

Robert Dobrowolski

Akademia Wychowania Fizycznego we Wrocławiu

## Wzniosłe i cielesne pożywienie w sztuce jedzenia i nie-jedzenia

Abstrakt: Przenikające współczesną sztukę rozmaite, często przeciwstawne, strategie estetyczne manifestują się w kulinarnym artyzmie nowoczesnej kuchni, a także w zmieniających się pod jej wpływem postawach i zwyczajach żywieniowych. Z jednej strony — abiektualizacyjny porządek dadaistycznej dezynwoltury, perwersyjna obrona przed całkowitym nihilizmem, w perwersyjny sposób dekonstruuje estetykę jedzenia w kuchni *fusion*; z drugiej — zupełnie odmienna i szczególnie zaskakująca w wypadku sztuki jedzenia, charakterystyczna dla kuchni molekularnej, estetyka wzniosłości, zbliżająca się niekiedy do anorektycznej awersji wobec ciała, ale też nigdy nieporzucająca perspektywy smaku i związanej z nią zmysłowej przyjemności.

Słowa-klucze: abiekt, wzniosłość, dada, kuchnia fusion, kuchnia molekularna, ciało Matki, konceptualizm

Na kulinarne wybory wpływ mają nie tylko fizjologiczne reakcje, napęliając kubki smakowe, lecz smakujemy także, zazwyczaj nieświadomie, symboliczną treść tego, co ma być w nas przetrawione; przeżywając i rozgryzając estetyczne znaczenie wchłoniętego pokarmu, oceniamy, w jakim stopniu, ucieleśniająca się w naszych ustach, pod naszym podniebieniem, materia zewnętrznego świata symbolizuje to, co chcielibyśmy, żeby nas uwewnętrzniło — może się przecież okazać, że spożywany przez nas pokarm to nie odżywczy posiłek, ale symboliczna trucizna, obce ciało, które wtargnęło nie tylko w nasze *ego*, lecz także w przestrzeń naszych najskrytszych, fundamentalnych fantazmatów, jak wrzask wrogiego języka, któremu chętnie odpowiada bełkot pierwotnej anonimowości, szepty i krzyki jakiegos nieartykułowanego ono, uparcie wypęliającego nasze trzewia.

Stwarzanie samego siebie to coś więcej niż zaspokajanie naturalnej potrzeby i dlatego też wybieramy określone pożywienie nie tyle ze względu na jego wartość odżywczą, ile dla jego subiektywnej wartości, ze względu na to, jak może ono symbolizować nas jako podmioty<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> D. Legrand, *Ex-Nihilo: Forming a Body Out of Nothing*, [w:] *Collapse: Philosophical Research and Development — Culinary Materialism*, t. 7, red. R. Negarestani, R. Mackay, Falmouth 2012, s. 541. (Jeżeli nie podano inaczej, wszystkie cytaty obcojęzyczne w tłumaczeniu autora).

Samą istotę pragnienia, to, że nasze pragnienie jest zawsze pragnieniem Innego, zilustrował za pomocą pewnego „kulinarnego” przykładu Slavoj Žižek<sup>2</sup>, posługując się anegdotą Freuda o uśmiechającej się przez sen córeczce Annie. Freud opowiada w niej, jak zaraz po obudzeniu się dziewczynki zapytał ją o przyczyny sennej radości. Jej pierwsze odpowiedzi sugerowały, że jedynym powodem szczęścia był zjedzony przez nią we śnie truskawkowy torcik. Ale później okazało się, że tym, co najbardziej ją wzruszyło, był nie tyle sam smakołyk, ile pochłaniany wraz z nim widok pochylonych nad nią rodziców, którzy po ofiarowaniu słodkiego dowodu miłości ze szczególnym entuzjazmem wychwalali jej apetyt. Senne marzenie o jedzeniu nie było więc niczym innym jak fantazjowaniem o odczuwaniu pragnienia ze strony Innego; za zwykłą, cielesną ochotę na ciastko kryła się znacznie większa ochota na miłość.

W odróżnieniu od reszty zwierząt jeszcze długo po swoich narodzinach bezradny człowiek pozostaje skazany na opiekę innych. Bez troskliwego dozoru, bez karmiącego opiekuna, nie dotrwałby do dorosłej samodzielności. Antropogenityczny charakter jedzenia od początku wpisuje się zatem w wymiar znaczącej intersubiektywności. Oprócz biologicznej potrzeby jedzenie zaspokaja głód symbolicznego uznania. Nie tylko dla bezradnego dziecka jest ono zawsze czymś darem, przez całe swoje życie w tym, co ludzie jedzą, materializuje się pragnienie Innego, to właśnie jego smakiem żywi się ich intymne chcenie.

Mimo że przez cały czas mogą całkowicie zaspokajać swoją potrzebę (jedzenia), wciąż pozostają sfrustrowani, nie zaspokoiwszy swych pragnień, nie zaznawszy rzeczywistej troski ze strony innego/matki (*(m)other*), symbolicznie doznając utraty przychylności<sup>3</sup>.

Ze względu na swój symboliczno-zmysłowy charakter przygotowywanie i spożywanie jedzenia przynależy do sfery doświadczenia estetycznego i jako takie może ono, a nawet powinno, być oceniane według artystycznych kryteriów. Użycie jadalnych środków i materiałów wcale nie przesądza o wyłącznie praktycznym celu. Bywa i tak, że w danej działalności kulinarnej, w danym sposobie odżywiania przeważa pierwiastek symboliczny i od tego, w jakim stopniu uda się go zrealizować, zależy ich zasadnicza wartość. Mamy wówczas do czynienia bez wątpienia z prawdziwą sztuką, której „sztuka jedzenia” jest po prostu jedną z wielu równoprawnych odmian. W atmosferze wydawałoby się dość przyziemnych przyjemności stołu możemy zetknąć się zatem ze spektrum możliwych artystycznych rozwiązań i preferencji.

W niniejszym artykule chciałbym przez chwilę przyjrzeć się dwóm mocno kontrastującym wzajemnie strategiom estetycznym, które przenikając współczesną sztukę, manifestują się też w kulinarnym artyzmie nowoczesnej kuchni i w zmienionych pod jej wpływem postawach i zwyczajach żywieniowych. Moje zainteresowanie skupia się przede wszystkim na dadaistycznej abiektualizacji,

<sup>2</sup> Zob. S. Žižek, *Przekleństwo fantazji*, przeł. A. Chmielewski, Wrocław 2001, s. 27.

<sup>3</sup> D. Legrand, *op. cit.*, s. 526.

która, bez popadania w nihilistyczny absolutyzm, w perwersyjny sposób dekonstruuje estetykę jedzenia oraz na zupełnie odmiennej, szczególnie zaskakującej w wypadku sztuki jedzenia, poetyce wzniosłości, bliższej w zasadzie anorektycznej awersji wobec ciała niż zmysłowemu pragnieniu sycącego wypełnienia.

## Awangardowa kuchnia dada — abiektualny humor i wstrętne humory ciała

Dziecięce wspomnienia ożywia nie tylko słodycz Proustowskich magdalenek. Wystarczy zobaczyć rozplływający się w mleku kożuch, by znowu poczuć, jak w trzewiach wybucha przemożne obrzydzenie i wraca zapomniany niesmak. Nieznośne nie jest jednakże mleko samo w sobie ani oddzielony od niego naskórek — każde z nich z osobna, określona ciecz i niewątpliwe ciało stałe, nie budzą wielkich emocji; możemy je w każdej chwili przyswoić, wchłonąć bez jakichkolwiek wstrząsów, bez najmniejszego drżenia. Wstręt wzbiera w nas, dopiero gdy odczuwamy nieokreśloność, bezładność połączenia tych obu niewspółmiernych, wydawałoby się, substancji, gdy za pomocą wzroku, węchu, smaku czy dotyku nie będziemy potrafili odnaleźć oddzielającej ich zmysłowej zasady.

To, że nie ma zdecydowanego rozgraniczenia, wywołuje wówczas nieświadomy, choć stale obecny, lęk przed utratą własnej odrębności, nasze z trudem zdobyte „ja” wzdraga się przed tym, co przypomina o niepewności jego własnych granic. Nic dziwnego, że widok mlecznego kożucha napawał nas największym wstrętem w tych wczesnych latach, gdy nasza niedojrzała psychofizyczna kondycja, nasze „ciało-w-kawałkach” tak bardzo usiłowało ucieleśnić się w wyraziściej postaci niezależnego indywiduum, konkretnego g e s t a l t u panującego nad ustępującym tłem.

Mleko, naturalny symbol naszego uzależnienia od Matki, „skażone” wyrastającą z jego wnętrza kożuchowatą fałdą, w której zwijają się wszelkie zmysłowe odróżnienia, z pożywnego pokarmu zmienia się w sugestywne wyobrażenie dławiącej wydzieliny. Na jej widok brakuje nam tchu i jakby znowu przygnieceniu matczyną Piersią, zamiast stawać się sobą, z powrotem ześlizgujemy się w jej śmiertelnie czułe objęcia.

Julia Kristeva uważa, że to nie przypadek, iż akurat ten „przedmiot” estetyczno-kulinarnego doświadczenia u tak wielu ludzi wywołuje obrzydzenie czy nawet gwałtowne torsje. W tej odrazie dostrzega ona reminiscencje psychosomatycznej inicjacji podmiotu: jeszcze przed wejściem w świat języka i przed symboliczną indoktrynacją. Na poziomie samej rozwijającej się cielesności działają już bowiem podmiototwórcze procesy uwewnętrzniania się, ogniskowania się w rosnącym z dnia na dzień samopoczuciu. Dlatego dziecko, dopiero co wyznaczające pierwsze granice swej cielesnej autonomii, reaguje nadwrażliwie na każde

przypomnienie o ich niepewnym bycie, jakkolwiek przejaw ich nieszczelności i naruszalności wprowadza je w stan traumatycznego kryzysu, w skrajnych przypadkach przybierającego formę autystycznego wycofania.

We wczesnej historii podmiotu najdramatyczniejsze wątki rozgrywane są zdaniem Kristevej na psychosomatycznej scenie macierzyństwa. Całkowicie zdane na łaskę Innego bezbronne dziecko instynktownie, z nadludzkim, chciałoby się powiedzieć, wysiłkiem przeciwstawia się pokusom otaczającej go rozkoszy, ale i tak w pierwszym okresie życia identyfikacja z zewnętrznym źródłem zaspokojenia jest niemal pełna. Siła takiej atrakcji potrafi pochłonąć bez reszty, dziecko powinno więc oderwać się od matczynej ciała tak, by zapewnić sobie przestrzeń do swobodnego i w miarę osobnego rozwoju. Pod opiekuńczym naporem zatem muszą się wyzwolić przeciwności wystarczająco intensywne, by w ich gęstniejącym polu wykształcił się sensoryczny i uczuciowy zaczyn przyszłej samoidentyfikacji.

Z pomocą nieupodmiotowionemu jeszcze indywiduum przychodzi tak zwana abiekcja, psychocieleśny mechanizm uwstrętniania macierzyńskiego ciała, który poprzedza i umożliwia dziecku osiągnięcie własnej tożsamości. Jak to opisuje Kristeva, do powstania podmiotu zdolnego do zdystansowania się, a następnie do opanowania rzeczywistości przedmiotów konieczny jest wymiot, wprowadzenie psychosomatycznej granicy między własnym wnętrzem a obcym zewnętrzem. W tym kontekście uczucie wstrętu ujawnia swój ponadkulturowy sens i okazuje się gatunkowym, charakterystycznym dla wczesnego rozwoju każdego człowieka skutecznym środkiem nieświadomego, zmysłowego, a w późniejszej fazie symbolicznego, wyodrębnienia się.

W tym sensie wstręt jest odpowiednikiem porządku społecznego i symbolicznego na skalę indywidualną i zbiorową. Z tego powodu, podobnie jak *zakaz kazirodztwa*, wstręt jest zjawiskiem uniwersalnym: natrafia się nań, kiedy tylko ukonstruuje się symboliczny i/lub społeczny wymiar ludzkości i to w każdej cywilizacji<sup>4</sup>.

Do rozluźnienia kazirodczych więzi dochodzi już w łonie matczynej-dziecięcej symbiozy, jeszcze przed ojcowskim zakazem incestu, i to nie tylko na skutek odczuwanego przez dziecko wstrętu. Ma w tym swój udział także troskliwy nadzór Matki: jej odpowiedzialny autorytet stawia pierwsze zapory przed popędami dziecka, jego ciało poddane zostaje tresurze, procesy wydalania i wchłaniania, zmysłowa deprivacja i gratyfikacja określone zostają przez administrację dorosłej opiekunki. Doznając zarówno zaspokojenia, jak i jego odmowy, dziecko nieświadomie, zmysłowo antycypuje logikę myślenia symbolicznego, doświadczając na „własnej skórze” zasady identyfikacji i negacji.

Cieleśne wzorce przejęte zostają przez dziedzinę tego, co Symboliczne. Cieleśne oddzielenie i odrzucenie może stać się oddzieleniem i odrzuceniem symbolicznym, ponieważ kontrola macierzyńska organizuje psychikę jeszcze przed fazą lustra i edypalnym kryzysem. Macierzyńska kontrola antycypuje ojcowski zakaz i edypalne uwikłanie, dzięki którym podmiot ostatecznie

<sup>4</sup> J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków 2007, s. 67.

wkracza na płaszczyznę sygnifikacji. Dla Kristevej oznacza to, że siła cielesnego popędu zawiera już w samej sobie Symboliczną logikę i moc zakazu oraz że owa popędowa siła nie jest nigdy całkowicie wyparta wewnątrz sygnifikacji<sup>5</sup>.

Sprzeczne popędy i uczucia wobec matczynej ciała, fascynacja i wstręt, w artystycznej twórczości manifestują się zazwyczaj w harmonijnym połączeniu surowej, abiektualnej materii i uwznioślającej ją duchowości. Doświadczane przez nas estetyczne fenomeny odpowiadają wówczas „zasadzie przyjemności”, gdy intensywność zmysłowego zaspokożenia nie przekracza granicy wyznaczonej komplementarną „zasadą rzeczywistości” — źródło satysfakcji nie zmienia się nagle w źródło zniszczenia, zażywający przyjemnych pobudzeń smakosz chce czuć i czuje, że żyje dobrym i pięknym życiem. Estetyka smaku opiera się więc zawsze na harmonijnie zestrojonej kompozycji i jej dietetyka szczęśliwie i rozsądnie dobranej proporcji dominuje w każdym rodzaju sztuki, także w sztuce kulinarnej.

Bywa jednak, że mamy ochotę wyłącznie na „wielkie żarcie” i sam abiekt, monstrialna Rzecz, nęci nas bardziej niż oddzielająca od niego abiekcja, gdy od apollinijskiej uczyt woliśmy dionizyjskie rozpasanie i nie żywiąc najmniejszej odrazy do tego, co wstrętne, chcemy oddać się bezgranicznej rozkoszy, uciekając przed kastrującym Ojcem w matczyne objęcia.

Pamiętamy *Wielkie żarcie* Marco Ferreriego, w którym antydietetykę rozkoszy przedstawiono w perwersyjnej formie popędu śmierci, w obrazach totalnego pożarcia, gdzie jedzenie i jedzący zjadają się nawzajem. Przypomnę jednak inną, z pewnością nie tak wyrafinowaną, pozycję z filmowego menu, zaserwowany na ekranach kin, całkiem niedawno, w 2009 roku, horror *Grace*. Na co zwróciła uwagę w swojej książce o filmowych związkach między jedzeniem i horrorem Lorna Piatti-Farnell, film ten, podobnie jak *Rosemary's Baby* Polańskiego, w przewrotny sposób ukazuje niszczycielską energię macierzyństwa — przewrotność polega tu na odwróceniu typowej perspektywy: to nie dziecko, lecz matka jest ofiarą żarłocznego macierzyństwa, rozwijający się w potwornym tempie organizm Grace wysysa ze swej rodzicielki niemal wszystkie soki witalne. Dojrzewanie dziewczynki przeistacza się w groteskową i odrażającą atrofie abiektu. Wraz z przedwczesną śmiercią ojca zamykają się przed Grace bramy symbolicznego świata, nigdy nie nauczy się mówić, jej ust nie wypełnią słowa, a głód sensownych znaczeń stacza się zawsze poniżej artykułowanej mowy. Jest tylko cielesnym głodem nienasyconego odczuwania, potrzebą napełniania własnych trzewi, kanibalistycznym przymusem.

Na skutek „nieobecności” ojca, który zginął w wypadku, Grace staje się niezdolna do wyjścia z nieustannego głodu fazy oralnej, pozostaje na zawsze uzależniona od matczynej piersi i jej odżywczej krwi<sup>6</sup>.

W tym filmowym przykładzie nie ma interwencji ojcowskiej, co doprowadza do całkowitego zniesienia tabu żywnościowego. To matka staje się główną potra-

<sup>5</sup> K. Oliver, *Reading Kristeva: Unraveling the Double-Bind*, Bloomington 1993, s. 19.

<sup>6</sup> L. Piatti-Farnell, *Consuming Gothic. Food and Horror in Film*, London 2017, s. 82.

wą, nie wyzwalają się podmiototwórcze procesy jej uwstrętniania i w rezultacie dziecko rozrasta się w asymboliczną, czysto popędową realność. W tej wizji macierzyńskiego abiektu niekoniecznie trzeba dopatrywać się patriarchalnych uprzedzeń — wolna od nich Kristeva niejednokrotnie podkreślała, jak niezbędne do prawidłowego rozwoju i funkcjonowania podmiotu jest symboliczne wyrzeczenie się matczynego ciała.

Dla Kristevej zniesienie Symbolicznego jest zniesieniem społeczeństwa. Bez porządku Symbolicznego żyjemy w stanie delirium lub psychozy<sup>7</sup>.

Ale autorka *Potęgi obrzydzenia* nie miała przy tym na myśli zupełnego wyparcia abiektu. Stawiając przed psychotycznym zagrożeniem abiektualne zapory, nie należy ulegać drugiej skrajności — wyjąłowieniu estetycznego smaku. Bez transgresywnych pobudzeń nasza zmysłowość szybko otepieje, a wraz z nią zaniknie zdolność do przeżywania symbolicznych znaczeń. Całkowite wpisanie się w abstrakcyjną wyniosłość ojcowskiego Prawa oznacza anestetyczną samolikwidację podmiotu. Zwłaszcza teraz, gdy współczesna technologia jak nigdy dotąd przyczynia się do zmysłowej depriwacji nieświadomych, bo coraz mniej czujących jednostek, należy wystrzegać się zbyt opresyjnych form odcieleśniającej tresury, manichejskiej samodyscypliny, która kończy się neurotycznym odrealnieniem.

Żywe ciało poświęcono pragnieniu, które jest odcięte od ciała. Ciało staje się jedynie znakiem. Kristeva z pasją przekonuje, że, gdy język nie jest przesycony popędami, to owo ujarzmienie przez Prawo Znaczącego zamienia żywą osobę w znak, a aktywność sygnifikacyjna zatrzymuje się. Twierdzi ona, że wzorcowy podmiot lacanowskiego pragnienia, to nic innego jak masochistyczny neurotyk pochłonięty samokastracją i okaleczaniem ciała, albo całkowicie katatoniczne ciało klinicznej schizofrenii<sup>8</sup>.

Wbrew kulturowym ojcobójcom estetyka transgresji nie musi prowadzić do psychotycznego wykluczenia Prawa i wbrew matkobójczym kanibalom fascynację abiektem można ograniczyć do perwersyjnej gry, w której estetyczny pozór nie przygniata artystycznie uosobionego gracza ciężarem metafizycznej pewności, lecz pozwala mu na swobodne potraktowanie także i swojej, zwodniczej przecież i niepełnej, swobody. „Od wzniosłości do śmieszności jest tylko krok” — śmiejmy się więc także z samego śmiechu, bądźmy między, balansując w znośnej lekkości bytu, zdaje się mówić współczesny *homo aestheticus*, który w przeczuciu i w odczuciu „nadrealistycznego” sensu potrafi przekraczać siebie, bezpretensjonalnie przesuwać granice, mieszając style i gatunki, jak dadaistyczni, a później surrealistyczni artyści, rozwijając się w pozbawionej resentymentu, niewinnej i trudnej, sztuce smakowania tego, co Inne. Wymawiane nadaremno „imię Ojca, przeżywanie/przywoływanie go dziecięcym” „da-da”, uobecnia go w postaci zba-wiennego, kojącego fetyszu, estetycznego pozoru oślepiającej, i przez to niewi-

<sup>7</sup> K. Oliver, *op. cit.*, s. 9.

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 33.

docznej, prawdy symbolicznego Prawa. Wiemy już, że z wypowiedzianej przez nas „Prawdy” najważniejszy jest smak, jaki pozostawia ona w naszych, wypowiadających ją, ustach.

Antydieta, którą *dada* proponuje wraz ze swym „dadaistycznym wstrętem”, na nowo przepisuje semiotyczny system (lingwistycznych znaków i cielesnych symptomów) oparty na zasadzie braku rozróżnienia, braku dystynkcji, a tym samym braku absolutnego znaczenia w logice będącej „fizjo-logią”. Dadaistyczny wstręt, jak sugerowałaby Julia Kristeva, jest w oczywisty sposób poetyką abiektu, mającej swe źródło raczej w abieckiej niż w akcie abiekcji. Na pojęciowym gruncie abiekcji tworzy Kristeva teorię Modernizmu i modernistycznych tekstów, rozgrywających na poziomie lingwistycznym abiekcję języka semiotyki wypowiedzianej przez pochłaniające ciało matki. Matka jest dla Kristevej fundamentalnym znaczącym abiektu. [...] Dietetyczne zasady *dada* są zanurzone w abieckiej. Dadaistyczne teksty nawołują do wstrętu, do zniesienia granic i wymazania symbolicznego języka ojca, do zniszczenia tego absolutnego znaczącego i wywiezionej z niego kultury<sup>9</sup>.

Słonność *dadaizmu* do absurdu i jego kontestacja tradycyjnych form wbrew pozorom nie wyrosła z nihilistycznego ducha *immoralizmu*, lecz była odpowiedzią na narastające okrucieństwo światowej wojny i na pogłębiającą się nieludzkość nowoczesnej cywilizacji i kultury. *Dada* stroniła od obu stron kulturowego konfliktu: rewolucyjnych ojco-bójców i morderczych patriarchów, obca była jej zarówno surowość i ideologiczna powaga *modernizmu*, jak i uświęcone tradycją bezmyślne skandowanie Tego Samego; należy raczej dostrzec w *dadaizmie* generalną próbę przed przyszłym karnawałem *postmodernizmu*, w jego poczuciu humoru wygasły mordercze impulsy *futurystycznej awangardy*.

Gdybyśmy chcieli dzisiaj zasmakować *dadaistycznych specjalów*, to jedynym naszym problemem będzie problem nadmiaru — w ponowoczesnej gastronomii żywieniowy relatywizm zaowocował bujnością paradoksalnych „miksów”, co rusz podsuwa się nam pod nos coraz to nowsze wersje *hybrydalnych potraw*. Kuchnia *fusion*, wymyślona w *dziewiętnastowiecznej Ameryce*, w atmosferze wielokulturowego spotkania, do tej pory skutecznie ożywia ducha *emigranckiej biesiady*, zachęcając do estetyczno-ideologicznej zabawy w odmienność, zabawy pozwalającej konkretnie, bezpośrednio, czyli *namacalnie* i na poważnie, doświadczyć *Inności* jako możliwego *samowyzwolenia* i *samorozwoju*.

Wprawdzie Raul Hausmann przestrzegają: „Wer Dada isst stirbt daran, wenn nicht Dada ist [Ktokolwiek je *dada*, samemu nim nie będąc, ten od *dada* umrze]”<sup>10</sup>, to jednak w specyficznie *perwersyjnych prowokacjach dadaizmu* widać raczej tęskne wypatrywanie za Ojcem niż jego *psychotyczne wykluczenie* — to nie *bezgranicznie popędowa jouissance* w stylu *wiedeńskich aktywistów*. *Dadaiści*, a następnie *surrealiści*, demonstracyjnie naruszając reguły tak zwanego *dobrego smaku*, z lubością wygłaszając skrajnie *nihilistyczne deklaracje*, w *zadziwiają-*

<sup>9</sup> C. Novero, *Antidiets of the Avant-garde: From Futurist Cooking to Eat Art*, London 2010, s. 67.

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 68.

cy sposób zawsze przy tym dość harmonijnie równowazyli niecenzuralną urodę abiektu w atmosferze „nadrealistycznego” pojednania.

„Antydietetyka” to zbyt mocne sformułowanie w odniesieniu do dadaistycznego smaku, w którym wrażliwość na estetyczną różnorodność i nieprzewidywalność wyostża subtelna, ale i niewątpliwa abiektualizacja. Sugestywne i mylne zarazem wrażenie „antydietetyczności” tej dekonstrukcyjnej, a nie destrukcyjnej jedynie, estetyki bierze się zapewne stąd, że źródłem jej taksonomii nie jest już aprioryczna dyrektywa teorii, lecz nieobliczalne do końca poczucie humoru, żywo reagujące na paradoksalny porządek rzeczywistości. W poetyce *fusion* mroczna strona *jouissance* — popęd śmierci — zostaje obłaskawiona w postmodernistycznie przeformułowanej „zasadzie przyjemności”, opierającej się teraz w znacznie większym stopniu na swobodnie estetycznym odczuwaniu niż na restrykcjach katagorycznego Prawa.

W transgresywnym dadaizmie i surrealizmie przed absolutną anarchią symboli chroni estetyka humoru, kreśląca elastyczne, prowizoryczne, ale i wystarczająco skuteczne granice przed popędowo-ideologicznym naporem „zwierzęcej powagi”.

Takie filmy jak *Uczta Babette* (1987) Gabriela Axela, *Czekolada* (2000) Lasse Hallströma czy z ostatnich — *Julie & Julia* (2009) Nory Ephron [...] przedstawiają szczególną relację między francuską kuchnią, gastronomią i *jouissance*. Niemniej, żaden z tych skoncentrowanych na „gastronomicznej *jouissance*” filmów nie wyraża jej nieograniczonej i niezmiernie niebezpiecznej natury w takim samym stopniu jak *Wielkie żarcie*. Rzeczywiście, przedstawiając relację między jedzeniem i transcendentalnie ekscesywną przyjemnością i (często) bólem, filmy te ustawiają scenery, w której orgiastyczna *jouissance* *Wielkiego żarcia* zostaje ponownie wpisana w zasadę przyjemności: „nie za dużo, ale w sam raz”<sup>11</sup>.

## Wzniosła sztuka konceptualnego jedzenia

Procesy abiektualizacyjne nasilają się wraz z wejściem w opisywaną przez Lacana „fazę lustra”. Po rozpoznaniu we własnym lustrzanym odbiciu swojego Ideału-ego przyszły podmiot z niezwykłym entuzjazmem i z równie wielką frustracją stara się wzmocnić i uszczelnić cielesne granice swego przedjęzykowego „ja” i stopniowo czyni to w samoalienacji, wypierając realnie przeżywane „ciało-w-kawalkach” na rzecz zewnętrznego ideału, obrazu ciała jako zadania, przed którym nie może się uchylić.

Mechanizm tego egocentrycznego wyobcowania z bezpośredniej zmysłowości (przypominający ze względu na progresywną represję realnej cielesności kulinarną triadę Lévi-Straussa) przeradza się niekiedy w obsesyjną potrzebę takiego zarządzania procesami żywieniowymi, aby ich przebieg w jak największym stop-

<sup>11</sup> B. Wocke, *Dining as a 'Limit Experience': Jouissance and Gastronomic Pleasure as Cinematographic and Cultural Phenomena*, [w:] *Food, Media and Contemporary Culture. The Edible Image*, red. P. Bradley, New York 2016, s. 221.



niu odzwierciedlał podmiotowe panowanie nad światem zewnętrznych przedmiotów, jak gdyby rozmyślnie celebrowane dawkowanie, dozowanie czy odwlekanie jedzenia przewyciężało upokarzającą uległość wobec naturalnego głodu. „To ja decyduję, a nie moje anonimowe ciało” zdaje się wmawiać sobie podmiot nienasycony własną egzystencją.

Niechęć do jedzenia jest wyrazem czyjejs odmowy przyswajania zewnętrznego przedmiotu i obawy zamienienia się w tenże przedmiot; jest sposobem na bycie podmiotem przez niebycie przedmiotem, przez dosłowne opróżnianie swego ciała z przedmiotów, zanim zostaną one ostatecznie wcielone; jest niezgodą na bycie nieharmonijnym i na napięcie między ciałem-jako-podmiotem i ciałem jako przedmiotem, a także odrzuceniem rozwiązania tego napięcia, które polegać by miało na pochłanianiu i byciu pochłanianym przez przedmioty<sup>12</sup>.

Z niezgody na podmiotową ambiwalencję, na przeżywanie swojej cielesności w podwójnej, wewnętrznie sprzecznej roli podmiotu i przedmiotu jednocześnie, wyrasta niekiedy tak mocna chęć kontrolowania jedzenia, że w rygorze dietetycznej dyscypliny zanika sam akt spożywania czy też, ściślej mówiąc, podmiot nie interesuje się odżywieniem swojego ciała, lecz chce w siebie wchłonąć tylko to, co symbolicznie wzmacnia jego wzniosłą, niezależną od przyrody istotę. Skrajną wersję takiej postawy uosabia anorektyk, a jeszcze częściej anorektyczka, których choroba, jak to ujął Lacan, polega na jedzeniu niczego.

W anorektycznym projekcie celem nie jest bynajmniej samobójstwo, lecz życie, z tym że życie uwzniosłone, wyżywające się w usuwaniu ze swego wnętrza wszelkich popędowych resztek po matczynym ciele.

„Życiowy projekt” wymaga nieustannego pozostawiania/stawiania się przez ciągle usuwanie z siebie tego, co obce (nieżywej korporalności ciała jako przedmiotu i przedosobowej spontaniczności organizmu)<sup>13</sup>.

Ze spożywanej przez anorektyczkę nicości wyłania się duch ojcowskiego Słowa, odkazając i wyjaławiając w jej oczyszczających się trzewiach matczyną tkankę. Niczym konceptualny artysta anorektyczka zainteresowana jest przede wszystkim ideą, zmysłowość to dla niej zło konieczne, które należy ograniczyć do witalnie niezbędnego minimum. Nie dla niej tłusta pociecha bezceremonialnej wyżerki, ohydna jej radość gargantuicznej uczyty; nie w jej też guście „zasada przyjemności” z wyważoną i zdrowo wywarzoną estetyką, dla tak subtelnego podniebienia menu zdrowego smaku jest wciąż zbyt ciężkostrawne.

Rzeczywiście, inkorporacja pożywienia jest możliwa tylko przy założeniu, że podmiot akceptuje fundamentalną ambiwalencję swego bytu — jednoczesnego doświadczania swego ciała w sposób podmiotowy, w sposób przedmiotowy jako nieżywej rzeczy i doznawania żywego ciała swego organizmu, tak jakby przejawiała się w nim czyjaś anonimowość. Ktoś może jednak doświadczać tego nie-

<sup>12</sup> D. Legrand, *op. cit.*, s. 532–533.

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 549.

uniknionego przecież napięcia między tak odmiennymi wymiarami swego bytu jako czegoś nie do zniesienia i całkowicie odrzucić tę ambiwalencję; ktoś taki będzie dążył do obniżenia napięcia poprzez zmienianie samego siebie, koncentrując się na tej sferze ambiwalencji, którą można poddać wypracowanej starannie kontroli — na procesie inkorporacji pożywienia<sup>14</sup>.

Anorektyczne odrzucenie matczyne go ciała ma swój estetyczny odpowiednik w sztuce konceptualnej. I tu, i tam bezkompromisowa sublimacja przybiera charakter antymaterialnej obsesji. Zrywając z estetyką smaku, „sztuka pojęć” dąży do odcieleśnienia artystycznych idei, wyzwalać ich dyskursywne przesłanie z nieprzejrzystego, natrętnego sztafażu fałszywej z natury wyobraźni. W *Sztuce po filozofii* Joseph Kosuth domagał się bezwarunkowego i ostatecznego odarcia sztuki ze zmysłowej dekoracji. Po przeszło stu latach potwierdzając słusność heglowskiego wyroku na sztukę, konceptualizm przeobraża artystyczną praktykę w rodzaj mentalnej filozofii. Zgodnie z postulatami Sol Le Witt: „Idea staje się maszyną do produkcji sztuki”<sup>15</sup>. Przed artystą stało zadanie oczyszczenia twórczości z estetycznych naleciałości, nawet jeśli miałyby to doprowadzić do unicestwienia fizyczności samego dzieła. Ideałem artystycznego przekazu staje się telepatia.

W 1970 roku Burnham napisał: „Idealnym medium sztuki konceptualnej jest telepatia”. Rok później Barry przedstawił na wystawie *May 19 – June 19 Telepatyczny utwór*. Prezentacja dzieła sprowadzona została do wydrukowanego w katalogu wystawy, wziętego w nawias, stwierdzenia: „Podczas wystawy spróbuję telepatycznie zakomunikować dzieło sztuki, którego pomyślanej natury nie da się wyrazić w języku i w obrazie”. Zgromadzona w audytorium wystawy publiczność Barry’ego zadała mu pytania [...]. W użyczonym przez Seta Siegelauba odległym apartamencie, bez żadnego specjalistycznego przygotowania, Barry przeprowadził próbę udzielenia telepatycznej odpowiedzi: „Usiłowałem po prostu skoncentrować wszystkie swe myśli na tym, co wówczas odczuwałem [...]”. Dzieło sztuki rozpromieniło się bezszelestnie i niewidzialnie między umysłami<sup>16</sup>.

Inne równie spektakularne, jeśli można użyć takiego określenia w stosunku do czegoś niewidzialnego, dokonanie artystyczne Roberta Barry’ego, *Inert Gas: Helium*, polegało na wyemitowaniu w atmosferze niewielkiej ilości helium. Ten niewidzialny i bezwonny gaz uwolniony został w 1969 roku na kalifornijskiej pustyni w obecności niewielkiej grupy widzów. To, co było zmysłowo ujmowalne, pojemnik z gazem, egzotyczny pejzaż pustyni, cała artystyczna celebrowanie itp., w rezultacie poprowadziło estetyczne doświadczenie publiczności w kierunku czysto refleksyjnego odniesienia się do niewidzialnej treści, do abstrakcyjnego znaczenia. W domniemanej obecności helium estetyka uległa uwznioślającej anestetyzacji.

<sup>14</sup> *Ibidem*, s. 521–522.

<sup>15</sup> S. LeWitt, *Paragraphs on Conceptual Art*, „Artforum” 5, 1967, nr 10, s. 80.

<sup>16</sup> E. Meltzer, *Systems We Have Loved: Conceptual Art, Affect, and the Antihumanist Turn*, Chicago 2013, s. 199.

Ten przypominający kantowską wzniosłość model abstrakcyjnej sublimacji dość zaskakująco, jeśli uwzględnić estetyczny puryzm niemieckiego filozofa, materializuje się w molekularnych oparach nowoczesnej kuchni. Tworzy się tam i smakuje nie tylko to, co bezpośrednio odczuwalne, lecz w niespotykanym dotąd stopniu pobudza się także i częściowo zaspokaja apetyt na nadzmysłową symboliczność.

W dokumencie zatytułowanym *Dzień w elBulli* można zobaczyć, jak twórczy fenomen wyzwała się w tym prawdziwym miejscu narodzin nowoczesnej kuchni, można przekonać się, w jaki sposób ingrediencje zostają przekształcone i wysublimowane, a jedzenie zamienione w zaskakujący, cudowny proces. Granice słodkiego i słonego zostają zniesione, relacje między gorącym i zimnym, płynnym, stałym i lotnym ulegają transmutacji, a znaczenie samego posiłku wzniosłe porzuca rolę przyziemnego pożywienia. Spójrzmy na przedstawione w *Dniu w el-Bulli* danie o nazwie *Odwilż* lub na omówionego w *Food for Thought: Thought for Food Papierowego hibiskusa z czarną porzeczką i eukaliptusem*. Dania te, mieszając z sobą tak zaskakująco dobrane składniki (w przypadku *Odwilży* mamy do czynienia z oszałamiającym zestawieniem pudru, galaretek, słodkich i słonych pralinek i karmeli, sfabrykowanych z ciekłego azotu orzeszków piniowych, sorbetów, pęcherzyków, emulsji i naparu), oferują wizualną i smakową przyjemność, która zmysłowy posiłek sublimuje w duchową strawę<sup>17</sup>.

W molekularnej kuchni mieszanina typowych bodźców smakowych i ich zaskakujących, synestezyjnych transmutacji kulminuje w conceptualnej kontemplacji, kiedy estetyczne rozkoszowanie niepostrzeżenie przechodzi od zmysłowych podniet do smakowania niewidzialnych idei. Nowoczesna biesiada jest jak „piknik pod wiszącą skałą”. W filmie pod tym tytułem Peter Weir niczym molekularny kuchmistrz równolegle zastosował dwie odwrotne strategie twórcze — obrazoburczą powściągliwość i przedstawieniową wybujałość. Australijski reżyser zaferował nam zarówno estetykę piękną, zmysłowo uobecniając to, co idealne, choćby w nieziemskich postaciach dziewcząt nasuwających na myśl anioły Botticello lub piękności prerafaelitów, jak i pokazał nam, że nie wszystko poddaje się zmysłowemu przedstawieniu, o czym przekonują się bohaterowie filmu, a wraz z nimi widzowie, na próżno starający się przeniknąć niewidzialną tajemnicę wzniosłej, przerastającej wszystkich i wszystko obecności.

Niektórzy, jak Brendon Wocke, conceptualne zaangażowanie molekularnej kuchni zbyt pochopnie przeciwstawiają „zasadzie przyjemności”:

Można molekularną kuchnię potraktować jako rodzaj kontrapunktu wobec kulturalnie zakodowanej reinkrypcji przyjemności smaku w sferę podległą zasadzie przyjemności [...]. Termin „kuchnia molekularna”, ukuty przez Hervé'a Thisa i Nicholasa Kurtiego w trakcie ich „międzynarodowych warsztatów nad fizycznymi i chemicznymi aspektami gotowania” [...]

<sup>17</sup> B. Wocke, *op. cit.*, s. 224–225.

podkreśla zarówno ściśle naukowy charakter tego przedsięwzięcia, jak i szersze zainteresowanie nauką w ogóle, niemającą już nic wspólnego ze zwykłym gotowaniem [...]¹⁸.

Trudno zgodzić się z tą opinią, gdyż to właśnie w uwznioślającym tyglu eksperymentalnej kuchni „zasada przyjemności” nabiera niespotykanej dotąd siły, gwarantując przyjemnemu przeżyciu trwałość symbolicznego doświadczenia, które potrafi obyć się bez nadmiernego pobudzania popędów, bez śmiertcionośnej, anorektycznej rozkoszy (*jouissance*). We wzniosłych przepisach molekularnej sztuki kulinarnej zawiera się wiedza, o której Lacan mówił:

To wiedza naszych przodków. [...] Na drodze *jouissance* wiedza nie pozwala życiu przekroczyć pewnej granicy. Ponieważ to, co nazywamy *jouissance* [...] jest niczym innym jak drogą ku śmierci¹⁹.

Molekularne menu nie oferuje nicości, lecz zmysłową pożywkę dla myśli i myśli odżywiający smak jedzenia. W dużej mierze podzielając sublimacyjne ambicje konceptualizmu, nawet gdy dopuszcza się zmysłowej depriwacji lub estetycznego szoku, molekularna kuchnia nie dąży do ideału całkowitego odcielenienia, mimo wszystko nie rezygnuje ze smaku.

Po obiedzie w *elBulli* długo jeszcze rozmyślamy nie tylko nad jego niebotyczną ceną, smakujemy także nie mniej wzniosły sens spożytej przez nas granicy między światem odczuwalnej materii, a jakby odczuta przez chwilę niematerialnością idei. Zaczynamy od zaspokojenia perwersyjnego dadaisty, kończymy wolni od anorektycznego głodu nicości, w zadowolonych ciałach bawiąc się myślami.

Rozkoszując się oszałamiającą fantazmatycznością molekularnych potraw, jednocześnie wchłaniamy w siebie, rozgryzamy, smakujemy, przetrawiamy także ich efemerydalną doraźność, której niepewne znaczenie skutecznie zmusza nas do jego refleksyjnego uzupełnienia i do ponownego rozsmakowania się — tym razem w całkowicie niematerialnym suplemente, w oddzielonej od zmysłowej patologii bezinteresownej kontemplacji. Jak po spożyciu świętej komunii, gdy smak wina i opłatka przeistacza się w umysłach wiernych w boskie ciało i krew, z odżywczej materii wysoce technologicznie i teoretycznie spreparowanej potrawy wyciskamy molekularną esencję abstrakcyjnego objawienia. Czy też widząc to w świetle psychoanalitycznej iluminacji, jak neurotycy docieramy do końca wyzwalającej analizy, po przemierzeniu zniewalających fantazmatów, po uczcie zmysłów i szaleństwie wyobraźni, spoglądamy na nie wstecz z wzniosłej i krytycznej perspektywy symbolicznego myślenia.

Oceniając obie artystyczne strategie, czy to dadaistyczne zamiłowanie do zmysłowego ekscesu, czy to konceptualistyczną tendencję do anestetycznego minimalizmu, należy pamiętać, że żadnej nie można uznawać za jedynie słuszną formułę

¹⁸ *Ibidem*, s. 223.

¹⁹ J. Lacan, *The Seminar of Jacques Lacan: The Other Side of Psychoanalysis*, przeł. R. Grigg, New York 2007, s. 18.

uniwersalnego estetyzmu. Gdy w sądach smaku znajdujemy dziś jeszcze jakąś pretensję do nieomyślnej powszechności, to wbrew transcendentálnym aspiracjom Kanta dostrzegamy w niej jedynie uczuciowy i pretensjonalny w gruncie rzeczy przejaw pewnych psychologicznych potrzeb, a nie oparte na rozumnym uczuciu potwierdzenie jakiegoś idealnego prawa. Ostateczna kompromitacja tak zwanych wielkich opowieści dotyczy także narracji estetycznej i dlatego też w jakimkolwiek absolutyzowaniu artystycznych postaw dostrzega się dziś jedynie twórczą prowokację i przewrotną pozę — kontekstualność, tymczasowość, względność to jedyne pewniki, wokół których organizuje się obecnie sztuka kulinarnego mistrza i estetyczny warsztat współczesnego artysty. Choć w perspektywie etycznej każda estetyczna preferencja jest „kwestią smaku” dogłębnie przesyconego moralną treścią, kwestią wymagającą odpowiedzialnej rozważi, to obowiązująca także i na tym gruncie zasada ostrożnego relatywizmu wymaga, aby zarówno w sztuce jedzenia, jak i w sztuce przez wielkie „S” wybór określonego stylu artystycznego dokonywany był ze względu na egzystencjalne, psychofizyczne i kulturowe właściwości konkretnego indywiduum.

Z taką samą starannością, z jaką psychoanalityczny „lekarz dusz” dla każdego przypadku z osobna ustala przebieg przyszłej kuracji, każdy spragniony estetycznej strawy smakosz powinien umiejętnie dobrać najkorzystniejszą dla siebie artystyczną dietetykę, odpowiednio dobierając estetyczne środki do wyznaczonych przez siebie celów.

## The sublime and carnal food in the art of eating and not eating

### Abstract

Various aesthetic strategies present in modern art, often contradictory, are not only manifested in culinary art of modern cuisine, but also in changing dietary attitudes and habits. On the one hand — abject order of dadaistic unceremoniousness, defense against complete nihilism, perversely deconstructs the food aesthetics in fusion cuisine; on the other hand — completely surprising in the context of food art, characteristic of molecular cuisine, aesthetics of sublime acquires sometimes anorectic aversion to the body, but never abandons the taste and connected with it sensual pleasure.

Keywords: abject, sublime, dada, fusion cuisine, molecular cuisine, Mother's body, conceptualism

### Bibliografia

- Kristeva J., *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręci*, przeł. M. Falski, Kraków 2007.  
Lacan J., *The Seminar of Jacques Lacan: The Other Side of Psychoanalysis*, New York 2007.

- Legrand D., *Ex-Nihilo: Forming a Body Out of Nothing*, [w:] *Collapse: Philosophical Research and Development — Culinary Materialism*, t. 7, red. R. Negarestani, R. Mackay, Falmouth 2012.
- LeWitt S., *Paragraphs on Conceptual Art*, „Artforum” 5, 1967, nr 10.
- Meltzer E., *Systems We Have Loved: Conceptual Art, Affect, and the Antihumanist Turn*, Chicago 2013.
- Novero C., *Antidiets of the Avant-garde: From Futurist Cooking to Eat Art*, London 2010.
- Oliver K., *Reading Kristeva: Unraveling the Double-Bind*, Bloomington 1993.
- Piatti-Farnell L., *Consuming Gothic. Food and Horror in Film*, London 2017.
- Wocke B., *Dining as a ‘Limit Experience’: Jouissance and Gastronomic Pleasure as Cinematographic and Cultural Phenomena*, [w:] *Food, Media and Contemporary Culture. The Edible Image*, red. P. Bradley, New York 2016.
- Žižek S., *Przekleństwo fantazji*, przeł. A. Chmielewski, Wrocław 2001.