

*Literatury Azji i Afryki
wobec problemów współczesności*

POLSKIE TOWARZYSTWO ORIENTALISTYCZNE
przy współpracy
Wydziału Orientalistycznego
Uniwersytetu Warszawskiego

LITERATURY AZJI I AFRYKI
WOBEC
PROBLEMÓW WSPÓŁCZESNOŚCI

*Materiały XXXV Zjazdu Orientalistów Polskich
Warszawa, 16-17 XI 2015*

redakcja naukowa
MAREK M. DZIEKAN
i
AGATA BAREJA-STARZYŃSKA

Warszawa 2015

Recenzenci:

Prof. dr hab. Katarzyna Pachniak

Dr hab. Izabela Kończak, prof. UŁ

Projekt okładki: Zofia Lasocka

Skład: Jacek Walicki

XXXV Zjazd Orientalistów Polskich

w dn. 16-17 XI 2015 został zorganizowany przy finansowym
wspieraniu Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego
(dotacja nr 963/P-DUN/2015)

ISBN 978-83-934631-4-5

Copyright by Polskie Towarzystwo Orientalistyczne

SPIS TREŚCI

Wstęp	9
Anna Zalewska, <i>Japońska forma poetycka tanka jako odzwierciedlenie życia codziennego i dylematów współczesnego człowieka</i>	11
Renata Czekalska, „Czym jest poezja, która nie ocala...?” Relacje między twórczym artystycznym a politycznym aktywizmem w indyjskiej poezji współczesnej. „Award wapsi” i przypadek Kojamparambatha Saćidanandana	29
Agnieszka Kuczkiewicz-Fraś, <i>Literatura w hinglisz – hinglisz w literaturze</i>	41
Marcin Ciemniowski, <i>Rozwój powieści detektywistycznej w Indiach Północnych</i>	55
Mateusz M. Kłagisz, „Niech będzie przeklęty Dostojewski!” Atiq Rahimi i jego dialog z Fiodorem Michajłowiczem.....	69
Marcin Lisiecki, <i>Obecność i badania literatury ormiańskiej w Polsce. Przypadek Eugeniusza Słuszkiewicza</i>	89
Ewa Machut-Mendecka, <i>Motywy kobiece we współczesnej literaturze arabskiej (na wybranych przykładach, przełom XX/XXI w.)</i>	105
Marek M. Dziekan, <i>Yahya Hassan – Palestyńczyk bez Palestyny</i>	121
Magdalena Kubarek, <i>Religia i społeczeństwo w prozie Jusufa Zajdana</i>	131
Sebastian Gadomski, <i>Dramat społeczno-obyczajowy po roku 2000 w perspektywie przemian historycznych teatru w Omanie</i>	145
Michał Moch, <i>Lajla Ahmad – krytyczka kultury arabskiej w świetle autobiografii</i>	155
Hassan A. Jamsheer, <i>Dylematy społeczno-politycznej transformacji w twórczości Nadżiba Mahfuz</i>	165
Ewa Łukaszyk, <i>Od „Ogrodu kochanków” Ibn Kajjima al-Dżauziji do arabszczyzny transkulturowej. Projekt restytucji języka intymnego w pisarstwie Fatemy Mernissi i jego kontynuacje</i>	175

Jędrzej Pawlicki, <i>Mahomet i rozkosze monoteizmu. Początki islamu we francuskojęzycznej literaturze Maghrebu w perspektywie postsekularnej</i>	189
Kamila Barbara Stanek, <i>Przysłowia – literatura wiecznie żywa. Rozważania na przykładzie przysłów tureckich</i>	199
Małgorzata Lipska, <i>Być potomkiem migrantów: twórczość Adi Keissar</i>	219
Ewa Kalinowska, <i>Dzieci – żołnierze we francuskojęzycznych powieściach Afryki Subsaharyjskiej</i>	229
Lista Autorów	247

CONTENTS

Introduction	9
Anna Zalewska, <i>Tanka, a Japanese poetry genre as a mirror reflecting everyday life and problems of a modern man</i>	11
Renata Czekalska, <i>What is poetry which does not save...? The links between creative artistry and political activism in contemporary Indian poetry. "Award wapsi" and the case of Koyamparambath Sachidanandan</i>	29
Agnieszka Kuczkiewicz-Fraś, <i>Literature in Hinglish – Hinglish in Literature</i>	41
Marcin Ciemniowski, <i>Development of crime fiction writing in North India</i>	55
Mateusz M. Kłagisz, «A Curse on Dostoyevski!» – Atiq Rahimi and his dialog with Fyodor Dostoyevsky.....	69
Marcin Lisiecki, <i>The presence of Armenian literature in Poland. The case of Eugeniusz Śluszkiewicz</i>	89
Ewa Machut-Mendecka, <i>Woman themes in modern Arabic literature (selected examples, the turn of XX/XXI century)</i>	105
Marek M. Dziekan, <i>Yahya Hassan – a Palestinian without Palestine</i>	121
Magdalena Kubarek, <i>Religion and society in Yousef Ziedan's prose</i>	131
Sebastian Gadowski, <i>Social drama after 2000 in the perspective of historical changes in Omani theatre</i>	145
Michał Moch, <i>Layla Ahmad – criticizing and rethinking the Arab culture in the light of her autobiography</i>	155
Hassan A. Jamsheer, <i>The dilemma of socio-political transformation in the novels of Naguib Mahfouz</i>	165
Ewa Łukaszyk, <i>From Riyad al-Muhibbin by Ibn Qayyim al-Jawziyya to transcultural Arabic. The project of restoring the language of intimacy by Fatema Mernissi and its continuations</i>	175

Jędrzej Pawlicki, <i>Muhammad and joy of monotheism. The Islam's beginnings in Francophone literature of Maghreb</i>	189
Kamila Barbara Stanek, <i>Proverbs -- literature eternally alive. Reflections on the example of Turkish proverbs</i>	199
Małgorzata Lipska, <i>Being a descendant of migrants: the poetry of Adi Keissar</i>	219
Ewa Kalinowska, <i>Children-soldiers in African francophone novels</i>	229
List of Authors	247

WSTĘP

Konferencja naukowa zorganizowana przy okazji XXXV Zjazdu Orientalistów Polskich w Warszawie w dniach 16-17 listopada 2015 r. zatytułowana została *Literatury Azji i Afryki wobec problemów współczesności*. Jej celem było, jak co roku podczas konferencji Polskiego Towarzystwa Orientalistycznego, zaprezentowanie aktualnego stanu badań polskiej orientalistyki w określonym zakresie, ale sam zakres tematyczny nie był przypadkowy.

Od jakiegoś czasu wśród polskich orientalistów toczy się, czasem mniej, czasem bardziej intensywna, dyskusja dotycząca tożsamości tej nauki. Jedna z „frakcji”, nazwijmy ją tradycjonalistyczną, twierdzi, że orientalistyka powinna pozostać przy swoich klasycznych tematach – językoznawstwie i literaturoznawstwie, a zatem pozostać „czystą” filologią, cokolwiek miałyby to znaczyć. Druga zaś dąży do usankcjonowania rzeczywistej interdyscyplinarności, a właściwie transdyscyplinarności orientalistyki i włącza w jej zakres również inne dziedziny nauk nie tylko humanistycznych, ale także społecznych. Prezentowany tom jest dowodem na to, że jest możliwość pogodzenia tych dwóch stron dyskusji. Tradycyjne pole badań – literatura – włącza się w dyskursy z innych dziedzin: polityki, socjologii, religioznawstwa. Tematy te w zasadzie od zawsze w literaturze były obecne – rzecz jasna nie tylko w literaturze Orientu. Zawsze literatura była odzwierciedleniem ludzkich dążeń, odzwierciedleniem społeczeństw, w których była tworzona. I wcale nie musiało to być odzwierciedlenie zniekształcone przez pryzmat wizji artystycznej autora. Albo inaczej: przetworzenie przez wizję artystyczną autora nie musiało zniekształcać obrazu społeczeństwa tej czy innej epoki.

Konferencja, której owocem są artykuły zawarte w niniejszym tomie odnoszą się do literatury współczesnej i do współczesnych problemów społeczeństw Azji i Afryki. Widać wyraźnie, że zagadnienia te niewiele różnią się od tych, o których słyszymy w środkach masowego przekazu. Są oczywiście w pewien sposób zniekształcone, co dotyczy także przekazów medialnych, ale przekształcenie to ma swój cel, któ-

rym jest wizja artystyczna. Niekoniecznie zatem pisarze mają na celu odzwierciedlenie aktualnych wydarzeń politycznych, czy też procesów społecznych. To, co przeżywają ich społeczeństwa staje się kanwą dla narracji lub przekazu lirycznego, które są z założenia skażone indywidualizmem i nie roszczą sobie ambicji do obiektywizmu. To sztuka, która może być prawdą, ale wcale nią być nie musi. To my, jako badacze lub jako czytelnicy odkrywamy w przekazie literackim rzeczywistość znaną z innych doświadczeń, czasem osobistych (to bardzo często w przypadku badaczy), albo też ze wspomnianych przekazów medialnych (bardzo często w przypadku czytelników).

Tak czy inaczej, Czytelnik ma okazję przekonać się z tekstów zawartych w prezentowanym tomie, że literatura krajów Azji i Afryki, zarówno tych, które przeżywają obecnie okres spokoju i stabilnego rozwoju (np. Japonia), jak i tych, gdzie każdy dzień przynosi tragedie, strach i ból (niektóre kraje arabskie), towarzyszy tym wydarzeniom stale, pilnie przypatrując się tym wszystkim faktom i procesom, których jest świadkiem. Prowadzi z nimi dialog, tak jak prowadzi dialog z własną tradycją, odkrywając nowe wymiary zarówno współczesnych tragedii, jak i wspaniałej i pouczającej przeszłości Japonii, Indii, Afganistanu, świata arabskiego, Turcji, Izraela i Afryki subsaharyjskiej.

Ambicją organizatorów Konferencji, których reprezentują redaktorzy niniejszego tomu, było zwrócenie uwagi na literaturę, jako jeden z najważniejszych aspektów kultury krajów Orientu, jako że współcześnie wydarzenia polityczne i procesy ekonomiczne w Azji i Afryce zawładnęły wyobrażeniami mieszkańców Zachodu o tamtych obszarach. Taki tryb myślenia narzucają czasy współczesne. To ważne zagrożenia, ale nawet, jeśli to one w większym stopniu wpływają obecnie na nasze życie, nawet życie codzienne, to warto pamiętać, że kultura jest czymś więcej. Wydarzenia i procesy, których obecnie jesteśmy świadkami, za kilkadziesiąt lat przekształcą się w kulturę właśnie, pozostając wyłącznie na kartach podręczników historii i zachowując wartość porównywalną do dzieł literackich. Skoro więc obserwujemy te wydarzenia i procesy, dobrze byłoby umacniać świadomość, że stanowią one tylko część rzeczywistości Azji i Afryki, i że ta druga część owej rzeczywistości jest nie mniej istotna i nie mniej ciekawa.

Chciałbym, żeby teksty zawarte na kolejnych stronach – jeśli nie będą w stanie w pełni Czytelników o tym przekonać – to przynajmniej skłoniły ich do dalszych poszukiwań w tym kierunku.

Anna Zalewska

JAPOŃSKA FORMA POETYCKA *TANKA* JAKO ODZWIERCIEDLENIE ŻYCIA CODZIENNEGO I DYLEMATÓW WSPÓŁCZESNEGO CZŁOWIEKA

Streszczenie: Forma *tanka* (dosłownie: krótka pieśń, pięć wersów o długości 5, 7, 5, 7 i 7 sylab w wersie, w sumie 31 sylab) przez wieki była w Japonii jednym z najważniejszych gatunków poetyckich. Najstarsze zachowane przykłady wierszy *tanka* pochodzą prawdopodobnie z IV wieku n.e. i od tego czasu forma ta jest cały czas wykorzystywana. Aż do nowożytności w poezji *tanka* życie codzienne było niemal nieobecne, a główną tematykę stanowiły ludzkie emocje (miłość, zarówno między kochankami, jak i między matką i dzieckiem, tęsknota, przyjaźń, wdzięczność, podziw itp.), zaduma nad światem i jego nietrwałością, przemiany czterech pór roku itp. Od II poł. XIX wieku *tanka* przechodzi stopniowe zmiany i zaczyna mówić o codzienności, wprowadzony zostaje język współczesny (choć nadal pozostają elementy języka klasycznego), wreszcie pojawia się najbardziej aktualna tematyka, a wiersze pisane przez amatorów publikowane są w gazetach i antologiach. Czy wiersze *tanka* są w stanie dać wyraz problemom i dylematom współczesnego człowieka, czy poezja *tanka* reaguje na tak poważne wydarzenia jak tsunami i katastrofa elektrowni w Fukushima, czy znajdziemy w niej nurt feministyczny i odbicie najnowszych zjawisk społecznych, czy kultywowana jest tradycyjna tematyka? W moim artykule postaram się odpowiedzieć na te pytania, odwołując się między innymi do twórczości takich poetów jak Akitsu Ei, Homura Hiroshi, Tawara Machi oraz twórczości amatorskiej.

Słowa kluczowe: poezja japońska, *tanka*, Akitsu Ei, Homura Hiroshi, Tawara Machi

Wprowadzenie – tanka przed okresem nowożytnym

Forma poetycka *tanka* przez wieki była w Japonii jednym z najważniejszych gatunków poetyckich. Dużo lepiej znane poza Japonią *haiku* pośrednio wywodzi się właśnie od formy *tanka*, gdyż powstało wskutek usamodzielnienia się pojedynczych strof tworzących *renga*, pieśń wiązana, budowaną z połączonych ze sobą wierszy *tanka*. Nazwa *tanka* znaczy „krótka pieśń”, a tym, co charakteryzuje ten gatunek jest układ i rytm wersów, tworzy ją bowiem pięć wersów, które liczą kolejno pięć, siedem, pięć, siedem i jeszcze raz siedem sylab, w sumie trzydzieści jeden. Podział na wersy jest istotny nie z punktu widzenia zapisu, gdyż wiersze zapisywano różnie: na przykład w antologiach poezji, w których gromadzono wiele wierszy, jeden utwór przeważnie był zapisywany w dwóch, najwyżej trzech liniach. Tymczasem na przykład wiersz przepisywany jako osobne dzieło kaligraficzne mógł być podzielony na więcej linii, pokrywających się lub nie z podziałem na wersy. W przekładach na języki zachodnie wiersze *tanka* zapisywane są często w pięciu liniach, dla oddania wzorca rytmicznego; częsty jest także zapis na przykład w dwóch liniach, zwłaszcza wtedy, gdy wiersz jest tłumaczony bez zachowania właściwego dla *tanka* metrum. W związku z powyższym, będziemy mówić o podziale na wersy z punktu widzenia rytmu i semantyki, gdyż każdy wers powinien tworzyć pewną całość znaczeniową. Na przykład:

*Oritoraba
oshige ni mo aru ka
sakurabana
iza yado karite
chiru made wa mimu*

gdybym je zerwał
byłoby mi potem żal
tych kwiatów wiśni
lepiej nocleg tu znaleźć,
zostanę aż opadną

(Twórca nieznany, *Zbiór pieśni japońskich dawnych i nowych*, zwój I – *Pieśni o wiośnie*, wiersz nr 65)¹

Ten układ naprzemiennych wersów pięcio- i siedmiosylabowych stanowi podstawowy wzorec rytmiczny w poezji japońskiej, obecny w prawie wszystkich formach poetyckich (w odróżnieniu od przejętych przez Japończyków z Chin gatunków poezji w języku chińskim, a później – wiersza wolnego). Występuje również w *haiku*, w którym

¹ Przekład na podstawie: *Kokin wakashū* („Zbiór pieśni japońskich dawnych i nowych”), t. I, red. Kyūsojin Hitaku, Tōkyō 2007, s. 119.

wersy składają się kolejno z: pięciu, siedmiu i znów pięciu sylab (razem siedemnaście) czy w *chōka*, czyli „długiej pieśni”, którą tworzy co najmniej sześć wersów w rytmie pięć, siedem, z dodatkowym jeszcze jednym wersem siedmiosylabowym na końcu.

Najstarsze znane obecnie wiersze *tanka* pochodzą prawdopodobnie z IV wieku n.e.; wzorzec rytmiczny pięć, siedem był już wtedy ukształtowany i pod względem rytmu forma *tanka* praktycznie nie zmieniła się do XX wieku. W drugiej połowie XIX wieku Japonia zakończyła trwającą ponad dwieście lat izolację kraju i zachłysnęła się kulturą i literaturą zachodnią, wtedy też zetknęła się z innymi formami poetyckimi: między innymi Japończycy poznali formę wiersza wolnego (jap. *jiyūshi*), która jest rozwijana i wykorzystywana do dziś. Tymczasem w XX wieku wykształciła się również forma określana jako *jiyūritsu tanka* – „tanka o swobodnym rytmie”, to znaczy nieopierająca się na rytmie pięć, siedem. Za jej początek uważa się wiersze ogłoszone przez poetę Ishiwarę Atsushiego (1881–1947) w roku 1924; obecnie, choć nie stanowi ona głównego nurtu w poezji *tanka*, powstają również wiersze w takiej postaci.

Julian Adolf Świącicki w roku 1901 wydał w serii *Historia literatury powszechnej* tom *Literatura Chińska i Japońska*². W podsumowaniu części dotyczącej literatury japońskiej Świącicki pisze:

„Poezya jeszcze się nie narodziła, ale nie brak wierszów pisanych pod wpływem europejskim, jak to widać ze zbioru poezyj pt. *Szyntai szyno*³ („Poezya form nowych”). Że „Tanka” i „Haikai” już nie wrócą – to zdaje się nie ulegać wątpliwości”⁴.

Słowa te pokazują, jak niepewne są podobne przepowiednie dotyczące rozwoju literatury: forma *haiku* (tutaj określona słowem *haikai*, które było jedną z jej pierwotnych nazw) zamiast „nie wrócić”, przeciwnie, rozpowszechniła się na całym świecie, aczkolwiek często wiersze *haiku* tworzone na Zachodzie odbiegają od japońskiego rozumienia tego gatunku. Wiersze *tanka*, choć mniej znane poza Japonią, są tworzone również dziś, zarówno przez uznanych twórców, jak i amatorów, którzy publikują swoją twórczość na przykład na stro-

² Pisownia oryginalna. Julian Adolf Świącicki, *Literatura Chińska i Japońska*, Warszawa 1901.

³ Zapewne chodzi tu o zbiór *Shintaishishō* („Wybór wierszy w nowej formie”), oprac. Toyama Masakazu, Yatabe Ryōkichi, Inoue Tetsujirō, wyd. Maruya Zenshichi, Tōkyō 1882, uważany za pierwszy zbiór japońskich wierszy w stylu zachodnim.

⁴ Pisownia oryginalna. J.A. Świącicki, op. cit., s. 434–435.

nach www i w swoich blogach, a także na łamach czasopism, a i nawet gazet codziennych.

Tym, co najbardziej zmieniło się w poezji *tanka* w XX wieku, jest nie forma, lecz tematyka. U źródeł poezji japońskiej leżą między innymi pieśni miłosne, miłosne zaczepki między młodymi ludźmi, a także inne uczucia: tęsknota, przyjaźń, smutek, osamotnienie, oczekiwanie – to najważniejsze tematy wierszy *tanka*. Drugi wielki dział tematyczny to świat natury i przemijanie, szczególnie dobrze widoczne na przykładzie przyrody, nietrwałość, a zwłaszcza piękno, które można dostrzec w nietrwałości. Na przykład:

ach, przeminął czar
kwiatów wiśni, gdy deszcze
padały długie
tak me życie minęło
gdym myśli próżne snuła

(Ono no Komachi, *Zbiór pieśni japońskich dawnych i nowych*, zwój II – *Pieśni o wiosnie*, cz. 2, wiersz nr 113)⁵

W tak rozumianej formie *tanka* przez wieki niemal nie pojawiała się tematyka codzienna i nieczęsto zdarzały się słowa nawiązujące do prozaicznej codzienności. Jednym z rzadkich przykładów takiej twórczości są wiersze, które tworzył Tachibana no Akemi (1812–1868). Jego cykl *tanka* pod tytułem *Dokurakugin* („Śpiewy w samotności”, 1864) składa się z około pięćdziesięciu wierszy, z których każdy zaczyna się od słów: *tanoshimi wa*, czyli: „co jest przyjemne”, na przykład:

co jest przyjemne:
gdy tofu upieczone
takie jak lubię
i dobrze przyrządzone
do jedzenia dostanę

(Tachibana no Akemi, *Dokurakugin*, wiersz nr 179)⁶

⁵ W oryginale: *Hana no iro wa utsurinikeri na itazura ni wagami yo ni furu nagame seshi ma ni. Kokin wakashū*, op. cit., s. 164.

⁶ W oryginale: *Tanoshimi wa tsune ni konomeru yakidōfu umaku nitatete kuwasekeru toki. Kinsei wakashū*, red. Takagi Ichinosuke, Hisamatsu Sen'ichi, „Nihon Koten Bungaku Taikei” nr 93, Tōkyō 1966, s. 431.

co jest przyjemne:
gdy pieniędzy brakuje,
jestem w kłopotcie,
wtem ktoś do mnie przychodzi
i pieniędzmi ratuje

(Tachibana no Akemi, *Dokurakugin*, wiersz nr 164)⁷

Takie codzienne wydarzenia mogły się pojawiać na przykład w *haiku*, które odnotowywało najróżniejsze przejawy życia, ale nie były obecne w *tanka*, gdzie o jedzeniu, tofu, pieniądzach – przez wieki nie mówiono.

Zmiany w języku i tematyce poezji tanka

W drugiej połowie XIX wieku, wraz z gwałtowną westernizacją Japonii, zmieniała się także poezja, zarówno jeśli chodzi o formę, jak i o tematykę. Po krótkim czasie lekceważenia dla tradycyjnych form poetyckich jako przestarzałych, poeci zaczęli reformować poezję tradycyjną. Na przełomie XIX i XX wieku można spotkać się zarówno z twórczością poetów kładących nacisk na swobodną, śmiałą ekspresję uczuć, jak i propagujących realizm. Do tych pierwszych należała na przykład Yosano Akiko (1878–1942), poetka, pisarka, feministka, pedagog, aktywnie zainteresowana ówczesnymi problemami i reformami społecznymi. Yosano najbardziej znana jest jako poetka *tanka*, a szczególnie jako autorka zbioru wierszy pod tytułem *Midaregami* („Splątane włosy”, 1901); był to jej pierwszy tomik, a zawierał około czterystu wierszy, niezwykle jak na owe czasy indywidualnych, zmysłowych, emocjonalnych, mówiących o miłości, pasji, pożądaniu, bez ograniczeń narzucanych przez konwencje, na przykład takimi słowy:

czy miłość, czy krew
piwonie zabarwiły
wiosną rozmyślam
samotna czuwam nocą
ni jeden wiersz nie powstaje⁸

⁷ W oryginale: *Tanoshimi wa zeni naku narite wabioru ni hito no kitarite zeni kureshi toki*. Ibid., s. 429.

⁸ W oryginale: *Koi ka chi ka botan ni tsukishi haru no omoi no tonoi no yoi nohitori uta naki*. Yosano Akiko, *Midaregami*, Tōkyō 1972, s. 15.

Odmienneą tendencję w nowoczesnej *tanka* reprezentował w tym samym czasie Masaoka Shiki (1867–1902), poeta *haiku* i *tanka*, krytyk literacki, zwolennik realizmu w poezji. Masaoka krytykował posługiwanie się w poezji współczesnej językiem klasycznym i przyjętymi przez wieki schematami myślenia, określającymi na przykład to, kiedy księżyc jest najpiękniejszy (jesienią, szczególnie pełnia w dziewiątym miesiącu roku), czy też gdzie sosny są najpiękniejsze. Sam pisał na przykład tak:

na igłach sosen
na każdej igle krople
białej rosy
co osiada, spadają,
co spadną, osiadają⁹

Do wiersza dołączone jest *kotobagaki*, wyjaśnienie prozą, o takiej treści: „21. dnia maja, ułożyłem ten wiersz patrząc na sosny w mokrym od deszczu ogrodzie”. Oczywiście autora widzimy sosny rosnące przed domem, pokazane bardzo blisko, tak że widoczne są pojedyncze krople rosy na każdej igielce, ich pojawianie się i spadanie, a więc obraz jest zarówno realistyczny, w skali mikro, jak i dynamiczny. Wiersz ten jest jednym z bardziej znanych *tanka* Masaoki i doskonale spełnia warunki głoszonego przez niego realizmu w poezji.

Klasyczny język japoński, ukształtowany w połowie okresu Heian (794–1182), przetrwał, oczywiście z pewnymi zmianami, do XX wieku jako język literatury, nazywany *bungo*. Poezja *tanka* w XX wieku zrywa z tym językiem, ale tylko częściowo, gdyż nawet dziś elementy *bungo* są często stosowane, nawet jeśli treść wiersza jest współczesna.

Mówiąc o zmianach w języku poezji w XX wieku trzeba wspomnieć o twórczości współczesnej poetki, Tawary Machi (ur. 1962), która zaczęła tworzyć *tanka* w latach osiemdziesiątych, zainspirowana przez swojego wykładowcę na uniwersytecie, wybitnego poetę i literaturoznawcę, Sasakię Yukitsunę (ur. 1938). Jej *tanka* są bardzo silnie osadzone w codzienności, często pogodne, a mówią o tym, co otacza współczesnego człowieka, na przykład tak:

„naprawdę dobre” –
powiedziałeś, więc dla mnie

⁹ W oryginale: *Matsu no ha no hagoto ni musubu shiratsuyu no okite wa kobore koborete wa oku*, Masaoka Shiki, Itō Sachio, Nagatsuka Takashi shū, *Gendai Nihon Bungaku Zen-shū*, tom 6, Chikuma Shobō, Tōkyō 1956, s. 135.

teraz już zawsze
dzień szóstego lipca
będzie świętem sałatki¹⁰

Wiersz mówi o święcie sałatki, *sarada kinenbi*, i taki też tytuł ma zbiorek wierszy, który przyniósł Tawarze niespodziewaną, ogromną popularność i zachęcił do tworzenia *tanka* wielu Japończyków z takim skutkiem, że pod koniec lat osiemdziesiątych w Japonii nastąpił prawdziwy boom na wiersze *tanka* pisane prostym językiem i opiewające dobrze znaną każdemu codzienność. W *tanka* pozostały jednak nie-liczne elementy języka klasycznego i zdarzają się one również dziś, takie jak na przykład odmiana czasowników według paradygmatów właściwych dla języka klasycznego lub archaiczny sposób zapisu, na przykład:

<i>kaikaheshi</i>	zmieniłam sobie
<i>windows xp no</i>	windows na xp i teraz
<i>kī uteba</i>	nawet te palce
<i>waga yubi sahe mo</i>	którymi stukam w klawisze
<i>shinsen ni miyu</i>	wydają się nowiutkie

(Ōki Eriko z Osaki)¹¹

Współczesna tematyka wiersza jest oczywista, tymczasem obok słów takich jak *windows* i *kī* (klawisze, z angielskiego), pojawiają się formy czasowników z języka klasycznego: *kaikaheshi* (współcześnie: *kaikaetta*) i *miyu* (*mieru*), i archaiczny sposób użycia sylabariusza hiragany: zamiast współczesnego zapisu znakiem *e* jest *he* w słowie *kaikaheshi* (co wymawia się jednak *kaikaeshi*) i podobnie w słowie *sahe* (co wymawia się *sae*). Gdyby chcieć oddać te różnice w tłumaczeniu na język polski, należałoby może napisać na przykład: „wydayą się”, „palice”?

Współczesna twórczość amatorska

Na przykładzie współczesnej twórczości amatorskiej można się dobrze przyjrzeć bogactwu tematyki, jakie zostało wprowadzone do poezji *tanka* po raz pierwszy w XX wieku. Jednym z najcenniejszych źródeł do poznania tej twórczości jest gazeta codzienna „Asahi Shin-

¹⁰ W oryginale: *Kono aji ga ii ne to kimi ga itta kara shigatsu muika wa sarada kinenbi*. Tawara Machi, *Sarada kinenbi*, Tōkyō 1987, s. 125.

¹¹ http://www.shin-araragi.jp/sakuhin_bn/bn_03/sakuhin0306.htm [27.11.2015].

bun”, jedna z największych ogólnokrajowych gazet japońskich. Co tydzień, w poniedziałek, zamieszczane są tam działy: „Asahi haidan” i „Asahi kadan”, czyli „Haiku w Asahi” i „Tanka w Asahi”, które razem zajmują prawie całą jedną stronę gazety. Pierwsza z nich powstała już w roku 1899, druga zaś w 1910, zapoczątkowana przez wybitnego poetę, Ishikawę Takuboku (1886–1912), który sam wybierał wiersze do publikacji. Od roku 1970 wiersze do publikacji spośród nadesłanych przez czytelników wybierają znani poeci: czworo twórców *tanka* wybiera wiersze *tanka*, a czwórka poetów *haiku* – wiersze *haiku*; do najlepszych utworów dołączają kilka słów oceny. Jak brzmią wiersze z rubryki „Tanka w Asahi”? Na przykład tak:

ze smartfonami
czekają na autobus
głowy zwieszone
jakby występ grupowy
wieczorową porą

(Toyoda Rie z Matsuyamy)¹²

Widzimy tutaj scenę, jaką zapewne i w Polsce na przystankach można zaobserwować: krótki, celny opis przedstawia ludzi z głowami pochylonymi ku iPhone’om czy samsungom. A jednocześnie, ostatnie słowo brzmi *yūgure*, co oznacza wieczór, porę zmierzchu, i niejeden wiersz z repertuaru klasycznego kończy się obrazem wieczoru albo nawet tym właśnie słowem.

W wierszach *tanka* często zobaczymy obraz naszych czasów uchwycony w szczególe, w jednym drobnym zjawisku, na przykład tak:

i u mnie w domu
i sąsiedzi też mają
nieżonatego
i łagodnego syna
specjalistę od IT

(Matsumoto Tomoko z Tokio)¹³

¹² W oryginale: *Sumaho mochi basu matsu hitobito kubi katamuke shūdan engi no gotoki yūgure*, „Asahi Shinbun”, 28.09.2015.

¹³ W oryginale: *Uchi ni iru tonari ni mo iru dokushin no IT tantō no yasashii musuko*, „Asahi Shinbun”, 21.09.2015.

Ukazanie zjawiska poprzez szczegół bliski twórcy oraz brak wniosku czy podsumowania, które pozostawione są wyobraźni czytelnika, są dziedzictwem klasycznej tanka, a nawet szerzej, klasycznej poezji japońskiej. Podobnie pokazywane są na przykład zmiany, jakie zaszły w czyimś życiu:

witaminy C
dbam, by mi nie zabrakło
zaczęłam biegać
a miłości z komiksów
mówię już: do widzenia

(Matsuda Wako z Toyamy)¹⁴

Przechodzenie od bez troskiej młodości w stronę dorosłości autorka opisuje, mówiąc jak zaczęła bardziej dbać o zdrowie i wyrosła z podkochiwania się w komiksowych bohaterach, a wszystko to pokazuje poprzez szczegóły, takie jak uprawianie joggingu czy zażywanie witaminy C. Z kolei o doświadczeniu starzenia się ktoś pisze na przykład tak:

w księgarni stoją
bestsellery na półkach
naraż rozumiem
jaki jestem już stary
bo nie mam okularów

(Matsushita Fumio z Ayabe)¹⁵

Współczesna *tanka* opisuje więc najróżniejsze zjawiska i problemy społeczne, przemiany w życiu autorów, ale i drobne zdarzenia z codziennego życia, przynoszące radość:

gorące aż parzą
kulki z ośmiornicą
potem komedia

¹⁴ W oryginale: *Bitamin shi tappuri totte joggingu mo hajimete manga no koi wa sotsugyō*. „Asahi Shinbun”, 20.07.2015.

¹⁵ W oryginale: *Hittosaku narabu shoten ni megane nakushite shimijimi oi o jikaku shite ori*. „Asahi Shinbun”, 31.08. 2015.

na Nambie nawet wietrzyk
nawet drzewa się śmieją

(Matsuda Wako z Toyamy)¹⁶

W trzydziestu jeden sylabach mamy tutaj opis radosnego dnia, spędzonego w osakijskiej dzielnicy Namba, gdzie odbywają się przedstawienia trupy komediowej Yoshimoto Shinkigeki, i gdzie można zjeść kulki z ciasta z ośmiornicą, *takoyaki* (obecnie można je kupić w wielu miejscach, ale wywodzą się właśnie z Osaki). A w poniższym wierszu zobaczymy już nie jeden dzień, a przemiany, jakie zaszły w życiu wielu Japończyków na przestrzeni trzech pokoleń:

na ziemi, którą
dziadek szczęśliwy dostał
z reformy rolnej,
wnuk teraz zamiast ryżu
same chwasty uprawia

(Okada Doppo z Mihary)¹⁷

Dobrobyt i nadmiar żywności we współczesnej Japonii sprawiają, że cenna niegdyś ziemia przeznaczona pod uprawę ryżu (*tanbo* oznacza pole ryżowe), często jest obecnie zostawiana odłogiem, za co rząd płaci rolnikom.

Tanka zaangażowana politycznie

Tym, co szczególnie uderza w tematyce współczesnych tanka, jest wdarcie się słów i problemów związanych z aktualną sytuacją ekonomiczną i polityczną, przy tym często bardzo krytycznych. Tematyka taka nie występowała w żadnej z japońskich form poetyckich przed XX wiekiem; obecnie tanka odbijają jak lustro niepokoje społeczne na przykład w taki sposób:

na pola bitwy
urodzeni w czasach Shōwa –

¹⁶ W oryginale: *Atsuatsu no takoyaki soshite Shinkigeki Namba no kaze mo ki mo waratteru*. „Asahi Shinbun”, 31.08.2015.

¹⁷ W oryginale: *Ojisan ga nōchi kaikaku de shutoku seshi tanbo ni mago wa zassō hayasu*. „Asahi Shinbun”, 10.08.2015.

ci, co wysyłają,
urodzeni w czasach Heisei –
ci, co są wysyłani

(Yoda Yoshio z Handy)¹⁸

Era Shōwa trwała od roku 1926 do 1989, era Heisei zaś – od 1989 do dziś, obecnie liczony jest jej 27. rok, tak więc Japończycy urodzeni w czasach Heisei, wysyłani na pola bitwy, to młodzi ludzie, którzy mogą mieć dwadzieścia kilka lat. Ci z czasów Shōwa, starsi od nich, na pola bitwy już nie są wysyłani, za to sami wysyłają innych. O jakich polach bitwy mowa? W Japonii od dłuższego czasu dyskutowana jest możliwość zmiany w konstytucji lub zmiana jej interpretacji, która pozwoliłaby na regularne wysyłanie japońskich sił samoobrony na misje wojskowe poza granicami kraju. Dyskusji w parlamencie towarzyszą silne protesty wielu obywateli, a wiersze *tanka* dają im wyraz:

o, młodzi ludzie,
teraz możecie wołać,
że nie ma mowy:
trwa dyskusja nad zmianą
polityki bezpieczeństwa

(Matsuyama Takeshi z Yasu)¹⁹

Autor posługuje się tu potocznym wyrażeniem, używanym przez młodych ludzi, *metcha yabai* ('nie ma mowy, bardzo źle' itp.); można tu wyczuć jednocześnie krytykę proponowanych przez premiera Abe zmian, jak i postaw młodzieży, która skłonna jest do wyrażania sprzeciwu, ale według twórcy wiersza, najwyraźniej nie wtedy, kiedy należy. To właśnie teraz trzeba zaprotestować, a nie milczeć, by nie dopuścić do wprowadzenia zmian, które sprawią, że Japonia porzuci swoje pacyfistyczne nastawienie, wypracowane po II wojnie światowej. Z kolei dwie ostatnie linijki brzmią jak tytuł z gazety czy zapowiedź wiadomości w telewizji: „trwa dyskusja nad zmianą polityki bezpieczeństwa”, i są doskonałym przykładem nowego słownictwa i tematyki w poezji tanka.

¹⁸ W oryginale: *Senjō e Shōwa umare wa okuru hito Heisei umare wa okurareru hito*. „Asahi Shinbun”, 20.07.2015.

¹⁹ W oryginale: *Wakamono yo metcha yabai to ima sakebe anpo kanren hōan shingi*. „Asahi Shinbun”, 22.06.2015.

Nawet te tak bardzo zaangażowane w problematykę polityczną wiersze *tanka* zwykle utrzymują przyjęte metrum: w powyższym wierszu liczba mor (gdyż mówiąc ściślej, to raczej mory, nie sylaby należy uznać za podstawę metrum) zgadza się idealnie. Za to jeśli chodzi o środki stylistyczne czy ciekawą konstrukcję wiersza – cóż, pod tym względem współczesne *tanka* amatorskie często wydają się bardzo prosto zbudowane, tak jakby cała uwaga twórcy skupiła się na przesłaniu i zamknięciu go w rytmie pięć, siedem. Przytoczę jeszcze jeden przykład:

czy ma iść w ślad za
tym krajem, który zrzucił
bombę atomową,
na nową wojnę ten nasz
kraj, który przegrał wojnę?

(Kajita Yukiko z Sakai)²⁰

Tanka poświęcone tragedii w Fukushima

Tanka w XX i XXI wieku śmiało podejmują najróżniejsze tematy: wyraźnie widać, że stały się środkiem do wyrażania wszelkich uczuć, zarówno negatywnych, jak i pozytywnych. Również katastrofalne trzęsienie ziemi i tsunami, które zniszczyły okolice Fukushima w 2011 roku, znalazły oddźwięk w poezji *tanka*, na przykład tak:

gdy słyszę pierwsze
wierzbowników śpiewanie,
wiem, że już wiosna
w wiosce, gdzie pięć lat temu
uciekliśmy przed morzem

(Katō Nobuko z Miyako)²¹

Wiersz ten bardzo wyraźnie łączy w sobie *tankę* klasyczną z nowoczesną: pierwsza strofa, to znaczy pierwsze trzy linijki, mogłaby się znaleźć w antologii dawnej poezji, zwłaszcza że forma czasownika

²⁰ W oryginale: *Genbaku o otoshita kuni no sensō ni tsuite yuku no ka haisenkokoku wa*. „Asahi Shinbun”, 21.09.2015.

²¹ W oryginale: *Uguisu no hatsunaki kikite haru o shiru umi o nogarete gonon me no sato ni*. <http://www.nhk.or.jp/heart-net/tv/calendar/2015-06/17.html> [28.11.2015].

kikite, „słyszę”, pochodzi z języka klasycznego (współczesna forma to *kiite*); druga strofa, ten spokojny, bezpieczny obraz śpiewu wiosennych ptaków przenosi do wioski w okolicy Fukushima, zniszczonej przez tsunami, i jeszcze przywołuje grozę morza, przed którym trzeba było uciekać. Przerazenie i smutek budzi także los zwierząt, które przeżyły katastrofę:

z bezludnej wioski
gdzieś w Fukushima
zbiegła na północ
ze zwykłej świni kiedyś
powstanie dzika świnia

(Yamauchi Yoshihiro z Iwaizumi)²²

Powyższe utwory pochodzą ze spotkania poetyckiego zatytułowanego „Wiersze o trzęsieniu ziemi 2015”, zorganizowanego w tym roku na Uniwersytecie Iwate w mieście Miyako (pref. Iwate); z całego kraju zostało nadesłanych prawie 400 *tanka* autorstwa 138 osób.

Kiedy szukałam wierszy poświęconych Fukushima, natrafiłam na podobne w wymowie, ale o wiele wcześniejsze. 1 września roku 1923 Tokio i okolice zniszczyło trzęsienie ziemi o sile 7,9 stopni w skali Richtera oraz pożary, które wybuchły w jego wyniku. Wkrótce potem, w styczniu 1924, pojawił się tomik zawierający na przykład takie *tanka*:

płaczę i płaczę,
ale już nie powróci
przyjacieli miłych
przez pogorzeliska
odchodzi jak wchłonięty

(Suzuki Samoko (?))²³

Wiersze tworzące ten zbiorek są pełne grozy, smutku, rozpacz, pojawiają się w nich takie słowa jak pogorzeliska, powtarza się motyw bliskich, którzy odeszli i już nie powrócą.

²² W oryginale: *Fukushima no mujin no sato yori hokujō shi buta wa itsushika ibuta to naru*. <http://www.nhk.or.jp/heart-net/tv/calendar/2015-06/17.html> [28.11.2015].

²³ Odczytanie imienia autorki niepewne. Wiersz w oryginale: *Nakedo nakedo ima wa kaerazu waga tomo wa yakino no hara ni suwarete zo yuku*. <http://www.j-cast.com/2013/10/23186967.html> [28.11.2015].

Bogactwo tematyki współczesnej tanka

Współpracownicy japońskiego miesięcznika społeczno-kulturalnego „Gunzō” („Portret zbiorowy”) również zwrócili uwagę na to ogromne bogactwo tematyki współczesnej *tanka*. Od roku 2012 w piśmie publikowane są pogrupowane tematycznie wiersze *tanka*, zarówno uznanych autorów, jak i amatorów, wybierane przez poetę Homurę Hiroshiego. Już same tematy brzmią zaskakująco i inspirująco, gdyż są na przykład takie: wiersze z przystanku autobusowego, wiersze poniżej 10 jenów, wiersze o terminie przydatności do spożycia, o zawodnikach sumō, którzy są cudzoziemcami, o karaluchach, o zbrodni, o spinaczach, o ogłoszeniach, plakatach i ostrzeżeniach, wiersze z powtórzeniami, o rzeczach zagubionych, o ludziach z pracy, wiersze z pomyłkami, z wieloma znakami kanji, wiersze o wróżbach, wiersze, w których ktoś przemawia do zwierząt, i wiele innych. Spójrzmy, jak brzmi jeden z wierszy „z przystanku autobusowego”:

czy już pojechał,
czy jeżeli poczekam
zaraz przyjedzie?
tkwię na przystanku, ale
nie wiem, jaka jest prawda

(Takahashi Teppei)²⁴

Homura Hiroshi komentuje, że do połowy to z pewnością wiersz o przystanku autobusowym, ale czy dalej też, czy nie mówi szerzej o życiu ludzkim? Robi to bardzo oszczędnie, przez sugestię tylko, co jest charakterystyczne dla poezji *tanka*. A wśród wierszy „o podwójnej formie” znajdziemy na przykład taki:

ile dołączyć
porcji sensu życia?
czy podgrzać panu
tę wartość, jaką ma
pana przyjście na świat?

(Kurihara Yumeko)²⁵

²⁴ W oryginale: *Ita no ka mateba kuru no ka basutei de hontō no koto wa wakarazu ni iru.* „Gunzō” 2014, nr 11, s. 305.

²⁵ W oryginale: *Ikite iku riyū wa ikutsu otsukeshimasu ka? Umareta imi wa atatamemasu ka?* „Gunzō” 2014, nr 8, s. 323.

Grzeczne formułki, jakie często możemy usłyszeć w McDonalds'ach lub innych barach, w tej parafrazie nabierają zupełnie innego wydźwięku i sprawiają, że ten wiersz brzmi jak współczesna *haikaika* – tak w poezji klasycznej nazywane były *tanka* o wydźwięku żartobliwym, czasem metaforycznym.

Spójrzmy na jeszcze jeden wiersz, tym razem z grupy „wierszy ze świata mikro”:

wystarczyło, że
tylko jeden mały włos
wpadł mi do ust
a od razu świat aż tak
nieprzyjemny się zrobił

(Homura Hiroshi)²⁶

Wystarczyło, że jeden włos wpadł mi do ust, komentuje to sam autor, a świat stał się naraz bardzo przykry, ale dla nikogo innego przecież nie zmienił się, każde z nas jest pojedynczym ziarnkiem i samo przeżywa swój los. W wierszu tym widzimy jeszcze jedną cechę poezji *tanka*: pokazywanie spojrzenia bardzo subiektywnego, od wewnątrz, z samego centrum wydarzeń, nawet jeśli to wydarzenie jest tak drobne, właśnie w skali mikro. A z kolei to, co jest charakterystyczne tylko dla współczesnej *tanka*, to cielesność, fizyczność, nieskrępowane mówienie o własnym ciele i jego wszelkich doznaniach. Poetka Imano Sumi pisze tak o cielesności w poezji: „Słownictwo związane z ciałem było w poezji *tanka* tabu, jeszcze bardziej nawet niż słownictwo związane z pożywieniem. „Włosy” były traktowane jako wyjątek, ale już „uszu” zdecydowanie unikano. Tymczasem w zbiorze „Splątane włosy” słów związanych z ciałem jest wiele. Nogi, ramiona, ręce, usta, wargi, język, plecy, piersi, skóra, czoło, źrenice, klatka piersiowa, aż po oczy i palce (...)”²⁷.

Powyżej wspominałam o zmysłowej i indywidualnej poezji Yosano Akiko, zawartej w jej przełomowym zbiorze pt. „Splątane włosy”. Akiko jako jedna z pierwszych zaczęła tak śmiało odnosić się do

²⁶ W oryginale: *Kami no ke ga ippon kuchi ni tobikonda dake de sekai wa konna ni mo iya*. „Gunzō” 2012, nr 3, s. 353.

²⁷ Imano Sumi, *Uta kotoba hyaku. Dai go kai omina, kuchi, nazuki, yukashi*, w: „Kadan” 2013, nr 8, s. 121.

własnej cielesności, a XX wiek tę tendencję rozwinął do niespotykanej wcześniej otwartości w mówieniu o ciele²⁸.

Na zakończenie chciałabym wspomnieć o twórczości jeszcze jednej autorki: Akitsu Ei (ur. 1950), poetka i feministka, znacznie rozwinęła nurt poezji określanej jako *joka*, czyli *tanka* kobieca. Zdobyla liczne nagrody za swoje zbiory poezji, na przykład pierwszy, *Murasaki mokuren. Shitaburi* („Fioletowe magnolie. Drżenie języka”, 1980) został uhonorowany Gendai Kajin Shūkaishō, czyli Nagrodą Stowarzyszenia Poetów Współczesnych. Wydała także wiele esejów i krytyk literackich. Wśród jej wierszy znajdziemy takie, które można uznać za bardzo zaangażowane w sprawę feminizmu, na przykład:

idę i czuję
coś wierci się pod stopą
uwiera i mówi:
„kobietom należą się:
różga i małe dzieci”²⁹

Nie udało mi się zidentyfikować źródła słów, które tworzą dwie ostatnie linijki, a brzmią jakby były cytatem, wydaje mi się jednak, że nawet bez tego przesłanie, krytyczne wobec deprecjonowania pozycji kobiety, jest jasne. W wielu innych wierszach Akitsu Ei widzimy nieskrępowaną i jakże obfitą, dającą życie cielesność:

o, buńczuczności,
o ty, śmiałości sutek,
które tak sterczą
po tym, gdy dziecko małe
ssało sobie z nich mleko³⁰

skoro masz rodzić
to już uródź cały świat,
tam, gdzie nowe pąki

²⁸ Temat cielesności w poezji japońskiej omawiam także w artykule: *Cielesna czy bezcielesna? Japońska klasyczna poezja miłosna*, w: *Wymiary cielesności w kulturze Japonii*, „Japonica”, w druku.

²⁹ W oryginale: *Ayumi yuku waga ashiura ni ugomekite noru onnara ni muchi to akago o. Akitsu Ei, Akitsu Ei kashū Tōkyō* 2004, s. 66.

³⁰ W oryginale: *Midorigo no suitaru ato no chikubi no futebuteshisa yo takedakeshisa yo*. Ibid., s. 69.

wzbierają sokiem w lesie
pośród młodej zieleni³¹

Język poezji Akitsu Ei jest niezwykle bogaty, również konstrukcja wierszy jest bardzo zróżnicowana, z licznymi inwersjami, pytaniami, inwokacjami, jak widzieliśmy, nawet do buńczuczności sutek kobiety. Ale wśród jej wierszy znajdziemy i takie:

białej rzodkiewki
skoro posiałam nasiona
białej rzodkiewki
porozkwitały kwiaty
białej rzodkiewki kwiaty³²

Prostota języka i powtórzenia przywodzą na myśl poezję *haiku*, która często odnotowuje jedną chwilę, tę właśnie chwilę, w której żyjemy; tutaj jest to chwila, gdy rozwijają się kwiaty białej rzodkwi, ale jest też odniesienie do momentu wysiewania nasion, a to już daje szersze spojrzenie, cofnięcie się do przeszłości i wskazanie źródeł chwili obecnej. W poezji Akitsu Ei nie brakuje tematyki, którą można określić jako klasyczną, to znaczy odniesień do świata natury i do przemian pór roku, choć realizacja tej tematyki może być całkiem przewrotna, na przykład:

salon pachinko
rodzina manekinów
zdobi wystawę,
ale od zeszłej zimy
ubranie niezmienione³³

Elementy języka klasycznego (*kozy* – ‘zeszły rok’, *koromo* o *kaezu* – ‘nie zmienić szat’) mieszają się tutaj z potocznym językiem współczesnym (*pachinko*), a nawet zapożyczeniami z angielskiego (*manekin*); sezonowość widzimy nie w odwołaniu do roślin czy zjawisk właści-

³¹ W oryginale: *Umu naraba sekai o umeyo mono no me no wakitatsu mori no samidori no naka*. Ikeda Shōko, *Tanka hihiyō to jendā (sono 1)*. *Kadan no naka no Akitsu Ei* („Krytyka tanka i gender, część 1. Pozycja Akitsu Ei w świecie poetyckim”), „Tōkyō Risshō Tanki Daigaku Kiyō” 2006, nr 34, s. 69.

³² W oryginale: *Daikon no shushi makishikaba daikon no hana ga sakitari daikon no hana ga*. *Akitsu Ei kashū*, op. cit., s. 71.

³³ W oryginale: *Pachinkoten kazaru kozure no manekin wa kozo no fuyu yori koromo o kaezu*. *Ibid.*, s. 68.

wych dla danej pory roku, ale w ubolewaniu, że manekiny na wystawie przez cały rok mają na sobie ubrania takie, w jakie zostały ubrane na zeszłą zimę.

Powyżej starałam się przedstawić zróżnicowanie tematyczne, jakie osiągnęła japońska forma *tanka* w XX i XXI wieku. Wspomina na wyżej poetka, Tawara Machi, napisała w jednym z esejów, że *tanka* różni się od innych gatunków literatury tylko jednym – formą pięć, siedem, pięć, siedem, siedem³⁴ – co oznacza, że *tanka* może podejmować każdą tematykę i nie ma żadnych innych ograniczeń, niż odpowiedni rytm. Tymczasem Akitsu Ei opisuje formę *tanka* między innymi tak:

„Pierwsze sito – forma. Oczka sieci, jaką stanowi ustalona forma pięciu wersów i trzydziestu jeden sylab, leżą u samego dna świadomości i spełniają funkcję sita podstawowego. Aby powstała poezja, konieczne jest nie liczenie sylab, trzydziestu jeden, tylko świadomość istnienia ustalonej formy. Uważa się, że świadomość ustalonej formy ma głęboki związek z rytmem”³⁵.

O ile opis Tawary stara się rozszerzyć granice *tanka*, definiując, że jedynie forma odróżnia ją od innych gatunków (a więc nie ma tematów, których nie można poruszyć w *tanka*), o tyle opis Akitsu Ei podkreśla wagę istnienia formy, ustalonego wzorca rytmicznego, jako tego, co właśnie pozwala ograniczyć, odrzucić to, czego nie można ująć w ramy wiersza. Obie poetki wyraźnie obstają przy *tanka* jako wierszu o ustalonym wzorcu rytmicznym, który stanowi najważniejszą, definitywną cechę tej formy poetyckiej; dowodzą tego także swoją twórczością.

³⁴ Tawara Machi, *Yotsuba no essei*, Tōkyō 1992, s. 26.

³⁵ Akitsu Ei *kashū*, op. cit., s. 112.

Renata Czekalska

„CZYM JEST POEZJA, KTÓRA NIE OCALA...?”

RELACJE MIĘDZY TWÓRCZYM ARTYZMEM

A POLITYCZNYM AKTYWIZMEM W

INDYJSKIEJ POEZJI WSPÓŁCZESNEJ.

„AWARD WAPSI” I PRZYPADEK

KOJAMPARAMBATHA SAĆIDANANDANA

Streszczenie: Celem artykułu jest ukazanie relacji pomiędzy poziomem artystycznym dzieła a zaangażowaniem politycznym, przejawiającym się w warstwie treściowej utworu. Wzajemne zależności pomiędzy ideologią, formą oraz poziomem artystycznym przedstawione zostaną na przykładach utworów poetyckich, wybranych spośród wierszy współczesnego poety indyjskiego, tworzących w drugiej połowie XX oraz w pierwszych dekadach XXI wieku.

Słowa kluczowe: poezja indyjska, Kojamparambath Saćidanandan, aktywizm polityczny, literatura, społeczeństwo

Uwagi wstępne

Kiedy w maju 2015 roku przygotowywałam zarys wystąpienia, jakie miałam przedstawić podczas XXXV Zjazdu Orientalistów Polskich Literatury Azji i Afryki wobec problemów współczesności, zjawisko które faktycznie podczas Zjazdu przedstawiłam nie istniało. Istniał natomiast postawiony w tytule problem relacji poezji wobec rzeczywistości. Zagadnienie to nie jest bowiem niczym nowym, ponieważ w tzw. myśli zachodniej podejmowane było już w klasycznej filozofii greckiej, a że stale jawi się na nowo w rozmaitych kontekstach współczesnego świata, wydaje się problemem uniwersalnym.

Już Platon bowiem, w *Państwie*, zastanawiał się nad relacją pomiędzy opisem rzeczywistości a rzeczywistością u poetów miernych,

„wytwórców widziadeł”, których dzieła „stoją na trzecim miejscu w stosunku do rzeczywistości” oraz poetów dobrych, którzy „mówią jednak coś do rzeczy i znają się na tym, o czym, zdaniem szerokich kół, tak dobrze piszą”¹.

Ta obecna już w pismach Platona refleksja nad celem i sensem poezji, nad związkiem sztuki z realnością życia, znalazła w języku polskim najbardziej bodaj lapidarny wyraz w wierszu Czesława Miłosza *Przedmowa*, otwierającym pierwszy jego powojenny tomik poezji, *Ocalenie* (1945). Pytanie „Czym jest poezja, która nie ocala....?”, niezależnie od zmian zachodzących w świecie, wciąż pozostaje aktualne. Stąd też i decyzja o umieszczeniu tego cytatu w tytule niniejszego tekstu.

Platon w swoich rozważaniach skupiał się nie tylko na związku pomiędzy rzeczywistym zaangażowaniem twórcy w sprawy tego świata a obrazem tego zaangażowania w jego działach, ale także na relacji pomiędzy politycznym zaangażowaniem treści, a poziomem artystycznym dzieła. Dla argumentacji przedstawionej w tym artykule – mimo, że przykłady poetyckie w nim ukazane są niewątpliwie jakości nieprzeciętnej – mniejsze znaczenie będzie miał namysł nad poziomem artystycznym dzieła, a większe nad relacją między poezją zaangażowaną a rzeczywistym zaangażowaniem poety. A sprawdzianem takiego właśnie zaangażowania stało się w Indiach zjawisko, które ma już w indyjskiej prasie swoją (hybrydalną zresztą) nazwę *award-wapsi*².

Award wapsi

Nazwą tą określaną jest, rozpoczęta niedawno przez indyjskich pisarzy, społeczna kampania sprzeciwu wobec łamania przez rząd Narendry Modiego podstawowych zasad demokratycznych, takich jak wolność słowa, sumienia i wyznania. Rzecz całą – najprawdopodobniej nie przewidując rozwoju wydarzeń na tak wielką skalę – rozpoczął 9. września 2015 roku uznany pisarz tworzący w języku hindi, Udaj Prakaś (ur. 1952), zwracając otrzymaną w 2010 roku nagrodę In-

¹ „Bo dobry poeta, jeżeli ma pięknie pisać o tym, o czym pisze, musi się na tym znać, kiedy tworzy, albo w ogóle pisać nie potrafi. Więc trzeba się zastanowić nad tym, czy to ci wielbiciele nie natrafili też na naśladowców i dają się im w pole wywodzić, zaczem patrzą na ich dzieła i nie dostrzegają, że one stoją na trzecim miejscu w stosunku do rzeczywistości i łatwo je pisać temu, co prawdy nie zna; przecież poeta daje widok rzeczywistości, a nie rzeczywistość; czy też może dobrzy poeci mówią jednak coś do rzeczy i znają się na tym, o czym, zdaniem szerokich kół, tak dobrze piszą.” Por. Platon, *Państwo*, przekład i opracowanie Władysław Witwicki, Kęty 2003, s. 312-313.

² *Award* ang. ‘nagroda’; *vāpsī* hind. ‘powrót’.

dyjskiej Akademii Literatury³. Wykonał ten gest w proteście przeciwko milczeniu prezydium Akademii w obliczu morderstw dokonanych na pisarzach, wskazując konkretnie dwóch: wybitnego twórcę piszącego w języku marathi Govinda Pansarego zamordowanego 20 lutego 2015 roku, po opublikowaniu książki „Kim był Śiwadźi”⁴ oraz piszącego w języku kannada, Lingannę Satjampeta, który zginął 25 lipca 2012 roku.

Informacja o zwróceniu nagrody przez Udaya Prakaśa ukazała się w indyjskich mediach, jednak władze Indyjskiej Akademii Literatury nie potraktowały tego protestu poważnie, pomimo gorzkich stwierdzeń, jakie wypowiedział pisarz w oświadczeniu złożonym 11 września 2015 roku dziennikowi „Times of India”, w którym zawarł m.in. następujące słowa: „W środę zwróciłem szal, plakietkę oraz czek na 100 000 rupii, otrzymane w związku z nagrodą. Odebrał to wszystko sekretarz osobisty prezesa Indyjskiej Akademii Literatury, K. Śrinivasarao, nieobecnego wówczas w Delhi. Dano mi do zrozumienia, że za kilka dni odbędzie się posiedzenie, podczas którego moja sprawa zostanie omówiona... (...) Akademia organizuje swego rodzaju farśę, wręcza ci nagrodę, a następnie o tobie zapomina. A gdy dzieją się takie rzeczy, nie można liczyć nawet na słowo pocieszenia czy poparcia z ich strony. Pisarze stanowią rodzinę, ale oni nie wydają się w ogóle tym przejmować”⁵.

Diagnoza postawiona przez U. Prakaśa okazała się słuszna. Informacje na temat jego protestu po kilku dniach ucichły w indyjskich mediach. Przypomniano sobie o tym gościu rozpaczy dopiero w początkach października, po tym, jak 6. października – w proteście wobec postępującej fali przemocy i nietolerancji – nagrodę Indyjskiej Akademii Literatury zwróciła pisarka Najantara Sahgal. W uzasadnie-

³ Oryg. Sahitya Akademi, instytucja państwowa założona w 1954. Jej celem jest wspieranie i promowanie literatury powstającej w językach Indii. Corocznie Akademia przyznaje prestiżową nagrodę, drugie najważniejsze indyjskie wyróżnienie przyznawane za twórczość literacką.

⁴ Napisana w języku marathi, zawierająca niewygodne prawdy historyczne, biografia siedemnastowiecznego przywódcy hinduskiego.

⁵ “I returned on Wednesday the shawl, the plaque and the cheque of Rs 1 lakh that I had received for the award. It was received by the personal secretary to the Sahitya Akademi secretary K Sreenivasarao, who was out of town. I was given to understand that the Akademi will organise a meeting in a few days to discuss the matter... The Akademi organises a tamasha of sorts, presents you an award and forgets about you. When something like this happens, there is no word of consolation and support from them. Writers are a family but they don't seem to care”, <http://timesofindia.indiatimes.com/india/Hindi-writer-Uday-Prakash-returns-Akademi-award-over-Kalburgi-killing/articleshow/48930730.cms> [15.09.2015].

niu swojej decyzji wskazała dwa bardzo konkretne przykłady łamania w Indiach zasad demokratycznych: lincz w miejscowości Bisara (dys-trykt Dadri)⁶ oraz dramatyczną śmierć M. M. Kalburgiego⁷.

Protest N. Sahgal wywołał lawinową wręcz reakcję wśród nagrodzonych przez Akademię twórców. Tylko w ciągu pierwszych dziewięciu dni (do 15. października) nagrodę zwróciło dwudziestu sześciu pisarzy⁸. Obecnie media indyjskie podają informację, że nagrodę zwróciło około czterdziestu pisarzy⁹, jednak przestały udostępniać szczegółowe dane. Według nieoficjalnych źródeł ma ich być ponad czterdziestu pięciu¹⁰. Gwałtowna reakcja indyjskiego środowiska literackiego na rosnącą falę nietolerancji objęła także tych twórców, którzy nagrody Indyjskiej Akademii Literatury nie otrzymali. Na przykład czterech pisarzy, a wśród nich Kojamparambath Satćidanandan, zrezygnowało ze stanowisk zajmowanych w strukturach Akademii¹¹. Do protestu literatów dołączyli także intelektualiści i artyści – naukowcy, aktorzy, tancerze, filmowcy etc.. 5 listopada 2015 roku nagrodę za najlepszy scenariusz (1989) zwróciła Arundhati Roy¹², składając przy tym symptomatyczne oświadczenie: „Ucieszyłam się bardzo odnajdując Nagrodę Państwową (za najlepszy scenariusz do filmu *In Which Annie Gives It Those Ones*), którą mogłam zwrócić, gdyż umożliwia mi to uczestniczenie w kampanii politycznej zainicjowanej przez indyjskich pisarzy, filmowców i naukowców, którzy powstałi w roście przeciw swoistego rodzaju ideologicznej brutalności...”¹³.

⁶ 28. września 2015 roku, z powodu podejrzenia o zabicie krowy oraz zjedzenie mięsa zabitego zwierzęcia, doszło tam do zbiorowego linczu na muzułmańskiej rodzinie.

⁷ 30. września 2015 roku w swojej własnej rezydencji zastrzelony został przez „nieznanych sprawców” Malleshappa Madivalappa Kalburgi, wybitny intelektualista, sprzeciwiający się otwarciu hinduskiej idolatrii.

⁸ Por. m.in.: <http://www.ibtimes.co.in/sahitya-akademi-protest-list-writers-who-returned-awards-over-kalburgi-murder-dadri-lynching-650241> [16.10.2015].

⁹ <http://www.dnaindia.com/india/report-sahitya-akademi-s-dilemma-what-to-do-with-returned-awards-2148325> [24.11.2015].

¹⁰ Listę pisarzy, również od pewnego momentu nieuaktualnianą, podaje już nawet wikipedia https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_writers_who_have_returned_the_Sahitya_Akademi_Award [5.12.2015].

¹¹ Por. m.in.: <http://www.ibtimes.co.in/sahitya-akademi-protest-list-writers-who-returned-awards-over-kalburgi-murder-dadri-lynching-650241> [16.10.2015].

¹² Notabene A. Roy nie przyjęła nagrody Indyjskiej Akademii Literatury w 2006 roku, w proteście wobec proamerykańskiej polityki ówczesnego rządu.

¹³ “I am very pleased to have found a National Award (best screenplay for *In Which Annie Gives It Those Ones*) that I can return because it allows me to be a part of a political movement initiated by writers, filmmakers and academics in the country who have risen up against a kind of ideological viciousness...”, <http://indianexpress.com/article/opinion/columns/why-i-am-returning-my-award/> [7.11.2015].

Kampania award wapsi kontynuuje w pewnym sensie tradycję zapoczątkowaną na Subkontynencie przez Rabindranatha Thakura¹⁴, który zrzekł się tytułu szlacheckiego w proteście przeciw tak zwanej masakrze w Amritsarze¹⁵. Podobieństwa do okoliczności towarzyszących decyzji Thakura można zresztą odnaleźć nie tylko w argumentacji uczestników symbolicznego protestu artystów, ale także w reakcjach urzędników będących jego bezpośrednimi adresatami¹⁶. W tym kontekście trudno oprzeć się wątpliwości, czy w Indiach Modiego nie następuje aktualnie próba kolonizowania umysłów i dusz przez obecnie sprawujących władzę.

¹⁴ Znanego w Europie jako Rabindranath Tagore (1861-1941).

¹⁵ 13 IV 1919 wojska brytyjskie dokonały w Amritsarze masakry ludności hinduskiej, zgromadzonej na wiecu związanym z uroczystościami święta wiosny, zabijając, według oficjalnych danych, 300 osób i raniąc 1200.

¹⁶ Thakur pisał w liście datowanym „Calcutta, 31 maja 1916”, adresowanym do Lorda Chelmsforda, ówczesnego wicekróla Indii: „(...) the very least I can do for my country is to take all consequences upon myself in giving voice to the protest of millions of my countrymen, surprised into a dumb anguish of terror. The time has come when badges of honour make our shame glaring in their incongruous context of humiliation, and I for my part wish to stand, shorn of all special distinctions, by the side of countrymen...” (Por. Krishna Dutta, Andrew Robinson (red.), *Selected Letters of Rabindranath Tagore*, Cambridge 1997, s. 223). Reakcję Lorda Chelmsforda znamy dzięki jego telegramowi do Sekretarza Stanu, Edwina Montagu, w którego treści znalazły się m.in. następujące słowa: „I propose to reply, in view of the advertisement that would be given to Tagore and the fact that grant of his request might be interpreted as admission of mistaken policy in the Punjab, that I am unable to relieve him of his title and, in the circumstances, do not propose to make any recommendation to His majesty on the subject.” (Por.: Telegrams to and from the Secretary of State for India, Vol. I. Jan-Dec 1916, Mss Eur E264/7, India Office Library, London). Pisarze współcześni argumentują swoje decyzje następująco: „A new political hypocrisy has emerged centre-stage: make all the constitutionally correct statements on freedom, liberty, secular fabric, tolerance but keep quiet or dilute or take no action against those who blatantly violate both spirit of the constitution and the rule of law. A citizen almost does not have a fundamental right to life, freedom etc. You can live or be free if they allow you to be so.” Por. m.in.: <http://www.thehindu.com/news/national/sahitya-akademi-awardee-ashok-vajpeyi-on-why-they-retuned/article7743868.ece> [11.10.2015]. Paradoksalnie odpowiedź prezesa Indyjskiej Akademii Literatury na ów protest do złudzenia przypomina reakcję wysokich urzędników Imperium Brytyjskiego na gorzkie słowa R. Thakura. Dr Vishwanath Prasad Tiwari stwierdził m.in.: „If they oppose the government on different issues, what has the Sahitya Akademi got to do with it? I say you cannot return the Sahitya Akademi Award on this issue. This is no way to protest. These awards were given by writers. So what is the point of returning these awards to the government?” Por. m.in.: <http://www.rediff.com/news/interview/sahitya-akademi-president-why-are-writers-returning-awards/20151013.htm> [13.10.2015].

Słowa i czyny. Przypadek Kojamparambatha Saćidanandana

10. października 2015 roku poeta tworzący w języku malajalam Kojamparambath Saćidanandan (ur. 1946, w indyjskim świecie literackim znany bardziej jako K. Saćidanandan lub Saći), jeden z przewidywanych kandydatów do literackiej Nagrody Nobla w roku 2011¹⁷, zrezygnował ze wszystkich funkcji, jakie pełnił w Indyjskiej Akademii Literatury¹⁸. W swoim oświadczeniu, opublikowanym w indyjskiej prasie codziennej, pisarz stwierdzał: „Z przykrością zauważam, że Akademia Literatury nie wykazała solidarności z pisarzami oraz nie stanęła w obronie wolności słowa zagwarantowanej przez Konstytucję Indii, która wydaje się być codziennie w kraju łamana. Organizację symbolicznego spotkania upamiętniającego czyjeś odejście, w biurze regionalnej filii, jak Akademia zdaje się uczyniła, trudno uznać za wystarczającą reakcję wobec ataków na wolność słowa poprzedzających serię morderstw, dokonanych na niezależnie myślących intelektualistach w różnych częściach kraju. Przykro mi słyszeć, że waszym zdaniem jest to kwestia polityczna, podczas gdy dla pisarzy, a zatem i dla mnie, jest to kwestia niezbywalnego prawa do życia, myślenia i pisania. Odebranie komuś życia w żadnym wypadku nie może zastąpić dyskusji, będącej wszak istotą demokracji”¹⁹.

Słowa te skierował do władz Indyjskiej Akademii Literatury nie tylko poeta należący od lat 80. XX wieku do tychże władz (na różnych szczeblach), ale przede wszystkim poeta, który swoją twórczością – począwszy od debiutanckiego tomiku z 1971 roku – udowadniał, że jest twórcą należącym do tej kategorii, która według Platona gromadziła poetów dobrych, czyli takich, którzy widzą i rozumieją. A za-

¹⁷ Por. m.in. „Times of India” (9.10.2011); <http://timesofindia.indiatimes.com/home/sunday-times/deep-focus/For-whom-No-bels-have-tolled/articleshow/10284973.cms> [10.10.2015].

¹⁸ <http://www.thehindu.com/news/poet-satchidanandan-resigns-from-all-positions-in-sahitya-akademi/article7746630.ece> [11.10.2015].

¹⁹ „I am sorry to observe that the Akademi has failed in its duty to stand with the writers and to uphold the freedom of expression guaranteed by the Constitution of India that seems to be getting violated every day in the country. Holding a ritual condolence meeting in a regional office, as the Akademi seems to have done, is hardly an adequate response to the recent attacks on the freedom of expression followed by a series of murders of independent thinkers in different parts of the country. I am sorry to find that you think this is a political issue while to writers like me it is an issue of our basic freedom to live, think and write. Annihilation should never be allowed to replace argument that is the very essence of democracy.” Por. m.in.: <http://www.thehindu.com/news/poet-satchidanandan-resigns-from-all-positions-in-sahitya-akademi/article7746630.ece> [11.10.2015].

tem – poetą, który ma moralne prawo wypowiadać słowa, jakie padły w jego oświadczeniu²⁰.

Ilustrację owego autentycznego zaangażowania twórcy w problemy, jakie następnie stają się przedmiotem jego wierszy, a także stałości jego zainteresowań, mogą stanowić dwa wiersze, pochodzące z różnych okresów twórczości: jeden dotyczący sytuacji wewnątrzindyjskiej, drugi – sytuacji poza granicami kraju. Obydwa cytuję w całości również dlatego, że najprawdopodobniej są to pierwsze opublikowane przekłady poezji K. Saćidanandana na język polski²¹.

Wiersz pierwszy dedykowany tamilskiemu pisarzowi Perumalowi Muruganowi, którego szantażowano i zastraszano, zmuszając go ostatecznie do milczenia²², został napisany w 2015 roku i opublikowany pod tytułem *Wybaczcie*:

Wybaczcie mi
to, co napisałem,
to, czego nie mogłem napisać,
to, co pewnie napiszę
i to czego być może nie napiszę nigdy.

Wybaczcie mi kwitnienie drzew,
przemianę kwiatów w owoce,
przechowywanie jakże ogromnych ilości
złota i wody i wiosny
we wnętrzu ziemi.

Wybaczcie mi ubywanie księżyca,
zachodzenie słońca,
poruszanie się wszystkiego, co żywe
nieruchomość wszystkiego, co żywe nie jest.

Wybaczcie mi, że wypełniłem ziemię
tyłoma kolorami,
krew tak mocną czerwienią,

²⁰ Na przykład w odróżnieniu od indyjskich poetów nurtu o nazwie *pragativad* (tj. progresizm, nurt postępowy), jednego z epigońskich prądów powstałych w latach 20. XX w., powierzchownie zaangażowanych w tzw. walkę klas.

²¹ Obydwa wiersze przełożyłam korzystając z autorskich tłumaczeń K. Saćidanandana na język angielski.

²² Perumal Murugan (ur. 1966). 12. stycznia 2015 roku na własnym profilu FB ogłosił, że „Perumal Murugan, pisarz, nie żyje”. (Patrz: <http://indianculturalforum.in/index.php/2015/11/28/let-perumal-murugan-the-writer-live-again/> [dostęp: 10.11.2015].

liść lasem,
 deszcz niebem,
 piasek gwiazdą,
 a swój atrament marzeniami.
 Wybaczcie mi przepelnianie słów
 znaczeniem,
 dat historią;
 ukrycie dzisiejszego dnia w dniu wczorajszym
 a jutrzejszego w dzisiejszym;
 stworzenie Stwórcy,
 który wypełnia gesty tańcem a przyrodę symbolami.

Wybaczcie mi trzęsienie ziemi
 i burzę,
 nieposkromiony ogień i wzburzone morze.

Ziemia jest uszkodzonym mechanizmem.
 Nie jestem kimś, kto może ją naprawić.
 Ja Perumal – król, ale bez ziemi,
 ja Murugan – bóg, lecz bez oręża,
 jakby życie, ale bez języka.

Wymyślcie boga
 który nie zażąda waszej głowy.
 Wymyślcie człowieka wolnego od strachu.

Wymyślcie
 język
 wymyślcie
 alfabet²³.

²³ Pardon// (This poem is dedicated to the Tamil writer Perumal Murugan who was forced into silence by anti-social communal outfits.)// Pardon me/ for what I have written,/ for what I could not write,/ for what I am likely to write/ and for what I may never write.// Pardon me for the trees' flowering,/ for the flowers' fruiting,/ for having hoarded so much of/ gold and water and spring/ inside the earth.// Pardon me for the waning moon,/ for the setting sun,/ for the movement of the living,/ for the stillness of the non-living.// Pardon me for filling the earth/ with so much colour,/ the blood with so much red,/ the leaf with forest,/ the rain with sky,/ the sand with star/ and my ink with dreams.// Pardon me for filling words/ with so much meaning,/ dates with so much history;/ for having hidden today inside yesterday/ and tomorrow inside today;/ for creating the Creator/ who fills gestures with dance/ and nature with symbols.// Pardon me for the earthquake/ and the tempest,/ the wild fire and the raging sea.// The Earth is a damaged machine./ I am not someone who can repair it./ I am a king

W drugim wierszu, a właściwie poetyckiej impresji pod budzącym dramatyczne skojarzenia tytułem *Tiananmen. 1994*, znajdujemy metaforyczny obraz wydarzenia, które w 1989 roku²⁴ wstrząsnęło bojąc całym cywilizowanym światem:

Pary odpoczywają nad
zaschniętą krwią, i rozmawiają.
Żołnierze z karabinami
obmywają czołgi z krwi i kości
i stoją na straży przemijającej wiosny.
Burza prycha spod ziemi.
Pełny księżyc wschodzi
niczym płonące oko wstającego z martwych.

Normalność
przywrócono.

(Tiananmen, Pekin)²⁵

Obydwa wiersze dzieli dystans czasowy (prawie trzydziestu lat!), a treściowo dotyczą z pozoru odmiennych problemów, umiejscowionych w dwóch różnych rzeczywistościach polityczno-społecznych. A jednak obydwie w swej istocie dotyczą tej samej kwestii – tragicznych konsekwencji wynikających z łamania podstawowych zasad demokracji – wolności słowa, sumienia i wyznania. Perumal Murugan cywilną śmiercią zapłacił za napisanie powieści, której treść nie zgadza się z przekonaniem fundamentalistycznie hinduskiej, pozostającej aktualnie u władzy, indyjskiej skrajnej prawicy. Chińscy studenci na Placu Niebiańskiego Spokoju zapłacili życiem za to, że zażądali rozpoczęcia reform politycznych, demokratyzacji życia publicznego oraz powstrzymania narastającej korupcji, co też nie zgadzało się z linią

without a country*/ a god without a weapon**,/ a life without a tongue./ Invent a god/ who doesn't ask for your head./ Invent the fearless man. Invent/ language,/ invent/ the alphabet. Ten autorski przekład z języka malajalam Saćidanandan, w miejscach oznaczony gwiazdką, opatrzył następującymi objaśnieniami: *'In the original 'Perumal without a country'. 'Perumal' means 'the Big Man', the King.'; **'In the original 'Murugan without a vel'. Murugan is Lord Subrahmanya who travels on a peacock and has a 'vel'- a kind of spear- for his weapon. The two words together make the name of the writer.'

²⁴ W nocy z 3 na 4 czerwca 1989 roku, chińska armia wjechała czołgami na plac Tiananmen w Pekinie, dokonując masakry kilku tysięcy osób, głównie studentów.

²⁵ Tiananmen, 1994// Couples relax over the/ dried up blood, and chat./ Gun-trotting soldiers/ wash the tanks clean of flesh and blood/ and stand guard to the passing spring./ A tempest snorts from under the earth./ The full moon rises like the/ burning eye of the resurrecting one./ Ordinairiness has been restored.// (Tiananmen Square, Beijing).

polityczną rządzących. Decyzja Murugana wywołała natychmiastową niemal reakcję K. Saćidanandana, w postaci wstrząsającego wiersza. Wizyta na placu Tienanmen w pięć lat po dramacie, jaki się tam wydarzył, sprowokowała w wyobraźni tego niezwykle wrażliwego na kwestie społeczne poety serię drastycznych obrazów, skontrastowanych z pozorną normalnością teraźniejszości. Wymiar dramatyczny obydwu tekstów spotęgowany został przez zachowanie chłodnego, ironicznego dystansu, opartego na opisie z pozoru normalnych sytuacji, które tylko od czasu do czasu wymykają się realizmowi („wybaczcie mi/ (...) / stworzenie Stwórcy”; „Pełny księżyc wschodzi/ niczym płonące oko wstającego z martwych.”).

Obydwa wiersze świadczą ponadto o autentycznym zaangażowaniu K. Saćidanandana w kwestie społeczne oraz o jego niezwyklej wrażliwości na wszelkie oznaki niesprawiedliwości, a zwłaszcza na krzywdy wyrządzane obywatelom przez nieprzestrzegającą zasad demokratycznych „władzę”. Potwierdzają również zawartą w jego cytowanym powyżej oświadczeniu deklarację, że wolność słowa, sumienia i wyznania nie jest dla tego twórcy kwestią polityczną, lecz stanowi niezbywalny warunek zarówno twórczości jak i egzystencji.

Uwagi końcowe

Zamiast podsumowania być może wystarczyłoby tylko sparafrazować zawarte w tytule pytanie Czesława Miłosza i zastanowić się, czy w ogóle jest taka poezja, która nie ocala... A odpowiedź na tę wątpliwość byłaby prosta – oczywiście, że jest (była i na pewno będzie). Jest i była (oraz pewnie będzie) zarówno w Polsce, jak i w Indiach. Jednak pozostanie ona zawsze na opisanym przez Platona „trzecim miejscu w stosunku do rzeczywistości”, gdyż jako sztuce tworzonej przez „wytwórców widziadeł” brak jej autentyczności. Poezja, która nie ocala jest więc poezją słabą, sztuczną, pozbawioną autonomii artystycznej.

Moc ocalającą natomiast ma i może mieć tylko poezja zaangażowana osobistym zaangażowaniem poety w dobrze przez niego znaną rzeczywistość. Poety, który nie tylko realizuje swoje tragiczne posłannictwo i nie uchyla się od roli świadka epoki, ale również nie ogranicza się wyłącznie do roli biernego obserwatora i kronikarza rzeczywistości, lecz współuczestniczy w dramatycznym doświadczeniu ludzkości, narodu, przyjaciół, czy nieznajomych. Poety, który doświadczenie to nie tylko zna, ale autentycznie czuje i rozumie, gdyż miarą jego dzieła jest prawda, a celem – dobro. A zatem, ocalać może tylko słowo arty-

sty, który – jeśli znów użyć słów Platona – „dojrzał ideę Dobra”, świecąca „na szczycie świata myśli” i zrozumiał, że „ona jest przyczyną wszystkiego, co słuszne i piękne, że w świecie widzialnym pochodzi od niej światło i jego pan, a w świecie myśli ona panuje i rodzi prawdę i rozum, i że musi ją dojrzeć ten, który ma postępować rozumnie w życiu prywatnym lub w publicznym”²⁶. To właśnie dlatego poezja autentyczna, wyrażająca prawdę, zaangażowana w poszukiwanie dobra, dojrzała i niepodległa artystycznie ma ogromną moc. A reakcje tych, którzy pozostają po stronie kłamstwa, na z pozoru przecież pozbawione jakiegokolwiek realnej siły słowo, potwierdzają tylko, jak wielką budzi ono w nich trwogę.

Epilog

26. listopada 2015 roku grupę pisarzy i intelektualistów uczestniczących aktywnie w kampanii award wapsi przyjął prezydent Republiki Indii, Pranab Mukherdźi. W oświadczeniu wydanym po zakończonym spotkaniu, prezydent Mukherdźi stwierdził, że kampania zwracania nagród wydaje się „całkowicie spontaniczna”, a protest wywołał ogólnonarodową dyskusję, dotyczącą braku tolerancji²⁷. Władze Indyjskiej Akademii Literatury nie zajęły w związku z oświadczeniem prezydenta oficjalnego stanowiska.

* * *

Na dzień 17. grudnia 2015 roku zapowiedziano zebranie prezydium Indyjskiej Akademii Literatury, podczas którego mają zapasać decyzje dotyczące postępowania w kwestii zwróconych przez pisarzy dóbr materialnych (plakietki, szale, trzydzieści pięć czeków opiewających na kwoty od 5000 do 100 000 rupii). Statut Akademii nie przewiduje bowiem tego rodzaju sytuacji²⁸.

²⁶ Platon, *Państwo*, op. cit., s. 224.

²⁷ Por.: <http://www.hindustantimes.com/india/poet-vajpeyi-prez-says-award-wapsi-spontaneous-triggered-debate/story-RTYBFJBGgcFoh0ck2sv6QI.html> [27.11.2015].

²⁸ Por.: <http://www.dnaindia.com/india/report-sahitya-akademi-s-dilemma-what-to-do-with-retained-awards-2148325> [24.11.2015].

LITERATURA W HINGLISZ – HINGLISZ W LITERATURZE

Streszczenie: Rozpowszechniona w Indiach makaroniczna forma języka znana jako hinglisz (ang. *Hinglish*) stanowi zjawisko fascynujące nie tylko językoznawców czy socjolingwistów, ale także socjologów, antropologów kultury i medioznawców. Wprowadzony do przestrzeni publicznej przed półwieczem w plotkarskich felietonach, zamieszczanych przez Śobhę De w czasopiśmie filmowym „Stardust”, hinglisz szybko i skutecznie opanował takie dziedziny życia, jak mass media, kino, reklama czy szeroko rozumiana popkultura. W ostatnich latach hinglisz coraz częściej staje się też medium literackim – częściowo jako środek wyrazu artystycznego, częściowo zaś w odpowiedzi na społeczne zapotrzebowanie na teksty niekoniecznie aspirujące do miana literatury wysokiej, natomiast trafiające w gusta czytelników dzięki poruszanej w nich, dobrze znanej z codziennego życia tematyce oraz potocznemu, prostemu i łatwemu do zrozumienia stylowi wypowiedzi. Celem artykułu jest próba odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób literatura indyjska reaguje na społeczno-językowy fenomen, jakim jest hinglisz, a także przedstawienie przyczyn powstania tego zjawiska, jego rozwoju i skali.

Słowa kluczowe: hinglisz, literatura hindi, język hindi, język angielski

Hinglisz – fenomen językowy i społeczny

Hybrydalna forma języka, znana jako hinglisz (ang. *Hinglish*) stanowi zjawisko od kilkunastu lat fascynujące zarówno językoznawców oraz socjolingwistów, jak i socjologów, antropologów kultury czy specjalistów w zakresie komunikacji, marketingu i nowych mediów¹.

¹ Pomimo zainteresowania badaczy hinglisz pozostaje jednak wciąż zjawiskiem

Hinglisz często wymieniany jest jednym z nich obok rozmaitych regionalnych form językowych, powstałych na skutek kontaktu angielszczyzny z różnymi językami lokalnymi, takich jak manglisz (malajski + angielski), singlisz (chiński + angielski), spanglisz (hiszpański + angielski), taglisz (tagalog + angielski) i szereg innych formacji językowych, uznawanych przez lingwistów za języki kreolskie bądź pidżynowe. Hinglisz jednak, choć również jest efektem tzw. sytuacji kontaktolingwistycznej i ściśle z nią związanej skłonności do przełączania kodów (wyjątkowo zresztą silnej w wielojęzycznym środowisku Azji Południowej), wymyka się definicjom socjolingwistów i najczęściej określany bywa równie pojemnym, co rozmytym terminem „forma makaroniczna” bądź „forma mieszana” języka (*macaronic* lub *mixed language*). Językoznawcy specjalizujący się w badaniu różnych odmian języka angielskiego przestrzegają przed utożsamianiem go z tzw. indyjskim angielskim (*Indian English*), i opisują hinglisz jako nieokreślone, niejasne zjawisko językowe, sprowadzające się zasadniczo do użycia angielszczyzny przetykanej słowami i frazami pochodzącymi z hindi (*English mein Hindi* – '[elementy] hindi w angielskim') bądź vice versa (*Hindi mein English*), albo do formy językowej będącej pro-

opisanym w sposób niedostateczny. Najważniejsze i najobszerniejsze opracowanie stanowi zbiór tekstów zaprezentowanych podczas pierwszej konferencji poświęconej problematyce hinglisz, zorganizowanej w Mumbaju w 2009 r. W siedemnastu artykułach zebranych w tomie zatytułowanym *Chutnefying English. The Phenomenon of Hinglish* (New Delhi 2011), który dwa lata po mumbajskiej konferencji ukazał się pod redakcją jej pomysłodawców i organizatorów, Rity Kothari i Ruperta Snella, zaproszeni badacze, reprezentujący bardzo różne dyscypliny, podejmują dyskusję nad genezą hinglisz, jego komponentami, naturą, rolą i przyszłością w indyjskiej rzeczywistości. Wśród innych opracowań, poruszających temat hinglisz, znajdziemy niezbyt liczne artykuły, głównie opisujące to zjawisko w ujęciu (socio)lingwistycznym, m.in.: P. Sailaja, *Hinglish: Code-Switching in Indian English*, „ELT Journal” 2011, t. 65, nr 4, s. 473-480; A. G. Roy, *The Politics of Hinglish*, w: L. Wee, Robbie B. H. Goh, L. Lim (red.), *The Politics of English: South Asia, Southeast Asia and the Asia Pacific*, Amsterdam-Philadelphia 2013, s. 21-36; A. Kuczkiewicz-Fraś, D. Gil, *A Mixed Language? Hinglish and Business Hindi*, w: A. Kuczkiewicz-Fraś (red.), *Defining the Indefinable: Delimiting Hindi*, Frankfurt am Main 2014, s. 181-204, a także niewielkich rozmiarów leksykon wyrazów charakterystycznych dla hinglisz, pochodzących z języków południowoazjatyckich (głównie hindi), wraz z objaśnieniem ich znaczenia i niekiedy także przykładami użycia (B. K. Mahal, *The Queen's Hinglish: How to Speak Pukka*, Glasgow 2006). Problematyka związana z hinglisz jest jednak coraz silniej obecna w dyskursie akademickim, artystycznym i publicystycznym, o czym świadczą na przykład seminaria naukowe z cyklu „Hinglish Workshop” organizowane wspólnie przez Centre for the Study of Developing Societies z New Delhi i School of Oriental and African Studies z Londynu (18-19 sierpnia 2014 oraz 27-28 maja 2015) czy odrębny panel dyskusyjny zatytułowany *The Queen's Hinglish* i poświęcony roli hinglisz w literaturze indyjskiej, jaki odbył się podczas 5 Festiwalu Literatury w Dżajpurze w styczniu 2010 roku.

duktem zaawansowanego przełączania kodów², niezrozumiałej dla monolingwalnego użytkownika języka angielskiego³.

W ostatnich latach hinglisz w sposób niezwykle dynamiczny zdobywa pozycję pan-indyjskiego medium komunikacyjnego, ciesząc się coraz większą popularnością zarówno wśród niższych i średnich warstw klasy średniej – dla których pozostaje językiem aspiracji, dającym posmak kulturowego zbliżenia do społecznych elit, jak i modnym idiomem, rozpowszechnionym w salonach wyższych warstw indyjskiego społeczeństwa⁴. Hinglisz stał się wszechobecny i wszędobylski – aby go znaleźć, wystarczy włączyć telewizyjny kanał informacyjny bądź rozrywkowy, otworzyć gazetę (nieważne, anglo- czy hindijęzyczną), zajrzeć na internetowe portale społecznościowe lub blogi – albo na ulicy czy w metrze posłuchać rozmów wracającej ze szkoły młodzieży. Z obszarów życia codziennego i kultury masowej hinglisz przedziera się także do bardziej specjalistycznych sfer języka, pojawiając się w wypowiedziach i tekstach dotyczących prawa, gospodarki, biznesu czy technologii.

Jedną z przyczyn eksplozji tej popularności jest bez wątpienia obserwowana od dwóch dekad obecność hinglisz w kinie bollywoodzkim. Za pierwszy film w hinglisz uznaje się reżyserski debiut Dewa Benegala z 1994 roku pt. *English, August*⁵ – dzieło z różnych względów przełomowe dla kina indyjskiego, nakręcone w oparciu o powieść Upamanju Ćatterdżiego pod tym samym tytułem. Ot tamtej pory setki scenarzystów i autorów tekstów wykorzystują hinglisz dla potrzeb filmowych dialogów⁶ i piosenek, ostatnio modne stały się też językowo

² Trzeba jednak pamiętać, że termin „przełączanie kodów”, oznaczający skłonność do spontanicznego mieszania kodów wyjściowych nie oddaje w pełni zakresu znaczeniowego pojęcia „hinglisz”, które należy obecnie postrzegać raczej jako swoisty interjęzyk, składający się z leksykalnych oraz syntaktycznych elementów obydwóch języków pozostających w bliskim kontakcie od dziesiętk lat i charakteryzujący się określoną, względnie utrwaloną strukturą, którą cechuje pewien stopień spójności i powtarzalności.

³ Por. D. Crystal, *Mother-tongue India, Talk for Lingua Franca*, ABC, Australia (January 2005), www.davidcrystal.com/?fileid=-4052 [5.12.2015], a także P. Sailaja, op. cit.

⁴ Por. G. Das, *English, How Cool!*, Yale Global Online, 29 marca 2005, <http://gurcharandas.org/p/65/> [6.12. grudnia 2015].

⁵ Por. P. and A. Sarwal, *Hinglish Cinema. The Confluence of East and West*, w: V. Kishore, A. Sarwal, P. Patra (red.), *Bollywood and Its Other(s): Towards New Configurations*, Houndmills 2014, s. 161-173.

⁶ Oto kilka przykładów takich dialogów wybranych z filmów sprzed kilku co najwyżej lat: *Mere favorite subject mein fail hoke... doosre subject mein pass hone ka kya fayda* ('Śkoro oblałam ulubiony przedmiot... to co z tego, że zdałam inny?', *Hinglish Vinglish*, 2012); *Tu original piece hai; Aaj tak life mein ek train nahin chuti meri* ('Oryginał z ciebie'; 'Jeszcze nigdy w życiu, aż do dzisiaj, nie spóźniłam się na pociąg', *Jab We Met*, 2007);

pomieszane tytuły, w rodzaju: *Jab We Met* („Kiedy się spotkaliśmy”, 2007), *Always Kabhi Kabhi* („Zawsze czasami”, 2011), *Dangerous Ishq* („Niebezpieczna miłość”, 2012) czy *Mere Brother ki Dulhan* („Narzęczona mojego brata”, 2012). Co więcej, dystrybutorzy filmów coraz częściej oferują możliwość ustawienia napisów nie tylko w języku angielskim czy hindi, ale w również w hinglisz – i dotyczy to nie tylko filmów rozrywkowych, lecz także dokumentalnych czy reportażowych⁷.

Popularność hinglisz wykorzystują (i jednocześnie podsycają) copywriterzy oraz producenci reklam, i to pracujący nie tylko na zlecenie firm indyjskich, ale także wielkich międzynarodowych koncernów, które swoje potężne kampanie reklamowe, kierowane na rynek południowoazjatycki oraz do południowoazjatyckiej diaspory w USA, Wielkiej Brytanii, Kanadzie i innych krajach świata, opierają na sloganach w hinglisz. Sprzedawany w Indiach samochód Ford Ikon reklamowany był jako *josh mashine* (hindi *josh* ‘radość’), zaś oferta finansowa TD Canada Trust dla klientów południowoazjatyckich poparta jest zapewnieniem, że *Banking can be itna comfortable* (hindi *itna* ‘tak, tak bardzo’)⁸. W hinglisz od lat reklamują się: Pepsi (*Yeh hi hai right choice* ‘Jedyny słuszny wybór’), Virgin Mobile (*Think hatke* ‘Myśl niestandardowo’), Domino’s Pizza (*Hungry, kya? ‘Głodny, co?’*), McDonald’s (*Hamaari treat. McDonald’s aaye aur enjoy kare!* ‘My częstujemy. Przyjdź do McDonald’s i raduj się!’), Wells Fargo (*Safalta aapki, solutions hamare* ‘Państwa bezpieczeństwo, nasze rozwiązania’), Rogers (*Kitne aadmi ko text karna hai? ‘Do ilu osób trzeba wysłać wiadomość?’*) oraz niezliczone inne firmy, których menadżerowie świetnie wiedzą, że tego typu komunikat w niemal magiczny sposób przykuwa uwagę konsumentów i przekłada się w sposób

Bhagwan se baat kare ka communication system ye gola ka... total lul ho chuka hai (‘Na tej planecie system komunikacyjny do łączności z bogiem... całkiem oszalał’, PK, 2014); *Aaj tu mujhe dekh lega na... toh 100 times I love you bolega* (‘Gdybyś mnie dzisiaj zobaczył... sto razy powiedziałbyś kocham cię’, *Ladies vs. Ricky Bahl*, 2011).

⁷ Zob. na przykład dostępny na kanale YouTube reportaż pt. „Project On Co-operatives & Rural Markets. Interview With Hinglish Subtitle”, www.youtube.com/watch?v=Ew-Jg-VzPQ [6.12.2015].

⁸ TD Canada Trust nie ogranicza się wyłącznie do wprowadzenia hinglisz do sloganu reklamowego. Oferta usług i produktów finansowych, jaką można znaleźć stronie internetowej banku, skierowana do klientów południowoazjatyckich, częściowo przygotowana została w hinglisz. Por. na przykład następujący fragment: *Aapka* [hindi: ‘pański, wasz’] *account. Aapka choice. TD Canada Trust offers two primary types of personal bank accounts to meet your many needs. Our savings accounts feature the sabse zyaada* [hindi: ‘największy’] *interest rates of all our accounts so your money grows faster. (...) Our chequing accounts help make managing your money easy and offer the ease of jab chaho jahan chaho* [hindi ‘kiedy zechcesz, gdzie zechcesz’] *cash*, <https://www.tdcanadatrust.com/southasian/products.jsp> [5.12.2015].

znaczący na wzrost popytu, a tym samym i zysków płynących ze sprzedaży⁹.

Nie dziwi również fakt, że hinglisz postrzegany jest jako forma komunikacyjna najbardziej rozpowszechniona wśród ludzi młodych – uczniów, studentów i młodych dorosłych pomiędzy 15 a 25 rokiem życia – wywodzących się miejskiej klasy średniej¹⁰. O słuszności tej tezy świadczyć może chociażby ogromny sukces kampanii reklamowej Pepsi, opartej na językowej hybrydzie *Youngistaan ka wow!*, a skierowanej właśnie do tej grupy społecznej. Także kanały i programy telewizyjne przeznaczone dla młodzieży wykorzystują hinglisz jako narzędzie komunikacji, które zapewnić ma największą liczbę odbiorców i maksymalną skuteczność medialnego przekazu. Dobrym przykładem jest tu Channel V indyjskiej telewizji, wcześniej kanał typowo muzyczny, a od lipca 2012 roku przeznaczony całkowicie dla młodych odbiorców i oferujący przede wszystkim programy odpowiadające ich gustom i zainteresowaniom w formie mini-seriali, widowisk z udziałem publiczności oraz reality show. Programy te, produkowane w odpowiedzi na oczekiwania, aspiracje i problemy młodzieży, poruszają najrozmaitsze tematy, a ich bohaterowie, należący do różnych warstw społeczeństwa, pochodzą zarówno z dużych metropolii, jak i z prowincjonalnych miasteczek. Łączy ich jednak to, że wszyscy używają hinglisz jako podstawowego języka komunikowania się między sobą¹¹. Popularność i ogromna dostępność tego typu programów telewizyjnych podsyca wśród młodych ludzi modę na używanie hinglisz oraz powoduje coraz większą powszechność tego sposobu komunikacji także w małych, oddalonych od wpływów metropolii miejscowościach, nieposiadających kampusów uniwersyteckich czy szkół prowadzących edukację w języku angielskim¹².

Jak można wnioskować na podstawie przedstawionej powyżej krótkiej charakterystyki, hinglisz jest obecnie fenomenem nie tylko ję-

⁹ Na temat tego zjawiska piszą analitycy rynku i specjaliści w zakresie marketingu i zarządzania, zob. np. R. Chaudhuri, *Maine karoo to character dheela hai!*, *Bizness is Marketing*, An IIPM Think Tank Blog, rajitachaudhuri.blogspot.com/2011/06/maine-karoo-to-character-dheela-hai.html [6.12.2015].

¹⁰ Zob. np. S. Pal, S. Mishra, *Hinglish and Youth: a Campus Perspective*, w: R. Kothari, R. Snell (red.), *Chutnefyng English. The Phenomenon of Hinglish*, New Delhi 2011, s. 161-175.

¹¹ Już same ich tytuły sygnalizują mieszany język, w którym zostały wyprodukowane, np.: *Dil Dosti Dance*, *Humse Hai Life*, *Crazy Stupid Ishq*, *Suvreen Guggal – Topper of the Year*.

¹² O zjawisku tym mówił także Suman Parmar w swoim wystąpieniu „Hinglish of/for the young: Channel V” podczas Hindi Workshop zorganizowanego w sierpniu 2014 r. w New Delhi.

zykowym, ale także społecznym, a jego rola i znaczenie w rozmaitych sferach życia wzrastają dynamicznie w ostatnich dekadach. Nic dziwnego, że wobec tak olbrzymiej powszechności hinglisz i panującej nań mody, forma ta zaczęła przenikać również do literatury.

Hinglisz w literaturze

Pierwsze przykłady użycia hinglisz w literaturze sięgają XIX wieku, czego dowodem mogą być fragmenty poetyckie autorstwa Ajodhji Prasada Khatniego¹³, napisane językową mieszanką hindi i angielskiego¹⁴. Zjawisko mieszania tych dwóch języków nie było zresztą nieznanne, dość wspomnieć opublikowany w 1886 r. „legendarny słownik Brytyjskich Indii”¹⁵, znany powszechnie jako Hobson-Jobson¹⁶, w którym zebrane zostały słowa i wyrażenia „angloindyjskie”, pozostające w owym czasie w powszechnym użyciu.

Szeroką popularność zaczął jednak hinglisz zdobywać znacznie później – dopiero w drugiej połowie wieku dwudziestego. Prekursorką jego użycia w tekstach publicystycznych była słynąca z bezceremonialności i ciętego pióra dziennikarka filmowa i felietonistka Dewjani

¹³ Ajodhja Prasad Khatri (1857-1905), zagorzały zwolennik ruchu na rzecz popularyzacji języka hindi i alfabetu nagari, autor pierwszej hindijęzycznej gramatyki tego języka. Wśród pięciu odmian hindi, jakie wyróżnia i opisuje Khatri, odnajdujemy formę określaną przez niego jako „hindi eurazjatyckie”, pełne zapożyczonych „trudnych wyrazów angielskich”, które w opinii autora nie jest raczej popularne wśród rodzimych użytkowników hindi. Zob. H. Trivedi, *The Progress of Hindi: Hindi and the Nation*, w: S. Pollock (red.), *Literary Cultures in History: Reconstructions from South Asia*, Berkeley 2003, s. 282-283.

¹⁴ Trivedi (ibid.) przytacza następujący fragment wiersza Khatniego:

Rent Law ka gham karen ya Bill of Income Tax ka?
Kya karen apna nahiin hai sense right now-a-days.
... Darkness chhaaya hua hai Hind men chaaro taraf
Naam ki bhi hai nahiin baaqi na light now-a-days.
 ('Czymże smucić się bardziej: Prawem Najmu czy Ustawą o Podatkach?
 Cóż czynić, skoro nastroje tak złe w dzisiejszych czasach.
 ...Ciemność zaległa nad wszystkimi stronami Hindustanu
 Brak nie tylko światła, lecz samej jego nazwy w dzisiejszych czasach.'

Tłum. A. Kuczkiewicz-Fraś)

Zachowana klasyczna poetycka forma gazału kontrastuje tu z prozaiczną treścią (kwestia ustaw podatkowych wprowadzanych w Indiach Brytyjskich przez władze kolonialne), a satyryczny efekt wiersza autor potęguje poprzez użycie mieszanego języka.

¹⁵ Określenie Salman Rushdiego, zob. S. Rushdie, *Hobson-Jobson*, w: idem, *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981-1991*, London 1992, s. 81.

¹⁶ A. C. Burnell, H. Yule, *Hobson-Jobson. A glossary of Colloquial Anglo-Indian Words and Phrases, and of Kindred Terms, Etymological, Historical, Geographical and Discursive*, London 1886.

Ćaubal (1942-1995). W latach 60. i 70. ubiegłego wieku na łamach redagowanej przez siebie kolumny *Frankly Speaking* w bollywoodzkim magazynie filmowym „Star & Style” stworzyła ona nowy idiom językowy, którym opisywała życie bollywoodzkich gwiazd filmowych. Specyficzny żargon, który stał się znakiem rozpoznawczym Ćaubal, nie tylko łączył elementy hindi i angielskiego, ale pełen był określeń, którym nadawała ona nowe, nierzadko ironiczne znaczenia¹⁷. Styl publicystyki Ćaubal przejęła nieco później inna felietonistka i pisarka, Śobha De (ur. 1948), w latach 70. redaktorka czasopisma „Stardust” i skandalizująca autorka popularnych powieści z gatunku *sex & shopping*. De wprowadzała do angielskich tekstów swych felietonów i książek slangowe wyrażenia z hindi i najczęściej to jej właśnie przypisuje się miano pierwszej pisarki posługującej się hinglisz w tekstach literackich – nawet jeśli była to tylko brukowa literatura z gatunku *pulp fiction*¹⁸.

Pisarzem natomiast, który ostatecznie i niewątpliwie wprowadził hinglisz do literatury pięknej, jest Salman Rushdie (ur. 1947). Angielszczyzna jego nagrodzonej nagrodą Bookera powieści *Dzieci Północy* (*Midnight's Children*, 1981) poprzetykana została ogromną ilością wyrazów pochodzących z języków indyjskich (głównie z hindi), które pisarz wplótł w strukturę tekstu w taki sposób, jak gdyby stanowiły regularną składową leksykonu języka angielskiego. Niewyróżnione kursywą wyrazy o indyjskiej proveniencji – spośród których wiele trafiło z biegiem czasu do słownika oksfordzkiego – miały być w przekonaniu autora zrozumiałe dla czytelników. Zamierzeniem Rushdiego, jak sam mówi, było stworzenie literackiego idiolektu, w którym rytm i wzorce myślowe charakterystyczne dla języków indyjskich mieszałyby się z poliglotycznym slangiem rodem z bombajskich ulic, znanym jako „hinglisz” czy „bambaijja”¹⁹.

Powieść, którą pod względem językowym sam Rushdie określił terminem „chutneyfied fiction”²⁰, wkrótce stała się wzorcem do naśla-

¹⁷ Na przykład używała wyrazu *badans* ‘ciała’ (ang. liczba mnoga wyrazu hindi *badan* ‘ciało’) na określenie rzeszy młodych aktorek statystek, liczących na zrobienie kariery filmowej, czy wyrazu *kačra* (hindi ‘śmieci’) w odniesieniu do niektórych nowych twarzy Bollywoodu. Zob. K. Singh, *Obituary: Devyani Chaubal*, „Independent”, 23 października 2011, www.independent.co.uk/news/people/obituary-devyani-chaubal-1593533.html [14.11.2015.].

¹⁸ Zob. A. Kasbekar, *Pop Culture India! Media, Arts, and Lifestyle*, Santa Barbara-Denver-Oxford 2006, s. 93-94.

¹⁹ S. Rushdie, *The Birth Pangs of Midnight's Children*, „The Times”, 1 kwietnia 2006, www.thetimes.co.uk/tto/arts/books/article2455567.ece [15.11.2015.].

²⁰ *Ćatni* (ang. *chutney*) – wyraz pochodzenia indyjskiego, oznaczający gęsty sos, zwykle pikantny, używany jako dodatek podnoszący smak potraw. Termin ukuty

dowania dla wielu indyjskich autorów, którzy z zapalem i lepszym bądź gorszym skutkiem zaczęli wprowadzać hinglisz do swoich tekstów.

Spśród bezpośrednich następców Rushdiego wyróżnić należy wspomnianego już wcześniej pisarza Upamanju Ćatterdźiego (ur. 1959), którego debiutancka powieść *English, August: An Indian story*, wydana w 1988 roku, rozpoczyna się od wielce wymownej obserwacji: „Amazing mix, the English we speak. Hazaar fucked. Urdu *and* American (...) I'm sure nowhere else could language be mixed and spoken with such ease”²¹. Pomieszanie języków w powieści Ćatterdźiego, który w wyważony i celowy sposób inkorporuje hinglisz do skądinąd nienagannej angielszczyzny, odzwierciedla pomieszanie stylów życia, w jakie uwikłany jest główny bohater, kontrastujący melanż tego, co tradycyjne i nowoczesne, wiejskie i miejskie, swojskie i cudzoziemskie, ortodoksyjne i postępowe. Opisywani przez Ćatterdźiego młodzi ludzie – niektórzy wykształceni w USA – należą już do generacji pozostającej pod silnym wpływem kultury amerykańskiej – choć jeszcze nie w takim stopniu, jak kolejne pokolenia, ukształtowane przez wzorce kulturowe (i językowe) rodem z MTV i telewizji satelitarnej. Ich sposób życia i problemy nie pasują do realiów prowincjonalnego i mocno konserwatywnego społeczeństwa, które nie jest w stanie nadażyć za dynamiką zmian zachodzących w wielkim mieście. Niepewność co do własnej przyszłości, celów i oczekiwań przebijająca z postaw bohaterów powieści znajduje również odwzorowanie w sposobie, w jaki mieszają oni języki – nie do końca pewni, który z nich jest właściwie ich własnym językiem.

Literatura w hinglisz

O ile w ostatnich dekadach XX wieku hinglisz pojawiał się coraz częściej w powieściach i opowiadaniach pisarzy anglo-indyjskich, to od początku nowego tysiąclecia przeżywa prawdziwy literacki boom, a to za sprawą nowego typu powieści, przez prasę indyjską zgodnie określanej mianem beletrystyki w hinglisz (*Hinglish fiction*) – uwielbianej przez rzesze czytelników (głównie młodych przedstawicieli klasy średniej), sprzedającej się w rekordowych nakładach nierzadko nawet kilkuset ty-

przez Rushdiego sam w sobie będący językową hybrydą, sygnalizuje, że język powieści został „przyprawiony”, dzięki czemu stał się bardziej wyrafinowany w smaku i ekscytujący. Więcej na ten temat zob. S. Krishnamurthy, *The Chutnification of English. An Examination of the Lexis of Salman Rushdie's Midnight's Children*, „Journal of Social and Cultural Studies” 2010, t. 13, nr 1, s. 11-28.

²¹ U. Chatterjee, *English, August. An Indian Story*, Noida 2002, s. 1.

sięcy egzemplarzy i unisono potępianej przez krytyków literackich oraz stanowiących anglojęzyczne elity metropolitalnych intelektualistów.

Prekursorem tego typu pisarstwa jest Četan Bhagat (ur. 1974), autor siedmiu bez wyjątku bestselerowych powieści (z których cztery stały się podstawami scenariuszy dochodowych produkcji bollywoodzkich), i najlepiej sprzedający się w dziejach indyjski twórca piszący w języku angielskim (ponad siedem milionów sprzedanych egzemplarzy). Niebawym sukces Bhagat zawdzięcza przede wszystkim dwóm czynnikom: po pierwsze, jego czytelnicy mają wrażenie, że książki opowiadają o nich samych – pisarz ukazuje zwykle życie przeciętnych przedstawicieli klasy średniej – studentów, młodych pracowników firm informatycznych, banków czy centrów obsługi telefonicznej, z ich codziennymi problemami, radościami, troskami i sukcesami. Po drugie – i najważniejsze – styl jego powieści, stanowiący mieszaninę niezwykle prostej angielszczyzny w typie *Indian English* i licznych makaronizmów pochodzących z lokalnych języków, jest zrozumiały nawet dla Indusów o bardzo słabej znajomości angielskiego. Bhagat podkreśla, że pisze dla osób, które wprawdzie potrafią posługiwać się angielskim, ale ani nie jest to ich pierwszy język, ani język, w którym myślą²². Hinglisz, którym napisane są jego powieści, uznaje więc za tę formę języka, która z jednej strony, dzięki swej prostocie, zachęca do lektury, zwiększając tym samym znacząco przystępność utworów²³,

²² Por.: „[English is] not my first language, and for my readers it's not their first language. These people are constables, drivers, the class of people you would never associate with reading an English book. The guy who frisks me at the airport, he tells me: 'I'm trying to read your book. It's taken me a month'”. *Chetan Bhagat: Bollywood's favourite author*, „The Guardian”, 24 IV 2014, www.theguardian.com/books/2014/apr/24/chetan-bhagat-interview-bollywood-favourite-author-india [21.09.2015].

²³ Jako przykład stylu pisarskiego Četana Bhagata niechaj posłuży poniższy fragment powieści *2 States. The Story of My Marriage*:

„'What you want?' the mess worker said in a heavy South Indian accent. 'You calling rasam not rasam. You make face when you see my sambhar. I feed hundred people, they no complain'.

'And that is why you don't improve. Maybe they should complain', she said.

The mess worker dropped the ladle in the sambhar vessel and threw up his hands. 'You want complain? Go to mess manager and complain... see what students coming to these days', the mess worker turned to me seeking sympathy.

I almost nodded.

She looked at me. 'Can you eat this stuff?' she wanted to know. 'Try it'.

I took a spoonful of sambhar. Warm and salty, not gourmet stuff, but edible in a no-choice kind of way. I could eat it for lunch; I had stayed in the hostel for four years.

However, I saw her face, now prettier, with a hint of pink. I compared her to the fifty-year old mess worker. He wore a lungi and had visible grey hair on his chest. When in doubt, the pretty girl is always right.

z drugiej zaś sprawia, że czytelnicy odczuwają – nawet jeśli poczucie to jest całkowicie bezpodstawne – swego rodzaju nobilitację, związaną z przynależeniem do elitarnej grupy odbiorców literatury anglojęzycznej. Dodać trzeba, że jest to świadome i programowe działanie pisarza, który za jeden z najważniejszych celów własnej aktywności literackiej uważa przeciwdziałanie elitarystycznemu dzieleniu indyjskiego społeczeństwa na tych, którzy mówią i nie mówią po angielsku i kastotwórczemu ocenianiu wartości człowieka w zależności od stopnia znajomości przez niego angielszczyzny oraz jej poprawności²⁴.

Po opublikowaniu pierwszej powieści pt. *Five Point Someone* w 2004 roku i osiągnięciu niemal natychmiastowej popularności, Bhagat stał się wzorcem dla sporej rzeszy młodych ludzi, którzy wyzwoleni przezeń z okowów brytyjskiej angielszczyzny zaczęli z upodobaniem tworzyć powieści w hinglisz, opisując w nich zazwyczaj własne środowiska i doświadczenia. Jednym z tego typu autorów jest Animesh Werma (ur. 1986), który swoją pierwszą książkę *Love, Life and Dream On: An IITian's Story of Romance* napisał i opublikował w 2009 roku, jeszcze jako student chemii w Indian Institute of Technology (IIT) w Mumbaju. Książka sprzedała się w niecały miesiąc w ponad 15 000 egzemplarzy, błyskawicznie trafiając w gusta młodych (16-25 lat) odbiorców oraz na listy bestsellerów. Czytelnicy wychwalali nie tylko samą fabułę, wzorowaną na studenckich przeżyciach autora i jego przyjaciół, ale również przystępny dla nich sposób (czytaj: język), w jaki została ona opowiedziana²⁵. Werma posługuje się potocznym młodzieżowym żargonem – typowym hinglisz, który można usłyszeć na wszystkich niemal indyjskich kampusach, wychodząc z założenia, że brak kompetencji językowej nie stanowi żadnej przeszkody na drodze do tworzenia bestsellerów²⁶. Takie podejście może szokować,

'It's disgusting,' I said.'".

C. Bhagat, *2 States: the Story of My Marriage*, Delhi 2009, s. 10.

²⁴ Por.: „There is an India that speaks English and an India that doesn't and they are very different. There is a big need for bridges that link the two. And I am one of them”. Chetan Bhagat: *Bollywood's favourite author...*, op. cit.

²⁵ Por. np. fragment recenzji książki Wermę zamieszczonej na jednym z blogów: “The biggest surprise for me after completing this book in 3 hours was that there was not a single word which insisted me to refer dictionary. Everything was written as simple as anyone can write and even after this, you can't say that book is away from wit and intellect. (...) THIS IS THE BEST BOOK I HAVE EVER READ IN MY LIFE” (Abhilash Ruhela, <http://dnaof-books.blogspot.com/2010/07/love-life-and-dream-on-by-animesh-verma.html> [18.09.2015.]). Język cytowanej recenzji jest równie symptomatyczny, co język ocenianej powieści.

²⁶ Jak mówi Werma w jednym z wywiadów: „Language is no barrier to writing a novel. (...) Grammatical errors, spelling mistakes doesn't [sic!] matter that much. I am not writing a [sic!] literature” (A. Dutta, *'A' Literature for Rupies 100*, „The Indian

okazuje się ono jednak niezwykle skuteczne zarówno w przypadku samego Wermy, jak i dziesiątków podobnych mu twórców równie popularnych „powieści kampusowych” (ang. *Campus Fiction*).

Użycie hinglisz gwarantuje poczytność i możliwość dotarcia z własnym przekazem do olbrzymiej liczby odbiorców, dlatego coraz częściej sięgają po tę formę autorzy rozmaitych przewodników czy poradników. Przykładem może być działalność publikacyjna Rudzuty Diwekar (ur. 1974), popularnej wśród gwiazd Bollywoodu dietetyczki i trenerki zdrowego stylu życia, w 2012 roku zaliczonej przez czasopismo „People” do pięćdziesiątki najbardziej wpływowych osób w Indiach. Diwekar jest autorką trzech książek poświęconych prawidłowemu odżywianiu. Wszystkie zostały napisane w języku, którym ich twórczyni posługuje się na co dzień – mumbajskiej odmianie hinglisz – po to, aby czytelnikom łatwiej było zrozumieć zawartości mało skądinąd ciekawego tematu²⁷. Świadomy wybór hinglisz jako narzędzia komunikacji okazał się strzałem w dziesiątkę: dwie pierwsze książki Diwekar zostały sprzedane w ilości ponad 400 000 egzemplarzy, a jej debiutancka pozycja, *Don't Lose Your Mind, Lose Your Weight* z 2009 roku, przez ponad cztery lata zajmowała pierwsze miejsce na liście bestsellerów w kategorii „literatura faktu”.

Hinglisz – remedium na English?

W ostatnich latach ze strony badaczy, pisarzy i publicystów coraz częściej pojawiają się ostrzeżenia, że język angielski stał się w Indiach niebezpiecznym wyznacznikiem statusu społecznego, prowadzącym do elitaryzmu, zapewniającą uprzywilejowaną pozycję społeczną, zawodową i ekonomiczną osobom anglojęzycznym (niezależnie od tego, czy angielski jest pierwszym, czy tylko kolejnym używanym przez nie językiem)²⁸. Mówi się wręcz o powstaniu nowej

Express”, 26 czerwca 2010, <http://archive.indianexpress.com/news/a--literature-for-rs-100/638802> [18.09.2015]).

²⁷ Podobnie jak Werma, Diwekar podkreśla w wywiadach, że w jej przekonaniu brak kompetencji językowej nie tylko nie przeszkadza w pisarskiej karierze, ale wręcz może ułatwić nawiązanie kontaktu z czytelnikami. Por. np.: „There are so many diet books I come across which you have to read with a dictionary by your side. Food is so intimate to our lives that when we talk of it, it has to have an instant connect. (...) I'm on top of the bestseller list, same as Amitav Ghosh. But nobody is going to interview me as they do him. It doesn't bother me as long as I'm reaching real people.” (S. Reddy, *The Lo-Cal Literati*, „Outlook”, 18 lipca 2011, <http://www.outlookindia.com/article/the-local-literati/277582> [21.09.2015]).

²⁸ Por. np.: S. Aula, *The Problem With the English Language in India*, „Forbes”, 6 listopada 2014, <http://www.forbes.com/sites/realspin/2014/11/06/the-problem-with-the->

kasty „urodzonych potrójnie” – czyli już nie tylko w sensie fizycznym i duchowym, jak w przypadku członków trzech wyższych warn hinduskiego społeczeństwa (tzw. dwidża), ale też i w sensie językowym²⁹. Znajomość angielskiego stała się swego rodzaju linią demarkacyjną, oddzielającą od siebie dwie bardzo nierówne, także pod względem liczebności, sfery społeczeństwa, symbolicznie określane jako „India” i „Bharat” – tę pierwszą, nowoczesną, posiadającą w zasadzie nieograniczony dostęp do wszelkich osiągnięć współczesności, w której angielski stanowi podstawowe medium komunikacji i drugą – zacofaną, biedną, prowincjonalną, dla której angielski pozostaje wciąż nieosiągalnym językiem aspiracji³⁰.

Analizując przez pryzmat tej sytuacji obserwowaną w ostatnich latach eksplozję popularności hinglisz oraz jego ekspansję na obszarach dotychczas zarezerwowanych dla „regularnych” języków (angielskiego, hindi itd.), takich jak między innymi handel, ekonomia czy właśnie literatura, można dojść do wniosku, że oto pojawiło się językowe remedium, które pozwoli z jednej strony rozwiązać istniejący od 1947 roku problem znalezienia ogólnoindyjskiego narzędzia komunikacji, a z drugiej zadziała jak platforma i katalizator społecznych zmian, które otworzą nowe szanse przed dyskryminowaną dotychczas ze względu na nieznaną angielskiego większością indyjskiego społeczeństwa. Hinglisz coraz powszechniej używany jest w zastępstwie języka angielskiego, w czym niebagatelną rolę odgrywają środki masowego przekazu oraz fakt, że ludzie chcą słyszeć i czytać język, w którym komunikują się na co dzień i z którym się identyfikują – a tylko bardzo niewielka część indyjskiego społeczeństwa, wliczając elity, posługuje się w codziennym życiu „czystym angielskim” czy „czystym hindi”. Hinglisz przestał być jedynie żartem językowym, wykorzystywanym przez copywriterów do tworzenia przykuwających uwagę haseł reklamowych, a stał się obiektem poważnej deba-

-english-language-in-india/ [12.11.2015]; V. Vembu, *In India, It Pays – Literally – to Speak English*, „Daily News and Analysis”, 21.08.2010, <http://www.dnaindia.com/analysis/interview-in-india-it-pays-literally-to-speak-english-1426390> [12.11.2015].

²⁹ Mówiła o tym zjawisku na przykład Ira Pande w dyskusji panelowej poświęconej hinglisz, podczas 5 Festiwalu Literatury w Dżajpurze w styczniu 2010 roku.

³⁰ Według danych India Human Development Survey z 2005 r. tylko 5 procent mężczyzn i 3 procent kobiet deklaruje biegłą znajomość języka angielskiego, 72 procent mężczyzn i 83 procent kobiet w ogóle nie posługuje się angielskim, zaś pozostałych odpowiednio 28 procent mężczyzn i 17 procent kobiet deklaruje pewien stopień znajomości języka angielskiego, nie ma jednak danych, czy chodzi o znajomość bierną (ang. *users*), czy czynną (ang. *speakers*). Por. S. B. Desai i in., *Human Development in India. Challenges for a Society in Transition*, New Delhi 2010, s. 85.

ty naukowców i publicystów, zastanawiających się, czy rzeczywiście ma on szansę stać się językiem przyszłości indyjskiego społeczeństwa i czynnikiem, który zniesie w nim podziały tak bezlitośnie narzucane przez język angielski.

Marcin Ciemniewski

ROZWÓJ POWIEŚCI DETEKTYWISTYCZNEJ W INDIACH PÓŁNOCNYCH

Streszczenie: Nurt detektywistyczny w literaturze Indii Północnych to przykład niezwyklego fenomenu literackiego. Literatura ta cieszy się największą popularnością wśród czytelników zarówno w Indiach, jak i w Pakistanie. I o ile w Europie czy w Stanach Zjednoczonych kryminał pełnił raczej rolę podrzędną względem powieści, dopiero z czasem zyskując miano pełnoprawnego gatunku, to w Indiach (zwłaszcza na polu literatury urdu- i hindijęzycznej) sytuacja wyglądała odwrotnie. To właśnie powieść detektywistyczna, wyposażona w zupełnie nowe – dla indyjskiego czytelnika – narzędzia powoli przygotowywała grunt pod nadejście nowego gatunku – powieści realistycznej. Celem tekstu jest zaprezentowanie nurtu kryminalnego w literaturze Indii Północnych, jego rozwoju oraz wpływu na współczesną literaturę powstającą w językach: urdu oraz hindi.

Słowa klucze: kryminał, *pulp fiction*, hindi, urdu, literatura popularna, Indie Północne

Indyjska literatura kryminalno-sensacyjna wydawana jest na masową skalę, a sprzedaż książek pisanych w tym nurcie osiąga wyniki, o których pomarzyć mogliby nawet najpoczytniejsi i najbardziej uznani literaci indyjscy. Co więcej, literatura kryminalna wydawana w lokalnych językach indyjskich cieszy się w kraju niemal taką samą popularnością, jak filmy z Bollywood¹. Na uwagę zasługuje fakt, że w literaturze kryminalno-sensacyjnej Indii prym wiodą pisarze pochodzący z północy kraju, publikujący głównie w językach hindi oraz urdu. To właśnie oni należą do najpopularniejszych przedstawicieli tego nurtu literackiego – miłośnicy literatury z dreszczykiem jednym

¹ S. Srivatsava, *Sexuality, Masculinity, the City and 'Indian Traditions' In the Contemporary Hindi 'Detective Novel'*, "Interventions: International Journal of Postcolonial Studies" 2013, vol. 15, s. 571.

tchem wymieniają takie nazwiska jak: Om Prakaś Śarma, Surendr Mohan Pathak, Ibne Safi czy Amit Khan. Ten nurt literacki, który po dziś dzień elektryzuje indyjskich czytelników, ma swoje źródła u schyłku XIX wieku.

Powszechnie zwykło się doszukiwać początków nowożytnej powieści kryminalnej w twórczości takich pisarzy jak: Edgar Allan Poe, Arthur Conan Doyle, z czasem do tego grona dołączyła także królowa gatunku – Agatha Christie. Czas, kiedy owi autorzy tworzyli nazywany jest nawet „złotym okresem powieści kryminalnej”. Mniej więcej w tym samym czasie, czyli na przełomie XIX i XX wieku, wraz z brytyjskim kolonializmem, powieść detektywistyczna dotarła także do Azji Południowej. Przełom XIX i XX wieku w Indiach to czasy sprzyjające rozwojowi nurtu detektywistycznego, ponieważ „powieści kryminalne są popularne w czasach upadku wiary, upadku ładu, wiszącego nad głową chaosu, niepewnego jeszcze, nowo powstającego porządku. W średniowieczu powieści kryminalnych nie uświadczysz”².

Brytyjczycy do Indii wprowadzili nie tylko nowy system edukacji i język, ale także swoją literaturę. Rozczytywanie się w angielskiej literaturze stało się nowym rodzajem snobizmu wśród Indusów władających językiem angielskim. Wyniki badań przeprowadzonych przez Priyę Joshi nad czytelnictwem w kolonialnych Indiach są jednak zaskakujące. Jak się okazuje, indyjscy czytelnicy na przełomie XIX i XX wieku niekoniecznie zainteresowani byli twórczością Shakespeara czy innych wielkich angielskich autorów. Joshi, studiując indeksy indyjskich bibliotek, odkryła, że najchętniej czytana angielską powieścią w Indiach tamtych czasów była powieść łącząca w sobie elementy powieści gotyckiej i kryminalnej. Mowa tutaj o książce zatytułowanej *The Mysteries of London* pióra G.M.W. Reynoldsa, wydanej w Anglii w 1844 roku. Jej popularność szybko przełożyła się na publikację przekładów w językach indyjskich, z czego pierwszymi były te dokonane na języki bengalski i marathi, zaś od 1880 roku nastąpiła wzmożona publikacja przekładów na hindi i urdu³. Powieść traktująca o zabójstwach popełnianych na ulicach Londynu, nawiedzonych zamkach, ukrytych tożsamościach i dramatach rodzinnych odpowiadała doskonale zainteresowaniom ówczesnych czytelników indyjskich. Zapewne nie bez znaczenia był fakt, że opowieści składające się na tę książkę, w mniejszym lub większym stopniu, opowiadały o rzeczywistości XVIII wiecznej Anglii, gdzie za-

² W. Haas, *Teologia powieści kryminalnej (Kilka uwag poświęconych Edgarowi Wallace'owi i literaturze kryminalnej w ogóle)*, „Teksty” 1973, nr 6, s. 89.

³ P. Joshi, *In Another Country. Colonialism, Culture and the English Novel in India*, New York 2002, s. 142.

początkowana została rewolucja przemysłowa, która pociągnęła za sobą szereg nowych zjawisk i problemów społecznych. Reynolds poruszył kwestie szerzącej się w wielkich miastach przestępczości oraz biedy. I choć indyjskie metropolie, z Kalkutą na czele – centrum ówczesnego życia literackiego – zapewne różniły się znacząco od Londynu, to ich mieszkańcy musieli stawiać czoła mniej więcej tym samym wyzwaniom i problemom, prawdopodobnie przeżywali także fascynację tymi samymi zdobyczami techniki, co bohaterowie opowieści składających się na tom *The Mysteries of London*. Nie była to lektura najwyższych lotów i zapewne książka Reynoldsa całkowicie zniknęłaby z kart światowej historii literatury, gdyby nie jej niezwykle popularność w Indiach. Powodzenie tej pozycji tłumaczyć można faktem, że doskonale odpowiadała ona potrzebom i tęsknotom Indusów za literaturą, która opowiadałaby o świecie realnym, portretowała społeczeństwo, gdzie bohaterowie byliby choć trochę podobni do czytelnika. Prawdopodobnie nie bez znaczenia był także fakt, że gotycki klimat *The Mysteries of London* nie różnił się aż tak bardzo od lubianych wówczas form literackich powstających głównie w języku urdu (choć zdarzały się także przypadki w języku hindi). Mowa tutaj o *dastanach* i *kissach*⁴. Opowieści te, przybierające najczęściej postać fantastycznych romansów, pełne były dramatycznych pościgów i wyzwań, z którymi mierzyli się główni bohaterowie celem rozwiązania tajemniczej zagadki, unicestwienia magicznego uroku (*tilism*⁵) czy odnalezienia jakiegoś artefaktu. W Indiach zdarzały się także

⁴ *Kissa* to słowo pochodzące z języka arabskiego, zaś *dastan* to słowo perskie, oba jednak oznaczają mniej więcej to samo – opowieść. W tradycji literatury perskiej terminami tymi nazywano dwie odmienne formy narracyjne. Trudno jednak jednoznacznie odróżnić jedno od drugiego. Najczęściej przyjmuje się, że *kissa* to forma stosunkowo krótka, zaś *dastan* to rodzaj wielkiej opowieści, składającej się z kilku *kiss*. Do najpopularniejszych dzieł tego gatunku należą *Opowieść o Amirze Hamzie* (*Dastan-e Amir Hamza*) czy *Hośruba* (*Tilism-e Hośruba*). Popularność *dastanów* i *kiss* w literaturze perskiej sprawiła, że tradycja ta szybko przeniknęła na grunt literatury powstającej w języku urdu. *Dastany* i *kissy* ukazywały się drukiem w Indiach, jednak tradycyjnie opowieści te prezentowane były przez zawodowych narratorów, zwanych *dastangojami*. Sztuka zawodowego opowiadania *dastanów* i *kiss* wygasła w Indiach w pierwszej połowie XX wieku, jednak nie wpłynęło to na publikację owych opowieści, które nadal chętnie były drukowane i czytane. Obecnie Mahmud Faruki stara się wskrzesić i promować zapomnianą sztukę publicznej prezentacji *dastanów*. W 2012 roku Faruki opublikował książkę w języku hindi (czy raczej zapisaną alfabetem dewanagari – słownictwo tej książki mocno nacechowane jest wpływami perskimi i arabskimi), w której zebrane zostały wszystkie dostępne informacje dotyczące tradycji *dastangojów* oraz przedstawione zostały fragmenty najpopularniejszych i najważniejszych *dastanów*.

⁵ Wyjaśnienie, czym jest znany z *dastanów* *tilism* nie należy do zadań łatwych. Najprościej rzecz ujmując, *tilismy* są wywołanymi przez potężnych magów urokami, któ-

kissy, które uderzały swoim realizmem – prezentowały ludzkie charaktery uwikłane w problemy dnia codziennego. Można natrafić również i na takie, które opowiadały historie nieszkodliwych przestępstw i powolnego odkrywania prawdy. Główni bohaterowie *dastanów* wywodzili się najczęściej z wysokich klas społecznych – rekrutowali się oni spośród walecznych książąt i pięknych księżniczek lub czarodziejek. Bohater rzadko kiedy był sam, zwykle towarzystwa w niezliczonych przygodach dotrzymywała mu postać *ajjara*⁶ – tajemniczego osobnika, który zdolny był rozwikłać każdą, nawet najbardziej skomplikowaną zagadkę, a także wyjść cało z pozornie beznadziejnej sytuacji. Wszystko dzięki magicznym zdolnościom, a także umiejętnemu posługiwaniu się najprzeróżniejszymi przebraniami. Można pokusić się o stwierdzenie, że *ajjarowie* byli pierwszymi szpiegami lub quasi-detektywami, których poznał indyjski czytelnik, na długo zanim przyszło mu się zetknąć z twórczością Reynoldsa.

Fascynacja *The Mysteries of London* i upodobanie, z jakim Indusi oddawali się słuchaniu i czytaniu *dastanów* stworzyły grunt pod powstanie zupełnie nowego, dotąd nieznanego w Indiach gatunku – powieści detektywistycznej. I o ile w Europie czy w Stanach Zjednoczonych kryminal pełnił raczej rolę podrzędną względem klasycznej powieści, dopiero z czasem zyskując miano pełnoprawnego gatunku, to w Indiach (zwłaszcza w rejonach hindi- i urdujęzycznych) sytuacja wyglądała odwrotnie. To właśnie powieść detektywistyczna, wyposażona w zupełnie nowe – dla indyjskiego czytelnika – narzędzia powoli przygotowywała grunt pod nadejście nowego gatunku – powieści

re przyjmują postać tajemniczych labiryntów, gdzie zwykły człowiek zmuszony jest błąkać się w poszukiwaniu wyjścia.

⁶ Dosłownie: 'chytrus, zręczny rzezimieszek, frant'. Słowem tym określano młodych mężczyzn (głównie w Iraku, z czasem także w Persji) zrzeszających się w gildiach. Wyraz ten pojawia się w najprzeróżniejszych zabytkach literackich, zarówno arabskich, jak i perskich, a jego zakres semantyczny rozciąga się od zjawisk zdecydowanie negatywnych, przez te względnie neutralne, na pozytywne skończywszy. Najbardziej życzliwych opisów działalności *ajjarów* dostarczają perskie utwory pisane wierszem i popularne romanse. Na kartach tych dzieł *ajjarowie* zapisali się jako sprytni, odważni, cnotliwi i „uczciwi” rozbójnicy działający w imię określonego kodeksu zasad (*dżawannardi*). Jednym z pierwszych perskich tekstów w pełni nobilitującym *ajjarów* jest *Zwierzciadło dla książąt (Kabus-nama)* – podręcznik sprawowania władzy autorstwa Kajkawusa. W późniejszych tekstach perskich do cnót *ajjarów* zalicza się: umiejętność dochowywania tajemnicy (*raz dari*), prawdomówność (*rasti*), pomoc bezradnym (*jari-ji dar-mandagan*) oraz wyzbycie się pragnień (*bi-nijaz*). *Ajjar* zobowiązany był także do noszenia ze sobą najprzeróżniejszych broni oraz substancji. Młodzieniec taki musiał również opanować do perfekcji sztukę kamuflażu i charakteryzacji. Postaci *ajjarów* były na tyle interesujące, że szybko przeszczepione zostały one na grunt literatury. Ich niezwykle zdolności inspirowały perskich poetów i autorów romansów.

realistycznej. Mimo że w znanych w Indiach już od długiego czasu *dastanach* pojawiały się wątki w mniejszym lub większym stopniu kryminalne, to nie można tych form literackich uznać za pierwsze indyjskie powieści *quasi-detektywistyczne*, bowiem „podstawowa różnica pomiędzy *dastanem* a powieścią jest taka, że *dastan* to historia opowiedziana na głos, zaś powieść służy cichej lekturze. Nawet jeżeli *dastan* jest spisany, to i tak najpierw przekazany był ustnie, a spisany zostaje dlatego, by można go było prezentować na głos”⁷.

Pisarze związani z nurtem detektywistycznym pozostawali pod ogromnym wpływem literatury angielskiej i bengalskiej – powieść detektywistyczna została bowiem przedstawiona w Indiach za pomocą przekładów z języka angielskiego na bengalski, a następnie na kolejne języki indyjskie, w tym hindi i urdu. Początkowo pisarze dość ostrożnie traktowali nowy gatunek – chętnie przekładali cudze utwory (często zapominając o poinformowaniu czytelnika, kto oryginalnie był autorem dzieła), sami natomiast dość niechętnie podejmowali się stworzenia własnej historii. Popularność powieści kryminalnych w Indiach Północnych na przełomie XIX i XX wieku doprowadziła także do serii kreatywnych zapożyczeń literackich, które znajdowały ujście w publikowanych na szeroką skalę „pseudo-przekładach” znanych wówczas książek z Europy. Tworzący w języku urdu Zafar Omar, zainspirowany pewną francuską powieścią, postanowił na jej motywach napisać własną książkę przydając historii kryminalnego charakteru. Książka zatytułowana „Niebieska parasolka” (*Nili chatri*) okazała się na tyle popularna, że Omar szybko zdecydował się opublikować jej kolejną część, w pełni już oryginalną, pod tytułem „Bahram aresztowany” (*Bahram ki giraftari*). Tradycję pisania powieści kryminalnych w urdu kontynuowali także autorzy tacy jak: uważany za ojca urdyjskiej powieści Mirza Mohammad Hadi Ruswa – autor osławionej *Umrao Dżan Ada* czy Tirthram Firozpuri. Jednym z pierwszych wydawców, który opublikował kilka przekładów z języka bengalskiego na hindi był Ramkriszna Warma, który zakupił w Kalkucie używaną prasę drukarską i w 1890 roku założył małe wydawnictwo w Benares. Wydawcy cyklicznie wyprawiali się do Bengalii w poszukiwaniu materiału na kolejne przekłady, nie gardzili nawet towarami pozyskanymi ze skupu makulatury. Nazwisko autora nie było wówczas najważniejsze, warta akcja była wszystkim, co dla wydawcy miało znaczenie, nie ograniczano się zatem do utworów, które wychodziły spod pióra najpoczytniejszych i osławionych w tamtym czasie autorów.

⁷ M. Faruki, M. Kazim, *Dastangoj*, Naji Dilli 2012, s. 12.

Jedną z pierwszych oryginalnych powieści detektywistycznych, czy raczej detektywistyczno-szpiegowskich, napisanych w języku hindi była opublikowana po raz pierwszy w 1888 roku *Āndrakanta* pióra Dewkinanda Khatriego. Cały zamysł powieści dosyć mocno odwołuje się do perskich i urdyjskich form literackich, z *dastanami* na czele. Nie brakuje tutaj czarów, niezwykłych przygód, zagadek, a co najważniejsze – znanych z *dastanów* postaci magicznych szpiegów – *ajjarów*. Wartym odnotowania jest także fakt, że był to pierwszy bestseller we współczesnych Indiach – sprzedano ponad osiemdziesiąt tysięcy kopii tej książki⁸. Jest to wynik tyleż imponujący, co kulturowo znaczący. Zapewne powodem tej niezwyklej popularności nie była sama tylko fabuła. Khatri napisał swoją powieść prostym językiem, ograniczając do minimum słownictwo zaczerpnięte z sanskrytu, częściej używając słów pochodzących z języka urdu. Powieści tej zarzuca się schlebienie niewyszukanym gustom, brak walorów artystycznych i prosty język. Jak jednak pokazały badania Joshi, w kolonialnych Indiach sporą popularnością (i to głównie w kręgach studenckich) cieszyła się powieść Reynoldsa, którą trudno by było dzisiaj nazwać lekturą niezwykle ambitną. Książka *The Mysteries of London* zainspirowała do aktywności pisarskiej samego Khatriego i wielu innych pisarzy tworzących wówczas w hindi czy w urdu. Otwarte pozostaje także pytanie dotyczące kwestii języka, w jakim autor zdecydował się napisać swoją książkę. Czy stworzenie powieści w języku, w którym rzeczywiście wówczas w Indiach się mówiło, i który nawet dzisiaj nie sprawia problemów w lekturze, rzeczywiście musiało świadczyć o prostocie i niewyszukanianiu? A może był to ukłon w kierunku czytelników, dla których skostniały już dialekt bradź⁹, chętnie czerpiący z sanskrytu, stawał się coraz bardziej nieznośny i niezrozumiały? Zresztą fakt, że autorzy zaczęli brać pod uwagę gusta publiczności był jedną z poważniejszych zmian, jakie zaszły w życiu literackim XIX- i XX-wiecznych Indii. Powoli czytanie stawało się rozrywką – nową (atrakcyjną) formą spędzania wolnego czasu, co wydawcy i sami pisarze chętnie podkreślali. Wraz z nastaniem *boomu* wydawniczego, zapoczątkowanego popularnością książek pisanych w nurcie detektywistycznym, z pełną siłą ruszyła

⁸ P. Gaeffke, *Hindi Literature In the Twentieth Century*, Wiesbaden 1978, s. 25.

⁹ Na przełomie XIX i XX wieku poeci tworzący w języku hindi musieli stawić czoło niezbyt sprzyjającym okolicznościom. Byli oni rozbici pomiędzy dwa dialekty: bradź, który był językiem preferowanym dla poezji i coraz popularniejszy dialekt khari boli, który podbijał serca odbiorców prozy. Bradź doskonale sprawdzał się jako język tradycyjnej, sformalizowanej poezji, gdzie liczyło się metrum, umiejętnie, wysmakowane użycie słowa, ale już niekoniecznie jako język nowopowstającej prozy, gdzie obok opisów pojawiały się także dialogi.

także cała machina marketingowo-promocyjna. Krzykliwe nagłówki obiecywały czytelnikom niesamowite emocje, zetknięcie się z mrozącymi krew w żyłach wydarzeniami, niebezpiecznymi przestępcami, pięknymi kobietami i przystojnymi mężczyznami. Sami autorzy również zachęcali czytelników do spędzania wolnych chwil z lekturą poprzez nadawanie swoim książkom tytułów, obok których nie można było przejść obojętnie. Za przykład ponownie może posłużyć Khatri, który kolejną swoją powieść, wydaną w 1895 roku, nazwał „Czara pełna krwi” (*Katora bhar khun*), choć w rzeczywistości treść wcale nie była tak krwawa, jak mógłby sugerować to tytuł. Sensacyjność tytułów nie była tylko i wyłącznie cechą charakterystyczną dzieł publikowanych w językach hindi czy urdu. Pierwsi piszący po angielsku autorzy indyjscy również starali się pozyskać uwagę odbiorców poprzez odpowiedni dobór słów zdobiących pierwsze strony i okładki ich powieści. W tytułach owych książek przeważały słowa takie jak: podglądanie, wejrzenie w... (*peep into*), migawki (*glimpses*), ujawnienie, rewelacje (*revelations*)¹⁰. W kwietniu 2013 roku w dzienniku „Hindustan Times” ukazał się artykuł poświęcony kryminałom pisany w języku hindi, gdzie przytoczona została wypowiedź jednego z najpoczytniejszych aktualnie autorów tego nurtu, Amita Khana, twierdzącego, że „obecnie pisarz zanim nauczy się pisać, najpierw musi wiedzieć, jak się sprzedąć”¹¹. Coś, o czym dzisiaj poczytny autor musi przypominać, dla pisarzy tworzących u schyłku XIX wieku było sprawą jak najbardziej oczywistą.

Umiejętność sprytnego manipulowania zainteresowaniami czytelników na niewiele by się zdała, gdyby ówczesni pisarze nie podjęli także wysiłku przyswojenia sobie zupełnie nowych sposobów prowadzenia narracji. Początkowo kryminał był dla Indusów zjawiskiem z pewnością pociągającym, ale niekoniecznie w pełni zrozumiałym. Dowodem na to mogą być przekłady opowiadań o Sherlocku Holmesie na urdu z początków XX wieku wydawane w Pendżabie. Autorzy tych przekładów zwykli demaskować winnego popełnionej zbrodni już w tytule dzieła – przykładem może być opowiadanie *Srebrny płomień*, które ukazało się pod tytułem „Koń-morderca” (*Khuni ghora*). Po raz pierwszy pisarze indyjscy musieli użyć narzędzi literackich, które pozwalałyby utrzymać odbiorcę w pełnym napięciu oczekiwaniu dal-

¹⁰ M. Mukherjee, *Początki powieści w Indiach*, w: Arvind Krishna Mehrotra (red.). *Historia anglojęzycznej literatury indyjskiej*, Warszawa 2003, s. 130.

¹¹ A. Sharma, *A peek into the noir world of hindi pulp fiction*, „Hindustan Times”, HT Brunch 2013, April 7, <http://www.hindustantimes.com/brunch/brunch-stories/cover-story-a-peek-into-the-noir-world-of-hindi-pulp-fiction> [1.12.2015].

szych wydarzeń. Tę lekcję musieli oni odebrać od Anglików, studiując dostępne w Indiach kryminały brytyjskie, głównie autorstwa Arthura Conan Doyle'a i niejednokrotnie wspomnianego tu już Reynoldsa. Dotychczas literaturze indyjskiej obce było pojęcie suspensu. Nawet w *dastanach*, którym najbliższe było do powstających wówczas powieści kryminalnych, jeżeli już pojawiały się jakieś zagadki, to raczej nie wymagały one od bohatera specjalnego zaangażowania – poszlaki cierpliwie czekały, by ktoś je odkrył. W razie problemów do akcji mogli wkroczyć także obdarzeni nadnaturalnymi mocami *ajjarowie*, którzy zdolni byli do rozwiązania każdego problemu za pomocą czarów. Zresztą odbiorcy *dastanu* wcale nie zależało na byciu zaskakiwanym, zwłaszcza, że *dastanowe* historie były wszystkim raczej znane. Inaczej działało się natomiast w przypadku nowopowstałego nurtu kryminalnego. Tutaj informacje musiały być podawane stopniowo. Sam język zaczął być używany jako narzędzie służące do kontrolowanego uwalniania informacji. W Indiach XX wieku była to spora nowość. Jak się jednak okazuje, pisarze dosyć szybko wprawili się w tego typu sposobach prowadzenia akcji. Za przykład niech posłuży fragment otwierający *Czarę pełną krwi* Dewkinanda Khatriego:

„Ludzie powiadają, że dobro jest wynikiem dobrego postępowania, zaś krzywda trafia się tym, którzy postępują źle. Niekoniecznie. Spójrz tylko, dzisiaj pragnę wyrządzić krzywdę pewnej cnotliwej i wiernej swemu mężowi kobiecie. Jeżeli tylko mój zamiar się spełni, to już jutro zostanę doradcą króla! I kto to powiedział, że ten, który źle czyni nie może cieszyć się szczęściem, a ludzi praworządnych smutek się nie ima? Muszę być jednak silny, by jej uroda i słodka mowa mojej odwadze... Spójrz, ktoś nadchodzi!”¹²

Kontrowersyjne poglądy i jeszcze dosyć mgliście przedstawiony plan osoby mówiącej z pewnością musiały budzić zainteresowanie. Już od pierwszych zdań wiadomo jest, że w najbliższej przyszłości zostanie popełniona jakaś zbrodnia. Wszystko wskazuje również na to, że w swym zamiśle zbrodnia ta będzie nosiła znamiona wyrafinowania. Co więcej, wstęp ten obiecuje także wgląd do królewskich komnat i bliższe spojrzenie na polityczne gry toczone na dworze. Niepokojąca dla ówczesnego czytelnika mogła być także sama postać wypowiadająca przytoczone słowa. Wypowiedź otwierająca *Czarę pełną krwi* nie nosi żadnych znamion mowy zależnej. Czy to możliwe, że narratorem powieści jest sam zbrodniarz, który powoli będzie odkrywał przed czytelnikiem tajemnice swoich niecznych pla-

¹² D. Khatri, *Katora bhar khun*, Naji Dilli 1984, s. 1.

nów (na wzór *Zabójstwa Rogera Ackroyda* Agathy Christie)? Następne akapity, dostarczające opisu ciemnej nocy skrywającej w mroku urokliwy ogród, rozwiewają jednak wszelkie wątpliwości. Czytelnik może się z nich dowiedzieć, że „w winorośli skrywa się pewien mężczyzna, który szeptem cedzi wyżej zapisane słowa”¹³. Jasne zatem się staje, że to nie przestępca będzie prowadził czytelnika przez kolejne wydarzenia. Kim wobec tego może być ten ukrywający swą tożsamość jegomość? Narrator opowieści uczciwie informuje, że z powodu mroku i gęstych zarośli, które skrywają tajemniczą postać, nie sposób dostarczyć czytelnikowi jakichkolwiek szczegółów dotyczących jego wyglądu. Z przyczyn obiektywnych narrator powieści kryminalnej nie może być narratorem wszytkowiedzącym. Aby jednak zachęcić odbiorcę do kontynuowania lektury lojalnie uprzedza się, że postać ta w końcu wyjdzie z ukrycia.

Już pierwsza strona *Czary pełnej krwi* sugeruje, że ówcześni twórcy posiadli sztukę umiejętnego stopniowania emocji oraz wprawnego manipulowania zainteresowaniem czytelników. Mimo przyswojenia przez pisarzy wielu nowych metod prowadzenia akcji i ujawniania informacji, powstające na przełomie XIX i XX wieku powieści detektywistyczne posiadały ciągle jeszcze wiele znamion literatury poprzedniej epoki w literaturze hindi – okresu *riti*¹⁴. Pierwsze powieści detektywistyczne obfitowały w szczegółowe opisy głównych bohaterek (*nakhśikh*), pisarze starali się także przestrzegać zasad teorii *rasa* – jednorodności stylistycznej. Khatri w jednej z krwawych scen *Āndrakanty* przepraszającym tonem informuje czytelnika, że niestety nie może on dostarczyć opisu pięknej bohaterki, która właśnie wkroczyła do akcji, ponieważ okoliczności są ku temu niesprzyjające. Echem poprzedniej epoki był także fakt, że bohaterowie pierwszych indyjskich kryminałów ciągle jeszcze nosili imiona znaczące, nowością było natomiast to, że pisarze starali się nadawać im rysy psychologiczne. W ten sposób wyraźnie dystansowano się od postaci typowych, znanych z poprzednich okresów literackich.

Nie ulega wątpliwości, że pierwsi pisarze nurtu detektywistycznego wprowadzili wiele zmian w literaturze północnych Indii. Nie

¹³ Ibid., s. 1.

¹⁴ Okres literacki w literaturze hindi trwający mniej więcej od 1700 r. do 1900 r. Był to czas, kiedy poezja zaczęła zamykać się w ścianach pałaców i nabierać dworskiego charakteru. Inspiracją dla ówczesnych poetów była sanskrycka tradycja poezji kunsztownej (*kawja*), z jej wieloma obostrzeniami, wyraźnie wyłożonymi zasadami pisania, jasno określonymi wątkami i postaciami typowymi. Poeci tego okresu to głównie poeci dworscy mieszkający na dworze królów i zabawiający ich swoim kunsztem poetyckim. Językiem powstającej podówczas poezji był dialekt bradź.

tylko przedstawili oni szerszej publiczności zupełnie nowy gatunek prozy – powieść – wraz z zupełnie nowymi sposobami wyrazu, ale także zmienili podejście twórców do czytelników. Pod koniec XIX wieku o czytelnika się zabiegało i to wszelkimi możliwymi sposobami. Co jednak najważniejsze, obcowanie ze słowem pisanym zaczęło być rozrywką popularną, dostępną wszystkim. Francesca Orsini w studium dotyczącym działalności wydawniczej i pisarskiej w Indiach Północnych na przełomie XIX i XX wieku zauważa, że podejście odbiorców do literatury uległo w tym czasie znaczącej zmianie – czytelnicy poszukiwali realizmu, opisu życia, które byłoby podobne do tego, jakie oni sami wówczas wiedli. Ponadto konsumenci literatury życzyli sobie prawa do dialogu z autorem (co stawało się coraz łatwiejsze, bowiem utwory literackie coraz rzadziej były anonimowe) i gotowi byli interweniować, gdy tylko jakiś element utworu wydał im się niewystarczająco realistyczny, wymykał się zasadom logiki, czy po prostu nie potrafił utrzymać ich w pełnym napięciu oczekiwaniu na kolejny odcinek opowieści (w owych czasach powszechne było drukowanie powieści w odcinkach w magazynach literackich). Te zmiany w podejściu czytelników do literatury nastąpiły wraz z pierwszymi próbami tworzenia i wydawania „nowej” literatury w językach indyjskich, zainspirowanymi zetknięciem się z angielską powieścią¹⁵.

Wraz z nastaniem ery powieści detektywistycznych w literaturze północnych Indii doszło też do znaczącej zmiany w działalności wydawniczej tego kraju. Książki i czasopisma literackie przestały być wydawane tylko i wyłącznie w wielkich ośrodkach miejskich. Centrum wydawniczym związanym z nowopowstałym nurtem w literaturze stały się tereny dzisiejszego stanu Uttar Pradeś, zwłaszcza jedno z miast – Benares. To właśnie tam powstały pierwsze miesięczniki literackie poświęcone w pełni powieściom i opowiadaniom szpiegowsko-detektywistycznym. Powieści kryminalne znakomicie nadawały się do tego, by publikować je w odcinkach. Umiejętne utrzymywanie czytelnika w napięciu napędzało maszynę wydawniczą i w sposób naturalny przekładało się na nakłady drukujących je magazynów literackich. Nie dziwi zatem fakt, że w niezwykle krótkim czasie powstało wiele tego typu czasopism.

Pierwszymi magazynami, w których publikowano historie szpiegowskie były: wydawany przez Gopalrama Gahmariego od 1900 roku „Detektyw” (*Džasus*) i założony w 1910 roku „Komisariat hin-

¹⁵ Zob. F. Orsini, *Print and Pleasure. Popular Literature and Entertaining Fiction in Colonial North India*, New Delhi 2009, s. 182-187.

di" (*Hindi daroga daftar*)¹⁶, gdzie początkowo drukowane były głównie przekłady z powieści bengalskich. Z czasem oba te czasopisma umożliwiły literacki debiut wielu pisarzom oraz znacząco przyczyniły się do promocji nowego gatunku. W 1904 roku Dżajramdas Gupta opublikował swoją pierwszą powieść detektywistyczną – „Koń bez jeźdźcy” (*Bina sawar ka ghora*) – choć, jak zaznaczył we wstępie, książkę tę napisał tylko dla żartu. Ważne natomiast jest to, że zaraz potem Gupta zaangażował się w działalność wydawniczą. Najpierw mianowany został redaktorem naczelnym czasopisma „Zwierciadło powieści z Benares” (*Kaśi upanjas darpan*), a z czasem powołał do życia swój własny magazyn – „Rozkwit powieści” (*Upanjas bahar*)¹⁷. Tym, co wyróżniało czasopismo Gupty był fakt, że publikowane były tam powieści w całości. Podjęcie działalności wydawniczej nie przeszkodziło mu jednak w kontynuowaniu własnej kariery pisarskiej – Gupta wydał drukiem kilkanaście powieści kryminalnych.

Ten rodzaj literatury stanowił doskonały przykład masowo produkowanej i masowo rozpowszechnianej rozrywki. Pojawienie się nurtu detektywistycznego w Indiach przyczyniło się znacząco do powstania masowej konsumpcji, która wówczas stanowiła przykład całkowicie nowego zjawiska społecznego. Popularność książek pisanych w nurcie detektywistycznym na przełomie XIX i XX wieku nie tylko pozytywnie wpłynęła na czytelnictwo na północy kraju, ale także znacząco przyczyniła się do rozwinięcia zupełnie nowego gatunku – powieści realistycznej. Magazyny literackie, które początkowo poświęcone były tylko i wyłącznie kryminałom, z czasem zaczęły publikować pierwsze próby prozatorskie autorów, którzy mierzyli się z pisaniem właśnie powieści realistycznych. Co więcej, literatura szpiegowska wprowadziła do Indii także cały szereg nowych narzędzi literackich i wątków. To właśnie w pierwszych indyjskich powieściach kryminalnych z pełnym napięciem zaczęto opisywać najnowsze zdobycze techniki – literacy detektywi o popełnionych zbrodniach dowiadawali się za pomocą telegramów, w trakcie prowadzenia śledztwa nie odmawiali sobie telefonicznego kontaktu ze swoimi współpracownikami, a przestępcę demaskowali poprzez zdjęcie odcisków palców z miejsca zbrodni.

Popularność nurtu detektywistycznego nie trwała jednak długo. Autorzy tworzący w tym stylu szybko musieli ustąpić miejsca

¹⁶ Jeszcze wcześniej, bo już w 1898 roku, Dewkinandan Khatri założył magazyn „Fala powieści” (*„Upanjas lahari”*). Zachęcony sukcesem finansowym swojej pierwszej powieści autor postanowił tam publikować opowieści o dalszych losach bohaterów znanych z *Āndrakanty*.

¹⁷ Zob. F. Orsini, op.cit., s. 231-237.

pisarzom, którzy zdecydowali się pisać powieści poruszające wątki społeczne czy historyczne. To właśnie nadejście tych gatunków, dla których drogę na literackiej mapie Indii uutorowała właśnie powieść szpiegowsko-detektywistyczna, sprawiło, że kryminały skutecznie zepchnięte zostały na margines literatury. Ten sam los spotkał zarówno pisarzy tworzących w hindi, jak i tych, którzy pisali w urdu. Niestety, sytuacja ta utrzymuje się po dziś dzień. W dalszym ciągu jest to literatura niezwykle popularna wśród czytelników, nie zmienia to jednak faktu, że gatunek ten jest obecnie jawnie dyskryminowany. W tej chwili najważniejszym pisarzem tworzącym w nurcie detektywistycznym jest Surendr Mohan Pathak. I choć jedna z jego powieści sprzedała się w nakładzie stu tysięcy egzemplarzy, to nigdy nie została ona ogłoszona bestsellerem. Sytuację panującą obecnie na indyjskim rynku wydawniczym można skomentować słowami Helmuta Heissenbüttela, który w artykule *Reguły powieści kryminalnej* pisze, że „(...) powieść kryminalna stanowi to, czego brak zauważa tak wielu krytyków współczesnej literatury – przyzwoitą lekturę dla wszystkich. Każdy może się w niej odnaleźć. I to właśnie (...) nie zadowala krytyków”¹⁸.

W tym momencie należy zadać sobie pytanie, czym tak naprawdę w XX-wiecznych Indiach była zyskująca nieprawdopodobną popularność powieść detektywistyczna. Jak wiele zapożyczonych zjawisk w Indiach, tak samo powieści kryminalne zostały ciepło przyjęte przez tamtejszych czytelników i pisarzy, następnie przetrawione i podane ponownie w typowo indyjskim sosie. Na pozór gatunek ten nosi znamiona tego, czym został zainspirowany, ale w gruncie rzeczy niekoniecznie podobny jest do tego, co czytelnicy w Europie czy Ameryce zwykli nazywać literaturą detektywistyczną czy kryminalną. W sferach języków hindi i urdu powieść detektywistyczną nazywano *dżasusi upanjas* lub *dżasusi nawal*, co z powodzeniem można by było tłumaczyć właśnie jako „powieść detektywistyczna” (słowo *dżasus* oznacza szpiega lub detektywa), gdyby nie fakt, że w tradycji literackiej tego regionu terminem tym obejmuje się literaturę, która traktuje nie tylko o przygodach tajnych detektywów czy szpiegów. Za powieści szpiegowskie uznawane są też takie, które opowiadają niesamowite, tajemnicze i przygodowe historie, podobne do tych, które znane były z perskich i urdyjskich *dastanów*. Występowanie wyraźnie zarysowanego wątku kryminalnego nie było warunkiem koniecznym, by dana powieść została zaklasyfikowana w Indiach jako tzw. *dżasusi nawal*.

¹⁸ H. Heissenbüttel, *Reguły gry powieści kryminalnej*, „Teksty” 1973, nr 6, s. 62.

Cechą charakterystyczną historii wychodzących spod pióra północno-indyjskich autorów kryminałów był pełen tajemnicy i niesamowitości klimat. Dominującym składnikiem tych powieści było to, co w języku urdu oddaje się słowem *heratangez*, które oznacza coś, co budzi zdziwienie, konsternację czy osłupienie. Wyrazem tym nazywa się także zjawiska, które wymykają się jednoznacznej klasyfikacji. Atmosfera panująca w powieściach detektywistycznych z północy Indii wyraźnie zainspirowana została tradycją *dastanów* z ich zapleczem zjawisk i przedmiotów magicznych. Gdyby w Indiach popularność zyskała gotycka powieść grozy (a niektóre indyjskie *džasusi upanjas* wyraźnie noszą znamiona powieści gotyckich), zapewne również i ona została by włączona w krąg literatury detektywistyczno-kryminalnej.

Jak pokazała przeprowadzona analiza, wczesne indyjskie powieści tworzone w nurcie detektywistycznym obfitowały w niesamowite wydarzenia, wszechobecnych i wszystkowiedzących szpiegów (*ajjarów*), nie brakowało w nich także elementów fantastycznych. Wydaje się, że tajemniczy i niepokojący klimat utworu (rzeczony *heratangez*) był ważniejszy niż sama intryga. Rawelćand Anand we wstępie do najnowszego wydania powieści Dewkinandana Khatriego – *Ćandrakanty* – pisze, że przed rozpoczęciem działalności pisarskiej przez Premćandę¹⁹, w prozie hindi istniały dwa wyraźne odłamy: społeczno-reformatorski i magiczno-szpiegowski, inaczej zwany detektywistycznym²⁰. I może właśnie nazywanie tego nurtu „magiczno-szpiegowskim”, wzorem Ananda, byłoby najwłaściwsze w tym przypadku?

¹⁹ Premćand, wł. Dhanpar Radż Śriwastaw, ur. 31 lipca 1880 r., zm. 8 października 1936, indyjski prozaik tworzący w językach hindi i urdu. Zajmował się głównie portretowaniem indyjskiej wsi. Uznawany jest za klasyka współczesnej prozy hindi. Tworzył również w języku urdu.

²⁰ R. Anand, *Ćandrakanta: hindi upanjas ki adharšila*, w: Dewkinandan Khatri, *Ćandrakāntā*, Naji Dilli 2012, s. 5.

Mateusz M. Kłagisz

«A CURSE ON DOSTOYEVSKI!» – ATIQ RAHIMI AND HIS DIALOG WITH FYODOR DOSTOYEVSKY

Streszczenie: Atiq Rahimi (ur. 1962) – afgańsko-francuski pisarz i fotograf, absolwent renomowanego kabulskiego Liceum Esteqlāl, autor m.in. *dwóch mikro-powieści: Ziemia i popioły* oraz *Kamień cierpliwości* (nagrodzona *Prix Goncourt*), a także reżyser filmu na podstawie pierwszej, za który otrzymał w 2004 r. *Prix du Regard vers l'Avenir* na Festiwalu Filmowym w Cannes. Atiq Rahimi przez wiele lat mieszkał poza Afganistanem, początkowo w Pakistanie, następnie we Francji; do ojczyzny powrócił wkrótce po upadku reżymu Talibów, w 2002 r. Chociaż jako pisarz debiutował późno, bo dopiero pod koniec lat 90., to swoimi utworami wpisał się w historię najnowszej literatury afgańskiej. W 2011 r. ukazała się jego najnowsza powieść w języku francuskim – *Maudit soit Dostoïevski* (Niech będzie przeklęty Dostojewski!). Zgodnie z sugestią zawartą w tytule, powieść Atiq Rahimiego wchodzi w dialog z tym XIX-wiecznym rosyjskim pisarzem. Raskolnikow zostaje Rasulem, Sonia – Sofią, Porfiry – kabulskimi policjantami, lichwiarka – stręczycielka/sutenerką. Atiq Rahimi uważa, że *Zbrodnie i karę* należy czytać właśnie w Afganistanie. Tezę swoją podpira słowami Raskolnikowa, że jeśli Bóg nie istnieje, wszystko jest dozwolone. Przecież w dzisiejszym Afganistanie wiele jest dozwolone, a kraj, zdaniem wielu socjologów, jest przykładem kultury kałasznikowa, w której broń stanowi podstawowy (i często jedyny) środek rozwiązywania sporów, nawiązywania kontaktów i normowania relacji społecznych. Literacki dialog między oboma pisarzami jest tym ciekawszy, że, jak pisze Aliewtina S. Gierasimowa, współczesny Afganistan boryka się z poważnym drenażem kultury wywołanym masowym uchodźstwem rodzimej inteligencji. Wydaje się, że dobór partnera do dyskusji o palących problemach współczesnych Afgańczyków w postaci Fiodora M. Dostojewskiego jest najlepszym z możliwych.

Słowa klucze: Atiq Rahimi, Fiodor Dostojewski, literatura afgańska, komparatystyka

Key words: Atiq Rahimi, Fyodor Dostoyevsky, Afghan literature, comparative studies

If we are to understand the nature of war, and the impact it has on people, then we must examine other approaches to understanding, through, for example, literature... Any psychologist who tells you that they can only learn about human nature from reading a psychology journal article or textbook, without considering the contribution of a good novel, play or poem, is naïve.¹

We must further accept one last freedom: that of reading the text as if it had already been read.²

Atiq Rahimi (b. 1962, Kabul) is a bilingual, Afghan-French writer, *Prix Goncourt* laureate, filmmaker and photographer. He is known not only for his books, but also because he created Tolo TV's first Afghan soap opera – *Razha-ye in xana* (*Secrets of this House*).³ After graduating from the elite French-Afghan high school Lycée Esteqlal in Kabul, he enrolled for the capital university. In 1985 he fled from Afghanistan to France via Pakistan. This is how he presents his escape in an interview:

A. Rahimi: "Yeah, and after, in the summer of '84 I left Afghanistan and this time, clandestinely. We were 24 young students and we walked nine days and nine nights."

J. K. Fowler: "It was epic, eh?"

A. Rahimi: "Yeah, really. And we arrived in Pakistan and then I asked the French embassy in Pakistan [for asylum] and in March of '85 I arrived in France."⁴

¹ N. C. Hunt, *Memory, War and Trauma*, Cambridge 2010, p. 8.

² R. Barthes, *S/Z*, transl. by R. Miller, Oxford 2002, p. 15.

³ www.tolo.tv [22.11.2015]. The serial *Razha-ye in xana* presents the (hi)story of one Afghan family living in a big house in Kabul. The plot starts when the original landlord comes back to the country after many years abroad. He left Afghanistan when the war broke out, entrusting the house to his cousins who unfairly transferred it to their name later. The serial reflects social, political as well as family changes and issues in contemporary Afghanistan. Originally, the originator of the serial were Atiq Rahimi and Hafiz Assefi, but later it was developed by, *inter alia*, Trudi-Ann Tierney – an Australian filmmaker and former actress who was responsible also for producing other Afghan soap operas (cf. T.-A. Tierney, *Making Soapies in Kabul. Hot Days, Crazy Nights And Dangerous Liaisons in a War Zone*, Sydney 2014, pp. 84ff).

⁴ www.mantlethought.org/world-literature/literary-currents-series-interview-atiq-rahimi [29.11.2015]. Some autobiographical elements regarding the reasons for escape can be traced in the history of Farhad of the *Les Mille Maisons du rêve*

Rahimi finished his education in Paris, where he defended his PhD thesis in film studies. Explaining his reasons for leaving Afghanistan, where his brother stayed behind and was later killed, he adds: "For the communists who held power at the time, Camus, Sartre, even André Malraux were all held to have been in foreign pay. (...) I didn't want to ally myself with the young communist movement, or the royalists who my father supported, I was perturbed by all that"⁵. Francophone Rahimi did not fit the harsh reality of Afghanistan in the 1980s. He was, *inter alia*, censored by the dominant Democratic Youth Committee for delivering a paper about Albert Camus accused by this organisation of being a bourgeois intellectual.⁶ His interest in literature became more evident in his student days. As he himself explains: "My interest in literature began with writing or reciting poems. Then I started to write movie reviews, and later short stories which were published in the *Avaz* ("Voice") – a journal of the Afghan Radio and Television, and in the monthly *Zhwandun* ("Life") as well as in the *Derafsh-e javanan* ("Youths's Banner").

He returned to his homeland in 2002, just a few months after the collapse of the Taliban regime (1996-2001) toppled by the Americans and their allies as part of the *Enduring Freedom* Program. Since that time he has divided his time between Kabul and Paris.

Rahimi's literary output comprises five works. The very first is the Beckettian *Terre et Cendres* published in Paris in 2000 by the P.O.L.⁷ The second one – the *Les Mille Maisons du rêve et de la terreur*,⁸ the third one – the Flaubertian *Syngué Sabour. Pierre de patience*,⁹ and the fourth

et de la terreur (Paris 2002): "Fading in and out of consciousness and teetering between states of reality and imagination, Farhad quickly realises that to save himself he must flee to Pakistan. Doing so means abandoning his life, family, rescuer, and country" www.mantlethought.org/world-literature/afghanistans-fractured-mind [29.11.2015].

⁵ www.ft.com/cms/s/2/1d4ba53a-5361-11e3-b425-00144feabdc0.html#axzz2oCZ-MhymH [22.11.2015].

⁶ Rahimi's literary identity and activity has not yet been the subject of any scientific studies. Apart from a few short reviews published in the press or on-line, in Poland, for example, only two articles have appeared: (1) M. Zdrada-Cok, «*Syngué sabour*» et «*Maudit soit Dostoïevski*» d'Atiq Rahimi : le féminin et le masculin dans le monde intégriste, w: *Romanica Silesiana* (1898-2433, nr 8, t. 1), 2013, pp. 245-254, (2) M.M. Kłagisz, *Wojna w Afganistanie. „Ziemia i popioły” oraz „Kamień cierpliwości” Atiq Rahimiego*, in: „Maska. Magazyn antropologiczno-społeczno-kulturowy” 2015, No. 26, pp. 21-37.

⁷ Paris 2000.

⁸ Paris 2002.

⁹ Paris 2008.

one – the Dostoyevsky-esque *Maudit soit Dostoïevski*.¹⁰ The newest, fifth position is the *La Ballade du calame. Portrait intime*.¹¹ Interestingly, the firsts two books were originally written in Dari and later translated into French by Sabrina Nouri. In 2005 a photo album *Le Retour imaginaire*¹² appeared. It is a Ulysses-style journey in the streets of Kabul in a quest for the city of the author's childhood. Rahimi used an antiquarian primitive box camera to take photographs of his home city destroyed by the war. Some of the pictures were purchased by the Victoria and Albert Museum in London for its permanent collection.¹³

The common dominator tying together all of Rahimi's works is the "war" defined as a chief factor causing the complete destruction of the human being as well as of the human civilisation.¹⁴ One can note that the war (anti-/pro-religious, anti-/pro-communist, anti-/pro-Soviet, anti-/pro-Taliban, etc.) serves as a pretext for a literary discussion regarding profound changes occurring in the psychological portraits of Rahimi's main characters such as the old peasant Dastgir traveling to his son to pass on the message about the death of his mother and wife (*Terre et Cendres*) or the wife (resembling Flaubert's Emma Bovary) who dares to act out her deepest fantasies (*Syngué Sabour. Pierre de patience*). Facing various extreme situations, the main heroes are forced to act against their will and contrary to the widely accepted social rules, thus becoming cultural mutineers. In following their life-stories, we witness their inner evolution, because for Rahimi, just like for Dostoyevski, his main character is more than a hero. He is an individuated point of view, an atomised glances at the world and at the hero himself. He is a person who gets to know the world, himself and the surrounding reality. Consequently, one is not interested in "Who the hero is?" but in "What does the world look like for the hero?"¹⁵

Taking into consideration the nature of Rahimi's output, one can call him an inter-cultural writer suspended in a literary space between

¹⁰ Paris 2011: www.pol-editeur.com/index.php?spec=livre&ISBN=978-2-8180-1343-4 [22.11.2015].

¹¹ Paris 2015: www.editions-iconoclaste.fr/spip.php?article2105 [22.11.2015].

¹² Paris 2005: www.pol-editeur.com/index.php?spec=livre&ISBN=2-84682-112-7 [22.11.2015].

¹³ www.ft.com/cms/s/2/1d4ba53a-5361-11e3-b425-00144feabdc0.html#axzz2oCZ-MhymH [22.11.2015].

¹⁴ War and ubiquitous violence in Afghanistan is also a main topic in such novels as J. Ahmad's *The Wandering Falcon* (2011), N. Aslam's *The Wasted Vigil* (2008) and *The Blind Man's Garden* (2013), and Kh. Hosseini's *The Kite Runner* (2003), *A Thousand Splendid House* (2007) and *And the Mountains Echoed* (2013).

¹⁵ Cf. E. Czaplejewicz, E. Kasperski (ed.), *Bachtin. Dialog. Język. Literatura*, Warszawa 1983, pp. 300-301.

his Afghan and French motherlands. He is deeply interested into European writers and poets, but does not forget about Afghan men of letters: “Classical authors whose work I have read and I admire are: Abdullah Ansari, Balxi. And such contemporary writers as A’zam Rahnaward Zaryab, Mohammad Akram Osman, Spozhmay Zaryab, (...) and, especially Sayyed Baha’uddin Majruh (...)”.¹⁶

As an Afghan writer, he takes more responsibility for his compatriots because Afghanistan, hit and hurt by forty years of cruel war, currently resembles a devastated cultural desert.¹⁷ As a French author, he takes more responsible for closing the gap between both civilisations.

Maudit soit Dostoïevski!

The *Maudit soit Dostoïevski* is a story of Rassoul – a former Afghan student of law at the Leningrad University who, after three years in the USSR, gave up his studies in 1988, returned to his home in Mazar-e

¹⁶ www.farda.org/articles/08_updates/081200/poem_F_RAHIM.htm [22.11.2015].

Shaykhu’l-islam Abdullah Ansari (1006-1088), in Afghanistan known as Pir-e Heravi “the Old Man of Herat” – a Persian mystic poet, translator of Arabic religious treatises, hagiographer and author of the *Kashf al-asrar* (the *Unveiling of Secrets*) – a mystic comment of the *Qu’ran* (J. Rypka (ed.), *History of Persian Literature*, Dordrecht 1970, pp. 234ff). His grave in Herat is a popular pilgrimage place (Hamdullah Mostoufi Qazvini, *Nozhat-ol-qolub*, ed. and tr. G. Le Strange, vol. 2, London 1916-1919, p. 150). Jalaloddin Rumi (Maulavi, Moulana), 1207-1273, in Afghanistan known as Balkhi “of Balkh” – a poet, jurist, theologian and mystic and author of the *Masnavi-ye ma’navi* (*Rhyming Couplets of Profound Spiritual Meaning*) – a collection of anecdotes and stories from, *inter alia*, the *Qu’ran* and *hadith* (J. Rypka, op.cit., pp. 240ff). His poetry has influenced not only Persian literature but also Turkish or Hindustani ones. A’zam Rahnaward Zaryab (b. 1944) – an Afghan, Kabul-origin novelist, journalist and literary critic (W. Ahmadi, *Modern Persian Literature in Afghanistan. Anomalous Visions of History and Form*, London-New York 2008, pp. 93, 97ff; H. Anushe, *Daneshname-ye adab-e farsi. Adab-e farsi dar Afqanestan*, Tehran 1375AP, pp. 474-475; A. Razavi-Qaznavi A. (ed.), *Nasr-e dari-ye Afqanestān. Si qesse*, Tehran 1357, pp. 285-301). Mohammad Akram Osman (b. 1937) – an Afghan, Herat-origin writer, scholar and politician (Anushe, op.cit., pp. 690-691; A. Razavi-Qaznavi, op.cit., pp. 187-206). Spozhmay Zaryab (b. 1949-/1952-(?)) – an Afghan, Kabul-origin short story writer (W. Ahmadi, op.cit., p. 143; Anushe, op.cit., pp. 481-482; A. Razavi-Qaznavi, op.cit., pp. 321-334). Sayyed Baha’uddin Majruh (1928-1988) – an Afghan, Pashtun-origin writer, poet, philosopher, ethnographer and politician, author of a philosophical allegory of history – *Azhdaha-ye khodi* (*Ego-Monster*) (M.-H. Mohammadi, *Tarikh-e tahlili-ye dastannevisi-ye Afqanestan*, jeld-e I, Tehran 1388AP, p. 228; M. Green, N. Arbabzadah (ed.), *Afghanistan in Ink. Literature between Diaspora and Nation*, New York 2013, pp. 166-181); see also Rahimi’s article *Majrouh, voie magnétique*, par Atiq Rahimi in *Le magazine littéraire*: www.magazine-litteraire.com/actualite/majrouh-voie-magnetique-atiq-rahimi-28-11-2008-35209 [22.11.2015].

¹⁷ Cf. Ahmadi, op.cit., pp. 146ff.; M. Green, N. Arbabzadah, op.cit., pp. 221-224.

Sharif in northern Afghanistan, and shortly thereafter left his family that sympathized with the communist regime, moving to Kabul where he gained employment at the library of the capital university. Four years later the capital city became a battle field of former allies – the mujahideen fighting the communist regime: “I returned to my family in Mazar-e-Sharif. But it no longer felt like home. My father had been so keen for me to study in the USSR, land of his dreams, that he was disappointed when I returned. He couldn’t stand the sight of me. After seven months I left them. And when I returned to Kabul, another war had started, fratricidal this time, in which people were fighting not in the name of freedom but to avenge themselves. The entire city had gone to ground. It had forgotten life, friendship, love...”¹⁸

The passion of this would-be lawyer is nineteenth-century Russian literature, especially Fyodor Dostoyevsky and his novel – *Crime and Punishment* – that would influence his future deeds: “Just write that you met a Dostoevsky scholar who gave you an initial book, *Crime and Punishment*, which changed your life. You gave it all up...”¹⁹.

The obsessive attachment to the history of Raskolnikov’s intellectual anguish and moral dilemmas soon results in a severe mental aberration causing Rassoul to start persuading himself that he is no other than the hero of the novel by Fyodor Dostoyevsky. Nevertheless, His obsession provokes later misunderstanding and social exclusion: “Stop thinking you are that Dostoevsky character, please. His act only made sense within the context of his society, his religion”.²⁰

The story begins on the 16th *asad* 1372AP, i.e. the 7th August 1993, when Rassoul – urged by his love toward Sophia (Sonia’s alter ego) – murders a pawnbroker and madam – Nana Alia (Alyona Ivanowna’s alter ego),²¹ and ends more or less in the middle of August, when he is executed in public²². These few days between the crime and the punishment forced *de facto* by the main character himself are filled with a host of intellectual anguish, moral dilemmas and mental aberrations. During these days no-one seems to be interested in the suspicious disappearance of Nana Alia: “Here he [Rassoul – MMK] is, in the victim’s street. He slows down, surprised by the silence around the house. A

¹⁸ A. Rahimi, *A Curse on Dostoyevski*, trans. P. McLean, London 2013, p. 25. As the present article is written in English, I included some passages of Rahimi’s novel in the English translation.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 44-45.

²⁰ *Ibid.*, p. 211.

²¹ *Ibid.*, p. 1-4. Raskolnikov’s story starts “on an exceptionally hot evening early in July” (F. Dostoyevski, *Crime and Punishment*, trans. C. Garnett, New York 1950, p. 3).

²² A. Rahimi, *op.cit.*, pp. 247-250.

dog is dozing in the shade of a wall. It sees him and stands up heavily to emit a lazy growl. Rassoul freezes. Wavers. Lets a little time pass in the reluctant hope that it will convince him of the folly of his curiosity. He's about to leave when he hears footsteps hurrying through Nana Alia's courtyard. Panicking, he flattens himself against the wall. A woman shrouded in a sky-blue chador exits the house and rushes away, leaving the gate open behind her. Is this the same woman? It must be. She has taken the money and the jewels, and is making her escape."²³

Rassoul, like Raskolnikov wandering through the Petersburg streets, soon starts to resemble a *malang* – a holy madman submerged into fantasy and mysticism via rejection of the surrounding world – rather than keeping his wits about him.²⁴ No wonder, as he explains himself, that the best place for reading Fyodor Dostoyevsky's *Crime and Punishment* is today's Afghanistan "a land previously steeped into mysticism, where people lost their sense of responsibility".²⁵

That is why a significant rift between Raskolnikov's and Rassoul's behaviour soon becomes more visible. While Raskolnikov attempts to defend his act by arguing that with Alyona Ivanovna's money he could do good deeds to compensate for his crime, Rassoul finally reaches the conclusion that the murder of Nana Alia is no different from the crimes committed every day by his compatriots. His approach is even strengthened when the clerk explains him that: "In our dear legal system, killing a lady is not murder..."²⁶ and "(...) I have also seen that killing a madam doesn't eradicate evil from the world. Especially these days."²⁷

The lack of investigation, prosecution and a curious lack of reaction from Nana Alia's kin means that Rassoul, in contrary to Raskolnikov who tries to avoid jail in different ways,²⁸ expects to be penalised. Before this, however, he must single-handedly find in a devastated and vandalised country a relevant department that would meet his the punishment:

'What do you want with the bloody prosecutor, anyway?'

'I've come to hand myself over to the law.'

'Oh, sorry, there's no one to receive you'.²⁹

²³ Ibid., pp. 6-7.

²⁴ Ibid., pp. 14-15.

²⁵ Ibid., p. 46.

²⁶ Ibid., p. 180.

²⁷ Ibid., p. 181.

²⁸ "Surely it isn't beginning already! Surely it isn't my punishment coming upon me? It is!" (F. Dostoyevski, op.cit., p. 91).

²⁹ A. Rahimi, op.cit., p. 175.

Rassoul's frustration grows with every single page presenting numerous example of the omnipresent injustice. Idling in the streets of Kabul divided between the mujahideens, smoking hashish with friends in a *saqi-khana* (liquor shop) or watching a corrupt *qhazi* (Islamic judge) punishing an innocent old man on the grounds of misstatement, he re-defines his world-view. He rejects his previous assumption of being an *Übermensch* purifying the world as: "No one will say that you killed a louse, a loathsome, harmful creature, to attain the status of a great man and thus take your place in history."³⁰

Rassoul, as Raskolnikov,³¹ also abandons the idea of committing suicide.³² In becoming the victim of his own crime, he wants to explain his act and to be punished: "So, go to a busy crossroads, make a speech and then shoot yourself in the head in front of witnesses. That way everyone will know. But even then, no one will understand the theoretical importance of your act. Each person will create their own explanation. (...) if they eventually find out that it was you who murdered Nana Alia, they will say that it was your bad conscience that led to your sickness."³³

When Rassoul finally stands, after many ups and downs, in front of the Islamic court, he is sentenced to death by the corrupt *qhazi* who charges him not only with killing Nana Alia, but also for some other minor crimes like possession of Russian books, understood as a trumped-up act of treason on his homeland. Interestingly, the most serious offense committed, according to the *qhazi*, was bringing Sophia (a prostitute) to the Shah-Do-Shamshira Mosque: "There are other, more serious accusations against this man. A few days ago a Muslim, caretaker of the Shah-e do Shamshira Wali mausoleum, revealed in front of the accused and witnesses that this *fitna* took a prostitute to the sacred site. (...) The man deserves to be hung. (...) An affront to Allah and the saints."³⁴

In fact, one of the reasons why Rassoul changed his mind was Sophia's explicit protest against his crime: "He points to the next sentence, and she reads it: 'I killed her for you, Sophia' (...). 'No, you cannot...', she murmurs. 'you cannot kill' (...). She doesn't believe it, will

³⁰ Ibid., p. 138. Imitating Dostoyevski, Rahimi pays close attention to the dialogue-/monologue-confession; cf. E. Czaplewicz, E. Kasperski, op.cit., pp. 361-363.

³¹ F. Dostoyevski, op.cit., pp. 167-168.

³² A. Rahimi, op.cit., pp. 137-138.

³³ Ibid., pp. 138.

³⁴ Ibid., pp. 233. Rassoul and Sophia's visit to the Shah-Do-Shamshira Mosque is Raskolnikov and Sonia's lecture of the *Gospel* (cf. F. Dostoyevski, op.cit., pp. 317-325).

never believe it. Whatever he might say, or rather write, would simply be lying."³⁵

She began trembling all over.

'Well, here I've come to tell you.'

'Then you really meant it yesterday?' she whispered with difficulty. "How do you know?" she asked quickly, as though suddenly regaining her reason.

Sonia's face grew paler and paler, and she breathed painfully.

'I know.'

She paused a minute.

'Have they found him?' she asked timidly.

'No.'

'Then how do you know about it?' she asked again, hardly audibly and again after a minute's pause.

(...) 'Guess,' he said, with the same distorted helpless smile.

A shudder passed over her.

(...) 'N-no...' whispered Sonia.

'Take a good look'.³⁶

"How it happened he did not know. But all at once something seemed to seize him and fling him at her feet. He wept and threw his arms round her knees. For the first instant she was terribly frightened and she turned pale. She jumped up and looked at him trembling. But at the same moment understood and a light of infinite happiness came into her eyes. She knew and had no doubt that he loved her beyond everything and that at last the moment had come..."³⁷

Since Rahimi's *Maudit soit Dostoïevski!* was written in French and published in 2011 by the Parisian Éditions P.O.L one can define the original spectrum of readers to be European rather than Afghan. The novel has a (post)modern, broken structure shredded by retrospection, introspection, monologues with Fyodor Dostoyevsky or unidentified addressees – perhaps the author or maybe the reader. The whole literary product is tied together by the inner thread of the logical narration. Due to visible similarity between Rahimi's *Maudit soit Dostoïevski!* and Fyodor Dostoyevsky's *Crime and Punishment* one can carry an analysis of the first novel following Mikhail M. Bakhtin's research on the latter. Bakhtin categories such as un-finalizability, "self-other" relations and polyphony outline the map of our lecture of *Maudit soit Dostoïevski!* as well as showing how this novel is deeply rooted in a Western tradition that forges Rahimi's literary identity.

³⁵ A. Rahimi, op.cit., pp. 144-145.

³⁶ F. Dostoyevski, op.cit., pp. 397-398.

³⁷ Ibid., pp. 530-531.

Unfinalizability means that a human cannot be completely known or understood. Although we can evaluate each other's behaviour, the scholar suggested that our comments would be easily qualified as misjudgements because everyone may undergo changes.

The "self-other" relation means that people influence each other in everyday social dialogue. It is not only the question of how "I" comes to be, but also how "I" thinks and how "I" sees himself truly. Consequently, no voice is isolated.

Finally, polyphony – inseparable from unfinalizability and "self-other" relations – unveils the diversity of the *quasi*-individual voices represented by each character. Suggesting that a voice speaks for an individual "self", Bakhtin emphasised the social nature of the human who is not able to live outside the community. A human, always being a member of a group, inevitably becomes a passive observer and an active participant in the lives of other members of his community. By participating in the life and affairs of others, "I" is forced continually to define "hissel" in the context of the words, actions and behaviour of other participants in the social dialogue: "As each word has its author, an extremely important role plays also its recipient who becomes the co-author and co-interlocutor representing the "other" in the social process of formation of the word."³⁸

Consequently, the word resembles the drama of three actors – the speaker, the addressee and the interlocutor whose voice sounds in the word expressed by the speaker.³⁹ It should be noted that a human bears full responsibility for his or her own actions and words. Yet, polyphony also means that the independent voices involved in a polemical literary dialogue are not subjected to any paramount awareness of the author. The dialogue is not limited solely to the novel itself, but transcends it in a simultaneously intertextual exchange. Bakhtin used the term "words of others" to understand the link between the statements of others that force all of us to continuously determine and define our identity. Bakhtin's "words of others" indicate the evident lack of naturalness and neutrality of every single sentence which remains *de facto* the subject of a previous (and further) discussion conducted by other participants of a literary dialogue. In other words, Bakhtin's "words of others" resemble the Barthesian *déjà dit* "already-told" and *déjà lu* "already-read", i.e. a situation where the subject of literary in-

³⁸ Cf. E. Czaplewicz, E. Kasperski, op.cit., p. 19.

³⁹ Cf. Ibid., pp. 19-20. In our case, the speaker is Rahimi's Rassoul, the addressees – we, the voice owner – Dostoyevski.

terest appears against the background of previous texts providing a good opportunity for polemics.⁴⁰

Rahimi – the author – does not hide his fascination with Fyodor Dostoyevsky's *Crime and Punishment*. What is more, he intentionally qualifies this fascination as "a theft", referring to the words by Frédéric Boyer – a French writer, coordinator of the new translation of the *Bible* and the *Confessions of St. Augustine of Hippo*: "(...) life, like writing, is nothing more than the repetition of a sentence stolen from another."⁴¹

In quoting Fyodor Dostoyevsky's novel, Rahimi forces the reader to use a map necessary to navigate the novel and predetermined by the tradition of literary study. On the other hand, it allows the author to rekindle a discussions regarding the nature of man and of his acts. In a wider perspective, it allows him to reconsider such basic questions as whether fighting evil with evil can ever be classified as good? Might a crime committed in the name of a higher reason not be recognised as a crime? What is the nature of the relations between the right of reason and faith which implies a moral imperative – do not kill! do not steal! do not lie!

Rahimi begins his personal dialogue with Fyodor Dostoyevsky to show us more than the absurdity of the war represented by its devastating impact on people or society. He emphasis the phenomenon of the universality of man's world-view expressed by the Judeo-Christian *Ten Commandments* or the Islamic *halal-vs-haram* regulations, standing as a pillar on which the "abstract" construct called "humanity" has been built for millennia side by side. Rahimi seems to echo Fyodor Dostoyevsky's words that in the unstable, violent world where one is frequently pushed to commit evil to protect oneself, there are some immutable principles which distinguish us humans from non-humans. Moreover, the human is not a static, unchangeable flesh-and-blood item, but through constant contact with others – their lives, thoughts, words and deeds – he re-defines his personal world-view. Just like Raskolnikov who changes his philosophy of goodness-badness under the influence of Sonia's dedication and exile in Siberia, Rassoul confesses his sin: "But I have come to be arrested. I'm a criminal";⁴² I know "I have not done anything terribly unusual. But that doesn't matter. I

⁴⁰ Cf. M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, transl. by N. Modzalewska, Warszawa 1970; R. Barthes, op.cit.; E. Czaplewicz, E. Kasperski, op.cit.; A. Burzyńska, M.P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku*, Kraków 2009, p. 153-172.

⁴¹ A. Rahimi, op.cit., non-numbered page.

⁴² Ibid., p. 176.

have killed, and now I have come to hand myself over to the law,"⁴³ because of the aforementioned unfinalizability, "self-other" relations and polyphony – a kind of hybrid quality of a person's need in some sort of interplay with a person's capability.

Rassoul curses Fyodor Dostoyevsky because realises that there is no acceptance for his murder, even if everyone around is involved in theft, fraud or rape, and even if the victim was a criminal herself. Fyodor Dostoyevsky seems to become a silent helper who gives rise to Rassoul's inner evolution:

'But it was Dostoyevski's fault.'

'Dostoevsky? What has your beloved author done now?'

'He stopped me from carrying the act to its conclusion.'

'How so?'

'The moment I lifted the axe to bring it down on the old woman's head the thought of Crime and Punishment flashed into my mind. I was struck to the very core... Dostoevsky, yes, it's him! He stopped me from following in Raskolnikov's footsteps, becoming prey to my remorse, sinking into the abyss of guilty, end ending up in prison...'⁴⁴

The main character is no more withdrawn from society but, quite the opposite – he becomes more aware. He does not efface himself like when he left Mazar-e Sahrif to Kabul because of a misunderstanding between himself and his father, but faces the harsh reality.⁴⁵ Rassoul's personal tragedy helps Rahimi to present a society which has incorrectly and erroneously decompiled the definitions of life and death, replacing them with a misplaced definition of fidelity: "(...) this country where betrayal is worst than murder. You can kill, rape, steal... the important thing is not to betray. Not to betray Allah, your clan, your family, your country, your friend..."⁴⁶ "Every one is fighting to become either a *ghazi*, if he kills, or a *shahid*, if he is killed."⁴⁷

Now one can understand why Rassoul demands so strongly to be punished, and argues with the *qhazi* who wants to release him.⁴⁸ He rejects the possibility of committing suicide because he strongly believes that his trial will change the whole of Afghan society.

⁴³ Ibid., p. 177.

⁴⁴ Ibid., p. 205-206.

⁴⁵ Rahimi's Rassoul, just like Dostoyevski's Raskolnikov, serves absolutely unselfishly the idea because the idea captures his personality; cf. E. Czaplejewicz, E. Kasper-ski, op.cit., p. 307.

⁴⁶ A. Rahimi, op.cit., p. 101.

⁴⁷ Ibid., p. 138.

⁴⁸ Ibid., p. 187.

"They [judges – MMK] have neither the time nor the inclination to come and administer your trial. They are even afraid of trials. The trial of one person can lead to that of others."⁴⁹ Rassoul continues: "This trial will bring an end to my suffering, It will give me the opportunity to expose my soul to all those who, like me, have committed murders..."⁵⁰

"Razmodin drops to his knees [in a jail – MMK]. 'So you still think that a trial can change this fucking country? You're dreaming, my cousin. Dreaming...' He swallows a sob, stands up, takes Rassoul by shoulders and shakes him again. 'Wake up, that's enough, wake up! Let go off these crazy dreams!' Rassoul shuts his eyes. His hand moves, hesitates, then claps his cousin in an embrace.

I've woken, Razmodion."⁵¹

One can now understand the meaning hidden into Rahimi's name – Rassoul i.e. 'prophet, messenger, whisperer', and the fact that he is dumb for more than half of the story. Rassoul loses his voice soon after he murders Nana Alia,⁵² and recovers when he arrives at something that should be a police station to confess his sin.⁵³ He is successful too! The clerk, who visits Rassoul in the jail, says: "(...) You've turned the world upside down and it's all the same to you? Because of you, and important mujahideen leader has hung himself; the judge has been fired; the newspapers talk of nothing else day and night; your cousin has involved all the foreign journalists and UN officials... and what does Sir say?"

'It wasn't me who turned everything upside down. It was Dostoyevsy!'."⁵⁴

There are many similarities between the main characters of both novels. While Raskolnikov, considering himself to be an *Übermensch*, allows himself to eliminate a person that, in his opinion, is socially malevolent, Rassoul murders Nana Alia to save his beloved Sophia. There is, however, one surprising but apparent difference. For Raskolnikov, God is the only one who foils humanity from self-destruction. But for Rassoul, God is the only one who allows a logical explanation of the sense of the cruelty committed every day. This philosophical about-face seems to be a result of the dynamic political and military changes in

⁴⁹ Ibid., p. 183.

⁵⁰ Ibid., p. 211.

⁵¹ Ibid., p. 242.

⁵² Ibid., pp. 17-18.

⁵³ Ibid., p. 167.

⁵⁴ Ibid., p. 249.

Afghanistan after the overthrow of Najibullah's regime in 1992. After the mujahideens had more or less cooperated to conquer Kabul, they soon started to fight with each other as fiercely as they fought with the infidel communists. The war undertaken originally in the name of God transformed into a civil war in his name as well. Although Rahimi does not express this directly, this novel – just like the *Syngué sabour. Pierre de panience* – is a harsh criticism of the mujahideens who, with few exceptions e.g. Commendant Parwaiz, had forgotten about the original causes of their armed struggle, treating it as an ordinary profession and a good way to profit from the spoils of war.

It is difficult to unambiguously evaluate the final outcome of Rahimi's dialogue with Fyodor Dostoyevsky. Despite Rassoul's noble intentions, his sacrifice is only noticed by everyone momentarily, and will later vanish just like the philosophical rule of evanescence – *migo-zarad* "it/everything passes away" – embedded in the picture taken in the 1960s by Pierre Centlivres somewhere in the Afghan countryside.⁵⁵ The one verb emphasises man's subordination to life. Rassoul's sacrifice would make sense only if everyone could have managed a similar gesture. The whole world seems, however, to not understand this, and Rahimi, in writing his novel in French, does not encourage Afghans to grasp his message.

Appendix no. 1. Rahimi's and Fyodor Dostoyevsky's characters

	Atiq Rahimi's <i>Maudit soit Dostoïevski!</i>	Fyodor M. Dostoyevsky's <i>Crime and Punishment</i>
1.	Rassoul – former student of law at Leningrad University and former librarian at Kabul University. He is Nana Alia's murderer, Sophia's so-called <i>fiancé</i> , Sophia's family's legal guardian in lieu of dead Moharmulla.	Rodion R. Raskolnikov – former student of law at Petersburg University and Alyona Ivanovna's murderer. He falls in love with Sonia.
2.	Sophia – former student of Kabul University. She works as "domestic help" (i.e. prostitute) at Nana Alia's place-bordello. She is Rassoul's so-called <i>fiancé</i> and charge. She is truly religious and devoted breadwinner.	Sofia S. Marmeladova (Sonia) – prostitute, Marmeladovs' only breadwinner. She is truly religious and truly devoted to Raskolnikov so she goes with Raskolnikov to Siberia.
3.	Sophia's mother – respects traditional rules. She tolerates Sophia's socially unacceptable profession.	Katerina I. Marmeladova – Sonia's step-mother. She is nervous, ill-/bad-tempered, proud and consumptive.

⁵⁵ M. Centlivres-Demont, *Popular Art in Afghanistan. Paintings on Trucks, Mosques and Tea-Houses*, Graz 1976, p. 62.

	Atiq Rahimi's <i>Maudit soit Dostoïevski!</i>	Fyodor M. Dostoyevsky's <i>Crime and Punishment</i>
4.	Davud – Sophia's younger brother, pigeon fancier. He is deeply attached to Rassoul.	Katerina I. Marmeladova's small children, e.g. Polina M. Marmeladova.
5.	Moharmulla – Sophia's father and former state official. He considers himself as Afghan patriot so murders superior corrupted by Russians. He dies as result of bomb attack.	Semyon Z. Marmeladov – Sonia's father. He is state official and irresponsible alcoholic neglecting family's needs. He dies trampled to death by coach and horses.
6.	Nana Alia – pawnbroker and madam.	Alyona Ivanovna – pawnbroker. She is bigot, suspicious, unmerciful, mean and greedy.
7.	Narigol – Nana Alia's daughter. She is calculated pander as her mother. She does not inform police about her mother's death and fakes her disappearance.	Lizaveta Ivanovna – Alyona's sister. She is handicapped, submissive, innocent. Raskolnikov murders her <i>de facto</i> by accident.
8.	Rassoul's mother – communist well-wisher's widow. She is poorly educated but can read and write.	Pulkheria A. Raskolnikova – Raskolnikov's mother. She is hopeful, loving but naïve.
9.	Ibrahim – Rassoul's father. He was communist well-wisher from Mazar-e Sharif.	Raskolnikov's father
10.	Donia – Rassoul's sister and Razmudin's beloved.	Avdotya R. Raskolnikova (Dunya) – Raskolnikov's sister, Luzhin's would-be wife, Razumikhin's later beloved. She is likeable and <i>de facto</i> independent.
11.	Commandant Rostam – mujahideen and Rassoul's mother and sister's legal protector after Ibrahim's death. He is self-important and unlikeable.	Pyotr P. Luzhin – Dunya's husband-to-be. He is self-important, self-righteous, liar, schemer.
12.	Razmudin – Rassoul's cousin and honest caregiver. He is interpreter and loves Rassoul's sister.	Dmitri P. Razumikhin – Raskolnikov's study-mate. He is translator and later becomes Dunya's caretaker and beloved.
13. - 15.	Commandant Parwaiz – mujahideen. He is <i>quasi</i> -investigator and later becomes Rassoul's friend. He is well-educated, honest, fair and tragic hero. Jano – one of commandant Parwaiz's young soldiers. He is naïve and clueless. He follows simple black-and-white philosophy of life. Qhazi – religious judge. He is duplicitous materialist, bigot, fanatic and convinced to be infallible.	Porfiry Petrovich – head of investigation department. He solves murder of Alyona Ivanovna and Lizaveta / Nikodim Fomich – chief of police / Ilya Petrovich – police official and Fomich's assistant.

	Atiq Rahimi's <i>Maudit soit Dostoïevski!</i>	Fyodor M. Dostoyevsky's <i>Crime and Punishment</i>
16.	Yarmohamad – Rassoul's homeowner. He has mercenary interest and charges Rassoul with communists sympathies.	Praskovya P. Zarnitsyna – Raskolnikov's landlady. She hands his promissory note to court councillor who claims it, thus causing Raskolnikov to be summoned to police.
17.	Yarmohamad's wife – she is stuck on Rassoul. She takes care of him in her husband's absence.	Nastasya Petrovna – Raskolnikov's landlady's servant who takes care of him.
18.	Clerk – as first hears about Rassoul's murder. He explains to him that killing madam is not crime.	Alexander G. Zamyotov – clerk at police station and Razumikhin's friend. He is first suspicious of Raskolnikov's explanation how he would have committed various crimes.
19.	Amer Salam – criminal. He threatens Rassoul (and Sophia) because he wants to get back his pawned valuables stolen from Nana Alia's house.	Arkady I. Svidrigailov – Dunya's former employer. He is depraved, wealthy and suspected of multiple acts of murder. As he overheard Raskolnikov's confessions and blackmails Raskolnikov and Sonia but does not inform police. Since he is finally rejected by Dunya, he commits suicide.

Appendix no 2. Rahimi's and Fyodor Dostoyevsky's plot

Chapters according to Atiq Rahimi's <i>Maudit soit Dostoïevski!</i>		Fyodor M. Dostoyevsky's <i>Crime and Punishment</i>
1.	Rassoul murders Nana Alia, when mysterious woman appears. Panicked Rassoul flees, leaving loot.	Raskolnikov kills Alyona Ivanovna and Lizaveta. He flees and hides loot.
2.	Rassoul comes back to crime scene, where sees mysterious woman leaving house. Follows her, but soon gets lost in crowd. Rassoul goes back to Nana Alia's place. Total quiet and locked gate confuse him.	Raskolnikov goes back to crime scene pretending he wants to rent flat.
3.	Rassoul goes mad believing he is <i>Crime and Punishment's</i> main character. He wanders streets and meets mad old woman who warns him that flesh of young girls is sold in butchers' shops. Rassoul's landlord demands overdue rent.	Raskolnikov wanders St. Petersburg by night going insane. Soon suffers 3-day fever.
4.	Rassoul up notes <i>I killed today Nana Alia</i> in Sophia's note book.	

Chapters according to Atiq Rahimi's <i>Maudit soit Dostoïevski!</i>		Fyodor M. Dostoyevsky's <i>Crime and Punishment</i>
5.	Rassoul recalls first time when he met Sophia and her father and moment when he became legal protector of his family.	Raskolnikov meets Marmieladov and learns about his life. Marmieladov is trampled to death by coach and horses. Raskolnikov meets Sophia for first time.
6.	Rassoul has nightmares. Landlord charges him with sympathies for communists. Rassoul is taken to Commendant Parwaiza who soon understands that Rassoul's Russian books are only literature. Rassoul has become dumb.	Raskolnikov is called in to police station where he meets Porfir Petrovich. He has nightmare about Ilya Petrovich beating landlady.
7.	Razmudin comes to visit ill Rassoul. Razmudin pays his overdue rent and offers him job as interpreter but meeting changes into argument.	Razuminkhin and Zosimov helps ill Raskolnikov. Raskolnikov has dream about laughing pawnbroker.
8.	Sophia visits Rassoul. Rassoul listens later to mujahideens' stories.	
9.	Rassoul goes to Sophia's house where he is told she still works at Nana Alia's place. Rassoul once again goes to crime scene where he cannot find any traces of murder.	
10.	Rassoul suspects Nana Alia's daughter knows what has happened. Soon one of Nana Alia's regular customers arrives looking for girls.	
11.	Rassoul listens to story about Ali, Gog and Magog and apocalypse. Donia's fiancé – Commendant Rostam – visits Rassoul and informs him about his father's death. Visit changes into argument.	
12.	Doctor explains to Rassoul that only way to recover is to experience trauma once again.	
13.	Rassoul is afraid to get back home as he claims his room is haunted. He wants to tell Sophia truth about Nana Alia's missing.	
14.	Razmodin and Rostam visit Rassoul who confesses he knows about his father's death. Rostam suggests Rassoul is traitor so Rassoul turns him out. Razmodin does not understand Rassoul's behaviour until he learns that Rostam is going to become Donia's legal guardian, i.e. husband.	Raskolnikov receives his mother's letter about Dunya's betrothal with Luzhin and their arrival in Petersburg. Luzhin visits Raskolnikov but is turned out. Dunya finally breaks off engagement.

Chapters according to Atiq Rahimi's <i>Maudit soit Dostoïevski!</i>		Fyodor M. Dostoyevsky's <i>Crime and Punishment</i>
15.	Rassoul goes once again to <i>saqi-khana</i> to smoke hashish. <i>Malang</i> Kaka Sarwar philosophises about nature of knowledge and mysticism. Rostam visits Sophia. Her brother gives him gun. Her mother recommends him to take care of his own family and forget about Sophia.	
16.	Rassoul holds gun to his head but ammunition clip is empty so he changes it and once gain holds gun to his head. He shoots.	Raskolnikov recalls childhood dream about beaten horse. He wants to commit suicide but witnesses foiled suicide attempt. He finally gives up idea.
17.	Rassoul wonders what would happen if he committed suicide having become disappointed at human indifference. He finally gives up idea of suicide.	
18.	Sophia visits Rassoul and explains why she is still working at Nana Alia's place. Rassoul reveals his secret of murder but she does not believe him and takes him to mosque.	Raskolnikov reveals Sonia secret and later they read together passage from <i>Gospels</i> .
19.	While Sophia prays, Rassoul starts philosophical dispute with feeder of local pigeons.	
20.	Sophia locks herself in room because she has been expelled from mosque by watchman. Rassoul decides to kill him but mysterious woman in burqa stops hero.	
21.	Rassoul listens to Kaka Sarwar's story about town of blind people.	
22.	Rassoul once again meets mysterious woman in burqa who had appeared in Nana Alia's house and supposedly stole his voice. He follows her to ruined government building.	Raskolnikov confesses his guilt at police station. He is arrested, sentenced and exiled to Siberia.
23.	Rassoul finds archive and clerk. He wants to surrender himself to police but clerk informs him that no-one is there.	
24.	Clerk explains to Rassoul that murder of madam is not crime. Conversation concerns God's responsibility for evil. Rassoul believes only way to wash away his sin is to be sentenced. Judge ignores this and suggests Rassoul pays Nana Alia's family amends. Rassoul is free.	
25.	Rassoul is once again taken to judge who questions him about loot and refuses to acknowledge that Rassoul did not take it. Judge accuses Rassoul of being communist and of murdering Muslims.	

Chapters according to Atiq Rahimi's <i>Maudit soit Dostoyevski!</i>		Fyodor M. Dostoyevsky's <i>Crime and Punishment</i>
26.	Clerk visits arrested Rassoul and explains that everyman is responsible for his actions and for actions of his family. Rassoul tells story about donkey. Clerk tells story about Mullah Nasreddin's donkey.	Raskolnikov's first dream about killed mare.
27.	Commandant Parwaiz pulls Rassoul out of jail. Rassoul disagrees with Parwaiz asking who granted right to take others' lives. Parwaiz suggests trial makes sense only if law and state institutions worked. He argues that enough people have died for Afghanistan and Rassoul's trial would be <i>de facto</i> trial of Afghan society.	
28.	Rassoul visits <i>saqi-khana</i> where he learns about Kaka Sarwar's death. He visits Sophia. It seems he is rejected by everything and everyone. He solidifies his opinion that he does not belong to this world any more.	Raskolnikov's fourth dream about human extermination.
29.	Rassoul is once again arrested. He witnesses dishonesty of judge and demands trial.	
30.	Rassoul is accused of murder, theft, sympathizing with communists but first of all of "defiling" mosque by bringing prostitute there. Judge sentences him to death. Commander Parwaiz defends Rassoul without success.	
31.	Rasmudin visits Rassoul in jail. He wants to bring Rassoul's mother and sister. Rassoul disagrees.	Raskolnikov says goodbye to his mother and sister. He visits Sonia for last time.
32.	Rassoul is taken to gallows for execution.	
33.	Rassoul talks with Sophia gently in such way as he wanted for very long time. He is visited by clerk who tells him about Commander Parwaiz's suicide, judge being burned alive, press writing about his deed and his trial. Clerk asks Rassoul to explain why he did not take Nana Alia's money.	

Marcin Lisiecki

OBECNOŚĆ LITERATURY ORMIAŃSKIEJ W POLSCE. PRZYPADEK EUGENIUSZA ŚŁUSZKIEWICZA

Streszczenie: Celem artykułu jest przypomnienie postaci wybitnego polskiego orientalisty Eugeniusza Śluszkiewicza oraz jego prac poświęconych literaturze ormiańskiej. Wybór tematu podyktowany jest przede wszystkim tym, że Śluszkiewicz, poza wąskim gronem specjalistów, kojarzony jest przede wszystkim z badaniami nad kulturą i językiem starożytnych Indii. Zaś jego prace dotyczące języka i literatury ormiańskiej są albo nieznane, albo ich znajomość ogranicza się do rozpraw dotyczących języka kipczacko-ormiańskiego i spraw związanych z diasporą Ormian w Polsce. Sytuacja ta wynika zapewne z tego, że tą tematyką zajmował się, z nielicznymi wyjątkami, w latach 30. XX wieku, zaś swoje wyniki publikował w *Wielkiej Literaturze Powszechnej* oraz na łamach lwowskiego czasopisma „Poślaniec św. Grzegorza”, które ze względu na swoją specyfikę nie pozwalały na gruntowe opracowanie tematu. Dodatkowo nieznanymi lub pomijanymi są jego prace transaltorskie, zarówno z języka staroormiańskiego, jak i nowoormiańskiego.

Słowa klucze: Eugeniusz Śluszkiewicz, literatura ormiańska, Polska, Armenia

„Tchnącą wiecznością – kocham tę ziemię Armenii,
Kocham te góry, świadków toczących się dziejów.
(...)
Ale i śmierć najgoręcej pokocham, jeśli
Zabrać mi zechcą to, com pokochał nad życie”
Geworg Emin (*Wiersz bez tytułu*)¹

Literatura ormiańska w Polsce - wprowadzenie

We wstępie poprzedzającym polskie wydanie *Księgi śpiewów żałobliwych Grzegorza z Nareku* (ok. 944-ok. 1010) Andrzej Mandalian

¹ Geworg Emin, *Wiersze*, Warszawa 1966, s. 8.

napisał, że należy ona do największych arcydzieł literatury chrześcijańskiego Wschodu i do cywilizacji prawie nam nieznanej, choć leżącej u źródła także naszej własnej kultury². Przyznanie racji polskiemu poecie i tłumaczowi wymaga poczynienia pewnych uzupełnień, bowiem jego słowa sugerować mogą, że kultura ormiańska, w tym jej literatura, jest w Polsce nieobecna. Dlatego też warto przypomnieć, że kultura ormiańska od około dziesięciu wieków jest obecna w świadomości mieszkańców niektórych polskich miast, będących ważnymi ośrodkami kulturotwórczymi, jak Lwów czy Warszawa. I w nich oraz w wielu innych funkcjonowali Ormianie nie tylko na płaszczyźnie handlowej, lecz także reprodukując, w formie zabytków piśmienniczych oraz idei, własne motywy kulturowe. Nie oznacza to jednak, że twórczość literacka Ormian dostępna była osobom niezwiązanym z diasporą, którzy nie dysponując znajomością języka ormiańskiego (głównie starormiańskiego i kipczacko-ormiańskiego) nie byli w stanie zaznajomić się i rozpowszechnić jej arcydzieł. Ponadto wynikało to z tego, że literatura ormiańska dostępna była w centrach kulturowych diaspory, które pomimo bogatej oferty zbiorów prac dotyczących liturgii kościelnej, spraw sądowych, literatury, a nawet teatru³, nie przyczyniały się do jej szerszego udostępniania. Dlatego możemy sądzić, że dla współczesnego czytelnika, nie znającego ani z historii tego kraju i jego kultury, ani jego języków, wniknięcie w piękno ormiańskiej literatury wydawać się może zadaniem niezwykle trudnym⁴.

O obecności literatury ormiańskiej we współczesnej Polsce pisać jest jednocześnie łatwo i trudno. Paradoksalność takiego ujęcia wynika przede wszystkim z tego, że jest ona prawie niedostępna i jednocześnie nieznana polskiemu czytelnikowi. Zaś z drugiej strony, znając długą historię relacji pomiędzy Polską a Armenią przyjęcie takiego stanowiska wydaje się zbyt pochopne i niesprawiedliwe. Jednakże pierwsze stanowisko zawiera ważną intuicję, że współczesny polski czytelnik niebędący znawcą dziejów Armenii posiada bardzo nikłą wiedzę dotyczącą kultury ormiańskiej, a w tym literatury. Dlatego postawić należy pytanie: w jaki sposób można ocenić obecność

² A. Mandalian, *Narek*, w: Grzegorz z Nareku, *Księga śpiewów żałobliwych*, Warszawa 1990, s. 5.

³ Patrz: A. Dołuchanian, *Literatura piękna w osadach ormiańskich w Polsce*, w: M. Zakrzewska-Dubasowa (red.), *Studia z dziejów kontaktów polsko-ormiańskich*, Lublin 1983, s. 58-59 oraz M. Lisiecki, *The research by Eugeniusz Śluszkiewicz on Armenian literature and language*, „Journal of Armenian Studies” 2015, nr 1, s. 192.

⁴ Chodzi język staroormiański, średnioormiański oraz wschodnioormiański i zachodnioormiański w ramach języka nowoormiańskiego, a także o dialekty używane przez diasporę ormiańską w Polsce.

literatury i kultury danego kraju w ramach innej? Odpowiadając na nie wskazać możemy na trzy płaszczyzny, które mogą w wiarygodny sposób ukazać to, w jakim stopniu dana literatura jest reprezentowana w ramach innego kraju. W pierwszej kolejności są to tłumaczenia, najlepiej z języków oryginalnych, opracowania z zakresu historii i teorii literatury oraz nawiązania do tejże twórczości. Zakres tłumaczeń literatury ormiańskiej w Polsce – pomimo opinii, że stanowi ona dziś *terra incognita*⁵ – jest reprezentowany kilkunastoma publikacjami, zarówno prozy, jak i poezji. Jednakże jej reprezentatywność jest dość skromna, zważywszy na to, że była ona tłumaczona najczęściej z języka rosyjskiego i obejmowała przypadki poezji i krótkich form prozatorskich autorów XIX i XX wieku⁶. Wyjątek stanowią tłumaczenia, także z języka rosyjskiego, dzieł pisarzy staroormiańskich, jak Grzegorz z Nareku oraz Arakel z Tebryzu (1590-1670), a także eposu *Dawid z Sasunu*⁷. Odreśbny przypadek stanowi tłumaczenie z języka wschodnioormiańskiego prac etnograficznych Stepana Lisicjana *Z przeszłości Armenii* dokonane przez Andrzeja Pisowicza⁸. W przypadku opracowań literatury ormiańskiej, których zadaniem jest nie tylko naukowe omówienie, lecz także jej popularyzacja, lista opublikowanych prac jest niezwykle uboga i składa się, oprócz krótkich publikacji Eugeniusza Słuszkiewicza,

⁵ J. Szokalski, *Posłowie*, w: A. Pisowicz, *Słownik pisarzy radzieckiej Armenii*, Warszawa 1992, s. 179.

⁶ Od roku 1950 do 2014 przetłumaczono z języka rosyjskiego oraz wydano następujące pozycje: *Nowele ormiańskie* (tłum. T. Osinski, Warszawa 1950), Z. Chalafian, *Rok, rok, rok* (tłum. A. Gacko, Warszawa 1979), Z. „Zapisków podróży” Symeona Lehacego (tłum. Z. Kościów, Warszawa 1991) oraz Dernik Demirczian, *Wartanidzi. Wojownicy Wartana Manikomiana* (tłum. S. Ulaszek, Kraków 2014). W przypadku poezji wymienić możemy: *Stara poezja armeńska* (red. A. Mandalian, Warszawa 1970; Geworg Emin, *Wiersze* (red. A. Mandalian, Warszawa 1966), Geworg Emin, *Siedem pieśni o Armenii* (tłum. I. Lewandowska, W. Dąbrowski, Warszawa 1975), Egisze Czarenc, *Poezje wybrane* (red. A. Mandalian, Warszawa 1962), Awetikh Isahakian, *Wiersze* (red. A. Mandalian, Warszawa 1979), Awetik Issahakian, *Poezje wybrane* (red. P. Kucewicz, A. Szymański, Warszawa 1975), *Poezja armeńska: antologia* (red. A. Szymański, P. Kuncewicz, Łódź 1984), Parujr Sewak, *Muśnięcie chwili* (red. F. Nieuważny, Kraków 1987). A także zbiór przysłów i bajek: *Pod Araratem i Kazbekiem* (tłum. K. Roszko, J. Braun, Warszawa 1967).

⁷ *Dawid z Sasunu. Epos staroormiański* (tłum. I. Sikirycki, Warszawa 1967), Arakel z Tebryzu, *Księga dziejów* (tłum. W. Dąbrowski, A. Mandalian, Warszawa 1981) oraz Grzegorz z Nareku, *Księga śpiewów żałobliwych* (tłum. A. Mandalian, W. Dąbrowski, A. Kamińska, T. Lechowska, M. Starowieyski, W. Woroszyński, Warszawa 1990). Wspomnieć również wypada o tłumaczeniach kilkunastu książek Williama Saroyana, amerykańskiego pisarza o ormiańskim pochodzeniu.

⁸ S. Lisicjan, *Z przeszłości Armenii. Legendy, baśnie, opowieści. (Wybór)*, Warszawa 2014.

jednej pozycji książkowej, czyli *Słownika pisarzy radzieckiej Armenii* Andrzeja Pisowicza⁹. Nie oznacza to jednak, że historia Armenii, a także jej kultury nie jest obecna w badaniach polskich badaczy. Jako przykłady mogą służyć publikacje chociażby Edwarda Tryjarskiego, Mirosławy Zakrzewskiej-Dubasowowej, Andrzej Pisowicz czy Krzysztofa Roszki¹⁰. Jednakże w przeważającym stopniu prace polskich badaczy dotyczą historii diaspory Ormian w Polsce, a nie dziejów samej Armenii. Znamienne jest także to, że dopiero na początku XXI wieku, czyli przeszło sto lat od pierwszych badań nad językiem ormiańskim, wydana została przez Andrzeja Pisowicza *Gramatyka ormiańska* oraz *Mały słownik ormiańsko-polski*¹¹.

W przypadku drugiej płaszczyzny, czyli nawiązań, niezwykle trudno o wskazanie na bezpośrednie nawiązania polskich pisarzy do tematów czy tropów literackich obecnych w literaturze ormiańskiej, tak jak możemy tego dokonać w przypadkach literatury zachodniej, np. niemieckiej, francuskiej czy angielskiej. Wśród wielu przyczyn takiego stanu warto wskazać choćby na to, że polscy pisarze i poeci nie mieli dostępu, ze względu na nieznaną odmianę języka ormiańskiego (i jego historycznych odmian) do oryginalnych tekstów. Dysponujemy jedynie tropami sugerującymi, że niektórzy polscy poeci zaznajomieni byli ze współczesną poezją ormiańską, lecz we wtórnych tłumaczeniach, najczęściej z języka rosyjskiego. Dostrzec to możemy chociażby w zbiorach poezji redagowanych przez Andrzeja Mandaliana zawierających bogatą liczbę poetów-tłumaczy, jak Jerzy Litwiniuk, Witold Dąbrowski czy Artur Międzyrzecki, którzy w niektórych przypadkach dokonali własnych przekładów na podstawie tłumaczeń filologicz-

⁹ A. Pisowicz, *Słownik pisarzy radzieckiej Armenii*, op.cit. Z tego powodu, że książka ta jest tylko wykazem pisarzy ormiańskich piszących w XX wieku, nie możemy jej uznać za reprezentatywną pracę dotyczącą literatury ormiańskiej. Ponadto w roku 1999 w „Przeglądzie Orientalistycznym” opublikowany został artykuł Pisowicza *Znajomość języka i literatury ormiańskiej w Polsce w XIX i XX wieku* (nr 3-4) zawierający jednak krótkie wprowadzenie do aktywności literackiej diaspory ormiańskiej. Wymienić należy także krótki artykuł J. W. Żelaznego, *Starość w starożytnej literaturze ormiańskiej* („Vox Patrum” 31(56)/2011). Na tym tle wyjątek stanowi kilkudziesięciostronicowe wprowadzenie A. Mandaliana do *Księgi śpiewów żałobliwych* dotyczące historii chrześcijaństwa w Armenii oraz charakterystyki twórczości Grzegorza z Nareku (patrz: A. Mandalian, *Narek*, op.cit., s. 5-62).

¹⁰ Warto wspomnieć chociażby o *Historii Armenii* M. Zakrzewskiej-Dubasowej (Wrocław 1990), tłumaczeniu książki *Armenia Cradle of Civilization* D. Marshalla Langa (polskie wydanie: *Armenia kolebka cywilizacji*, tłum. T. Szafar, Warszawa 1975).

¹¹ A. Pisowicz, *Gramatyka ormiańska (grabar-aszcharabar)*, Kraków 2001 (i 2014) oraz A. Pisowicz, S. Sedojan, N. Ter-Grigorian, *Mały słownik ormiańsko-polski, polsko-ormiański*, Kraków 2012.

nych¹². Zaangażowany w polskie przekłady i wydania książkowe był także ormiański poeta Geworg Emin, co świadczyć może o współpracy, jakkolwiek skromnej, pomiędzy polskimi i ormiańskimi poetami¹³. Jednakże z tego powodu, że współcześni poeci ormiańscy kojarzeni mogą być w Polsce z realizowaniem nurtów literackich uprawianych w ZSRR, jak np. socrealizm, ich znaczenie i obecność, zwłaszcza współcześnie, skazane może zostać na zapomnienie¹⁴.

Eugeniusz Słuszkiewicz – pierwszy polski badacz literatury ormiańskiej

Prace armenistyczne Eugeniusza Słuszkiewicza (1901-1981) posiadają niezwykle istotne znaczenie dla rozwoju polskich badań nad dziejami, językami i kulturą Armenii. Ocena ta wynika z tego, że badania polskich armenistów działających pod koniec XIX i na początku XX wieku dotyczyły przede wszystkim kwestii języka ormiańskiego, a głównie dialektu używanego przez Ormian polskich¹⁵. Dopiero Słuszkiewicz wykroczył poza ten wąski, choć niezwykle ważny i interesujący, obszar eksploracji języka diaspory ormiańskiej w Polsce umieszczając go w szerszym kontekście badań nad językami indoeuropejskimi¹⁶. Ponadto wiele uwagi poświęcił on również historii języka ormiańskiego, a przede wszystkim dziejom literatury w Armenii. Aktywność badawczą jako armenista, rozpoczął on już w latach 30. XX wieku, publikując pierwsze w Polsce opracowania literatury or-

¹² Taki zapis odnaleźć możemy chociażby w zbiorze wierszy Egisze Czarenca (patrz: E. Czarenc, *Poezje wybrane*, op.cit., s. 4). A tym samym nie możemy wykluczyć, że wśród tłumaczeń filologicznych istniały i przekłady z języka wschodnioormiańskiego.

¹³ Patrz: *Stara poezja ormiańska*, op.cit. oraz E. Czarenc, *Poezje wybrane*, op.cit.

¹⁴ Patrz: J. Szokalski, *Postłowie*, op.cit., s. 179.

¹⁵ Akademickie badania nad dziejami, kulturą, a przede wszystkim językami Armenii rozpoczęte zostały przez związanego z Uniwersytetem Wiedeńskim Jana Hanusza, autora dwutomowej pracy *O języku Ormian polskich*, następnie Jerzego Kuryłowicza oraz Andrzeja Gawrońskiego wykładających na Uniwersytecie Jagiellońskim oraz Uniwersytecie Lwowskim. Patrz: A. Pisowicz, *Znajomość języka...* op.cit., s. 189, K. Stopka, *Języki osławiane pismem. Alografia kipczacko-ormiańska i polsko-ormiańska w kulturze dawnej Polski*, Kraków 2013, s. 33 oraz M. Lisiecki, *The research by Eugeniusz Słuszkiewicz...*, op.cit., s. 192-193.

¹⁶ M. Lisiecki, *The research by Eugeniusz Słuszkiewicz...*, op.cit., s. 193. Słuszkiewicz opublikował dwa teksty dotyczące historii języka ormiańskiego: *O charakterze języka ormiańskiego, jego pokrewieństwie z innymi językami i fazach rozwoju* („*Posłaniec św. Grzegorza*” 1934, nr 3-4) oraz *Remarques sur la langue turque des Arméniens et sur les emprunts turcs de l'arménien* („*Rocznik Orientalistyczny*” 1949, t. XV). Na ten temat patrz: E. Tryjarski, *Eugeniusz Słuszkiewicz – najwybitniejszy armenista polski (1901-1981)*, w: E. Słuszkiewicz, *Literatura ormiańska*, Warszawa 1991, s. VI.

miańskiej, czyli *Literaturę armeńską, Szkice dziejów literatury staroormiańskiej* oraz wprowadzenie i tłumaczenie wspomnień Symeona Lehacego (1584-1639)¹⁷. Dodać należy, że Słuszkiewicz był autorem kilkudziesięciu artykułów poświęconych językowi, literaturze i historii Armenii oraz recenzji książek dotyczących języka ormiańskiego. Dodać również wypada, że przetłumaczył ze staroormiańskiego fragment traktatu jednego z najważniejszych ormiańskich filozofów, czyli Dawida Niezwyciężonego (V-VI w.) *Definicje filozofii*¹⁸.

Wielowątkowość prac Słuszkiewicza oraz jego erudycja stanowią do dziś niezwykle ważny punkt w badaniach nad kulturą Armenii, jednakże wymagają krytycznego ujęcia oraz poczynienia koniecznych uzupełnień. Dlatego też dalsza część artykułu podzielona zostanie na dwie części, w których kolejno ukazane zostaną wątki dotyczące ormiańskiej literatury w ujęciu Eugeniusza Słuszkiewicza. W kolejności będą to: historia literatury ormiańskiej oraz badania nad literaturą przedchrześcijańską.

a. Historia i główni twórcy literatury ormiańskiej

Jedną z podstawowych trudności z jaką zmierzyć się musiał w latach 30. XX wieku Słuszkiewicz był nie tylko brak literatury przedmiotu, lecz również rozwiniętej metodologii literaturoznawczej, która pozwalałaby na inne, niż historyczne ujęcie tematu. Znamienne jest to, że jego pierwsze prace określić można raczej jako popularyzatorskie wprowadzenie do tematu, aniżeli rozprawy naukowe. Jednakże błędna będzie opinia, że to, gdzie były one publikowane i ich specyfika wywarło wpływ na jakość treści. W niespełna dwudziestostrońcowym tekście *Literatura armeńska* oraz siedmiostroncowym *Szkicu dziejów literatury staroormiańskiej* z niezwykłą erudycją opisał dzieje literatury Armenii, wymieniając jej głównych przedstawicieli oraz ich charakterystyki. Trudno nie zgodzić się z Edwardem Tryjarskim, iż do czasu pojawienia się prac Słuszkiewicza mało kto w Polsce zetknął się bliżej z problemami tej tak bogatej, ale też na swój sposób trudnej i hermetycznej literatury¹⁹. Minusem tychże prac, który wytłumaczyć

¹⁷ E. Słuszkiewicz, *Literatura armeńska*, w: S. Lam (red.), *Wielka literatura powszechna. Wschód – literatury klasyczne*, t. 1, Warszawa 1930, E. Słuszkiewicz, *Relacja Ormianina polskiego Symeona o podróży na Wschód (w. XVII)*, „Posłaniec św. Grzegorza” 1934, nr 5-6 oraz E. Słuszkiewicz, *Szkieł dziejów literatury staroormiańskiej*, „Posłaniec św. Grzegorza” 1934, nr 11-12.

¹⁸ Dawid Niezwyciężony (Anhahth), *Definicje filozofii (fragmenty)*, „Meander” 1971, nr 10 oraz *Przysłowia ormiańskie*, „Problemy” 1960, nr 5.

¹⁹ E. Tryjarski, *Eugeniusz Słuszkiewicz...*, op.cit., s. VII.

możemy formą oraz ograniczeniami wynikającymi z charakterystyki *Wielkiej literatury powszechnej* oraz czasopisma „Posłaniec św. Grzegorza”, jest brak bibliografii oraz odwołań do oryginalnych ormiańskich tekstów²⁰.

Warto wspomnieć, że znacznie więcej miejsca zajmują w jego pracach rozważania dotyczące początków literatury staroormiańskiej i średnioormiańskiej, zaś stosunkowo niewiele uwagi poświęcił on czasom nowożytnym i współczesnym. Dostrzec to można chociażby w tym, że kształtowanie się literatury staroormiańskiej zostało podzielone na trzy okresy: złoty (lub rozkwitu, V-VI w.), przekwitu (VI-XI w.) oraz odzicia klasycyzmu i początków piśmiennictwa ludowego (XIII)²¹. W literaturze średnioormiańskiej wyróżniony został okres powolnego upadku (XIII-XVIII w.), zaś w nowoormiańskiej tylko czas działalności zakonu mechitarystów i rozwoju literatury nowożytnej (XIX w.)²².

Wydarzeniem początkującym ormiańską literaturę było wynalezienie przez Mesropa Masztoca (359-440) pisma, które umożliwiło tłumaczenie tekstów chrześcijańskich na język staroormiański. Oprócz Masztoca zadania tego podjął się również jego uczeń Sahak Wielki (354-439), tłumaczący na język staroormiański m.in. tekst *Pisma Świętego* z greki, a nie z syryjskiego²³. Oznaczać to może, że przekłady ormiańskie są starsze lub też pochodzą z podobnego czasu jak łacińska *Wulgata*. Przekład z greki, oprócz znaczenia religijnego, okazał się być wydarzeniem wielkiej wagi dla kultury i polityki Armenii, bowiem rozpoczął proces oddalania się od wpływów syryjskich i przybliżenia do greckich. Miało to konsekwencje w tym, jak podkreśla Słuszkiewicz, że to właśnie dzięki wpływom greckim w twórczości literackiej Ormian pojawiły się tematy dotyczące przeszłości Armenii, stała się ona

²⁰ Sam Słuszkiewicz tłumaczy ten stan rzeczy w *Szkicu dziejów literatury staroormiańskiej* (op.cit., s. 107) i podaje kilka tekstów źródłowych, jak: J. Moragan, *Histoire du peuple arménien depuis les temps les plus reculés de ses annales jusqu'à nos jours*, Paris 1919, *Armenian Literatur*, w: H. Chisholm (ed.), *Encyclopædia Britannica*, Cambridge 1911, G. Rosi, R. Biasutti, U. Faldati, G. de Francovich, L. Dayian, *Armeni, Literatura*, w: *Enciclopedia Italiana*, Roma 1929, M. Горько (red.), *Сборник армянской литературы*, Петроград 1916, *Армянская литература*, w: *Большая советская энциклопедия*, Москва 1930. Tryjarski dodaje, że Słuszkiewicz również korzystał z prac F. N. Fincka, *Die armenische Literatur* (P. Hinnenberg (Hrsg.), *Kultur der Gegenwart*, Leipzig 1906) oraz *Geschichte der armenischen Literatur* (*Die Litteraturen des Ostens in Einzeldarstellungen*, Leipzig 1907). Patrz: E. Tryjarski, *Eugeniusz Słuszkiewicz...*, op.cit., s. VIII.

²¹ E. Słuszkiewicz, *Literatura armeńska*, op.cit., s. 434.

²² Ibid., s. 434.

²³ Ibid., s. 435.

także bardziej samodzielna²⁴. Najwybitniejszymi twórcami tego okresu mieli być przede wszystkim kronikarze, jak: Koriun (380-450), autor *Żywotu Masztoca* (V w.); Mojżesz z Chorene (ok. 410-ok. 490), twórca pierwszej kroniki *Historia Armenii* (V w.); Agathangelos (IV lub V w.) i jego *Historia Armenii* lub *Historia św. Grzegorza i nawrócenia Ormian* (ok. IV-V w.) oraz Łazarz z Pharpi (ok. 442-VI), autor *Historia Armenii* (VI w.). Dominującym tematem zawartym w tychże dziełach jest ukazanie pojawienia się chrześcijaństwa w Armenii, a dopiero w drugiej kolejności przedstawienie jej politycznych dziejów. Do kolejnej grupy pisarzy ormiańskich zajmujących się kwestiami typowo teologicznymi i filozoficznymi Słuszkiewicz zalicza Eznika z Kolb (ok. 380-ok. 450), autora *Przeciw sektom* (441-449) oraz wspomnianego już wcześniej Dawida Niezwyciężonego²⁵. Cechą wyróżniającą „złoty” okres literatury staroormiańskiej miało być wyznaczenie wzorów dla pisarzy tworzących w późniejszych wiekach.

Czas „przekwit” pierwszego okresu literatury ormiańskiej przypadający na VI wiek odznaczać się miał kontynuacją pisarstwa dotyczącego dziejów Armenii, pojawieniem się chrześcijańskich motywów w poezji oraz ujawnieniem się jej autorów, którzy do VII wieku pozostawali anonimowi²⁶. Ważnym momentem dla jej rozwoju było odrzucenie ograniczającej ją hegemonii Persji na rzecz panowania i wpływów kultury arabskiej²⁷. Wówczas to miały pojawić się nowe wątki związane z przyniesionym przez Arabów islamem kończącym wpływy zaratusztriańskie w Armenii. Szkoda, że Słuszkiewicz nie kontynuował tego wątku, bowiem mogłoby to odsłonić wpływy myśli arabskiej na kwestie historyczne, teologiczne, a przede wszystkim na rozwój nauki ormiańskiej, głównie matematyki i astronomii²⁸, zwłaszcza na Ananiasza z Szirak (610-685), jednego z pierwszych i najważniejszych ormiańskich matematyków i astronomów²⁹. Dodać należy,

²⁴ Ibid., s. 436.

²⁵ Dodać należy w tłumaczeniu fragmentu *Definicji filozofii* dokonany przez Słuszkiewicza towarzyszy tekst S. Jedyny, *Dawid Niezwyciężony i ormiańska szkoła hellenofiska* („Meander” 1971, nr 10) i, co należy podkreślić, dotychczas jedyny w Polsce artykuł poświęcony jego filozofii.

²⁶ E. Słuszkiewicz, *Szkic dziejów*, op.cit., s. 111.

²⁷ Ibid., s. 111.

²⁸ M. Lisiecki, *The research by Eugeniusz Słuszkiewicz...*, op.cit., s. 202.

²⁹ R. H. Hewsen, *Science in Seventh-Century Armenia: Ananias of Širak*, „Isis” 1968, nr 59, s. 32. Oprócz matematyki i astronomią Ananiasz z Szirak zajmował się również filozofią i geografiami, jak np. *Geografia* (VII w.). Patrz: A.J. Hacikyan, G. Basmajian, E.S. Franchuk, Nourhan (eds.), *The Heritage of Armenian Literature: From the Sixth to the Eighteenth Century*. Vol. 2, Detroit 2002, s. 57-58.

że w tym czasie pojawiło się również jedno z najbardziej znanych i cenionych dzieł literatury ormiańskiej, czyli *Księga śpiewów żałobliwych* Grzegorza z Nareku. Z kolei w XII wieku, kończącym pierwszy okres literatury w Armenii, nastąpiły znaczące zmiany związane z najazdem Seldżuków i osiedleniem się Ormian w Cylicji. W tym krótkim okresie doszło do zerwania z tradycyjnym pojmowaniem literatury i rozpoczęciem powolnego procesu odchodzenia, głównie wskutek kontaktów z Zachodem, od posługiwania się staroormiańskim, jako językiem niezrozumiałym dla szerszych warstw społecznych³⁰. Jedną z ostatnich prób odnowienia klasycznej literatury odnaleźć możemy w twórczości poetyckiej Nersesa IV Wdzięcznego (1098 lub 1102–1172 lub 1173), głównie w dziele *Jezus Syn* (1152). Prób, które nie przyniosły dłuższej odnowy w zmienionym już społeczeństwie, poszukującym nowych środków wyrazu w literaturze. Nowością, lecz jeszcze w szczątkowej formie, było pojawienie się literatury ludowej, podejmującej tematy niezwiązane z wątkami chrześcijańskimi.

Zakończenie klasycznego okresu w literaturze ormiańskiej związane było ze zmianą w używaniu języka staroormiańskiego, jako związanego tylko z liturgią kościelną i niezrozumiałego dla niewykształconego w tym celu czytelnika. Nowym językiem wprowadzonym wraz z osiedleniem się Ormian w Cylicji był średnioormiański, który funkcjonował tam jako język urzędowy³¹. Natomiast uczynienie zeń języka literackiego przypisać możemy dwóm literatom, czyli Kyrjakowi z Gandzak (ok. 1200–1271), autorowi *Historii Armenii* (1241–1265) oraz Smbatowi Sparapetowi (1208–1276), zwłaszcza jego kronice *Historia królestwa Małej Armenii*, czyli Ormiańskiego Królestwa Cylicji (1265). Postaciami wartymi uwagi nie tylko ze względu na reprezentowany przez nią kunszt poetycki, lecz dlatego, że wprowadzili oni do poezji ormiańskiej nowe wątki był przede wszystkim Jan (Konstantyn) z Erzinka (1250– ok. 1320), poeta tworzący liryki miłosne oraz Nahapet Kuczak (ok. XVI–ok. 1592) – pierwszy nieanonimowy śpiewak ludowy, zwany w Armeni *ashuh*. Był on poprzednikiem najbardziej znanego i cenionego ormiańskiego *ashuha*, czyli Sajata-Nowa (ok. 1712–1795)³². Charakteryzując literaturę ormiańską na przełomie XIII i XVIII wieku Śluszkiewicz zwrócił uwagę na niezwykle istotną działalność zakonu mechitarystów, dzięki którym literackie dziedzictwo Armenii stało się dostępne dla europejskich czytelników.

³⁰ E. Śluszkiewicz, *Literatura armeńska*, op.cit., s. 442.

³¹ A. Pisowicz, *Gramatyka ormiańska...*, op.cit., s. 17.

³² Dodać należy, że Sajatowi-Nowa Śluszkiewicz poświęcił osobny artykuł, pt. *Sajat-Nowa znakomity poeta ludowy ormiański* („Problemy” 1963, nr XIX (12)). Ponadto w zbiorze *Stara poezja armeńska* zawarto jego kilkanaście wierszy.

Czasy literatury nowożytnej, jak pamiętamy, zostały potraktowane przez Słuszkiewicza w dość skrótowy sposób. Niemniej wykazał on główne trendy literackie oraz przyczyny ich pojawienia się. W pierwszym rzędzie była to kolejna zmiana językowa, polegająca na wyodrębnieniu się wschodniej i zachodniej odmiany języka nowoormiańskiego. Zmiana ta związana była, na płaszczyźnie kulturowej i politycznej, z włączeniem się Armenii w sferę wpływów tureckich (język zachodnioormiański) oraz rosyjskich (język wschodnioormiański). W ten sposób w literaturze ormiańskiej pojawiły się nawiązania do europejskiego romantyzmu, który dla XIX wiekowej literatury ormiańskiej miał niezwykle istotne znaczenie. Zdaniem Słuszkiewicza poczesne miejsce wśród pisarzy ormiańskich zajmuje Chaczur Abovian (ok. 15.10.1809 – ok. 1848) i jego dzieło *Rany Armenii* (1841), a to dzięki umiejętności połączenia romantyzmu z realizmem³³. Wyraźne wpływy rosyjskiego oraz angielskiego romantyzmu, a dokładniej Aleksandra Puszkina i Michaiła Lermontowa, a także George’a Byrona dostrzegalne są przede wszystkim w twórczości Smbata Shah-Aziza (1840-1907), autora *Cierpień Leona* (1865).

Uwagi dotyczące literatury przedchrześcijańskiej

Z dużą dozą prawdopodobieństwa możemy przyjąć, że prace Eugeniusza Słuszkiewicza dotyczące literatury ormiańskiej nie odznaczały się oryginalnym ujęciem tematu, zwłaszcza w zakresie ukazania jej historii. Jednakże nie oznacza to, że w jego artykułach nie odnajdziemy nic ponadto, o czym możemy przeczytać w pracach, do których się on odwoływał. Poczynił on bowiem niezwykle znaczące uwagi, jakkolwiek nie w systematyczny sposób, dotyczące kultury przedchrześcijańskiej w Armenii. Dlatego możemy postawić tezę, że dla współczesnego badacza ten właśnie wątek zasługuje na wyjątkowe uznanie i stanowić winien inspirację do dalszych badań nad kulturą ormiańską. Przypuszczać należy, że tematyka ta oraz właściwa dla niej metodologia była nie znana Słuszkiewiczowi i być może z tego względu nie poświęcił jej baczniejszej uwagi. Jednakże na podstawie poczynionych przez niego uwag zarysować możemy szkic do badań nad związkami pomiędzy literaturą chrześcijańską a przedchrześcijańską.

³³ E. Słuszkiewicz, *Literatura armeńska*, op.cit., s. 449.

Na podstawie przekazów historycznych możemy przypuszczać, że Ormianie w pierwszych latach IV wieku uczynili z chrześcijaństwa religię państwową³⁴. Tak pojmowana religia, oprócz znaczenia politycznego, posiadała również niebagatelne konsekwencje dla kultury ormiańskiej. Po pierwsze, pojawiły się nowe możliwości w upowszechnianiu chrześcijaństwa oraz motywy, które okazały się dominujące przez kilkanaście wieków³⁵. Po wtóre, w ten sposób starano się uniezależnić od wpływów politycznych oraz kulturowych Persji³⁶. Jednym z podstawowych składników budowania przez Ormian odrębności kulturowej oraz reprodukowania motywów chrześcijańskich było opracowanie pisma ormiańskiego przez Mesropa Masztoca. Proces kształtowania się pisma okazał się być nie tylko skomplikowany ze względu na stworzenie znaków adekwatnych do oddania dźwięków języka starormiańskiego, lecz przede wszystkim dlatego, że uległ daleko idącemu procesowi mityzacji³⁷. W tym kontekście interesująca jest hipoteza Słuszkiewicza, iż Masztoc jedynie dodał samogłoski do istniejącego już starszego alfabetu, zaś aby nie zrażać duchowieństwa greckiego i cesarza Teodozjusza II, wymyślono legendę, że alfabet ten został objawiony przez Boga³⁸. Możemy tylko ubolewać, że hipoteza ta nie znalazła rozwinięcia i uzasadnienia w żadnym z jego pism. Szczególnie z tego względu, że jest ona zbieżna z badaniami brytyjskiego antropologa Jacka Goody'ego, który w rozmowie z Pierrem-Emmanuellem Dauzat zwrócił uwagę na trudny proces pojawienia się pisma³⁹. W tym także na to, że pismo oprócz tego, iż było dostępne tylko dla wąskiej grupy osób potrafiącej czytać, wprowadziło dominację jedne-

³⁴ Patrz: E. Słuszkiewicz, *Szkic dziejów...*, op.cit., s. 109. Słuszkiewicz zapewne celowo nie podaje oficjalnie uznanego roku 301 jako daty przyjęcia chrześcijaństwa przez króla Tiridatesa III (250-330), jako wielce wątpliwej. Informacje te mogą pochodzić z *Historii Armenii* Agathangelosa, któremu przypisuje się funkcję sekretarza Tiridatesa III. Patrz: R.H. Hewson, "The Primary History of Armenia": an Examination of the Validity of an Immemorially Transmitted Historical Tradition, „History in Africa” 1975, nr 2, s. 91.

³⁵ Należy przez to rozumieć, że chrześcijaństwo pojawiło się w Armenii nie na początku IV wieku, lecz że istniało ono, lecz ze znacznie mniejszymi możliwościami szerszego oddziaływania, już pod koniec II wieku.

³⁶ Patrz: E. Słuszkiewicz, *Literatura armeńska...*, op.cit., s. 436.

³⁷ Patrz: S. Lisicjan, *Pierwszy nauczyciel języka ormiańskiego (Mesrop Masztoc)*, w: S. Lisicjan, *Z przeszłości Armenii...*, op.cit., s. 86-89.

³⁸ E. Słuszkiewicz, *Literatura armeńska*, op.cit., s. 435. Patrz: A. Mandalian, *Narek*, op.cit., s. 18.

³⁹ J. Goody, *Człowiek, pismo, śmierć. Rozmowy z Pierrem-Emmanuellem Dauzat*, Warszawa 2012, s. 175. Goody przytacza przykład Indian Scherokee, u których osoby starające się sformułować pismo zostały oskarżone o czary (s. 175).

go z dialektów oraz doprowadziło do pojawienia się pojęcia „przeszłości” i „miejsca”⁴⁰. Należy przez to rozumieć, że pojawienie się pisma przyczyniło się do kreowania i utrwalenia jednej z wielu interpretacji dotyczących dziejów, co może tłumaczyć zainteresowanie tym tematem w V wieku i liczbę zachowanych prac dotyczących dziejów Armenii.

Intrygującą konstatację dotyczącą pisma i literatury ormiańskiej zawarł Słuszkiewicz w artykule *Literatura armeńska* twierdząc, że pojawiła się ona dopiero w wieku V, czyli wraz z wynalezieniem przez Masztoca alfabetu ormiańskiego. Oznaczać to może, iż literatura ormiańska jest nierozzerwalnie związana z pismem. A po wtóre, że literatura starormiańska jest tożsama z literaturą chrześcijańską. Jednakże dokładniejsza analiza treści jego teksów nie pozwala na przyjęcie takiej opinii. Podkreśla on bowiem, że przed wynalezieniem alfabetu Ormianie tworzyli poezję, a w późniejszym czasie pojawiały się motywy niezwiązane z chrześcijaństwem, głównie od XII wieku⁴¹. Owo nieporozumienie wynikać może z tego, że polski badacz w latach 30. XX wieku nie znał i nie prowadził badań nad znaczeniem kultur nieposiadających pisma. Jednakże nie dysponując metodologią badań nad kulturami oralnymi intuicyjnie utożsamia literaturę ze słowem pisanym, nie proponując odpowiedniego pojęcia na określenie twórczości Ormian zanim pojawiło się pismo. Przyjąć możemy przypuszczenie, że był on świadom tego, iż literatura pochodzi od łacińskiego *littera*, czyli ‘litera’, i w konieczny sposób związana jest z pismem⁴². Dlatego za Jackiem Goodym będziemy używali zapisu „literatura” oralna na określenie twórczości w przedchrześcijańskiej Armenii.

Znamienne w artykułach Słuszkiewicza jest to, że dobitnie podkreślał on sprzęgnięcie się wynalezienia pisma z rozwojem chrześcijaństwa w Armenii. Możemy to dostrzec chociażby w tym, że „najdawniejsze pisane pomniki literackie armeńskie pochodzą z V wieku, tj. z czasów, gdy chrześcijaństwo było w Armenii religią już nie tylko uznaną przez państwo, lecz i panującą. Także nieliczne zabytki literackie, które tradycja przenosi w wiek IV, pochodzą – przynajmniej w dzisiejszej swej postaci – z tego samego wieku”⁴³. Konsekwencją kulturotwórczych procesów zapoczątkowanych przez chrześcijaństwo w Armenii było nie tylko powstanie wyjątkowych dzieł literac-

⁴⁰ J. Goody, *Człowiek, pismo...*, op.cit., s. 171 i 173 oraz J. Goody, *Mit, rytuał i oralność*, Warszawa 2012, s. 76.

⁴¹ Patrz: E. Słuszkiewicz, *Sajat-Nowa znakomity poeta ludowy ormiański*, w: E. Słuszkiewicz, *Literatura ormiańska*, Warszawa 1991, s. 35

⁴² J. Goody, *Mit, rytuał...*, op.cit., s. 75.

⁴³ E. Słuszkiewicz, *Literatura armeńska*, op.cit., s. 433.

kich, lecz także jego destrukcyjne działania wobec treści z nim nie związanych. Co więcej, jak podkreśla Słuszkiewicz, literatura armeńska jest od samego początku nie tylko wybitnie chrześcijańska, lecz wprost nietolerancyjnie chrześcijańska⁴⁴. Owa nietolerancja dla wątków niechrześcijańskich była jedną z głównych przyczyn zniszczenia zabytków sztuki materialnej oraz zacierania śladów po własnych wierzeniach z czasów poprzedzających wprowadzenie chrześcijaństwa⁴⁵. Przypisać jej także należy zniszczenie dawniejszej ormiańskiej „literatury” oraz ograniczanie rozwoju kultury do reprodukowania motywów chrześcijańskich.

Możemy zaryzykować twierdzenie, że metodologiczne braki oraz niedysponowanie odpowiednią terminologią, wynikające z aktualnego wówczas stanu rozwoju badań literaturoznawczych, Słuszkiewicz rekompensował intuicją badawczą. Możemy się o tym przekonać, śledząc jego rozważania nad twórczością śpiewaków ludowych, do czego asumptem była analiza twórczości Sajata-Nowa, kontynuatora kilkunastowiekowej tradycji „literatury” oralnej. Przypominając pojawienie się twórczości pieśniarskiej w XIV wieku dodaje, że już wówczas posiadała ona kilku lub kilkunastowiekową tradycję, lecz prawie zniszczoną przez duchownych chrześcijańskich⁴⁶. Trawestując myśl Paula Ricoeura, iż żyjemy na ruinach sensów⁴⁷ przyjąć możemy, że wątki kulturowe przedchrześcijańskiej Armenii przetrwały w szczątkowych formach w późniejszych dziełach. Do przyjęcia takiej konstatacji skłaniać nas może fakt, iż Słuszkiewicz w swoich głównych tekstach dotyczących literatury niejednokrotnie wykazywał, że wątki dotyczące „literatury” oralnej nie były mu obce i wskazywał na jej pozostałości. W pierwszym rzędzie jest to *Historia Armenii* Mojżesza z Chorene, w której zawarte są wątki dotyczące legendarnej przeszłości Armenii oraz mity i legendy przedchrześcijańskie⁴⁸. Oprócz tego istniały roczniki oraz księgi świątynne, o których wspomina Mojżesz z Chorene oraz akta, dokumenty kancelaryjne i reskrypty królewskie

⁴⁴ Ibid., s. 433.

⁴⁵ M. Lisiecki, *The research by Eugeniusz Słuszkiewicz...*, op.cit. Patrz: E. Słuszkiewicz, *Szkic dziejów...*, op.cit., s. 108 oraz E. Słuszkiewicz, *Literatura armeńska*, op.cit., s. 433.

⁴⁶ E. Słuszkiewicz, *Sajat-Nowa*, op.cit., s. 35.

⁴⁷ P. Ricoeur, *Symbolika zła*, Warszawa 1986, s. 329 oraz W.J. Burszta, *Życie jako forma badania. Przypadek Paula Ricoeura*, w: J. Bardan, K. Górski, (red.), *Uwagi w kwestii poznania. Księga Jubileuszowa prof. Adama Palucha*, Wrocław 2013, s. 57.

⁴⁸ Patrz: E. Słuszkiewicz, *Literatura armeńska*, op.cit., s. 438 oraz N. Garsoïan, *Movsaēs Xorenac'i*, w: *Encyclopaedia Iranica*, https://www.google.pl/search?q=Encyclopaedia+&ie=utf-8&oe=utf-8&gws_rd=cr&ei=bsZcVvGbGai7yGOJk4bIDQ [30.11.2015].

zachowane nie w języku staroormiańskim, lecz w grece oraz pahlawi⁴⁹. Ponadto treści oraz styl dawnej „literatury” przekazany został przez rozwijającą się od XII wieku twórczość świeckich poetów, którzy zachowali dawne tradycje popularnych śpiewaków ludowych⁵⁰.

Na zakończenie

Trudno jest jednoznacznie odpowiedzieć na pytanie o obecność literatury ormiańskiej w Polsce. Niejednoznaczność tej sytuacji wnika przede wszystkim z braku zainteresowania kulturą ormiańską w Polsce, która dotychczas nie doczekała się tłumaczeń arcydzieł literackich. Interesujące i znamienne w tym kontekście jest, że w Polsce posiadamy znacznie więcej przykładów tłumaczeń oraz opracowań dotyczących literatury krajów sąsiadujących z Armenią, głównie Turcji i Iranu. Dlatego możemy przypuszczać, że kultury te w znacznie większym stopniu zaistniały w świadomości polskich badaczy owocując liczbą opracowań i przekładów. Ponadto porównując sytuację armenistyki do turkologii czy iranistyki w Polsce uznać wypada, że nie posiada ona liczного grona badaczy i od przeszło stu lat stanowi incydentalnie podejmowane wyzwanie dla polskich naukowców⁵¹. Jeszcze mniejszym zainteresowaniem cieszy się kultura Gruzji, która oprócz kilku tłumaczeń, w tym eposu *Rycerza w tygrysiej skórze* Szoty Rustawelego (ok. 1172-ok. 1276)⁵² oraz kilkudziesięciu poetów w *Antologii poezji gruzińskiej*⁵³ nie doczekała się opracowań i analiz.

Przybliżenie polskiemu czytelnikowi arcydzieł literatury ormiańskiej wymaga poczynienia dwóch niezbędnych kroków. W pierwszej kolejności winno nim być przypomnienie, że Ormianie funkcjonowali w Polsce od około dziesięciu wieków i zostawili po sobie wiele zabytków literackich. Jako drugi krok uznać należy określić, czego wciąż brakuje w polskich badaniach nad kulturą Armenii i podjąć wysiłek celem uzupełnienia tych luk. Pamiętać należy, że trudność w ocenie wpływu wybitnych Ormian na kulturę Armenii wynika także z tego, iż zasymilowali się oni z obcymi kulturami przez pryzmat których są oni obecnie postrzegani. Wymownym przykładem jest twórczość Wil-

⁴⁹ E. Słuszkiewicz, *Szkic dziejów...*, op.cit., s. 108.

⁵⁰ Ibid.

⁵¹ Uwaga ta dotyczy badań poświęconych kulturze i historii Armenii, a nie diasporę ormiańską w Polsce, która doczekała się znacznej liczby opracowań.

⁵² S. Rustaweli, *Rycerz w tygrysiej skórze*, Kraków 1983; S. Rustaweli, *Witeź w tygrysiej skórze*, Warszawa 1960.

⁵³ L. Lewin (red.), *Antologia poezji gruzińskiej*, Warszawa 1961.

liama Saroyana (1908-1981), amerykańskiego pisarza ormiańskiego pochodzenia. Znaczenie przypadku Saroyana polega na tym, że jest on obecnie najbardziej znanym współczesnym pisarzem podejmującym tematy dotyczące Armenii i tłumaczonym na wiele języków, w tym także na język polski.

Przypadek Eugeniusza Słuszkiewicza również należy przyporządkować wyżej wymienionym tropom, polegającym na przypomnieniu jego znaczenia dla rozwoju polskiej armenistyki oraz wykazaniu tych punktów, które wymagają uzupełnienia i rozwinięcia. Szczególnie ważnym jest opracowanie historii literatury ormiańskiej uzupełnionej o teksty źródłowe. Wykorzystując osiągnięcia współczesnych badań literaturozawcznych warto podjąć trud analizy twórczości poszczególnych autorów i uzupełniając je o nowe tłumaczenia z języków oryginalnych. Wreszcie wspomnieć należy o dostrzeżeniu tego, że w pracach Słuszkiewicza obecne są niezwykle interesujące tro-py badawcze, których kontynuacja przyczynić się może do uzupełnienia wiedzy dotyczącej Armenii o nowe treści.

Ewa Machut-Mendecka

MOTYWY KOBIECE WE WSPÓŁCZESNEJ LITERATURZE
ARABSKIEJ (NA WYBRANYCH PRZYKŁADACH,
PRZEŁOM XX/XXI w.)

Streszczenie: Artykuł poświęcony jest zjawisku „literatury kobiecej” we współczesnym świecie arabskim. Autorka, zdając sobie sprawę z niejednoznaczności tego określenia, definiuje je, a następnie analizuje wybrane zagadnienia wchodzące w krąg problematyki feministycznej, posługując się częściowo metodologią opartą na psychoanalizie. Bierze przy tym pod uwagę kolejne etapy rozwoju kobiecości: fazę samozachowawczą włamanie się męskości, fazę poddania, rezygnacji, uwięzienie kobiecości w patriarchacie, spotkanie z mężczyzną, fazę poświęcenia, oddania siebie, wreszcie fazę samorealizacji i spotkania z Jaźnią. „Literatura kobieca” traktowana jest w studium szeroko, autorka koncentruje się nie tylko na literaturze pisanej przez kobiety, ale odnosi się także do dzieł pisanych przez mężczyzn, w której problematyka płci pięknej znalazła swoje adekwatne odzwierciedlenie.

Słowa klucze: literatura arabska, literatura kobieca, kobieta, feminizm

Na przełomie XX i XXI w. kobiety, zarówno jako autorki, jak i bohaterki, wkraczają na szeroką skalę do literatury arabskiej, rozkwita tzw. „literatura kobieca”, tworząc nową jakość. Wcześniej, na tle bogatej twórczości mężczyzn, niewiele było pisarek. Np. jeszcze w drugiej połowie XX w. utwory dramatyczne pisali wyłącznie mężczyźni, kobiety dramaturgią się nie zajmowały. Także postacie kobiece były w niej na dalszym planie, miłość nie miała w fabułach większego znaczenia, literatura dramatyczna była poświęcona głównie wschodnim dramatom w ujęciu głównie symbolicznym i alegorycznym.

Feminizm arabski, zwłaszcza w Egipcie od lat 20. XX wieku walczył o prawa kobiet. Dla literatury ważniejszy od nich był problem walki o niepodległość w świecie arabskim i kształtowanie nowych, wyzwolonych spod kolonializmu społeczeństw, tematy te w prozie dominowały. Temat kobiety i kobiecości rozwija się dynamicznie w miarę, jak przybywa piszących kobiet, Arabek, które podobnie jak pisarze, interesują się polityką, zarazem z pasją piszą o swobodach i niedostatkach kobiecego życia. Problematyką tą zajmują się również pisarze – mężczyźni. Niemniej, jest ona bardziej rozproszona, nie dominuje tak bardzo, jak w twórczości pisarek. Zdaje sobie sprawę z zastrzeżeń, jaki budzi termin „literatura kobieca”, termin, używany w różnych, często rozbieżnych znaczeniach:

„Literatura kobieca to pojęcie ambiwalentne. Przez niektórych przyznanie takiej etykiety jest równoznaczne z uznaniem tekstu za kiepski, przez innych za w szczególnie sposób wartościowy, a jeszcze inni uważają, że takie płciowe etykietowanie literatury kompletnie nie ma sensu”¹.

Żeby oddać sprawiedliwość pojęciu „literatury kobiecej”, deprecjonowanemu, jak wynika z etykietek lub niedocenianemu jako głęboki problem badawczy, wypada sięgnąć do pojęć męskości i kobiecości, ułatawiających typologię spornego zagadnienia. W świetle tej typologii do zjawiska literatury kobiecej podchodzę w trzech znaczeniach. Po pierwsze jest to literatura powstała w wyniku cech kobiecych i męskich, jakimi odznaczają się autorzy. Tu można się zagubić, ponieważ fizjonomia nie oznacza jeszcze, że ktoś tak naprawdę, jest całkowicie mężczyzną albo kobietą. Jak pisze Ole Vedfelt w swojej pracy *Kobiecość w mężczyźnie*: „Być mężczyzną oznacza być bardziej mężczyzną niż kobietą. I podobnie kobieta nie jest tylko kobietą, lecz ma w sobie coś męskiego”².

Zgodnie z tą koncepcją należałoby szukać cech męskich i kobiecych w całej literaturze arabskiej wychodząc też za Hofstede z założenia, że „podstawową wartością [kobiet, przyp. autorki] jest troska o innych i ich ochrona³, a mężczyźni odznaczają się troską o dobra materialne czy asertywnością. Po drugie, literatura kobieca to ta poświęcona problemom kobiet i po trzecie – pisana przez kobiety. To właśnie podstawowe założenia, którymi kieruję się w obecnym tekście.

¹ K. Sulej, „Literatura kobieca”. *Inwektywa, komplement czy bezużyteczna szufladka?* <http://natemat.pl/30989,literatura-kobieca-inwektywa-komplement-czy-bezuzyteczna-szufladka> [20.12.2015].

² O. Veldfelt 2008, *Kobiecość w mężczyźnie*, Warszawa 2008, s. 27.

³ G. Hofstede, *Kultury i organizacje. Zaprogramowanie umysłu*, tłum. M. Durska, Warszawa 2000, s. 157.

Nową i współczesną literaturę arabską, rozwijającą się od przełomu XIX i XX w. tworzyli więc prawie wyłącznie mężczyźni, na tle ich ogromnej twórczości niewiele było piszących kobiet, które przeszły do historii jako godne uwagi wyjątki. Im bliżej końca XX w., tym bardziej literaturę arabską zaczął przenikać nurt prozy „kobiecej”, w której toczy się dyskusja nad społeczeństwem i obyczajowością, seksualnością i sferą uczuć, i która nie stroni też od polityki. Obraz ten wyłania się z twórczości wybranych pisarek arabskich różnych obszarów i państw: Arabii Saudyjskiej, Egiptu, Iraku, Libanu, Maghrebu czy Syrii. Proza w znacznym stopniu „osobista”, często intymna, stara się obrazować przeżycia wewnętrzne i życie psychiczne jednostek. Ujęcia te sprzyjają konsolidacji tożsamości kobiecej w krajach arabskich, której źródłem jest dążenie do całkowitego wyzwolenia spod presji tradycji.

U progu samorealizacji

Pia Skogemann w swojej pracy *Kobiecość w rozwoju* przytacza za Erichem Neumanem skalę obejmującą poszczególne fazy rozwoju psychicznego kobiety, w czasie cyklu życia, co potwierdza się też w wirze wielowiekowych przemian społecznych: „1. Faza samoza-chowawcza (Selbstwahrung), 2. Włamanie się męskości, 3. Faza poddania, rezygnacji (Selbstaufgabe), 4. Uwięzienie kobiecości w patriarchacie, 5. Spotkanie z mężczyzną, 6. Faza poświęcenia, oddania siebie (Selbsthingabe), 7. Faza samorealizacji, spotkanie z Jaźnią (Selbstfundung)⁴. Jak się wydaje, kobieta wyłaniająca się ze współczesnej literatury arabskiej żyje w obrębie wszystkich tych faz, a więc w pewnym chaosie, dążąc uparcie do ostatniej. Krok przed nią postępuje autorka-pisarka, która starając się zapewnić sobie najdoskonalszy rozwój, zdolna jest kreować tę pierwszą. Mam tu na myśli pisarki arabskie, bez twórczości których literatura arabska na przełomie XX i XXI wieku, nie osiągnęłaby aktualnej fazy rozkwitu jak: Ahlam Mustaghana-mi (ur. 1953) z Algierii, Radża Alim (ur. 1970) z Arabii Saudyjskiej, Salwa Bakr (ur. 1949), Sahar Mudzi (ur. 1963), Miral at-Tahawi, Samiha Ramadan, Nawal as-Sadawi (ur. 1931), Latifa az-Zajjat (1923-1996) z Egiptu, Alija Mamduh (ur. 1947) z Iraku, Dżinni Fawwaz Hasan, Hanan asz-Szajch (ur. 1945) z Libanu, Colette Churi, Ghada as-Samman (ur. 1942) z Syrii, Sakr al-Majsun ze Zjednoczonych Emiratów Arabskich.

⁴ P. Skogemann, *Kobiecość w rozwoju, Psychologia współczesnej kobiety*, tłum. P. Bilig, Warszawa 1995, s. 38.

Zanim do tego doszło, faza „spotkania z mężczyzną” przybrała po okresie bezwzględnych rządów patriarchy, niespotykane wcześniej rozmiary, kobiety zaczęły spotykać mężczyzn nie tylko tych najbliższych – mężów-partnerów seksualnych, synów, ojców czy krewnych, ale i tych obcych – na ulicy, w czasie walk narodowo-wyzwoleńczych, jak to miało miejsce zwłaszcza w Egipcie, podczas uczestniczenia na przykład w słynnej demonstracji z okazji powstania 1919 r.

W początkach XX w. oświeceni reformatorzy, a także feministki, domagają się przede wszystkim dostępu kobiet do nauki i rynku pracy, następnie równouprawnienia, zniesienia poligamii i podwyższenia granicy wieku dziewcząt wychodzących za mąż, co miało przeciwdziałać małżeństwom małoletnich. W odrodzeniu arabskim przypadającym na przełom XIX i XX w. rodzina arabska zachowała swój patriarchalny charakter. Kobieta pozostaje zależna od ojca, a potem męża, stosuje się do zasady separacji płci, większej lub mniejszej, zależnie od regionu. Jeśli pochodzi z rodziny wysoko postawionej w gradacji społecznej, kształci się i buntuje przeciwko zakazowi opuszczania domu, co symbolizuje bunt haremowych dam, arystokratek domagających się otwarcia bram haremów i prawa do stąpania po kairskim bruku (początki XX w.). Nestorka feminizmu liberalnego w Egipcie (i całym świecie arabskim), Huda Szarawi (1879-1947) spotyka – nie wiadomo, czy osobiście, ale gdzieś w wirtualnej przestrzeni semantycznej, takich mężczyzn, jak Muhammad Abduh (1849-1905) i Kasim Amin (1863-1908), którzy w najwyższym stopniu orędują za emancypacją kobiet, żądając dla nich dostępu do edukacji i, co bardzo śmiało na owe czasy, równouprawnienia z mężczyznami oraz monogamii. Wcześniej ta aktywistka i pisarka tkwiła jeszcze głęboko w fazie patriarchy, ponieważ jak wspomina w pamiętniku pt. *Muzakkirat* („Wspomnienia”), w swoim haremie uczyła się na pamięć Koranu, a obok języka arabskiego i tureckiego, również włoskiego i gry na pianinie, co było zapowiedzią nowych czasów. Nie uchroniło to jej, jako trzynastoletniej dziewczynki przed małżeństwem z kuzynem, ojcem dzieci starszych od niej⁵. A jednak Huda Szarawi jest dzisiaj pionierką i legendą ruchu emancypacyjnego w świecie arabskim. Dzięki swoim *Muzakkirat* jest też pionierką literatury.

Kobiety pół-otwarty świat

Dylematem współczesnej literatury arabskiej z problematyką kobietą na planie pierwszym jest kobieta wyzwolona oraz nadmiernie

⁵ H. Szarawi, *Muzakkarat*, Al-Kahira 2012, s. 48-51.

wyzwolona – postawa o najróżniejszych symptomach i przejawach. Jak pisze C.G. Jung: „Widzimy, że kobieta stoi na progu przełamania czysto kobiecego wzorca płciowego, polegającego na nieświadomości i bierności, i poszła na ustępstwo wobec psychologii męskiej, stając się widzialnym członkiem społeczeństwa. Już nie skrywa się za maską żony-tego-pana, aby mąż spełniał wszystkie jej życzenia albo był obarczony winą, gdy sprawy nie idą zgodnie jej życzeniem. (...) Odwaga i zdolność do poświęcenia takich kobiet jest zaiste godna podziwu i tylko ślepy nie potrafi dostrzec dobra, jakie wynika z tych wszystkich wysiłków. Lecz nikt nie pomija i tego faktu, że podejmując męski zawód, studiując i pracując jak mężczyzna, kobieta robi coś, co niezupełnie zgadza się, jeśli nie jest wręcz szkodliwe, z jej kobiecą naturą”⁶.

Być może feministki będą tu protestować, ale wśród autorów arabskich to Sun Allah Ibrahim (ur.1937) zdołał w swojej słynnej powieści *Zat* uchwycić postać kobiety nie najwyższych lotów, która użyczyła imienia tej książce, a która, choć nieco zniechęca swoim ślamazarnym zachowaniem, a także wyglądem, gdy z wiekiem roztyła się, ma „jednak” duszę, skłaniającą ją do najgłębszego przeżywania i emocji. Samo słowo *zat* jest wieloznaczne, oznacza ‘jaźń, jestestwo, samego siebie’. Bohaterkę powieści Ibrahima wiele kosztuje przejście z faz *uwięzienia kobiecości w patriarchacie, spotkania z mężczyzną, poświęcenia* do fazy *samorealizacji*, bowiem wszystko to dzieje się pod przymusem. *Zat* chętnie by pozostała w pierwszej z tych faz: pochodzi ze średniej klasy kairskiej z drugiej połowy XX w., zgodnie z panującymi zwyczajami, choć znacznie unowocześnionymi w stosunku do dawniejszej tradycji, zawiera małżeństwo z Abd al-Madżidem, urzędnikiem bankowym i chętnie godzi się z funkcją pani domu, nie będzie dłużej studiować, nie pójdzie do pracy, narzeczony, a później mąż, bezwzględny i apodyktyczny, żąda tego stanowczo, a *Zat* jest przecież potulna, ani mądra, ani głupia, przypomina everymana w spódnicy. Los jednak chce inaczej niż tego sobie życzą małżonkowie. Po ślubie okazuje się, że nie można związać końca z końcem, Abd al-Madżid nie lubi zbytnio wysiłku i posyła żonę do pracy, w której ona jest ofiarą, nie tyle wielką i wzniosłą, co ofiarą życiową, bojkotowaną przez koleżanki, osobą bez studiów, których mąż nie pozwolił jej ukończyć, a teraz tak niewiele umie i wie o świecie. Prześmiewcza historia tego małżeństwa ma drugie dno, od którego próbują się odbić mężczyźni i kobiety wśród nonsensów życia. Fabułę wypełniają cytowane na kolejnych stronach wycinki z gazet, ilustrujących bujny, często niedorzeczny rozwój li-

⁶ C.G. Jung, za: P. Skogemann, op.cit, s. 18.

beralizmu (nawet z pominięciem kilku etapów – od feudalizmu do neoliberalizmu) w Egipcie, w którym kwitnie przecież polityka *infitaħ* – otwartych drzwi, a wraz z nią korupcja i biurokracja, mnożą się bezsensowne pomysły, modele kobiety tradycyjnej i wyemancypowanej walczą o lepsze. Na ulice powracają zasłony jako symbol islamizacji przybierającej na sile od lat osiemdziesiątych XX w.

Błogosławieństwo płynące z sukcesów - głosi jeden z gazetowych tytułów, a z treści wyłania się postać skonsternowanej kobiety: „Czwarta żona Ahmada Taufika Abd al-Fattaha: Nazywam się Nadżwa Ibrahim Salama. Mam dwadzieścia dziewięć lat. Noszę zasłonę. Mam licencjat z pedagogiki, który zrobiłam na Uniwersytecie Az-Zakazik – 1983. Przyjechałam z Az-Zakaziku na kurs języka angielskiego i zamieszkałam u krewnych. Z przyszłym mężem poznał mnie jeden z jego kolegów. Los chciał, że dostałam pracę w firmie zajmującej się nawadnianiem, zaczęłam pracować w urzędzie centralnym z pensją 300 funtów. Mężczyzna spodobał mi się i wyszłam za niego w 1984 r. Nie wierzyłam, że żenił się wcześniej siedem razy. Byłam jedyną wykształconą kobietą w jego rodzinie. Przestałam pracować, ponieważ tak sobie życzył. Kiedy się rozwiedliśmy i straciłam miesięczny dochód, musiałam wrócić do pracy. Zostałam nauczycielką z pensją 65 funtów. Mieszkałam nadal w luksusowym mieszkaniu, które urządził dla mnie w 1984 r., za 23 tysiące funtów, ale meble teraz wyblakły”⁷.

Sun Allah Ibrahim być może zrobił furorę swoją powieścią, gdyż w równym stopniu wyśmiewa mężczyzn, kobiety i układy społeczne, m.in. gdy cytuje „Gazety państwowe”: „Muhammad Taufik Abd al-Fattah ma trzy żony, a trzecia i ostatnia jest młodą dziewczyną. Przechodziła praktykę w jednym z państwowych zakładów i utrzymywała kontakt z tamtejszą młodzieżą. Ktoś z młodych ludzi przedstawił dziewczynę Muhammadowi. Spodobała mu się, więc próbował się z nią związać, ale ona zażądała małżeństwa, które miało kosztować go bajorńskie sumy. Przygotował dla niej willę z jedenastoma pokojami, umeblował ją, a dom zapisał na nazwisko ojca dziewczyny. Po ślubie, jej wcześniejszy chłopak zażądał od niej 20% tego, co zyskała na małżeństwie”⁸.

Gwałtowny rozwój i skok w czasie

Z literatury arabskiej wyczuwa się niedobór okresów przejściowych w opisywanych społeczeństwach arabskich, okresów w których mężczyźni i kobiety powoli adaptowaliby się do warunków wynikają-

⁷ Sun Allah Ibrahim, *Zat*, Al-Kahira 1992, s. 372.

⁸ Ibid., s. 373.

cych z wciąż nowych technologii i technik. Ale nikt nie ma czasu i chyba żadna arabska powieść nie pokazuje tego dokładniej niż pięcioksiąż powieściowy *Miasta soli* Abd ar-Rahmana Munifa, w której odkrycie ropy naftowej wyraca do góry nogami i boleśnie życie beduinów oraz cały bliskowschodni świat. Nic dziwnego, że i w Zjednoczonych Emiratach Arabskich problem ten zainteresował pisarzy jako temat literacki i to u progu rodzącej się literatury. Warto może tu sekundować pierwszej (w ogóle) pisarce emirackiej, Sakr al-Majsun oraz uznać wybór tematyczny w powieści *Rajhana* (imię własne) za szczególnie interesujący dla historii jej kraju.

Dziś wiadomo, że kraje arabskie to zarówno wielkie metropolie, tętniące życiem i meczetów i nocnych klubów, a zarazem to kultura plemienna, dzięki telewizorom i telefonom komórkowym obcuja z zewnętrznym światem. Ale motyw niewolnictwa może wydać się czymś szczególnie anachronicznym. I może, gdyby nie *Rajhana* Sakr al-Majsun, *Namiot Fatimy* Miral at-Tahawi czy powieści Ibrahima al-Koniego o Tuaregach, motyw ten umknąłby w ogóle uwadze szerokich kręgów badaczy i czytelników literatury arabskiej. Czyż nie minęły wieki od czasu, kiedy na pustyniach Bliskiego Wschodu, nie mówiąc o kulturze afrykańskiej, żyły niewolnice, na których emiracka powieściopisarka wzoruje swoją bohaterkę? Rajhana jest własnością władczyni w jednym z emiratów Półwyspu Arabskiego z drugiej połowy XX w., traktowana częściowo jak córka serdecznie i z czułością, ma wszystko poza wolnością. Po zamachu stanu, gdy władca zostaje obalony i wraz z rodziną emigruje w latach sześćdziesiątych XX w. do Egiptu pod rządami Dżamala Abd an-Nasira, Rajhana musi rozstać się z mężem i towarzyszyć swoim właścicielom. W Egipcie dowiaduje się ze zdumieniem, że w kraju tym prawie wiek wcześniej zniesiono niewolnictwo, a ona jest wolna wobec prawa, co wprawia ją w skrajną konsternację. Sięga po używki i prowadzi swobodny tryb życia, nie ograniczana przez podupadającą rodzinę jej dotychczasowych właścicieli. To czas przełomu na Półwyspie Arabskim i gdy Rajhana wraca do Emiratów, niewolnicy są już masowo wyzwalani, w tym również ona w swoim kraju uzyskuje wolność. Jest nie mniej, choć inaczej nieporadna niż Zat w powieści Sun Allaha Ibrahima, obie nie umieją żyć w świecie innym niż ten dawniejszy i tradycyjny, znany z dzieciństwa i młodości. Rajhana bogaci się niezmiernie na interesach, próbuje wystawnego stylu życia, z którym nie potrafi sobie poradzić. Jakże śmieszna jest naśladować zachodnie nowinki, chce być modna za wszelką cenę i zostać prawdziwą panią, co naraża ją na drwiny otoczenia i ostracyzm, podobny do tego, jaki przeżywa Zat.

Ale Egipt nie jest tak wolny, jak mówiono Rajhanie. Tam gdzie są beduini, mogą zdarzyć się i niewolnicy. Służą tym, którzy w XX w. wciąż stawiają wyżej przewiewne namioty nad duszne izby, w życiu kobiet (z wyjątkiem władczych matek i babek) łączą się wciąż ograniczające je fazy rozwoju: poddania, rezygnacji, uwięzienia kobiecości w patriarchacie, poświęcenia, oddania siebie, czołobitne i posłuszne wobec mężczyzn, jak wynika z powieści Miral at-Tahawi *Namiot Fatimy*, w której rysuje od wewnątrz życie wspólnot beduińskich w czasach współczesnych: „Minęło siedem nocy. Przełamany okrąg zastąpił cieniutki rogalik księżyc. Jedną połówkę skrywała zasłona, druga jaśniała na niebie. Przygotowali wierzchowce. Sarduba posadziła mnie przed sobą. Babka jechała na czele kolumny, na wielbłądzie prowadzonym przez niewolnika. Z tyłu podążałyśmy my: ja, Rihana, Sasa, służący, strażnicy i kobiety owinięte w czarne burki”⁹.

Kobiety żyją tu swoimi kobiecymi problemami: z zapalem swatają młodych, zwłaszcza chętnie wydają córki za męża, nieustannie przeżywają święto, jakim jest czyjeś wesele (najlepiej własne), czekają z utęsknieniem na dziecko, oczywiście każdej marzy się męski potomek, syn czy wnuk. Faza patriarchatu i spotkania z mężczyzną nakładają się na siebie: przychylność i przyjaźń mężczyzny jest źródłem szczęścia kobiety – męski gniew i niechęć prowadzą ją do nieszczęścia. Beduinki zamknięte w namiotach, bez wykształcenia, niewiele wiedząc o tym, co dzieje się o kawałek drogi za miedzą, mają jednak przebogate życie. Jest to życie duchowe zatopione w fantastyce, nie tyle dopełnienie materialnego, co z nim równoznaczne. W ramach tego pierwszego grają dżinny i duchy, w które się wierzy i nie wierzy, rycerze zabiegają o księżniczki albo je porywają, powstają prywatne, niekończące się księgi tysiąca i jednej nocy. Kobiety żyją podwójnym życiem, bo przecież wiedzą, że na zewnątrz namiotów następuje ogromny skok w czasie, którego i one dokonują, gdy dziewczynka beduińska z powieści At-Tahawi trafia do miasta, uczy się języków, zaczyna operować najnowocześniejszą techniką. Wyjść z namiotów na zewnątrz to przeżyć gwałtowny rozwój. Nie wiadomo, czy powiedzie się to którejś z beduińskich powieściowych kobiet, tak jak udało się samej Miral at-Tahawi – wychowana w beduińskiej wiosce, sięga do wspomnień z dzieciństwa jako źródła twórczości i pomysłów literackich, pokonuje bariery kulturowe i daleko za sobą pozostawia ograniczenia patriarchatem. Zdoła zostać znaną pisarką, krytykiem literackim i naukowcem – przykładem wyemancypowanej Arabki, przed którą świat stoi otworem.

⁹ M. At-Tahawi, *Namiot Fatimy*, tłum I. Szybilska-Fiedorowicz, Sopot 2009, s. 73.

Faza patriarchatu i faza samorealizacji w życiu kobiet blisko sąsiadują ze sobą, aby zachować „czystą” krew beduini nie chcą brać za żony innych kobiet niż beduinki, np. w *Rim tasbagh szaraha* („Rim czesze włosy”) Madżida Tubji, córka beduina z tej powieści wychowana w mieście, osiąga znakomitą edukację, ale tradycja kładzie się cieniem na jej związkach uczuciowych, z których żaden pięknej lecz pełnej kompleksów, wyniesionych z dzieciństwa dziewczynie, nie może się udać. Faza patriarchatu wciąż stoi na drodze samorealizacji. Dziewczyna wioskowa, która miała odwagę nie ukrywać się za hidżabem i zamienić dwa słowa z obcym pytającym ją o drogę w *Chutut at-tul. Chutut al-ard* („Południki i równoleżniki”) Abd ar-Rahmana ar-Rubajego (Irak) musi umrzeć, ponieważ zdaniem krewnych splamiła honor rodu.

Feminizm radykalny w literaturze

Pisarki arabskie zarysowują obraz życia Arabek raczej w ciemnych barwach, odnoszą się do jego dramatycznych momentów. Przełamywanie utrwalonych wzorów i stereotypów jest bolesne, ale atrakcyjne dla literatury, której niezbędne są emocje i napięcie. Coraz bardziej wyzwolone pisarki nie szczędzą też mocnych wrażeń. Są one mocne w sensie dość dosłownym, jak razy i ciosy, które spadają nieustannie na posłuszną, pokorną w wyniku przeżyć z dzieciństwa, zwłaszcza w związku z po Freudowsku fatalnym ojcem, żonę w powieści Libanki Dżinni Fawwaz Hasan *Ana wa-hija wa-acharijjat* („Ja, ona i inne”), przeżywającą obłudę codziennego życia wśród luksusowych mebli i na zachodnim poziomie. Sadyzm Samiego, niedowartościowanego mężczyzny, zasługującego na całe studium psychologiczne, nie zna granic: codziennie bije Sahar, a ona dobrze wie, co czeka ją po powrocie do domu, a przecież żyje jak inne, pracuje i wychowuje dzieci. Powieść można uznać za jeden ze szczególnie okrutnych sposobów okazywania przemocy wobec kobiet w literaturze arabskiej. Sugeruje, że wyemancypowane pisarki arabskie słusznie się buntują, przyjmując postawy bezwzględne i radykalne. A przecież w zewnętrznym świecie wydaje się nie być tak źle. Kobiety arabskie dzisiaj uczą się, studiują, pracują, robią nawet zawrotne kariery zawodowe jako bizneswomen, nawiązują związki uczuciowe, wybierają sobie mężów, cieszą się długimi ceremoniami ślubnymi i drogimi prezentami, jakie zwyczajowo dostają od narzeczonych i małżonków. Z dobrostanu i szczęścia nie wynikają jednak dramaty, potrzebne literaturze, ale i ona dąży do prawdy obrazując, zwłaszcza ta realistyczna, zjawiska typowe wokół.

Jedna z bardziej renomowanych pisarek egipskich, Salwa Bakr jest radykalną rzeczniczką wyzwolenia kobiet spod władzy mężczyzn, ich brutalności, zakazów i nakazów niszczących rodzinne ciepło, za co bardziej może wini zwyczaje niż samych mężczyzn. Dzisiaj autorka siedmiu powieści, opowiadań i sztuki teatralnej zadebiutowała w połowie lat 80. i od tego czasu kobiety z jej fabuł walczą z życiem, zawsze na planie pierwszym, wyprzedzają słabych mężczyzn, z trudem zdolnych do udźwignięcia funkcji patriarchów. Kobiety pozostają ofiarami na pograniczu wyzwolenia. W twórczości literackiej Salwa Bakr zarysowuje ich rozchwiany świat i broni kobiety w artykułach, esejach czy wypowiedziach w mediach, staje się rodzajem feministki, jej powieści i wystąpienia to przyczynek do samorealizacji kobiet. Do tematów szczególnie brutalnych, przewijających się w literaturze należą małżeństwa młodych dziewcząt z leciwymi mężczyznami, temat, który powraca i w prozie arabskiej i w filmie oraz coraz częściej w serialach telewizyjnych. Z powieści Salwy Bakr *Wasf al-bulbul* („Świat opisany przez słowika”) wynika, jak bardzo takie małżeństwo (mimo śmierci męża) rzutuje na całe życie kobiety, która jako piętnastolatka nie zdołała oprzeć się poleceniom apodyktycznej matki, stojącej na straży przyjętych zwyczajów matrymonialnych. Im bliżej końca XX w., temat ten, wcześniej rzadko spotykany w arabskiej twórczości, należy coraz mniej do sfery tabu. Kobieta, jak Zat w powieści Ibrahima traci coraz bardziej oparcie w mężczyźnie, to ona a nie jej mąż w *Aranib* („Króliki”) Bakr, wyjeżdża do Kuwejtu, aby utrzymać rodzinę w Egipcie.

W prozie pisarek nie brak oświeconych mężczyzn, niemniej rysują się dwa ciągi przeciwieństw, po jednej stronie tradycja, patriarchat, mężczyźni, po drugiej postęp, feminizm, kobiety w fazie samorealizacji. Z twórczości Salwy Bakr wynika, że trzecią stroną w walce są nieudolne rządy, pod których władzą nie mogą realizować się ani kobiety, ani mężczyźni – pisarka ma tu na myśli czasy Mubarak w Egipcie, na które przypada całe jej literackie życie do 2011 r.

Trudno znaleźć bardziej zapaloną rzeczniczkę praw kobiet niż Nawal as-Sadawi (1931 r.), lekarkę, pisarkę, socjologa, i trudno znaleźć postać budzącą bardziej ambiwalentne opinie. Przez jednych lubiana, przez innych nie lubiana, czasem wykpiwana, stała się żywą i barwną legendą Egiptu. Z burzą siwych włosów nad czołem należy do najbardziej znanych i rozpoznawalnych kobiet w Egipcie, choć nie może rywalizować pozycją z wielką Egipcjanką, piosenkarką Umm Kulsum (1904-1975), ikoną tego kraju, której znakiem rozpoznawczym jest kok z bujnych włosów i chustka w ręku. Niechęć wrogów Nawal as-Sada-

wi jest groźna i niebezpieczna, dla nich jej radykalne poglądy okazywały się tak nieznośne, że w 1981 r. trafiła nawet do więzienia, a potem na wygnanie. Myślę, że dziennik „The Guardian” słusznie okrzyknął Nawal radykalną feministką¹⁰, dość trafnie oceniając podstawowy rys tej postaci z jej całą szczerością i zapalczywością.

Nawal as-Sadawi w swoim pisarstwie i wystąpieniach publicznych w obronie kobiet sięga po radykalne tematy. Początkowo lekarka rejonowa, później psychiatra, lecząc kobiety stykała się z ich trudnymi do przecenienia problemami, czym zajęła się jako naukowiec, feministka i w twórczości literackiej. Jako pisarka, bardziej niż realizmem, posługuje się symbolizmem, część jej twórczości leży w nurcie postmodernizmu.

Realizm to na przykład cały zbiór opowiadań *Lahzat as-sidk* („Chwila szczerości”), w którym zwracają uwagę zwłaszcza tytuły *Hinama janhazim ar-radżul* („Kiedy mężczyzna ponosi porażkę”), *Al-Dżanib al-achar* („Druga strona”) *Min adżl al-marifa* („W imię wiedzy”) *Szarara min ad-dachil* („Wewnętrzna iskra”) *Kalbi allazi asajtuhu* („Zbuntowane serce”). Siega w nim po jasne do oceny moralnej sytuacje, na pograniczu dokumentalizmu: miłości i zdrady, męskiej pychy i brutalności wobec kobiet, molestowania seksualnego czy rozwodu. Powieści postmodernistyczne Nawal o zabarwieniu symbolicznym, właściwie alegorycznym, to zwłaszcza dwie należące do najgłośniejszych *Dżanna wa-Iblis* („Niebo i Piekło”) i *Sukut al-imam* („Upadek imama”). W obu akcja jest niejasna, zanika, powraca i rozwiewa poczucie zagubienia czytelnika. Obie powieści są mozaiką scen oznaczających radykalny opór przeciwko upodleniu kobiety, rządów bezprawia, zniewoleniu słabych przez silnych. Z symboli i alegorii wynika postawa dydaktyczna.

Trochę może dziwi, że zdaniem Nawal zapalanej i radykalnej feministki, obraz kobiety w literaturze arabskiej i innych obszarów świata, nie bardzo się różni: „Nie różni się obraz kobiety, jaki zarysowali starożytni i współcześni pisarze od jej obrazu w oczach dzisiejszej literatury zachodniej, z wyjątkiem szczegółów. Jedni pisali o czymś wcześniej, inni później, eksponowali te lub inne dziedziny. Wszystko to są powierzchowne różnice w obrazie kobiety jako własności mężczyzny, niezależnie od tego, czy mowa o epoce rolniczej czy przemysłowej, systemie feudalnym czy kapitalistycznym, czy rzecz dzieje się na wschodzie czy na zachodzie, panuje chrześcijaństwo czy islam¹¹.

¹⁰ H. Khaleeli, *Nawal El Sadaawi Egypt's Radical Feminist*, <http://www.theguardian.com/lifeandstyle/2010/apr/15/nawal-el-saadawi-egyptian-feminist> [15.04.2010].

¹¹ N. as-Sadawi, *Al-Wadżh al-ari li al-mara al-arabijja*, Al-Kahira 2005, s. 103.

Poglądy Nawal as-Sadawi są zbieżne z myślą słynnej francuskiej feministki Simone de Beauvoir, np. spojrzenie na dziewczynę wychodzącą za mąż w Europie w XIX i XX w., ze strony tej pierwszej, i w krajach arabskich, to jeden z tematów, któremu Nawal poświęca swoje życie. Simone de Beauvoir pisze: „Rodzice ciągle jeszcze wychowują córkę z myślą raczej o zamążpójściu niż o indywidualnym rozwoju; dziewczyna widzi w małżeństwie tyle korzyści, że sama go pragnie. Dlatego ma często niższe kwalifikacje, mniej rentowne niż jej bracia; nie poświęca się całkowicie zawodowi jak oni; sama skazuje się więc na podrzędne stanowisko. I tak zamyka się błędne koło: albowiem podrzędność potęguje pragnienie znalezienia męża¹².”

Nawal należy do pierwszych arabskich kobiet, które przełamują tabu seksualności, pisząc o niej i mówiąc na gruncie publicznym. Porusza ważne tematy: żeńskiego obrzezania, małżeństwa małoletnich dziewcząt ze starszymi mężczyznami i rzekomego braku dziewictwa w chwili ślubu. Jej książka o założeniach naukowych i popularno-naukowych samym swoim tytułem *Al-Mara wa-al-dżins* („Kobieta i seks”) wywołała burzę opinii publicznej, niechętniej zagadnieniom kobiecej anatomii. W kontekście społecznym i na kanwie wspomnień z praktyki lekarskiej, z uwzględnieniem drastycznych przypadków, badaczka odsłoniła trudne tematy.

As-Sadawi przez całe życie broni kobiet przed brutalnymi zwyczajami i przed mężczyznami, m.in. we wspomnianej powieści *Dżanna wa-Iblis*, gdzie podobnie jak w pracy *Al-Mara wa-al-dżins* stawia w nowym świetle problem dziewictwa, dowodzi bowiem, chyba po raz pierwszym na forum publicznym w krajach arabskich, niewinności tych dziewcząt, których patologiczna budowa nie pozwala wypłynąć krwi dziewiczej przy pierwszym zbliżeniu z mężczyzną.

As-Sadawi wypunktowuje problemy szczególnie brutalne i trudne w *Sukut al-imam*. Tytułowy imam muzułmański jest bezwzględny i obłudny władca, toteż w obawie przed zabójstwem zamienia się co jakiś czas w swojego ochroniarza, korzysta, ile może z dóbr tego świata, jest też zalekniiony, nieustannie w strachu o swoje życie. Poddani oczywiście się nie liczą, żyją dla wygody władcy. Stąd przypadkiem przychodzi na świat główna postać powieści, wychowana w sierocińcu pod przydomkiem Bint Allah – Bożej Córką: „Nazywano mnie Bożą Córką. Mój pies nazywał się Marzuk. Był ze mną zawsze, odkąd matka mnie urodziła. Pozostał ze mną do końca. Nie umie pisać i czytać. Nie czyta słowa „Bóg”. Ale jest jedynym, który zna prawdę. Wie, że

¹² S. de Beauvoir, *Druga płeć*, tłum G. Mycielska, M. Leśniewska, Warszawa 2014, s. 184.

nie przelałam krwi imama. Jak mogłabym go zabić, skoro jest moim nieznanym ojcem. Gdyby nie on (a także dodatkowo nieznaną matką) nie przyszedłabym na świat. Tylko Marzuk i matka wiedzą, że jestem jego córką. Zobaczył ją, kiedy klęczała na ziemi, z jej piersi wyrwał się stłumiony szloch. Zobaczyła go, gdy uciekał w mroku¹³.

Nawal w swoich utworach porusza np. problem rzekomo spóźniającego się zamążpójścia dziewcząt, nie tylko na zachodzie, ale i w świecie arabskim, w jego literaturze i serialach, przybiera na sile problem „singielki”. Lajla z opowiadania *Lajla tatazawwadż* („Lajla wychodzi za mąż”) jest nowoczesna, do rozpaczki skłania ją tradycja i w końcu myśli: „dziewczyna została stworzona do małżeństwa”¹⁴ i żałuje, że nie zrobiła tego w wieku szesnastu lat, teraz miałyby wyrosnięte dzieci.

Racjonalizm i eros

„Zrozumiała dla kobiety i pozytywnie odbierana kobiecość pozwala na połączenie Erosa i sfery ducha – i na tym polega rozwój. Rozwój kobiety na fundamencie kobiecości jest może początkowo trudny, ale piękny i może zawierać prawdziwe spotkanie z mężczyzną”¹⁵ – pisze Zenon W. Dudek. Kobiety z prozy arabskiej gubią się wśród przeciwieństw, między świadomymi i nieświadomymi wyborami, najpierw starają się kochać poślubianych mężczyzn, rozczarowane sięgają po racjonalizm. Warto jeszcze raz podkreślić, że to przede wszystkim takie zawiedzione kobiety trafiają do literatury, budząc emocje, zaś nad tymi szczęśliwymi można z zadowoleniem przejść do porządku dziennego.

O tym, jak bardzo współistnienie erosu i sfery ducha jest kobiecie niezbędne świadczy powieść *Darijja* (imię własne) Sahar al-Mudzi. Darijja w dużych partiach powieści jest romantyczką, zarazem kobietą udręczoną przez Sajfa, męża ograniczającego jej intelekt, poetką („prawdziwą” poetką, która publikuje), w swoich poetyckich snach, osamotniona na jawie, spotyka się z mężczyzną, być może archetypem miłości. Darijja jest też realistką, która gotuje, pierze, słucha męża i chodzi do pracy – w niezamierzonym domu kontynuując linię Zat z powieści Ibrahima, jest też idealną matką, co łączy z postawą światłej kobiety, świadomej zagrożeń. Chroni córkę w jednym z kluczowych dla powieści dialogów:

¹³ N. as-Sadawi, *Sukut al-imam*, Al-Kahira 2010.

¹⁴ N. as-Sadawi, *Lajla tatazawwadż*, w: eadem, *Lahzat as-sidk*, Bajrut 1987, s. 101.

¹⁵ Z. W. Dudek, *Słowo wstępne*, w: P. Skogemann, *Kobiecość...* op.cit., Warszawa 1995, s. 11.

„– Chcę z tobą porozmawiać, Amino.

– Tak, mamusiu.

– Popatrz kochanie, my sami wybieramy kształt naszego życia. Masz przed sobą dwie drogi. Czy chcesz być kobietą, której całym zajęciem jest gotowanie, sprzątanie domu, oglądanie telewizji i rodzenie dzieci, którym nie będziesz w stanie poczytać książki? Czy też będziesz kobietą rozumną? W tym przypadku będziesz mogła sama się uczyć, wpływać na życie innych i czytać ze swoimi dziećmi piękne książki.

– Chcę być nauczycielką, jak ty mamó. Chcę tańczyć w balecie.

– Musisz więc poświęcić się lekcjom, żeby potem uczyć innych.

– Dobrze, opowiem ci lekcję matematyki, którą dzisiaj przerabialiśmy. Przygotuj papier i pióro, a ja przyniosę tablicę.

Darijja siada z powagą przed Aminą. Przepisuje to, co tamta pisze na tablicy. Pozwala jej wytłumaczyć lekcję. Kiedy Amina odpowiada, Darijja uspokaja się, ponieważ córka przyswoiła sobie lekcję¹⁶.

Uczuciowość, jak dowodzą badacze, których wspomniałam na początku, jest przypisywana przede wszystkim kobietom, a psychologizujący pisarze arabscy starannie oddają uczucia swoich bohaterów. Potrafią to nie tylko poeci, ale i prozaicy. Należy do nich Egipcjanka Samiha Ramadan oraz Irakijka Alijja Mamduh (ur.1944), a z twórczości obydwu wyłania się subtelna analiza przeżyć wewnętrznych oraz splot motywów miłości i emigracji. W powieściach – pierwszej *Aurak an-nardżis* („Liście narcyza”) i drugiej *Hubb bradžmati* („Pragmatyczna miłość”) bohaterki, młode Arabki, częściowo emigrantki, na obczyźnie zakochują się bezgranicznie w cudzoziemcach, opisując najdrobniejsze odcienie swoich uczuć. Warto zaznaczyć, że splot motywów miłości i emigracji zyskuje wzrastającą popularność we współczesnej literaturze arabskiej.

W *Aurak an-nardżis* Samihy Ramadan, powieści wielotematycznej, ale o jednym wątku, obejmującym historię studentki Kimi w Londynie, jej pobyt w szpitalu psychiatrycznym, a następnie powrót do Egiptu, przeplatają się oba motywy. Motyw trudnej miłości obejmuje za słabo odwzajemnione uczucia do mężczyzny i do Egiptu, w obu przypadkach pełne urazów i goryczy. Za związkiem dziewczyny można domyślać się małżeństwa zwyczajowego *urfi*, które na w pół jawne, na wpół ukrywane, uzasadnia (choć nie dla wszystkich) obcowanie seksualne kobiety i mężczyzny oraz ich wzajemne zobowiązania. Inaczej Irlandczyk odwiedzający Kimi w Londynie nie miałby do niej i w jej oczach, praw, nie mogłaby też chyba nazywać go „mężem”.

¹⁶ S. al-Mudżi, *Darijja*, Al-Kahira 1999, s. 4.

Małżonkowie *urfi* domagają się też przeważnie, aby uznać ich związek za małżeński.

„Miał żonę, która bardzo go kochała i córkę, którą lubiłam, a która mnie, Kimi nienawidziła. Jej nienawiść wzrastała, kiedy się spotkałyśmy. Lubiłam ją, ponieważ ukrywała zazdrość przed ojcem albo przed matką, kto wie. (...) On podróżuje, wykląda, upaja się podziwem innych, pije alkohol i wraca nad ranem chwiejnym krokiem. Swoją winę pokrywa prezentami, które przyjmuję. Domaga się ode mnie po sto razy przysięg, że wychodzę tylko na uczelnię i do teatru. Nie ufa, dzwoni do mnie codziennie o jedenastej wieczorem”¹⁷.

Na tle uczuć, tożsamość, identyfikacja z miejscem na ziemi, jest problemem nie do przebrnięcia, tym głębszym, że może nie do końca tak bardzo uświadomionym, jak tragiczna miłość: „Ja jestem też Afrykanką? Co? (...) Jestem czymś iluzorycznym, rozciągniętym na całym kontynencie, wielką ojczyzną, może najstarszą cywilizacją na ziemi. A ty jesteś tylko Rogerem Skeletonem. I gdyby mnie zapytano, powiedziałabym o tobie: profesor logiki i psychologii, uczy Freuda i Lacana w Trinity College. A gdyby upierano się, żeby usłyszeć coś więcej: odpowiem – z północy. I gdyby domyślili się z twojego nazwiska, że jesteś protestantem, powiedziałabym: to nieważne”¹⁸.

Na motywie miłości rozwija się też problematyka seksualności kobiecej, która niekiedy ma wymiar skandalizujący. Literatura arabska od czasów „Odrodzenia” może sobie pozwolić na więcej niż publicystyka, fikcja oznacza fantazjowanie, mniej groźne od faktów. Toteż wzmianki i supozycje dotyczące miłości fizycznej są jej nieobce od zarania. Jednak dopiero pisarki arabskie na przełomie XX/XXI poetycko opisują sam akt miłosny, krystalizując nowy, odważny temat literacki. Twórcy w ujęciu tematyki fizycznej coraz bardziej wyzwalają się od eufemizmów. Do autorek tych należy wspomniana „wyzwolicielka” kobiet Salwa Bakr (zwłaszcza w *Wasf al-bulbul*) czy Sahar al-Mudzi, w swojej rozległej powieści *Nun* („Ocean Nun”). Wyłaniają się stąd wyzwolone obyczajowo warstwy Egiptu, złożone z jednostek poszukujących własnego miejsca w rozchwianym, niestabilnym kraju z okresów powstawania utworów. Miłość seksualna w tym środowisku wydaje się naturalna i nieodzowna, co potwierdzają jej opisy o dużej dozie dosłowności, jakby seksualizm był wyjściem i rozwiązaniem w stanach załamania i depresji, które mają w znacznym stopniu podłoże społeczne. Po temat seksualności sięgają pisarki z różnych krajów arabskich, w tym Algierka, Ahlam al-Mustaghanami, popularna

¹⁷ S. Ramadan, *Aurak an-nardżis*, Al-Kahira 2001, s. 45, 47.

¹⁸ Ibid., s. 56.

pisarka ze swoją słynną powieścią *Zakirat al-dżasad* („Pamięć ciała”), wydaną już osiemnaście razy:

„Nie ma nic piękniejszego, niż spotkanie z własnym przeciwieństwem. Tylko z tego powodu możesz odkryć siebie. Przyznaję, że jestem wdzięczny Katrin za wiele moich odkryć. Nic mnie w końcu nie łączyło z tą kobietą oprócz naszego wspólnego pożądania i wspólnej miłości do sztuki. To wystarczyło, abyśmy byli szczęśliwi. Wraz z upływem czasu przyzwyczailiśmy się nie niepokoić siebie wzajemnie pytaniami i indagacjami. Początkowo trudno mi było przystosować się do tego rodzaju związku, w którym nie ma miejsca na zazdrość i poczucie posiadania. Potem znalazłem w nim wiele zalet, najważniejsze to wolność i brak wzajemnych zobowiązań. Było, że spotykaliśmy się raz w tygodniu, kiedy indziej mogło minąć wiele tygodni do następnego spotkania. Zawsze jednak spotykaliśmy się w poczuciu namiętności i wzajemnego pragnienia. Katrin mówiła ‘Nie powinniśmy niszczyć naszego związku rutyną’”¹⁹.

Przebywając swoją drogę od tradycji do erosa, oddając różne fazy rozwoju, pisarki arabskie dbają o język i styl swojej twórczości oraz jej warstwę znaczeniową. Posługują się z niewielkimi wyjątkami (w dialogach *Darijji* występuje na przykład dialekt egipski), niezależnie od kraju, starannym i obrazowym językiem literackim. W ich twórczości dominuje poetyka realizmu, przesiąknięta symbolizmem, zwłaszcza w formie alegorii. Pisarki, wraz z sekundującymi im mężczycznymi, obok wspólnego języka, łączy zwłaszcza mniej lub bardziej radykalna postawa feministyczna.

¹⁹ A. al-Mustaghanami, *Zakirat al-dżasad*, Paryż 1988.

Marek M. Dziekan

YAHYA HASSAN – PALESTYŃCZYK BEZ PALESTYNY

Streszczenie: Yahya Hassan jest z pochodzenia Palestyńczykiem. Wychował się w ubogiej dzielnicy duńskiego Aarhus, zamieszkaney głównie przez imigrantów. Od dzieciństwa miał problemy z prawem. W wieku 13 lat wyrzucony został ze szkoły i zajął się kradzieżami i rozbojami, nie unikał także narkotyków. W życiu nie pomagało mu nie tylko środowisko, ale także pełen przemocy dom rodzinny Jego wydany w 2003 r. tomik poetycki YAHYA HASSAN stał się w Danii literacką sensacją i bestsellerem. Wydarzenia ze swojego życia Yahya Hassan przetwarza w poezję, stąd można uznać jego zbiór poetycki za rodzaj dziennika czy też wspomnień i na jego podstawie odtworzyć dzieje jego dotychczasowego krótkiego, acz burzliwego życia. Zanim opublikował zbiór wierszy, swoją artystyczną ekspresję wyrażał rapem, czego ślady są jasno widoczne w jego poezji. Język twórczości ukształtował życiorys poety i oczywiście środowisko. Oprócz dialektalnej, potocznej formy językowej charakterystyczne jest także używanie wulgaryzmów. W moim przekonaniu poezja Yahyi Hassana, pozostając w ścisłym związku z „poezją rapu” i potocznością języka, niebezpiecznie zbliża się ku kategorii kultury popularnej, co nie wróży jej najlepiej.

Słowa kluczowe: Yahya Hassan, Dania, Palestyna, diaspora, poezja arabska

Muzułmanie w Danii stanowią mniejszość liczącą ok. 270 000 osób (na ponad 5 mln. Duńczyków). Pierwsze grupy imigrantów muzułmańskich pojawiły się tam w latach 70. XX w. głównie z Turcji, Pakistanu, Maroka i byłej Jugosławii. W latach 80. i 90. dołączyli uchodźcy z Iranu, Iraku i Somalii. Do tej pory, poza sławetnymi karykaturami Proroka Muhammada, Dania w kontekście islamu europejskiego niczym się nie wyróżniła aż do 2013 r. Zmienił to urodzony 19. maja

1995 r. w Aarhus Yahya Hassan,¹ z pochodzenia Palestyńczyk. Wydany w 2013 r. jego tomik poetycki *Digte* (Wiersze)² stał się w Danii literacką sensacją i bestsellerem – „Duńczycy wpadli w obsesję na jego punkcie”, jak to określiła pisarka Liz Jensen³. Tomik wydany został w nakładzie 100 tysięcy egzemplarzy, co jak na tak niewielki kraj jest prawdopodobnie rekordem wszechczasów, jeśli chodzi o poezję współczesną. Książka przyniosła autorowi kilka prestiżowych miejscowych nagród za debiut. W 2015 r. został nominowany do *Nagrody Literackiej Europejski Poeta Wolności* przyznawanej przez Miasto Gdańsk⁴. Zjawisko, jakim jest poezja Yahyi Hassana, jak dotąd nie zostało przedstawione polskiemu czytelnikowi. Znalazłem na ten temat tylko jedną notatkę, ze względu jednak na miejsce publikacji (portal Euroislam⁵) nie została potraktowana poważnie i nie odbiła się żadnym echem nawet wśród badaczy islamu europejskiego.

Yahya zadebiutował w 2011 r. opowiadaniem *Et godt sted at dø* („Dobre miejsce do umierania”) w antologii *Vi er herinde* („Jesteśmy tutaj”). Hassan, choć zna arabski (nie jest to normą w przypadku emigrantów drugiego pokolenia), pisze tylko po duńsku. Życiorys poety – z oczywistych względów – nie jest obfity w wydarzenia. Wychował się w ubogiej dzielnicy Aarhus, Gellerup, zamieszkaney głównie przez imigrantów. Od dzieciństwa miał problemy z prawem. W wieku 13 lat wyrzucony został ze szkoły i zajął się kradzieżami i rozbojami, nie unikał także narkotyków. W życiu nie pomagało mu nie tylko środowisko, ale także pełen przemocy dom rodzinny – despotyczny ojciec znęcał się zarówno nad swoimi dziećmi, jak i nad ich matkami (po rozwodzie z pierwszą żoną, Palestynką, ożenił się później z Tunezyjką). Wydarzenia ze swojego życia Yahya Hassan przetwarza w poezję, stąd można uznać jego zbiór poetycki za rodzaj dziennika czy też

¹ Stosuję zeuropeizowaną wersję nazwiska poety, po arab. Jahja Hasan, ponieważ nie funkcjonuje on w obszarze literatury języka arabskiego.

² Yahya Hassan, *Digte*, [Kopenhaga] 2013. Pierwszym przekładem zbioru było tłumaczenie niemieckie: Yahya Hassan, *Gedichte*, tłum. z duńskiego A. Hellmut i M. Schleh, Berlin 2014 – na tej edycji opieram się w artykule; ukazał się także przekład holenderski, norweski, hiszpański i włoski; przygotowywane są przekłady na angielski, szwedzki i polski.

³ Za: L. Bury, *Danish rap poet Yahya Hassan faces racism charge for knocking Muslims*, „The Guardian”, 12.12.2013, <http://www.theguardian.com/books/2013/dec/12/yahya-hassan-poet-denmark-muslim-row> [22.07.2014].

⁴ Znamy poetów nominowanych do Nagrody „Europejski Poeta Wolności” w 2016 roku, Booklips, 22 grudnia 2014; <http://booklips.pl/newsy/znamy-poetow-nominowanych-do-nagrody-europejski-poeta-wolnosci-w-2016-roku/> [10.10.2015].

⁵ „Z islamem coś jest nie tak”, 27.12.2013, <http://www.euroislam.pl/index.php/2013/12/z-islamem-cos-jest-nie-tak/> [24.08.2014].

wspomnień i na jego podstawie odtworzyć dzieje dotychczasowego krótkiego, acz burzliwego życia autora. Po wyrecytowaniu w duńskiej telewizji utworu *LANGDIGT* (charakterystyczna jest forma graficzna tych wierszy – poeta pisze wyłącznie wersalikami, co można zinterpretować jako chęć podkreślenia wagi każdego słowa, a nawet każdej litery. Tekst niejako krzyczy od chwili, kiedy nań spojrzymy⁶), wieńczącego tomik *Digte* spotkał się z pogrózkami ze strony konserwatywnych i skrajnych środowisk muzułmańskich, grożono mu nawet śmiercią, stąd od jakiegoś czasu porusza się wyłącznie w towarzystwie dwóch ochroniarzy. W ten sposób jednocześnie stał się imigranckim celebrytą. Wspomniany utwór, który można nazwać kwintesencją poezji Yahyi Hassana, przesycony jest krytycyzmem wobec własnego środowiska i wyznawanego przez nie islamu. Krytyka ta nie dotyczy zasadniczo islamu jako takiego, a jedynie powierzchownego, mechanicznego odprawiania rytuałów, co nie ma żadnego związku z życiem codziennym, a nawet bardzo często stoi z nim w całkowitej sprzeczności⁷, o czym Yahya wspominał w wielu wywiadach⁸. Oto przykład takiego podejścia:

KIEDY ZBIERA SIĘ RODZINA
KUZYNI GADAJĄ O SKOKACH
I KUPOWANIU PŁASKIEGO TELEWIZORA DLA CIOTKI
MATKI GADAJĄ O PIENIĄDZACH I DZIECIACH
I PRZERZUCAJĄ SIĘ PROBLEMAMI
OJCOWIE SIEDZĄ NA TYŁKACH I
MOŻE NAWET ZACZYNAJĄ SIĘ MODLIĆ
ŚLINIĄC SOBIE BRODY
GRAJĄ W KARTY
I CIĄGLE PAPLAJĄ O ISLAMIE I AL-DŻAZIRZE (s. 147)⁹

⁶ W dyskusjach z arabistami spotkałem się także z sugestią, że ta maniera może być spowodowana faktem, że w piśmie arabskim nie ma wielkich i małych liter, co często powoduje problemy ortograficzne Arabów piszących w alfabecie łacińskim, jednak taka koncepcja mnie nie przekonuje.

⁷ Por. np. J. Lau, *Er ist einer von denen*, „Zeit Online“, April 2014, <http://www.zeit.de/2014/17/yahya-hassan-lyrik/komplettansicht?print=true> (22.08.2014); C. Bomsdorf i E.E. Jervel, *Teen Poet Sparks New Debate on Islam in Denmark*, „The Wall Street Journal” 06.11.2013, <http://blogs.wsj.com/speakeasy/2013/11/06/death-threats-against-teen-poet-reignite-denmarks-muslim-debate/> [04.09.2014].

⁸ Bez wątpienia najciekawszy jest wywiad przeprowadzony przez Louisiana Channel na początku 2014 r.: <https://www.youtube.com/watch?v=1HE6ZsH8ldU> [12.08.2014].

⁹ Cytaty wg wydania niemieckiego; tytuł przekładu niem. *Langgedicht* (tytuł orygini-

TY CO JEDNYM KUBKIEM SMAKOWYM
 PRÓBUJESZ WODY Z ZAMZAMU
 A DRUGIM PRÓBUJESZ WÓDĘ
 CHCESZ MIEĆ HASZ
 ROZBOJE I SOCJAŁ
 CHCESZ MIEĆ MODLITWĘ PIĄTKOWĄ DO NASTĘPNEJ
 MODLITWY PIĄTKOWEJ
 CHCESZ MIEĆ RAMADAN DO NASTĘPNEGO RAMADANU
 ALE NIE INTERESUJE CIĘ POST
 INTERESUJĄ CIĘ ŚWIĘTA
 NIE INTERESUJE CIĘ KORAN
 NIE INTERESUJĄ CIĘ POKŁONY
 NIE MASZ OCHOTY PRAKTYKOWAĆ
 ALE KONIECZNIE CHCESZ PRZEMAWIAĆ
 TY JESTEŚ MUZUŁMANINEM?
 TY JESTEŚ ALBO WIERZĄCYM ZŁODZIEJEM ALBO PRZE-
 SĄDNYM ZŁODZIEJEM
 PO CO WIĘC NIEWIERZĄCEMU ZŁODZIEJOWI FATWA?
 (s. 151-152)

Nie udaje jednak reformatora religijnego – a taką niemal rolę zdają mu się przypisywać niektórzy krytycy. Zna swoje miejsce na Ziemi i nie chce być ani Bernardem Lewisem ani Ayaan Hirsi Ali – jak to trafnie ujmuje Pedja Jurisic¹⁰. Dnia 7. kwietnia 2015 r. poeta wstąpił do „kanapowej” *Nationalpartiet* (Partia Narodowa)¹¹ i z jej ramienia, ale oficjalnie jako kandydat niezależny, startował do duńskiego parle-

nału *Langdigt*), w: Yahya Hassan, *Gedichte*, tłum. z duńskiego A. Hellmut i M. Schleh, Berlin 2014, s. 142-173.

¹⁰ P. Jurisic, *All the Rage in Denmark: Yahya Hassan and the Danish Integration Debate*, „Los Angeles Review of Books”, 23.03.2014, <http://lareviewofbooks.org/essay/rage-denmark-yahya-hassan-danish-integration-debate/> [22.08.2014]. Twórczość naukowa B. Lewisa, szeroko znana również w przekładach polskich jest kontrowersyjna, między innymi ze względu na wyraźnie widoczne uprzedzenia antymuzułmańskie i antyarabskie. Ayaan Hirsi Ali to Holenderka pochodzenia somalijskiego, znana z krytycyzmu wobec islamu.

¹¹ *Nationalpartiet: Yahya Hassan igen udsat for overfald*, „Jyllands Posten”, 20.04.2015 [10.10.2015]. Partia została założona w 2014 r. przez trzech Pakistańczyków jako reakcja na antyimigranckie nastroje w społeczeństwie podtrzymywane przede wszystkim przez Duńską Partię Ludową (por. *German gets a new political party*, <http://speisa.com/modules/articles/index.php/item.470/denmark-gets-a-new-political-party.html> [10.10.2015]).

mantu (*Folketinget*) w wyborach w tymże roku¹², zdobywając w okręgu Østjyllands Storkreds (obejmującego m. in. Aarhus) 904 głosy, ale nie zdobywając mandatu, podobnie jak nikt z jego partii.

Jak sam podkreśla, to, z jakiego środowiska się wywodzi nie ma nic wspólnego z religią muzułmańską. Jednak opinii poety nie biorą pod uwagę ani krytycy islamu, ani przesadni jego apologeti. Sam poeta wyrzekł się swojej religii i uważa się za ateistę:

DAWNIEJ PRZYSIĘGAŁEM NA KORAN
ALE TERAZ PRZYSIĘGAM NA MÓJ ATEIZM
[...]
JESTEM KAFIREM JESTEM MUNAFIKIEM
JESTEM PSEM
JESTEM PLUGAWY (s. 173)

W ten sposób prezentuje się jako przedstawiciel drugiego nurtu społeczno-religijnego wśród imigrantów muzułmańskich drugiego pokolenia. Część z nich bowiem okazuje się bardzo podatna na hasła głoszone przez skrajnych fundamentalistów, przyłączając się do rozmaitych formacji zbrojnych związanych z fundamentalistami, czego przykładem jest np. obecność wielu muzułmanów z europejskimi paszportami w bojówkach tzw. Państwa Islamskiego.

Bez wątpienia jednak niektóre fragmenty *LANGDIGT* mają charakter obrazoburczy czy też lekceważący wobec islamu, stąd też związane są często ze słynnymi karykaturami Proroka Muhammada opublikowanymi we wrześniu 2005 r. przez duńską gazetę „Jyllands-Posten”:

MAM RODZICÓW PO PROSTU
[...]
I CIĄGNĘ ZA BRODĘ WASZEGO BOGA (s. 163; por. także s. 159)

Yahya Hassan dąży do oderwania się od swoich korzeni, czego przejawem jest także fakt, że nie czuje większych związków z ojczyzną swoich przodków i Palestyna w jego twórczości nie odgrywa żadnej roli, co w przypadku poetów palestyńskich tak starszego (np. Mahmud Darwisz), jak i młodszego (Tamim al-Barghusi) pokolenia jest rzeczą niespotykaną – stąd tytuł niniejszego artykułu. Krytykuje

¹² *Nationalpartiet throws in the towel*, <http://cphpost.dk/news/nationalpartiet-throw-in-the-towel.html> [10.10.2015].

swoich współziomków, którzy wykorzystują duński system pomocy społecznej, jednocześnie odnosząc się wrogo do goszczącego ich kraju:

PIEPRZYĆ DANIE MÓWIA
I JA MÓWIĘ PIEPRZYĆ DANIE
NICZYM TOAST
PRZETRZYMAĆ MÓWIA
I JA MÓWIĘ PRZETRZYMAĆ (s. 155)

W inny sposób system wykorzystywał jego ojciec:

KIEDYŚ JAK ROZMAWIALIŚMY ZE SOBĄ
ZROBIŁ SOBIE Z MOJEJ TWARZY WOREK BOKSERSKI
A POTEM ODŁAMAŁ NOGĘ OD KRZESŁA
BIŁ MÓWIŁ
A JAK MOJE RAMIĘ CHRUPNĘŁO
PRZESTAŁ LICZYĆ
POGŁASKAŁ MNIE POD BRODĄ
ZNALAZŁ MOJĄ KARTĘ UBEZPIECZENIOWĄ
A W IZBIE PRZYJĘĆ POWIEDZIAŁ
MÓJ SYN ZŁAMAŁ SOBIE RĘKĘ (s. 146-147)

Zanim opublikował zbiór swoich wierszy, artystyczną ekspresję wyrażał rapem, czego ślady są wyraźnie widoczne w jego poezji. Szczególnie daje się to słyszeć w czasie recytacji – swoje wiersze czyta w monotony sposób, nie zwracając większej uwagi na sugerowaną strukturą zdań sygnały przestankowe¹³ -- jednoznacznie przypomina to typowy rap, choć w tym przypadku bez muzyki. Język twórczości ukształtowany został przez życiorys poety i oczywiście środowisko. Oprócz dialektalnej, potocznej formy duńszczyzny nasyconej wulgaryzmami charakterystyczne jest także wykorzystywanie arabskich słów i formuł, zarówno wywodzących się z języka literackiego (najczęściej formuły o charakterze religijnym), jak i z dialektu (często i tu spotykamy wulgaryzmy):

NIGDY TU NIKT
NIE NAZWAŁ CIĘ SZARMUTA¹⁴
BO BYŁAŚ ZASŁONIĘTA

¹³ Por. <https://www.youtube.com/watch?v=87SHkbA6wKI> [05.09.2014].

¹⁴ Arab. wulg. „prostytutka”.

Z DOMU DO SZKOŁY I ZE SZKOŁY DO DOMU
A TERAZ JESTEŚ ZAKOCHANA! (s. 160)

Nie wydaje się konieczne stosowanie aż tak dużej ich liczby. Zgadzam się tu z opinią Józefa Hena, jaką wyraził po obejrzeniu filmu *Wojna polsko-ruska* na podstawie powieści Doroty Masłowskiej: „Naturalizm języka nie jest konieczny dla pokazania rzeczywistości i świadczy o brakach warsztatowych twórców filmu. Jeśli celem jest wrażenie obcowania z chamstwem, brutalnością, głupotą wreszcie – to można to pokazać środkami sztuki.”¹⁵ Podobną uwagę poczynił w stosunku do twórczości Yahyi Hassana niemiecki krytyk Jörg Lau¹⁶. W moim przekonaniu poezja Yahyi Hassana, pozostając w ścisłym związku z „poezją rapu” i potocznością języka, niebezpiecznie zbliża się ku kategorii kultury popularnej, co nie wróży jej najlepiej. Większość utworów Hassana została napisana w imigranckim dialekcie duńskiego, tzw. perkerdansk (pærkerdansk)¹⁷ czyli „duńszczyzna Perkerów” lub perker sprog – „język Perkerów”, charakteryzującym się przede wszystkim znacznie uproszczoną, a często także zniekształconą składnią i nieregularnością przedimków określających rodzaj gramatyczny (w języku duńskim istnieją dwa rodzaje – męsko-żeński i nijaki)¹⁸ czy też łączących się z nimi przymiotników lub zaimków. Ta ostatnia cecha jest szczególnie istotna w kontekście przekładu na inne języki.

Termin „Perker” oznacza imigranta z Bliskiego Wschodu, a powstał z połączenia słów „Perser” (Pers) i „Tyrker” (Turek)¹⁹. Początkowo termin ten traktowany był wyłącznie jako obelżywy (analogicznie jak w USA Nigger, a w Wielkiej Brytanii Paki), stopniowo jednak przekształcił się w rodzaj nazwy własnej, stosowanej także przez samych imigrantów z tego regionu wobec samych siebie, nabierając pozytywnego charakteru. Bywa jednak tak, że choć grupy imigranckie stosują

¹⁵ J. Hen, *Dziennika ciąg dalszy* (styczeń 2009-styczeń 2010), „Twórczość” 2014, nr 6, s. 41.

¹⁶ J. Lau, op.cit.

¹⁷ *Dansk med. accent*, http://dialekt.ku.dk/dansk_med_accent/#paeredansk (03.09.2014).

¹⁸ *perkerdansk*, w: *Den Danske Ordbog*, http://ordnet.dk/ddo/ordbog?entry_id=30001256&query=D [30.08.2014]; por. szerzej: M. Heidemann Andersen, *Fremmedarbejdere, gæstarbejdere, nydanskere - og perkere*, w: „Nyt fra Sprognet” 2001/3 [23.08.2014]. W analizowanym utworze w jego niemieckiej wersji zwraca uwagę stosowanie rodzajnika „der” w stosunku do rzeczownika „matka”, szczególnie, że po niemiecku istnieje obok „die Mutter” – „matka” także „der Mutter” – „mutra”.

¹⁹ *Perker*, w: *Urban Dictionnary*, <http://pl.urbandictionary.com/define.php?term=Perker> [30.08.2014].

ten termin wobec siebie bez oporu, to w ustach ludzi z zewnątrz odbierają go jako obelżywy²⁰.

Poeta tak wspomina swoje dzieciństwo, stosując właśnie termin Perker w stosunku do samego siebie:

I JAK BYŁEM MAŁYM PERKEREM
 Z NAUCZYCIELAMI OBRZYDLIWYMI RASISTAMI
 SZYBKO WYWALILI MNIE Z PODSTAWÓWKI
 POTEM ZNALEŻLI MI SZKOŁĘ DLA MŁODOCIANYCH
 BANDYTÓW
 [...]
 JA JAK BYŁEM MAŁYM PERKEREM
 OJCIEC SPROWADZIŁ SOBIE CHUSTKĘ²¹ Z INTERNETU
 POJECHALIŚMY DO OBOZU UCHODźCÓW GDZIE SIĘ URO-
 DZIŁ
 I ON POJECHAŁ DO TUNEZJI
 I RAZEM ZE SWOJĄ INTERNETOWĄ CHUSTKĄ
 ZAMIESZKAŁ W MAŁYM DOMKU Z POCIĄGIEM POD
 OKNAMI
 (s. 144-145)

Trudno w tej chwili stwierdzić, na ile twórczość Yahyi Hassana jest zjawiskiem literackim, na ile zaś społeczno-kulturowym. Bez wątpienia jest ciekawym przejawem kultury muzułmańskich imigrantów w Europie, choć można mieć wątpliwości co do rzeczywistej wartości

²⁰ L. M. Madsen, *Late Modern Youth Style in Interaction*, w: *Ethnic Styles of Speaking in European Metropolitan Areas*, red. F. Kern, M. Selting, Amsterdam 2012, s. 277. W przekładzie na język niemiecki, z którego tu korzystam, zastosowany został w tym miejscu termin *Kanake*, ma on jednak całkiem inną etymologię. Pierwotnie oznaczał mieszkańca Polinezji i Oceanii; w latach 70. przeniesiony zostało na gastarbeiterów z Włoch i Grecji, obecnie zaś określa wszystkich imigrantów z Bliskiego Wschodu. We współczesnej niemczyźnie funkcjonuje on identycznie jak Perker w duńskim – używany jest również przez imigrantów wobec siebie. W Niemczech istnieje także zjawisko *Kanak Sprak* lub *Kietzdeutsch*. Zjawisko to jest przedmiotem badań niemieckich lingwistów. Por. D. Amirpur, *Sprachvariationen in deutschen Ghettos* (2007), www.migration-boell.de/web/integration/47_1095.asp [03.09.2014]; M. Freidank, *Kanakisch-Deutsch: dem krassesten Sprachbuch überhaupt*, Frankfurt am Main 2001; J. Androutsopoulos, *Ultra korregd Alder! Zur medialen Stilisierung und Popularisierung von „Türkendeutsch“*, „Linguistik-Server Essen“, 2001, <http://www.linse.uni-due.de/publikationenliste/articles/ultra-korregd-alder-zur-medialen-stilisierung-und-popularisierung-von-tuerkendeutsch.html> [01.09.2014]; T. Buecker, *Ethnolektale Varietäten des Deutschen im Sprachgebrauch Jugendlicher*, SASI Heft 09, 2007, gł. s. 19-20, http://noam.uni-muenster.de/SASI/Tanja_Buecker_SASI.pdf [30.08.2014].

²¹ Pogardliwe lub lekceważące określenie muzułmanek noszących chusty.

artystycznej wierszy młodego Duńczyka pochodzenia palestyńskiego. Z kolei profesor literatury na Uniwersytecie Kopenhaskim Tue Nexø Andersen porównuje jego twórczość, szczególnie *Langdigt*, do poezji Walta Whitmana²², co wydaje się – przynajmniej na razie – grubą przesadą. Sam poeta wskazuje na inspirację twórczością Fiodora Dostojewskiego, duńskiego poety Michaela Strungego (1958-1986) i mieszkającego w Szwecji norweskiego pisarza Karla Ove Knausgård (ur. 1968)²³. Krytyk literacki z duńskiej gazety „Politiken”, Jes Stein Pedersen w swojej recenzji *Digte*, zwracając uwagę na wysoki poziom literacki tekstu podkreśla wagę tego, że wreszcie ktoś ze środowiska imigranckiego mówi o problemach tej grupy społecznej jej własnym głosem²⁴. Tobias Rapp posunął się do określenia Yahyi jako być może ostatniego romantycznego poety Europy, który dla prawdy sztuki opuścił swój kraj, rodzinę i przyjaciół²⁵. Mnie natomiast twórczość Yahyi – *toute portion gardée* – przypomina wczesną poezję Jacka Podsiadły²⁶.

Pozostaje tylko problem, na który zwraca uwagę wspomniana wyżej Liz Jensen – kto ma być odbiorcą twórczości młodego Palestynczyka? Wydaje się, że czytają lub słuchają go jednak głównie ludzie spoza środowiska imigranckiego, które miał swoim „wersalikowym krzykiem” poruszyć. W dodatku jest to woda na młyn prawicowych duńskich populistów.

Poezja Yahyi Hassana doczekała się, oprócz omówień w prasie duńskiej, niemieckiej, brytyjskiej i amerykańskiej także dwóch poważnych, obszerniejszych duńskich opracowań, niestety, niesygnalowanych, dostępnych w Roskilde University Digital Archive²⁷.

Twórczość Palestynczyka, nawet, jeśli okaże się efemerydą, włącza się w powoli rosnący nurt literatury arabskiej (?) pisanej przez imigrantów na Zachodzie. Przykład pisarzy frankofońskich, jak Algier-

²² C. Bomsdorf i E.E. Jervel, op. cit. Opinia ta cytowana jest w wielu miejscach, niestety, nie udało mi się dotrzeć do bezpośredniego źródła.

²³ Twórczość Strungego, jednego z duńskich „poetów przeklętych” jest w Polsce właściwie nieznana. W 2014 r. Wydawnictwo Literackie opublikowało jedną z najbardziej znanych powieści Knausgård *Moja walka*.

²⁴ Za: T. Krohn, *Dänische Lyrik-Sensation*. „Meine Eltern waren bigott”. *Der Däne Yahya Hassan legt sich mit dem Migrantenmilieu an*, „Deutschlandradio Kultur”, 14.03.2014, http://www.deutschlandradiokultur.de/daenische-lyrik-sensation-meine-eltern-waren-bigott.1046.de.html?dram:article_id=280115 [22.07.2014].

²⁵ T. Rapp, *Prince Denmark*, „Der Spiegel” 11/2014, s.124.

²⁶ Na przykład *W lunaparkach smutny, w lupanarach śmieszny*, Warszawa 1990.

²⁷ *En analyse af Yahya Hassan - et litterært kunstværk*, <http://www.rucsdigitaleprojektbibliotek.dk/bitstream/1800/15298/1/Yahya%20Hassan%20-%20bib.pdf> [24.08.2014]; [tekst bez tytułu] <http://rudar.ruc.dk/bitstream/1800/14529/1/F%C3%86RDIG%20OPGAVE.pdf> (24.08.2014).

czyk Mohamed Dib czy Marokańczyk Driss Chraïbi jest już klasyką. Kanadyjskim pisarzem jest pochodzący z Libanu Rawi Hage, niemieckim – pochodzący z Syrii Rafik Schami²⁸, polskim – piszący zarówno po arabsku, jak i po polsku Irakijczyk Hatif Janabi. Teraz do katalogu „języków literatury arabskiej” dołącza duński.

²⁸ Zich utworami Czytelnik może się zapoznać w licznych polskich przekładach.

RELIGIA I SPOŁECZEŃSTWO W PROZIE JUSUFA ZAJDANA

Streszczenie: Jusuf Zajdan¹ jest obecnie uważany za jednego z najbardziej znanych pisarzy egipskich, zarówno w świecie arabskim, jak i na Zachodzie. W centrum naukowej refleksji oraz literackiej ekspresji Zajdana znajdują się zagadnienia związane z rolą religii w egipskim życiu społecznym i politycznym. Obraz społeczeństwa egipskiego w powieściach łączy w sobie historyczną wierność z idealistyczną wizją odzwierciedlającą poglądy autora. W świecie przedstawionym brak przestrzeni zlaicyzowanej, jego podstawowym budulcem jest wiara oraz związane z nią dylematy i ich implikacje zarówno w sferze politycznej, społecznej, jak i emocjonalnej. Religia łączy w całość poszczególne elementy rzeczywistości oraz nadaje całej strukturze aksjologiczny charakter. Artykuł podejmuje próbę analizy tej problematyki w świetle twórczości prozatorskiej pisarza.

Słowa kluczowe: Jusuf Zajdan, literatura egipska, Arabowie, islam, Koptowie

Jusuf Zajdan urodził w 1958 roku. Jego rodzina, zarówno ze strony matki jak i ojca pochodziła z Górnego Egiptu. Pisarz wychował się i wykształcił w Aleksandrii, w domu dziadka, do którego matka przeprowadziła się po rozwodzie². Obecnie, chociaż posiada dom w Kairze i bywa w stolicy w związku z rozlicznymi obowiązkami, pozostał związany z Aleksandrią, miastem, którego wielokulturowa spuścizna oraz tradycyjna, uwarunkowana nadmorskim położeniem otwartość, wpłynęły na jego życie i ukształtowały poglądy jako myśliciela i pisarza.

Zajdan jest filozofem i historykiem islamu, ale specjalizuje się w badaniach nad rękopisami. Przez dłuższy okres pełnił funkcję dy-

¹ Autor posługuje się formą zapisu swojego imienia i nazwiska: *Youssef Ziedan*. Taka forma została także przyjęta w piśmiennictwie zachodnim.

² Informacje pochodzą z prywatnej strony internetowej autora: <http://www.ziedan.com/CV/12.asp> [10.11.2015.]

rektora Instytutu Manuskryptów w Muzeum Manuskryptów przy Bibliotece Aleksandryjskiej. Chociaż od końca lat 80. opublikował wiele prac naukowych ze swojej dziedziny i jedną powieść, jego twórczość znajdowała odbiorców w małym kręgu intelektualistów³. Dopiero po ukazaniu się powieści *Azazil* („Azazel”) w 2008 roku Zajdan stał się powszechnie znany, jednak nie z powodu literackiej wartości dzieła, ale z powodu kontrowersji, jakie wzbudziła jego tematyka. Dzięki popularności powieści udało mu się zdobyć rozgłos poza wąskim gronem elit oraz dotrzeć do szerokich kręgów społeczeństwa egipskiego. Stał się jedną z najbardziej rozpoznawalnych postaci życia intelektualnego w Egipcie.

Jako myśliciel i historyk Zajdan żywi przekonanie o oczyszczającej oraz jednoczącej sile sufizmu, który traktuje nie tylko jako drogę do poznania Boga, ale także drogę do zjednoczenia wspólnoty muzułmańskiej. W swoich pismach powiela poglądy na temat doniosłej roli islamu w dziejach cywilizacji oraz nawołuje do uwolnienia świata arabskiego spod amerykańskiej kurateli. Postrzega islam jako czynnik odnowy kultury muzułmańskiej, ale przez pryzmat posiadających bogatą tradycję nurtów mistycznych.

Na Zachodzie, głównie w Anglii, Włoszech, ale też w Niemczech jest znany przede wszystkim jako powieściopisarz, ponieważ jego dorobek naukowy nie został przetłumaczony na języki europejskie.

Trzy powieści – jedna wizja

Powieść *Azazil*⁴, która wywołała sprzeciw Kościoła Koptyjskiego w Egipcie, stanowi kronikę trudnego okresu krystalizowania się doktryny chrześcijańskiej i związanych z nim sporów toczonych między Soborem Nicejskim (325) a Soborem Efeskim (431). Utwór ma formę pamiętnika, na który składają się zapiski mnicha o imieniu Hypa odnalezione w postaci zwojów podczas prac archeologicznych w Syrii, niedaleko Aleppo. Jako młody chłopak, mnich pochodzący z Górnego Egiptu przybywa do Aleksandrii, gdzie jest świadkiem prześladowań pogan oraz walk między przedstawicielami podzie-

³ Szczegółowy wykaz publikacji do roku 2008 znajduje się na stronie internetowej pisarza w wersji arabskojęzycznej http://www.ziedan.com/index_o.asp i angielskojęzycznej http://www.ziedan.com/English/index_o.asp. W kolejnych latach opublikował: *Al-Lahut al-arabi wa-usul al-unf ad-dini* (2009), *An-Nabati*, (powieść, 2010), *Mihal*, (powieść, 2012), *Dawamat at-tadajjun* (zbiór artykułów, 2013), *Matahat al-wahm*, (zbiór artykułów, 2013), *Fikh as-saura*, (zbiór artykułów, 2013), *Hill wa-tirhal*, (Zbiór opowiadań, 2014), *Guwwantanamu*, (powieść, 2014) *Fikh al-hubb*, (zbiór artykułów, 2015).

⁴ J. Zajdan, *Azazil*, Al-Kahira 2008.

lonego i skonfliktowanego Kościoła. Do opisanego życia oraz powołania, a także tragicznych wydarzeń, których był świadkiem namawia Hype szatan (Azazel). Mnich początkowo się wzbrania, lecz ostatecznie ulega pokusie rozprawienia się z duchami przeszłości. Zwoje postanawia zabezpieczyć i ukryć pod podłogą klasztoru, aby mogły zostać odnalezione przez potomnych. Opisując wydarzenia z początku V wieku Zajdan nie posłużył się w prosty sposób maską historyczną do opowiadania o świecie współczesnym, jednak opisane przez niego zjawiska i procesy należy odczytywać w kontekście uniwersalnym.

Powieść *Azazil* po tym jak w marcu 2009 roku zdobyła prestiżową International Prize for Arabic Fiction zwaną „Arabic Booker” została przetłumaczona na wiele języków. Arabskie i zachodnie wydawnictwa podczas akcji promocyjnej eksponowały informacje o kontrowersyjności książki. Innym chwytem marketingowym stosowanym przez wydawców było określanie jej „arabskim *Kodem Leonarda da Vinci*”. Jusuf Zajdan odpowiadał tym, którzy porównywali jego powieść do bestsellera Dana Browna, że albo nie czytali oni książki albo są ignorantami w kwestii zasadniczych różnic pomiędzy powieścią przygodową opartą na historycznej fikcji a powieścią filozoficzną napisaną krwią, potem i łzami⁵.

Cztery lata po sukcesie *Azazila* ukazała się kolejna powieść za tytułowana *Mihal*⁶, a dwa lata później. *Guwwantanamu*⁷. Obie powieści tworzą całość i są pomyślane jako dwa tomy trylogii. Opowiadają o historii najnowszej, widzianej z perspektywy muzułmańskiej i odnoszą się do najważniejszych wydarzeń przełomu tysiącleci. Zapowiadane jest ukazanie się ostatniej części, która ma nosić tytuł *Nura*.

Brak wokalizacji w tytule pierwszej powieści pozostawia otwartą możliwość interpretacyjną jego znaczenia. Jeżeli odczytamy tytuł jako *muhal* będzie on oznaczał: ‘niemożliwy’, ‘absurdalny’, natomiast wokalizacja *mihal*, tworzy odniesienie do słowa pojawiającego się w Koranie na określenie surowości Boga: *huwa szadid al-mihal* – „on jest straszny w swojej mocy” (13:13)⁸. Tytuł można również odczytać

⁵ A. Flood, *Controversial novel of early Christianity wins the ‘Arabic Booker’*, guardian.co.uk, Monday 16 March 2009, <http://www.guardian.co.uk/books/2009/mar/16/youssef-ziedan-arabic-booker>. [15.10.2015]. Zob. także: M. Kubarek, *Azazel Jusufa Zajdana – próba dialogu czy konfrontacji*, w: *Dialog chrześcijańsko-muzułmański. Teoria – praktyka – perspektywy*, M. Lewicka, Cz. Łapicz (red.), Toruń 2013, s. 261-273.

⁶ J. Zajdan, *Mihal*, Al-Kahira 2012.

⁷ J. Zajdan, *Guwwantanamu*, Al-Kahira 2014.

⁸ Tłumaczenia sur koranicznych pochodzą z przekładu J. Bielawskiego, *Koran*, Warszawa 1986.

jako *mahal* – ‘miejsca’, co może stanowić nawiązanie do nieustannie zmieniającego się miejsca akcji: fabuła przenosi się z Sudanu, do Egiptu (Asuan, Luksor, Aleksandria), następnie Zjednoczonych Emiratów Arabskich, Uzbekistanu, Kataru, Pakistanu i Afganistanu czy w końcu na Kubę do obozu w Guantanamo. Tytuł stanowi rodzaj słowa klucza i pojawia się wielokrotnie we wszystkich trzech możliwościach wokalizacyjnych na kartach powieści, a także jej kontynuacji.

Akcja powieści *Mihal* obejmuje okres od początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku do 2002 roku. Bohaterem książki jest dwudziestoletni student, który pracuje w Asuanie jako przewodnik turystyczny. Młody mężczyzna pochodzi z mieszanej rodziny: ojciec jest Sudańczykiem, pracuje jako handlarz skór, matka, Egipcjanka, mieszka wraz z dziećmi w Omdurmanie, który stanowi dogodne miejsce wypadowe dla podróżującego w interesach ojca. Dzięki pomocy krewnych i przyjaciół rodziny, młodemu mężczyźnie udaje się zdobyć pracę w turystyce. Jego atutami są wykształcenie, znajomość angielskiego i urok osobisty, ale decydujące w otrzymaniu posady są jednak koneksje. Zajdan jednoznacznie wskazuje, że nepotyzm i protekcja to w dalszym ciągu podstawowa forma zdobywania pracy w Egipcie.

Nie poznajemy imienia bohatera, ale w początkowym okresie, kiedy pracuje w turystyce, określany jest przez egipskich kolegów słowem *zul* (*zol*), które w dialekcie sudańskim znaczy: *mężczyzna, człowiek*. Określenie to stanowi rodzaj przezwiska, które ma przypominać bohaterowi o jego pochodzeniu i odróżniać go od Egipcjan. Tego typu praktyka pokazuje, że ksenofobiczne postawy lub przynajmniej poczucie wyższości wobec sąsiadów zza południowej granicy są na trwale wpisane w mapę zachowań społecznych we współczesnym Egipcie. Kiedy w wyniku wydarzeń politycznych i zawirowań w życiu osobistym (pierwsza niespełniona miłość) bohater powieści zostaje zmuszony do podjęcia pracy w Zjednoczonych Emiratach Arabskich, a stamtąd jako przedstawiciel firmy wysłany do Uzbekistanu, zyskuje przydomek Abu Bilal⁹, ze względu na umiejętność pięknej intonacji wezwania na modlitwę.

Druga część trylogii, zatytułowana *Guwwantanamu*, rozgrywa się w legendarnym więzieniu na Kubie, dokąd bohater trafia po aresztowaniu przez Pakistańczyków i przekazaniu służbom amerykańskim. Akcja tej powieści rozgrywa się w czasie siedmioletniego okresu izolacji zakończonego odzyskaniem wolności. Losy powieściowego bohatera nasuwają skojarzenia z autentycznymi przeżyciami sudańskiego

⁹ Bilal – imię pierwszego muezzina w historii islamu.

operatora pracującego dla telewizji „Al-Jazeera” w Afganistanie, Samiego al-Hadżdża, który został posądzony o współpracę z Al-Ka’idą, aresztowany i osadzony w amerykańskim więzieniu na Kubie, gdzie spędził siedem lat.

Dziedzictwo religijne i kulturowe a współczesność

Do licznych przydomków, które nadają pisarzowi czytelnicy i krytycy literaccy należy określenie „miłośnik dziedzictwa”. Rola wcześniejszych cywilizacji, które niegdyś rozkwiwały na Nilem oraz doniosły wkład, jaki wniosły w historię Egiptu, stanowi jedno z ważniejszych zagadnień nieustannie przewijających się w twórczości prozatorskiej Zajdana. Wielokrotnie podkreśla on, że bez owego spojrzenia wstecz, bez znajomości historii, nie jesteśmy w stanie zrozumieć teraźniejszości, przy czym nie odwołuje się on jedynie do dziejów islamu, ale analizuje ewolucję podstawowych idei i wartości na przestrzeni dziejów.

W powieści *Mihal* pojawiają się nawiązania do tradycji nubijskiej. Pisarz ukazuje środowisko Nubijczyków, ich odrębny dialekt, wygląd, kulturę (obyczaje, pieśni, wierzenia, legendy nawiązujące do dawnej chwalebnej historii). Natomiast poprzez zabytki w Asuanie i Luksorze pozwala czytelnikowi obcować z potęgą cywilizacji faraonńskiej. Z kolei w powieści *An-Nabati* podkreśla kulturową wspólnotę Egiptu i terenów Żyznego Półksiężycza, a także opisuje procesy arabizacji i islamizacji tych terenów.

W powieści *Azazil* ukazuje dziedzictwo hellenistyczne oraz przypomina, że Aleksandria była kiedyś centrum myśli chrześcijańskiej oraz, że to właśnie Egipt jest kolebką monastycyzmu. Zajdan podkreśla, że wszystkie te elementy stanowiące budulec współczesnego społeczeństwa egipskiego należy postrzegać jako koherentne.

Mistycyzm

Kolejnym ważnym elementem przewijającym się w prozie Zajdana jest pochwała prostoty, pobożności i ascetyzmu. W *Mihal* i *Guwwantanamo* autor kładzie nacisk na mistyczne wymiary islamu. Pojawiają się nawiązania do praktyk sufickich, bezpośredni kontakt z Bogiem, świętobliwi mężowie i anachoreci. Protoplasta trylogii wyróżnia się pobożnością i głęboką wiarą, która czyni go odpornym na wszelkie pokusy oraz manipulacje. Z niej czerpie siłę i nadzieję w czasie pobytu w więzieniu. W życiu kieruje się nakazami islamu i ściśle ich prze-

strzegą. Nauki koraniczne pobierał w dzieciństwie i młodości w Sudanie u świętobliwego, darzonego szacunkiem szajcha, pobożnego ascety zwanego Nukta al-Akbari. Przydomek ten zyskał, gdy przemierzał boso okolicę Omdurmanu, przemawiając na targach do zebranych. Miał on wówczas zwyczaj rozrywać szatę na piersi i krzyczeć: „Jestem kropką nad [literą] ba”. Stąd też ludzie zaczęli wołać na niego „nukta” (kropka), a w miarę jak wzrastała sława ascety dodano do przezwiska przydomek Al-Akbari, nawiązując w ten sposób do cieszącego się wielkim poważaniem szajcha i nauczyciela Hammama al-Akbariego. Nukta, gdy choroba uniemożliwiła mu przemieszczanie się, osiadł na stałe w Omdurmanie i zajął się nauczaniem Koranu, kontaktując się z otoczeniem jedynie za pomocą wersetów Świętej Księgi.

Inną postacią, która miała wpływ na kształtowanie kręgosłupa moralnego bohatera jest stary przyjaciel jego ojca, Al-Hadżdż Bilal, imam i muezzin w małej zawiji w Asuanie. Jego skromna chata jest rodzajem schronienia, w którym bohater przetrwać może burze młodości oraz oczyścić się z negatywnych wpływów zepsutego zachodnią turystyką środowiska. Obecność świętobliwych mężów, którzy stanowią ucieleśnienie istoty postania religijnego, odsyła czytelnika do silnych tradycji sufickich w Sudanie, a jednocześnie ukazuje jak wielki jest wpływ autorytetów moralnych na życie młodych ludzi.

Narrację w prozie Zajdana cechuje mnogość przesyconych mistycyzmem monologów, przeplatanych inwokacjami do Boga, liczne cytaty koraniczne lub, jak w przypadku powieści *Azazil*, cytaty ewangeliczne. Co ciekawe, w sposobie konstrukcji rozmowy z Bogiem, prowadzonej przez chrześcijańskiego mnicha i muzułmańskiego młodzieńca, można zauważyć wiele analogii. Każdy z nich pokłada w Panu zaufanie i zanosí do niego prośby. W wypowiedzi mnicha znajdziemy określenia Boga typowe dla chrześcijaństwa i stosowane w modlitwach i hymnach¹⁰:

„Boże mój, pomóż mi w swym nieodgadnionym miłosierdziu, ponieważ mój niekończący się ból jest nie do zniesienia. Ocal mnie, Ojcze Nasz, którego imię święci się w Niebie, od tortury wspomnień burzących się w moim sercu. Podaruj mi nowe życie, w którym będę żył bez pamięci, albo zlituj się nade mną i weź mnie do siebie. Zabierz mnie daleko od tego świata”¹¹.

Natomiast w wypowiedzi muzułmanina pojawiają się nawiązania do koranicznej wizji Boga i jego proroka:

¹⁰ Zarówno powieść *Azazil*, jak i *Guwwantanamu*, utwory łączy także pierwszoplanowa narracja. W *Mihal* mamy do czynienia z narratorem w trzeciej osobie.

¹¹ J. Zajdan, *Azazil*, op. cit, s. 57.

„Szedł w milczeniu za swoim bratem, a w sercu pragnął, aby Bóg, zakończył jak najszybciej jego życie, ponieważ stało się dla niego nieznosnym ciężarem. Nie był też w stanie popełnić samobójstwa i stracić nadzieję na życie wieczne, po tym jak utracił nadzieję w świecie doczesnym, który stał się dla niego przerażającym miejscem. Rzekł w duchu, zwracając się do Pana:

«O Boże, o Najmiłosierniejszy z Miłosiernych, Twój szlachetny Prorok, zalecił być miłosiernym nawet dla zwierząt ofiarnych nakazując każdemu z wiernych: Bądź litościwy dla ofiary”, aby nie przedłużać męki konania zwierzęciu. A ja, Panie mój, jestem zwierzęciem ofiarnym. Dlaczego więc przedłużasz moje mroczne chwile, dlaczego nie weźmiesz mnie do siebie? Nie ma boga, oprócz Ciebie, Niech będzie Ci chwała. Byłem wśród niesprawiedliwych i byłem wśród pobożnych, a teraz zabierz mnie do siebie, ponieważ nie ma już dla mnie miejsca na ziemi»¹².

W obu inwokacjach zanoszący prośby wierzy w miłosierdzie Boga oraz żywi przekonanie o istnieniu lepszego świata i wyzwalającej mocy śmierci. Przez krytyków arabskich styl Zajdana porównywany jest do stylu słynnego teologa, mistyka i poety Al-Halladża (858-922). Ammar Batawil sugeruje nawet, że utwory Egipcjanina mogą przyczynić się do powstania nurtu we współczesnej literaturze arabskiej, który będzie można określić powieścią mistyczną. Ze względu na fakt, że do tej pory istniała jedynie poezja mistyczna, byłby to duży wkład w rozwój literatury arabskiej¹³.

Jedność wspólnoty

Nie sposób przeoczyć, że w swoich powieściach Zajdan przedkłada ideę współczesnego panislamizmu ponad wartości panarabskie czy egipski nacjonalizm. Bez wątpienia jedność wspólnoty zasadza się na poczuciu zagrożenia oraz konieczności stawienia mu czoła. Na kartach *Mihal* i *Guwwantamu* pojawiają się muzułmanie z różnych krajów arabskich: Sudanu, Egiptu, Arabii Saudyjskiej (Usama Ibn Ladin), Syrii (emigrant, który opuścił swój kraj ze względu na prześladowania ze strony alawickiego reżimu), Zjednoczonych Emiratów Arabskich (właściciel firmy zaangażowany w walkę w Afganistanie), Uzbekista-

¹² Ibidem, s. 131.

¹³ <http://www.alhayat.com/Articles/730225/%D9%85%D9%86%D8%A7%D8%AC%D8%A7%D8%A9-%D9%8A%D9%88%D8%B3%D9%81-%D8%B2%D9%8A%D8%AF%D8%A7%D9%86-%D9%88%D8%AA%D8%B5%D9%88%D9%81%D9%87> [20.12.2015].

nu (Aliszir przedstawiciel firmy zaangażowany w walkę z miejscowym reżimem) a także Pakistanu czy Afganistanu.

Ze wszystkimi bohater powieści odnajduje wspólnych język: język wiary i pobożności, zyskuje wśród nich przyjaciół a nawet żeni się z młodą Uzbeczką. Czuje się jednym z nich – muzułmaninem. Tożsamość muzułmańska budowana jest w opozycji do obcych. Poza wspólnotą bohater skazany jest na porażkę. Nie nawiązuje żadnych przyjaźni ani pozytywnych relacji z chrześcijanami czy to Koptami czy przedstawicielami Zachodu.

Autor, jako historyk, podkreśla, że tereny obecnego Uzbekistanu i Pakistanu, to dawne centra kultury i nauki muzułmańskiej. Każę bohaterowi zwiedzać zabytki, które świadczą o dawnej świetności cywilizacji muzułmańskiej w Samarkandzie i Bucharze. Takie zabiegi nasuwają analogie do twórczości innego pisarza egipskiego Nadżiba al-Kajlaniego (1991-1995) uważanego za ojca powieści muzułmańskiej, który akcję swoich utworów umieszczał w różnych krajach arabskich i muzułmańskich (np. Nigeria, Indonezja), aby w ten sposób propagować ideę *ummy*.

Potępienie terroryzmu

W powieści *Mihal* autor odnosi się do rzeczywistych wydarzeń w Egipcie i na świecie, które miały miejsce w opisywanym przez niego okresie. Pierwszym z nich jest zamach na turystów w Luksorze w 1997 roku, kiedy to terroryści zastrzelili przed wejściem do świątyni Hatszepsut 58 osób. Winą za tę tragedię obciążono bojówki Braci Muzułmanów. Zajdan polemizuje z tą interpretacją zdarzeń i sugeruje, że niewykluczone iż była to prowokacja reżimu, ponieważ wiele wątków tej tragedii pozostaje niejasnych.

W Sudanie bohater powieści spotyka Usamę Ibn Ladina. Przywódca Al-Ka'idy mieszkał w Chartumie w latach 1992-1996, rozbudowując struktury swojej organizacji oraz coraz bardziej radykalizując jej działalność. Zajdan jednak podkreśla charytatywny aspekt działalności Ibn Ladina, fakt, że inwestował w rozwój infrastruktury i gospodarki sudańskiej. Czyni z niego romantycznego bohatera, pobożnego szajcha i szermierza islamu. Podkreśla też, że radykalizacja Ibn Ladina nastąpiła pod wpływem amerykańskiej inwazji na ziemie islamu oraz braku reakcji na nią proamerykańskich reżimów. Jednocześnie autor potępia stosowanie przemocy oraz zamachy terrorystyczne przeprowadzone 11. września przez Al-Ka'idę, twierdząc, że muzułmanie nie mają prawa zabijać niewinnych ludzi. Piętnuje także reakcję Ameryki

oraz przeprowadzone przez nią akcje odwetowe jako równie barbarzyńskie i niehumanitarne.

Zajdan negatywnie odnosi się również do propagowanych przez Talibów idei. Zburzenie posągów Buddy w prowincji Bamjan w 2001 roku interpretuje jednoznacznie jako sprzeczne z tolerancyjnymi wartościami islamu. Prezentowana postawa nie dziwi, biorąc pod uwagę szacunek, jaki autor żywi dla dziedzictwa historycznego oraz zabytków. Podobnie krytycznie przedstawiony jest proces dewastacji świątyń pogańskich przez chrześcijan w IV i V wieku w Egipcie. Zarówno w pierwszym, jak i w drugim przypadku, Zajdan ukazuje, jak ślepy i niebezpieczny może być fanatyzm. Niezależnie od tego, w łonie jakiego wyznania powstaje, zawsze łączy się z obskurantyzmem. Kiedy Hypa opowiada Nestoriuszowi o tym, jak chrześcijańska tłuszcza zamordowała jego ojca, biskup Antiochii wypowiada następujące słowa: „Nasze życie jest pełne bólu i grzechu. Ci prostaczkowie chcieli skończyć ze schedą czasów ucisku przez ucisk, z prześladowaniami przez prześladowanie. A ty padłeś ich ofiarą”¹⁴.

Równie negatywnie odnosi się do sposobu traktowania kobiet przez Talibów, opisując wynaturzenia, które były ich następstwem: homoseksualizm wśród bojowników, przywrócenie instytucji młodych chłopców wykorzystywanych seksualnie – *baczebazi*, postępujące zaniedbanie fizyczne i umysłowe zacofanie afgańskich kobiet.

Tradycyjna rola rodziny

Obraz rodziny w prozie Jusufa Zajdana jawi się dość tradycyjnie. Tworzy ona podstawową jednostkę społeczną oraz jest źródłem emocjonalnego oparcia i finansowego zabezpieczenia dla jednostki. Każdy z członków tej wspólnoty ma do spełnienia określone role, warunkowane płcią i wiekiem. Ojciec bohatera przekazał synowi swego rodzaju kodeks postępowania prawdziwego mężczyzny, będący połączeniem cnót beduińskiego rycerza i idealnego muzułmanina. Zgodnie z jego zaleceniami siedzenie w domu to rzecz przynależna kobietom. Mężczyznom nie przystoi także upodabniać się do kobiet, ponieważ jeżeli mężczyźni przestaną się odróżniać, będzie oznaczać to zbliżający się koniec świata. Poza tym mężczyzna powinien zawsze postępować honorowo: lepiej umrzeć z głodu niż jeść zakazany chleb, lepiej umrzeć niż żyć w hańbie. Do niego należy też obowiązek chronienia honoru kobiet, chociaż Zajdan podkreśla, iż wypełnianie tego obowiązku należy zacząć od siebie samego: „jeżeli popełniasz cudzo-

¹⁴ J. Zajdan, *Azazil*, op. cit., s. 42.

łóstwo, to wiedz, że uczyniłeś to z czyjaś matką lub siostrą; jak sądzisz, tak będziesz sądzony”¹⁵.

Kobieta, natomiast, winna jest przede wszystkim posłuszeństwo ojcu, jako córka a potem mężowi jako żona. Jej postawę powinno cechować poświęcenie dla dobra rodziny, a jej podstawową rolą jest macierzyństwo. Mimo tego dosyć konserwatywnego poglądu Zajdan często podkreśla istotną rolę jaką odgrywał pierwiastek kobiecy w cywilizacyjnym rozwoju ludzkości. W powieści *Azazil* pojawia się Hypatia, uczona aleksandryjska zamordowana przez motłoch w 415 roku. Jej śmierć kończy okres rozwoju nauki i zapoczątkowuje mroki średniowiecza, w których ludzkość pogrążyła się w następnych wiekach. Z kolei bohater powieści *Mihal* zakochuje się w swojej równolatce, studentce Uniwersytetu Aleksandryjskiego o imieniu Nura, która dorównuje mu intelektem i jest dla niego równorzędnym partnerem, a nawet autorytetem. Mimo, że islam potępia przedmażeńskie stosunki seksualne, relacja łącząca tych dwoje jest przedstawiona w pozytywnym świetle. Ostatecznie Nura zmuszona sytuacją finansową i chorobą ojca decyduje się zadośćuczynić życzeniu macochy i wychodzi za mąż za wpływowego agenta libijskich służb specjalnych, a protoplasta powieści po wyjeździe do Emiratów żeni się z młodą Uzbeczką, będącą krewną przyjaciela. Po ślubie żona jest od niego całkowicie zależna i posłuszna mu, nie powstaje jednak między nimi głęboka więź ani emocjonalna ani intelektualna. Gdy dziewczyna mimo upływu miesięcy nie zachodzi w ciążę, bohater rozważa zawarcie związku małżeńskiego z kolejną kobietą, co stanowi rozwiązanie zalecane przez islam. Przed wyjazdem do Afganistanu mężczyzna zaopatruje żonę w potrzebne artykuły oraz przykazuje jej, aby nie wychodziła sama z domu. Pozostawia również numer kontaktowy do telewizji, która go zatrudnia, aby w razie jakichkolwiek problemów tam szukała pomocy. Gdy zostaje aresztowany i osadzony w więzieniu w Kandaharze, a następnie przetransportowany do Guantanamo, kobieta zostaje postawiona samej sobie. Administracja więzienia nie pozwala na kontakt ze światem zewnętrznym, dlatego też bohater podczas wielomiesięcznej izolacji często zastanawia się nad jej losem. Ma nadzieję, że jego rodzina sprowadziła ją do Sudanu i wzięła pod swoją opiekę. Nura, z którą łączy go zupełnie inny typ relacji, także pozostaje obecna w jego myślach, wspominając wspólnie spędzone dni, czerpie siłę do przetrwania.

¹⁵ Ibid., s. 11.

Przeciwstawianie się zachodniemu zepsuciu

Ponieważ współczesny Egipt jest państwem turystycznym, odwiezanym przez rzesze cudzoziemców, nic dziwnego, że ważnym elementem świata przedstawionego w powieściach *Mihal* i *Guwwantanamu* jest „obcy”, utożsamiany z przybyszami z Ameryki lub Europejczykami.

W powieściach Ameryka przedstawiona zostaje jako największe zagrożenie dla stabilizacji świata islamu. Zajdan opisuje ofiary amerykańskich bombardowań w Afganistanie, traktując Amerykanów jako kolejnych najeźdźców, którzy kontynuują dzieło zniszczenia rozpoczęte przez Związek Radziecki. Według autora Ameryka nie ma prawa moralnego, aby usprawiedliwiać swoje działania, choć je sobie uzurpuje. W swoich poglądach nie jest odosobniony, ponieważ Stany Zjednoczone nie są darzone sympatią ani przez arabską ulicę ani przez intelektualistów.

„Obcy” reprezentowani są przez turystów, żołnierzy, agentów wywiadu i prostytutki. Wszystkich ich cechuje buta, przekonanie, że za dolary można kupić wszystko i wszystkich oraz totalna ignorancja w sprawach kultury i religii muzułmańskiej. Zajdan podważa także mit o niezwyciężoności armii amerykańskiej, wkładając w usta Nury, studentki dziennikarstwa następującą wypowiedź¹⁶: „Każdy kraj, do którego wkroczyła Ameryka został zrujnowany i dotknięty zniszczeniem. Jej wojska zwyciężają jedynie w filmach Hollywood. W rzeczywistości zawsze ponoszą klęskę”¹⁷.

Turyści zagraniczni przybywający do Egiptu są uosobieniem moralnego zepsucia i kultury konsumpcyjnej. Podczas pierwszego kontaktu z amerykańskimi turystami uczestniczka wycieczki wręcza przewodnikowi 100 dolarów i obiecuje drugie tyle za dostarczenie do hotelowego pokoju haszysz i wspólnie spędzoną noc¹⁸. Po tym wydarzeniu bohater powieści *Mihal* jest tak wytracony z równowagi, że dopiero lektura Koranu pozwala mu odzyskać spokój ducha. Inna turystka stara się pozyskać jego sympatię, wspólnie się z nim fotografuje, a następnie proponuje mu wyjazd do Manchesteru i współpracę z brytyjskim wywiadem¹⁹. Bohater propozycję kategorycznie odrzu-

¹⁶ Identyczny pogląd wyraził autor podczas rozmowy, którą odbyłam z nim w jego domu w Kairze w lutym 2015 roku. Ponieważ powieść *Mihal* przeczytałam dopiero po tej rozmowie odkrycie tej zbieżności było dla mnie zaskoczeniem. Stanowi ono jednak przesłankę ku temu, aby poglądy wyrażone przez bohaterów powieści traktować jako zbieżne z poglądami autora.

¹⁷ J. Zajdan, *Mihal*, op.cit., s. 86.

¹⁸ Ibid., s. 17.

¹⁹ Ibid., s.18.

ca, jednak fotografia zostaje później wykorzystywana przez śledczych podczas przesłuchań w amerykańskim więzieniu.

Kwestia żydowska ogranicza się do pojedynczych wzmianek. Za każdym razem chodzi o krótkie przelotne spotkanie, które ma jednak negatywny wydźwięk. W powieści *Mihal* bohater oprowadza samotnego bogatego turystę po świątyniach w Abu Simbel. Mężczyzna okazuje się Żydem. Pełnym wyższości tonem rości sobie prawo do panowania Izraelczyków na terenach całego Bliskiego Wschodu. Powołując się na Torę i Koran oznajmia bohaterowi, że Ziemia ma być dwukrotnie poddana żydowskiemu władaniu. Po raz pierwszy miało to miejsce w czasach króla Salomona, po raz drugi Żydzi opanują ziemię w niedalekiej przyszłości²⁰.

Żołnierze amerykańscy, w tym żołnierki, przedstawiani są jako młodzi, często niewykształceni ludzie, którzy zaciągnęli się do armii, nie widząc dla siebie żadnej możliwości awansu społecznego. Cechuje ich ignorancja, ale też bezmyślne okrucieństwo i pogarda dla więźniów. W Guantanamo, w pewnym zakresie dzielą z więźniami los przymusowych zesłańców – cierpią z powodu izolacji i nudy. Jedną ze strażniczek, czarnoskóra Sally, zaprzyjaźnia się z bohaterem i opowiada mu o swoim nieszczęśliwym życiu. Zwierza mu się, że pragnie wyrwać się z Guantanamo i jest gotowa zrobić wszystko, aby ten cel osiągnąć. Potem próbuje uwieść bohatera, a gdy jej się to nie udaje, mści się na nim, uprawiając seks ze swoim kolegą przed jego celą. Ostatecznie udaje jej się wyjechać, ponieważ zachodzi w ciążę z jednym z więźniów. Tworząc postać Sally, Zajdan zdaje się skłaniać ku pogładowi, że za zepsucie moralne dziewczyny odpowiedzialność ponosi amerykańskie konsumpcyjne społeczeństwo, w którym jednostka pozbawiona oparcia w rodzinie i religii łatwo ulega demoralizacji.

Opisując przesłuchania prowadzone w Guantanamo autor krytykuje sposób działania służb specjalnych, ich brak kompetencji i złe traktowanie więźniów. Podobnie jak w przypadku armii także i w tym przypadku obraz amerykańskich agentów mocno odbiega od tego, jaki lansuje przemysł filmowy. Co ciekawe, w powieści *Mihal* pojawiają się Rosjanki, również przedstawione w sposób nieco szablonowy. Podczas wizyt w Uzbekistanie, bohater przez przypadek trafia do lokalu, który okazuje się klubem nocnym ze striptizem. Gdy przerażony młodzieniec szykuje się do ucieczki, jedna z tańczących dziewcząt oferuje mu swoje usługi jako prostytutka. Autor powiela więc rozpo-

²⁰ Ibid., s. 20-21.

wszechnione w świecie arabskim stereotypowe wyobrażenia o kobietach pracujących w nocnych klubach.

Jedynym przykładem pozytywnych bohaterów, którzy wyłamują się ze schematu deskrypcji „obcego” są Sara Klaus, lekarka w Guantanamo i Martin Ken, pracownik administracji więziennej, którzy pomagają bohaterowi w procesie opuszczenia więzienia. Stanowią one jednak wyjątek potwierdzający regułę i nie zmieniają dominującego w prozie Zajdana negatywnego wizerunku współczesnych niemuzułmanów.

Zakończenie

Podsumowując, można stwierdzić, że Jusuf Zajdan w swoich powieściach podejmuje próbę znalezienia nowej formuły religijnego zaangażowania dla współczesnego muzułmanina. Według pisarza islam jako religia i kultura stanowi bardzo ważny składnik tożsamości egipskiej, należy jednak odczytywać go w szerszym kontekście cywilizacyjnym, a także nie zapominać o dorobku starożytnych ludów, z którego wyrasta. Zajdan podkreśla, że idea Boga jest uniwersalna i od zarania dziejów towarzyszy ludzkości, a wiara nie stanowi przeszkody dla rozwoju. Odrzucenie duchowości jest takim samym przejawem ignorancji jak fanatyzm religijny. Z jednej strony Zajdan odcina się od interpretacji islamu proponowanej przez środowiska fundamentalne i Braci Muzułmanów, potępiając wszelkie formy religijnie motywowanej agresji i przemocy. Z drugiej strony podkreśla, że prawdziwa, głęboka wiara i pobożność stanowią jedyną naprawdę skuteczną broń, za pomocą której można przeciwstawić się zarówno fanatyzmowi jak i laicyzacji. Te dwa zjawiska stanowią bowiem główne zagrożenia dla świata islamu, który powinien zwrócić się w stronę drogi proponowanej przez sufizm.

Kreśląc obraz współczesnego społeczeństwa egipskiego Zajdan nie unika jednak pewnego uproszczenia. Świat przedstawiony w powieściach jest czarno-biały, a postaciom brak psychologicznej głębi i autentyczności, stanowi on odbicie idealistycznej wizji autora, do której ma on oczywiście prawo.

Sebastian Gadomski

DRAMAT SPOŁECZNO-OBYCZAJOWY PO ROKU 2000
W PERSPEKTYWIE PRZEMIAN HISTORYCZNYCH TEATRU
W OMANIE

Streszczenie: Mimo licznych problemów, z jakimi ciągle boryka się teatr w Omanie, dramat jako forma wypowiedzi literackiej z coraz większą siłą przyciąga uwagę pisarzy w sułtanacie. Czynnikiem, który znacząco przyczynił się do promocji pisarstwa dramaturgicznego w tym kraju po roku 2000 było rozpowszechnienie się Internetu jako platformy wymiany informacji oraz przestrzeni ułatwiającej publikację utworów. Oprócz grupy dramaturgów takich jak chociażby Hilal al-Badi, Salih al-Fahdi, Amina ar-Rabi czy Abd al-Karim Dżawad, którzy niejako wyspecjalizowali się w twórczości przeznaczonej na scenę, dosyć liczne grono prozaików, a także poetów ma w swojej bibliografii przynajmniej jedną sztukę teatralną. Rozległe spektrum środowisk literackich, z których wywodzą się twórcy omańskiego dramatu przekłada się na bardzo bogaty obraz ich produkcji artystycznych. Elementem łączącym formalną różnorodność prezentowanych utworów jest warstwa ich treści skupiona na szeroko pojętej problematyce społecznej. W tej perspektywie dorobek omańskiej literatury dramaturgicznej z ostatnich lat stanowi zarówno świadectwo jej ewolucji jak również artystyczny zapis przemian, jakie przechodziło społeczeństwo tego kraju w minionej dekadzie.

Słowa klucze: Oman, literatura, dramat, teatr

Pomijając omańskie ludowe formy widowiskowe, teatr i dramat stanowią w tym kraju stosunkowo nowe sposoby ekspresji artystycznej, a początki pierwszych rodzimych doświadczeń w tej dziedzinie sięgają lat czterdziestych ubiegłego wieku. Mimo to, należy wyraźnie podkreślić, że na obecny kształt teatru sułtanatu oraz jego dramaturgii

bardzo silny wpływ wywarły lata wcześniejsze oraz doświadczenie ruchu scenicznego tak w samym Omanie jak i całym regionie arabskich krajów Zatoki Perskiej. Świadomość ciągłości procesów kulturowych w tym kraju nie tylko warunkuje właściwe zrozumienie ich współczesnego kształtu, ale pozwala również docenić osiągnięcia pisarzy oraz twórców sceny, którzy w niezwykle krótkim czasie przeszli trudną drogę artystycznej ewolucji.

Z początków teatru w sułtanacie, poza małymi wyjątkami, nie zachował się do naszych czasów w całości ani jeden tekst literacki pisany z myślą o scenie. Do wspomnianych wyjątków należą dwa utwory: Abd Allaha At-Ta'iego *Dżabir Asarat al-Kiram* (nazwa własna), który wystawiono w 1947 roku z okazji wizyty sułtana Sa'ida Ibn Tajmura w szkole Al-Madrasa as-Sa'idijja w Maskacie oraz *Buszra li-Abd al-Matlab* („Nowina dla Abd al-Matlaba”)¹. Obydwa dramaty opublikował w 2004 roku Muhsin al-Kindi obalając tym samym tezę, która funkcjonowała przez wiele lat, jakoby pierwsze omańskie utwory dramatyczne powstały dopiero w latach sześćdziesiątych. Niestety trzeba przyznać, że w przeważającej większości nie przywiązywano większej uwagi do ich zachowania, co właściwie uniemożliwia obecnie ich rzetelną ocenę². Pewne jest natomiast to, że u swoich początków dramaturgia omańska była ściśle powiązana ze sceną i wszystkie teksty, o których wiemy, były jednoznacznie przeznaczone do inscenizacji.

Muhammad Ibn Sajf al-Habsi określa pierwsze skecze lub przedstawienia improwizowane w szkołach mianem prostego teatru społecznego³. Te komediowe, satyryczne scenki odgrywane w lokalnym dialekcie poruszały kwestie rodzinne, związane z małżeństwem, rozwodami, posagami. Robiły to w sposób najbardziej czytelny i bliski miejscowej tradycji oraz kulturze, łącząc kreację artystyczną z potocznym doświadczeniem widowni. Później pojawiły się sztuki teatru szkolnego. Podejmowały one głównie tematy patriotyczne. Ich cechą charakterystyczną była widowiskowość oraz nasycenie elementami muzycznymi. Towarzyszyły im śpiewy oraz tańce. Pojawiały się również krótkie przedstawienia oparte na ludowych baśniach i legendach. Drugim kierunkiem teatru szkolnego były przedstawienia teatru dydaktycznego. Nawiązywał on do szeroko pojętych wartości moralnych i zasad etycznych ściśle powiązanych z miejscową tradycją religijną. Promował pozytywne zachowania społeczne, zachęcał do nauki, uświadamiał w kwestiach ochrony środowiska itp. Niestety

¹ Por. Muhsin al-Kindi, *Abd Allah at-Ta'i. Hajat wa-wasa'ik*, Al-Kuwajt 2004, s. 97-107.

² Muhammad Ibn Sajf al-Habsi, *Al-Haraka al-masrahijja fi Uman*, Maskat 2006, s. 330.

³ Ibid., s. 331.

do naszych czasów przetrwało zaledwie kilka tytułów przedstawień z tamtego okresu. Między innymi w roku 1966 lub 1967 w szkole Al-Madrasa as-Sa'idijja w Maskacie wystawiono sztukę *Al-Bachil* („Skąpiec”) ośmieszającą skąpstwo i jego reperkusje w życiu rodzinnym i społecznym. Szkolne przedstawienia wystawiano przy okazji świąt państwowych lub szkolnych. Cieszyły się one popularnością wśród widowni i stanowiły w tamtym czasie ciekawą, jedną w niewielu form rozrywki dla mieszkańców głównie Maskatu i innych większych miast.

Kluby młodzieżowe stanowiły kolejny etap rozwoju teatru w Omanie. Jednakże jedynie w przypadku An-Nadi al-Ahli i Nadi Uman posiadamy wiarygodne dane archiwalne dotyczące ich działalności kulturalnej. Kluby również podejmowały głównie problematykę społeczną, ale w odróżnieniu od szkół opierały się na własnej twórczości oraz improwizacji. Nadi Uman prezentował sztuki realistyczne ukazujące życie codzienne w Omanie przed eksploatacją ropy naftowej. Elementy komediowe wplecione były w perypetie bohaterów wykonujących typowe zawody takie jak: rybak, pasterz czy rolnik. Ostrze krytyki w postaci satyry uderzało w niepokojące zjawiska społeczne, które właściwie pod każdą szerokością geograficzną są takie same. Napiętnowano zatem chciwość, skąpstwo, pogoń za bogactwem i rozwiązłość moralną. Pionier ruchu teatralnego w klubie Nadi Uman, Salih Szuwajrad pisał głównie utwory historyczne i krótkie dramaty o charakterze społecznym zakorzenione w miejscowej tradycji. Wśród nich warto wymienić sztuki: *Sulajman an-Nabhani* (nazwa własna) opowiadającą o życiu słynnego poety omańskiego oraz *Iftah ja Simsım* („Sezanie otwórz się”) nawiązującą do popularnej baśni nasyconej lokalnym kolorytem. Salih Szuwajrad wspominał, że pisząc swoje utwory inspirował się arabskimi przedstawieniami nawiązującymi do wydarzeń historycznych oraz dziedzictwa kulturowego⁴. Cechą charakterystyczną jego dramatów była prostota formy, przejrzystość fabuły oraz posługiwanie się miejscowym dialektem. Obok niebanalnej strony inscenizacyjnej wspomniane elementy zapewniły jego przedstawieniom bardzo dużą popularność.

Aktywność teatralna klubu An-Nadi al-Ahli wyróżniała się na tle innych ośrodków kultury w Omanie w tamtym czasie. Powodem tego było silne pragnienie jego działaczy, aby właśnie teatr uczynić ośrodkiem ich zainteresowania⁵. Poza tym część osób z nim związa-

⁴ Ibid., s. 333.

⁵ Por. Abd al-Karim Dżawad, *Al-Masrah fi Uman. Min az-zahira at-taklidijja ilaa ru'aa al-hadasa*, Maskat 2006, s. 238.

nych studiowała w innych krajach Zatoki Perskiej i tam miała możliwość zarówno oglądania przedstawień, a w niektórych przypadkach także w nich uczestniczenia. Inscenizacje An-Nadi al-Ahli również wpisywały się w nurt komedii społecznych. Warto wspomnieć takie sztuki jak *Al-Hallak as-sarsar* („Gadatliwy fryzjer”) czy *As-Sajjad* („Rybak”) autorstwa Musy Dżafara z roku 1967. W przedstawieniach nawiązujących do folkloru widać było wyraźne dążenie do widowiskowości oraz muzyczności, co jest cechą charakterystyczną tego typu inscenizacji nie tylko w arabskich krajach Zatoki Perskiej⁶. W tamtym okresie znajdujemy dużo przedstawień, które określane są czasem przez arabskich krytyków mianem historycznych, a ich treść związana jest z tradycjami morskimi i odnosi się do okresu poprzedzającego odkrycie ropy naftowej⁷. Opowiadają one o życiu rybaków, żeglarzy, poławiaczy pereł i właściwie są bardzo podobne we wszystkich krajach Zatoki Perskiej. Można się domyślać, że tego typu sztuki w Omanie inspirowane były wcześniejszą twórczością pisarzy kuwejskich i bahrańskich, gdzie teatr miał starszą tradycję.

Lata siedemdziesiąte były kontynuacją doświadczeń teatrów szkolnych oraz sekcji artystycznych działających przy klubach młodzieży. Podtrzymano nurt społeczno-obyczajowy, znacznie jednak rozwijając warstwę fabularną utworów i wzbogacając rysy charakterologiczne bohaterów. Wraz z postępem ekonomicznym kraju, a co za tym szło szybkimi zmianami cywilizacyjnymi, pojawiły się nowe problemy i nieznane dotąd wyzwania. W znacznej mierze jednoaktowe sztuki, w konwencji lekkiej komedii, na bieżąco komentowały zmaganie się społeczeństwa omańskiego z nowoczesnością w jej różnych postaciach. To wszystko co przyniosła tak zwana *an-nahda al-umanijja* - omańskie odrodzenie znajdowało swoje odbicie najczęściej w krzywym zwierciadle satyry, która coraz bardziej podbijała serca publiczności. Kwestie szczególnie wyraźnie akcentowane w tamtym okresie to między innymi problem kształcenia dziewcząt, wyjazdy młodzieży omańskiej na studia za granicę i wiążące się z tym zagrożenia, w końcu szanse i problemy, jakie niesła eksploatacja złóż ropy naftowej. Warto wymienić przy okazji takie sztuki jak: *Funduk al-Azrak* („Hotel Niebieski”, 1970), autorstwa Ridy Abd al-Latifa, *Szakawa al-hara* („Skargi dzielnicy”, 1972) Muhammada Iljasa, *Al-Wadżib wa-al-habl* („Obowiązek i sznur”, 1973) Husajna Abd al-Latifa, *Zalamuni an-nas* („Skrzywdzili mnie ludzie”, 1973) Mahmuda Szahdada. Ten ostatni dramat uważany jest za pierwszy, w którym w tak wyraźny sposób ukazano

⁶ Por. Abd Allah Salih, *Al-Ughnijja fi masrah al-Imarat*, Asz-Szarika 2004, s. 23-35.

⁷ Por. Muhammad Ibn Sajf al-Habsi, op. cit., s. 335.

postać kobietą podkreślając jej rolę w życiu społecznym, gdzie, jak wskazywano, ma dzielić z mężczyzną takie same prawa i obowiązki⁸. Ciekawą sztuką jest *Kalam an-nas judzi ar-ras* („Ból głowy od ludzkiej mowy”, 1976) Musy Dżafara poruszająca kwestię konieczności ochrony środowiska i indywidualnej odpowiedzialności każdego za jej stan. Nieco wcześniej, bo w 1971 roku, zrealizowano dramat *Dżunun al-akl* („Wariactwo”) Ridy Abd al-Latifa bardzo odważnie podejmujący kwestię zagrożeń, jakie niesie ze sobą eksploatacja ropy naftowej w wymiarze społecznym oraz politycznym w całym regionie. Sztuka uważana jest za jeden z pierwszych omańskich utworów o wyraźnym wydźwięku społeczno-politycznym⁹. Autor podkreśla znaczenie jedności świata arabskiego i konieczność wspólnej walki o własne interesy z zachodnimi koncernami nastawionymi na jak największy zysk jak najniższym kosztem. Kilka lat później, w 1974 roku, Rida Abd al-Latif napisał dramat pod tytułem *Ughnijjat al-hubb wa-al-ard* („Piosenka miłości i ziemi”). Ten patriotyczny utwór, nawiązując do rodzimego folkloru, ukazuje zarówno przywiązanie bohatera do własnej ziemi, jak i gotowość do jej obrony w chwili zagrożenia.

Dramaty społeczno-obyczajowe o wydźwięku patriotycznym próbowano także wzbogacać o warstwę romantyczną, jak robił na przykład Amin Abd al-Latif w utworze *Lauhat hubb* („Obraz miłości”) z 1975 roku. Autor posługując się poetyckim językiem opowiada historię miłosną osadzoną głęboko w kontekście społecznym oddającym atmosferę epoki burzliwych przemian.

Silny impuls dla dalszego rozwoju omańskiej dramaturgii oraz ruchu teatralnego dało założenie zespołu Masrah asz-Szabab w 1980 roku w Maskacie. Przez kilka lat z zespołem był związany egipski artysta Mańsur Makkawi, którego zaproszono do sułtanatu w celu wspierania i animowania twórczości dramaturgicznej i scenicznej¹⁰. Spod jego pióra wyszły takie utwory jak: *Al-Watan* („Ojczyzna”, 1982), *Ar-Raja* („Sztandar”, 1983), *At-Ta’ir al-muhadżir* („Wędrowny ptak”, 1983), *Al-Mahr* („Posag”, 1985), *Al-Gharib* („Obcy”, 1986) nawiązujące bezpośrednio do miejscowej tradycji i aktualnych problemów kraju. Oczywiście trudno było mu uchwycić wszystkie niuanse związane ze specyfiką społeczeństwa omańskiego. Makkawi najzwyczajniej nie był w stanie wyrazić wszystkich delikatnych napięć, jakie pojawiały się w sułtanacie na linii nowoczesność i tradycja. Jednakże obiektywnie należy ocenić, że pisarz właściwie wywiązał się z powierzonej mu mi-

⁸ Ibid., s. 338.

⁹ Ibid., s. 340.

¹⁰ Por. Abd al-Karim Dżawad, op. cit., s. 247.

sji. Przede wszystkim tworzył utwory bardzo dobre technicznie. Jego sztuki są pełne dramatyzmu i wartkiej akcji. Kreował wyraziste charakterologicznie postacie, unikał bezpośredniości i powierzchowności, spajając wszystko niebanalnymi dialogami. Pod jego kierunkiem przygotowywano profesjonalne inscenizacje, które przynosiły sukcesy, przyczyniały się do popularyzacji teatru i zachęcały do mierzenia się z dramatem jako nowym rodzajem literackim w Omanie. Praca u jego boku była szansą dla młodych artystów na zdobycie doświadczenia i rozwój. Muhammad Ibn Sajf al-Habsi nazywa okres współpracy Makkawiego z zespołem Masrah asz-Szabab warsztatem artystycznym dla całego środowiska teatralnego¹¹. Od 1987 roku kierownictwo nad formacją przejęli dwaj omańscy artyści Abd al-Karim Dżawad i Muhammad asz-Szanfari. Ich pierwszą inicjatywą była realizacja dramatu pt. *As-Safina ma tazal wakifa* („Statek ciągle stoi”, 1987), której autorem był pierwszy z nich¹². Utwór Abd al-Karima Dżawada to symboliczna sztuka, która nawiązując do morskich tradycji Omanu bardzo ciekawie opowiada o ówczesnej społeczno-politycznej sytuacji świata arabskiego. Dramat pokazuje, że tylko jedność świata arabskiego może ocalić go wobec licznych i często nieprzewidywalnych zagrożeń¹³. Po niej powstały kolejne, zwieńczone sukcesem produkcje sceniczne artyści takie jak: *Machbaz al-Amana* („Piekarnia Amana”, 1987), *Al-Kura charidż al-malab* („Piłka poza boiskiem”, 1992), *Al-Faladż* („Kanał wodny”, 1992), *Dżaddatuna al-aziza ahlan* („Witaj droga babciu”, 1994) oraz autorstwa Muhammada asz-Szanfariego *Al-Far* („Mysz”, 1987), *Miljunir bi-al-wahm* („Milioner na niby”, 1989). Wszystkie z wymienionych utworów pozostają wyraźnie w nurcie społecznym, koncentrując się zasadniczo na konkretnie wybranym problemie.

Nie będzie nadużyciem jeśli powiemy, że twórczość i sukcesy między innymi tych dwóch artystów wraz z odrodzeniem działalności kulturalnej w klubach młodzieży i pojawieniem się kolejnych zespołów teatralnych w całym sułtanacie były dużą zachętą dla omańskich pisarzy do zainteresowania się dramatem, jako rodzajem literackim. Wkrótce obok utworów zakorzenionych w literackim realizmie zaczęły powstawać dramaty odchodzące od tego kierunku. Od drugiej połowy lat dziewięćdziesiątych autorzy zaczęli wychodzić poza model oparty na mimetycznym modelu odwzorowującym realny świat. Po-

¹¹ Ibid., s. 343.

¹² Sztuka była pierwszym omańskim przedstawieniem, jakie zaprezentowano poza granicami kraju na Trzecim Festiwalu Teatralnym Krajów Zatoki Perskiej w Katarze.

¹³ Podobna kwestia została podjęta przez Sulajmana al-Mamariego w sztuce pt. *Szukran hawil marra uchra* („Dziękuję, spróbuj jeszcze raz”, 1996).

jawiły się utwory polifoniczne gatunkowo, będące syntezą kierunków antyracjonalistycznych. Do pierwszych z nich, oprócz wspomnianego *As-Safina ma tazal wakifa*, należy zaliczyć: *Al-Chauf* („Strach”, 1996) Chalify Ibn Usmana al-Ballusziego, *Marsijjat wahasz* („Elegia potwora”, 1998) Muhammada Ibn Sajfa ar-Rahbiego i *Radżul bi-la mana’a* („Człowiek bez odporności”, 2000) Abd al-Karima Dżawada. Warto wspomnieć, że wszystkie sztuki zostały zaprezentowane na kolejnych edycjach Festiwalu Teatru Eksperymentalnego w Kairze.

Dramaty po roku 2000 zasadniczo kontynuują kierunki wyznaczone w latach dziewięćdziesiątych XX wieku. Możliwości jakie dały nowoczesne media sprawiły, że stosunkowo wielu Omańczyków, posiadających ambicje pisarskie zaczęło komponować, a następnie publikować w Internecie utwory sceniczne. Z jednej strony jest to wynik promocji pisarstwa dramatycznego, jaką od lat prowadzi środowisko teatralne organizując zarówno konkursy jak i szkolenia. Ważną rolę odgrywa An-Nadi al-Adabi – klub literacki, który nagrodzone w konkursach sztuki drukuje w tomach zbiorowych. Z drugiej strony, w kraju działa 17 grup teatralnych, które poszukują tekstów scenicznych, w tym utworów wyrastających z doświadczenia omańskiej rzeczywistości i o niej mówiących. Zatem popyt na omańskie dramaty w kraju jest bardzo duży.

O ile dosyć łatwo daje się uchwycić główne tendencje w tematyce najnowszych utworów scenicznych, to bardzo trudno generalizować w kwestii ich kompozycji oraz formy. W warstwie treści dominuje problematyka społeczna podejmowana na różne sposoby, często w powiązaniu z innymi zagadnieniami przede wszystkim politycznymi oraz historycznymi.

Dramat *Humran al-ujun* („Zapaleńcy”, 2003) Imada asz-Szanfariego jest znakomitą przykładem bardzo ciekawego połączenia kwestii społecznej z polityczną. Historia opowiadana przez Asz-Szanfariego jest prosta i trochę schematyczna, ale jak się okazuje stare wzorce, umiejętnie wykorzystane, dobrze się sprawdzają. Utwór opowiada o losach chłopca zaadoptowanego przez szejcha plemienia podczas wyprawy morskiej. Chłopiec z biegiem lat staje się ulubieńcem ojczyma, a dzięki oddaniu oraz odwadze zyskuje szacunek w osadzie. Problemy zaczynają się w momencie śmierci szajcha, gdy większość mieszkańców wioski chce, aby jego miejsce zajął zaadoptowany syn. Wówczas do walki o najwyższą pozycję w plemieniu włącza się kuzyn szejcha, oportunistą i spiskowicem. Asz-Szanfari pyta w swoim utworze o rolę i pozycję w życiu społecznym tych, którzy co prawda etnicznie z niego się nie wywodzą, ale należą do niego

emocjonalnie i fizycznie. Co więcej, posiadają wszelkie niezbędne kwalifikacje, aby zajmować w nim znaczące funkcje. Z drugiej strony autor w alegoryczny sposób pokazuje sytuację w całym regionie, gdzie obcy stopniowo zaczynają wywierać coraz większy wpływ na życie jego rodowitych mieszkańców. Warto zwrócić uwagę, że Asz-Szanfari kreatywnie wykorzystuje lokalny folklor i kulturowy klimat czyniąc z nich tło prostej, ale dobrze opowiedzianej historii. Dramat może nie porywa dialogami i brakuje mu pogłębionej warstwy psychologicznej w kreśleniu postaw i motywacji działań bohaterów, ale broni się za to wartką akcją, wciągającą fabułą i nieoczywistym zakończeniem. W podobnej ludowo-folklorystycznej scenerii Asz-Szanfari umieszcza akcję dramatu *Al-Mazar* („Sanktuarium”) z 2006 roku. Tym razem autor obnaża sposoby manipulacji innymi poprzez zręczne odwoływanie się do retoryki religijnej i miejscowej tradycji. Sztuka pokazuje, jak łatwo zdobyć majątek, władzę oraz wpływy poprzez sprytnie zaaranżowane oszustwo wykorzystujące ludzkie nieszczeście i łatwowierność. Asz-Szanfari podejmuje bardzo ciekawy i ciągle aktualny temat, ale znów traktuje swoich bohaterów nieco powierzchownie, co sprawia, że ich działania nie do końca przekonują. Pozytywnie natomiast należy ocenić próbę dekonstrukcji mechanizmów kierujących małymi wspólnotami poprzez wyraźne rozrysowanie ról społecznych, tradycyjnie zagwarantowanych poszczególnym grupom na podstawie ich statusu majątkowego oraz powszechnie uznawanego prestiżu.

Zupełnie inaczej temat związany z religią potraktował Chalid asz-Szukajli w sztuce *Al-Adżala tadur* („Koło się kręci”, 2003). Dramat ukazuje islam jako tolerancyjną religię, która z szacunkiem odnosi się do innych wyznań i daje stabilne, moralne podstawy porządkujące życie osobiste oraz społeczne. Sztuka Asz-Szukajliego jest jednak bardzo schematyczna. Dominuje w niej ton propagandy, a sama fabuła nie zaskakuje finezją. Bohaterowie to raczej szkice charakterologiczne, których dialogi tylko przydają im sztuczności.

W nurcie szeroko rozumianego realizmu powstało najwięcej utworów, które najczęściej w bardzo prosty i niestety często zbyt bezpośredni sposób opowiadają omańską rzeczywistość. Miejscowi pisarze dużo uwagi poświęcają sprawom rodziny, prezentując całe spektrum tematów z nią związanych.

Hilal al-Urajmi w sztuce *Ta'irat al-ins* („Samolot ludzkich losów”, 2002) podejmuje jedną z najbardziej aktualnych kwestii, jaką od lat jest problem zdobycia posagu niezbędnego do zawarcia małżeństwa. Na przykładzie przedstawicieli kilku pokoleń utwor pokazuje, że w wielu

przypadkach poszukiwanie środków finansowych kończy się tragicznie, a upragnione szczęście rodzinne pozostaje wyłącznie niespełnionym marzeniem. Autorowi udało się stworzyć ciekawe i różnorodne postacie z bogatymi życiorysami, ale trudno nie odnieść wrażenia, że ich działania z góry podporządkowane są głównej tezie, która dominuje w utworze.

Również do tematu małżeństwa nawiązuje sztuka *Al-Arus* („Panna młoda”, 2003) Muhammada al-Muhandisa. Tym razem chodzi jednak o pokazanie, do jakich podstępów może się uciec rodzina panny młodej, aby zdobyć majątek przyszłego zięcia.

W zupełnie innej konwencji o relacjach małżeńskich opowiada Amina ar-Rabi w sztuce *Muntaha al-hubb muntaha al-kaswa* („Skrajna miłość, skrajne okrucieństwo”) z 2004 roku. Pisarka ukazując wewnętrzny świat bohaterki utworu, która chce zemścić się na swoim mężu, posługuje się środkami zaczerpniętymi z tradycji ekspresjonizmu i nadrealizmu. Amina ar-Rabi komponuje ciekawą historię, która wychodząc od potocznego doświadczenia małżeńskich problemów wiedzie nas poprzez meandry ludzkich emocji i uczuć wyrażanych zindywidualizowanym językiem ekspresji artystycznej. Sztuka jest bardzo oryginalnym, psychologicznym studium odsłaniającym targające bohaterką namiętności.

Innym wymiarem życia rodziny, który często interesuje omańskich dramaturgów, są relacje pomiędzy rodzicami i dziećmi. Muhammad al-Muhandis w sztuce *Ita bi-la hudud* („Bezgraniczny dar”) z 2003 roku ukazuje tytułowe bezgraniczne poświęcenie matki w celu zapewnienia dzieciom jak najlepszych warunków do życia. Niestety w zamian spotyka ją wyłącznie niewdzięczność. O niewdzięczności wobec starszych i schorowanych rodziców, a może raczej wygodnictwu młodego pokolenia pisze też Abd Allah al-Battasi w sztuce *Ijaddat al-amrad an-nafsijja* („Przychodnia zdrowia psychicznego”, 2005). Jusuf as-Salihi w dramacie *Tullab achar zaman* („Studenci innej epoki”) z 2005 roku za pomocą bardzo prostych środków wyrazu podejmuje kwestię problemów z wychowaniem młodzieży we współczesnym Omanie. Sztuka o wyraźnie dydaktycznym charakterze skupia się na roli rodziny, która lekceważąc zagrożenia i zostawiając młodych samym sobie musi ostatecznie ponosić gorzkie konsekwencje swoich zaniedbań.

Prawie wszystkie wspomniane dramaty to w zasadzie utwory z tezą. Zostały skomponowane w taki sposób, aby uwypuklić konkretne zjawisko, ukazując mechanizm jego funkcjonowania oraz skutki w społeczeństwie. Niestety, w większości wypadków fabuła

wspomnianych omańskich sztuk jest zbyt sztywna i schematyczna. Brakuje jej plastyczności, jaką wnieść mogą nie tylko ciekawe i wciągające historie, ale w równej mierze wiarygodni bohaterowie, którzy tchną w nie życie. Przykłady umiejętnego i kreatywnego podejścia do tekstu dramatycznego znajdujemy u takich pisarzy jak na przykład: Amina ar-Rabi, Hilal al-Badi, Abd al-Karim Dżawad, Salih al-Fahdi czy Muhammad Ibn Sajf ar-Rahbi. Pozytywny wkład do zmian jakościowych w omańskiej dramaturgii wnosi młode pokolenie twórców, wśród których należy wymienić między innymi Rahima al-Dżabiriego, Badra al-Hamadaniego czy Amal as-Sabi'i. Wszyscy oni związani są z teatrem uniwersyteckim i z pewnością będą odgrywać w przyszłości ważną rolę w rozwoju pisarstwa dedykowanego omańskiej scenie.

Tematy społeczno-obyczajowe o odcieniu publicystycznym od lat cieszą się w sułtanacie popularnością tak wśród dramaturgów jak i publiczności. Stanowią wyraz bezpośredniej łączności pomiędzy pisarzami a światem, który ich otacza. Jeśli teatr ma wyrażać *puls ulicy i być blisko ludzi* jak pisał Madżid Abu Szulajbi to bez wątpienia jest to jeden ze sposobów realizacji tak postawionych priorytetów¹⁴. Mimo to, teatr omański nieustannie staje wobec trudnego zdania, jakim jest może nie tyle nadążanie za szybko zmieniającym się światem ile wy-czucie kultury widowni oraz pogodzenie lokalnej tradycji z koncepcjami i ambicjami artystów sceny. Wydaje się, że przyszłość dramaturgii i teatru w Omanie będzie zależała od umiejętności znajdowania kompromisów właśnie w tych przestrzeniach.

¹⁴ Madżid Abu Szulajbi, *Waki al-haraka al-masrahijja fi al-Imarat*, „Ar-Rafid”, nr 4. 1985, s. 10.

Michał Moch

LAJLA AHMAD – KRYTYCZKA KULTURY ARABSKIEJ W ŚWIETLE AUTOBIOGRAFII

Streszczenie: Lajla Ahmad (Leila Ahmed) to współczesna intelektualistka pochodząca z Egiptu, urodzona w 1940 roku, stosująca metody zaczerpnięte z feminizmu w badaniach nad islamem w krajach arabskich i Stanach Zjednoczonych. Tekst jest oparty na analizie anglojęzycznej autobiografii tej pisarki *A Border Passage. From Cairo To America – A Woman's Journey* (1999). Omawiane są wybrane wątki tego bogatego dzieła, które łączy bardzo osobistą, intymną perspektywę (duża część książki dotyczy czasów dzieciństwa i młodości autorki) z refleksjami stricte naukowymi. Do bardzo istotnych zagadnień poruszanych przez L. Ahmad można zaliczyć tożsamość, a ściślej krytykę tożsamości arabskiej/pan-arabskiej w stylu naserowskim, powiązaną z odzyskiwaniem wspomnień o wielokulturowym Egipcie pierwszej połowy XX wieku. Centralną rolę w *A Border Passage...* zajmuje przeciwstawienie tekstualnego, sformalizowanego „islamowi mężczyzn” „islamowi kobiet” – nastawionemu bardziej na oralność, wzajemne słuchanie, etykę życia codziennego. Rozważania te współgrają z opowieściami intelektualistki egipskiej o jej wchodzeniu w krąg myśli feministycznej i poznawaniu zachodnich środowisk akademickich, a wreszcie też o zetknięciu się z postkolonialnym syndromem wyższości Zachodu wobec przybyszów z krajów arabskich.

Słowa-klucze: Lajla Ahmad, islam, tradycja, nowoczesność, krytyka islamu

Lajla Ahmad (Leila Ahmed) to współczesna intelektualistka pochodząca z Egiptu, tworząca pod wpływem idei feministycznych. Badaczkę tę, urodzoną w 1940 roku, cechuje krytycyzm wobec dominujących, „kanonicznych” podejść do islamu i kultury arabskiej. Niniejszy

tekst oparty jest przede wszystkim na analizie anglojęzycznej autobiografii tej pisarki: *A Border Passage. From Cairo To America – A Woman's Journey* (1999, opieram się na wydaniu drugim z 2000 roku, przygotowanym przez oficynę "Penguin Books"). Jest to pozycja bardzo istotna, pod pewnymi względami wyjątkowa, z powodu jej krytycznego, niepokornego charakteru i bogactwa poruszanych aspektów. Wątek odzyskiwania osobistych wspomnień o wielokulturowym Egipcie pierwszej połowy XX wieku zostaje tu spleciony z kwestiami bardziej teoretycznymi, np. krytyką dyskursu panarabskiego lat 40. i 50. oraz refleksjami o roli języka w kulturze egipskiej i arabskiej. Trudno w zwięzłym tekście opisać wszystkie wątki tej intelektualnej i zarazem literackiej autobiografii, napisanej potoczną angielszczyzną, lecz z odwołaniami do arabskich i egipskich realiów kulturowych, w tym językowych. Dokonuję więc wyborów, uwypuklając choćby wątek tożsamości arabskiej/arabskich i egipskiej, potraktowany w książce szeroko i interesująco.

L. Ahmad znana jest dziś przede wszystkim jako jedna z najbardziej znanych przedstawicielek niezwykle pojemnego zbioru światopoglądów, jakim jest feminizm muzułmański. Autobiografia przynosi wiele fragmentów powiązanych z tą podstawową dziedziną badań intelektualistki egipsko-amerykańskiej, tym niemniej warto też zwrócić uwagę na jej bardziej ogólne przemyślenia dotyczące współczesnej historii Egiptu, zmian klasowych w tym kraju i wpływu edukacji na rozpowszechnianie świadomości panarabskiej.

Można powiedzieć, że motyw osobisty w książce dotyczy przede wszystkim historii rodzinnej, ze szczególnym uwzględnieniem roli ojca, pierwszego mentora intelektualnego i życiowego. *A Border Passage...* to także swoista *Bildungsroman*, bo L. Ahmad opisuje swoją intelektualną formację, pierwsze fascynacje literackie (np. Thomas Hardy), wejście w krąg myśli feministycznej. Kwestie historyczne i polityczne przeplatają się z prywatnymi, bardzo często wychodząc na plan pierwszy. Najistotniejszy okres, do którego odwołuje się autorka, to lata między 1940 a 1970 rokiem, czyli okres jej dzieciństwa i młodości, który dramatycznie nakłada się na kluczowy fragment w najnowszej historii świata arabskiego.

Motto, rozpoczynające książkę, L. Ahmad zaczerpnęła od trzynastowiecznego mistyka sufickiego, myśliciela, poety perskiego, Dżalal ad-Dina Rumiego (1207–1273), zwanego Mevlana/Maulana („Nasz Mistrz”). Cytowana sentencja „By usłyszeć pieśń trzcin, musisz pozostawić za sobą wszystko, co wiesz” (*To hear the song of the reed/Every-*

*thing you have ever known must be left behind*¹), pochodzi z niektórych tłumaczeń anglojęzycznych poematu *Masnawi*, jednego z bardziej znanych utworów Rumiego. Jest to jednak fragment zapewne częściowo stworzony przez tłumacza, nieobecny w pierwotnej wersji perskiej, za to przekazany np. w tłumaczeniu Jonathana Stara z 1997 roku, a w nieco innym, bliższym oryginałowi brzmieniu, obecny też w wersji Colemana Barksa z 1994 roku (*But if someone doesn't want to hear the song of the reed flute, it's best to cut conversation short, say goodbye, and leave*²). Cytat ten jest jednak bardzo istotny w autobiografii L. Ahmad, ponieważ z jednej strony uwzniośla zapamiętany z dzieciństwa obraz mężczyzny grającego na flecie trzcinowym na ulicach blisko jej domu w kairskiej dzielnicy Ajn Szams³, z drugiej zaś przekazuje głębszy filozoficzny sens. Pieśń trzciny to metafora życia naznaczonego stratą, tęsknotą, nostalgią, choć często już nie wiadomo za czym⁴. Jak pisze egipska intelektualistka, „Pieśń trzciny i muzyka, która nie daje nam spokoju, to muzyka straty, straty i pamiętania (*loss and remembering*)⁵”. Poczucie zakłócenia porządku i utraty zakorzenienia dotyczy doświadczenia biograficznego L. Ahmad i jej pokolenia, ale przenosi się też na jej myślenie o historii i współczesności Egiptu.

Obraz współczesnej historii Egiptu w autobiografii Lajli Ahmad

Wstępna część autobiografii, zatytułowana *Egypt: The Background* przynosi interesujący, choć bardzo subiektywny rys historyczny. W kręgu rodzinnym autorki, co dziś trudno wyobrażalne, podziw dla kultury zachodniej łączył się z patriotyzmem egipskim i oporem wobec kolonializmu brytyjskiego w konkretnych sprawach. Szczególnie ważna była postawa ojca L. Ahmad, wysoko cenionego inżyniera, ważnego przedstawiciela egipskiej *middle class* w jej rozumieniu dominującym w latach 20 i 30 XX w., gdy dominował nurt laickiego, wielokulturowego nacjonalizmu egipskiego, reprezentowanego szczególnie przez partię Wafd. Ojciec odegrał zapewne najistotniejszą rolę w młodszej intelektualnej formacji L. Ahmad, a późniejsza autorka *A Border Passage*... szczególnie zapamiętała mo-

¹ L. Ahmed, *A Border Passage. From Cairo To America – A Woman's Journey*, London-New York-Toronto 2000, s. XI.

² Cytat za: <http://www.dar-al-masnavi.org/reedsong.html> [03.11.2015]. Strona ta redagowana jest przez sufickie zgromadzenie Dar al-Masnavi, zajmujące się przybliżaniem i kontynuacją tradycji Rumiego.

³ L. Ahmed, op.cit., s. 4.

⁴ Ibid., s. 5.

⁵ Ibid.

ment, gdy jako sekretarz Towarzystwa Energii Wodnej, wystąpił on przeciw planowi budowy Wielkiej Tamy Asuańskiej, popieranemu przez ówczesnego prezydenta Gamala Abd an-Nasira (Nasera)⁶. Był to prestiżowy projekt infrastrukturalny, mający podkreślać znaczenie Egiptu i wzmacniać zarazem nacjonalizm egipski oraz panarabski⁷. Ojciec L. Ahmad wystąpił z broszurą przeciw budowie Tamy, ryzykując swoją pozycję zawodową i kontestując zarazem coraz silniejszą, autokratyczną władzę Nasera. W swojej publikacji, inżynier używał zarówno fachowych argumentów z dziedziny hydrologii, jak również wykazywał swoistą świadomość pre-ekologiczną, wykazując szkody powodowane przez tak dużą ingerencję w naturę, a także cenę, jaką zapłaci za projekt ubogie chłopstwo, zamieszkujące okolice Tamy⁸. Intelktualistka egipska nazywa taką postawę „samotnym wołaniem na pustkowiu”⁹. Ojciec L. Ahmad przypłacił tę sytuację utratą funkcji, pogłębiła się też u niego ciężka choroba, chroniczne zapalenie płuc. Był to zarazem moment zwrotny w życiu rodziny, straciła ona bowiem uprzywilejowany status i pogrążyła się w problemach ekonomicznych, nie unikając zarazem inwigilacji ze strony służb egipskich.

Obraz porewolucyjnego Egiptu w *A Border Passage...* jest jednak ciekawy i zniuansowany, pozbawiony jednostronnego krytycyzmu:

„Trzeba przyznać, że rewolucja [1952 roku – MM] przyniosła pewne pozytywne i ważne zmiany. Niemal natychmiast wprowadzono bezpłatną edukację podstawową, a na poziomie szkolnictwa wyższego umożliwiono ją zarówno mężczyznom, jak i kobietom, gdy spełniali/spełniały warunki. (...) Zmieniło to świadomość i oczekiwania Egipcjan, czyniąc równość szans podstawowym założeniem społecznym. Niewątpliwie jednak, społeczeństwo egipskie wciąż boryka się z ogromnymi nierównościami, większymi nawet niż w dawnych czasach przed rewolucją¹⁰”.

Stopniowo ujawniała się jednak ciemna strona rewolucji: coraz silniejsza dyktatura i kult jednego człowieka (w przeciwieństwie do początkowego zarządzania kolektywnego przez grupę młodych oficerów-rewolucjonistów), korupcja, wszechwładza tajnych służb i policji

⁶ L. Ahmed, op. cit., s. 19.

⁷ Podobne argumenty towarzyszyły też budowie nowej odnogi Kanału Sueskiego, oficjalnie otwartej przez prezydenta Abd al-Fattaha as-Sisiego w sierpniu 2015 roku. Por.: bez autora, *Egypt launches Suez Canal expansion*, 6.08.2015, BBC Middle East (<http://www.bbc.com/news/world-middle-east-33800076>) [27.12.2015].

⁸ L. Ahmed, op.cit., s. 19.

⁹ Ibid.

¹⁰ Ibid., s. 12.

politycznej, czyli Muchabarat, co doprowadziło do tortur i zapełniania więzień aktywistami politycznymi o różnych światopoglądach¹¹.

Krytyka panarabizmu: naznaczanie i wykluczanie

L. Ahmad zajmuje bardziej radykalne i krytyczne wobec kultury arabskiej stanowisko badawcze od Edwarda W. Saida (1935–2003), najbardziej znanego współczesnego intelektualisty pochodzenia arabskiego, łączącego nauki humanistyczne ze społecznymi. Podobnie jednak jak ów palestyńsko-amerykański krytyk pojęcia orientalizmu, egipska myślicielka wkomponowała refleksję nad tożsamością w tok przemyśleń autobiograficznych. Zarówno E. Said, jak i L. Ahmad prowadzili rodzaj „podwójnego życia”¹² w aspekcie językowym i kulturowym, będąc *insiderami/outsiderami* wewnątrz dwóch kultur: arabskiej i zachodniej.

Nieprzypadkowo, E. Said jest tu tak ważnym punktem odniesienia, ponieważ w opisie lat młodości, L. Ahmad wspomina¹³ o dwóch bliskich przyjaciółkach z lat szkolnych i późniejszych: Joyce Alteras, Koptyjce egipskiej (patrz: cytaty niżej) oraz Jean Said, chrześcijance palestyńskiej. Ta ostatnia, siostra autora *Orientalizmu*, pochodziła z dość podobnego środowiska do L. Ahmad, a więc wielowyznaniowego i wieloetnicznego, zakochanego w kulturze zachodniej i literaturze anglosaskiej, raczej zdystansowanego wobec literackiego języka arabskiego.

Krytyka idei panarabskich i definiowanie własnej złożonej tożsamości, opartej na stopniowo odzyskiwanym osobistym wspomnieniu wielokulturowego Egiptu pierwszej połowy XX w., to, ogólnie mówiąc, jedno z ważniejszych tematów poruszanych przez L. Ahmad w *A Border Passage...*¹⁴. Jedną z mocno eksponowanych, dyskusyjnych tez egip-

¹¹ Świadectwem literacko-dokumentalnym tego okres jest też np. mała powieść *Al-Karnak* Nadżiba Mahfuza, wydana w 1974 roku, a na polski przetłumaczona przez J. Kozłowską i G. Yacoubą, *Karnak*, Sopot 2011.

¹² Pojęcie to jest używane w tym sensie przez wybitną lingwistkę polsko-australijką, A. Wierzbicką. Por.: A. Wierzbicka, *Moje podwójne życie: dwa języki, dwie kultury, dwa światy*, „Teksty Drugie” 1997, nr 3, s. 73-93.

¹³ L. Ahmed, op. cit., s. 10.

¹⁴ Odnosząc się do tytułu tej autobiografii, zwrot *A Border Passage*, tłumaczyłbym dwojako. Po pierwsze, bardziej dosłownie, byłoby to „przekraczanie granic” związane z emigracją pisarki z Egiptu do Stanów Zjednoczonych i wielokrotnymi zmianami otoczenia językowego i kulturowego, doświadczanymi przez L. Ahmad. Drugie tłumaczenie oznaczałoby ‘transgresję, przekroczenie norm, zburzenie zastanych pozycji społecznych’, związane z prowokacyjnym kwestionowaniem przez autorkę przypisywanych jej przez społeczeństwo ról Egipcjanki-Arabki-muzułmanki, a z drugiej strony

skiej feministki jest przekonanie o opresyjnym, narzuconym charakterze panarabizmu jako ideologii, która obrana przez Egipt w latach 30. i 40. XX w. doprowadziła ten kraj do funkcji rzeźnika i przywódcy całej wspólnoty arabskiej. L. Ahmad daje świadectwo swemu krytycyzmowi wobec sposobu, w jaki formowała się współczesna wspólnota arabska, opatrując rozdział swej autobiografii, zatytułowany *On Becoming an Arab*, znaczącym mottem: 'I remember the very day that I became colored'¹⁵ ¹⁶. W ujęciu L. Ahmad panarabizm jest właśnie procesem „naznaczania, nadawania koloru”, wynikającym z kolonialnego podziału świata. Mocarstwa zachodnie nazwały większość mieszkańców Bliskiego Wschodu „Arabami/Arabkami” (autorka świadomie stosuje trudną do oddania w polszczyźnie i przeczącą regułom języka angielskiego wariantywność zapisu: 'the Arabs/an Arab/arab'), a nazewnictwo to było w zamierzeniu swoistym stygmatem, wyrażającym zacofanie kulturowe i uległość polityczną¹⁷. Zdaniem egipskiej pisarki reakcją elit arabskich na to niewątpliwe zło i niesprawiedliwość dziejową było paradoksalne uznanie kolonialnych kategorii i narzucanie bardzo szerokiej, kolektywistycznie ukierunkowanej tożsamości grupowej, czemu nie towarzyszyła żadna dyskusja, lecz autorytaryzm zacierający przejawy wcześniejszej wielokulturowości.

„Żydzi i Koptowie nie byli dla mnie abstrakcjami. (...) Byli ludźmi, których znali moi rodzice, widywali się z nimi codziennie, rozmawiali o nich, to spośród Żydów i Koptów wywodzili się przyjaciele brata, siostry i moi, wśród nich także moja najlepsza przyjaciółka Joyce. Jestem pewna, że już wówczas [czyli we wczesnej młodości autorki – M.M.] doświadczałam zdradliwych, podskórnych porywów i zmian uczuć, które owa sącząca się zewsząd nienawistna propaganda wywoływała lub chciała w nas spowodować. Jestem też przekonana, że właśnie to, a także czysta nienawiść bycia tak bezgranicznie wystawionym na działanie propagandy, były przynajmniej częściową przyczyną, że tak bardzo nie lubiłam i instynktownie opierałam się idei bycia Arabką”¹⁸.

Wychodząc od tego sformułowania, L. Ahmad kreśli obraz egipskiego systemu edukacji lat 50. i 60. XX w., skrajnie zideologowa-

kobiety, ograniczanej przez obowiązujące patriarchalne sposoby interpretacji islamu i Koranu.

¹⁵ L. Ahmed, op. cit., s. 243.

¹⁶ Motto „Pamiętam ów dzień, gdy stałam się kolorowa” pochodzi z twórczości Zory Neale Hurston (1891–1960), afroamerykańskiej pisarki i badaczki folkloru.

¹⁷ L. Ahmed, op. cit., s. 266–267.

¹⁸ L. Ahmed, op. cit., s. 245.

nego, jednomyślnego i usiłującego zamiast dotychczasowej wielości idei wprowadzić tylko jedną: panarabizm powiązany z niechęcią do najważniejszego wroga, Izraela. Egipska feministka stara się na wielu przykładach ukazać przyjmowany przez nią ze smutkiem koniec Egiptu liberalnego, otwartego, krytycznego wobec Zachodu, ale życzliwego wobec wielu zachodnich idei.

L. Ahmad operuje bardzo krytycznym ujęciem procesów narodotwórczych, ograniczając je czasowo do XIX i XX wieku. Podejście takie jest niewątpliwie uzasadnione na gruncie tzw. konstruktywistycznych teorii narodu, które ukazują formowanie się arabskości w kontekście podobieństw do kulturowo-językowych nacjonalizmów Niemiec, Europy Środkowo-Wschodniej i Bałkanów¹⁹. Można zarazem podejść krytycznie do niektórych poglądów L. Ahmad, która wydaje się nie dostrzegać siły mitu politycznego, który można streścić formułą: *umma arabijja wahida zat risala chalida* (wspólnota/umma arabska z nieśmiertelnym posłannictwem)²⁰. W czasach naserowskich był on dominującą koncepcją polityczną, dziś odgrywa mniejszą rolę. Panarabizm jako komponent świadomości arabskiej jest jednak dość trwałym elementem, choć współcześnie przybiera raczej formę „nowego arabizmu”, a więc świadomości ogólnoarabskiej, współlistniejącej z nacjonalizmami lokalnymi odnoszonymi do poszczególnych arabskich państw narodowych²¹. Nacjonalizm panarabski miał swoje oczywiste wady i ciemne strony (np. nietolerancję wobec dążeń mniejszości niearabskich, choćby Kurdów), lecz jego obraz zarysowany przez L. Ahmad wydaje się jednak być zbyt mroczny i jednostronnie krytyczny.

Biografia L. Ahmad przynosi zatem interesujący materiał dla badacza problemów narodowościowych na Bliskim Wschodzie, jest też jednak przykładem najbardziej chyba radykalnej krytyki współczesnych społeczeństw arabskich, biorąc pod uwagę dostępną literaturę. W pewnym sensie autorka *A Border Passage...* przeszła odwrotną drogę do E. Saida, choć oboje, jak już wspomniałem, wychowywali się w bardzo podobnych środowiskach, czyli stosunkowo bogatych, kosmopolitycznych, zafascynowanych kulturą europejską rodzinach, żyjących w Kairze lat 40. i 50., „mieście wiekiustym, fenomenalnie

¹⁹ Podobne podejścia szerzej opisuje np.: A. Dawisha, *Arab Nationalism in the Twentieth Century: From Triumph to Despair*, Princeton-Oxford 2003.

²⁰ F. Ajami, *The End of Pan-Arabism*, <http://www.foreignaffairs.com/articles/30269/fouad-ajami/the-end-of-pan-arabism>, 1978/1979 [15.12.2014].

²¹ C. Phillips, *Everyday Arab Identity: The Daily Reproduction of the Arab World*, London 2013, s.166-167.

skomplikowanym i wyrafinowanym”²², a później emigrowali do Stanów Zjednoczonych. Twórca *Kultury i imperializmu* przyjął podejście zachodniego intelektualisty, który w pewnym momencie odkrywa na nowo bogactwo kultury arabskiej, identyfikuje się z krytycznie i w osobisty sposób interpretowanymi arabskością i palestyńskością, wypracowuje bardzo dobrą znajomość arabskiego języka literackiego. L. Ahmad, przy całym łączącym ich krytycyzmie społecznym i demokratyzmie, poszła zupełnie inną drogą: afirmacji egipskiej lokalności i partykularyzmu²³, pochwały dziedzictwa Egiptu wielokulturowego, na równi muzułmańskiego, koptyjskiego, żydowskiego i greckiego, częściowo niezależnego od politycznych dążeń świata arabskiego.

W kierunku feminizmu i „islam kobiet”

Poszczególne rozdziały *A Border Passage...* odnoszą się do źródeł feministycznego światopoglądu, obranego przez L. Ahmad. Istotną rolę odegrały jej studia, zakończone obroną doktoratu na Cambridge University i połączone też ze zgłębianiem twórczości zachodnich feministek (np. Virginii Woolf). Szczególnie interesujące są jednak te fragmenty, w których autorka pisze o osobistych przeżyciach, które wpłynęły na jej późniejsze wybory ideowe. Relacja z matką, trudna, niejednoznaczna, miała szczególne znaczenie. Jej matka, przedstawicielka wyższej, arystokratycznej klasy, z rodu o korzeniach tureckich bądź czerkieskich²⁴, przez całe życie nie pracowała, tym niemniej z zaangażowaniem opiekowała się mężem, chorym na chroniczne zapalenie płuc. Pochodzeniem etnicznym i pozycją społeczną matka L. Ahmad w pewnej mierze przypominała ikonę i prekursorkę feminizmu egipskiego, za jaką uważana jest Huda Szarawi (1879–1947). Matka autorki w żaden sposób nie była jednak związana z powstającym ruchem społecznym upominającym się o prawa kobiet. Jednym z bardziej poruszających fragmentów książki jest opis reakcji matki na sytuację, w której dowiaduje się o tym, że ośmioletnia Lajla była uczestniczką (a raczej przedmiotem), przepełnionych przemocą, zabaw z żyjącym

²² E. W. Said, D. Barenboim, *Paralele i paradoksy. Rozmowy o muzyce i społeczeństwie*, tłum. A. Laskowski, Warszawa 2008, s. 15.

²³ Egipska badaczka sugeruje, że nie ma powodów, poza ograniczeniami politycznymi, dla których dialekt egipski języka arabskiego (*lahdża misrijja*, np. w formie kairskiej) nie mógłby stać się pełnoprawnym językiem literackim (Ahmed 2000, op. cit., s. 283).

²⁴ L. Ahmed, op. cit., s. 97.

w sąsiedztwie Freddym, chłopcem z rodziny o włoskich korzeniach²⁵. Zachowania te, częściowo o charakterze seksualnym, skłoniły matkę do obwiniania i napiętnowania Lajli, a nawet do ukarania jej, także przez pobicie. L. Ahmad opisuje ten epizod jako jedną z największych traum dzieciństwa²⁶.

To zarazem jednak matka wprowadza też Lajlę w jedno z najbardziej inspirujących doświadczeń młodości: możliwość uczestniczenia w nieformalnych, kobiecych spotkaniach w posiadłościach babci w podkairskim Zatoun (Zajtun) i Aleksandrii, wydarzeniach nazwanych przez pisarkę „czasem kobiet, przestrzenią kobiet”²⁷. Ich opis staje się dla L. Ahmad punktem wyjścia do sformułowania jednej z ważniejszych tez, wpływających też na jej badania naukowe. Istnieją zatem dwie wersje religii muzułmańskiej: islam meczetu i prawa, tekstualny, skodyfikowany, męski, patriarchalny, a z drugiej strony – islam mniej sformalizowany, kobiecy, „mówiony i słuchany” (*oral and aural*)²⁸. „Islam kobiet”, przekazywany przede wszystkim przykładami matki i babci, jest, w ujęciu L. Ahmad, łagodny, wielkoduszny, pacyfistyczny i inkluzywny²⁹, opiera się na etyce i mądrości życia codziennego, a nie zakazach i nakazach. Jego symbolem jest wspólne, wraz z babcią, wypatrywanie aniołów w Noc Przeznaczenia z dachu domu w Zatoun, a także fragment wersetu 32 z sury 5, powtarzany przez matkę na zasadzie najważniejszej sentencji życiowej: „Z tego to powodu przepisaliśmy synom Izraela: „Ten, kto zabił człowieka, który nie popełnił zabójstwa i nie szerzył zgorszenia na ziemi, czyni tak, jakby zabił wszystkich ludzi. A ten, kto przywraca do życia człowieka, czyni tak, jakby przywracał do życia wszystkich ludzi”³⁰. W wersecie tym człowiek nazywany jest rzeczownikiem *nafs*, co odsyła L. Ahmad do innych znaczeń i form tego słowa oraz rdzenia słowotwórczego, takich jak „dusza, duch” czy „tchnienie, oddech” (*nafas*). Zdaniem intelektualistki egipskiej, to dopiero ludzki oddech (*nafas*), sprawia, że autonomiczna jednostka (*nafs*) wlewa życie w martwy, kanoniczny Tekst, recytując go, słuchając, dyskutując o nim, przekazując go bliskim i znajomym. Ten wymiar islamu: recytowanie, mówienie i pozbawione wyższości uważne słuchanie, jest w opinii L. Ahmad szcze-

²⁵ Ibidem, s. 78-79.

²⁶ Ibidem, s. 81.

²⁷ Ibidem, s. 120.

²⁸ Ibidem, s. 127.

²⁹ Ibidem, s. 121.

³⁰ *Koran*, z arabskiego przełożył i komentarzem opatrzył J. Bielawski, Warszawa 1986, s. 133; arab.: *Man katala nafsān bi-ghajr nafs au fasad fi al-ard fa-ka-annama katala an-nas džami'an*

gólnie właściwy kobietom, ale też mistykom muzułmańskim różnych miejsc i czasów, jak Rumi czy Ibn Arabi.

Nacisk na ideę oralności i dyskursywności Koranu łączy L. Ahmad z Nasrem Hamidem Abu Zajdem (1943-2010), myślicielem również pochodzącym z Egiptu, który odegrał dużą rolę we współczesnej arabskiej refleksji nad teologią muzułmańską i szerzej rozumianą doktryną państwa i prawa w islamie. Był on też współautorem swej quasi-autobiografii *Voice of an Exile. Reflections on Islam* (Westport-London 2004), stworzonej wraz z Esther R. Nelson. Najbardziej istotne paralele między obojgiem myślicieli ujawniają się jednak, gdy Nasr Abu Zajd krytycznie opisuje proces kanonizacji Koranu i postuluje przejście od podchodzenia do niego jako Tekstu (*nass*) do kategorii Dyskursu (*chitab*)³¹.

Wizja pluralistycznego, tożsamościowo skomplikowanego Egiptu łączy się w fabularyzowanej autobiografii L. Ahmad z mało ortodoksyjną, osobistą wizją islamu. Elementem spajającym jej osobiste przeżycia i historie z Historią wielką wdzierającą się w życie ludzi i przemieniającą je nieodwracalnie, jest jednak przede wszystkim hołd oddany wspólnotom kobiet, np. w rozdziale *The Harem Perfected?*³². „Harem” staje się tu symbolem feministycznym, oznacza siłę i samoświadomość kobiet zrzeszonych w środowisku akademickim Cambridge University, ale także swoistą hierarchię przekazywania wiedzy i doświadczenia od najstarszych do najmłodszych³³. Podobnie, silne i samodzielne intelektualnie są kobiety o różnych światopoglądach, wywodzące się z różnych części świata arabskiego, opisane we fragmentach mówiących o życiu L. Ahmad w Kairze i Abu Zabi. Ów optymistyczny ton rozświeśla smutną w gruncie rzeczy opowieść L. Ahmad, mówiącą o wszechobecnej utracie i stopniowym odchodzeniu w niepamięć wielokulturowego, inkluzywnego Egiptu i Bliskiego Wschodu.

³¹ Nasr Abu Zayd, *Rethinking the Qur'an: Towards a Humanistic Hermeneutics*, Utrecht 2004, s. 9-10 i n.

³² L. Ahmed, op. cit., s. 179-194.

³³ SparkNotes Editors, „SparkNote on A Border Passage” („Themes, Motifs, and Symbols”), SparkNotes LLC, 2006, <http://www.sparknotes.com/lit/borderpassage/> [27.12.2015].

Hassan A. Jamsheer

DYLEMATY SPOŁECZNO-POLITYCZNEJ TRANSFORMACJI W TWÓRCZOŚCI NADŻIBA MAHFUZA

Streszczenie: Niemal cała twórczość Nadżiba Mahfuza (1911-2006) została poświęcona problematyce społeczno-politycznej transformacji świata arabskiego. Można przedstawić to na podstawie wybranych jego powieści. Cezurą dzielącą dwa etapy tej twórczości byłaby rewolucja lipcowa z 1952 r. Czasy ją poprzedzające możemy śledzić na podstawie „Trylogii” i kilku innych powieści. Tu dominuje problematyka niemożności przezwyciężenia głównej bariery wobec odrodzenia kraju, tzn. okupacji brytyjskiej. Dodać należy, że panująca bieda, zacofanie i ignorancja zdeprawowała ludzi lub zniekształcała ich wizję rzeczywistości – zmuszając do kroczenia ku upadkowi, w pogoni za awansem społecznym, lub ku idealizmowi. Po rewolucji lipcowej wydaje się, że nie tylko główna bariera związana z okupacją została usunięta, ale i pozostałe związane z nierównością społeczną i niskim poziomem edukacji, lecz niebawem nadzieje związane z nowym systemem politycznym okazały się iluzją, co śledzimy w losach bohaterów powieści *Dzieci naszej dzielnicy*, *Pensjonat Miramar*, czy wszystkim *Karnak*. W często symbolicznym przekazie Nadżiba Mahfuza jest miejsce na optymizm: wiedza i nauka budzą nadzieję na pokonanie barier stojących na drodze prowadzącej do właściwej transformacji Egiptu i świata arabskiego, na drodze ku nowoczesności.

Słowa kluczowe: Nadżib Mahfuz, literatura egipska, Egipt, transformacja, polityka, społeczeństwo

W zasadzie całość twórczości Nadżiba Mahfuza została poświęcona problematyce transformacji Egiptu, z przesłaniem skierowanym do całej ludzkiej społeczności. Idzie o szeroko rozumianą transformację społeczno-polityczną i umysłową opartą o racjonalizm, zniesienie

barier i rażących nierówności społecznych, w warunkach niezawisłości jako przeciwieństwa okupacji (w wypadku Egiptu – okupacji brytyjskiej). Można przedstawić to na podstawie – rzecz jasna – wybranych jego powieści.

Cezurą dzielącą dwa etapy tej twórczości byłaby rewolucja lipcowa z 1952 r. Czasy ją poprzedzające możemy śledzić na podstawie „Trylogii” i kilku innych powieści. Tu dominuje problematyka niemożności przezwyciężenia głównej bariery stojącej na drodze odrodzenia kraju, tzn. zakończenia okupacji brytyjskiej i odzyskania niepodległości. Także – braku szerokiego poparcia dla Sada Zaghlula (zobrazowanego na idealnego niepodległościowego bohatera narodowego); raz – z winy Brytyjczyków, dwa – z winy warstw możnowładztwa (np. Szaddadów z „Trylogii”), trzy – zdrajców i oportunistów.

Dodać należy, że panująca bieda, zacofanie i ignorancja zdeprawowały ludzi lub zniekształcały ich wizję rzeczywistości, zmuszając do kroczenia ku upadkowi, w pogoni za awansem społecznym, lub ku idealizmowi oderwanemu od rzeczywistości. Zadania pokonania barier okupacji, ogromnych nierówności społecznych, stojących przed pozytywnymi bohaterami (często idealistami) kończą się niepowodzeniem.

As-Sarab („Miraż”)

As-Sarab to jedyna powieść Mahfuz, w której bohater, Kamil Ruba Laz, jest jednocześnie narratorem. Stąd jej psychologiczny wymiar, polegający na nieustannym dialogu bohatera z samym sobą – co stanowi główną linię narracji. Rola innych postaci polega na rzucaniu światła na psychologiczną sylwetkę Kamila. Główny wątek powieści to kompleks bohatera wobec matki, od której nie może się oderwać i która, dominuje nad nim całkowicie, a gdy wreszcie udaje się w jakimś stopniu zerwać ten układ przez zawarcie małżeństwa, wtedy niemoc seksualna w relacji z żoną wywołała kolejny kompleks – i te dwie przeszkody stopniowo marginalizowały, i w konsekwencji wyeliminowały bohatera z działalności społecznej¹. Toteż, w wewnętrznym dialogu Kamil Ruba Laz mówi: „Mogę uruchomić wyobraźnię, rozmawiać ze sobą, ale podejmować jakieś działanie, to niemożliwe”².

W końcu powieści Kamil, po wyleczeniu się z choroby psychicznej i fizycznej, mówi do siebie i radzi wybór drogi (*tauhid*) – tzn. zjed-

¹ N. Raghib, *Kadijjat szl-szaki al-fanni inda Nadżib Mahfuz: Dirasa tahlilijja li-usuliha al-fikrijja wa-al-dżamalijja*, Al-Kahira 1988, s. 205.

² N. Mahfuz, *As-Sarab*, Al-Kahira 1964 (I wyd., 1948), s. 311.

noczenia się z Bogiem. Doszedł do sufizmu po uwolnieniu się od matki, po jej śmierci, i po tragicznej śmierci żony (Rabab)³. Doświadczenia życiowe bohatera obnażyły kruchość jego charakteru, marginalizację własnej osoby i charakteru, gdyż nie próbował wypracować i znaleźć stanu równowagi między sobą a rzeczywistością, między własnym przeżyciem wewnętrznym a zewnętrznym obiektywnym stanem rzeczy. Ucieka więc od wpływów otoczenia społecznego na rzecz nieskończoności, ku absolutowi. Metafizyczny absolut stał się azylem przed niemocą seksualną oraz niezdolnością do społecznej adaptacji. Na tym tle, w ostatniej scenie powieści znajduje on w sufizmie wyjście, czy raczej ucieczkę od wpływów zbiorowości na rzecz nieskończoności lub absolutu⁴.

Bidaja wa-nihaja („Początek i koniec”)

W powieści *Bidaja wa-nihaja* narracja nie ogranicza się do jednej postaci (Hasanajna), lecz Nadżib Mahfuz podejmuje losy całej rodziny z jej członkami stawiającymi czoła trudom życia, upadającym po kolei na tle toczących się wydarzeń, tak jakby było to wszystko przesądzone. Mahfuz sięga do głębi tragicznych wydarzeń, które spadały na rodzinę.

Po śmierci głowy rodziny, rodzina (matka, córka i trzech synowie w wieku szkolnym) znalazła się w nader tragicznej sytuacji. Na dodatek, kiedy córka decyduje się na pracę krawcowej (w domu) – bracia wyrażają oburzenie z powodu niskiej wówczas rangi społecznej takiego zawodu, choć to nieodparta konieczność. W normalnych warunkach droga do wyjścia z sytuacji rodzinnej prowadzi przez pracę, naukę i zdobycie zawodu. Jednak, mentalność tej (podupadłej z powodu śmierci jedyne go żywiciela) rodziny prowadzi do odrzucenia tej drogi – doprowadzi siostrę i najstarszego brata, Hasana, na złą drogę (pozornie, drogę „na skróty”). Husajn z kolei poświęca się sam, przerywając studia, by przyjąć w innym mieście (Tanta) nisko płatną pracę, aby mimo to, z bardzo skromnych oszczędności pomagać rodzinie w Kairze.

Hasanajn, najmłodszy, znalazł się pod wrażeniem bogactwa protektora rodziny (przyjaciela ojca) Ahmada Beka Jusriego. Dzięki jego protekcji, po zdaniu matury, Hasanajn zostaje przyjęty do Akademii Wojskowej i zostaje oficerem. Idzie krok dalej, prosi o rękę córki

³ *As-Sarab*, op. cit., s. 366.

⁴ *Ibid.*

Ahmada Beka. Prośba została odrzucona – choć taktownie. Mahfuz bardzo obszernie i sugestywnie rysuje obraz przepaści między tymi warstwami Egiptu. Hasanajn (tak jak inni członkowie jego rodziny) przeżywa tę przepaść, dąży do wyższego poziomu materialnego, psychicznie nie dopuszcza innej alternatywy niż przynależność do wyższej klasy społecznej.

Ostatni akt burzący cały ten świat (wieloletni wysiłek na rzecz awansu społecznego) – to wiadomość od policji do Hasanajna o siostrze, trudniącej się potajemnie prostytutką, jej uwolnienie za poręceniem brata, ich samobójstwo w wodach Nilu. Można by rzec, iż w ujęciu Mahfuz, Hasanajn symbolizuje dążenie rodziny, a może całej warstwy, wydostania się z nędzy i awansu społecznego – dążenie często skazane na niepowodzenie. Cała rodzina poświęcała się w tym celu, ale nadaremnie, aż w końcu doszło do upadku głównego bohatera⁵.

„Trylogia” kairska

W niniejszym artykule warto szerzej zająć się „Trylogią kairską” (*Sulasijjat al-Kahira*), a zwłaszcza Kamalem – bohaterem drugiej i ostatniej części. Trylogia obejmuje trzy powieści: *Bajn al-Kasrajn*⁶, *Kasr asz-Szauk*⁷, *As-Sukkarijja*. Dodać należy, iż „Trylogia kairska” Mahfuz została zakończona w kwietniu 1952 r., a opublikowano ją po raz pierwszy w odcinkach w latach 1956-1957 w czasopiśmie „Ar-Risala al-Dżadida”.

Tytuły powieści wskazują na ulice, przy których mieszkały trzy pokolenia rodziny As-Sajjida Ahmada Abd al-Dżawada w okresie od 1917 do 1944 r. As-Sajjid jest 45-letnim kupcem o nastawieniu bardzo autorytarnym w stosunku do dzieci i żony. W domu jest praktykującym muzułmaninem. Natomiast w sklepie i podczas zabaw nocnych jest miły wobec przyjaciół. Kiedy zaczyna się *Bajn al-Kasrajn*, As-Sajjid kończy przygodę z pewną śpiewaczką (Dżalilą), by zacząć z następną (Zannubą).

W momencie wyjściowym powieści, As-Sajjid Ahmad, mąż Aminy od 25 lat, jest ojcem Jasina (21 lat, z pierwszego małżeństwa), Cha-didży (20), Fahmiego (18), A'iszy (16) i Kamala (10). Najstarszy bywał

⁵ Nadżib Mahfuz, *Bidaja wa nihaj*, Al-Kahira 1961, s. 381.

⁶ *Bajn al-Kasrajn*, polskie tłumaczenie J. Kozłowskiej, *Opowieści starego Kairu*, Warszawa 1989.

⁷ *Kasr asz-Szauk*, polskie tłumaczenie J. Kozłowskiej, *Kamal. Opowieści starego Kairu*, Warszawa 2009.

agresywny i podobny do ojca pod względem skłonności do zabaw. Nie ukończywszy edukacji szkolnej pracował w sekretariacie szkoły podstawowej bez perspektywy awansu w służbie cywilnej.

Fahmi z kolei, nie zainteresowany wspomnianymi rodzajami rozrywek a posiadając intelektualne potencjały ojca, jest poważnym studentem prawa. Bardzo się boi ojca, ale wykazuje głęboki szacunek wobec niego. O tym świadczy odrzucenie przez ojca jego prośby zaręczyn z Mariam, córką sąsiada. W tej sprawie całkowicie podporządkował się ojcu. Jednak Fahmi zrywa ostatecznie z bezwarunkową ojcowską dominacją, przyłączając się do tajnej patriotycznej organizacji i uczestniczy w antybrytyjskiej demonstracji. Zabity podczas wiecu Fahmi staje się sztandarowym symbolem rodziny przez trzy generacje. W ten sposób kończy się *Bajn al-Kasrajn* tragicznie zarówno dla rodziny, jak i Egiptu.

Interesujący nas w tych rozważaniach Kamal, wyróżnia się tym, że jest jak ojciec fizycznie dobrze zbudowany i jak matka urodziwy. Niektóre kreatywne cechy Kamala ujawnił Mahfuz już w *Bajn al-Kasrajn*, by w dwóch następnych powieściach „Trylogii” przedstawić go jako reprezentanta nowej postępowej generacji. Ceni on, jak inni z tego pokolenia, naukę i wiedzę empiryczną bardziej niż religię i wiarę⁸. Na studia uniwersyteckie wybiera filozofię (tak jak sam Mahfuz). Oburzony ojciec mówi przy tej okazji: „Pytam cię na temat twojej przeszłości i ty odpowiadasz, że chcesz poznawać początki życia i los. Co z tego zrobisz? Otworzysz sobie punkt jako wróżbita?”⁹.

W rezultacie Kamal uosabia nowy Egipt, podczas gdy As-Sajjid Ahmad – przeszłość. Podczas gdy członkom rodziny płci męskiej przydziela się pewien zakres swobody, członkowie płci żeńskiej uznaje się zawsze za podporządkowane. To się odnosi do Aminy, która jest kontrolowana przez As-Sajjida zgodnie z tradycją, przyjętą w specyficznej formie w oparciu o religię islamu. Proces sekularyzacji postępuje w Egipcie już na przełomie wieków XIX i XX. Świeckie instytucje, ukształtowane według wzorców zachodnich, zastępują tradycyjne instytucje i szkoły religijne. Absolwenci nowego systemu edukacyjnego zajmują miejsce tradycyjnych administratorów i nauczycieli. Takie przemiany modernizacyjne musiał wywierać swój wpływ na rodzinę As-Sajjida. Kamal stawał się więc przedstawicielem nowej elity, wolnej od tradycji – w kontekście

⁸ M. H. Elshall, *Modern Interpretations of Gender in Naguib Mahfouz's Cairo Trilogy*, Gainesville 2006, s. 36.

⁹ N. Mahfuz, *Kasr asz-Szauk*, Al-Kahira 1959, s. 55.

swoich studiów nad i zainteresowań Darwinem i Bergsonem – tzn. myślicielami wolnymi od optyki religijnej.

Warto dodać, iż w dwóch dalszych częściach „Trylogii” atmosfera optymizmu z *Bajn al-Kasrajn* ustępuje, oddając pole rozczarowaniu. Dzieje się to na tle rewolucji 1919 roku na rzecz zakończenia okupacji brytyjskiej i osiągnięcia niepodległości. Sad Zaghlul, przewodniczący delegacji patriotycznej (*Wafd*) na Paryską Konferencję Pokojową znajduje się w więzieniu. Odtąd rozmowy w rodzinie zostają zdominowane przez wydarzenia związane z ruchem protestacyjnym z ulic kairskich. Brytyjczycy zakładają obozowisko w dzielnicy Al-Husajn, przy domu As-Sajjida, zaś on, głowa rodziny, jest zmuszony do noszenia ciężkich worków na umocnienia dla żołnierzy brytyjskich. Jeden z brytyjskich oficerów stara się uwieść ukochaną Fahmiego, Mariam, a na Jasina napada tłum biorący go za agenta brytyjskiego. Momentem przełomowym jest jednak przede wszystkim śmierć Fahmiego z rąk żołnierzy brytyjskich.

Tak więc, I wojna światowa wiąże się według wizji Nadżiba Mahfuza z wielkimi zmianami w egipskich rodzinach. Proces ten już zasygnalizowała odmowa Fahmiego podporządkowania się woli ojca trzymająca się z dala od działalności patriotycznej. W ten sposób podważył siłę władzy wynikającej z tradycji. Po wojnie, brutalność brytyjskich wojsk okupacyjnych pogłębia tę tendencję, doprowadzając do rozpadu struktur rodzinnych i zachwiania egipskiego porządku społecznego. W konsekwencji powstaje próżnia społeczno-polityczna, którą częściowo zaczynają zajmować organizacja pod nazwą Bracia Muzułmanie (*Al-Ichwan al-Muslimun*), postulujący powrót do czasów wczesnego islamu.

Te głębokie zmiany śledzimy w *Kasr asz-Szauk* i *As-Sukkarijja* poprzez osobowość Kamala. Mamy zatem polityczne i kulturowe konflikty, egipskie dążenie do niepodległości, dylemat wyboru między tradycją a innowacją – to wszystko w sylwetce psychologicznej tego bohatera na tle innych postaci. Napięcie rośnie na przykład, kiedy Kamal opublikuje artykuł na temat teorii ewolucji Karola Darwina. Gniew ojca wynika z kwestionowania tradycji – przede wszystkim z ukrytego kwestionowania władzy patriarchalnej opartej na tej tradycji. Proces ten wydaje się nieodwracalny, w tym sensie, że sam As-Sajjid zdaje sobie sprawę ze zmian i upływu czasu przy okazji powrotu do nocnych zabaw po pięcioletniej przerwie w związku z śmiercią Fahmiego. Jego stan rezygnacji fizycznej i psychicznej staje się ewidentny: „Najprawdziwszym lustrem człowieka jest przyjaciel, który wraca po długiej nieobecności”¹⁰. Konsekwencją tego jest kwestionowanie władzy

¹⁰ *Kasr asz-Szauk*, op cit., s. 3-4.

tradycjonalistycznej. W odpowiedzi na pytanie matki Kamal mówi: „Przeszłość odeszła bezpowrotnie – era religijnych lekcji, pouczeń religijnych i opowieści o prorokach i demonach [...]”¹¹. Dawniej bez reszty słuchał podobnych opowiadań matki. Dziś uznaje te czasy za bezpowrotną przeszłość. O czym mają mówić, nad czym dyskutować? Pozostają pogawędki o niczym, nie mają nic sobie do powiedzenia. „Uśmiecha się, jakby przeprasząc zarówno za przeszłe, jak i przyszłe milczenie”¹².

Niemniej, sprawa nie wydaje się z punktu widzenia Kamala tak oczywista, bo jest zakładnikiem egipskich uwarunkowań. Ujawnia to w wewnętrznym przeżywaniu, w nieprzerwanym monologu z samym sobą wokół egipskiej walki o niepodległość i autentycznej tożsamości. Skonfrontowany z mentalnością Szaddadów, brata i siostry wychowanych na Zachodzie, którzy życzą sobie, by Egipt został przekształcony na wzór zachodni, Kamal dystansuje się od nich, a ponadto jest zszokowany podczas pikniku, kiedy dowiaduje się, że A’isza przygotowała kanapki z wieprzowiną, a do picia – zimne piwo. Grzecznie odmawia korzystania z poczęstunku. Przy końcu *Kasr al-Szauk* oboje Szaddadowie opuszczają Egipt, by w końcu *As-Sukkarijja* informować nas, że ich ojciec zbankrutował i popełnił samobójstwo, Ajida zaś powróciła do kraju, ponownie wyszła za mąż i umarła przy porodzie, a jej brat powrócił też i podjął pracę na podrzędnym stanowisku. Rozpad rodziny Abd al-Dżawada i upadek Szaddadów sygnalizuje odrzucenie przez Egipt obu orientacji – na Zachód i tradycjonalizm. Jednakże walka między westernizacją a tradycjonalizmem trwa nadal do końca „Trylogii”.

Casus Kamala to w swej istocie kryzys całego pokolenia – pokolenia wyłonięgo z zacofanego społeczeństwa, pokolenia predestynowanego do ponoszenia dzieła przemian (odnowy / *taghjir*) – na skutek czego jego niepewne kroki wahały między jałowością a czynem. Problemy Kamala to problemy wykształconych Egipcjan, których młode lata zbiegły się z rewolucją 1919 roku – i którzy nie wiedzieli, jak znaleźć szczytne ideały w miejsce upadających ideałów swoich przodków. „Nie jestem mieszkańcem tej planety. Jestem obcy, i powinienem żyć życiem obcych” – mówi do siebie Kamal Abd al-Dżawad¹³.

W dalszych partiach „Trylogii” Kamal zastanawia się zatem nad swoim życiem, relacjami z matką, ojcem, ukochaną (Ajidą), z Bogiem – zastanawia się nad tym, czym były i do czego się sprowadziły. Matka wierząca w zabobony oddala się od niego, zaś ojciec łączy w sobie

¹¹ Ibid., s. 11.

¹² Ibid., s. 55; N. Raghīb, op. cit., s. 164.

¹³ *Kasr asz-Szauk*, op. cit., s. 355.

ignorancję z apodyktycznym usposobieniem wobec domowników. Z kolei Ajida wybrała syna radcy, osobę z wyższej sfery za męża. W końcu stoi samotnie w obliczu tych wyzwania, w obliczu efemeryczności swego świata, aż wreszcie przekonuje się do wyboru nauki, filozofii i wyższych (idealnych) wartości¹⁴. Tym samym umieścił swoje problemy osobiste w kontekście problemów społecznych swego kraju. Odnosi się to do krytyki poziomu panującej ignorancji, braku lojalności w sferze polityki, zdrady polityków i arystokracji, odwrócenie się od przywódców niepodległościowych, braku rzeczywistej sprawiedliwości i ograniczenia się konstytucji z 1923 r. do formalnych deklaracji na temat swobód obywatelskich, wreszcie zaniku wszelkich perspektyw na przełomową pozytywną zmianę po śmierci idealnego – jego zdaniem – przywódcy Egiptu, Sada Zaghlula (1927 r.)¹⁵.

Kamalowi Abd al-Dżawadowi potrzebna był więc solidna podstawa, którą daje nauka, i właśnie poprzestał na tym przekonaniu, tzn. nie był w stanie przejść od teorii do praktyki, od słowa do czynu, od sfery myśli do sfery rzeczywistości.

O bohaterze swojej powieści, Kamalu, wyraża się autor powieści po latach w ten sposób: „Kamal odzwierciedla mój kryzys intelektualny (ideologiczny / *fikri*), który był kryzysem pokoleniowym, jak sądzę; inaczej – nie akcentowałbym tego z tą siłą w jakiej to okazałem”¹⁶. A przy innej okazji powiedział: „Kryzys intelektualny Kamala w *Trylogii* był kryzysem naszego całego pokolenia, a sądziłem że dotyczy tylko mnie, aż niektórzy przyjaciele i krytycy sami przyznali się do tego”¹⁷.

Po rewolucji lipcowej wydaje się, że nie tylko główna bariera związana z okupacją została usunięta (kraj odzyskał niezawisłość), ale i pozostałe związane z nierównością społeczną i niskim poziomem edukacji (czy analfabetyzmem), lecz niebawem nadzieje związane z nowym systemem politycznym okazały się iluzją, co śledzimy w losach bohaterów „Trylogii kairskiej”, *Karnaku* czy w powieści *Dzieci naszej dzielnicy*. W niejednej powieści ludzie, głoszący idee i hasła niedawnej rewolucji, bywają nękani i prześladowani za poglądy przez narodowe władze.

W często symbolicznym przekazie Nadżiba Mahfuz jest miejsce na optymizm: wiedza i nauka (raczej bohaterowie, którzy w jakimś stopniu je ucieleśniają) budzą nadzieję na pokonanie barier stojących

¹⁴ *As-Sukkarijja*, Al-Kahira 1964, s. 125.

¹⁵ *Ibid.*, s. 45.

¹⁶ „Hiwar”, marzec/kwiecień 1963, nr 3, s. 67.

¹⁷ Wywiad opublikowany w czasopiśmie „Al-Adab”, czerwiec 1960, s. 19.

na drodze prowadzącej do właściwej transformacji Egiptu, a może całego świata, ku nowoczesności – utożsamianej jednoznacznie z rozwiązywaniem problemów egzystencjalnych i społecznych, a przede wszystkim ustanowieniem sprawiedliwej władzy postulowanej przecież przez religie monoteistyczne (które każdorazowo szybko stały się narzędziem rządzenia w rękach despotów).

Karnak

Powieść *Karnak* ma charakter dokumentalnego przekazu. „[...] W ten sposób staje się rozprawą w obronie wolności słowa i pluralistycznej działalności politycznej, w obronie społeczeństwa obywatelskiego”. We *Wstępie* do polskiego tłumaczenia czytamy: „Bywalcy kawiarni Karanak stanowią w pewnym stopniu przekrój postaw i poglądów na egipską rzeczywistość, są tu postawy heroiczne – młodych ideowców, otwarcie wyrażających swoje poglądy, i postawy zwykłych ludzi, często starszych, którzy nawet w kręgu przyjaciół wypowiadają się ostrożnie. Jak zwykle mamy tu opis losów głównych postaci, realia kairskiej ulicy, kawiarnię, rozmowy o trudnej rzeczywistości, o tym, co się dzieje dokoła. Wszyscy są jakoś uwikłani w bieżące wydarzenia. Mówią językiem prostym, ale też w pełnym rewolucyjnych frazesów, który niekiedy może się wydawać nienaturalny w rozmowach prywatnych. Taki był jednak język ówczesnej młodzieży, zakochanej w rewolucji i jej przywódcach, język ‘dzieci rewolucji’, jak ich nazywano i jak oni sami siebie określali. Dzieci strasznie oszukanych. Perfidia systemu, cynizm aparatu ‘ochroniarzy’ rewolucji są tu ukazane niezwykle przejmująco”¹⁸.

Dzieci naszej dzielnicy

W *Dzieciach naszej dzielnicy* (*Aulad harratina*), dzieje dzielnicy opisuje kronikarz-autor za sprawą zwolennika Arafy, bohatera ostatniej części powieści: „Należysz do nielicznych, którzy potrafią pisać. Dlaczego nie opisziesz dziejów naszej dzielnicy? Ludzie opowiadają je bez ładu i składu, tak że historia ta zdana jest na łaskę gawędziarzy, zależy od ich kaprysów i stronniczości. Dobrze by było, gdybyś z pożytkiem dla ogółu złożył je starannie w jedną całość”. „I tak powstała ta historia ludzkości, historia tyranii, nędzy i ludzkiego cierpienia”¹⁹.

¹⁸ N. Mahfuz, *Karnak*, przekład: J. Kozłowska i G. Yacoub, Sopot 2011, *Wstęp*, s. 9-10.

¹⁹ *Dzieci naszej dzielnicy*, przekład: I. Szybilska-Fiedorowicz, Sopot 2013, *Wstęp* J. Kozłowskiej, s. 5; *Aulad harratina*, Bajrut 1976, s. 5.

Narracja przebiega następująco: właściciel Posiadłości, Al-Dżabalawi (odpowiednik Boga), wybiera, zamiast najstarszego syna Idrisa, najmłodszego Adhama (Adama) za swojego dziedzica. Zbuntowanego w efekcie Idrisa wygania z raju, po czym wygania też Adhama. Po śmierci sprawiedliwego Adhama następują okrutne rządy uzurpatorów. Wybuchają wojny, panują prześladowania. Dlatego pojawiają się kolejno prorocy: Dżabal (Mojżesz), Rifa'a (Jezus) i Kasim (Muhammad). Za każdym razem panują na krótko sprawiedliwe rządy. Po śmierci każdego proroka wracają złe czasy (terror i nędza).

Czwarty prorok-uczony, Arafa (ar. 'wiedzieć, znać'), znajduje broń zdolną w założeniu zniszczyć wszelkie zło (tak charakterystyczne dla czasów poprzednich) i zapewnić dobrobyt ludzkości, ale broń dostaje się w ręce tyranów, którzy mordują Arafę i jego rodzinę. Pessimistyczny obraz rozjaśnia wiara ludzi, że brat Arafy, Hanasz, przeżył i wróci z cudownym środkiem, mogącym zapewnić dobrobyt, pokój i wolność. „Ludzie jednak znosili tyranię obojętnie i cierpliwie. Uchwycili się nadziei i ilekroć dokuczały im prześladowania, mówili: 'Niesprawiedliwość musi się skończyć – to pewne jak to, że po nocy następuje dzień. Nasza dzielnica ujrzy jeszcze kres tyranii oraz światło jutrzeńki i cudów'”²⁰.

„W powieści nie ma żadnych konkluzji, może tylko oczywiste stwierdzenia, że powodem ludzkich nieszczęść, cierpień i tragedii są niesprawiedliwe reżimy panujące w świecie bez Boga, że historia była zawsze surowa dla ludzi, że religia zawsze służyła okrutnym władcom, ale człowiek potrzebuje wiary”. Mamy też pytania zadawane przez znanego nam już bohatera *Trylogii*. Więc, „Kamal, bohater drugiego i trzeciego tomu *Trylogii*, stawia sobie pytania o sens życia, o naturę zła, czy zło jest stworzone przez człowieka, czy też jest częścią życia, dlaczego jest tyle cierpienia na świecie, pyta o Boga, o szczęście”. „[...] Wierzy w naukę i ma nadzieję, że to ona przyniesie ludziom szczęście. Ostatnia część *Dzieci naszej dzielnicy* nawiązują do tej wiary, a konkretnie ilustruje jakby rozmowę redaktora naczelnego lewicowego czasopisma „Al-Insan al-Dżadid” („Nowy człowiek”) Adliego Karima z siostrzeńcem Kamala, Ahmadem Szaukatem, starającym się o pracę w redakcji. Padają w niej następujące zdania: „Teraz nauka musi zastąpić proroków i religię dawnego świata... Każda epoka ma swoich proroków, a prorokami naszych czasów są uczeni’. Nauka jest nadzieją współczesnych mieszkańców dzielnicy – świata”²¹.

²⁰ Ibid., s. 558; *Aulad harratina*, op. cit., s. 552.

²¹ *Dzieci naszej dzielnicy*, op. cit., s. 8.

Ewa Łukaszyk

OD OGRODU KOCHANKÓW IBN KAJJIMA AL-DŻAUZIJJ
DO ARABSZCZYZNY TRANSKULTUROWEJ.
PROJEKT RESTYTUCJI JĘZYKA INTYMNEGO
W PISARSTWIE FATEMY MERNISSI I JEGO KONTYNUACJE

Streszczenie: Artykuł dotyczy współczesnego podjęcia dawnej kodyfikacji odmian i stadiów miłości, jaka rozwinęła się na gruncie cywilizacji arabsko-muzułmańskiej. W latach 80. ubiegłego wieku w Maroku taki postulat wysunęła Fatema Mernissi, pragnąc w ten sposób przyczynić się do uzdrowienia problemu relacji osobistych w Maghrebie, nadwerężonych jej zdaniem przez przemoc kolonialną; do pomysłu przypomnienia dawnego słownictwa powracała kilkakrotnie w swoich książkach. W chwili obecnej można uznać, że ten zamysł przyjął się w kulturze Maghrebu i innych części świata arabskiego; co więcej, posiada określone reperkusje w kulturze europejskiej, czy też szerzej, zachodniej. Z literackiej i intelektualnej inspiracji dawną rozprawą definiującą 50 odmian miłości wynikły nie tylko dzieła plastyczne i oryginalne projekty edytorskie, ale także próby uwspółcześnienia i dalszego rozwinięcia tradycyjnej „listy” aż do stu pozycji. Ten nowy „słowniczek miłości”, krążący w świeżych wydaniach i przekładach na różne języki zachodnie (zachowujący jednak arabskie brzmienie samych terminów, a także ich wizualną oprawę kaligraficzną), stał się częścią rozwijającej się aktualnie „transkultury”.

Słowa kluczowe: Ibn Kajjim al-Dżauzijja, Fatema Mernissi, transkultura, język miłości

Jednym z najtrudniejszych pytań, jakie stoją przed badaniami orientalistycznymi w chwili aktualnej jest zarysowanie transkulturowego horyzontu dla dziedzictwa arabskiego, określenie oryginalnego, a zarazem pozytywnego wkładu, jaki może wносить kultura arabska do

kształtowania życia w warunkach globalizacji. Impakt tego dziedzictwa nie sprowadza się wszak do zjawisk o charakterze destruktywnym. Dorobek cywilizacji arabsko-muzułmańskiej uczestniczy także w transkulturowej interferencji porządków symbolicznych, rozumianej jako proces synergii, prowadzący do wykształcenia nowych, bardziej treściwych i autentycznych form życia¹.

Pojęcia transkultury i transkulturowości, choć brzmią znajomo ze względu na czytelną podstawę słowotwórczą, a skądinąd przewinęły się też, w nieco odmiennym znaczeniu, już kilkadziesiąt lat temu², są w gruncie rzeczy bardzo świeże i nie weszły jeszcze na dobre do bieżącego języka humanistyki. Zaledwie kilka lat temu (w 2009 roku) rosyjsko-amerykański badacz Michail Epstein zaczął definiować transkulturę jako „apofatyczne królestwo tego, co «kulturowe» poza jakąkolwiek pojedynczą kulturą lub tożsamością kulturową”³. Propozycję tę rozwija Arianna Dagnino, pisząc w swojej najnowszej książce (2015) o „transprzestrzeni” (*transpace*) i „transkulturowym continuum” (*transcultural continuum*) jako o „wszechobejmującej przestrzeni podmiotowej świadomości i kulturowych możliwości [...], otwierającej się na recepcję, integrację, negocjację i przesiąknięcie innymi kulturami, językami, obrazami świata”⁴. Z kolei w moim własnym, budowanym aktualnie ujęciu przestrzeń transkulturowa jest ulotną sferą symboliczną, którą można uchwycić za pośrednictwem metafor wziętych z topologii matematycznej: jest to „wyższy wymiar” w tym znaczeniu, w jakim mówimy w naukach matematyczno-przyrodniczych o wymiarach czasoprzestrzennych. Analogicznie można mówić o wymiarach przestrzeni symbolicznej, konstruowanej przez człowieka. Wymiar transkulturowy jest zatem nadbudowaną przez twórczą jednostkę głębią

¹ Posługuję się terminem „forma życia” w luźnym nawiązaniu do myśli Giorgio Agambena, który definiuje w ten sposób pewną regułę, niekoniecznie w znaczeniu reguły zakonnej, nadającą kształt, uporządkowanie czy stałą ramę, a jednocześnie pogłębiony sens egzystencji człowieka wraz z jej nawet najbardziej powszednimi aspektami. Por. G. Agamben, *Altissima povertà. Regole monastiche e forma di vita: Homo sacer, IV, I*, Vicenza 2011.

² Wyrażenia „transkultura” używał Fernando Ortiz (1881-1969) w latach 40. XX wieku. Chodziło mu o zjawisko zachodzące w warunkach kolonialnych i post-kolonialnych konwergencji, widocznej w formach „czarnej” kultury kubańskiej, jakie badał z perspektywy etnomuzykologicznej i antropologicznej. Jednak stworzenie samego terminu nie rozwinęło się wówczas w odrębną propozycję teoretyczną i nie wzbudziło szerszego oddźwięku.

³ M. Epstein, *Transculture. A Broad Way Between Globalism and Multiculturalism*, „The American Journal of Economics and Sociology” 2009, nr 1, s. 332.

⁴ A. Dagnino, *Transcultural Writers and Novels in the Age of Global Mobility*, West Lafayette 2015, s. 201.

wyrastającą poza przestrzeń zajęą przez wielość porządków kulturowych.

W tej nadbudowanej przestrzeni symbolicznej może się rozgrywać komunikacja niemożliwa na kulturowym planie: przekaz symboliczny poza i ponad jakąkolwiek kulturą. To rozumienie zbiega się, choć nie do końca pokrywa, z uścieleniami terminologicznymi, jakie poczyniła Dagnino, autorka w dużej mierze ograniczająca swoje badania do zjawisk związanych z twórczością pisarzy przemieszczonych, migrantów. Postulowane przeze mnie ujęcie jest zarazem szersze i bardziej radykalne: nie chodzi wyłącznie o fuzję wielu kultur w indywidualnej świadomości, lecz o transhumanistyczne przekroczenie osadzenia w kulturze jako źródła i zarazem granicy generowania myśli i form ich ekspresji w słowie lub obrazie. Interakcja i synergia wielu kodów kulturowych w indywidualnej świadomości, a także załamanie kulturowości wskutek namnożenia sprzecznych wymagań wnoszonych przez te kody, otwiera perspektywę wglądu w człowieczeństwo leżące poza i ponad jakąkolwiek pojedynczą kulturą, a także otwarcie nowej przestrzeni autentyzmu.

Doświadczenie transkulturowe jest zarazem doświadczeniem wyzwalającym, skoro otwiera przestrzeń spontaniczności leżącą poza automatyzmami narzuconymi w procesie pierwotnej akulturacji jednostki – i alienującym, skoro załamanie kulturowych kodów symbolicznych może oznaczać niemożność komunikacji z innymi ludźmi. Wyzwaniem aktualnej epoki jest zatem budowa przestrzeni wspólnej transkulturowych jednostek, z których każda tworzy odrębny i niepowtarzalny wzorzec transkulturowy. Ten topologiczny wymiar przestrzeni symbolicznej otwiera perspektywę emergentnego przekazu o wyższym poziomie złożoności, opartego na interferencji kodów. Element translingwalny, a więc splatanie się wielu języków w nową formułę komunikacji walczącą o zawłaszczenie kolejnych obszarów niewysłowionego dotychczas doświadczenia, jest tu istotnym elementem, stąd też w niniejszym artykule będzie mowa o swoistej proliferacji języka, za jaką można uznać wokabularz pięćdziesięciu terminów oznaczających różne aspekty bądź stadia miłości, jaki wykształcił się w języku arabskim.

Pole semantyczne miłości pojawia się tu nieprzypadkowo. Odsyła ono do doświadczenia, które tylko częściowo leży w obrębie kulturowej kodyfikacji. Tylko częściowo sprowadza się zatem do odegrania przez jednostkę podyktowanego przez kulturę rytuału lub aktywizacji kulturowego zespołu znaczeń z rzędu tych, jakie Roland Barthes pró-

bował niegdyś zinwentaryzować we *Fragmentach dyskursu miłosnego*⁵. Nie przypadkiem przywołuję tu dzieło francuskie, gdyż właśnie Francja dysponuje unikalnym dorobkiem literackim i filozoficznym, gromadzonym poczynawszy od Markiza de Sade aż po próby uchwycenia istoty erotyzmu i nakreślenia jego historii przez Georges'a Bataille'a⁶. We współczesnym Maghrebie dochodzi do interferencji tych dwóch porządków symbolicznych, francuskiego i arabskiego, i dwóch zupełnie rozbieżnych wizji erotyzmu, jakie się w nich zarysowują.

Doświadczenie miłości, w jej ludzkim i nadprzyrodzonym wymiarze (może wszak chodzić również o miłość do Boga i mistyczne zjednoczenie z Absolutem), stanowi zatem pole przecinania się wymiaru kulturowego, z leżącą w jego obrębie wielością kulturowych porządków, z czymś co wymyka się z kultury jako kodu symbolicznego i otwiera przestrzeń położoną ponad tymi poszczególnymi porządkami, dającą jednoczesny wgląd w ich wielość. Jednocześnie wyłania się tu, jako podmiot doświadczenia miłosnego, hipotetyczna jednostka transkulturowa, zdolna do jednoczesnego wglądu we francuskie i arabskie kodyfikacje miłości, a także w ich interferencję, jakiej można się doszukiwać w obrębie Maghrebu jako przestrzeni nakładania się dziedzictwa więcej niż jednego kręgu kulturowego. Pragnąc uniknąć uwikłania w sprzeczne dane obu tych systemów, jak to przedstawiła chociażby Nedjma w powieści *Migdał*⁷, owa jednostka szuka spontaniczności i autentyczności leżącej poza jakąkolwiek kodyfikacją kulturową. Dochodzi tu zatem jednocześnie do proliferacji kodów i ich całkowitego załamania, wglądu w interferencję i w pustkę leżącą poza kulturami.

Projekt transkulturowy postrzegam jednocześnie jako opozycję w stosunku do innego pojęcia, wynikłego z inspiracji, jakiej dostarcza słynny cykl prac o sferach Petera Sloterdijka⁸. Dotychczasowe, zakończone niepowodzeniem próby zneutralizowania arabskiej obecności przez Europę, zarówno te stojące pod hasłem kolonialnej misji cywilizacyjnej, akulturacji, jak też następnie wielokulturowości, można uchwycić w topologicznych kategoriach budowy „ostatniej

⁵ Por. R. Barthes, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa 2011.

⁶ Por. m.in. G. Bataille, *Historia erotyzmu*, przeł. I. Kania, Kraków 1992; tenże, *Lzy Erosa*, przeł. T. Swoboda, Gdańsk 2009.

⁷ Por. Nedjma, *Migdał. Opowieść intymna*, przeł. I. Banach, Poznań 2005. Bohater tej powieści, Driss, żywiąc pragnienie stania się „arabskim libertynem” i miotając się między rozbieżnymi koncepcjami erotyzmu, całkowicie dezorganizuje życie własne i ukochanej kobiety.

⁸ Por. P. Sloterdijk, *Sphären I – Blasen, Mikrosphärologie*, Frankfurt am Main 1998; tenże, *Sphären II – Globen, Makrosphärologie*, Frankfurt am Main 1999.

sferę”, w której obcość miała zostać zamknięta i w ostatecznym rozrachunku zneutralizowana. Wobec porażki tych projektów wyłania się konieczność ujęcia alternatywnego, przewyżniającego hierarchiczność postulowaną również w postkolonialnym modelu wielokulturowym, w którym obcość miała być bańką zamkniętą we wnętrzu większej, wszechogarniającej i nadrzędnej sfery, zapewniającej dominację prawideł wysnutych z europejskiej nowoczesności. W opozycji do tej topologii sfer nadrzędnych zawierających i stopniowo wchłaniających sfery podrzędne rysuje się topologia interferencji, której ostatecznym rezultatem jest nadbudowa nowego wymiaru – jakościowo odmiennej przestrzeni symbolicznej mogącej mieć najpewniejsze zakotwiczenie w prywatnym, intymnym, indywidualnym obszarze ludzkiego doświadczenia.

Wyjściem z topologii Sloterdijkowskiej nie jest zatem rozwiązanie polityczne, lecz poszukiwania koncentrujące się na przeciwnym krańcu, w obrębie kontr-politycznej rzeczywistości osobistej, mogącej się otworzyć na nowy wymiar, leżący poza logiką „ostatniej sfery” i zawartych w niej bąbli. Ucieczka w intymność i erotyzm – „klucz do zachowań suwerennych”⁹ człowieka według Bataille’a – jest drogą wolności jednostki skonfrontowanej z wszelkimi formami totalizującymi, od imperium kolonialnego po konfrontujące się we współczesnym świecie fundamentalizmy religijne. Erotyzm w sposób naturalny ustanawia przestrzeń anarchii uderzającą w te formy totalizujące, wnosi obietnicę doświadczenia wolnego, wykraczającego, w swych kulminacyjnych momentach, poza kulturowe automatyzmy. Jest to zarazem sfera niewysłowienia, w której jednostka staje wobec wyzwania translingwalnego, rozumianego tu jako konfrontacja z niewystarczalnością języka i potrzebą jego nieustannego odnawiania i poszerzania.

W tej właśnie perspektywie zyskuje na znaczeniu rozpoczęty w latach 80. ubiegłego wieku projekt restytucji języka intymnego, w którym marokańska pisarka i intelektualistka Fatema Mernissi powraca do zaprzeszłego dziedzictwa cywilizacji arabsko-muzułmańskiej. W klasycznym okresie rozwoju tej cywilizacji doszło, jak już wspomniałam, do stopniowego rozwinięcia unikalnego systemu pojęciowego, pokrywającego pole semantyczne związane z różnymi odcieniami, odmianami czy stadiami miłości. Duża część tych poszukiwań jest związana z kontekstem średniowiecznej Al-Andalus, za której spadkobiercę można uznać współczesny Maghreb. Nie przypadkiem więc Mernissi powołuje się m.in. na autorytet Ibn Hazma¹⁰. Z drugiej

⁹ G. Bataille, *Historia erotyzmu*, op. cit., s. 10.

¹⁰ Por. Ibn Hazm, *Naszyjnik gołębic. O miłości i kochankach*, przeł. J. Danecki, Warszawa 1976.

strony, to dziedzictwo refleksji nad odmianami miłości, którego ilustracją może być *Naszyjnik gołębiczy*¹¹, jest organicznie związane z poszukiwaniami mistycznymi i kodyfikacją stadiów miłości jako etapów drogi sufickiej. Z takim rozumieniem miłości możemy się spotkać u innego z reprezentantów Al-Andalus, Ibn Arabiego¹².

W ostatecznym rozrachunku, Mernissi obiera jednak za główną podstawę swojego projektu restytucji języka intymnego filologiczne dzieło *Ogród kochanków* (*Rijad al-muhibbin*) Ibn Kajjima al-Dżauziji, którego wokabularz przypomina w 1984 roku w aneksie do zbioru szkiców *Miłość w krajach muzułmańskich w zwierciadle dawnych tekstów*¹³. Można uznać, że *Ogród kochanków* przekazuje najbardziej zaawansowany stan tego kodu, osiągnięty pod koniec okresu najbardziej dynamicznego rozwoju klasycznej cywilizacji arabsko-muzułmańskiej – aż pięćdziesiąt terminów, zamiast ośmiu, jakimi posługiwano się zazwyczaj we wczesnym okresie klasycznym. Po przypomnieniu przez Fatemę Mernissi, dzieło Al-Dżauziji staje się z kolei punktem wyjścia do nowych poszukiwań, opartych na translingwalnych interferencjach, rozumianych tu zarazem jako eksploracja zderzenia kodów językowych (arabski *vs* francuski, przywołany, lecz zarazem zmodyfikowany i wzbogacony przez dokonany w Maghrebie, a więc poza-metropolitalny przekład Al-Dżauziji) i zrośniętych z tymi językami tradycji kulturowych i dyskursywnych. Równocześnie dochodzi również do zderzenia słowa i obrazu jako odrębnych modalności ekspresji w bogato ilustrowanym albumie wydanym przez wydawnictwo Marsam w Rabacie, który można uznać za samoistne dzieło sztuki i jeszcze jedną interferencję otwierającą nową przestrzeń w odpowiedzi na wokabularz Al-Dżauziji¹⁴. Z drugiej strony, pojawia się także nowy, rozszerzony słownik, obejmujący już nie pięćdziesiąt, lecz sto określeń, jaki Malek Chebel opracował we współpracy z kaligrafem Lassaâdem Métoui¹⁵.

¹¹ Ściślej rzecz biorąc, traktat ten, jak wskazuje jego podtytuł (*Tauk al-hamama fi al-ulfa wa-al-ullaf*) dotyczy tylko jednej z form miłości, określanej terminem *ulfa*. Co ciekawe, termin ten nie występuje ani u Al-Dżauziji, ani w rozszerzonym, współczesnym słowniku *Stu imion miłości*.

¹² Por. Ibn al-Arabi, *Traktat o miłości*, przeł. J. Wronecka, Warszawa 1995.

¹³ F. Mernissi, *L'amour dans les pays musulmans. À travers le miroir des textes anciens* (1984), Éditions Le Fennec, Casablanca 2012. Dla ułatwienia lektury, w tekście podaje w tłumaczeniu własnym tytuły dzieł, które dotychczas nie zostały przełożone w całości na język polski.

¹⁴ Fatema Mernissi présente *Le Jardin des Amoureux. Les 50 noms de l'amour d'Ibn Qayyim al-Jawziyya*, kaligrafie M. Idali, ilustracje M. Bannour, F. Louardighi, przekład z języka arabskiego F. Zryouil, Rabat 2011.

¹⁵ M. Chebel, L. Métoui, *Les cent noms de l'amour*, Paris 2006.

Słownik *Stu imion miłości* w dużej mierze zawiera w sobie listę zestawioną przez Al-Dżauziję. Chebel i Métoui dodają do niej pewne terminy oznaczające specyficzne kodyfikacje kulturowe w tradycji arabsko-muzułmańskiej, takie jak np. „miłość uzrycka” (*al-hubb al-uzri*). Włączają też terminy wzięte z mistyki sufickiej, takie jak *fana*, rozumiane zwykle jako rozpięcie się jednostkowej jaźni w Absolutie. Wreszcie pojawia się nieunikniona aktualizacja słownictwa, dostosowująca je do stanu obyczajów naszej epoki. Stąd też w książce przewijają się kilkakrotnie wyrażenia ze słówkami *dżins* i *dżinsi*, które można uznać w przybliżeniu za arabski odpowiednik terminu „seks”. Za każdym razem autorzy dają jednak do rozumienia, że dystansują się wobec tak mało klasycznego pojęcia. W ten sposób wokabularz nie tylko podwaja objętościowo istniejącą listę, ale też zderza proliferujące terminy arabskie (i ich wyrosłą na gruncie arabsko-muzułmańskim transpozycję graficzną w postaci kaligramów) z francuskojęzycznymi definicjami. Oznacza to nie tylko nawiązanie do tradycji cywilizacji muzulmańskiej, ale i twórcze przekroczenie jej granic w oparciu o arabsko-francuską interferencję, która jednocześnie wykracza poza obręb kategorii postkolonialnych, od jakich wyszła Mernissi.

W początkowym momencie Fatema Mernissi postawiła wszak projekt restytucji sfery intymnej właśnie jako odpowiedź postkolonialną. Próbowwała odnieść się w ten sposób do niedającej się zaleczyć traumy, jaka utrzymywała się w kolejnych dziesięcioleciach po wycofaniu się Francji z obszaru śródziemnomorskiego. Najbardziej kompletny i dojrzały wyraz literacki znajduje to w wydanych najpierw po angielsku, a następnie w autorskim przekładzie *Kobietych snach* (*Rêves de femmes*)¹⁶, książce w dużej mierze opartej na własnych wspomnieniach z dzieciństwa. Kobiety zamieszkujące ów miniony świat dzieliły sen o wzlocie, wydostaniu się z zasklepionej przestrzeni domu materialnego, a jednocześnie ze sfery intymności nie przynoszącej spełnienia. Nie chodzi tu jednak o stereotypową krytykę statusu i kondycji kobiety muzulmańskiej. Mernissi powraca wszak jednocześnie do bolesnej pamięci o traumatycznych wydarzeniach kolonialnych i dekolonizacyjnych, takich jak dzień, w którym Francuzi otworzyli ogień do ludzi wychodzących z meczetu. Jednocześnie poszukuje przyczyn niezadowolającego stanu relacji prywatnych, uznając go za konsekwencję ubezwłasnowolnienia mężczyzn w życiu publicznym,

¹⁶ Pierwodruk tej książki ukazał się w języku angielskim jako *Dreams of trespass. Tales of a harem girlhood* (1994). W niniejszym artykule opieram się na tłumaczeniu francuskim przejrzanym i zaadaptowanym przez autorkę: *Rêves de femmes*, przeł. C. Richetin, Casablanca 1997.

zarówno w okresie kolonialnym, jak i w dobie opresyjnego państwa postkolonialnego. Stąd też projekt restytucji intymności, w swojej wyjściowej postaci, nosi znamiona rozrachunku i próby zalecenia skutków wyrządzonej przemocy symbolicznej i fizycznej.

Jednak *Kobiece sny* jako książka dojrzała odsyła do wcześniejszego projektu, zarysowanego już w pierwszej połowie lat 80. Ukazał się wówczas numer specjalny czasopisma „Jeune Afrique”, którego pokłosie Mernissi wydała później w postaci książkowej jako wspomniany tomik *Miłość w krajach muzułmańskich w zwierciadle dawnych tekstów*. W zamierzeniu autorki, była to próba skonfrontowania najlepszych tradycji cywilizacji arabsko-muzułmańskiej z praktykami i obyczajami współczesnymi, uwidaczniająca nie tylko poczucie upadku, ale i swojej zdrady własnego dziedzictwa, z jednoczesnym wezwaniem do jego ponownego podjęcia. Konstatuje w ten sposób utratę erotyzmu jako konstytutywnej części arabsko-muzułmańskiej tożsamości, co pociąga za sobą kolaps intymności i sfery prywatnej, w której jednostka traci zakorzenienie i szansę odnalezienia autentyczności. Ulega jednocześnie zawłaszczeniu przez obce, hegemoniczne wzorce, co jest widoczne zarówno w okresie kolonialnym, jak i w dobie globalizacji. Do tej samej diagnozy powraca raz jeszcze w szkicu stanowiącym wprowadzenie do albumowego wydania *Ogród kochanków*¹⁷.

Pochodzący z okolic Damaszku Ibn Kajjim al-Dżauzija (1292-1350) był fakiem należącym do grona najbliższych uczniów Ibn Tajmijji (uczonego, który walczył przyczynił się do stworzenia hanbalickiej szkoły szariatu). Nic więc dziwnego, że liczne przekazy zaświadczały o jego niezwyklej pobożności. Pozostawił także bogatą spuściznę w postaci komentarzy do Koranu i traktatów poświęconych różnym aspektom islamu. Nie stronił jednak od zajmowania się różnymi aspektami życia doczesnego, o czym może świadczyć chociażby jego traktat o tajnikach jazdy konnej (*Al-Furusijja*). *Ogród kochanków* wpisuje się w tradycję traktatu filologicznego, którego celem jest objaśnianie, a zarazem dopracowywanie znaczeń słów mieszczących się w określonym, istotnym polu semantycznym, w tym przypadku miłości. Katalog obejmuje szeroką gamę nazw emocji i stanów mentalnych, rozumianych także jako następujące po sobie stadia czy zdarzenia w miłości rozumianej jako proces: od łagodnych uczuć przywiązania i czułości, aż do najbardziej żywiołowych namiętności stawiających człowieka na granicy szaleństwa, a nawet śmierci. Są to zarówno terminy szczegó-

¹⁷ Por. Fatema Mernissi présente *Le Jardin des Amoureux. Les 50 noms de l'amour d'Ibn Qayyim al-Jawziyya*, op. cit., s. 5-15; (wprowadzająca część książki pozbawiona osobnego tytułu).

łowo opracowane w tradycji mistycznej, przewijające się choćby u al-Ghazalego czy wspomnianego już Ibn Arabiego, jak i słowa rzadsze, obecne przede wszystkim w poezji. Te osadzone w tradycji religijnej i literackiej terminy mogły odnosić się zarówno do miłości ludzkiej, jak i miłości w znaczeniu religijnym; przykładem może tu być *mahabba* czy *iszk*, terminy bogate w mistyczne konotacje. Jeszcze inne, jak *hujam*, można byłoby odnosić przede wszystkim do tradycji łączącej się z historią miłości Madżnuna do Lajli i jego szaleństwem, kończącym się śmiercią na pustyni. Al-Dżauzija nie przytacza jednak tej legendy, być może zbyt oczywistej w jego oczach; woli odnotować raczej etymologię terminu, oznaczającego wyjściowo chorobę wielbłądów, pod której wpływem zwierzęta przestają się paść i błądzą w niewiadomym celu po pustyni. Inne słowa, takie jak *tadlih* czy *walah* odnosi do użycia odnotowanego w sześciu „kanonicznych” zbiorach hadisów. Al-Dżauzija pragnie zatem występować jako świecki i zarazem religijny erudyta, *alim* i *adib* w jednej osobie. Śledzi etymologię i stara się rozgraniczyć sensy tak przecież bliskoznacznych terminów. Kreśli literacką historię słów, umiejscawia je w ramach tradycji poetyckiej, ale jednocześnie szuka ich także w tekstach świętych i pismach religijnych. Daleko mu zatem do *stricte* fizjologicznej problematyki poruszanej przez innych autorów arabsko-muzułmańskich zbliżonej epoki, takich jak choćby powszechnie znany w świecie zachodnim – z racji przekładu dokonanego jeszcze w XIX wieku przez Burtona – szajch Nafzawi, autor *Pachnącego ogrodu* (*Al-Raud al-atir fi nuzhat al-hatir*)¹⁸, który skądinąd także ubogacił swe dzieło listami bliskoznacznych terminów, odnoszących się wszak wyłącznie do cielesnego aspektu człowieka. Tym bardziej nie sposób zestawiać *Ogród kochanków* z takim tekstami, jak późniejszy o stulecie egipski traktat *Nawadir al-ajk fi marifat an-najk*, przypisywany As-Sujutiemu¹⁹. Choć sam autor, obdarzony przydomkiem Ibn al-Kutub („Syn Ksiąg”), należał do tego samego kręgu uczonych ściśle po-

¹⁸ Por. Sidi Mohammed el Nefzaoui [Umar Ibn Muhammad an-Nafzawi], *Pachnący ogród*, przeł. Z. Wróbel, Łódź 1990.

¹⁹ Tytuł tego „kompendium wiedzy o...” świadomie pozostawiam bez tłumaczenia ze względu na jego nazbyt dosadny charakter. Jednocześnie szanuję w ten sposób wolę autora, który zdecydowanie sprzeciwiał się rozwiązaniom omownym, żądając, by „odpowiednie dać rzeczy słowo”, co przełożyło się na jeszcze jeden wymiar proliferacji arabszczyzny w sferze intymnej. W tym przypadku jest ona jednak inaczej usytuowana, stąd też temat wykracza poza ramy niniejszego artykułu. Wskazując, że jest to traktat jedynie przypisywany As-Sujutiemu, opieram się na obserwacji, że tytuł pomija się w wielu zestawieniach dzieł tego autora, być może z przyczyn obyczajowych, co we współczesnych warunkach przestaje dziwić. Wydaje się wszakże, że nie odmawia się As-Sujutiemu autorstwa w przypadku innych dzieł o lżejszej tematyce, takich jak choćby *Zbiór nowinek o niewolnicach* (*Al-Mustazraf min achbar al-dżawari*).

wiązanych z religią muzułmańską co Al-Dżauzija, to wydźwięk tego dzieła może się wydawać niezwykle śmiały w oczach współczesnego czytelnika.

Wybierając właśnie Al-Dżauziję za patrona i punkt odniesienia, Mernissi wybiera więc inspirację umiarkowaną i stateczną, bliską ortodoksji, a więc możliwą do przyjęcia przez znaczną część, jeśli nie większość współczesnych wyznawców islamu. Okazało się to trafioną strategią, gdyż ostatecznie przyjął się rzucony przez nią pomysł powrotu do tego dawnego tekstu i wpisania go we współczesną kulturę, w tym również w kraje uznawanych za najbardziej ortodoksyjne. Nie przypadkiem we wprowadzeniu do albumowego wydania Mernissi opowiada o odczycie poświęconym miłości, jaki wygłosiła w 2009 na Bahrajnie, dokąd zjechali się słuchacze zarówno z Arabii Saudyjskiej, jak i Iranu. Zarazem jednak krytyka formułowana przez marokańską feministkę ma wymiar antymodernistyczny. Pobrzmiewa w niej niezadowolenie ze stanu relacji intymnych zarówno w świecie muzułmańskim, jak i zachodnim. Chodzi tu o swego rodzaju destytucję erotyzmu do jakiej doszło w procesie modernizacji, który nie ziścił obietnic nowej cielesności. Nie przypadkiem w końcowych fragmentach *Miłości w krajach muzułmańskich* Mernissi powraca do postaci Aleksandry Kołłontaj, która na próżno próbowała stworzyć i rozpropagować rewolucyjny ideał miłości i erotyzmu. Ostatecznie rewolucja bolszewicka wytworzyła swoją własną odmianę purytanizmu, a jedynym, co Lenin mógł zaproponować w kwestiach ciała było oddawanie się ćwiczeniom gimnastycznym. Tak więc „łzy Erosa”, o których pisał Bataille pojawiają się w wielu kontekstach kulturowych niosących piętno modernizacji. Powrót do arabsko-muzułmańskiego dziedzictwa rysuje się w tym kontekście jako próba znalezienia wobec niej jakiejś alternatywy.

Szczególne przedsięwzięcie edytorskie, podjęte przez niewielkie wydawnictwo Marsam z Rabatu (prowadzące jednocześnie galerię sztuki pod tą samą nazwą) zaowocowało dziełem będącym nie tylko dwujęzycznym wydaniem *Ogrodu kochanków*, ale i próbą ożywienia tak charakterystycznej dla cywilizacji muzułmańskiej sztuki iluminowanych manuskryptów. Album zawiera potrójną linię ilustracyjną, zestawiającą każde z pięćdziesięciu pojęć z jego interpretacją wizualną w postaci kaligramu Mohameda Idalego, obrazu figuratywnego Fatimy Louardighi oraz oscylującego na granicy między figuratywnością a geometrycznym symbolizmem malowidła Mohameda Bannoura. Wprowadzenie kaligrafii wykonanych przez Idalego można interpretować w kategoriach podkreślenia religijnego osadzenia opracowy-

wanego tekstu. Jednocześnie bez wielkiej przesady kaligrafię można uznać za współczesny odpowiednik sztuki ludowej. Jest to aktywność twórcza szeroko praktykowana w różnych częściach świata muzułmańskiego, również pół-zawodowo i amatorsko. Kaligrafia często trafia jako anonimowy wytwór do Internetu, gdzie krąży w cyfrowym obiegu. Umieszczana na Facebooku i Twitterze, przybiera cechy memetyczne, a więc spontanicznie proliferuje w cyfrowej przestrzeni. Jednocześnie daje się wyraźnie odczuć związek kaligrafii tyleż z popularnymi formami pobożności, co z innymi aspektami kultury. Materiałem słownym często opracowywanym w tych współczesnych kaligrafiach są nadal urywki tekstów świętych lub imiona boże pojawiające się w Koranie. Tutaj więc pięćdziesiąt imion miłości wchodzi w bezpośrednią relację z tradycją kaligrafowania dziewięćdziesięciu dziewięciu tzw. pięknych imion Boga. Z kolei Bannour, zbliżając się w swoim języku plastycznym do geometrycznego symbolizmu, zwraca się przypuszczalnie w stronę tradycji Berberów. Jego malowidła przywodzą na myśl formy przewijające się w ręcznie tkanych dywanach. Zastosowana gama kolorystyczna obfituje w odcienie ziemiste, ugry i brązy, ale też płonące, intensywne oranże i żółcienie. Pierwotny symbolizm mający tu wyrazić opozycję męskie – kobiece sprowadza się do kontrastowania i harmonizowania form kanciastych i owalnych: trójkątów, rombów, okręgów, linii zygzakowatych i spiralnych.

Wreszcie malowidła Fatimy Louardighi również nawiązują do sztuki naiwnej. Wizualnym precedensem są tu obrazki często spotykane w Maghrebie jeszcze w połowie XX wieku. Stanowiły one dekorację średniozamożnych domów tunezyjskich, marokańskich i egipskich, a zwłaszcza pomieszczeń przeznaczonych dla kobiet. Często pojawiały się na nich wątki miłosne z tradycyjnych opowieści, takie jak miłość Antary Ibn Szaddada, idealnego, choć ciemnoskórego rycerza z przedmuzułmańskich dziejów Arabii, do jego kuzynki Abli. Podobnie jak te tradycyjne obrazki, malowidła Louardighi operują płaską plamą barwną obwiedzioną konturem, a elementy figuralne współlistnieją z roślinnym lub geometrycznym ornamentem, szczególnie wypełniającym płaszczyznę tła. Wykorzystana gama barwna obejmuje tony soczyste i dźwięczne, użyte w żywych układach kontrastowych. Nad subtelnymi tonami różowymi i liliowymi dominują czerwienie, oranże, cynobry i żółcienie, zestawione z głębokimi zieleniami i błękitami. Równie wyraziste są postaci przedstawione z anatomicznym uproszczeniem, a jednak czytelne. Referencyjna prostota i bezpośredniość tych obrazów ustanawia poniekąd przeciwny biegun zarówno w stosunku do całkowicie abstrakcyjnej kaligrafii, jak i do geome-

trycznego symbolizmu Bannoura. Niosą one jednak potężny ładunek liryczny. Przedstawiają dziwne, często na wpół surrealistyczne metamorfozy pary kochanków, którym towarzyszy biały ptak. Przywodzi on na myśl tyleż gołębicę z tytułu traktatu Ibn Hazma, co ucieleśnienie „trzeciego towarzysza” miłości uzryckiej, stojącego na straży czystości zakochanych.

Postaci kobiety i mężczyzny przewijające się w kolejnych ujęciach ilustrujących terminy zebrane w wokabularzu zdają się towarzyszyć sobie w długiej podróży przez zróżnicowany, pełen witalności świat, przedstawiony jako ogrody, łąki, wzgórza. Wreszcie na wpół mistyczne zabarwienie miłosnych terminów zostaje przełożone na obraz pustki morskiej i nieokreślone przestrzenie pogrążone w metafizycznej nocy. Co poniekąd zaskakujące, jedynie z rzadka pojawiają się zabudowane, intymne przestrzenie domu i otoczonego murem ogrodu. Podstawową sytuacją miłosną jest więc nie domowość czy intymność komnaty, lecz swoiste zanurzenie w świat i jego otwarte przestrzenie, z nieustannie obecną sugestią wzlotu, tak niegdyś drogą Fatemie Mernissi. Mamy tu do czynienia ze spełnieniem miłości, która przebija zasklepione sfery, owe Sloterdijkowskie bańki i bąble, w których, niczym na znanym malowidle Boscha, uwięzieni byli dotąd kochankowie. Jest procesem, a nie stanem utkwienia w więzieniu bliskości. Spełnia się jako wspólne przekraczanie granic, praktyka transgresji. Takie rozumienie jest nie tylko zgodne z dawną konceptualizacją arabsko-muzułmańską, w której na pierwszy plan wysuwa się pojmowanie miłości jako łańcucha stadiów, ale i z mistyczną, a więc transgresywną inspiracją, jaka się z nią nierozzerwalnie zrosła. To właśnie próby uchwycenia i nazwania odrębności i odmienności tych kolejnych etapów miłości jako ścieżki sufickiej (*tarika*) dały w rezultacie wielkie itinerarium, na które składa się tak bogata lista imion uczucia, które większość kultur nazywa za pomocą najwyżej kilku wyrażen.

Oryginalność całego przedsięwzięcia restytucji *Ogrodu kochanków* polega na śmiałym operowaniu różnorodnymi elementami, zarówno słownymi, jak i wizualnymi, by otrzymać w rezultacie krytyczną całość bardzo silnie zakorzenioną w tradycji, lecz zarazem wnoszącą potencjał otwarcia, mieszczącą się zarazem na płaszczyźnie kulturowej i transkulturowej. Interwencja Mernissi w roli krytyka kultury ma charakter na tyle wyważony, że nie wywołuje gwałtownego sprzeciwu, ale wnosi odczuwalny potencjał mentalnej i obyczajowej zmiany. Przywołanie wokabularza Al-Dżauziji otworzyło zatem pole kreacji. Poszły za tym próby dalszej rozbudowy i aktualizacji zasobu językowego. Jednocześnie arabskie terminy wyodrębniły się z tkanki języ-

kowej, jaka dała im początek i zaczęły tworzyć zasób translingwalny, wykorzystywany przez użytkowników różnych języków na zasadzie swego „terminu specjalistycznego”. W ten sposób wytwarza się pole transkulturowe oferujące nową przestrzeń werbalizacji doświadczenia intymnego również dla ludzi spoza zamkniętej sfery języka arabskiego i cywilizacji arabsko-muzułmańskiej postrzeganej przez pryzmat jednoznacznie określonej przynależności wyznaniowej.

Jakie to ma znaczenie dzisiaj? Może się wydawać, że mówię tu o błahostkach. Jednak właśnie takie formy kultury tworzą grunt, w którym może się zakorzenić hybrydalne młode pokolenie łączące Maghreb i Europę, składające się z potomków imigrantów nie znających już innej rzeczywistości. We Francji już od kilkunastu lat głosiło ono formuły tożsamości zebrane pod nieco żartobliwym określeniem *icisme* („on est d’ici” – „jesteśmy stąd”). To zlokalizowanie egzystencji, witalnego doświadczenia, przy jednoznacznym wyłamaniu się ze zbyt ciasnych identyfikacji można przeciwstawić formułom totalizującym, takim jak religijny integralizm, ale także przeświadczenie o nieuchronności cywilizacyjnego konfliktu. Wizja budowy transkulturowej przestrzeni na bazie interferencji rysuje się w tym kontekście jako nadzieja w świecie, którego historia przyjmuje coraz bardziej niepokojący obrót.

Przywiązanie do takich form kultury, a nawet przyjęcie erotyzmu jako „formy życia” w znaczeniu Agambenowskim stanowi protest wobec totalizacji polityczności. Zwłaszcza ona wszystkie obszary jednostkowej egzystencji, stając się nie tylko biopolityką, ale i specyficzną, tak czy inaczej zorientowaną erotopolityką. Transkulturowa inwestycja może stanowić w tym kontekście odpowiedź członków hybrydalnego społeczeństwa na szok wywołany konfliktem, a zwłaszcza jego wkroczeniem – na przykład pod postacią zamachu terrorystycznego – w obręb rzeczywistości bliskiej. To społeczeństwo, oparte właśnie na zatarciu rozróżnień i rozmyciu granic, nie może sobie już pozwolić na powrót do jednoznacznych, redukcyjnych tożsamości kulturowych. Co ciekawe, poniekąd analogiczne zjawisko zauważyłam badając współczesną recepcję kultury andaluzyjskiej w Hiszpanii. Niespodziewane zaistnienie w kulturze popularnej postaci Wallady Bint al-Mustakfi (żyjącej w XI wieku córki kalifa, partnerki Ibn Zajduna w poetyckim dwugłosie o miłości i zdradzie) przypadło właśnie na okres następujący po zamachach madryckich. Myślę, że to nie była zbieżność przypadkowa. Kobieta, erotyzm, miłość zamiast wojny – to są elementy pozornie błahie, ale w rzeczywistości składające się na spontaniczne strategie integracji, które przeciwstawiają się pokusie afirmacji konfliktu. W zaciśniętej intymności, nad francuskim wydaniem

Al-Dżauziji, rodzą się nadzieje na transkulturowe wykroczenie poza płaszczyznę, na której rozgrywa się Huntingtonowskie „zderzenie cywilizacji”.

Jędrzej Pawlicki

MAHOMET I ROZKOSZE MONOTEIZMU. POCZĄTKI ISLAMU
WE FRANCUSKOJĘZYCZNEJ LITERATURZE MAGHREBU
W PERSPEKTYWIE POSTSEKULARNEJ

Streszczenie: Celem artykułu jest opisanie początków islamu odzwierciedlonych we francuskojęzycznej literaturze Maghrebu. Analiza opiera się na teorii postsekularnej, co ma na celu pokonanie konfliktu między konserwatywną religią i postępowymi ideami Oświecenia. Ta perspektywa pozwala uniknąć fenomenu zemsty Boga opisanego przez Gillesa Kepela, opartej na koncepcji powrotu dyskursu religijnego manipulowanego przez niektóre siły polityczne.

Słowa kluczowe: literatura francuskojęzyczna, islam, teoria postsekularna, zemsta Boga

Apokryficzna przepowiednia przypisywana francuskiemu pisarzowi André Malraux: „Wiek XXI będzie wiekiem religii albo nie będzie go wcale” spełnia się w paradoksalny sposób. Potencjał samozniszczenia naszej epoki wynika właśnie z tego, że wiek XXI jest czasem zinstrumentalizowanej religii. Napięcie między tradycyjną religijnością a świeckim liberalizmem przeradza się w konflikty rozsadzające od wewnątrz współczesne wspólnoty polityczne i społeczne. We Francji projekt ustawy legalizującej małżeństwo dla wszystkich doprowadził do zawiązania sojuszu środowisk żydowskich, chrześcijańskich i muzułmańskich zbierających się na manifestacjach przeciwko liberalnej polityce lewicowego rządu. W Tunezji po zwycięstwie wyborczym religijno-konserwatywnej partii doszło do zabójstw działaczy związanych ze świeckimi i postępowymi mediami. Młodzież w Stanach Zjednoczonych uczestniczy w organizowanych wzdłuż tzw. Pasa Biblijnego obozach religijnych, modląc się przed ołtarzem, obok którego ustawia się kartonową figurę byłego

konserwatywnego prezydenta¹. Zjawisko religijnego wzmożenia nie jest również obce III RP: grupy społeczne wykluczone z dobrodziejstw transformacji znalazły polityczną reprezentację w tradycyjnym i religijnym dyskursie.

W wymiarze globalnym opisał je francuski politolog i socjolog specjalizujący się w analizach świata arabsko-muzułmańskiego Gilles Kepel. W swej słynnej pracy *Zemsta Boga. Religijna rekonkwista świata* wydanej w 1991 r. przedstawił proces reafirmacji religijnej związany z rozczarowaniem nowoczesnością, wyczerpaniem się mechanizmów państwa opiekuńczego i kryzysem gospodarczym. Zemsta Boga właściwa jest trzem wielkim monoteizmom, które proponują wykluczonym grupom społecznym alternatywne formy socjalizacji, zapewniają im szacunek w sferze symbolicznej, a także kanalizują gniew. Z analiz Kepela wynika, że ruchy religijne dążące do wypełnienia luki po niespełnionej obietnicy emancypacyjnej Oświecenia należy potraktować serio: „Są *par excellence* wytworami naszych czasów: to niechciane dzieci, bękarty komputeryzacji, bezrobocia i eksplozji demograficznej oraz coraz bardziej rozpowszechnionej umiejętności pisania i czytania”². Uważna analiza powrotu zmanipulowanej i upolitycznionej formy religijności do dyskursu publicznego nie oznacza uznania jej metod ani nie wiąże się z przyjęciem orędowniczej postawy. Jest za to o wiele bardziej operacyjna i funkcjonalna niż potępiające spojrzenie z wyżyn oświeceniowego *logosu*, który nie tyle nie potrafił ustrzec naszej epoki przed religijnym fundamentalizmem, co sam go wywołał, ślepo forsując tezę o rzekomo nieuchronnej sekularyzacji nowoczesnych społeczeństw.

Zasypaniu okopów między świecką nowoczesnością a tradycyjną religijnością nie sprzyja teza o rzekomym konflikcie cywilizacji, akcentująca zagrożenie ze strony islamu jako religii niekompatybilnej ze świecką i liberalną współczesnością. Pomijając błąd metodologiczny, jakim jest mówienie o religii muzułmańskiej jako homogenicznej przestrzeni, przekonanie o zderzeniu cywilizacji przyczynia się do podsycania konfliktu, podczas gdy poszczególne grupy kulturowe nigdy nie żyły w izolacji, a największe owoce przynosiły, adaptując do własnych warunków osiągnięcia innych cywilizacji. Wyzwaniem naszych czasów jest więc odkryć na nowo islam jako przestrzeń niejednorod-

¹ Zob. np. film dokumentalny *Obóz Jezusa (Jesus Camp)* w reżyserii Heidi Ewing i Rachel Grady z 2006 r. opowiadający o wakacyjnych obozach religijnych organizowanych przez pastorkę Becky Fisher.

² G. Kepel, *Zemsta Boga. Religijna rekonkwista świata*, przeł. A. Adamczak, Warszawa 2010, s. 44.

na, otwartą na wątplenie i herezję, a tym samym oddalić konieczność rozpląnięcia się religijności w uniformizującym żywiole sekularnego Oświecenia.

Taki cel stawia sobie analiza postsekularna, która nie stanowi zwartego paradygmatu, ale raczej pewien nurt w badaniach humanistycznych zainteresowanych tym, co teologiczne³. Myśl postsekularna nie dotyczy wyłącznie islamu. Rozpoznawszy jako błędną tezę o nieuchronnej sekularyzacji nowoczesnych społeczeństw, próbuje odwlec pojednanie religijnego dyskursu w sprawnym i instrumentalnym paradygmacie Oświecenia. Dąży więc do ponownego odkrycia emancypującego potencjału objawienia, zanegowania podziałów, które przyjęliśmy za oczywiste. Osłabia sekularyzującą siłę tradycji krytycznej i wskazuje na jej nieoczywiste zadłużenie w myśleniu religijnym. Projekt utopii dążący do ustanowienia bardziej sprawiedliwych relacji między ludźmi ma w sobie coś z projektu mesjańskiego – jest wychylony w przyszłość, składa pewną obietnicę. Ową zbieżność trafnie uchwyciła w *Księgach Jakubowych* Olga Tokarczuk. Na drodze do emancypacji Żydów Jakub Frank przeprowadził swoich wyznawców przez trzy monoteizmy, niosąc ideę zbawienia tu i teraz – przez zapewnienie równości między ludźmi: „Mesjasz to jest coś więcej niż postać i osoba, to jest coś, co płynie we krwi, mieszka w oddechu, to najdroższa i najcenniejsza ludzka myśl, że istnieje ratunek. I dlatego trzeba ją hodować jak najdelikatniejszą roślinę, chuchać na nią, podlewać łzami, za dnia wystawiać na słońce, nocą zaś chować do ciepłej izby”⁴.

Myśl postsekularna próbuje stępić sekularyzujące ostrze nowoczesności. Na tym jednak nie poprzestaje. Problematyzując proste uznanie religijności za groźbę, wskazuje jednocześnie na nieuchronny paradoks dotyczący objawienia. Instytucjonalizacja religii, obrośnięcie mesjańskiego przesłania zestawem kulturowych i tożsamościowych nakazów, prowadzą do wytracenia emancypującego impetu religii. W tym sensie świeckość i laickość przestają być smutną koniecznością. Dla religii przeładowanych uwarunkowanymi historycznie dogmatami są szansą na powrót do „odwagi mesjańskiego marzenia”, oczyszczonej ze związków z władzą lub z tożsamościowych i etnicyzujących roszczeń.

Analizując napięcie między religią a oświeceniowym rozumem, Saba Mahmood pisze o „sytuacji patowej”, „bezdennej przepaści”,

³ P. Bogalecki, A. Mitek-Dziemba, *Drzewo Poznania. Wprowadzenie do myśli postsekularnej*, w: P. Bogalecki, A. Mitek-Dziemba, *Drzewo Poznania. Postsekularyzm w przekładach i komentarzach*, Katowice 2012, s. 47.

⁴ O. Tokarczuk, *Księgi Jakubowe*, Kraków 2014, s. 315.

„polaryzacji stanowisk”, „religijno-świeckim impasie” oraz „emocjonalnym uwikłaniu obu stron”⁵. Punktem wyjścia jej refleksji jest sprawa karykatur Mahometa publikowanych w europejskich czasopismach. Mahmood wykazuje, że zarówno świecka krytyka jak i wiara religijna są uwikłane afektywnie. Każda z nich zakłada również własny model podmiotowości. W tym znaczeniu świeckość i religijność są doskonale szczelne. Strukturyzują je utajone założenia i aprioryczne kategorie stojące na straży polaryzacji. Stąd zadanie dla analizy postsekularnej: ukazać i sproblematyzować ukryte mechanizmy wrażliwości religijnej i oświeceniowego racjonalizmu. Istotą postsekularyzmu było by więc „skomplikować nieco to, co w innym razie jest tylko polemiczną, zaciętrzewioną dyskusją na temat miejsca religijnych symboli w liberalnym społeczeństwie demokratycznym”⁶.

W świetle analizy postsekularnej nowoczesność nie jawi się już jako arena starcia sekularyzującego oświeceniowego *logosu* z religijnością. Polemizując z tezą o powszechnej i nieuniknionej sekularyzacji, Agata Bielik-Robson przenosi oś sporu na konflikt dwóch wrażliwości sakralnych: grecko-mitologicznej oraz żydowsko-mesjańskiej⁷. Pierwsza opiera się na całościowej wizji bytu zamkniętego w doskonałym cyklu powtórzenia i ginięcia. Jest to religijność tragiczna, niosąca przekonanie o złej skończoności świata, operująca pojęciem fatum. Można określić ją jako pogańską. Przeciwstawia się jej religijność niepokodzona z ontologicznym fatalizmem, która wprowadza możliwość ucieczki z zamkniętego kręgu repetycji. Pojęcie transcendencji niesie siłę transgresywnego i czynnego zanegowania złej skończoności, uwalnia pojedyncze rzeczy z uścisku naturalności. Można ją nazwać religijnością monoteistyczną. Jej modelu dostarcza *Księga Wyjścia*. Objawienie synajskie jest interpretowane jako pierwsze oświecenie, moment wyjścia z kręgu natury i przyjęcia zasad etycznych. Figura wyjścia z Egiptu oznacza porzucenie naturalistycznej ontologii i zbudowanie więzi na innych zasadach niż wspólnota etniczna. Tak przedstawiają się zyski z porzucenia pogaństwa i przyjęcia monoteizmu. W mojej analizie chciałbym sprawdzić, czy model wyjścia znajdzie zastosowanie w przypadku Mahometa jednoczącego arabskie plemiona w imię jednego Boga, by podnieść je na wyższy poziom cywilizacyjny. Posłu-

⁵ S. Mahmood, *Religijny rozum i świecki afekt. Czy dzieli je nieprzekraczalna przepaść?*, w: P. Bogalecki, A. Mitek-Dziemba, op.cit., s. 231.

⁶ Ibid., s. 239.

⁷ A. Bielik-Robson, *Powrót mesjańskiej obietnicy, czyli postsekularyzm w sensie ścisłym*, w: A. Bielik-Robson, M. A. Sosnowski, *Deus otiosus. Nowoczesność w perspektywie postsekularnej*, Warszawa 2013, s. 337-350.

żę się do tego celu tekstami francuskojęzycznych pisarzy Maghrebu, przedstawicieli arabskiego Zachodu, których rozdarcie między arabsko-muzułmańskim podkładem kulturowym a pojęciami i normami wywiedzionymi z dziedzictwa europejskiego predestynuje do przekraczania „bezdennych przepaści” między nieustannie polaryzującymi się stanowiskami. Francuski malarz nawrócony na islam Étienne Dinet oraz jego przyjaciel El Hadj Sliman ben Ibrahim w napisanej w latach 30. XX wieku biografii Proroka w ten sposób opisali otwartość młodego Mahometa na objawienie: „Allah otworzył serce Mahometa na rozkosze monoteizmu już w dzieciństwie, zrzucając z niego ciężkie jarzmo pogańskich wierzeń”⁸.

W opublikowanej w 2008 roku powieści *Le silence de Mahomet* („Milczenie Mahometa”) algierski pisarz Salim Bachi wsłuchuje się w głosy pierwszych muzułmanów tuż po śmierci Mahometa, która oznacza zamknięcie objawienia i konieczność interpretacji boskiego przesłania bez możliwości natychmiastowej konsultacji Proroka. Chadidża, Abu Bakr, Chalid Ibn al-Walid i A’isza prowadzą kolejno polifoniczną narrację, opowiadając o ich spotkaniu z Mahometem i kontrowersjach związanych z sukcesją po jego śmierci. W wypowiedziach bohaterów-narratorów przewija się wątek jedności zaprowadzonej dzięki wierze w jednego Boga. Według świadectwa Abu Bakra mieszkańcy Mekki zarzucali Mahometowi zerwanie „świętych więzi plemiennych”⁹, z kolei po śmierci Proroka *ansarowie*, muzułmanie z Medyny, zaczęli rozumieć, że sprawa wyznaczenia następcy „przekracza dawne zwyczaje sukcesji kultywowane wśród plemion”¹⁰. Ogłaszając się prorokiem nowej monoteistycznej religii, Mahomet zastąpił więzy krwi innym rodzajem przynależności opartej na wspólnych wartościach i wymaganiach etycznych. Świadomość dokonującej się zmiany nie opuszczała również Chadidży. Jej opowieść o przygarnięciu przez Mahometa Alego, przyszłego zięcia Proroka i kalifa, kończy się zapewnieniem o trosce, jaką młodzieniec był otaczany w nowej wspólnoty: „Otrzymywał tyle samo względów co pozostali członkowie naszej dziwnej rodziny”¹¹. Owa „dziwna rodzina” to rodząca się *umma*, wspólnota oparta na przyjęciu nowej etyki

⁸ „Allah ouvrit la poitrine de Mohammed à la joie de la vérité monothéiste, dès l’âge le plus tendre, en le débarrassant du lourd fardeau de l’Idolâtrie”. É. Dinet, E. ben Ibrahim, *La vie de Mohammed: Prophète d’Allah*, Paris 1975, s. 22.

⁹ „Les liens sacrés de la tribu”. S. Bachi, *Le silence de Mahomet*, Paris 1975, s. 138.

¹⁰ „Quelque chose qui dépassait les anciennes coutumes de succession au sein des tribus”. Ibid., s. 92.

¹¹ „Il obtenait autant d’attention que les autres membres de notre étrange famille”. Ibid., s. 81.

i wyjściu ze stanu pogaństwa. Chadidża przytacza słowa Mahometa dotyczące zdobnego dywanu odziedziczonego po dziadku i opiekunie Abd al-Muttalibie. „Nasze pojedyncze losy same w sobie nie mają znaczenia, zdobywają sens dopiero wtedy, gdy wplecione są we wspólne pasmo”¹². Użyte przez autora słowo „la trame” można tłumaczyć jako „pasmo” lub „nić”, ale również jako „wątek”, „intryga” (w znaczeniu akcji utworu narracyjnego). Mahomet wprowadza więc do dziejów świata nowy wątek, otwiera nowy rozdział historii, którą będzie się pisać od momentu hidżry, czyli wyjścia z Mekki. Mieszkańcy Jasribu przyjęli muzułmańskich emigrantów „w zamian za jedynego Boga i mglistą obietnicę położenia kresu rozrywającym ich kłótniom”¹³.

W posłowniu do powieści Salim Bachi wymienia prace, z których korzystał przy pisaniu *Le silence de Mahomet*. Jako źródło inspiracji wspomina również powieść algierskiej pisarki Assi Djebar *Loin de Médine* („Z dala od Medyny”), której autorka – jako jedna z pierwszych – podjęła się opisu relacji łączących Proroka z kobietami, wykorzystując fikcję literacką. Powieść Djebar ukazała się w 1991 roku i stanowi udany przykład wartościowego artystycznie pisarstwa odpowiadającego na potrzeby chwili, a jednocześnie przekraczającego warunki swego powstania. Rok 1991 w Algierii oznaczał początek tzw. czarnej dekady – okresu walk prowadzonych przez islamiistyczną guerillę z rządem, który anulował pierwsze wolne wybory ze względu na zwycięstwo religijnej partii FIS (Muzułmańskiego Frontu Ocalenia). Poruszona skalą przemocy oraz konserwatywnym wzmożeniem w kraju Djebar napisała upowieściowioną kronikę pierwszych lat islamu¹⁴. Rzuciła snop światła na kobiece postaci wykluczone z oficjalnej muzułmańskiej historiografii. Oddała głos zapomnianym kobietom, które kształtowały oblicze Arabii w epoce Mahometa.

Jedną z nich jest Sadżah, zbuntowana przeciwko Mahometowi prorokini, która dzieli z nim przekonanie o jednoczącej sile religii. Sadżah sprzymierza się z innym prorokiem rywalizującym z Mahometem – Maslamą. Tradycja muzułmańska dążyła do dyskredytacji tej pary, rozpowszechniając domniemane pikantne szczegóły o łą-

¹² „Oui, nos vies ne valent rien en tant que telles, elles ne valent que parce qu’elles participent de la même trame”. Ibid., s. 42.

¹³ „En échange d’un Dieu unique et d’une vague promesse de mettre terme à leurs querelles”. Ibid., s. 101.

¹⁴ A. Souames, *Antigone: présence du mythe dans Loin de Médine d’Assia Djebar*, „Recherches & Travaux” 2012, nr 81, s. 53-61.

czących ich stosunkach¹⁵. Sadżah dąży do podboju arabskich ziem i sumień, u muzułmanów podziwia „nieprzejednaną pojedynczość ich wiary”¹⁶. Prorokini zawiązuje sojusze ze zbuntowanymi plemionami, by umknąć ujednoliceniu przez rodzący się islam. Narratorka używa w tym kontekście sformułowania o „muzułmańskiej prasie”¹⁷, która ulega zużyciu w dziele uniformizacji Półwyspu. Prorokini staje się w powieści Djear figurą nieskrępowanej wolności wcielonej przez kobietę – uwypatnia ważny aspekt myśli postsekularnej, jakim jest problematyzacja wszelkiej formy instytucjonalizacji objawienia. Sadżah przypomina, że islam może być przestrzenią buntu, wątplenia i herezji. Jej postać symbolizuje religijne poruszenie na Półwyspie Arabskim w czasach Mahometa, gdy islam nie zdążył zastygnąć w skodyfikowaną religię, gdy był jeszcze młodym monoteizmem niesionym przez gwałtowanych i ambitnych ludzi.

Ten wątek osobistego odkrycia islamu, tkwiącego w nim potencjału rewolucyjnego obecny jest w innych tekstach Djear. W wydanej w 1962 r. powieści *Les enfants du nouveau monde* autorka sportretowała pokolenie młodych Algierczyków zaangażowanych w walkę z kolonizatorem w czasie wojny o niepodległość. Islam dość szybko okazał się ideologią, za pomocą której Front Wyzwolenia Narodowego (FLN – Front de libération nationale) narzucał swoje przywództwo społeczeństwu walczącemu z okupantem. Przywódcy rewolucji rozpowszechniali wizję wojny jako dżihadu, a opozycji jako herezji¹⁸. Tradycja wywodząca się z cywilizacji arabsko-muzułmańskiej zdominowała dyskurs narodowowyzwoleńczy. Tymczasem jedna z bohaterek powieści Djear, Lila, odnajduje inne znaczenie religii muzułmańskiej, nieuwikłanej w ideologię partii zmierzającej do pełni władzy w niepodległej Algierii: „odkrywała stopniowo, że islam nie oznaczał wyłącznie konformizmu właściwego jej rodzinie i jej społeczeństwu, ale również dzieje przygód ludzi upojonych brawurą i śmiałością”¹⁹. Podziw dla pierwszego pokolenia muzułmanów dzielnie zmagających się z niechęcią mekkańczyków i pozostałych mieszkańców Półwyspu Arabskiego jest wyrazem osobistego zaangażowania religijnego Lili, przeżywającej wiarę w zindywidualizowany sposób.

¹⁵ M. Rodinson, *Mahomet*, przeł. E. Michalska-Novák, Warszawa 1991, s. 263.

¹⁶ „L’unicité irréductible de leur foi”. A. Djear, *Loin de Médine*, Paris 1991, s. 45.

¹⁷ „L’état musulman”. Ibid., s. 46.

¹⁸ A. Kasznik-Christian, *Algieria*, Warszawa 2006, s. 301.

¹⁹ „Elle découvrait que l’Islam n’était pas seulement le conformisme de sa famille et de sa société, mais aussi de multiples aventures, dans le passé, d’illuminés fous d’audace et d’ivresse”. A. Djear, *Les enfants du nouveau monde*, Paris 1962, s. 311.

Djebar sportretowała podobny typ religijności w powieści *L'amour, la fantasia*, która miesza wątki autobiograficzne z literackimi fantazjami na temat historii Algierii. Wracając do wspomnień z dzieciństwa, Djebar opisała jedno z pierwszych poruszeń religijnych, którego doświadczyła podczas słuchania opowieści o życiu Proroka. Wiele lat po śmierci Chadidży Mahomet wzruszył się i zapłakał, słysząc odgłosy kroków siostry swej byłej żony. Emocjonalna reakcja Proroka obudziła w narratorkę pragnienie przyjęcia religii, która szanuje i docenia kobiety. „Przypomnienie odgłosu sandałów mogłoby napełnić mnie pragnieniem islamu. Przyjąć go jak miłość, szmer zahaczający o serce: z żarliwością, narażając się na bluźnierstwo”²⁰, wspomina Assia Djebar.

Postawa otwartości na ożywcze bluźnierstwo charakteryzuje twórczość marokańskiego pisarza Drissa Chraïbiego, uznawanego za jednego z fundatorów francuskojęzycznej literatury Maghrebu. Chraïbi zadebiutował w 1954 głośną powieścią *Le passé simple*, która przedstawia bunt młodego Marokańczyka przeciwko autorytarnej władzy ojca²¹. Islam jawi się w niej jako nieodłączny element konserwatywnego i feudalnego porządku społecznego, a narrator posuwa się do świętokradztwa, parodiując sury Koranu. Powieść wywołała skandal i zapewniła Chraïbiemu pozycję prowokatora, z którą zmagał się w dalszych latach kariery literackiej. Nie przeszkodziło to jednak w rozwijaniu religijnego nurtu jego twórczości. W 1995 r. opublikował powieść *L'Homme du Livre*, poświęconą mistycznym doświadczeniom Mahometa, zanim ten nie ogłosił się prorokiem nowego monoteizmu. Podobnie jak Djebar, Chraïbi wskazuje na wagę osobistego przeżycia religijnego, które nie byłoby uwikłane w zinstytucjonalizowane praktyki. Podejmuje również wątek porzucenia plemiennych zwyczajów i transformacji Arabów zamieszkujących piaszczysty półwysep w VII w. Wizje Mahometa dotyczą „ludzi przemienionych [...], odciętych od wszelkich przywiązań etnicznych lub plemiennych”²².

Chraïbi zamyka swoją powieść o początkach objawień hadisem przypisywanym Prorokowi, zgodnie z którym islam miałby stać się na

²⁰ „L'évocation de ce bruit de sandales me donnerait par bouffées un désir d'Islam. Y entrer comme en amour, un bruissement griffant le cœur: avec ferveur et tous les risques du blasphème”. A. Djebar, *L'amour, la fantasia*, Paris 1995, s. 194.

²¹ Fragmenty powieści w polskim tłumaczeniu H. Igalson-Tygielskiej dostępne są w numerze 11-12/2003 „Literatury na świecie” pod tytułem *Czas przeszły dokonany*.

²² „Hommes transformés [...] coupés de toute attache ethnique ou tribale”. D. Chraïbi, *L'Homme du Livre*, Paris 2011, s. 22.

powrót obcy, w ten sam sposób jak się zaczął²³. Interpretując to zdanie w perspektywie postsekularnej, wypada powtórzyć przekonanie o pierwiastku świeckości wszczepionym niczym bezpiecznik w religie monoteistyczne, by przypominać ich wyznawcom o nieustannej potrzebie powrotu do źródła, a wszelkim szermierzom wojującej sekularyzacji o religijnym zadłużeniu każdego projektu etycznego.

²³ „L’islam redeviendra l’étranger qu’il a commencé par être”. Ibid., s. 109.

Kamila Barbara Stanek

PRZYSŁOWIA – LITERATURA WIECZNIE ŻYWA.
ROZWAŻANIA NA PRZYKŁADZIE PRZYSŁÓW TURECKICH

Streszczenie: W niniejszej pracy ukazane zostaną wybrane przysłowia charakteryzujące kulturę turecką (stosunki społeczne, sposób postępowania w obliczu zagrożenia, religijność). Zostaną one przedstawione w wersji tureckiej wraz z dosłownym tłumaczeniem ich opisu. Podane także zostaną ich polskie odpowiedniki znaczeniowe, które zawierają odmienne lub identyczne porównania i odwołania. Wraz ze zmianami społeczno-politycznymi i wkraczaniem w obszar innej cywilizacji zmianie podlega nie tylko słownictwo, stanowiące podstawę każdego tekstu, lecz także środki artystycznego wyrazu ukazujące gusty użytkowników danego języka. Słownictwo, z jakim mamy do czynienia w przysłowiaach tureckich, nawet jeśli wyszło z użycia, nadal dzięki funkcjonowaniu przysłów w życiu codziennym, jest zrozumiałe dla współczesnego odbiorcy. Choć w Turcji wpływ polityki na język jest niezaprzeczalny, przysłowia oparły się prądom reformatorskim, gdyż ich niezmiennność jest jedną z ich cech definicyjnych. Gdyby podlegały zmianom, a ich słownictwo wymianie, przestałyby pełnić tak ważną rolę, jaką pełnią obecnie. W przypadku języka tureckiego, który od prawie dwóch wieków podlega gwałtownym zamianom i stanowi element polityki państwa, posługiwanie się przysłowiami świadczy o ich ponadczasowości. Także globalizacja współczesnego świata nie doprowadziła do zaprzepaszczenia, opartej na wielowiekowym doświadczeniu wiedzy i utrwalonych wzorców postępowania zawartych w przysłowiaach. Można pokusić się o stwierdzenie, że skoro przysłowia nadal znajdują zastosowanie i są używane, to współczesne dylematy nie różnią się tak bardzo od tych z przeszłości. Przysłowia bowiem nie tylko nie utraciły swej aktualności, a wręcz przeciwnie, pojawiają się w mediach, przy czym okazują się być jednym z najtrwalszych nośników kultury tureckiej.

Słowa kluczowe: przysłowia tureckie, kultura turecka, werbalizacja tradycji, przysłowia – żywa literatura

Zgodnie z definicją słownikową przysłowie to „zdanie zawierające myśl alegoryczno-dydaktyczno-moralizującą, wyrażające naukę ogólną, wskazówkę a. przestrożę; zwięzłe i wyraziste, zazw. skonstruowane na zasadzie równoległości (pod względem formalnym i znaczeniowym) i kontrastu; występujące w jednej lub kilku kulturach (w postaci stałej, podlegającej jednak najróżniejszym odmianom) w tradycji ludowej i w literaturze, będące zresztą samo rodzajem najkrótszego utworu literackiego, o cechach wspólnych z zagadką, bajką, przypowieścią i facecją”¹. W niniejszej pracy skoncentruję się na wszystkich powyżej wymienionych cechach. Stwierdzenie, że przysłowia pozostają literaturą wiecznie żywą potwierdzone jest przez ich powszechną znajomość, posługiwanie się nimi w mowie i w piśmie przez współczesnych użytkowników języka a także, co być może najbardziej istotne, fakt, że społeczność, która je stworzyła, nadal żyje zgodnie z zasadami i przesłaniami w nich zawartymi.

W niniejszej pracy przedstawiony zostanie wycinek kultury tureckiej ujęty w formie tych najkrótszych tekstów literackich. Poniższy wybór koncentruje się na kilku aspektach, a mianowicie na stosunkach społecznych: hierarchii w społeczeństwie (życie we wspólnocie, zawieranie małżeństwa, dobór sąsiedztwa, zawieranie przyjaźni, wizyty/prezenty, poszanowanie starszego/silniejszego: ucieczka i uniżoność); hierarchii w rodzinie (szacunek do starszych, miejsce męża, żony i dziecka w rodzinie, stosunki między rodzeństwem), oraz na pojmowaniu religijności przez społeczeństwo tureckie (wiara w Boga, wiara w przeznaczenie, życie zgodne z zasadami wiary, nieuchronność śmierci). Przedstawione poniżej przysłowia przedstawione zostaną w wersji oryginalnej wraz z tłumaczeniem. Każdemu z nich, w miarę możliwości, przypisane zostaną odpowiednie przysłowia polskie, które niosą podobne lub zbliżone znaczenie. Objaśnienia zamieszczone w słownikach tureckich podane zostaną w przypisach.

Jako motto niniejszej pracy wybrałam jedno z przysłów, które podkreśla ich rolę tak dla współczesnych, jak i dawnych użytkowników języka tureckiego – *Atalar sözüni tutmayanı yabana atarlar*² – ‘Kto nie słucha słów swych przodków (przysłów) zostaje odrzucony [spotka go coś złego]’. Starsi często używają tego przysłowia w rozmowach z dziećmi, a to ze względu na dwuznaczność słowa *ata* – przodek

¹ W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1991, s. 943.

² İ. Parlatur, *Atasözleri*, Ankara 2007, przysłowie nr 614, s. 108.

i ojciec. Jak widać nakazuje ono przestrzeganie reguł uwiecznionych przez przodków i powtarzanych do dnia dzisiejszego oraz posłuszeństwo wobec starszych. Tym samym osoby postępujące zgodnie z normami określonymi w przysłowiaach sprawiają, że zachowana w tej najkrótszej formie literackiej kultura turecka trwa do dziś. Z drugiej strony powtarzalność przysłów świadczy o istnieniu podobnych sytuacji życiowych do tych, jakie miały miejsce w przeszłości, w momencie formowania się tych przestróg i pouczeń.

Jako pierwsze zostaną omówione stosunki społeczne w znaczeniu ogólnym, czyli usytuowanie jednostki w odniesieniu do grupy, ze zwróceniem uwagi na jeden z ważniejszych wyznaczników kultury tureckiej, jakim jest zachowanie hierarchii.

I. Stosunki społeczne – hierarchia w społeczeństwie

W grupie tej, jako podstawę do ukazania stosunków panujących w społeczeństwie tureckim, umieściłam jedynie 8 przysłów, choć treść tych poniżej wymienionych można spotkać w innych wyrażeniach zamieszczanych w słownikach i używanych w życiu codziennym, właśnie te uznałam za najbardziej charakterystyczne.

Pierwsze z nich zawiera przesłanie, że jedynie grupa, jako całość, czyli zgodne i zhierarchizowane społeczeństwo jest w stanie czegoś dokonać. *Nerde birlik orda dirlik*³. – ‘Gdzie jedność tam zgoda i dobrobyt’. Podobną myśl odnajdujemy w polszczyźnie chociażby w przysłowiu: *Zgoda buduje, niezgoda rujnuje*⁴, *W gromadzie siła, czy też Gdzie zgoda tam i siła*⁵.

W kolejnych przysłowiaach jednostka jest traktowana tylko i wyłącznie jako element grupy, z którą się identyfikuje. Istotne jest także ukazanie miejsca jednostki poprzez odwołanie się do Boga. Wyraźnie mowa jest o tym, że jedynie Stwórca może być samotny – *Yalnızlık*,

³ Ö. A. Aksoy, *Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü* I, II, İstanbul 1988, przysłowie nr 2048, s. 396; tłum.: ‘Społeczeństwo, w którym panuje jedność myśli i odczuć, żyje w harmonii i porządku’.

⁴ Wybór przysłów polskich dokonany na podstawie poniższych źródeł: J. Berner., *Mądrej głowie dość...przysłowie*, Łomża 1992; D. i W. Masłowsky, *Księga Przysłów Polskich*, Kęty 2000; D. i W. Masłowsky, *Przysłowia polskie*, Katowice 2003; S. Świrko, *Na wszystko jest przysłowie*, Poznań 1975.

⁵ Więcej odpowiedników znaczeniowych przysłów tureckich umieszczam w przypisie ze na fakt, iż ich przytoczenie ma na celu ułatwienie zrozumienia sensu i kontekstu użycia odpowiednich wyrażeń tureckich. Z drugiej strony stanowią one potwierdzenie, że nie tylko w kulturze tureckiej, lecz także polskiej przysłowia tworzą literaturę ‘wiecznie żywą’ ze względu na ich powszechną znajomość i funkcjonowanie w języku.

*Allah'a mahsustur*⁶. – 'Samotność przynależy Bogu', wszystkie inne stworzenia powinny żyć w gromadzie. W języku polskim znaczeniowym odpowiednikiem powyższego może być np.: *Samotność jest złym towarzyszem, czy też Kto samotny, ten markotny*. Nie istnieje jednak przysłowie polskie, w którym wyraźnie stwierdza się, że samotność jest jednym z boskich atrybutów⁷.

Podkreślenie, że jednostka sama niewiele znaczy, jest bezsilna w obliczu zagrożenia, oraz, że jej siły są niewystarczające do stworzenia czegokolwiek odnajdujemy w kolejnych przysłowiach tureckich: *Yalnız taş, duvar olmaz*⁸. – 'Jeden kamień nie tworzy ściany'; *Yalnız kalkanı kurt yer*⁹. – 'Tego kto pozostał sam zjada wilk'. Potrzeba współpracy podczas wykonania zadań uwypukla ludzkie ograniczenia fizyczne i psychiczne. Działając razem można wykonać pracę, której nie zdoła podołać jeden człowiek. To przesłanie nieobce jest również polskiej (i nie tylko polskiej) kulturze, jako odpowiednik słabości jednostki i siły grupy mogą posłużyć przysłowia: *Jeden niewiele może, Jeden wszystkich nie wspomógł, a wszyscy jednego potrafią*.

Ludzie jednoczą się nie tylko w celu wykonania zadania, ale przede wszystkim, by zyskać poczucie bezpieczeństwa. Tak, jak jednostka nie ma dość siły, by samodzielnie z sukcesem dokończyć daną pracę, tak też nie jest w stanie ochronić się przed wszystkimi czyhającymi na nią zagrożeniami. Poczucie bezpieczeństwa zapewnia jednostce świadomość istnienia grupy, do której ona przynależy. Oddzielenie się od grupy może bowiem skończyć się tragicznie, czyli niemożliwością ujęcia z życiem i stanem się łupem przysłowiowego wilka. Przeświadczenie, że nie jest się samym oraz, że można liczyć na wsparcie innych w języku polskim najlepiej oddaje przysłowie: *Człowiek przepada, żyje gromada*.

Wilk będący synonimem zagrożenia pojawia się w kolejnym przysłowiu tureckim, mówiącym o potrzebie istnienia przywódcy. Jak wynika z poniższych przykładów nie każda jednostka powinna

⁶ Ö. A. Aksoy, op.cit., p. nr 2513, s. 465; tłum.: 'Człowiek jest istotą społeczną; może żyć jedynie we wspólnocie; Dużym problemem jest dla niego życie w samotności'.

⁷ Pozostałe polskie przysłowia, które można uznać za niosące zbliżone znaczenie, wskazujące, że samotność nie jest stanem, w którym człowiek może czuć się szczęśliwy jest np.: *Samotność – zły doradca, Samotnemu cały świat pustynią*.

⁸ Ö.A. Aksoy, op. cit., p. nr 2515, s. 466.; tłum.: 'Jeden kamień w naprawie ściany do niczego się nie przyda, podobnie jedna osoba sama nie podoła danemu zadaniu. Oczekuje ona pomocy od otoczenia lub odczuwa potrzebę współpracy z innymi'.

⁹ http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_atasozleri&arama=kelimel&guid=TDK.GTS.5658adbdaa7bc2.33736535 [5.11.2015]; tłum.: 'Osoba pozbawiona wsparcia, sama nie jest w stanie ochronić się przed niebezpieczeństwem'.

wtopić się w tłum. Otóż wyraźnie podkreśla się, że istnieją jednostki wybitne, które to stają na czele danej grupy. Bez nich bowiem grupa nie możliwości przetrwania: *Çobansız koyunu kurt kapar*¹⁰. – ‘Owce bez pasterza porywa wilk’. Turecka kultura niejako od początku nie dopuszczała (i chyba nie dopuszcza nadal) przywództwa złożonego z kilku osób, mających takie samo prawo w podejmowaniu decyzji. Wielkość wynikająca z wielości ma swoje zalety tylko i wyłącznie podczas wykonywania pracy zleconej przez nadzorcę, przewodnika i opiekuna w jednej osobie: *Bin işçi, bir başçı*¹¹. – ‘Tysiąc pracowników, jeden przywódca’; *Az el aş kotarır, çok eli iş kotarır*¹². / *Az eli aştı gör, çok eli işte gör*¹³. – ‘Mało rąk serwuje jedzenie, dużo rąk zajmuje się pracą’. W przeciwnym wypadku, praca wykonywana przez wielu nie prowadzi do niczego, a to z powodu braku odpowiedzialnych za jej wykonanie. Obraz „burzy mózgów”, która na gruncie tureckim, jak pokazują przysłowia, jest raczej przepychanką i próbą przeforsowania własnego punktu widzenia i przejęcia pozycji lidera: *Nerede çokluk, orada bokluk*¹⁴. – ‘Gdzie wielość tam gównianość’. Polszczyzna nie stosuje tak ostrych porównań jak te występujące w przysłowiaach tureckich, choć istnieją i takie, które czerpią z podobnych wzorców, a mianowicie bazują na gotowaniu, np. *Gdzie kucharek sześć tam nie ma co jeść*. Poza tym podkreśla się niewykonanie zadania i brak osób odpowiedzialnych za taki stan: *Gdzie wielu przywódców tam wojna przegrana, Gdzie dużo gospodyń, tam sień niezamieciona*¹⁵.

II. Stosunki społeczne – hierarchia w rodzinie

W niniejszej pracy umieściłam 9 przysłów opisujących stosunki panujące w rodzinie tureckiej. W grupie tej można wydzielić kilka aspektów. Pierwszy z nich stanowi miejsce ojca i matki w domu,

¹⁰ http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_atasozleri&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5658adbdaa7bc2.33736535 [5.11.2015]; tłum. ‘Wróg zniszczy człowieka lub społeczeństwo, które nie posiadają przywódcy i opiekuna/ protektora’.

¹¹ http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_atasozleri&view=atasozleri&kategori=atalst&kelime1=i%C5%9F&sayfa1=20&hng1=tam [6.11.2015]; tłum.: ‘Każda praca wymaga przywódcy’ [osoby nadzorującej, stojącej na czele].

¹² İ. Parlâtır, op.cit.; p. nr 708, s. 117; tłum.: ‘Jedzenie za pomocą kilku osób, inne prace z pomocą wielu osób wykona się o szybciej’.

¹³ http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_atasozleri&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5658ae32817747.68557451 [5.11.2015].

¹⁴ Ö.A. Aksoy, op. cit., p. nr 2049, s. 396; tłum.: ‘Jeśli zbyt wiele osób pracuje nad jedną sprawą, każda z nich ma coś do dodania, to zaś utrudnia wykonanie zadania’.

¹⁵ W języku polskim funkcjonuje także przysłowie *Gdzie wielu doktorów mała nadzieja zdrowia*, jest jednak mniej popularne niż to, w którym pojawiają się kucharki.

następnie stosunek do dzieci, stosunki panujące między rodzeństwem.

Szacunek, jaki okazywany jest rodzicom najlepiej obrazuje przysłowie: *Atasını tanınayan, Allah'ını da tanımaz*¹⁶. – 'Kto nie poważa ojca/przodków, nie zna także Boga'. Należy zwrócić uwagę na dwuznaczność słowa *ata*, które oznacza zarówno ojca, jak i przodków, co zostało już wspomniane przy omawianiu przysłowia stanowiącego motto tej pracy. Natomiast w wyjaśnieniu tego znaczenia w słowniku wspomina się, że posłuszeństwo należy okazywać obojgu rodzicom. Brak szacunku do nich traktowany jest na równi z wyrzeczeniem się Boga. Jest to kolejne przysłowie, w którym wiara traktowana jest jako punkt odniesienia w stosunku do innych wartości uznanych w kulturze tureckiej. Szacunek należny starszym także w języku polskim ukazany jest poprzez odwołanie do religii: *Bóg się takim brzydzi, kto się ojca wstydzi*¹⁷.

Waga jaka przywiązywana jest do trwałości rodziny z jednej strony, oraz zapewnieniu potomstwu jak najlepszych warunków uwieczniona została w przysłowiu: *Dört göz bir evlât için*¹⁸. – 'Cztery oczy dla dziecka'. W przysłowiu tym cztery oczy symbolizują opiekę matki i ojca. Polszczyzna natomiast podkreśla dolę sierotanego dziecka, o które nie ma kto zadbać – *Kto ma być sierotą, lepiej się nie rodzić*.

Role społeczne każdego członka rodziny znajdują odzwierciedlenie w odpowiednich przysłowia. Dziecko, które stanowi dla rodziców największe dobro, powinno znać swoje miejsce i oprócz okazywania należnego rodzicom szacunku nie powinno domagać się praw, jakie posiadają starsi. Przedstawia to przysłowie: *Su küçüğün, sofrâ (söz) büyüğün*¹⁹. – 'Woda dla małych, stół i rozmowa dla starszych'. W języku polskim taki stan rzeczy ukazuje wyrażenie *Dzieci i ryby głosu nie mają*. Jak widać w obydwu kulturach kładziony jest nacisk na hierarchię panującą w domu, hierarchię opierającą się przede wszystkim na wieku i statusie w obrębie rodziny.

¹⁶ İ. Parlatur, op. cit., p. nr 619, s. 108; tłum.: 'Osoba nieokazująca posłuszeństwa swym rodzicom i ignorująca ich świętą wartość traktowana jest jak bezbożnik, osoba, która wyrzekła się Boga'.

¹⁷ Inne odpowiedniki polskie to: Ze wszystkich cnót siebie obdziera, kto swych rodziców się wypiera; Kto starych nie szanuje, ten będzie poczuje.

¹⁸ İ. Parlatur, op. cit. p. nr 1451, s. 194; tłum.: 'Wysiłki trudy matki i ojca skoncentrowane są na dzieciach i domu'.

¹⁹ Ö.A. Aksoy, op. cit., p. nr 2317, s. 434; tłum.: '1. Woda jako podstawowa potrzeba, podawana jest najpierw dzieciom, rozmowę jednak rozpoczynają starsi. 2. Wszystko ma swoją kolej; ludzie zajmują miejsca zgodnie z kolejnością zależną od ich wieku, kultury i ich cech szczególnych'.

Rodzice stanowią wzorzec poprawnych zachowań. Po dziecku spodziewa się, że swoją postawą będzie przypominać swych rodziców. Dziecko zaś nie jest w stanie przyswoić sobie innych zasad niż te panujące w jego rodzinnym domu: *Arabanın ön tekerliği nereden geçerse arka/ Art tekerliği de oradan geçer*²⁰. – ‘Którędy przejedzie przednie koło wozu, tamtędy przejedzie też i tylne./ Gdzie pojedzie przednie koło wozu, tamtędy pojedzie i tylne’. Polszczyzna poza przysłowiami zawierającymi porównania, np. *Niedaleko pada jabłko od jabłoni*, posiada także takie, które wyraża tę myśl wprost: *Nic prędzej do dziatek nie przylegnie, jak przykład rodziców*²¹.

Nie tylko wychowanie uzyskane w domu ‘przechodzi z ojca na syna’. Kolejne przysłowie tureckie podkreśla, że także zawód wykonywany przez ojca staje się źródłem utrzymania jego dzieci: *Babanın (atanın) sanatı oğula mirastır*²². – ‘Zawód ojca jest spadkiem dla syna’. Dziecko od małego widząc pracę swojego ojca, w okresie dojrzewania zaczyna go naśladować, a następnie samo podejmuje się pracy w ojcowskim zawodzie. Jednakże oprócz opanowania danej profesji ojciec, zgodnie z przesłaniem następnego przysłowia, przekazuje swym dzieciom swe występki: *Ata ekşi elma yese, oğlunun dişi kamaşır./ Baba koruk yer, oğlunun dişi kamaşır*²³. – ‘Jak ojciec je kwaśne jabłko/ niedojrzałe winogrona, to synowi cierpną zęby’. W języku polskim odpowiednikiem znaczeniowym przechodzenia winy z pokolenia na pokolenie jest stwierdzenie, że *za błędy ojców dzieci pokutują*. W myśl objaśnień tureckich drugie znaczenie powyższego przysłowia to troska dzieci o schorowanych rodziców.

Zadania i obowiązki, jakie spoczywają na kobiecie i mężczyźnie stanowią temat wielu przysłów i wymagają oddzielnego opracowania. W tym miejscu wskażę jedynie na te podstawowe, a mianowicie przeświadczenie, że miejscem samorealizacji kobiety jest dom, a mężczyzny praca: *Erkek iş başında, kadın aş başında belli olur*²⁴. – ‘Mężczyzna

²⁰ İ. Parlâtır, op. cit.; p. nr 503, s. 97; tłum.: ‘Dzieci biorą przykład ze starszych’.

²¹ Pozostałe polskie odpowiedniki to: *Od starych kruków młode uczą się krakać; Jakie nasienie taki i owoc; Jaki pień, takie konary; Jaka matka, taka natka*.

²² Ö.A. Aksoy, op. cit., p. nr 478, s. 174; tłum.: ‘Dziecko chcąc nie chcąc od małego interesuje się pracą ojca. Z czasem sam uczy się jego zawodu, a następnie w nim pracuje. W ten sposób zawód staje się spadkiem [przechodzi z ojca na syna]’.

²³ İ. Parlâtır, op. cit., p. nr 611, s. 107; tłum.: ‘1. Jeśli rodzice podupadają na zdrowiu to ich dzieci się martwią. 2. Jeśli ojciec zrobi coś złego, to skutki tego odbijają się na jego synu’.

²⁴ İ. Parlâtır, op. cit., p. nr 1682, s. 220; tłum.: ‘O tym, czy mężczyzna jest zdolny, świadczy jego praca, odniesione sukcesy oraz zarobki. Kobieta zyskuje uznanie ze względu na umiejętność prowadzenia domu’.

przy pracy, kobieta przy strawie'. Polszczyzna niewiele się tu różni, w przysłowiach sytuuje kobietę przy pracach domowych, tkaniu i gotowaniu, a mężczyznę przedstawia z atrybutami prac polowych bądź przy murarce: *Chłop do cepów, baba do kądzieli; Chłop do kielni, baba do patelni*. Oczywiście jest to tradycyjny podział ról, jednakże nawet we współczesnej Turcji poza większymi ośrodkami miejskimi istnieje powszechna zgoda, co to tego, że kobieta, zwłaszcza posiadająca rodzinę, powinna troszczyć się o dom i dzieci, a nie udzielać zarobkowo poza domem.

Stosunki panujące między rodzeństwem opisane w przysłowiaach zwracają uwagę na dwie kwestie. Jedną z nich jest odpowiedzialność i hierarchizacja zgodna z wiekiem: *Kardeşinin büyüğü peder, küçüğü evlât yerine geçer*²⁵. – 'Starsze rodzeństwo zajmuje pozycję ojca, młodsze traktowane jest jak dzieci'. Nawet niewielka różnica wieku jest przyczyną opiekuńczości ze strony starszego rodzeństwa, tym samym wymuszając na młodszych okazywanie posłuszeństwa i szacunku, a także odpowiedniego tytułowania. W języku polskim podkreśla się jedynie wsparcie, jakie bracia okazują sobie nawzajem: *Noga nogę podpira, a brat brata*. Wynika to z faktu, że w kulturze polskiej nie istnieje aż tak mocna hierarchizacja, a sam język, będący nośnikiem tej kultury, nie posiada oddzielnych nazw na młodsze i starsze rodzeństwo, jak ma to miejsce w języku tureckim.

Drugą poruszaną w przysłowiach prawdą dotyczącą rodzeństwa jest ich kłótniowość i solidarność: *Kardeş kardeşi bıcaklamış, dönmüş yine kucaklamış. / Kardeş kardeşi hem bıcaklar, hem kucaklar*²⁶. – 'Brat pobił się na noże z bratem, odwrócił się i się uścisnęli./ Brat bije się z bratem i ściska się z bratem. Dzieci przebywając ze sobą od najmłodszych lat uczą się od siebie nawzajem, opiekują się jedno drugim, ale także rywalizują o względy rodziców oraz konkurują na każdej innej płaszczyźnie. Fakt, że dochodzi między nimi do bójek, czy utarczek słownych nie zmienia jednak faktu, że czują się jedną rodziną, która powinna trzymać się razem 'na dobre i na złe'. Dlatego też nie należy sądzić po pozorach, lecz traktować rodzinę, jako całość. W języku polskim podkreśla się jedynie niezgodność charakterów: *Rzadka rzecz między braćmi zgoda*. Brak jest natomiast przysłów, odnoszących się tylko i wyłącznie

²⁵ İ. Parlâtır, op. cit., p. nr 3096, s. 363; tłum.: 'Solidarność wśród braci jest bardzo istotna. Starszy brat zajmuje miejsce ojca, młodsze rodzeństwo jest pod opieką wszystkich, którzy się o nie martwią'.

²⁶ İ. Parlâtır, op. cit., p. nr 3100, 3102, s. 1364; tłum.: 'Między braćmi od czasu do czasu dochodzi do nieporozumień i sporów jednakże schodzą się oni w dni świąteczne, a w obliczu zagrożenia wspierają jeden drugiego'.

do stosunków siostrzanych czy braterskich, ukazujących konieczność wspierania się nawzajem. Mamy jedynie do czynienia z przeświadczeniem, że *gdy rodzina żyje w zgodzie, to jej bieda nie dobodzie*. Oczywiście rodzina obejmuje także rodzeństwo oraz bliższych krewnych.

III. Stosunki społeczne – zawieranie małżeństwa

Wskazówki dotyczące zawierania małżeństwa, jakie zawarte są w przysłowiach bazują, podobnie jak i inne porady, na zachowaniu ścisłej hierarchii. Jedynie w jednym z przysłów stwierdza się, że stabilność związku zależy od łudu szczęścia mężczyzny, który nie wie, jak będzie zachowywać się po ślubie jego przyszła wybranka: *At ile avrat yiğidin bahtına*²⁷. – ‘Koń i żona zależy od szczęścia mężczyzny [to dzieło przypadku]’. Z punktu widzenia mężczyzny „wartość” żony – spokoju i ładu domowego oraz konia – źródła utrzymania ew. zdobycia sławy stanowi o całym jego życiu. W kulturze polskiej, w której koń także odegrał niepoślednią rolę istnieje kilka wyrażen w podobny sposób opisujących wagę, jaka przykładana jest do tych dwóch elementów męskiego świata: *Konia i żonę bardzo trudno dostać bez wady; Strzelba, koń i żona – rzecz niepożyczona*. Z punktu widzenia kobiety sytuacja wygląda bardzo podobnie: *Koń jeźdźcem, żona mężem stoi*.

Wskazówki udzielane mężczyźnie, który zamierza zawrzeć małżeństwo koncentrują się na stanie majątkowym i pochodzeniu kobiety. W trzech przysłowiach mamy do czynienia z zaleceniem, by kobieta pochodziła ze stanu niższego, była biedniejsza oraz by pozostała we własnym środowisku: *Alma şehrin kızını, hamam der ağlar; alma köylü kızını, harman der ağlar*²⁸. – ‘Nie bierz dziewczyny z miasta będzie płakać z powodu łaźni, nie bierz dziewczyny ze wsi będzie płakać z powodu żniw’; *Kendinden aşığı kız al, kendinden yükseğe kız verme*²⁹. – ‘Bierz dziewczynę niższego stanu, nie wydawaj córki za kogoś ze stanu wyższego’; *Kendinden küçükten kız al, kendinden büyük kız ver*³⁰.

²⁷ İ. Parlatur, op. cit., p. nr 644, s. 111; tłum.: ‘Tak, jak nie wiadomo, jaki okaże się koń zanim się go nie kupi, tak samo nie wiadomo, czy poślubiona kobieta okaże się zgodną partnerką. Wszystko zależy od czyjegoś szczęścia’.

²⁸ İ. Parlatur, op. cit., p. nr 428, s. 90; tłum.: ‘Ludzie, którzy żyli w dostatku i spokoju, chcą żyć tak nadal, nie podoba im się życie na niższym poziomie. Dziewczyna wychowana na wsi, chce żyć znanym jej życiem, nie myśli o czymś lepszym’.

²⁹ İ. Parlatur, Atasözleri, op. cit., p. nr 3322, s. 385; tłum.: ‘Należy zwrócić uwagę, by status i majątność przyszłych małżonków były porównywalne. Nierówność w małżeństwie może być powodem przyszłych nieporozumień’.

³⁰ İ. Parlatur, op. cit., p. nr 3324, s. 385; tłum.: ‘1. Jeśli weźmiesz za żonę dziewczynę, której rodzina ma niższy status i jest od ciebie biedniejsza, to będzie się chwalić

– ‘Bierz dziewczynę niższego stanu, wydaj córkę za kogoś wyższego stanu’. W tej kwestii polszczyzna może jedynie zaoferować przysłowie, że *równość matką przyjaźni*.

W przysłowiaach najlepszą kandydatką na żonę jest dziewczyna wychowywana w środowisku i warunkach, w jakiej wychowywany był jej przyszły mąż. Wówczas oboje są w stanie stworzyć zgodne małżeństwo. Do dziś dnia, zwłaszcza na wschodzie Turcji, praktykowane są małżeństwa nawet między bliskimi kuzynami, co znajduje swoje potwierdzenie w przysłowiu: *Tarlayı taşlı, kız kardeşli yerden almali*³¹. – ‘Pole należy kupować kamieniste, dziewczynę należy brać od brata’. Kamienistość ziemi oznacza jej urodzajność, a to z tego względu na fakt, że nie była nigdy wcześniej obsiewana i nie jest wyjałowiona. Po usunięciu kamieni wyda obfity plon. O ile polskie przysłowie zaleca małżeństwo z osobą z sąsiedztwa, nie sugeruje, że związek między spokrewnionymi ze sobą jest trwalszy, czy lepszy: *Daleko kraść, a blisko żenić się*. Ostatnie z tureckich przysłów umieszczonych w tej grupie podkreśla to, co zostało ukazane w powyższym wyrażeniu polskim: *Komşu kız almak, kalayı kaptan (tastan) su içmek gibidir*³². – ‘Wziąć córkę sąsiada [za żonę] to jak napić się wody z cynowego naczynia’. Cynowe naczynie symbolizuje stałe, codzienne i swojskie, pozbawione sztuczności życie, w którym wszystko jest do przewidzenia, gdyż *wiedzą sąsiedzi, jak kto siedzi*.

IV. Stosunki społeczne – sąsiedztwo i przyjaźń

Sąsiedztwo stanowi kolejny ważny kulturowo element życia społecznego w Turcji uwieczniony w postaci przysłów. Podobnie, jak dziecko przejmuje sposób bycia swoich rodziców, tak też człowiek dorosły przejmuje zwyczaje osób, z którymi styka się najczęściej tzn. sąsiadów i przyjaciół.

Dlatego też ważne jest otoczenie, w którym człowiek mieszka. Nie tylko ze względu na bezpieczeństwo, lecz podobny status majątkowy, kulturę osobistą i uznawane przez sąsiadów normy moral-

tobą i twoją rodziną. Jej rodzina będzie szczęśliwa, że dobrze wydała córkę za mąż. 2. Dziewczyny powinny okazywać szacunek swojemu przyszłemu mężowi. Dlatego też rodzina męża powinna posiadać wyższy status oraz być lepiej sytuowana majątkowo’.

³¹ http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_atasozleri&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5659ebc4f13cd6.75716069 [6.11.2015]; tłum.: ‘Wśród ludu istnieje przekonanie, że kamienista ziemia i bratanica, jako żona są najlepsze’.

³² İ. Parlâtır, op. cit., p. nr 3467, s. 400; tłum.: Ktoś, kto poślubi córkę sąsiadów, ponieważ zna jej rodzinę i ja samą, może być spokojny o ich związek’.

ne. Tureckie przysłowie głosi: *Ev alma, komşu al*³³. – ‘Nie bierz [kupuj] domu, bierz [wybierz] sąsiada’. Podobnie polszczyzna przekonuje, że nie samo miejsce, lecz zamieszkujący je ludzie są najważniejsi: *Nie kupuj majątności, kupuj sąsiada*.

Przejmowanie nawyków, tak dobrych, jak i złych to kolejny temat przysłów. W języku tureckim jest ich ponad 10, w tym miejscu przytoczę jedynie dwa zawierające typowo turecką symbolikę: *Üzümlü baka baka kararır*³⁴. – ‘Winogrona patrząc na siebie [nabierają koloru] i czernieją’. Polskim odpowiednikiem może być np.: *Kto w dym wlezie ten dymem śmierdzi* czy też *Capem śmierdzi, co capa głaszcze*. W drugim z przysłów: *El elin aynasıdır. / Aynan yoksa komşuya bak*³⁵. – ‘Obcy jest lustrem obcego./ Jak nie masz lustra, spójrz na sąsiada’ mamy do czynienia z użyciem słowa *el* w znaczeniu obcy/ inny oznaczającego osobę spoza naszego środowiska. Podkreśla się, że obcy są do siebie podobni, tak samo, jak każdy z nas upodabnia się do swojego sąsiada. W tym przypadku polszczyzna oferuje przysłowie: *Powiedz mi, z kim przestajesz, powiem ci, kim jesteś*.

Upodobnianie się do siebie jest niejako niezależne od woli człowieka. On jedynie zdaje sobie sprawę, że do takiej sytuacji może dojść i podług tego wybiera sąsiadów, z którymi będzie przebywać. Sąsiedztwo w Turcji oznacza jednak przyjęcie na siebie określonych praw i obowiązków. Jednym z nich jest wsparcie oraz wymiana uprzejmości: *Komşu hakkı, Tanrı hakkı gibidir. / Komşu hakkı büyük saymayan hödük (kaba/ korkak)*³⁶. – ‘Prawo sąsiedzkie to boskie prawo./ Kto nie szanuje prawa sąsiedzkiego to gbur, prostak, ignorant’. Ponownie mamy do czynienia ze stawianiem ustalonych przez człowieka reguł na równi z wolą boską oraz wartościowanie człowieka w odniesieniu do religii. Także chrześcijaństwo nakazuje miłość bliźniego i zostało to uwiecz-

³³ İ. Parlâtır, op. cit., p. nr 1780, s. 230; tłum.: ‘Kupując dom należy dobrze poznać okolicę i tych, którzy ją zamieszkują.’

³⁴ İ. Parlâtır, op. cit., p. nr 4671, s. 532; tłum.: ‘Ludzie przebywający ze sobą przez długi czas bezwiednie przejmują swoje upodobania i zachowania. Osoba, która ma za przyjaciela kogoś o złym usposobieniu przejmie od niej właśnie takie usposobienie, jeśli ma dobre usposobienie, to przejmie dobre. Dlatego należy być ostrożnym dobierając sobie przyjaciół, by nie przejąć złych nawyków’.

³⁵ İ. Parlâtır, op. cit., p. nr 700, s. 116/ nr 1518, s. 209; tłum.: ‘Ludzie obserwują bacznie swoje zachowanie i położenie, przychodzi moment, że przejmują od innych ich zdolności i cechy’.

³⁶ İ. Parlâtır, op. cit., p. nr 3464, 3465, s. 400; tłum.: ‘Prawo sąsiedzkie i prawo boskie są tak samo święte. Sąsiedztwo nie może ograniczać się do oschłego „dzień dobry”. Sąsiedzi powinni się szanować, wspierać w razie potrzeby i przywiązywać do tego duże znaczenie. Tak postępując wypełniają oni bowiem także prawo boskie, postępując zgodnie z wolą boską’.

nione w przysłowiu: *Miłość bliźniego jest obowiązkiem każdego*. Jednakże mowa jest o bliźnim, o każdym człowieku, a nie tylko o sąsiedzie. Polskie przysłowia dotyczące sąsiedzkiego współżycia podkreślają jedynie zalety dobrego sąsiada, nie sugerując, o jakie cechy chodzi: *Z sąsiadem dobrym, – dobrze zawsze*³⁷. Ewentualnie zwracają uwagę na bezpieczeństwo: *Śpi bezpiecznie, kto ma dobrych sąsiadów*.

Jak widać, najważniejszym elementem jest fizyczna bliskość sąsiadów oraz fakt, że można liczyć na ich pomoc w razie potrzeby. Kolejne przysłowie odnoszące się do przyjaźni także podkreśla fakt, że *hayırlı dost uzak akrabadan iyidir*³⁸. – ‘Wierny przyjaciel lepszy niż odległa rodzina’. Osoby, nawet najbliższe znajdujące się daleko, nie są w stanie pomóc nam w chwili, w której pomoc jest nam potrzebna. Przyjaciel, czy sąsiad mieszkający blisko nas w każdej chwili jest gotowy do udzielenia nam wsparcia. Polszczyzna w identyczny sposób podchodzi do postrzegania stosunków z przyjaciółmi i z rodziną: *Lepszy sąsiad bliski niżli brat daleki; Przyjaciel przytomny lepszy, niż brat odległy*.

V. Stosunki społeczne – odwiedziny/ prezenty

Podtrzymywanie przyjaźni i stosunków dobrosąsiedzkich uewnętrznia się przede wszystkim poprzez częste odwiedziny, wspólne posiłki, wymianę uprzejmości oraz drobne podarunki świadczące o naszym do kogoś przywiązaniu.

Gościnność turecka jest tak samo przysłowiowa, co gościnność polska. Każdy gość jest mile widziany, co potwierdza przysłowie: *Misafir kismetle ile gelir./ Misafir on kismetle gelir; birini yer dokuzunu birakır*³⁹. – ‘Gość przybywa wraz z bogactwem./ Gość przybywa z dziesięciokrotnym majątkiem/ przeznaczeniem, jeden zje, a dziewięć pozostawi’. najtrafniejszym polskim ekwiwalentem powyższego zdaje się być: *Gość w dom, Bóg w dom; Jak gospodarz gościnny, to i ściany się rozszerzają*⁴⁰.

Jednakże, jak wskazują przysłowia, nawet tak pojmowana gościnność ma swoje granice. Gościem wypada być jedynie przez trzy

³⁷ Tą samą myśl odnajdujemy w przysłowiu: *Nie ma nic gorszego nad sąsiada złego*.

³⁸ İ. Parlâtir, op. cit., p. nr 2115, s. 276; tłum.: ‘Prawdziwy przyjaciel okazuje się nim w trudnych chwilach, rodzina, która znajduje się daleko skąd może wiedzieć o naszych strapieniach’.

³⁹ İ. Parlâtir, op. cit., p. nr 3772, 3775, s. 433-434; tłum.: ‘Gospodarz domu nie postrzega gości, jako obciążenia. W domu, do którego przybywa gość zawsze znajduje się jedzenie, bądź pojawia się z najmniej oczekiwanego miejsca. Dlatego też wierzy się, że to Bóg wysła gościa wraz z dobrym losem/ całym dobrodziejstwem’.

⁴⁰ W niektórych kontekstach trafny może być użycie przysłów: *Jak się zdarzą goście uczciwi, to się i gospodarz przy nich pożywi; Przy gościu i gospodarz się pożywi*.

dni: *Misafir üç gün misafir*⁴¹. – ‘Gość jest nim przez trzy dni’. To stwierdzenie także posiada swój polski odpowiednik: *Gość i ryba trzeciego dnia cuchnie; Gość tylko trzy dni gościem w domu*.

Wizyty wiążą się ze wspólnym biesiadowaniem oraz wymianą drobnych prezentów. W przysłowiach tureckich podkreśla się, że wartość podarków nie jest aż tak bardzo istotna, jak sam fakt, że są komuś ofiarowywane: *Lokma karnı doyurmaz, şefkat artırır*⁴². – ‘Jeden kęs nie napełni żołądka, ale zwiększy czułość/ serdeczność’. W polszczyźnie także to pamięć o kimś, a nie wartość otrzymanego prezentu stawiana jest na pierwszym miejscu: *Małe podarunki utrzymują przyjaźń*. W kolejnym przysłowiu tureckim odnajdujemy podobne przesłanie: *Az veren candan, çok veren maldan*⁴³. – ‘Kto mało daje, daje z duszy [od serca], kto dużo daje z majątku’. Wartość otrzymanego prezentu ma znaczenie drugorzędne. To, czy ktoś może sobie pozwolić na zakup droższego, czy tańszego upominku, zależy od jego majątności, ale fakt, że chce komuś sprawić przyjemność zależy tylko od uczuć, jakie do kogoś żywi. Dlatego też drobiazg otrzymany od osoby bliskiej sercu jest cenniejszy niż drogi prezent, na który kogoś było stać. W przysłowiach także podkreśla się, że bardziej istotna jest strona duchowa, a nie materialna: *Nie patrz na datek, ale na serce*.

VI. Stosunki społeczne – postępowanie w obliczu zagrożenia: walka, ucieczka, podległość

Ostatnim z elementów opisującym stosunki społeczne jest postępowanie w obliczu zagrożenia. Przysłowia przedstawiają trzy formy zachowań. W każdej jednak na pierwszym miejscu jednak klasuje się zachowanie zdrowego rozsądku.

W przysłowiu: *Bükemediğin eli öp, başına koy./ İsrāmadiğin eli öp, başına koy*⁴⁴. – ‘Rękę, której nie możesz pokonać/ wykręcić połóż sobie

⁴¹ İ. Parlâtır, op. cit., p. nr 3777, s. 434; tłum.: ‘Zgodnie z turecką tradycją gość w domu jest gościem tylko przez trzy dni. Te trzy dni nie są dla gospodarza uciążliwe. Jednak po tym okresie zarówno gość jak i gospodarz czują się znudzeni. Dlatego też osoba wybierająca się w gości powinna zwrócić uwagę na to, by nie przekroczyć tego terminu’.

⁴² İ. Parlâtır, op. cit., p. nr 3667, s. 421; tłum.: ‘Wzajemne poczęstunki i obdarowywanie się prezentami wzmacniają przyjaźń, gdyż są okazywaniem sobie miłości i sympatii’.

⁴³ İ. Parlâtır, op. cit., p. nr 719, s. 118; tłum.: ‘Pomoc i prezenty otrzymane od osoby niemającej świadczą o jej poświęceniu, ale nie można traktować jako poświęcenia pomocy i prezentów od bogatych’.

⁴⁴ Ö.A. Aksoy, op. cit., p. nr 723, s. 208; tłum.: ‘Broń się przed niebezpieczeństwem, którego nie możesz pokonać używając rozumu’.

na głowę./ Ręki, której nie możesz ugryźć połów sobie na głowę [na znak poddaństwa]’ podkreśla się uniżoność w stosunku do przewyższających nasze, sił oraz dwulicowość, która może uratować nam życie. Stosowanie takiego fortelu nieobce jest i polskiej kulturze, która posiada identyczne przysłowie: *Całuj rękę, której ugryźć nie możesz; Gdy wróg mocny to go liź, jak osłabnie to go zgryź*.

Tą samą sytuację, ale z punktu widzenia zwycięzcy, przedstawia kolejne przysłowie tureckie: *Eğilen baş kesilmez*⁴⁵. – ‘Pochylonej głowy się nie ścina’ wskazujące, że należy okazać miłosierdzie osobie, która sama uznaje się za pokonaną i zdaje się na łaskę zwycięzcy. Polszczyzna także wskazuje, że *pokornej głowy miecz nie siecze*.

Zalecenie mądrości i rozwagi odnajdujemy w kolejnym przysłowiu tureckim: *Atın ürkeği, yiğidin korkağı*⁴⁶. – ‘Przestrach konia, tchórzostwo, obawa bohatera’. Bohaterstwo zawsze stawiane jest jako wzór do naśladowania, ale każdy powinien znać swoje siły i nie ryzykować życia w walce z góry skazanej na porażkę. Przy takiej interpretacji bohaterstwa, które nie oznacza tchórzostwa, lecz zachowanie zdrowego rozsądku, najlepszym polskim odpowiednikiem jest przysłowie: *Lepiej być bezpiecznym niż śmiałym*.

W kolejnych trzech przysłowiaach tureckich: *Vurmak da yiğitlik, kaçmak da*⁴⁷. – ‘Męstwem jest walka, ale też i ucieczka’; *Kaçanın anası ağlamamış*⁴⁸./ *Erkekliğin onda dokuzu kaçaktır*⁴⁹. – ‘Matka tego, który uciekł nie płacze./ Męstwo w dziewięciu na dziesięć to ucieczka’ wyraźnie wypukla się, że odwaga to nie brawura, lecz podejmowanie odpowiednich decyzji stosownych do zaistniałej sytuacji. Odważnym posunięciem jest walka, odważnym posunięciem jest też ustąpienie placu boju. W języku polskim możemy w takiej sytuacji powiedzieć: *Dobra odwaga, ale żeby była mądra; Ucieczka jest zawsze haniebna, ale czasem zbawienna*. Należy zwrócić uwagę na fakt, że nasze postępowanie

⁴⁵ Ö.A. Aksoy, op. cit., p. nr 1054, s. 257; tłum.: ‘Należy wybaczyć osobie, która przeprasza przyznawszy się do błędów i odwołuje się do naszej wielkoduszności’.

⁴⁶ Ö.A. Aksoy, op. cit., p. nr 402, s. 162; tłum.: ‘Ktoś, nawet bardzo odważny, o mężnym sercu powinien nie tylko być przygotowany na możliwe niebezpieczeństwo, ale też musi być czujny i przygotowany, by ratować własne życie’.

⁴⁷ Ö.A. Aksoy, op. cit., p. nr 2493, s. 462; tłum.: ‘Godnym pochwały jest wykorzystanie wszystkich sił, by zapewnić sobie zwycięstwo w sporze. Ale także oddalenie sporu/ zaniechanie go, gdy ukaże się groźba przegranej i by nie stracić życia, jest godne pochwały’.

⁴⁸ Ö.A. Aksoy, op. cit., p. nr 1634, s. 339; tłum.: ‘Najmądrzejszym zachowaniem w obliczu zdarzenia, które można przypłacić życiem jest ratowanie się ucieczką. Ten, kto potrafi tego dokonać ratuje przed wielkim cierpieniem swoich bliskich, a przede wszystkim własną matkę, która cierpiałaby najbardziej’.

⁴⁹ İ. Parlâtir, op. cit., p. nr 1684, s. 220; tłum. jw.

ma wpływ nie tylko na nasze życie, ale także na życie nam najbliższych. O tym przekonuje drugie z przytoczonych przysłów tureckich. Pozycja matki w rodzinie jest bardzo wysoka, sprawienie jej cierpienia jest postrzegane, jako zachowanie ze wszech miar godne potępienia. Dlatego też jeśli nie dla siebie, to dla niej człowiek powinien unikać zagrożenia. W języku polskim nie spotykamy się z odwołaniem do uczuć żywionych wobec matki, natomiast napotykamy na przysłowia zalecające ratowanie się ucieczką: *Śmierci nie czekaj, lepiej uciekaj; Lepiej być żywym tchórzem, niż zabitym bohaterem*.

VII. Religijność – wiara w Boga

Kolejnym elementem kultury tureckiej utrwalonym w przysłowiach, wymagającym omówienia jest religijność Turków objawiająca się niezachwianą wiarą w jedynego Stwórcę, który troszczy się o wszelkie stworzenie.

Przeświadczenie Turków, że Bóg otacza opieką każdego, zgodnie ze Swoją wolą, prezentuje przysłowie: *Allah herkesin gönüne göre verir*⁵⁰. – ‘Bóg daje każdemu podług jego serca’. Ponieważ człowiek został stworzony wraz z jemu tylko właściwymi ograniczeniami, powinien zdawać sobie sprawę, o co może prosić Boga w swych modlitwach, by Bóg przychylił się do ich spełnienia. W kulturze polskiej, w której chrześcijaństwo odgrywa niepoślednią rolę, także spotykamy się z licznymi odwołaniami do Boga. Przysłowie najlepiej oddające znaczenie tureckiego to: *Widzi Pan Bóg z nieba, czego komu trzeba*.

Fakt, że nawet najbardziej niepozorne stworzenie nie zostanie pozostawione na pastwę losu, lecz obdarzone miłością Boga ukazuje kolejne przysłowie tureckie: *Garip/ talihsiz kuşun yuvasını Allah yapar*⁵¹. – ‘Sam Bóg wije gniazdko biednego/ nieszczęśliwego ptaszka’. Także i to przeświadczenie odnajdujemy w polskich przysłowiach: *Opuszczeni przez ludzi są w opiece u Boga; Kogo Pan Bóg stworzy tego nie umorzy*.

Przysłowiem sytuującym się na nieostrej granicy między wiarą w Boga i wiarą w przeznaczenie jest: *Allah isterse bir kulun işini, mer-mere geçirir dişini: istemezse işini, muhallebi yerken kırar dişini*⁵². – ‘Gdy

⁵⁰ İ. Parlatur, op. cit., p. nr 398, s. 87; ‘Człowiek powinien sobie zdawać sprawę z własnych możliwości i podług nich prosić Boga o pomoc. Człowiekowi dobrej woli Bóg zawsze dopomoże’.

⁵¹ İ. Parlatur, op. cit., p. nr 1842, s. 238; tłum.,: ‘Bóg zawsze wspomaga osoby nieszczęśliwe i samotne, bez względu na to, gdzie się one znajdują’.

⁵² Ö.A. Aksoy, op. cit., p. nr 241, s. 139; tłum.: ‘Osoba, której jest to przeznaczone, czego by się nie dotknęła, to odniesie sukces, inna nawet w najbardziej obiecującej sprawie poniesie szkodę’.

Bóg zechce to człowiek nakarmi się marmurem, gdy zaś nie zechce, to nawet na miękkim połamie sobie zęby'. Całe nasze życie jest w rękach Boga; od Niego tylko zależy jak upłynie. Nikt nie wie, czy jego udziałem będzie dobry, czy zły los. Zgodnie z polskim przysłowiem: *Co komu Bóg naznaczył, to mu się dostanie*.

VIII. Religijność – wiara w przeznaczenie

Wiara w przeznaczenie stanowi kolejny aspekt religijności Turków i nie stoi z nią w sprzeczności. Należy zwrócić uwagę, że przeznaczenie zależy nie od człowieka, ale jest w mocy Boga, który stworzył człowieka wraz z jego losem.

Turcy na określenie losu, jaki im przypada używają wyrażenia *alin yazısı* – dosł. 'napisane na czole', który stanowi element składowy poniższych przysłów: *Alın yazısı başa gelir./Alın yazılan başa gelir./Alın yazısı değışmez*⁵³. – 'Co ktoś ma wypisane na czole [co komu przeznaczone] to mu się przydarzy./ Nie sposób zmienić przeznaczenia'. W języku polskim znaczenie to niosą przysłowia: *Co komu Bóg naznaczy diabeł nie ukradnie; Nie człowiek losem ale los człowiekiem rządzi*⁵⁴.

Wspomniane powyżej przesłanie, że Bóg stworzył człowieka wraz z jego losem, także przybrało postać przysłowia: *Allah kulunu kismetle ile yaratır*⁵⁵. – 'Bóg stworzył człowieka wraz z jego losem' także posiada wiele odpowiedników w języku polskim, np.: *Wie Pan Bóg, co komu sędzone; Co Bóg przeznaczy, człowiek nie przeinaczy*⁵⁶.

Symboliczne przedstawienie dobrej, czy złej doli człowieka odnajdujemy w przysłowiach mówiących o strawie, którą przyjdzie nam spożywać: *Kismetinde ne varsa kaşığında o çikar./ Kismetinde varsa kaşığında bulursun*⁵⁷. – 'Co jest przeznaczone to pojawi się na łyżce./ Co ci przeznaczone to znajdziesz na łyżce' oraz owocami, jakie przyjdzie nam jeść: *Felek, kimine kavun yedirir kime kelek*⁵⁸. – 'Los obdarza niekto-

⁵³ İ. Parlatur, op. cit., p. nr 364, 365, 366, s. 84; tłum.: 'Na tym świecie każdy ma wyznaczony swój los dobry lub zły'.

⁵⁴ Podobne przesłanie odnajdujemy też w przysłowiach: *Každy ma swoją gwiazdę, pod którą się urodził; Co niebo przeznaczyło przestroga nie uchroni*.

⁵⁵ İ. Parlatur, op. cit., p. nr 408, s. 88; tłum.: 'Na tym świecie każdy ma wyznaczony swój los dobry lub zły'.

⁵⁶ Polskie przysłowia o podobnej treści to: *Co ma kogo spotkać, to go nie minie; Nikt nie odgadnie, gdzie kto upadnie; Nikt nie zgadnie, jaki mu los przypadnie*.

⁵⁷ İ. Parlatur, op. cit., p. nr 3377, 3378, s. 391; tłum.: 'Allah daje każdemu to, co mu przeznaczył, [nie zawsze] to, do czego ktoś dąży'.

⁵⁸ İ. Parlatur, op. cit., p. nr 1819, s. 235; tłum.: 'Na tym świecie są ludzie, którzy żyją szczęśliwie i tacy, którym brak jest szczęścia'.

rych melonem innego niedojrzałymi owocami'. Jeden z odpowiedników znaczeniowych w języku polskim także zawiera motyw jedzenia, a dokładnie łyżkę, świadczącą o zamożności jej posiadacza: *Jeden się rodzi z łyżką złotą lub srebrną w gębie, a drudzy z drewnianą*⁵⁹.

IX. Religijność – życie zgodne z zasadami

Postrzeganie kultury z punktu widzenia kulturowanych w niej zasad zgodnych z wyznawaną wiarą rozpatruję pod kątem okazywania litości, nietracenia nadziei oraz bezkonfliktowego współistnienia w obrębie danej społeczności. Wszystkie te reguły rządzące ludzkim życiem znalazły swe odbicie w odpowiednich przysłowiach.

Uczucie litości najpełniej zostało ukazane w przysłowiu: *İslam'ın şarti beş, altıncısı insaf demişler*⁶⁰. – 'Istnieje pięć warunków/ podstaw islamu, szóstym jest miłosierdzie'. Chociaż kultura polska oparta jest na zasadach istniejących w świecie chrześcijańskim, nie trudno doszukać się podobieństwa między tak religiami, jak i kulturami. Polszczyzna bowiem także posiada kilka przysłów, w których okazywanie miłosierdzia jest gloryfikowane: *Litość nie jest złym nałogiem; Chcesz się dostać do nieba, nie żałuj biednym kęsa chleba*.

Okazanie łaski pokonanemu było tematem omawianego już przysłowia, w tym miejscu pragnę zwrócić uwagę na okazywanie litości wobec słabszych: *Yerdeki yüze basılmaz*⁶¹. – 'Nie depta się twarzy leżącego'; *Kaçanı kovmazlar (kovalamazlar), yıkılanı vurmazlar*⁶². – 'Nie przepędza się uciekającego, nie bije się pokonanego/ leżącego'. W języku polskim także ganione jest okazywanie swej wyższości tym, którzy są godni ubolewania, lub odnoszenie zwycięstwa nad kimś, kto nie ma siły, by stanąć do walki: *Łatwo bić tego, kto nie ma broni; Łatwo tego zwyciężyć, który nie ma się czym bronić; Nie kopie się leżącego; Nie goń tego, co samo ucieka*.

⁵⁹ Zmienność i nieprzewidywalność losu ukazują także przysłowia: *Komu się wie-dzie, temu i kogut niesie; Komu Pan Bóg pomaga, temu się i na kamieniu rodzi; Los jednemu da aż zanadto, a drugiemu wydrze oczy*.

⁶⁰ Ö.A. Aksoy, op. cit., p. nr 1564, s. 329; tłum.: 'Islam posiada pięć podstawowych zasad (Wyznanie wiary, modlitwa, post, jałmużna, pielgrzymka do Mekki). Jeśli istnia-łyby szosta zasada to prawdopodobnie byłoby nią miłosierdzie, które na równi z po-stem, czy modlitwą jest godne do wliczenia w poczet podstawowych zasad islamu'.

⁶¹ Ö.A. Aksoy, op. cit., p. nr 2568, s. 474; tłum.: 'Należy wybaczyć komuś, kto wsty-dzi się swego przewinienia i przeprasza za nie. Nie powinno się wypominać mu bez końca tego, co zrobił'.

⁶² Ö.A. Aksoy, op. cit., p. nr 1633, s. 339; tłum.: 'Jeśli wróg ucieka oznacza to, że uznał się za pokonanego. Pogoń za nim i usiłowanie zniszczenia nie przystoi szlachet-nym. Tak samo nie przystoi bicie/ dobijanie osób pokazujących swą słabość i klęskę'.

Jak przedstawiono powyżej Bóg troszczy się o wszystkie stworzenia, dlatego też utrata nadziei w lepsze jutro traktowana jest, jako utrata wiary w samego Boga. Z tego też powodu nie powinno się jej (u)tracić. O zmienności losu traktują dwa z cytowanych poniżej przysłów tureckich: *Ayin on beşi karanlık, on beşi aydınlıktır*⁶³. – ‘Przez piętnaście dni w miesiącu panuje mrok przez piętnaście jasność’; *Her gündüzün bir gecesi, her gecenin bir gündüzü var*⁶⁴. – ‘Po dniu następuje noc, po nocy następuje dzień’. Każdy w swym życiu doświadcza dobrego i złego i, jak potwierdzają to polskie przysłowia: *Po smutku radość następuje; Kogo wieczór fortuna zasmuci, tego rano pocieszy*.

Człowiek póki żyje nie powinien tracić nadziei na lepsze jutro, które może odmienić jego życie. Przysłowie tureckie głosi: *Çıkmadık candan umut vardır./ Çıkmadık candan umut kesilmez*⁶⁵. – ‘Póki dusza z nas nie uszła jest nadzieja. / Póki dusza z nas nie uszła nie traci się nadziei’. Polszczyzna zaś ofiarowuje nam następujący odpowiednik: *Póki życia, póty nadziei*.

Trzeci element religijności opierający się na zasadach zalecanych przez islam stanowi umiejętność współżycia z innymi ludźmi. W analizowanym przykładzie niewzbudzanie w nikim negatywnych emocji, np. zazdrości: *Komşun kör ise kıpa bak*⁶⁶. – ‘Jeśli twój sąsiad jest ślepy, ty patrz mrużąc oczy’. Ponownie mamy odwołanie do stosunków dobrosąsiedzkich oraz możliwością/ koniecznością upodobniania się do otoczenia, w jakim przebywamy. Polszczyzna posiada odpowiedniki: *Kiedy przyjdiesz między wrony, musisz krakać jako one, czy też kto chce z wilkami przestawać, musi wyć jak one*.

Kolejną umiejętnością podtrzymywania stosunków dobrosąsiedzkich jest okazywanie innym współczucia, miast zawiści i niezadowolonej satysfakcji z powodu cudzego nieszczęścia. Tureckie przysłowie mówi: *Gülme komşuna gelir başına*⁶⁷. – ‘Nie śmieć się z sąsiada, bo

⁶³ İ. Parlatur, op. cit., p. nr 694, s. 116; tłum.: ‘Niemożliwe, by człowiek przez całe swoje życie tylko cierpiał, są trudne dni, ale są też i dobre’.

⁶⁴ İ. Parlatur, op. cit., p. nr 2305, s. 284; tłum.: ‘Każdy dzień w życiu człowieka jest inny, czasami pojawia się szczęście, czasami melancholia i ból. To są właśnie uroki życia’.

⁶⁵ Ö.A. Aksoy, op. cit., p. nr 780-781, s. 218; tłum.: ‘Dopóki nie jest pewny negatywny rozwój sprawy należy uczynić wysiłek/ nie szczędzić wysiłków, by obróciła się na dobrą stronę/ przyjęła pozytywny obrót’.

⁶⁶ Ö.A. Aksoy, op. cit., p. nr 1851, s. 368; tłum.: ‘Ludzie powinni unikać sytuacji wzbudzającej zazdrość wśród swego otoczenia. Nawet jeśli posiadają przedmioty, których tamtym brak, powinni żyć tak jak oni’.

⁶⁷ Ö.A. Aksoy, op. cit., p. nr 1313, s. 295; tłum.: ‘Człowiek nie powinien się śmiać z bólu i nieszczęść przytrafiającym się innym; nie powinien być wobec nich obojętny. Nadejdzie dzień, że jemu samemu może się to przytrafić’.

to samo ci się przydarzy’. Jego polskie odpowiedniki to: *Nie śmieć się dziadku z cudzego wypadku oraz co spotkało jednego, może każdego*.

X. Religijność – nieuchronność śmierci

Ostatnim omawianym w tej pracy, utrwalonym w najkrótszych tekstach, elementem kultury tureckiej jest religijność w kontekście pogodzenia się ze śmiercią, jako nieuniknionego końca ludzkiej egzystencji. Śmierć, tak jak i życie, jest w rękach Stwórcy. Tylko On decyduje o czasie i miejscu naszego zgonu.

Człowiek może umrzeć w każdym, nawet najmniej oczekiwanym momencie. Nie oznacza to jednak, że myśl o śmierci powinna zdominować jego życie tu i teraz. Powinien dążyć do zakończenia rozpoczętej pracy, gdyż: *Ölüm Allah’ın emri*⁶⁸. – ‘Śmierć to boskie rozporządzenie/ rozkaz’. To, czy zdoła swą pracę dokończyć, czy nie, nie zależy od niego; on sam jednak nie powinien ustawać. Polszczyzna oferuje poniższe spojrzenie na nieuchronność śmierci: *Człowiek strzela, Pan Bóg kule nosi; Lekarz leczy, Bóg uzdrawia*⁶⁹.

Długość ludzkiego życia została z góry określona. Taki osąd stanowi wyraźne nawiązanie do wiary w przeznaczenie, a ponieważ to Stwórca obdarza człowieka jego losem, tym samym jest to wyraz wiary w samego Boga. Bez względu na okoliczności i poczynania człowieka, nie ulegnie zmianie: *Allah dokuzda verdiğini sekizde almaz. Allah dokuzda verdiğin ömrü sekizde almaz*⁷⁰. – ‘Jak Bóg dał dziewięć, nie odbierze w ośmiu./ Życia, które ma trwać dziewięć lat, Bóg nie odbierze po ośmiu’. Polszczyzna w jednym z przysłów w dość żartobliwy sposób stwierdza, że *komu jeszcze Bóg nie obiecał śmierci, ten się i z grobu wywieri*. Nieuchronność śmierci w terminie wyznaczonym przez Boga opisuje zaś w przysłowiu: *Komu Bóg śmierć naznaczył, bez wojny umrze*.

Jak widać z powyższego zestawienia, przysłowia stanowią literaturę wiecznie żywą, gdyż po pierwsze nadal są używane, a co ważniejsze ludzie żyją zgodnie z zasadami i wskazówkami przez te przysłowia niesionymi. Tak na gruncie tureckim, jak i polskim, mamy do czynienia z podobnym traktowaniem najistotniejszych elementów

⁶⁸ İ. Parlâtır, *Deyimler, Yargı Yayınevi*, Ankara 2007, idiom nr 7457, s. 692; tłum.: ‘Nie boję się śmierci, zakończę z sukcesem pracę nawet biorąc pod uwagę możliwość śmierci’.

⁶⁹ Śmierć w przysłowiach polskich postrzegana jest także, jako nieubłagana: *Śmierć jest głucha nikogo nie słucha; Czas i śmierć nigdy się uprosić nie dadzą*.

⁷⁰ İ. Parlâtır, *Atasözleri*, op. cit., p.nr 393, 394, s. 87-88; tłum.: ‘Bóg wcześniej zdecydował jak długo kto ma żyć. Niczyje życie nie zakończy się przed upływem tego terminu’.

ludzkiej egzystencji. Spokojne i harmonijne życie opiera się na umiejętności odnalezienia się w społeczności do której się należy. Społeczności rządzonej przez lidera, w której każdy zna swoje miejsce, podobnie jak każdy potrafi odnaleźć się w obrębie swojej rodziny. Człowiek nie powinien niepotrzebnie ryzykować życia. Umiejętność przyjęcia odpowiedniej do sytuacji postawy jest oceniana pozytywnie, w przeciwieństwie do brawury.

Istotny element życia duchowego stanowi wiara w Boga, który, z jednej strony otacza człowieka swą opieką, z drugiej, każdemu wyznacza los zgodnie z własną wolą. Religijność danej społeczności opiera się na przestrzeganiu zasad wiary w życiu codziennym. W omawianych przysłowiach okazywaniu współczucia, wspieraniu się, umiejętności stworzenia odpowiedniej atmosfery w najbliższym otoczeniu, nieustannym dążeniu do spełnienia swych obowiązków, nietracenia nadziei oraz przeświadczeniu, że życie kończy się śmiercią, która nastąpi w momencie całkowicie od nas niezależnym.

Małgorzata Lipska

BYĆ POTOMKIEM MIGRANTÓW: TWÓRCZOŚĆ ADI KEISSAR

Streszczenie: W 2014 r. ukazał się debiutancki tomik wierszy młodej izraelskiej poetki o jemeńskich korzeniach, Adi Keissar. Sporą część zbioru zatytułowanego *Szachor al gabej szachor* („Czarno na czarnym”) stanowią utwory ukazujące kwestię wielokulturowości w Izraelu, a dokładniej problemy Żydów orientalnych, dyskryminowanych w państwie, w którym kulturą dominującą jest kultura wywiedziona z tradycji Żydów europejskich. W tytułowym *Szachor al gabej szachor* oraz kilku innych wierszach osoba mówiąca przedstawia sytuację potomka imigrantów z perspektywy osobistej. Keissar ukazuje życie wewnętrzne jednostki borykającej się z trudnościami w zdefiniowaniu własnej tożsamości. Mówi o poczuciu inności, problemach z integracją i niełatwym poszukiwaniu korzeni, kiedy nie zna się języka własnych dziadków. Tomik zawiera też wiersze zaangażowane politycznie, przedstawiające zagadnienie w kontekście społecznym. Tematami poruszonymi w tej grupie utworów są: fałszywa poprawność polityczna, ignorancja i nieznanostwo mniejszości kulturowych własnego kraju, myślenie kolonialne oraz nierówny start życiowy. Problemy związane z migracją nękają wiele współczesnych społeczeństw. Keissar jest w tym sensie głosem swoich czasów. Artykuł stanowi omówienie wybranych wierszy poetki.

Słowa kluczowe: Adi Keissar, Izrael, Jemen, literatura izraelska, migracje

Adi Keissar¹ urodziła się w 1980 r. w Jerozolimie, w żydowskiej rodzinie pochodzącej z Jemenu. Studiowała scenariopisarstwo w Katedrze Sztuki Filmowej Uniwersytetu w Tel Awiwie. Pracowała jako

¹ Do zapisu hebrajskich słów w niniejszym artykule przyjęto polską transkrypcję fonetyczną. Nazwy własne zapisano zgodnie z uzusem, który zazwyczaj tożsamy jest z angielską transkrypcją fonetyczną. Cytaty z wierszy podano równolegle w zapisie oryginalnym oraz w tłumaczeniu własnym.

dziennikarka. Jej wiersze pojawiały się na łamach izraelskich gazet codziennych: „Yedioth Ahronoth”, „Maariv” i „Haaretz”. W 2013 r. Keissar zainicjowała projekt poetycki „Ars Poetika”. Wieczór czytania poezji przez autorów o pochodzeniu orientalnym, pomyślany jako wydarzenie jednorazowe, przekształcił się w cykl spotkań w telawiwskich klubach. Nazwa „Ars Poetika” to gra słów, w której łacińskie wyrażenie oznaczające sztukę poetycką zostało zderzone ze slangowym słowem „ars” – hebrajskim określeniem osoby o wyglądzie drobnego przestępcy. Ars jako typ osoby niekulturalnej, prymitywnej, źle ubranej (polskim ekwiwalentem funkcjonalnym mógłby być tu „dresiarz”) stereotypowo łączony jest z Żydami orientalnymi, czyli tzw. Mizrachijczykami, pochodzącymi m.in. z Afryki Północnej i Bliskiego Wschodu.

W 2014 r. ukazał się debiutancki tomik wierszy Adi Keissar, *Szachor al gabej szachor* („Czarno na czarnym”)². Prócz erotyków i poezji autotematycznej w tomie znaleźć można utwory zaangażowane społecznie i politycznie, głównie na temat dyskryminacji osób o pochodzeniu orientalnym w Izraelu – w kraju, w którym kultura Żydów aszkenazyjskich, zrodzona w Europie Środkowej i Wschodniej, jest kulturą dominującą i opresyjną wobec pozostałych. Niniejsza praca ma na celu zarysowanie portretu Keissar jako poetki kontestującej aktualny porządek społeczny, piszącej o problemach, z jakimi styka się jako reprezentantka mniejszości kulturowej od dwóch pokoleń zamieszkującej Izrael. Na przykładach wierszy z tomu *Szachor al gabej szachor* wskazane zostaną problemy poruszane przez autorkę w tych jej wierszach, które można zaliczyć do nurtu zaangażowanego.

Izraelska artystka wplata w swe utwory wątki biograficzne, dlatego podmiotem lirycznym wielu z nich jest jemeńska Żydówka. W wierszach poetyckich Keissar często pojawia się motyw wstydu. Wiersz *Ha-bat szel mi at?* („Czyją jesteś córką?”) to wspomnienie z dzieciństwa, w którym wstyd wysuwa się na pierwszy plan:

הבת של מי את?	Czyją jesteś córką?
הבת של מי את?	Czyją jesteś córką?
שאלו הזקנים במושב	Spytali starcy z osady
במבטא זר	Z obcym akcentem
מבטא מקר	Znanym akcentem
שואלים ומחכים	Pytają i czekają

² A. Keissar, *Szachor al gabej szachor*, [b.m.w.] 2014.

מְבִיטִים וּמִנְהַשִּׁים מְבִיטִים וּמִזְהִים.	Spoglądają i się domyślają Spoglądają i rozpoznają.
הִבֵּת שֶׁל מִי אַתָּה? שְׁאֵלוֹ הַזְקֵנוֹת בְּמוֹשָׁב בְּמִבְטָא זָר בְּמִבְטָא מוֹזָר שׂוֹאֵלוֹת וְנוֹעֲצוֹת עֵינַיִם מְנַחְשׁוֹת עֵינַיִם מְכִירוֹת.	Czyją jesteś córką? Spytały staruszki z osady Z obcym akcentem Dziwnym akcentem Pytają i przeszywają Oczyrna które się domyślają Oczyrna które znają.
וְאֲנִי הִבֵּטְתִּי בָהֶן בְּעַפְעָפִים גְּבוּכִים בְּאִישׁוֹנִים מְצֻמְצָמִים בְּרִיסִים מְבִהְלִים וְשִׁתְקָתִי מִלֵּן וְשִׁתְקָתִי אוֹתָן וְשִׁתְקָתִי אֶת תִּימָן.	A ja spoglądałam na nie Ze spłoszonymi powiekami Zwężonymi źrenicami Przerażonymi rzęsami I stałam przed nimi z milczeniem Przemilczałam je Przemilczałam Jemen.

A. Keissar, op.cit., s. 13–14.

W wierszu *Czyją jesteś córką?* zastosowano liczne środki eufoniczne. Najczęściej są to rymy gramatyczne (np. „czekają”–„domyślają”–„rozpoznają”) oraz powtórzenia, użyte w celu nadania rytmu i zwiększenia ekspresji. Powtarzane są nie tylko pojedyncze słowa. Cała druga strofa jest przetworzeniem pierwszej. Obie zbudowane są według schematu: 1) niewygodne pytanie; 2) podkreślenie obcego, czyli „nietutejszego”, ale jednocześnie znajomego akcentu pytających; 3) oczekiwanie na odpowiedź. Słowa „akcent” czy „(prze)milczenie” powracają w sposób natrętny, oddając narastające poczucie dyskomfortu. Pytania i spojrzenia staruszków stają się coraz bardziej nieznośne. Na końcu trzeciej strofy pojawia się wstydlivy powód milczenia: Jemen. Odpowiedź na pozornie niewinne pytanie o rodziców oznacza konieczność przyznania się do swojego pochodzenia, a nie jest ono dla osoby mówiącej powodem do dumy. Retrospekcja kończy się wraz z trzecią strofą. Ostatnia, czwarta strofa to już teraźniejszość. Osoba mówiąca wyraża chęć udzielenia po latach odpowiedzi na tytułowe pytanie – nawet jeśli nie ma już nikogo, kto mógłby je zadać.

Utwór, od którego tomik wziął swą nazwę – *Szachor al gabej szachor* („Czarno na czarnym”) – ukazuje sytuację, w której nie rozumie

się mowy własnych dziadków. Wiersz nie jest podzielony na strofy i nie zawiera rymów. Ze względu na narracyjny sposób ukazywania zdarzeń przypomina prozę poetycką. *Czarno na czarnym* to kolejne wspomnienie z dzieciństwa, tym razem słodko-gorzkie:

שחור על גבי שחור	<i>Czarno na czarnym</i>
במבטא כבד אהבה אותי סבתא שלי	Moja babcia kochała mnie z mocnym akcentem
נדברה אלי דבורים תימניים	I mówiła do mnie jemeńskim trajkotem
שאף פעם לא הבנתי,	Którego nigdy nie rozumiałam
ובתור ילדה	I jako dziecko
אני זוכרת	Pamiętam
איך פחדתי להשאיר אותה לבד	Jak bałam się zostać z nią sama
מחשש שלא אבין את הלשון בפיה	Z obawy że nie zrozumiem jej mowy
(...)	(...)
והצלילים נשמעו רחוקים רחוקים	Dźwięki brzmiały tak odległe
גם כשדברה אלי קרוב.	Nawet gdy mówiła z bliska.

A. Keissar, op.cit., s. 51.

Utwór przedstawia nietypowe, zaburzone relacje rodzinne, w których nie brak jednak wzajemnej miłości. Dziewczynka nie jest w stanie porozumieć się z własną babcią, bo ta mówi do niej po jemeńsku (tzn. w jemeńskim dialekcie języka judeo-arabskiego). Wnuczka zaś, urodzona w Izraelu, mówi już tylko po hebrajsku. W wierszu obecne są lęk, zakłopotanie, niepewność, ale także wyrazy czułości i wdzięczności. (Notabene cały tomik *Szachor al gabej szachor* dedykowany jest właśnie babci). Osoba mówiąca wspomina, jak babcia kupiła jej pewnego razu napój owocowy.

רציתי לומר תודה	Chciałam powiedzieć dziękuję
אבל לא ידעתי	Ale nie wiedziałam
באיזו שפה צריך	W jakim trzeba języku
ויצאתי לגנה הגדולה	Więc wyszłam do wielkiego ogrodu
קטפתי פרח	Zerwałam kwiatek
והגשתי לה אותו,	I podałam jej
מבישת	Zawstydzona

A. Keissar, op.cit., s. 51-52.

Dosłownie rozumiany brak wspólnego języka naznacza relacje dwu bliskich sobie kobiet na całe życie. W ostatnich wersach osoba mówiąca wyznaje, że chciałaby poznać mowę swojej babci, udać się na jej grób i wykrzyczeć wszystko to, co miała do powiedzenia jako dziec-

ko. Wiersz *Czarno na czarnym*, podobnie jak *Czyją jesteś córką?*, kończy się spojrzeniem z perspektywy osoby dorosłej, pragnącej naprawić siebie i swoje relacje z otoczeniem. Jednak zabieg ten nie może w pełni się powieść, dotyczy bowiem przeszłości, a tej nie da się zmienić.

Utwór *Galbi* (dial. arab. „Moje serce”) dotyczy kwestii odkrywania swojego pochodzenia i prób zdefiniowania własnej tożsamości:

גלבי	<i>Galbi</i>
במכחול עֵבָה מְדִי	Nazbyt grubym pędzlem
אֲנִי מְנַסֶּה לְצִיֵּר גַּעְגּוּעַ	Próbuję odmalować otrzymaną w spadku
שְׁעֵבֶר בִּירְשָׁה	Tęsknotę
לְמִדְבָּר	Do pustyni
שָׂרְגָלִי מְעוֹלָם לֹא טָעַמוּ אֶת חֲמוֹ.	Której żaru moje nogi nigdy nie zaznały.
בְּשִׁבְרֵי זְכוּכִיּוֹת	Odłamkami szkła
אֲנִי מְנַסֶּה לְכַתֵּב	Próbuję napisać
עַל הַצֵּד הַפְּנִימִי	Po wewnętrznej stronie
שֶׁל הָעוֹר	Skóry
בֵּית שְׂאֵף פֶּעַם לֹא רָאִיתִי	Dom którego nigdy nie widziałam
וְאֵת פְּנֵי הַדּוֹדָה	I twarz ciotki
שֶׁנִּקְבְּרָה שָׁם בַּחֲלוּת. (...)	Pogrzebanej w tamtych piaskach. (...)
אָמָּא אָמְרָה פֶּעַם שֶׁגָּלְבִי	Mama powiedziała kiedyś że galbi
זֶה לִבִּי	To moje serce
בְּתִימָנִית	Po jemeńsku
וְאִם הֵלֵב שְׁלִי	A jeśli moje serce
נִוְלַד בְּיִשְׂרָאֵל	Urodziło się w Izraelu
גַּם הֵלֵב שְׁלִי הוּא גָּלְבִי?	To moje serce też jest galbi?

A. Keissar, op.cit., s. 22–23.

Galbi to refleksja ubrana w metaforę. Wiersz ten jest znacznie mniej dosłowny i narracyjny niż poprzednie. Strzępki cudzych wspomnień składających się na historię rodziny łączą się z pytaniami o własną tożsamość. Wspomnienia, które zresztą porównuje się tu do świątyni, obrazy pustyni czy krewnych – to wizje znane tylko z opowieści, a jednak kształtujące tożsamość i poczucie przynależności kulturowej. Mimo wszystko osoba mówiąca nie jest pewna, czy może rościć sobie prawo przynależności do kultury, której języka i miejsca pochodzenia nie dane było jej poznać.

Powyższe przykłady ukazują intymny, emocjonalny, osobisty aspekt zmagania tożsamościowych potomka imigrantów. Nie bez koze-

ry jednak Keissar wydała swoje wiersze w oficynie o nazwie Guerrilla Tarbut (Kultura Guerrilli). Jej twórczość bywa agresywna, wojująca i antyestablishmentowa. Utworem *Szkarim lewanim* („Białe kłamstwa”) poetka wypowiada wojnę stereotypom panującym w Izraelu:

שקרים לכנים	<i>Białe kłamstwa</i>
תגיד, מה את?	Powiedz, co ty jesteś?
חצי תימניה וחצי תימניה	Pół-Jemenka i pół-Jemenka
איפה זה תימן	Gdzie jest Jemen
באפריקה? (...)	W Afryce? (...)
תגיד, מה יש לך	Powiedz czego ty tam
לחפש שם?	Możesz szukać w ogóle?
מאיפה שאת באה	Tam skąd pochodzisz
היו מחתנים אותך	Wydaliby cię za męża
כשהיית ילדה.	Jako smarkulę.
ואני לא רוצה להפר	A ja nie chcę być złośliwa
את קללי הנזמוס	Ani wykazywać
ולהיות בוטה	Braku ogłady
ולהזכיר	I przypominać
שבאירופה הזאת שאתה מעריץ	Że w tej Europie którą podziwiasz
שמו פעם אנשים במחנות השמדה	Wsadzali kiedyś ludzi do obozów zagłady
אם אתה רוצה להשתמש בסקמאות זולות	Jeśli chcesz używać tanich frazesów
קח בחשבון, גם אני יכולה	Weź pod uwagę że ja też mogę bez żenady
שששש....	Ćśśś...

A. Keissar, op.cit., s. 82–83.

Pierwsza strofa skonstruowana jest na kształt dialogu, choć nie jest to graficznie zaznaczone znakami interpunkcyjnymi. „Powiedz, co ty jesteś?” to pytanie skierowane do osoby mówiącej. „Pół-Jemenka i pół-Jemenka” – to jej odpowiedź. Kolejne strofy zawierają zwroty w drugiej osobie, ale są to apostrofy, którym nie towarzyszy żadna odpowiedź z zewnątrz. Osoba mówiąca konfrontuje się ze stereotypami na temat Żydów orientalnych i udziela zjadliwej riposty. Następnie atakuje rząd i fałszywą poprawność polityczną; nie wolno mówić „Murzyn”, ale można odnosić się lekceważąco do kultur krajów arabskich; nie wolno mówić o Holokauście, ale rząd może wykorzystywać Zagładę jako argument na poparcie swoich doktryn politycznych itp. W trzeciej strofie obiektem ataku staje się patriarchat i kolonialna po-

lityka Zachodu. Strofa czwarta to krytyka nierówności społecznych na gruncie ekonomicznym. Keissar posługuje się niezwykle wyrazistą metaforą wyścigu, w którym poszczególni biegacze startują z różnych pozycji, a niektórych z nich już w chwili rozpoczęcia biegu zabija wystrzał z pistoletu startowego. W strofie piątej metafora okularów z przyciemnianymi szklami odzwierciedla sytuację mniejszości etnicznych, którym wmawia się niższość rasową. W ostatniej strofie osoba mówiąca otwarcie przyznaje, że jej słowa są podżeganiem do buntu. Podobny wydźwięk ma wiersz *Ani ha-mizrachit* („Jestem Mizrachijką”), stanowiący dumną manifestację własnej tożsamości:

אני המזרחית *Jestem Mizrachijką*

אני המזרחית	Jestem Mizrachijką
שאמם לא מכירים	Której nie znacie
אני המזרחית	Jestem Mizrachijką
שאמם לא מזכירים	O której nie wspominacie
שיודעת לדקלם	Która umie wyrecytować
את כל השירים	Wszystkie pieśni
של זהר ארגוב	Zohara Argowa
וקוראת אלבר קאמי	I czyta Alberta Camusa
ובולגקוב (...)	I Bułhakowa (...)

מה תעשו לי? Co mi zrobicie?

(...) The revolution will not be televised	(...) The revolution will not be televised
כי בטלוויזיה יש רק פרסומות	Bo telewizja tylko mami reklamami
של כל מיני בלונדיניות	Z różnymi blondynkami
אולי בגלל זה קראו לי בבית ספר	Może dlatego wołali na mnie w szkole
כושית בהפסקות	Murzynka na przerwach między lekcjami
אני באמצע	Jestem pośrodku
לא לכאן ולא לכאן	Ni tu ni tam na niczym terenie
אם הייתי צריכה לבחור	Gdybym musiała wybierać
הייתי בוחרת	Wybrałabym
אפרו תימן.	Afro w Jemenie.

מה תעשו לי? Co mi zrobicie?

אל תגיד לי איך להיות מזרחית	Nie mów mi jak być Mizrachijką to mi się
	[nie przyda]

גם אם קראת אדוארד סעיד	Nawet jeśli czytałeś Edwarda Saïda
כי אני המזרחית	Bo jestem Mizrachijką
שלא מפקדת ממך	Która się ciebie nie boi
לא בוועדות קבלה	Na żadnej komisji
לא בראיונות עבודה	Rozmowie o pracę
ולא בשדות תעופה	Czy podczas lotniskowej kontroli

A. Keissar, op.cit., s. 66–68.

Wiersz *Jestem Mizrachijką* to ponowna próba zmierzenia się ze stereotypem Mizrachijczyka: niewykształconego, ciemnoskórego, ubogiego, za granicą nieróżniącego się od wszelkiej maści imigrantów zarobkowych. Tytułowa Mizrachijka łamie powyższe stereotypy. Zna nie tylko wytwory własnej kultury, ale i klasykę literatury europejskiej. Jest świadoma własnej tożsamości i swojego miejsca w świecie. Bawi się nadawanymi jej etykietkami; skoro z powodu ciemnej karnacji była nazywana „Murzynką”, zaczyna definiować swój styl jako „jemeńskie afro”. Ostatnia cytowana strofa to wyraźny sprzeciw wobec kolonialnej dychotomii: aszkenazyjscy Żydzi jako spadkobiercy wysokiej kultury europejskiej kontra Żydzi orientalni jako „dzicy”, potencjalni przestępcy i analfabeci. Utwór *Jestem Mizrachijką* stanowi manifestację siły, dumy i samoświadomości. Aby jednak obraz nie był jednowymiarowy, poetka przełamuje go cytatem z piosenki Ahuvy Ozeri, zamieszczonym na końcu wiersza. W wolnym tłumaczeniu brzmi on: „O, matko, matko, drzwi mi otwórz, / Moje ciało z zimna drży, / O, matko, matko, drzwi mi otwórz, / Ciężkie brzemię muszę nieść”.

Wiersz, który zamyka niniejszy szkic, w tomie *Szachor al ga-bej szachor* zajmuje miejsce tuż za kartą tytułową. Składa się z dwu strof. Pierwsza, dłuższa, to apostrofa do tego, kto stoi na szczycie drabiny społecznej i spełnia wszelkie normy poprawności; ma najlepsze pochodzenie, wykształcenie, wyznanie itd. W istocie jest to apostrofa do tego, kto owe normy ustala i przyznaje im prymat. Druga strofa stanowi właściwe przesłanie utworu, które można by streścić parafrazą słów Miłosza: nie bądź bezpieczny, ciemieżony pamięta. *Szir le-mi* („Wiersz do tego”) sformułowany jest jak groźba. Dzielenie ludzi na kategorie to strategia krótkowzroczna – prędzej czy później dyskryminowana grupa zareaguje, a kiedy już to zrobi, reakcja będzie burzliwa:

שיר למי

Wiersz do tego

למי שההורים שלו נולדו במדינה
הנכונה

Do tego, którego rodzice urodzili się
[w odpowiednim kraju,

ויש לו את השם המשפחה הנכון
למי שיש לו את צבע העור הנכון
ועינים בצבע הנכון
למי שנולד בעיר הנכונה

Kto ma odpowiednie nazwisko
Do tego, kto ma odpowiedni kolor skóry
I oczy w odpowiednim kolorze
Do tego, kto urodził się w odpowiednim
[mieście

בשכונה הנכונה
והלך לבית הספר הנכון
ולאוניברסיטה הנכונה
למי שמדבר את השפה הנכונה
במבטא הנכון
למי שנולד למין הנכון

W odpowiedniej dzielnicy
I chodził do odpowiedniej szkoły
I na odpowiedni uniwersytet
Do tego, kto mówi odpowiednim językiem
Z odpowiednim akcentem
Do tego, komu przyrodzona jest odpowiednia
[płeć

לדת הנכונה
ללאום הנכון
לדרכון הנכון
למי שנולד בזמן הנכון
ויש לו את העתיד הנכון

Odpowiednia religia
Odpowiednia narodowość
Odpowiedni paszport
Do tego, kto urodził się w odpowiednim czasie
I ma odpowiednią przyszłość

יום אהד
כשהם יבואו
לדפק בדלת
הם לא יבקשו כוס סוכר
הם יבקשו
לעקר את הדלת ממקומה
ולמוטט את הבית.

Pewnego dnia
Gdy przyjdą tamci
By zastukać do drzwi
Nie poproszą o szklankę cukru
Zechcą
Wyrwać drzwi z zawiasów
I obalić dom.

A. Keissar, op.cit., s. 11–12.

Jak ilustrują powyższe przykłady, Adi Keissar prezentuje kondycję kulturowego „innego” z perspektywy osobistych przeżyć, a także ukazuje go w kontekście społecznym. Poetka mówi o poczuciu inności, o problemach ze zdefiniowaniem tożsamości, o rozdarciu między ojczyzną fizyczną a duchową, o trudnym poszukiwaniu korzeni, gdy nie zna się języka własnych dziadków; dużo uwagi poświęca wstydowi, przemilczaniu, ukrywaniu swojego pochodzenia. Jednocześnie piętnuje fałszywą poprawność polityczną, dyskryminację, podziały i nierówności społeczne, a także stereotypizację i ignorancję wobec

mniejszości kulturowych własnego kraju. Obrazy poetyckie izraelskiej artystki są odzwierciedleniem miejscowych realiów, ale, rzecz jasna, z tymi samymi problemami zmagają się wiele współczesnych społeczeństw. Keissar zabiera więc głos w polityczno-społecznej sprawie wagi globalnej. Jednakże twórczość zaangażowana nie musi być pozbawiona wartości literackiej i nie musi być odczytywana wyłącznie przez pryzmat aktualności. W wierszu *Ha-lew hu nawad nicchi* („Serce jest wiecznym tułaczem”) Keissar mówi o miejscach, „gdzie nigdy nie byliśmy, ale zawsze będziemy”³. Ma na myśli kraj pochodzenia swoich przodków, znany jej wyłącznie z opowieści, ale definiujący jej własną tożsamość. Świat przodków zawsze jest czymś, co się odkrywa, co nie jest dane bezpośrednio. Nawet jeśli nie leży daleko na mapie, zawsze jest oddalony w czasie. Dzieje narodu, społeczności lokalnej czy rodziny z natury rzeczy są miejscem „gdzie nigdy nie byliśmy, ale zawsze będziemy” – i tu Keissar dotyka już doświadczenia ogólnoludzkiego i tak starego, jak historia ludzkości.

³ Ibid., s. 140.

Ewa Kalinowska

DZIECI-ŻOŁNIERZE WE FRANCUSKOJĘZYCZNYCH POWIEŚCIACH AFRYKI SUBSAHARYJSKIEJ

Streszczenie: Artykuł dotyczy obrazu dzieci-żołnierzy biorących udział w afrykańskich wojnach domowych. ukazanego w trzech powieściach: Ahmadou Kouroumy *Allah n'est pas obligé* i *Quand on refuse on dit non* Emmanuela Dongali *Johnny chien méchant*. Analiza najpierw skupi się na przyczynach tego zjawiska i obrazach dzieci, dla których okrucieństwo i nieludzkie zachowania to część codziennego życia. Po drugie, w artykule zostanie zdefiniowany „efekt rzeczywistości” Rolanda Barthesa i zastosowany przez Kouroumę i Dongalę, co stanowi o tym, że ich powieści określić można jako realistyczne. Analizie poddany zostanie także temat przemocy, wyrażony przez różne kategorie językowe. Na koniec pojawi się problem, moralnego i społecznego zaangażowania literatury: to pytanie zostało odrzucone po afrykańskich działaczy niepodległościowych, ale wydarzenia takie jak ludobójstwo w Rwandzie i fenomen dzieci-żołnierzy zobowiązują do zastanowienia się nad koniecznością zaangażowania etycznego.

Słowa kluczowe: dzieci-żołnierze, okrucieństwo, „efekt rzeczywistości”, powieść afrykańska, Kourouma, Dongala

Dzieci-żołnierze to dramatyczne zjawisko, istniejące podczas konfliktów zbrojnych na świecie od dawna – w Europie, Ameryce i innych częściach świata, można tu podać np. udział młodocianych żołnierzy w Wojnie Secesyjnej lub podczas Komuny Paryskiej, jak też istnienie oddziałów HitlerJugend w okresie III Rzeszy. Od końca XX wieku do dzisiaj dzieci – żołnierze są przede wszystkim obecne w Afryce, Azji i Ameryce Łacińskiej. Z racji szczególnie bulwersującego charakteru zjawiska, dzieci-żołnierze są również opisywane we wszelkiego rodzaju piśmiennictwie – literackim i innym, jak dziennikarskim, opracowaniach socjologicznych i politycznych.

Zjawisko dzieci-żołnierzy stanowi obiekt zainteresowania i badań ze strony psychologów, socjologów i politologów, jak też literaturoznawców analizujących obecność dzieci-żołnierzy w tekstach literackich. Przywołuje się wiele czynników, które mogłyby – choćby częściowo i w przybliżeniu – pomóc w wyjaśnieniu samego zjawiska, szczególnie w odniesieniu do afrykańskich konfliktów zbrojnych. Poza oczywistym istnieniem wielu konfliktów zbrojnych i wojen (min. wojna białafrańska, ludobójstwo w Rwandzie), które są niemal stałym elementem życia politycznego Afryki od czasów uzyskania niepodległości przez dawne kolonie francuskie, brytyjskie i inne, wymienia się takie elementy jak zanikanie tradycyjnego systemu wychowania dzieci i młodzieży, zgodnie z którym dzieci były wychowywane przez wielopokoleniową rodzinę, lub przez całą społeczność. Dzieci pozbawione opieki rodziców i najbliższych krewnych były chronione przez dalszych krewnych lub innych członków grupy. Ten tradycyjny sposób zapewniał przygotowanie dzieci i młodzieży do przyjęcia obowiązków dojrzałego członka społeczności, jak również do nabycia praw.

Trzeba także podkreślić powody psychologiczne: dzieci są nie-dojrzałe, naiwne i nie potrafią przewidywać, przez co łatwo jest nimi manipulować. Dzieci pragną w naturalny sposób poczucia wspólnoty i bezpieczeństwa, wolą zatem stać się członkami „rodziny” dzieci-żołnierzy, niż być samotne. Na te czynniki nakłada się dodatkowo znaczna liczba sierot, często pozostawionych samym sobie i szukających możliwości dołączenia do jakiejś wspólnoty. Złe warunki sanitarne, choroby, epidemie i pandemie (AIDS, malaria, zapalenie opon mózgowo-rdzeniowych i inne) także pogarszają sytuację dzieci w krajach afrykańskich, szczególnie w części subsaharyjskiej. Wymieńmy jeszcze cynizm samozwańczych dowódców lokalnych, formujących oddziały złożone z dzieci, werbowane siłą lub dobrowolnie i z prostych powodów: dzieciom nie płaci się żołdu, dzieci nie kwestionują pozycji dorosłych, łatwo ulegają sugestiom, dzięki pomocy narkotyków lub poprzez pranie mózgów.

Zgodnie z przybliżonymi ocenami organizacji zajmujących się tym problemem liczbę dzieci-żołnierzy, biorących udział w konfliktach zbrojnych w różnych regionach i krajach na świecie ocenia się na 250 000 do 300 000.

Dzieci-żołnierze w literaturze

Motyw dzieci-żołnierzy obecny w utworach literackich stanowi część szerokiego kontekstu – przemocy, agresji i okrucieństwa,

z których wyrasta ogromna część całej literatury Afryki – od czasów niewolnictwa, poprzez okres kolonizacji po czasy współczesne. Dekolonizacja i niepodległość państw afrykańskich nie rozwiązały wcześniejszych problemów kontynentu: przemoc pozostaje w centrum większości literatury afrykańskiej – apartheid, zamachy stanu, wojny domowe, ludobójstwo w Rwandzie oraz ich obecność w utworach literackich dowodzą tego w sposób oczywisty.

Dzieci-żołnierze stanowią część świata przemocy i agresji, zarówno w świecie rzeczywistym, jak i w literaturze¹. Utwory, w których pojawia się motyw afrykańskich dzieci-żołnierzy, jako główny lub poboczny, należą do różnych rodzajów i gatunków, także ich stylistyka jest bardzo zróżnicowana. Poniższa lista zawiera utwory literackie, z podaniem miejsc i lat pierwszych wydań, w oryginalnej wersji językowej.

I. Utwory autobiograficzne

Teksty o charakterze autobiograficznym, napisane przez młodych autorów, którzy byli dziećmi-żołnierzami, przekazujące bezpośrednio doświadczenia z okresu walk i członkostwa w grupach zbrojnych. Zostały spisane najczęściej po upływie co najmniej kilku lat, co można wyjaśniać początkową niedojrzałością, potrzebą przemyślenia przeżytej traumy, czy też niemożnością wyrażenia opinii i wrażeń. Według deklaracji samych autorów, korzystali oni często z pomocy profesjonalistów, pisarzy lub dziennikarzy:

1. China Keitetsi (Uganda), *Child Soldier: Fighting for my life*, Jacana Media, Johannesburg, 2002;
2. Senaït Ghebrehiwet Mehari (Erytrea / Niemcy), *Feuerherz*, Droemer-Verlag, München, 2004;
3. Lucien Badjoko (Demokratyczna Republika Kongo), *J'étais enfant soldat*, Plon, Paris, 2005 ;
4. Dave Eggers (Sudan / USA), *What Is the What: The Autobiography of Valentino Achak Deng*, McSweeney's, San Francisco, 2006;
5. Ismaël Beah (Sierra Leone), *A Long Way Gone: Memoirs of a*

¹ W opracowaniach dotyczących tematyki dzieci-żołnierzy pojawia się często ton emocjonalny, wyrażający sprzeciw i bunt wobec przedstawianych zjawisk i wydarzeń. Jednocześnie pojawiają się w tychże opracowaniach elementy nieco sztuczne i egzaltowane, co skłoniło wielu literaturoznawców i krytyków do zaliczenia wspomnianych opracowań do kontynuacji niechlubnej tradycji dawnego orientalizmu europejskiego. Cf. D. Delas, *Quelle voix pour l'enfance ? Sur les récits d'enfants-soldats africains*, „*Études Littéraires Africaines*” 2011/32 : « L'enfant-soldat : langages & images ».

Boy Soldier, Sarah Crichton Books, New York, 2007;

6. Serge Amisi (Republika Kongo), *Souvenez-vous de moi, l'enfant de demain*², Vents d'ailleurs, La Roque d'Anthéron, 2011.

II. Utwory dla młodzieży

Grupa utworów najmniej liczna, to teksty przeznaczone dla młodzieży, przekazujące doświadczenia dzieci-żołnierzy. Najczęściej pojawiają się tutaj opowiadania (opowieści) oraz utwory sceniczne. Motyw dzieci-żołnierzy często pojawia się jako jeden z elementów szerszej tematyki, nazywanej „skradzionym dzieciństwem”.

1. Gustave Akakpo (Togo), *La mère trop tôt* (teatr), Écritures vagabondes – Lansman, Manage, 2004;
2. Allan Stratton (Kanada), *Chanda's Secrets*, Annick Press, Toronto, 2004;
3. Allan Stratton, *Chanda's Wars*, Harper Collins, New York, 2008;
4. Suzanne Lebeau (Québec), *Le bruit des os qui craquent* (teatr), Éditions Théâtrales, Montreuil, 2009 ;
5. Jean-Paul Nozière (Francja), *Camp Paradis*, Gallimard Jeunesse, Paris, 2013.

III. Powieści

Powieści, których głównym tematem są dzieci-żołnierze – ich przeżycia i udział w walkach – stanowią najliczniejszą grupę utworów literackich. Najwcześniejsze utwory opublikowano w połowie lat 80. XX wieku, ostatnie w 2010 r. i później. Losy dzieci są przedstawiane w bardzo różnorodny sposób; zostaje przekazany obraz dzieci występujących nie tylko jako ofiary lub świadkowie okrucieństw; dzieci pojawiają się także w roli katów, aktywnych uczestników barbarzyństwa.

1. Ken Saro-Wiwa (Nigeria), *Sozaboy: A Novel in Rotten English*, Saros International Publishers, London-Port Harcourt, 1985;
2. Ahmadou Kourouma (Wybrzeże Kości Słoniowej), Seuil, *Allah n'est pas obligé*, Paris, 2000;
3. Florent Couao-Zotti (Benin), *Charly en guerre*, Dapper, Paris, 2001;
4. Emmanuel Dongala (Republika Kongo), *Johnny chien méchant*, Le Serpent à plumes, Paris, 2002;

² Tekst został spisany w języku lingala, w ramach projektu reedukacyjnego, następnie przetłumaczony na francuski z pomocą Jeana-Christophe'a Lanquetin, oraz poddany redakcyjnym poprawkom przez Raharimananę.

5. Ramón Lobo (Wenezuela / Hiszpania), *Isla África*, Seix Barral, Barcelona, 2001;
6. Ahmadou Kourouma, *Quand on refuse, on dit non*, Seuil, Paris, 2004;
7. Jean-Claude Dery (Francja), *Les Anges cannibales*, Editions du Rocher, Monaco, 2004;
8. Patrick Bard (Francja), *La quatrième plaie*, Fleuve Noir, Paris, 2004;
9. Uzodinma Iweala (Nigeria / USA), *Beasts of No Nation*, Harper Perennial, New York, 2005;
10. Moustapha Minté (Senegal), *Moi, Enfant-Soldat, Enceinte et Séropositive*, Éditions Le Manuscrit, Paris, 2006;
11. Joëlle Sambi (Demokratyczna Republika Kongo / Belgia), *Le monde est gueule de chèvre*, Éditions Biliki, Bruxelles, 2007;
12. Biyi Bandele (Nigeria / Wielka Brytania), *Burma Boy*, Jonathan Cape, London, 2007;
13. Gil Courtemanche (Québec), *Un lézard au Congo*, Denoël, Paris, 2010;
14. Chris Abani (Nigeria / USA), *Song for Night*, Akashic Books, Brooklyn-New York, 2007.

Analiza wybranych powieści

Niniejsze opracowanie zostanie poświęcone w szczególności trzem wybranym powieściom (żadna z nich nie została przetłumaczona na język polski):

Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*³;

Ahmadou Kourouma, *Quand on refuse, on dit non*⁴;

Emmanuel Dongala, *Johnny chien méchant*⁵.

Wybrane powieści powstały w bardzo zbliżonym czasie, a ich autorzy kilkakrotnie się spotkali. Ta sama tematyka oraz zbliżony czas powstania skłaniają do analizy porównawczej wymienionych utworów, przy szczególnym zwróceniu uwagi na ich tytuły, postaci głównych bohaterów, „efekt rzeczywistości” (w rozumieniu Rolanda Barthesa), obrazy przemocy i okrucieństwa oraz środki stylistyczne, jakimi posłużyli się autorzy.

³ Powieść wydana przez Seuil. Nagroda Amerigo-Vespucci, Renaudot i Goncourt des lycéens w 2000 r.

⁴ Powieść nieskończona z powodu śmierci pisarza (11.12.2003, w Lyonie). Powieść ukazała się w 2004 roku, w wydawnictwie Seuil.

⁵ Opublikowany w 2002 r. przez wydawnictwo Le Serpent à plumes.

Tytuły

Tytuł pierwszej powieści Ahmadou Kouroumy jest podany i wyjaśniony przez bohatera, Birahimę, już w pierwszym zdaniu powieści: „Postanowiłem jaki będzie ostatecznie pełny tytuł mojego głędzenia – *Allah nie musi być sprawiedliwy we wszystkich sprawach ziemskich*”⁶. Całe zdanie pojawia się jeszcze kilkakrotnie w opowieści Birahimy, który – na swój dziecięcy sposób – próbuje wyjaśnić jego znaczenie: „Wszechmocny ma to gdzieś, robi co chce i nie musi być zawsze sprawiedliwy we wszystkim co postanawia zrobić na ziemi”⁷. Sam tytuł stanowi pewną propozycję interpretacji powieści Kouroumy, w tekście powieści pojawiają się także nuty ironii i zgryźliwego humoru.

Tytuł drugiej powieści Kouroumy to cytat legendarnego zdania, wypowiedzianego przez Samory Touré⁸, niezłomnego wojownika, walczącego z kolonizacją francuską, bohatera Afryki Zachodniej. W jaki sposób można odnieść tą wypowiedź do treści utworu Kouroumy? O jaką odmowę miałoby chodzić? A może chodzi o podpowiedź przez zaprzeczenie? Bohater powieści, Birahima nie może lub nie umie powiedzieć „nie” i poddaje się biegowi wydarzeń.

Tytuł powieści Emmanuela Dongali jest eponimiczny; to imię postaci głównej i najważniejszej w całym utworze. Jednak ta pierwsza hipoteza okazuje szybko wątpliwa, a w końcu fałszywa. Imię z przydomkiem – „Johnny Wściekły Pies”, to kolejne z kilku imion pod jakimi występuje postać chłopaka-żołnierza: poznajemy go jako Lufua Liwa, co znaczy „Zabij Śmierć” (Tue-la-Mort) lub „Oszukaj Śmierć” (Trompe-la-Mort)⁹. Potem bohater każe się nazywać Matiti Mabé (Mauvaise Herbe¹⁰, tj. Złe Zioło). „Johnny Wściekły Pies” pojawia się dopiero pod koniec rozdziału XI, czyli w jednej trzeciej całości tekstu powieści: „Teraz nazywam się WŚCIEKŁY PIES!, krzyknąłem”¹¹. W takim kontekście imię traci swoją wartość jako oznaka charakteru i część tożsamości jednostki, bohater poszukuje swojej tożsamości, nie umie jej określić, nie wie kim

⁶ A. Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, Paris 2010, s. 733.

⁷ Ibid., s. 749.

⁸ Samory Touré (v.1830 – 1900), pochodził z ludu Dioula, był założycielem cesarstwa Wossoulou, w: J. Llifé, *Afrykanie. Dzieje kontynentu*, Kraków, s. 234-235.

⁹ E. Dongala, *Johnny chien méchant*, Paris 2007, s. 23.

¹⁰ Ibid., s. 25, 26. Ten pompatyczny przydomek zostaje natychmiast ośmieszony przez „zwierzchnika” Johnnynego, generała Giapa, który zwraca się do Johnnynego – „Gazon”, tj. „Trawnik”, Ibid., s. 35.

¹¹ Ibid., s. 148.

jest¹². Ponadto, od początku właściwego tekstu powieści, jest widoczne, że narratorów i bohaterów jest dwoje: Johnny i Laokolé.

Główne postaci

Birahima jest bez wątpliwości głównym bohaterem obu powieści Ahmadou Kouroumy, opowiada sam o sobie, pochodzi z ludu Malinké, ma 10 albo 12 lat. Birahima wie kim jest i zdaje sobie sprawę z tego co robi. Opowiada prosto i bezpośrednio, mówi ze szczegółami o swoim udziale w walkach na terenie Sierra Leone i Liberii: „Zabiłem wiele niewinnych osób w Liberii i Sierra Leone, gdzie robiłem wojne plemienną, gdzie byłem dzieckiem-żołnierzem, gdzie brałem narkotyki, i to twarde”¹³. Birahima wie, że niewiele umie, chce nauczyć się dobrze opowiadać i posługuje się w tym celu kilkoma słownikami¹⁴. Opowieść jest usiana cytataми, tłumaczeniami słów i wyrażen, francuski literacki miesza się z francuskim afrykańskim i żargonowym. W drugiej powieści tych wyjaśnień jest mniej niż w pierwszej, co można wyjaśnić większą dojrzałością bohatera. Te elementy mają wpływ na postrzeganie jego postaci: o ile w *Allah n'est pas obligé*, pierwsze rozdziały wydają się całkowicie wiarygodne – zarówno treść, jak i sposób wypowiedzi brzmią wiarygodnie w ustach bohatera-dziecka, o tyle ostatnie rozdziały pierwszej powieści i cała druga powieść już takie nie są. Precyzja i drobiazgowość z jaką Birahima mówi o wydarzeniach w swoim kraju, o powiązaniach historii z polityką i ekonomią, o meandrach życia publicznego i grze wpływów nie są już wiarygodne, jeśli miałyby je wypowiadać dziecko (nawet dziecko przedwcześnie rozwinięte). Można by przypuszczać, że mamy do czynienia ze świadomym zabiegiem ze strony autora:

„Żaden czytelnik nie wierzy, że Birahima jest autorem wszystkich komentarzy metajęzykowych: wszyscy wiedzą, że na tych stronach słychać śmiech dobrego olbrzymia z WKS. Nie mamy tu do czynienia ze zwykłym, realnym językiem – to burleska i żart, to nie język jakim mówiłoby dziecko, to literatura...”¹⁵

¹² Imię „Wściekły Pies” pojawia się po raz pierwszy w powieści wcześniej, lecz to nie Johnny je wypowiada, tylko druga bohaterka, Laokolé, cf. rozdział VII, s. 81, nn.

¹³ A. Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, op.cit., s. 735.

¹⁴ „Primo le dictionnaire Larousse et le Petit Robert, secundo l'Inventaire des particularités lexicales du français en Afrique noire et tertio le dictionnaire Harap's. Ces dictionnaires me servent à chercher les gros mots, à vérifier les gros mots et surtout à les expliquer”, Ibid., s. 734.

¹⁵ D. Delas, op.cit., s. 58.

Mimo szczerości bohatera, który nie ukrywa okrucieństw i okropności, w których sam uczestniczył, nie budzi on ani wstrętu, ani niechęci. Birahima nie jawi się jako okrutnik i kat, lecz jako osoba poddająca się biegowi wydarzeń. Jednak – mimo że potrafi się zastanawiać nad tym, co się wokół niego dzieje – nie podejmuje żadnych działań ani decyzji, które by wskazywały na to, że nie zgadza się na otaczający go świat. Przez to nie daje się jasno ocenić Birahimy, dziecka-żołnierza, który pozostaje postacią niejednoznaczną.

W powieści Emmanuela Dongali jest dwoje głównych postaci, Johnny i Laokolé. Oboje mają po 15-16 lat, każde z nich opowiada samo o sobie i wszystkim, co się dzieje wokół. Ich opowieści są jednak diametralnie różne, mimo tych samych słów i wyrażen jakich używają.

Na powieść składa się 31 rozdziałów. Formalnie opowieść Laokolé dominuje:

- Laokolé zabiera głos w 16 rozdziałach, to ona przemawia jako pierwsza i jako ostatnia. Dwukrotnie jej opowieść jest kontynuowana w dwóch następujących po sobie rozdziałach;

- Johnny zabiera głos w 15 rozdziałach, tylko raz opowieść Johnnynego jest opowiadana przez dwa kolejne rozdziały.

Johnny, dziecko-żołnierz, mówi przede wszystkim o sobie samym, włącznie z wyglądem zewnętrznym do którego przywiązuje wielką wagę. Jest członkiem oddziałów milicji ludowej; zabija, gwałci, kradnie i ćpa. Nie wiemy, czy kiedykolwiek robił coś innego, nie wiemy dlaczego i jak został żołnierzem, nie wiemy czy ma rodzinę. Mimo wszystko Johnny pozostaje dzieckiem, jest infantylny i niedojrzały. Od początku widać, że to megaloman i mitoman, nie zdający sobie z tego sprawy. Jest przesądny, podobnie jak „generał” Giap, jego bezpośredni zwierzchnik, i obwiesza się najróżniejszymi amuletami. Widząc, że Laokolé posługuje się lewą ręką, natychmiast traktuje ją jako czarownicę.

Sam Johnny uważa się za osobę inteligentną, umie czytać i pisać; jak sam twierdzi, rzucił szkołę po klasie CM1 (co odpowiada trzem klasom szkoły podstawowej); w jego świecie to bardzo dużo, dlatego Johnny nie wie, że przy bardziej ogólnym oglądzie jego wiedza i umiejętności są równe niemal zeru. Wydaje się, że Johnny nie posunął się w intelektualnym rozwoju dalej niż małe, kilkuletnie dziecko – niby się nad czymś zastanawia, coś rozważa, lecz treść i wynik tych dywagacji są dość żałosne, np. przy wyborze przydomków dla siebie i członków jego oddziału, lub wówczas gdy wierzy ślepo absurdalnym rozkazom,

które nakazują mu tropienie w środkowej Afryce „milicji czeczeńskiej” i „szpiegów izraelskich”.

Johnny jest okrutny, nie wie, co to współczucie, empatia; jest uodporniony na wszelkie ludzkie odruchy, zapewne dlatego, że nikt nigdy mu nie pokazał, że takie uczucia istnieją i że można je okazywać; odebrał za to całkiem inne „wychowanie”: „Broń jest magiczna. Kto ci się oprze? Powiedziano nam, że władza to broń – i to jest prawda”¹⁶. Johnny jest dumny z tego, co robi i wykonuje swoje zdania bezbłędnie, bez zastanowienia; każda sytuacja różniąca się od najczęściej spotykanych wprawia go natomiast w zakłopotanie i powoduje swego rodzaju paraliż:

„Kiedy nie wiedziałem co robić w jakiejś sytuacji, strzelałem. Ale ta sytuacja naprawdę nie była zwyczajna. Łatwo jest zabić kogoś kto się boi, ale ten tutaj? Patrzył na mnie wprost, prosto w twarz i miał wszystko gdzieś...”¹⁷

Johnny jest skupiony na teraźniejszości, nie planuje niczego, ani nie myśli o przyszłości.

Laokolé, poza tym, że jest w tym samym wieku co Johnny, różni się pod każdym innym względem: w dniu rozpoczęcia walk miała zdawać maturę, ma sporą wiedzę o historii i kulturze, min. wspomina o Wielkim Zimbabwe i o powstaniu Zapaty w Meksyku. Słucha i ogląda programy *Euronews* i *TV5*, stara się zrozumieć to, co się dzieje wokół – w Kongu, Rwandzie, Liberii i innych krajach Afryki; jednocześnie zajmuje się innymi, kaleką matką, bratem (którego gubi podczas walk i potem rozpaczliwie poszukuje), a na samym końcu postanawia zaadoptować osieroconą dziewczynkę. Nie jest bohaterką bez skazy; w ostatniej scenie, jedynej w której spotka bezpośrednio Johnny’ego, wpada w gniew i zabija go broniąc siebie samej i przybranej córki.

Obie postaci można potraktować jako przeciwstawne symbole – zła i dobra, przemocy i empatii, bezmyślnego okrucieństwa i refleksji. Jednak wielu badaczy sprzeciwiało się tak jednoznacznej i manichejskiej interpretacji, zwracając uwagę, że możliwe jest także dostrzeżenie zarówno w Johnnym, jak i w Laokolé ofiar: Laokolé uosabia niewinnych zwykłych ludzi, cierpiących podczas walk i konfliktów zbrojnych, zaś Johnny jest na swój sposób postacią tragiczną, będąc świadomym katem i nieświadomą ofiarą okoliczności w jakich przyszło mu żyć: „(Johnny’emu) nie towarzyszy nic poza jego okropnymi czynami, mitomanią i przemocą”¹⁸.

¹⁶ E. Dongala, *Johnny chien méchant*, op.cit., s. 44.

¹⁷ Ibid., s. 168.

¹⁸ L. Gangoueus, « *Dongala au cinéma : Johnny Mad Dog* », le 7 décembre 2008, wpis

Elementy wywołujące „efekt rzeczywistości”

We wszystkich powieściach pojawiają się różnorodne elementy rzeczywistości pozaliterackiej, których celem jest wywołanie „efektu rzeczywistości”¹⁹, tak aby przekonać odbiorców, że przedstawiane postaci, wydarzenia i opowiadane historie są prawdziwe – i tym samym wywarć większego wrażenia.

1. Obecność toponimów – nazw rzeczywiście istniejących miejscowości, miejsc, obiektów – współtworzy fikcję jak najdoskonalszą i przekonuje czytelnika, że ma on do czynienia z opisem autentycznych wydarzeń:

u Kouroumy jest mowa, bezpośrednio i wyraźnie, o Wybrzeżu Kości Słoniowej i miastach tego kraju, Daloa, Bouaké, Abidżan;

u Dongali ten motyw jest obecny w inny sposób; ani kraj – Kongo, ani też żadne z miast kongijskich – nie są wymienione wprost ani razu (choć autor sam mówił i pisał o Kongu jako źródle swojej powieści); jest natomiast mowa o rzece Kongo i wulkanie Nyiragongo; walki dzieją się w dzielnicach miasta noszących nazwy rzeczywistych miejsc – Huambo, Kandahar, Kosovo, Czeczenia; znaczenie tych nazw jest podwójne – z jednej strony odnoszą się do rzeczywistych punktów i obszarów na mapie świata, a z drugiej są symbolami, jako że wszystkie są lub były terenami konfliktów, walk, wojen i zniszczenia.

2. Antroponimy pojawiają się częściej – u obu pisarzy, przede wszystkim w powieściach Kouroumy:

u Kouroumy są to postaci życia publicznego, politycznego Wybrzeża Kości Słoniowej: Laurent Gbagbo, Houphouët-Boigny, Alasane Ouattara i inni, Liberii i Sierra Leone – Samuel Doe, Charles Taylor, Prince Johnson;

Dongala nie wymienia autentycznych postaci z życia politycznego, pojawiają się natomiast nazwiska innych osób, np. znanych artystów, takich jak Papa Wemba, Koffi Olomide lub też Mbilia Bel (np. w scenie, w której Johnny wybiera płyty do słuchania).

3. Organizacje oraz instytucje międzynarodowe są obecne we wszystkich trzech powieściach: przede wszystkim Organizacja Narodów Zjednoczonych i Wysoki Komisarz ONZ ds. Uchodźców, rządziej wymienia się Międzynarodowy Fundusz Walutowy i organizację Le karze bez Granic.

na: <http://gangoueus.blogspot.com/search/label/Auteur%203A%20Dongala%20Emmanuel> [31.12.2013].

¹⁹ R., *L'Effet de réel*, „Communications”, 1968, no 11; A. Koné, *Efekt rzeczywistości w powieściach Kouroumy*, przeł. M. Szymańska, „Literatura na Świecie” 1999, nr 1-2, s. 37–46.

4. Autentyczne wydarzenia, sprawdzalne obiektywnie są kolejnym elementem, który ma za zadanie uwierzytelnienie akcji powieści.

Birahima opowiada o historii i współczesności swojego kraju w stanie wojny – stara się wyjaśnić jak do niej doszło; wyjaśnienia są drobiazgowe i sięgają historii, od czasu przybycia Europejczyków do Afryki i kolonizacji aż po XX wiek wraz z niepodległością krajów afrykańskich, konceptem „ivoirité”, kolejnymi prezydenturami. Wyjaśnienia są tak szczegółowe, że niektóre fragmenty powieści bardziej przypominają opracowanie historyczne niż utwór literacki.

Dongala przyjął odmienną strategię: odbiorca ma czynienia ze specyficzną „mieszkanką” wydarzeń autentycznych i elementów fikcyjnych; pojawiają się nazwy ugrupowań politycznych, podobne do nazw rzeczywiście istniejących partii kongijskich - *Mouvement pour la libération démocratique du peuple* (MPLDP) lub też *Mouvement pour la libération totale du peuple* (MPLTP), co doskonale ilustruje skomplikowaną sytuację samego kraju i skołowanych mieszkańców: „Chcieli, abyśmy walczyli po stronie MPLDP, przeciwko MPLTP. Trzeba przyznać, że jedno jest warte drugiego i niby dlaczego miałyby się popierać jedno czy drugie?”²⁰

5. Ponadto, w powieściach obu autorów pojawia się jeszcze jeden znaczący element: dzieci-żołnierze posługują się niezwykle sprawnie bronią różnych rodzajów : polowymi wyrzutniami rakietowymi, kilkoma rodzajami broni automatycznej, jak też granatami i innymi rodzajami broni.

Obrazy przemocy i okrucieństwa

Utwory, w których występują dzieci-żołnierze należą do niemałej grupy literatur Afryki wyrastających z przemocy; powieści Kouroumy i Dongali, jako najbardziej znaczące teksty o tej tematyce, przekazują w sugestywny sposób i przy zastosowaniu różnych strategii językowych, obrazy okrucieństwa i gwałtów.

Birahima opowiada otwarcie o zachowaniu swoim i swoich towarzyszy – nie ukrywa popełnianych okropności, przemocy, agresji, użycia narkotyków, gwałtów, rabunków, zabijania. Pojawiają się także opowieści dotyczące innych postaci – ciotki Birahimy, uzdrowiciela Yacoubu – co wzmacnia atmosferę dominacji siły i śmierci, jako że śmierć jest naturalnym i zwyczajnym elementem codzienności wszystkich bohaterów: „(Birahima) ociera się o śmierć, o ile sam jej nie powo-

²⁰ E. Dongala, *Johnny chien méchant*, op.cit., s. 128.

duje, bawi się w zabijanie, z kałasznikowem zamiast game-boya, tak jak inni chłopcy w jego wieku grają w piłkę albo w kulki”²¹.

Birahima opowiada o makabrycznych scenach, o przerażających zachowaniach i gestach, jakby chodziło o proste i banalne sprawy. Nie można mu jednak zarzucić znieczulicy, czy też braku ludzkich uczuć – Birahima mówi, tak jak się nauczył, prowadząc takie życie jakie prowadził, w otoczeniu, w którym poza okrucieństwem nie ma prawie nic. To, co dorośli odbiorcy jego opowieści postrzegają jako przerażające, jest dla Birahimy i innych dzieci-żołnierzy zwykłe i codzienne. Zatem wiele wyrażen, które zostają zakwalifikowane przez badaczy jako hiperbole, przedstawiające wyolbrzymione obrazy opisywanej rzeczywistości, dla Birahimy są sformułowaniami trywialnymi, odbijającymi rzeczywistość, w której „krew płynie niez mordowanie”²².

Birahima przedstawia nam prostą wizję świata, dodając swoje komentarze, niepozbawione nut ironii i sarkazmu, co dowodzi jego inteligencji, która nie miała możliwości rozwoju – czy to w szkole, czy też podczas życia w zwykłej rodzinie:

„Tłum zbierał się (coraz większy) z minuty na minutę, przychodzili skłonić się przed ciałem i odgrywali smutek, tak jakby w tej samej Liberii nie zabijano codziennej całej masy niewinnych i dzieci”²³.

„Troje dzieci-żołnierzy właśnie umarło, mimo muzułmańskich i chrześcijańskich amuletów. Walahé! (...) Nie znaliśmy się długo za życia. Nie znałem ich zbyt dobrze. A to niewiele, co o nich wiedziałem, pozwalało mi powiedzieć, że byli bardziej dziećmi diabła niż Pana Boga. Wszyscy trzej byli niezłymi draniami, zaćpanymi bandytami, kłamcami...”²⁴

Kilkanaście fragmentów, opisujących makabryczne wydarzenia, ma wydźwięk niemal humorystyczny, trudny do uchwycenia: łączą się w nich niejednorodne elementy – opisy neutralne i makabryczne, komentarze Birahimy, słownikowe wyjaśnienia słów i wyrażen:

„(Buntownicy) zgromadzili trupy w wielkiej mogile zbiorowej. Ciała się rozłożą, a z tego rozkładu powstanie humus (humus – substancja organiczna, powstająca w wyniku rozkładu substancji roślinnych lub zwierzęcych). Humus zmieni się w kompost, co pozwoli na użyźnienie gleby w kraju. (...) To kompost z mogił zbiorowych pozwoli Wybrzeżu Kości Słoniowej na wzbogacenie gleby, na której wyrosnie

²¹ B. Magnier, *Ahmadou Kourouma, Allah n'est pas obligé* (compte-rendu de lecture), www.cec-ong.org/index.php [1.01.2014].

²² A. Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, op.cit., s. 766.

²³ *Allah n'est pas obligé*, op.cit., s. 772.

²⁴ Ibid., s. 837.

dobra kawa, dobre banany, dobre drzewa kauczukowe i w pierwszym rzędzie, dobre kakaowce. Bo Wybrzeże Kości Słoniowej ma pierwsze miejsce na świecie w produkcji kakao, a z tego kakao robi się najlepszą na świecie czekoladę do picia”²⁵.

Kilkanaście stron po powyższym fragmencie, Birahima wraca do tego samego tematu i prezentuje go w sposób jeszcze bardziej sugestywny. Opis przestaje być zwykłym opisem, staje się hipotypożą, z dodatkiem czarnego humoru:

„Cały świat umówił się na spotkanie przy zbiorowych mogiłach (...) dzikie zwierzęta, świnie i dziki wyrywały sobie kawałki ciał (...) Ofiary miały szczęście, zamiast zgnić i użyźnić jako humus glebę w kraju, który produkuje najlepszą czekoladę na świecie, ich członki i głowy posłużyły jako smakowity pokarm dla dzikich zwierząt i świń, żywych zwierzątek. Nakarmienie zwierząt jest o wiele ważniejsze niż dostarczanie humusu roślinom”²⁶.

Choć może się to wydawać paradoksalne, okrucieństwa przedstawiane przez Birahimę nie są skrajnie trudne do przyjęcia, a ich obrazy pozostają jakby przesłonięte mgłą: odbiorca dostrzega je, lecz nie powodują one szoku, czy szczególnej traumy. Uzasadnione wydaje się przypuszczenie, że był to świadomy zabieg autora, który miał prawdopodobnie na celu dojrzenie w postaci głównego bohatera ofiary wydarzeń i czasów, w jakich mu przyszło żyć, a nie kata i oprawcy. A może chodzi o swoiste przynanie się do porażki – żaden przekaz nie jest w stanie oddać rzeczywistości? żaden język nie wyrazi tego, co się dzieje?²⁷

Emmanuel Dongala użył innych środków, aby opowiedzieć o przeżyciach swoich postaci – Johnnynego, oprawcy i Laokolé, ofiary. Podwójna narracja pozwala na skrajnie różne ukazanie tych samych scen: Laokolé jest przerażona i pełna współczucia wobec cierpienia i śmierci, Johnny zachowuje się jak maszyna do zabijania, pozbawiona ludzkich odruchów:

– „Zakryłam ręką usta, aby nie krzyczeć. Nie wiedziałam, że można zabić dziecko”²⁸; „Zobaczyłam jak otwierają usta, aby wybuchnąć śmiechem, zanim usłuszałam ten śmiech, unoszący się nad nieruchomym ciałem dziecka. Cała drżałam”²⁹;

²⁵ A. Kourouma, *Quand on refuse on dit non*, op.cit., s. 903.

²⁶ Ibid., s. 936-937.

²⁷ B. Mongo-Mboussa, *Ahmadou Kourouma : engagement et distanciation*, „Notre Librairie. Revue des littératures du Sud”, juillet - décembre 2004, n° 155-156, s. 44-50.

²⁸ E. Dongala, *Johnny chien méchant*, op.cit., s. 86.

²⁹ Ibid., s. 88.

– „Zamknij się, krzyknąłem do matki. I bach! strzeliłem klęczącemu chłopcu w kark”³⁰.

Opowieść Johnnynego jest tym bardziej okrutna, że nie ogranicza się do suchego przekazu – Johnny jest dumny z tego, co robi. Komentuje gesty swoje i innych członków swego oddziału z poczuciem słuszności i z przekonaniem o własnej inteligencji, co widać w zacytowanej scenie i innych, które należą do najbardziej poruszających, jak bezmyślne i tępe okrucieństwo jakie ma miejsce podczas rabunku i gwałtu w domu małżeństwa Ibara³¹.

Czarny humor, w połączeniu z makabrą, jest często stosowanym przez Dongalę środkiem stylistycznym, który zwraca szczególnie uwagę odbiorcy na sceny opisywane jakby od niechcenia:

„Miotaczem ognia Kajman zamienił uciekających w żywe pochodnie, wyjące z bólu i skręcające się na ziemi. Śmieszne to było. Kwiczeli jak świnię”³².

„Nie można zabić świni jakby się zabijało człowieka, to znaczy byle jak... trzeba to zrobić porządnie i z szacunkiem”³³.

Ostatni cytat jest znaczący: życie ludzkie jest niewiele warte, mniej niż życie zwierząt. Dzieci-żołnierze, to synowie i córki chłopów, wychowani w gospodarstwach, gdzie zwierzęta domowe odgrywają istotną rolę w życiu codziennym jako siła robocza i pożywienie, dlatego też są ważniejsze od istot ludzkich. Dzieci-żołnierze same obcuja ze śmiercią na co dzień, zadają śmierć bez chwili wahania – żyją w świecie, w którym zwierzę jest warte wiele, a człowiek – zezwierzęcony – nie jest wart nic.

Okrucieństwo w stanie czystym, bez komentarzy i „dodatków”, również jest obecne w analizowanych powieściach. Sugestywne opisy, hipotypozy, czy też enargeje (tj. opisy unaoczniające) często i w niejako naturalny sposób pojawiają się w relacji z wydarzeń wojen i konfliktów. Ich autorem jest zawsze i wyłącznie Johnny; może dlatego są tak mocne, że wypowiada je młody chłopak, który nie wie co to dobro, współczucie, miłość:

„Dalej przeczesywaliśmy Kandahar, metr za metrem, wysadzailiśmy piękne domy, wycinaliśmy drzewka owocowe, zabijaliśmy psy i wszystkich między 12 a 45 rokiem życia, no i kradliśmy. Przez całe

³⁰ Ibid., s. 329.

³¹ Ibid., s. 342-343: „Rypałem, ruchałem, ruchałem. Pieprzyłem żonę waźniaka. Sam poczułem się jakbym był waźniakiem. Pierwszy raz w życiu pieprzyłem intelektualistkę. Sam poczułem się bardziej inteligentny”.

³² Ibid., s. 38.

³³ Ibid., s. 243.

popołudnie łupiliśmy, zabijaliśmy, gwałciliśmy. Byliśmy jak pijani od krwi i spermy”³⁴.

„(po mieście) biegały setki innych, z maczetami, dzidami albo bronią automatyczną, nasasyconych krwią i spermą, z uciętymi głowami zatkniętymi na pikach albo bagnietach, z ociekającymi krwią wnętrznościami wokół szyi, wystawiając dumnie na widok obcięte genitalia (wrogów), śpiewając wojenne pieśni naszego ludu”³⁵.

Narracja – styl

Narracja wszystkich analizowanych powieści jest prowadzona w pierwszej osobie: narratorzy opowiadają o wydarzeniach, w których sami uczestniczą – są zatem, zgodnie z terminologią Gerarda Genette’a, narratorami intradiegetycznymi i homodiegetycznymi zarazem.

W obu powieściach Kouroumy narrator jest jeden i ten sam, a sposób opowiadania jest prosty i jasny, tak jakby sam Birahima sobie tłumaczył wszystko, co się dzieje. Mimo młodego wieku, jest świadomy – również tego, że nie jest wykształcony i nie umie dobrze mówić i pisać. Z tego powodu odwołuje się do słowników i cytatów – co jest zabiegiem stosowanym częściej w pierwszej powieści, rzadziej – w drugiej i może wynikać to z faktu, że Birahima zmądrzał i potrafi wypowiadać się bardziej samodzielnie.

Inteligencji i swoistego poczucia humoru Birahimy dowodzą elementy językowe – humor bywa prosty i wręcz sympatyczny, np. gdy Birahima mówi o Czarnych, którzy nie mogą czerwień z gniewu³⁶. Humor bohatera jest jednak częściej zgryźliwy i kpiący: „Wszystkie organizacje pozarządowe przybywają z Francji statkami pełnymi angielskich prezerwatyw. [...] Pozwala to na uprawianie miłości bez produkowania gromad zasmarkanych dzieciaków. To się nazywa postęp!”³⁷.

Birahima potrafi również kłąć i czyni to w bardzo barwny sposób, tworząc przeciwwagę dla otaczającej i okrutnej rzeczywistości. Przekleństwa w języku malinke (tłumaczone przez samego bohatera na francuski) są jedną ze strategii językowych, pozwalających na „oswojenie” okropieństw wśród których żyje Birahima, min. „Gnamokodé (bâtardise)!”³⁸ [draństwo], „À faforo (cul de mon père)!”³⁹ [d... ojca].

³⁴ E. Dongala, *Johnny chien méchant*, op.cit., s. 346.

³⁵ Ibid., s. 347.

³⁶ A. Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, op.cit., s. 768.

³⁷ A. Kourouma, *Quand on refuse on dit non*, op.cit., s. 919.

³⁸ A. Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, op.cit., s. 735.

³⁹ Ibid., s. 818.

Mimo dramatycznego kontekstu, w jakim padają przekleństwa Birahimy, odbiorca zapamiętuje je jako zabawne i dowodzące swoistej energii, szczerości i przekory bohatera. Niektórzy badacze interpretowali obecność przekleństw jako wynik i dowód niedoksztalcenia bohatera – co nie zdaje się do końca uzasadnione; inni zaś twierdzili, że ten aspekt językowy powieści Kouroumy można potraktować jako jeden ze środków dostosowania się do poziomu językowego większości potencjalnych czytelników afrykańskich, z czym pozwolimy sobie również się nie zgodzić.

W drugiej powieści Birahima nieco się zmienia i wypowiada ironiczno-zabawne uwagi, adresowane bezpośrednio do czytelników:

„Ci, którzy chcą dowiedzieć się więcej o mnie i o tym co mi się przydarzyło, mogą sobie zafundować *Allah n'est pas obligé*, razem z nagrodą Renaudot i dziewięcioma innymi ważnymi nagrodami francuskimi i międzynarodowymi z 2000 roku, i tłumaczeniami na 29 obcych języków. To tak, żeby było wiadomo, że niezła ich czeka lektura”⁴⁰.

Dwoje narratorów w powieści Dongali – diametralnie różnych pod względem charakteru, uczuć i zachowań - nie używa odmiennego języka, środki stylistyczne są podobne, różny jest ton i niuanse oraz próby refleksji i zrozumienia tego, co się dzieje ze strony Laokolé, a nie istniejące u Johnnynego. Stałym zabiegiem jest powrót tych samych scen widzianych przez dwoje bohaterów (najczęściej te opisy dzieli wiele stron), co pozwala na podkreślenie zarówno przeciwieństw, jak i podobieństw między dwojgiem bohaterów. Szczególnie sugestywna jest scena śmierci chłopca zabitego przez Johnnynego (cytowana powyżej) oraz scena jedyne go spotkania bezpośredniego obojga bohaterów, opisana najpierw przez Johnnynego, który po raz pierwszy i ostatni w życiu stracił pewność siebie i odczuwa strach, podczas gdy Laokolé – również po raz pierwszy – wpada w gniew i zabija Johnnynego w obronie własnej i swej adoptowanej córki.

Dodatkowy efekt wywołuje kilka fragmentów, w których pojawiają się identyczne zdania, wypowiedane raz przez Johnnynego, raz przez Laokolé:

– „O świecie stalowy deszcz spadł na Kandahar”, to ostatnie zdanie rozdziału XX⁴¹, w którym narratorem jest Johnny, jak też iden-

⁴⁰ A. Kourouma, *Quand on refuse on dit non*, op.cit., s. 901-902.

⁴¹ E. Dongala, *Johnny chien méchant*, op.cit., s. 293.

tycznie brzmiące pierwsze zdanie⁴² rozdziału XXI, gdzie głos zabiera Laokolé;

– „Kajman był moim przyjacielem. Prawie płakałem. Nie zabija się czyjegoś przyjaciela. Doprawdy, ludzie są źli, nie mają serca”⁴³; kilkanaście stron dalej, Laokolé dowiaduje się o śmierci swojej szkolnej przyjaciółki: „Jak można zabić czyjaś najlepszą przyjaciółkę? Doprawdy, ludzie są źli, nie mają serca”⁴⁴.

„Johnny i Laokolé są połączeni przez wspólny język, (który sprzeciwia się) absurdowi wojny. (...) Oboje są poddani przypadkom wojennym i nie panują nad swoim losem. (...) Nie mają żadnej kontroli nad własnym życiem, bo to wojna dyktuje ich najdrobniejsze gesty i zachowania”⁴⁵.

Podsumowanie

Fenomen dzieci-żołnierzy wzbudził na nowo spory dotyczące twórczości zaangażowanej, dominujące w dyskursie intelektualistów i pisarzy afrykańskich podczas kolonializmu i do okresu odzyskiwania niepodległości przez kraje Afryki. Odsunięte na bok, jako nie spełniające potrzeb czasów późniejszych, ustąpiły miejsca dyskusjom o wadze aspektów literackich i estetycznych. Dzieci-żołnierze, w sposób szczególnie dramatyczny, zmusiły twórców do ponownego podejmowania kwestii etycznych i wyrażania jasnych opinii.

Czy można mówić o zaangażowaniu pisarza, przedstawiającego dramatyczne losy dzieci i młodzieży oraz ich życie, umiejscowione w piekle zamiast w zwykłej rodzinie, pod opieką rodziców, krewnych, czy innych dorosłych? Jeśli okazuje się, że takich dorosłych nie ma, tak samo jak nie ma żadnej instytucji społecznej czy państwowej, która zajęłaby się dziećmi i pokierowała nimi, tak aby mogły stać się świadomymi członkami społeczności, jeśli dzieci stają się łatwym łupem lokalnych watażków, wykorzystujących je bez skrupułów do swoich celów, czyż taki obraz nie stanowi sam w sobie apelu o zmianę systemu społecznego, politycznego i ekonomicznego? Czy nie wyraża się tym samym zaangażowanie moralne i społeczne pisarza, nawet jeśli samo pojęcie nie jest użyte, a pisarze nie składają żadnych dosłownych oświadczeń?

Ani Kourouma, ani Dongala nie wyrażają żalu za dawnymi czasami i tradycyjną organizacją społeczną, choć jest to motyw czę-

⁴² Ibid., s. 294.

⁴³ Ibid., s. 73.

⁴⁴ Ibid., s. 89.

⁴⁵ É. Brezault, *„Johnny chien méchant” d’Emmanuel Dongala*, Paris 2012, s. 60.

sty w literaturze afrykańskiej i karaibskiej od czasów *négritude*, powrót do tradycyjnego modelu rodziny i grupy społecznej jest wówczas przedstawiany jako remedium na wypaczenia i nieszczęścia okresu kolonializmu i współczesności. Na bezpośrednie pytania dotyczące ich zaangażowania odpowiadają negatywnie:

„Nie jestem zaangażowany. Opisuję to, co prawdziwe. Nie piszę po to, aby popierać jakąkolwiek teorię, ideologię polityczną, idee rewolucyjne itp. Opisuję prawdę, tak jak ją widzę, bez zajmowania stanowiska. Opisuję rzeczy takie jakie są”⁴⁶.

Pisząc otwarcie o sprawach ukrytych, pisarz może przyczynić się do ich unaocznienia – nie dlatego, że robi to świadomie, lecz przez tworzenie fikcyjnej rzeczywistości, która pomaga w zrozumieniu prawdziwego świata⁴⁷.

Pojęcie zaangażowania jest dużo częściej przywoływane przez literaturoznawców niż przez samych twórców. Krytycy, czytelnicy i naukowcy oceniają i analizują dzieła literackie dokonując swoistych nadinterpretacji, podczas gdy pisarze odmawiają otwartych deklaracji lub ograniczają się do prostych twierdzeń, że „opisują rzeczy takie jakie są”.

⁴⁶ A. Kourouma, w: *Entretien avec Ahmadou Kourouma, propos recueillis par T. Le Renard et C. M. Toulabor*, www.politique-africaine.com/numeros/pdf/075178.pdf [20.08.2015].

⁴⁷ E. Dongala, w: É. Brezault, *Afrique. Paroles d'écrivains*, Montréal 2010, s. 113.

LISTA AUTORÓW

dr Agata Bareja-Starzyńska, Uniwersytet Warszawski
mgr Marcin Ciemniowski, Uniwersytet Jagielloński, Kraków
dr hab. Renata Czekalska, Uniwersytet Jagielloński, Kraków
prof. zw. dr hab. Marek M. Dziekan, Uniwersytet Łódzki
dr Sebastian Gadomski, Uniwersytet Jagielloński, Kraków
prof. zw. dr hab. Hassan A. Jamsheer, Wyższa Szkoła Menedżerska,
Warszawa
dr Ewa Kalinowska, Uniwersytet Warszawski
dr Mateusz Kłagisz, Uniwersytet Jagielloński, Kraków
dr Magdalena Kubarek, Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń
dr hab. Agnieszka Kuczkiewicz-Fraś, Uniwersytet Jagielloński, Kra-
ków
mgr Małgorzata Lipska, Uniwersytet Warszawski
dr Marcin Lisiecki, Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń
dr hab. Ewa Łukaszyk, Uniwersytet Warszawski
prof. dr hab. Ewa Machut-Mendecka, Uniwersytet Warszawski
dr Michał Moch, Uniwersytet im. Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz
dr Jędrzej Pawlicki, Uniwersytet Adama Mickiewicza, Poznań
dr Kamila Stanek, Uniwersytet Warszawski
dr Anna Zalewska, Uniwersytet Warszawski

