

# Hanna Pułaczewska

---

## Postkolonialne wersety

---

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 1 (19), 87-96

---

1993

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

# Roztrząsania i rozbiory

## Postkolonialne wersety

1. Sensacyjna debata publiczna na temat *Szatańskich wersetów* Rushdiego wyrządziła recepcji utworu poważne szkody: uwypuklając marginalia ukierunkowała ona i zawężyła uwagę odbiorcy, utrudniając mu odczytanie powieści. Na próby jej interpretacji nie pozostał bowiem bez wpływu fakt, że w tym pierwszym, burzliwym okresie dyskusja wokół *Szatańskich wersetów* to wyłącznie pisane z pozycji „obrońców cywilizacji” hołdy zachodnich krytyków na cześć niezawisłości słowa oraz wystąpienia, w których co bardziej ortodoksyjni wyznawcy islamu starali się środkami mniej czy bardziej radykalnymi wyartykułować swoje obiekcje. Zrozumiałe, że opinia publiczna utożsamiła samego autora z obozem tych pierwszych. Autor *Szatańskich wersetów* nie mógłby domyśleć się, że powieść ta zamieni go w „świadka zachodniej prokuratury” w przewodzie przeciwko Wschodowi i zostanie powszechnie odczytana jako pamflet na jego własne korzenie kulturowe. Słowa obrony przyczyniły się do takiej interpretacji niejednokrotnie nie mniej niż ataki.

Historia odbioru *Szatańskich wersetów* stała się częścią kulturowego dyskursu, w którym Zachód podchwycił pomyłkę Wschodu w interpretacji wschodniego autora. Z oskarżeniami autora o umyślną, opłacaną z góry przez imperialistyczne ciemne moce blasfemię przeciw islamowi trudno polemizować, jako że większość zwolenników tej tezy nigdy nie splamiła się lekturą powieści, bazując głównie na szeregu upraszczających insynuacji typu „Rushdie mówi, że Mahomet to łgarz i kłamca, a jego harem to burdel”. Istnieje jednakże również bardziej

wysublimowana wersja oskarżenia, wersja poparta lekturą tekstu i niewątpliwie zasługująca na polemikę.

Bohaterami powieści są dwaj pasażerowie eksplodującego w powietrzu samolotu, lecącego z Bombaju do Londynu, którzy cudem przeżywają katastrofę i lądują na wybrzeżu Anglii. Gibreel Farishta („Anioł”) to indyjski gwiazdor filmowy, sławny ze swoich niezliczonych wcieleń bogów i proroków. Saladin Chamcha („Pochlebca”) to zderasowany Hindus, jak sam Rushdie, urodzony w Bombaju w rodzinie należącej do indyjskich „wyższych sfer”, wykształcony w Oxfordzie obywatel brytyjski, beznadziejnie pragnący odciąć się od swych etnicznych korzeni i zrobić z siebie angielskiego dżentelmena. W drodze z nieba na ziemię przechodzą oni szczególną metamorfozę: anielska poświata ukazuje się nad głową Gibreela, podczas gdy Saladinowi dostają się rogi, rozdwojone kopyta, owłosiona skóra i nieprzerwana erekcja. Saladin zostaje aresztowany przez brytyjską policję za... nielegalne przekroczenie granicy, ciężko pobity, zmuszony do łkania własnych bobków i porzucony na krawędzi śmierci. Po przybyciu do Londynu stwierdza, że nie przyznają się do niego zarówno angielscy przyjaciele, jak i angielska żona.

W tym samym czasie Gibreel, nawiedzany przez scenariusze swoich filmów, staje się wizjonerem przekonany o swoich nadprzyrodzonych zdolnościach. W serii groteskowych epizodów usiłuje zbawić skomercjonalizowany Londyn — „śni od nowa” historię objawienia Mahometa i początków stworzonej przez niego religii. W śnie tym status Koranu jako Słowa Bożego zostaje poddany w wątpliwość. Wątek ten opiera się na epizodzie z życia Mahometa przytoczonym przez historyka imieniem al-Tabari w 923 r. n.e. i zaakceptowanym zaledwie przez garstkę muzułmańskich badaczy. Według al-Tabariego, celem osiągnięcia kompromisu z ówczesnymi rządcami politeistycznej Mekki, Mahomet początkowo włączył do Koranu fragment, który trzem lokalnym boginiom przyznawał status Bożych pośrednic; później — wyjaśniając, że dał się być zwieść knowaniom Szatana — usunął „szatańskie wersety” z tekstu Świętej Księgi.

Rozbudowanie tego kontrowersyjnego fragmentu islamskiej historiografii nie jest, rzecz jasna, jedynym kamieniem obrazy dla tych, którzy, jak większość wyznawców islamu, wychowani są w pozauropczyjskiej tradycji literackiej i przez to mniej niż autor powieści obeznani z postmodernistyczną konwencją powieści, posługującą się ze szczególnym upodobaniem techniką parodii i satyry. Bezradny Archanioł Gabriel, którego rolę odgrywa, chcąc nie chcąc, tknięty obsesją aktor Gibreel w swoim śnie-wizji, zmuszony zostaje przez proroka Mahounda do

objawień zgodnych z wolą tego ostatniego, motywowaną prócz wiary we Wszchemocnego — czasem interesem politycznym, czasem zamiłowaniem byłego biznesmena do drobiazgowej kodyfikacji wszystkich aspektów życia, nie wyłączając sposobu załatwiania potrzeb fizjologicznych. W ujarzmionej przez Mahounda Jahillii — przedmużułmańskiej Mekce śniącego Gibreela — tajny dom publiczny prosperuje jak nigdy, odkąd każda z jego dwunastu pracownic przybrała imię i *image* jednej z dwunastu żon proroka. Ladacznice, spragnione męskiego towarzystwa w życiu prywatnym, zmuszają ukrywającego się w ich przybytku poetę — degenerata, który ma z prorokiem na pieńku, do odgrywania roli ich pana i władcy, awansując go w ten sposób na samego Mahounda. Ten ostatni nie zdobędzie się jednak na wielkoduszne poczucie humoru i w końcu spadają głowy całej wspomnianej trzynastki...

Medyczna diagnoza przypadku Gibreela brzmi: schizofrenia paranoidalna. (Według Amina Malaka, nadanie obraźliwym fragmentom statusu „snu schizofrenika” jest sprytnym wybiegiem Rushdiego, obliczonym na immunizację tekstu przeciw obiekcjom natury moralnej. Bardziej przekonuje jednakże deklaracja samego autora, który w swoim eseju *W dobrej wierze* z 1990 r. wyjaśnia, że chodzi tu o nieodzowny środek służący wyrażeniu przesłania powieści.)

W dalszej części utworu Saladin odzyskuje człowieczeństwo poprzez odrzucenie swojej przybranej ojczyzny i zaakceptowanie siebie jako syna indyjskiego ojca.

Natomiast wielokrotnie morderca Gibreel kończy samobójstwem.

2. Podobnie jak wcześniejsze powieści Rushdiego, *Szatańskie wersety* są powieścią migracyjną. Wykorzystuje ona zagadnienie „migracyjnej” świadomości i „tożsamości mieszanej” — spadku krzyżówki kulturowej, wynikłej z brytyjskiej kolonizacji indyjskiego subkontynentu oraz — w sposób może mniej wyrazisty — z wkroczenia monoteistycznego islamu w heterogeniczną kulturę tego rejonu. Jest więc powieść Rushdiego wariacją na temat różnorodności. Swoją strukturalny równoważnik temat ten znajduje w heterogenicznej genealogii powieści. Nie przypadkiem umieścił Rushdie na wstępie motto zaczerpnięte z *Politycznej historii diabła* Daniela Defoe. Cytat ów to przypomnienie o heterogeniczności spuścizny kulturowej, której Rushdie sam doświadczył. Również nieliniarna, fragmentaryczna narracja jest strukturalnym odpowiednikiem heterogenicznego doświadczenia migranta. W zestawieniu z wielorakością, monoteizm religii mużułmańskiej oraz samotny, ufający wyłącznie sobie prorok reprezentują tu uwodzicielską elegancję jedności i koherencji. Pierwszemu wyznawcy Mahometa nakazano na torturach wymienić liczbę istniejących bóstw. „Jeden,

powtarzał... Podczas gdy ja zawsze pozostaję podzielony, zawsze dwa albo trzy, albo piętnaście... Z niego był zawsze ambitny gość...”

Tego nostalgiczno-zazdrosnego komentarza nie można rzecz jasna traktować inaczej niż jako obrazu pozycji samego pisarza, bo to właśnie konieczność uczynienia krytycznego, selektywnego eklektyzmu jądrem własnej tożsamości kulturowej jest przesłaniem autora — nawet jeśli jednocześnie oddaje on ironicznio-zazdrosny hołd uwodzicielskiej sile spójności i konsekwencji. *Szatańskie wersety* to, cytując Rushdiego, „celebracja krzyżówkowości, nieczystości, pomieszania, transformacji, która wynika z nowych i nieoczekiwanych kombinacji” — istot ludzkich, kultur, polityk, dzieł sztuki, wytworów fantazji; to odrzucenie absolutyzmu, sprzeciw wobec „genealogicznie czystych” sposobów widzenia świata. Rushdie mówi o sobie: „Jestem (...) człowiekiem miasta i moderny, akceptującym niepewność jako jedyną stałą, zmianę jako jedyny pewnik”.<sup>1</sup>

Podstawą eklektyzmu, który stał się siłą napędową powieści, nie jest bynajmniej Anglia azjatyckiego migranta, lecz kulturalne realia ojczyzny Salmana Rushdiego. Wywołane skandalem skoncentrowanie recepcji na muzułmańskiej tematyce powieści sprawiło, że uwadze umknęła jej programowa indyjskość. Złożoności psychiki indyjskiego migranta nie można uprościć do dychotomii między Wschodem i Zachodem. Mamy tu do czynienia nie z rozdzieleniem, ale z mnogością, której korzenie tkwią w realiach Półwyspu Indyjskiego. Ojczyzna autora *Szatańskich wersetów* to zamieszany przez 700 milionów ludzi kraj permanentnego niedożywienia i producent mikrokomputerów, złożony z tyluż stanów, ile państw liczy Europa Zachodnia, wielkością terytorium nie ustępujący tej ostatniej. Są ponadto Indie krajem szesnastu języków, w którym angielski — narzucony język kolonialny — funkcjonuje jako *lingua franca*, umożliwiając wewnętrzną komunikację. Religijna heterogeniczność subkontynentu znajduje odbicie w postaci Gibreela, który zrobił karierę wcielając „z absolutnym przekonaniem” niezliczone bóstwa. W Indiach monoteistyczna religia islamu, potencjalne „centrum grawitacji”, zyskuje status mniejszościowy i przemienia się w jeden z komponentów różności.

Takie tło pozwala powieści Rushdiego uprzedzać z góry zarzut wąsko pojętego kosmopolityzmu, a tym samym — wyobcowania z Trzeciego Świata. Osiąga to pisarz przez podniesienie kulturalnego eklektyzmu do rangi „zasady wiążącej” indyjską tożsamość. Cała kultura narodowa oparta jest, jak powie jeden z bohaterów, na zasadzie „pożyczenia

<sup>1</sup> S. Rushdi *In Good Faith*, w: *Imaginary Homelands. Essays and Criticism 1981–1991*, Londyn 1991, s. 394.

każdego stroju, który zdawał się pasować”, na zasadzie brania, co najlepsze i skąd się da.

Z tej perspektywy muzułmański podbój Azji i brytyjska ekspansja jawią się jako analogiczne usiłowania narzucenia jednolitych standardów początkowo heterogenicznej kulturze. Dwaj złączeni kontrastem bohaterowie Rushdiego reprezentują dwa potencjalne „centra grawitacji” w świecie muzułmańskiego migranta. Oba okazują się iluzoryczne. Wysyłki Saladina, by osiągnąć wewnętrzną spójność przez kulturalną herezję — dobrowolną deetniczację i adaptację brytyjskiego „ja” — napotyka ją na zewnętrzną przeszkodę: niepowodzenia, którym winna jest jego „przydymiona karnacja”... Historia religijnego zwątpienia Gibreela Farishty stanowi drugą połowę tak spolaryzowanego dyskursu. Tym razem przeszkoda jest wewnętrzna: rzucony na obcy grunt migrant, postać typizująca, nie tylko dla Rushdiego, generalną kondycję ludzką naszych czasów, znajduje się w sytuacji psychologicznej, w której kwestionowanie wszelkich pewników staje się imperatywem kategoriowym. Mnogość triumfuje, przenikając również do „blasfemicznego” wątku powieści. Ten ostatni rozwija się bowiem nie tyle w formie prostego kwestionowania statusu Koranu jako słowa Bożego, ile w formie przypisania jego powieściowemu odpowiednikowi kontrowersyjnego i mnogiego autorstwa. Potencjalnymi współautorami tekstu Świętej Księgi są: Archanioł Gabriel jako wysłannik Stwórcy, Szatan, Mahound, jego zdradziecki skryba Salmon, polityczne wymogi chwili, wreszcie — w pewnym sensie, także i aktor Gibreel Farishta, odgrywający różne role w wyśnionej przez siebie sekwencji.

W tym motywie religijno-historiograficznych wątpliwości aktora Gibreela siłą przewodnią narracji jest postmodernistyczne widzenie historii. Historia „nie oznacza skończonego, ostatecznego zapisu, ani też nie posługuje się zwyczajową fetyszyczą faktów. Jest to selektywny, rekonstruktywny, narratywny dyskurs, który staje do współzawodnictwa z dominującą wersją i prowokuje sprzeciw”; dyskurs, którego głównym celem jest „raczej wypróbować niż postulować, raczej kwestionować niż potwierdzać, raczej wątpić niż dyktować”.<sup>2</sup>

Rushdie tworzy tekst będący afirmacją ambiwalencji i niepewności. Nie istnieje dla niego Historia, lecz historie. Autor *Szatańskich wersetów* nie ukrywa swej niechęci do wszelkich systemów ideologicznych postulujących Historię opartą na uświęconych, sfetyszowanych podstawach. Dla wygnanego Imama z wizji Gibreela Farishty suma możliwej wiedzy została osiągnięta w chwili, gdy Allah skończył objawiać swoją wolę

<sup>2</sup> A. Malak *Reading the Crisis: The Polemics of Salman Rushdie's „The Satanic Verses”*, „Ariel” 1989 vol. 20 (4), s. 182.

Prorokowi. Odrzucając czas, zmianę i postęp, symbolicznie zniewalając Archaniola Gabriela, Imam obrócił proroka i jego Księgę w idole i skazał się na wygnanie w zidolizowanej przeszłości. W przeciwieństwie do niego, Rushdie „widzi rzeczywistość jako nie dokończony projekt, który opiera się próbom zamknięcia czy zawarcia i pozostaje otwarty na wielorakie ujęcia i projekcje”.<sup>3</sup> W swym dążeniu do destabilizacji „bieżącej wersji prawdy” wybiera Rushdie desakralizację jako środek dramatyzacji migracyjnej obsesji samokwestionowania. (Tym samym wznawia on dawną, przedortodoksyjną, muzułmańską tradycję dociekań dotyczących wiarygodności objawienia Mahometa i nadprzyrodzonej natury Koranu, udokumentowaną przez średniowiecznych historyków takich jak Ibn Hazm, al-Baghdadi, al-Shahrastani.) Dla Rushdiego to samokwestionowanie, wywołane sytuacją migranta jako osoby „ze zbyt wielu miejsc”, ma wartość pozytywną, otwiera bowiem drogę do ponownych narodzin. „By narodzić się znowu, musisz przedtem umrzeć”, brzmi motto tekstu, jedno z wielu. Uwolniona ze zwyczajowej i instytucjonalnej fetyszycacji, historia może być cennym źródłem inspiracji, wzbogacając dyskurs kulturowy o świadomość ambiwalencji i nieostateczności własnych tworów.

Pojęcie „fikcjonalizacji historii” daje się zastosować w rozważaniach na temat powieści Rushdiego nie tylko w sensie odnoszącym się do procesu „śnienia” jej własnej, fikcyjnej wersji. Pojęcie to obejmuje również swym zakresem jeden z tematycznych motywów powieści: historiotwórczą moc fikcji będącej dziełem człowieka i wyniesionej do rangi prawdy obiektywnej, relacji zwrotnej między tymi dwiema sferami zbiorowej świadomości. W *Szatańskich wersetach* temat ten ujęty jest, jak wszystko inne, w stosunku do dwóch stałych punktów odniesienia, dwóch obiektów krytycznej analizy: islamu i Anglii z jej historycznymi korzeniami w Imperium Brytyjskim. W odniesieniu do islamu motyw ten jest udratyzowany poprzez sugestię fikcyjności jego świętego tekstu — tekstu odpowiedzialnego za kilkanaście wieków historii trzech czwartych Azji.

W odniesieniu do postkolonialnej Anglii wpływ fikcji na historię jest kluczem do metafizycznego symbolizmu powieści. Zgodnie ze spostrzeżeniem T. Brennana<sup>4</sup>, symbolizm ten otwarty jest na interpretację sytuującą go w bardzo konkretnym kontekście kulturalnym. Albowiem metamorfoza Salmona w drodze do brytyjskiego wybrzeża (epizod nawiązujący rzecz jasna do historii upadku Szatana) jest niczym innym jak groteskową dramatyzacją rasistowskiej wyobraźni. Współczesne

<sup>3</sup> Tamże.

<sup>4</sup> T. Brennan *Salman Rushdie and the Third World*, London 1989.

postimperialne spojrzenie na świat określone jest przez skrzywioną wizję Wschodu, do której stworzenia i umocnienia przyczynili się uczeni i artyści Imperium, jeszcze nie tak dawno temu dostarczający usprawiedliwienia dla kolonialnej ideologii zwierzchnictwa. To właśnie ten sposób widzenia nakazuje przypisywać ciemnoskórym przybyszom rolę diabła. „Pół-diabłę, pół-dziecko” — to aż nadto dobrze znane określenie Rudyarda Kiplinga, oznaczające skolonizowanego tubylca. (Obszerne omówienie „wynalezienia Wschodu” przez Zachód znaleźć można w *Orientalizmie* Edwarda Saïda, z którym łączy Rushdiego literacka przyjaźń.) Rushdie zużytkowuje fantastyczny *image* skolonizowanego, będący tworem kolonizatora, jako siłę napędową narracji. Jak wskazuje jego nazwisko, Chamcha, w swoim meloniku i różowym garniturze, zwykł był się uważać za doskonale zderasowanego indyjskiego Brytyjczyka. W oczach angielskiej policji uosabia on jednak wszystkie oszczerstwa, jakimi orientalistyczna fikcja zabarwiła obraz przybyszów z Trzeciego Świata: zwierzęcy, brudni, niekontrolowanie chutliwi. Ta rozmyślna adaptacja elementów wniesionych przez europejski kolonializm sugeruje bliskie pokrewieństwo pomiędzy Rushdciem a twórczością G. G. Marqueza. Według deklaracji tego ostatniego, cała jego twórczość zainspirowana została sprawozdaniem z podróży przez Południową Amerykę pióra włoskiego odkrywcy Antonio Pigafetta.

Czysto „faktyczna” relacja Pigafetta brzmi jak wytwór wyobraźni, i Marquez chlubi się tym, że zdolny był od swych byłych władców przyjąć dobrowolnie lekcję atrakcyjnego kłamstwa i uczynić z tego fundament całej swojej artystycznej perspektywy. Według Marqueza, uciekanie się do wyobraźni było w przypadku kolonizatorów jedyną drogą wyjścia z dylematu, którym była konieczność oddania zasadniczej dziwności ich przeżyć, konieczność przetłumaczenia obcej rzeczywistości, która nie mogła być po prostu zrelacjonowana.<sup>5</sup>

Także u Rushdiego elementy fantastyczne nie służą jako ozdobnik. Zastosowanie techniki magicznego realizmu wynika z konieczności „przetłumaczenia” między formami rzeczywistości wzajemnie sobie obcymi. Jak Marquez, deklarujący, że jego literacki dyskurs wywodzi się od wczesnych „mitotwórców” Imperializmu, tak i Rushdie otwarcie wskazuje na „wynalezienie Wschodu” przez Europę jako na źródło swojej inspiracji. Posuwa się w tym aż do perwersyjnego nazwania Proroka imieniem wynalezionym przez uprzedzoną średniowieczną Europę, imieniem „średniowiecznego straszaka na niegrzeczne dzieci”, synonimem diabła: Mahound. „Wigowie, torysi, Czarni — by obelgi przemienić w źródła siły, wszyscy oni postanowili nosić z dumą przezwiska nadane im w pogardzie” — mówi Rushdie w *Szatańskich wer-*

<sup>5</sup> Tamże.



*setach*. Zinterpretowanie wyboru pogardliwej wersji imienia Mahometa jako umyślnego nadużycia jest równie bezsensowne, jak bezsensowne byłoby przypuszczenie, że w dalszych partiach powieści Rushdie wyraża brak sympatii dla etnicznych mniejszości w Anglii, kiedy każe im używać wizerunku diabła jako symbolu oporu przeciwko polityce etnicznej rządu „Mrs Torture” (zwanej również „Maggi the Bitch”, czyli ni mniej ni więcej tylko „Suką Maggi”).

Tak deklarując wpływ byłych panów na własne widzenie świata, wpływ tak głęboki, że przenikający podstawę ich twórczości, obaj pisarze podnoszą go do rangi swojej osobistej własności, czyniąc go tym samym podatnym na transformację dla celów konstruktywnych.

W ten oto sposób, wedle Rushdiego, migrant nie musi być jednostką zredukowaną do roli odmienca starającego się „wpasować” w istniejącą stabilną całość:

może on stać się tym, który do tej całości wnosi inne spojrzenie na świat. Ale zdolność do takiego spojrzenia może wynikać tylko z próby objęcia, która jest przeciwieństwem próby trzymania obcego świata na dystans i własnych archiwów w stanie pierwotnym.<sup>6</sup>

3. Rozważania te prowadzą do wydobycia pokrewieństwa pomiędzy *Szatańskimi wersetami* a powieścią powstałą w pozornie innym kręgu kulturowym — *Mistrzem i Małgorzatą* Michaiła Bułhakowa. Wzajemna izolacja badań dotyczących postkolonialnej literatury anglojęzycznej i studiów poświęconych Europie Wschodniej tłumaczy dotychczasowe przeoczenie przez krytykę uderzających zbieżności w tkance obu utworów.

Pomimo języka, jakiego nie powstydziliby się Joyce, już pierwsza scena *Szatańskich wersetów* zawiera sugestię inspiracji utworem rosyjskiego pisarza. Zdanie, którym Rushdie wprowadza swoich bohaterów na pierwszą stronę powieści, jest stylistycznie rozbudowanym odwzorowaniem pierwszej linijki tekstu Bułhakowa. Po tym wstępie w obu przypadkach następuje wizualna charakterystyka postaci.

Ramą narracyjną *Mistrza i Małgorzaty* jest historia odwiedzin Diabła w sowieckiej Moskwie. Przybywa on tam, by wy badać zmiany, jakie pociągnęło za sobą zwycięstwo rewolucji. Konfrontacja owocuje serią komicznych epizodów, w których Szatan, demonstrując swe nadprzyrodzone moce, wystawia na pośmiewisko urzędników państwowych i pogrąża miasto w chaosie. Ponieważ diabła, wraz z Bogiem, od dawna skazano oficjalnie na niebyt, jego obecność staje się paradoksalnym

<sup>6</sup> P. Nazareth *Rushdie's Wo/Manichean Novel*, „The Iowa Review” 1990, vol. 20 (1), s. 174.

dowodem egzystencji tego ostatniego. Jak Mefisto Goethego, tak diabeł Bułhakowa „zawsze zła pragnąc, zawsze czyni dobro”. To właśnie motto otwiera utwór rosyjskiego pisarza; i nic innego, jak tylko jego dokładne odwrócenie staje się motywem przewodnim londyńskich perypetii Gibreela Farishty. Jak w *Mistrzu i Malgorzacie* diabeł mimo woli staje się Bożym wysłannikiem, odnoszącym spektakularne sukcesy w demonstacji swojej obecności i ośmieszaniu mieszkańców stolicy Imperium, tak w *Szatańskich wersetach* Gibreel, z aureolą wokół czoła i w swoim pobożnym zapale zbawienia miasta, pozostaje niezauważony, sam staje się ofiarą groteskowych wydarzeń, by w końcu zamienić się w szalonego mordercę.

W naszych sceptycznych czasach, w obliczu współczesnych gustów estetycznych, metafizyczna opowieść posługująca się symbolami religijnymi z trudem mogłaby znaleźć drogę do wrażliwości czytelnika. Sięgnięcie do nich może natomiast usprawiedliwić potraktowanie ich przez pryzmat groteski i paradoksu. Anioły są dziś raczej wątpliwymi kandydatami na przewodników na drodze do zbawienia, czy też jego społecznego i politycznego ekwiwalentu — oswobodzenia uciśnionych. Tak dla Bułhakowa, jak i dla Rushdiego alternatywą umożliwiającą wykorzystanie mitycznych symboli we współczesnej baśni o walce dobra i zła, bez ześlizgnięcia się w śmieszny patos czy sentymentalizm, jest groteskowe pomieszanie ról, przypisanie diabłu roli wyzwoliciela. W Moskwie Szatan, upokarzając kolaborantów, ocalając rękopis skazanego na banicję autora, zwiastując swą obecnością moralny triumf wiernych, staje się sprzymierzeńcem wyzyskiwanych. W historii Rushdiego diaboliczna postać Saladina nawiedza w snach mieszkańców miasta i w oczach młodzieży mniejszości etnicznych awansuje do rangi symbolu wojowniczej niezgody wobec realiów życia społecznego w przybranej ojczyźnie. „Czarne” społeczeństwo przeciwstawia się roli ofiary przez dobrowolną akceptację roli diabła, przypisanej im przez „białych”, jako symbolu i środka oporu.

Najbardziej uderzające podobieństwo w tkance obu powieści stanowią rozdziały poświęcone religijnej historiografii. Historia wizyty diabła w Moskwie przeplata się z „nieoficjalną wersją” życia Chrystusa, będącą projekcją życia jednego z bohaterów powieści. Status Ewangelii jako Słowa Bożego jest tu poddany w wątpliwość. Rushdie zaś dodaje Mahoundowi zdradzieckiego skrybę, który — by sprawdzić nadprzyrodzoną przenikliwość niepiśmiennego proroka — wypacza brzmienie dyktowanych mu wersetów; w *Mistrzu i Malgorzacie* przekaz świętego Mateusza wypacza pierwotny sens Chrystusowego przesłania.

Narzuca się pytanie, na ile zaobserwowane podobieństwa między obydwojema autorami mogą stać się pomocne w określeniu perspektywy,

z której napisane zostały *Szatańskie wersety*. Innymi słowy, w jaki sposób może przyczynić się do jej identyfikacji inspiracja Rushdiego powieścią rosyjskiego autora? W jednym ze swoich ostatnich artykułów Stephan Sleman rozszerza polityczne implikacje magicznego realizmu — którego *Mistrz i Malgorzata* jest wczesnym i izolowanym przykładem — dyskutując możliwość odczytania go jako opozycyjnego kontradyktorsu, który wytwarza opozycję w stosunku do kolonialnych kodów reprezentacji i działa jako pozytywna i wyzwalająca reakcja skierowana przeciw imperialistycznym konwencjom zapisu historii. Jeśli użyte przez Slemana przymiotniki „kolonialny” i „imperialistyczny” podsumować uogólniającym pojęciem autorytaryzmu, rozszerza się w sposób oczywisty zakres socjopolitycznych konotacji jego komentarza.

Kluczem do zamierzonej tu konkluzji jest ten krótki fragment z *Uśmiechu jaguara*, w którym autor zwierza się ze swojego spostrzeżenia, że wszyscy ci, którym nie przytrafiło się pochodzić z „potężnego Zachodu” czy Północy, posiadają pewną wspólną cechę — nie jest to uproszczone „spojrzenie z perspektywy Trzeciego Świata”, ale coś, co daje się nieprecyzyjnie określić jako „wiedza o tym, jak wygląda słabość”, „świadomość spojrzenia od dołu”. I spostrzeżenie to można zinterpretować jako szeroką redefinicję podłoża socjokulturalnego, z którym Rushdie identyfikuje się jako człowiek i pisarz. Przyjęcie Marqueza i Bułhakowa za źródła inspiracji byłoby więc artystycznym określeniem tej części świata, z której autor *Szatańskich wersetów* — we własnym odczuciu — pochodzi najbardziej. Tak, dla niego obiekt jego „kulturowej wierności” wyrasta daleko poza granice wyznaczone „faktycznym”, etnicznym pochodzeniem, które zainspirowało go do oddania hołdu zasadzie różnorodności, i przekroczenie to staje się jeszcze jednym tonem w peanie na cześć tej ostatniej.

Hanna Pulaczewska

## Jak się kończą „Wertepy” Buczkowskiego?

Wśród rozlicznych sądów o pisarstwie Buczkowskiego odnajdujemy i takie, które wskazują na otwarty charakter jego powieści. Czytamy więc, że „jest to proza zdecydowanie afabularna, skojarzeniowa, impresyjna, którą można rozpoczynać i kończyć w zupełnie dowolnym miejscu”.<sup>1</sup> Jak się rzecz przedstawia z tą dowolnością zakończenia?

<sup>1</sup> T. Błażejowski *Spotkanie z Faustem*, w tegoż: *Retorta Fausta*, Łódź 1981, s. 53.