w śmiertelną agonię.

Jedynę, co wiemy o zamiarze bohaterów filmu, to że chcą jeść i nie zamierzają przestać. Jedzą oni jednakże nie po to, żeby po prostu popełnić samobójstwo, ale dlatego, że widzą w tej czynności jedyny sposób przewyciężenia wszechobecnego bezruchu materii w niezrytualizowanym, a przez to nieoczyszczonym świecie. Wydaje się, że chcą się prze-żreć przez otaczającą ich skorupę substancji, aby tym samym dostać się na powrót do jądra samej rzeczywistości. Przez przeżarcie chcą zapoczątkować rzeczywisty proces transgresji. Pomysł wydaje się w dużej mierze nierealny, gdyż kultura, która zniewala, jest w rzeczywistości projekcją ich samych na otaczające przedmioty. Dopiero przez wykroczenie poza to, co jest konstytutywnie wpisane w ich fizjologię, mają szansę na upragnione oczyszczenie. Potwierdzać taką interpretację zdaje się postać Andrei, która zżera, ale za razem przekracza owo zżeranie. Zdaje się to rozumieć Hugo, kiedy prosi ją o pomoc w wydostaniu się z fizjologicznej pułapki. Zdaje się to rozumieć każdy z bohaterów, na swój sposób hołubiący wzniosłość, którą jest w stanie zapewnić im tylko Andrea.

Zanim jednakże dojdzie do końcowej ofiary, którą każdy z nich przeżywa na swój sposób, jedzenie zaczyna ich rzeczywiście wyzwalać, pomimo końcowego fiaska tego zamierzenia. Zwróćmy uwagę na niesłychany proces, jakiemu zostają poddani przyjaciele, zanim pokona ich wszechobecna materia. Bohaterowie zainspirowani przez proces spożywania wyruszają w osobliwą podróż, którą mógłbym nazwać tylko podróżą w głąb nich samych. Nieodparte jest tu skojarzenie z teoriami Freuda czy może raczej z niektórymi późniejszymi wersjami psychologii głębi. Daje się zauważyć, że Hugo oraz jego kulinarni podopieczni, obalając kolejne tabu uczty, spożywając coraz więcej i więcej, zdają się stawać przed poważnymi wyzwaniami duchowymi przekraczania więzów, jakie im funduje kultura i społeczeństwo. Wyzbywają się kolejnych ograniczeń i lęków, wracając jakby do stanu pierwotnego i przedustawnego. Przypomina to drogę, jaką musi przebyć pacjent w procesie psychoanalizy, aby wyzwolić się z czyhających w jego podświadomości lęków. Sądzę, że proces obżerania się wyzwala tutaj podobne reakcje. Wobec czystej fizjologii wyzwala się to, co skrywane w ciele ludzkim. Daje znać o sobie natura. Cykl dziwnych zdarzeń, poruszający nadmiernym wyeksponowaniem fizjologiczności, zaczyna się od Michela. On jako pierwszy ma problemy z żołądkiem. Przyjaciele kładą go na łóżku – rzecz charakterystyczna

– wyglądającym jak katafalk i silnie uciskają jego brzuch. Zaczyna się rodzenie wielkiego bąka, które można odebrać jako kpinę z procesu psychoanalitycznego. Po pewnym czasie z Michele dzieje się jednak coś dziwnego. Pod wpływem „uzdrawiającego” purée i masażu żołądka przeobraża się on na chwilę w małe dziecko. Zaczyna bełkotać coś na temat zakazów mamusi, po czym płacze. Scena znajduje kontynuację we wspólnym łóżku. Michel prosi Andreę, by ta go ogrzała, po czym kontynuuje swoją „oczyszczającą” podróż, już teraz w fekalistyczno-orgiastycznej formie. Przyjaciele krzyczą: – *Przyj! To ci ulży, to cię odetka!*

Odebrałem tę scenę jako jedną z najbardziej drastycznych w całym filmie, pomimo to wydaje się, że staje się ona dla Michela tym samym momentem duchowego katharsis, jakim dla Hugo jest moment ekstatycznej śmierci na stole kuchennym. Mimo że Michel nie umiera, to od czasu tego wydarzenia zdaje się pogodzony ze śmiercią. Znaczącym kontrapunktem opisywanego procesu jest zachowanie jednej z prostytutek, która mówi: *To wariaci*, po czym rzyga. Interesujące jest zaznaczenie opozycji pomiędzy stanowiącą samą istotę natury fizjologicznością wydalania, a potrzebą wyrzycania. Wątek anoreksji, można odnaleźć także w rozmowie z tą samą prostytutką:

– *Nie jadam dużo.*

– *Źle pani trafiła.*

Sztucznie wywołane anorektyczne poczucie doskonałości zapycha całkowicie iluzorycznym wyobrażeniem piękna, uniemożliwiając normalne jedzenie. Konsekwencją jest śmierć głodowa spowodowana przeżarciem iluzją piękna zrodzoną przez naszą świadomość. Wobec takiej opozycji tym wyraźniej objawia się fizjologiczne samowyzwolenie Michela.

Apogeum powrotu do fizjologii jest jednakże moment, w którym pęka rura z kałem, zalewając swoją zawartością wszystkich bohaterów. Staje się on przełomowy dla ich kondycji psychofizycznej. Kultura i wynikające z niej regulacje zostają zawieszone. To po tym wydarzeniu umiera Marcello. Jako postać wpisana swoją funkcją i charakterystyką głęboko w strukturę dzieła, okazuje się całkowicie uzależniony od kultury, nie jest w stanie poradzić sobie z doświadczeniem niczym nie skrepowanego stanu czystej organiczności. Reszta bohaterów natomiast poddaje się procesowi wyrwania z kultury. Powracają do stanu społecznego bełładu, co objawia się rozpoczęciem orgii, na którą decydują się przez dzielenie wspólnego łóża. Mircea Eliade, kiedy opisuje rytualne orgie, uzasadnia je jako próbę powrotu do praczasu. Likwidując wszelkie zasady i tabu dotyczące seksualności, społeczność zapoczątkowuje proces odnowy zamieszkiwanego świata: (...) *orgia, reaktualizując chaos mityczny z okresu przed stworzeniem, umożliwia odtworzenie aktu stworzenia*. Dalej: *W strukturze i w funkcji orgii stwierdzamy obecność tego samego pragnienia powtórzenia pierwotnego aktu, czyli stworzenia, które organizuje chaos*. *W przeplataniu się życia codziennego z uroczystościami orgiastycznymi (saturnalia, karnawał, itp.) stwierdzamy występowanie tej samej wizji rytmu życia, które składa się z czynu i ze snu, z narodzin i ze śmierci, oraz występowanie tej samej intuicji cyklu kosmosu, który rodzi się z chaosu i powraca do niego na skutek katastrofy...*¹⁰

Tak samo bohaterowie *Wielkiego Źarcia* akceptują po odrzuceniu cywilizacji biologię. Akt ten symbolizuje pęknięcie rury kloacznej i zalew ekskrementami. Michel mówi ze smutkiem: *I ten smród zostanie z nami na zawsze*.



Zamiast obrzydzenia przyjaciele reagują milczącą rezygnacją. Z wyjątkiem Marcella wszyscy zasypiają przytuleni do siebie we wspólnym łóżu. Uczestnicy uczty nie są w stanie przewartościować kondycji otaczającego ich świata, gdyż jego kryzys jest integralnie związany z samym ich istnieniem. Nie ulega jednak wątpliwości, że proces zażerania, pomimo świadomości porażki, jest także próbą transgresji, może tym bardziej znaczącą, im bardziej ujawnia się jej beznadziejność.

Pozytywną ideę Wielkiego Żarcia potwierdza postać Andrei. Ona jedna nie podlega panującym w świecie filmu ponurym zasadom przeżarcia. Może jeść do woli, przeżerając pochłanianą przez siebie materię. Przychodzi z zewnątrz, spoza murów i pozostaje w jakiś sposób zewnętrzna wobec całego procesu zależności, jakim poddani są bohaterowie. Jest to postać bez wątpienia „specjalna”, jeżeli nie kluczowa dla całego filmu. Jej rozbuchana cielesność i wieczny głód, ale zarazem jakaś nieodgadniona świeżość, zewnętrzna wobec odgrywanej się tragedii, każe nam ujmować ją w kategoriach symboliki niezredukowanej do materialnej formy. Wręcz odwrotnie, wydaje się, że uosabia ona cały szereg funkcji archetypowych. Nadają one sens bohaterom rytualnej wyprawy i wzbudzają w nich poczucie bezpieczeństwa. Gdy Andrea się pojawia, pierwszą konstatacją jej przybycia są słowa: *Przybyła kobieta...*

Zostaje ona wyraźnie wyróżniona spośród innych kobiet, które towarzyszą bohaterom jako przedmioty ich męskiego świata. Wydaje się, że takie ich przedstawienie można potraktować jako krytykę norm, społecznej funkcji płci żeńskiej istniejących w okresie powstawania *Wielkiego żarcia*. Jednakże wątek kobiety potraktowanej jako funkcjonalny element męskiego świata jest także aktualny w czasach dzisiejszych. Sprawa stosunków społecznych dwojga płci zdaje się być także rozwinięta przez postać Marcello. Otacza go nimb ogiera, który Marcello zresztą usilnie podtrzymuje wobec pozostałych mężczyzn. Wykorzystuje on obecność kobiet, aby udowadniać nieustannie sobie i światu swoją potęgę. W rzeczywistości jego kult macho wydaje się raczej żałosny, kiedy wejrzymy w świat jego fascynacji, który zbudował sobie w przydomowym garażu. Zaciąga on tam uczestników uczty, aby prezentować swoje zabawki, ewentualnie nerwo-

wo i w pośpiechu wykorzystywać przybyłe kobiety na tylnym siedzeniu ukochanego samochodu. Tam zresztą zaczyna ujawniać się jego rzeczywista impotencja. Jesteśmy bowiem świadkami sceny, w której uprawia seks z jedną z prostytutek za pomocą metalowego kolektora, wyglądającego jak sztuczny członek. W dalszej części filmu, kiedy dochodzi do zbliżenia z Andreą, „kobietą prawdziwą”, nie jest on już zupełnie w stanie zdobyć się na współżycie. Wydaje się, że im więcej zżera, im bliżej jest odkrycia samego procesu biologiczności, tym mniejsza jest jego siła, płynąca przecież tylko z męskiego wyobrażenia osadzonego w kulturze. Owo „odczarowanie” mitu kultury macho, reprezentowanego w filmie przez Marcello, pośrednio doprowadza do jego śmierci. Pozornie najsilniejszy z całej czwórki ginie pierwszy, gdyż jest tylko iluzją, projekcją mężczyzny na w rzeczywistości słabe ciało. Wydaje się, że ta rola wymagała wiele odwagi od Mastroianniego, który przecież występuje pod własnym imieniem, czyli także w swoim imieniu przemawia. Tym samym jest to najbardziej osobista z nakreślonych w filmie postaci, bo zaangażowana w autentyczny dialog wewnętrzny filmowego wyobrażenia z rzeczywistym życiem aktora, które zostało zbudowane na wyobrażeniu mężczyzny doskonałego.

Sytuacja rozdwojenia rodzącego się za sprawą wprowadzenia postaci kobiety-prostytutki i kobiety-Andrei ukazuje specjalny status tej ostatniej. Przez swoją absolutną i autentyczną obecność, szczególnie odczuwalną na tle owej konfrontacji dwóch typów kobiecości, Andrea jest wyrazem tęsknoty za archetypową „kobietą prawdziwą”, boginią matką. Jest ucieleśnieniem tego, od czego wyszliśmy, ale także tego, do czego wrócimy. Dla czwórki zagubionych podróżnych jest zarazem boginią, matką i kochanką. Kiedy na wezwanie ostatniej z opuszczających dom prostytutek, aby uciekała z nimi, Andrea odpowiada ze spokojnym uśmiechem: *Ja zostaje* – z całą mocą dociera do nas jej odmienny od reszty status. Jej obfite ciało odsyła nas do najwcześniejszych, starożytnych wyobrażeń bogini płodności lub bogini matki. Jest jedyną osobą skupiającą w sobie siłę i świeżość, dwie cechy, których w filmie patologicznie brakuje. Zastanawiające jest, dlaczego tak naprawdę pojawia się w filmie w ten zupełnie nieprzystający dla całej akcji sposób. Dziwnie nie pasuje do beznadziejnego, zdominowanego przez fizjologię świata, a zarazem uczestnicy „kulinarnego seminarium” nie są w stanie poradzić sobie bez jej obecności. Zwróćmy uwagę, że w momentach krytycznych stanowi ona ich ostateczną ostoję. W scenie, w której Michel przeżywa kryzys, prosi właśnie Andreę, aby go ogrzała. Gdy któryś z towarzyszy umiera, inni chcą się wycofać z projektu, widząc, że nie ma on sensu, ona jednak dodaje im niezbędnych sił i uspokaja.

Wydaje się jednak, że nie na tym zasadza się prawdziwa funkcja Andrei. Warto bowiem zauważyć, że każdy z bohaterów, zanim umrze, musi odbyć z nią stosunek seksualny. Nawet Hugo, już umierając na stole kuchennym, mówi do niej: *Jesteś mi coś winna, wiesz*. Andrea zaczyna masować ręką jego członek, a moment orgazmu jest zarazem momentem przejścia Huga w zaświaty. Także w przypadku Michela dochodzi do stosunku w sytuacji granicznej. Chodzi o scenę, w której, prawdopodobnie przewrotnie nawiązując do Freuda, reżyser każe rodzic Michelowi swój najgłębiej ukryty lęk i kompleks za pomocą gigantycznego bąka. W końcowej fazie tego procesu Andrea dosiada cierpiącego Michela i zmusza go do fekalistyczno-seksualnego uniesienia, przeistaczającego się w do-

świadczenie rzeczywistej transgresji zakończone oczyszczeniem wewnętrznym. Jedyńm, który nie kończy stosunku z Andrea, jest Marcello. Wybiega on z sypialni i jeszcze tego samego wieczoru próbuje opuścić posiadłość. Przyjaciele konstatują to zdaniem: *Patrz, przestraszył się śmierci*. Nad ranem znajdują go nieżywego w jego ukochanym samochodzie.

Czym jest owo śmiertcionośne usiłowanie transgresji, zakończone zawsze i tylko dzięki Andrei? W świetle powyższych interpretacji narzuca się dwojaki wniosek. Sądę, że Andrea jest personifikacją samej funkcji smakowania, której świat na zewnątrz niej jest pozbawiony, zarastając powoli duszącą cielesnością zmaterializowanych symboli. Tylko Andrea potrafi strawić wszystko to, co pochłania. Dzieje się tak, bo potrafi przekroczyć czy może prze-żreć rzeczywistość procesu fizjologicznego. Każdy z bohaterów próbuje ją na swój sposób wykorzystać, ale jedyne, czego doznaje, to ekstaza podczas śmiertelnej agonii. Oglądając pozornie niewinną scenę zabijania gęsi, orientujemy się, że Andrea nie tylko niesie ulgę, ale również zabija. W tym sensie oraz w świetle tego, co zostało powyżej powiedziane w odniesieniu do przeżywania ekstazy w procesie umierania, wydaje się, że Andrea jest personifikacją samej śmierci.

Dochodzimy do smutnych konstatacji. Mimo wciąż posiadanej umiejętności smakowania bohaterowie nie są w stanie przeobrazić świata, który wytworzyła kultura masowa, czyniąc kulturę świeckim przedmiotem. Zażerają się powoli tym, co ich otacza, zjadając wciąż więcej w nadziei wydobycia się z jałowego trzęsawiska materializmu. Bohaterowie *Wielkiego żarcia* uzmysławiają nam powagę ślepej uliczki, w którą zabrnęli. Trzeba się poważnie zastanowić, czy ponura wizja świata usytuowanego poza smakiem nie stanie się także po trosze naszym udziałem.

Staram się być jednakże optymistą. Mało tego – wydaje się nim także sam Ferreri. W *Wielkim żarciu* będziemy mieli do czynienia z ofiarą i to złożoną czterokrotnie. Każdy z bohaterów niezależnie podejmuje decyzję o swojej śmierci. Proces umierania każdego z bohaterów przebiega indywidualnie i intymnie. Można to przyrównać do klasycznego wątku, jakim jest przeistoczenie się ofiarnika w ofiarę. Spotykamy się kilkakrotnie z podobnymi motywami, na przykład w starogreckim micie rodu Tantala, gdzie składający ofiarę Ajgistos, sam zostaje następnie rytualnie zabity. Motyw złożonej z siebie ofiary wydaje się niesłychanie ważny dla końcowej sceny filmu. Bohaterowie uczty, walcząc o odzyskanie rzeczywistości „oczyszczonej”, są zarazem sprawcami swojej tragedii, gdyż śmiertcionośna w konsekwencji kultura jest ich własną projekcją, zdają sobie oni sprawę, że muszą umrzeć, pozbawieni techniki utylizacji swojej duchowości. Tak zresztą rzeczywiście się dzieje. Ostatni umiera Philip. Wydaje się to logiczne, zważywszy na fakt, iż uosabia on, z racji swojej funkcji sędziego, ostatnią niekwestionowaną w naszej cywilizacji wartość, jaką jest sprawiedliwość. Co prawda autor zdaje się krytykować także tę sferę egzystencji. Philip w wyniku cukrzycy nie rozpoznaje swoich przyjaciół, myśląc w końcu nawet zmarłego Huga z psem. Philip znajduje się w najbardziej uprzywilejowanej sytuacji w stosunku do reszty przyjaciół. Mimo że Andrea zdradza go ustawicznie, to właśnie on staje się wybrankiem jej serca. Ostatnia scena, w której Philip popełnia samobójstwo, zjadając słodki deser w kształcie kobiecych piersi, ostatecznie uwalnia rzeczywistość od nadmiaru materii, która jest w całości projekcją uczestników owej mikrosocjeczności. Towarzyszy mu Andrea, ubrana tak samo jak pierwsze-

go dnia. W chwili śmierci Philipa pojawiają się nagle znowu dostawcy mięsa. Zaczynają wieszać na drzewach surowe tusze mięsa. Natura znowu przeistacza się w swą nagą, niczym nie przekształconą formę tego, co surowe. Kultura więc ostatecznie upada. Przed śmiercią jednak Philip pyta o jakość mięsa, prosi Andree, żeby zapytała, jakiego koloru są postawione na nim stemple. Kiedy dowiaduje się, że są czerwone, konstatuje, że Dostawca tym razem postarał się lepiej niż poprzednim razem. Mimo że trzeba umrzeć, aby wszystko się mogło odrodzić, Philip wyraża nadzieję, że następne rozdanie będzie lepszej jakości. Być może ów tajemniczy Dostawca, pomimo śmierci kultury, umożliwi w następnym rozdaniu inny lepszy świat. Utopijna wizja lepszego świata, którą daje się wyczytać ze słów Philipa, jest więc konstatacją klęski cywilizacji, ale zarazem daje nadzieję odrodzenia wszystkiego w innej, lepszej, następnej pętli czasoprzestrzeni, jaką rozpoczyna. W takim rozumieniu *Wielkie żarcie* jest wizją końca, ale jednocześnie ukazuje szlachetne usiłowanie i możliwość odrodzenia. Dowodem na to zdaje się fakt, że ów proces prze-żerania zajmuje bohaterom dokładnie siedem dni. Dopiero ostatniego dnia wszyscy mogą odpocząć.

MACIEJ ROŻALSKI

¹ P. Ricoeur, *Symbolika zła*, tłum. S. Cichowicz, M. Ochab, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1986, s. 14.

² Pojęcia „spektaklu” używam zgodnie ze znaczeniem, jakie przypisał mu Guy Debord w swojej książce *Spółczesność spektaklu*, tłum. A. Ptaszkowska, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 1998.

³ G. Debord, dz. cyt., s. 15.

⁴ Tamże, s. 31.

⁵ Jerzy Płażewski w swojej *Historii kina* wyraża się na temat *Wielkiego żarcia* niezwykle oszczędnie i niezbyt przychylnie. Traktuje film Marco Ferreriego jako obraz niewyróżniający się, próbując przedstawić go jako normę niezasługującą na szerszy opis, wyty-

kając w ledwie kilku poświęconych mu zdaniach wiele błędów i niedociągnięć.

⁶ C. Lévi-Strauss, *Trójkąt kulinarny*, tłum. S. Cichowicz, „Dialog”, 1987, nr 7.

⁷ M. Eliade. *Mity, sny, misteria*, tłum. K. Kocjan, Warszawa 1999, s. 29.

⁸ Fragmenty z Biblii cyt. za pracą magisterską Joanny Rak, dotyczą także filmu *Wielkie żarcie*.

⁹ *Leksykon filozofii klasycznej*, red. J. Herbut, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1997, hasło: *Epifenomenizm*.

¹⁰ M. Eliade, *Traktat o historii religii*, tłum. J. Wierusz-Kowalski, Warszawa 1966, s. 352.

