

Sabry Hafez

NOWA POWIEŚĆ EGIPSKA

Transformacja miasta a forma narracyjna

Tłumaczenie: **Jarosław Pietrzak**

Przekład przejrzał: **Sławomir Królak**

Pierwodruk pod tytułem „The New Egyptian Novel: Urban Transformation and Narrative Form” ukazał się w piśmie „New Left Review” (July/August 2010, s.47-62). Dziękujemy redakcji NLR za zgodę na publikację przekładu.

Sabry Hafez wykłada literaturę arabską na Uniwersytecie Katarskim i w londyńskiej School of Oriental and African Studies. Autor "The Quest for Identities".

Niegdyś polityczna i kulturalna latarnia świata arabskiego, Kair jest dzisiaj o krok od stania się społeczną kloaką regionu. Populacja tej megalopolis spuchła do około 17 milionów, z czego więcej niż połowa żyje w rozrastających się samowolnie budowanych osiedlach i slumsach, które pierścieniami otaczają starożytne serce miasta i jego dzielnice epoki kolonialnej. Począwszy od późnych lat 70. XX wieku, prowadzona przez reżim polityka liberalizacji – *infitalah* czyli „otwarcia drzwi” – połączona z załamaniem się modelu dewelopmentalistycznego, pogłębiającym się kryzysem rolnym i akceleracją migracji ze wsi do miast, wyprodukowały ogromne nowe obszary tego, co Francuzi nazywają „ville champignon”. Arabski termin dla ich określenia, *al-madun al-‘aszwa’ijja* mógłby być przetłumaczony jako „miasto przypadkowe”; źródłosłów oznacza „przypadek”. Strefy te rozwinęły się po tym, jak państwo porzuciło swoją rolę dostarczyciela niedrogich, społecznych mieszkań, pozostawiając to pole sektorowi prywatnemu, który skoncentrował się na budowie mieszkań dla klasy średniej i wyższej średniej, przynoszącej znacznie wyższe zwroty. Biedni wzięli sprawy w swoje ręce i – jak w przysłowiu – poszło im to nędznie.

Sześćdziesiąt procent egipskiego rozrostu urbanistycznego na przestrzeni ostatnich trzydziestu lat to „budownictwo przypadkowe”. Tym dystryktom często brakuje najbardziej podstawowych usług, jak bieżąca woda i odprowadzanie ścieków. Ich ulice nie są wystarczająco szerokie, by mogły tam wjechać karetki czy wozy straży pożarnej; są miejsca, gdzie są nawet węższe niż alejki starej medyny. Przypadkowy rozkład budynków poskutkował rozmnożeniem ślepych zaułków, podczas gdy brak planowania i niedostatek ziemi zapewniły kompletną nieobecność obszarów zieleni czy skwerów. Gęstość zaludnienia w tych obszarach jest ekstremalna, nawet miarą slumsów. Przeludnienie – w niektórych miejscach po siedem osób w pokoju – spowodowało załamanie norm społecznych. Z całymi rodzinami dzielącymi jeden pokój, kazirodztwo rozprzestrzeniło się szeroko. Wymazane już wcześniej choroby, jak gruźlica czy oспа, stały się znów epidemiami.[1]

Pokolenie, które weszło w dorosłość w latach 90. XX wieku znalazło się w obliczu potrójnego kryzysu: socjoekonomicznego, kulturalnego i politycznego. Populacja Egiptu od roku 1980 niemal się podwoiła, osiągając w 2008 roku 81 milionów, nie nastąpił jednak żaden porównywalny wzrost wydatków na cele socjalne. Wskaźniki analfabetyzmu wzrosły, a szkoły zdychały z niedofinansowania. W przeludnionych uniwersytetach niedofinansowani wykładowcy podnosili swoje dochody, zdzierając pieniądze ze studentów w zamian za lepsze oceny. Inne usługi publiczne – opieka zdrowotna, bezpieczeństwo socjalne, infrastruktura i transport – nie miały się ani trochę lepiej. Plądrowanie sektora publicznego przez kleptokratyczny establiszment polityczny i jego koleśków wydało zniekształconą, dinozauro-podobną strukturę społeczną: mała głowa – super-bogaci – kierująca wciąż rozrastającym się ciałem biedy i niezadowolenia. W tym czasie bezrobocie wśród młodych kształtowało się na poziomie ponad 75%.

Dziedzina kultury stała się wówczas areną bigoteryjnego widowiska, żeru dla dwóch oficjalnych instancji cenzury – urzędującego od wieków ministra kultury Faruka Husniego, który wskazywał drogę, oraz samozwańców w parlamencie i prasie wielkoformatowej[2]. W sferze politycznej Ustawa o stanie wyjątkowym, obowiązująca od 1981, była drobiazgowo odnawiana przez niemal komicznie skorumpowane Zgromadzenie Narodowe. Powszechnie znane egipskie więzienia udostępniono amerykańskim, brytyjskim i innym europejskim obywatelom poddanych „nadzwyczajnym zatrzymaniom”. Od czasu jednostronnej umowy Sadata z Izraelem w 1979 roku poszerzała się przepaść pomiędzy uczuciami ludu a współudziałem rządu w najgorszych amerykańsko-izraelskich potwornościach w regionie oraz *de facto* wsparciem dla ich kolejnych wojen: inwazji na Liban, Pustynnej Burzy, okupacji Afganistanu i Iraku. Marginalizacja Egiptu jako regionalnego mocarstwa powiększyła tylko w młodym pokoleniu poczucie przygnębienia i upokorzenia.

W tak niełaskawym kontekście pojawiła się nowa fala młodych egipskich autorów. Ich praca opiera się na radykalnym odejściu od ustanowionych norm i proponuje serię ostrych wejrzeń w arabską kulturę i społeczeństwo. Formalnie teksty ich odznaczają się intesywnym samokwestionowaniem się, a poprzez narracyjną i językową fragmentację odzwierciedlają irracjonalną, dwulicową rzeczywistość, w której wszystko jest upodlone. Dzieła są krótkie, rzadko dłuższe niż 150 stron, koncentrują się często na odizolowanych jednostkach, w przeciwieństwie do obejmujących pokolenia sag, które charakteryzowały realistyczną powieść egipską. Ich narracje przepojone są poczuciem kryzysu, chociaż świat, który opisują, przedstawiany jest często w sposób szyderczy. Protagonisci znajdują się w pułapce teraźniejszości, bez siły, by dokonać jakiegokolwiek zmiany. Do głównych przedstawicieli tej nowej fali zaliczaliby się Samir Gharib ‘Ali, Mahmud Hamid, Wa’il Radżab, Ahmad Gharib, Muntasir al-Kaffasz, Atif Sulajman, Maj at-Tilmisani, Jasser Szaban, Mustafa Zikri i Nura Amin; ale opublikowanych już zostało dobrze ponad sto powieści tego typu. Od ich pierwszego pojawienia się w okolicach 1995 pisarze ci nazwani zostali „pokoleniem lat 90”.

Egipski establiszment literacki był właściwie jednomyślny w potępieniu wszystkich tych dzieł. Pod przewodem wpływowego kairskiego dziennika „Al-Achbar” i jego cotygodniowego dodatku poświęconego książkom „Achbar al-Adab”, jego wiodące figury prowadziły trwającą całe lata kampanię przeciwko nowym pisarzom. „Ibda” – główny miesięcznik literacki początkowo odmawiał publikowania ich tekstów. Młodzi pisarze oskarżani byli o braki w edukacji, nihilizm, utratę kierunku, brak zainteresowania sprawami publicznymi i obsesyjną koncentrację na ciele; o stylistyczne ubóstwo, słabą gramatykę, niewystarczające umiejętności narracyjne i najzwyczajszą niezrozumiałość. Bardzo jednak niewiele było uważnego krytycznego wglądu w ten dorobek i nowe kierunki sugerowane przezeń współczesnej arabskiej literaturze; to samo z poważnymi próbami odnoszenia ich do szerszego społecznego i politycznego kontekstu, z którego się wyłonił.[3]

Na kolejnych stronach postaram się przedstawić jednocześnie rangę, jak i cechy wspólne nowej powieści egipskiej. Przekonywano, że te powieści powinny być odczytywane poza granicami klasyfikacji gatunków, w kategoriach wolno przepływającej, transgatunkowej przestrzeni tekstualnej[4]. Zamiast tego ja jednak zasugeruję, że te nowe powieści w istocie dzielą pewien zestaw cech charakterystycznych; zaliczają się do nich zerwanie z

wcześniejszymi formami realistycznymi i modernistycznymi oraz transformacja zasad odniesienia do świata zewnętrznego. Będę twierdzić, że niezależnie od konkretnego miejsca akcji, utwory te dzielą widoczne homologie z rozrastającymi się slumsami samego Kairu.[5]

Nowy gatunek?

Nadejście tej nowej fali w egipskiej prozie zasygnalizowane zostało w 1995 roku publikacją wpływowego zbioru opowiadań, *Chutut 'al Dawā'ir* [Linie na okręgach], nakładem małego niezależnego wydawnictwa Dar Szarkijjat pod dyktando Husniego Sulajmana.[6] Opowiadania, autorstwa Wa'ila Radżaba, Ahmada Faruka, Hajsama al-Wirdaniego i innych, dzieliły pozbawiony sentymentów styl, znacznie bliższy mówionemu niż pisanemu arabskiemu; i odwrót o 180 stopni od „wielkich tematów”, by skupić się na tych codziennych, pozbawionych znaczących konsekwencji. Za nimi podążała pierwsza powieść Samira Ghariba *'Alego As-Sakkar* [Sokolnik]. Jej młodym antybohaterem jest Jahja, który niebawem ma stracić pracę, bo państwowa fabryka, w której jest z przypadku zatrudniony, trafia pod młot prywatyzacji. Tłem jest udział Egiptu w wojnie w Zatoce, a wciąż powracającym wątkiem prostytutka. Głównym zajęciem Jahji jest jego niezaspokojony apetyt seksualny, jego wysiłki zabarwione są jednak odcieniem desperacji. Krótkie to dzieło gęsto jest zaludnione wykorzenionymi postaciami – Sudańczycy i Somalijscy, uchodźcy polityczni, przemieszczeni za pracą migranci i pracownicy w białych kołnierzykach – z tej samej grupy wiekowej. Marzenie o stanowisku w bogatym w ropę kraju – „kraju, który ma nazwę od jednej rodziny”, jak to ujmie Adam, młody Somalijski – wyparowało wraz z wojną i końcem *boomu* naftowego. Ostre, cyniczne spojrzenie postaci męskich jest negowane przez ich niezdolność (impotencję), by urzeczywistnić jakąkolwiek zmianę w ich położeniu.

Trzy silne postacie kobiece doświadczają asymetrycznych losów. Mastura, dziewczyna ze wsi, uciekła do Kairu, gdy wyznaczono ją do zbrodni honoru. Yvonne, wykształcona koptyjka z klasy średniej, wyczekuje – nieszczęście – wieści ze Stanów Zjednoczonych, gdzie jej były kochanek usiłuje uzyskać zieloną kartę. Melinda jest francuską badaczką kondycji swej płci w Egipcie. Podejmując się „pomśczenia” sytuacji arabskiej kobiety w ogóle, obnosi się ze swoją emancypacją, „jakby flota Napoleona wciąż stała u wrót Aleksandrii”, mówiąc słowami Jahji, który raczy ją w łóżku skandalicznymi historiami o swoich przodkach. Jahja przemieszcza się pomiędzy luksusowym apartamentem Melindy w Zamalek, zamożnej dzielnicy kolonialnego „drugiego miasta” Kairu, a swoimi marginalizowanymi przyjaciółmi w „trzecim mieście”, *al-madun al-'aszwa'ijja*, co oferuje ostry kontrast między sąsiadującymi światami. Choć w przestrzennym mieszkaniu Francuzki jest też zagubiony i manipulowany, podczas gdy umiejętnie manewruje przez labirynty biednych ulic, w których zawsze wie, kiedy przyjaciele będą w domu. Mastura dzieli pokój ze starszą kobietą, Mamą Zizi, na parterze „wysokiego, szczupłego budynku w wąskiej alejce, z balkonami wyciągniętymi jak psie języki, sączące dziegieć”. Mama Zizi nie mówi ani się nie rusza, ale „kiedy jestem w łóżku z Masturą, odwraca twarz do ściany”; na zewnątrz pękniętych drzwi, sąsiedzi na parterze szarpią się i wyzywają nawzajem. Styl

chatakteryzuje ostra rzeczowość, obejmująca – na przykład – opis zbiorowego gwałtu na miejscowym posterunku policji jak banalny wypadek życia codziennego: „Mastura wróciła w południe, w depresji i wykończona. Próbowałem skłonić ją, by mi powiedziała, co się stało, ale nic nie powiedziała. Zostawiłem ją, żeby zasnęła, a kiedy się obudziła, wziąłem ją w ramiona. Zaczęła płakać i opowiedziała mi...” Nie ma żadnych prób udratyzowania opresyjnych stosunków, jakby jakiś inny rezultat mógł w ogóle być możliwy; proste notowanie – „w depresji i wykończona” – egzystencji nie do zniesienia. Stosowanie mnogości narratorów, powtórzeń – kluczowe zdania powracają – i struktury koła tworzą narracyjny pokój luster. Te same wydarzenia będą postrzegane w trzech różnych ramach czasowych: antycypowane przez narratora, wyobrażone przez innego bohatera, bądź jako zrelacjonowane w momencie ich dziania się. Efektem jest stworzenie potężnego poczucia niemożności ucieczki.

W łatwy do przewidzenia sposób *Sokolnik/Lowca* padł ofiarą ataku wiodących kolumnistów „Al-Ahram”; Fahmi Huwajdi, który beszał powieść jako „satanistyczne, nihilistyczne pisanstwo, które obraca w ruinę wszystko, co religijnie wartościowe – czy to jest muzułmańskie, czy chrześcijańskie – oraz wszystkie wartości moralne”. Wydawca, General Egypt Book Organization, wycofał książkę, a Ali uciekł do Francji[8]. Jego druga powieść, *Fir'aun* [Faraon], wydana w roku 2000, przesunęła miejsce akcji z miasta na prowincję: wiejską Minufiją, najgęściej zaludnioną prowincję Dolnego Egiptu[9]. Drobnny złodziejaszek, chromy (‘)Isam, opowiada historię swojego przyjaciela i współ-skazanego, Sajjida o ksywce Faraon. Wiejski nauczyciel, wyrzucony ze stanowiska przez Mabahis, egipską policję polityczną, Faraon wiezie życie śiganego, choć nie popełnił żadnej zbrodni; wciąż jest w biegu, próbując związać koniec z końcem i wyżywić tych, których ma na utrzymaniu. Dwaj mężczyźni jeżdżą na dachach pociągów, zwyczajowy w Egipcie dla najbiedniejszych sposób transportu – dopóki Sajjid, dopiero co po trzydziestce, nie zginie, spadając na szyny. Narracja jest fragmentaryczna, autorefleksyjna; poczucie zmarginalizowanych, że są wydani na pastwę wydarzeń odegrane jest tu na nowo w formie opowiadania bajki. Opowieść znów tłoczna jest od postaci, jak zatłoczona jest sama Minufija; bogata w coś, co by można nazwać sub-fabułami, choć ironicznie, pod nieobecność głównej linii narracji. To obraz rozkładającego się społeczeństwa, odbity w lustrze jego niedawnej przeszłości.

Rzucającą się w oczy cechą tych dzieł jest ich skupienie na dotykalnych drobiazgach codziennego życia, na zatrzymanych momentach w czasie. Powieść w czterech rozdziałach Wa’ila Radzaba, *Dachil Nukta Hawa’ijja* [‘W bańce powietrza’], opublikowana w 1996 roku, relacjonuje dzieje trzech pokoleń, koncentrując się na „wierzchołku góry lodowej”, nie uciekając się do sylogizmów sagi rodzinnej[10]. Jak *Faraon*, osadzona jest w znacznym stopniu w wiejskim Egipcie. Kilka wydarzeń, nie dramatycznych i nie sentymentalnych, poddanych jest drobiazgowemu dochodzeniu; z tych fragmentów czytelnik rekonstruuje rodzinną trajektorię i losy jej protagonistów. Pierwszy rozdział zatytułowany jest „Kliknięcie aparatu”, sugerując technikę neutralnej reprezentacji; to jednak podszyte jest ukrytym sarkazmem, i podcinane zwężką, ekonomiczną prozą. Jak w *Zajnab* Hajkala, pierwszej wielkiej powieści egipskiej, opublikowanej w 1912 r., otwiera ją przebudzenie się bohatera, Muhammada Jusufa, o świcie. Ale wkrótce przekonamy się, że ten świat jest przeciwieństwem Świata *Zajnab*, z jego otwartymi horyzontami. Muhammad był

świadkiem ostatniej fazy snów swego ojca o postępie, ale przeżywa gorzkie rozczarowanie aspiracjami Egiptu; jego własny syn umiera przed nim. Fragmentaryczna narracja staje się odbiciem dezintegracji rodziny, frustracji jej ambicjami i egipskimi nadziejami na lepszą przyszłość.

Skonstruowana, ponownie, poprzez złożone przecinanie się różnych punktów w czasie, z wieloma narratorami, *Ahlam Muharrama* [Zakazane marzenia] Mahmuda Hamida, opublikowane w roku 2000, zawierają wstrząsającą analizę powrotu tradycyjnego silnego człowieka, *futuwwy*, w odciętej od prawa scenerii kairskiego „trzeciego miasta”. [11] Ale podczas gdy dawny *futuwwa* związany był kodeksem rycerskości i szlachetności, nowy jest ledwie zbirem, motywowanym chciwością, agresją lub religijną bigoterią. W rozdziale zatytułowanym „Niedziela, 17 września 1978” – dzień podpisania przez Egipt porozumień z Camp David – Farha zostaje zgwałcona przez Uwajsa, *futuwwę* z dzielnicy Kafrat-Tamma’in; jak często w arabskiej powieści, kobieta oznacza tutaj kraj. Rodzina Farhy nie śmie zrewanżować się człowiekowi silnej ręki, zamiast tego oczyszcza swój honor zabijając samą dziewczynę. Ostatni rozdział powieści osadzony jest, kolejny raz, na tle wybuchu wojny w Zatoce. Faris, młody dziennikarz, spędza swój ostatni wieczór przed powrotem do pracy w jednym z krajów Zatoki w jednym z barów Kairu. Gdy się żegnają, różne wymiary jego życia przepływają przez jego umysł i odnajduje się on – „ty”, bo narracyjne „ja” zwraca się tu do protagonisty w drugiej osobie – rzygającym na kamienne lwy na moście Kasr an-Nil, relikwie brytyjskiego imperializmu. Zatrzymuje się za nimi van policji porządkowej: zgrupowanie młodych mężczyzn stanowi nielegalne zgromadzenie w rozumieniu przepisów egipskiego permanentnego stanu wyjątkowego. Faris zaczyna się stawiać: „nabierasz powietrza, spluwasz i mówisz: niech robi, co tylko może!” Nadjeżdża następny samochód policyjny, wyrzucając z siebie uzbrojone siły bezpieczeństwa:

Próbujesz odpowiedzieć zniewagami tym, którzy obrażają ciebie, ale twój głos nie wydostaje się na zewnątrz. Żołnierze otaczają cię, kierując broń na twoje plecy i wysokiej rangi oficer wychodzi z samochodu; oficer, który cię bił, salutuje mu. Wyjaśnia sytuację. Oficer wysokiej rangi zmierza ku żołnierzom. Wszyscy oni zaczynają cię bić kolbami karabinów. Krzyczysz, krzyczysz całym sobą i nikt...

Tak powieść się kończy. Prawem kontrastu, schizoidalny narrator-protagonista powieści Ahmada al-‘Ajidiego *An Takun ‘Abbas al-‘Abd* [Być Abbasem al-Abdem] znajduje się w sytuacji, w której staje twarzą w twarz z próbami innych bohaterów ucieczki z ram narracji w ogóle. [12] Udając się na randkę w ciemno – w istocie dwie: wszystko w tym świecie jest zdublowane – zaaranżowaną przez jego przyjaciela bądź alter ego, Abbas al-‘Abd, narrator, odnajduje na murze wezwanie „Zadzwoń do mnie!” wraz z autentycznym numerem telefonu komórkowego al-‘Ajidiego, 010 64 090 30, nabazgrane na murach kairskiego centrum handlowego. Napisane hybrydycznym, ulicznym arabskim, z którego oficjalny Egipt niemal całkowicie wyparował, to zjadliwe dzieło rozpoczyna się zdaniem „To nie jest powieść”. Ostatecznie, jego seryjne duplikacje są podwójnościami samej sytuacji narodowej. „Nie wierz w to, co mówisz innym!” – ostrzega narrator swoje drugie ja. „Egipt miał swoje Pokolenie Porażki 1967. Od tamtego czasu jesteśmy pokoleniem – pokoleniem nie-mam-nic-do-stracenia”.

Połamana, refleksywna narracja, dominuje w pracach pisarek tej nowej fali. Wybitne *Awrak an-Nardzis* [Liście narcyzu] Somaji Ramadan to jedna z bardzo niewielu powieści w tej kohorcie podejmującej niedys klasyczny temat interakcji z Zachodem – centralny problem nowoczesnej arabskiej literatury od XIX wieku.[13] Nietypowe jest także to, że rozlicza się ze światem elity, tu postrzeganej przez mozaikę rozszczepionych osobowości, podczas gdy większość tych dzieł zajmuje się zmarginalizowanymi klasami średnimi i niższymi. Równie uderzająca, pierwsza powieść Nury Amin *Kamis Wardi Farigh* [Pusta suknia koloru róży], opublikowana w 1997, zaoferowała żywy portret wyalienowanych i pokawałkowanych jaźni. Jej druga powieść, *An-Nass* [Tekst], napisana w 1998, której czytałem maszynopis, była zbyt śmiała i eksperymentalna, by znaleźć wydawcę. Trzecia, *Al-Wafa as-Shanija li-Radzul as-Sa'at* [Druga śmierć zbieracza zegarków], która wyszła w 2001, jest jedną z najbardziej znaczących powieści nowej generacji.[14] Zajmuje się dezintegracją egipskiej klasy średniej w okresie, kiedy jej niewielki ułamek został zintegrowany z nową elitą biznesową, podczas gdy jej większość została porzucona. Centralną postacią jest (‘)Abd al-Mut’al Amin, prawdziwe nazwisko ojca autorki; Nura Amin sama pojawia się jako narratorka i córka, pozostawiona po śmierci ojca wyłącznie z jego kolekcją zegarków na rękę. Książka składa się z czterech części: „Godziny” wybierają pięć godzin z życia Abd al-Mut’ala Amina, pierwszą z 1970, ostatnią z późnych lat 90.; „Minuty” zapisują moment jego śmierci i obrzędy pogrzebowe. „Sekundy”, najdłuższa i najbardziej poruszająca część, to podjęta przez Nurę próba zrekonstruowania trajektorii kariery ojca jako kontraktora budowlanego poprzez szczegóły jego codziennego życia: jego samochody, od małego Ramzesa produkowanego w Egipcie w latach 70., poprzez Fiata w latach 80. i Mercedsa z lat 90., który psuje się na pustyni; Amin spędza zimną zimową noc przy drodze, mijany przez świszczące samochody. Ostatnia część, „Czas zewnętrzny”, odtwarza pamięć poświęcającego się rodzinie patrioty, zaślepionego przez obietnice szybkiego wzbogacenia się epoki *infitalh*, ale zniszczonego przez jej korupcję. W jednej ze scen Amin ciągnie swoją córkę na rusztowanie na swojej największej budowie, bloku biur rządowych, gdzie wpadają w pułapkę: Nura boi się ruszyć, żeby nie spaść i zła jest na ojca, że przyprowadził ją tu, jakby była chłopcem; Amin awanturuje się z robotnikami, żądającymi zapłaty. Jego odmowa naciskania na zarządzających projektem oznacza, że nigdy nie dostanie zapłaty za projekt, a budynek, jak wiele przedsięwzięć ery *infitalh*, nigdy nie zostanie ukończony.

Jaką wspólną strategię stosują te zróżnicowane dzieła? Najbardziej oczywiste jest to, że wszystkie odrzucają linearną konstrukcję powieści realistycznej. Na ich miejsce oferują zestawianie narracyjnych fragmentów, które współistnieją bez jakiejkolwiek kontrolującej je hierarchii czy jednolicącej je fabuły: seksualne podboje Jahji w *Sokolniku*; bezsensowna napaść policji porządkowej w *Zakazanych snach*[15]. Po drugie, prywatne nie jest już w dialektycznym napięciu z publicznym, pośredniczonym przez wewnętrzne życie postaci w powieści realistycznej czy modernistycznej. Znajdują się one teraz w sytuacji bezpośredniego antagonizmu, z przestrzenią dla życia wewnętrznego w związku z tym zmniejszoną. Jednocześnie postacie zazwyczaj doświadczają samych siebie jako byty odizolowane w środowiskach społecznych. „Jesteśmy pokoleniem samotników, którzy żyją pod tym samym dachem z obcymi, którzy noszą podobne, co nasze, nazwisko. To jest mój ojciec, to moja matka, a to na pewno moi bracia i siostry. Ale poruszam się między nimi jak

obcokrajowiec spotykający innych gości w tym samym hotelu” – mówi narrator *Być Abbasem al-Abdem*. Po trzecie, narracje te nie stawiają kwestii epistemologicznych – jak rozumieć świat; jak zdeterminować swoje w nim położenie – nie mają też żadnego a priori punktu wyjścia, jak powieść realistyczna. Zamiast tego, nowa powieść arabska stawia pytania ontologiczne: czym jest ten narracyjny świat? Jakie są tryby istnienia wytwarzane przez ten tekst?

Jak powieść modernistyczna, ten nowy gatunek zajęty jest swoją własną tekstualną dekonstrukcją, dążąc do rozłożenia wewnętrznej dynamiki swojego własnego procesu artystycznego; narratorzy są omylni, zwielokrotnieni, polifoniczni. Ale w przeciwieństwie do większości dzieł modernistycznych, są to narracje nieprzechodnie, zajęte egzystencją raczej niż efektami czynów. Na koniec wreszcie, wymazanie wcześniejszych konwencji powieściowych nie jest w tych tekstach napędzane antycypacją jakiegolwiek alternatywnego porządkowania rzeczywistości, ale pragnieniem odebrania istniejącym rzeczywistościom jakiegolwiek legitymizacji. Stylistycznie weryfikują one słownik codziennego życia, by wyjawic jego pustkę. Było to niesłusznie interpretowane jako porażka w kwestii panowania nad złożonym rytmem klasycznego arabskiego, z jego retorycznymi tropami spójności i *stasis*; powinno to raczej być odczytywane jako próba zaoferowania estetyki fragmentaryzacji, ustanowionej na ruinach tego, co było. Światy narracyjne uformowane są ze szczątków oficjalnego dyskursu literackiego. Zarówno narratorzy, jak i protagoniści tego nowego rodzaju znajdują się w stanie dezorientacji, w pułapkach obłudnego, nielogicznego porządku. Słowa do ich dyspozycji nie są bardziej spójne niż dostępne im światy.

Miasta i skryby

Zależności między formami literackimi a rzeczywistościami społecznymi są z konieczności subtelne, niebezpośrednie i złożone. Sugerowanie serii homologii między narracyjnymi strategiami egipskiej powieści a zmieniającą się miejską tkanką Kairu nie oznacza, oczywiście, że jest to zależność typu jeden-do-jeden. Można jednak wysledzić rozwijający się związek między projektem modernizacyjnym zainaugurowanym przez kedywa Ismaila, który był na studiach w Paryżu, gdy Haussmann przebudowywał francuską stolicę, a rozwojem nowoczesnej egipskiej powieści. Ismail zaplanował i zbudował nowe miasto szerokich bulwarów i wielkich otwartych arterii, z gmachem Opery i parkiem Azbakijja, umieszczone na północ i zachód od starej medyny czyli miasta orientального, które przez trzynaście stuleci rozwijało się w powolnym procesie rozbudowywania; stara ulica Chalidż al-Misri utworzyła granicę między nimi. Dwa miasta reprezentowały różne wizje świata i tryby funkcjonowania; gęsto zaludniona medyna zachowała swój tradycyjny porządek i konserwatywno-religijną perspektywę, podczas gdy „drugie miasto” proklamowało wiarę swojego władcy w idee postępu, nowoczesności i rozumu. Była to także wizja Rifa’y at-Tahtawiego i jego studentów, którzy byli pod głębokim wpływem francuskiego Oświecenia. Kształtowała ona twórczość wielkich egipskich pisarzy, od Muhammada al-Muwailihiego, Muhammada Husaina Hajkala, Tahy Husajna i Taufika al-Hakima do Jahji Hakkiego i Nadżiba Mahfuza. Idea, że człowiek może sam się stworzyć – że „jesteśmy tym, czym być wybierzemy”, mówiąc słowami Mirandoli – zarówno indywidualnie, jak i kolektywnie, leży

w sercu nowoczesnej arabskiej powieści od jej początków. Centralnym tematem *Zajna* Hajkala jest tragedia porażki Zajna próbującej zostać „tym, czym chce”. To jest również dylemat Hamidy z *Hamidy z zaułka Midakk* Mahfuz, opublikowanej w 1947, jej również nie udaje się zostać nowoczesną kobietą, którą „chciała być”.

Wielu spośród pionierów realistycznej prozy w Egipcie – Muwaili, Hakim, Hakki, Mahfuz – urodziło się i wychowało w starym mieście, ale rozwinęli swój talent literacki w kontekście drugiego miasta; są produktem przejścia między tymi dwoma światami, z kontrastem między ich rytmem i wizjami. Przejście z medyny do nowego miasta nie odbywało się bez ceny do zapłacenia: w *Hamidzie z zaułka Midakk* tytułowa bohaterka zostaje prostytutką dla brytyjskich żołnierzy, kiedy opuszcza osłaniając ją niebo rodzinnej alei. Pomimo ich wysiłków, większość protagonistów wielkich dzieł Mahfuz z lat 40. i 50. XX wieku, kończy tam, skąd zaczęli, lub nawet gorzej jeszcze; frustracja ich nadziei tworzy substancję tych powieści. Zmagają się jednak, by przekształcić swoje przeznaczenie.[16] Siła *Kairskiej trylogii* Mahfuz (1956-57) leży częściowo w walce jej głównego bohatera Kamala o bycie tym, kim on chce być, a nie, czego dla niego chce jego ojciec. Założenia nowoczesności wpisane w to dzieło pozwalają nam interpretować jego tematy chylące się ku upadkowi patriarchalnego autorytetu, rebelii syna i wolnych wyborów wnuków, z ich indywidualnymi, choć przeciwstawnymi ideologiami. Te założenia leżały u podstaw trajektorii arabskiej powieści po Mahfuzie, od Jusufa Idrisa, ‘Abd ar-Rahmana al-Szarkawiego, Fathiego Ghanima i Latify az-Zajata, poprzez „generację lat 60.”.[17] Sugerowałbym, że istnieje homologia między urbanistyczną strukturą drugiego miasta, z jego szerokimi arteriami – w kontraście z wąskimi uliczkami medyny – a linearną strukturą powieści realistycznej, z rozwojem fabuły uwarunkowanym szerszymi stosunkami społecznymi.

We wczesnych dekadach XX wieku władcy Kairu stworzyli kolejną planową i rozplanowaną strefę, Miasto-Ogród, na zachód od Kasr ad-Dubara. Zaprojektowane zostało jako strefa buforowa pomiędzy brytyjskimi kolonistami a wściekłymi klasami średnimi drugiego miasta, nieprzerwanie agitującymi za wyniesieniem się tamtych. Tutaj wzór był nie tyle linearny, co kołowy i labiryntowy, choć w oczywisty sposób oparty na nowoczesnych zasadach urbanistycznych. Co ciekawe, ta zamierzona jako alienująca przestrzeń nie znalazła swojego literackiego wyrazu aż do okresu po uzyskaniu niepodległości, kiedy sprzeczności projektu narodowo-dewelopmentalistycznego zaczęły wymagać bardziej złożonych i metaforycznych form. To z kolei doprowadziło do rozwoju modernistycznej narracji, z jej refleksywnością, strukturą kołową i problematyzacją statusu narratora. Egipska powieść lat 60. XX wieku, pomimo wysokiego stopnia krytycyzmu wobec rzeczywistości społecznej, z której się wyłoniła, była jednak wciąż fundamentalnie narracją racjonalnego oświecenia.[18] I tutaj znowu istniała paralela z formami urbanistycznymi: do połowy lat 60. nowoczesny Kair przerósł dalece starą medynę, a względny upadek tradycyjnej części miasta korespondował ze słabnięciem wpływu jego norm we w przeważającej mierze sekularystycznych ramach Egiptu Nassera.

Odwrót od nowoczesności

Sytuacja przeszła radykalną transformację na długo przed nadejściem generacji lat 90. XX wieku. Wszystko w ich doświadczeniu przebiegało wbrew „zasadom rozumu” czy epistemologicznej centralności człowieka. Dla zmarginalizowanej młodzieży lat 90. i pierwszych lat po roku 2000 codzienne życie stało się procesem upokorzenia i przemocy symbolicznej. Długotrwałe bezrobocie wytworzyło poczucie, że są niechciani, że ich młodość pójdzie na zmarnowanie; to z kolei indukuje absurdalny rodzaj poczucia winy. Naiwna wiara w lepszą przyszłość nie jest żadną opcją; ich punktem wyjścia jest cynizm i frustracja. Nadzieje, które poprzednie pokolenia zainwestowały w rozwiązania kolektywne zostały zanegowane przez korupcję, którą przeziąknęła do szpiku narodowa kultura. W Egipcie ogólne warunki ponowoczesności – przejście od werbalności do wizualności, dominacja skomercjalizowanych mediów masowych – zostały zamknięte przez państwową cenzurę z jednej i błyszczący, świetnie finansowany wahhabizm z drugiej strony. Sadat sporo się nagażał o wolności słowa, orkiestrując jednocześnie coś, co w arabskiej literaturze znane jest jako *manach tarid*, atmosfera wyjątkowo niekorzystna dla niezależnej praktyki kulturalnej, która odniosła sukces w postaci wypchnięcia wielu intelektualistów z kraju; kolejne rządy podtrzymywały te same tradycje. Zbiegało się to ze wzrostem znaczenia państw naftowych, w szczególności Arabii Saudyjskiej, i wypełnieniem przez nie kulturalnej próżni spowodowanej ostracyzmem wobec Egiptu po Camp David oraz zniszczeniem Bejrutu w libańskiej wojnie domowej.

Ta sama dynamika leżała u podstaw rozwoju *al-madina al-‘aszwa’ijja*. Kairskie „trzecie miasto” rozwijało się przypadkowo, bez żadnego ogólnego planu, jako krótkowzroczna reakcja na kryzys mieszkaniowy. Odzwierciedlało ostateczną utratę wiary w zdolność państwa do zaspokojenia podstawowych potrzeb swoich obywateli. Narodziło się z sytuacji, w której to, co natychmiastowe, przeważa – a w istocie neguje – to, co strategiczne i długoterminowe. Stąd irracjonalność „trzeciego miasta”, pełnego impasów i ślepych zaułków. Dwa szerokie pasy pół-wiejskich zabudowań reprezentują regres w stosunku do miejskiego planowania „drugiego miasta”, bez żadnego jednak bukolicznego piękna właściwego wsi; bezcelowy powrót do przednowoczesnych form mieszkalnych, ale i do takichże stosunków społeczno-politycznych. Chaotyczny rozwój „trzeciego miasta” szedł ręką w rękę z odsuwaniem się od nowoczesności i powrotem na pozycje tradycjonalistyczne, nawet fundamentalistyczne, jako podstawami narodowej ideologii; wraz z upadkiem szeroko pojętej egipskiej kultury politycznej i odwróceniem się skali społecznych i narodowych wartości.

Da się teraz wyśledzić serię homologii pomiędzy formalnymi cechami charakterystycznymi nowej egipskiej powieści i rządzoną przypadkiem naturą „trzeciego miasta”, jak również szerszego impasu, którego jest ona wyrazem. Pierwsza homologia tkwi w paradoksalności tych tekstów, które zwracają się do czytelników, by czytali je jak powieści, jednocześnie konfundując estetyczne i gatunkowe oczekiwania, które taka forma wzbudza. Dzieła te demonstrować świadomość głębokich struktur arabskiego upokorzenia i pogrążonego w problemach społecznym kontekstu, w którym powstają; podkreślają znaczenie swojej w nim autonomii, choć odmawiają marnowania energii na rozwiązanie jego sprzeczności na

poziomie symbolicznym. Paradoksalność nie znajduje się na pozycji tematu do poruszenia, a raczej ontologicznego kontekstu samego tekstu. Stąd homologia ze strukturami władzy świata arabskiego, w ramach których władza nie objawia się jako realna siła, z wolną wolą i niezależnym projektem, zdolna rzucać wyzwanie „innemu” zgodnie z narodową logiką, a jako trawestacja władzy, strach na wróble. Świadoma swojego braku legitymizacji, nieustannie usiłuje to ukrywać poprzez przerysowywanie swego autorytetu, oscylowanie pomiędzy iluzją władzy a poczuciem niższości. Na przestrzeni ostatnich trzech dekad, nowe poziomy krajowych środków przymusu i represji dopasowywały się z pozbawioną precedensu służalczą establiszmentu politycznego Egiptu wobec dyktatu Waszyngtonu, nie ciesząc się jednocześnie szacunkiem swojego zagranicznego pana.

Piszące „ja” nowej powieści jest boleśnie świadome swojej własnej beznadziei, bycia złapanym w pułapkę teraźniejszości, w której wszystkie horyzonty są zamknięte. Jego jedyną strategią ucieczki jest ustanowienie narracyjnego świata, który jest ontologicznie podobny do świata istniejącego realnie, ale który pozwala na dialog interakcji z nim i w ten sposób stanowi zerwanie – rozdarcie w zamkniętym horyzoncie. Nowy tekst nie ustanawia logiki alternatywnej w stosunku do tej właściwej istniejącej rzeczywistości, ale usiłuje przeszkodzić jej spójności, kreując szczeliny i nieciągłości do wypełnienia przez czytelnika. Jednym z następstw tego jest używanie narracyjnych fragmentów i zestawień, które odrzucają jakąkolwiek wszechogarniającą totalność czy całość. Innym jest traktowanie fabuły: eliminując środek, będący w centrum zainteresowania konwencjonalnej powieści, nowa narracja składa się z początków i końców, podminowując jakikolwiek sylogistyczny rozwój fabuły. To z kolei tworzy jeszcze większy niepokój w ramach narracyjnego świata, dezorientując kompas prowadzący czytelnika i intensyfikując dylematy ontologiczne.

Taka strategia sygnalizuje również oczywiście, uznanie obniżonego autorytetu narratora; skierowane do czytelnika wezwanie „ZADZWONĖ DO MNIE!” – wie, że niewielkie ma szanse na uzyskanie odpowiedzi. Jeśli piszące „ja” nie jest już w stanie zabezpieczać swojej pozycji w tekście jako jego kontrolującej świadomości, a autor czy autorka nie ma już pewności co do swojego narratora, to dzieje się tak, ponieważ obaj (bądź oboje, bądź obie) stali się wariacjami podporządkowanego podmiotu, zamieszkującego podporządkowany kraj, który stracił swoją niezależność, godność i regionalną rolę. To kreuje kryzys, w którym owo „ja” jest niezdolne identyfikować się z sobą, a co dopiero z „innym” lub z jakąś sprawą, ale oferuje też narrację zdolną relacjonować zewnętrzną rzeczywistość „od środka”, jako jej niejako integralną część, jednocześnie postrzegając ją także z zewnątrz, z punktu widzenia zmarginalizowanych, właściwego własnemu brakowi znaczenia. Nowa powieść arabska jest zanurzona w najdrobniejszych detalach otaczającej ją społecznej rzeczywistości, ale jest niezdolna ją zaakceptować. „Powieść zamkniętych horyzontów” jest gatunkiem niemożliwych do tolerowania warunków egzystencji.

Przypisy:

- [1] Jakież 600 tysięcy ludzi tłoczy się na dwóch kilometrach kwadratowych w dzielnicy Gizy zwanej Munira; w dystryktach Bulak-al-Dakrur i Szurbadži w zachodniej Gizie na 3 km kwadratowych żyje ponad 900 tysięcy ludzi – co daje średnią 3 metrów kwadratowych na osobę; akceptowaną normą jest 30 metrów kwadratowych.
- [2] Zob. Sabry Hafez, *The Novel, Politics and Islam: Haydar Haydar's Banquet of Seaweed*, *New Left Review* nr 5, Sept-Oct 2000.
- [3] Do godnych szacunku wyjątków w języku angielskim należą: Samia Mehrez, *Egypt's Culture Wars: Politics and Practice*, London 2008; oraz Richard Jacquemond, 'The Shifting Limits of the Sayable in Egyptian Fiction', *MIT Online Journal of Middle Eastern Studies*. Zob. też Jacquemonda *Conscience of the Nation: Writers, State and Society in Modern Egypt*, Cairo 2008.
- [4] Za takim podejściem opowiadał się Edward al-Charrat, który ukuł termin *al-kitaba 'abr an-naw'ijja*, czyli pisarstwo transgatunkowe, starając się w ten sposób uwolnić dyskusję nad tymi dziełami od konwencji krytyki narracyjnej.
- [5] Przekonywałbym, że taka forma narracyjna jest fenomenem transarabskim; przykłady można znaleźć w Libanie, Syrii, Iraku, Tunezji i Maroku. Niniejsze studium skupia się na Egipcie, celem przedstawienia szczegółowego obrazu kontekstu społeczno-kulturalnego, w którym ten gatunek się pojawił oraz ukazania homologii między nimi. Uczynienie tego dla całego świata arabskiego byłoby poza zasięgiem tego eseju, ale mam nadzieję, że węższe studium rzuci trochę światła na to, co się dzieje w całym regionie.
- [6] Innymi miejscami o ogromnym znaczeniu dla tego pisarstwa był dom wydawniczy Dar Merit, założony w 1998 przez Muhammada Haszima, oraz undergroundowe pismo „Kitaba al-Uchra” [Pisma Inne] wydawane od 1991 do 2001 przez poetę Hiszama Kiszę.
- [7] Samir Gharib 'Ali, *As-Sakkar* [Sokolnik/łowca], al-Haj'ah al-Misrijja al-'Ammah li-l-Kitab, Cairo 1995.
- [8] Dyrektor genealny EGBO Samir Sarhan, jest doradcą wpływowego wahhabity Szejka al-Fasiego. Sokolnik/łowca został wydany w serii „nowych utworów” [Kitabat Dżadida], pod redakcją powieściopisarza Ibrahima Abdel-Meguida.
- [9] Samir Gharib 'Ali, *Fir'aun* [Faraon], Dar al-Jamal, Cologne 2000.
- [10] Wa'il Radżab, *Dachil Nukta Hawa'ijja* [W bańce powietrza], Dar Szarkijja, Kair 1996.
- [11] Mahmud Hamid, *Ahlam Muharrama* [Zakazane marzenia], Kusr as-Sakafa, Kair 2000. Pokolenie lat 90-tych wciąż gra w kotka i myszkę z cenzurą. „Ahlam Muharrama” Hamida to jedna z trzech powieści na celowniku cenzorów w styczniu 2001 – z powieściami walczyli nowo wybrany członek parlamentu, członek Bractwa Muzułmańskiego Gamal Heszmat oraz minister kultury Husni. Pozostałe dwie powieści to „Abna' al-Chata' ar-Rumansi” Jassera Szabana [Dzieci romantycznego błędu] i „Kabla wa Ba'd” Taufika Abd ar-Rahmana. Wszystkie trzy opublikowane zostały przez Ogólnokrajową Organizację Pałaców Kultury w serii „Głosy Literackie” redagowanej przez pisarza Muhammada al-Bisatiego, który został zwolniony. Ataki te były niejako ciągiem dalszym po zamieszkach, jakie miały miejsce w Kairze w kwietniu i maju 2000 po publikacji powieści „Bankiet dla wodorostów” syryjskiego pisarza Hajdara Hajdara.
- [12] Ahmad al-'Ajidi, *An Takun 'Abbas al-'Abd* [Być Abbasem al-Abdem], Dar Merit, Kair 2003.
- [13] Somaja Ramadan, *Awrak an-Nardżis* [Liście narcyza], Dar Szarkijjat, Kair 2001; przekład angielski *Leaves of Narcissus*, Kair 2002.
- [14] Nura Amin, „Kamis Wardi Farigh” [Pusta sukienka koloru róży], Dar Szarkijjat, Kair 1997; Nura Amin, *Al-Wafa asl-Sanija li-Radżul as-Sa'at* [Druga śmierć kolekcjonera zegarków], 2001.
- [15] Wiele innych przykładów można znaleźć w dziełach 'Adila 'Ismata: „Hadżis Mawt” [Przecucie śmierci], Cairo 1995, „al-Radżul al-'Ari” [Nagi mężczyzna], Kair 1998, oraz „Haja Mustakirra” [Stateczny żywot], Kair 2003, wszystkie wydane przez Dar Szarkijjat; Husniego Hasana: „Ism Achar li-l-Zill” [Inna

nazwa cienia], Kair 1995, oraz „al-Musarnamun” [Zaspani], Kair 1998, wydane przez Dar Szarkijjat; Atifa Sulajmana, zwłaszcza w jego zbiorze opowiadań „Sahra’ ‘ala Hida” [Jedynie pustynia], wydane przez Al-Madżlis al-A’la li-s-Thakafa, Kair 1995, oraz powieści „Isti’rad al-Babilijja” [Spektakl Babilończyka], Kair 1998, wyd. Dar Szarkijjat; oraz Ahmada Ghariba „Sadmat ad-Daw’ ‘ind al-Churudż min an-Nafak” [Uderzenie światła przy wyjściu z tunelu], Kair 1996, wyd. Nawwara.

[16] R. C. Ostle, ‘The City in Modern Arabic Literature’, Bulletin of the School of Oriental and African Studies, vol. xlix, Part 1, 1986, p. 199.

[17] Wśród wielu wybitnych autorów, którzy zaczęli pisać w latach 60. XX wieku, byli: ‘Abd al-Hakim Kasim, Amal Dunkul, Jahja at-Tahir ‘Abdullah, Sun’allah Ibrahim, Baha’ Tahir, Muhammad al-Bisati, Muhammad ‘Afifi Matar, Ibrahim Aslan, Radua ‘Aszur, Chajri Szalabi i Dżamal al-Ghitani.

[18] Zob. Sabry Hafez, ‘The Egyptian Novel of the Sixties’, Journal of Arabic Literature, vii, 1976, pp. 68–84, and ‘The Transformation of Reality and the Arabic Novel’s Aesthetic Response’, Bulletin of the School of Oriental and African Studies, lvii, part 1, 1994, pp. 93–112.