

Dominika Zielińska

Uświęcać środki : filmowe oblicza kanibalizmu

Kultura Popularna nr 2 (56), 122-131

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.

Dominika
Zielińska

Uświę- cać środki

Filmowe oblicza kanibalizmu

W niniejszym tekście pragnę przyjrzeć się zjawisku kanibalizmu w kinie, zwracając przede wszystkim uwagę na jego szeroki potencjał symboliczny. W tym celu zaproponuję krótki szkic pozwalający nakreślić filmowe oblicza antropofagii, dające się traktować jako umowny kod społeczny, który widz może odszyfrowywać za pomocą rozmaitych narzędzi interpretacyjnych.

W kuchni z kanibalem

Kanibalizm jest jedną z najbardziej napiętnowanych praktyk kulturowych, a jednocześnie stanowi najważniejsze tabu pokarmowe. Sigmund Freud w *Totemie i tabu* wyodrębnia dwa zakazy kulturowe, których nieprzestrzeganie w jego przekonaniu eliminuje człowieka z grona istot ucywilizowanych – są nimi kazirodztwo i kanibalizm (za: Thomas, 1991: 166). W obliczu tego faktu zrozumiałe jest, że – jak czytamy w książce *Trup. Od biologii do antropologii* – „przekroczenie takiego zakazu okazuje się możliwe jedynie w ramach ściśle określonej rytualizacji. W przypadku kanibalizmu wynikającego z konieczności, niezbędne staje się stworzenie niewinniającej regulacji” (Thomas, 1991: 166). Autor tekstu odnosi się do wydarzeń z początku lat 70. XX wieku, kiedy doszło do katastrofy lotniczej Urugwajskich Sił Powietrznych w Andach. Części załogi udało się przeżyć w wysokich górach kilka tygodni dzięki temu, że zdecydowali się żywić ciałami zmarłych współpasażerów. Powzięli jednak uprzednio „uroczyste zobowiązania: nie zjadać ciał kobiet lub krewnych, poddać się ścisłej dyscyplinie, nie znajdować w tym żadnej przyjemności” (Thomas, 1991: 166).

W niniejszym tekście nie będzie mnie interesować antropofagia realna, ale wyłącznie antropofagia widziana jako konstrukt teoretyczny o określonych konotacjach kulturowych, mogący znajdować realizacje w dziełach sztuki. Taki rodzaj detabuizacji wymaga wstępnego zaniechania postawy oceniającej, z czym wiąże się wyłączenie kanibalizmu poza obszar piętnującego go tabu symbolicznego (zasady moralne) oraz emocjonalno-psychologicznego, odnoszącego się między innymi do kategorii wstrętu. Wstręt nie jest bowiem kategorią biologiczną, ale kulturową, a jego postacią „najprawdopodobniej najbardziej podstawową i archaiczną” jest obrzydzenie do jedzenia (Kristeva, 2007: 9).

Od Mary Douglas dowiadujemy się, że „kategorie pokarmowe kodują wydarzenia społeczne” (Douglas, 2007b: 335). W związku z tym filmowy kanibalizm jako nośnik znaczenia daje się odszyfrować zarówno na poziomie fabularnym – ludożerstwo jako kod determinujący relacje między bohaterami – jak i w przestrzeni pozadiegetycznej – jako metaforyczny komunikat wysyłany przez reżysera (nadawcę) do widza (odbiorcy). Owemu dekodowaniu przysłużyć się może koncepcja wywiedziona z badań Claude’a Lévi-Straussa. Opisana przez francuskiego antropologa teoria trójkąta kulinarnego wprowadza podział jedzenia na trzy kategorie: surowe, warzone i zepsute. Towarzyszy mu opozycyjna relacja na linii natura-kultura, w zależności od tego, jakie czynniki wpływają na modyfikację surowego pożywienia (jedzenie warzone jest konsekwencją działań kulturowych, zaś zepsute – skutkiem procesów naturalnych) (Lévi-Strauss, 2008: 57).

Przez wzgląd na wybraną tematykę tekstu, w kręgu moich zainteresowań pozostają związki kulturowe odnoszące się do jednego z wierzchołków trójkąta kulinarnego: jedzenie (mięso) warzone. Według Lévi-Straussa reprezentowane jest ono bowiem w dwojaki sposób – poprzez endokuchnię oraz egzokuchnię. Do tej pierwszej, przeznaczonej – jak zwraca uwagę autor – do „użytku

Dominika Zielińska – absolwentka filozofii. Doktorantka na Wydziale Zarządzania i Komunikacji Społecznej UJ. Prowadzi komparatystyczne badania nad kinem hiszpańskim z perspektywy koncepcji estetycznych. Interesują ją związki filmu i sztuki, surrealizm filmowy, kino kontestacji.

wewnętrzny” (grono rodzinne, mała grupa społeczna) należy jedzenie gotowane, natomiast do egzokuchni – pieczone. Badacz przywołuje ten podział, odnosząc się do przykładu dawnej Francji, gdzie „podawano gotowaną kurę jako posiłek w gronie rodzinnym, a pieczone mięso na ucztę (której stanowiło punkt kulminacyjny [...])” (Levi-Strauss, 2008: 59). Antropofagia w kontekście kulinarnym staje się „*ex definitione* endokuchnią dla gatunku ludzkiego” (Levi-Strauss, 2008: 60). Idąc tym tropem, sam kanibalizm daje się rozpoznać jako endokanibalizm – zgodnie z którym spożywa się ciało osoby spokrewnionej – oraz egzokanibalizm – zakładający konsumowanie ciała wroga (Levi-Strauss, 2008: 60).

Zarys tendencji estetycznych

Próbując prześledzić praktyki portretowania w kinie jedzenia oraz scen posiłków, można wskazać dwie tendencje estetyczne: skłonność do uwznioślenia i skłonność do wulgaryzacji. W ramach pierwszej z nich twórcy filmowi drobniawo portretują bohaterów celebrytów zarówno proces przygotowywania, jak i spożywania wykwintnych dań. Towarzysząca im wizualna estetyzacja jest znamieną między innymi dla tak zwanego kina kulinarnego, które reprezentowane jest na przykład przez *Ucztę Babette* (1987, reż. Gabriel Axel), *Przepiórki w płatkach róży* (1992, reż. Alfonso Arau) czy *Smak curry* (2013, reż. Ritesh Batra). Reżyserzy wpisujący się w tendencję filmowej wulgaryzacji chętnie posługują się zaś estetyką brzydoty, epatując turpistycznymi obrazami wszechobecnego przesytu. Nie szczędzą widzowi takich scen, jak choćby znane z *Wielkiego żarcia* (1973, reż. Marco Ferreri), *Stodkiego filmu* (1974, reż. Dušan Makajev) i *Taxidermii* (2006, reż. György Pálfi) wizje obżarstwa, kompulsywnego pochłaniania jedzenia bądź – podobnie jak w *Saló, czyli 120 dni Sodomy* (1975, reż. Pier Paolo Pasolini) – karmienia produktami niezdatnymi dla człowieka do spożycia. W takich przypadkach jedzenie kontestowane przez twórców filmowych jako wartość okazuje się, stojącym w opozycji do zdrowia i życia bohaterów, narzędziem przemocy, autodestrukcji lub zbrodni.

Jeśli potraktować filmy wykorzystujące motyw kanibalizmu jako należące do kina traktującego o jedzeniu, okaże się, że praktyki transponowania antropofagii na język filmowy również będą różne. W przypadku filmów kanibalistycznych reprezentujących kino eksploatacji mamy do czynienia ze znamienym dla niego turpizmem przedstawienia, jaki przynależy estetyce niskobudżetowego kina klasy B, zaś ich bohaterami stają się przede wszystkim ludzkie monstra, których celem jest polowanie na przedstawicieli swojego gatunku (*Wzgórze mają oczy*, 2006, reż. Alexandre Aja; *Cannibal Holocaust*, 1980, reż. Ruggero Deodato). Natomiast znany zarówno z filmów, jak i serialu Hannibal Lecter, stojący w opozycji do zezwierzęconego grona bohaterów *cannibal movies*, mimo swojej klinicznej przypadłości, jawi się jako reprezentant elity intelektualnej. Jako miłośnik gotowania grzeszy przy tym nonszalancją i wyrafinowaniem, z jakim przygotowuje swoje przerażająco apetyczne mięsne potrawy, wzbudzając tym samym u widza dysonans poznawczy.

Wybrane przeze mnie przykłady filmowe traktują zjawisko ludożerstwa nie tyle jako temat sam w sobie bądź praktykę, która jako zagadnienie staje się osią fabularną. Wręcz przeciwnie, w kręgu moich zainteresowań pozostają obrazy, w jakich antropofagia jawi się jako element rozbudowanego konceptu fabularnego.

Kucharz, złodziej, jego żona i jej kochanek, czyli kulinarne dekonstrukcje relacji międzyludzkich

Film z 1989 roku jest jednym z najwybitniejszych dzieł Petera Greenaway. Akcja tej postmodernistycznej filmowej układanki rozgrywa się w znacznej mierze we wnętrzu wykwintej restauracji, zarówno w jej przestrzeni oficjalnej przeznaczonej dla gości z zewnątrz, jak i tej zakulisowej, w której możemy podpatrywać (wcale nie szarą) codzienność pracowników. Zwraca uwagę kontrastowanie przez reżysera wykwinności przygotowywanych przez tytułowego kucharza dań z wulgaryzacją barbarzyńskiego sposobu ucztowania. Tym samym Greenaway szybko burzy oczekiwania widzów, którzy w *Kucharzu, złodzieju...* chcieliby upatrywać znamion (kojarzonych z nim często na wyrost) kategorii *food film*.

Wprowadzony do filmu motyw kanibalizmu wplata się w kontekst relacji między trójką głównych bohaterów. Tytułowy złodziej, dowiedziawszy się o zdradzie żony, nie szczędzi środków, które pozwolą mu zadowolić się wyrafinowaną zemstą na kochankach. Decyduje się na rytualny mord na mężczyźnie, zaś narzędziem zbrodni stają się atrybuty związane z profesją mordowanego. Jego ofiara jest właścicielem księgarni, dlatego bohater zleca zabicie mężczyzny poprzez brutalne wpychanie mu do gardła stron wrywanych z kolejnych książek, aż do śmierci z „przejedzenia”. Zwraca uwagę wykrzykiwane uprzednio przez złodzieja zdanie, deklarujące „zabicie i zjedzenie” bohatera. W związku z tym, że złodziej portretowany jest jako współczesny barbarzyńca, jego słowa wpisują się w kontekst pierwotnego rytualnego kanibalizmu, który miał często służyć prymitywnej potrzebie zapanowania nad ciałem człowieka (wroga) nawet po jego śmierci. Jak bowiem czytamy w tekście Wojciecha Boryszewskiego: „kanibalizm rytualny wiąże się często z chęcią przejścia władzy nad ciałem osoby zjadanej lub jej atrybutów takich jak tężyzna czy inteligencja. Może on również wynikać z chęci zemsty lub zaznaczenia własnej pozycji w hierarchii danej społeczności” (Boryszewski, 2014: 88). W odpowiedzi na brutalną zemstę, kobieta przygotowuje dla męża nie mniej wyrafinowany odwet za śmierć ukochanego. Zwraca się do sprzyjającego jej romansowi kucharza, aby ten, korzystając ze swoich nieprzeciętnych zdolności kulinarnych, przyrządził danie, którego głównym składnikiem stanie się ciało martwego kochanka. Zamierza podać je mężowi podczas uroczystej kolacji.

Przed zaplanowaną wieczerzą słychać rozlegającą się w tle pieśń *Miserere*, według kompozycji Gregoria Allegriego, opartą o tekst *Psalmu 50/51* (psalm o zmiłowaniu). Jeśli pamiętamy, że w rzeczywistości pieśń ta przeznaczona była wyłącznie do modlitwy podczas przygotowań i obchodów Świąt Wielkiej Nocy w Watykanie, dostrzeżemy kontrowersyjność jej wykorzystania. Razem z podziałem filmu na części podkreślające poszczególne nazwy dni, tworzy bowiem wariację na temat Wielkiego Tygodnia, zakończoną piątkową uczta, nieprzypadkowo następującą trzy dni po śmierci mężczyzny. Dodatkowo to właśnie piątek – symboliczny dzień postu – zarówno otwiera, jak i kończy tydzień wielkich biesiad w restauracji.

Nie bez znaczenia pozostaje wielopłaszczyznowy wymiar formuły, jaką kobieta wybrała, żeby pomścić śmierć kochanka. Idąc za przykładem swojego

męża, jako narzędzie zemsty potraktowała ona czynności związane z profesją mężczyzny, który jako właściciel restauracji gustuje w wytwornym i wyszukany menu. Ponadto formą zemsty staje się dla żony zmuszenie mężczyzny do konfrontacji ze wstrętem, wyrażającym się w tym wypadku w obrzydzeniu do jedzenia. Bohater poddany jest próbie o tyle ciężkiej, że jego odrażająca, jednoosobowa konsumpcja odbywa się na oczach znacznej grupy osób, z których większość niejednokrotnie doznała od niego krzywd. Tym samym jest on zmuszony zmierzyć się z odwróceniem ustanowionej przez siebie restauracyjnej hierarchii. Najbardziej wyrafinowana wydaje się jednak zemsta, której celem staje się symboliczne wykluczenie przez kobietę męża z grona jej najbliższych. Podanie mu bowiem dania z upieczonego ciała kochanka odwołuje do pierwotnych zasad egzokanibalizmu, dzięki czemu kobieta może zmanifestować wrogię nastawienie wobec męża i jego czynu.

Jana Švankmajera zabawy w obżarstwo

Motyw jedzenia zdaje się immanentną częścią surrealistycznego świata czeskiego reżysera, dlatego nie sposób ograniczyć się do wyboru jednego szczególnie reprezentatywnego dla zagadnienia dzieła. Jedzenie u Švankmajera zdaje się nie mieć granic, dlatego bohaterowie jego filmów sięgają po najbardziej radykalne formy, w tym również praktyki kanibalistyczne i auto-kanibalistyczne. Oba zjawiska wdzierają się w pozornie niewinny, dziecięcy, baśniowy świat, demonizując go oraz demitologizując jego naiwną sielskość. W kontakcie z bajkową rzeczywistością proces jedzenia przybiera przerażającą formę bezceremonialnego, mechanicznego i niejednokrotnie brutalnego pożerania, stając się tym samym alegorią konsumpcyjnej maszyny powołanej przez człowieka i jemu samemu skutecznie wymykającej się spod kontroli. Turpistyczne obrazy dopełnia często wykorzystywana przez Švankmajera forma, jaką jest animacja pokłatkowa czy animowanie przez niego przedmiotów w kinie fabularnym. Reżyser wykorzystuje do tego zazwyczaj swój ulubiony materiał – glinę, która dzięki swej plastyczności pozwala eksponować kolejne sceny zachłannego pochłaniania.

Szczególnym przykładem jest animacja *Jabberwocky* (1971), która bazuje na wierszu z drugiej części *Alicji w Krainie Czarów* Lewisa Carrolla. Ukazany w niej akt kanibalizmu ma służyć ustanawianiu hierarchii w ramach zamkniętej w dziecięcym pokoju społeczności zabawek. Uwidacznia się tu brutalna darwinowska zależność, w ramach której przetrwa jedynie największy i najsilniejszy. Uskuteczniającymi jawny endokanibalizm stają się lalki, które spośród wielu różnych zabawek wybierają mniejsze od siebie przedstawicielki swojego „gatunku”. Ich ofiary są gotowane, a następnie łapczywie pochłaniane.

Zarówno w animacjach *Jedzenie* (1992) czy *Wymiar dialogu* (1982), jak i w pełnometrażowym *Matym Otiku* (2000) kanibalizm oraz autokanibalizm stają się metaforą utraty podmiotowości, w ramach której następuje upłynienie granicy pomiędzy konsumentem a przedmiotem konsumpcji. Reżyser w każdym przypadku radykalizuje sposób i formę konsumpcji. W *Jedzeniu* bohaterowie zaczynają od spożywania (zreprodukowanych) posiłków, przechodzą do konsumpcji niezdatnych do spożycia przedmiotów, a następnie sięgają po praktyki kanibalistyczne. Obrazy te wieńczą sceny jednoosobowych

uczta, podczas których animowane postaci żywią się wyselekcjonowanymi częściami własnego ciała. Podobnie w *Wymiarze dialogu* reżyser realizuje wizję samonapędzającej się maszyny, w ramach której animowane postaci – na wzór manierystycznych obrazów Giuseppe Archimbolda – stworzone zostały z produktów wzajemnej konsumpcji.

Warto przywołać w tym kontekście tekst Lance’a Rhoadesa *Widmo i widowisko kanibalizmu w społeczeństwie konsumpcyjnym*. Autor odwołuje się w nim do szczególnej zależności zachodzącej między pojęciem kanibalizmu i kanibalizacji:

W najprostszym sensie kanibalizm jest blisko spokrewniony z kanibalizacją, szeroko stosowanym komercyjnym terminem i praktyką, w ten sposób, że oba procesy mają na celu korzyść konsumentów. Jednak drugi z tych terminów nie wywołuje takiej samej reakcji emocjonalnej jak pierwszy i stanowi normalną praktykę w interesach (tzn. działalność, której celem jest zwykle zysk) [...]. Konceptualną bliskość między kanibalizmem a kanibalizacją można najwyraźniej dostrzec w przypadkach gdy takie rozróżnienie ulega zatarciu, to znaczy wtedy gdy w kontekście rynkowym ludzie stają się producentami, konsumentami i konsumowanymi. (Rhoades, 2003: 25)

Dalej Rhoades podkreśla także, że:

[...] figura kanibala w kulturze popularnej, aczkolwiek oparta na leciwych mitach i stereotypach, choć często nie pozbawiona nowoczesnych niuansów, to wcielenie potencjalnie niewybrednego i niepohamowanego konsumenta, który przedkłada swą podmiotowość ponad wszystko i dąży do pochłonięcia wszystkiego co zewnętrzne. (Rhoades, 2003: 27)

Tym samym „nieograniczona konsumpcja jest logicznym celem pożądania każdego podmiotu i stanowi ostateczne marzenie konsumpcjonistyczne” (Rhoades, 2003: 27).

***Delicatessen* i marzenia o mięsie**

Delicatessen (1991) było efektem współpracy francuskiego duetu: Marca Caro i Jeana-Pierre’a Jeuneta. Wykreowali oni baśniową groteskę przybraną w kostium postapokaliptycznej konwencji. W ich antyutopijnej rzeczywistości możemy śledzić życie społeczności mieszkającej w oddalonej od reszty świata kamienicy. Grupie przewodzi rzeźnik i właściciel delikatesów mięsnych. W świecie, w którym pieniądz jako towar wymienny przestaje istnieć, a płaci się wszystkim tym, co się aktualnie posiada, największą wartością staje się zdobywane z trudem pożywienie, z którego najbardziej cenione są produkty mięsne. Pragnienie mięsa jest w mieszkańcach kamienicy tak silne, że mimo dostępności produktów pochodzenia roślinnego bohaterowie nie wzbraniają się przed polowaniem na przedstawicieli własnego gatunku. W ramach ich

kanibalistycznych praktyk istnieje pewna klarowność zasad, oparta na podziale na swoich – polujących – i obcych – osoby z zewnątrz, które stają się celem łowów. Sięgając zatem po egzokanibalizm, przy pomocy ogłoszeń o pracę zamieszczanych w gazecie pod tytułem „Ciężkie czasy”, zwabiają do kamienicy potencjalnych pracowników, którzy są tam zabijani, a następnie przerabiani na sprzedawane w delikatesach wyroby. Mieszkańcy z rzeźnikiem na czele starają się uszlachetniać przy tym swoje poczynania, przeciwstawiając je zasłyszanej zasadom pozyskiwania mięsa przez inne społeczności, w obrębie których prowadzone jest losowanie osób przeznaczonych na obiad dla pozostałych członków grupy.

Jako że zdobywanie mięsa jest jednym z głównych dążeń ich powolnie toczącej się egzystencji, niezwykle istotny staje się fakt udziału w konsumpcji. Zaświadcza on o przynależności do wspólnoty oraz umiejscawia jednostki w obrębie konstytuującej się w kamienicy hierarchii. Aby unaocznic tę zależność, twórcy filmu wprowadzili do społeczności dwie wyróżniające się postaci, które – w przeciwieństwie do reszty – nie decydują się na zdobywanie mięsnych pokarmów. To córka rzeźnika – wrażliwa wiolonczelistka – oraz przeznaczony na ubój cyrkowiec przybyły do kamienicy w poszukiwaniu pracy. Młodzi zakochani manifestują swoją niechęć do praktyk rzeźnika a równocześnie – w przeciwieństwie do niego (co zostaje podkreślone w jednej ze scen) – nie podejmują decyzji o skonsumowaniu swojego związku (Łomanowska, 2014: 100). Koneksja ta potwierdza słowa Mary Douglas, która w *Ukrytych znaczeniach* podkreśla, że „podobnie jak seks, spożywanie pokarmu ma zarówno składnik społeczny, jak i biologiczny” (Douglas, 2007b: 335). Stosunek pary bohaterów do (szeroko rozumianej) konsumpcji umieszcza ich zatem na peryferiach wspólnoty i dyskwalifikuje jako pełnoprawnych członków społeczności kamienicy.

Potraktowanie postawy wobec konsumpcji jako wyznacznika przynależności do wspólnoty jest swego rodzaju kompensacją niedoboru przedmiotów konsumpcji. Jedzenie jako takie definiowane jest w *Delicatessen* poprzez swoją deficytowość, dlatego też funkcjonuje ono w znacznej mierze jako pojęcie abstrakcyjne, przynależne przestrzeni werbalnej. To ono staje się głównym tematem rozmów bohaterów, to o nim się wspomina i marzy. Dlatego także bohaterowie reprezentujący tak zwane podziemie, pragnący posługiwać się tajnymi, niezrozumiałymi przez mięsożernych mieszkańców kamienicy komunikatami, sięgają po kulinarne szyfry, które umożliwiają im prowadzenie tajnych działań (na przykład „przysmażyć cebulkę na wolnym ogniu, trzymać pod przykryciem piętnaście minut” oznaczało czas przygotowania operacji nazwanej umownie „zapiekanka z karczochów”, której celem było wybawienie głównego bohatera z rąk rzeźnika).

Niewinne morderstwo w Whistle Stop Cafe. Smażone zielone pomidory

Omawiając problem filmowego kanibalizmu nie sposób pominąć adaptacji powieści Fannie Flagg z 1991 roku. W małym miasteczku w Alabamie obserwujemy życie przyjaciół skoncentrowanych wokół miejscowej knajpki, słynącej z tytułowych smażonych zielonych pomidorów. Twórcy filmu przeprowadzają widza przez dwa światy kobiecej przyjaźni, opowiadając osadzoną współcześnie historię Evelyn oraz tę będącą zapisem wspomnień z życia Ruth i Idgie.

Jedzenie i sposób jego traktowania przez bohaterki są sprzężone z procesem kształtowania się ich skomplikowanej emocjonalności. Odzwierciedla ono także amplitudę uczuć w relacjach między poszczególnymi postaciami. Kompulsywne objadanie się słodyczami przez Evelyn jest z jednej strony przejawem jej permanentnego rozdrażnienia, z drugiej – manifestacją jej niesłabnącego poczucia bycia nieatrakcyjną. Z kolei o poważnym stanie chorobowym Ruth alarmuje bohaterów jej nagła utrata apetytu, o czym wspominają bezpośrednio słowami: „Pewnej jesieni Ruth straciła apetyt. Lekarz stwierdził raka i dał jej kilka tygodni życia”. Obrzucanie się przez przyjaciółki w jednej ze scen jedzeniem podczas wspólnego gotowania można odczytywać jako emanację ich intymnej więzi i szczególnej bliskości, która uwidoczniła się w podszytej seksualnym podtekstem zabawie.

Wątkiem znaczącym dla późniejszego wprowadzenia motywu ludożerstwa staje się epizod znęcania się przez męża nad ciężarną Ruth. Z pomocą przyjaciółki kobieta ucieka od męża do miasteczka Whistle Stop w Alabamie. Mężczyzna prześladowuje jednak Ruth, a ostatecznie decyduje się porwać ich dziecko. Próba uprowadzenia zostaje udaremniona przez przyjaciół bohaterki. Niestety okazuje się, że jedyną możliwością powstrzymania mężczyzny staje się pozabawienie go życia – czego dokonuje Sipsey, czarnoskóra kucharka pracująca w prowadzonej przez Idgie i Ruth restauracji.

Przywołane wcześniej przykłady sposobów traktowania tematu jedzenia są o tyle istotne, że kulinaria stają się również narzędziem manifestacji przez bohaterów ich lojalności wobec Sipsey. Aby uratować czarnoskórą mieszkankę przed prawomocną karą śmierci (nie bez znaczenia jest fakt, że akcja powieści i filmu została osadzona w pierwszej połowie XX wieku), postanawiają pozbyć się ciała zabitego przez nią białego mężczyzny. Hasłem dla tej decyzji stają się wykrzyknięte spontanicznie przez Idgie słowa: „I think it's hog boiling time”¹. Tym samym zwłoki bohatera stają się podstawą dań podawanych w prowadzonej przez mieszkańców knajpce Whistle Stop Cafe. Głównym konsumentem posiłków ma być śledczy, wytrwale prowadzący sprawę zaginięcia mężczyzny. Okazuje się, że rozsmakowuje się on w potrawie i pozwala bez oporów podawać sobie kolejne porcje gotowanego mięsa. Sam sposób przyrządzenia mięsa jest nieprzypadkowy, gdyż gotowane potrawy, wyznaczające przedwcześnie rozpoczęty przez bohaterkę *hog boiling season*, reprezentują endokanibalistyczną kuchnię. Dlatego też ostatecznie mieszkańcy miasteczka, bez względu na płeć, kolor skóry czy pochodzenie, biorą udział w wielkiej sezonowej uczcie. Kanibalistyczną konsumpcję dopełnia tym samym symboliczna dyskredytacja, jakiej podlega idea „dominacji białego mężczyzny” (Lindenfeld, 2005: 239). Całe zajście wdziera się w kobiecy świat w formie przekazywanej ustnie przez bohaterki, niemal humorystycznej anegdoty, która w kontekście całej historii nabiera jednak wymiaru komentarza o szerszym charakterze społeczno-kulturowym.

Przytoczone filmy w różnym stopniu odznaczają się metaforycznym ujęciem omawianego zagadnienia filmowego kanibalizmu. Twórcy niejednokrotnie wyłączały je z przynależnego mu antropologicznie kontekstu, traktując akt

1 Typowy dla amerykańskiego Południa zwyczaj znany także jako *hog killing time* – tradycja ubijania prosiaka, znana od początku XX wieku. *Hog killing time* przypadał na jesień, na okres między Świętem Dziękczynienia a Bożym Narodzeniem.

antropofagii jako niezależną kulturowo metaforę. Kanibalizm jako metoda działania staje się dla bohaterów złożonym komunikatem, wyrazem stosunku do bliskich (*Kucharz, złodziej, jego żona i jej kochanek, Delicatessen*) lub reakcją na porządek panujący w otaczającej ich rzeczywistości (filmy Švankmajera, *Smażone, zielone pomidory*).

Ponadto przywołane przykłady pokazują, że uzasadnianie postępowania bohaterów pozwala redukować dysonans poznawczy, który rodzi się w odbiorcy filmu. Autor książki *Człowiek jako istota społeczna* traktuje takie „zachowanie mające na celu redukcję dysonansu jako irracjonalne” (Aronson, 2012: 193). Oddala ono bowiem od faktów, w zamian zastępując je służącą danym celom interpretacjom. Redukowanie dysonansu ułatwia między innymi pogodzenie się z trudną do przyjęcia rzeczywistością. Ostatecznie służy ono także uświęcaniu środków, po które sięgają bohaterowie filmów pragnący osiągnąć istotne dla nich cele. Umożliwia to dyskretną manipulację oceną zarówno bohaterów, jak i ich poczynań.

BIBLIOGRAFIA:

- Arens W. (2010). *Mit ludożercy. Antropologia i antropofagia*. Warszawa.
- Aronson E. (2012). *Człowiek istota społeczna*. Warszawa.
- Boryszewski W. (2014). Kanibalizm jako metafora w komunikacji masowej, „Kultura Popularna”, 4 (42), (86–97).
- Douglas M. (2007a). *Czystość i zmaza*. Warszawa.
- Douglas M. (2007b). *Ukryte znaczenia. Wybrane szkice antropologiczne*. Kęty.
- Freud S. (1993). *Totem i tabu*. Warszawa.
- Kristeva J. (2007). *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*. Kraków.
- Levi-Strauss C. (2008). Trójkąt kulinarny, [w:] Szpakowska M. (red.), *Antropologia ciała. Zagadnienia i wybór tekstów*. Warszawa.
- Lindenfeld L. (2005). Women Who Eat Too Much: Femininity and Food in *Fried Green Tomatoes*, [w:] Voski Avakian A., Haber B. (red.), *From Betty Crocker to Feminist Food Studies: Critical Perspectives on Women and Food*. Amherst.
- Łomanowska I. (2014). Głód mięsa. O kanibalizmie w filmie *Delicatessen*, „Kultura Popularna”, 4 (42), (98–105).
- Maciejewska M. (2014). Ludzkie marionetki w krwistym teatrze. Mięso w filmach pełnometrażowych Jana Švankmajera, „Kultura Popularna”, 4 (42), (118–127).
- Rhoades L. (2003). Widmo i widowisko kanibalizmu w społeczeństwie konsumpcyjnym. „ER(R)GO. Teoria-Literatura-Kultura”, 2 (7), (25–37).
- Thomas L.-V. (1991). *Trup. Od biologii do antropologii*. Łódź.

FILMOGRAFIA:

- Cannibal Holocaust* (1980), reż. Ruggero Deodato.
- Delicatessen* (1991), reż. Marc Caro, Jean-Pierre Jeunet.
- Jabberwocky* (1971), reż. Jan Švankmajer.
- Jedzenie* (1992), reż. Jan Švankmajer.
- Kucharz, złodziej, jego żona i jej kochanek* (1989), reż. Peter Greenaway.
- Mały Otik* (2000), reż. Jan Švankmajer.
- Przepiórki w płatkach róży* (1992), reż. Alfonso Arau.
- Saló, czyli 120 dni Sodomy* (1975), reż. Pier Paolo Pasolini.
- Słodki film* (1974), reż. Dušan Makajev.
- Smak curry* (2013), reż. Ritesh Batra.

-
- Smażone zielone pomidory* (1991), reż. Jon Avnet.
Taxidermia (2006), reż. György Pálfi.
Uczta Babette (1987), reż. Gabriel Axel.
Wielkie żarcie (1973), reż. Marco Ferreri.
Wymiar dialogu (1982), reż. Jan Švankmajer.
Wzgórze mają oczy (2006), reż. Alexandre Aja.