

# Helen Day

---

## Skromne propozycje i miłość doskonała : metaforyczny, dosłowny i wirtualny kanibalizm w społeczeństwie kapitalistycznym

---

ER(R)GO. Teoria–Literatura–Kultura nr 2 (7), 81-90

---

2003

Artykuł został 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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

## Skromne propozycje i miłość doskonała. Metaforyczny, dosłowny i wirtualny kanibalizm w społeczeństwie kapitalistycznym

Jako jedno z największych tabu społecznych kanibalizm skrywa się tuż pod powierzchnią kultury, stanowiąc stałą, choć nie do końca jasno wykrystalizowaną groźbę. Jak utrzymuje Margaret Visser: „gdzieś w zakamarkach naszego umysłu, uważnie oddzielona od zwykłej myśli i dyskursu, czai się idea kanibalizmu – że ludzie mogą stać się jedzeniem i zjadającymi się nawzajem. W końcu przemoc jest niezbędną, jeśli jakikolwiek organizm ma pochłonąć drugi”.<sup>1</sup> Według Mariny Warner, kanibalizm „ukazuje przerażający brak zdolności rozpoznania sobie podobnych”.<sup>2</sup> Kanibale nie potrafią zobaczyć w swych ofiarach istot do nich podobnych, przynależnych do tej samej społeczności, niezależnie, czy chodzi tu o kwestię rasy, klasy czy kultury, tak więc omawiane teksty najczęściej relacjonują akt konsumpcji jednej grupy ludzi przez drugą. Ponadto, kanibalizm wymaga, aby to, co ma być skonsumowane, zostało najpierw podtuczone, niezależnie od tego, czy mowa tu o dziecku czy o czyjejs reputacji.

Wybrane przeze mnie fragmenty tekstów literackich i filmowych, których powstanie przypada na czasy wielkich przemian zachodzących w bazie ekonomicznej, uciekają się do pojęcia kanibalizmu jako niezwykle przejrzystej metafory kapitalizmu. Przykładowo, pamflet Jonathana Swifta *Skromna Propozycja* (1729 r.) dotyczy rozległych zmian ekonomicznych, społecznych i kulturowych towarzyszących wypieraniu feudalizmu przez kapitalizm. Ze względu na to odzwierciedla on niezadowolone społeczeństwo spowodowane warunkami wczesnej nowożytnej komercjalizacji. Film Briana Yuzny *Society (Socjeta)* wszedł do dystrybucji w 1989 roku, pod koniec jednej z najbogatszych i najbardziej zachłannych dekad w historii kapitalizmu. Alternatywna dystopia proponowana przez Jossa Weedona w *Buffy, pogromcy wampirów (Buffy the Vampire Slayer)* odzwierciedla lęk społeczeństwa u progu wkroczenia w nowy wiek; wiek, w którym konsumuje się wszystko, co tylko da się skonsumować, a resztkom subiektywizmu zagraża myśl o prywatnych korzyściach. Celem poniższego artykułu jest przedstawienie związku pomiędzy kapitalizmem a kanibalizmem oraz zwrócenie uwagi na to, w jaki sposób kapitalizm żeruje sam na sobie, co prowadzi do stworzenia błędnego koła pożądania, w którym skonsumowanie Innego staje się jedynym rozwiązaniem.

### Skromna propozycja

XVIII-wieczny pamflet Jonathana Swifta na angielski wyzysk Irlandii omawia zachowanie i konsekwencje kapitalizmu. Swift opowiadał się w zasadzie prze-

ciwko takiemu rodzajowi indywidualizmu i uwartościowienia, jakie propagował kapitalizm, wierząc, że bogaci powinni pomagać biednym, aby ci mogli pomóc samym sobie. Duża liczba właścicieli ziemskich, do których anonimowy autor *Propozycji* się odnosi, była Anglikami spędzającymi większość czasu z dala od swoich irlandzkich majątków, żyjąc w dostatku w Anglii. Dla Anglików Irlandia była krajem wielkich możliwości dostarczającym taniej ziemi, surowca i umożliwiającym wysoce nieodpowiedzialny styl życia tym wszystkim, którzy byli w stanie tolerować lub wykorzystywać jej niestabilne warunki społeczno-polityczne. Pod tym względem traktowano ją jak kolonię.

*Propozycja* Swifta sugeruje Irlandczykom, że powinni tuczyć swoje dzieci i sprzedawać je Anglikom jako nowe smakowite danie. Autor *Propozycji* został w dobrej wierze zapewniony, że „młode, zdrowe, dobrze odchowane dziecko w wieku jednego roku stanowi doskonałe pożywno i zdrowe pożywienie, zarówno w potrawce, pieczone, zapiekane czy gotowane” i z pewnością doskonale nada się jako *fricasee* czy *ragout*.<sup>3</sup> Jednak zamiast faktycznie pomóc biedocie, wykorzystywanie ich dzieci w charakterze pożywienia będzie korzyścią jedynie dla bogaczy, zapewniając im kolejny obiekt konsumpcji.

Nawet w agrarnym społeczeństwie, takim jak Irlandia, założenia kapitalizmu można było realizować w taki sposób, aby wyzyskiwać biednych i sprawiać, że bogaci stawali się jeszcze bogatsi. Kapitalizm zajmuje się wartością użytkową; jego celem jest sprawienie, aby wszystko i wszyscy byli użyteczni. Wszystko można zmienić w artykuł sprzedaży, nawet ludzi: *Propozycja* zaczyna się od wyłożenia, że celem jej jest znalezienie sprawiedliwego, taniego i łatwego sposobu na to, aby dzieci biedoty stały się „użytecznymi członkami społeczeństwa”.<sup>4</sup> Swift zwraca tu uwagę na fakt konsumowania tych, którzy nie potrafią się podporządkować systemowi tożsamości społecznej, w tym przypadku kapitalizmowi. Jest to krańcowa metafora marksizmu odebrana w dosłowny sposób: bogaci spożywający biednych.

System własności jest kręgosłupem systemu kapitalistycznego. Ziemia, uprzednio należąca do wszystkich, została ogrodzona murami, właściciele ziemscy kupowali jej coraz to więcej, zostawiając chłopów z niczym. *Propozycja* daje biedocie pewną własność, którą mogą rozporządzać, którą mogą sprzedawać i z którą mogą wejść na kapitalistyczny rynek wymiany. Wydanie „postanowienia o zajęciu” oznacza zajęcie wszystkich ruchomości, aby zmusić osobę do zapłacenia czynszu.<sup>5</sup> Skoro dziecka nie można prawnie zająć, a należy ono do rodziców, zmieniając je w artykuł sprzedaży, sprawiamy, że może stać się ono dodatkową wartością dla właściciela ziemskiego.

Zdolność najemcy do przeżycia zależy od jego zdolności do reprodukcji. Skoro rodzenie dzieci zmienia się w mechaniczny proces, wytwarzane w ten sposób dziecko staje się częścią zasobów narodu. Matka staje się maszyną do rodzenia dzieci, hodowcą, fabryką oczyszczoną z uczuć macierzyńskich i jakichkolwiek innych cielesnych form wyrazu, wliczając w to pożądanie seksualne. Jako producenci sprzedający swoje dzieci biedne rodziny nie czują więzi z tym, co produku-

ją. Matka wychowuje inwestycję, artykuł na sprzedaż, więc nie musi robić nic poza „utrzymaniem” go; z dzieckiem nie trzeba przebywać, nie trzeba go uczyć rozpoznawania własnej rodziny, mówienia czy zabawy. Zdrowe dzieci to zdrowy zysk, co w końcu prowadzi do konkurencji, podstawowego wymogu kapitalizmu. Dzieci są własnością, w której rodzice mają udziały finansowe i nawet uczucia są artykułami na sprzedaż, ponieważ mężowie zmuszeni są ochraniać swoje ciężarne żony i opiekować się nimi tak, jak opiekowaliby się ciężarnymi zwierzętami, skoro są one środkiem finansowej rekompensaty.

*Skromna Propozycja* wyciąga logiczne wnioski z relacji międzyludzkich w kapitalizmie, gdzie człowiek staje się zdehumanizowanym artykułem sprzedaży. *Propozycja* Swifta jest projekcją systemu ekonomicznego opartego na własności prywatnej, materializmie, użyteczności i zachłanności. Pragnie on, aby jego czytelnicy zrozumieli, że żyjąc z wyzysku drugiego człowieka, jesteśmy tylko o krok od dopuszczenia się kanibalizmu. W systemie gdzie właściciele ziemscy „już pożarli większość rodziców”, wydają się oni „mieć największe prawa do ich dzieci”.<sup>6</sup>

To, co stanowi motywację kanibala, według Johna Smitha, to „niemożność metaforycznego myślenia, co zmusza go do wyrażania symbolicznego porządku bez względu na cenę”.<sup>7</sup> *Propozycja* Swifta ma zabarwienie satyryczne, zaś „[s]atyra”, jak pisał sam Swift, „to rodzaj lustra, w którym patrzący zazwyczaj odnajduje twarz wszystkich innych tylko nie własną”.<sup>8</sup> Jest to zadziwiająco podobne do społecznej konstrukcji kanibala: można dowieść, że częstokroć oskarżenie o kanibalizm jest stałym elementem wszelakich obelg pod adresem tych, których kultura i wierzenia są odmienne od naszych. Jak deklarował Montaigne, „nazywamy barbarzyńskim wszystko to jest sprzeczne z naszymi przyzwyczajeniami”.<sup>9</sup> W średniowieczu często oskarżano Żydów o zjadanie chrześcijańskich dzieci; wiedźmy miały wytapiać z dzieci tłuszcz, aby robić z niego masę, dzięki której ich miotły mogły latać w Sabat; Aborygenów oskarżano, że zjadali Chińczyków. Nasze Ja potrzebuje Innego, aby mieć poczucie własnej tożsamości. Oskarżając inne rasy o kanibalizm, stajemy się cywilizowanym, postępowym społeczeństwem, którego celem jest oduczenie barbarzyńców tak okropnych nawyków. Jednak, jak pokazuje *Skromna Propozycja*, kanibalizm jest wrodzoną cechą industrialnych, zmechanizowanych, dehumanizujących procesów kapitalizmu. „Kanibalizmu często używa się, aby zdefiniować to, co obce”, obstaje Warner, „ale w rezultacie oddaje on istotę tego, kto o nim mówi”.<sup>10</sup> To kapitalista jest ludozercą, zmieniającym ludzi w niewolników i traktującym ludzkie mięso jako artykuł konsumpcji.

## Soylent Green. Zielona Pożywka

W filmie z 1973 *Soylent Green (Zielona Pożywka)* społeczeństwo, jakie znamy, padło ofiarą samozniszczenia na skutek globalnego ocieplenia, wojen i przeludnienia.<sup>11</sup> Film rozpoczyna montaż scen obrazów industrializacji świata i szkód, jakie ten proces wyrządził społeczeństwu. Pozwała to nam, jako widzom, skonsuować Amerykę i jej przemysłową przeszłość w ciągu sekund, redukując historię do kolekcji scen.

Poczynając od przedstawienia małych farm i chłopców łowiących ryby z miejscowych mostów, akcja przenosi się w krajobraz miejski – widzimy tłumy identycznie wyglądających urzędników i ostateczny symbol produkcji masowej – Forda (w jakimkolwiek kolorze, byle by był czarny).<sup>12</sup> Te wskaźniki dobrobytu niemal natychmiast jednak zastąpione zostają obrazami burzliwych demonstracji, kłębów fabrycznych zanieczyszczeń, stert złomu i odpadów pozostawianych przez przemysł. W cieniu wciąż zachwycających wieżowców amerykańskich miast przemykają czolgi wysyłane do kontrolowania zamieszek, podczas gdy masy walczą z maskami gazowymi przy akompaniamencie wyjących syren.

Jak gdyby w myśl słów *Eseju o teorii ludnościowej* Thomasa Malthusa („*Essay on the principle of population*”), w którym sugeruje on, że zaludnienie wkrótce wzrośnie tak bardzo, że ludzie nie będą w stanie sprostać własnym kosztom utrzymania, świat rzeczywiście nie jest w stanie się wyżywić, zaś głodujące masy zmuszone są walczyć o kawaleczki „Zielonej Pożywki”, którą wydziela rząd.<sup>13</sup> Kapitałiści stojący za „Zieloną Pożywką” żyją w luksusie w swoich apartamentach w drapaczach chmur i zjadają się świeżymi owocami i mięsem – czymś, co wśród mas figuruje jedynie jako legenda, jako że większość młodszych osób nie pamięta już jedzenia, które miało jeszcze smak, wygląd i zapach.

Charlton Heston odnajduje fabrykę, w której produkuje się „Zieloną Pożywkę” i odkrywa potworną prawdę, że produkowana jest ona z przetwarzanych ciał zmarłych. Heston rozpoczyna swoją misję po tym, jak jego przyjaciel popełnia samobójstwo. Dowiedziawszy się prawdy i nie mogąc pogodzić się z myślą, że zrobiono z niego kanibala, przyjaciel wolal sam stać się pokarmem, niż w dalszym ciągu łamać tabu kanibalizmu i niszczyć przez to cywilizację, której Ameryka ma ponoć bronić.

Olbrzymi zakład przemysłowy, który odkrywa Heston, jest prawie w całości zmechanizowany, nie ma w nim pracowników, poza ubranymi na czarno dostawcami w kominiarkach i odzianymi w biel naukowcami, którzy przechadzają się dokola z notatnikami, dokonując pomiaru surowca. Szum maszynierii, rytmiczny stukot pasów transmisyjnych i ostry odgłos kroków Hestona to jedyny podkład muzyczny na tej metalicznej plantacji.

Poczynając od wywrotek, a skończywszy na olbrzymich zbiornikach, do których zrzucane są ciała, wszystko tonie w odcieniach szarości, z wyjątkiem zjadliwie kolorowych bloków „Zielonej Pożywki” wypływanej ze szczęk śmierci. To ta właśnie dehumanizacja, to dobitne wyobrażenie wieku przemysłowego stworzyły warunki dla kapitalizmu i sprawiły, że stał się on możliwy.

## Buffy

Od dawna dopatrywano się w wampirze drapieżnika doskonałego. Zaproponowana przez Marksa analogia kapitalizmu mówiąca o tym, że „[k]apitał jest pracą umarłą, która jak wampir ożywia się tylko wtedy, gdy wysysa żywą pracę, a tym więcej nabiera życia, im więcej jej wysysie” opisuje wampira jako osobnika martwego, który niemniej jednak żyje dzięki krwi wysysanej z żyjących.<sup>14</sup> Jak

twierdzi Franco Moretti, „*Ich siła staje się jego siłą; im silniejszy staje się wampir, tym słabsi stają się żywi*”.<sup>15</sup> Kapitalista wzbogaca się, twierdzi Marks, „nie w miarę swej osobistej pracy i ograniczenia osobistej konsumpcji, lecz w miarę wysysania cudzej siły roboczej”.<sup>16</sup>

W odcinku *Buffy* zatytułowanym „*Życzenie*” Anyanka, demonica wzgardzonych kobiet, spełnia życzenie jednej z klasowych koleżanek *Buffy*, Cordelii, żeby *Buffy* nigdy nie zawitała w Sunnydale.<sup>17</sup> W tym innym, pozbawionym *Buffy* Sunnydale władzę sprawuje Władca Wampirów wraz ze swoimi poplecznikami. Postanawia on zmodernizować raczej niechlujny sposób pozyskiwania krwi poprzez tradycyjne ugryzienie, proponując w zamian wydajny, zmechanizowany proces.

Retoryka Władcy Wampirów nie ustępuje retoryce polityków, którzy pragną „dokonać zmian w samej materii społeczeństwa.” Spieszy, aby zapewnić swoją rasę, że postęp technologiczny nie jest zdradą ich natury, lecz posunięciem, które wyniesie ich ponad „bezsmyślną rutynę drapieżnika”: polowanie i zabijanie, może i podniecające, aczkolwiek mało praktyczne. To nie wampiry, lecz ludzie z ich „plebejskimi” umysłami powołali do życia prawdziwie „demoniczny proces” – Masową Produkcję. „Złoty wiek” dla wampirów rozpoczyna się przy wtórze krzyków pierwszej ludzkiej ofiary, która wciągana jest na arenę i podłączana do maszyny „żywa”, o czym informuje publiczność oblizujący się ze smakiem Władca, „aby była świeższa”. Kiedy metalowe kolce przebijają ciało dziewczyny, a jej krew włączana jest w rurki prowadzące do umieszczonych po obu stronach kraników, na twarzach wampirów małuje się nader wyraźne pożądanie. Podczas gdy ludzie wepchnięci do klutek w oczekiwaniu na swoją kolejkę reagują przerażeniem, Władca otrzymuje pierwszy kieliszek, który unosi w górę z tryumfem konesera smakującego najlepsze z win. Natura wampira zmusza go do szukania coraz to nowych ofiar, tak jak kapitalista jest zmuszony gromadzić dobra. Tak jak Kapitał, Władca Wampirów popychany jest w kierunku ciągłego wzrostu, nieograniczonej ekspansji swojego królestwa: gromadzenie jest wrodzoną częścią jego natury. Zamiast dystansować się od osiągnięć ludzkiego społeczeństwa, Wampir wykorzystuje techniki kapitalizmu. Produkt – krew – jest odsysany z ciała, którego następnie można się pozbyć jako zbędnego odpadu za pomocą pasa transmisyjnego. To prowadzi do naturalizacji kapitalizmu, uczynienia go nieuniknionym. Dla Marksa warunkiem podtrzymania kultury była bezpieczna i konsekwentna baza ekonomiczna. Przejawszy Sunnydale i zapewniwszy sobie dostawę pożywienia, nowa rasa wampirów stara się uregulować konsumpcję w taki sposób, aby starczyło czasu na przyjemniejsze rozrywki. Krew jest spuszczana z żywego wciąż ciała do kieliszka, zanim przekaże się ją wampirowi, odcinając go w ten sposób od zabijania samego w sobie. Ta brudna, cielesna robota jest teraz wykonywana czysto i wydajnie przez maszyny.

## Eat the Rich. Jedz Bogatych

W 1988 r. Comic Strip zaprezentował film zatytułowany *Eat the Rich (Jedz Bogatych)*. Film stanowił krytykę Thatcherowskiego kapitalizmu, który dopro-

wadził do wykształcenia społeczeństwa, w którym bogaty stawał się jeszcze bogatszy, zaś do biednych, bezdomnych, bezrobotnych, samotnych matek i homoseksualistów nikt się nie przyznawał.<sup>18</sup> Kiedy jeden z kelnerów, imigrant i homoseksualista, traci pracę w dekadentycznej restauracji o wdzięcznej nazwie „Bastards” („Gnoje”) serwującej brytyjskiej elicie takie delikatesy, jak „koala zapiekany w miodzie”, w porozumieniu z młodą samotną matką i innymi wyrzutkami społeczeństwa postanawia obalić rząd. Po przejściu restauracji i zastrzeleniu jej właścicieli rebelianci ponownie otwierają ją pod nową nazwą „Jedz Bogatych”, pławiąc się w ironii, że ich goście robią dokładnie to, co mówi nazwa lokalu i jeszcze płacą za ten przywilej.

Bohaterowie planują pokazać światu Noshera (imię znaczy „Jedzący”), ministra spraw wewnętrznych jedzącego ludzkie mięso, mając nadzieję, że to doprowadzi do jego dymisji. Poprzez lornetkę jeden ze spiskowców obserwuje ze wzmożonym napięciem, jak Noshier przywołuje kelnerkę. Jednak wszystko, czego się domaga, to ketchupu, tego symbolu masowej konsumpcji. „Jak dla mnie, to smakuje jak ludzkie mięso”, – rzuca komentarz żonie. „Tak, masz rację” – odpowiada żona. Obydwoje od razu rozpoznają smak ludzkiego mięsa, ponieważ przez cały czas żerowali na innych. Pozostali goście jednak niczego nie zauważają, nawet gdy kolejne danie wnoszone jest na ramionach jednego z restauratorów.

Kiedy tylko dopuszczono się aktu kanibalizmu, wezwana zostaje policja. Klientom nakazuje się przez megafon: „Odłożyć noże i widelce!”, informując, że „Właśnie zjedliście Premiera”. Masowe wymioty, które są wynikiem tego komentarza stanowią dowód na to, że bogaci członkowie społeczeństwa nie są w stanie poradzić sobie z przyswojeniem dowodów ich prawdziwej natury. Podczas gdy społeczności antropofagów, czyli takie, które dobrowolnie spożywają ludzkie mięso jako część swego porządku społecznego, jedzą swoich wrogów, „my”, członkowie bogatego cywilizowanego Zachodu, „wymiotujemy naszych”.<sup>19</sup> Zamiast przejmować siły i charakter naszych wrogów, w ten sposób konstruujemy naszą tożsamość poprzez odrzucenie Innego i brak rozpoznania heterogeniczności ludzkiego społeczeństwa.

Istotnym jest tu, że Noshier nie tylko wkłada mięso do ust, lecz również je połyka, zanim wezwana zostaje policja. Wyrażenie „Czy to połknął?” odnosi się nie tylko do samego aktu jedzenia, w mediach używa się tego sformułowania, pytając, czy czytelnik lub widz „nabrał się” na daną historię. Noshier został stworzony, „utuczony” przez prasę, więc jego upadek ma być również najpierw spożyty przez prasę, a potem przez opinię publiczną. „Macie to zatuszować” – wydziera się wzburzony Noshier, ale już pojawiła się dziennikarska furgonetka i jego wybryk staje się wiadomością z pierwszych stron gazet, w końcu prasa też oddaje się pewnej formie kanibalizmu.

Podczas gdy w *Skromnej Propozycji* Swifta bogaci jedzą biednych, *Eat the Rich* wyjawia, że zjadanie bogatych przez bogatych, tych ze swojej „sfery,” może być równie przekonującą metaforą kapitalizmu. W społeczeństwie, w którym każdy chce coraz więcej i więcej, i więcej, można utrzymać się na szczycie, pozerając

jedynie wszystkich pozostałych. Nie ma przyjaźni i czulego partnerstwa, jest tylko konkurencja. Celem Comic Strip było ukazanie nieuniknionego skutku niesławnej deklaracji Thatcher, że nie ma społeczeństwa, są tylko jednostki. Zarówno konsumujący i konsumowany zostają zdehumanizowani, ponieważ rasizm, mizoginizm, homofobia i ekonomia zmieniają ludzi w kategorie „innego”.

## Society. Socjeta

Po drugiej stronie Atlantyku nakręcone na początku lat 90. *Society* (*Socjeta*) było również produktem lat 80. i krytyką polityki Reagana.<sup>20</sup> Adoptowany nastolatek, Billy, zaczyna zauważać, iż jego należąca do miejscowej elity rodzina zachowuje się bardzo dziwnie. Rodzina, z drugiej strony, to jego wysyła do psychiatry, aby pomóc mu „przystosować się” i wpasować w otoczenie. Billy jednak przekonany jest, że coś jest nie tak, jak być powinno i razem ze swoim przyjacielem Davidem, należącym do niższej klasy społecznej, zaczyna szpiegować członków swojej rodziny, aby wreszcie odkryć, co tak naprawdę jednoczy elitę.

Billy staje się świadkiem tego, jak David zostaje na jego oczach rozebrany i wchłonięty przez całą grupę w orgii śluzu, rąk i ust. Jęki horroru wydobywające się z ust Davida łączą się z jękami pożądania wydawanymi przez tych, którzy wysysają jego ciało, ich twarze zlewające się ze sobą przez rozciągnięte kawałki skóry i śluzu. Wewnętrzne trawienie odbywa się na zewnątrz, a ciało Davida jest jednocześnie trawione od środka i wywracane na drugą stronę. Całej scenie towarzyszą dźwięki muzyki poważnej („Nad pięknym modrym Dunajem” Straussa) tworzące nieć porozumienia pomiędzy widzem a kanibalami – fakt rozpoznania tego kulturowego wskaźnika określa przynależność do grupy lub jej brak, zaproszenie do konsumowania lub bycia skonsumowanym. Teorcyk Jean Baudrillard twierdzi, iż kanibalizm jest aktem społecznym, procesem składania ofiary mającym na celu metabolizm całej grupy.<sup>21</sup> W *Society* kanibalizmu dopuszcza się cała społeczność, na którą składają się osoby społecznie uprzywilejowane, kanibalizm wymaga od nich gościnności. Angielskie słowo *host* – gospodarz pochodzi od łacińskiego *hostia* oznaczającego „ofiary obrzędu” i rzeczywiście akty kanibalizmu w *Society* są rytualistyczne i służą jeszcze bliższemu zespoleniu społeczności.<sup>22</sup> Rytuał składa się z dwóch części: pierwszą jest kanibalistyczny akt spożycia członka niższej klasy, później seksualne złączenie ciał członków elity. Sugeruje się nam więc, że ekscesy seksualności są dostępne jedynie dla klas wyższych.

Billy jest tak „doskonałym okazem”, ponieważ został odchowany i utuczony przez Jima i Nan, gospodarzy wieczoru, w ich własnym domu. Odmowa przyjęcia swojej „części” i podporządkowania się normom społeczności sprawia, że to on staje się tym, którym grupa ma się pożywić. Brutalnie informują go, że „bogaci zawsze żyli z takiego pospolitego gówna jak ty”.

*Society* ukazuje wprowadzenie w życie tego, co Pierre Fédila nazywa *reve canibalique*, czyli kanibalistyczną fantazją, którą opisuje jako „nieświadome życzenie zniesienia wszystkiego tego, co oddziela i rozróżnia, w celu zachowania,



w imię iluzorycznej tożsamości tego, co takie samo, tego, co nie może być niczym tylko Innym”.<sup>23</sup> Kapitalizm, tak jak ograniczona ekonomia tej „społeczności”, bierze udział w wybiórczym przetrwaniu odmienności, aby zachować i odżywić spójność.

## Robbie

W swoim kontrowersyjnym teledysku *Rock DJ* Robbie Williams oddaje swe ciało kanibalem, aby w ten sposób wyrazić swoje wątpliwości na temat zarówno wykorzystywania jego wizerunku, jak i przemysłu muzycznego jako takiego.<sup>24</sup> Problem kompozycji i dekompozycji znacznie zwiększył swoje znaczenie w przemyśle, który obecnie polega na pożeraniu dawnych hitów i potrzebie pokazywania „ciała”, aby przyciągnąć uwagę głodnej mediów publiczności.

Kanibalizm, którego ofiarą pada Robbie w teledysku, jest wyrazem nie tylko jego niepewności dotyczącej sławy samej w sobie, ale też jego potrzeby, a nawet pożądania, bycia skonsumowanym przez publiczność. Robbie tańczy do muzyki granej przez kobietę DJ-a, stojąc pośrodku kręgu drapieżnych kobiet-myśliwych, seksownych dziewcząt z mocno pomalowanymi oczami i w szortach. Teledysk został nakręcony w przemysłowym otoczeniu z ogromnymi metalowymi reflektorami. Dwa wielkie przyciski z napisem „Robbie” i „Więcej Robbiego” ilustrują życzenie konsumenta, żeby konsumować jeszcze więcej, pokazują też możliwość sterowania jego podnieceniem poprzez naciśnięcie przycisku. Robbie skarżył się w brytyjskich gazetach, że ma dosyć ceny, jaką przyszło mu płacić za sławę, braku prywatności i zapracowywania go na śmierć. *Rock DJ* wyraża jego poczucie odczłowieczenia i przekształcenia go w przedmiot pożądania, zarazem przyczyniając się do jego sławy, atrakcyjności i uprzedmiotowienia. Teledysk opowiada o tym, jak daleko gwiazda popu musi się posunąć, żeby zostać zauważoną: oczekuje się od niej coraz więcej i każdy teledysk musi być bardziej wyszukany, bardziej szokujący niż poprzedni.

Pozującemu Robbiemu stopniowo udaje się zwrócić na siebie uwagę wygłodniałych, krążących wokół niego kobiet, ale nie DJ-a, która zmuszona jest grać jego muzykę, aby samej odnieść sukces. Robbie stopniowo pozbywa się wszystkich ubrań, tańcząc kolejno w samych spodniach, potem w slipkach w tygrysy paski, które z siebie zdziera. Nagość jednak nie wystarcza, więc następnym etapem jest zdjęcie z siebie skóry. Mięśnie oddarte ze swoich ud i pośladków rzuca czekającym kobietom, które pożerają je z zacięłością, rozsmarowując sobie jego krew po twarzach i ciele. Dopiero kiedy Robbie jest już tylko szkieletem, DJ zgadza się zwrócić na niego uwagę i przyłącza się do niego na parkiecie. On jednak nie ma już skóry, żeby jej dotknąć, ani ciała, żeby móc się cieszyć jej ciałem.

Robbie wciąga widza w swój teledysk, grając w kierunku kamery, puszcżając do nas oko i robiąc pozy dla publiczności, dając jej to, czego pragnie. A jednak nie dane jest nam w całości cieszyć się posiadaniem jego ciała poprzez zamazany obraz broniący nam widoku fallusa, tak więc zmuszeni jesteśmy w pośredni sposób „żywić się” pożądaniem przedstawionych w teledysku kobiet.

Tekst piosenki dostarcza komentarza do tej brutalnej, aczkolwiek pożądanej dekompozycji. Słowa „Nie chcę grać rocka, DJ, ale ty sprawiasz, że czuję się tak dobrze” odkrywają rozdźwięk pomiędzy sławą a lękiem przed zamknięciem w akksamitnej klatce konsumpcjonizmu: „Nie chcę bawić się w kapitalizm, ale konsumowanie sprawia, że czuję się tak dobrze”. „Kiedy to się skończy, DJ”, błaga Robbie, „bo przez Ciebie nie mam chwili odpoczynku”.

„Sutenerstwo nie jest łatwe”, kontynuuje Robbie, „większość z nich mnie skubie każdej nocy. Sutenerstwo nie jest łatwe, ale jeśli się sprzedaje, to jest w porządku”. Stręczenie muzyki masom jest brudną robotą, ale ktoś musi ją wykonać – a Robbiemu udaje się to robić lepiej niż innym.

Przełożyła Katarzyna Ancuta

## Przypisy:

<sup>1</sup> Margaret Visser, *The Rituals of Dinner*, London, Viking 1992, s. 3.

<sup>2</sup> Marina Warner, *Managing Monsters: Six Myths of Our Time*, London, Vintage 1994, s. 70.

<sup>3</sup> Jonathan Swift, *A Modest Proposal*, w: *The Prose Works of Jonathan Swift*, London, George Bell & Sons 1905, s. 209.

<sup>4</sup> Swift, s. 207.

<sup>5</sup> Swift, s. 213.

<sup>6</sup> Swift, s. 210.

<sup>7</sup> Joan Smith, *Hungry For You*, London, Vintage 1997, s. 220.

<sup>8</sup> Jonathan Swift, *The Battle of the Books*, 1704, red., Malcolm J. Brosse, New York & London, Garland 1972, Przedmowa.

<sup>9</sup> *Michel de Montaigne Essays* (1588), tłum. na angielski J. M. Cohen, London, Penguin 1988, s. 108.

<sup>10</sup> Warner, *Six Myths of Our Time*, s. 74.

<sup>11</sup> *Zielona Pożywka (Soylent Green)*, rez. Richard Fleischer (1973).

<sup>12</sup> W 1907 r. Henry Ford uruchomił linię produkcyjną dla swojego Modelu T, mając na celu rynek masowego zbytu. Przypisuje się mu dokonanie społecznej i technicznej rewolucji przez zdemontowanie na przykładzie swoich fabryk, czego można dokonać przy użyciu taśmy montażowej i podziału pracy.

<sup>13</sup> W swoim *Esaju o teorii ludnościowej* („An Essay on the Principle of Population”, 1793) Thomas Malthus uważa, że zaludnienie (zwiększające się w przyroście geometrycznym) wkrótce zwiększy się tak bardzo, że przerosnie środki utrzymania (przyrastające arytmetycznie), co doprowadzi do pojawienia się różnych form biedy, chorób i głodu. W dalszym ciągu tekstu sugerował, że regulacja chęciwości i seksualności może działać jako łatwiejsze do przyjęcia środki ostrożności.

<sup>14</sup> Karol Marks, *Kapitał*, red. Paweł Hoffmann, Tom I, Warszawa, Książka i Wiedza 1951, s. 246.

<sup>15</sup> Franco Moretti, *A Capital Dracula*, w: *Bram Stoker Dracula*, red. Nina Auerbach & David J. Skal, London & New York, Norton 2000, s. 452.

<sup>16</sup> Marks, *Kapitał*, s. 640.

<sup>17</sup> *Buffy Pogromca Wampirów*, seria 3, odcinek 9, *Życzenie*, reż. Joss Weedon (1999).

<sup>18</sup> *Eat the Rich*, reż. Peter Richardson (1988).

<sup>19</sup> Zygmunt Bauman, *Mortality, Immortality, and Other Life Strategies*, Cambridge, Polity Press 1992, s. 131. Bauman twierdzi, że argument ten został zasugerowany przez Claude'a Lévi Straussa.

<sup>20</sup> *Society*, reż. Brian Yuzna (1989).

<sup>21</sup> Jean Baudrillard, *Symbolic Exchange and Death*, tłum. na angielski Ian Hamilton Grant, London, Sage 1993, s. 138.

<sup>22</sup> Reay Tannahill, *Flesh & Blood: A History of the Cannibal Complex*, Bristol, Book Club Associates 1975, s. 58.

<sup>23</sup> Maggie Kilgour, *From Communion to Cannibalism: an anatomy of metaphors of incorporation*, Oxford, Princeton UP 1957, s. 170.

<sup>24</sup> Robbie Williams, *Rock DJ*, reż. Vaughan Arnell (2000).