

Marek Pacukiewicz

Między wstydem a bezwstydem — kulturowy eksperyment Salmana Rushdiego

Współcześnie zjawisko wstydu bywa przedmiotem analizy i namysłu w dwóch zasadniczych kontekstach epistemologicznych: w powiązaniu z tabu lub z normą. Ten pierwszy wątek wynika bezpośrednio z psychoanalitycznej koncepcji kultury zogniskowanej na nieświadomości jednostki: wstyd byłby w tym przypadku efektem stłumienia wywołanego przez kulturę jako „źródło cierpień”¹. Z drugiej strony postrzegać możemy wstyd jako „sankcję ochraniającą podstawowe normy kultury: zakazy i nakazy”². Przedmiotem zainteresowania jest w tym przypadku kultura traktowana jako kontekstualna całość dookreślająca i kształtująca człowieka; klasycznym przykładem takiego ujęcia są prace amerykańskich antropologów kulturowych reprezentujących konfiguracjonizm.

Mamy w tym przypadku do czynienia z negatywnym i pozytywnym ujmowaniem wstydu w kontekście wolności: z jednej strony wskazać można wolność od wstydu (wolność od natury, a z czasem również wolność od absolutyzmu norm kulturowych), z drugiej strony — wolność do wstydu w sensie uznania wartości kultury, próbę „tworzenia norm bezpiecznego współistnienia, które z czasem przekształca się w racjonalizację normy”³. W tym pierwszym ujęciu wstyd staje się siłą opresywną ograniczającą ciało i świadomość podmiotu — elementem dyskursywnego konstruktów władzy-wie-

¹ Zob. Z. Freud, *Totem i tabu* oraz *Kultura jako źródło cierpień*, w: *idem, Człowiek, religia, kultura*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 1967. Psychologiczna koncepcja wstydu zdominowała potoczne myślenie o tym zjawisku (zob. B. Włodyka, *Wstyd i wina w psychologii popularnej*, w: *Wstyd w kulturze. Zarys problematyki*, red. E. Kosowska, Katowice 1998).

² Zob. E. Jaworski, *Wstyd jako kategoria typologiczna*, w: *Wstyd w kulturze. Zarys problematyki*, *op. cit.*, s. 45.

³ Rozróżnienie autorstwa Ewy Kosowskiej (*Wstyd. Konotacje antropologiczne*, w: *ibidem*, s. 61).

dzy w poststrukturalnym projekcie Michela Foucaulta. W drugim ujęciu człowiek postrzegany jest nie tylko jako indywidualum, ale również część kontekstualnego systemu kulturowego, który jest nadrzędną jednostką analizy.

Wstyd jako taki nie jest elementem kultury w sensie określonego zwyczaju lub zachowania, raczej pojawia się w wielu kontekstach, eksponując jej kluczowe zjawiska i modelując strukturę. Eugeniusz Jaworski „zwornikowej roli” wstydu upatruje w fakcie, że sprzyja on przekładaniu zjawisk psychosomatycznych na zachowania kulturowe. Wstyd, będąc zakorzeniony w biologii i psychice człowieka, inicjuje odpowiednie reakcje determinowane zestawem norm oraz nakazów kulturowych, bezpośrednio zatem jest katalizatorem przekształcenia natury w kulturę. Równocześnie, jak zauważa Jaworski, wstyd, łącząc to, co jednostkowe i to, co zbiorowe w kulturze, jest „istotnym czynnikiem kreacji faktów kulturowych i regulatorem społecznych zachowań”. Pozwala to myśleć o wstydzie jako kategorii typologicznej kultur:

Badania wstępne udowodniły, że wstyd jest kategorią zmienną historycznie, ale jednocześnie inwariantną. Pamięć o regułach, podlegających sankcji wstydu, utrzymuje się stosunkowo długo. Dlatego też jednym z istotnych problemów towarzyszących integracji i unifikacji współczesnego świata jest poznanie pełnego spectrum tego zjawiska oraz zanalizowanie jego struktury, znaczenia i funkcji w każdej kulturze elementarnej⁴.

Wstyd odnoszony do presji tabu zakłada uniwersalną i wartościującą koncepcję kultury opartą na konstrukcie Natury Ludzkiej, podczas gdy wstyd ujmowany w kategoriach normy zakłada dystrybutywną i relatywistyczną koncepcję kultur⁵. W tym drugim ujęciu możemy oczekiwać akceptacji odmiennych ujęć kategorii wstydu w różnych kulturach; sposób manifestacji, kojarzenia wstydu może być zatem probierzem pozwalającym dookreślić odmiennosć kulturową.

Ewa Kosowska przestrzega przed przedwczesnym poszukiwaniem „ogólnej teorii wstydu”, opowiadając się po stronie kontekstualnych analiz antropologicznych. Mamy niewątpliwie do czynienia z gwarantowaną trwałością psychosomatyczną inwariantnością tego zjawiska, jednakże to „fundamentalne doświadczenie egzystencjalne” musi być postrzegane „jako regulator społecznych zachowań, funkcjonujący w sferze ukrytych wzorów kultury”⁶. Odpowiedzią na pytanie o sposób potraktowania wstydu jest zatem określona — uniwersalna lub kontekstualna — definicja kultury.

⁴ E. Jaworski, *Wstyd...*, *op. cit.*, s. 50.

⁵ Na temat różnic w atrybutywnym i dystrybutywnym rozumieniu kultury (zob. E. Nowicka, *Świat człowieka — świat kultury. Systematyczny wykład problemów antropologii kulturowej*, Warszawa 1997, s. 58).

⁶ Zob. E. Kosowska, *Wstyd. Konotacje antropologiczne*, w: *Wstyd w kulturze. Zarys problematyki*, *op. cit.*, s. 62.

Jeżeli przyjmiemy, że wstyd możemy uznać za swoisty szybolet kulturowego kontekstu, to samo założenie można zastosować do literatury. Nawet tak oczywiste zestawienie tytułów takich powieści, jak: *Hańba* Johna Maxwella Coetzeeego, *Obciach* Kingi Dunin czy, interesujący mnie tutaj szczególnie, *Wstyd* Salmana Rushdiego, odsyła nas do różnych kontekstów i tradycji kulturowych. Jak jednak badać kulturę poprzez pryzmat literatury? Horyzont metodologiczny stwarza tutaj antropologia literatury, ale i w tym przypadku mamy do wyboru dwie drogi: antropologię literacką oraz kulturową antropologię literatury.

Chronologicznie pierwsza jest ta druga propozycja będąca autorskim projektem Ewy Kosowskiej. Celem kulturowej antropologii literatury jest odczytywanie z tekstu określonego, opartego na kulturowych kategoriach, modelu świata. Nie chodzi tu bynajmniej o rekonstrukcję zewnętrznego względem tekstu tła historyczno-kulturowego, ale o wskazanie, jakimi kontekstualnymi kategoriami umysłowymi, posługuje się autor, kreując swoją wizję: „Świat przedstawiony, tworząc w płaszczyźnie dzieła literackiego niewątpliwie nową jakość semantyczną, pozostaje w relacji do świata pozatekstowego i jest z nim związany regułami prawdopodobieństwa, podobieństwa, odpowiedniości czy komunikacji wspartej na podobnym typie wyobraźni”⁷. Tym samym kontekst nie jest tu czymś zewnętrznym względem dzieła literackiego, lecz tworzy również jego wewnętrzną strukturę; dzieło literackie może być traktowane nie tyle jako zwierciadło kultury, ale jej wytwór. Równocześnie pamiętać należy, że dzieło literackie dokonuje specyficznej translacji pozawerbalnych sfer kultury na język literatury⁸. W przypadku interesującego nas zjawiska wstydu może to dać niezwykle ciekawy efekt.

Kontrpropozycją jest projekt antropologii literatury autorstwa Michała Pawła Markowskiego, który, za Anną Łebkowską, możemy nazwać antropologią literacką⁹. Markowski czyni centrum refleksji antropologicznej doświadczenie humanistyczne¹⁰. W gruncie rzeczy punktem odniesienia propozycji Markowskiego nie jest antropologia kultury, lecz antropologia filozoficzna. Różnica jest zasadnicza: obydwie za punkt wyjścia przyjmują konkretnego człowieka, lecz celem antropologii kulturowej jest analiza kontekstu kulturowego, natomiast antropologii filozoficznej — refleksja na temat uniwersalnych aspektów człowieczeństwa. Tym samym antropologia literacka pozostaje w kręgu literaturoznawstwa i filozofii, kulturowa antropologia literatury korzysta z narzędzi wypracowanych przez antropologów kultury.

⁷ Zob. E. Kosowska, *Postać literacka jako tekst kultury. Rekonstrukcja antropologicznego modelu szlachcianki na podstawie „Potopu” H. Sienkiewicza*, Katowice 1988, s. 19.

⁸ E. Kosowska, *Antropologia literatury. Teksty, konteksty, interpretacje*, Katowice 2003, s. 24–29.

⁹ Zob. A. Łebkowska, *Między antropologią literatury i antropologią literacką*, „Teksty Drugie” 2007, nr 6.

¹⁰ Zob. M. P. Markowski, *Antropologia, humanizm, interpretacja*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M. P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006.

To wprowadzenie jest konieczne, aby wyeksponować interesujący mnie w analizie *Wstydu* Salmana Rushdiego problem: relację pomiędzy uniwersalnym a kontekstualnym myśleniem o kulturze we współczesnej literaturze. Nie uważam bynajmniej, że rację ma Łebkowska pisząc o „literaturze jako antropologii” i zrównując twórcę literackiego z antropologiem¹¹. Owszem, autor może dostarczać nam ciekawego materiału do analizy, możemy przyglądać się również jego strategii pisania o kulturze, nie oznacza to jednak, że jest on jej badaczem. Paradoksalnie, na obszarze literatury, zwłaszcza literatury postkolonialnej, w ramach której należy rozpatrywać powieść Rushdiego, obserwujemy wzrost świadomości kulturowej i popularność ugruntowanych w antropologii koncepcji i pojęć, które przenikają tu często w postaci uproszczonej czy nawet zwulgaryzowanej — swego czasu w podobny sposób literaturę podbijała psychoanaliza. Ciekawa może okazać się refleksja nad tym, jak wpływają one na współczesny „dyskurs kultury”. W końcu, jak słusznie zauważa Adam Kuper, żyjemy w czasach „wojen kulturowych”, kultura jest na ustach wszystkich i to nie tylko w znaczeniu „kulturalnego” świata sztuki i intelektu, ale również jako „kontekst”; często słowo „kultura” staje się jednak pojęciowym wytrychem, który pozostaje niedookreślony, ma służyć tylko i wyłącznie ugruntowaniu różnorodnych tez w mglistej empirii: „kultura przestaje być czymś, co można opisać, zinterpretować, a nawet wyjaśnić, jest za to traktowana jako źródło wyjaśniania samo w sobie”¹². Przypadek Salmana Rushdiego może być szczególnie interesujący, gdyż podkreśla on w sposób szczególny swoje „kulturowe wtajemniczenie” w perspektywie postkolonialnej.

Wskazany tu problem wyraźnie pojawia się w charakterystyce *Wstydu* autorstwa Jerzego Jarniewicza, który położył nacisk właśnie na autorską świadomość relatywizmu kulturowego:

Demaskuje [...] skłonność do ujmowania całej rzeczywistości w jednym — najlepiej europejskim — wymiarze. A czas, jak pisze Rushdie, nie jest homogenizowany niczym śmietana. Istnieje wiele czasów, wiele punktów w historii uchodzących za początki naszej ery. Jeśli chce się zrozumieć inne kultury, należy odrzucić kategorie, którymi dotychczas opisywaliśmy świat, należy przenieść się nie tylko w odmienną rzeczywistość geopolityczną, ale zgoła w inną czasoprzestrzeń. A kiedy już się w niej znajdziemy, nie powinno nikogo dziwić, że polityczna satyra Rushdiego, której ostrze skierowane jest przeciwko sposobowi sprawowania władzy we współczesnym Pakistanie, zamienia się miejscami w uniwersalną przypowieść, rozwija się torem właściwym dla snów, podań i baśni¹³.

¹¹ A. Łebkowska, *Między antropologią literatury i antropologią literacką*, op. cit., s. 22.

¹² A. Kuper, *Kultura. Model antropologiczny*, tłum. I. Kołbon, Kraków 2005, s. VIII.

¹³ J. Jarniewicz, *Wstyd, Salman, Rushdie*, http://wyborcza.pl/2029020,75517,108443.html?sms_code= (stan z dnia 22 maja 2012 r.).

Zwróćmy uwagę na tę zaskakującą procedurę: Jarniewicz, za Rushdiem, eksponuje konieczność operowania kontekstualnymi kategoriami kulturowymi przeciwko naszemu zhomogenizowanemu etnocentryzmowi po to tylko, aby w tym kontekście odnaleźć to, co uniwersalne, lokalną treść wpisać w ramy „powszechnych” form gatunkowych, lokalną odrębność sprowadzić do problemu politycznego. Swego czasu amerykańska antropolog kultury, Ruth Benedict, tak oto ostrzegła przed ekonomistą i psychologiem, którzy „lokalne postawy z lat trzydziestych naszego wieku utożsamiają z Naturą Ludzką, a ich opis z ekonomią czy psychologią”¹⁴.

Ten sam problem wskazywany bywa często przez krytyków w obrębie studiów postkolonialnych: „Postkolonialność staje się bliżej nieokreśloną kondycją ludzką nigdzie i wszędzie — specyfika miejsca nie ma tu znaczenia. Przyczyn tego przesunięcia akcentu częściowo należy szukać w zależności teorii postkolonialnej od krytyki literackiej i kulturowej oraz poststrukturalizmu”¹⁵. W istocie, już *Orientalizm* Edwarda Saïda wyznaczył ten kierunek; nawiązując do Michela Foucaulta Saïd pokazywał, w jaki sposób tworzony jest w dyskursie europejskiej władzy-wiedzy uogólniony obraz Orientu, stanowiący tło dla racjonalnego Zachodu¹⁶. Co więcej, zwracano uwagę, że inność kulturowa niejednokrotnie była przedmiotem represji i stereotypizacji również na kartach wielkich dzieł literatury zachodniej, takich, jak *Burza czy Jądro ciemności*: Inny nie ma tu prawa głosu, spełnia rolę tła¹⁷. Zadaniem krytyki postkolonialnej jest więc odkłamywanie zafalszowanego obrazu skolonizowanego świata.

Celem studiów postkolonialnych jest „poddanie w wątpliwość uniwersalistycznych roszczeń kultury zachodniej i odsłonięcie ich filozoficznych i kulturowych przesłanek”¹⁸; podejście takie zakłada raczej dekonstrukcję europejskiej wiedzy, niż rekonstrukcję lokalnych pozaeuropejskich kontekstów kulturowych. Przedstawiciele studiów postkolonialnych walczą również z wyidealizowanym obrazem odrębności kulturowej, wskazując przede wszystkim na fakt, że „hybrydowość kulturowa” wyparła postulowaną często „czystość” kultur: „Same pojęcia jednorodnych kultur narodowych, przekazu tradycji historycznej opartego na zgodności lub bliskości oraz «organicznych» wspólnotach etnicznych — stanowiące podstawę konserwatyzmu kulturowego — muszą ulec radykalnemu zredefiniowaniu”¹⁹. Oczywiście nie możemy już traktować lokalnych tradycji jako „laboratoriów”, jak sugerowała Ruth Benedict²⁰.

¹⁴ R. Benedict, *Wzory kultury*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 1999, s. 77.

¹⁵ A. Loomba, *Kolonializm/Postkolonializm*, tłum. N. Bloch, Poznań 2011, s. 33.

¹⁶ Zob. E. W. Saïd, *Orientalizm*, tłum. W. Kalinowski, Warszawa 1991.

¹⁷ Zob. Ch. Achebe, *An Image of Africa: Racism in Conrad's „Heart of Darkness”*, w: J. Conrad, *Heart of Darkness. An Authoritative Text Backgrounds and Sources Criticism*, New York — London 1988.

¹⁸ M. P. Markowski, *Postkolonializm*, w: A. Burzyńska, M. P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2006, s. 551.

¹⁹ H. K. Bhabha, *Miejsca kultury*, tłum. T. Dobrogoszcz, Kraków 2010, s. XL–XLI.

²⁰ R. Benedict, *Wzory kultury*, *op. cit.*, s. 84.

Problem tkwi jednak w tym, że bardzo często owa kontekstualna międzykulturowość traktowana jest wybiórczo, a wspólnym mianownikiem staje się zespół uogólnionych prawd: „postkolonializm utknął między polityką struktury i totalności a polityką fragmentaryzacji”²¹.

Oparcie krytyki postkolonialnej na analizie dyskursu na powrót kieruje nas ku pytaniu o definicję kultury i sposób jej badania. Metoda poststrukturalna grozi redukcją zjawisk kultury do mechanizmów epistemologicznych²². Takie podejście oznacza rezygnację z całościowego ujęcia kultury (której nie można sprowadzić tylko do „wiedzy”) oraz przedstawianie kontaktów międzykulturowych wyłącznie w kontekście „władzy”. Bardzo często podejście to zakłada wskazywanie stereotypów kulturowych tworzonych przez wiedzę Zachodu, rzadko dookreśla się jednak tożsamość kontekstu. Przyjrzyjmy się więc, jak Rushdie konstruuje kulturowy model wstydu w dyskursie postkolonialnym; pozwoli nam to być może odkryć wizję kultury, jaka wyłania się z jego powieści.

Wstyd będący, zdaniem Jarniewicza, „polityczną satyrą” opowiada o „równoległym Pakistanie”²³, który podobnie jak ten „prawdziwy” jest sztucznym tworem powstałym przez odłączenie się od Indii (ale wciąż w ramach strefy wpływów brytyjskiego Commonwealthu) mniejszości muzułmańskiej; również w protagonistach tej opowieści można rozpoznać rzeczywiste postaci z lokalnej sceny politycznej. Tworząc swą alternatywną wizję historii, narrator odżegnuje się od formy powieści realistycznej, zbliżając się ku stylistyce bajki. W ten sposób dokonuje jednak swoistej rekombinacji rzeczywistych elementów kulturowych, na plan pierwszy wysuwając te najjaskrawsze; tym ukrytym, niedostrzegalnym być może w „prawdziwym” świecie czynnikiem jest właśnie wstyd. Rezygnując z realizmu, narrator wylicza, jaki „materiał wzięty prosto z życia” musiałby się w opowieści znaleźć, gdyby miała ona pozostać realistyczna, owe „fragmenty potłuczonego szkła” celowo jednak spycha na margines, ponieważ „każda historia, którą ktoś decyduje się przedstawić, wiąże się z jakąś odmianą cenzury, z pominięciem innych historii godnych opowiedzenia...”²⁴.

Elementem łączącym poszczególne „wersje” Pakistanu (fikcyjne i prawdziwe, dawne i współczesne) jest wstyd, narrator zresztą utożsamia się z „kulturą wstydu”: „My, którzy dorastaliśmy karmieni honorem i wstydem, w dalszym ciągu trzymamy się tego, co musi się wydawać nie do pomyślenia ludziom żyjącym w cieniu śmierci Boga” (W, s. 139). Właśnie to zderzenie świata Zachodu i islamu staje się tutaj tłem wciąż powtarzającej się tragedii: Sufija Zinobia, jedna z bohaterek powieści, „wcielenie

²¹ L. Gandhi, *Teoria postkolonialna. Wprowadzenie krytyczne*, tłum. J. Serwański, Poznań 2008, s. 149.

²² Zob. M. Pacukiewicz, „Samowolna litera”. *Literatura pomiędzy „niemyślanym” a „irracjonalnym”*, w: *Antropologia kultury — antropologia literatury. Na tropach koligacji*, Katowice 2007.

²³ J. Jarniewicz, *Wstyd*, op. cit.

²⁴ Salman Rushdie, *Wstyd*, tłum. Mariusz Ferek, Poznań 2000, s. 82–84 (dalej cytuję jako „W”, po przecinku podając numery stron).

wstydu”, „wrosła z martwego ciała” (W, s. 140) córki zamordowanej przez Pakistyńczyka w londyńskim East Endzie z powodu romansu, w jaki wdala się z białym chłopcem. I chociaż świat przedstawiany nam przez narratora jest „światem w plasterkach” (W, s. 141), tym, co go scala, jest piętno wstydu.

Wstyd pojmowany jest w powieści przede wszystkim jako narzędzie opresji i kontroli — hańba, która trwale stygmatyzuje wszystkich i wszystko. Model świata wyznacza właśnie struktura tego zjawiska: „Pomiędzy wstydem i bezwstydem przebiega oś, wokół której się obracamy; warunki meteorologiczne przy obu biegunach należą do najskrajniejszych, najsurowszych. Bezwstyd, wstyd — oto korzenie gwałtu” (W, s. 139–140). Tym, co spaja sztuczny twór, jakim jest Pakistan, jest właśnie tłumiony wstyd kompensowany bezwstydem; ten pierwszy pozostaje po stronie tradycji, która przybrała kształt nacjonalizmu i fundamentalizmu, bezwstyd pojawia się po stronie modernizmu. Te skrajne stany przyjmują dosłowną personifikację: Omar Chajjam, syn matek, które pogwałciły tradycję wydając bezpośrednio po pogrzebie swego ojca przyjęcie dla białych sahibów, jest wcieleniem bezwstydu, natomiast Sufija Zinobia, opóźniona w rozwoju córka „ojca narodu”, staje się wcielonym wstydem swojej matki. Ich splatające się losy stają się metaforą Pakistanu.

Czym jest jednak opisywany w powieści Rushdiego wstyd? Jak jest on charakteryzowany? Narrator kładzie nacisk na jego kontekstualny wymiar:

To słowo: wstyd. Powiniennem napisać je w oryginalnej postaci, nie w tym szczególnym języku, skażonym mylnymi pojęciami i przeladowanym odpadami z nie żalowanej przeszłości swych właścicieli, nie po angresku²⁵, bo tak zmuszony jestem pisać i na zawsze zmieniać wszystko, co zostało opisane...

„Śarm”, oto słowo, o które mi chodzi. Marny „wstyd” jest jego całkowicie nietrafnym przekładem. Trzy litery, Shěn rč mēm (pisane, rzecz jasna, od prawej do lewej); do tego zabary, czyli znaczkę wskazujące na krótkie samogłoski. Słowo niedługie, lecz zawierające encyklopedie niuansów. Wstyd nie był jedynym uczuciem, którego matki zabroniły odczuwać Omarowi. Chodziło im również o hańbę, zakłopotanie, zmieszanie, poczucie przyzwoitości, skromności, onieśmielenia, wrażenie, że jest się przypisanym do określonego miejsca oraz inne odmiany emocji, dla których w angielskim nie istnieją odpowiedniki. Nieważne, jak zdecydowanie ucieka się z jakiegoś kraju, człowiek zawsze musi dźwigać podręczny bagaż (W, s. 43–44).

²⁵ Język „obcych kolonizatorów, Angrezów, czy jak kto woli, Brytyjczyków, sahibów” (W, s. 10).

Zwróćmy uwagę, że w powyższym cytacie wstyd sprowadzony został właściwie do emocji zamkniętych w piśmie. Narrator kładzie nacisk na kulturowe zróżnicowanie zjawiska, ale kojarzy je głównie z różnicą pisma. Sam będąc „kulturową hybrydą”, podkreśla niemożność wydostania się spod władzy języka angielskiego, odwołuje się jednak do kontekstualnych niuansów znaczeniowych słowa *śarm* tylko w języku — bowiem w przedstawionej nam historii, w konkretnych zdarzeniach i zachowaniach będących substancją żywej kultury, tych niuansów nie dostrzeżemy. Co więcej, wstyd jest tutaj — mimo swej złożoności sugerującej różnorodne kulturowe funkcje — sprowadzony do roli narzędzia lokalnej kontroli. Dlatego właśnie narrator dystansuje się względem tradycji:

Wiemy, że siła grawitacji istnieje, jednakże nie znamy źródła jej pochodzenia; aby wyjaśnić, dlaczego przywiązujemy się do miejsca urodzenia, udajemy, że jesteśmy drzewami i mówimy o korzeniach. Spójrzcie pod swoje stopy. Nie dostrzeżecie poskręcanych wypustek przebijających poddeszwy. Korzenie — myślę sobie czasem — są konserwatywnym mitem, zaprojektowanym, aby utrzymać nas na swoich miejscach (W, s. 102).

Narrator stwierdza tym samym, że nasza tożsamość kulturowa jest tylko dyskursywnym konstruktem utrzymującym nas w określonych granicach, w imię którego tłumione jest prawdziwe doświadczenie historycznego kontekstu, powiększając swoistą kulturową nieświadomość:

Słowo powstało na wygnaniu, zawędrowało na Wschód, zostało przeniesione, prze-trans-ponowane i wywarło wpływ na historię: powracający migrant, osiedlający się na podzielonej ziemi, tworzący palimpsest na przeszłości. Palimpsest przysłania to, co leży pod spodem. Aby zbudować Pakistan, należało przykryć hinduską historię, zaprzeczyć, że stulecia Indii leżą tuż pod powierzchnią pakistańskiego znormalizowanego czasu. Przeszłość napisano od nowa (W, s. 104).

Ten konstrukt podszyty jest wypartym wstydem; stąd bierze się kalambur *Peccavistan* (od łac. *peccavi*, zgrzeszyłem) (W, s. 105). Co ciekawe, narrator kojarzy nazwę „Pakistan”, będącą akronimem stworzonym z pierwszych liter nazw prowincji muzułmańskich wchodzących w skład tego państwa, z grzechem w oparciu o język europejski, można jednak przywołać inną interpretację: „Słowo *pak* w języku urdu oznacza «czysty», a więc Pakistan to kraj ludzi czystych”²⁶. Rushdie słusznie zauważa, że trudno jest

²⁶ A. Głogowski, *Pakistan. Historia i współczesność*, Kraków 2011, s. 18.

współcześnie konstruować tożsamość na podziałach swój — obcy, zwłaszcza w sztucznie tworzonych postkolonialnych państwach. Pytanie, które należy w tym miejscu zadać, dotyczy jednak tego, co się znajduje pod ową warstwą kształtującego rzeczywistość dyskursu: czy wstyd jest jedynym wymiarem kontekstu?

Tradycja traktowana jest w powieści Rushdiego dość ambiwalentnie. Narrator niejednokrotnie deklaruje iście antropologiczną świadomość kontekstualności kultury: „pojąłem, że aby pisać o [...] wstydzie, powinienem wrócić na Wschód, pozwolić idei odetchnąć w najlepszym dla niej klimacie” (W, s. 141). Jednocześnie jednak to właśnie ten lokalny rys sprowadzony do reprezentującego wiedzę języka, staje się narzędziem kontroli i wykluczenia:

nie skłoniło jej do tego wyłącznie poczucie winy, lecz także coś nieprzekładalnego, prawo zobowiązujące do udawania, iż słowa [...] nie wychodzą poza zwykłe znaczenia. Prawo nazywane takalluf. Kluczem do danej społeczności są używane przez nią nieprzekładalne słowa. Takalluf jest członkiem owej nieprzeniknionej, obecnej w każdym zakątku świata sekty pojęć, które nie przekraczają lingwistycznych granic — odnosi się do pewnej postaci ograniczającej język etykiety, do silnego społecznego zakazu wyrażania tego, co ofiara rzeczywiście myśli, do odmiany przymusowej ironii, która z uwagi na swą formę skłania ku temu, aby ją przyjmować dosłownie (W, s. 125–126).

Fragment ten jest znaczący, ponieważ wyraża przekonanie, że wszystko to, co znajduje się poza bezpośrednim przekazem języka, jest ukryte i może modyfikować zwerbalizowane znaczenia. Częściowo odpowiada to podziałowi na wysoki i niski kontekst kultury wprowadzonemu przez Edwarda T. Halla:

Komunikacja lub przekaz na poziomie wysokiego kontekstu charakteryzuje się tym, że większość informacji bądź zawiera się w fizycznym kontekście, bądź jest zinternalizowana w człowieku, a tylko nieznaczną jej część mieści się w zakodowanej, bezpośrednio nadawanej części przekazu. Komunikacja właściwa niskiemu kontekstowi jest zgoła odmienna, tzn. większość informacji mieści się w kodzie bezpośrednim²⁷.

W efekcie część kultury określana przez Halla mianem „kultury spozaświadomościowej” (nie dającej się sprowadzić jedynie do wymiaru racjonalnego, werbalnego) staje się w tym ujęciu zagrożeniem; „sekty pojęć” są niebezpieczne z racji tego, że ukrywają

²⁷ E. T. Hall, *Poza kulturą*, tłum. E. Goździak, Warszawa 2001, s. 95.

lokalną prawdę zwyczajną i przekonania, są narzędziem opresywnym prowadzącym do stłumienia prawdziwego „ja” człowieka, a w konsekwencji wywołania wstydu. Wstyd ukryty zostaje więc pod pismem, tym samym staje się — z racji swego dyskursywnego i politycznego wymiaru — pojęciem uniwersalnym: „Wstyd, drodzy czytelnicy, nie jest wyłączną właściwością Wschodu” (W, s. 31). Lokalnie wstyd wzbiera w ukryciu w postaci resentymentu.

Przyjrzyjmy się formom, jakie przybiera wstyd w powieści Rushdiego. Już metafory, którymi jest opatrywany, są znaczące: Omar Chajjam „wymiotuje rzadką żółtawą wydzieliną swego wstydu” (W, s. 62), wstyd i bezwstyd przyjmują autonomiczną, dosłowną postać płynu:

wyobraźcie sobie wstyd jako płyn, powiedzmy słodką, psującą zęby lemoniadę w pojemnikach z ulicznego automatu. Przyciśnij odpowiedni guzik i z głośnym plum kubek opadnie pod syczącym strumieniem cieczy. Jak przycisnąć guzik? Nic prostszego. Skłam, prześpij się z białym chłopcem, przyjdź na świat z niewłaściwą płcią. Wypływają na zewnątrz spienione emocje i już masz swoją porcję..., ale jakże wielu ludzi nie przestrzega tych prostych instrukcji! Czyny bezwstydne są na porządku dziennym: kłamstwa, nazbyt swobodne obyczaje, brak szacunku dla starszych, brak czci dla flagi narodowej, nie takie głosowanie podczas wyborów, obżarstwo, seks cudzołożny, powieści autobiograficzne, karciane oszustwa, maltretowanie kobiet, niepowodzenia egzaminacyjne, przemyt, rozbicie bramki w kluczowym momencie międzynarodowych rozgrywek w krykcie — i ludzie dopuszczają się ich bez-wstyd-nie. Cóż więc dzieje się z tym całym nie odczuwanym wstydem? Z nie dopitą zawartością kubków? Pomyślcie jeszcze o ulicznych dystrybutorach. Guzik został wciśnięty, ale potem unosi się bezwstydna dłoń i niecierpliwie zabiera kubek! Osobnik naciskający guzik nie pije tego, co sprowokował; płynny wstyd powiększa pieniste bajoro na tej ziemi.

Obracamy się jednak wokół pewnej abstrakcji, wokół absolutnie eterycznej maszyny dystrybucyjnej; identycznie poza materią, w eterze, rozchodzi się nie odczuwany wstyd świata (W, s. 148).

Chociaż wstyd i bezwstyd odniesione zostają do przekroczenia granic wyznaczonych przez ambiwalentnie potraktowaną tradycję (zwróćmy przy tym uwagę na ironię kryjącą się w powyższym zestawieniu), przyjmują wymiar metafizyczny: chciałoby się powiedzieć, że są wszędzie i nigdzie. Bezwstyd skupia się w jednej postaci, otrzymuje określoną personifikację: Sufija Zinobia przyjmuje w siebie cały ów nie odczuwany wstyd i rumieni się aż do skrajności — dosłownie płonie. Jej matka zrzuca na nią ciężar własnego cudzołóstwa: „ona jest moim wstydem” (W, s. 122).

Stłumiony wstyd przekształca Sufiję w Bestię:

w cywilizowanym społeczeństwie nie ma miejsca na potwory. Jeśli takie stworzenia krążą po ziemi, czynią to na jej najodleglejszych krańcach, należą do peryferii zgodnie z regułami niedowierzania... ale raz na jakiś czas ni z tego, ni z owego coś się dzieje nie tak. Wewnątrz fortyfikacji stosowności i dobrych manier przychodzi na świat Bestia, „mylny cud”. Na tym polegało zagrożenie ze strony Sufiji Zinobii; że nie pojawiła się na jaszczurzym albo diabelskim pustkowiu, tylko w centrum szanowanego świata. W rezultacie ów świat olbrzymim wysiłkiem woli starał się zignorować jej realność, uniknąć doprowadzenia sprawy do momentu, w którym ona, awatar chaosu, stanie się problemem wymagającym rozwiązania, usunięcia — bowiem jej usunięcie obnażyłoby to, co za nic w świecie nie powinno być ujawnione, mianowicie nieprawdopodobny fakt, że barbarzyństwo jest w stanie wyrosnąć na uprawnej ziemi, że okrucieństwo może leżeć ukryte pod starannie wyprasowaną koszulą przyzwoitości. Że Sufija Zinobia była, jak powiedziała jej matka, wcieleniem ich hańby. Zrozumienie dziewczyny oznaczałoby rozbicie poczucia tożsamości tych ludzi na drobne kawałeczki, jakby było zrobione z kryształu; oczywiście oni by tego nie uczynili i rzeczywiście nie uczynili przez lata. Im bardziej potężna stawała się Bestia, tym bardziej starano się nie dostrzegać jej prawdziwej istoty... (W, s. 242–243).

Zwróćmy uwagę, że mamy tu do czynienia z bardzo Freudowską wizją kultury: pod piękną fasadą czają się demony (mowa jest zresztą o „somniałbucznym demonie wstydu” (W, s. 208), gdyż Sufija dokonuje swych zbrodni w transie). Nieświadomość stymulowana jest również w tym przypadku przez libido: Bestia Sufiji dochodzi do głosu pod wpływem tłumionego pożądania (nie zmienia tego jej małżeństwo z Omarem Chajjamem); w podobny sposób tłumiony jest wstyd. Siła ta jest siłą „barbarzyńską” w łonie „cywilizacji”, mamy tu zatem do czynienia z klasyczną, wykorzystaną zresztą przez Freuda, wartościującą definicją kultury jako społecznego postępu tamującego jednostkowy popęd. Co więcej, fasada cywilizacji, a równocześnie tożsamość jednostki, konstruowane są dyskursywnie, kompensacyjnie zafalszowując ludzką naturę — poznanie jej byłoby destrukcyjne dla podmiotowości.

Nie dziwi zatem, że przebudzona Bestia upodobnia się do klasycznej kulturowej postaci „dzikiego męża”: „Czworonóg ze zgrubieniami na dłoniach i stopach. Czarne włosy, kiedyś ścięte przez Bilquis Hajdar, teraz długie, splątane jak sierść; blada skóra przodków mohadżirów opalona i stwardniała w słońcu, blizny niczym rany odniesione w bitwie, miejsca uszkodzone przez krzewy, zwierzęta, własne paznokcie. Płonące oczy, odór nieczystości i śmierci” (W, s. 308). Zwróćmy uwagę, że mamy tu do czynienia

nia z przeniesieniem stłumionego wstydu–popędu całkowicie w sferę natury. Zatem zjawisko pełniące funkcję regulatora kultury, zostaje postawione poza jej nawiasem. Sufija–hańba staje się hybrydą, chimera. Krążący po ulicach pod osłoną nocy „awatar hańby” „jest falą, która zmienia się w potop” (W, s. 266–267) i cofnie się dopiero wtedy, gdy nastąpi „koniec świata”.

Sufija staje się „wcieleniem gwałtu” (W, s. 294), w którym koncentruje się „zaraza hańby”, nie odczuty wstyd (W, s. 172). Źródłem tej zarazy jest jednak „wszechobecny smród honoru” (W, s. 126). Zwróćmy uwagę, że Rushdie realizuje swój kulturowy projekt oparty na osi wstyd — bezwstyd z żelazną konsekwencją, jednak w ostatecznym rozrachunku skrajności mają ten sam, destrukcyjny wpływ na kształt świata i tożsamość jednostek. Ostatecznie pojęcia takie, jak: „wstyd”, „hańba”, „honor” zostają niemal utożsamione. W efekcie wstyd staje się *quasi*–metafizyczną, *quasi*–psychologiczną siłą, która uzyskuje całkowitą autonomię. Jej powiązanie z libido budzi dalsze skojarzenia fizjologiczne: Omar Chajjam poślubia Sufiję, widząc w niej ciekawy przypadek medyczny, kojarząc jej stan z „całkowitym rozstrojem systemu immunologicznego” (W, s. 174). Wstyd staje się zatem przypadkiem klinicznym, a małżeństwo wcielenia wstydu z wcieleniem bezwstydu nie owocuje jednością przeciwieństw, lecz inicjuje rozpad sztucznie wykreowanego świata.

Musimy przyjrzeć się również podstawowym powodom wstydu wskazywanym w powieści Rushdiego, aby zastanowić się, jakie elementy kontekstu kulturowego przyczyniają się do zrodzenia potwora, jakim jest Sufija. Rushdie przedstawia swoich bohaterów jako obsesyjnie broniących swego honoru: „niechże ten, kto plami mój honor wyjdzie i odnajdzie mnie” — krzyczy mąż, którego żonie zarzuca się cudzołóstwo (W, s. 133); wstydem („spustoszeniem w planach rodziców”) jest zerwanie przez córkę zaręczyn (W, s. 203); wcieleniem wstydu jest, jak już wcześniej wspomniano, Sufija, owoc cudzołóstwa. Oznacza to, że poczucie wstydu i honoru kształtuje się w tym przypadku na linii kobieta — mężczyzna: „Honor mężczyzny zależy od jego kobiet”, powiada jeden z bohaterów (W, s. 116). Poczucie wstydu i honoru może być elementem gwarantującym wspólnotowość w obrębie płci; w powieści wstyd ukazany jest jednak przede wszystkim w wymiarze seksualności i w ten sposób sprowadzony do akontekstualnie (a może według kategorii europejskich) wskazywanych absurdów: „hańbą zbiorową” jest „hańba bezpłodności” (W, s. 100); kierowca autobusu, w którym tłum chciał pohańbić kobiety, zdzierając z ich twarzy zasłony, stwierdza: „to dla mnie kwestia honoru, splamiono dobre imię mojego autobusu” (W, s. 323). Hańba „zaraża” w ten sposób inne dziedziny życia: ulegając w zapasach żołnierzom, Raza Hajdar „był związany ze swoimi ludźmi w owej makabrycznej wspólnotcie wstydu” (W, s. 247); bardzo wielu bohaterów powieści Rushdiego żyje ze świadomością: „Hańba powinna spaść na mnie” (W, s. 296).

Autor stara się wykazać absurdy wstydu i hańby, pokazując dwa ich wymiary: albo wstyd staje się autonomiczną, metafizyczną, lecz ucieleśnioną siłą, która w swej ogól-

ności i totalności zalewa kraj, albo sprowadzony jest do punktowych, „konkretnych” aspektów, takich, jak „dobre imię autobusu”. Znika tu gdzieś całościowa wizja kultury i sfunkcjonalizowanie jej elementów; hańba kobiety sprowadzona zostaje głównie do sfery seksualnej z pominięciem wspólnotowego charakteru wstydu. Z podobnym zabiegiem mamy w gruncie rzeczy do czynienia w *Szatańskich wersetach*: fundamentem praw islamu okazuje się pożądanie Proroka. Można w tym kontekście zapytać na przykład o złożoną funkcję wstydu w relacji między Bogiem a człowiekiem w islamie²⁸.

Oczywiście zasadniczym celem powieści Rushdiego jest ukazanie rozregulowanego systemu kulturowego w rzeczywistości postkolonialnej. Naruszenie stabilności kulturowych granic jest wynikiem presji politycznej, religijnej, które prowadzą do wypaczenia tradycji. Wydaje mi się, że podstawy kolonializmu świetnie wskazał Jan Kieniewicz, który ucieka od pojęcia „postkolonializmu”, twierdząc, że w gruncie rzeczy relacje te do dzisiaj nie uległy zmianie:

Kolonializm rozumiany jako zasada podległości był niewątpliwie relacją kulturową, sposobem przekształcania informacji zewnętrznej tak, by mogła ona wchodzić do lokalnych struktur i powodować ich przekształcenie w wyraźnie określonym kierunku. Była to zarazem zasada decydująca o tym, że formował się nowy obieg informacji prowadzący do zmiany tożsamości²⁹.

W lokalne struktury ontologiczne i wzory kultury wszczepiano nowe wartości, aspiracje, idee w spragmatyzowanej i spauperyzowanej formie, co prowadzić miało do podporządkowania i zatarcia lokalnej tożsamości. Schemat ten obserwujemy w wielu miejscach: dziewiętnastowieczny kolonializm zmierza do odcięcia lokalnej ludności od własnej tradycji kulturowej, kusząc ją postępem i awansem społecznym. Upadek państw kolonialnych po II wojnie światowej owocuje gwałtowną reakcją: powracają trybalizmy, natywizmy, lecz w postaci upolitycznionej, często skrajnie nacjonalistycznej. I tak też jest w przypadku mieszkających w Pakistanie, „państwie sezonowym”³⁰, bohaterów *Wstydu*: ich tożsamość ulega gwałtownym przemianom — od bezwstydnymi playboyów, po zhańbionych fundamentalistów. Jak stwierdza Owen Bennett Jones, „spór modernistów i radykałów jest starszy niż Pakistan”³¹. Specyficzną wybiórczość w traktowaniu tradycji wskazuje Aleksander Głogowski w przypadku twórcy idei Pakistanu: „Znamienne jest podkreślanie przez Jinnaha takich detali, jak kuchnia

²⁸ Zob. *Wstyd w Koranie. Materiały źródłowe*, wybrał i zestawiał P. Dziadek, w: *Wstyd w kulturze*, op. cit., s. 132–134.

²⁹ J. Kieniewicz, *Od ekspansji do dominacji. Próba teorii kolonializmu*, Warszawa 1986, s. 276.

³⁰ A. Głogowski, *Pakistan. Historia i współczesność*, op. cit., s. 27.

³¹ O. B. Jones, *Pakistan: oko cyklonu*, tłum. M. Żytomirski, Warszawa 2005, s. 36.

czy prawo rodzinne, a pomijanie aspektu politeizmu i monoteizmu jako wyróżników odrębności muzułmanów³². Trudno oprzeć się wrażeniu, że Rushdie kontynuuje to podejście: w jego powieści wstyd jest efektem skrzyżowania uniwersalnego doświadczenia z lokalną egzotyką.

Traktując kulturę jako zjawisko całościowe i wieloaspektowe, Ewa Kosowska proponuje wskazanie co najmniej pięciu sfer wstydu kreujących wewnętrzną złożoność kultury. Są to: sfera braku (wstyd niedostatku), sfera obfitości, sfera aspiracji (wstyd zjawisk godzących w *image* czyli wstyd natury, pochodzenia, rodziny, odmienności religijnej itp.), sfera kompetencji (realizacja aspiracji połączona z wstydem niewiedzy, zaniechania, błędu) oraz sfera ostentacji (zmierzająca do wzmocnienia dotychczasowego stanu kultury lub podważenia sensu danego elementu rzeczywistości); „Każda ze wspomnianych sfer pozwala spojrzeć na zjawiska generujące wstyd z perspektywy jednostki i zbiorowości³³. Zwróćmy uwagę na ciekawy fakt: jeżeli przyjmiemy powyższe zestawienie za miarodajne, zaskakuje, że w powieści Rushdiego wyeksponowane są przede wszystkim (jeśli nie jedynie) sfera aspiracji i ostentacji. Oznacza to swoiste uproszczenie opisywanej kultury nie tyle jako konkretnego kontekstu, ale przede wszystkim — złożonego systemu.

Co ciekawe, w powieści *Wstyd* otrzymujemy również wgląd „w przeszłość”, dzięki czemu dowiadujemy się, że w gruncie rzeczy wstyd i bezwstyd nie zostały kulturowo rozregulowane jedynie w procesie przemian postkolonialnych. Matki Omara Chajjama wyjawiają mu ostatnią rodzinną tajemnicę — ród okryty jest od dawna nieusuwalną hańbą. I tym razem wstyd budowany jest w obrębie sfery seksualności. Historia dotyczy pradziadka Chajjama i jego brata:

Każdy poślubił kobietę, którą drugi uznawał za nieodpowiednią; kiedy zaś Hafiz rozpowiedział w mieście, że jego bratowa jest kobietą tak swobodną jak luźna piżama i że Rumi wyciągnął ją z Hiramandi, sławnej dzielnicy czerwonych latarni, doszło do całkowitego rozłamu w stosunkach między braćmi. Potem zemsty dokonała żona Rumiego. Przekonała męża, iż przyczyną świętoszkowatej dezaprobaty ze strony Hafiza jest to, iż bardzo chciał z nią sypiać już po ich ślubie, lecz ona stanowczo oparła się jego namowom (W, s. 334).

Oznacza to, że Pakistan nie jest skażony wstydem i hańbą w wyniku przekształcenia lokalnej kultury, co mogłaby sugerować wcześniejsza fabuła książki, w której tłumiony z racji łamania norm kulturowych wstyd eksploduje w postaci potwora. Właści-

³² A. Głogowski, *Pakistan. Historia i współczesność*, op. cit., s. 26.

³³ E. Kosowska, *Wstyd. Konotacje antropologiczne*, w: *Wstyd w kulturze. Zarys problematyki*, op. cit., s. 59–60.

wie cała tradycja, w której ukształtowany został Omar, „od zawsze” napiętnowana jest wstydem i hańbą, lecz nie pełnią one funkcji kontrolnej, lecz opresywną i destabilizującą względem tożsamości podmiotu: „Niegdyś, zanim wyruszył w świat, zabroniły mu odczuwać wstyd; teraz budziły w nim to uczucie, atakowały go mieczem hańby” (W, s. 335). W efekcie, zamiast konfliktu kultur otrzymujemy uniwersalny konflikt kultura — jednostka; uniwersalny, oczywiście, według kryteriów tradycji zachodnioeuropejskiej. Paradoksalnie, chociaż w swojej powieści Rushdie krytykuje absurdy kultury wynikające ze ślepego przywiązania do wybiórczo traktowanej tradycji, wizja, jaka ostatecznie ukazuje się czytelnikowi *Wstydu*, przedstawia jednostkę całkowicie przez kulturę zdeterminowaną.

Wydaje się, że mechanizm ten (zarówno: mechanizm ukazany w powieści, jak i mechanizm rządzący jej konstrukcją) doskonale oddają rozważania Ewy Kosowskiej wokół pojęć „wolności do wstydu” i „wolności od wstydu”:

Jedną z charakterystycznych cech wstydu, jako zjawiska związanego z szerokim *spectrum* zachowań kulturowych jest zdolność do enantiodromii, do przejścia we własne przeciwieństwo. Czasami takie przejście jest efektem powolnej zmiany reguł społecznych, czasami bywa gwałtowną reakcją grupy na konserwatyzm aksjologiczny. Podważanie norm wstydotwórczych pojawia się w każdej kulturze i towarzyszy zwątpieniu w ideę skuteczności pozaprawnych mechanizmów społecznych. Zwykle pojawia się jako gra, w której pierwszoplanowe znaczenie ma umiejętność stosowania techniki omówień, dwuznaczności, metaforycznych sugestii. W zabawie elit — obojętnie: arystokratycznych, intelektualnych czy ludowych — normoburstwo spełnia swoje zadanie prestiżotwórcze i steruje zbiorowymi zachowaniami. Boksowanie normy, wynikające z pokonania i zinstrumentalizowania wstydu WSTYDU, daje poczucie satysfakcji; kointerowanie absolutyzmu zasad wzbudza społeczne zainteresowanie. Gdy jednak proceder ten staje się zajęciem zbyt wielu jednostek i grup, dochodzi do kryzysów kultury, kończących się przeważnie ostrym zwrotem w kierunku normatywizmu³⁴.

Reasumując, w powieści Rushdiego wstyd, w sposób metonimiczny powiązany z tłumionym pożądaniem, staje się częścią kulturowej nieświadomości, której obraz jest nieostry. Tłumiony wstyd przedstawiony jako szkodliwy płyn staje się znalezioną w kontekście uniwersalną kategorią metafizyczną, określającą ludzką naturę tłumioną przez kulturową tradycję; w efekcie potwór będący emanacją wstydu odzwierciedla

³⁴ E. Kosowska, *Wstyd. Konotacje antropologiczne*, w: *Wstyd w kulturze. Zarys problematyki*, op. cit., s. 61.

opozycję kultura — natura, kluczową dla powieści, której punktem wyjścia są różnice kulturowe. W gruncie rzeczy relatywizm kulturowy sprowadzony jest tu do pisma (dosłownie: pojęć, na dalszym planie: dyskursu politycznego), pod którym wzbiera nieokreślona żółć wstydu. Tym samym kultura pogranicza sprowadzona zostaje do formy potwora Frankenstein, eklektycznej, prowizorycznej konstrukcji dyskursywnej. O ile antropologii kulturowej można było zarzucić, że sprowadzała lokalne kultury do hermetycznych laboratoriów, mankamentem powieści Rushdiego jest to, że sprowadza pewne złożone mechanizmy kulturowe do formy czystych, nieomalże syntetycznych, odczynników pojęć. W efekcie bliskie sobie, ale zniuansowane zjawiska wstydu, hańby i honoru ulegają homogenizacji i uniwersalizacji. To podejście wymusza refleksję na temat miejsca kategorii kultury kontekstualnej nie tylko w studiach postkolonialnych, ale w humanistyce w ogóle. Jak zauważa Leela Gandhi: „postkolonialna utopia czy też «nowy świat» pojęć nadal posługuje się zachodnim językiem i słownictwem”³⁵. Takim zakłęciem „szamie otwórz się” wcielającym kontekst w uniwersalny system pojęć może być, niestety, pojmowany nie jako probierz kultury, lecz tabu podmiotu — wstyd.

Marek Pacukiewicz

Between shame and shamelessness — Salman Rushdie’s cultural experiment

Shame is a cultural element that is characterised both by a high degree of invariability, as well as by historical variation. The crucial, and contextual cultural patterns are built around shame; we even speak of the typology of cultures based on this concept. The main function of shame is a control function aimed at conserving cultural norms, both in terms of corporeality, behaviours, and also ideas; therefore, it operates in culture both in the verbal and the proxemic space.

In the novel *Shame*, Salman Rushdie, considering a cultural identity problem in the post-colonial world, confronts with each other the characters extremely shameful and shameless. Thanks to that experiment, the author reflects on durability of a complex understanding of cultural tradition.

The purpose of this article is to analyse cultural forms of shame expressed in the literary work on the basis of some research suggestions from the field of anthropology of literature. This perspective should enable reflection on the contemporary vision of a universal and contextual dimension of culture outside the framework of post-colonial criticism.

³⁵ L. Gandhi, *Teoria postkolonialna. Wprowadzenie krytyczne, op. cit.*, s. 155.