

Marzena Kubisz

Kobieta przy (filmowym) stole : wegetarianizm, polityka mięsa i płęć kulturowa

Kultura Popularna nr 2 (56), 40-50

2018

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Marzena Kubisz

**Kobie-
ta przy**

(filmowym) stole

*Wegetarianizm,
polityka mięsa
i płęć kulturowa*

Dinner tables are full of stories.
(Derek Ryan, 2015: 145)

Wegetarianie i wegetarianki oraz weganie i weganki coraz częściej pojawiają się na ekranach kin, coraz częściej odniesienia do wegetarianizmu i weganizmu znajdujemy w serialach telewizyjnych, których dynamiczny rozwój na przestrzeni ostatnich dekad narzucił nowe sposoby opowiadania historii. Lista produkcji i gatunków filmowych, w jakich wegetarianizm (lub weganizm) staje się jedną z głównych cech postaci, stale rośnie. Jedną z pierwszych wegetarianek, która regularnie pojawiała się na małym ekranie, była Lisa Simpson, bohaterka animowanego serialu *The Simpsons* (1989–). Wegetarian upodobała sobie konkencja komedii. Przykładem może być *Legalna blondynka 2* (2003, reż. Charles Herman-Wurmfeld), w której postać kreowana przez Reese Witherspoon jest walczącą o prawa zwierząt wegetarianką, lub *Moje wielkie greckie wesele* (2002, reż. Joel Zwick), w którym Ian Miller (John Corbett), nie-Grek i wegetarianin, wchodzi, nie bez trudności, do wielkiej greckiej rodziny. Komediodramat *Wszystko jest iluminacją* (2005, reż. Liev Schreiber), będący adaptacją powieści Jonathana Safrana Foera pod tym samym tytułem, to historia młodego człowieka, granego przez Elijah Wooda, który wyrusza w podróż na Ukrainę i tam zderza się z kulturą mięsożerców, niezdolnych do zrozumienia powodów, z jakich zdrowy mężczyzna decyduje się nie jeść mięsa; *Sierpień w hrabstwie Osage* (2013, reż. John Wells) przynosi postać zbuntowanej nastolatki, która podczas rodzinnego obiadu odmawia konsumpcji mięsa, mówiąc, że jedząc mięso, zjadamy strach zabitych zwierząt. Wegetarianie na ekranach pojawiają się również w odświeżonej wampirycznej: *Zmierzc* (2008, reż. Catherine Hardwicke), będący ekranizacją serii powieści amerykańskiej pisarki Stephanie Meyer, wprowadził do kulturowego krajobrazu postaci wampirów, które, odmawiając picia ludzkiej krwi i przedstawiając się na krew zwierząt, zyskują miano wegetarian. Również horror typu *gore* dostrzegł potencjał filmowy bezmięsnej diety: *Mięso* (2016) w reżyserii Julie Ducournau opowiada historię studentki wegetarianki zmuszonej podczas rytualnej fali do zjedzenia, po raz pierwszy w życiu, mięsa i pokazuje przemianę, którą jego konsumpcja w niej wywołuje.

Przytoczone powyżej przykłady nie wyczerpują tematu, ale niniejszy artykuł nie ma ambicji całościowego omówienia reprezentacji wegetarian w kinie. Jest natomiast zaproszeniem do przyjrzenia się filmowym obrazom relacji, jaka zachodzi pomiędzy kobietą a konsumpcją mięsa, oraz roli, jaką odgrywa ona w konstruowaniu postaci. Punktem odniesienia będą dwa stoły, a przy nich dwie kobiety. Dwa odmienne konteksty społeczno-kulturowe rozpisane na dwa różne głosy. Dwie produkcje filmowe i dwie różne konwencje, duże i mały ekran. Tym, co połączy dwie sceny, które staną się przedmiotem analizy i pretekstem do refleksji na temat związków pomiędzy płcią kulturową, reprezentacją filmową oraz osadzeniem wegetarianizmu we współczesnej kulturze, jest mięso, które pojawia się na stole przed bohaterkami.

Stosunek postaci, zarówno męskich, jak i kobiecych, do konsumpcji mięsa oraz sposób przedstawienia tych relacji poddaje się oglądowi krytycznemu w dwóch wymiarach. W pierwszym wymiarze wegetarianizm bohaterek lub upodobanie do konsumpcji mięsa stanowią narzędzie, za pomocą którego dokonuje się proces konstrukcji postaci. Stosunek do konsumpcji mięsa użyty jako swego rodzaju niematerialny rekwizyt dookreśla obraz postaci, współgrając z pozostałymi wyznacznikami jej osobowości, bądź odślania pęknięcie w przestrzeni jej tożsamości, pogłębiając wizerunek psychologiczny. Może stać się kluczem, za pomocą którego otwieramy kolejne obszary sensów: decyzja o zjedzeniu mięsa albo odmowa jego konsumpcji nierządnie odślania palimpsest znaczeń. Warstwa po warstwie docieramy do ukrytych

Marzena Kubisz – dr hab. Teoretyczka kultury. Kierowniczka Zakładu Teorii Literatury i Kultury w Instytucie Kultur i Literatur Anglojęzycznych Uniwersytetu Śląskiego. Obecnie zajmuje się współczesną kulturą w kontekście zrównoważonego życia i studiów nad weg(etari)anizmem.

treści, których obecność dochodzi do głosu dopiero wówczas, gdy przyjrzymy się bliżej relacji, jaka zachodzi pomiędzy postacią a konsumpcją mięsa. W przypadku postaci kobiecych wpisuje się ona w przestrzeń refleksji na temat związków pomiędzy płcią kulturową i relacjami władzy w warunkach kultury patriarchalnej.

W drugim wymiarze, który wykracza poza obszar poszczególnych obrazów filmowych, stosunek postaci do konsumpcji mięsa może być analizowany w szerszym kontekście kulturowej historii wegetarianizmu oraz w kontekście historii polityki mięsa (*the politics of meat*; pojęcie to zostało wprowadzone do współczesnego dyskursu przez Carol J. Adams). Filmowe reprezentacje wegetarianizmu i konsumpcji mięsa powstałe na przestrzeni ostatnich dekad odzwierciedlają przemiany, jakim w społeczeństwach zachodnich podlega percepcja wegetarianizmu. Nie tylko pokazują ewolucję współczesnych poglądów na temat podmiotowości zwierząt i ich praw oraz problematyzują dotychczasowe definicje człowieczeństwa, w dobie kryzysu dyskursu antropocentrycznego domagające się rewizji, ale również wskazują na te praktyki znaczeniowótórcze, które akty konsumpcji mięsa wpisują w konteksty dyskursów narodowych.

Kwestie związane z konsumpcją mięsa od zawsze poruszały umysły filozofów. Głosy krytyczne wobec praktyki spożywania mięsa zabitych zwierząt – wbrew pozorom nie tak rzadkie, jak mogłoby się wydawać – wskazywały między innymi na to, że jest ona dla człowieka nienaturalna (Plutarch), że stanowi przejaw niesprawiedliwości (Porfiriusz) bądź podkreślały, że zachodzi ścisły związek pomiędzy spożywaniem mięsa i poziomem agresji oraz skłonnością do przemocy (Jean-Jacques Rousseau). Nowe spojrzenie na konsumpcję mięsa przynosi xx wiek. Wspomniany tekst Carol J. Adams *The Sexual Politics of Meat* (1990), stanowiący jeden z filarów teoretycznych niniejszego tekstu, to dogłębna, aczkolwiek budząca wiele emocji i niepozbawiona niejasności, analiza analogii pomiędzy kulturą konsumpcji mięsa i kulturą, która przez stulecia sankcjonowała zniewolenie kobiet. Napisana z perspektywy feministyczno-wegetariańskiej teorii krytycznej książka Adams zwraca uwagę na to, że mięso w kulturze od zawsze było nośnikiem treści symbolicznych nierozdzielnie związanych z procesami kształtowania kulturowej tożsamości płci w patriarchacie, inicjując tym samym systematyczne badania nie tylko nad związkami pomiędzy kulturą jedzenia mięsa i płcią kulturową, ale również klasą społeczną czy rasą. W ujęciu Adams, wpisującym się w obszar badawczy teorii przecięć (*intersectional theory*), zgodnie z którą różnego rodzaju formy zniewolenia zawsze ze sobą współlistnieją, kultura patriarchalna czerpie swoją żywotność zarówno z opresji kobiet, jak i z opresji zwierząt. W warunkach patriarchy kobiety i zwierzęta są przedmiotem podobnych praktyk wyrażających przekonania o dominującej pozycji (białego) mężczyzny wobec kobiet i natury. Kobieta i zwierzę stają się również przedmiotem podobnych praktyk językowych, których dobrą ilustracją znajdziemy w tytule jednej ze sztuk Shakespeare'a – mowa o *Poskromieniu złośnicy* (*The Taming of the Shrew*), gdzie angielskie słowo *tame*, używane w kontekście okiełznania dzikich zwierząt, nagle wkracza w obszar kultury tożsamości płci i odnosi się do poskromienia tego, co postrzegane jest jako dzika, nieujarzmiona kobieca natura. Niniejszy tekst jest próbą osadzenia dwóch scen filmowych, w których dwie kobiety stają wobec perspektywy konsumpcji mięsa, w kontekście refleksji na temat sposobów, w jakie polityka mięsa wpływa na płć kulturową i jej reprezentację w przestrzeni filmowej.

Mięso odrzucone: *Notting Hill*

Pierwsza ze scen pochodzi z zaliczanego do klasyki brytyjskiej komedii romantycznej filmu w reżyserii Rogera Mitchella pod tytułem *Notting Hill* (1999). Film, którego akcja rozgrywa się w Londynie w dzielnicy Notting Hill, jest opowieścią o rodzącej się miłości pomiędzy światowej sławy gwiazdą filmową Anną Scott (Julia Roberts) i skromnym księgarzem Williamem Thackerem (Hugh Grant).

O tym, że główna bohaterka jest wegetarianką, dowiadujemy się w scenie obiadu zorganizowanego przez przyjaciół Williama z okazji urodzin jego młodszej siostry. Anna, zapytana przez żonę gospodarza, który specjalnie na tę okazję przygotował pieczone perliczki jako danie główne, czy smakował jej obiad, szepcze konspiracyjnie: „Jestem wegetarianką”. Temat wegetarianizmu głównej bohaterki już w filmie nie powróci (poza sceną, w której jeden z przyjaciół Williama, chcąc upewnić go w słuszności decyzji o zerwaniu z Anną, mówi: „Nigdy nie wierz wegetariance”); bohaterka w żadnej ze scen nie wypowiada się na temat swojej bezmięsnej diety. Może się wydawać, że wegetarianizm w takim ujęciu jest jedynie rekwizytem o charakterze czysto dekoracyjnym – na pierwszy rzut oka nie pełni roli, która byłaby w jakikolwiek sposób istotna dla narracji filmu. Warto jednak w tym momencie spojrzeć na wegetarianizm głównej bohaterki w szerszym kontekście jej filmowej historii i pozwolić wybrzmieć temu, co niewypowiedziane i nienazwane – usłyszymy wówczas historię, która jest opowiadana pomiędzy słowami. Klucz do niej stanowi właśnie wegetarianizm Anny Scott.

Zacznijmy jednak od tego, co widać na pierwszy rzut oka: wegetarianizm w ujęciu *Notting Hill* podlega wyraźnej glamoryzacji. Anna Scott jest uwielbianą na całym świecie gwiazdą Hollywood, ikoną piękna i stylu. Podziwiają ją kobiety, uwielbiają mężczyźni, dla których jest, jak mówi jeden z przyjaciół głównego bohatera, „boginią.” Wegetarianizm staje się więc czymś na kształt atrybutu hollywoodzkiej boskości i wpisuje się w porządek symboliczny świata *glamour*. Bezmięsna dieta Anny nie budzi dyskusji – jest i jednocześnie nie jest czymś „normalnym”. Pośród znajomych głównego bohatera nie ma wegetarian – w jednej ze scen, do której za moment wrócimy, na krótką, aczkolwiek zapadającą w pamięć chwilę pojawia się frutarianka – ale wegetarianizm Anny przyjmowany jest ze zrozumieniem, które wydaje się wynikać z faktu, że rygorystyczna dieta, w tym dieta bezmięsna, postrzegana jest jako warunek *sine qua non* sukcesu w świecie Hollywood. Takie skojarzenie znajduje swoje potwierdzenie, kiedy Anna Scott przyznaje, że od dziesięciu lat jest na diecie (która sprawia, że cały czas czuje głód) – nie precyzuje, na jakiej, ale jasne staje się, że dieta wegetariańska może być sposobem na utrzymanie szczupłej sylwetki. To, że Anna w żadnej ze scen nie wyjaśnia powodów przejścia na wegetarianizm, może sugerować, że kierują nią nie tyle powody etyczne, ile estetyczne. Zobaczmy, co stanie się, jeśli tej scenie przyjrzymy się przez pryzmat tego, co o odrzuceniu konsumpcji mięsa mówi feministyczna teoria krytyczna i niedawno zainicjowane studia nad weganizmem.

Carol J. Adams proponuje, aby zwierzę we współczesnej kulturze traktować w kategoriach „nieobecnego punktu odniesienia” (*absent referent*) (Adams, 1990: 40). Mówiąc o znikaniu zwierząt, Adams identyfikuje trzy poziomy, na których rozgrywa się ono w przestrzeni współczesnej kultury. Poziom pierwszy to poziom rzeczywistej śmierci zwierząt, których funkcja użytkowa każe określać je w kategorii półproduktów; poziom drugi ma charakter językowy i dotyczy zastąpienia określeń typu „mięso świni” neutralnymi nazwami,

takimi jak na przykład bekon. Jak mówi Adams, nieobecnym punktem odniesienia dla słowa „mięso”, jest „mięso nieżywego / zabitego zwierzęcia” (*the dead animal*) (Adams, 1990: 42). I wreszcie poziom trzeci o charakterze metaforycznym – dochodzi on do głosu zawsze wtedy, gdy zwierzę staje się figurą stylistyczną użytą po to, aby mówić o doświadczeniu człowieka (Adams, 1990: 40–42). W wydanej w 2015 roku monografii *The Vegan Studies Project. Food, Animals and Gender in the Age of Terror* Laura Wright, amerykańska badaczka, która jest kontynuatorką badań zainicjowanych przez Carol J. Adams, idzie dalej w analizie kulturowych kontekstów niejedzenia mięsa i proponuje zainicjowanie studiów nad weganizmem (*vegan studies*). Istotny dla nas trop pojawia, gdy Wright do listy stworzonej przez Adams dodaje kolejny sposób, za pomocą którego kultura zamienia zwierzę w „nieobecny punkt odniesienia”: jest nim przedstawianie weganizmu (Wright skupia się w swojej analizie na kulturowych reprezentacjach weganizmu, ale podobny wzór dostrzec można podczas analizy przykładów wegetarianizmu w obszarze współczesnej kultury) jako stylu zdrowego życia, przy pominięciu aspektów etycznych związanych z wykorzystywaniem zwierząt. W ujęciu proponowanym przez Wright weganizm w kulturze popularnej, a szczególnie w kulturze celebryckiej, zostaje zredukowany do diety, która ma zapewnić zdrowie, szczupłe ciało i młody wygląd (Wright, 2015: 130–153).

Przeniesienie nieco zmodyfikowanej myśli Wright do kontekstu reprezentacji wegetarianizmu w *Notting Hill* pozwala na uwypuklenie kulturowych mechanizmów odpowiedzialnych za usuwanie kwestii uprzedmiotowienia zwierząt z pola widzenia współczesnego konsumenta. W omawianej scenie odbywa się to na dwóch poziomach: po pierwsze, perliczka, która zostaje podana jako danie główne, jest produktem kupionym w sklepie (zakładamy, że gospodarz domu udał się do sklepu, a nie na polowanie w celu jej zdobycia i w związku z tym nie musiał być świadkiem jej śmierci) – stanowi więc towar, podmiot transakcji handlowej; po drugie, sugestia Anny Scott, że od lat jest na diecie, sugeruje wspomniany wcześniej brak aspektu etycznego przy jednoczesnym umocnieniu związku pomiędzy wegetarianizmem a światem gwiazd i celebrytów. Jak zauważa Wright, weganizm wpisany w świat celebrytów (i świat *glamour*, który Anna Scott uosabia) podlega przekształceniu, stając się formą motywacji ze względu na zbudowanie związku pomiędzy bezmięsną dietą i seksualną atrakcyjnością (Wright, 2015: 139). Chociaż Wright dokonuje swoich analiz w oparciu o kulturowe wizerunki weganizmu, wegetariańska scena z perliczką w tle zaprasza do podążenia tropem jej rozważań. W *The Vegan Studies Project* czytamy, że seksowne ciało celebrytki-weganki jest z reguły doskonale wyrzeźbione i nierzadko chirurgicznie zmienione (Wright, 2015: 139). Anna Scott przyznaje w tajemnicy, że swój doskonały wygląd zawdzięcza dwóm bolesnym operacjom plastycznym, co po raz kolejny sugeruje związek pomiędzy jej wegetarianizmem a pragnieniem osiągnięcia i utrzymania ideału kobiecego piękna narzuconego przez męski świat Hollywood¹.

Wegetarianizm Anny Scott widziany w perspektywie proponowanej przez Wright odsłania mechanizmy kulturowego usuwania zwierzęcej obecności z jednej strony, z drugiej natomiast pokazuje granice kulturowego przyzwolenia dla dietetycznej inności. Wegetarianizm poddany procesowi glamoryzacji (lub celebrytyzacji) mieści się w obszarze akceptowanych praktyk

¹ O tym, jak dalece świat Hollywood jest zdominowany przez mężczyzn, świadczą wyniki badań przeprowadzonych przez Center for the Study of Women in TV and Film: scenarzystki stanowią 13 proc. wszystkich zatrudnionych, producentki – 24 proc., kompozytorki – 3 proc., reżyserki dźwięku – 8 proc. (Biddle, Parker, 2017).

kulturowych, podczas gdy bardziej radykalne modele żywieniowe zostają wpisane w kontekst komediowy, nacechowany przerysowaniem o charakterze prześmiewczym. We wspomnianej scenie z frutarianizmem, główny bohater odbywa serię zaaranżowanych przez troskliwych przyjaciół spotkań z potencjalnymi narzeczonymi. Jedno z nich odbywa się przy stole: podczas obiadu gospodarz serwuje porcję mięsa i dowiaduje się, że Keziah (w tej epizodycznej roli Emma Bernard) jest frutarianką. Zapytana o to, czym jest frutarianizm, wyjaśnia, że zwolennicy tej diety wierzą, że rośliny są zdolne do uczuć i w związku z tym każda forma gotowania jest formą przemocy. W kontekście znajdujących się na stole marchewek pada słynne stwierdzenie, że „te marchewki zostały zamordowane”.

O ile wegetarianizm jawi się jako atrakcyjny i seksowny wybór dietetyczny, o tyle frutarianizm w ujęciu, które przynosi *Notting Hill*, stanowi jego antytezę. Keziah jest tym wszystkim, czym Anna Scott nie jest: pozbawioną seksualnej atrakcyjności, infantylną młodą kobietą, która najwyraźniej nie ma świadomości własnego ciała i własnej seksualności – włosy związane w dwa kucyki sugerują postać zatrzymaną gdzieś pomiędzy dzieciństwem i dorosłością. Keziah dołącza tym samym do grona dziwaczek i ekscentryczek, których odmiennosc podkreśla się za pomocą odmiennych praktyk żywieniowych: przykładem takiej reprezentacji jest niekonwencjonalna, nieprzewidywalna i żyjąca według własnych, często absurdalnych zasad wegetarianka Phoebe Buffay, jedna z bohaterek amerykańskiego serialu *Przyjaciele* (1994–2004).

Powróćmy jednak do Anny Scott i jej wegetarianizmu. Przedstawiona powyżej interpretacja zakłada, że dieta bezmięсна jest dla niej strategią, za pomocą której utrzymuje nienaganną sylwetkę i zdrowy wygląd. Jeśli jednak pójdziemy o krok dalej i wpiszemy jej wegetarianizm w kontekst rozważań o związkach pomiędzy konsumpcją mięsa i kulturą patriarchalną, lekka i niewymagająca komedia romantyczna odsłoni swoją niepokojącą i bynajmniej nie radosną stronę. Wegetarianizm głównej bohaterki, rozumiany nie jako element dekoracyjny i pozbawiony treści rekwizyt, ale jako narzędzie interpretacyjne, pozwala na wydobycie historii, która, zepchnięta na drugi plan, każe myśleć, że jest on jej (jedynym i niewerbalnym) narzędziem oporu wobec opresji patriarchalnej kultury Hollywood. Mamy więc tutaj do czynienia ze złożoną sytuacją: wegetarianizm funkcjonujący w przestrzeni publicznej odsłania swoją semiotyczną niejednoznaczność, która jest produktem zawłaszczenia go przez kulturę celebrycką. Będąc rekwizytem świata *glamour*, bywa jednocześnie wyrazem niezgody na praktyki kulturowe oparte na przedmiotowym traktowaniu zwierząt; niezgody, której przekaz często jednak ginie w świecie fleszy i medialnego szumu.

Spojrzenie na postać Anny Scott przez pryzmat tego, o czym w *The Sexual Politics of Meat* mówi Adams, na pierwszy plan wysuwa opresyjny charakter zdominowanego przez mężczyzn przemysłu filmowego, którego Anna jest produktem. Idąc za głosem Adams, zaczynamy dostrzegać, że ciało Anny zostało poddane fragmentaryzacji podobnej do tej, jaka staje się udziałem zwierząt, których fragmenty trafiają na nasze talerze. Wyznanie Anny dotyczące operacji plastycznych jest w tym kontekście świadectwem reżimu narzuconego aktorce przez świat Hollywood: jej nos i podbródek zostają „ulepszone,” bo jej twarz jest sumą fragmentów, które muszą być idealne.

Anna doświadcza przemocy fizycznej i kontroli ze strony mężczyzn: w scenie, którą poddajemy szczegółowej analizie, Anna, chcąc zdobyć prawo do ostatniego kawałka ciasta, wylicza wszystkie trudności i niepowodzenia, jakich doświadczyła: między innymi to, że jeden z jej narzeczonych używał

wobec niej przemocy. Anna przypomina marionetkę, której zachowanie jest wypadkową pragnień i wizji znajdujących się wokół niej mężczyzn. W hotelowej scenie, w której William zmuszony jest udawać obsługę pokoju, jej narzeczony (Alec Baldwin) sugeruje na pozór żartobliwie, żeby zamówiła do jedzenia coś, co nie sprawi, że przytyje. Jej ciało przestaje być jej własnością, podobnie jak ciała zwierząt, hodowanych po to, aby zaspokajać apetyty spragnionych mięsa konsumentów. Taki los jest z całą pewnością udziałem perliczki, która trafia na stół w domu przyjaciół Williama. W *Historii naturalnej i moralnej jedzenia* czytamy, że zamieszkujące afrykańskie stepy perliczki „[o]becnie [...] hodowane są przemysłowo, po osiem do dziesięciu potomkin dawnych stepowych biegaczek na jednym metrze kwadratowym”, co przekłada się na jakość mięsa, bowiem „[b]rak ruchu powoduje pewną [jego] łykowatość [...]” (Toussaint-Samant, 2002: 315).

W ujęciu Adams związek pomiędzy zniewoleniem kobiet i zwierząt jest nierozzerwalny. Jeśli zgodzimy się z tym punktem widzenia, wówczas decyzja o rezygnacji z konsumpcji mięsa nabiera cech subwersji, za pomocą której Anna Scott próbuje wyrazić swój protest wobec patriarchalnej dominacji mężczyzny i upodmiotowienia kobiet i jednocześnie podkreślić podobieństwo pomiędzy losem kobiet w Hollywood i zwierząt w kulturze, która traktuje kobiety i zwierzęta jak przedmioty. Anna Scott w żadnej ze scen nie rozwija wątku swojego wegetarianizmu, ale właśnie ta cisza – jeśli zechcemy się w nią wsłuchać – może wybrzmiewać tonami sugerującymi opowieść o zniewoleniu, empatii i próbach odzyskania kontroli nad własnym życiem.

Mięso jako przedmiot pożądania: *Zew krwi* (*Żona idealna*)

Związek pomiędzy kulturowymi reprezentacjami kobiecości i konsumpcją mięsa nabiera zupełnie innego wymiaru w ujęciu, które znajdujemy w amerykańskim serialu *Żona idealna* – dramacie prawniczym wyprodukowanym w latach 2009–2016 przez Michelle King i Roberta Kinga. Mięso, które w szesnastym odcinku szóstego sezonu serialu, zatytułowanym *Zew krwi* (reż. Michael Zinberg), pojawia się jako przedmiot kobiecego pożądania, każe zrewidować tradycyjne postrzeganie obrazów kobiecości i męskości oraz sygnalizuje nieuniknioną problematykę relacji polityka mięsa–płeć kulturowa. Prawniczka-demokratka Diane Lockhart, jedna z głównych bohaterek serialu, wyjeżdża ze swoim niedawno poślubionym mężem, konsultantem balistycznym, zwolennikiem prawa do posiadania broni i republikaninem, na polowanie w towarzystwie innych republikanów. Opuszczamy Chicago i przenosimy się w zimowe góry Wyoming, gdzie w potężnym domu przypominającym górskie schronisko kilkunastu republikanów z żonami oddaje się życiu towarzyskiemu, któremu towarzyszą rozmowy o polityce i biznesie. Gdy nadchodzi sygnał do rozpoczęcia przygotowań do wyjścia na polowanie, panie proszone są o skorzystanie z zabiegów pielęgnacyjnych: polowanie jest rozrywką zarezerwowaną dla mężczyzn. Mężczyźni polują, kobiety zajmują się dbaniem o siebie. Świat amerykańskich republikanów został przedstawiony jako obszar, w którym mężczyźni i kobiety wypełniają funkcje wyznaczone przez tradycję kulturową.

Dla Diane Lockhart wyjazd na polowanie jest okazją do nawiązania kontaktów z majątynymi republikanami, których planuje pozyskać dla swojej kancelarii.

Wyraźny podział na role męskie i kobiece jest dla niej, kobiety niezależnej i sprawczej, trudny do zaakceptowania, ale postanawia wykorzystać czas w szlafroku i z lampką szampana do tego, by pozyskać klientów poprzez ich żony. W pewnym momencie otrzymuje telefon od męża, który informuje ją, że zapomniał jednego z rodzajów broni niezbędnej podczas polowania i prosi ją o pomoc. Jest to wybieg kochającego męża, który pod pretekstem roztargnienia ściąga do lasu żonę, dając jej tym samym możliwość rozmowy z potencjalnymi klientami kancelarii. W oczekiwaniu na zwierzynę Diane wdaje się w dyskusję na temat prawa kobiet do aborcji z niejakim R.D. Dla jej rozmówcy, który, jak się później okaże, jest jednym z najbardziej wpływowych amerykańskich republikanów, zarodek ludzki jest dzieckiem od chwili poczęcia i od tej chwili powinien być jako takie traktowany, podczas gdy Diane broni prawa kobiety do decydowania o swoim ciele. Dyskusję przerywa informacja, że zaganiacze wypełnili swój obowiązek – na ekranie pojawia się sarna. Mężczyzna proponuje Diane oddanie strzału. W scenie pełnej napięcia Diane obserwuje zwierzę przez wizjer, po czym spłoszona sarna ucieka, ale Diane pociąga za spust.

Punktem kulminacyjnym tego wątku odcinka jest scena w jadalni: siedząca przy stole Diane Lockhart, która odkrywa, że polowanie sprawiło jej przyjemność, ma przed sobą talerz, na którym widzimy porcję świeżo upieczonego mięsa – wyobrażamy sobie jego soczystość i kruchość, mając jednocześnie przed oczami śmierć dopiero co upolowanej sarny. Napięcie, które rodzi niepewność związana z tym, czy Diane zdecyduje się na zjedzenie mięsa zwierzęcia, które sama wcześniej uśmierciła, jest przez scenarzystów umiejętnie budowane: siedząc przy stole, Diane najpierw rozmawia z mężem, potem odbiera telefon, by wreszcie, ku swojemu ogromnemu zdumieniu, przekonać się, że R.D, jej oponent w dyskusji, szuka nowej kancelarii. Upolawszy klienta, Diane sięga po sztucce, odkrawa kawałek mięsa i wkłada go do ust: na jej twarzy maluje się błogość i coś na kształt dumy.

Scena ma charakter transgresywny w wymiarze zarówno jednostkowym, jak i kulturowym. Jest nie tylko opowieścią o przekraczaniu własnych granic i wychodzeniu poza strefę bezpieczeństwa wyznaczaną przez własne wyobrażenie na temat tego, kim jesteśmy, ale również opowieścią o dekonstrukcji określonych kodów semantycznych, za pomocą których we współczesnej kulturze tworzone są wzorce kobiecości i męskości oraz tych, które odpowiedzialne są za reprezentację śmierci zwierząt.

Akt konsumpcji mięsa zwierzęcia, które jeszcze chwilę wcześniej żyło w swoim naturalnym środowisku, problematyzuje codzienną konsumpcję mięsa – produktu dostępnego w każdym sklepie – poprzez swego rodzaju wwiwsekcję mechanizmów kulturowego wypierania faktu, że za każdą porcją gotowego do sprzedaży mięsa i za każdą porcją szynki wyeksponowanej na sklepowej ladzie stoi śmierć konkretnego zwierzęcia. Diane Lockhart staje twarzą w twarz z tym, co Derek Ryan określa jako „cielesną rzeczywistość tego, skąd pochodzi mięso” (Ryan, 2015: 135, tłumaczenie własne). Transgresyjność omawianej sceny odsłania się po raz pierwszy, gdy spojrzymy na nią z perspektywy proponowanej przez Adams. Dokonując konsumpcji mięsa zwierzęcia, które sama wcześniej zabiła, Diane odrzuca kulturową zasłonę spowijającą przemysł mięsny, i konfrontuje się z tym, co przez wielu może być postrzegane jako prawdziwa natura człowieka. Diane podważa kulturową mistyfikację, która jest warunkiem niezbędnym dla sukcesów przemysłu mięsnego, ale obnażenie tej istoty bynajmniej jej nie osłabia. Fakt uśmiercenia żyjącej istoty nie wywołuje w niej wyrzutów sumienia: Diane musi dokonać

konfrontacji z własną wrażliwością i poczuciem moralności, w wyniku której staje się jasne, że akt zabicia zwierzęcia daje jej poczucie siły, zgodnie z tym, że „wierzymy, że kiedy spożywamy mięso, w jakiś sposób przejmujemy cechy zabitego zwierzęcia” (Zaraska, 2017: 174). Idąc dalej tym tropem, przypomniamy sobie, że Diane Lockart jest zagorzałą zwolenniczką prawa do aborcji. Jonathan Safran Foer w *Zjadaniu zwierząt* zauważa: „Jedzenie zwierząt należy do tej samej grupy tematów co aborcja. Nie da się ustalić najważniejszych faktów. Kiedy płód staje się człowiekiem? Co naprawdę przeżywa zwierzę w rzeźni?” (Foer, 2013: 17). W kontekście analizowanej sceny Diane nabiera wyraźnych cech drapieżnika – chcąc pozostać w zgodzie z samą sobą, ona, obrończyni prawa kobiety do usunięcia płodu, dokonuje aktu konsumpcji mięsa zwierzęcia, które właśnie pozbawiła życia. Efektem tej sceny jest to, że dychotomia natura-kultura ulega zachwianiu: człowiek jako zwierzę ludzkie (*human animal*) jest drapieżnikiem, a świat, w którym żyje, jest areną walki o przetrwanie w takim samym stopniu, w jakim środowisko naturalne jest sceną walki o przetrwanie dla żyjących w nim zwierząt nieludzkich (*non-human animal*). Prawo do aborcji i prawo do zjadania zwierząt zostają w pewien sposób zrównane. To, co mogłoby wskazywać na pęknięcie w rysie charakterologicznym Diane, przy bliższym spojrzeniu okazuje się wzmacniać spójność postaci – Diane jest drapieżnikiem.

Potencjał interpretacyjny omawianej sceny nie wyczerpuje się w tym momencie. Akt zjedzenia mięsa – mięsa tego konkretnego zwierzęcia – nie tylko dekonstruuje kod kulturowy służący do zakrywania realności zwierzęcej śmierci i wyodrza rys psychologiczny postaci, ale również problematyzuje kwestie kulturowej tożsamości płci oraz wpisuje je w szerszy kontekst tożsamości narodowej i jej związków z jedzeniem.

Scena zaciera granice pomiędzy myśliwym-mężczyzną a myśliwym-kobietą: Diane jest myśliwym nie dlatego, że upolowała zwierzę, ale dlatego, że jej przyjazd na weekendowe spotkanie republikanów to pretekst do rozpoczęcia własnego polowania – myśliwi polują na dziką zwierzynę, Diane poluje na bogatych klientów. Już w tym ujęciu widać, że Diane porusza się w przestrzeni tradycyjnie zarezerwowanej dla mężczyzn – dotyczy to zarówno kancelarii adwokackiej zdominowanej przez mężczyzn, jak i świata polowań – w której, aby przeżyć i odnieść sukces, musi przyswoić zestaw zachowań postrzeganych jako typowo męskie. Akt konsumpcji mięsa zwierzęcia zabitego na polowaniu stawia Diane w szeregu mężczyzn spragnionych władzy: jako myśliwy staje w pewien sposób ponad podziałem na to, co męskie i to, co kobiece. Zabijając i spożywając mięso zabitego zwierzęcia, stawia się w pozycji władzy. Jak pisze Marta Zaraska:

[...] pozostajemy uzależnieni od mięsa. Ludzie kochają władzę, a właśnie z nią się ono kojarzy. Polowaniu towarzyszyły niebezpieczeństwa, zatem mięso było trudne do zdobycia i – co za tym idzie – drogie; w rezultacie stało się symbolem panowania nad kobietami, nad ubogimi, nad przyrodą oraz innymi narodami. (Zaraska, 2017: 174)

Diane pragnie władzy i uznania – dążąc do zawodowego spełnienia, dokonuje aktów przemocy zarówno wobec świata natury, jak i wobec świata kobiet i mężczyzn stojących na drodze do jej celów.

Idąc dalej tropem zacierania granic widzimy, że pomimo oczywistości różnic światopoglądowych pomiędzy republikanami i demokratami, scena

konsumpcji mięsa przez Diane rozmywa je w niepokojący sposób. Podobieństwa pomiędzy nimi ujawniają się wtedy, gdy światopogląd zostaje wpisany w świat polityki, pieniędzy i władzy – pod warstwą różnic ideowych kryją się jednak te same instynkty, to samo pragnienie władzy i kontroli. W świecie republikanów owe pragnienia są przypisane mężczyznom, w świecie demokratów stają się obiektem pożądania obu płci. Świat republikanów jawi się jako obszar porządku i ściśle przestrzeganych granic, świat demokratów jest światem płynnych granic i transgresji. Diane, demokratka strzelająca do zwierząt podczas polowania zorganizowanego przez republikanów, jest postacią transgresywną, która wymyka się łatwym klasyfikacjom, problematyzując swoimi wyborami sztywne podziały współczesnej sceny politycznej.

Znaczeniowa intensywność omawianej sceny polega nie tylko na tym, że przynosi ona wyostrenie obrazu postaci oraz problematyzację relacji kobieta–mięso, ale również na tym, że może stanowić punkt wyjścia do refleksji na temat reprezentacji związków pomiędzy konsumpcją mięsa a amerykańską tożsamością narodową. W tym kontekście interesująco brzmią wnioski, do których doszła Laura Wright: autorka *The Vegan Studies Project* zauważa zmianę, jaka zaszła w społeczeństwie amerykańskim w stosunku do wegetarianizmu i weganizmu na przestrzeni ostatnich dekad. O ile lata 80. i 90. XX wieku cechowało stopniowe przenikanie elementów kultury wegetariańskiej (i wegańskiej) zarówno do świadomości wielu Amerykanów, jak i do produktów kultury obszaru głównego, oraz budowanie pozytywnego obrazu bezmięsnej diety, o tyle, zdaniem Wright, wydarzenia z 11 września 2001 roku przyniosły powrót dotychczasowej kodyfikacji mięsa, wzmocnionej o wartości narodowe (Wright, 2015: 28–42). Zdaniem Wright, po atakach na World Trade Center konsumpcja mięsa stała się ponownie wyznacznikiem amerykańskości, a wszystkie modele żywieniowe odmienne od tradycyjnej amerykańskiej diety okazują się „wysoce podejrzane” (Wright, 2015: 30). W świetle powyższych tez, akt konsumpcji mięsa, wpisany w kontekst spotkania republikanów, nabiera kolejnego wymiaru, który właśnie ze względu na swoją nieoczywistość może stanowić interesujący punkt przecięcia dyskursów narodowych i tych związanych z kulturą jedzenia. Zainicjowana przez George’a W. Busha wojna z terroryzmem jest obecna w serialu *Żona idealna* w kontekście, między innymi, inwigilacji obywateli – podsłuchy telefoniczne zakładane w celu wytropienia powiązań z organizacjami terrorystycznymi prowadzą często do nadużyć, ale dzieje się to w imię, postrzeganej przez rząd jako słuszna, walki o bezpieczeństwo kraju. Polowanie i konsumpcja mięsa są w tym kontekście republikańskim wyznaniem wiary w amerykańskie wartości i symbolicznym gwarantem ich trwania.

Dwie sceny filmowe, w których dwie kobiety siedzą przy dwóch stołach i serwuje się im mięso, opowiadają historie o jednostkach i o kulturze, o zniewoleniu i sprawczości, kontroli i władzy. To, jak odczytujemy te sceny i jakie treści przypisujemy ich poszczególnym elementom, jest świadectwem zmieniającej się percepcji i nieustannego poszerzania perspektyw badawczych. Uwrażliwienie współczesnego odbiorcy na kwestie związane z kulturą jedzenia, kulturową tożsamością płci oraz podmiotowością zwierząt nakłada nowe filtry na reprezentacje wątków dotyczących konsumpcji bądź odmowy konsumpcji mięsa. Nowe filtry badawcze odsłaniają nowe związki i stwarzają nowe możliwości

interpretacyjne. Przywołany w motcie artykułu Derek Ryan ma rację, mówiąc, że stoły, przy których jadamy, pełne są opowieści. Musimy tylko być gotowi, aby usłyszeć nie tylko te opowiadane głośno, ale i te, które – opowiadane szeptem – odsłaniają pokłady znaczeń niewidocznych na pierwszy rzut oka.

BIBLIOGRAFIA:

- Adams C.J. (1990). *The Sexual Politics of Meat. A Feminist-Vegetarian Critical Theory*. Cambridge.
- Biddle T., Parker E. (2017). In Case you Missed It: Changing the Power Paradigm in Hollywood, <http://womensenews.org/2017/11/in-case-you-missed-it-changing-the-power-paradigm-in-hollywood/> (13.11.2017).
- Foer J.S. (2013). *Zjadanie zwierząt*. Warszawa.
- Ryan D. (2015). *Animal Theory. A Critical Introduction*. Edinburgh.
- Toussaint-Samant M. (2002). *Historia naturalna i moralna jedzenia*. Warszawa.
- Wright L. (2015). *The Vegan Studies Project. Food, Animals, and Gender in the Age of Terror*. Ateny-Londyn.
- Zaraska M. (2016). *Mięsoholicy*. Warszawa.

FILMOGRAFIA:

- Notting Hill* (1999), reż. Roger Michell.
- Żona idealna* (2009–2016, CBS), *Zew krwi* (2015, sezon 6, odcinek 16), reż. Michael Zinberg.