

Stephen Tapscott

Ugryź mnie! Kanibalizm jako metoda przekładu

ER(R)GO. Teoria–Literatura–Kultura nr 2 (7), 91-100

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Ugryź mnie!

Kanibalizm jako metoda przekładu

Nie wiem nic o ludożerstwie jako o praktyce społecznej, preferencji kulinarnej czy ideologii. Jednakże interesuje mnie metafora kanibalizmu w dziedzinie, jaką się zajmuję, interesuje mnie historia i częstotliwość jej występowania oraz powody wzrostu jej popularności w ostatnich latach.

Dziedziną, którą się zajmuję, jest literaturoznawstwo, dokładniej poetyka i historia literatury, a w szczególności kulturoznawstwo i teorie gejowskie. Przez ostatnie 20 lat dziedzina ta była w Ameryce polem dla serii utarczek dotyczących ideologii, kanonów i metod. Konflikty te miały swe źródło w kilku miejscach (wyzwanie rzucone kanonom z lewej strony; wyzwanie rzucone wielokulturowości ze strony prawej; dyskurs płciowości w głosach feministek, gejów, lesbijek i innych; pytania dekonstrukcji o stabilność konotacji; pytania Foucaulta o domniemaną czystość dyskursu estetycznego; pytania Barthesa i neo-Freudystów o istotę autorstwa; pytania zwolenników Lacana i poetów języka [*L=A=N=G=A=G=E poets*] o stabilność intencjonalności itp.). W pewnym sensie, miejsca tych sporów tworzą nową mapę wartości, kształtują nowe sposoby wyrażania subiektywności oraz dominacji tekstualności (wraz z konsekwencjami tegoż), społecznej dystrybucji ekonomicznej i hermeneutycznej władzy. Cały ten nowy trend nazywamy postmodernizmem, ponowoczesnością lub w szerszym znaczeniu, postmoderną.

W dziedzinie, którą się zajmuję, postmodernizm definiuje się przy pomocy – o ironio – terminów strukturalistycznych i formalistycznych (Gilles Deleuze pyta: „jak działają rzeczy?”). Charakteryzuje się on przełamaniem, upojeniem, kolażem, montażem, złożeniem, aluzją, samplowaniem. Teoria, przynajmniej w mojej dziedzinie, zwykle zaczyna się tam, gdzie jest tekst – żeby obserwować, jak on działa, po czym, na podstawie tych obserwacji, generalizować pozyskaną wiedzę. W przeciwieństwie do, powiedzmy, ponowoczesności w historii sztuki, naukach prawnych czy architekturze staramy się mniej zważać na manifesty, które zazwyczaj nastawione są na przyszłość, często z prawie edypalnym wyparciem się starszych modeli. Nie mam tu na myśli tego, że literacki postmodernizm jest mniej związany z teoriami lub przyszłością. Uważam jednak, że w swoim podejściu do pewnego zestawu tekstów i formalnych zachowań, które tworzą używalną, słowną „przeszłość”, nauki literackie przejawiają trochę odmienne od innych dziedzin podejście do kwestii historyczności. Postmodernizm w literaturze, charakteryzujący ostatnie lata, odznacza się skomplikowaną zależnością wobec przeszłości, zależnością „powtórzeń z różnicą”, zależnością, która mogłaby być nazwana (i często jest) „kanibalistyczną”. Z powodów głównie historycznych i strukturalnych

literacki postmodernizm „zjada” teksty z przeszłości, szczególnie te z Wysokiego Modernizmu i współczesnej kultury pop, dopasowując, a tym samym zmieniając, znaczenie oryginałów poprzez ich fragmentację i rekontekstualizację. Teksty te są aluzyjne lub autoaluzyjne, ironiczne, odzwierciedlające się nawzajem. Poprzez asymilację wcześniejszych modeli z historii swojego gatunku literackiego, konstytuują „nowe” formy wyrażenia (wiersz, film itp.).

Jak dotąd było antropofagicznie, ale tylko w metaforycznym słowa tego znaczeniu. Podejrzewam, że to właśnie wyżej wymienione wzajemne odzwierciedlanie się jest w nauce o literaturze pierwszym impulsem do użycia metafory polegającej na opisanu stosunku postmodernizmu wobec modernistycznej historyczności.

Pojawia się tu jednak pewna trudność. Nauka o literaturze, a o poezji w szczególności, czyli dziedzina, którą się zajmuję, ma nieustanny problem z odpowiedzią na pytanie „czym jest postmodernizm?” (czy to dziedzina?, czy to trend?, czy to zestaw praktyk tekstualnych?, czy to okres literacki?, czy to forma późnego kapitalizmu?). Wynika on z tego, że mimo iż ideologiczne zaangażowanie określające teksty postmodernistyczne może różnić się od modernistycznych zwyczajów stosowanych wcześniej w XX w. (albo też mogło z nich wyewoluować), to wiele z tych werbalnych i formalnych strategii czy praktyk (aluzyja, dyfrakcja, przekonstruowanie, zmiany postaci, pól i poziomów dyskursu) miało swój początek w etosie Wysokiego Modernizmu. Za przykład w architekturze może służyć zaskakujące przemieszczenie poziomów dyskursu wtedy, kiedy Philip Johnson umieszcza kwiaton Chippendale na samym szczycie budynku AT&T na Manhattanie. Jednakże posunięcie to wcale nie musi być niespodzianką dla czytelników *Ziemi jałowej*, z charakterystycznymi dla tego utworu, przyprawiającymi o zawroty głowy przejściami od burlesek do buddyjskich kazań: rozpoznajemy tę technikę, ale tym, co się zmieniło w toku jej powtórzenia, jest ideologia krytyki społecznej podkreślającej jej użycie. Gorzka i surowa niezgoda Eliota na współczesną mu moralność różni się znacząco od żartobliwości i wesołości współczesnych poetów postmodernistycznych, takich jak John Ashbery czy A. R. Ammos; jednakże – i tu się to wyraźnie zapętla – technika poetycka Eliota podkreśla technikę jego ponowoczesnych następców. Kiedy dokonujemy aktu kanibalizmu na kanonie modernistycznym, zmieniając jego kontekst i konstrukcję oraz ironizując fragmenty przeszłości, w stosunku do której czujemy się bardzo ambiwalentnie, może się okazać, że tak naprawdę powtarzamy kompleks Edypa owego wcześniejszego pokolenia. Dlatego, pozwalając sobie na odrobinę ironii, ideologiczny wzór postmodernistycznego tekstu kopiuje konstrukcje *Patersona* Williama Carlosa Williamsa, „fragmenty [które] wsparłem o moje ruiny” *Ziemi jałowej* Eliota, *periplum* charakterystyczne dla *Cantos* Ezry Pounda, efekty polifoniczne *Kane’a* Jean Toomer czy *The Bridge* Harolda Harta Crane’a. Oczywiście modele te w żadnym razie nie są monolityczne, nie są też jednorodne dla dorobku danego pisarza. Jednakże problem pozostaje: jeśli założenia te powstały w konkretnym kontekście kulturowym i przeznaczone są dla konkretnych kulturowych celów (np. Eliotow-

skie przełamania opisują zmysł (akowej dyfrakcji, nad którą pisarz ten boleje w swoim społecznym konserwatyzmie), wtedy staje się jasne, że te estetyczne formy są właśnie kulturowo zdeterminowane, że, tym samym, nie niosą w sobie konotacji czy też politycznego pouczenia. Uzmysłowienie sobie tego jest źródłem charakterystycznej dla postmodernizmu wolności językowej. Nasz literacki eksperyment musi być bardziej radykalnie prowincjonalny niż w dziedzinach, w których modernizm cechował się odmiennymi, daleko mniej rozczłonkowanymi, wartościami kulturowymi.

Wydaje mi się, iż nie jest zbiegiem okoliczności to, że w kontekście wielokulturowości, eksperymentów formalnych i sceptycyzmu w stosunku do zastosowania rodzicielskich paradygmatów modernizmu, poetyka północnoamerykańska w coraz większym stopniu zwraca się w kierunku przekładu jako rodzaju asymilacji alternatywnych i międzynarodowych form modernizmu. W modelach z Ameryki Łacińskiej zdajemy się znajdować przykłady anglo-amerykańskiego modernizmu, który jednak nie przechylił się w kierunku społecznego konserwatyizmu, faszyzmu czy erotycznych i religijnych ortodoksji; który nie ustanowił lirycznej spójności poprzez samą tylko chęć ukrytego mówcy (fatalna skaza Pounda i niektórych poetów Czarnych Gór); który nie skręcał w „historyczny” antyhumanizm (Robinson Jeffers) ani w ksenofobiczne wizje społecznej spójności (Eliot, Pound) itp. Te same tendencje, które na przestrzeni kilku ostatnich dziesięcioleci doprowadziły nas do przewartościowania Williamsa, Hildy Doolittle (HD) i Langstona Hughesa jako wpływowych ojców (i matek) modernizmu, również przywiodły nas do Nerudy i Mistrali (oboje z Chile), do Villaurrutii i Pazy wraz ze wszystkimi Meksykańskimi surrealistami, do Borgesa i argentyńskiej awangardy, do takich Brazylijczyków, jak: Carlos Drummond de Andrade, Jose Oswald de Sousa Andrade czy Raul Bopp.

Jest sposób na odczytanie takiego przywłaszczenia sobie międzynarodowych przykładów. Wynika on z historii wypaczonego modernizmu, zarówno tego narcystycznego, jak i imperialistycznego. Jednakże odczytania takie prowadzą do mylnego niedoceniań odbijającej się niczym w lustrze ironii tej techniki.

Strukturalną ironią tej techniki jest mianowicie to, że poprzez przywłaszczenie sobie historycznych i estetycznych tekstów *postmodernismo* Ameryka Łacińska okazuje się wcale nie „psuć ludożerczej zabawy”, ale uprawiać ludożerstwo na ludożercach. Ironia ta jest prawdziwa dla obu stron równania. Z jednej strony, Ameryka Łacińska doświadczyła literackiego modernizmu w zupełnie inny sposób niż wysoko uprzemysłowione i uzbrojone kraje Europy Zachodniej i Ameryki Północnej. To, co Latynosi nazywają „modernizmem”, bliższe jest naszemu „symbolizmowi” (*modernismo* Rubena Dario i Cabrała de Melo Neto, w swojej elegancji i estetyzmie, jest z natury francuski). Z drugiej strony, latynoamerykański postmodernizm przybliżył się delikatnie do tego, co my uważamy za całkowicie świadomy, społecznie rewolucyjny modernizm – chociażby dlatego, że rewolucja meksykańska powiodła się – skupiony na wielkich kulturowych i ekonomicznych zyskach, włączając w to wzrastający stopień edukacji, piśmien-

nictwa i czytelnictwa (za rządów Jose Vasconcelosa): jak gdyby siejące zamęt modernistyczne eksperymentatorstwo Rosji z przełomu wieków nie zostało zdławione przez stalinizm. Eksperymenty pokolenia Vangardystów z Ameryki Łacińskiej oraz szkoły „kanibalistycznej” z Brazylii (rodzaj mesjańskiego postmodernizmu) stają się modelem dla zdecentralizowanych, lirycznych, opartych na języku i politycznie interwencjonistycznych ambicji poezji północnoamerykańskiej postmoderny.

W tym znaczeniu dla twórców z Ameryki Północnej „uprawianie kanibalizmu” na nurtach literackich Ameryki Łacińskiej jest metaforą zdecydowanie mniej radykalną, wywrotową, brutalną i rytualną, niż mogłoby się to wydawać. Jest to rodzaj ruchu w kierunku alternatywnego znaczenia tradycji poetyckiej, która jest mniej uduchowiona w swoim stosunku do historii literatury, bardziej równająca i mniej edypalna, nie aż tak bardzo konfliktowa. Przyjmujemy „tożsamość” kanihali bez pożerania własnej „przeszłości”, co w sensie społecznego znaczenia okazuje się wadą, lecz jest przydatne, jeżeli chodzi o formy i struktury.

Jednak prawdziwą ironią jest to, że Ameryka Łacińska cały czas używa metafory „kanibalizmu” jako figury Innego, jako metafory miejscowych Latynosów i kwestii ich historycznej asymilacji. A dzieje się tak już od czasu, kiedy Krzysztof Kolumb opisał spostrzeżenia dotyczące mieszkańców Wysp Karaibskich w dzienniku swojej pierwszej wyprawy (z 1492 r.).

Interesujące jest to, że wzór ten odwraca oczekiwania orientalistów, gdyż ludy tubylcze dość wcześnie przywłaszczyły sobie tę metaforę.² Już historyk Peter Hulme przekonująco ukazał, jak w trakcie Podboju Hiszpańskiego termin „kanibalistyczny” (pomijając pogodny splendor odczytania Montaigne’a, które weszło do języka angielskiego w 1603 r.) zaczyna być utożsamiany z tubylcami – Arawakami i Karibami – którzy z trudem ulegli kolonialnym porządkom i rządóm; ich „kanibalizm” nie był zachowaniem (jak np. jedzenie mięsa ludzkiego), lecz metaforą pogaństwa i oporu obecnego w ich postawie.³ Tym samym można powiedzieć, że Kolumb fizycznie „przełożył” sześciu tubylców ze swojej pierwszej wyprawy, przywożąc ich do Hiszpanii, przypuszczalnie po to, aby wyrwać ich z autodestrukcyjnych, antychrześcijańskich, „kanibalistycznych” kontekstów; ta sama chrześcijańska powinność kieruje nim podczas kolejnych wypraw, gdy każe niszczyć tubylcze wioski i zabijać ich mieszkańców. Rzeczywiście, jak generalizuje Norman Cohn, kanibalizm był konsekwentnie kojarzony z czarami i kazirodstwem oraz przypisywany grupom ludzi, którzy grozili oporem zcentralizowanemu, zdominowanemu przez mężczyzn chrześcijaństwu.

Sam Kolumb zaczyna używać figury kanihala, gdy w *Dzienniku pierwszej wyprawy* okrężnie wspomina, że podczas wczesnych podróży „ludożercy” (wizerunek jawnie wywodzący się z dyskursu orientalistycznego) wcale go nie obchodzą; jednakże już w *Liście do hiszpańskich monarchów* z 1503 r. zastępuje tę „sceniczność” spektakularnie wymyślnym dyskursem dzikusa (pochodzącym zresztą od Heroditusa).⁴ W liście tym Kolumb szczegółowo opisuje swoją ostatnią (tj. czwartą) wyprawę (broni się?, odciąża uwagę od faktu, że nie znalazł złota?, kła-

dzie podwaliny pod dalsze poszukiwania?). Robi to z iście barokowym polotem, opisując olbrzymie kurczaki z piórami jak wełna, powykrzywianą świnię, dzikie koty o ludzkich twarzach oraz, jak się okazuje, ludożerców.⁵ Przyznając, że tak naprawdę ich nie widział, opiera swoją opowieść na prostym fakcie ich istnienia i mimo że w 1492 r. nie potrafił odróżnić kanibali od innych tubylców, to już w roku 1503 świetnie sobie radzi z odróżnieniem jednych od drugich – na podstawie ich pomalowanych twarzy i przybrania z papuzich piór. W przeciwieństwie do Corteza lub Pizarro, Kolumb generalnie uważa wyspy za przyjemną puszcę, dlatego wzmianka o ludożercach jest tym bardziej zaskakująca i zdecydowanie bardziej polityczna; moralny osąd ukryty przez to oskarżenie sprawia, że podróże Kolumba do Ameryki stają się tym częstsze, im mniej złota z nich przywozi. Kanibale wyglądają inaczej – noszą na sobie pióra, a ich twarze ozdobione są zbyt dużą ilością farb. Dla Kolumba takie rozróżnienie jest widoczne, ale pozbawione wymiaru moralnego, przynajmniej we wczesnych fragmentach kronik.

W dyskursie kolonialnym „kanibalistyczny” jest zawsze tożsamy z politycznie lub społecznie niewypowiedzianym, przejawiającym opór; jego prototypem jest oczywiście Kaliban, kanibal-dzikus zamieszkujący amerykańską wyspę w *Burzy* Szekspira (z 1611 r.), sztuki opartej na historii rozbicia się statku na Bermudach w 1609 r. Oczywiście, podczas trwania całej sztuki, platońskie wyidealizowanie przez Montaigne’a stanu pogodnego „kanibala” kształtuje opis idealnego państwa zaprezentowany przez Gonzalo: „Wszystko bym w mojej Rzeczypospolitej/ Na wspak urządził... Wszystko byłoby wspólne, a natura/ Bez prac i potu wszystko by dawała”.⁶ Takie wyidealizowanie ukazuje stopień, do jakiego szekspirowski opis Kalibana, „uratowanego i zdeformowanego sługi”, kontrastuje z prymitywizmem. Wyspa należy do Kalibana prawem jego urodzenia („...Wyspa ta jest moją./ Po mojej matce; ty mi ją wydarłeś”⁷), ale stracił ją na rzecz imperialistycznej przedsiębiorczości i magii.

W końcu, oczywiście, wyspa pozostaje mu w spadku; równocześnie spadkiem są europejskie słowa niezbędne do wyrażenia jego smutnej historii („Mowę mi dałeś; cała z tego korzyść./Ze kłąć dziś mogę...”⁸). Historia recepcji postaci Kalibana w całej historii kultury i literatury Ameryki Łacińskiej ukazuje stopnie waloryzacji i „kanibalizacji” Ameryk przez nową, tutejszą, metyską kulturę. Kaliban staje się figurą poskromienia – i ponownego powstania – tychże tubylczych, a tym samym metyskich, klas w ich prawie do własności i działania we własnym imieniu [*agency*], czasami egzekwowanemu w postaci krwawej zemsty. W historii postkolonializmu Kaliban stopniowo rości sobie prawa do swojego kanibalizmu, tak jak feministki przypisywały sobie czary, Afro-Amerykanie swoje murzyństwo, geje i lesbijki swoje zniewieścienie i babochłopstwo.

W kulturach, które nie mają swojego Whitmana, Kaliban staje się, w pozytywnym, jak i negatywnym znaczeniu tych słów, projekcją kulturowej i estetycznej rebelii charakterystycznej dla północnoamerykańskiego poety. Oczywiście, bardziej znana jest idea Urugwajczyka Jose Enrico Rodo, który w swoim eseju „Ariel” z 1900 r. przedstawia Ariela i Kalibana jako metafory dwóch różnych,

możliwych do zaakceptowania dla każdego mieszkańca Ameryki Łacińskiej, metod. Rodo zwraca się w kierunku odczytania Ariela jako modelu antymaterialistycznego, duchowego, co ma być przeciwwagą dla uległego służalstwa materialistycznym Stanom Zjednoczonym. Równie słynny jest esej będący rodzajem odpowiedzi na „Ariela” – „Kaliban” (1971 r.) autorstwa Roberto Fernandez Retamara, który Fredric Jameson określił mianem „latynoamerykańskiego odpowiednika *Orientalizmu* Saïda”. Retamar nalega w nim na wyprostowanie tych metafor. W tym sensie głos Retamar jest kolejnym w fali kulturowej krytyki, która poszerza metaforę „kanibalizmu” jako zjawiska miejscowego, kolonialnego (lub charakterystycznego dla kolonialnych intelektualistów), obecnego w całej Ameryce Łacińskiej i na Karaibach, niezależnie od tego, czy to pod postacią jawnie polityczną (Mannoni) czy też w ogólnym sensie kulturowej ikonografii (Henry, Vaughanowie).⁹ Tym samym, Kaliban staje się figurą powrotu uciśnionych, ważnym symbolem postkolonializmu, latynoamerykańskim zastosowaniem postmodernizmu. Co ciekawe, funkcjonuje w ten sposób zarówno w tradycji hiszpańskiej, jak i portugalskiej, od Meksyku po pampy. W pewnym sensie, brazylijska tradycja podtrzymuje metaforę „kanibala jako biedaka” mocniej niż tradycja hispanoamerykańska. Raul Bopp i Oswald de Andrade wizualizują tę metaforę w latach dwudziestych XX w., zapewniając, że brazylijski modernizm (czyli to, co twórcy z Ameryki Północnej będą nazywać „postmodernizmem”) musi asymilować folklor, języki Indian oraz najróżniejsze, nie europejskie, kultury. „Kanibalizm” jest dla nich rodzajem metafory-manifestu takiej asymilacji; znajduje swe twórcze ujęcie w sceptycznych, skomplikowanych rytmicznie, aluzyjnych wierszach, które publikowali w latach dwudziestych i trzydziestych w utworzonym przez siebie wpływowym periodyku *Przegląd Antropofagiczny* (*Revista de Antropofagia*). Kanibalizm występuje tu jako symbol kulturowej tożsamości, wchłaniającej historię asymilacji wpływów europejskich.

Inni Hispanoamerykanie – ci, których państwa nie graniczą ze zlewiskiem Amazonii – zwykli używać tej metafory w sposób mniej wyrafinowany, bardziej tendencyjny; „Kaliban” jest symbolem kulturowego oporu, a podejście do kanibalizmu, jako do cechy określającej te narody, nie jest aż tak bardzo ironiczne. Na przykład w swojej monumentalnej, wierszowanej epopei *Pieśń powszechna* (z 1950 r.), Pablo Neruda stara się zrobić dla Ameryki Południowej to, co w *Pieśni o sobie samym* Whitman zrobił dla Ameryki Północnej, tj. aspiruje do całościowego objęcia jej kultury, rejestrując rozpiętość i różnorodność nowego kontynentu poprzez rozległą psychologię jestestwa i nową poetyczną wartość.¹⁰ Neruda już wcześniej używał metafor erotycznej konsumpcji i ekstazy, seksualnego zatracenia się w sobie – np. jedzenie lub co najmniej podskubywanie ciała kochanka/kochanki – by później powrócić do jej subiektywnych przełożeń. W *Pieśni powszechnej* presja historycznego ruchu w kierunku metyskiej rzeczywistości Ameryki Łacińskiej stale przyjmuje formę „mieszanki”, asymilacji jednego „ciała” przez inne. W języku chrześcijaństwa metafora ta staje się podobna do tej, jaka występuje w eucharystii, w akcie je-

dzenia i picia ciała i krwi Chrystusa; kiedy książka ta ukazała się po raz pierwszy, Neruda był niejednokrotnie krytykowany za próbę przeniesienia jawnie judeo-chrześcijańskiej metaforyki na grunt doświadczenia przedkolumbowskiego. Jednakże krytyka ta zdaje się nie trafna. „Asymilacyjny” rytuał działa w obie strony, zarówno w stosunku do Europejczyków przybliżających tubylców do *sacrum*, jak i w stosunku do tychże tubylców uprawiających „kanibalizm” na tradycji europejskiej. Robiąc to, poprzez pogański rytuał religijny, który dziwnym trafem przywołuje – z całą ukrytą w tym fackie wściekłością – chrześcijańską eucharystię, tubylcy stają się częściowo Europejczy.

Znamienne jest to, iż Neruda czyni „ludożerców” częścią społecznych i rasowych historii, które umożliwiają mu „śpiew” na modłę Whitmanowską. Za przykład niech służy fragment *Pieśni powszechnej* pt. *Wyzwoliciele (Liberators)*; choć pozostaje niejasnym, czy wyzwolicielem jest tu zdobywca Pedro de Valdivia (którego serce jest jedzone) czy też wódz Inków, który opisuje to wydarzenie.

Serce Pedro de Valdivii

Postawiliśmy Valdivię pod drzewem...
Potem pogruchotaliśmy jego twarz.
Potem odcięliśmy jego odważną głowę.
Była piękna, krew z niej tryskała, kiedy
podawaliśmy ją sobie wkoło jak owoc granatu;
ciągle płonął w niej ogień życia.
Potem wbiliśmy włócznię w jego pierś
i podarowaliśmy jego serce, tego skrzydlatego ptaka,
drzewu Arukan.
Szum krwi uderzył w koronę liści.
Potem, ze świata zbudowanego z
naszych kości, podniosła się pieśń:
o wojnie, o słońcu, o zbiorach,
i popłynęła w ogrom wulkanów.
Potem podawaliśmy sobie jego krwawe serce.
Zatopiłem zęby w jego kwieciu,
inicjując rytuały tego świata:
„Daj mi swoje zimno, zły przybyszu.
Daj mi swoją odwagę, równą tygrysięj.
Daj mi swój gniew, w krwi twojej...”

Metaforyczna symbolika miejscowych ludożerców przechodzi tu z jedzenia na śpiewanie, z narracji na lirykę, z Kolumbowskich „ich” na Nerudiańskich „nas”, z dyskursu postkolonialnego (środka kontroli nad niewyraźnym Innym) na postkolonialną autonomię (no bo kto jest tu prawdziwym wyzwolicielem?), ze znaku na znaczone [*signifier*]. „Kanibalizm” zmienia swój status z zachowania na stosunkowo stateczną tożsamość, historię, która ma się dopiero o siebie upomnieć. We wszystkich tych metaforach Kalibana i historii ludożerstwa bardzo często nie

jest jasne, kto tak naprawdę zjada kogo. Tym samym moralna deprawacja, jaką Kolumb przypisywał rdzennym mieszkańcom Ameryk, zostaje zastąpiona przez tajemniczość i namiętność, pozostawiając swoje resztki, którym świetności dodają nawiązania do „bezprawia”. Jak pokazuje powyższy przykład, ponowne odkrycie metafory Kalibana/kanibala w Ameryce Łacińskiej często służy pseudoironicznej samomitologizacji, jest gestem swego rodzaju Whitmanizmu w kulturach literackich, które nie doświadczyły swojego Whitmana w wieku XIX, i które negocjowały swoje stosunki z Europą na sposoby odmienne od USA. Ludożerstwo staje się figurą asymilacji nie tylko Europy, ale też „kanibalistycznej” przeszłości, tropem jednocześnie uświatniającym i ironizującym, figurą oporu w stosunku do zcentralizowanej władzy w terminach politycznych, jak i literackich, symbolem postmodernistycznej dyfrakcji i różnorodności. Jest metaforą zdecydowanie mniej ambiwalentnej historyczności i, paradoksalnie, bardziej oddalonego od Edypa oporu wobec ojców, niż miało to miejsce w tradycjach krajów anglojęzycznych.

W naszym północnoamerykańskim „przywłaszczeniu” sobie tych tradycji Ameryki Łacińskiej poprzez przekład i ponowoczesne uprzejmości połączyliśmy się z postmodernizmem. Proponuje nam on odmienne, oryginalne postrzeganie Ameryki, już skanibalizowaną metodą postkolonialną, doświadczenie postmodernistyczne oraz alternatywę wobec imperialistycznych zapędów modernizmu, jak miało to miejsce m.in. u Pounda czy Eliota, w ich zapatrywaniach na kulturę i ich technikach poetyckich. Tym samym niech będzie mi wolno zakończyć przykładem tak radosnego kanibalizmu jak ten, kiedy to północnoamerykański poeta Stephen Dobyns spotyka Pablo Nerudę i „asymiluje” go, zarówno cielesnie, jak i dyskursywnie. Warto zauważyć, jak w wierszu tym jego podmiot liryczny ochoczo zjada Nerudę, podczas gdy sam wiersz zaczyna stopniowo pobrzmiwać stylem charakterystycznym dla wczesnego Nerudy; jak gdyby „ze świata zbudowanego z/ naszych kości pieśń się podniosła”.

Pablo Neruda

Pablo Neruda stoi w kącie sali, obok plakatu reklamującego najnowszą dietę odchudzającą, kiedy ja akurat jestem w połowie moich zajęć z pisania. Ma na sobie czarną czapę i niebieski płaszcz przewieszony luźno przez ramię. Stoi bardzo nieruchomo, wpatrując się w chmury; widzi tam prawdopodobnie noty sławnych poetów. U jego stóp leży mały, bury pies. Słyszeliśmy, że zmarł, dlatego absolutnie zaskoczeni obchodzimy go po kilka razy. Ma miękkie, grube policzki; po chwili nie wytrzymuję i dotykam jednego z nich, lecz on z grzeczności nie zwraca na to uwagi. Spoglądam na moich studentów i widząc, że są gotowi na wszystko, wyciągam swój szwajcarski scyzoryk, otwieram najmniejsze ostrze i wycinam malutki kawałek z lewej ręki Pablo. Nawet

okiem nie mrugnął, choć wydaje mi się, że jakby bardziej intensywnie koncentruje się na chmurach. W tym momencie moi studenci stają się tak podnieceni, że otwieram większe ostrze i precyzyjnie wycinam płat mięsa z jego ramienia. Kładę go sobie na języku; jest bardzo słodki o dyskretnym posmaku dymu. Żuję go niespiesznie. Błękit nieba wydaje się teraz zdecydowanie bardziej głębszy. Moi studenci widząc jak się uśmiecham i oblizuję wargi, również wyciągają szwajcarskie scyzoryki i zaczynają odcinać małe plasterki, które już wkrótce przestają być małe, ponieważ nagle stajemy się okropnie żarłocznymi. Czuję się, jakbym nie jadł od kilku dni. Prawie nie robię przerw na przeżuwanie jedzenia. Złością mnie też moi studenci, gdy się przepychają i agresywnie walczą o co bardziej soczyste kawałki. Jeden z nich zjadł nawet burego psa. W mniej niż ułamku sekundy nie ma już właściwie niczego oprócz w pośpiechu złożonej na chodniku kupki ubrań z czarną czapą na wierzchu. Wtedy wszyscy czujemy się zawstydzeni i nie patrzymy na siebie nawzajem, ponieważ zjedliśmy tego sławnego poetę. I pomimo tego, że smakował wyśmienicie, i że prawdopodobnie zjedlibyśmy kolejnego, pomimo tego, że miasto wydaje się jaśniejsze i bardziej podniecające niż wcześniej, pomimo tego wszystkiego ciągle czujemy wstyd, iż poddaliśmy się tak całkowicie tym zwierzęcym namiętnościom. Więc wskazując na zegarki, zaczynamy się tłumaczyć, po czym rozchodzimy się w różnych kierunkach. Jednak już chwilę później, przed samym kinem, widzę jedną z moich studentek jak proponuje swoje ciało ludziom czekającym w kolejce; potem widzę kolejnego studenta zaczepiającego tłum na przystanku autobusowym; a jeszcze jakiś czas później, w holu jednego z hoteli widzę trzeciego jak naprzykrza się żołnierzom. A ty, teraz kiedy w końcu pozyskałem twoją uwagę, ignorujesz tych szarlatanów. Są zbyt głodni, by mogli mówić prawdę. Poczuj tą rękę to grube udo. Dlaczego miałym cię nabierać? Nawet teraz księżyc wydaje się bardziej obrzmiały, a gwiazdy pulsują gdzieś głęboko w czarnych kieszeniach. Ugryź innie, gryź mnie!

*Przełożył Sławomir Kuźnicki
Przekład przejrzał Leszek Drong*

Przypisy:

¹ Thomas Stearns Eliot, *Ziemia jałowa*, w: *Wybór poezji*, przeł. Czesław Miłosz, Wrocław, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich 1990, s. 131 – przypis tłumacza.

² W całym tym artykule czerpię inspirację z Nicolasa Wey'a, szczególnie z jego przedstawienia polityki we wczesnym dla Ameryki Łacińskiej motywie „ludożerczym”.

³ Peter Hulme, *Colonial Encounters: Europe and Native Caribbean, 1492–1796*, New York, Methu 1986, s. 45–88.

⁴ Cristobal Colon. *Textos y documentos completos*, red. Consuelo Varela, Madrid, Alianza 1982, s. 196–197.

⁵ Colon, *Textos...* s. 301.

⁶ William Szekspir. *Burza II*, i w: *Komedie*, przeł. Leon Ulrich, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy 1973, s. 170–171.

⁷ Szekspir. *Burza I*, ii, s. 156.

⁸ Szekspir. *Burza I*, ii, s. 157.

⁹ Retamar udowadnia, że oskarżenia ludów tubylczych o kanibalizm w dobie renesansu były z gruntu polityczne: w ten sposób odwraca założenia wcześniejszych pisarzy i twórców manifestów, którzy, jak Neruda, niejako z góry uznali te oskarżenia za prawdziwe – co wg nich miało świadczyć o rodzaju kulturowego niezrozumienia. Wcześniejsi pisarze dwudziestowieczni, tacy jak Neruda, zwykli kojarzyć kanibalizm z religijnymi rytuałami i poświęceniem, jakie występowały np. u Majów.

¹⁰ Jak Whitmanowi tak i Nerudzie, przynajmniej w pewnym sensie, blisko do niepowodzenia: jakby na to nie patrzeć, poemat Whitmana nie powstrzymał Wojny Secesyjnej, a wiersz Nerudy kończący cykl – „Alturas de Macchu Picchu” („Wzgórza Machu Picchu”) – zamyka przyjazd poety w strony Inków, gdzie poeta uzmysławia sobie, że nie zna historii kultury tego kontynentu i dlatego musi ją wymyślić.