

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Wydział Neofilologii

Katedra Studiów Azjatyckich

Zakład Arabistyki i Islamistyki

Agnieszka Piotrowska

Nowe strategie liryczne współczesnej poezji egipskiej

Twórczość poetów pokolenia lat 90.

Praca doktorska napisana pod kierunkiem

prof. dr hab. Adnana Abbasa

Poznań 2010

Dla M. i H.

Poezja nie jest czymś, co można osiągnąć tylko u Malindi. Można ją znaleźć w każdym kraju. Przysłowie mówi To, co jest na Pembe, jest równie dobrze na Zanzibarze – odrzuć Pembe i Zanzibar i powiedz: co jest w Europie, jest także i w Afryce; odrzuć Europę i powiedz: co jest w Afryce, jest także w Azji, odrzuć Afrykę i powiedz: co jest w Azji, jest też w Ameryce; odrzuć Azję i powiedz: co jest w Ameryce, jest i w Australii – świat twórczości podobny jest w narodach wszystkich ludzkich istot; ukazuje ich wspólne pochodzenie i wielką jedność.

Shaaban Robert (w: Wanda Leopold, *O literaturze Czarnej Afryki*)

SPIS TREŚCI

WSTĘP _____	7
ROZDZIAŁ 1 _____	17
Poezja egipska od okresu odrodzenia (druga połowa XIX wieku-początek XX wieku) do początku XXI wieku: Zarys	
1.1. Poezja egipska – czas i rozwój _____	18
1.1.1. Poezja do lat 50. XX wieku _____	18
1.1.2. Poezja okresu modernizmu _____	20
1.1.3. Poezja ostatnich dziesięcioleci (od lat 80. do dziś) _____	24
1.2. Czym jest poezja pokolenia lat 90.? Wprowadzenie do tematu _____	27
ROZDZIAŁ 2	
Tło historyczne i sytuacja aktualna a nowa grupa poetycka lat 90 _____	31
2.1. Sytuacja społeczna i kulturalna Egiptu (lata 90. XX wieku - początek XXI wieku) _____	31
2.2. Charakterystyka nowej grupy poetyckiej. Przyczyny jej powstania _____	40
2.3. Recepcja poezji, stosunek kół konserwatywnych, krytyka _____	68

ROZDZIAŁ 3

Poeci nowej grupy lat 90. i ich działalność artystyczna	_____	79
3.1. Sylwetki poetów. Ich pochodzenie i praca twórcza	_____	79
3.2. Fora poetyckie i działalność artystyczna poetów	_____	105

ROZDZIAŁ 4

Formy i język poezji lat 90.	_____	116
4.1. Formy poezji arabskiej	_____	116
4.1.1. Klasyczne formy poezji arabskiej do okresu odrodzenia <i>An-Nahda</i> (druga połowa XIX wieku)	_____	117
4.1.2. Formy poezji arabskiej w okresie odrodzenia, romantyzmu i modernizmu (druga połowa XIX– koniec XX wieku)	_____	119
4.1.3. <i>Qaṣīdat an-naṭr</i> (poemat prozą)	_____	122
4.2. Strategie formalne – struktura, kompozycja i rytm poematu prozą lat 90.		124
4.3. Strategie estetyczne – stylistyka i język poezji	_____	140

ROZDZIAŁ 5

Tematyka poezji pokolenia lat 90.	_____	161
5.1. Strategie podmiotu lirycznego - ekspozycja głównych zagadnień i ich charakterystyka	_____	162
5.2. Strategie „braku ideologii” - filozoficzny kontekst poezji	_____	179

ZAKOŃCZENIE	_____	191
BIBLIOGRAFIA	_____	197
ANEKS	_____	216

WSTĘP

Andreas Pflitsch w najnowszym studium na temat arabskiej literatury postmodernizmu podkreśla szerokie *spectrum* porządków społecznych i politycznych w krajach arabskich, które są zasadniczo odmienne od tych, znanych Europejczykom, i wpływają na rodzaj tworzonej *tam* literatury¹. Nie od dziś przecież wiemy, że poezję arabską - zjawisko rozległe i zróżnicowane, można klasyfikować wedle kryteriów historycznych, kierunków lub wreszcie poszczególnych tradycji, zarówno w odniesieniu do jej struktury stylistycznej, jak i tematyki, które powiązane są z konkretnym miejscem i obszarem kulturowym, z którego się wywodzi. W tym sensie każda z jej odmian posiada swój specyficzny charakter. Różnią się one ze względu na język, którym się posługują, stopień rozwoju społeczeństwa w danym kraju, jego stosunek do tradycji, przywiązanie do pewnych form poetyckich, potrzebę zmian i eksperymentowania, oddziaływanie kultury zachodniej, przeszłość historyczną i wreszcie aktualną sytuację społeczną i polityczną. Co więcej, zdajemy sobie sprawę z faktu, że poezja arabska jest prawdopodobnie jedną z najbardziej skonwencjonalizowanych sztuk na świecie. Mając za sobą wieki tradycji, podczas których wypracowano sztywne reguły dotyczące formy i treści, bardzo trudno jest wprowadzić zamiany w tym zakresie. Zbyt duże oddalenie się od ustalonych norm uważane jest często za zamach na tę tradycję i jej zwolennicy określają taką sytuację mianem „kryzysu w poezji”², bądź oznacza ona dla nich złamanie *quasi* religijnego tabu³. Stąd po okresie przemian, które zachodziły w poezji arabskiej od końca lat 40-tych XX w. w obiegu wciąż funkcjonują nowe utwory, napisane według tradycyjnych reguł. W związku z tym wysiłek jaki nowi poeci muszą włożyć w przeciwstawienie się ich

¹ “Die gesellschaftlichen Bedingungen, unter denen Literatur entsteht, sind unbedingt zu beruecksichtigen und die Bedingungen, unter denen in der arabischen Welt Literatur entsteht, unterschieden sich fundamental von denen, die wir kennen”. Andreas Pflitsch, *Das Ende der Illusionen. Zur arabischen Postmoderne*, w: *Arabische Literatur, postmodern*, ed. Angelika Neuwirth, Andreas Pflitsch, Barbara Winckler, Muenchen 2004, s. 16.

² Richard Jacquemond, *Conscience of the Nation. Writers, State and Society in Modern Egypt*, Cairo – New York 2002, s. 195.

³ ‘Abd al-‘Azīz Muwāfi, *Taḥawwulāt an-naḥra wa balāḡat al-infiṣāl. Dirāsāt wa qaḍāyā fī qaṣīdat an-naṭr al-‘arabiyya*, Al-Qāhira 1999, s. 191.

poprzednikom, jest nie tylko powodowany oporem tradycyjnych szkół poetyckich, ale i rozumieniem eksperymentowania w poezji jako takiego, i generalnie, przyzwoleniem na jego zastosowanie. Wysiłek ten i konieczność konfrontacji jest zatem jedną z cech przynależnych każdemu nowemu pokoleniu innowatorów, które nie tylko musi zmierzyć się z przeciwnikami na polu poezji, ale również całą rzeszą czytelników o tradycyjnych zapatrywaniach na sztukę – stanowiących większość w społecznej strukturze państw arabskich.

Cechy te bez wątpienia nadają specyfiki współczesnej poezji arabskiej. Dodatkowo jednak odgrywają jeszcze jedną bardzo ważną rolę - sprawiają, że już na samym początku mamy do niej określone, żeby nie powiedzieć n e g a t y w n e podejście. Nawet młodzi poeci z różnych krajów zachodnich mówią często bez ogródek, że poezja arabska jest „dziwna”, przesiąknięta jakąś obcą nieznaną im jakością, pozostaje w tyle za przemianami współczesnego świata⁴. Nie zamierzam sprowadzać moich rozważań do walki z tego rodzaju przesadami, ale może warto jeszcze raz podkreślić, że wciąż nie zdajemy sobie sprawy z tego, jak wiele różnic ma charakter bardzo powierzchowny, a sztuka mocą ludzkiej empatii przybliży nawet te kultury, które na pierwszy rzut oka wydają się nie mieć ze sobą wiele wspólnego⁵.

Niniejsza praca ma więc na celu przybliżenie egipskiej poezji pokolenia lat 90., której szczególnie charakter wynika z faktu, że występuje ona przeciw tradycji, i powstawała w okresie ważnych przemian, jakie zachodziły w społeczeństwie egipskim w ostatnich dziesięcioleciach. Poprzez analizę tematyki, języka i form poetyckich wierszy, nakreślenie okoliczności ich powstania i ukształtowania się nowej grupy poetyckiej, oraz ogólnie, zarysu historycznego dotyczącego sytuacji literackiej w Egipcie w latach 90. XX wieku, ma ukazać jej uniwersalny wymiar, a przez to ułatwić jej odbiór oraz przyczynić się do jej rozpowszechnienia. Ze względu zaś na aktualność tematu - twórczość poetów pokolenia lat 90. nie doczekała się jeszcze opracowań naukowych - oraz wciąż kształtujący się dorobek

⁴ Do podkreślenia tej kwestii zainspirowała mnie rozmowa z poetką poznańską, Anną Wieser, która jak zresztą wiele innych osób wyznaje podobny pogląd na temat współczesnej poezji arabskiej, na mocy obiegowych opinii i bez próby zaznajomienia się z nią.

⁵ Z tezą tą doskonale współgra kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu, która zakłada, że „nie należy (zresztą) demonizować owych różnic kulturowych. Istnieje przecież wspólny mianownik – wyznaczony przez biologię, środowisko, uczestnictwo w szerzej rozumianej tradycji kulturowo-cywilizacyjnej, przez naszą zdolność do wczuwania się w sytuację innego człowieka – który pozwala nam się porozumiewać nie tylko z naszymi bliskimi, nie tylko z członkami naszej grupy etnicznej, ale również z użytkownikami innych języków wychowanymi w częściowo odmiennych tradycjach kulturowych”. Krzysztof Hejwowski, *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*, Warszawa 2009, s. 94.

literacki jej twórców, ma również zapełnić niszę w badaniach dotyczących najnowszej literatury arabskiej.

Moim założeniem była także próba odpowiedzi na pytanie czym jest poezja pokolenia lat 90. w Egipcie, w jaki sposób odróżnia się od twórczości poetyckiej poprzednich pokoleń i jakie nowe strategie liryczne na poziomie poetyki i teorii wiersza adaptuje. Czy jest to rzeczywiście nowe zjawisko na tle historii współczesnej poezji egipskiej, jak twierdzili niektórzy twórcy, czy może jest jedynie ogniwem dyskursu wokół kwestii następowania po sobie pokoleń⁶.

Jest to ważne zadanie, ponieważ poezja pokolenia lat 90. w Egipcie jest ignorowana tyleż przez rynek wydawniczy i czytelników, co środowiska akademickie i oficjalną krytykę literacką. Sprzyja temu sytuacja panująca w świecie kultury egipskiej, z jej podziałem na kulturę oficjalną, popularną i niezależną⁷. Tym sposobem w zakresie współczesnej krytyki poetyckiej funkcjonuje kilka jej odmian: oficjalna krytyka w języku arabskim, trafnie nazwana przez Adnana Abbasa krytyką dolarowo-kuponową⁸, krytyka niezależna, zawężona do pism pokoleniowych i wydarzeń artystycznych organizowanych przez środowiska niezależne, oraz krytyka krajów zachodnich, której często brakuje kontekstu i powiązania z rzeczywistością, i stanowi tym samym osobną opowieść, w której kosztem przykładania nadmiernej wagi do niektórych zjawisk, nie dostrzega się innych⁹.

Opracowania naukowe na temat poezji, które powstawały w ostatnich latach w Egipcie, z rozmysłem pomijają poetów pokolenia lat 90. lub traktują ich twórczość bardzo wybiórczo. Np. najnowsze prace, z którymi się zapoznałam: ‘Abd Muḥsin Ṭabaddud *Taṭawwur wa tağaddud fī aš-ši‘r al-miṣri al-ḥadīṭ* (Rozwój i odnowa współczesnej poezji

⁶ Nawiązuję tu do koncepcji „początku i osiągnięcia celu” (*al-bad’ wa al-wuṣūl*) mającej przyświecać dokonaniom każdego nowego pokolenia poetyckiego: „Należy zauważyć, że zdefiniowanie miejsc początku i osiągnięcia celu dla każdej epoki nie jest działaniem rygorystycznym, ale jest otwarte na infiltracje, tzn. każda epoka zawiera kilka cech epoki poprzedniej, być może nawet przejęła niektóre z jej osiągnięć”. Muḥammad ‘Abd al-Maṭlab, *Taḥawwulāt al-luġa fī šī‘riyya al-ḥadāta*, (referat wygłoszony podczas II Międzynarodowego Kongresu Poezji Arabskiej w Kairze, 15-18 marca 2009), s. 58.

⁷ Wpływa to na osobliwą pozycję poety w społeczeństwie egipskim od lat 60. i charakter jego twórczości, który próbuje pogodzić dwie płaszczyzny: politycznego zaangażowania i twórczej ekspresji. W książce *Conscience of the Nation. Writers, State and Society in Modern Egypt* autor określa taką sytuację mianem „magicznego dualizmu”. Richard Jacquemond, op. cit., s. 223.

⁸ Referat wygłoszony podczas VIII Ogólnopolskiej Konferencji Arabistycznej 8-9 maja 2009, Adnan Abbas, *Krytyka literacka a współczesna poezja arabska*.

⁹ Opracowania takie powstają często przy ograniczonym dostępie do źródeł, zatem niezwykle trudno jest ich autorom sformułować oryginalne sądy, i niektóre z nich w mniejszym lub większym stopniu powielają opinie znane z wcześniejszych prac obcojęzycznych.

arabskiej, Al-Qāhira 2006) i Sayyid al-Baḥrāwī, *Muḥtārāt aš-ši'r al-'arabī al-ḥadīṭ fī Miṣr* (Wybór współczesnej poezji arabskiej w Egipcie, Al-Qāhira 2008). Poza tym dużą popularnością w kręgach akademickich cieszą się wciąż uznane pozycje, które niestety nie omawiają poezji ostatnich lat: Šawqī Ḍayf *Al-Adab al-'arabī al-mu'āšir fī Miṣr* (Współczesna literatura arabska w Egipcie, Al-Qāhira 1961), Nāzik al-Malā'ika *Qaḍāyā aš-ši'r al-mu'āšir* (Zagadnienia poezji współczesnej, Bayrūt 1981) czy 'Izz ad-Dīn Ismā'il, *Aš-Ši'r al-'arabī al-mu'āšir, qaḍāyah wa zawāhiruh al-fanniyya wa al-ma'anawiyya* (Współczesna poezja arabska. Jej zagadnienia i zjawiska artystyczne i imponderabilne, Al-Qāhira 2004). Najważniejszą więc pomoc stanowiły dla mnie publikacje niezależne, ukazujące się w małych wydawnictwach, oraz nieliczne opracowania wydawnictw rządowych, które poruszają zagadnienia nowej poezji: 'Abd al-'Azīz Muwāfi *Taḥawwulāt an-naḗra wa balāġat al-infišāl. Dirāsāt wa qaḍāyā fī qaṣīdat an-naṗr al-'arabiyya* (Przeobrażenia perspektywy i retoryka podziału. Studia i zagadnienia arabskiego poematu prozą, Al-Qāhira 1999), 'Abd al-'Azīz Muwāfi *Qaṣīdat an-naṗr. Min at-ta'sīs ilā marġi'iyya* (Poemat prozą. Od powstania do źródeł, Al-Qāhira 2006), Amġad Rayyān *Min at-ta'ddud ilā al-ḥiyād, qirā'a fī nuṣuṣ ši'riyya ġadīda* (Od różnorodności do neutralności. Lektura tekstów nowej poezji, Al-Qāhira 1998) oraz Maḥmūd Ibrāhīm aḍ-Ḍab' *Qaṣīdat an-naṗr wa taḥawwulāt aš-ši'riyya al-'arabiyya* (Poemat prozą i przeobrażenia poetyki arabskiej, Al-Qāhira 2003).

W piśmiennictwie polskim opracowań na temat najnowszej poezji egipskiej w ogóle nie ma. Prace krytyczne dotyczące poezji arabskiej, takie jak: *Arabic poetic terminology* (Poznań 2001) Adnana Abbasa, *Poezja arabska (druga połowa XIX – pierwsza połowa XX wieku)* (Poznań 2000) Adnana Abbasa oraz *Nowa i współczesna literatura arabska 19 i 20 w. – Literatura arabskiego Wschodu* (Warszawa 1978) Józefa Bielawskiego, Krystyny Skarżyńskiej-Bocheńskiej są dobrym wstępem do badań na temat poezji pokolenia lat 90. w Egipcie, ale siłą rzeczy koncentrują się na twórczości poprzednich pokoleń. Dużo lepiej sytuacja wygląda w literaturze anglojęzycznej. Jest kilka pozycji, które znacznie pomogły mi w przygotowaniu tej rozprawy, a wśród nich ogólne opracowanie na temat stanu współczesnej literatury egipskiej: Richard Jacquemond *Writers, State, and Society in Modern Egypt* (Cairo - New York 2008) oraz antologie i studia nad poezją arabską: M.M. Enani *Prefaces to Contemporary Arabic Literature with a Miniature Anthology of Modern Arabic Poetry Since the 1970s*, (Cairo 1995) oraz *Modernist & Postmodernist Arabic Verse Since 1970* (Cairo 1996), Salma Khadra Jayyusi *Modern Arabic Poetry. An Anthology*, (New York 1987),

Shmuel Moreh *Studies in Modern Arabic Prose and Poetry* (Leiden - New York - København – Köln, 1988, M.M. Badawi *Modern Arabic Literature* (Cambridge 1993). Poza tym moją wiedzę uzupełniły kolejne numery kwartalnika *Banipal*, prezentującego angielskie tłumaczenia utworów literackich z arabskojęzycznego kręgu kulturowego i ich krytykę. Natomiast w pracy nad przekładem nieocenioną pomocą była: M.M. Enani *On Translating Arabic* (Cairo 2008).

Praca składa się z 5 rozdziałów. W pierwszym prezentuję historię współczesnej poezji egipskiej i próbuję znaleźć właściwy kontekst historycznoliteracki dla nowej poezji pokolenia lat 90. oraz przedstawiam problematykę rozprawy. W dalszej kolejności omawiam najważniejsze fakty z najnowszej historii Egiptu oraz ich wpływ na ukształtowanie się nowej grupy poetyckiej, gdyż sytuacja polityczna i ekonomiczna Egiptu od początku kadencji prezydenta Mubāraka w znacznym stopniu determinuje charakter tej generacji autorów. Analizuję w nim również okoliczności uformowania się nowych trendów w poezji lat 90. i recepcję nowej poezji przez kręgi literackie i akademickie, oraz prezentuję wypowiedzi poetów odnośnie pokolenia lat 90., w których ustosunkowują się oni do poruszanych przeze mnie zagadnień¹⁰. Z kolei omawiam niezależny rynek wydawniczy, fora pokoleniowe oraz sylwetki poszczególnych twórców i ich dorobek artystyczny - celowo decyduję się na umieszczenie tych informacji w treści pracy, co służyć ma wydobyciu i uwiarygodnieniu perspektywy społeczno – kulturowej. Kolejne dwa rozdziały poświęcone są formom, językowi, stylowi i tematyce wierszy. Znajdują się w nich liczne przykłady poetyckie. W ostatnim podrozdziale próbuję umiejscowić nową poezję egipską w przestrzeni literatury współczesnej i powiązać ją z nurtami literackimi i filozoficznymi lat 90. Aneksem do pracy są wiersze zebrane w książce M.M.Enani, M.Metwalli *An Anthology of the Off-Beat. New Egyptian Poets* (Fayetteville 2003) przetłumaczone przeze mnie na język polski z arabskich oryginałów. Jest to ważna część mojej rozprawy, która w dużej mierze posłużyła mi jako materiał badawczy, choć odwołuję się również do wielu innych utworów publikowanych w czasopiśmie literackich i tomikach poetyckich. Ankes w najlepszy sposób realizuje również jeden z najważniejszych celów mojej pracy – przybliżyć poezję pokolenia lat 90. polskiemu czytelnikowi.

¹⁰ W związku z tym, że cytuję obszernie fragmenty wypowiedzi poetów rozdział ten jest dłuższy od pozostałych. Podobnie Rozdział 4 - ze względu na przytaczane fragmenty wierszy w obu podrozdziałach.

Praca została przygotowana w oparciu o metodę analizy opisowej z elementami interpretacji. Przedstawiam w niej fakty z zakresu kultury Egiptu i historii poezji egipskiej oraz gromadzę informacje dotyczące poetów i ich aktywności twórczej, które dają obraz aktualnej sytuacji poetyckiej Egiptu, i prezentują tendencje rozwojowe. Analizując sytuację polityczną i kulturalną Egiptu lat 90. w dużej mierze opieram się na najnowszej publikacji Ğalīla Amīna - jedynej nowej pozycji w języku arabskim krytycznie podsumowującej okres rządów prezydenta Mubāraka, do której udało mi się dotrzeć. Z braku obiektywnych źródeł wielokrotnie odwołuję się również do esejów Tarka Osmana publikowanych na portalu opendemocracy.net, które są szczegółową analizą życia w Egipcie w ostatnich kilkunastu latach, oraz do rozmów z poetami i aktywistami politycznymi.

Interpretacja twórczości poetów pokolenia lat 90. celowo nie jest rozbudowaną analizą, a jedynie ogólną próbą opisu. Odnoszę się w niej do opracowań krytycznoliterackich w języku arabskim dotyczących poezji egipskiej lat 90., zgromadzonych przez ‘Imāda Fu’āda na stronie www.egyptianpoetry.jeeran.com, oraz do artykułów publikowanych w czasopismach literackich, których autorzy postulują, że współczesna poezja egipska wkroczyła w etap „całkowitego zerwania z metrum i rytmem, i podążyła w stronę, tego, co określiliśmy terminem *qaṣīdat an-naṭr* i rytmu wewnętrznego”, by posłużyć się słowami krytyka, Kamīla Sa’ādy¹¹. Inni krytycy nazywają to zjawisko „poetyką pisania” (*ṣi’riyyat al-kitāba*)¹², w ramach której transgresji klasycznych zasad prozodii towarzyszyła transgresja w zakresie języka¹³. Przemiany formalne okresu ostatnich lat określono również terminem *kitāba ‘abra an-naw’iyya* (pisanie na granicy rodzajów)¹⁴ - odnoszę się do tej koncepcji w opisie łączenia sztuk w przestrzeni nowego wiersza. Natomiast stosując termin „brak ideologii”, podejmuję polemikę ze studiami ‘Abd al-Azīza Muwāfi’ego¹⁵ i innych krytyków, dla których zerwanie z ideologią w nowej poezji egipskiej jest faktem. Jednocześnie nawiązuję do teorii „ideologii rzeczy małych” (*aydiyūlūġiyyā al-aṣyā’ aṣ-ṣaġīra*) – terminu

¹¹ W swoim artykule Kamīl Sa’āda polemizuje z tym stanowiskiem, twierdząc, że wskutek takiego rozumienia muzyki wiersza, została ona *de facto* oddzielona od poezji i zaczęto traktować ją jako „sztuczny twór”. Kamīl Sa’āda, *Mūsīqā aṣ-ṣi’r bayna al-falsafa al-wi’ā’iyya wa ṣaṭaṭ al-muġaddidīn*, <http://egyptianpoetry.jeeran.com/Kemail%20Sa3ada-%20Mosika%20Alshe3r.htm> (12.2008).

¹² Muḥammad ‘Abd al-Maṭṭab, op. cit., s. 56-57. Jest to nawiązanie do koncepcji pisania poetyckiego Rolanda Barthesa, wg której „współczesna poezja niszczy stosunki w łonie języka i sporowadza dyskurs do przystanków słownych”, w odróżnieniu od poezji klasycznej, w której „słownictwo poetyckie samo w sobie jest słownictwem użytkowym, a nie wynalazczym, obrazy są tam charakterystyczne jako całość, a nie indywidualnie, na mocy zwyczaju, a nie kreacji”. Roland Barthes, *Stoپیeń zero pisania*, Warszawa 2009, przekł. Karolina Kot, s. 49-59.

¹³ Tamże.

¹⁴ Amġad Rayyān, *Min at-ta’ddud ilā al-ḥiyād, qirā’a fi nuṣūṣ ṣi’riyya ġadīda*, Al-Qāhira 1998, s. 6.

¹⁵ ‘Abd al-Azīz al-Muwāfi, op. cit., s. 149-172.

Muḥammada Badawī'ego, na który natknęłam się później w pracy Amḡada Rayyāna, a który związany jest również, zdaniem autora, z teorią „westernizacji” poezji egipskiej Walīda al-Ḥaššāba, charakteryzującą się ponadto dominacją relatywizmu i indywidualizmu¹⁶. W opisie postaw podmiotu lirycznego sięgam natomiast do badań Elisabeth Kendall nad literaturą „nowej wrażliwości”.

Poza tym nawiązuję do wstępnych badań Mohamada Enani zawartych we wprowadzeniu do *Angry Voices. An Anthology of the Off-Beat. New Egyptian Poets*, gdzie zasygnalizowane zostały pewne problemy badawcze. Ustosunkowuję się do jego koncepcji „anty-form”, rozwijam tezę o braku tradycyjnego idiomu i założeń formalnych w nowej poezji egipskiej oraz o jej postmodernistycznym charakterze. Jednocześnie polemizuję z tezą, że jej język nie opisuje rzeczywistości, a ona sama pozbawiona jest przesłania, oddaje „czystą strukturę wszechświata”.

Zjawiska poetyckie, cechy języka i stylu interpretuję przy zastosowaniu terminologii z dziedziny poetyki, przede wszystkim w oparciu o najnowsze prace krytyczne ‘Abd al-‘Azīza Muwāfi’ego. Za pomocą określenia „strategie liryczne¹⁷” podkreślam jednolitą strukturę nowej poezji, która do pewnego stopnia wyłamuje się tradycyjnym metodom analizy, postulowanym przez Adonisa (ar. Adūnīsa)¹⁸: „Tylko wtedy osiągniemy właściwe rozumienie arabskiej poetyki nowoczesności, gdy dojrzymy w niej jej socjologiczny, kulturowy i polityczny kontekst¹⁹, i w której rozróżnienie na jej aspekty formalne i treściowe jest kwestią umowną, przyjętą na potrzeby tej rozprawy²⁰. Podążam tu za tropem rozważań autora „Jednostkowości literatury”:

¹⁶ Amḡad Rayyān, *Min at-ta‘ddud ilà al-ḥiyād, qirā‘a fi nuṣūṣ šī‘riyya ḡadīda*, s. 90.

¹⁷ Określenia „strategie” nie stosuję w rozumieniu balcerzanowskim, a więc nie mam na myśli konkretnych postaw lirycznych (strategia uczestnika i świadka wojny, strategia tradycjonalisty, strategia stylizatora, strategia korespondenta, strategia agitatora, strategia odmieńca, strategia estety, strategia emigranta, strategia rewizjonisty, strategia wizjonera, strategia pacjenta, strategia lingwisty, strategia erudyty) choć niekiedy do nich nawiązuję (np. w rozdziale: Strategie podmiotu lirycznego - ekspozycja głównych zagadnień i ich charakterystyka) ale przede wszystkim rozumie pod nim wszelkie nowe modele formy i treści poezji, którymi posługują się poeci tego pokolenia, i sposoby ich interpretacji. Edward Balcerzan, *Poezja polska w latach 1939-1968*, Warszawa 1998.

¹⁸ Alī Aḥmad Sa‘īd, ur. 1930.

¹⁹ Adonis, *An Introduction to Arab Poetics*, London 1990, s. 75.

²⁰ „Trudno wyobrazić sobie opis literatury (...), który w taki lub inny sposób nie odwoływałby się do jej cech formalnych, mimo iż nie ma zgody co do tego, czym one w istocie są”. Derek Attridge, *Jednostkowość literatury*, Kraków 2007, s. 26. “To, czego potrzebujemy, to taki opis formy – lub raczej określonych cech pisania, które przyczyniły się do użycia tego terminu w krytyce literackiej – który nie będzie popadał w dualizm tradycji estetycznej”. Tamże, s. 152.

Forma w przedstawionym tutaj sensie nie przeciwstawia się zatem treści, lecz jest organizacją znaczeń lub raczej zdarzeń oznaczania (events of meaning): ich następstwa, współgrania, zmiennej intensywności, ich wzorów oczekiwania i zaspokojenia lub napięcia i rozluźnienia, ich precyzji lub roproszenia. Nie obejmuje oddzielnego sensu, informacji, obrazu lub odniesienia, które dzieło stawia przed czytelnikiem²¹.

Przyjmuję również, że pojęcie pokolenia najlepiej oddaje kompleksowy charakter poezji okresu lat 90. Jednakże na podkreślenie zasługuje fakt, że wiele jej cech jest naturalną kontynuacją przemian, które zachodziły w poezji egipskiej od okresu modernizmu, niezależnie od wieku jej twórców, dlatego też zastosowanie przeze mnie podziału pokoleniowego jest niewątpliwie pewnym uproszczeniem, mającym za zadanie dopomóc w porządkowaniu wątków i systematycznej prezentacji tematu²².

Ponadto posługuję się pojęciami „modernizm” i „postmodernizm” w odniesieniu do poezji arabskiej w rozumieniu Mohameda Enaniego²³ – ich zakres znaczeniowy nie jest całkowicie zgodny z hasłami zachodniego leksykonu. „Modernizmem” określam więc całą nową poezję arabską zrywającą z tradycyjną strukturą metryczną, w tym „poezję stopy” z końca lat 50. (znaną jako wolny wiersz *šī‘r ħurr*), nie mając na myśli konkretnych modernistycznych technik literackich. „Postmodernizm”²⁴ natomiast odnosi się tu do twórczości tych poetów, których oficjalna egipska krytyka literacka sytuuje na marginesie literatury, pojmując ich dzieło jako zagrożenie dla ustalonego tradycją bądź politycznie poprawnego porządku, i upatrując w nim jedynie wartości negatywnych, wyrosłych z ducha dominującej ideologii kapitalizmu²⁵. Zdaniem Enaniego taki postmodernizm zachował elementy idealizmu, gdyż „niezależnie od tego jak ostry nie byłby ton odrzucenia i złości, zawsze pozostaje ratunek dla człowieka i ludzkiego serca”²⁶.

Przytaczając fragmenty wierszy w pracy posługuję się transliteracją naukową, natomiast w fragmentach napisanych w dialekcie egipskim stosuję transkrypcję. W rozdziałach 4 i 5 tłumaczenie każdego nowego wersu rozpoczynam wielką literą (w

²¹ Tamże, s. 154.

²² „Wyjątkowość każdego poetyckiego głosu nie jest w takim stopniu wynikiem organicznej przynależności do łańcucha kolejnych pokoleń w historii literatury, co wzajemnych powiązań między tymi głosami”. Ramadān Buṣṭāwīṣī Muḥammad, *Nuṣūṣ aṭ-ṭamānīnāt*, „Īqā‘āt”, nr. 1, Al-Qāhira 1993, s. 205.

²³ Mohamed Enani, Wstęp do *Modernist & Postmodernist Arabic verse since 1970*, Cairo 199, s. 13-14.

²⁴ W odniesieniu do literatury posługuję się terminem „postmodernizm”. Natomiast w rozważaniach na gruncie filozoficznym czy socjologicznym będę stosowała wymiennie termin „ponowoczesność”. Np. Zygmunt Bauman, *Ponowoczesność jako źródło cierpienia*, Warszawa, 2000.

²⁵ Na temat arabskiej krytyki postmodernizmu: Abdelwahab M. Elmessiri, *Techniki uwodzenia*, „Czas Kultury”, nr. 6, Poznań 2005, s. 40-45, tłum. A. Piotrowska.

²⁶ Mohamed Enani, op. cit., s. 43.

odróżnieniu od aneksu). W rozdziale 2, w cytatach pochodzących z ankiet i wywiadów, które przeprowadziłam z poetmi pokolenia, zachowuję ich oryginalny zapis w języku arabskim, po to, by wiernie oddać charakterystyczny styl poszczególnych twórców i nie pozbawić tych wypowiedzi ich niewątpliwego uroku. Podobnie czynię w przypadku fragmentów wypowiedzi poetów wcześniejszych pokoleń, zawartych w opracowaniach anglojęzycznych - zachowuję ich oryginalną wersję w przypisie. Wszelkie inne cytaty tłumaczę bezpośrednio na język polski (w przypisie odsyłam jedynie do źródeł).

W swojej pracy odwołuję się do twórczości poetów pokolenia lat 90. publikowanej w niezależnych czasopismach pokolenia, wydawanej w formie tomików w okresie od początku lat 90., pochodzącej z prywatnych kolekcji poetów i krytyków oraz zawartej w antologii M.M. Enani, M.Metwalli *Angry Voices. An Anthology of the Off-Beat. New Egyptian Poets*. Dodatkowo wiele utworów poetów pokolenia lat 90. znajduje się na aktualizowanej stronie internetowej: www.egyptianpoetry.jeeran.com.

Znaczną część informacji zdobyłam podczas spotkań z poetami, przebywając na stypendium na Uniwersytecie Kairskim od 09.08-04.09. Pragnę podziękować moim tamtejszym opiekunom naukowym: prof. dr hab. Sayyidowi al-Baħrāwi i dr Ĥayrī'emu Dūma oraz dr Fahrowi Šākirowi za troskliwą opiekę, którą rozciągał nad wszystkimi studentami zagranicznymi.

Specjalne podziękowania należą się mojemu promotorowi, prof. dr hab. Adnanowi Abbasowi, za nieocenioną pomoc i cierpliwość we współpracy oraz prof. dr hab. Piotrowi Muchowskiemu za wszelkie rady i pełne serdeczności wsparcie. Dodatkowo dziękuję również wszystkim innym pracownikom Katedry Studiów Azjatyckich w Poznaniu oraz samej instytucji za wsparcie finansowe, które umożliwiło mi pracę nad tą rozprawą.

Wyrazy podziękowania chciałabym również skierować w stronę poety, Marcina Czerkasowa, za inspirujące dyskusje i wskazówki oraz pomoc w nadaniu moim tłumaczeniom ostatecznego kształtu. Oraz w stronę wszystkich moich znajomych i przyjaciół, którzy dyskutowali ze mną na temat poezji i mnie wspierali.

Przede wszystkim jednak wdzięczna jestem samym poetom i niezależnym wydawcom, którzy niezwykle życzliwie odnosili się do mojej pracy, zaopatrując mnie w niewznawiane tomiki poezji lat 90. i niskonakładowe czasopisma z tego okresu, a wśród nich najbardziej

Muḥammadowi Mutawallī'emu, Milādowi Zakariyyii Yūsufowi, Yāsirowi 'Abd al-Laṭīfowi, Hišāmowi Qišṭa, 'Azmi'emu 'Abd al-Wahābowi, 'Aliyyi 'Abd as-Salām, Ğirġisowi Šukrī'emu, Yāsirowi az-Zayyātowi, Īhābowi Ḥalīfa, Aḥmadowi Yamānī'emu, Aḥmadowi Ṭaha, Hayṭamowi aš-Šawwāfowi, Īmān Mirsāl, 'Alā' Ḥālīdowi, Maḥmūdowi Šarafowi, Yūsufowi Raḥā, Ḥasanowi Ḥiḍrowi, Ibrāhīmowi Dāwudowi, Magedowi Zaherowi, Muḥammadowi Hašīmowi, Ašrafowi Yūsufowi, 'Imādowi Fu'ādowi, Šafā'i Fathī, Īhābowi 'Abd al-Ḥamīdowi, Fathī'emu 'Abd Allāhowi i Ḥusnī Sulaymānowi. To ich zaangażowanie oraz przyjaźń najbardziej motywowały mnie do jej ukończenia.

ROZDZIAŁ 1

Poezja egipska od okresu odrodzenia (druga połowa XIX wieku-początek XX wieku) do początku XXI wieku: Zarys

لن أفهم هذا الجيل أبدًا.

Nigdy nie zrozumie (starego) pokolenia.

Aḥmad al-‘Āydī, *An takūn ‘Abbās al-‘Abd*

W początkach XX wieku literatura arabska była odrębnym zjawiskiem, całkowicie różniącym się od literatury zachodniej. Zarówno poezja jak i proza stanowiły *continuum* literatury klasycznej, nawiązując do jej kilkusetletniej tradycji. Konfrontacja owych tradycyjnych wartości z ideami świata zachodniego, które przedostały się w obręb kultury arabskiej w dobie kolonializmu, miała duży wpływ na ukształtowanie się współczesnej literatury arabskiej. Poezja arabska chętnie korzystała z tych inspiracji, zachowując przy tym swoje cechy rodzime¹. Zaczęły rozwijać się dramat, powieść i opowiadanie – formy dotąd nieznane², a w zakresie poezji pojawiły się z czasem zasadnicze zmiany strukturalne³. W poszczególnych krajach proces ten przebiegał w różnorodny sposób, w zależności od stopnia oddziaływania literatury zachodniej, pozycji mniejszości religijnych, czy ogólnie, sytuacji politycznej i przeobrażeń społecznych. Również Egipt wykształcił swą własną literaturę, przy

¹ Adnan Abbas, *Poezja arabska (druga połowa XIV – pierwsza połowa XX wieku)*, Poznań 2000, s. 8.

² Do r. 1940 w literaturze arabskiej nie było odrębnych rodzajów literackich.

³ Ze względu na znaczenie poezji dla kultury arabskiej, wszelkie zmiany zachodziły dużo wolniej. Monorytmiczna i monorymiczna qasida, składająca się z dwudzielnych wersów była tradycyjną formą stosowaną w poezji do połowy lat 40-tych XX w., kiedy pojawił się tzw. wiersz wolny, którego podstawową jednostką metryczną była stopa. Salma Khadra Jayyusi, *Modern Arabic Poetry. An Anthology*, New York 1987, s. 4. Szczegółowe omówienie tych zagadnień znajduje się w rozdziale: Formy poezji arabskiej.

czym naturalnie przez cały ten czas zachodziła intensywna wymiana kulturowa z innymi krajami⁴.

1.1. Poezja egipska – czas i rozwój

Współczesną poezję arabską zwykło dzielić się na trzy główne okresy: neoklasycyzyzm lub okres odrodzenia (za którego początek przyjmuje się połowę XIX w., moment powstania szkoły neoklasycyzyzmu w poezji, do wybuchu pierwszej wojny światowej), romantycyzm (okres międzywojnia) i modernistycyzm, który rozpoczął się po zakończeniu drugiej wojny światowej i trwa do dziś, wytwarzając wciąż nowe kierunki i style⁵. W okresie modernizmu w poezji egipskiej, od lat 50 – tych XX w., można wyróżnić dekady, z których każda posiada odrębną charakterystykę. Tak oto wyróżnia się poezję pokolenia lat 60., 70., 80. i 90. Należy jednak dodać, że jest to bardzo generalny podział i poszczególne style często się przenikają⁶.

1.1.1. Poezja do lat 50. XX wieku

Do momentu, w którym możemy już mówić o powstaniu szkoły neoklasycyzyzmu, szczególnie w okresie przed wprowadzeniem reform społecznych i kulturalnych przez Muḥammada ‘Alego (1769-1849), poezja egipska nie była zjawiskiem rozpoznawalnym i uznanym w świecie arabskim⁷. Naturalnie warunkiem włączenia jej w obręb klasycyzyzmu w poezji arabskiej było stosowanie przez nią arabskiego języka literackiego *fushḥā* i to w głównej mierze stało na przeszkodzie w jej rozpowszechnieniu. Bowiem nie znaczy to, że poezja w okresie wcześniejszym nie powstawała. Wręcz przeciwnie, jednakże jej bujny rozwój ograniczał się jedynie do poezji ludowej, tworzonej w dialekcie egipskim *‘āmiyya*, z której później wyłonili się nowi twórcy poezji tworzonej w dialekcie⁸.

⁴ Np. dużą rolę w rozwoju literatury egipskiej odegrała imigracja libańska oraz kontakty z twórcami literatury *mahḡar*. J. Brugman, *An Introduction to the History of Modern Arabic Literature in Egypt*, Lieden 1984, s. 11.

⁵ Np. M. M. Badawi, *Modern Arabic Literature*, Cambridge 1982, s. 16. Należy zwrócić uwagę, że wymienione okresy w literaturze arabskiej nie pokrywają się czasowo z ich odpowiednikami w sztuce europejskiej, są względem tamtych znaczenie opóźnione.

⁶ M. M. Badawi, *An anthology of Modern Arabic Verse*, Oxford 1970, s.11.

⁷ Sayyid al-Baḡrāwī, *Muḡtārāt aš-ši‘r al-‘arabi al-ḡadīḡ fi Miṣr*, Al-Qāhira 2008, s.7.

⁸ Fu‘ād Ḥaddād, Ṣalāḡ Ġāhīm, Sayyid Ḥiḡāb, ‘Abd ar-Raḡman al-Abnūdī, tamże.

Pierwsze próby odrodzenia poezji egipskiej pojawiły się w pierwszej połowie XIX w. Twórcy, którzy wsławili się w tej dziedzinie to: Šayḥ ‘Alī Abū an-Našr (1800-1880), Maḥmūd Šafwat as-Sā‘ātī (1825-1880) i ‘Abd Allāh Fikrī (1834-1889)⁹. Jednak dopiero dzieło następnego pokolenia uznawane jest za prawdziwy przełom w poezji egipskiej. Jego główni przedstawiciele to: Maḥmūd Sāmī al-Bārūdī (1838-1904), Aḥmad Šawqī (1868-1932), Ḥāfiẓ Ibrāhīm (1871-1932), Ismā‘īl Šabrī (1854-1932), ‘Alī al-Ġārim (1881-1949) i ‘Azīz Abāza (1898-1979). Poezja okresu odrodzenia skupiała się na tradycji, w naśladowaniu poezji abbasydzkiej upatrywała swoje źródło i cele¹⁰. Ograniczała się do rozumu, a wyobraźnia i swobodna ekspresja poetycka nie odgrywały w niej ważnej roli¹¹. Poeci naśladowcy chętnie stosowali klasyczne figury stylistyczne i retoryczne, wzorując się na twórcach okresu abbasydzkiego¹². Jednocześnie jednak próbowano dokonać pewnej odnowy formalnej w duchu nowej epoki, nadać poezji więcej naturalności w stosunku do nadmiernego zdobnictwa z okresu klasycznego. Wprowadzano również innowacje w zakresie słownictwa i tematyki¹³.

Zmierzch epoki odrodzenia w poezji egipskiej i zarazem rychłe nadejście romantyzmu związane jest z nazwiskiem libańskiego poety Ḥalīla Muṭrāna (1890-1949). Jednak do właściwych twórców poezji romantycznej w Egipcie zaliczyć można członków szkoły Dywanu - ‘Abd ar-Raḥmāna Šukrī (1886-1958), ‘Abbāsa Maḥmūda al-Aqqāda (1889-1964), ‘Abd al-Qādira al-Māzinīego (1890-1949) i stowarzyszenia Apollo - Aḥmada Zakī Abū Šādī’ego (1892-1955), Ibrāhīma Nāġī’ego (1898-1953), ‘Alego Maḥmūda Ṭāḥę (1902-1949), Muḥammada ‘Abd al-M‘uṭī’ego al-Hamšārī’ego (1908-1938), Ḥasana Kāmila aš-Šīrafi’ego (ur. 1908) i tunezyjskiego poetę Abū al-Qāsima aš-Šābbī’ego (1909-1934). Na rozwój romantyzmu duży wpływ miała także szkoła syryjsko-amerykańska, która łączyła orientalną siłę wyrazu z zachodnią formą. Jej najważniejsi twórcy to: Ġubrān Ḥalīl Ġubrān (1883-1931), Miḥā‘īl Nu‘ayma, Amīn ar-Rayḥānī (1876-1949), Īlyā Abū Mādī (1890-1957). Wszystkie one dokonały znaczących przemian w tradycyjnej poezji arabskiej, przede wszystkim zwracając ją w stronę uczucia, intuicji, refleksji i wyobraźni. Znacznie poszerzono też zakres tematyczny poezji, wzbogacając ją o opisy przyrody, wątki liryczne i filozoficzne.

⁹ Tamże, s. 10.

¹⁰ Adnan Abbas, op. cit., s. 9.

¹¹ Sayyid al-Baḥrāwī, op.cit., s. 14. Salma Khadra al-Jayyussi podkreśla jednak, że „zadanie, którego podjęli się poeci neoklasycyści powinno być postrzegane jako ogromny krok naprzód w kierunku nowoczesności”. Salma Khadra al-Jayyussi, *Modernist poetry in Arabic*, op. cit., s. 137.

¹² Adnan Abbas, op. cit., s. 26.

¹³ Tamże, s. 27.

Poeci romantyczni odrzucili podział na formę i treść w poezji na rzecz jedności kompozycyjnej *al-wahda al-‘udwiyya*, i dążyli do osiągnięcia pełnej harmonii wszystkich elementów wiersza, w odróżnieniu od klasycznej jedności rymu, rytmu i metrum w obrębie wersu¹⁴. Jednakże wszelkie te eksperymenty i przejawy nowatorstwa nie doprowadziły do wytworzenia zasadniczych zmian w zakresie tradycyjnej struktury prozodycznej¹⁵, choć wykształciły nowe spojrzenie na kwestie formalne w poezji, pomagając jej w stopniowym oswobodzeniu się z sztywnych reguł. Dużą rolę w inspirowaniu tych przemian odegrała europejska poezja romantyczna¹⁶.

1.1.2. Poezja okresu modernizmu

Zmiany polityczne związane z zakończeniem II wojny światowej i odzyskaniem przez Egipt niepodległości w 1947 roku oraz następnie z transformacjami władzy, doprowadziły do odrotu od poezji romantycznej i przesunięcia akcentu w kierunku realizmu, który lepiej oddawał ducha niespokojnych czasów. Poezja ta miała wyraźne ambicje narodowe i wzywała naród egipski do przebudzenia. Ponieważ powstawała w specyficznym okresie dziejowym, jej akcenty rewolucyjne są jak najbardziej uzasadnione. Utrata nadziei i cierpienie były głównymi wyznacznikami tego pokolenia. Można przypuszczać, że zmiany dokonane przez poprzednie pokolenia nie wydały się wystarczające twórcom tej poezji i dlatego też próbowali oni przyoblec nową sytuację historyczną w odpowiednią dla niej formę. Sięgano głównie do tematyki politycznej i społecznej. Poeci, którzy zasłynęli w tym okresie, to: Šalāh ‘Abd aš-Šabūr (1931-1981), Aḥmad ‘Abd al-Mu‘tī Ḥiğāzī (ur. 1945), Ḥasan Faṭḥ al-Bāb (ur. 1923), Malak ‘Abd al-‘Azīz (1921-1999), Muḥammad Mahrān as-Sayyid (1927-2000), ‘Abd al-Mun‘am ‘Awwād (ur. 1933) oraz twórcy poezji w *‘amiyya*: Fu’ād Ḥaddād i Šalāh Ġāhīn¹⁷. W dużej mierze tworzyli oni poezję z gatunku *šī‘r ḥurr* (poezja wolna)¹⁸, która zaczęła odgrywać główną rolę w latach 40. i 50. w poezji arabskiej, przede wszystkim za sprawą twórców z Iraku: Badra Šākira as-Sayyāba (1926-1964), Nāzik al-Malā’iki (1923-2008) i Bulanda al-

¹⁴ Józef Bielawski, Jolanta Kozłowska, Ewa Machut-Mendecka, Krystyna Skarżyńska-Bocheńska, *Nowa i współczesna literatura arabska 19 i 20 w. – Literatura arabskiego Maghrebu*, Warszawa 1989, s. 250.

¹⁵ Tamże, s. 72.

¹⁶ Adnan Abbas, op. cit., s. 188.

¹⁷ Sayyid al- Baḥrāwī, op.cit., s. 21.

¹⁸ Wolna poezja lub poezja stopy - *šī‘r at-tafīla*: poezja wolna od rymu, opierająca się na rozmieszczeniu różnej liczby stóp metrycznych. Adnan Abbas, op. cit., s. 9. Szczegółowe omówienie poezji *ḥurr* w rozdziale: Tradycyjne formy poezji arabskiej.

Ḥaydarī'ego (1926-1996). Chętnie czytano poezję angielską i francuską. Inspiracji szukano w twórczości poetów takich jak: Ezra Pound, T.S. Eliot, Edith Sitwell, Rilke, Lorca, Rimbaud, S.J. Perse, Eluard, Aragon, Yeats, Auden, Pablo Neruda i Nazim Hikmet¹⁹.

Najważniejszą cechą nowej wolnej poezji *šī'r ḥurr* poza zmianami strukturalnymi była większa prostota i swoboda w zakresie języka²⁰. Jej tematyka oscylowała wokół zagadnień codzienności i spraw natury moralnej, politycznej czy społecznej. Zachowywała również proporcje pomiędzy podmiotem lirycznym a światem, w przeciwieństwie do poezji okresu odrodzenia, gdzie elementy świata zewnętrznego dominowały nad podmiotem lirycznym, czy romantyzmu, gdzie zauważalna była znacząca przewaga świata wewnętrznego w poezji²¹.

Jednak już w drugiej fazie okresu powstawania poezji metrycznej w Egipcie, zauważamy stopniowe przejście w kierunku świata wewnętrznego. Poezja staje się bardziej egzystencjalna i emocjonalna zarazem. Jej twórcy to: Amal Dunqul (1940-1982), Muḥammad 'Afīfī Maṭar (ur. 1935), Fārūq Šūša (ur. 1936), Muḥammad Ibrāhīm Abū Sinna (ur. 1937), Fārūq Ġuwayda (ur. 1945), Aḥmad Suwaylim (ur. 1942), Aḥmad 'Antar Muṣṭafī (ur. 1944), Muḥammad Abū Dūma (ur. 1944), Naṣṣār 'Abd Allāh (ur. 1945), 'Izzat at-Ṭayrī (ur. 1953), Darwīš al-Asyūfī (ur. 1936), Ġamīl Maḥmūd 'Abd ar-Raḥmān (ur. 1948), Šalāh al-Laqqānī (ur. 1945), Muḥammad Muḥammad aš-Šahāwī (ur. 1940), Badr Tawfīq (ur. 1934), Ḥasan Ṭilib (ur. 1944) i Muḥammad Šālīḥ (ur. 1942)²².

Kolejnym ważnym wydarzeniem, które odbiło się echem w poezji egipskiej była klęska Egiptu w wojnie arabsko-izraelskiej w 1967 roku, która zainicjowała okres frustracji w świecie arabskim, w tym w sztuce, w szczególności zaś w poezji²³. Charakteryzował się on ogólnym niezadowoleniem ludzi, brakiem demokracji, różnymi rodzajami nadużyć władzy. Smutek, rozgoryczenie i brak wiary w przyszłość zdominowały uczucia twórców. Poezja, która narodziła się w tym okresie to już poezja *sensu stricte* modernistyczna, pozostająca w opozycji zarówno do tradycji, jak i poezji metrycznej. Poeci tworzyli pod dużym wpływem poezji libańskiej, której twórcy koncentrujący się wokół czasopisma *Šī'r* (Poezja)²⁴,

¹⁹ Salma Khadra Jayyusi, op. cit., s. 15.

²⁰ Sayyid al-Baḥrāwī, op.cit., s. 22.

²¹ Tamże, s.23.

²² Tamże.

²³ Kamāl Naš'at, *Šī'r al-ḥadāṭa fī Misra*, Al-Qāhira 1998.

²⁴ M.in. Yūsuf al-Ḥāl, Adūnīs, Ḥalīl Ḥāwī, zob. Ġāk Anātāīs, *Yūsuf al-Ḥāl wa mağallatuḥu "Šī'r"*, Bayrūt 2004.

prezentowali nowe trendy w dziedzinie poezji arabskiej. Prawdziwy jej rozkwit w Egipcie przypada na koniec lat 70., a jej główni przedstawiciele to: ‘Ali Qindil (1953-1975), Ḥilmī Sālīm (ur. 1951), Muḥammad Sulaymān (ur. 1936), Ḡamal al-Qaṣṣās, Rifa‘at Salām (ur. 1951), ‘Abd al-Mun‘im Ramaḍān (ur. 1949)²⁵.

Poezja pokolenia lat 70. obok przemian poezji metrycznej końca lat 50. jest uznawana w historii poezji egipskiej za drugą poważną rewolucję (pierwsza była dziełem romantyków)²⁶. Jej główne założenia to nowe rozumienie poezji (poezja jest kreacją rzeczywistości, nie jej wiernym odbiciem), różnorodność w zakresie znaczeń i estetyk, brak rozdziału pomiędzy formą i treścią poezji, czy zwiększenie przestrzeni symboliki i interpretacji. Sięgnięto również po nową formę *qaṣīdat an-naṭr* (poemat proza)²⁷, która zrywała całkowicie z założeniami tradycyjnej poezji arabskiej²⁸. Przyjmuje się, że przemiany te są swoistym odniesieniem również dla poezji pokolenia lat 90., która kontynuuje w pewnym sensie te tradycje²⁹. Istnieje również związek pomiędzy przemianami poematu prozą lat 70. a poezją metryczną. Jak zauważa ‘Abd al-‘Azīz al-Muwāfī obie szkoły charakteryzuje podobny stosunek do rzeczywistości, w związku z czym nurt metafizyczny czy suficzny poezji lat 70. wynika jedynie z innych proporcji tego samego elementu³⁰.

Przełom lat 60. i 70. to również okres, w którym powstawały w Egipcie ważne grupy artystyczne, które wydawały swoje pisma: *Adab al-ḡamāhīr* (Literatura Mas, wczesne lata 70-te), *Al-Fikr al-mu‘āṣir* (Współczesna Myśl, 1979-1981?), *Aṣwāt* (Głosy, 79-88), *Gallery’68* (maj 1968 - luty 1971), *Iḍā’a 77* (Światłość ’77, 1977-1986), *Kāf Nūn* (KN, 1977-1988), *Kāmīrā 79* (Kamera 79, 1979-?), *Kitābāt* (Pisma, 1979-1984)), *Al-Kurrāsa at-ṭaqāfiyya*

²⁵ Sayyid al- Baḥrāwī, op.cit., s. 25.

²⁶ Amḡad Rayyān, *Taḡribat at-tis ‘iniyāt fi aš-ši ‘r al-miṣrī*, “Al-Fi‘l aš-ši ‘rī,” n.2., Al-Qāhira 1994. Istnieje spór wśród krytyków i poetów czy kolejnym tak doniosłym wydarzeniem w poezji po przemianach w okresie romantyzmu i poezji metrycznej były lata 60. czy 70. Niektórzy poeci pokolenia lat 90. (Yāsir ‘Abd al-Laṭīf) podkreślali w wywiadach, że pokolenie lat 70. w poezji nie istnieje, podobnie jak pokolenie lat 80. i to właśnie poezja lat 60. odegrała znaczącą rolę w rozwoju poezji egipskiej. Jednakże R.Jacquemond twierdzi: „Określenie „pokolenie lat 60.” odnosi się do prozy, nie do poezji. W poezji rewolucja estetyczna miała miejsce przed początkiem lat 60. (przemiany poezji „wolnego wiersza) oraz później, w latach 70. (...) Poeci rozpoczynający swe kariery w latach 60. padli ofiarą „zaokrąglenia”, tak samo jak pisarze tworzący w latach 70., skazani na bycie „epigonami” pokolenia „pionierów””. Richard Jacquemond, op. cit., s. 170. Więcej rozważań na temat kwestii pokoleń współczesnej poezji arabskiej w podrozdziale: Charakterystyka nowej grupy poetyckiej. Przyczyny jej powstania.

²⁷ Szczegółowe omówienie *qaṣīdat an-naṭr* w rozdziale: Język i formy poetyckie.

²⁸ ‘Abd Allāh as-Samṭī, *Al-Ab aš-ši ‘rī*, “Al-Hilāl”, nr. 3, Al-Qāhira 2009.

²⁹ Amḡad Rayyān, op. cit.

³⁰ Zakłada on rozdział pomiędzy światem wewnętrznym i zewnętrznym jako główne odniesienie w procesie kreacji. ‘Abd al-‘Azīz Muwāfī, *Qaṣīdat an-naṭr. Min at-ta’sīs ilā marḡi ‘iyya*, Al-Qāhira 2006, s. 123.

(Notatnik Kulturalny, 1979-1980), *Miṣriyya* (Egipskie, 1979?-1986), *An-Naddaha* (Nawoływacz, 1978-1979?), *Sanābil* (Kłosa, grudzień 1969 - kwiecień 1972)³¹. Ukazywały się one nieregularnie i gromadziły wokół siebie znakomitych artystów, w tym poetów i krytyków literackich - Al-Walīd Munīr, Amḡad Rayyān, Aḥmad Ṭaha, ‘Abd al-Mun‘im Ramaḡān, Rif‘at Salām, Ḥasan Ṭilib, Muḥammad Sulaymān, Maḥmūd Nasīm, ‘Abd al-Maqṣūd ‘Abd al-Karīm, Muḥammad Farīd Abū Sa‘da (ur. 1936), Bahā’ Ḡāhīn, Muḥammad Abū Dūma, Ḡamāl al-Qaṣṣāṣ, ‘Ali Qindīl, Ḥilmī Sālīm, Idwār al-Ḥarraṭ, Ibrāhīm Maṣṣūr, Aḥmad Mursī³². Wielu twórców tych ugrupowań to jednak zaangażowani ideowcy, którzy nie kryli swoich socjalistycznych przekonań i włączali politykę w obręb swojej twórczości³³. Ich polityczne zainteresowania przejawiały się w niektórych utworach, które podejmowały tematykę wojny w Libanie, palestyńskiej *Intifādy* (powstanie) czy w antyimperialistycznych artykułach pojawiających się na łamach tych czasopism³⁴. Grupy te nie odcinały się od przeszłości twierdząc, że ich poezja nawiązuje do nowatorskich wysiłków twórców poprzednich pokoleń, od lat 40. XX w. Swoją działalność artystyczną chętnie łączyli z inicjatywą poetów z innych krajów arabskich. Ich wspólną misją miało być zapisanie kolejnej karty w historii współczesnej poezji arabskiej³⁵. Równocześnie podkreślano specyfikę sytuacji egipskiej, osadzając poezję w konkretnym kontekście regionalnym³⁶. Literatura zachodnia nie cieszyła się wśród nich większym zainteresowaniem³⁷. Jednak niektórzy poeci nie powielali tych tendencji, by w późniejszym okresie włączyć się w nurt nowej poezji (np. Aḥmad Ṭaha, Amḡad Rayyān).

Przyjmując, że do lat 50. celem poezji arabskiej było zmierzenie się z bagażem tradycji i zbliżenie się do poezji zachodniej, wysiłki poetów w drugiej połowie wieku miały ogólnie charakter eksperymentalny³⁸. Ich radykalny formalizm tworzył jednak barierę pomiędzy doświadczeniem podmiotu literackiego a jego ekspresją. Język jako główne

³¹ Hala Halim, *Literary Manifestos Since the Seventies*, “Alif: Journal of Comparative Literature”, n.11, Cairo 1991, s. 98-112 oraz Elisabeth Kendall, *Literature, Journalism and the Avant-Garde Intersection in Egypt*, New York 2006, s. 246.

³² Hala Halim, op. cit., s. 98-112

³³ Wielu poetów tego okresu uczestniczyło w ruchach studenckich w latach 1972-73 i otwarcie wyrażało swoje lewicowe przekonania. Richard Jacquemond, op. cit., s. 209.

³⁴ Na temat politycznego zaangażowania twórców: Elisabeth Kendall, *Literature, Journalism and the Avant-Garde Intersection in Egypt*, New York 2006, s. 207.

³⁵ Hala Halim, op. cit.

³⁶ Samia Mehrez, *Experimentation and the Institution: The Case of Ida’a 77 and Aswat*, “Alif: Journal of Comparative Literature”, nr. 11, Cairo 1991, s. 123.

³⁷ Elisabeth Kendall, op. cit., s. 208.

³⁸ Salma Khadra Jayussi, op.cit, s. 24.

narzędzie tego formalizmu, wykorzystując sztuczny, zdaniem poetów pokolenia lat 90. idiom klasycznej poezji arabskiej, charakteryzujący się nieodmiennie wysokim stylem i rozbudowaną retoryką, przytłaczał i alienował³⁹. Poezja podbudowana ideologią społeczną dopuszczała wszelkie eksperymenty lingwistyczne, gdyż język z założenia miał wyrażać to, co jest udziałem każdego człowieka. Z drugiej strony pokolenie lat 70. obrało sobie za cel całkowite zerwanie z otaczającym światem oraz wywołanie u odbiorcy efektu zaskoczenia i niepewności⁴⁰. Czytelnik nie miał kierować się logiką, ale wyposażony w odpowiednią wrażliwość i świadomość estetyczną, miał postrzegać poezję jako całość i intuicyjnie dostąpić jej rozumienia, czy raczej obcowania z nią⁴¹.

1.1.3. Poezja ostatnich dziesięcioleci (od lat 80. do dziś)

Poezja pokolenia lat 50., 60. i 70. przemawiała do świata językiem proroków i przewodników narodu⁴². Poeci niejako zniżali się do poziomu czytelników, by przekazać im swoje przesłanie⁴³. Lata 80. były świadkiem definitywnej zmiany tego kierunku poezji – metamorfozie uległ jej ton. Odkąd poeci odrzucili role społeczne, ich poezja stała się bardziej osobista i krytyczna. Przede wszystkim starano się za pomocą języka zrewolucjonizować techniki przekazu doświadczenia poetyckiego, poprzez odrzucenie nadmiernej innowacyjności i eksploataowania jego klasycznego potencjału⁴⁴.

Mówiąc o poezji pokolenia lat 80. nie można nie wspomnieć o inicjatywie Aḥmada Ṭahy, która powstała w nawiązaniu do pisma *Aṣwāt* (Głosy) i współpracującej z nim grupy poetów. Była to publikacja nieregularnie ukazującego się czasopisma *Al-Kitāba as-sawdā'*

³⁹ Program radiowy „Cross Cultural Poetics” (wywiad Leonarda Schwartza z poetami Muḥammadem Mutawallīm i Magedem Zaherem):

http://mediamogul.seas.upenn.edu/pennsound/groups/XCP/XCP_01_Metwalli_Zaher_Er_10-21-03.mp3 (19.07.2009).

„Współczesny poeta arabski, zarówno marksista, jak i egzystencjalista, celowo unika języka deklaratywnego, uczył się tego na doświadczeniu romantyków, które bazowało na ewokatywnej potędze słów, ale poswa się o krok dalej w odwoływaniu się do niejasnego stylu i wyobraźni, jako środka do wyrażenia swojego doświadczenia. Czasami wykracza w tym poza logikę i często brak logicznych powiązań oraz jasnych relacji czyni składnię niezwykle trudną, jak w przypadku nowoczesnej poezji zachodniej”. M.M. Badawi, *A critical introduction to modern Arabic poetry*, Cambridge 1975, s. 231.

⁴⁰ Amḡad Rayyān, *Min at-ta'ddud ilà al-ḥiyād, qirā'a fi nuṣūṣ šī'riyya ḡadīda*, Al-Qāhira 1998, s.8.

⁴¹ Hala Halim, op.cit., s. 98-112.

⁴² Salma Khadra Jayussi, *Modernist Poetry in Arabic* (w: M.M. Badawi M, *Modern Arabic Literature*), s. 177 - 179.

⁴³ Amḡad Rayyān, op.cit, s.8.

⁴⁴ Salma Khadra Jayussi, op.cit, s. 177-179.

(Czarne pismo) - forum kolejnego pokolenia, którego pierwszy numer ukazał się w 1988 roku⁴⁵. Istnieje zasadnicza różnica pomiędzy niektórymi założeniami grup poetyckich lat 60. i 70. a pismem Aḥmada Ṭahy⁴⁶. Pismo to nie miało ambicji do przeobrażenia się w pismo pokoleniowe a poezja, którą publikowało, nie koncentrowała się na sobie, ale raczej podejmowała dialog z przeszłością i ustanawiała jej kolejne ogniwo, z całą świadomością swojej eksperymentalnej natury (wycofanie się z dyskursu walki pokoleniowej, tendencja łączenia sztuk i przekonanie o ich wspólnej naturze)⁴⁷. Działalność Aḥmada Ṭahy na przestrzeni lat 80. przyczyniła się do wykrystalizowania się nowej wizji poetyckiej, która rozwijała się w kolejnych latach⁴⁸. Ta nowa poezja zaczęła zmierzać w kierunku pozbawienia języka jego dawnego znaczenia, nasycając go nowymi sensami i osadzając w odmiennych kontekstach - prozy i codzienności. Zaczęła wytwarzać własną metaforykę i odwoływać się do osobistych doświadczeń poetyckich, z pełną wiedzą na temat ich klasycznych zastosowań. Jej filozofia estetyczna różniła się od tradycyjnej oraz tej, którą przypisywano pokoleniu Adonisa, a oryginalne metody, zarówno w zakresie formy, jak i treści, powiązane były z „wrażliwością epoki współczesnej, jej smakiem i rytmem”⁴⁹. Zdaniem ‘Izza ad-Dīn’a Ismā‘īl’a współczesny poeta nie opisuje już tylko wydarzeń i fenomenów otaczającego świata, jak to było w wiekach poprzednich, ale świadomy ich istnienia, pisze z perspektywy osoby osadzonej w współczesności⁵⁰. Kolejną cechą nowej poezji był również jej szeroki kontekst tematyczny. Nabrała ambicji odzwierciedlania całej kultury a nie tylko „kultury wysokiej”⁵¹. Równocześnie odwróciła się od wszelkich ideologicznych i politycznych haseł, nie tracąc przy tym zainteresowania losem świata arabskiego.

Postulaty nowej poezji egipskiej odnosiły się również do historii i życia społecznego. Nie wystarczyło już tylko wyrażać własne doświadczenia i uczucia, ale należało uczestniczyć

⁴⁵ Inne niezależne czasopisma lat 80.: *Abyadīyyāt* (Puste miejsca, 1980), *Ittihād kuttāb al-ḡad* (Związek Pisarzy Jutra, 1983-1984), *Ḥuṭwa* (Krok, 1980-1985), *Mawqif* (Stanowisko, 1981-?), *An-Nādī* (Stowarzyszenie, 1980-1985), *Nahār* (Dzień, 1983-1984), *Ruwwād* (Pionierzy, wczesne lata 80-te), *Aš-Šams al-ḡadīda* (Nowe Słońce, 1984-?), *Aṭ-Ṭalī‘a* (Awangarda, 1984-1986), *Aṭ-Taqāfa al-waṭaniyya* (Kultura Narodowa, 1980-1981). Elisabeth Kendall, op. cit., s. 246. Na temat poezji lat 80. np. ‘Abd Allāh Aš-Šamtā, *Simāt aš- šī‘riyya wa šafrātuhā, ‘Īqā‘āt*, nr. 1, Al-Qāhira 1993, s. 185-205.

⁴⁶ Przede wszystkim mam tu na myśli ich rewolucyjny kontekst bądź to w formie aktywnej walki politycznej i społecznej pokolenia lat 60., bądź rewolucji w zakresie formy pokolenia lat 70.

⁴⁷ Samia Mehrez, op. cit., s. 123.

⁴⁸ W artykule wstępnym pierwszego numeru *Al-Ġarād* poeci podkreślają, że pokolenie lat 90. nie jest zjawiskiem, które wyłoniło się z niczego, ale podejmuje ono na nowo zadanie w miejscu, w którym zakończyły je poprzednie pokolenia. *Bidāya, „Al-Ġarād*”, nr. 1, Al-Qāhira 1994, s. 1.

⁴⁹ ‘Izz ad-Dīn Ismā‘īl, *Aš-Šī‘r al-‘arabī al-mu‘āšir, qadāyah wa zawahiruh al-fanniyya wa al-ma‘anawiyya*, Al-Qāhira 2004, s. 13.

⁵⁰ ‘Tamže, s. 13.

⁵¹ Tamže, s. 14.

także w doświadczeniu zbiorowości, w każdym jego przejawie, nie tylko w nawiązaniu do wartości, które są cenne dla społeczeństwa, i którym społeczeństwo próbuje nadać szczególne znaczenie⁵². Zaczęto pojmować historię z perspektywy nowoczesności, w myśl zasady, że myśl ludzka jest elastyczna, i formułowano nowe rozumienie przeszłości⁵³. Warto jednak w tym miejscu przywołać słowa Adonisa, które chłodzą odrobinę entuzjazm wobec ”nowoczesności” i zwracają uwagę na właściwe pojmowanie pojęć: „Poezja nie staje się nowoczesna odwołując się po prostu do aktualnych nurtów⁵⁴” – twierdzi poeta. „Nowoczesność jest cechą zawartą w rzeczywistej strukturze języka poezji⁵⁵”.

Współczesny poeta jest mieszkańcem świata i w równym stopniu mają na niego wpływ wydarzenia ogólnoludzkie, historia i polityka światowa, jak i regionalne⁵⁶. Ograniczenie do czasu i miejsca przestało obowiązywać, a jednocześnie znaczenia nabrała wiarygodność indywidualnego przekazu⁵⁷. Dzięki temu poezja egipska znalazła płaszczyznę porozumienia z poezją tworzoną w innych kulturach lub, co więcej, poprzez zerwanie z tradycyjną formą i otworzenie się na świat, nabrała cech uniwersalnych, charakterystycznych dla poezji tworzonej współcześnie.

Dzisiejsza scena poetycka Egiptu jest więc zjawiskiem dość zróżnicowanym. Poza pokoleniem lat 90., które posługuje się formą poematu prozą, wciąż tworzą poeci pokoleń wcześniejszych, lat 70. i 80., z których większość zaadaptowała tę nową formę, choć początkowo tworzyli poezję metryczną. Niektórych z nich, mimo tej zmiany, charakteryzuje wciąż „tradycyjny” stosunek do poezji⁵⁸. Najważniejsi poeci tego nurtu to: Ibrāhīm Dāwūd, Usāma al-Ḥaddād, Ḥasan Ḥidr, Maḥmūd Ḥayr Allāh, Maḥmūd Qurānī, i in. Jednocześnie duża grupa poetów wciąż tworzy wedle tradycyjnych reguł, posługując się klasycznymi

⁵² Tamże.

⁵³ Tamże.

⁵⁴ Adonis, op. cit., s. 86.

⁵⁵ ‘Izz ad-Dīn Ismā‘īl, op. cit., s. 14.

⁵⁶ Tamże.

⁵⁷ Ġāk Anātāīs, op. cit., s. 186.

⁵⁸ ‘Abd Allāh as-Samṭī, op. cit., s. 165. “Tradycyjny” nie odnosi się tu do zasad poezji klasycznej, ale do modernistycznej poezji poprzednich pokoleń, i nie jest pojęciem wartościującym. W rzeczywistości poezja tych twórców przypomina w wielu miejscach dokonania poetów *qaṣīdat an-naṭr*, ale posiada jednocześnie pewien wymiar, który pozwala na intuicyjne odróżnienie jej od nowej poezji pokolenia lat 90.

formami wiersza arabskiego⁵⁹, co spotyka się z niegasnącym zainteresowaniem ze strony czytelników⁶⁰.

Na zakończenie należy dodać, że w najnowszej poezji arabskiej po pokoleniu lat 90., mówi się już o następnym pokoleniu twórców, którzy do pewnego stopnia kontynuują założenia pokolenia lat 90., jednak zauważa się, że ich poezja jest bardziej zachowawcza⁶¹. Zjawisko to przypisuje się tendencjom konserwatywnym, którymi wykazuje się społeczeństwo egipskie⁶². Brak ciągłości w twórczości kolejnych pokoleń jest również cechą, która, zdaniem niektórych poetów, charakteryzuje współczesną poezję egipską⁶³. Niemniej część poetów najmłodszego pokolenia wciąż klasyfikuje się jako twórców nurtu pokolenia lat 90.⁶⁴, w rozumieniu poezji z gatunku *al-kitāba al-ġadīda*⁶⁵ (nowe pisanie). Bywa również, że twórców ostatnich pokoleń poetyckich określa się wspólnym mianem poetów *qaṣīdat an-naṭr* (poematu prozą).

1.2. Czym jest poezja pokolenia lat 90.? Wprowadzenie do tematu

Poezją pokolenia lat 90. określa się poezję tworzoną w Egipcie od początku lat 90. ubiegłego wieku. Nie wyznaczono jednak granicy końcowej dla tego okresu, przyjmuje się bowiem, że to co nazywamy pokoleniem w poezji egipskiej, nie posiada cezurę czasowej, ale jest zjawiskiem płynnym, nie do końca ujmowalnym w ramy chronologiczne, i dającym się łatwiej scharakteryzować poprzez wyodrębnienie pewnych charakterystycznych cech czy

⁵⁹ Np. ‘Abd al-Laṭīf ‘Abd al-Ḥālim (Abū Ḥamām) i ‘Iṣām al-Ġāzālī.

⁶⁰ Ale nie krytyków. R. Jacquemond twierdzi, że współczesna poezja arabska utożsamiana jest przez nich z poezją modernistyczną, i ignoruje się tym samym nurt tradycyjny. Richard Jacquemond, op. cit., s. 198.

⁶¹ Yāsir ‘Abd al-Laṭīf, *Azmat Ḥiġāzī wa qaṣīdat an-naṭr. Ma’raka bayta*, „Al-Badīl”, Al-Qāhira 2009, s.12.

⁶² Tamże.

⁶³ Tamże.

⁶⁴ W numerze pisma Banipal poświęconym literaturze *New Writing* w Egipcie do twórców tego nurtu zalicza się m.in. młodego poetę Tāmira Faṭḥī’ego (Banipal. *Magazine of Modern Arab Literature*, 2006, *New Writing in Egypt*, No 25.). Również Yāsir ‘Abd al-Laṭīf podaje nazwiska dwóch młodych twórców, których uznaje za poetów pokolenia lat 90., Aḥmada Šāfi’i’a i Muntaṣira ‘Abd al-Mawġūda. Yāsir ‘Abd al-Laṭīf, op. cit., s.12. Do najmłodszego pokolenia można zaliczyć również poetę Mu’mina Samīra.

⁶⁵ Termin ten jest powszechnie stosowany przez twórców i krytyków literackich w czasopiśmie literackim Banipal (*Banipal. Magazine of Modern Arab Literature*, 2006, “New Writing in Egypt”, No 25). Będę nim konsekwentnie określać nową poezję egipską tworzoną zarówno w latach 90. jak i obecnie, w odróżnieniu od poezji tych twórców, którzy tworzyli co prawda w okresie od lat 90. i posługiwali się nową formą *qaṣīdat an-naṭr*, jednakże ich poezja jest z ducha tradycyjna. ‘Abd Allāh as-Samī, op. cit., s. 165.

ogólnie, rozpoznanie oryginalnej wrażliwości poetyckiej⁶⁶. Uważa się jednak, że określenia tego nie da się zastosować do poezji tradycyjnej, która powstawała w w/w okresie⁶⁷.

Twórcy pokolenia lat 90. to relatywnie niewielka grupa artystów, którzy tworzyli poezję od początku lat 90. ubiegłego wieku do dziś. Grupa ta obejmuje zarówno poetów, którzy zaczęli tworzyć w latach 70. i 80., ale których ze względu na pewne charakterystyczne cechy ich poezji można zakwalifikować do nurtu poezji lat 90., jak i tych, którzy tworzą poezję obecnie, zachowując przy tym jej unikalny charakter pokoleniowy.

Przyjmuje się również, że poezja lat 90. pojawiła się na fali przemian artystycznych, które zainicjowali młodzi twórcy w okresie lat 90., i które w tym samym stopniu dotyczyły poezji jak i innych dziedzin sztuki (kino, teatr, muzyka). W związku z tym z początku nie potraktowano poważnie tego zjawiska, klasyfikując je bardziej jako grupę pewnych cech czy trendów w poezji aniżeli odrębną kategorię⁶⁸.

Idwār al-Ḥarrāt⁶⁹ w swoim artykule na temat poezji pokolenia lat 90.: „*Kitābat at-tis‘ināt*” (Literatura lat 90.) próbuje znaleźć adekwatną nazwę określającą to zjawisko. Przytacza kilka określeń funkcjonujących w artykułach krytycznoliterackich: *zāhirat at-tağribiyya* („zjawisko eksperymentu”), *zāhirat mā ba‘da al-ḥadātha* („zjawisko postmodernizmu”), *kitābat at-tis‘ināt* („literatura lat 90.”), włączając je w tradycję literatury *al-ḥassāsiyya al-ğadīda* (nowej wrażliwości)⁷⁰, która stała się już częścią literatury klasycznej. Taki rodzaj poezji występuje przeciwko dominującej historycznej, politycznej i kulturowej wizji, a jej twórcy są orędownikami „alternatywnej rzeczywistości”. Wymaga ona od czytelnika wykształcenia i zastosowania nowych sposobów konfrontacji z tekstem poetyckim, nowego krytycznego idiomu. Obiektywizm i neutralny, chłodny język poezji lat 90. wskazują zatem, że pogłębia ona jedynie trendy, które już wcześniej znane były poezji egipskiej – reporterski sposób obrazowania, dystans w stosunku do świata, mikroskopijna precyzja w opisie jego elementów. Te cechy przywodzą na myśl, według autora artykułu,

⁶⁶ Wywiad z poetą Aḥmadem Ṭahā, *Ḥawla tağribat at-tis‘iniyyāt*, „Al-Fi‘l aš-si‘rī”, nr 2, Al-Qāhira 1994.

⁶⁷ Idwār al-Ḥarrāt, *Kitābat at-tis‘iniyyāt* „Al-Kitāba al-uḥrā”, nr 21-22, Al-Qāhira 2000., s. 29-35.

⁶⁸ Nūrā Amīn, *Kitābat at-taḥawwul am kitābat an-nihāya?*, „Al-Kitāba al-uḥrā”, nr 21-22, Al-Qāhira 2000., s. 53-63.

⁶⁹ Idwār al-Ḥarrāt - pisarz, krytyk literacki. Jeden z głównych założycieli grupy *Gallery 68*.

⁷⁰ Literatura „nowej wrażliwości”, w odróżnieniu od „wrażliwości konformistycznej”, to według Al-Ḥarrāta rodzaj nowej literatury egipskiej, od lat 60., charakteryzujący się, zarówno w prozie, jak i w poezji, przezroczystością stylu i brakiem zaangażowania emocjonalnego ze strony twórcy. W poezji reprezentowana jest przede wszystkim w twórczości poetów publikowanej w pismach *Iḏā‘a 77* i *Aṣwāt*. Idwār al-Ḥarrāt op. cit., s. 29-35.

sztukę wideoklipu, i stąd jej kolejna nazwa „poezja wideoklipu”. Jednakowoż nie stanowi ona przełomu w poezji egipskiej, bo wszystkie te elementy odnoszą się do wartości obecnych w poezji poprzednich epok, m.in. do buntu i zaangażowania poezji lat 50., świadczą jedynie o załamaniu owych idei i rozczarowaniu światem. W związku z tym nie jest ona pozbawiona ideologii, co czyniłoby ją czymś wyjątkowym na tle poezji poprzednich dekad, ale powstaje w całkowitym nawiązaniu do sytuacji współczesnej, kontynuując w tym sensie tradycję poezji minionych pokoleń⁷¹.

W sporze na temat poezji pokolenia lat 90. powszechne jest również całkowicie odmienne stanowisko, które głosi, że reprezentuje ona zupełnie nową jakość w poezji egipskiej, nie tylko ze względu na brak ideologii, ale na zmianę charakteru tekstu poetyckiego⁷², w związku z czym nie można zastosować do niej tradycyjnych metod analitycznych. Podkreśla się jednak, że ta odmienność i nowatorstwo są cechami, które należy powiązać z grupą zjawisk charakterystycznych dla poezji egipskiej ostatnich dziesięcioleci, i nie odnoszą się one wyłącznie do pokolenia lat 90.⁷³.

Inne nazwy, którymi określa się tę poezję to *al-kitāba al-ġadida*, przy czym pojęcie to obejmuje zarówno nową prozę, jak i nową poezję tworzoną w krajach arabskich, w tym również w Egipcie⁷⁴, oraz stosowane w odniesieniu do twórców poezji pokolenia lat 90. pejoratywne określenia: „wandale” czy „szarańcza”⁷⁵.

Wreszcie, co trzeba podkreślić, poezja pokolenia lat 90., nazywana też „poezją końca wieku”, czy „końca tysiąclecia”, uznawana jest wciąż za zjawisko niezbadane i nie dające się zanalizować ze względu na to, że proces twórczy jeszcze się nie zakończył⁷⁶. W związku z

⁷¹ Tamże.

⁷² Np. Aḥmad Ṭaha w artykule *Min al-inšād ilà al-kitāba*, wymieniając charakterystyczne cechy poezji pokolenia lat 90. podkreśla, że perspektywa świata codziennego tej poezji wyraża „humanizację” (*ansana*) tekstu poetyckiego w przeciwieństwie do tradycyjnej jego apoteozy. Aḥmad Ṭaha, *Min al-inšād ilà al-kitāba*, „Al-Ġarād”, nr. 1, Al-Qāhira 1993, s. 4-21.

⁷³ Tamże.

⁷⁴ *Banipal. Magazine of Modern Arab Literature*, „New Writing in Egypt”, No 25, 2006.

⁷⁵ Terminy tłumaczone z języka angielskiego: „vandals”, „locust”; drugi pochodzi od nazwy czasopisma *Al-Ġarād* i Mohamed Enani stosuje go jako określenie jednej z grup nurtu poezji pokolenia lat 90. Z tezą tą jednak polemizuje redaktor naczelny czasopisma *Al-Ġarād*, Aḥmad Ṭaha oraz poeci z grona redakcyjnego, twierdząc, że nigdy nie funkcjonowali jako grupa poetycka. Mohamed Enani, Mohamed Metwalli, *Angry Voices. An Anthology of the Off-Beat. New Egyptian Poets*, Fayetteville 2003.

⁷⁶ Nūrā Amīn, op. cit., s. 21-22.

tym przypisuje się jej szczególną rolę, którą odegra w historii poezji egipskiej, jako etap przejściowy pomiędzy poezją tradycyjną i nową erą poezji, która ma nadejść w przyszłości⁷⁷.

⁷⁷ Alḥmad Ṭaha, op. cit., s. 4-21.

ROZDZIAŁ 2

Tło historyczne i sytuacja aktualna a nowa grupa poetycka lat 90.

Dopóki nowa zasada legitymizacji, pozwalająca ujrzeć w obecnym potępieniu zapowiedź przyszłego triumfu, nie zostanie uznana przez wszystkich, czyli dopóki nowy reżim estetyczny nie zostanie wprowadzony w obręb pola, a także poza nim, w obręb samego pola władzy (...), artysta heretycki jest skazany na wyjątkową niepewność, podstawę straszego napięcia.

Pierre Bourideu, *Reguły sztuki*

2.1. Sytuacja społeczna i kulturalna Egiptu (lata 90. XX wieku - początek XXI wieku)

Na ukształtowanie pokolenia lat 90. w Egipcie zasadniczy wpływ miała sytuacja polityczna kraju u schyłku XX w. Rządy prezydenta Mubāraka (1981-?), które zapanowały po epoce nacjonalizmu egipskiego i polityce otwartych drzwi Anwara as-Sādāta, charakteryzujące się korupcją, brakiem ideałów i cynizmem elit politycznych to realia, w których dorastało pokolenie twórców tej poezji. Nie ma wątpliwości, że okres objęcia władzy przez prezydenta Mubāraka przypieczętował zmiany, które były stopniowo wprowadzane za rządów As-Sādāta. W tym sensie stanowił on niezaprzeczalny deficyt w życiu społecznym i kulturalnym Egiptu. Już pokolenia lat 70. i 80. uważały się za spadkobierców fatalnego kursu obranego w polityce po odejściu Ğamāla ‘Abd an-Nāşira (1952-1970). Doświadczeniem pokoleniowym tych roczników był okres rządów As-Sādāta (1970-1981) w jego końcowej fazie¹. Większość z poetów tamtych pokoleń nie potrafiła znaleźć sobie miejsca na rynku pracy i odczuła na sobie skutki wstrząsów politycznych tego okresu. Po okresie odzyskania

¹ Mohamed Enani, *An Anthology of the New Arabic poetry in Egypt*, op. cit., s. xvii.

niepodległości i panarabizmu lat 50. i 60. nastąpił czas kompromisów i izolacji Egiptu na arenie państw arabskich.

Okres rządów Mubāraka to nie tylko pogarszanie się sytuacji politycznej i ekonomicznej kraju, ale i poważne pogorszenie się sytuacji w sektorze kultury. W przeciwieństwie do lat 50. i 60., kiedy to życie kulturalne rozwijało się niezwykle dynamicznie, w konsekwencji śmiałych założeń planu ‘Abd an-Nāšira. Przede wszystkim z kraju w poszukiwaniu zatrudnienia wyemigrowała znaczna liczba intelektualistów i artystów. Poza tym, nowo mianowani ministrowie i osoby zajmujące najważniejsze stanowiska rządowe prezentowali sobą znacznie niższy poziom niż współpracownicy ‘Abd an-Nāšira czy As-Sādāta². Miało to wpływ na podejmowane przez nich decyzje, dotyczące zagadnień kultury. Osobom z najbliższego otoczenia prezydenta zależało bardziej na robieniu karier niż sprawach wagi państwowej, czemu szybko podporządkowano politykę budżetową kraju³. Brak funduszy na rozwój sektora kultury zaowocował zamykaniem wielu czasopism kulturalnych i zaniechaniem projektów zainicjowanych w okresie *Infitāh*⁴.

Ġalāl Amīn w swojej najnowszej książce poświęconej Egiptowi pod rządami Mubāraka podaje główne przyczyny pogorszenia się sytuacji ekonomicznej i społecznej kraju w latach 90.⁵ Na pierwszym miejscu wymienia porażkę Egiptu w wojnie sześciodniowej, z wszelkimi jej następstwami dla gospodarki i morale społeczeństwa egipskiego. Winą obarcza również porzucenie twardych reguł polityki w okresie władzy as-Sādāta, co sprzyjało według Amīna niestosowaniu się do przepisów prawa i zachłystaniu się Zachodem. W dalszej kolejności wymienia niekontrolowaną inflację, w wyniku której firmy zagraniczne zaczęły przejmować własność państwa i funt egipski stracił na wartości. W ten sposób zaczęły wyłaniać się rzesze ludzi, którzy pozbawieni opieki państwa popadali w coraz większą biedę.

Podziały społeczne pomiędzy biedną większością, żyjącą często w skrajnie trudnych warunkach, bez szans na poprawę swojej sytuacji, i mniejszością, która przede wszystkim ze względu na swoje pochodzenie i dostęp do dóbr kultury była w stanie utrzymać swoje życie na odpowiednio wysokim poziomie, były źródłem wielu konfliktów i frustracji społeczeństwa egipskiego. Jednak podziały te zawsze były silne w historii Egiptu, chociażby w okresie

² Ġalāl Amīn, *Miṣr wa miṣriyyūn fi ‘ahd Mubārak (1981-2008)*, Al-Qāhira 2009, s. 29.

³ Tamże.

⁴ Samia Mehrez, op. cit., s. 115-140.

⁵ Ġalāl Amīn, op.cit., s. 20-21.

poprzedzającym przewrót wojskowy w 1952 roku, kiedy to uprzywilejowane klasy posiadaczy - burżuazja, która wyłoniła się w epoce kolonialnej, oraz zagraniczni inwestorzy cieszyli się bogatym i bezproblemowym życiem, podczas gdy reszcie mieszkańców Egiptu dokuczala bieda⁶. Sytuacja ta odmieniła się nieco w okresie rządów an-Nāšira, kiedy to granice pomiędzy biednymi i bogatymi uległy w pewnym stopniu zatarciu, choć wyłoniły się kolejne elity – kasta wojskowych i inteligencja, które to z kolei zajęły pozycję uprzywilejowanych⁷. W okresie rządów as-Sādāta i przejęcia władzy przez prezydenta Mubāraka podziały te nadal zostały zachowane, ale bariery pomiędzy członkami obu klas przestały odgrywać aż tak wielką rolę. Bogaci nie żyli jeszcze w separacji i dzięki temu to przemieszanie społeczeństwo zachowywało w miarę jednorodną strukturę. Jednakże sytuacja ta szybko uległa zmianie i od lat 90. przybrała skrajny obrót. Ze względu na duży przyrost naturalny i wciąż napływające masy ludzi liczba mieszkańców metropolii kairskiej zwiększała się z roku na rok, by w ostatnich latach sięgnąć 16 mln⁸. W związku ze zwiększającym się zagęszczeniem miasta i zajmowaniem przez biedotę każdego skrawka ziemi, bogaci mieszkańcy wycofywali się do enklaw, w których nie mieli już styczności z niepokojącą dla nich sytuacją. W ten oto sposób powstawały getta zamieszkiwane jedynie przez ludzi biednych, a bogate dzielnice Zamalek czy Garden City znowu zaczęły przyciągać elity. Ta tendencja utrzymuje się w Kairze od lat 90.⁹.

Inną bolączką, którą odczuło społeczeństwo egipskie w latach 90. na niespotykaną dotąd skalę była korupcja szerząca się w każdej dziedzinie życia. Dziś trudno już sobie wyobrazić funkcjonowanie w Egipcie bez wręczania łapówek. Proceder ten dotyczy zarówno drobnych spraw urzędowych, policji czy szkolnictwa, jak i poważnych inwestycji krajowych, firm obracających setkami milionów dolarów czy polityków¹⁰. Naturalnie nie pozostaje to również bez wpływu na sztukę. Wymierna wartość przedsięwzięć artystycznych jest często jedynym kryterium w ich ocenie¹¹. I stosunek ten przekłada się niestety również na gusta

⁶ Tarek Osman, *Egypt: The surreal painting*: <http://74.125.77.132/search?q=cache:gpBuHn6AotsJ:www.opendemocracy.net/article/egypt-the-surreal-painting+ahl+theqa&cd=4&hl=pl&ct=clnk&gl=pl&client=firefox-a> (15.01.2008).

⁷ Tamże.

⁸ Dane pochodzące z raportu “Arab Republic of Egypt.Towards an Urban Sector Strategy”, The Document of the World Bank, 2008.

⁹ Tarek Osman, *Egypt: The surreal painting*, op. cit.

Idwār al-Ḥarrāt uważa, że powstanie awangardy *al-ḥassāsiyya al-ḡadīda* było również odpowiedzią na przemiany w tym okresie. Elisabeth Kendall, *Literature, Journalism and the Avant-Garde Intersection in Egypt*, New York 2006, s. 87.

¹⁰ Ġalāl Amīn, op.cit., s. 36.

¹¹ Karīm ‘Abd as-Salām, *Mulāḥaẓāt awwaliyya*, “Al-Kitāba al-uḥrā”, nr. 22/23, Al-Qāhira 2000, s. 47.

publiczności, która nie mając dostępu do zróżnicowanej oferty kulturalnej, przejmuje często populistyczne upodobania. Zainteresowanie dużej części społeczeństwa obraca się wokół zagadnień religii. Rynek książki zdominowany jest przez wydawnictwa religijne i rządowe, a sztuka zdaniem większości ma wartość jedynie wtedy, gdy odwołuje się do historii i tradycji kraju. Sytuacja ta sprzyja wszelkim oportunistom do sięgania po najwyższe stanowiska w sektorze kultury¹². Dziennikarze, krytycy sztuki czy artyści zatrudnieni w instytucjach rządowych mają świadomość roli jaką odgrywają, i w przypadku, gdy są to osoby nie pozbawione talentu i znajomości realiów życia w Egipcie, trudno przychodzi im funkcjonowanie w kręgach zawodowych. W tym kontekście warto przyjrzeć się postaciom, które od lat 90. cieszą się największą popularnością w mediach i zajmują pozycję tzw. gwiazd¹³. Niewątpliwie można do nich zaliczyć ‘Amrū Muḥammada Hālida, muzułmańskiego duchownego, który w ostatnich latach prowadził wiele programów telewizyjnych o tematyce religijnej. Kolejną popularną osobowością medialną jest Yūsuf Al-Qarḏāwī, również muzułmański duchowny, autor najlepiej sprzedających się książek i programów o wielkiej oglądalności. Obaj wywierają znaczny wpływ na poglądy współczesnych Egipcjan. Ciekawe zestawienie z dwójką muzułmańskich duchownych stanowi postać niezwiązana zupełnie z religią, którą znawcy kultury popularnej Egiptu uznają za kolejną gwiazdę sprzed kilkunastu lat¹⁴. Jest to Muḥammad Ḥusayn Haykal¹⁵, pisarz, dziennikarz i wieloletni redaktor naczelny gazety *Al-Ahrām*, który w ostatnich latach prowadził swój program autorski na prywatnym kanale Dream TV oraz Al-Jazeera TV. Z postaci ze świata kultury, które zdobyły szeroki rozgłos w ostatnich latach można również wymienić pisarza ‘Alā’ al-Aswānī’ego¹⁶, który zasłynął przede wszystkim ze względu na swoją powieść opublikowaną w 2003 roku *‘Imārat Ya‘qūbiyān* (Kair, historia pewnej kamienicy). Warto ją wspomnieć choćby ze względu na fakt, że także przedstawia obraz życia społeczeństwa egipskiego końca XX w. Sam pisarz występuje często w roli komentatora sytuacji współczesnego Egiptu¹⁷. Działa także aktywnie

¹² Ḡalāl Amīn, op.cit., s. 152-153.

¹³ Przykłady przytaczam na podst.: Tarek Osman, *Egypt: The surreal painting*, op. cit.

¹⁴ Amira Howeidy, *Enter Heikal*, “Al-Ahram Weekly Online”, nr. 698, 2004: <http://weekly.ahram.org.eg/2004/698/fr3.htm> (15.04.2009).

¹⁵ Muḥammad Ḥusayn Haykal - ur. w 1923 roku. Pracował jako redaktor naczelny *Al-Ahrām* (1957-1974). Wiele jego książek przetłumaczono na j.ang.

¹⁶ ‘Alā’ al-Aswānī - ur. w 1957 roku w Kairze. Pisarz, dentysta. Od początku lat 90. publikował opowiadania i eseje w prasie egipskiej. Wydane utwory: *‘Imārat Ya‘qūbiyān* 2003 (Kair, historia pewnej kamienicy, Warszawa 2008, tłum. A.Piotrowska), *Chicago* 2007.

¹⁷ Np.: ‘Alā’ al-Aswani, *Nikt nie rodzi się terrorystą*, „Gazeta Wyborcza”, 2008:

http://wyborcza.pl/1,75517,5247302,Nikt_nie_rodzi_sie_terrorysta.html (27.05.2009)

Mishra Pankaj, *Where Alaa Al Aswany Is Writing From*, “New York Times Magazine”, 2008:

<http://www.nytimes.com/2008/04/27/magazine/27aswany-t.html> (27.04.2009).

w Ruchu na Rzecz Zmian *Kifāya* (Dość), a krytycy literaccy zaliczają jego twórczość do nurtu *al-kitāba al-ḡadīda*¹⁸. Wszystkie te postaci budowały atmosferę kulturalną Egiptu lat 90.

Egipt stał się więc w ciągu ostatnich kilkunastu lat krajem, w którym dominują podziały społeczne, korupcja i zmniejszające się możliwości zatrudnienia. W zdegradowanym biedą i polityką wykluczenia państwie, w którym władza przynależy silnym, a młodzi ludzie są skazani na alienację, nie ma zbyt wielu możliwości, by wieść spokojne życie, bez odczuwania na sobie skutków którejs z tych plag. Odsetek młodych ludzi w społeczeństwie egipskim jest wyjątkowo duży. Ponad 40 mln Egipcjan nie przekroczyło 35 roku życia¹⁹. Ich życie, szczególnie w dużych miastach przypomina życie ich rówieśników w krajach zachodnich - mają dostęp do mediów, internetu, większość z nich w komunikatywny sposób posługuje się językiem angielskim²⁰. Oczywiście klasy średnie wykształciły również grono młodych ludzi, którzy nabyli odpowiednie umiejętności, i lepiej sobie radzą w nowoczesnym świecie. Jest to relatywnie niewielka grupa, głównie lekarzy, inżynierów, prawników i pracowników międzynarodowych korporacji, którzy są w stanie korzystać z przywilejów życia na wyższym poziomie²¹. Tacy ludzie nie wyznają już wartości społeczeństwa tradycyjnego i ich model życia niewiele ma wspólnego z życiem mas. Bogate klasy młodych Egipcjan stać na wiele: bywanie w ekskluzywnych dyskotekach, jeżdżenie luksusowymi autami, zażywanie drogich narkotyków i picie najlepszych alkoholi²². Niemniej przeważająca większość młodych nie posiada wystarczających środków by wykorzystać swoje talenty i umiejętności. Wielu rozczarowanych sytuacją w kraju próbuje za wszelką cenę wyjechać zagranicę. Zdobywają zatrudnienie w krajach Zatoki lub starają się uzyskać możliwość legalnego wyjazdu do USA. Ci, którzy zostają w Egipcie, również w coraz mniejszym stopniu mają wpływ na życie społeczne. Jak wskazują statystyki młodzi ludzie, którzy nie widzą szans na kształtowanie sytuacji w kraju, coraz bardziej oddają się własnym karierom, licząc na to, że przy odrobinie szczęścia będą mogli w tej wielomilionowej rzeczy biednych ludzi stworzyć sobie namiastkę życia w oderwaniu od frustrujących realiów²³.

¹⁸ Banipal. Magazine of Modern Arab Literature, 2006, "New Writing in Egypt", No 25.

¹⁹ Tarek Osman, *Egypt: The surreal painting*, op. cit.

²⁰ Tamże.

²¹ Tamże.

²² Nadia Abou el Magd, *Bestseller lays bare drug abuse in Egypt*, "The National", 2009: <http://www.thenational.ae/article/20081103/FOREIGN/57816886/1002/rss> (08.09)

²³ Tarek Osman, *Egypt: The surreal painting*, op. cit.

Jeszcze gorzej wygląda sytuacja mieszkańców wsi i miasteczek, przed którymi nie pojawiły się szanse, jakie otrzymała bogatsza część młodzieży z dużych miast²⁴. Tylko niektórym udało się wyjechać z rodzinnych miejscowości, by zdobyć lepiej płatne zatrudnienie. Standard życia większości z nich jest bardzo niski, a możliwości poprawy warunków prawie żadne. Trudne warunki finansowe uniemożliwiają im start w dorosłe życie. W kraju, w którym tradycyjny model życia zaleca możliwie wczesne małżeństwo, wiek zawierania małżeństw drastycznie wzrósł²⁵. Młodych nie tylko nie stać na zgromadzenie odpowiednich środków finansowych, ale także niepewna sytuacja materialna nie daje gwarancji na utrzymanie rodziny. Wszystko to jest z kolei źródłem uprzedzeń i resentymentów, w związku z czym wielu z nich angażuje się w działalność w różnych ugrupowaniach fundamentalnych, które w przywróceniu tradycyjnych wartości i odseparowaniu się od idei świata zachodniego upatrują rozwiązania swoich problemów. Stąd popularność ruchów islamistycznych w tych rejonach kraju i niechęć do epatowania zachodnim stylem życia²⁶.

Życie polityczne Egiptu od lat 90. do dziś kształtuje się zgodnie z tymi tendencjami. Od kilkunastu lat obserwowana jest niesłabnąca popularność ruchów religijnych, a Bracia Muzułmanie zajmują sporą liczbę miejsc w parlamencie. Partią rządową jest obecnie *Al-Hizb al-Waṭani ad-Dīmuqrātī* (Partia Narodowo Demokratyczna), utworzona w 1978 roku przez Anwara as-Sādāta. Partie opozycyjne nie są w stanie zdobyć odpowiedniej ilości zaangażowanych członków, by doprowadzić do jakichkolwiek przemian. Młodzi ludzie nie widzą sensu w działalności politycznej lub po prostu boją się utraty swoich stanowisk. Nie przejawiają też chęci do korzystania z uprawnień obywatelskich. W marcowym referendum 2007 roku nad poprawką do konstytucji głosowało zaledwie 22% uprawnionych obywateli²⁷.

Zmianę w proporcjach grup społecznych Egiptu najlepiej oddaje ilość zakwefionych dziewcząt na Uniwersytecie Kairskim. Na początku lat 90., według relacji ówczesnych studentów, maksymalnie 10% dziewcząt zakrywało głowy²⁸. Dziś większość z nich jest zakwefiona, poza nielicznymi wyjątkami. Ciekawą analizę tego zjawiska przeprowadza

²⁴ Tamże.

²⁵ Laila Nawar, *Youth in Egypt: emerging new values and lifestyles*, Paper Presented to the IUSSP XXV International Population Conference, Tours, France, July 18-23, 2005.

²⁶ Tarek Osman, *Egypt: The surreal painting*, op. cit.

²⁷ Tarek Osman, *Egypt: a diagnosis*:

<http://www.opendemocracy.net/node/33418> (28.02.2008).

²⁸ Na podst. wywiadów z poetami, którzy studiowali w okresie lat 90. na Uniwersytecie Kairskim (m.in. Muḥammad Mutawallī, Yāsir ‘Abd al-Laṭīf, Milād Zakariyyā Yūsuf). Kair, październik 2008.

eseista niezależnego portalu internetowego podejmującego tematykę zagadnień polityki i kultury międzynarodowej openDemocracy.net, Tarek Osman. Według niego rosnące znaczenie islamu w Egipcie zmienia nie tylko pozycję Egiptu w świecie arabskim i na arenie międzynarodowej, ale również wpływa na postrzeganie go przez młodych obywateli, i pojawienie się problemu z określeniem przez nich własnej tożsamości, wobec kosmopolitycznej przeszłości kraju, jego świeckiej historii współczesnej i konserwatywnych tendencji rozwojowych. Poza tym, na szczeblu społecznym, islam przyczynia się do dalszych podziałów, wykluczając niektórych jako złych muzułmanów bądź niewierzących, co kłóci się z ideą państwa tolerancyjnego z której słynął Egipt w swojej przeszłości. W dalszej kolejności ma to wpływ na kształtowanie się elit intelektualnych i zastępowanie poprzednich autorytetów²⁹ pojęciem prawdy bądź odstępstwa od niej³⁰.

Gospodarka Egiptu napotyka na trudności związane z załamaniem się koniunktury naftowej oraz trudną sytuacją w rolnictwie od połowy lat 80. W tym okresie Egipt stał się również państwem czerpiącym znaczne dochody z turystyki. Jednocześnie wzrastało zadłużenie zagraniczne państwa, które z obawy przed niepokojami społecznymi starało się utrzymywać niezdrową sytuację gospodarczą bez wpływu na losy obywateli. Przez to ogromnie uzależniło się od pomocy mocarstw zagranicznych, głównie Stanów Zjednoczonych³¹. Miało to kolosalny wpływ na orientację międzynarodową Egiptu. Na jego terenie znajdowały się bazy morskie i lotnicze Amerykanów, jak również mieli oni prawo korzystania w razie potrzeby z urzędzeń wojskowych oraz lotnisk i portów³². Dodatkowo rosło napięcie spowodowane sytuacją wewnętrzną, w związku z pokojową polityką wobec Izraela, będącą również wynikiem porozumień mocarstwowych.

Od niedawna jeden z synów Mubāraka, Ğamāl, objął kierownicze stanowisko partii rządowej. Istnieją przypuszczenia, że prezydent chciałby przekazać mu w przyszłości urząd prezydenta. Powszechnie uważa się, że pomimo utrzymywania pozorów demokracji w Egipcie, np. przeprowadzania wyborów parlamentarnych i referendum prezydenckich, system sprawowania władzy nie jest demokratyczny, i można mówić w tym przypadku o dyktaturze³³.

²⁹ M.in. Taha Ḥusayn (1889-1973), ‘Abbās Maḥmūd al-‘Aqqād (1889-1964), Tawfiq al-Ḥakīm (1898-1987).

³⁰ Tarek Osman, *Egypt: a diagnosis*, op.cit.

³¹ Barbara Stepińska-Holzer, Jerzy Holzer, *Egipt. Stulecie przemian*, Warszawa 2006, s. 214-216.

³² Tamże.

³³ Tamże., s. 251.

W odpowiedzi na reżim, brak swobód obywatelskich i dramatyczną sytuację w wielu dziedzinach życia w 2004 roku powstał w Egipcie Ruch na Rzecz Zmian – *Kifāya*. Był to również rezultat kielkującej inicjatywy obywatelskiej intelektualistów, artystów i młodzieży egipskiej, która nie tylko potępiała politykę wewnętrzną kraju, ale również wyrażała niezadowolenie z powodu polityki mocarstw wobec innych krajów arabskich³⁴. Działacze tej organizacji, jako pierwsi w historii wieloletniego reżimu prezydenta Mubāraka, ośmielili się zaprotestować przeciwko jego praktykom, i zapoczątkowali akcje uliczne, polegające na uświadamianiu społecznym Egipcjan i mobilizowaniu ich do działania³⁵. Funkcję przewodniczącego ruchu do niedawna pełnił czołowy intelektualista egipski ‘Abd al-Wahāb al-Misīrī³⁶. Obecnie wewnątrz organizacji wyodrębniło się kilka pomniejszych struktur: Młodzież na Rzecz Zmian, Pisarze na Rzecz Zmian, Robotnicy na Rzecz Zmian i Lekarze na Rzecz Zmian³⁷. Pod koniec 2004 roku około 300 osób związanych z życiem politycznym i intelektualnym Egiptu podpisało się pod protestem organizacji, żądając zmian demokratycznych, uniezależnienia polityki kraju od interesów mocarstwowych, walki z korupcją i podziałami społecznymi³⁸.

Niebagatelną rolę w działalności opozycyjnej młodego pokolenia Egipcjan odgrywają młodzi autorzy blogów internetowych. Wśród nich na uwagę zasługuje z pewnością Wā’il ‘Abbās, który na swoim blogu *Misr Digital* (Cyfrowy Egipt) gromadzi dowody nadużyć i brutalnych praktyk rządu Mubāraka, konsekwentnie przemilczanych przez inne media. Wā’il ‘Abbās za swoją aktywność w dziedzinie praw człowieka został odznaczony wieloma nagrodami, w tym nagrodą International Center for Journalists w 2007 roku. Sławę w środowiskach niezależnych zyskał również Aḥmad Šarīf³⁹, autor krótkich filmów i wideoklipów, w których promuje wartości demokratyczne i walczy z systemem rządowym. Aḥmad jest również twórcą *protest songu* ugrupowania *Kifāya* i współpracuje z innymi

³⁴ Z mojego wywiadu z Wā’ilem ‘Abbāsem, Kair 2009.

³⁵ Shaden Shehab, *That’s enough*, “Al-Ahram Weekly On-line”, nr. 775, 2005:
<http://weekly.ahram.org.eg/2005/775/sc122.htm> (03.09.)

³⁶ ‘Abd al-Wahāb al-Misīrī - ur. w 1938 roku. Ukończył studia na kierunku literatura angielska na Uniwersytecie Aleksandryjskim w 1959. Uzyskał stopień magistra na Columbia University oraz doktorat na Rutgers University w 1969 roku. Profesor literatury angielskiej na Uniwersytecie ‘Ayn Šams oraz King Saud University w Kuwejcie. Wiele jego prac przetłumaczono na j.ang. Zmarł w 2008 roku.
<http://www.elmessiri.com/en/index.php> (01.09.)

³⁷ <http://www.harakamasria.org/> (03.09.)

³⁸ Barbara Stępniewska-Holzer, Jerzy Holzer, op. cit., s. 252.

³⁹ <http://ahmadsherif.wordpress.com/> (09.09.)

działaczami opozycyjnymi. Wszyscy młodzi aktywiści są prześladowani przez rząd i żyją w ciągłym zagrożeniu.

Należy również zaznaczyć, że na sytuację polityczną i społeczną Egiptu od lat 90. w znacznym stopniu wpływ miały wydarzenia na świecie oraz w innych krajach arabskich⁴⁰. W skali globalnej był to przede wszystkim okres rozpadu ZSRR i poważnych przeobrażeń ustrojowych w krajach byłego bloku radzieckiego, co zachwiało równowagą polityczną w wielu regionach świata. Wraz z końcem dominacji ustroju socjalistycznego większa część świata znalazła się w sferze panowania systemu kapitalistycznego i wiążących się z nim nowych prawideł rynku. Rodziły się takie pojęcia jak globalizacja, europocentryzm, konsumpcjonizm, mniejszości seksualne, itd. Oczywiście konsekwencją narzucenia nowego modelu życia była postępująca „amerykanizacja” społeczeństwa egipskiego. Objawiało się to rosnącą przemocą wśród ludzi oraz uprzedmiotowieniem relacji konsumenckich, w których zatracono stopniowo ową wschodnią specyfikę i określony naturalny stosunek względem dóbr⁴¹.

Równocześnie w latach 90. wiele krajów na świecie zaczęło dopominać się o swoje prawa. Wojny na Bałkanach, w Zatoce Perskiej, Rwandzie czy Czeczenii były wynikiem niewłaściwej polityki mocarstw wobec tych regionów. Szczególnie wojna w Iraku w 1990 roku wpłynęła negatywnie na nastroje Egipcjan w latach 90. Wraz z upadkiem idei jedności państw arabskich i załamaniem się życia kulturalnego w Iraku, który był dotąd uznawany za „płuca kulturalne, którymi oddychał Egipt”⁴², ludzie stracili wiarę w przyszłość i sens pracy twórczej. Źródłem rozczarowań i frustracji Egipcjan była również kwestia Palestyny i postanowienia porozumienia pokojowego w Oslo. Mówi się, że sprawa palestyńska odbiła się echem we wszystkich państwach arabskich, naznaczając całe pokolenia piętnem melancholii i braku nadziei⁴³. Również pokolenie lat 90. w Egipcie odczuło na sobie skutki tej tragedii.

Wreszcie, poza przyczynami regionalnymi z zakresu polityki i kultury oraz wydarzeniami na świecie, na sytuację młodego pokolenia w Egipcie duży wpływ miało także pojawienie się nowych technologii i przyspieszenie tempa życia, które w ostatnich latach

⁴⁰ Ṣabḥī Mūsà, *‘An qaṣīdat an-naṭr*, “Al-Hilāl”, nr. 3, Al-Qāhira 2009, s. 170.

⁴¹ Karīm ‘Abd as-Salām, op. cit., s. 47-50.

⁴² Tamże.

⁴³ Tamże. Podobną rolę dla wcześniejszych pokoleń odegrała wojna sześciodniowa w 1967 roku. Wywiad z Sa‘adem ad-Dīnem Ibrāhīmem, *Democratiya*, Spring 2007, http://dissentmagazine.org/democratiya/article_pdfs/d8Interview.pdf (10.09)

uzależniło się od nowych technik komunikacji i przepływu informacji. W tym sensie lata 90. wykreowały uniwersalny obraz młodego człowieka, który kształtował swoje możliwości i nawyki percepcyjne w podobny sposób, niezależnie od miejsca, w którym przyszedł na świat.

2.2. Charakterystyka nowej grupy poetyckiej. Przyczyny jej powstania

W związku z wszystkimi przemianami, które miały miejsce w Egipcie u schyłku ubiegłego wieku, na początku lat 90. w tamtejszych kręgach literackich wyodrębniła się grupa artystów, którzy odróżniali się w zapatrywaniach na sztukę od poetów publikujących w czasopiśmie rządowych, bądź dostępnych dotąd niezależnych publikacjach. Poeci ci stanowili w większości grupę studentów uczelni wyższych, którzy mieli już za sobą pierwsze próby literackie, jednak nie znajdowali możliwości publikowania swoich utworów w szerszym obiegu. Powstała zatem potrzeba znalezienia forum, które byłoby głosem pokolenia i dawało szansę zaistnienia tej poezji w druku. Nie można więc mówić o pokoleniu lat 90. w oderwaniu od pism, które nie tylko publikowały i dyskutowały najnowsze dzieła młodych twórców, ale również artykułowały wspólne założenia pokoleniowe. Strukturę wydawniczą tych czasopism omówię w podrozdziale: Fora poetyckie. Działalność artystyczna. W tym miejscu chciałabym skoncentrować się na tym, co było przyczyną, dla której poeci postanowili odciąć się od poezji egipskiej poprzednich pokoleń, co nowego mieli do zaproponowania i w jaki sposób funkcjonowali jako twórcy. Wypowiedzi poetów, które prezentuję, są jedynie próbą opisu pokolenia, a nie omówieniem tematyki poezji. Poeci wielokrotnie podkreślali, że ich twórczość nie ma ambicji podejmowania tematyki aktualnej sytuacji politycznej, czy odzwierciedlania problemów pokoleniowych.

Zanim jednak przejdę do rozważań na temat pokolenia lat 90. warto zaznaczyć, że poza zasadniczymi różnicami w zakresie rozumienia poezji, które wniosło ono wraz ze swoją twórczością, i o które wciąż musi walczyć, wymiana pokoleniowa jest czymś naturalnym w sztuce i owa konfrontacja nowych twórców z „tradycjonalistami” zawsze poprzedza wszelkie zmiany, „stanowi pewien modus życia literackiego, właściwy przede wszystkim dla poezji⁴⁴”. Różnic tych upatruje się głównie w przeżyciach pokoleniowych, które spajają twórców i nadają specyfiki ich twórczości, o czym była mowa w poprzednim rozdziale. Podobne

⁴⁴ Joanna Orska, *Rytuał przełomu. Wstęp* (w: *Liryczne narracje – nowe tendencje w poezji polskiej 1989-2006*), Kraków 2006.

konflikty były udziałem poetów minionych pokoleń, którzy postrzegali się jako zupełnie wyjątkowa grupa, tłumacząc to właśnie swoją skomplikowaną sytuacją dziejową:

Początki tworzenia się grupy sięgają daleko w przeszłość. Mam na myśli przegraną w wojnie sześciodniowej, śmierć Nāṣira, inicjatywy pokojowe, itd. Wszystko to wystarczy, aby wytłumaczyć różnice intelektualne i kulturalne pomiędzy tym pokoleniem poetów a poprzednimi. Poprzednie pokolenie było świadkiem rewolucji lipcowej, i tzw. zasad socjalistycznych, budowy Wielkiej Tamy i różnych zwycięstw planu narodowego. My należymy do pokolenia, które wzniesło demonstrację 1972 roku, pokolenia, które było świadkiem i ofiarą pierwszych aresztowań w latach 70. Równocześnie wielu poetów i intelektualistów poprzednich pokoleń sympatyzowało z rządem, zajmowali nawet stanowiska ministerialne. Owa wyraźna różnica pomiędzy pokoleniem, które weszło do rządu i tym, które było wysyłane do więzień, ukazuje odległość jaka dzieli polityczne, społeczne i kulturowe uwarunkowania, które kształtowały poetów pokolenia lat 70. od poprzednich⁴⁵.

Pierwszym czasopiśmie pokolenia lat 90. była *Al-Kitāba al-uḥrā* (Inne pismo), założona w 1991 roku przez poetę i publicystę Hišāma Qiṣṭę. Ważnym impulsem do powstania pisma były antagonizmy, które dzieliły poetów poprzednich pokoleń i młodych twórców, których Qiṣṭa niejednokrotnie reprezentował na konferencjach i spotkaniach poetyckich. Jedno z takich spotkań odbyło się w 1991 roku w Kairze. W jego trakcie poeta Aḥmad ‘Abd al-M’uṭī Ḥiāzi⁴⁶ oskarżył nową poezję o brak dbałości o formę oraz przeciwstawił się tworzeniu poematu prozą, utrzymując, że jest to gatunek marginalny,

⁴⁵ *The beginnings of the formation of this generation extend further back in time: I mean the June 1967 defeat, the death of Nasser and the peace initiative...etc. All this was enough to account for the intellectual and cultural difference between this generation of poets and that which preceded it. The earlier poets had witnessed the July revolution and what was called the socialist laws, the construction of the High Dam and various national victories. As for our generation, it was destined to live through the defeats not the victories. We belong to the generation that kindled the 1972 demonstrations, the generation that witnessed and endured the first detentions in the seventies. At the same time many poets and intellectuals of the preceding generation were in sympathy with the regime, they were even appointed to its ministries... This blatant contrast between a generation that enters the ministry and another that enters detention camps reveals part of the difference and distance between the political, social and cultural making of the generation of the seventies and that which came before it.*

Rif’at Salām, w: Samia Mehrez, op. cit., s. 115-140.

⁴⁶ Aḥmad ‘Abd al-M’uṭī Ḥiāzi - ur. w 1935 roku. Ukończył Kolegium Nauczycielskie w 1955 roku oraz otrzymał dyplom w zakresie socjologii i literatury arabskiej na Sorbonie (1979). W latach 50. tworzył poezję metryczną. Był sygnatariuszem Manifestu Pisarzy i Ludzi Pióra w 1973 roku i w konsekwencji został wyrzucony z *Al-Ittiḥād al-Istirākī ‘al-‘Arabī*; (Socjalistyczny Związek Arabski). Zakazano mu dalszej pracy twórczej. W latach 1974-1990 przebywał na emigracji w Paryżu. Od czasu powrotu z emigracji zajmował ważne stanowiska w instytucjach rządowych: redaktor naczelny czasopisma *Ibdā‘* (1991), członek rady *Al-Maḡlis al-‘Alī li Ri‘āyat al-Funūn wa al-‘Ādab* (Najwyższa Rada Kultury, 1995). Otrzymał literacką nagrodę im. Kawafisa (egipsko-grecka 1990), nagrodę literacką poezji afrykańskiej (1996), najwyższą literacką nagrodę państwową (1997), Międzynarodową Nagrodę Poetów (2009). Wydał 5 tomików wierszy i liczne opracowania dotyczące poezji arabskiej. Od kilku lat nie wydaje nowych tomików i tworzy jedynie okazjonalnie. Jego utwory były tłumaczone na j.francuski, angielski, włoski, hiszpański, niemiecki, rosyjski, polski (tłum. Krystyna Skarżyńska-Bocheńska, Dorota i Hanaa Fattah, Grzegorz Walczak). „Poezja”, nr. 73, Warszawa 2009, s. 107-108.

którego nie należy traktować poważnie. W odpowiedzi Hišām Qišta stwierdził, że to właśnie poemat prozą oraz wszelkie nowe formy poetyckie stosowane przez młodych twórców, są autentyczną jakością, która jest w stanie sprostać potrzebom nowych czasów. Zarzucił poetom pokoleń 60., 70. i 80., że nie potrafili wyzwolić się od zaangażowania politycznego i ideologii. Postulował, że poezja nie powinna być rozpatrywana w tych kategoriach i należy ją uwolnić od jarzma polityki, gdyż poprzednie pokolenia właśnie ze względu na zaangażowanie polityczne, nie zdołały uchwycić nowego ducha. Poza tym wystąpił w obronie tych poetów, którzy wyłamywali się panującym regułom i odrzucali poetyckie przesłanie na rzecz swobodnej ekspresji artystycznej. W ten sposób zarysował się ostry konflikt pomiędzy poetyckim *establishmentem*, a więc tymi twórcami, którzy publikowali w czasopiśmie rządowych, w zgodzie z narzuconymi regułami, bądź jako piewcy socjalizmu i marksizmu uprawiali swoją poetycką twórczość⁴⁷.

W atmosferze braku porozumienia i wzajemnej niechęci (utwory młodych twórców rzadko kiedy trafiały na łamy czasopism literackich, wydawcy odmawiali publikacji eksperymentalnej poezji) dostrzeżono potrzebę utworzenia kolejnego pisma pokoleniowego. Był to również rezultat porozumienia pomiędzy Aḥmadem Ṭahą, głównym założycielem *Al-Ġarād* (Szarańcza) i Hišāmem Qištą, wedle którego *Al-Kitāba al-uḥrā* miała nie tylko publikować nową poezję, ale również zajmować się nową sztuką pod każdą jej postacią, jej krytyką oraz kontekstem kulturowym, natomiast *Al-Ġarād* miało koncentrować się wyłącznie na samej literaturze⁴⁸. W ten oto sposób dwa lata po założeniu *Al-Kitāba al-uḥrā* ukazał się pierwszy numer czasopisma *Al-Ġarād*, a jego redaktor naczelny Aḥmad Ṭaha zdołał zgromadzić wokół siebie grupę poetów, którzy chętnie zaangażowali się w tworzenie nowego pisma.

Czasopisma *Al-Ġarād* i *Al-Kitāba al-uḥrā* z założenia nie miały ze sobą konkurować. Wręcz przeciwnie, idea była taka, że ich działalność miała się wzajemnie dopełniać. W rezultacie jednak, z biegiem czasu uformowały się wokół nich dwa ugrupowania, które niejednokrotnie popadały w konflikt, i mimo że niektórzy twórcy publikowali często na łamach obu czasopism, znajdowali się i tacy, którzy nawzajem się zwalczyli⁴⁹. Żadne z nich jednak nie było podstawą do wyłonienia się formalnej grupy poetyckiej. Nie ogłoszono żadnych

⁴⁷ Z mojego wywiadu z Hišāmem Qištą, Kair, styczeń 2009.

⁴⁸ Z mojego wywiadu z Aḥmadem Ṭahą, Kair, grudzień 2008.

⁴⁹ Z mojego wywiadu z poetami i krytykami publikującymi w obu pismach (Yāsir ‘Abd al-Laṭīf, Muḥammad Mutawallī, ‘Aliyya ‘Abd as-Salām, Aḥmad Ṭaha, Hišām Qišta).

manifestów ani poetyckich deklaracji. Jedynie artykuły wstępne obu redaktorów naczelnych podsumowywały sytuację poetycką Egiptu i omawiały wspólne wysiłki krzewienia nowej poetyckiej jakości.

Dla poetów jednak pisma te były nie tylko miejscem, gdzie mogli w końcu publikować swoje utwory, chociaż, jak podkreśla Elisabeth Kendall, możliwość ujrzenia swojego nazwiska w druku miała dla tych młodych twórców ogromne znaczenie⁵⁰. Przede wszystkim jednak odgrywały one ważną rolę jako „wydarzenia artystyczne”, w których „przebieg” poeci byli bezpośrednio zaangażowani. Mam tu na myśli moment przygotowywania pisma do druku, który był okazją do wielu nieformalnych spotkań, wymiany poglądów, omawiania nowych przedsięwzięć artystycznych. Domy niektórych z nich znane były powszechnie jako swoiste salony literackie, jak to było w przypadku domu Aḥmada Ṭahy, u którego młodzi poeci często bywali, przemieszkowali i doksztalcali się mając do dyspozycji bogatą bibliotekę mistrza. Trzeba w tym miejscu podkreślić rolę jaką w wprowadzaniu nowych poetów na scenę literacką i lansowaniu ich w środowiskach twórczych odgrywali ich starsi mentorzy. Nie tylko domy Aḥmada Ṭahy czy Īmān Mirsāl⁵¹ słynęły ze spotkań, podczas których młodzi poeci odczytywali swoje wiersze, podobną sławą cieszył się również salon literacki Idwāra al-Ḥarrāṭa⁵².

Kontakty towarzyskie i nieformalne spotkania w gronie twórców pokoleniowych sprzyjały powstawaniu nowych skupisk artystycznych w kawiarnianym Kairze. Literackie centrum miasta przeniosło się w latach 90. z sławnej niegdyś Café Riche (która aktualnie straciła swój awangardowy charakter i zamieniła się bardziej w miejsce gdzie chętnie zaglądają bogaci turyści, żeby uszczknąć coś dla siebie z prestiżu i sławy – tu przecież odbywały się niegdyś sławne „piątki literackie” Naḡība Maḥfuza) w rejony Bāb al-Lūq, do barów takich jak: Ḥurriyya (Wolność), Zahrat al-Bustān (Kwiat Ogrodu) czy Stella Bar. Miejscami o nieco wyższym standardzie były natomiast: kawiarnia hotelu Cosmopolitan, Odeon, Le Bistro i Le Grillon, gdzie chętnie bywali poeci publikujący w *Al-Kitāba al-uḥrā*. Do dziś gromadzi się tam literacka śmietanka Egiptu. Tak wspomina tę okolicę Ṣun‘ Allāh Ibrāhīm w książce „Piekielny Trójkąt”:

⁵⁰ Elisabeth Kendall, *Literature, Journalism and the Avant-Garde Intersection in Egypt*, New York 2006, s. 89.

⁵¹ Oboje zaliczam do pokolenia lat 90., choć ich debiut przypada na wcześniejszy okres.

⁵² Richard Jacquemond, op.cit., s. 172-173.

Z jakiegokolwiek miejsca nie próbowałby pisarz przemierzyć tego trójkąta, on czy ona zawsze wylądaje pośrodku zawieruchy i płomieni, które nadają mu zasłużone miano Piekelnego Trójkąta. Co więcej, jest ono zaopatrzone w służby transmisyjne potężniejsze niż CNN. Jak CNN nadają ono całodobowe relacje z różnych literackich i artystycznych bitew, wraz z towarzyszącymi im paktami, obok oczywiście codziennych informacji, czyli tego, czego nawet nie publikowały gazety opozycyjne, z naciskiem na sekretne wydarzenia ze świata polityki, ostatnie polityczne skandale, zapierające dech w piersiach interesy oraz podejrzane projekty. Wszystko przyprawione nieodłączną dawką zdrad małżeńskich i seksualnych relacji⁵³.

Należy zauważyć, że nieformalne miejsca spotkań zawsze odgrywały bardzo istotną rolę w konsolidacji egipskiego środowiska artystycznego. Ich życie rządzi się swoimi prawami, a bywanie w nich należy niejako do obowiązków poety, któremu zależy na popularności i możliwości publikowania:

Odwiedzanie tych kawiarni jest czynnością nadzwyczaj sformalizowaną i ci, którzy najlepiej znają środowisko mogą nieomal przewidzieć kto będzie się znajdował w takiej a takiej kawiarni, w takim a takim dniu. Są kawiarnie gdzie pisarze spotykają się razem w małych grupkach (šilla), i takie, gdzie idzie się po to by kogoś zobaczyć, zostać zauważonym czy nawiązać kontakty. Nawiązywanie kontaktów może oznaczać czekanie na przybycie redaktora działu kultury, przedstawienie się „wielkiemu pisarzowi”, rozdawanie egzemplarzy ostatniej książki, itp.⁵⁴

Z rozmów z poetami pokolenia lat 90. wynika jednak, że wzajemne kontakty nie były dla nich aż tak istotne, jak to było w przypadku poetów pokolenia lat 60. czy 70. Również działalność czasopism pokoleniowych w latach 90. można interpretować w ten sposób - nie tylko jako chęć połączenia wysiłków pod jednym hasłem, ale jako pragnienie podkreślenia swojego indywidualizmu. Poeci ci byli przede wszystkim twórcami indywidualnymi, a przynależność do tych ugrupowań w okresie lat 90. była właśnie wynikiem konieczności jaka zaistniała ze względu na ograniczone możliwości publikacji. W rozmowach poeci niejednokrotnie podkreślali, że o ile istnienie pokolenia lat 90. jest niezaprzeczalne, to jednak w przypadku tego pokolenia nie można mówić o istnieniu grup. Poeta Yāsir ‘Abd al-Laṭīf w wywiadzie, którego udzielił niezależnemu dziennikowi egipskiemu *Al-Badīl* (Alternatywny) stwierdza, że z całą pewnością istnieje pokolenie lat 90. w literaturze egipskiej, w tym również w poezji, i on sam czuje się jego częścią⁵⁵. Wymienia cechy wspólne poezji poszczególnych twórców, którzy wyłonili się w okresie lat 90., i podkreśla ich wspólne gusta

⁵³ Sonallah Ibrahim, *Triangle of Horror* (cyt. za: Richard Jacquemond, *Conscience of the Nation. Writers, State and Society in Modern Egypt*, Cairo - New York 2008, s. 175).

⁵⁴ Richard Jacquemond, op. cit., s. 175.

⁵⁵ Yāsir ‘Abd al-Laṭīf, *Ḥiğāzī wa qasīdat an-naṭr. Ma ‘raka bayta*, „Al-Badīl”, Al-Qāhira 2009, s.12.

literackie i przekonania odnośnie świata i sztuki. Również poetka Īmān Mīrsāl podziela tę opinię:

الجيل يمكن أن يُفهم بشكل أفضل إذا تحدثنا عن اللحظة التاريخية التي تجعل أسئلة بعينها تُطرح، أو شكل أدبي بعينه يتم التحيز له. بهذا المعنى أظن أنه كان هناك جيل ستينيات وجيل تسعينيات فقط؛ أقصد كان هناك لحظتان هامتان لطرح الأسئلة وللتحيز لنوع أدبي⁵⁶.

Pojęcie pokolenia można zrozumieć lepiej, mówiąc o momencie historycznym, który stawia nas przed konkretnymi zagadnieniami lub o konkretnym gatunku literackim, ku któremu się ono skłania. W tym sensie, sądzę, że istniały jedynie dwa pokolenia, lat 60. i 90.. Mam na myśli historyczne znaczenie tych czasów i stosowanie w tym okresie nowych form literackich.

Są jednak i tacy spośród poetów publikujących w *Al-Kitāba al-uh̄rā* i *Al-Ġarād*, którzy nie dostrzegają żadnych więzi pomiędzy członkami pokolenia lat 90., a jeśli w ogóle mówią o wspólnych założeniach tej poezji, odnoszą je do przeszłości:

لا يشغلني الانتماء إلى جيل كثيرا.. ففي بلد مثل مصر تتشكل الأجيال تنفيذا لأغراض صغيرة وتافهة وتتحول إلى جيتوهات تسويقية وترويجية لأفرادها.. لذلك فإن علاقتي بالأصدقاء من جيلي تبدو باردة أو منقطعة منذ فترة فلهم حساباتهم ولي حساباتي باستثناء الأتقياء منهم فهولاء فقط ما زلت على اتصال إنساني بهم⁵⁷.

Nie bardzo zajmuje mnie przynależność do pokolenia. W państwie takim jak Egipt pokolenia kształtują się pod wpływem niskich pobudek i szybko zamieniają się w getta zaspokajające potrzeby marketingowe konkretnych ludzi. Więc jeśli od jakiegoś czasu moje kontakty z kolegami z pokolenia wydają się być chłodne, zarówno oni jak i ja mamy ku temu swoje powody, z wyjątkiem tych najlepszych przyjaciół, z którymi utrzymuję kontakty na płaszczyźnie koleżeńskiej.

Niektórzy podważają nawet istnienie samego pokolenia, podkreślając tym samym rolę, jaką we wprowadzaniu przemian odgrywali poszczególni poeci:

⁵⁶ Z mojego wywiadu z Īmān Mīrsāl, Kair, listopad 2008.

⁵⁷ Z mojego wywiadu z Mīlādem Zakāriyyā Yūsufem, Kair, październik 2008.

فكرة الأجيال فكرة مقحمة، مع أن ما سمي بجيل التسعينات في الشعر كان مبرراً من جراء وجود حركة حقيقية أو تغيير. وارتدت أن تكون هناك صداقات شخصية لكنني نادراً ما شعرت أنني في حوار أو جدل خلاق مع أحد من أبناء جيلي. الفائدة الأساسية من وجود هذه الحركة كانت الإحساس بأن هناك من يرى الكتابة من منظور مشابه. نوع من الطمأنينة ليس أكثر⁵⁸.

Pojęcie pokolenia jest pojęciem przytłaczającym. To, co bywa nazywane pokoleniem lat 90. można odnieść jedynie do istniejącego wówczas ruchu lub przemian. Chciałem mieć wśród nich przyjaciół, ale rzadko kiedy miałem wrażenie, że byłem w twórczym dialogu z kimkolwiek należącym do pokolenia. Zasadniczą korzyścią z istnienia tego ruchu było poczucie, że byli wokół ciebie tacy, którzy podobnie patrzyli na pisanie. Po prostu rodzaj komfortu psychicznego, nic więcej.

Podobną opinię wyraża Ğirĝis Šukrī, który podkreśla, że pokolenie lat 90. złożone było z indywidualnych twórców, którzy w początkowym okresie wzajemnie się inspirowali, obecnie jednak utrzymują jedynie towarzyskie kontakty:

أن أكون جزءاً من جيل هو أن أكون جزءاً من مناخ عام بما يحتويه من مفردات ثقافية وسياسية واجتماعية ، وحالة أدبية تطرح مفردات مشتركة يبين جيل ما ، ولكن في هذه اللحظة التاريخية التي نعيشها ، باتت فكرة الأجيال بعيدة عن الواقع وأصبح لكل شاعر مشروعه الشخصي ، ربما حدث في بداية حياتي الشعرية الارتباط الوثيق بفكرة الأجيال والجماعة الشعرية ، ولكن وجدنتي فيما بعد ، ابتعد عن هذه الفكرة ، ولكن تبقي العلاقة الإنسانية بيني وبين جيلي من الشعراء هي الأهم⁵⁹.

Być częścią pokolenia oznacza być częścią ogólniejszej atmosfery, wraz z właściwym jej kulturowym, politycznym i społecznym tłem. Konkretna sytuacja literacka narzuca własne uwarunkowania, które wyróżniają dane pokolenie. Jednakże obecnie kwestia pokoleń oddaliła od rzeczywistości i każdy z poetów ma swój własny projekt. Być może na początku mojej literackiej kariery byłem mocniej związany z ideą pokoleń i grup poetyckich, jednak później odszedłem od niej. Pozostały jedynie związki osobiste pomiędzy mną a poetami pokolenia, i to jest najważniejsze.

Poeta Aḥmad Yamānī zwraca uwagę na właściwe zrozumienie idei pokolenia, która rozpatrywana abstrakcyjnie prowadzi do powstania naciąganych teorii. W gruncie rzeczy

⁵⁸Z mojego wywiadu z Yūsufem Raḥą, Kair grudzień 2008.

⁵⁹Z mojego wywiadu z Ğirĝisem Šukrī, Kair grudzień 2008.

pokolenie, według Yamānī'ego, to nic więcej, jak grupa poszczególnych twórców, z których każdy stosował właściwą mu poetykę. I to właśnie właściwości stylu, języka i wrażliwość poety powinny stanowić punkt wyjścia dla badaczy literatury:

فيما يخص فكرة الجيل فإنها تبدو اعتباطية إلى حد كبير، يمكن الحديث عن مشتركات ومنطلقات فكرية، قد تبدو فكرة الجيل ذات قيمة ما عند ظهور أية حركة أدبية جديدة، وتشكل نوعا من الاحتماء بعقول متشابهة نوعا والالتكاء والمساندة وغير ذلك. على أن الفكرة تتحلل وتتقوض بعد ذلك من تلقاء نفسها ولا يبقى سوى نص الشاعر مفردا ووحيدا في أية مواجهة محتملة. على هذا أرى فكرة الأجيال في إطارها الفردي وليس العام، لا يتم التعامل معه أدبيا بوصفه كتلة بل بوصفه أفرادا تقاربوا في لحظة تاريخية بعينها. الجيل إذن يوحد والشاعر يفرق، الجيل هو ثقافة الجموع والشاعر هو ثقافة الفرد. شخصيا لا أتعامل مع الشعراء منطلقا من أي جيل يمثلون بل من أية شعرية يمثلون وهكذا تصبح الفروق فروقا بين أفراد وإن كان هذا سيصعب مهمة البحث الأدبي لكنه، في تقديري، الطريق الصحيح لفهم أية شعرية.

Jeżeli chodzi o kwestię pokolenia, to w dużym stopniu wydaje mi się ona bezpodstawna. Można mówić o uczestnikach, produktach ideowych. Kwestia pokoleń wydaje się nabierać wartości wraz z pojawieniem się każdego nowego ruchu poetyckiego i umożliwia do pewnego stopnia uzasadnione próby uciekania się do podobieństw pod względem jakości, inklinacji i rodzaju odwołań. Jednakże kwestia ta zaczyna żyć własnym życiem i ulega samoistnej destrukcji, i nie pozostaje nic prócz konfrontacji z tekstem konkretnego poety. Dlatego też według mnie kwestia pokolenia ma charakter jednostkowy nie ogólny, i można rozpatrywać ją tylko w ramach poszczególnych jednostek, które w pewnym momencie historycznym połączył jakiś związek, a nie jako grupę. Pojęcie pokolenia łączy, poety oddziela. Pokolenie jest kulturą grupy, poeta - kulturą jednostki. Osobiście nie traktuję poetów jako przedstawicieli pokolenia, ale patrzę na nich z perspektywy stosowanej przez nich poetyki, i w ten sposób ta różnica staje się różnicą pomiędzy jednostkami. Nawet jeśli ma to utrudnić pracę teoretykom literatury, to moim zdaniem, to jedyna właściwa droga do zrozumienia poetyki.

Natomiast z wywiadu z poetą 'Azmī'im 'Abd al-Wahābem wynika, że kwestia pokoleń w poezji jest zupełnie niejednoznaczna i właściwie każdy z twórców ma na ten temat własne zdanie. Poeta niechętnie stosuje nazwę pokolenia dla twórców odpowiedzialnych za przemiany w poezji, które miały miejsce w ostatnich dziesięcioleciach. Jednocześnie jednak podkreśla rolę, jaką odegrali w niej poeci w latach 90.:

فكرة الجيل في مصر فكرة ساذجة فهناك أجيال الستينات والسبعينات والثمانينات والتسعينات وكلها لاتصنع جيلا بالمعنى الفني إنها جماعات تحتمي ببعضها البعض فلا يعقل أن تكون عشر سنوات كافية لإفراز جيل جديد يكتب باشتراطات مختلفة عن الجيل السابق وي طرح جماليات خاصة به. هناك حركتان شعريتان مهمتان في تاريخ الشعر المصري الحديث: الأولى حركة جيل الريادة (صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي) التي صنعت انقلابا في مسار القصيدة العربية بتخليها عن القافية واحتفاظها بوحدة التفعيلة الحركة الثانية هي حركة جيل التسعينات التي صنعت ثورة حقيقية في تاريخ الشعر المصري⁶⁰.

Idea pokoleń w Egipcie jest dość naiwna. Poetom lat 60., 70., 80. i 90. nie udało się stworzyć pokolenia w sensie artystycznym. Były to tylko ugrupowania, które nawzajem się wspierały. Nie jest uzasadnione, żeby co 10 lat wylaniało się nowe pokolenie, które pisze według nowych zasad i określa własną estetykę.

Istnieją dwa ważne ruchy w historii współczesnej poezji egipskiej: pierwszy to ruch poetycki pionierów (Şalāḥ ‘Abd aṣ-Şabūr, Aḥmad ‘Abd al-M‘uṭī Ḥiğāzī), który zrewolucjonizował qaṣīdę arabską, uwalniając ją od rymów, zachowując przy tym jedność stopy, oraz drugi ruch poetycki - pokolenia lat 90., które przeprowadziło prawdziwą rewolucję w poezji egipskiej.

Pojęcia grupy i pokolenia w poezji egipskiej mają według Richarda Jaquemonda szczególny charakter i bywają bardzo często nadużywane⁶¹. Służą one poetom jako broń w walce o własne prawa i symboliczne znaczenie, wewnątrz tego względnie niezależnego sektora, jakim jest sztuka, w konfrontacji z ich bardziej wpływowymi poprzednikami⁶². Na podobnych zasadach, według autora, powstała grupa poetów czasopisma *Gallery 68*, która również skupiała bardzo różnorodne grono artystów, a jednocześnie określała pewne wspólne założenia, które nie miały wiele związku z rzeczywistością⁶³. A zatem heterogeniczny charakter pokolenia lat 90. nie wydaje się być jakimś odosobnionym przypadkiem, ale jedynie powielaniem schematu funkcjonowania w środowisku literackim, gdzie główną zasadą jest sprzeciw wobec panującej sytuacji i walka o nowy porządek, a nie sformułowanie jasnego programu artystycznego. Jednakże wydaje się, że w przypadku pokolenia lat 90. poeci koncentrujący się wokół czasopism literackich nie posługiwali się strategią „markowania” swojej twórczości przynależnością do tychże grup na taką skalę. I w sytuacji, kiedy to

⁶⁰ Z mojego wywiadu z ‘Azmīm ‘Abd al-Wahābem, Kair, marzec 2009.

⁶¹ Richard Jacquemond, op. cit., s. 168. Jako alternatywne określenie „grupy” R. Jacquemond proponuje termin *ṣilāliyya* (koteria), który jego zdaniem często lepiej oddaje charakterystyczną strukturę nowej poezji egipskiej. Tamże, s. 173.

⁶² Tamże.

⁶³ Tamże.

niezależne czasopisma literackie zaprzestały już swojej działalności, oni sami rzadko kiedy wspominają o związkach z nimi w kontekście własnej twórczości. Poza tym, jak widać, nie zawsze chętnie godzą się na takie przyporządkowanie.

Zagadnienie istnienia pokoleń w poezji egipskiej i przynależności do pokolenia lat 90. w ciekawy sposób rozważa poetka Īmān Mīrsāl, której zdaniem kwestia pokoleniowa jest drugorzędna, i powinna być tematem rozważań jedynie dla teoretyków kultury:

عندما نتحدث عن "جيل أدبي" فنحن نتحدث عن قضية ثقافية لا عن همّ يخص الكتابة، فتدقيق ما هو الجيل الأدبي، وما العوامل التي تشكله، الملامح المشتركة بين إنتاج أفرادها، كل ذلك من مهام النقد الأدبي، علم الاجتماع، سيولوجيا الثقافة⁶⁴.

Kiedy mówimy o pokoleniach literackich, zajmujemy się sprawami kultury a nie samym procesem twórczym, gdyż analizowanie pokolenia, czynników, które je ukształtowały, cech wspólnych w twórczości poszczególnych poetów należących do tego pokolenia, wszystko to jest zadaniem krytyki literackiej, nauk społecznych i socjologii kultury.

W dalszej części wypowiedzi Īmān Mīrsāl uzasadnia brak potrzeby podziału pokoleniowego dla odbioru poezji oraz bezzasadność utożsamiania się twórców z ideą pokoleniową⁶⁵. Próbuje również nakreślić atmosferę czasów, w których formowało się pokolenie lat 90.:

⁶⁴ Z mojego wywiadu z Īmān Mīrsāl, Kair, listopad 2009.

⁶⁵ Z mojego wywiadu z Īmān Mīrsāl, Kair, listopad 2009:

عندما أقرأ بيتس أو وديع سعادة، لا أفكر إطلاقاً من أي جيل هما في الحركات الثقافية التي ينتمون إليها. إن حضور النص يصنع هويته وسلالته، وعليك أن تقيم علاقة ما معه أو تفشل، تدخله في شبكة تصوراتك أو تنساه بعد القراءة مباشرة، في نفس الوقت لا أتذكر اسم بعض الشعراء إلا إذا فكرت بهذا التوصيف التحبيشي (جيل) ذلك لأن ليس لديهم إنجاز خارج هذه القائمة، التكتل. نفس الملمح أفكر فيه عندما أقرأ (سينما المرأة) أو (كتابة المرأة) تجد أسماء حضرت لأنها تنتمي لهذا النوع (المرأة) بينما لو فكرت بالسينما أو بالكتابة، لن تتذكرها، أظن أن بعض محدوديات الإمكانيات من منتجي الفن يهمهم وجود هذه التصنيفات الزمنية والنوعية، حتى يحملهم سياق ما هكذا (شروة). بينما الصراع داخل الفن - كما أظن - هو صراع بين ذوات فردانية. أنت نصك. ونصك لن يعيش إلا تكن لديه الطاقة الذاتية لتحمل ذوات قراء مختلفين، ولحظات قادمة مختلفة عن لحظتك.

Gdy czytam Yeatsa czy Wadī' Sa'āda, nie zastanawiam się do jakich pokoleń czy grup należą. Bowiem to sam tekst tworzy tożsamość i wchodzi w relacje pokoleniowe, to od ciebie zależy czy nawiążesz z nim więź, czy też nie, czy wniknie on w strukturę twojej wyobraźni, czy zapomnisz o nim jak tylko odłożysz książkę. Równocześnie zwykle nie pamiętam nazwisk niektórych poetów, gdy klasyfikuję ich ze względu na pokolenie, do którego należą, bo z reguły poza wyznacznikiem pokoleniowym, nie mają się czym pochwalić. To samo odnosi się według mnie do pojęć takich jak: „kino kobiece” czy „literatura kobieca” – pamięta się kilka nazwisk z tego nurtu, ale gdy ma się na myśli kino czy literaturę jako taką, zapomina się o nich. Uważam, że tylko artyści o ograniczonych możliwościach odwołują się do kategorii czasu, gatunku, wykorzystują kontekst do promowania siebie. Podczas gdy sama sztuka, jak sądzę, to zmagania indywidualuów. Jesteś swoim tekstem. A twój tekst nie będzie mógł istnieć, gdy jego energia nie będzie mogła sprostać wymaganiom różnych czytelników i chwilom, które dopiero nadejdą, i które różnią się od obecnej.

مع ذلك أرى أن ثمة روحاً مختلفة تتشكل، تتلبس داخل الحياة وداخل الكتابة أشخاصاً متباينين الأعمار والتوجهات، الأمر يعود ليقظة الذات في مواجهة ما تعيشه، الوعي به، القبض على هذه الروح التي لا أستطيع وصفها، لأنها تتغير باستمرار محتفظة بهويتها، شعر ياسر عبداللطيف وأحمد طه وأحمد يماني، سيما داوود عبدالسيد، الشلة التي تجلس على مقهى الحي لإهدار الوقت، كأن الحياة حكم مؤبد وقاس، "هرتلة" أصدقائي وهو يتبادلون الذكريات، تعطل أسامة الدناصوري عن الكتابة، كتابة وائل رجب وهيثم الورداني وأحمد فاروق وأحمد غريب، الذهاب للعمل مع الحفاظ على انفصال دائم لأنك غير قادر على الاندماج ولا التبني مع ذلك تحتاج طعاماً وسجائر وكتباً، تجاور الاكتئاب مع الهوس في حب الحياة في لحظتين متتاليتين.

اللحظة تتشكل وتتسرب إلى الأشخاص الأحياء بجد، والحياة هنا طاقة، وليست شهادة ميلاد⁶⁶.

Ponadto dostrzegam istnienie nowego ducha w życiu i literaturze, który wniknął w ludzi w różnym wieku, przynależących do rozmaitych kierunków. Sprawa polega na tym, by uświadomić sobie jego istnienie i spróbować uchwycić go (pomimo tego, że nie można go opisać, gdyż ciągle się zmienia), zachowując przy tym jego tożsamość. Poezja Yāsira 'Abd al-Laṭīfa, Aḥmada Ṭahy, Aḥmada Yamānīego, filmy Dāwūda 'Abd Sayyida, grupa ludzi, która przesiaduje razem po kawiarniach, jak gdyby życie było dla nich ciężkim więzieniem, moi przyjaciele włóczędzy, dzielący się doświadczeniami, Usāma ad-Dināṣūrī, który już nie pisze, literatura Wā'ila Raḡaba, Hayṭama al-Wardānīego, Aḥmada Fārūqa, Aḥmada Ġarība, chodzenie do pracy z świadomością wiecznego wyobcowania, ponieważ nie potrafisz się przystosować i być taki, jak inni, ale przecież potrzebujesz jedzenia, papierosów, książek, naprzemienność depresji i szaleństwa w umiłowaniu życia.

Chwila obecna kształtuje i wnika w ludzi żyjących tu i teraz, życie jest energią, nie metryką urodzin.

Dokonyje także pewnej charakterystyki pokolenia lat 90. oraz przedstawia aktualną sytuację poetów, którzy z różnych powodów rozluźnili wzajemne kontakty:

ولكني يجب أن أضيف في 2009 ومن كندا فأقول لقد تفرق أفراد هذا الجيل بين البلاد "أحمد يماني في أسبانيا وهيثم الورداني وأحمد فاروق في ألمانيا وأحمد غريب في الإمارات"، ولم أقرأ شيئاً لأحمد طه خلال سنين"، والموت أحياناً "أسامة الدناصوري ووائل رجب". هذا ليس جيل طبقاً لشهادات الميلاد والسن بل أناس مختلفون التقوا واشتركوا في أسئلة ما خلال لحظة تاريخية معينة.

⁶⁶ Z mojego wywiadu z Īmān Mīrsāl, Kair, listopad 2009.

بالطبع لعب كل منا دوراً في تطوير الآخرين، ولكن بعد كل هذه السنوات اختار كل طريقه وبقت الصداقة هي الأهم فيما أعتقد⁶⁷.

Teraz, w 2009 roku, i z perspektywy mojego obecnego pobytu w Kanadzie, muszę jednak dodać, że poeci tego pokolenia rozproszyli się po świecie - Aḥmad Yamānī jest w Hiszpanii, Hayṭam al-Wardānī i Aḥmad Fārūq w Niemczech, Aḥmad Ġarīb w Emiratach, nie czytałam też od dwóch lat niczego nowego Aḥmada Ṭahy, niekórzy umarli – Usāma ad-Dināsūrī i Wā'il Rağab. To nie jest pokolenie, które można sklasyfikować po dacie urodzin i wieku. Jesteśmy różnymi ludźmi, którzy się spotkali i wspólnie musieli zmierzyć z pewnymi zagadnieniami w określonym momencie historycznym... Naturalnie każdy z nas miał swój udział w rozwoju twórczym pozostałych, ale po wszystkich tych latach każdy wybrał swoją własną drogę. Jednak przyjaźń pozostała, i myślę, że to jest najważniejsze.

Podkreślając indywidualizm poetów, Īmān Mīrsāl zwraca jednocześnie uwagę na rolę, jaką odgrywa poczucie przynależności pokoleniowej w pracy artystycznej i życiu osobistym twórcy:

بالنسبة لي فقد كنت أبحث بدأب ويأس عن ناس أو فكرة، فقط لأرّم روعي، حياتي التي يفاجئني خرابها في كل لحظة. كنت في حاجة لأصدقاء، لتواصل مع آخرين، لديهم القدرة على تحمل خيبتهم بلا رتوش. كنت أسعى للتورط، للدخول مع أشباه لي في ورشة إنتاج مشترك لتربية روعي مرة أخرى خارج كل تربية أبوية عائلية سياسية تحدد النجاح كذروة وكمحصلة وتؤسس لتخريب الذات لصالح نموذج عمومي وزائف⁶⁸.

Jeśli chodzi o mnie, to mozolnie poszukiwałam ludzi i idei, żeby uleczyć swoją duszę i życie, które nie raz niespodziewanie mi się zawaliło. Potrzebowałam przyjaciół, komunikacji z innymi, którzy byliby w stanie zmierzyć się z własnymi niepowodzeniami. Pragnęłam zaangażowania, wspólnej pracy twórczej z podobnymi ludźmi i rozwoju duchowego, innego od wychowania rodziny, dla której sukces i dobra materialne są wszystkim, i która jest w stanie poświęcić duszę, by urzeczywistnić ten powszechny i fałszywy zarazem model.

W związku z tym, że nie wszyscy poeci pokolenia lat 90. identyfikują się z grupą oraz nie wykształcili wspólnego programu artystycznego, trudno jest mówić o jednolitym stosunku poszczególnych twórców do poezji, czy zbieżnych inspiracjach. Należy jednak pamiętać, że

⁶⁷ Z mojego wywiadu z Īmān Mīrsāl, Kair, listopad 2009.

⁶⁸ Z mojego wywiadu z Īmān Mīrsāl, Kair, listopad 2009.

obok pracy twórczej łączył ich również pewien wspólny sposób egzystencji, o czym wspominałam w poprzednim rozdziale, podobne postrzeganie świata. Uznając więc istnienie pokolenia lat 90. w poezji jako grupę indywidualnych twórców, jednakże o podobnych przeżyciach pokoleniowych i zjednoczonych pod szyldem kilku czasopism literackich, należałoby przyjąć, że ich twórczość posiadała jednak jakieś cechy wspólne. Warto więc zastanowić się nad następującymi kwestiami:

A. Jakie podobieństwa, zdaniem poetów, łączą poezję tego pokolenia i czym różni się ona od poezji poprzednich pokoleń? Jak oceniają tamtą twórczość?

B. Jaki jest ich stosunek do historii i polityki? Jaka rolę zdaniem poetów pokolenia lat 90. odegrały wydarzenia życia społecznego i politycznego Egiptu w kształtowaniu wizji ich poezji? Czy jest ona uniwersalna w odbiorze?

C. Jakie relacje zachodzą pomiędzy poezją pokolenia lat 90. a rynkiem wydawniczym? Co sądzą o literackim establishmentie?

D. Po jakie nowe inspiracje sięgnęli poeci tego pokolenia?

A. Ogólną charakterystykę poetów pokolenia lat 90., ich trudną sytuację, brak akceptacji i wsparcia ze strony instytucji kulturalnych oraz zainteresowania ze strony czytelników w poetycki sposób ujmuje 'Imād Fu'ād:

نعم، نحن رعاة الضلال، وحارسو عزلات أيضا... طوال عقود خلت، و"قصيدة النثر" المصرية تتواجد في الظل، وتتأني بنفسها عن أضواء النيون المشعة في ردهات المهرجانات واحتفالات المؤسسات الثقافية المصرية الرسمية، صرنا نتعرف على بعضنا البعض مثل لصوص الحانات ومجرمي الطريق، نخط سطورنا ثم نمحوها، لنخطها من جديد، ندخر من مالنا- القليل أصلاً - كي نطبع كتبنا على نفقاتنا الخاصة، ثم نوزعها على أصدقائنا يدا بيد، أو عبر عناوينهم البريدية الموزعة على شتي بقاع الأرض، نحن - في عرف آخرين - أولاد الضلال، وأفاقون، وتجار الكلمات، وفي أفضل الأحوال: نحن أصوات: "لم تتشكل

خصوصياتها بعد"، ومحاولات "لم تنزل في طور التكوين"، وحين نعرف أنفسنا، نقول بابتسامة: "نعم، نحن رعاة ظلال، و حارسو عزلات أيضاً"⁶⁹.

To prawda, od wieków hodujemy cienie i strzeczemy naszej samotności. Egipski poemat prozą skrył się w cieniu i sam ucieka od błyszczących światel neonów na korytarzach festiwalu i imprez organizowanych przez oficjalne instytucje kulturalne Egiptu. Sami siebie zaczęliśmy uważać za knajpianych złodziejasków i przydrożnych opryszków. Kreślimy linijki a potem je wymazujemy, żeby kreślić od nowa. Oszczędzamy grosze, żeby móc wydać za nie nasze książki, potem rozprowadzamy je w systemie z ręki do ręki wśród przyjaciół i rozsyłamy pocztą w różne zakątki ziemi. Dla innych jesteśmy „przybłędami”, „wagabundami” „kupczymy słowami”, a w najlepszym przypadku, głosami, „które nie stworzyły własnej wrażliwości” i próbami, które „wciąż są na etapie kształtowania się”. A sami przed sobą przyznajemy z uśmiechem: „Tak, hodujemy cienie i strzeczemy naszej samotności”.

Zasadniczą różnicą pomiędzy pokoleniem lat 90. a wcześniejszymi pokoleniami poetyckimi, była dużo większa swoboda obyczajowa, z jaką mogli tworzyć i publikować poeci tego pokolenia. Cechy dystynktywne tej poezji i jej kontestacyjny charakter podkreśla Īmān Mīrsāl:

لحظة التسعينيات هي لحظة واضحة الملامح ومختلفة عن الستينيات بالطبع؛ لحظة انهيار السرديات الأيديولوجية المتناسكة. أيضاً، كانت لحظة جيدة من حيث احباطها وأفقها المسدود مما وفرسياقاً للبحث عن نبرات شخصية في الكتابة. الفقر والبوهيمية والصدقات والشعور بأنك لا تريد وحتى إن أردت فلن تستطيع أن تجد مكاناً لنفسك (وظيفة، زواج، حب ..إلخ)، كل ذلك ساعد في تكوين هامش لم يكن ليوحد مع الأجيال الأسبق التي كان عندها أحلام (إن لم تكن تغيير الواقع العام فعلى الأقل استخدام الثقافة لتحسين الواقع الشخصي - الطبعي تحديداً والبحث عن المجد ربما). هذا السياق حول الكتابة جعل أيضاً المنتمين لها ورغم أنهم كانوا بلا حول ولا قوة مركز تهديد للمستقرين. هذا تراه جيداً في حجم العنف الذي وجه ضد هذه الكتابة وأصحابها من كافة التيارات⁷⁰.

Cechy charakterystyczne poezji lat 90. są oczywiste i różnią się od cech poezji lat 60., np. zburzenie silnie zakorzenionej narracji ideologicznej. Były to również nowe czasy ze względu na frustrację ludzi i impas, w którym się znaleźli, co sprzyjało rozwojowi akcentów indywidualnych w literaturze. Ubóstwo, życie w bohemie, przyjaźń, poczucie, że nie chcesz, lub nawet jeśli byś chciał, nie potrafisz znaleźć dla siebie miejsca (pracy, małżeństwa,

⁶⁹ ‘Imād Fu‘ād, *Ru‘āt wa ḥārisūn. Awwal anṭūlūgiyā li-qaṣīdat an-naṭr fi Miṣr*, „Al-Hilāl”, nr. 3, Al-Qāhira 2009, s. 167.

⁷⁰ Z mojego wywiadu z Īmān Mīrsāl, Kair, listopad 2009.

miłości, itd.). Wszystko to sprzyjało tworzeniu literatury alternatywnej, co nie było możliwe w przypadku pokoleń, które miały marzenia (jeśli nie chodziło im o zmianę ogólnej sytuacji, to przynajmniej o wykorzystanie kultury do polepszenia ich warunków osobistych i pogoń za pochlebstwami). Z tego właśnie powodu poeci pokolenia lat 90. stanowili zagrożenie dla establishmentu, mimo że w rzeczywistości nie posiadali żadnej władzy. Świadczy o tym gwałtowność oporu wobec tego rodzaju poezji i wobec jej twórców ze wszystkich nurtów.

Interesującą analizę przeprowadza również Aḥmad Yamānī, dokonując porównania poetyki pokolenia lat 90. z artystycznymi założeniami poezji wcześniejszych pokoleń. Różnica, według poety, polega przede wszystkim na wyłamaniu się z dominującej dotąd w poezji egipskiej konwencji „wielkiego tekstu”. Pokolenie lat 90. rozproszyło tę ideę, dokonało jej przewartościowania i wprowadziło szereg nowych, nie dających się łatwo sklasyfikować właściwości:

إذا كان لابد من الحديث عن مبادئ عامة لشعرية التسعينات فإن أهمها في تقديري التنوع الهائل في عدد الأطروحات الشعرية، وهذا فارق هام في تقديري عن تجربة السبعينات والثمانينات، كنت تلاحظ في الأجيال السابقة، بدءاً من الكلاسيكيين ومروراً بالرومانسيين وشعراء التفعيلة وما بعدهم أن هناك نصاً كبيراً ينضون تحته بشكل ما، وربما هذا ما يفسر فكرة الجيل لدى الكثيرين، بينما نص التسعينات كان شديد التنوع والاختلاف في نماذجه الأكثر نضجاً.

Główne założenia poetyki lat 90. to w pierwszej kolejności olbrzymie zróżnicowanie w obrębie twórczości poetyckiej. Jest to moim zdaniem podstawowa różnica pomiędzy tym pokoleniem, a pokoleniami lat 70. czy 80. U wcześniejszych pokoleń, począwszy od klasycystów, poprzez romantyków, poetów wolnego wiersza i ich następców można było zauważyć istnienie jakiegoś nadrzędnego „wielkiego tekstu”, który w pewnym sensie był właściwy każdemu z twórców. Być może to właśnie najlepiej wyjaśnia ideę pokolenia. Tymczasem tekst pokolenia lat 90. jest wyjątkowo różnorodny i różnice w jego zakresie są dużo bardziej wyraziste.

Według Ğirġisa Šukrī to właśnie pokoleniu lat 90. udało się harmonijnie połączyć elementy rzeczywistości z twórczym eksperymentowaniem, które przybliżyło tę poezję życiu, zachowując przy tym właściwy dystans w stosunku do historycznych i kulturowych uwarunkowań:

أما الفروق بيت الأجيال فهي فروق تخضع لشروط اللحظة التي نشأ فيها كل جيل ، وهذا ما نجده عند شعراء 70 ، و 80 الاهتمام باللغة والتجريد والغرابة الذهنية التي تخلو من الشعور الحقيقي والتجربة. والاهتمام بالشكل علي حساب التجربة الشعرية ، وبعضهم يكتب كأنه يعيش خارج اللحظة التاريخية التي ينتمي إليها ، وهذا بتأثير المناخ السياسي والثقافي في تلك الفترة ، أما في جيل 90 اختلف الأمر. حيث خرج الشعر من التجريد إلي تفاصيل الحياة اليومية ، وهنا كان التجريب الذي أنتج شعرية مغايرة⁷¹.

Różnice pomiędzy pokoleniami podlegają uwarunkowaniom, w których pokolenie zostało uformowane. Tak właśnie działo się w przypadku pokoleń lat 70. i 80. – zainteresowanie językiem, abstrakcją i ekscentrycznością, która pozbawiona była rzeczywistych odczuć i doświadczenia, zainteresowanie formą w oparciu o doświadczenie poetyckie. Niektórzy pisali tak, jakby żyli w oderwaniu od okoliczności historycznych, które ich przecież określały. Miało to związek z atmosferą polityczną i kulturalną w tamtym okresie. Natomiast pokolenie lat 90. jest zasadniczo różne, gdyż poezja odeszła od abstrakcji w stronę szczegółów życia codziennego. I to właśnie eksperymentowanie wytworzyło odmienną poetykę.

Z pewnością, jak utrzymuje Muḥammad Badāwī⁷² poeci pokolenia lat 90. wywodzą się z innych kręgów niż wcześniejsze pokolenia poetyckie, nie inspirowały się tradycyjną twórczością w takim stopniu jak ich poprzednicy, oraz nie wyrażają bolączek i kontrowersji, które zajmowały tamtych. Są również przedstawicielami nowego świata, który przeszedł całą serię przeobrażeń. Opisując swoją poezję często podkreślają, że jej głównym założeniem jest zniszczenie *status quo* wypracowanego przez pokolenia artystów, oraz poszukiwanie nowego sensu poezji, w zakresie języka, stylistyki, tematyki i znaczenia. I mimo, że od poprzednich rewolucji poetyckich nie minęło wiele czasu, to jednak ta rewolucja odzwierciedla ich zdaniem procesy, które zaszły w świecie arabskim od okresu modernizmu, charakteryzującym się dominującą chęcią unicestwienia poprzednich epok i wprowadzenia nowej poetyckiej dykcji⁷³. Zgodnie z tą tezą, ich poezja jest procesem ciągłej dekonstrukcji, odrzucają ją w formie w jakiej była znana i akceptowana dotąd. To, podobnie jak w przypadku niektórych

⁷¹ Z mojego wywiadu z Ğirġisem Šukrī, Kair, grudzień 2008.

⁷² Muḥammad Badawī, *Aš-ši‘r, yūtūbyā al-ḥayāt al-ġā‘iba*, „Kitāb fi ġarīda: Dīwān aš-ši‘ir al-‘arabī fi ar-rub‘ al-aḥīr min al-qarn al-‘išrīn”, nr. 106, 2007, s. 3.

⁷³ Tamże.

poetów wcześniejszych pokoleń, sytuuje ich w nurcie poetyckich dysydentów, poezji sufich, symbolistów i surrealistów⁷⁴.

Problematyka kontynuacji tradycji *versus* zerwanie z nią jest stale obecna w rozważaniach poetów odnośnie własnej twórczości. Wielu z nich otwarcie krytykuje poezję poprzednich pokoleń i odczuwa silną niechęć wobec tradycji poetyckiej. Jest ona dla nich synonimem tyranii i konformizmu, które chcąc dominować na przestrzeni lat, usiłowały wykluczyć i zniszczyć wszelkie formy eksperymentowania czy poetyckiej innowacji. Jako taka jest więc dla nich kolejnym autorytetem, z którym polemizują. Nic dziwnego jednak, że podejmują aż tak radykalny dyskurs. Świadomi bowiem tego, co dzieje się wokół nich i pozbawieni złudzeń, nie potrafią powiełać optymizmu poprzednich epok. Próbują przemówić własnym głosem i tylko w wykreowaniu oryginalnego języka widzą szansę na zachowanie swojej tożsamości. Poszukują własnych form, odpowiednich do wyrażenia wszechobecnego chaosu. Uważają, że ich poezja jest nie tylko lepsza, ale jest „prawdziwa”, gdyż poezja poprzednich pokoleń stosowała sztuczny język i podwójną moralność. Początki prawdziwej poezji to dla nich lata 90. Wszystko to, co powstało wcześniej, nie ma wartości. Poezję tradycyjną przeciwstawiają osobistej:

لا أرى جيلا ناجحا في الأجيال السابقة فكلهم كانوا غارقين في معارك وهمية مع اللغة وباستثناء الجيل الأول مع انطلاقة صلاح عبدالصبور سقط الشعر المصري في السبعينيات والثمانينيات بسبب اهتمام أصحابه بالشكل على حساب التجربة والشعور .. فصنعوا زخارف وألغازا غامضة أدت إلى انقطاع الناس تماما عن الشعر .. وكما قلت فإنني لا أعتمد شكلا معينا لكن يمكنك القول إنني لا أكتب إلا عن نفسي ومشاعري واحداثي الخاصة فأنا ضد الكتابة عن الآخرين أو عن القضايا السياسية والاجتماعية أنا ضد الدور الملتزم للشعر وضد توظيفه لأغراض غير الفن والتعبير عن المشاعر الغامضة والتجارب الروحية والحسية الغامضة أكتب فقط عن إنسانيتي بصرف النظر عن الشكل⁷⁵.

Nie widzę żadnego dobrego pokolenia wśród minionych pokoleń poetów. Wszyscy oni byli zbyt zaabsorbowani językiem, poza pokoleniem Ṣalāḥa ‘Abd aṣ-Ṣabūra. Poezja egipska w latach 70. i 80. podupadła ze względu na to, że jej twórcy byli pochłonięci formą zamiast doświadczeniem czy uczuciem. Tworzyli ornamenty i niejasne kalambury, co doprowadziło do całkowitego odcięcia się ludzi od poezji. Jak powiedziałem, nie jestem za konkretną formą w poezji; można powiedzieć, że piszę o sobie, swoich uczuciach i własnych sprawach, i jestem

⁷⁴ Samia Mehrez, op. cit., s. 130.

⁷⁵ Z mojego wywiadu z Milādem Zakāriyyā Yūsufem, Kair, październik 2008.

przeciwny pisaniu o innych lub o polityce czy sprawach społecznych. Sprzeciwiam się narzucaniu poezji jakiejś roli, wykorzystywaniu jej do innych celów niż artystyczne, wyrażaniu niejasnych uczuć i wydumanych duchowych i uczuciowych rozterek. Piszę tylko o swoim doświadczeniu egzystencji, bez zwracania uwagi na formę.

شخصياً لا أعتزف قبل التسعينات بغير الستينات وأكثرهم شعراء تفعيلة وإن كان الأهم بالنسبة لي مثل سركون بولص ومحمد الماغوط كتبوا بالنثر. لا شك أن كتابتي تقيم حواراً ما مع أمثال صلاح عبد الصبور وأمل دنقل، ولا شك أنهم أفادوني وأمتعوني. لكن لا مجال للتحديد أكثر من ذلك سوى أنني أكره محمود درويش كرهاً حقيقياً في الشعر وغير الشعر⁷⁶.

Osobiście uznaję przed pokoleniem lat 90. tylko pokolenie lat 60. Większość z tych poetów to twórcy poezji stopy, a ci najważniejsi dla mnie, jak Sarkūn Būlus czy Muḥammad al-Māgūt, pisali prozą. Bez wątpienia w mojej twórczości odwołuję się do poezji Ṣalāḥa ‘Abd aṣ-Ṣabūra czy Amala Dunqula, z pewnością się od nich uczyłem. Ale nic ponadto. Mogę otwarcie powiedzieć, że nie znoszę Maḥmūda Darwīša, nie tylko jako poety.

Nie wszyscy jednak mają aż tak negatywny stosunek do przeszłości. Muḥammad Mutawallī podkreśla, że jego twórczość ma korzenie zarówno w sztuce zachodniej, jak i rodzimej egipskiej⁷⁷. Otwarcie przyznaje, że kształtowała go poezja minionych pokoleń, Ṣalāḥa ‘Abd aṣ-Ṣabūra, ‘Abd al-Wahāba al-Bayātiego, Badra Ṣākira as-Sayyāba, Muḥammada ‘Afīfi Maṭara, pokolenia lat 70. Yāsir ‘Abd al-Laṭīf do swoich ulubionych poetów zalicza: Sa‘ādī’ego Yūsufa, ‘Abd aṣ-Ṣabūra, Amala Dunqula i as-Sayyāba⁷⁸. Ğirġis Ṣukri uważa nawet, że niektórzy poeci jego pokolenia mają dla niego mniejsze znaczenie niż klasycy czy najmłodszy twórcy:

هناك أجيال سابقة من الشعراء أشعر أنهم أقرب لي من أبناء جيلي والعكس ، فالشعر هو الشعر يوجد في أي جيل ، وأقصد الشعر الحقيقي ، والموقف أيضاً من الأجيال المتعاقبة ، هو نفسه فأنا أنظر إليهم ليس فقط كجيل أصغر أو لاحق ولكن ماذا يكتب هؤلاء⁷⁹.

Odczuwam silniejszą więź z poetami niektórych wcześniejszych pokoleń niż tymi z mojego pokolenia, i na odwrót. Poezja bowiem istnieje niezależnie od pokoleń, mam tu na myśli

⁷⁶ Z mojego wywiadu z Yūsufem Raḥą, Kair, grudzień 2008.

⁷⁷ Wywiad z Muḥammadem Mutawallī, „Al-Kitāba al-uḥrā”, nr. 3, Al-Qāhira 1993, s. 156-159.

⁷⁸ Yāsir ‘Abd al-Laṭīf, op. cit., s.12.

⁷⁹ Z mojego wywiadu z Ğirġisem Ṣukrī, Kair, grudzień 2008.

prawdziwą poezję. To samo dotyczy kolejnych pokoleń, postrzegam je nie tylko jako młodsze i późniejsze, ale zwracam uwagę na to, co tworzą.

Dodatkowo ważną cechą pokolenia lat 90. w kontekście postrzegania przeszłości literackiej jest udział poetów starszych pokoleń w ich działalności artystycznej⁸⁰. Zatem pomimo negatywnego nastawienia niektórych poetów do skostniałej tradycji, można tu zauważyć pewne wycofanie z dyskursu pokoleniowego i próbę spojrzenia ponad podziałami.

B. W ocenie historii dominuje spojrzenie krytyczne. Wielu poetów podkreślało swoje rozczarowanie przeszłością Egiptu i Egipcjanami, którzy, ich zdaniem, przystosowując się przez wieki do panującego porządku, i będąc przemianowywanymi na Greków, Rzymian, Turków, Francuzów czy Anglików, przywykli do zmieniania tożsamości wedle potrzeb, i pozbawieni zostali poczucia przynależności narodowej, przez co odwołują się do jedynej wartości, która ich spaja - religii⁸¹. To, na tle bogatej przeszłości Egiptu jawi się jako zacofanie, i w konsekwencji prowadzi do absolutnej niechęci Egipcjan wobec wszelkich zmian. Mając zatem przeświadczenie o wyjątkowości swojej sytuacji historycznej, niektórzy poeci pokolenia lat 90. nie czują się częścią ogólnego ruchu odnowy poetyckiej, bo ich poezja wyrasta z konkretnej rzeczywistości, jest głosem buntu przeciwko stłamszonym uczuciom ludzi wychowanej w specyficznej kulturze⁸².

Niektórzy z nich są jednak przekonani o wspólnych założeniach poezji pokolenia lat 90. na świecie i odczuwają silny związek z twórczością poetów z innych krajów. Tak jest chyba w większości przypadków - twórcy chętnie poszukują kontaktów z wydawcami zagranicznymi i niejednokrotnie biorą udział w konferencjach i spotkaniach poetyckich na całym świecie:

اكتشفت بعد ذلك عبر قراءاتي الشعرية في أوروبا ومن تعرفي على شعراء آخرين من شرق أوروبا بالذات-
أنها خلقت جيلاً من الشعراء في بلاد وثقافات أخرى يشتركون مع حركة التسعينيات في مصر في الكثير

⁸⁰ Nie tylko w przypadku pokolenia lat 90. można mówić raczej o kategoriach doświadczenia i stosunku do sztuki niż wiekowych. Na temat różnicy wieku członków pokolenia lat 60. zob. Elisabeth Kendall, op. cit., s. 3.

⁸¹ Z mojego wywiadu z Milādem Zakāriyyā Yūsufem, Kair, październik 2008.

⁸² Z mojego wywiadu z Milādem Zakāriyyā Yūsufem, Kair, październik 2008.

Lidija من بولندا، أو Tadeusz Dabrowski من الملاح. عندي بعض أمثلة على هذا التشابه مثل:
Dimkovska.⁸³ من ماسادونيا

Odkryłam po jakimś czasie, po lekturze poezji europejskiej i moich spotkaniach z innymi poetami z Europy Wschodniej, że lata 90-te stworzyły pokolenie poetyckie w różnych krajach i kulturach, i łączy je z poezją lat 90. w Egipcie wiele wspólnych cech. Mogę podać przykłady: Tadeusz Dąbrowski z Polski czy Lidija Dimkovska z Macedonii”.

Poeci pokolenia lat 90. nie chcą podejmować dyskursu ideologicznego ani poruszać w swoich utworach kwestii politycznych. Nie mają też idealistycznych wyobrażeń na temat przyszłości Egiptu - nie podpisują się pod żadnym programem politycznym⁸⁴. Jest to podstawowa różnica pomiędzy ich twórczością a założeniami ugrupowań z lat 60, 70 i niektórych z lat 80.

C. Ocena teraźniejszości w oczach twórców również nie wypada korzystnie - żyjemy w epoce triumfu korupcji i dyktatury. Wiąże się z tym niechęć poetów pokolenia lat 90. do wszelkich instytucji państwowych:

لا أعرف ما الذي يريده الكاتب من كتابته؟. يعجبني مقولة لمصطفى سعيد بطل الطيب صالح في موسم الهجرة للشمال يقول فيها: "لم أكن أطلب المجد، فمثلي لا يطلب المجد". لا أظن أن الكتابة يجب أن يكون لها أي مردود اجتماعي، الكتابة يجب ألا تساعد في تحسين وضع الكاتب لأن ذلك لا يأتي إلا عبر مؤسسات فاسدة و عفاة وهي نفسها المؤسسات التي يجب ألا يتورط فيها الكاتب. أنا لا أظن أن الكاتب زعيم أو نبي أو أنه يجب أن يكون شهيداً، الكاتب فرد يريد أن يعيش وأن يستمتع بحياته وأن يتحقق ويشعر بالتقدير. ولكن في مجتمع بعينه مثل مصر شعرت دائماً أن التحقق الذي أريده له طرق أخرى مختلفة عن المشاركة في مؤسسات الدولة أو حتى المعارضة التي لها نفس تركيبة السلطة، شعرت أن التحقق قد يأتي إذا استطاعت كتابتي ان تصل لقرائيء فرد في مكان ما وأنني لا يجب أن أجتهد بعد الكتابة لكي يحدث ذلك أو لا يحدث. عموماً القصيدة التي كتبتها والتي كتبها بعض شعراء جبلي لم تكن قصيدة

⁸³Z mojego wywiadu z Īmān Mīrsāl, Kair, listopad 2009.

⁸⁴Z mojego wywiadu z poetami (Muḥammad Mutawallī, Mīlād Zakāriyya Yūsuf).

تبحث عن جمهور ولم تكن تطمح في تغيير العالم أو الشعب، مما جعل الكتابة نفسها تبحث عن سياقات في النشر والتواصل مختلفة عن ما كان يحدث قبل التسعينيات⁸⁵.

Nie wiem czego oczekuje pisarz od swojej twórczości. Zachwyciło mnie zdanie Muṣṭafy Sa'īda, bohatera książki Aṭ-Ṭayyiba Ṣāliḥa: „Mawsim al-ḥiğra li-aṣ-ṣamāl” (Pora emigracji na Północ) - „Nie prosiłem o sławę, tacy jak ja o nią nie proszą”. Nie sądzę, że literatura potrzebuje odzewu ze strony społeczeństwa, nie powinna starać się polepszać sytuacji pisarza, ponieważ jest to możliwe jedynie za pośrednictwem skorumpowanych i zepsutych instytucji, a pisarz nie powinien mieć z nimi nic wspólnego. Nie uważam też, że pisarz jest przywódcą, prorokiem lub męczennikiem. Pisarz jest jedynie człowiekiem, który chce żyć, cieszyć się życiem, realizować się i czuć się doceniony. Ale w społeczeństwie jakim jest Egipt zawsze czułam, że spełnienie jakie mam na myśli, nie wiąże się w żadnym stopniu z instytucjami państwowymi, ani nawet z opozycją, gdyż ona również posiada strukturę władzy. Czułam, że spełnienie nadejdzie, gdy będę umiała dotrzeć do indywidualnego czytelnika, i nie muszę specjalnie o nie zabiegać. Mówiąc ogólnie, poezja, którą tworzę ja, oraz niektórzy poeci z mojego pokolenia, nie szuka publiczności i nie ma ambicji zmieniania świata i ludzi. To każe jej szukać alternatywnych sposobów publikacji i komunikacji, różnych się od tych, które istniały przed okresem lat 90.

Warto w tym miejscu podkreślić, że to dość radykalne stanowisko, biorąc pod uwagę działalność poprzednich pokoleń, których twórcy dużo chętniej angażowali się w współpracę z instytucjami rządowymi:

Nie mam problemu z instytucjami kultury. Są oficjalne, tradycyjne, czasami nawet wrogie intelektualnym czy artystycznym innowacjom. Jednakże, wierzę, że są to nasze instytucje, należą do nas i musimy wykorzystać (a nie odrzucać) ich potencjał, o ile nie wymaga to od nas artystycznych czy intelektualnych kompromisów⁸⁶.

Niektórzy z poetów są na różne sposoby związani z instytucjami państwowymi, jako pracownicy pism kulturalnych, wydawnictw czy ośrodków kultury i nauki. Wybór postaw życiowych jest oczywiście kwestią indywidualną, można jednak zauważyć, że większość z nich nie godzi się na żadne kompromisy i postuluje całkowitą niezależność wobec wszelkich form zrzeszania się:

⁸⁵ Z mojego wywiadu z Īmān Mīrsāl, Kair, listopad 2008.

⁸⁶ *I have no complex vis-à-vis the cultural institutions. They are official, traditional, at times even hostile to intellectual and artistic innovation. However, I believe that these institutions are our institutions: they belong to us and we must use (not refuse) any space available within them so long as it does not require an artistic or intellectual compromise on our part.* Ḥilmī Sālim w: Samia Mehrez, op. cit., s. 136.

إذا كان المعني بالمؤسسة الثقافية المؤسسة الرسمية للدولة فإنني لم أنشر أيا من دواويني في أية هيئة رسمية، بينما نشرت قصائد لي في عدد من المجالات التابعة للدولة، بل وعملت محررا لمدة عديدين في مجلة "القاهرة" قبل إغلاقها وعملت محررا في مجلات خارج المؤسسة كالكتابة الأخرى و مجلة عين للفنون البصرية. لكن المؤسسة الثقافية في تقديري لا تعني فقط مؤسسات الدولة، المؤسسة فكرة أكبر قد يمثلها أفراد أو اتجاه فكري وما أبحث عنه هو استقلالي بشكل أساسي وعدم الوقوع في أوهام إيديولوجية فيما يخص فكرة المؤسسة والتي هي أكبر، كما ذكرت، من مجرد اختصارها في المؤسسات الرسمية الحكومية⁸⁷.

Jeśli pod pojęciem instytucji kulturalnych rozumiemy instytucje państwowe, to nigdy do nich nie należałem. Jednakoże moje teksty drukowane były przez pisma wydawane przez państwo. Pracowałem także jako redaktor w piśmie Al-Qāhira przed jego zamknięciem, oraz w pismach niezależnych, takich jak Al-Kitāba al-uh̄rā oraz Mağalla 'Ayn li-al-funūn al-bašariyya (Czasopismo Sztuk Pięknych 'Ayn). Dla mnie jednak instytucje kulturalne to nie tylko organizacje państwowe, instytucjonalizm to szersza idea, i może być również reprezentowany przez poszczególne jednostki czy sposoby myślenia. To, czego szukam, to całkowita niezawisłość i niezależność od żadnej z ideologii, w rozumieniu instytucji państwowych i tym drugim, szerszym, o którym wspomniałem, którego nie da się sprowadzić jedynie do przynależności do oficjalnych instytucji państwowych.

Poeci pokolenia lat 90. są nie tylko przeciwni wszelkim instytucjom państwowym, które uważają za zdegenerowane, ale również większość z nich nie łudzi się, że ich twórczość może trafić do większego grona odbiorców. Otwarcie przyznają, że w Egipcie grupa ludzi zainteresowanych literaturą, a tym bardziej poezją, jest niewielka, a wśród z nich zaledwie garstka świadoma jest istnienia twórczości pokolenia lat 90. „Piszemy dla siebie samych” wyznaje Yāsir ‘Abduh w wydaniu *At-Taqāfa al-ğadīda* (Nowa Kultura) poświęconym najnowszej literaturze egipskiej⁸⁸.

D. Wśród nowych praktyk twórców lat 90. najważniejszą rolę odgrywa, bez wątpienia dominujący w twórczości każdego z poetów pokolenia, poemat prozą. Aḥmad Yamānī podkreśla wypracowane w tym okresie nowe sposoby ekspresji poetyckiej, które bardzo często nawiązują do form poezji klasycznej, jednakże ich istotą jest wciąż odnawiająca się potrzeba eksperymentowania. Jednocześnie domaga się właściwego zrozumienia koncepcji

⁸⁷ Z ankiety nadesłanej przez Aḥmada Yamānī’ego, 08.2009.

⁸⁸ Yāsir ‘Abduh, *Al-Mubdi ‘ūn al-ğudud: wariṭnā ḥayāt taqāfiyya ‘arğā’ ... wa al-faḍl li as-sābiqīn*, „At-Taqāfa al-ğadīda”, nr. 181, Al-Qāhira 2005, s. 142.

poematu prozą, które opierać się powinno na porzucaniu utrwalonych w kulturze stereotypów i świeżym potraktowaniu tematu:

أعتقد أن فكرة الفن قائمة، عموماً، على نوع من التجريب الدائم على كل مستويات النص، هذا إذا فهمنا التجريب بوصفه حركة مستمرة ترغب في الكشف وليست دائماً حركة إلى الأمام، فكثيراً ما رأينا العديد من الشعراء، تحديداً، في عودة لاستلهم أشكال أدبية أقدم، على سبيل المثال، يتعلق الأمر إذن بفكرة عدم الوقوع أسيراً في قبضة الإيديولوجيا والميتافيزيقا والأحكام المسبقة والتضييق على الفكر الشعري. كثر الحديث مثلاً في الآونة الأخيرة عن قصيدة النثر، والملاحظ أن الدفاع عنها أو الهجوم عليها إنما ينطلق من مواقف إيديولوجية، أقل ما توصف به أنها غير علمية ويتخذ في أغلب الأحيان صفة إطلاقيه، سواء اتخذ هيئة "منهجية" أو "عاطفية"، وسواء من جانب مناصريها أو مهاجميها، هذه الإطلاقيه هي، في تقديرنا، التعيين لمعظم هذه الثنائيات الميتافيزيقية التي أحاطت بهذا النوع الأدبي المسمى بقصيدة النثر، بدءاً من المقابلة بين النثر والشعر أو بين القصيدة والنثر وليس انتهاء بالخير والشر.

Uważam, że idea sztuki zasadza się na swego rodzaju ciągłym eksperymentowaniu na wszystkich poziomach tekstu, w rozumieniu eksperymentowania jako nieustannego procesu odkrywania, a nie koniecznie ruchu "do przodu". Obserwujemy to w przypadku tych poetów, którzy np. sięgnęli po inspiracje starszymi formami literatury. Chodzi o to by poezja nie wpadła w sidła ideologii, metafizyki, wcześniejszych reguł i ograniczeń w zakresie poetyki tekstu. Ostatnio mówi się często o poemacie prozą, zarówno jednak jego obrona jak i krytyka jest dyskursem ideologicznym. Rzadko kiedy nie opisuje się go w sposób naukowy i najczęściej generalizuje się na poziomie metod, jak i emocji, zarówno w kręgach jego obrońców, jak i oponentów. Tego rodzaju generalizowanie, naszym zdaniem, wspiera tylko podziały metafizyczne, w które obrósł ten nowy gatunek poezji, zwany pomatem prozą, poczynając od opozycji pomiędzy "prozą" i "poezją", a kończąc na zestwieniu "dobro-zło".

Rozwijając tę myśl, poeta wyjaśnia naturę poematu prozą lat 90., traktując go jako nowy gatunek literacki, i objaśnia jego pochodzenie. Postuluje też odzielenie dyskusji o poemacie prozą od rozważań na temat różnych innych form wiersza arabskiego:

ثمة خطأ أساسي يكمن في فهم الطبيعة الأدبية لقصيدة النثر، إذ يتم التعامل معها بوصفها "شكلاً شعرياً" أو تنويعاً على القصيدة كالشعر العمودي أو الشعر الحر على سبيل المثال، بينما هي في الواقع "جنس

أدبي" قائم بذاته، يطيب لنا أن نقارنها بالرواية مثلا باعتبارها جنسا أدبيا حاز على شرعيته منذ زمن طويل، يجد أصوله وتطوره في "النثر"، كما تؤكد ذلك بدايات هذا النوع الخارج من رحم الرومانسية في منتصف القرن التاسع عشر، وسواء أكانت البداية فرنسية أم ألمانية (يرى البعض أن قصيدة النثر ليست اختراعا فرنسيا وأن نوفاليس كان قد قام بتأسيسها قبل نصف قرن تقريبا من ظهورها في فرنسا)، ودون الدخول في متاهات البدايات وصعوباتها، فإننا أمام "جنس أدبي"، سيكون من الخطا مقارنة بأشكال وتوزيعات القصيدة الكلاسيكية ونعني بها كل أشكال القصيدة الغنائية، حتى في طموحاتها الأكثر راديكالية والمتمثلة في الشعر الحر⁸⁹.

Istnieje zasadniczy błąd w rozpatrywaniu natury poematu prozą, ponieważ traktuje się go jako "formę poezji" lub odmianę wiersza w rozumieniu np. poezji tradycyjnej bądź wolnej. W rzeczywistości jest to jednak swoisty "gatunek literacki", który oferuje nam komfort porównania go z powieścią - gatunkiem, który od dłuższego czasu zyskał własną "poetyckość". Jego korzenie i rozwój związane są z prozą, o czym świadczą jego początki, niezwiązane z tradycją romantyczną w połowie XIX wieku, zarówno jeśli by uznać jego rodowód francuski, jak i niemiecki (niektórzy uważają, że poemat prozą nie pochodzi z Francji, i że jego twórcą był o 50 lat wcześniej Novalis). Bez wdawania się w zawilości dyskusji na temat jego pochodzenia, bez wątpienia mamy tu do czynienia z "gatunkiem literatury", którego nie należy porównywać z żadnymi odmianami wiersza klasycznego, pod którymi rozumiemy wszelkie odmiany wiersza lirycznego, nawet w najbardziej radykalnej formie wiersza wolnego.

Ważną rolę w zrozumieniu natury poematu prozą odgrywa, zdaniem Yamānī'ego, rozróżnienie pomiędzy „rodzajem literatury” a oryginalną koncepcją *qasīdat an-natr*. Tylko takie rozpatrywanie poematu prozą pozwoli nam dojrzeć jego istotę:

إذن التفريق بين "الجنس الأدبي" وبين "الشكل الأدبي" إنما هو الأساس لفهم طبيعة "قصيدة النثر" ومن ثم يصبح تعجب البعض من إضافة "القصيدة" إلى "النثر" غير ذي بال، لأن الأمر يتعلق ببساطة بنوع مختلف وجد أن الشعر لا يكمن فقط في "البيت" كأداة وحيدة للخلق الشعري، وإنما يوجد في "النثر" كذلك. هذا التناقض الظاهري بين القصيدة وبين النثر يتيح للبعض رفضها دون أي تأصيل نقدي ودون بذل أدنى جهد في فهم طبيعتها. من جهة أخرى ربما ظن بعض المدافعين عن هذه القصيدة أن اعتبارها جنسا أدبيا مستقلا إنما يبتعد بها عن الشعر، في تقديري، أن هذا بعينه ما يريده المحافظون

⁸⁹ Z ankiety nadesłanej przez Aḥmada Yamānī'ego, 08.2009.

من إقصاء لقصيدة النثر بوضعها في إطار بعيد عن الشعر، لكن المسألة لا تتعلق لا بدفاع ولا بهجوم، بل تتعلق أساسا بفهمنا للمصطلح.

Rozróżnienie pomiędzy “gatunkiem literackim” a “rodzajem literatury” odgrywa zasadniczą rolę w rozumieniu natury poematu prozą. Stąd bierze się zdumienie niektórych z faktu zestawienia “poematu” z niższą w hierarchii “prozą”. Chodzi jednak najzwyczajniej o inne podejście, które zakłada, że poezji nie da się sprowadzić jedynie do “wersu” jako jedyne narzędzia poetyckiego, ale można ją odnaleźć także w prozie. Ta oczywista antynomia poemat-proza, wystarcza niektórym, by całkowicie odrzucić takie zestawienie (poemat prozą), bez podjęcia jakiegokolwiek próby krytyki i wysiłku zrozumienia jego natury. Z drugiej strony być może niektórzy obrońcy poemtu prozą uważają, że potraktowanie go jako niezależnego gatunku literatury oddali go od poezji, ale według mnie to właśnie konserwatyści chcą oddzielić poemat prozą od poezji. Nie chodzi jednak o jego obronę czy krytykę, ale o właściwe zrozumienie pojęć.

Mówiąc o swoich inspiracjach artystycznych poeci pokolenia lat 90. przyznają, że są one bardzo różnorodne i nie ograniczają się do jednej kultury. W przeciwieństwie do poetów poprzednich pokoleń, nie wymagają od swoich czytelników znajomości tradycji i kodów kultury arabskiej⁹⁰. Różnica ta przejawia się również w wielości tych odniesień. Mając do dyspozycji o wiele więcej możliwości artystycznej ekspresji, które charakteryzują współczesną kulturę, chętnie mieszają gatunki i stylistykę. Wśród sztuk, które wzbogacają ich poetycką ekspresję, znajdują się z pewnością filmowe techniki montażu i flashbacki, teatralne dialogi, komiksy i karykatury:

ترتبط كتابتي كثيرا بالسينما .. وأظنني متأثر كثيرا بالصورة وجمالياتها لذلك يعيب على أصدقائي استطرادي في السرد والوصف المفرط⁹¹.

Moja twórczość literacka jest silnie związana z kinem. Sądzę, że duży wpływ ma na nią obraz i różne estetyki. Przyjaciele zarzucają mi często dygresje narracyjne i nadmierną opisowość”.

Pochodzenie i przynależność kulturowa również nie stanowią bariery dla twórców pokolenia lat 90., czego dowodzi wypowiedź Yūsufa Raḥy:

⁹⁰ Mohamed Enani, op.cit., s. xxvii.

⁹¹ Z mojego wywiadu z Milādem Zakāriyyā Yūsufem, Kair 2008.

تأثر ببعض الأغنيات والمغنين من أمثال سعاد ماسي وإلهام المدفعي، أعيد اكتشاف اللغة في موسيقاهم. تأثرت بحياة وأعمال فان جوخ بشكل عميق في بدايتي، وأعتقد أن مخرجين مثل ديفيد لينتس وديريك جارمان علموني أكثر بكثير من أي كاتب⁹².

Inspirują mnie niektóre piosenki, twórcy tacy jak Su'ād Māsī i Ilhām al-Madfa'ī, odkrywam język w ich muzyce. Początkowo czerpałem inspirację z życia i twórczości Van Goga. Sądzę też, że sporo się nauczyłem od reżyserów takich jak David Lynch czy Derek Jarman.

Dla Īmān Mīrsāl natomiast ważne było zachowanie oryginalności stylu, z tego też powodu dużo chętniej sięgała do literatury obcej, która nie mogła wywrzeć bezpośredniego wpływu na stosowany przez nią język:

يرصد الواحد تأثير الفنون الأخرى على كتابته، ولكنني أتذكر جيداً أن قراءة الروايات المترجمة في النصف الأول من التسعينيات كان له تأثير قوي عليّ، كنت أحلم بكتابة سرد وليس قصيدة – قصيدة هنا أقصد بها المفهوم العربي عن القصيدة من غنائية ومجاز... إلخ- وكنت أستمتع أيضاً بقراءة الشعر المترجم خصوصاً كفاي وبييتس وشيمبورسكا وأيهودا أعميهاي وغيرهم لأن الترجمة كانت تجعل الشعر محايداً أو على الأقل أكثر حياداً مما كنا نقرأ حولنا للشعراء العرب⁹³.

Różne rodzaje sztuki mają wpływ na twórczość poszczególnych poetów. Jeśli chodzi o mnie, pamiętam, że w pierwszej połowie lat 90. inspirowałam się lekturą powieści tłumaczonych z innych języków. Chciałam pisać prozę, nie poezję – w rozumieniu wiersza arabskiego, z jego lirycznością i metaforyką, itd. Czytałam też dużo poezji tłumaczonej, szczególnie Kawafisa, Yeatsa, Szymborskiej, Yehudy Amichaja, i in., ponieważ tłumaczenia nie wpływały lub w wpływały w niewielkim stopniu na kształt naszej poezji, w odróżnieniu od lektury poetów arabskich.

Związki poezji z fotografią wydają się być równie inspirujące dla poetów pokolenia lat 90. Korzyści płynące z tego zestawienia sztuk docenia Aḥmad Yamānī:

⁹² Z mojego wywiadu z Yūsufem Raḥą, Kair 2009.

⁹³ Z mojego wywiadu z Īmān Mīrsāl, Kair 2009.

فيما يخص الفنون الأخرى وعلاقتها بالنص الشعري فأظن أن هناك الكثير من التراسل بين الفنون واستلهاهم بعضها البعض. أنا شخصياً منشغل بفكرة الصورة، بتثبيت لحظة ما في الزمن ولا ننسى أن شريط السينما ما هو إلا صور ساكنة أصلاً من تتابعها تنشأ الحركة، السكون هو الأصل إذن. لاحظ الكثيرون ومن بينهم الفنانان التشكيليان عادل السيوي ومحمد عبلة والشاعر عماد فؤاد أن لنصي الشعري علاقة كبيرة بفن التصوير، ذكر ذلك عماد في مقالة له عن ديواني "وردات في الرأس"، ولا شك أن ملاحظته صائبة تماماً، ربما أقصى ما يمكن أن يقوم به الشاعر في مواجهة الزمن أن يقوم بتثبيته في لقطة واحدة.

Jeśli chodzi o inne sztuki i ich związek z tekstem poetyckim, uważam, że wszystkie one nawzajem się inspirują. Osobiście interesuje mnie obraz, zatrzymanie momentu. Nie zapominajmy, że taśma filmowa jest niczym innym jak serią niemych obrazów, i z ich następowania po sobie powstaje ruch. Cisza jest więc podstawą. Wielu zauważyło, m.in. tacy artyści, jak ‘Adil as-Siwi, Muḥammad ‘Abū i poeta ‘Imād Fu’ād, związek mojej poezji z fotografią. ‘Imād Fu’ād wspominał o tym w swoim artykule na temat mojego tomiku “Wardāt fī ar-ra’s” (Róże w głowie), i bez wątplenia jest to trafna uwaga. Być może najważniejszą rzeczą, jaką może się wykazać poeta w konfrontacji z czasem, jest umiejętność uchwycenia danej chwili.

Przenikanie się teatru i poezji utrwalone zostało w neoklasycznym nurcie dramatu poetyckiego⁹⁴ i nie od dziś inspiruje poetów. Aby przekonać się o silnych związkach obu tych sztuk, wystarczy wspomnieć choćby kilku autorów teatralnych, którzy byli również znakomitymi poetami: Aḥmad Ṣawqī, Naḡīb Surūr (1932-1978), Ṣalāḥ ‘Abd aṣ-Ṣabūr czy ‘Abd ar-Raḥmān aṣ-Ṣarqāwī (ur. 1920). Wśród egipskich poetów pokolenia lat 90. tradycję tę kontynuuje Ğirġis Ṣukrī:

أنا مهتم كثيراً ومنذ فترات طويلة بما يسمى بعصر الصورة الذي نعيشه ، ودرست عام 1993 في أكاديمية الفنون في القاهرة لمدة عامين الفن التشكيلي والموسيقى والمسرح والسينما والبالية وبعد ذلك اختلف الأمر كثيراً حين دخلت هذه الفنون المرئية والمسموعة إلي عالمي الشعري ، وجربت في البداية الاستفادة من شكل السيناريو في القصيدة وأيضاً ارتباطي الوثيق بعالم المسرح ، سواء كناقد مسرحي أو كاتب مسرحي ، والاستفادة المذهلة من الدراما في القصيدة . والآن أكتب المسرح وآخر

⁹⁴ Ewa Machut-Mendecka, *Studies in Arabic Theatre and Literature*, Warsaw 2000.

النصوص و نص عن طروادة وهو نموذج للعلاقة الوثيقة بين الشعر والمسرح .وأعتبر أن الشعر والمسرح كوجهي العملة .

Od dłuższego już czasu bardzo interesuje mnie epoka dominacji obrazu, w której żyjemy. Od 1993 roku studiowałem przez dwa lata sztuki plastyczne, muzykę, teatr, kino i balet na Akademii Sztuk Pięknych w Kairze i od tamtej chwili, gdy sztuki wizualne i muzyczne wniknęły w moją poezję, wszystko się zmieniło. Na początku korzystałem z zapisu scenariuszowego w wierszu, jak również związany byłem silnie ze światem teatru, zarówno jako krytyk teatralny, jak i autor sztuk. Zdumiewający wpływ na moją poezję miał także dramat. Obecnie piszę sztukę, inne teksty i tekst o Troji. Dowodzi to wzajemnego przenikania się poezji i teatru. Uważam, że poezja i teatr są w gruncie rzeczy jedynym.

Równie inspirująca jest dla poetów zmiana w potraktowaniu tekstu lirycznego, przyznająca czytelnikowi prawo do samodzielnego kreowania wiersza. 'Azmī 'Abd al-Wahāb zalicza ją do najważniejszych osiągnięć poezji lat 90., obok poszerzenia horyzontów poezji i jej całkowitego odejścia od zagadnień formy i języka⁹⁵. Dzięki uzyskanej swobodzie, mogła ona rozwinąć nową estetykę, na którą składa się wielość głosów i doświadczeń, a nie ustalone reguły. W ten sposób pole dla poetyckich eksperymentów pozbawione zostało wszelkich ograniczeń - od lat 90 – tych jest już nim tylko talent poety, umiejętność zestrojenia obrazu wewnętrznego ze światem poetyckim i harmonijna kreacja utworu.

Na zakończenie należy dodać, że doniosłość pokolenia lat 90. dla poezji egipskiej i jego historyczne znaczenie, wiele zawdzięcza podobnym przemianom, które miały miejsce w tym okresie również w prozie oraz innych dziedzinach sztuki. W pozostałych przypadkach zmiany te miały jednak dużo łagodniejszy charakter, gdyż pozostałe sztuki chętnie adaptowały się do nowych warunków, a ich środowiska twórcze nie były w takim stopniu podzielone na zwolenników i przeciwników tradycji, jak wśród poetów i krytyków poezji⁹⁶. Szereg nowych cech, które wprowadzono (krytyczny stosunek do tradycji, eksperymentalizm, podkreślenie indywidualizmu twórcy) pozostaje również w związku z faktem, że były one dokonywane, jak to zazwyczaj bywa, przez młodych twórców i charakteryzują one każde młode pokolenie. Nie one zatem przesądzają o nowatorstwie pokolenia lat 90.

⁹⁵ Z mojego wywiadu z 'Azmīm 'Abd al-Wahābem, Kair, marzec 2009.

⁹⁶ Richard Jacquemond, op. cit., s. 171.

2.3. Recepja poezji, stosunek kół konserwatywnych, krytyka

Adnan Abbas w swoim referacie *Krytyka literacka a współczesna poezja arabska*⁹⁷ szczegółowo omawia sytuację w dziedzinie krytyki współczesnej poezji arabskiej. Podkreśla, że podobnie jak i sama poezja, krytyka literacka była również na przestrzeni lat domeną sporów i podlegała podobnym prawom. Próbowano podporządkować ją politce, interesom rządzących i różnym ideologiom. W związku z tym trudno wyodrębnić w niej jednoznaczne kierunki, które precyzowałyby zagadnienia formalne i filozoficzne współczesnej poezji arabskiej. Niemniej największy rozgłos zyskała krytyka marksistowska i inne teorie modernizmu. Autor wymienia również czołowych teoretyków z dziedziny poezji arabskiej oraz przytacza ich opinie na temat kryzysu myśli krytycznej.

Przede wszystkim jednak w tak pojmowanej krytyce rzuca się w oczy jej opóźnienie w stosunku do najnowszych teorii krytycznoliterackich. Wśród jej adeptów wciąż aktualna wydaje się być wiara w istnienie obiektywnej rzeczywistości literackiej, która mogłaby zostać ujęta i wiernie odtworzona w pracy krytycznej, a której wiarygodność kwestionują teorie ponowoczesne⁹⁸. Nic więc dziwnego, że w oczach krytyków sytuacja na tym polu jawi się jako kryzys, nie sposób jest bowiem zrealizować to przedsięwzięcie⁹⁹.

Poza tym należy zauważyć, że krytyka poezji egipskiej ostatnich dziesięcioleci padła ofiarą sztucznie uformowanych programów poetyckich, które miały za zadanie uzasadnić walkę o dominację ze strony grup czy pokoleń poetyckich, będących w rzeczywistości zbiorem indywidualnych twórców¹⁰⁰. W rezultacie zagłębiała się ona w zawile rozważania teoretyczne, by na końcu podważyć istnienie tychże grup czy pokoleń.

Konserwatywna krytyka literacka w okresie od lat 90. ustosunkowywała się w większości negatywnie do nowego zjawiska poetyckiego. Charakteryzowała się ona przyjętym z góry wrogim nastawieniem wobec wszelkich form eksperymentowania. Poeci nowego pokolenia byli w większości nieakceptowani. W dużej mierze powielano krytykę odnośnie literatury „nowej wrażliwości” lat 70. i 80.:

⁹⁷ Adnan Abbas, *Krytyka literacka a współczesna poezja arabska*, (referat wygłoszony podczas VIII Ogólnopolskiej Konferencji Arabistycznej 8-9 maja 2009).

⁹⁸ Por. Mircea Cărtărescu, *Pokolenie lat 80 w kontekście postmodernistycznym*, „Dekada Literacka”, nr 11, Kraków 2009, s.169.

⁹⁹ Tamże.

¹⁰⁰ Richard Jacquemond, op. cit., s. 169.

„Wrażliwość” jest jedną z najbardziej rozpowszechnionych chorób naszych czasów. Zdumiewa szatański pomysł wykorzenienia jej z jej naturalnego otoczenia innych chorób, po to by użyć ją w klinice chorób kultury i rozpowszechnić pomiędzy pisarzami. Jeszcze dziwniejsze jest dodanie słowa „nowa” do „wrażliwość”, aby utworzyć wyrażenie „nowa wrażliwość”¹⁰¹

Podstawową wadą tej krytyki było uciekanie się do truizmów i utartych sądów, przez co kontynuowano jedynie odwieczny spór pomiędzy „nowym” i „starym”¹⁰². Poza tym była ona nieliczna, i kierując się tradycyjnymi kryteriami w ocenie, nie potrafiła rozróżnić pomiędzy twórczością dobrą i złą. Taki stan rzeczy miał zapewne związek z kondycją życia kulturalnego Egiptu w okresie lat 90., a więc z emigracją wielu wybitnych krytyków i poetów, trudną sytuacją na rynku wydawniczym, czy petryfikacją tradycyjnego aparatu krytycznego, który od lat posługiwał się charakterystycznym idiomem opierającym się na sloganach i szafowaniu pojęciami takimi jak „szaleństwo” czy „odstępstwo od normy”¹⁰³. Według przyjętych norm poezja powinna odzwierciedlać sytuację społeczną i angażować się w jej poprawę. Ponieważ poeci pokolenia lat 90. nie godzili się na odgrywanie roli rzeczników narodu, wywoływali gniew zarówno wśród oficjalnej krytyki literackiej, jak i dogmatycznych poetów lewicujących.

Zarzuty kierowane pod adresem nowych poetów dotyczyły bardzo często kontynuowania przez tę poezję idei poezji lat 70. Niejasność, niechęć do komunikacji z masami, nadmierna ornamentyka, to zaledwie niektóre z nich. Podobnie jak w przypadku poezji lat 70., twierdzono, że jest ona wyrazem upadku wartości, estetyk i moralności, znakiem „braku nadziei”¹⁰⁴. Twierdzono, że to co wydaje się być w niej nowe, jest jedynie czczym formalizmem¹⁰⁵. I o ile poezja pokolenia lat 70. naraziła się na ten zarzut poprzez wykreowanie sztucznego języka, poezja lat 90. właśnie wskutek stosowania języka codziennego oraz zwrotów z języków obcych i kultury popularnej, miała prezentować przerost formy nad treścią.

¹⁰¹ *Al-Ḥassāsiyya is one of the widespread sicknesses of our time... The strange thing is the Satanic attempt to uproot this sickness from among others in order to use it in the clinic for cultural diseases and distribute it among the various writers... Stranger yet is the addition of the word al-ḡadīda to the word al-ḥassāsiyya in order to form the expression: “al-ḥassāsiyya al-ḡadīda”*. Samia Mehrez, op. cit.

¹⁰² ‘Abd al-Qādir al-Qiṭṭ, *Ru’yā li aš-ši’r al-‘arabī al-mu‘ašīr fī Miṣr*, “Ibdā’”, nr .3, Al-Qāhira 1996, s. 8-29.

¹⁰³ Samia Mehrez, op. cit., s. 132.

¹⁰⁴ Maḥmūd Amīn al-‘Ālim, *Madḥal ilā qirā’at aš-ši’r al-miṣrī al-mu‘ašīr*, “Ibdā’”, Al-Qāhira 1994, s. 71-79.

¹⁰⁵ Tamże.

Maḥmūd Amīn al-‘Ālim w artykule *Madḥal ilà qirā’at aš-ši’r al-miṣrī al-mu‘āṣir* (Wprowadzenie do lektury współczesnej poezji arabskiej) przytacza swoją przemowę, którą wygłosił w odpowiedzi na słowa Ḥasana Ṭiliba podczas jednej z konferencji na temat poezji współczesnej w połowie lat 80. we Włoszech. Według autora artykułu słowa te można również dobrze odnieść do sytuacji, w której znalazła się poezja arabska w latach 90.:

إذا كان من حقي أن أقول دون وصاية أو تعال فأنا أقول لهذا التيار الجديد من الشعراء: أنتم مدرسة جديدة بغير شك. و لكنني أقول لكم بكل الصدق: إن المقول الذهني الزخرفي يغلب علي المعيش الحي النابض في شعركم. إن شعر الفكر المجرد يغلب علي فكر الشعر الحي, إن شعر الشعر يغلب علي الشعر الحياة فيكاد يقتل حياة الشعر في شعركم¹⁰⁶.

Jeśli wolno mi wypowiedzieć się bez ogródek, powiem tym poetom nowego nurtu: jesteście bez wątpienia nową szkołą. Ale muszę równocześnie dodać z pełnym przekonaniem: ornamentyka i intelektualizm waszej poezji wzięły górę nad pulsującym życiem. Czysta poezja myśli zwyciężyła nad myślą żywej poezji, poezja dla samej poezji pokonała poezję życia i omal go stamtąd nie wytrzebiła.

Krytyka oficjalna wymierzona była także w brak jedności w szeregach młodych twórców i ich idei pokoleniowych. Zarzucano im, że nic ich nie spaja i choć jednoczą się pod

¹⁰⁶ Maḥmūd Amīn al-‘Ālim, op.cit., s. 71-79:

لا تصوغوا ثقافتكم شعرا, وإنما اجعلوا ثقافتكم عمقا للخبرة الشعرية. لا مجرد صياغة ومعاني لها. و صد قوني, ليس من مجرد منطق وطني أو ثوري يعاني معكم منحة واقعا المنهار, و لكن كذلك من منطق إنطلاق وخصوبة وتجدد الإبداع الشعري نفسه أقول لكم: نعم, لا حدود للتجربة الشعرية, ولا حدود لكسر البلاغة القديمة وتجديدها. لا حدود للتجديد, و لا حدود لحرية التعبير, و لكن المهم أن التحرر الجديد يكون توظيفا حقيقيا عميقا وجادا وحييا, لا في استعراض ثقافتنا الذهنية, أو في التعبير عن عجز ذواتنا في مواجهة العقبات والمحن, أو عن عزلتنا المتأبئة الراضة المتعالية فحسب, وإنما يكون توظيفا حقيقيا عميقا جادا وحييا في إغناء الحياة, وإغناء الوعي وشحن فاعلية الإنسان الخلاقة في الروية والفعل, وفي الإبداع إزاء المجتمع, إزاء الطبيعة, إزاء العقبات و المحن, إزاء التاريخ الحي. إن لم نفعل هذا, لن تصبح ذهنيات الشعرية أكثر من سواق مجدبة, زخرفية مثيرة للدهشة, لا للخصوبة و الإبداع. أقول في غير تعال كذلك: ماذا انتهت إليه رحلة أدونيس الشعرية اليوم؟ أصبح شعره وهو شاعر كبير بغير شك, مجرد تكرار ذاتي لنظريته في الشعر نفسه. يدور بها حول نفسه وحول شعره.

Nie twórcie waszej kultury na kształt poezji, ale nadajcie jej głębię doświadczenia poetyckiego, a nie jedynie formy i znaczenia. Uwierzcie mi, nasza upadła rzeczywistość cierpi razem z wami nie tylko z powodu dyskursu narodowego i rewolucyjnego, ale również z powodu dyskursu „początku”, „nadmiaru” i „odnowienia twórczości poetyckiej”. Mówię wam: owszem, poezja eksperymentalna nie ma granic, nie ma granic również obalanie starej retoryki i jej odnowa. Nie ma granic dla odnowy, wolności wyrazu, ale ważne jest, żeby ta nowa wolność była rzeczywista, głęboka, poważna i żywa, nie w studiach nad naszą kulturą intelektualną, nie w wyrażaniu naszej słabości w zetknięciu z przeszkodami i nieszczęściami, ani w naszym pełnym wzgardy izolowaniu się, ale poprzez prawdziwe zaangażowanie, głębokie, poważne i żywe. W bogactwie życia, świadomości, wyostreniu wizji twórczej człowieka i jego aktywności, w twórczości wobec społeczeństwa, natury, przeszkód, nieszczęść i żywej historii. Jeśli tego nie zrobimy, mentalność poetycka stanie się bezproduktywnym napędem, ornamentyką, stymulującą jedynie emocje i nadprodukcję twórczą. Mówię wam bez wywyższania się: gdzie zaprowadziła nas poetycka wyprawa Adonisa? Mimo, że był on wątpienia wielkim poetą, jego poezja powtarza jedynie jego własne założenia; zongluje nimi wokół siebie i swojej poezji. (...)

szyl dem pisma czy nazwą pokolenia, wszyscy oni odnoszą się wyłącznie do swoich indywidualnych doświadczeń i prywatnych lęków¹⁰⁷. W mnogości postaci i zróżnicowaniu ich światów osobistych trudno jest zdefiniować wspólne kryteria, którymi można by ich opisać¹⁰⁸. W związku z tym wciąż aktualnym zagrożeniem dla tej generacji twórców było posądzanie ich o powodowanie chaosu. Zarzucano im, że w odróżnieniu od poprzednich pokoleń, których twórczość była odpowiedzią na rzeczywistą sytuację polityczną i społeczną, to pokolenie tworzyło chaos samoistnie, bez uzasadnienia w rzeczywistości. Wiązano to faktem, że nie wyłoniło się ono w związku z konkretnymi wydarzeniami historycznymi czy zmianami społecznymi, ale niejako samo stymulowało owe zmiany¹⁰⁹.

Z drugiej strony twierdzono, że nowa poezja wytworzyła schemat, którym nieodmiennie się posługuje. Próbowano dowieść, że kolejne utwory różnych poetów nie różnią się zupełnie od siebie, i właściwie sprawiają wrażenie jakby zostały napisane przez tę samą osobę¹¹⁰.

Zastanawiano się również nad potrzebą dostosowania nowej poezji do nowej rzeczywistości. Na argumenty poetów pokolenia lat 90., którzy utrzymywali, że to właśnie ich poezja jest w stanie sprostać jej wymogom, krytyka odpowiadała wątpliwościami. Twierdzono zgodnie z założeniami szkoły marksistowskiej, że poezja ta nie rozwiązuje problemów epoki, nie ona przeprowadzi nas przez nowe czasy¹¹¹. Nowa poetyka miałaby być bronią człowieka w konfrontacji z zagrożeniami współczesności: tyranią, konsumpcją, alienacją. Jej wykreowanie należy do obowiązków człowieka współczesnego, podobnie jak i stworzenie odpowiednich sposobów jej odczytywania, gdyż z jej pomocą mielibyśmy zbliżyć się również do siebie samych¹¹².

Do najczęstszych zarzutów wobec poezji pokolenia lat 90., przytaczanych przez oficjalną krytykę literacką, należały:

- przeintelektualizowanie,

¹⁰⁷ Tamże.

¹⁰⁸ Aḥmad ‘Abd al-Mu‘tī Ḥiğāzī, *Hal naḥnu ‘alā abwāb naḥḍa taqāfiyya*, „Ibdā’”, nr. 1, Al-Qāhira 1996, s. 5-7.

¹⁰⁹ Dyskusja na ten temat toczyła się podczas II Międzynarodowego Kongresu Poezji Arabskiej, który odbywał się w dniach 15-18 marca 2009 roku w Kairze.

¹¹⁰ Kamāl Našā’at, *Ši’r al-ḥayāt al-yawmiyya*, „Ibdā’”, nr. 3, Al-Qāhira 1996, s. 47-56.

¹¹¹ Tamże.

¹¹² Tamże.

- indywidualizm,
- rozdrobnienie, dominacja emocji, doświadczeń cielesnych i seksualnych; brak wyraźnego rozróżnienia pomiędzy uczuciami i znaczeniami,
- uchwycenie się momentów, ulotnych chwil życia prywatnego,
- niekiedy nadmierny patriotyzm lub zaangażowanie społeczne,
- stosowanie języka codziennego,
- brak weryfikacji wydawniczej w związku z wydawaniem utworów własnym sumptem i związany z tym niski poziom tej poezji; tworzenie zgodnie z panującą modą, powszechna amatorszczyzna,
- brak rygorów odnośnie formy i zróżnicowanie w jej zakresie, stosowanie poematu prozą, brak cech wspólnych utworów poetów pokolenia¹¹³.

Wszystkie te zmiany w charakterze nowej poezji przypisywano indolencji twórczej młodych poetów, którzy nie posiadli wystarczającej wiedzy i umiejętności w dziedzinie poezji, i próbowali ukryć ten fakt za pomocą naciąganej niejasności i braku czytelności¹¹⁴, wpisując się w rodzaj tzw. „poezji hermetycznej”. Próbowali w tym, zdaniem krytyki oficjalnej, naśladować paru spośród nich uzdolnionych poetów, którym rzeczywiście udawało się za pomocą językowej skrupulatności i formalnych trików wywołać pewien rodzaj niepokoju u odbiorcy, który zaczynał mieć wrażenie, że obcuje z dziełem wybitnym, jedynym w swoim rodzaju¹¹⁵.

Aby dowieść absurdalności i braku wartości tej poezji krytyka oficjalna „rozbierała ją na części” posługując się zasadami logiki. ‘Ali ‘Išra Zayd w artykule *In kāna hadā šī‘ran fakalām al-‘arab bātīl* (Jeśli to jest poezja, to język arabski jest niczym¹¹⁶) przytacza wyjęte z kontekstu niezrozumiałe wersy z poezji młodych twórców, wytykając twórcom bełkotliwość i

¹¹³ Tamże.

¹¹⁴ ‘Abd al-Qādir al-Qiṭṭ, op. cit., s. 8-29.

¹¹⁵ Tamże.

¹¹⁶ Nawiązanie do słów Ibn al-‘Arabiego na temat poezji Abū Tammāma.

brak zmysłu logicznego¹¹⁷. Dodatkowo serwuje nam całą serię obelżywych słów pod adresem nowej poezji, stosując określenia typu „zgnilizna” czy „cuchnąca pisanina”¹¹⁸.

W odróżnieniu od poezji hermetycznej, wyróżniano tzw. „poezję narracyjną”, która wznosiła się zdaniem krytyki oficjalnej na nienotowane dotąd rejestry banalności i wylewności¹¹⁹. Ta poezja, stosując kolokwializmy i odchodząc od tradycyjnej poetyki, zdobywała jeszcze mniej uznania wśród oficjalnych krytyków.

Równocześnie na obrzeżach krytyki *establishmentu* pojawiali się nowi krytycy, którzy wspierali idee pokolenia lat 90¹²⁰. Wielu z nich publikowało swoje prace wraz z utworami poetów w czasopismach niszowych. Krytykę niezależną wyróżniał jednak mały zasięg rozpowszechnienia¹²¹. Wiele z tych prac miało dodatkowo charakter ustny i było wygłaszane podczas spotkań poetyckich czy konferencji na tematy związane z literaturą. Niestety w wielu przypadkach była ona przygotowana w pośpiechu i nie rozwinęła odpowiedniego aparatu krytycznego, by móc w pełni oddać złożoność nowego zjawiska.

Zarzut braku podłoża teoretycznego dotyczył tyleż poetów, co krytyków literackich. ‘Abd al-‘Azīz Muwāfi jeszcze w 1999 roku w odpowiedzi na krytykę ‘Abd al-Qādira al-Qiṭṭa deklarował, że jego studia są jedynie wstępem do badań nad nową poezją egipską¹²². Jeśli jednak miałyby być one dogłębne, powinny, według autora, zwrócić szczególną uwagę na specyfikę nowej twórczości, m.in. na charakterystyczną reportażowość tekstu przemieszana z jego prywatnością.

Niezależni krytycy doceniali i wspierali młodych twórców. Odrzucali argumenty krytyki oficjalnej, utrzymujące, że poezja pokolenia lat 90. tworzona jest z niskich pobudek i przy użyciu miernych technik poetyckich. Podkreślali, że poetów pokolenia jednoczyła wspólna estetyka i znaczeniowość. Do pewnego stopnia również jej zróżnicowanie i indywidualizm były cechami jednoczącymi ich wizję poetycką. Jednak do najważniejszych jej cech zaliczali:

¹¹⁷ ‘Alī ‘Iṣra Zayd, *In kāna haḍā šī ‘ran fa-kalām al-‘arab bāṭil*, „Ibdā’”, nr. 3, Al-Qāhira 1996, s. 25-34.

¹¹⁸ Tamże.

¹¹⁹ ‘Abd al-Qādir al-Qiṭṭ, op. cit., s. 8-29.

¹²⁰ M.in.: ‘Abd Allāh as-Samī, Muḥammad Sa‘d Šaḥāta, Sayyid ‘Abd Allāh, Wā’il Fārūq, Šalāḥ Fārūq.

¹²¹ W większości publikowana była w jedynie czasopismach pokolenia.

¹²² ‘Abd al-‘Azīz Muwāfi, *Taḥawwulāt an-naḥra wa balāḡat al-infīṣāl. Dirāsāt wa qaḍāyā fī qaṣīdat an-naṭr al-‘arabiyya*, op. cit, s. 199.

- odejście od gotowych form ekspresji,
- wzbogacenie potencjału znaczeniowego słów, tworzenie nowych sensów,
- otwarcie tekstu na nowe możliwości formalne i znaczeniowe,
- odejście od romantyzmu, od logicznej konstrukcji wiersza,
- odnoszenie się do tradycji różnych literatur,
- wielość głosów w wierszu¹²³.

Różnice stanowisk pomiędzy krytyką oficjalną i niezależną można najczęściej sprowadzić do różnic w ich poglądach na temat roli sztuki i jej relacji z społeczeństwem. Krytyka oficjalna była w większości przekonana, że sztuka powinna służyć społeczeństwu, gdyż jest próbą odwzorowania rzeczywistości, i jako taka pozostaje z nią w nierozdzielalnym związku¹²⁴. Krytyka niezależna natomiast wierzyła w niezawisłość twórcy i jego nieograniczone możliwości¹²⁵. Stąd nie próbowała obarczać poetów pokolenia lat 90. żadnymi obowiązkami wobec społeczeństwa i nie dyskredytowała ich poezji tylko dlatego, że nie wpisywała się ona w ogólnie przyjęty model interpretacyjny. Wydaje się, że w swoich zapatrywaniach na poezję nowa krytyka nawiązywała w dużym stopniu do poglądów formalistów rosyjskich, którzy jako jedni z pierwszych uwolnili ją od powinności zewnętrznych i zadeklarowali jej autoteliczność.

Konsekwencją przyznania poecie prawa do wolności twórczej było również uznanie jego sądów na temat przeszłości. Krytyka oficjalna, podobnie jak większe grono czytelników, nie godziła się z faktem odrzucenia zarówno poezji tradycyjnej, jak i wcześniejszych dokonań

¹²³ Abd al-Qādir al-Qitt, op. cit, s. 8-29.

¹²⁴ Jest to nie tylko przekonanie oficjalnej krytyki egipskiej. Szereg opracowań naukowych powstałych w ostatnich latach także w innych krajach uznaje służbę społeczeństwu za niekwestionowaną powinność poety: „Funkcją i rolą współczesnego poety arabskiego jest ciągle prowokowanie ludzi mocą słowa, dawanie im nadziei i inspirowanie ich aż do momentu, gdy nastąpi prawdziwa zmiana”. Bassam K. Frangieh, *Modern Arabic Poetry*, w: *Tradition, Modernity and Postmodernity in Arabic Literature. Essays in Honour of Professor Issa J. Boullata*, Leiden-Boston-Koeln 2000, s. 250.

¹²⁵ Šabrī Hāfiz, *Taḥawwulāt aš-ši'r al-wāqi'ī fī as-sab'iniyyāt*, „Alif: Journal of Comparative Literature”, nr. 11, Cairo 1991, s. 9.

na polu poezji współczesnej¹²⁶, jak to czynili młodzi twórcy, którzy jednocześnie twierdzili, że jedynie ich poezja może być nazywana „nową”.

Wreszcie zarzewiem konfliktu pomiędzy krytyką oficjalną a niezależną było rozumienie samego doświadczenia poetyckiego. W interpretacji nowej krytyki poeta obdarzony wrażliwością i szczególną intuicją odbierał bodźce „ulegające obróbce” za pomocą dostępnych tylko jemu „narzędzi twórczych”, które nie mogły być wyuczone ani sztuczne¹²⁷. W ten właśnie sposób poezja pokolenia lat 90. nabierała hermetycznego wymiaru i jej rozumienie dostępne było potencjalnemu odbiorcy tylko w wyjątkowych sytuacjach. Często w tym kontekście stosowano również określenie „kodu poetyckiego”, którym mieli posługiwać się młodzi twórcy, i którego „odczytanie” wymagało sporego wysiłku¹²⁸. Symboliczny wydźwięk ich poezji wykraczał daleko poza tradycyjne „znaczenie”, i odnosił się do znaków, które nie przekazywały faktów, ale niejako przenosiły odbiorcę w świat sztuki, który istniał jako alternatywa dla świata rzeczywistego. Dlatego również krytyka nowej poezji wymagała zupełnie innych narzędzi, bowiem także krytyk musiał być wyposażony w ów szczególny zmysł i duże pokłady wyobraźni, by móc dokonać interpretacji i oceny nowego wiersza¹²⁹. Krytyka ta nawiązywała do projektu interetekstualności Kristevy i różnych innych teorii poststrukturalnych.

Nowa krytyka posługiwała się równie często pojęciami „rozbicia języka na atomy” przez co rozumiano właśnie pozbawienie go znaczenia i struktury¹³⁰. Tym również tłumaczono nieprzystępność tej poezji oraz zarzucany jej brak wyrafinowania w stosowaniu języka literackiego. Zwracano także uwagę na oryginalność potraktowania form przez poetów pokolenia lat 90. Amğad Rayyān, jeden z najbardziej znanych wśród krytyków zwolenników tej poezji podkreślał, że nowi twórcy posługiwali się poematem prozą, znanym i uprawianym przecież przez poetów poprzednich dziesięcioleci, w sposób nowatorski, i wskazywał na różnice pomiędzy twórczością „poematu prozą lat 90.” a wcześniejszymi dokonaniem twórców tego gatunku¹³¹.

¹²⁶ ‘Abd al-Qādir al-Qiṭṭ, op. cit., s. 8-29.

¹²⁷ Tamże.

¹²⁸ Tamże.

¹²⁹ Tamże.

¹³⁰ Tamże.

¹³¹ Amğad Rayyān, *Multaqaṅ yaqtaṣir ‘alā ġil aṭ-ṭamāniyyāt*, “Al-Badīl”, nr. 600, Al-Qāhira 2009, s. 12.

Środowiska akademickie w dużej części ostentacyjnie nie zauważały istnienia literatury niezależnej. Sytuacja ta nie zmieniła się do dziś - poeci pokolenia lat 90. pozostają przez nie niedocenieni. Kursy współczesnej poezji egipskiej na Uniwersytecie Kairskim nie uwzględniają poezji ostatnich kilkunastu lat i zazwyczaj kończą się na latach 60. lub 70.¹³². Podobnie nie uznaje się powszechnie nowej krytyki literackiej. Wytyka się jej wzorowanie się na teoriach zachodnich i odchodzenie od doświadczenia kultury arabskiej, która jak inne kultury orientalne posiada swoją specyfikę, wobec czego nie może być rozpatrywana przy użyciu uniwersalnych narzędzi badawczych. Intertekstualność i nowe techniki krytyczne uznawane są za skopiowane¹³³. Jednakże wśród wykładowców uniwersyteckich są również i tacy, którzy wyróżniają się oryginalnym podejściem oraz brakiem przesądów w ocenie nowej poezji. Do takich osób można z pewnością zaliczyć doktora Muḥammada Badawī¹³⁴ i Ğābira ‘Uṣfūra¹³⁵. Obaj publikują prace krytyczne na temat poezji pokolenia lat 90. oraz współpracowali w przeszłości z pismami pokolenia.

Aktualną sytuację na polu krytyki oficjalnej poezji pokolenia lat 90. i wzajemny stosunek obu środowisk dobrze oddają dwa wydarzenia, które miały miejsce w marcu 2009 roku w Kairze: oficjalny II Międzynarodowy Kongres Poezji Arabskiej (15-18 marca) zorganizowany przez instytucje rządowe oraz niezależne I Spotkanie Poetów Poematu Prozą (15-17 marca). Przede wszystkim spotkanie poetów niezależnych zostało zaplanowane w tych samych dniach co kongres, w proteście przeciwko ignorowaniu tej poezji ze strony instytucji rządowych. Oba środowiska przepełnione są wzajemną niechęcią i żyją niejako „w dwóch równoległych rzeczywistościach”. Podczas kongresu rządowego, na który zaproszono uznanych poetów z różnych krajów arabskich (Arabia Saudyjska, Irak, Jordania, Jemen, Tunezja) toczono dyskusje, jakie odbywały się w tych kręgach już przed ponad 40 laty, na temat legitymizacji poezji poematu prozą i możliwości swobodnej ekspresji poetyckiej. Pojawiły się też głosy poetów, którzy nie godzili się na taką dowolność, i żądali trzymania się

¹³² Brałam udział w wykładach (Sayyid al-Baḥrāwī) i i ćwiczeniach (dr Ḥayrī Dūma) z zakresu poezji współczesnej w semestrze zimowym 2008/09 (był to pełny kurs) na Uniwersytecie Kairskim. Obydwa zajęcia zakończyły się na latach 70.

¹³³ ‘Abd al-Qādir al-Qiṭṭ, op. cit., s. 8-29.

¹³⁴ Muḥammad Badawī - ur. w 1955 roku. Profesor literatury arabskiej, wykładowca na Uniwersytecie Kairskim. Poeta, krytyk literacki, zwolennik pokolenia lat 90. w poezji. W latach 90. współpracował z czasopismem *Aṣwāt*, publikował również w *Al-Kitāba al-uḥrā*.

¹³⁵ Ğābir ‘Uṣfūr - ur. w 1944 roku. Krytyk, jeden z czołowych orędowników strukturalizmu w krytyce literatury arabskiej (1980). Pracował jako redaktor naczelny czasopisma *Fuṣūl* (1992). Za swoje lewicowe przekonania został usunięty z pracy na uniwersytecie (1981). W latach 1983-1998 wykładał jako profesor literatury arabskiej na uniwersytecie w Kuwejcie. Od 1993 roku przewodniczący *Al-Maḡlis al-‘lā li Ri‘āyat al-Funūn wa al-Adab* (Najwyższa Rada Kultury). Obecnie zatrudniony na Uniwersytecie Kairskim.

ustalonych tradycją zasad¹³⁶. Nie zaproszono nikogo z poetów pokolenia lat 90., a na zakończenie kongresu główną nagrodą¹³⁷ kapituły twórców z krajów arabskich uhonorowano poetę pokolenia wolnego wiersza, Aḥmada ‘Abd al-M’uṭī Ḥiğāzī.

Równocześnie w Egipskim Sydykacie Prasowym z inicjatywy komisji założycielskiej złożonej z poetów (Ḥasan Ḥiḍr, Ṣubḥī Mūsà, ‘Āṭif ‘Abd al-‘Azīz, Fāris Ḥiḍr, Fathī ‘Abd Allāh, Maḥmūd Qurani) i redaktora naczelnego *Al-Kitāba al-uḥrā*, Hišāma Qišty, odbywało się spotkanie poetów poematu prozą, a podczas niego odczyty poezji, poprzedzone każdorazowo sesją *quasi* naukową, podczas której prezentowano jej krytykę. W trakcie spotkania nie wspomniano oficjalnie kongresu rządowego, jednakże w rozmowach poeci wyrażali swoje niezadowolenie z powodu istniejącej sytuacji. Pojawiły się również komentarze na ten temat w prasie niezależnej. Dziennik *Al-Badīl* opublikował wypowiedzi poetów i krytyków, którzy otwarcie przyznawali, że kongres rządowy celowo pomijał poetów poematu prozą, ale jednocześnie krytykowali reakcję środowiska twórców niezależnych, którzy ich zdaniem niepotrzebnie angażowali się w ten konflikt:

Spory te przypominają według mnie zabawy dzieci. Odnoszę się z rezerwą do faktu wykluczania młodych twórców przez komisje poezji na ich konferencjach i festiwalach, ale reakcja młodych, którzy zorganizowali swoje spotkanie w tym samym czasie jest dla mnie dziecinna i nie przystoi poetom¹³⁸.

W komentarzach pojawiły się również opinie, że powodem takiego zachowania jest niedojrzałość twórców niezależnych, którzy za wszelką cenę próbują zwrócić na siebie uwagę¹³⁹. Zarzucono im, że tworzą elitarną grupę, a w rzeczywistości jedynie „kawiarnianą koterię”, która dobiera sobie członków zgodnie z własnymi interesami, i sama wyklucza twórców, którzy są w jakiś sposób dla niej „niewygodni”¹⁴⁰. Wreszcie podkreślono, że podział na kulturę oficjalną i niezależną nie jest fenomenem egipskim, ale ma również

¹³⁶ Dyskusję wywołał wygłoszony w pierwszym dniu kongresu referat Ḥilmiego Sālīma: *Difā’ ‘an qaṣīdat an-naṭr* (Obrona poematu prozą), w którym poeta próbował wyjaśnić, że traktowanie poematu prozą jako *novum* we współczesnej poezji egipskiej jest błędem, gdyż tego rodzaju eksperymenty formalne są obecne w poezji arabskiej od kilkudziesięciu lat.

¹³⁷ Statuetkę oraz 25000 USD. Aleksander Nawrocki, *Reportaż z Kongresu Poezji Światowej w Kairze*, „Poezja”, nr. 73, Warszawa 2009, s. 118.

¹³⁸ Fāṭīma Qindīl, w: Hiba Ismā‘īl, *Mustab ‘idūn*, „Al-Badīl”, nr. 600, Al-Qāhira 2009, s. 12.

¹³⁹ Tamże.

¹⁴⁰ Tamże.

miejsce w każdym innym kraju, i zamiast rozwodzić się nad problemami, należałoby wykorzystać dobre strony tego zjawiska¹⁴¹.

Przy okazji obu wydarzeń powróciły dyskusje na temat stanu nowej poezji egipskiej. Poeta ‘Abd al-Mun‘am Ramaḍān zakwestionował wartość wszelkiej poezji, która wyrasta z buntu i w atmosferze chaosu i niechęci. Zasugerował również, że rewolucja, która ma miejsce w poezji od ostatnich kilkunastu lat, nie wnosi niczego nowego do poezji współczesnej; jest jego zdaniem nie tylko wtórna, ale dodatkowo nieudolnie powiela hasła poetów-rewolucjonistów lat 60.¹⁴². Tego rodzaju wypowiedzi w najlepszy sposób odzwierciedlają atmosferę waśni i podziałów środowiska twórców i krytyków nowej poezji egipskiej. Jednakże opierając się na rozmowach z organizatorami spotkania poetów niezależnych, sądzę, że powodem różnych niedociągnięć i sporów wokół tego przedsięwzięcia, były po prostu brak doświadczenia i ograniczone możliwości organizatorów. Zarzuty te nie są więc według mnie do końca uzasadnione.

Warto jeszcze wspomnieć, że na spotkaniu poetów poematu prozą obok twórców *qaṣīdat an-naṭr* pokoleń lat 80. i 90., a więc przede wszystkim poetów publikujących w czasopiśmie *Al-Kitāba al-uḥrā* i gości zagranicznych, znaleźli się także najmłodszy poeci, których twórczość nosi znamiona poezji poematu prozą. Podczas nieoficjalnych rozmów wspomniano również o tym, że warto byłoby wznowić wydawanie pisma *Al-Kitāba al-uḥrā*. Nie podjęto jednak w tej kwestii żadnych wiążących postanowień¹⁴³.

¹⁴¹ Yāsir ‘Abd al-Laṭīf, w: Hiba Isma‘il, op. cit., s. 12.

¹⁴² ‘Abd al-Mun‘am Ramaḍān, *Iḥtartu an abta‘ida ‘an ṣirā‘ bi-lā ma‘anā*, “Al-Badil”, nr. 600, Al-Qāhira 2009, s. 12.

¹⁴³ Na początku 2010 roku, po zakończeniu przeze mnie pracy nad tą rozprawą, ukazał się kolejny numer pisma *Al-Kitāba al-uḥrā*.

ROZDZIAŁ 3

Poeci nowej grupy lat 90. i ich działalność twórcza

نحن أبناء الذعر المزمّن والانتظار المستمر في خطر.

Jesteśmy dziećmi nieustającego strachu i ciągłego oczekiwania w niebezpieczeństwie.

Hudà Ḥussayn, *Naḥnu al-mağānīn*

3.1. Sylwetki poetów. Ich pochodzenie i praca artystyczna

Poeci pokolenia lat 90 – tych to z reguły trzydziesto- i czterdziestoparoletni ludzie, którzy po okresie debiutu w latach 90 – tych na różne sposoby związani są z życiem literackim Egiptu. Niewielu z nich jednak na co dzień zajmuje się twórczością literacką. Ich praca zawodowa w wielu przypadkach nie ma nic wspólnego z literaturą, i ze względów finansowych, mają się różnych zawodów. Duża grupa poetów wykonuje prace związane z sektorem kultury, jako dziennikarze, pracownicy telewizji czy ośrodków kultury. Niektórzy są wykładowcami na uczelniach wyższych i laureatami stypendiów zagranicznych. Wielu z nich wyjechało zagranicę w poszukiwaniu zatrudnienia i możliwości pracy twórczej. Inni po latach milczenia przygotowują się do ponownego wydania tomiku wierszy. Są też i tacy, którzy po opublikowaniu kilku wierszy, na stałe przestali zajmować się poezją.

Nie można nie dostrzec, że wśród twórców pokolenia lat 90. znajduje się więcej kobiet niż to było dotychczas w twórczości poprzednich pokoleń. Kobiety nie tylko tworzą poezję, ale niektóre z nich są zaangażowane w życie akademickie (Şafā' Fathī, Fātima Qindīl, Īmān Mirsāl). Cieszą się niezależnością i otwarcie wypowiadają na najbardziej osobiste tematy. Udział kobiet w ruchu poetyckim pokolenia lat 90. w odróżnieniu od poprzednich pokoleń,

które tworzone były prawie wyłącznie przez mężczyzn¹, świadczy to tym, że poezja ta również w sensie społecznym znosi ustalony porządek. Głos kobiet nie nosi jednak znamienia buntu, nie jest też głosem upominającym się o równe prawa. Jest równorzędnym wątkiem w dyskusji podjętej przez pokolenie.

Podczas analizy życiorysów poetów przede wszystkim rzuca się w oczy rozbieżność pomiędzy datą publikacji pierwszych wierszy (z reguły większość z nich debiutowała w *Al-Kitāba al-uḥrā* lub *Al-Ġarād*) lub pierwszego tomiku (w przypadku poetów takich jak: Mīlād Zakariyyā Yūsuf, Bahā' 'Awwād, Yūsuf Raḥā, Yāsir 'Abd Al-Laṭīf) i datą wydania kolejnych². Większość z młodych twórców zbyt długo musiała czekać na taką możliwość, w związku z tym część z nich publikowała pierwsze tomiki własnym nakładem. Dopiero mając na koncie jedną lub dwie publikacje, kolejne wydawali nakładem wydawniczym lub w serii jednego z czasopism pokoleniowych. W związku z tym nie tylko pozostawali na marginesie oficjalnego rynku wydawniczego, ale w konsekwencji pozbawiano ich w ten sposób prawa do poważnej krytyki literackiej³. Przyczyniło się do funkcjonowania tej poezji na peryferiach literatury egipskiej i utrzymywania tej sytuacji bez szans na poprawę. Można również zauważyć, że starsi poeci: np. Fāṭima Qindīl, 'Alā' Ḥālid, 'Alī Mansūr, Faṭḥi 'Abd Allāh, Yusrī Ḥassān, Maḡdī Al-Ġabrī, Muhāb Naṣr, Nāṣir Farḡalī debiutowali stosunkowo późno (ok. 30 roku życia) w porównaniu z poetami urodzonymi na początku lat 70., którzy zaczęli tworzyć i publikować jeszcze w okresie studiów, a pierwsze tomiki wydawali mając około 25 lat – np. Aḥmad Yamānī, 'Imād Fu'ād, Ihāb Ḥalīfa, Zahra Yusrī, Hudā Ḥussayn.

Część nazwisk poetów związana jest z poezją poprzednich dziesięcioleci. Wyboru nie dokonałam arbitralnie. Twórcy ci pojawili się w antologii *Angry Voices*, bądź znaleźli się w tej prezentacji ze względu na fakt, że ich utwory publikowane były w czasopismach niszowych pokolenia lub uznane zostały przez krytyków za nowatorskie, związane z nurtem poezji lat 90.

Dokonując selekcji nazwisk poetów zawartych w tym rozdziale, opierałam się głównie na antologii *Angry Voices*⁴. Większość z nich publikowała w czasopiśmie *Al-Ġarād*. Kilku

¹ Samia Mehrez, op. cit., s.120.

² Podobnie jak w przypadku pokolenia lat 70. Por. Samia Mehrez, op. cit., s. s.120

³ Tamże.

⁴ Wybór tekstów do antologii jest zawsze próbą oceny poezji. Zawarte wiersze mają być według autora kwintesencją danego nurtu. Opierając się więc na antologii *Angry Voices* w pewnym stopniu przejęłam system oceny jej autora.

autorów, którzy nie znaleźli się w antologii, dodałam ze względu na sugestie samych poetów. Włączyłam również i takich, których po lekturze magazynów literackich i wydanych tomików uznałam za kluczowych dla tego pokolenia. Nie wszystkich jednak, którzy tworzyli poezję w latach 90. i publikowali w *Al-Ġarād* i *Al-Kitāba al-uhrà* uznaję za twórców pokolenia lat 90.⁵. Oprócz wymienionych tu poetów, jest w Egipcie wielu innych, którzy mogliby zostać uznani za członków tego pokolenia, jednakże ze zrozumiałych względów, nie wszystkim z nich mogłam poświęcić uwagę w tej rozprawie⁶.

Podczas prezentowania sylwetek poetów stosowałam kolejność alfabetyczną. Korzystałam głównie z informacji, których udzielono mi podczas wywiadów, a także z materiałów nadesłanych przez poetów oraz ich życiorysów dostępnych w publikacjach. Uzupełniałam je o dane biograficzne zawarte na stronie www.jeeran.com oraz w antologii *Angry Voices*. W przypadku poetów nieżyjących oraz tych, z którymi nie udało mi się nawiązać kontaktu, opierałam się wyłącznie na notkach biograficznych; w tym wypadku dane są niepotwierdzone - mogą więc pojawić się nieścisłości.

AḤMAD ṬAḤA

Ur. w Kairze w 1950 roku. Ukończył studia marketingowe na Uniwersytecie Kairskim. Poeta, eseista, redaktor, wydawca, nauczyciel i mentor wielu pokoleń poetów. Jeden z najbardziej znanych współczesnych poetów egipskich. Jego poezja rozpościera się na przestrzeni kilku pokoleń, od lat 70. Ze względu na jej świeżość i awangardowość zaliczana również do pokolenia lat 90. W latach 70. i 80. był twórcą czasopism literackich *Aṣwāt (Głosy)* i *Al-Kitāba as-sawdā'* (Czarne pisanie) w których publikował nową awangardową poezję. W 1993 roku był współtwórcą czasopisma *Al-Ġarād* (Szarańcza), jednego z najważniejszych czasopism literackich pokolenia lat 90., oraz serii wydawniczej *Dīwān al-Ġarād*, która publikowała nowych autorów. Reprezentował Egipt podczas Arab World Institute Seminar w

⁵ W tej kwestii kierowałam się również intuicją. Podążam tu za dykcją M.M. Badawi, który wypowiada taki oto sąd na temat poezji Nāzik al-Malā'iki: „Pomimo używania przez nią „nowych” technik, jest ona konserwatystką „z ducha”, co potwierdza jej książka „Zagadnienia współczesnej poezji” (1962)”. M.M.Badawi, *Critical introduction to Modern Arabic Poetry*, op. cit., s. 228.

⁶ M.in. ‘Abd al-Wahāb Dawūd, ‘Abīr Salāma, Fāris Ḥidr, Faṭīma Nā‘ūt, Ġāda ‘Abd al-Mun‘im, Ḥusayn Aḥmad Ḥusayn, ‘Imād Abū Ṣāliḥ, Īzābil Kamāl, Karīm Drūza, Maḥmūd Ḥayr Allāh, Muḥammad Rašīd, Naġāt ‘Alī, Ranā at-Tūnūsī, Sayyid Maḥmūd, Yāsir Ša‘bān.

1999 roku w Paryżu. Otrzymał grant rządowy na przygotowanie zbioru poezji pisanej podczas choroby. Jego dom do dziś pełni rolę swobodnego salonu literackiego, choć sam poeta gra w nim rolę raczej „upadłego anioła”.

- Publikował w wielu czasopismach, m.in. *Fuṣūl* (Okresy), *Al-Qāhira* (Kair), *Al-Ġarād*.

- Wydane utwory, m.in:

- *Lā tufāriq ismī* (Nie opuszczaj mojego imienia, Al-Qāhira 1980).

- *Tāwila '48* (Stół '48, Al-Hay'a al-Miṣriyya al-Āmma li-al-Kitāb, Al-Qāhira 1992).

- *Imbarātūriyyat al-ḥawā'it. Anāšid wa ḥikāyāt*. (Impeium ścian. Pieśni i opowieści, Dīwān al-Ġarād, Al-Qāhira 1998).

‘ALĀ’ ḤĀLID

Ur. w Aleksandrii w 1960 roku. Poeta, prozaik. Razem z grupą poetów aleksandryjskich zaangażowany był w tworzenie czasopisma literackiego *Al-Arba‘ā’iyyūn* (Środowicze). Jest również twórcą filmów dokumentalnych. Redaktor naczelny czasopisma *Amkina* (Miejsca), które według jego założeń, miało stworzyć bezprecedensowe zjawisko na rynku wydawniczym w Egipcie, łącząc siłę ekspresji artystycznej (poprzez kolaż sztuk) z filozofią i nauką. Pismo poświęcone jest przestrzeni miejskiej i przyrodzie, zarówno w wymiarze regionalnym, jak i w odniesieniu do geografii świata⁷ i jej koegzystencji z kulturą i człowiekiem. Porusza zagadnienia poetyki miejsc i publikuje teksty etnograficzne. Ḥālīd do dziś mieszka w Aleksandrii. Poeta – „filozof”, głęboko osadzony w nurtach kultury i sztuki współczesnej.

- Wydane utwory:

- *Al-ḡasad al-‘āliq bi-mašī’at ḥibr* (Ciało zawieszone siłą atramentu, Dār Miṣriyya, Al-Qāhira 1990).

⁷ Początkowo było poświęcone wyłącznie zagadnieniom związanym z Aleksandrią, ale szybko rozszerzyło obszar swoich zainteresowań.

- *Tahubbu ʿaqs al-ğasad ilà ar-ramz* (Podarowuje obrzęd ciała symbolowi, własny nakład, Al-Qāhira 1992).
- *Hayāt mubayyata* (Życie zaaranżowane, Dār al-Ğadīd, Al-Qāhira 1995).
- *Huṭūt aḍ-ḍuʿf* (Nici słabości, Dār Šarqiyyāt 1995).
- *Musāfir* (Podróżny, własny nakład, Al-Qāhira 2002).
- *Ṭaraḍ ġā ʿib* (Brakujący koniec, Kitāb Amkina, Al-Qāhira 2003).
- *Kursiyān mutaḡābilān* (Dwa krzesła naprzeciwko siebie, Dār Šarqiyyāt, Al-Qāhira 2006).
- *Tusbiḥin ʿalà ḥayr* (Dobranoc, Dār Šarqiyyāt, Al-Qāhira 2007).

‘ALĪ MANŞŪR

Ur. w 1956 roku. Ukończył farmację na Uniwersytecie Kairskim w 1979 roku; pracuje jako farmaceuta. Poeta pokolenia lat 80. i 90. Jego poezja, wyczelowana i minimalistyczna, cieszy się uznaniem wśród wielu autorów. Zbliżona w wielu odsłonach do prozy, afirmuje codzienność i zmniejsza dystans pomiędzy nią a poetyką nowego wiersza lat 90⁸.

• Publikował w wielu czasopismach literackich, m.in. *Ibdāʿ* (Twórczość), *Šiʿr* (Poezja), *Al-Hilāl* (Półksiężyc), *Aṭ-Ṭaqāfa al-ğadīda* (Nowa kultura), *Adab wa naqd* (Literatura i krytyka), *Al-ʿArabī* (Arabskie), *Al-Bayān* (Retoryka), *Al-Kuwayt* (Kuwejt), *An-Nāqid* (Krytyk), *Al-Waṭan* (Ojczyzna), *Al-Hadaḍ* (Cel), *Al-Aḥbār* (Wiadomości).

• Wydane utwory:

- *Al-fuqarāʿ yanħazimūn fī tağribat al-ʿiṣq* (Biedni przegrywają w miłości, Dār al-Ğad, Al-Qāhira 1990).

- *Wardat al-kīmyaʿ al-ğamīla* (Ładna róża chemiczna, Aşwāt adabiyya, Al-Qāhira 1993).

⁸ ‘Abd Allāh as-Samṭā, *Anḥāğ as-siyāq aš-šiʿrī fī “Ṭammata musīqā tanzilu as-salālim” li ʿAlī Mansūr*, <http://egyptianpoetry.jeeran.com/index.html>.

- ‘*Alà bu ‘d huṭwa* (W zasięgu kroku, Al-Kitaba al-uḥrà, Al-Qāhira 1992).
- *Tammata musīqā tanzilu as-salālim* (Istnieje muzyka, co schodzi po schodach, Dār Šarqiyyāt, Al-Qāhira 1995).
- ‘*Asāfiir ḥaḍrā’ qurba buḥayra ṣafiya* (Zielone wróble koło czystego stawu, Dār Šarqiyyāt, Al-Qāhira 1998).
- ‘*Ašr naḡmāt li-masā’ waḥīd* (Dziesięć gwiazd na jeden wieczór, Kitābāt Ğadīda, Al-Qāhira 2002).
- *Ḥayyāl murāhiq. Qaṣā’id uḥrà* (Nastoletni jeździec. Inne wiersze, nakład własny, Al-Qāhira 2003).
- *Aš-Šayḥ* (Starzec, Dār Šarqiyyāt, Al-Qāhira 2005).
- *Fī madīḥi šaḡarat aṣ-ṣubbār* (W pochwale drzewa kaktusowego, Ad-Dār, Al-Qāhira 2007).

‘ALIYYA ‘ABD AS-SALĀM

Ur. w 1968 roku w Mansūrze. Poetka, podróżniczka, wolny duch. W latach 90. jej dom był nieformalnym salonem literackim dla poetów pokolenia. Mieszkała m.in. w Niemczech i Meksyku. Obecnie pracuje w resorcie turystycznym w Al-Ġardaqa, jednakże nie zerwała kontaktów z artystycznymi kręgami Kairu. Od czasu do czasu można natknąć się na nią np. w „Ḥurriyyi”. Jedna z najbardziej oryginalnych poetek tego pokolenia, krytycznie ustosunkowana do sytuacji w dziedzinie kultury i polityki Egiptu. Tworzy poezję śmiałą i bezkompromisową. Obecnie pracuje nad drugim tomikiem.

- Publikowała w *Al-Ġarād, Al-Kitāba al-uḥrà*.
- Wydane utwory:
 - *Taḥta ḥaṭṭ al-istiwā’* (Pod równikiem, Dār Mirīt, Al-Qāhira).

AḤMAD YAMĀNĪ

Ur. w 1970 roku. Ukończył filologię arabską na Uniwersytecie Kairskim, w 1992 roku. Pracował jako asystent redaktora w czasopiśmie literackim *Al-Qāhira* (Kair). Od 2001 roku przebywa w Hiszpanii, gdzie przygotowuje rozprawę doktorską na temat arabskiego poematu prozą na Universidad Complutense de Madrid. Jego poezja z ducha romantyczna i bardzo „pokoleniowa” osadzona jest w świecie codziennych obrazów i postaci.

• Publikował m.in. w *Al-Ğarād, Ibdā', Al-Kitāba al-uḥrā, Banipal*.

• Wydane utwory:

- *Šawāri' al-abyaḍ wa al-aswad* (Ulice bieli i czerni, nakład własny, Al-Qāhira 1995).

- *Taḥta šagarat al-'ā'ila* (Pod drzewem rodziny, nakład własny, Al-Qāhira 1998).

- *Wardāt fi ra's* (Róże w głowie, Dār Mirīt, Al-Qāhira 2001).

- *Amākin ḥātī'a* (Złe miejsca, Dār Mirīt, Al-Qāhira 2008).

AŠRAF YŪSUF

Ur. w 1970 roku w Al-Manşūra. Współtwórca pisma *Adab 21* (Literatura 21) wydawanego w miejscowości Al-Manşūra i publikującego nową poezję i prozę. Poeta z „salonu” Īmān Marsāl.

• Wydane utwory:

- *Layla 30 Fibrāyir – Qasā'id mansūḥā* (Noc 30. lutego – wiersze anulowane, Silsilat Adab al-Ğamāhīr, Al-Qāhira 1995).

- *'Ubūr siḥāba bayna madinatayn* (Wędrówka chmury pomiędzy dwoma miastami, Silsilat Adab 21, Al-Qāhira 1997).

- *Ya‘amalū munādiyan li-al-arwāh* (Pracuje jako herold dusz, Dār Šarqiyyāt, Al-Qāhira 2002).

- *Ḥaṣīlatī al-yawm ... qubla* (Mój wynik dnia ... pocałunek, Dār Šarqiyyāt, Al-Qāhira 2007).

‘AZMĪ ‘ABD AL-WAHĀB

Ur. się w 1964 r. Ukończył filologię arabską na Uniwersytecie w Manšūrze. Debiutował w latach 80. Początkowo tworzył również poezję *taf‘īla* i dopiero od niedawna w jego twórczości dominuje *qaṣīdat an-naṭr* (poemat prozą). Redaktor naczelny działu kultury w *Al-Ahrām* (Piramidy). Jego poezja porusza zagadnienia przemian społecznych współczesnego Egiptu, uprzedmiotowienia relacji międzyludzkich i zatracenia wartości duchowych⁹.

• Publikował m.in. w *Al-Kitāba al-uḥrā*, *Al-Hilāl* (Półksiężyc).

• Wydane utwory:

- *An-Nawāfiḍ lā aṭar lahā* (Okna po których nie został ślad, Ṣundūq at-tanmiya at-taqāfiyya).

- *Al-Asmā’ lā talīq bi al-amākin* (Imiona nie pasują do miejsc, Al-Maḡlis al-a‘lā li-at-taqāfa).

- *Ba‘da ḥurūḡ al-mallāk mubāšaratan* (Zaraz po odjeściu gospodarza, Dār Mirīt).

- *Bi-akāḍīb sawdā’ kaṭīra* (Wieloma czarnymi kłamstwami).

- *Ḥāris al-fanār al-‘aḡūz* (Stary stróż latarni, Ad-Dār).

⁹ Fathī ‘Abd Allāh, *Tawzīf iḡtīmā’i li-aš-š‘ir bi-as-suḥriya as-sawdā’*, “Al-Khaleej”, nr. 10612, Dubai 2008, s. 12., Karīm ‘Abd as-Salām, *Šā’iriyyat al-faqd*, “Aš-š‘ir”, Ibrīl 2008, s. 100.

BAHĀ' 'AWWĀD

Ur. w 1969 roku. Ukończył studia na kierunku komunikacja medialna na Uniwersytecie Kairskim w 1992 roku. Jako jeden z pierwszych zaczął tworzyć w dialekcie egipskim. Przez pewien czas przebywał w USA, również w towarzystwie Muḥammada Mutawallī'ego, gdzie oddawał się życiu bohemy. Deportowany z Holandii po wydarzeniach 11.09 2001. ze względu na stan zdrowia otrzymał status uchodźcy w Niemczech, gdzie do dziś mieszka. Poezja 'Awwāda niezwykle elokwentna i wyczulona na subtelności natury ludzkiej, mistrzowsko ujmuje różne stany świadomości i emocje.

- Publikował w wielu czasopismach: m.in. *Kitāba ḡadīda* (Nowe pisanie), *Al-Qāhira* (Kair), *Al-Ġarād* (Szarańcza), *Al-Kitāba al-uḥrā* (Inne pismo).

- Wydane utwory:

- *Šams al- aṣīl* (Słońce popołudnia, Dīwān al-Ġarād, Al-Qāhira 1998).

- Powieść *Yawm al-iṭṭayn al-aḥīr* (Ostatni wtorek, Silsilat Kitāb Ṣālūn, Al-Qāhira 2008).

FATHĪ 'ABD ALLĀH

Ur. w 1957 roku w Manūfiyyii. Ukończył Wdział Nauk Islamu na Uniwersytecie Kairskim w 1984 roku. Przez dwa lata przebywał w Iraku. Pracował jako redaktor w wydawnictwie Al-Hay'a al-Miṣriyya al-Āmma li-al-Kitāb, czasopiśmie *Al-Qāhira* oraz jako wydawca serii *Silsilat Kitābat ḡadīda* (Seria Nowej Literatury). Zaliczany do twórców pokolenia lat 80. i 90. Jego poezja posiada wyraźnie zaangażowany charakter, nieobojętne są jej bolączki współczesności i paradoksy historii.

- Publikował w wielu czasopismach literackich, m.in. *Al-Ġarād*, *Al-Kitāba al-uḥrā*.

- Wydane utwory:

- *Rā'ī al-miyāh* (Opiekun wody, Al-Hay'a al-Miṣriyya al-‘Āmma li-al-Kitāb, Al-Qāhira 1993).

- *Sa‘āda muta‘aḥḥira* (Spóźnione szczęście, Al-Hay'a al-Miṣriyya al-‘Āmma li-al-Kitāb, Al-Qāhira 1998).

- *Mūsīqiyyūn li-adwār ṣaḡīra* (Muzycy małych ról, Al-Hay'a al-‘Āmma li-Quṣūr at-Taḡāfa, Al-Qāhira 2002).

- *Aṭar al-bukā'* (Ślady płaczu, Al-Hay'a al-‘Āmma li-Quṣūr at-Taḡāfa, Al-Qāhira 2004).

- *Ar-Rasā'il 'ādatan lā taḍkur al-mawtā* (Listy zazwyczaj nie przypominają o umarłych, Ad-Dār, Al-Qāhira 2008).

FĀṬIMA QINDĪL

Ur. w 1958 roku w Kairze. Otrzymała stopień doktora literatury arabskiej. Wykłada literaturę arabską na Uniwersytecie Ḥalwān. Wyrastająca z tradycji „wolnego wiersza” poezja Qandīl aforystycznie kompresuje filozoficzne spostrzeżenia i treści.

• Wydane utwory:

- *Ṣamt qunna mubtalla* (Cisza wilgotnej bawełny, Dār Ṣarqiyyāt, Al-Qāhira 1995).

- *Ḥaṭar at-taḡawwul* (Niebezpieczeństwo podróżowania, Al-Qāhira 2005).

- *As'ila mu'allaqa ka-ḍabā'ih* (Pytania zawieszane jak ofiary, Dār an-Nahḍa al-‘Arabiyya, Al-Qāhira 2008).

ĞIRĞIS ŠUKRĪ

Ur. w Sūhāğ, w 1967 roku. Od 1993 roku przez dwa lata studiował na akademii Sztuk Pięknych w Kairze. Pracuje jako krytyk literacki w czasopiśmie *Radio&Television*. Jest

również autorem scenariuszy teatralnych. W 2001 roku uczestniczył w szwajcarsko-egipskim projekcie literackim New Writings Project w Kairze. Prowadzi warsztaty poezji dla młodzieży w al-Uqşur. Jego wiersze tłumaczone były na wiele języków (m.in. angielski, niemiecki, kataloński, holenderski). Šukrī jest zainteresowany bogatą historią krzyżujących się w Egipcie kultur i religii. Jest niepraktykującym Koptem; jego refleksyjna poezja nie nawiązuje bezpośrednio do świata praktyk religijnych i tradycji, choć posiada wyczuwalny duchowy wymiar.

- Publikował w wielu czasopismach literackich, m.in. *Al-Ġarād*, *Adab wa naqd*, *Ibdāʿ*, *Al-Kitāba al-uḥrā*.

- Wydane utwory:

- *Bi-lā muqābil usqiṭa asfal ḥidāʿī* (Bezinteresownie odpadła mi podeszwa, Al-Hayʿa al-ʿĀmma li-Quşūr at-Ṭaqāfa, Al-Qāhira 1996).

- *Raġul ṭayyib yukallim nafsah* (Dobry człowiek, który mówi do siebie, Dār Šarqiyyāt, Al-Qāhira, 1998).

- *Ḍarūrat al-kalb fī al-masraḥiyya* (Nieodzowność psa w sztuce, Al-Qāhira 2000).

- *Wa al-aydī ʿuṭla rasmiyya* (I ręce to wolne od pracy) Dār Šarqiyyāt, Al-Qāhira 2004).

HAYṬAM AŠ-ŠAWWĀF

Ur. w 1967 roku. Pracuje w resorcie turystycznym na Synaju. Tworzy w dialekcie egipskim. Chętnie publikuje swoje utwory w sieci. Od lat próbuje połączyć życie zawodowe z karierą literacką. Poeta „rubaszny”.

- Publikował m.in. w *Al-Ġarād*, *Al-Kitāba al-uḥrā*, *Al-Qāhira*.

- Wydane utwory:

- *Asānsīr* (Windy, Dīwān al-Ġarād, Al-Qāhira 1998).

HUDĀ ḤUSAYN

Ur. w Kairze w 1972 roku. Ukończyła filologię romańską na Uniwersytecie Kairskim. Reprezentowała Egipt na festiwalu sztuki Voices of the Mediterranean w 1999 roku w Lodeve, we Francji. W roku 2004 i 2006 uczestniczyła w festiwalu nowej poezji arabskiej w Jemenie. Brała również udział w konferencji Alexandria/Marseille Encounter for Poetry and Translation we Francji w 2006 roku oraz w międzynarodowym spotkaniu poetów w Chile, gdzie otrzymała nagrodę Pablo Nerudy za najlepszą reprezentację kraju. Członkini stowarzyszenia Poetas del Mundo w Chile oraz International Poetry Center we Francji. Odznaczona wyróżnieniem Universal Ambassador of Peace z ramienia Universal Peace Ambassadors Circle w Genewie. Zrealizowała film krótkometrażowy *Lā dā'ī li-al-ḥawf* (Nie trzeba się bać), który pokazano na przeglądzie filmów młodych twórców w German Institute w Kairze, w 2004 roku. Jedna z bardziej „kolorowych” postaci artystycznego świata Kairu. Kobieta „wyemancypowana”, czołowa teoretyczka pokolenia lat 90., matka dwójki dzieci.

• Wydane utwory:

- *Li-yakun* (Żeby być, Al-Mağlis al-A'la li-aṭ-Taqāfa, Al-Qāhira 1996).
- *Fīmā maḍà* (O tym, co przeszłe, Dīwān al-Ġarād, Al-Qāhira 1998).
- Powieść *Dars al-amībā* (Lekcja ameby, Al-Hay'a al-Miṣriyya al-‘Āmma li-al-Kitāb, Al-Qāhira 1998).
- *‘Ašwā’iyya* (Prowizorka, Dīwān al-Ġarād, Al-Qāhira 2000).
- *Aqni‘at al-warda* (Maski róży, Dār Mirīt, Al-Qāhira 2002).
- *Naḥnu, al-mağānīn* (My, szaleńcy, Ministry of Culture, Yemen 2004).
- *Map of the self*, tomik poezji w języku arabskim i angielskim, KaTaBa, Kair, 2006.
- *Taḥnīṭ aṭ-ṭā’ir* (Wypychanie ptaka) złożone do druku.
- *Mawlid ḥuffāš* (Narodziny nietoperza) złożone do druku.
- Powieść *Nal‘abu aflām* (Bawimy się w filmy) złożona do druku.

- Powieść *Al-Ġisr* (Most) złożona do druku.
- Tłumaczenia:
 - *Ecrire* - opowiadania Merguerite Duras, Dār Šarqiyyāt we współpracy z French Mission for Translation and Cooperation, 1998.
 - Powieści Annie Ernaux *Une femme* i *Passion Simple*, Dār Šarqiyyāt, we współpracy z French Mission for Translation and Cooperation, 1998.
 - Powieść Franca Bijou *Mettre Fin*, National Project of Translation, Al-Mağlis al-A‘lā li-aṭ-Taqāfa, Al-Qāhira 2000.
 - Powieść Annie Ernaux *L'évenement*, Dār Mirīt, Al-Qāhira 2002.

İHĀB ḤALĪFA

Ur. w 1972 roku. Ukończył arabystykę na Uniwersytecie w Ṭantā, w 1995 roku. Przez 7 lat przebywał w Arabii Saudyjskiej i Emiratach, gdzie pracował jako nauczyciel języka arabskiego. Wywodzi się z rodziny o bogatych tradycjach. Obecnie mieszka z żoną w Kairze. Na tle poetów pokolenia jawi się jako mistrz formy. Jego wiersze często opierają się na zaskakującej formule czy symbolicznej grze konwencji.

- Publikował w wielu czasopismach literackich, m.in. *Aḥbār al-adab* (Wiadomości literackie), *Adab wa naqd* (Literatura i krytyka), *Al-Kitāba al-uḥrā* (Inne pismo), *An-nahār* (Dzień), *Al-Qāhira* (Kair), *Marāyā* (Lustra), *Iḍā'a 77* (Światło'77), *Al-Kitāb al-hāmišiyā* (Książka marginesowa). Niektóre jego wiersze tłumaczone były na język angielski.

- Wydane utwory:

- *Akṭar maraḥan mim mā tazunnu* (Więcej radości niż myślisz, Silsilat Al-Kitāba al-uḥrā, Al-Qāhira 1997).
- *Ṭā'ir muṣāb bi-inflūanzā* (Ptak chory na grypę, Al-Qāhira 2006).
- *Masā' yastariḥ 'alā aṭ-ṭāwila* (Wieczór odpoczywa na stole, Al-Qāhira 2007).

- *Qabla al-layl bi-aš-šāri* (Przed nocą na ulicy, Al-Qāhira 2008).

‘IMĀD FU’ĀD

Ur. w 1974 roku. Od 1996 roku pracuje jako dziennikarz. Twórca antologii egipskiego poematu prozą *Ru‘āt aḏ-ḏilāl ḥārisū ‘uzlāt ayḏan* (Ġāmi‘at al-Bayt li-aṭ-Ṭaqāfa wa al-Funūn, Hodowcy cieni, stróże samotności, Al-Ġazā’ir 2007). Jest twórcą portalu internetowego *Dīwān* (grudzień, 2004) poświęconego egipskiej poezji pokolenia lat 90. www.jeeran.com. Przez trzy lata był współredaktorem czasopisma *Al-Kitāba al-uḥrā*. Od 2004 roku mieszka w Belgii. Niestrudzony propagator idei pokolenia lat 90. i jeden z jego głównych przedstawicieli. Jego poezja zrywająca całkowicie z tradycyjną koncepcją wiersza, posiada wyraźnie postmodernistyczną aurę.

- Publikował m.in. w *Al-Adab* (Literatura), *Mīnā*, *Al-Ḥaraka aš-ši‘riyya* (Ruch poetycki), *Malāmih* (Cechy), *Al-Kitāba al-uḥrā* (Inne pismo), *Al-Hilāl* (Połksiężyc), *Aš-Ši‘r* (Poezja), *Al-‘Uṣūr al-ḡadīda* (Nowe wieki), *Ḥamāsīn* (Chamsiny), *Al-Quds al-‘arabī* (Arabska Jerozolima), *An-Nahār* (Dzień), *Al-Mustaqbal* (Przyszłość), *Al-Ayyām* (Dni), *Al-Ḥayāt al-ḡadīda* (Nowe życie), *Ad-Dustūr* (Konstytucja), *Banīpal*.

- Jego wiersze tłumaczone były na wiele języków (angielski, niemiecki, francuski, holenderski, polski) i były wielokrotnie publikowane zagranicą, m.in.:

- *DEUS ex MACHINA*, Belgium 2003.

- *Vrijpostige brieven in een dwaze tijd*, “El Hizjra Literatuurprijs” Van Gennep, Amsterdam 2005.

- *Hotel Parnassus*, “36e Poetry International Festival-Rotterdam”, De Arbeiderspers, Amsterdam 2005.

- *Het alphabet van de rivier*, “EL Hizjra Literatuurprijs” , Van Gennep, Amsterdam 2007.

- Wydane utwory:

- *Ašbāḥ ǧaraḥathā al-idā'a* (Duchy zranione światłem, Dīwān al-Kitāba al-uḥrā, Al-Qāhira 1998).

- *Taqā'ud zīr nisā' 'agūz* (Emerytura starego Don Juana, Dār Šarqiyyāt, Al-Qāhira 2002).

- *Bi-kadma zarqā' 'adḍat an-nadam* (Z siniakiem od wyrzutów sumienia, Dār Šarqiyyāt, Al-Qāhira 2005).

- *Ḥarīr* (Jedwab, Dār an-Naḥḍa al-'Arabiyya, Al-Qāhira 2007).

ĪMĀN MIRSĀL

Ur. w 1966 roku. W latach 1985-1992 wraz z przyjaciółmi wydawała niezależne pismo feministyczne *Bint al-ard* (Córka ziemi). Studiowała literaturę arabską na Uniwersytecie w Maṣṣūrze, a następnie ukończyła studia magisterskie na Uniwersytecie Kairskim w roku 1998 i otrzymała wyróżnienie za pracę magisterską dotyczącą twórczości Adonisa. Od 1999 roku wykłada literaturę arabską na Uniwersytecie Alberta w Kanadzie. Jej poezja była tłumaczona na wiele języków (angielski, niemiecki, francuski, hiszpański, holenderski, hebrajski). Uznawana za niedościgniony wzór przez wielu młodych poetów, uchodzi za jedną z najbardziej utalentowanych poetek starszego pokolenia.

• Publikowała m.in. w *Al-Ġarād*, *Adab wa naqd*, *Al-Kitāba al-uḥrā*, *Al-Qāhira*, *Banipal*.

• Wydane utwory:

- *Ittiṣāfāt* (Cechy szczególne, Dār al-Ġad, Al-Qāhira 1990).

- *Mamarr mu'tim yasluḥ li-ta'allum ar-raqs* (Ciemny korytarz odpowiedni do nauki tańca, Dār Šarqiyyāt, Al-Qāhira 1995) - został uznany za najlepszy zbiór poetycki przez wiele czasopism literackich w 1995 roku, m.in. *Aḥbār al-adab* (Wiadomości literackie) i *Niṣf ad-dunyā* (Pół świata).

- *Al-Mašī aṭwal waqt mumkin* (Chodzenie tak długo, jak się da, Dār Šarqiyyāt, Al-Qāhira 1998).

- *Ġuġrāfyā badila* (Alternatywana geografia, Dār Šarqiyyāt, Al-Qāhira 2006).

‘IŠĀM ABŪ ZAYD

Ur. w 1969 roku w Asyūt. Ukończył dziennikarstwo na Uniwersytecie Kairskim w 1993 roku. Poeta, prozaik. Po kilku latach pracy twórczej wrócił do rodzinnej miejscowości i przestał zajmować się poezją. Obecnie przebywa na emigracji w Arabii Saudyjskiej. Poeta enigmatyczny i powszechnie ceniony. Uznawany przez wielu za jednego z najważniejszych twórców pokolenia¹⁰.

• Publikował m.in. w *Al-Kitāba al-uḥrā*.

• Wydane utwory:

- *An-Nubū’a* (Prorokowanie, Al-Hay’a al-Miṣriyya al-‘Āmma li-al-Kitāb, Al-Qāhira 1990).

- *Dulū’ nāqiṣa* (Brakujące żebro, zbiór opowiadań, Al-Hay’a al-‘Āmma li-Quṣūr at-Taqāfa, Al-Qāhira 1996).

- *Daftar ḥikāyāt* (Zeszyt opowieści) - zbiór opowiadań, złożone do druku.

MAĠDĪ AL-ĠĀBRĪ

Ur. w 1961 roku. Ukończył studia na Akademii Rolniczej w 1983 roku, a następnie podjął studia magisterskie w Instytucie Sztuki Ludowej. Pracował jako wydawca serii wydawniczej Al-Hay’a al-Miṣriyya al-‘Āmma li-al-Kitāb, prezentującej dorobek młodych twórców, oraz jako dziennikarz *Theater Horizons Magazine*. Pisał w dialekcie egipskim ‘āmiyya. Zmarł na raka w maju 1999 roku. Po jego śmierci opracowaniem spuścizny poety zajęła się jego żona.

• Wydane utwory:

¹⁰ Yāsir ‘Abd al-Laṭīf, *Ḥiġāzī wa qaṣīdat an-naṭr. Ma‘araka bayta*, op. cit., s. 12.

- *Ağustus* (Sierpień, własny nakład, Al-Qāhira 1990).
- *Bi-ad-ḍabṭ wa ka-annahu ḥaṣala* (Dokładnie i jakby się wydarzyło, własny nakład, Al-Qāhira 1994).
- *'Ayyil bi-yaṣṭād al-ḥawādīt* (Dziecko na tropie opowieści, Al-Hay'a al-Āmma li-Quṣūr at-Taḳāfa, Al-Qāhira 1995).

MĀHIR ṢABRĪ

Ukończył anglistykę na Uniwersytecie Kairskim w 1993 roku. Był jednym z współzałożycieli czasopisma literackiego *Al-Ġarād*. Zaangażowany w działalność egipskiej sceny niezależnej teatru. Jego sztuka *Ḥarīm* napisana na podstawie jednego z jego wierszy była wystawiona na Międzynarodowym Festiwalu Teatralnym w Kairze w 1998 roku. Zajmuje się również grafiką i designem. Twórca logo wydawniczego *Dīwān al-Ġarād*. Opublikował i zilustrował przewodnik egipskiego feminizmu. W 2001 roku na skutek swojej działalności w środowisku gejojskim został zmuszony do emigracji. Mieszka w USA.

- Publikował m.in. w *Ibdā'*, *Al-Qāhira*, *Fuṣūl*, *Al-Ġarād*. Jego wiersze tłumaczone na język angielski ukazały się w czasopismach *Cairo Times* i *Middle East Times*.

- Wydane utwory:

- *Māryūnīt* (Marionetka, Dīwān al-Ġarād, Al-Qāhira 1998).

MAḤMŪD ṢARAF

Ur. w 1975 roku w Kairze. Ukończył filologię arabską na Uniwersytecie w Ṭantā w 1996 roku. Poeta, tłumacz. Pracował jako nauczyciel i dziennikarz. Obecnie jest prezydentem w sekcji kultury egipskiej telewizji Nile TV. Twórca wielu programów kulturalnych. Członek Związku Pisarzy w Egipcie. Uczestniczył w wielu konferencjach na temat kultury m.in.

Mu'tamar at-ṭaqāfa al-‘arabiyya (Konferencja na temat arabskiej kultury, Kair 2002), Mu'tamar ar-riwāya al-‘arabiyya (Konferencja na temat powieści arabskiej, Kair 2003) i spotkaniach poetów (Iran 2000, Bahrajn 2002).

• Publikował m.in. w *Al-Qāhira*, *Al-Kitāba al-uḥrā*, *Al-Ġarād*.

• Wydane utwory:

- *Huwwāt ṭabī‘iyya* (Naturalne otchłanie, własny nakład, Al-Qāhira 1997).

- *Mihnat at-tanaffus* (Zawód oddychania, Al-Hay’a al-‘Āmma lil-Quṣūr at-Ṭaqāfa, Al-Qāhira 2000).

- *Ṣanādid ... ayyatuhā at-ṭayyiba* (Wy, dobrzy bohaterowie, złożone do druku).

MAS‘ŪD ŠŪMĀN

Ur. w 1966 roku. Poeta i badacz folkloru egipskiego. Tworzy w dialekcie egipskim. Członek *Ittiḥād al-Kuttāb al-Miṣriyyīn* (Egipskiego Związku Literackiego) i *Ġāmā‘at al-Fannānīn wa al-Udabā‘* (Związku Artystów i Literatów). Redaktor kilku serii wydawniczych *Kutub at-ṭaqāfa al-ġadīda* (Książki Nowej Kultury), *Kitāb al-udabā‘* (Książka literatów), *Ḍākirat al-kitāba* (Pamięć pisma), *Tiḍkāri*. Od 1993 roku pracował jako asystent redaktora czasopisma *Ibn Arous Egyptian Arabic Poetry Magazine*.

• Wydane utwory:

- *Riġlī aṭwal min sanat sab‘ wa sittīn* (Moja noga jest dłuższa niż rok 1967, Al-Qāhira 1997).

- *Al-‘Uṣfūr al-aḥḍar* (Zielony ptak).

MĪLĀD ZAKARIYYĀ YŪSUF

Pracował jako dziennikarz sportowy w czasopiśmie *Al-Fursān* (Jeźdźcy); obecnie jest dziennikarzem dziennika kairskiego *Al-Yawm* (Dzień). Jego poezja zawiera wiele odwołań do tradycji egipskiego chrześcijaństwa, sztuki i tradycji ludowej i miejskiej. Jednocześnie poprzez odwoływanie się do doświadczeń życia codziennego, posiada uniwersalny wymiar refleksji i sentymentalizmu oraz obala kulturowe tabu. Poeta kultywuje w pewnym sensie wizerunek „twórcy proletariatu”. Mieszka z żoną i dwójką dzieci w Kairze.

- Publikował m.in. w *Al-Ġarād*, *Al-Kitāba al-uḥrā*. Obecnie pracuje nad swoim trzecim tomikiem.

- Wydane utwory:

- *Sayyid al-‘ālam* (Władca świata, Al-Hay’a al-Miṣriyya al-‘Āmma li-al-Kitāb, Al-Qāhira 1996).

- *Kawāriḥ al-farah wa maḥāṭir as-sa‘āda* (Nieszczęścia radości i zagrożenia szczęścia, Al-Hay’a al-‘Āmma li-Quṣūr at-Taḡāfa, Al-Qāhira 2006).

MUHĀB (egip. Mohāb) NAṢR

Ur. w 1962 roku. Poeta, tłumacz, krytyk. Wraz z ‘Abd al-‘Azīmem Nāġī, Ḥamīdem ‘Abd Allāh’em i Nāṣirem Farġalī wydawał niezależne czasopismo literackie *Al-Arba‘ā’iyyūn* (Środowicze). Obecnie zaangażowany jest w współtworzenie aleksandryjskiego pisma *Amkina* (Miejsca). Jest autorem wielu tomików i publikacji. Zwykle klasyfikowany jako jeden z pionierów arabskiego poematu prozą. Tworzył na przestrzeni kilku pokoleń. Ze względu na charakter jego poezji zaliczany również do nurtu poezji pokolenia lat 90. Mieszka w Aleksandrii.

- Wydane utwory, m.in.:

- *An yasriq at-ṭā’ir ‘aynayka* (Ukraść ptakowi twoje oczy, Al-Qāhira 1997).

MUḤAMMAD LĀŠĪN

Ur. w 1971 roku. Ukończył filologię arabską na Uniwersytecie ‘Ayn Šams. Publikował w czasopiśmie *Al-Ġarād*. Związany był również ze sceną niezależną teatru w Kairze. Zmarł.

MUḤAMMAD MUTAWALLĪ (egip. Metwalli)

Ur. w 1970 w Kairze. Studiował literaturę angielską na Uniwersytecie Kairskim. Studia ukończył w 1992 roku. Pracuje w sekcji tłumaczeniowej egipskiej telewizji ETC. Współzałożyciel niezależnego czasopisma literackiego *Al-Ġarād*, od roku 1996 redaktor naczelny. Laureat Rimbaud Prize for Outstanding New Egyptian Poetry, przyznanej przez French Cultural Center w Kairze i czasopismo literackie *Ibdā‘* (Twórczość) w 1990 roku oraz pierwszej nagrody w konkursie Yūsufa al-Ḥāla przyznawanej przez grono wydawców Riad el-Rayyes z Libanu w 1992 roku. Reprezentował Egipt w projekcie International Writing Program na University of Iowa w 1997 roku. W 1998 roku przebywał na University of Chicago jako Poet-in-Residence, gdzie wykładał również literaturę arabską. Reprezentował Egipt w konferencji dotyczącej poezji arabskiej, zorganizowanej przez Literatur Haus w Kolonii w 2000 roku, oraz w festiwalu sztuki Voices of the Mediterranean w Lodeve w 2002 roku. Jest kompilatorem i współwydawcą zbioru *Angry Voices. An anthology of the off-beat new Egyptian poets*, University of Arkansas Press, Fayetteville 2002. Uznawany za *enfant terrible* w środowisku poetów egipskich. Niezwykle utalentowany i doceniony w młodych latach, zyskał sobie również licznych wrogów. Jego poezja lśni blaskiem jego inteligencji, wrażliwości i kosmopolitycznej natury. Często bawi się formą, nawiązuje do najlepszych tradycji poezji arabskiej i korzysta z technik filmowych, które niejako określają jego ogląd świata. Ma wielu fanów pośród kilku pokoleń czytelników.

- Publikował w *Ibdā‘*, *Al-Ġarād*, *Al-Qāhira*, *The Middle Times*, *Al-Maḡhà at-ṭaqāfi* (Kawiarnia literacka), *Ši‘r*, *Cairo Times*, *Aṭ-Ṭaqāfa al-ḡadīda*, *Al-Hilāl*, *Sherouk*, *Banīpal*, *Al-Badīl*, *Fikr wa fann* (Myśli i sztuka).

- Wydane utwory:

- *Ḥadaṭa dāta marra anna* (Zdarzyło się pewnego razu, że ..., Riad el-Rayyes, London 1992).

- *Al-Qiṣṣa allatī yuraddiduhā an-nās hunā fī al-mīnā* (Historia, którą opowiadają ludzie tutaj, w porcie, Dīwān al-Ġarād, Al-Qāhira 1998).

• Tłumaczenia:

- *Old Times*, Harold Pinter, Hanager Theater, 1996.

- *Rolie Plie Olie*, Walt Disney Corp., 1999.

- Poezje (Charles Bukowski, Jack Kerouac, Allen Ginsberg, Gregory Corso, Gary Snyder, Laurence Ferlinghetti, Frank O'Hara, Laurie Jackson, Lainie Duru and Andrew Kozelka).

- *Jacques and his Master*, Milan Kundera.

• Przedsięwzięcia teatralne:

- Współautor i aktor w sztuce *The Blind*, Shrapnel Theater Company, First Free Theater Festival in Cairo, 1991.

- Współautor sztuki *Priska*, Shrapnel Theater Company, 1995.

- Adaptacja teatralna opowiadania Jeana Rhysa *Vienna*, 1996.

- Współpraca z Portland Theater Company i New York Theatre Company.

NĀṢIR FARĠALĪ

Ur. w 1964 roku w Aleksandrii. Razem z poetami 'Abd al-'Azīmem Nāġīm, Ḥamīdem 'Abd Allāh'em i Muḥābem Naṣr'em był założycielem czasopisma literackiego *Al-Arba'ā'īyyūn*. Obecnie mieszka w Londynie.

• Publikował m.in. w *Ibdā'*, *Adab wa naqd*, *Ši'r*, *Mawāqif* (Stanowiska), *Al-Ḥayāt* (Życie), *Al-Quds* (Jerozolima), *Aš-Šarq al-awsaṭ* (Bliski Wschód), *An-Nāqid* (Krytyk).

- Wydane utwory:

- *Rūmanṭīqā* (Romantyzm, Kitāb Al-Arba‘ā’iyyīn, Al-Qāhira 1996).

ŞĀDIQ ŞARŞAR

Z wykształcenia prawnik, pracował w Ministerstwie Kultury, zajmując się animacją kultury w biednych regionach kraju. Pisze w dialekcie egipskim. Jego poezja jest zapisem scen życia codziennego. Minimalistyczna w formie, bardzo fotograficzna i pozbawiona wymiaru refleksji, odtwarza mniej lub bardziej pogodne momenty kairskiej egzystencji.

- Publikował w *Al-Ġarād*, *Al-Qāhira*, *Adab wa naqd*.

- Wydane utwory:

- *Āḥir ḥabbat mūsīqā* (Ostatnie ziarno muzyki, Aşwāt adabiyya, Al-Qāhira 1998).

ŞAFĀ’ FATHĪ

Ur. w 1958 roku w Al-Minyā. Poetka, autorka sztuk teatralnych i prac krytycznych na temat filmu w języku francuskim. Autorka filmów dokumentalnych *Hidden Faces* (1991), *Ghazeia* (1994), *Le Silence* (1996), *Maxime Rodinson* (1996). Jacques Derrida napisał wstęp do filmu na podstawie jednej z jej sztuk teatralnych *Irhāb* (Terroryzm). Obroniła doktorat w Paryżu: „Brecht i Edward Bond: Współczesny teatr angielski”. Mieszka w Paryżu. Jej afektowana z ducha poezja jest mieszanką wytrawnego smaku, wizjonerskich uniesień i surrealistycznych obrazów.

- Publikowała m.in. w *Al-Ġarād*, *Al-Kitāba al-uḥrā*.

- Wydane utwory:

- *Qaṣā’id* (Wiersze, Dār Şarqīyyāt, Al-Qāhira 1988).

- *Wa layla* (I noc, Dār Šarqiyyāt, Al-Qāhira 1996).
- *‘Arā’is ḥašabiyya ṣaġīra tasbaḥ fī samawāt Al-Minyā wa Berlin* (Drewniane panny młode kąpią się w niebie Al-Minyā i Berlina, Dār Šarqiyyāt, Al-Qāhira 1998).

ŠAḤĀTA AL-‘ARYĀN

Poeta lat 80. i 90. Pisze w dialekcie egipskim. Pisarz. Opublikował powieść *Dakka ḥašabiyya tasū’ itnayn bi-al-kād* (Drewniana ławka ledwie wystarczająca dla dwojga) wyróżnioną nagrodą państwową w 2001 roku. Poezja al-‘Aryāna czerpie z życia pełnymi garściami, jej rytm jest rytmem życia kairskiej ulicy.

- Publikował m.in. w *Al-Ġarād*.
- Wydane utwory:
 - *Ġarīza asāsiyya* (Instykt pierwotny, Dīwān al-Ġarād, Al-Qāhira 1998).
 - Powieść *Šaḥibat al-āḥarīn* (Pani innych) złożona do druku.

USĀMA AD-DINĀŠŪRĪ

Ur. w 1960 roku w wiosce Kafr aš-Šayḥ. Ukończył studia na kierunku biologia na Uniwersytecie w Aleksandrii. Poeta lat 80. i 90. Pisał zarówno w arabskim języku literackim, jak i w dialekcie. Zmarł w 2007 roku po kilku latach zmagania z ciężką chorobą. Twórca erotyków i przerysowanych wierszy miłosnych. Idol i przyjaciel poetów środowiska. Podczas I Spotkania Poetów Poematu Prozą w Kairze złożono mu hołd, odczytując jego wiersze razem z wierszami zgromadzonych tam poetów.

- Publikował m.in. w *Al-Kitāba al-uḥrā, Al-Ġarād*.
- Wydane utwory:

- *Ḥarāšif al-ğahm* (Łuski posepności, Dār Miṣriyya, Al-Qāhira 1991).
- *Miṭla dī'b a'mà* (Jak ślepy wilk, własny nakład, Al-Qāhira 1996).
- *'Alà hay'at wāhid šibhī* (Na kształt kogoś podobnego do mnie, własny nakład, Al-Qāhira 2001).
- *'Ayn sārīḥa wa 'ayn mundahiša* (Oko rozbiegane i oko zaskoczone, Dār Mirīt, Al-Qāhira 2003).
- Zbiór opowiadań, *My Decrepit Dog, My Darling Dog*, wydane pośmiertnie 2007.

YĀSIR 'ABD AL-LAṬĪF

Ur. w Kairze w 1969 roku. Poeta, prozaik, tłumacz. Ukończył filozofię na Uniwersytecie Kairskim w 1994 roku. Pracował jako dziennikarz telewizyjny w Nile TV. Obecnie pracuje w Hiszpańskiej Agencji Prasowej w Kairze. Piewca przeszłości, niepokodzony z upływem czasu „wieczny student”. Jego styl z pogranicza prozy i filozoficznych rozważań, nadaje jego twórczości niepowtarzalny charakter.

• Wydane utwory:

- *Nās wa aḥğār* (Ludzie i kamienie, nakład własny, Al-Qāhira 1995).
- Powieść *Al-Qanūn al-wirāta* (Prawo dziedziczenia, Dār Mirīt, Al-Qāhira 2002) – wyróżniona nagrodą Sawaris dla najlepszej powieści w roku 2005, przetłumaczona na język hiszpański i wydana w Barcelonie w 2007 roku.
- *Mūsīqà al-ašyā'* (Muzyka rzeczy, Dār Ilyās, Al-Qāhira 2008) – tłumacz. franc. Maryse Pelletier.
- *As-Sābi'a wa an-niṣf masā' al-arbi'ā'* (Siódma trzydzieści w środę wieczorem, Al-Kutubḥān, Al-Qāhira 2008) - w związku z warsztatami poezji, które odbywały się od 09.2006-05.2007 roku.
- *Masāmīr fī ġasad madīna* (Gwoździe w ciele miasta), złożone do druku.

- Scenariusze:

- *Muwāṭin ṣāliḥ min Al-Ma‘ādī* (Dobry obywatel z Al-Ma‘ādī, Al-Qāhira 2002).

- *Ṭarīq an-naṣr* (Droga zwycięstwa, Al-Qāhira 2004).

- *Lam ya‘ud aḥad min hunāka* (Nikt stąd nie wróci, Al-Qāhira 2007).

YĀSIR AZ-ZAYYĀT

Ur. w 1966 roku. Ukończył anglistykę na Uniwersytecie Kairskim. Pracuje jako redaktor naczelny niezależnego dziennika *Al-Badīl* (Alternatywny). Poeta „z przypadku” jak sam siebie określa. Jego poezja, jak on, jest szczerą i całkowicie bezpretensjonalną. Pochłonięty tematyką śmierci i przemijania. Aktywnie uczestniczy w życiu kulturalnym Egiptu.

- Publikował m.in. w *Al-Kitāba al-uḥrā*, *Al-Arba‘ā‘iyyūn*.

- Wydane utwory:

- *Aḥsudu al-mawtā* (Zazdroszczę umarłym, Ad-Dār li-an-naṣr wa at-tawzī‘, Al-Qāhira 2009).

YUSRĪ ḤASSĀN

Ur. w 1964 roku w Kairze. Ukończył historię na Uniwersytecie ‘Ayn Šams. Pracował jako dziennikarz działu kultury w dzienniku *Al-Masā‘* (Wieczór). Członek zespołu redaktorskiego serii wydawniczej *Al-Kitāb al-awwal* (Pierwsza książka). Autor artykułów i esejów dotyczących poezji tworzonej w dialekcie i zagadnień kultury.

- Publikował m.in. w *Adab wa naqd*, *Aš-Ši‘r*, *At-Taḳāfa al-ḡadīda*, *Aḥbār al-adab*, *Al-Kitāba al-uḥrā*, *Al-Ġarād*.

- Wydane utwory:

- *Qabla nihāyat al-mašhad* (Przed końcem sceny, Al-Hay'a al-‘Āmma lil-Quṣūr at-Taḡāfa, Al-Qāhira 1996).

- *Sab‘ ḥaṭā’* (Siedem grzechów) złożone do druku.

YŪSUF RAḤĀ

Ur. w 1976 roku w Kairze. Ukończył anglistykę oraz filozofię na Hull University w Anglii. Poeta, pisarz i fotograf. Pracuje jako dziennikarz i reporter *Al-Ahram Weekly*. W 2008 roku przebywał na urlopie naukowym w Abu Zabi, gdzie współpracował z dziennikiem *The National*. Był najmłodszym twórcą, którego poezję publikowano w *Al-Ġarād*. Jego reportaże i poezje ukazywały się w języku arabskim i angielskim w różnych czasopismach w Kairze, Bejrucie, Londynie, Berlinie, Włoszech i USA. Wystawa jego prac fotograficznych miała miejsce w Goethe Institute w Kairze. Jest autorem bloga: <http://yrakha.wordpress.com/youssef-rakha/>. Obecnie pracuje nad swoją pierwszą powieścią. Do Kairu jedynie „wpada”.

• Wydane utwory:

- *Azhār aš-šams* (Kwiaty słońca, zbiór krótkich opowiadań, Dār Šarqiyyāt, Al-Qāhira 1999).

- *Bayrūt šay’ maḥallī* (Bejrut, coś lokalnego) album fotografii, Kitāb Amkina, Al-Qāhira 2006.

- *A portrait of Tunis*, Riad El Rayyes, 2008.

- *Šamāl al-Qāhira, ġarb al-Filībīn. Usāfir fī al-ālam al-‘arabī* (Na północ od Kairu, na zachód od Filipin. Podróżuję po świecie arabskim, Riad El-Rayyes Books, Beirut 2009).

- *Kull amākininā* (Wszystkie nasze miejsca, tomik poezji, złożony do druku).

ZAHRA YUSRĪ

Ur. w 1974 roku w Kairze. Ukończyła Uniwersytet ‘Ayn Šams w 1995 roku. Jej utwory są kwintesencją wczesnego poematu prozą lat 90., duch swobodnej ekspresji bierze w nich górę nad koncepcją i formą.

- Publikowała w *Al-Qāhira*, *Al-Kitāb al-hāmišī*, *Al-Kitāba al-uḥrā*, *Banipal*.

- Wydane utwory:

- *Zuḡāḡ yatakassar* (Szkło się tłucze, *Dīwān al-Kitāba al-uḥrā*, Al-Qāhira 1999).

- *Yalzam ba‘d al-waqt* (Trzeba trochę czasu, *Al-Hay’a al-Miṣriyya al-‘Āmma li-al-Kitāb*, Al-Qāhira 2001).

- *Nisf wa ‘ī* (Pół świadomości, *Dār Mirīt*, Al-Qāhira 2006).

- *Hayāt iftirāḍiyya* (Życie hipotetyczne) złożone do druku w *Dār Šarqiyyāt*.

3.2. Fora poetyckie i działalność artystyczna poetów

Sytuacja na rynku wydawniczym w początkach lat 90. znacznie się pogorszyła. Spowodowane było to głównie zwiększeniem się wydatków związanych z publikowaniem literatury oraz zmniejszeniem zainteresowania ze strony czytelników. Znaczna część rynku wydawniczego była pod kontrolą GEBO¹¹, instytucji rządowej powołanej do życia w 1960 roku¹². Od lat 80. do dziś GEBO pełni rolę najważniejszego wydawnictwa w Egipcie. Podstawową funkcją tej instytucji jest publikowanie utworów autorów w początkach ich literackiej kariery. Uznani autorzy odchodzą od tego wydawnictwa; zostają jedynie pisarze drugiej kategorii bądź ci, którym dzięki ich pozycji w oficjalnych kręgach proponuje się korzystne warunki współpracy¹³.

¹¹ General Egyptian Book Organization (*Al-Hay’a al-Miṣriyya al-‘Āmma li-al-Kitāb*).

¹² Za rządów Sadata GEBO przeszła przeobrażenia organizacyjne i od 1971 funkcjonuje pod tą nazwą. Richard Jacquemond, op. cit., s. 72.

¹³ Tamże, s. 73.

W latach 1993-94 utworzono kolejną instytucję ministerialną, która miała wspierać wysiłki GEBO¹⁴. Była to GOCP¹⁵. Poza tym ukazywały się również serie wydawnicze publikowane przez Higher Council of Culture oraz pomniejsze instytucje, jak np. *Quṣūr at-Taqāfa* (Pałace Kultury) i inne podległe pod GOCP¹⁶. Poza seriami wydawniczymi Ministerstwo Kultury finansowało również wydawanie czasopism literackich. Wszystkie z nich działały jednak w niezwykle zbiurokratyzowany sposób:

Głównym powodem słabości przeglądów kulturalnych w Egipcie jest kontrola, którą sprawuje nad nimi państwo, a dokładniej administracyjny i finansowy aparat instytucji rządowych, które kontrolują większość z nich. Przeglądy publikują to co się znajdzie pod ręką, nie mając żadnej strategii wydawniczej, ani wiedzy na temat potrzeb czytelników. Nie wspominając już o niskim wynagrodzeniu za publikację i niemożności zwiększenia liczby czytelników¹⁷.

Pisma finansowane z puli Ministerstwa Kultury miały określone wymogi co do utworów, które mogły ukazywać się na ich łamach. Najczęściej bojkotowano wiersze twórców młodego pokolenia. Z czasem wyłoniono grupę poetów, których publikowano w niektórych z tych pism¹⁸. W ich zespołach redaktorskich znajdowali się niekiedy przychylni im krytycy i literaci, którzy starali się przeforsowywać utwory młodych twórców i doprowadzić do ich publikacji, jednak w większości przypadków nie przyjmowano tych utworów do druku¹⁹. Do najważniejszych pism rządowych tego okresu należały:

- ***Ibdā'*** (Twórczość) – Al-Hay'a al-Miṣriyya al-‘Āmma li-al-Kitāb (Główna Egipska Organizacja Księgarska).

- ***Fuṣūl*** (Rozdziały) – Al-Hay'a al-Miṣriyya al-‘Āmma li-al-Kitāb.

- ***Al-Qāhira*** (Kair) – Al-Hay'a al-Miṣriyya al-‘Āmma li-al-Kitāb.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ General Organization of Cultural Palaces (Al-Hay'a al-‘Āmma li-Quṣūr at-Taqāfa).

¹⁶ *Kitābat at-taqāfa al-gadīda* (Pisma nowej kultury), *Kitāb al-udabā'* (Książka i literaci), *Ḍākirat al-kitāba* (Pamięć pisma), *Tiḍkāri* (Moje wspomnienie).

¹⁷ Richard Jacquemond, op.cit., s. 73.

¹⁸ W latach 90. nie pojawił się żaden utwór omawianych tu poetów w *Fuṣūl* a w *Ibdā'* jedynie następujące wiersze: ‘Azmī ‘Abd al-Wahāb „*Yalta'im al-ḡurh*” (Leczenie rany), 1994, nr. 12, Ibrāhīm Dāwūd „*Muḥaṭṭa!*” (Plan), 1994, nr. 12 Fāṭima Qindīl: „*Al-Ḡuzur*” (Wyspy), październik 1991, „*Wisāda al-hāwiyya*” (Poduszka otchłani), luty 1992, „*Qiṣṣa ilā farḡ al-fawḍā*” (Opowieść do bezładnego świtu), 1992, nr. 2, „*Iṣārathum qadīma*” (Ich stare znaki), 1995, nr. 9, „*Idan*” (Więc), styczeń 1998, Fathī ‘Abd Allāh, „*Samā' ‘ābira*” (Przelotne niebo), październik 1992, Īmān Marsāl, „*Duḥūl taḥta al-qadā'*” (Wejście pod jurysdykcję), czerwiec 1991, Yāsir az-Zayyāt, „*Al-Ḡuṭṭa al-ḥadrā'*” (Zielone ciała), maj 1991, „*Qaṣīdatān*” (Dwa wiersze), kwiecień 1992.

¹⁹ Z mojego wywiadu z Aḥmadem Ṭaḥā, Kair, styczeń 2009.

- *Ši'r* (Poezja) – Ittiḥād al-Idā‘a wa at-Tilfizyūn (Związek Radia i Telewizji).

- *Qiṣṣa* (Opowieść) – Nādī al-Qiṣṣa (Klub Opowieści).

- *Aṭ-Ṭaqāfa al-Ġadīda* (Nowa Kultura) - Al-Hay‘a al-‘Āmma li-Quṣūr aṭ-Ṭaqāfa (Główne Stowarzyszenie Pałaców Kultury).

W związku z obojętnością środowisk literackich, poeci próbowali szukać alternatywnych sposobów rozpowszechniania swojej twórczości i w ten sposób tworzyli własne fora literackie. Tomiki poetyckie publikowano nakładem własnym, w ramach serii wydawniczych związanych z czasopismami pokolenia, bądź w niezależnych wydawnictwach. Czasopisma, które zakładano w początkach lat 90. były swoistym laboratorium, w którym przeprowadzano eksperymenty poetyckie. Mimo swojej otwartości na różne rodzaje poezji, nigdy nie docierały one do szerszego grona odbiorców. Nie było to również celem redagujących je osób - nie prowadzono żadnych kampanii na rzecz rozpowszechniania twórczości awangardowej wśród mas. Z początku grupy poetów współpracujące z czasopismami niezależnymi były niewielkie, w związku z czym ich pierwsze próby poetyckie można uznać za całkowicie pionierskie. Sytuacja zmieniła się w ostatnich latach, kiedy to grono poetów eksperymentujących rozrosło się do gigantycznych rozmiarów i dziś można już powiedzieć, że rynek poezji w Egipcie jest zjawiskiem nie do ogarnięcia, zarówno dla czytelników, jak i krytyków literackich. Naturalnie w zalewie tej twórczości znajdują się utwory najwyższej próby, jak i przykłady zwykłej grafomanii. Duża jej część wydawana jest własnym nakładem, przy czym zaledwie mały procent trafia w ręce czytelników; w większości jej odbiorcami są sami poeci²⁰.

Działalność artystyczna poetów pokolenia lat 90. ograniczała się głównie do dwóch ośrodków: Kairu i Aleksandrii. Pisma finansowane z kieszeni samych redaktorów i twórców zamieszczających w nich swoje utwory dystrybuowano w kręgach artystycznych tych miast, najczęściej w systemie z ręki do ręki. Duża ich część ukazywała się nieregularnie, gdyż w ten sposób łatwiej można było uniknąć nadmiernej kontroli ze strony instytucji rządowych²¹. Żadne z nich nie rościło sobie pretensji do przeobrażenia się w pismo zinstytucjonalizowane i wszystkie one szczyciły się swoją niezależnością. Jednakże pomimo licznych problemów organizacyjnych i nieregularnej publikacji udawało im się utrzymać pozycję pism pokolenia,

²⁰ Richard Jacquemond, op.cit., s. 72.

²¹ Elisabeth Kandall, op. cit., s. 197.

jednych z głównych produktów literackich tego środowiska. Przewinęły się przez nie dziesiątki poetów i krytyków literackich, zmieniały się zespoły redakcyjne, opublikowano na ich łamach setki wierszy, toczono debaty i zawzięte dyskusje wokół kwestii roli poety i poezji w społeczeństwie, nowego spojrzenia na poezję, jej przeobrażeń, wolności sztuki oraz wyjątkowej pozycji jaką zajmuje w współczesnym świecie. Swoją niezależność okupiły jednak brakiem zysków finansowych oraz, nierzadko, bardzo mało profesjonalnymi metodami publikacji. W związku z tym najczęściej nie udawało im się utrzymać na rynku dłużej niż kilka lat. Do najważniejszych czasopism pokolenia lat 90. należały²²:

1. *Al-Ġarād* (1993-1996)

Czasopismo to odegrało najistotniejszą rolę w okresie lat 90. i od niego wywodzi się jedna z nazw, którymi określa się poetów tego pokolenia. Zostało założone w 1993 roku przez Aḥmada Ṭaḥę i grupę młodych twórców. Poza twórczością poetycką prezentowano w nim opowiadania młodych awangardowych pisarzy, prace krytyczne oraz przekłady (Bašir Sibā'ī²³, Aḥmad Ḥassān²⁴, Ḥayrī Dūma²⁵, Amğad Rayyān²⁶, Šawqī Fahīm²⁷, Ašraf Rāğīl²⁸, Ḥassām Nūr ad-Dīn²⁹, Muḥammad Muṭawallī i Sāra 'Inānī³⁰, Aḥmad Fārūq³¹). W sumie ukazały się jedynie trzy numery pisma i z powodów finansowych zaprzestano swojej działalności. Ostatni numer wydano w 1996 roku. Drukowano na tanim papierze makulaturowym, w formacie A4 (pierwszy numer w formacie A5), w bardzo małym nakładzie. Charakter art-zina przydawała mu specyficzna szata graficzna - niekiedy nierówne szpalty, proste, sztambuchowe rysunki, gazetowe kolaże, czy pojawiające się to tu, to tam niesforne hasła (np.: GIVE ME THE BREAK!). Dzięki temu, jako chyba jedyne z pism pokolenia, zachowało zupełnie swobodną formułę, w której miejsce znalazły wszelkie formy

²² Wiedzę na temat czasopism pokolenia czerpałam przede wszystkim z wywiadów z poetami, wydawcami pism i krytykami. Notkę sporządzałam na podstawie własnych badań.

²³ Bašir Sibā'ī, *Man huwa as-sayyid Arāğun*, "Al-Ġarād", nr. 1, Al-Qāhira 1994, s. 184-190; *Haybat ar-ru'b*, "Al-Ġarād", nr. 1, Al-Qāhira 1994 s. 191-205; *Min ağl wa'y muntahak li-al-muḥarramāt*, "Al-Ġarād", nr. 1, Al-Qāhira 1994, s. 175-184, *Musāyarat al-mitāfiziyya*, "Al-Ġarād", nr. 2, Al-Qāhira 1994, s. 155-160.

²⁴ Aḥmad Ḥassān, *Mā ba'da al-ḥadāta. Al-manṭiq at-taqāfi li-ar-ra'smāliyya al-muta'ahḥira*, "Al-Ġarād", nr. 1, Al-Qāhira 1994, s. 113-174.

²⁵ Ḥayrī Dūma, *Nahwa nazariyya li-adab al-lā-naw'*, "Al-Ġarād", nr. 2, Al-Qāhira 1994, s. 112-120.

²⁶ Amğad Rayyān, *Al-Mağāz al-luğawī wa al-mağāz al-mašhadī*, "Al-Ġarād", nr. 2, Al-Qāhira 1994, s. 121-126.

²⁷ Šawqī Fahīm, *Ad-Dam, al-ḥubz, aš-ši'r*, "Al-Ġarād", nr. 2, Al-Qāhira 1994, s. 127-151.

²⁸ Ašraf Rāğīl, *Aš-Ši'r wa as-sīnamā*, "Al-Ġarād", nr. 3, Al-Qāhira 1996, s. 101-104.

²⁹ Ḥusām Nūr ad-Dīn, *Ḥiwār ṭawīl ma' muḥriğ mammū' min as-safar Zang Imu*, "Al-Ġarād", nr. 3, Al-Qāhira 1996, s. 105-107.

³⁰ Muḥammad Mutawallī, Sāra 'Inānī, *Aš-Ši'r fi al-mūsīqā*, "Al-Ġarād", nr. 3, Al-Qāhira 1996, s. 108-158.

³¹ Aḥmad Fārūq, *Qaṣā'id mutarğama. Al-qism at-ṭalīṭ: Peter Handke*, "Al-Ġarād", nr. 3, Al-Qāhira 1996, s. 159-164.

młodzieńczego buntu i nieokiełznanej ekspresji. Formalnie pismo zakończyło swoją działalność, choć poeta Muḥammad Mutawallī utrzymuje, że przejął stanowisko redaktora naczelnego i jest szansa, że pojawią się kolejne numery pisma³².

2. *Al-Kitāba al-uḥrā* (1991-2003)

Drugie sztandarowe pismo pokolenia lat 90., założone w 1991 roku przez poetę i krytyka sztuki Hišāma Qišṭę³³. Głównym założeniem młodych twórców współpracujących z tym czasopismem było ukontekstowanie twórczości pokolenia lat 90. w artystycznych nurtach literatury i sztuki współczesnej oraz wyeksplikowanie oryginalnych idei pokolenia. Ukazywało się najdłużej - nieprzerwanie do 2003 roku. Najbardziej profesjonalne pismo pokolenia. Od 2000 roku wydano kilka numerów podwójnych i pismo zwiększyło objętość do ok. 400 stron. Poprawiła się również szata graficzna (zaczęto drukować na białym papierze). Finansowane głównie z kieszeni redaktora naczelnego.

3. *Al-Arba‘ā’iyyūn* („Środowicze”, druga połowa lat 90.)

Pismo założone w roku przez poetów aleksandryjskich Abd al-‘Azīma Nāḡī, Ḥamīda ‘Abd Allāh’a i Muhāba Naṣr’a i Nāṣira Farḡalī. Prezentowało scenę aleksandryjską poezji pokolenia lat 90. Ukazało się zaledwie kilka numerów pisma³⁴.

4. *Ši‘r* (Poezja, 2001-2003)

Pismo założone przez poetę Karīma ‘Abd as-Salāma. Jego głównym założeniem była promocja poematu prozą lat 90. i jego krytyka. Współpracowali z nim także poeci publikujący w *Al-Ġarād* i *Al-Kitāba al-uḥrā*. W sumie ukazały się trzy numery pisma, w okresie od 2001-2003 roku, i z powodów finansowych zaprzestało swojej działalności. Pismo liczyło ok. 100

³² Z mojego wywiadu z Muḥammadem Mutawallī, Kair, październik 2008.

³³ Hišām Qišṭa - ur. w 1962 roku. Poeta, niezależny wydawca. Obecnie wycofał się z kręgów literackich. Zajmuje się zawodowo handlem sztuką.

³⁴ 2 lub 3 numery (?). Z powodu braku kontaktu z twórcami (kilku z nich przebywa na emigracji) nie udało mi się dotrzeć do żadnego z nich.

stron. Wydawane w formacie A4, na papierze makulaturowym - przypominało stare wydania „Literatury na Świecie”.

5. *Al-Fi'l aš-ši'ri* (Czyn poetycki, ? - 1994)

Redaktorem naczelnym *Al-Fi'l aš-ši'ri* był Amğad Rayyān, a współpracowali z nim poeci pokolenia lat 90., m.in.: Aḥmad Ṭaha, Aḥmad Yamānī, Ğirğis Šukrī, Šaḥāta al-‘Aryān, ‘Aliyya ‘Abd as-Salām, Mīlād Zakariyyā Yūsuf, Hudà Ḥusayn, Yāsir ‘Abd al-Laṭīf. Pismo poświęcone było wyłącznie nowej poezji w Egipcie. Do marca 1994 roku ukazały się dwa numery. Szata graficzna była bardzo skromna, liczyło niewiele stron.

6. *Ḥam ās īn* (1996-1998)

Forum aleksandryjskie poświęcone najnowszej poezji egipskiej. Redaktorem naczelnym był Muḥammad ‘Abd ar-Raḥīm a współpracowali z nim: Māhir Šarīf, Īhāb ‘Abd al-Ḥamīd i Ḥālid Ḥiğāzī. W latach 1996-1998 ukazały się trzy numery pisma³⁵. Oprócz tekstów poetyckich drukowało przekłady literatury obcej i teksty krytyczne. Forma zeszytowa, ok. 100 stron.

7. *Adab 21* (Literatura 21, koniec lat 90.)

Inicjatywa poety pokolenia lat 90. Ašrafa Yūsufa. Pismo koncentrowało się na nowej poezji i prozie. W końcu lat 90. wydano jeden numer pisma w miejscowości Al-Manšūra³⁶.

Niektóre z tych pism tworzyły własne serie wydawnicze. Tak oto czasopismo *Al-Ĝarād* stworzyło serię wydawniczą **Dīwān al-Ĝarād** (Ĝarad Book Series), w ramach której ukazały się:

- Muḥammad Mutawallī, *Al-Qiṣṣa allatī yuraddiduhā an-nās hunā fī al-mīnā* (Historia, którą opowiadają ludzie, tutaj, w porcie, 1998).

³⁵ Z mojego wywiadu z Īhābem ‘Abd al-Ḥamīdem, Kair, kwiecień 2009.

³⁶ Z mojego wywiadu z Īhābem ‘Abd al-Ḥamīdem, Kair, kwiecień 2009. U znanych mi poetów pokolenia lat 90. nie zachował się ani jeden numer pisma.

- Aḥmad Ṭaha, *Imbarātūriyyat al-ḥawā'it. Anāšid wa ḥikāyāt* (Imperium ścian. Pieśni i opowieści, 1998).

- Bahā' 'Awwād, *Šams al- aṣīl* (Słońce popołudnia, 1998).

- Hayṭam aš-Šawwāf, *Asānsīr* (Windy, 1998).

- Māhir Šabrī, *Maryūnit* (Marionetka, 1998).

- Šaḥāta al-'Aryān, *Ġarīza asāsiyya* (Instynkt pierwotny, 1998).

- Hudā Ḥusayn, *Fīmā maḍà* (To, co następuje, 1998)

- 'Ašwā'iyya (Prowizorka, 2000).

Dīwān Al-Kitāba al-uḥrā (Al-Kitāba al-uḥrā Books) - inicjatywa wydawnicza czasopisma *Al-Kitāba ul-uḥrā*, w którym wydano:

- 'Alī Maṣṣūr, *'Alà bu'd ḥuṭwa* (W zasięgu kroku, 1992).

- *Ṭammata musīqā tanzilu as-salālim* (Jest muzyka, co schodzi po schodach, 1995).

- Īhāb Ḥalīfa, *Aḳtar maraḥan mimma taḏunnu* (Więcej radości, niż się spodziewasz, 1997).

- 'Imād Fu'ād, *Ašbāḥ ḡaraḥatha al-idā'a* (Zjawy, które rani światło, 1998).

- Zahra Yusrī, *Zuḡāḡ yatakassar* (Szkło się tłucze, 1999).

Silsilat Adab 21

W ramach serii czasopisma *Adab 21* ukazał się tomik:

- Ašraf Yūsuf, *'Ubūr siḥāba bayna madinatayn* (Wędrówki chmury pomiędzy dwoma miastami, 1997).

W latach 90. zaczęły również powstawać w Kairze małe niezależne wydawnictwa, które publikowały przede wszystkim literaturę najmłodszej generacji. Jednakże z związku z trudną sytuacją na rynku wydawniczym, nie były one w stanie stworzyć odpowiednich warunków do rozwoju i normalnego funkcjonowania literatury niezależnej. Napotykały różne przeszkody i przede wszystkim z powodów finansowych stosowały określoną taktykę, która polegała na ograniczaniu wydatków, często kosztem twórców oraz jakości ich publikacji. Normalną praktyką było zatem, i wciąż jest, niewypłacanie wynagrodzenia dla autora wydanego zbioru. Zdarza się również, że poeci sami ponoszą koszty publikacji. Do najważniejszych wydawnictw niezależnych założonych w latach 90. należą:

***Dār Mirī* (Wydawnictwo Merit)**

Wydawnictwo, które zostało założone w 1998 roku przez pisarza i wydawcę Muḥammada Hāšima³⁷. Od początku swojej działalności odgrywało ważną rolę w kształtowaniu współczesnej sceny literackiej Egiptu, gdyż wspierało młodych eksperymentujących twórców, a wielu poetów pokolenia lat 90. właśnie tu opublikowało swoje pierwsze zbiory poetyckie. Wydawnictwo mieści się na pierwszym piętrze kamienicy przy ulicy Qaṣr an-Nīl i zajmuje dwa wypełnione po brzegi książkami pokoje. Pełni również rolę salonu literackiego, gromadzącego dziesiątki niezależnych autorów. Publikuje zarówno poezję, beletrystykę, jak i literaturę naukową oraz publicystykę. Po okresie deficytu, kiedy to Muḥammad Hāšim zmuszony był szukać pomocy w instytucjach rządowych, pismo od niedawna znowu wróciło do względnej równowagi finansowej. Niektórzy poeci narzekają jednak na stan wydawanej przez nie literatury. W 2006 roku Muḥammad Hāšim został odznaczony przez grono amerykańskich wydawców nagrodą Jeri Laber International Freedom to Publish Award za wybitne osiągnięcia na polu literatury i wsparcie jakiego udziela niezależnym twórcom.

***Dār Šarqiyyāt* (Wydawnictwo Orientalia)**

Wydawnictwo założone w 1991 roku przez Ḥūsni Sulaymāna. Publikuje ok. 20-30 tytułów rocznie³⁸. Wydawnictwo wyróżnia się na niezależnym rynku książki w Egipcie dbałością o stronę wizualną wydawanych książek, współpracując z takimi artystami jak np. Muḥī ad-Dīn al-Labbād. Na przestrzeni lat 90. drukowało znaczną część utworów poetów pokolenia. Część

³⁷ Muḥammad Hāšim - ur. w 1958 roku w Ṭantā. Wydawca, dziennikarz, pisarz. Publikował m.in. w *Al-Kitāba al-uḥrā*. Wydane utwory, m.in.: *Malā'ib maftūḥa*, 2004.

³⁸ Richard Jacquemond, op.cit., s. 76.

z twórców pokolenia współpracuje z Dār Šarqiyyāt na stałe. Poza tym publikuje tłumaczenia literatury obcej, przy czym często ze względu na trudną sytuację materialną wydawnictwa są one opłacane przez instytucje zagraniczne³⁹.

Trudna sytuacja na rynku wydawniczym była jedną z głównych przyczyn rozwoju działalności internetowej poetów pokolenia lat 90. Wielu z nich posiada strony internetowe⁴⁰, gdzie powszechnie udostępnia swoją poezję. Ważnym forum internetowym pokolenia lat 90. jest też portal internetowy *Dīwān*, stworzony w grudniu 2004 roku przez poetę ‘Imāda Fu‘āda⁴¹. Gromadzi on poezję egipską ostatnich kilkunastu lat wraz z jej opracowaniem krytycznoliterackim. Jest również ważnym źródłem informacji na temat życiorysów poetów i ich działalności artystycznej. Autor portalu nie przeprowadza jednak selekcji nadesłanych utworów, w związku z tym można tam znaleźć utwory cenionych twórców pokolenia lat 90., jak i wiersze o niewielkiej wartości artystycznej. Poza tym poezję najnowszego pokolenia twórców można znaleźć również na nowopowstałej stronie internetowej www.alketaba.com.

Poezja pokolenia lat 90. była również w ostatnich latach wydawana w formie antologii. W języku arabskim ukazały się:

- *Dīwān aš-šī‘r. Al-Multaqà al-awwal li-qašidat an-na‘tr* (Dywan poezji. Pierwsze Spotkanie Poetów Poematu Proza, Al-Qāhira 2009) – antologia, która ukazała się jako rezultat konferencji mającej miejsce w Kairze w dniach 15-17 marca 2009 roku. Ze względu na to, że starano się przedstawić w niej jak najpełniejszy obraz współczesnej poezji poematu proza, w antologii znaleźli się również twórcy z innych krajów arabskich, których poezję przypisać można do kilku pokoleń poetyckich. Antologia zawiera utwory następujących poetów egipskich: Ibrāhīm Dāwud, Aḥmad al-Murīhī, Usāma al-Ḥaddād, Ašraf Yūsuf, Al-Bahā’ Ḥusayn, Īhāb Ḥalīfa, Ğirġis Šukrī, Ğīhān ‘Amr, Ḥasan Ḥiḍr, Šarīf Rizq, Šabḥī Mūsà, ‘Ātif ‘Abd al-‘Azīz, ‘Azmī ‘Abd al-Wahāb, ‘Alā’ Ḥālīd, ‘Alī ‘Aṭā, ‘Alī Mansūr, ‘Imād Ğazālī, ‘Īd ‘Abd al-Ḥalīm, Ğāda Nabīl, Fāris Ḥiḍr, Fathī ‘Abd as-Samī’, Fathī ‘Abd Allāh, Karīm ‘Abd as-Salām, Muḥammad Abū Zayd, Muḥammad al-Kafrāwī, Muḥammad Mutawallī, Maḥmūd

³⁹ Tamże.

⁴⁰ <http://www.members.shaw.ca/imanmersal/>
<http://hodahussein.jeeran.com/>
<http://emadfouad.com/ne/index.php?categoryid=2>
<http://www.yrakha.com/home.html>
<http://www.fareskhedr.netfirms.com/>

⁴¹ <http://egyptianpoetry.jeeran.com/index.html>

Ḥayr Allāh, Mu'min Samīr, Milād Zakariyyā Yūsuf, Nağāt 'Alī, Hodà Ḥusayn, Yāsir az-Zayyāt⁴².

- 'Imād Fu'ād, *Ru'āt az-żilā ḥārisū 'uzlāt ayḍan* (Hodowcy cieni, stróże samotności, Algeria) – antologia poezji egipskiej poematu prozą pokoleń lat 70., 80. i 90. Zawiera utwory następujących twórców: Muḥammad Ādam, 'Imād Abū Ṣālih, Ranā at-Tūnusī, Hudà Ḥusayn, 'Alā' Ḥālid, Ḥasan Ḥiḍr, Fāris Ḥiḍr, Maḥmūd Ḥayr Allāh, Ibrāhīm Dāwud, Usāma ad-Dināşūrī, 'Abd al-Mun'am Ramaḍān, Milād Zakariyyā Yūsuf, Yāsir az-Zayyāt, Ḥilmī Sālim, Rif 'at Salām, Yāsir Ṣa'abān, Ğirğis Ṣukrī, Muḥammad Ṣālih, Aḥmad Ṭaha, Karīm 'Abd as-Salām, 'Āṭif 'Abd al-'Azīz, Yāsir 'Abd al-Laṭīf, Faṭḥī 'Abd Allāh, 'Azmī 'Abd al-Wahāb, 'Imād Fu'ād, Ṣafā' Faṭḥī, Maḥmūd Quranī, Fāṭima Qindīl, Muḥammad Mutawallī, Īmān Mīrsāl, 'Alī Mansūr, Muḥab Naşr, Zahra Yusrī, Aḥmad Yamānī, Aşraf Yūsuf.

- Muḥammad Badawī, *Dīwān aş-şī'r al-'arabī fī ar-rub' al-aḥīr min al-qarn al-'işrīn* (Dywan poezji arabskiej ostatniej ćwierci XX w.) – numer 106 czasopisma internetowego *Ġarīda* (Gazeta) poświęcony najnowszej poezji egipskiej. Prezentuje utwory poetów egipskich kilku ostatnich pokoleń: Ibrāhīm Dāwud, Aḥmad Ṭaha, Aḥmad Yamānī, Usāma ad-Dināşūrī, Īmān Mīrsāl, Ğīhān 'Amr, Ḥasan Ḥiḍr, Ḥasan Ṭilib, Ḥilmī Sālim, Rif'at Salām, Ranā at-Tūnusī, Zahra Yusrī, Ṣafā' Faṭḥī, 'Abd al-Mun'am Ramaḍān, 'Alā' Ḥālid, 'Imād Abū Ṣālih, Fāṭima Qindīl, Faṭḥī 'Abd Allāh, Farīd Abū Sa'da, Karīm 'Abd as-Salām, Maḥmūd Sulaymān, Maḥmūd Ṣālih, Muḥammad Mutawallī, Maḥmūd Quranī, Muḥab Naşr, Hudà Ḥusayn, Yāsir 'Abd al-Laṭīf.

Antologie w innych językach⁴³:

- M.Enani, M.Metwalli, *Angry Voices. An Anthology of the Off-Beat. New Egyptian Poets* (Fayetteville 2003) – antologia zawiera utwory następujących autorów: Zahra Yusrī, Muḥab Naşr, Maḥmūd Şaraf, Aḥmad Ṭaha, Usāma ad-Dināşūrī, Muḥammad Mutawallī, 'Alī

⁴² Ze względu na fakt, że nie wszystkie utwory zostały nadesłane na czas, pominięto w niej nazwiska niektórych uczestników konferencji: Ṣafā' Faṭḥī, Tāmīr Faṭḥī.

⁴³ Inne antologie w języku angielskim, które prezentują nową poezję egipską przed pokoleniem lat 90.: F.G.Gazul, *Poetic Experimentation in Egypt since the seventies*, „Alif: Journal of Comparative Literature”, nr. 11, Cairo, 1991 – wiersze zawarte w antologii ukazały się w tłumaczeniu: Salwy Kamel, M.S.Farida i M.Enani, oraz M.Enani, *An Anthology of the New Arabic poetry in Egypt*, Cairo 1986.

Maṣṣūr, ‘Alā’ Ḥālīd, Aḥmad Yamānī, ‘Aliyya ‘Abd as-Salām, Yāsir ‘Abd al-Laṭīf, Bahā’ ‘Awwād, Yūsuf Raḥā, Yusrī Ḥassān, Maḡdī al-Ġabrī, Muḥammad Lāšīn, Īmān Mirsāl, Mas‘ūd Šūmān, Šaḥāta al-‘Aryān, Īhāb Ḥalīfa, Ġirġis Šukrī, Milād Zakariyyā Yūsuf, Šādiq Šaršar, Šafā’ Fathī, Hayṭam aš-Šawwāf, ‘Imād Fu’ād, Māhir Šabrī, Fathī ‘Abd Allāh, Hudā Ḥusayn.

- M.Enani, **Modernist & Postmodernist Arabic Verse Since 1970** (Cairo, po 1996) - poza utworami poetów wcześniejszych pokoleń, których Enani włącza w tradycję najnowszej poezji egipskiej⁴⁴, antologia zawiera wiersze poetów pokolenia lat 90.: Ibrāhīma Dāwuda, ‘Alego Maṣṣūra, Muḥammada Mutawallī’ego, Fāṭimy Qindīl i Aḥmada Ṭahy.

- M. M. Enani, M.S.Farid, *Prefaces to Contemporary Arabic Literature with a Miniature Anthology of Modern Arabic Poetry Since the 1970s* (Cairo, 1995) – antologia wierszy poetów młodego pokolenia w tłumaczeniu na język angielski. Wybrane utwory miały reprezentować nowy trend, który uformował się w poezji egipskiej w latach 80. i 90., odrzucający dokonania pierwszego pokolenia modernistów w Egipcie⁴⁵. Pośród innych twórców antologia wymienia nowych poetów: Ibrāhīma Dāwuda i Muḥammada Mutawallī’ego.

- Stefan Weidner, **Die Farbe der Ferne, Moderne arabische Dichtung** (Muenchen 2000) – antologia współczesnej poezji arabskiej, która zawiera utwory dwóch poetów egipskich pokolenia lat 90.: Īmān Mirsāl i Muḥammada Mutawallī’ego.

⁴⁴ Wszystkie utwory, które zawarto w antologii powstały nie więcej niż 20 lat przed jej ukazaniem się.

⁴⁵ Mohamed Enani, *Modernist & Postmodernist Arabic Verse Since 1970*, Cairo 1995, s. 5.

ROZDZIAŁ 4

Formy i język poezji lat 90.

Na czym polegałaby zatem przemiana lat 90. w moim rozumieniu? (...) Wiersze debiutujących w latach 90. autorów najczęściej zmieniają charakter (najogólniej mówiąc) z metaforycznego na metonimiczny i niedokonany – mnożący nazwy, sugestie, obnażający wielowariantowość języka, ukazujący język w jego dynamice, proces twórczy raczej niż gotowy artefakt (...).

Joanna Orska,

Liryczne narracje – nowe tendencje w poezji polskiej 1989-2006

4.1. Formy poezji arabskiej

Formy klasycznej poezji arabskiej rozwijały się przez lata w izolacji od tradycji poezji zachodniej i dopiero od okresu odrodzenia poezja arabska, mierząc się z zagadnieniami współczesności i odnotowując obce wpływy, zaczęła zmieniać swój charakter. Poeci egipscy brali udział w tych przemianach wspólnie z twórcami z innych krajów arabskich, niejednokrotnie będąc inicjatorami różnych artystycznych eksperymentów. Analizując przemiany formalne i z rewerencją spoglądając w przeszłość, próbowano również rekapitulować założenia poezji jako takiej. Oczywiście ważnym aspektem tych studiów były klasyczne założenia prozodii i stopień, w jakim stanowiły one o jej istocie. Np. Nāzik al-Malā'ika utrzymywała, że metrum jest zasadniczym elementem odróżniającym prozę od poezji¹. Grupa poetów czasopisma *Ši'r* zajęła odmienne stanowisko, wnosząc, że miejsce

¹ 'Abd al-'Azīz Muwāfi, *Qaṣīdat an-naṭr. Min at-ta'sīs ilā marǧi'īyya*, Al-Qāhira 2006, s. 321.

metrum w poezji arabskiej zajął rytm wiersza². Sam Adonis w swoim najbardziej znanym studium na temat poezji arabskiej „Introduction to Arab Poetics” podkreślał, że metrum, które miało służyć w poezji ustnej zachowaniu zasad recytacji i śpiewu, stało się z biegiem lat narzędziem, służącym do wyznaczania wartości danego utworu³. Prezentował też studia klasyków arabskiej krytyki, którzy ustanowili nowe kryteria poetyki arabskiej - odmienne od założeń poezji ustnej okresu przedislamskiego⁴. Interesującym głosem wśród polemik wokół poezji arabskiej jest praca Maḥmūda Ibrāhīma aḍ-Ḍab‘a, który odnosząc się do najnowszych opracowań z dziedziny teorii literatury (posługiwał się strukturą nuklearną), „wydestylował” niezbędne cechy poezji, tj.: *nawāt* (jądro)⁵ i pozostałe właściwości związane z fragmentaryzacją struktury czasowości wiersza (zerwanie z porządkiem przyczynowo-skutkowym) i rytmem⁶. Inni badacze⁷ również próbowali dowieść, że założenia klasycznej prozodii są jedynie dodatkiem, bez których poezja doskonale się obywa. Ich działania mają nieprzecenione znaczenie dla stanu badań w dziedzinie teorii poezji arabskiej.

4.1.1. Klasyczne formy poezji arabskiej do okresu odrodzenia *An-Nahḍa* (druga połowa XIX wieku)

Korzenie poezji arabskiej sięgają setki lat w przeszłość, do okresu przed pojawieniem się islamu. Najstarszą z nich była proza rymowana *sağ‘*, z której korzystali głównie parający się magią *kāhinowie* (wieszczowie), i która później uległa dalszemu rozwojowi. *Sağ‘* w najszlachetniejszej odmianie zastosowano w *Al-Qur‘ānie*, a następnie na jej podstawie powstawała literatura adabowa i *maqāmy*⁸. Niektórzy badacze przypuszczają jednak, że w

² Tamże.

³ Adonis, op. cit., s. 32.

⁴ “Gdybyśmy zapytali Al-Ġurġānī’ego: “Co z metrum? Odpowiedziałby: Metrum nie ma dla nas żadnego znaczenia. Jego roszczenia względem poezji nie mają nic wspólnego z metrum, ale ze zgrabnym zastosowaniem porównań, metafor, sugestii i aluzji oraz wyjątkowym talentem”. Adonis, op. cit., s. 45.

⁵ Podstawowa jednostka poezji prozą, oparta na braku referencyjności (*ġiyāb al-marġi‘*) do której zostają dodane pozostałe cechy. Maḥmūd Ibrāhīm aḍ-Ḍab‘ *Qaṣīdat an-naṭr wa at-taḥawwulāt aš-ši‘riyya al-‘arabiyya*, Al-Qāhira 2003, s. 376.

⁶ Tamże.

⁷ Na temat polemik wokół prozodii w poezji arabskiej: ‘Abd al-‘Azīz Muwāfi *Taḥawwulāt an-naṭra wa balāġat al-infiṣāl. Dirāsāt wa qadāyā fi qaṣīdat an-naṭr al-‘arabiyya*, op. cit., s. 7-20.

⁸ Józef Bielawski, *Klasyczna literatura arabska*, Warszawa 1995, s. 30.

okresie *ġāhiliyya* (epoka przedmuzułmańska) mogły istnieć formy poezji nierymowanej, które zostały zapomniane i wyparte ze względów religijnych⁹.

Z prozy rymowanej rozwinęło się najprawdopodobniej najstarsze metrum arabskie *raġaz*¹⁰. Z biegiem lat sklasyfikowano 16 odmian metrum (opartego na stopach – *taf'ila*), na podstawie których można wyodrębnić większą ich liczbę - aż do 63¹¹ i stosowano je zgodnie z przekonaniem, że określona tematyka wymaga konkretnego rodzaju metrum¹². Założenia *'ilm al-'arūd* (prozodii arabskiej), za której mistrza uznaje się Al-Ḥalīla Ibn Aḥmada al-Farāhīdī'ego (zm. 791), stały się na długie lata wyznacznikiem kierunku rozwoju poezji arabskiej i jedną z podstawowych gałęzi literatury.

Klasyczną formą istniejącej przez lata jedynie w tradycji ustnej poezji staroarabskiej, jest *qaṣīda*, która w doskonały sposób realizuje przemyślane założenia prozodyczne. Jej wszechstronność świadczy o tym, że powstała ona w wyniku zestawienia różnych gatunków poezji¹³. Kasyda staroarabska jest zbiorem *baytów* (wersów) składających się z dwóch *miṣrā'* lub *ṣaṭr* (hemistychów), które zachowują jedność rymu, rytmu i metrum. Każdy z tych wersów jest osobnym ciągiem myślowym i charakteryzuje się swoistą niezależnością w stosunku do reszty poematu¹⁴. Składa się on z różnej ilości sylab. Ponadto w klasycznej kasydzie arabskiej wyróżnia się: *maṭla'* (pierwszy *bayt*), *nasīb* (wstęp), *waṣf* (opis) oraz *qaṣd* (cel), w czterech podstawowych odmianach: *madiḥ* (pochwała), *fahr* (wychwalanie siebie), *riṭā'* (elegia) i *hiġā'* (szyderstwo, satyra)¹⁵.

Wysoki poziom rozwoju poezji staroarabskiej utrzymywał się przez lata panowania dynastii Omajjadów i Abbasydów, wzbogacony o lirykę beduińską i eksperymenty poetów modernistycznych. W dalszym ciągu stosowano tradycyjną formę *qaṣīdy*, wprowadzając niekiedy znikome zmiany w jej strukturze, np. redukując jej liryczny wstęp czy rozbudowując refleksję filozoficzną¹⁶.

⁹ Abd al-'Azīz Muwāfi *Taḥawwulāt an-naẓara wa balāġat al-infiṣāl. Dirāsāt wa qadāyā fī qaṣīdat an-naṭr al-'arabiyya*, op. cit., s. 191.

¹⁰ Józef Bielawski, op. cit., s. 30..

¹¹ Encyclopedia of Arabic Literature, ed. J.S.Meisami, P.Starkey, London - New York 1998, s. 619.

¹² Adonis, op. cit., s. 29.

¹³ Encyclopedia of Arabic Literature, op. cit., s. 631.

¹⁴ Podkreśla się jednak pewien związek pomiędzy poszczególnymi wersami, który Sayyid al-Baḥrāwī określa terminem *'alāqat at-taġāwuz* lub *at-tarākum* (relacja sąsiedowania lub nagromadzenia). Sayyid al-Baḥrāwī, op. cit., s. 12.

¹⁵ Paweł Siwiec, *Zarys poetyki klasycznego wiersza arabskiego*, Kraków 2008, s. 166.

¹⁶ Józef Bielawski, op. cit., s. 124.

Po raz pierwszy nowe gatunki poezji arabskiej pojawiły się na terenie Andaluzji¹⁷. Była to poezja stroficzna, która rozwinęła się w dwóch formach: klasycznej i ludowej. Pierwsza z tych odmian *muwaššaha* (poemat przepasany) stosowała klasyczny język arabski i składała się z pierwszej strofy *markaz* i kilku następnych połączonych refrenem. Każda ze strof miała określoną budowę i zmodyfikowany rym. Odmiana ludowa poezji stroficznej *zağal* (pieśń, melodia) przypominała strukturę *muwaššahy*¹⁸. Jej strofy określano terminem *ğuşn* (gałąź) a refren - *simt* (pas, taśma). Do momentu upadku kalifatu arabskiego w 1517 roku na arabskim Wschodzie rozwijały się dalsze formy poezji ludowej: *dū-bayt* (czterowiersz), *mawāliya*¹⁹ (forma elegiczna), *kān-wa-kān*²⁰ (forma narracyjna), *al-qūmā*²¹ (piosenka). Jednakże, choć cieszyły się one dużą popularnością, nigdy nie zostały włączone do strukturalnego kanonu poezji arabskiej²².

4.1.2. Formy poezji arabskiej w okresie odrodzenia, romantyzmu i modernizmu (druga połowa XIX wieku – koniec XX wieku)

Dopiero od okresu odrodzenia kultury arabskiej w drugiej połowie XIX w. formy poezji uległy większemu zróżnicowaniu²³. Warto wspomnieć tu choćby *ši'r tamtīli* (dramat poetycki) Aḥmada Šawqī (1868-1932), *rubā'ī* Aḥmada Fārīsa aš-Šidyāqa (1825-1880), próby stworzenia nowej formy *ši'r 'ašrī* (poezja współczesna) Ar-Rušāfięgo (1877-1945) i Az-Zahāwięgo (1863-1936) czy *ši'r 'ilmi* (poezja naukowa) oraz *ši'r ḥayālī* (poezja futurologiczna)²⁴. Kolejną formą, stosowaną przez poetów w tym czasie, był *ši'r mursal* (biały wiersz), będący próbą naśladownictwa poezji angielskiej, używany najczęściej w tłumaczeniach i dziełach dramatycznych. Po raz pierwszy zastosował go Rizq Allāh Ḥassūn (1825-1880) w przekładzie fragmentu Księgi Hioba²⁵ w 1869 roku²⁶. Kolejnym twórcą, który z niego korzystał był Ğamīl Šidqī az-Zahāwī, i uważa się, że to on właśnie stał się pionierem

¹⁷ Tamże, s. 222.

¹⁸ Tamże, op. cit., s. 224.

¹⁹ Adnan Abbas, *Arabic poetic terminology*, s. 139.

²⁰ Tamże, s. 122.

²¹ Tamże, s. 190.

²² Salma Khadra Jayyusi, *Modern Arabic Poetry. An Anthology*, op. cit., s. 8.

²³ Na temat innowacji formalnych okresu stagnacji w kulturze arabskiej: Shmuel Moreh, *Technique and Form in Modern Arabic Poetry up to World War* (w:) Shmuel Moreh, *Studies in Modern Arabic Prose and Poetry*, Leiden-New York-København-Koeln 1988, s. 116-135.

²⁴ Adnan Abbas, *Poezja arabska (druga połowa XIX – pierwsza połowa XX wieku)*, op. cit., s. 19-20.

²⁵ *Encyclopedia of Arabic Literature*, op. cit., s. 154.

²⁶ Adnan Abbas, *Poezja arabska (druga połowa XIX – pierwsza połowa XX wieku)*, op. cit., s. 19.

tego gatunku w XX wieku²⁷. W przeciwieństwie do konwencjonalnej *qaṣīdy* poeci tworzący w *ṣi'r mursal* powszechnie stosowali przerzutnie²⁸, zaś zamiast rymów, korzystali chętnie z aliteracji, asonansów i środków onomatopeicznych²⁹. Jednak w związku z brakiem entuzjazmu twórców wobec nowego gatunku, nie udało się wprowadzić go na dłużej do poezji arabskiej³⁰.

Próbowano też eksperymentować na pograniczu prozy i poezji, tworząc *ṣi'r manṭūr* (poezja proza)³¹ – pierwszy etap przemian prowadzących do powstania poematu prozą. Inspirowano się w tym przekładami Biblii, chrześcijańską literaturą liturgiczną i poezją amerykańską (głównie twórczością Walta Withmana)³². Prekursorami tego gatunku byli: Ğubrān Ḥalīl Ğubrān (1883-1931) i Amīn ar-Rayḥānī (1876-1940)³³. Utwory *ṣi'r manṭūr* odrzucały konwencjonalne środki poezji na rzecz rytmu myśli poety; rzadko kiedy posługiwały się metrum. Posiadały również bogatą metaforykę, za pomocą której łatwiej można było oddać refleksje, wyobrażenia i fantazje³⁴. Niektórzy muzułmańscy uczeni ze względów religijnych nie akceptowali nazwy *ṣi'r manṭūr* i używali zamiast niej terminu *naṭr fannī* (proza artystyczna)³⁵. Pomiedzy oboma gatunkami zauważa się jednak subtelne różnice³⁶.

Innymi gatunkami powstałymi w tym okresie były *naṭr ṣi'rī* (proza poetycka)³⁷, z której szczególnie zasłynął Ğubrān, *tulāṭī* (wiersz trzy-półwersowy AAA), *rubā'ī* (cztero-półwersowy) i *muḥammas* (pięciopółwersowy). Pojawiły się również próby poezji epickiej - *ṣi'r qaṣaṣī* (m.in. Ḥalīl Muṭrān)³⁸. Warto także zwrócić uwagę na eksperymenty poezji

²⁷ Shmuel Moreh, *Traditionelle und Neue Formen der Dichtung in der Gegenwart*, w: Grundriß der Arabischen Philologie. t. II: Literaturwissenschaft, Wiesbaden 1987, s. 93.

²⁸ Tamże.

²⁹ Tamże.

³⁰ Tamże.

³¹ Na temat *ṣi'r manṭūr*: Shmuel Moreh, *Poetry in Prose (ṣi'r manṭūr) in Modern Arabic Literature*, w: Shmuel Moreh, *Studies in Modern Arabic Prose and Poetry*, op.cit., s. 1-31. „Podstawowa różnica pomiędzy prozą poetycką i poematem prozą jest taka, że celem pierwszej jest przede wszystkim wyrażanie myśli autora w logicznej strukturze, natomiast druga wykorzystuje prozę tylko jako środek poetyckiej ekspresji, t.j. zawiera myśli, tematykę, emocje i styl poezji, brak jej tylko metrum”. Tamże., s. 7.

³² Encyclopedia of Arabic Literature, op. cit., s. 619.

³³ Adnan Abbas, *Poezja arabska (druga połowa XIX – pierwsza połowa XX wieku)*, op. cit., s. 164.

³⁴ Adnan Abbas, op. cit., s. 19.

³⁵ Samuel Moreh, *Traditionelle und Neue Formen der Dichtung in der Gegenwart*, op. cit., s. 92.

³⁶ Tamże, s. 127.

³⁷ Tamże.

³⁸ Niektórzy badacze uważają, że *naṭr ṣi'rī* jest jedynie inną nazwą *ṣi'r manṭūr*. ‘Abd al-‘Azīz Muwāfi, *Qaṣīdat an-naṭr. Min at-ta’sīs ilā marġi ‘iyya*, op. cit., s. 116.

³⁹ Adnan Abbas, *Poezja arabska (druga połowa XIX – pierwsza połowa XX wieku)*, op. cit., s. 182.

ludowej – wiersze stroficzne Rašida Naḥla (zm. 1940) i Mišāla Ṭrāda, wykorzystujące mieszane metra³⁹.

Wraz z zetknięciem się poetów z zachodnimi gatunkami poezji poromantycznej i symbolicznej⁴⁰, zaczęły pojawiać się kolejne innowacje w zakresie formy. Ważnym etapem tych zmian, który odkreślił grubą kreską tradycje poezji klasycznej, było powstanie poezji *šī‘r ḥurr* (wolna poezja), zwanej też *šī‘r at-taf‘īla* (poezja stopy)⁴¹. Shmuel Moreh wyróżnia dwie grupy poetów, którzy zapoczątkowali ten nurt w poezji arabskiej⁴². Do pierwszej z nich zaliczył poetów syryjsko-libańskich: Nīqūlā Fayyāda (zm. 1945), Ḥalīla Šaybūba (1891-1951) i Maḥmūda Ḥasana Ismā‘īla (ur. 1908). Natomiast drugą falę tej poezji zapoczątkował, według autora, Aḥmad Zakī Abū Šādī⁴³, poprzedzając rewolucyjne dzieła Badra Šākira as-Sayyāba i Nāzik al-Malā‘iki. Za pierwszy zbiór poezji metrycznej uznaje się natomiast *Ḥafqat at-ṭīn* (Pulsowanie gliny) Bulanda al-Ḥaydarī⁴⁴. Jednak struktura poezji metrycznej tworzonej przez egipskiego poetę, różniła się od tej stosowanej przez poetów irackich. Abū Šādī opierał się na różnych metrach arabskich, charakteryzujących się względnym podobieństwem, oraz takich, które składały się z dwóch rodzajów stóp w jednym wierszu, naśladując w tym angielski i amerykański *free verse* (wolny wiersz)⁴⁵. Natomiast poeci z Iraku posługiwali się wierszem o jednym rodzaju stopy (lub jedynie o różnych ostatnich stopach), wzorowanym na nieregularnej odzie Cowley’a, o różnej długości wersów i nieregularnym rymie⁴⁶.

Wielokrotnie podkreślano doniosłość przemian poezji metrycznej dla rozwoju poezji arabskiej i pojawienia się poematu prozą⁴⁷. Jednocześnie w atmosferze pychy i niechęci towarzyszącej tym przemianom często nie doceniano pracy włożonej w odnowienie poezji arabskiej przez poprzednie pokolenia⁴⁸. Powstawały również prace teoretyczne, które

³⁹ The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, ed. A. Preminger, T.V.F. Brogan, Princeton-New Jersey 1993, s. 90.

⁴⁰ Znaczący wpływ na ich twórczość wywarła poezja T.S. Eliota. M.M. Badawi, *A critical introduction to modern Arabic poetry*, op. cit., s. 224, Salma Khadra Jayyussi, *Modern Arabic Poetry. An Anthology*, op. cit., s. 21.

⁴¹ Nāzik al-Malā‘ika, op. cit., s. 68-69.

⁴² Shmuel Moreh, *Studies in Modern Arabic Prose and Poetry*, op.cit., s. 131-132. Salma Khadra Jayyussi zwraca uwagę również na pionierskie próby tworzenia poezji metrycznej przez poetę ‘Alego Aḥmada Bākaṭīra (1910-1969). Salma Khadra Jayyussi, *Modernist poetry in Arabic*, op. cit., s. 142.

⁴³ Encyclopedia of Arabic Literature, op. cit, s. 236.

⁴⁴ Adnan Abbas, *Poezja arabska (druga połowa XIX – pierwsza połowa XX wieku)*, op.cit., s. 182.

⁴⁵ Shmuel Moreh, op. cit., s. 132.

⁴⁶ Encyclopedia of Arabic Literature, op. cit., s. 237.

⁴⁷ Maḥmūd Ibrāhīm aḏ-Ḍab‘, op. cit., s. 159.

⁴⁸ Richard Jacquemond, op.cit., s. 203.

omawiały główne założenia nowej poezji: np. pierwsza krytyczna ocena poezji metrycznej autorstwa Ġālī'ego Šukrī'ego, w której autor wyróżniał jej cztery nurty, w zależności od poziomu „zaangażowania” tej poezji, jej „kreatywności”, „przyczyn” oraz „stopnia poetyczności”⁴⁹.

4.1.3. *Qašīdat an-naṭr* (poemat prozą)

Bezpośrednim wynikiem eksperymentów poezji prozą Ġubrāna był arabski *qašīdat an-naṭr*. Pierwsi poeci, którzy z niego korzystali to: Tawfīq Sā'ig̃ (1923-1971), Unsī al-Haġġ (ur. 1937), Muḥammad al-Māġūt (ur. 1934) i Šawqī Abū Šaqra (ur. 1935)⁵⁰, jednak jako gatunek został wymieniony po raz pierwszy w języku arabskim przez Adonisa w 1959 roku, w recenzji książki Suzanne Bernard *Le Poème en prose depuis Baudleaire jusqu'à nos jours*⁵¹. W Egipcie formę tę rozbudowało dopiero pokolenie lat 70. (15 lub 20 lat po tym, jak stała się popularna w krajach lewantyńskich⁵²) będące pod znacznym wpływem poezji tłumaczonej i manifestów odnowy, które docierały do niego z innych krajów arabskich. Z drugiej jednak strony nowy gatunek łączył w sobie tradycje symbolizmu i surrealizmu⁵³, obecne także w poezji arabskiej XX wieku⁵⁴. Warto również wspomnieć, że na gruncie poezji angielskiej ma on związek z ruchem poetyckim imagizmu⁵⁵. Jest to o tyle istotne, że arabskie określenie poematu prozą w jego najczystszej postaci, a więc w rozumieniu nowej poezji lat 90.⁵⁶, jest właściwie po raz pierwszy w dziejach współczesnej poezji arabskiej w tak bezdyskusyjny sposób dokładnym ekwiwalentem angielskiego gatunku - *prose poem*, w związku z czym wszelkie uwagi natury ogólnej są tu jak najbardziej na miejscu.

⁴⁹ Tamże.

⁵⁰ Salma Khadra Jayyusi, *Modern Arabic Poetry. An Anthology*, op. cit., s. 13. Unsī al-Haġġ twierdził, że poemat prozą jest najlepszym środkiem do wyrażenia współczesnej wrażliwości. M.M. Badawī, *A critical introduction to modern Arabic poetry*, Cambridge 1975, s. 228. Wśród ważnych twórców poematu prozą Adnan Abbas wymienia również poetów irackich: Ḥusayna Mardāna, Sa'dī'ego Yūsufa i Faḍila al-'Azzāwī'ego. Adnan Abbas, *Arabic poetic terminology*, op. cit., s. 187.

⁵¹ Richard Jacquemond, op. cit., s. 211.

⁵² Tamże, s. 205.

⁵³ W Egipcie reprezentowany przez grupę poetycką „*Fann wa ḥurriyya*” (Sztuka i wolność) założoną w początkach II wojny światowej. Muḥammad Badawī, „*Aš-ši'r, yūtūbyā al-ḥayāt al-ġā'iba*”, op. cit., s. 2.

⁵⁴ Na temat symbolizmu i surrealizmu w poezji arabskiej, np.: Salma Khadra Jayyusi, *Modernist poetry in Arabic*, op. cit., s. 139-141, 143-146.

⁵⁵ Tamże, s. 111.

⁵⁶ Jednak nie wszystkie formy poematu prozą, które zostaną tu zaprezentowane posiadają cechy współczesnego *prose poem* (silnie zrytmizowana proza poetycka), zwłaszcza nie posiadają ich utwory poetów starszych pokoleń, w związku z czym niekiedy bardziej przypominają one angielski *free verse* (wolny wiersz). <http://jacketmagazine.com/36/egyptian-poets.shtml> (09.09).

Charakter *qaṣīdat an-naṭr* zmieniał się bowiem na przestrzeni lat, szczególnie od lat 80⁵⁷. Przez długi czas jego popularność zawężona była do grona samych poetów i zainteresowanych krytyków literackich. Status awangardy poetyckiej uzyskał dopiero na początku lat 90.⁵⁸, by zdobyć dominację w ostatnim okresie, kiedy to poezja arabska zatraciła właściwą jej kompozycję - rozbiciu uległ ustalony porządek określający sposób jej tworzenia i odbioru. Specyficzny rytm i metaforyka, asonanse i aliteracje - to typowe tropy poetyckie stosowane przez poetów tego gatunku. Susanne Bernard do jego podstawowych cech zaliczała: zagęszczenie, iluminacyjność, bezinteresowność i jedność organiczną⁵⁹, a Adonis dodał do tego zestawu: jedność zdania i rytm⁶⁰. Jednakże *qaṣīdat an-naṭr*, który zaadoptowali poeci egipscy pokolenia lat 90., poza może głównymi założeniami strukturalnymi, ma już niewiele wspólnego z gatunkiem opisywanym przez francuską badaczkę i syryjskiego poetę. Zasadnicze zmiany, którym uległ w stosunku do poprzedniego okresu to, m.in.: jego źródła w intuicji i spojrzeniu z indywidualnego punktu widzenia zamiast opierania się na „wizji poetyckiej”, zerwanie z „jednością zdania” na rzecz „jedności tekstu”, „poezja ze świata” zamiast „projekcji własnej wizji na świat” oraz zmiana pozycji poety, z centralnej na marginalną⁶¹.

Współcześnie poeci arabscy mają więc do dyspozycji całą gamę rozwiązań formalnych, wśród których nowy poemat prozą zajmuje niebagatelną pozycję. I choć, jak już zostało powiedziane, arabska scena poetycka jest bardzo zróżnicowana, prawdziwa wydaje się być opinia, że „im bardziej nowoczesny chce być poeta, tym dalej jego poezja odbiega od tradycyjnego idiomu”⁶². Zmiana rozumienia tej „nowoczesności” oraz sposoby jej „oswajania” przez twórców egipskich zostaną omówione w dalszej części.

⁵⁷ Uważa się, że niektóre wiersze zachowują właściwą strukturę i styl, inne, często młodych autorów, przypominają bardziej prozę lub prozę poetycką. Adnan Abbas, *Arabic poetic terminology*, op. cit., s. 187.

⁵⁸ Richard Jacquemond, op. cit., s. 210.

⁵⁹ ‘Abd al-‘Aziz Muwāfi, op.cit., s. 112.

⁶⁰ Tamże, s. 136.

⁶¹ Tamże, s. 137.

⁶² Salma Khadra Jayyusi, *Modern Arabic Poetry. An Anthology*, op. cit., s. 22.

4.2. Strategie formalne – struktura, kompozycja i rytm poematu prozą lat 90.

Zasadniczą różnicą pomiędzy poezją młodych poetów egipskich a twórczością poprzednich pokoleń jest nowy stosunek do dzieła poetyckiego, który rozpowszechnił się w Egipcie od końca lat 80. Polegał on na całkowitym zniesieniu dualizmu formy i treści poezji. Mówiąc zatem o technikach stosowanych przez twórców pokolenia lat 90. należy pamiętać, że nie można ich odzielić od zawartości treściowej, tzn. ich istota podyktowana jest odbiorem poezji jako całości i nie ma sensu traktować ich osobno. Taka jest bowiem logika tej poezji i wszelkie próby zastosowania do niej tradycyjnego aparatu krytycznego okażą się chybione. Wymykając się racjonalnemu myśleniu, a raczej całkowicie z nim zrywając, zmusza nas ona do nowych poszukiwań i niekonwencjonalnych sposobów spojrzenia na formalną organizację tekstów. W przeciwnym razie, uciekając się do tradycyjnych metod, dostrzegliśmy w niej tylko braki, tak jak większość krytyków i badaczy literatury. Wtedy, opisując tę sytuację innymi słowami, należałoby stwierdzić, że nowi poeci egipscy posługiwali się tzw. „antyformami”. To je ma na myśli Mohamed Enani, wymieniając hybrydowe i nieokreślone gatunki nowej poezji: „krótki, zwięzły wiersz”, „rozwlekła, rozproszona historia”, „przemowa”, „bredzenie”, „starannie obmyślony logiczno-nielogiczny wiersz filozoficzny”, „fantazyjne wydziwianie”, „obraz ekspresjonistyczny z odrażającymi detalami”⁶³. Mowa jednak o poemacie prozą, który w wielu dotychczasowych badaniach literackich przedstawiany był jako gatunek pozbawiony wszelkich założeń formalnych. Wrażenie chaosu intensyfikuje dodatkowo fakt, że *qaṣīdat an-naṭr* jest formą bardzo pojemną. Jednakże zerwanie z tradycyjną strukturą poezji, czy to w formie klasycznej, czy metrycznej, wypracowanej przez twórców wolnego wiersza, nie musi oznaczać, że nowi poeci działali na oślep, kierowani wyłącznie potrzebą artystycznej ekspresji. „Dyscyplina” jest jak najbardziej obecna w twórczości omawianych poetów, jednak jej założenia nie zostały dotąd należycie sformułowane oraz, jak już zauważono, są one częścią ogólnej strategii wiersza i mają szczególny charakter. W ich opisie będziemy starali się odnaleźć raczej style odpowiadające postawom podmiotu lirycznego, aniżeli konkretne porządki strukturalne, wypunktowane w „instruktażu” poematu prozą.

Zarzucono poetom pokolenia lat 90., że zagadnienia formy i języka były za bardzo obecne w ich twórczości⁶⁴. Nic bardziej mylnego - nowa poezja pozbawiona jest

⁶³ Mohamed Enani, *An Anthology of the New Arabic poetry in Egypt*, op. cit., s. xxix.

⁶⁴ Tamże, s. xxviii.

jakichkolwiek postulatów formalnych, wręcz przeciwnie, sprawia wrażenie, że ich twórcom nie zależało na przeprowadzeniu żadnej rewolucji czy zainicjowaniu fali przemian - pokornie raczej podążali za tempem otaczającego świata, usiłując uchwycić jego kalejdoskopowy charakter. Świadczy o tym zróżnicowanie odmian poematu prozą i ich indywidualny charakter. A jeśli poezja ta nosi znamiona buntu, wynika on raczej z niemożności oddania nowych doświadczeń za pomocą oczywistych struktur, i jest w większym stopniu konsekwencją poszukiwań na poziomie epistemologicznym niż formalnym eksperymentem. To właśnie prowadziło do zacierania się granic nie tylko pomiędzy gatunkami poezji, ale powodowało również łączenie różnych sztuk w przestrzeni wiersza. Dzięki temu poezja pokolenia lat 90. została wzbogacona o różnorodne techniki przynależne pierwotnie gatunkom epickim i dramatycznym, jak np. narracja czy dialogi oraz wizualność sztuk pięknych i kinematografii.

I tak np. kinematograficzne akcenty znajdują się w wierszach wielu egipskich twórców, m.in. u Muḥammada Mutawallī'ego, który bardzo często stosuje scenariuszowe opisy czy didaskalia. Jego poezja słynie z filmowych „ujęć”, w których zatrzymuje w czasie konkretne sceny, eksplorując myśli i emocje jej bohaterów, jak np. w wierszu *Hakadā yuhriġ as-sāḥir al-ḥamām min al-qubba'a* (Tak właśnie magik wyciąga gołębia z kapelusza):

Yafraġān mina l-ġins

fa-tabda 'u l-mar'a l-ġālisa amām midfā'a

- fiṅġāna l-qahwa yarta 'iš fi yadihā

fi lqā' maw'izātuhā al-wari'a

'an aḥlāq nubalā'

fi ḥitab wadd nisā'i l-'uṣūr l-wuṣṭā

baynamā 'aynāhā muttabitatān

'alà nadafi t-talġi l-munzaliqa 'alà zuġāġi n-nāfiḍa⁶⁵

Skończyli uprawiać seks

Kobieta przed kominkiem

Z filiżanką kawy w drżącej ręce

⁶⁵ Muḥammad Mutawallī, *Al-Qiṣṣa allatī yuraddiduhā an-nās hunā fi al-mīnā'*, Al-Qāhira 1998, s. 81-82.

I oczami utkwionymi w ślizgających się po szybie

Płatkach śniegu

Zaczyna swoje kazanie

O tradycjach zalotów arystokratów

W czasach średniowiecza

Przykładem wiersza, w którym zastosowano podział na sceny z opisem detali scenografii jest: *Bānūrāmā sīnamā'iyya li-mašāhid – ġayr murtattaba – mina l-hīstīryā l-aḥīra llatī ašābathu qabla ntiḥārihi l-mufāḡi' wa l-ma'sāwī l-maz'ūm bi-sā'āt qalīlia* (Filmowa panorama – nieuporządkowana – scen historii, które przydały mu się na kilka godzin przed rzekomym nagłym i tragicznym samobójstwem) 'Imāda Fu'āda:

Mašhad tāliṭ

Al-Manzar, ka-mā tarawn: hunāk šağara 'alà yasār 'ağūz ġiddan. Wa maq'ad 'arīd mina l-ḥašab yakfī talāṭat azwāğ mina l-'uššāq⁶⁶.

Scena Trzecia

Obraz, jak widzicie: na lewo bardzo stare drzewo i szerokie siedzenie z drewna, które wystarczy dla trzech par z kochankami.

Struktura i język wiersza przypominają zapis scenariusza, który rozpoczyna się odpowiednim wprowadzeniem:

Bidāya

Laysa ṭammata maḥābī' uḥrā. Laysū ṭayyibīn 100%. Wa ašḥābī ... hā hum al-ān aqrāš mina l-isbirīn arfa'uhā li-d-dimāğ, ġā'iz ..., annanī waḥīd⁶⁷.

Początek

⁶⁶ 'Imād Fu'ād, *Ašbāḥi ġarahathā al-iḏā'a*, Al-Qāhira 1998, s. 43.

⁶⁷ Tamże, s. 40.

Nie ma innych kryjówek. Nie są dobre w 100%. A moi koledzy są teraz tabletkami aspiryny, które dostarczam swojemu mózgowi, może dlatego, że jestem sam.

U wielu poetów znajdziemy teatralne dialogi lub wtrącone wypowiedzi w mowie niezależnej. Sprawiają one, że wiersz upodabnia się do sztuki dramatycznej i nabiera bardziej „realnego” wymiaru. Cytaty mówią same za siebie, nie są opatrzone poetyckim komentarzem. M.in. wiersze Usāmy ad-Dināšūrī pełne są takich zabiegów:

Qāla lahā:

Iṭma 'innī

Lā ḥubb, wa lā raġba

Bad'an mina l-ān

(...)

Qālat:

Ḥasanan

Wa sakatat qalīlan ṭumma qālat:

Wa iḥwa 'ādatan lā yuḥibbūnanā ...

Faḍlan 'an annahum lā yarġabūna fī-nā⁶⁸

Powiedział jej:

Uspokój się

Od teraz

Koniec z miłością i pragnieniem

(...)

Odrzekła:

Dobrze

⁶⁸ Usāma ad-Dināšūrī, *'Ayn sārīḥa wa 'ayn mundahiša*, Al-Qāhira 2003, s. 29-30.

Przez chile milczała, po czym powiedziała:

Bracia zazwyczaj nas nie kochają

Nie mówiąc już o tym, że nas nie pragną.

Nowa poezja równie chętnie burzy bariery pomiędzy sztuką a innymi dziedzinami życia. Czerpie z gatunków użytkowych, technik reportażu, stylu pism urzędowych, instrukcji obsługi, przewodników czy list zadaniowych z ich faktograficzną szczegółowością, stylistyką wypunktowywania i numerowania i odpowiednią logiką składni. Poemat prozą stał się więc dla wielu epitomią wolności, gdyż poeci mogli za jego pomocą przekraczać granice, które wcześniej były wyraźnie zaznaczone. Dawał również możliwość uwolnienia się od wszechobecnej tradycji, gdyż nie przestrzegał żadnych praw poza swoimi własnymi, a te posiadały szczególną naturę - nie istniały poza samym wierszem. Dialog z formą podejmowany był jednak w sposób oryginalny, bez powielania wcześniejszych prób.

Przykładem wiersza, w którym pomieszano kilka form, oraz zastosowano coraz to różne stylistyki jest wiersz *Hikāya* (Opowieść) Aḥmada Ṭaḥy. Poeta przechodzi płynnie od narracji opowieści, poprzez różne figury stylistyczne do frazy wiersza. Fabuła poprzecinana jest tego rodzaju chwydami:

Fa-idā quddira laka l-wuṣūl, wa qad tabaddadat l-kāsāt at-tis‘, sa-tağid awrāq baḥtik wa qad ruttibat ka-l-lātī:

1) *Kāzantzākī wa Ğrikū*

2) *Bāblū Nirūdā wa n-našīd l-‘āmm*

3) *Ḥasan Ḥamdān wa namaṭ l-intāğ l-kūlūnyālī*

4) *Ğifārā wa l-ḥarb š-ša ‘biyya*⁶⁹

⁶⁹ Aḥmad Ṭaḥa, *Imbarātūriyyat al-ḥawā ‘iṭ. Anāšīd wa hikāyāt.*, Al-Qāhira 1998, s. 25.

A jeśli zawiedzie cię tam przeznaczenie oraz wywietrzeje już efekt działania dziewięciu kieliszków, odkryjesz, że papiery z twojej rozprawy ułożone zostały w następujący sposób:

- 1) *Kazantzakis i El Greco.*
- 2) *Pablo Neruda i hymn narodowy.*
- 3) *Ḥasan Ḥamdān i kolonialny model produkcji.*
- 4) *Guevara i wojna partyzancka.*

Poszczególne strategie formalne mają bezpośrednie przełożenie na postawy podmiotu lirycznego⁷⁰. Tak więc mamy tu do czynienia zarówno z formą wyznania (Mīlād Zakariyyā Yūsuf, Zahra Yusrī), szeptu czy intymnego zwierzenia (Usāma ad-Dināšūrī, Muḥammad Mutawallī), majaczenia (‘Aliyya ‘Abd as-Salām, Ṣafā’ Fathī) i wywodu filozoficznego (Yāsir ‘Abd al-Laṭīf), jak i strategią świadka (Aḥmad Yamānī, Sādiq Ṣarṣar) czy komentatora wydarzeń (Fathī ‘Abd Allāh). Nawiązują one do nurtów poezji „nowej wrażliwości”, wśród których wtrózniono: nurt nihilistyczny, wewnętrzny, oparty na spuściznie oraz nurt nowego realizmu⁷¹. Strategie liryczne poetów lat 90. nie są jednak dokładnym odzwierciedleniem tamtych nurtów z tego względu, że np. nie zawierają aż atakiej dawki emocji, jak również nie posługują się opozycją „burżuazyjność – kreatywność” obecną w sztuce poprzednich pokoleń. Wydaje się bowiem, że tak eskalowane cechy tekstu miały określone przesłanie, chciały wyraźnie zamanifestować swoją odrębność, „wykrzyzczyć” jakąś prawdę, czego nie czyni w tak otwarty sposób poezja lat 90., niemniej podstawowe ich modele mają podobny charakter.

Wyraźnie reportażowy styl mają niektóre wiersze Fathī’ego ‘Abd Allāha, których język jest niezwykle nasycony, ekonomiczny, dokumentacyjny, pozbawiony epitetów i innych figur stylistycznych, często brutalny, zanurzony w codzienności, niekiedy zahaczający o styl dziennikarski. Poeta rejestruje fakty, obnaża i zawęża świat przedstawiony do sytuacji kryzysowej, nie zastanawia się nad interpretacją, nie wyjaśnia ani nie łagodzi wulgaryzmów czy brutalnych doniesień. Słowa o dużym ładunku emocjonalnym i krótkich, mocnych kadencjach, podawane są w porządku wersowym:

⁷⁰ Ze względu na komplementarność opisów strategii kompozycji, stylistyki i tematyki, niektóre wątki podjęte zostaną w rozdziale: Tematyka poezji pokolenia lat 90.

⁷¹ Elisabeth Kendell, op.cit., s. 97-105.

Laysa fī-mā ḥadaṭa

Ayy tartīb li-aḥad

Al-ašḥāṣ

Allaḍīn habaṭū

Fa-qad mātū ḡamī'an

*Bi-ṭarīqa wāḥida*⁷²

Nic z tego co się wydarzyło

Nie było zaplanowane

Przez nikogo z tych

Którzy upadli

Wszyscy umarli

W ten sam sposób.

Opowieści mogą być jednak snute na tysiące różnych sposobów. Np. lapidarny i kolowialny charakter posiadają wiersze Sādiqa Šaršara, które, aby zrealizować ten cel, obrały dla siebie odpowiedniejszą formułę - pisane są dialektem, a historia „nieobciążona” jest konwencją, jej autor gładko „prześlizguje się” po powierzchni i niejako „okiem kamery” wychwytuje elementy scenerii:

Min warā l-barafāni l-izāz

li-maṭ'am ḥams nuḡūm

wāqif walad ṣaḡīr

bi-yabuṣ bi-istiḡrāb šadīd

'a-ṭ-ṭabāḥi s-samīn

⁷² Fathī 'Abd Allah, *Sa'āda muta'alḥira*, Al-Qāhira 1998, s. 47.

*elli bi-ya 'amalu b-bītzā*⁷³.

*Za parawanem butelek
Pięciogwaizdkowej restauracji
Stoi mały chłopiec
I ze zdumieniem przygląda się
Jak gruby kucharz
Robi pizzę.*

Formy majaczenia są natomiast bardzo nacechowane emocjonalnie. Mają charakter urywanych zdań, niekiedy kontrapunktowanych wywodem przeradzającym się w formę elaboratu (Safā' Fathī). Ich język wydobywa się „z wnętrza”, jest często niespójny, plastycznie nagina świat zewnętrzny, burzy jego granice i porządek. Również poezja 'Aliyyi 'Abd as-Salām ma zbliżony charakter, choć język niektórych jej wierszy charakteryzuje się większą zwięzłością. Podobnie jest we wczesnych wierszach Zahry Yusrī, które to z kolei przypominają fragmenty prozy, jednak także ich język jest silnie zindywidualizowany, a przedstawione opowieści rezygnują z porządku logicznego, i odwołując się do skrajnych emocji, wprowadzają do tekstu swój barbarzyński reżim:

*Rubbamā l-ān uḥabbi'ū ḥawfī ḥalfa ṣawt 'āl, lakinnanī ḥatman saumārisu karāhiyyatī l-latī
ta'alamtuhā mu'ahḥaran li-tantafiḥa baṭnī bi-ṭifl wahmī wa sur'ān mā yahruḡ li-l-ālam bi-
waḡh qabīḥ wa ahlām šarisa*⁷⁴.

Możliwe, że teraz podniesionym głosem próbuję zamaskować swój strach. Zamierzam jednak praktykować nienawiść, której się ostatnio nauczyłam. Aż mój brzuch urośnie od urojonej ciąży. I wkrótce przyjdzie na świat dziecko z potworną twarzą i straszliwymi snami.

⁷³ Šādiq Šaršar, *Bītzā*, Al-Kitāba al-uḥrā 1998, s. 58.

⁷⁴ Zahra Yusrī, *Zuḡāḡ yatakassar*, Al-Qāhira 1999, s. 6.

Wiersze o charakterze wywodu filozoficznego posiadają strukturę zupełnie epicką, zdania są długie, rozbudowane, często osadzone w kontekście *quasi* naukowym, z odpowiednią dla niego terminologią i organizacją tekstu:

Azraq, aḥḍar, aḥmar, asfar. Fīhi fī d-dunyā luḡa ḥayya, ḥayya bi-ma'anà inna kull ramz fihā bi-yu'akis ḥayāt mutakāmila wa min tadāḥuli r-rumūz bi-tata'ammaqu l-ḥayāt wa tatafara' wa tatanāḡam wa tatanāfar. Wa min ḡayrihā mā yabqā 'indahā l-hāḡisa s-saḥīf 'an aṣliḥā l-awwal⁷⁵.

Niebieski, zielony, czerwony, żółty. Jest w tym świecie żywy język. Żywy w takim sensie, że każdy symbol w nim odzwierciedla pełnię życia. A wraz z oddziaływaniem na siebie symboli życie nabiera głębi, rozgałęzia się, jest harmonią bądź dysonansem. Bez nich zatraciłoby tę niespokojną iskrę swojego początku.

Jako gatunek poemat prozą wymagał dobrego opanowania technik rytmu i wyczucia intonacji zdania. Nie wszyscy krytycy jednak mają na ten temat zgodną opinię - według niektórych uczonych nowa poezja w przeciwieństwie do poezji tradycyjnej pozbawiona jest rytmu, traktowanego przez twórców jako sztuczny twór - „przejaw ustalonego porządku, przeciw któremu się buntują”⁷⁶. Różnice stanowisk wydają się wynikać z różnych sposobów interpretacji zjawiska rytmu w poezji. Niewątpliwie nowa poezja egipska nie posługuje się rytmem powstałym w wyniku powtarzalności jednostek metrycznych, gdyż wszystkie omawiane wiersze stosują formę poematu prozą. Jednakże każdy gatunek poezji posiada swój własny rytm i muzyka jest nieodłączną jego częścią⁷⁷. W przypadku poematu prozą ma on również swój szczególny charakter - opiera się nie na wrażeniach słuchowych, ale na porządku myśli poety – symfonii głosów. Rytm ten zatem, nieuporządkowany i

⁷⁵ Bahā' 'Awwād, *Šams al-aṣīl*, „Al-Ġarād”, nr. 3, Al-Qāhira 1996, s. 29.

⁷⁶ Mohamed Enani, op. cit., s. xviii-xix. Ta opinia wpisuje się w „dialektykę negacji” podobnie jak sugerowane przez autora „anty-formy”. Nie oznacza to jednak, że poezja pokolenia lat 90. nie posiada rytmu czy formy, byłoby to bowiem niemożliwe, a jedynie, że zrywa z ich utrwalonymi modelami. Również Kamīl Sa'āda przeciwstawia się traktowaniu poematu prozą jako utworu o swoistym rytmie wewnętrznym, twierdząc że termin „rytm” związany jest wyłącznie z poezją. Kamīl Sa'āda, *Mūsīqā aṣ-ši'r bayna al-falsafa al-wi'ā'iyya wa ṣaṭa' al-muḡaddidīn*, <http://egyptianpoetry.jeeran.com/Kemail%20Sa3ada-%20Mosika%20Alshe3r.htm> (12.2008). Rytm poematu prozą określano również jako „przypadkowy” (tārī'), w odróżnieniu od uporządkowanego rytmu klasycznego wiersza arabskiego. 'Abd al-Maṭṭab, op. cit., s. 58. Obszernie na temat rytmu egipskiego poematu prozą wypowiedział się Ġābir 'Uṣfūr podczas jednego ze spotkań w ramach Kairskich Targów Książki w maju 2009 roku. Według 'Uṣfūra rytm ten jest „spokojny i prosty, do tego stopnia, że niekiedy odnosimy wrażenie, że twórcy występują przeciw niemu”. <http://kasidatounathren.elaphblog.com/posts.aspx?U=241&A=11365> (08.2009).

⁷⁷ Maḥmūd Ibrāhīm aḍ-Ḍab', op. cit., s. 369.

„niezapoznany”, wywraca na nice wszystko, co znane i oczywiste. W tym sensie jest bezpośrednio powiązany z treścią poezji i jednoznaczny z muzyką wewnętrzną wiersza, na temat której najwymowniej wypowiada się Czechowicz:

*Nardziny wiersza tkwią w muzycznym porządku rzeczy, muzyka bierze się z wewnątrz, kto wie, może z rozkołysania krokami, może buduje się niedostrzegalnie a powoli z przefiltrowanych jakoś tam elementów zgiełku ulicznego. A potem urasta to jak kula śniegowa, daje się poznać poecie i narzuca mu melodię, z której rośnie krzak wiersza*⁷⁸.

Należy również podkreślić, że poezja pisana w dialekcie posiada inny rytm niż poezja tworzona w języku literackim, z charakterystyczną dla niego melodią, która wiele ma wspólnego z rzeczywistym sposobem mówienia⁷⁹. I choć jej rytm jest zbliżony do rytmu prozy, dzięki poetyckiej inspiracji wydobywa on nowe brzmienia słów i przemienia te opowieści w poezję. Jednocześnie wiersze te pozbawione są wizjonerstwa poezji mistycznej czy suficznej, niekontrolowanych parkosyzmów emocji i erupcji onirycznych obrazów. Podążają w zupełnie innym kierunku. Ich tekst jest często rozbity, sfragmentaryzowany, poddany bardziej wyczuciu niż technice. Takie wiersze, mimo że ich forma daleko odbiega od zasad klasycznej poezji, posiadają wyraźnie poetycką aurę:

*‘Išrīn šibā’ bi-yatašābakū bi-quwwa wa tawattur wa idā’a ḥāfita min ḡayr zilāl wa ‘usfūrayn bi-yatabādālū n-nazf ‘alā awwal salālim l-ladḍa wa arba’ šāfayf bi-yatalāmasū wa bi-yatabā’dū fī-raqša hamaḡiyya wa muzikā min turāṭi l-fawḍā. Wa kutla mina l-laḥm mutaḡānisa wa muttaqida bi-yufakkirūnī fī-laḥza min laḥzāti r-rūmānsiyya s-sarī’a bi-l-as’ila l-ūlā. Al-as’ila ellī faqadat barīqahā. Wa baqat iḡābatuhā zayyi l-ḡadāwili l-iqtisādiyya, daqīqa wa munaẓẓama*⁸⁰.

Dwadzieścia palców splecionych z siłą, napięciem i bladym światłem bez śladu cienia, dwa ptaki wymieniające krew na pierwszym stopniu rozkoszy, cztery wargi w dotyku i oddaleniu, w dzikim tańcu, i muzyka przewrotna z ducha. Masa jednakowych, rozgrzanych do czerwoności ciał – w jednym romantycznym momencie przypominają mi pierwsze pytania, pytania, które straciły swój blask. Ale odpowiedzi na nie pozostały jak plan ekonomiczny, dokładne i przemyślane.

⁷⁸ Jerzy Czechowicz, *Z mojego warsztatu literackiego*, (cyt. za: Agnieszka Kluba, *Autoteliczność, referencyjność, niewyraźność. O nowoczesnej poezji polskiej 1918-1939*, Wrocław 2004, s. 261).

⁷⁹ Służą temu obecne w dialekcie zwroty z języka codziennego i środki onomatopieczne.

⁸⁰ Bahā’ ‘Awwād, op. cit., s. 27-29.

Przykładem tekstów o klarownym rytmie wewnętrznym jest poezja Mīlāda Zakariyyi Yūsufa, posiadająca intymny, wyznaniowy charakter. Wspomnienia i sentymentalne monologii skonfrontowanego z rzeczywistością podmiotu lirycznego, przyobleczone są w formę raczej krótkich zdań, o powtarzalnej intonacji i wyraźnie słyszalnej muzyce. Niekiedy pojawiają się tam fragmenty piosenek, wyłowione z przeszłości echa czyichś słów czy zdarzeń lub zrytmizowane opowieści:

‘Indamā wulidtu

Lam yakun hunāka aḥad fī intizārī

Nazarat ummī ilayya bidūn istiḡrāb

*Wa ḥamalatnī bi-basāṭa ṣadīda*⁸¹

Kiedy się urodziłem

Nikt na mnie nie czekał

Matka spojrzała na mnie bez zachwytu

I ogarnęła mnie wielka skromność.

Również powtórzenia i paralelizmy leksykalne i składniowe nadają wierszom wyrazistą rytmikę, np. w wierszu *Takrār Īmān Mirsāl* lub *Tammata musīqā tanzīlu as-salālim* (Istnieje muzyka, co schodzi po schodach) ‘Aleḡo Maṣūra:

Iḡan fa-intabihī li-l-ḥanīni

Al-ḥanīnu l-ladī yanmū ilā ḡiwāri n-nāfiḡa

Al-ḥanīnu l-ladī lā yaḡiffu fī l-mandīl

Al-ḥanīnu l-ladī yaṣḡū

*Yaḡrus waḡdataka*⁸²

Dlatego zważ na tęsknotę

Tęsknotę, która wyrasta przy oknie

Tęsknotę, której nie osuszy chusteczka

Tęsknotę, która budzi się

By czuwać nad twoją samotnością

⁸¹ Mīlād Zakariyyā Yūsuf, *Sayyīd al-‘ālam*, Al-Qāhira 1996, s. 103.

⁸² ‘Alī Maṣūr, *Tammata musīqā tanzīlu as-salālim*, <http://egyptianpoetry.jeeran.com/Ali%20Mansour%20-%20Samat%20mosiq%20tanzel.htm> (10.2009).

Jeśli chodzi o budowę poematu prozą, to właściwie nie można w tej kwestii odnaleźć żadnych prawideł. Długość utworów jest sprawą indywidualną. Zdarzają się więc wiersze bardzo długie, na kształt opowiadania, zajmujące niekiedy nawet parę kartek, jak np.: *Waqā' i' ziyārat šabaḥ al-'uzla al-'ağūz* (Okoliczności wizyty starego ducha samotności) 'Imāda Fu'āda⁸³, czy długie poematy, z których złożone są np. tomiki: *Kawāriṭ al-faraḥ wa maḥāṭir as-sa'āda* (Nieszczęścia radości i zagrożenia szczęścia) Miłāda Zakariyyi Yūsufa czy *Ba'da ḥurūḡ al-mallāk mubāšaratan* (Zaraz po odjeściu gospodarza) 'Azmi'ego 'Abd al-Wahāba. Z drugiej strony odnajdujemy również miniatury poetyckie, zawarte w w kilku enigmatycznych zdaniach. Podobnie wygląda zagadnienie kompozycji wiersza. Niektóre wiersze przypominają fragmenty opowiadań, czasem bardzo rozwlekłe i balansujące na granicy prozy poetyckiej, i to one właśnie najbliższe są zachodniej tradycji poematu prozą, jak np. utwory Yūsufa Raḥy, Zahry Yusrī, Hayṭama Šawwāfa, Maḡdīego al-Ġābrī i Muḥammada Lāšīna, np.:

Fa-ḍaḥikt wa qafazt mina l-ḥulm, la'ayt ummī 'a-l-kanaba bi-t'ayyit, 'ultu lahā: yamma, huwwa ṣaḥīḥ abūyyā māt. Itnażarat min maṭraḥḥā wa labisat ḡalābiyatahā s-sawdā wa ḥaṭafat ṭarḥatahā wa ṭārat 'a l-mustašfa, wa anā warāhā ḥāfi wa mu'ammaṣ, baṣṣayt fawqa minnī la'ayt sirb l-ḥamām l-bīd māšī fawqīnā wa sābiqanā, 'ult lahā wa anā bi-yaḡrī warāhā, 'ārifa ā-hiyya l-ḥamāma l-awlāniyya dī hiya elli 'ālat-lī⁸⁴

Zaśmiałem się i wybudziłem gwałtownie ze snu. Zobaczyłem matkę płaczącą na sofie i zapytałem: „Mamo, czy to prawda, że tatuś umarł?” Zerwała się z miejsca, włożyła czarną galabiyę, porwała chustkę i pobieгла do szpitala, ze mną człapiącym się za nią boso i z nieumytą buzią. Spojrzałem w górę i zobaczyłem lecące przed nami białe gołębie. Przyspieszyłem kroku i powiedziałem: „Wiesz, że to właśnie pierwszy gołąb mi powiedział”.

Są również wiersze, które zachowują formę wersyfikacyjną. Taką kompozycję ma wiele utworów Maḥmuda Šarafa, 'Aliyyi 'Abd Allāh, Īhāba Ḥalīfa czy Fathī'ego 'Abd Allāha, do pewnego stopnia także Muḥammada Mutawallī'ego. Występuje w nich podział na strofy, wersy jednak porządkowane są sensem wypowiedzi. Zatem jak w klasycznym poemacie prozą zachowana jest w nich jedność zdania, jednakże ich wierszowana forma

⁸³ 'Imad Fu'ād, op. cit., s. 60-68.

⁸⁴ Maḡdī al-Ġābrī, *'Ayyil bi-yaṣṭād al-ḥawādīt*, "Al-Ġarād", nr. 3, Al-Qāhira 1998, s. 35.

bardziej upodabnia je do struktury wolnego wiersza. Przykładem takiego utworu jest: *Ṭarwāda* (Troja) Māhira Ṣabrī'ego, gdzie kompozycja jest szczególnie starannie przemyślana i oprócz strof znajdują się tam powtarzalne i pogrubione linijki na końcu każdej z nich, przypominające refren:

Fī zamān mā

tağāša' ḥiṣān ḥaṣabī

fa-ahrağa mā fī ḡawfihi min ḡunūd (...)

Fī rukn muḡlim min aḥšā'i l-ḥiṣān

baqiya muḥārib wāḥid ...

yaḡlis waḥīdan

yamasuk sayfan wa qit'ata ḥalwà (...)

Tamann à la ḥzatah ā law kāna yamtalik til fūn li-yabu ttha ṣawqahu⁸⁵

Pewnego razu...

Drewniany koń beknął

I wyrzucił z brzucha żołnierzy (...)

W ciemnym kącie w środku konia

Pozostał jeden wojownik

Siedział samotnie

Z mieczem i cukierkiem w ręce (...)

⁸⁵ Māhir Ṣabrī, *Māryūnīt*, Al-Qāhira 1998, s. 110.

Chcialby teraz do niej zadzwonić

I powiedzieć jak za nią tęskni.

Przypomina to nieco zabawę formą, gdzie rytm piosenki okazuje się być najlepszą metaforą snu o wolności - wspomnienia o ukochanej. Forma jednak wydaje się raz jeszcze pozostawać poza kategoriami konieczności, stając się wyborem indywidualnym twórcy, nie arbitralnym, ale też pozbawionym konkretnych racjonalnych przesłanek. Na podobnej zasadzie ‘Imād Fu’ād w wierszu *‘An ruṭūbat al-bayt ... Wa ašyā’ uḥar* (O wilgoci domu i innych rzeczach) konstruuje na dwa różne sposoby pierwsze zdanie utworu. Na początku jest ono częścią tekstu skomponowanego na kształt prozy, natomiast na końcu przybiera formę wierszowaną:

*Ašdiqā’ī, lā taz‘alū minnī ḥīna aqūl, innanī qarrartu an afḍaḥakum tamāman (...)*⁸⁶

Przyjaciele nie opuszczajcie mnie, gdy mówię, ponieważ postanowiłem was zdemaskować.

Ašdiqā’ī

Lā taz‘alū minnī ḥīna aqūl

Innanī qarrartu an afḍaḥakum tamāman (...)

Wiersz Aḥmada Yamānī *Šawāri’ al-abyad wa al-aswad* (Ulice bieli i czerni) przypomina natomiast *écriture automatique*, nieuporządkowany, dynamiczny, zgodny z chaosem wydarzeń i myśli poety. Poszczególne części są oddzielone od siebie na kształt strof, tworząc kolejne partie tekstu:

Iṭafa’ n-nūr fi samā’i l-Qāhira

⁸⁶ ‘Imād Fu’ād, op. cit., s. 9-10.

rağul a 'mà yaṣṭadim fī sūri l-kūbrī l-ma 'danī

fa-taḷṭaḥuhu al-būya l-ḥaḍrā'

al-būya lā tazhar fī z-zalām

lakinnahu yastaš 'ir raḥāwatahā 'alā ġildī

fa- yasqū fī n-Nīl

ṣadamatnī sayyāratān

iḥdāhumā tasīr fī ttġāh mu 'ākis

fa-intašartu fī l-wasat

wa lam taḥruġi d-dimā' min ra 'sī⁸⁷

Zgasło światło nad niebem Kairu

Ślepiec wpadł na barierkę metalowego mostu

I pobrudził się zieloną farbą

Farba jest niewidoczna w ciemności

Ale czuje ją na skórze

I rzuca się do Nilu

Potrąciły mnie dwa samochody

Jeden z nich jechał w przeciwnym kierunku

Zgniotły mnie

Ale z mojej głowy nie trysnęła krew.

W twórczości poetów egipskich odnajdziemy także przykłady dwuwersowych kompozycji, o najczęściej refleksyjnym, opisowym charakterze, przywodzących na myśl formę haiku. Szczególnie wiele takich przykładów zawiera tomik *Ṣamt quṭna mubtalla* (Cisza wilgotnej bawełny) Fāṭimy Qindīl:

⁸⁷ Aḥmad Yamānī, *Ṣawāri ' al-abyaḍ wa al-aswad*, "Al-Ġarād", nr. 3, Al-Qāhira 1998, s. 17.

Sana

Wa miṭqābu l-kahrabā' yaḡūr fī l-qalb

*law kuntu a'arifu an sa-yamla'uhu š-ši 'r*⁸⁸

Rok

I wiertło elektryczne wwierca się w serce

Gdybym wiedziała, czy wypełni je poezja.

Równie ulotny, czasem epicki charakter mają tytuły wierszy. Zgodnie z nurtem prozaizacji liryki bywają streszczeniem przedstawionej „historii”: *An-Nāfiḍa fī aṣ-ṣabāḥ* (Okno o poranku), *Šawāri' al-abyaḍ wa al-aswad* (Ulice bieli i czerni) lub linijką z tekstu: *Tammata mūsīqā tanzil as-salālim* (Jest muzyka, co schodzi po schodach) ‘Alego Manšūra, innym razem absurdalną z ducha metaforą: *Hakaḍā yuḥriḡu as-sāḥir al-ḥamam min al-qubba'a* (Tak właśnie magik wyciąga gołębia z kapelusza) Muḥammada Mutawallī'ego czy *Limādā al-baḥḥara bā'isūn* (Dlaczego żeglarze są nieszczęśliwi) Zahry Yusrī. Niekiedy zaś w stylizowany sposób nawiązują do technik romantycznych, jak np. tytuły wierszy: *Mir'āt aš-šā'ir* (Lustro poety) czy *Sintymantāliyya* (Sentymentalizm) Usāmy ad-Dināšūrī.

W poezji pokolenia lat 90. nie mamy więc do czynienia z nową formą, ale nowatorskim jej zastosowaniem. Znany od lat 70. poemat prozą został pozbawiony określonego kontekstu⁸⁹ i w rękach młodych twórców przemienił się w gatunek o tysiącu różnych obliczy. Nie odnotowujemy tu prób nawiązywania do przeszłości, czy ustosunkowywania się do tradycji. Poeci pragną wyzwolić się od pokoleniowego dyskursu - nie chcą uczyć się od poprzedników, ani prowadzić z nimi twórczego dialogu, nie chcą wreszcie pozostawiać spuścizny następnym pokoleniom. Bardziej widoczny jest ich dystans wobec przeszłości i jednocześnie wobec wszelkich agresywnych haseł nawołujących do buntu. Z tymi problemami rozprawiło się już pokolenie lat 50. i 70., i poeci pokolenia lat 90. są tego w pełni świadomi⁹⁰, choć często zniechęceni i wprawiani w zakłopotanie przez oficjalną krytykę, która wciąż na nowo powraca do tych zagadnień. Kondycja poety lat 90.

⁸⁸ Fāṭima Qindīl, *Šamt quṭna mubtalla* Al-Qāhira 1995, s. 39.

⁸⁹ Mam tu na myśli manifesty poetyckie poematu prozą środowiska poetów skoncentrowanych wokół czasopisma *Ši'r*.

⁹⁰ ‘Abd al-‘Azīz Muwāfi, *Qaṣīdat an-naṭr. Min at-ta'sis ilā marḡi'iyya*, Al-Qāhira 2004.

różni się bowiem zasadniczo od sytuacji, w której żyli i tworzyli tamci poeci. Poeta lat 90. pisze w konfuzji wynikłej z pomieszania pojęć i natłoku haseł z przeszłości. Nie tylko trudno mu czasem złożyć z nich własny światopogląd, ale również, nauczony doświadczeniem poprzednich pokoleń, nie chce inkorporować go do świata sztuki. Dlatego też nowemu poematowi prozą brak jest czasem spójności - żeby przekazać wielość nowych doświadczeń musi uciekać się do różnorodnych technik formalnych. Ta nowa „niezależna” formalnie poezja w odnajdywaniu potrzebnych środków opiera się więc często na intuicji. Jej historia jest historią chwili, jednej sceny, dnia, jednego doznania. I by móc o nim opowiedzieć musi odnaleźć dla siebie równie ulotną formę, przezroczystą, pozbawioną balastu abstrakcyjnych myśli i konwencjonalnych technik. Aby zaś oddać doświadczenie codzienności, musi stać się namacalna, tzn. przemówić jej językiem i wtopić się w jej strukturę. Wprawdzie mimo, że intuicję i wyczucie gatunkowe łatwiej uznać za brak reguł niż jakiegokolwiek założenie, to jednak jest to bardzo rozgraniczająca kategoria, oddzielająca tę twórczość od twórczości poprzednich pokoleń - realizmu poezji lat 50. i 60., czy symbolizmu poezji lat 70. Wszelkie zabiegi formalizujące staną na jej tle od razu widoczne. I mimo, że czasami zbiegają się w niej akcenty przeszłych tradycji, czy to pod postacią romantycznej aury poezji Usāmy ad-Dināšūrī’ego, czy wizjonerskich uniesień wierszy Šafā’i Fathī, bez trudu odczytamy je bądź jako autentyczny odruch serca (poezja pokolenia lat 90. nie jest cyniczna, tylko „bezsilna”) lub też autoreferencyjną stylistykę, bez pretensji do przeobrażenia się w nowy nurt, czy skrywającą za sobą jakieś „przesłanie”.

4.3. Startegie estetyczne – stylistyka i język poezji

Poemat prozą posługuje się odmienną poetyką niż klasyczna poezja arabska, do podstawowych cech której należała bez wątpienia retoryka. Poprzednie pokolenia poetów zainicjowały różnorakie przemiany w tym zakresie, poczynając od epoki romantyzmu, w której zaczęto wprowadzać do języka poezji słownictwo nowoczesne, bliższe codzienności. Również „poeci stopy” dokonali w tym względzie znaczących przeobrażeń, nadając poezji bardziej realistyczny wymiar. W latach 70. język poezji stał się przedmiotem wielu eksperymentów, gdyż twórcy postanowili powiązać go ze światem wyobraźni, symboli i filozoficznych idei. Nowa poetyka zaczęła rozprzestrzeniać się w poezji egipskiej od lat 80., wraz z uświadomieniem sobie przez twórców dystansu, który oddzielał poezję od

doświadczenia codzienności. Poeci lat 90. przekonani więc byli o konieczności kreacji własnej estetyki, dostrzegając tym samym fasadowość i sztuczność języka poezji modernistycznej. Doprowadziło to do zmian w zakresie stylistyki i języka poezji na niespotykaną dotąd skalę.

Podstawową innowacją poezji lat 90. jest forma języka arabskiego, którą posługują się jej twórcy. Odrzucili oni klasyczny język literacki i stosują jego współczesną wersję *Modern Standard Arabic*, dialekt egipski – ‘*āmiyya* albo obie wersje jednocześnie⁹¹. Wybór najodpowiedniejszej formy jest kwestią indywidualną, nieobarczoną żadnymi założeniami - kształtuje się w sposób swobodny. Oczywiście ‘*āmiyya* była już stosowana przez niektórych poetów poprzednich generacji, w tamtym wypadku stanowiła jednak osobny rodzaj poezji, który przyjęło się traktować bardziej jako osobliwy dodatek do twórczości w języku literackim, i obie te formy funkcjonowały w oddzieleniu⁹². Dzisiejsza sytuacja wygląda zgoła inaczej. Nie istnieje już dychotomia pomiędzy językiem *fushà* i ‘*āmiyya*. Poezja pokolenia lat 90. zrywając z tym podziałem, zaczęła stanowić jeden gatunek, wśród którego można dopiero wyróżnić twórców posługujących się wyłącznie w dialektem (Şādiq Şarşar, Haytam Şawwāf, Bahā’ ‘Awwād, Mas’ūd Şūmān, Şahāta al-‘Aryān, Mağdī Al-Ġābrī) oraz takich, którzy korzystają z niego jedynie czasami lub włączają do swojej poezji dialektalne określenia (‘Aliyya ‘Abd as-Salām, Īhāb Ḥalīfa, Mīlād Zakariyyā Yūsuf, Aḥmad Yamānī). Niektórzy z nich po latach odkrywają najbardziej stosowną dla siebie formę, podkreślając tym samym, że wybór języka jest wyłącznie kwestią ekspresji. Najtrudniej znaleźć wśród nich językowych purystów, gdyż poezja lat 90. z założenia zwraca się w stronę języka codzienności. Niektórzy poeci słyną jednak z większej niż inni dbałości o formę języka arabskiego (np. Şafā’i Fathī, Īmān Mirsāl, Aḥmad Ṭaha, Muḥammad Mutawallī, Fathī ‘Abd Allāh).

⁹¹ Odejście od wyczelowanego języka literackiego w poezji jest w kulturze arabskiej bardzo znaczącym przedsięwzięciem. Nie tylko ma znaczenie manifestu, który występuje przeciw esencji kultury arabskiej, ale również pełni funkcję niejako „terapeutyczną”, pozwala bowiem na zniesienie dystansu pomiędzy *sacrum* - językiem a jego użytkownikiem, w tym wypadku poetą, który zaczyna odnajdywać się w strukturze słowa: „Istnieje przepaść pomiędzy językiem i tymi, którzy się nim posługują. Co kiedyś było krańcem, teraz zamieniło się w środek”. Adonis, op. cit., s. 82.

⁹² Jak pisze Ewa Machut-Mendecka literacki język arabski panował w literaturze egipskiej przez lata, choć np. w dramaturgii od 1950 roku powszechnie stosowano dialekt, jak również próbowano wprowadzić go do poezji i prozy. Ewa Machut-Mendecka, op. cit., s. 178. W tym sensie nowa poezja egipska wyłamuje się postulowanej przez Machut-Mendecką tezie o uniwersalności literatury arabskiej, wywiedzionej z jej językowej „homogeniczności” (tamże, s. 179), która w niniejszej rozprawie jest właśnie wynikiem „heterogeniczności” językowej. Jednakże, jak słusznie zauważyła badaczka od początku ubiegłego wieku pojawiły się tendencje do podkreślenia prywatnego otoczenia, które nadawały literaturze uniwersalny charakter (tamże, s. 118).

Zagadnienia języka poezji lat 90. porusza Milād Zakariyyā Yūsuf w artykule *Rusūm mutaḥarrika - Asāḥīr mu'āṣira, ḥayālāt as-sāḥir aṣ-ṣaḡīr* (Ruchome obrazki – współczesne legendy i fantazje małego czarodzieja) stwierdzając, że 'āmiyya nie rozwiązuje problemu rozdzwienku pomiędzy arabskim językiem mówionym i pisany - także i ona w procesie przenoszenia na papier zatracą swój wymiar codzienny i wymyka się życiu, gdyż struktura pisana zawsze rządzi się swoimi prawami⁹³. Jednak, zdaniem poety, wraz z sięgnięciem do dialektu, muzyka poezji stała się zgodna z rytmem życia, a ona sama zyskała na wiarygodności, pozbywając się równocześnie tradycyjnego, sztucznego obrazowania.

Stylistyka językowa nie jest dla poetów pokolenia lat 90. zagadnieniem samym w sobie, a raczej rezultatem ich filozofii, nie ma charakteru eksperymentu poetyckiego – jest zwyczajnie sposobem komunikowania się⁹⁴. Jak już wspomniano nowi twórcy nie zastanawiali się nad kwestiami poetyki i nie próbowali forsować narzuconych z góry idei. Żaden z artykułów publikowanych na łamach czasopism pokoleniowych nie określa założeń stylistycznych nowej poezji, dyskutowane są jedynie techniki poszczególnych twórców. Główne cechy tego nowego stylu to: sfragmentaryzowany język, niekonwencjonalne techniki narracyjne, nowe eksperymenty słowne. Jego postmodernistyczny charakter przejawia się w odrzuceniu idei "sztuki poważnej" i grze z czytelnikiem, eklektyzmie, chaosie oraz braku porządku logicznego⁹⁵. Styl nowej poezji wiązano niejednokrotnie ze stylem poezji zachodniej i zarzucano twórcom brak oryginalności i inspirowanie się tamtą poezją⁹⁶. Faktem jest, że poezja pokolenia lat 90. zatraciła swój charakterystyczny arabski charakter, ale przecież w rezultacie postępu technologicznego tego rodzaju podziały stały się już nieaktualne⁹⁷. Sprzyja temu uproszczenie współczesnego języka arabskiego - obecnie nie posługuje się on już tradycyjnym idiomem, który przetrwał jedynie w klasycznej literaturze. Współczesna poezja nie wymaga więc od czytelników znajomości niuansów lingwistycznych i metafor utrwalonych w kulturze.

⁹³ Milād Zakariyyā Yūsuf, *Rusūm mutaḥarrika - Asāḥīr mu'āṣira, ḥayālāt as-sāḥir aṣ-ṣaḡīr*, Al-Kitāba al-uḥrā, nr. 12/13, Al-Qāhira 1996, s. 119.

⁹⁴ Mohamed Enani, op.cit., s. xxvii.

⁹⁵ Tamże, s. xvii.

⁹⁶ Tamże.

⁹⁷ Ten śmiały wniosek wysnułam na podstawie rozmów z poetami, których kulturowy i intelektualny *background* nie różni się zasadniczo od mojego, oczywiście z poprawką na istnienie tradycji, która ma zawsze określony charakter. Zakładałam więc, że jest on w dzisiejszych czasach, przynajmniej w pokoleniu dzisiejszych dwudziesto- i trzydziestolatków dość uniwersalną kategorią.

Wśród słów obcego pochodzenia najwięcej jest anglicyzmów, którymi przesiąknięty jest współczesny dialekt egipski. Niektóre wiersze przywołują obco brzmiące nazwy i artefakty kultury zachodniej, które bywają zapisywane alfabetem łacińskim, jak np. w utworze „7:30” Muḥammada Mutawallī’ego:

Faqat mūsīqà

Wa biḍ‘at ku‘ūs bihā baqāyā min fūdkā < ABSOLUT >⁹⁸

Tylko muzyka

I kilka szklanek z resztkami wódki ‘Absolut’.

W wierszu Nāšira Farḡalī *Ramad al-arbi‘ā’in* (Popiół śród) obok oryginalnych nazw miejsc i imion, zapisanych alfabetem łacińskim, pojawiają się całe linijki tekstu w języku angielskim, przeplatane partiami dialogowymi w języku arabskim. Z tego samego tomiku pochodzi również cykl wierszy „Medley”, zawierający utwory: „He”, „She” i „It”. Dodatkowo w czasopiśmie „Al-Ġarād” zauważyć można hasła lub podpisy pod rysunkami w języku angielskim.

Słowa pochodzenia obcego i klisze językowe sprawiają, że niekiedy dużo łatwiej jest przenieść tę poezję w struktury innego języka niż poezję klasyczną, i w rezultacie staje się ona dużo łatwiejsza w przekładzie. Nie jest to jednak regułą, niejednokrotnie bowiem indywidualny język twórcy stanowi dużo większą przeszkodę w rozumieniu niż najbardziej nawet skomplikowany regionalizm. Szczególnie dużo przykładów zawilości stylu i języka znajdziemy w poezji Ṣafā’i Fathī, w której mieszają się elementy wspomnieniowe i fantazyjne kreacje poetyckiej imaginacji, np.:

‘Indamā dabba l-bayād fī l-‘uyūni l-ḡālisa ‘alà al-maqāhī

Sami‘tu luhāṭan – a huwa ḥašraḡatu š-šatā’imi l-baḍī’a

‘Indamā kānat l-afrān taḥtariq bi-šawti ṭ-ṭā’irāt

⁹⁸ Muḥammad Mutawallī, op.cit., s. 40.

Kāna lī fī l-maqābir awlād ṣiġar

Ḥabaltu bihim yawman wa anā l-‘ānisu l-qadīma

Ḥina tarannamtu bi-mūsīqā ḡanā’iziyya

Ḥattā yaḥluma biya Allāh⁹⁹

Gdy oczy ludzi w kawiarniach zaszły bielą

Ushyzałam dyszenie – a może chrapliwy dźwięk miotanych przekleństw?

Gdy odgłos samolotów dobywał się z płonących pieców

Miałam w grobach małe dzieci

Które urodziłam jako stara panna

Nucąc melodię żalobną

By Bóg mógł o mnie śnić.

Poezja lat 90. niechętnie korzysta z figur słowno-dźwiękowych wzmagających brzmienie wyrazów i wydobywających związki pomiędzy nimi, w celu urozmaicenia szaty dźwiękowej utworu - nie próbuje się na siłę wydobyć melodii. Dobór słownictwa odbywa się tu zawsze w zgodzie z konkretną sytuacją twórcy, który podporządkowuje je harmonii antonimów i „elementów różnych”, zestawionych ze sobą w rozmaitych zależnościach i tworzących nowy szczególny rodzaj obrazowania¹⁰⁰. W związku z tym warstwa akustyczna ma w tej poezji takie samo znaczenie, jak pozostałe jej elementy, które składają się na holistyczną strukturę dzieła. Wiersze nie posiadają rymów i pisane są raczej czystym i neutralnym językiem, w którym nie ma miejsca na wyrafinowane dźwięki i niuansy muzyczne. Takie środki jak paronomazje, ekstensje czy *tanwīny* występują tu niezwykle rzadko i właściwie nigdy nie są zamierzoną strategią, która nie przystawałaby przecież do „neutralności” formalnej tej poezji. Stosuje się najczęściej zasadę ekonomiczności języka, ujednolicającą i upraszczającą do maksimum meandry gramatyki arabskiej.

⁹⁹ Safā’ Fathī, *‘Arā’is ḥaṣabiyya ṣaġira tasbaḥ fi samawāt al-Minyā wa Berlin*, Al-Qāhira 1998, s. 47.

¹⁰⁰ W tym celu najpowszechniej wykorzystywane są asonanse i aliteracje. ‘Abd al-‘Azīz Muwāfi, op. cit, s. 203-225. Według Ġābira ‘Uṣfūra za pomocą minimalistycznej struktury stylistycznej twórcy usiłują wydobyć muzykę wewnętrzną wiersza. <http://kasidatounathren.elaphblog.com/posts.aspx?U=241&A=11365> (08.2009).

Figury stylistyczne nowej poezji egipskiej są również raczej ubogie. Używa się tu jak najskromniejszych środków wyrazu, aby nie dać się ponieść językowi. Nie ma w niej miejsca na tradycyjne metafory, gdyż poeci odrzucają pamięć jako środek wzbogacający poetykę i zrywają z estetyką przeszłości - dominacją języka. Nowa metaforyka nie utrwała ustalonych relacji pomiędzy światem zjawisk fizycznych a intelektem, ale zrywa je, neguje i podważa¹⁰¹. Jednocześnie również pragnie wymknąć się nowemu idiomowi, językowi mediów i „chorej rzeczywistości”¹⁰². Opiera się przede wszystkim na zdaniach reportażowych, porównaniach, personifikacjach i animizacjach. Spośród nich najbardziej powszechne są porównania.

Wiersz Ğirġisa Šukrī *Raġul tayyib yukallim nafsahu* (Dobry człowiek, który mówi do siebie) stanowi dobry przykład nowej metaforyki, w której przenośnie nie odbiegają daleko od rzeczywistości, korzystając z asortymentu przedmiotów codziennego użytku:

Anā ālat taṣwīr

Maḥzan đikrayāt kabīr

Altaqīt kull šay’

Wa lā a’ī šay’an

Ḥafiṣtu l-ḥurūb

Ḥattà šārat đākiratī

Mustawda’ bārūd

Wa širtu ansà šūrata man uḥibbu

*Fī fiṅġān qahwati*¹⁰³

Jestem aparatem fotograficznym

Dużym magazynem wspomnień

Rejestruję wszystko

Ale niczego nie rozumiem

Zarejestrowałem wojny

¹⁰¹ Mohamed Enani, Wstęp do *Modernist & Postmodernist Arabic verse since 1970*, op. cit. s. 21.

¹⁰² Hudà Ḥussayn, *Naḥnu al-maġānīn*, <http://egyptianpoetry.jeeran.com/Hoda%20Hossain%20-%20Na7no=Sahada.htm> (09.2009).

¹⁰³ Ğirġis Šukrī, *Raġul tayyib yukallim nafsahu*, Al-Qāhira 1998, s. 77.

*Aż moja pamięć
Zmieniła się w skład prochu
I zapomniałem w filiżance kawy
Twarze tych, których kocham.*

Natomiast w wierszu ‘Alā’ Ḥālīda *Aṭar qadīm* (Ślad) metafory mają bardziej poetycki charakter, jednakże ich celem nie jest w takim stopniu zachwycenie odbiorcy niekonwencjonalnością skojarzenia czy porównania, i wzbogacanie jego wyobraźni o nowe sensory i znaczenia, co zaskoczenie i wywołanie swoistego szoku estetycznego:

*Wa sayanmū šahīrī fī l-ḡurfa
Ka-nabāt dārr
Wa yaḥtallu s-saqf
Wa tazullīn ḥayya
Tuqallibīn ra’sī ka-nard
La ‘allak tuṣībīn raqma l-mawti r-rābiḥ¹⁰⁴
Moje chrapanie w pokoju
Jak chwasty rozpleni się wokół
Zajmie cały sufit
Ale ty przetrwasz
Poturlasz moją głowę jak kostkę do gry
A nuż, wyrzucisz cyfrę śmierci.*

Przykładem tradycyjnej poetyckiej metafory, w której pobrzękują echa poezji klasycznej, jest natomiast wiersz *Bidāya* (Początek) ‘Iṣāma Abū Zayda:

Wa ntahat sanāwat

¹⁰⁴ ‘Alā’ Ḥālīd, *Aṭar qadīm*, z prywatnych zbiorów poety.

An-nawmu t-tawīl

Fī šāri 'i l-ğanna

'Alà nahri l-'asal

Talḥta n-nuğūm

Skończyły się lata

Długiego snu

Na ulicy raju

I rzece miodu

*Pod gwiazdami*¹⁰⁵.

Symbole były nieodłączną częścią porządku poezji lat 70., w której obrazy nie odnosiły się do konkretnych rzeczy, gdyż te nie przystawały do zainteresowań artysty i - mgliste i nieokreślone - pozostawały poza jego zasięgiem¹⁰⁶. Dlatego właśnie za pomocą symboli próbowano powiązać sztukę z rzeczywistością. Nowa poezja opiera się natomiast na zmysłach, wrażeniach bezpośrednich, i nie ma w niej miejsca dla tego rodzaju symboliki. Obrazowanie fragmentaryczne zostało w niej zastąpione całościowym¹⁰⁷ – całość ta realizuje się w każdym zdaniu, w jego najmniejszym elemencie, który jest jej dopełnieniem, i bez którego sens pozostałby ukryty.

Taką ideą kierował się 'Iṣām Abū Zayd w wierszu *'Aṣīr* (Sok), gdzie dopiero w ostatniej linijce uzasadniony zostaje wybór tytułu:

Wa lammā ra'atnī aṣ'adu s-salālim

Sa'alatnī

Hal kalimatu l-wadā' aḡmal

¹⁰⁵ 'Iṣām Abū Zayd, *Lā tatrūk al-baqara wahīdatan fī as-sayyāra:*

<http://egyptianpoetry.jeeran.com/Esam%20Abou%20zaid%20-%20La%20tatrok%20albaqra.htm> (07.07.2009).

¹⁰⁶ Np. 'Abd al-'Azīz Muwāfi, op. cit., s. 220-242

¹⁰⁷ Tamże, s. 242-243.

Am kalimatu l-mudāğā‘a

Qultu annanī asriqu l-kutub

Idhabī wa šrabī

‘Ašīr burtuqāl’¹⁰⁸

I kiedy zobaczyła jak wspinam się po schodach

Spytała

Czy słowo ‘pożegnanie’

Ładniejsze jest od słowa ‘współzycie’

Powiedziałem, że właśnie kradnę książki

Idź, napij się

Pomarańczowego soku.

Na podonej zasadzie skonstruowany jest wiersz *Tamaddud* (Wydłużenie) ‘Aliyyii ‘Abd as-Salām:

Fī š- šitā’i l-mađī

Kuntu aṭullu min nāfiḍa

Almaḥu nisā’an yanširna aḡṭiyata sarīr

Wa malābis atfāl

Wa ḡawārib raḡul

Wa adraktu annanī qad ušibtu bi-l-inflūanzā

Wa anna abwāb baytī l-ḥašabiyya ašābahā t-tamaddud¹⁰⁹.

Minionej zimy

¹⁰⁸ ‘Iṣām Abū Zayd, op. cit.

¹⁰⁹ ‘Aliyya ‘Abd as-Salām, z kolekcji prywatnej poetki.

*Wyglądałam przez okno
I obserwowałam jak kobiety wywieszały narzutę na łóżko
Ubrania dzieci
I męskie skarpetki
Zauważyłam, że zaraziłam się grypą
A drewniane drzwi od domu wydłużyły się.*

Ważnym środkiem poetyckiego wyrazu jest również ironia, która pełni w tej poezji szczególną funkcję - nie jest po prostu środkiem stylistycznym, ale podważa statyczność rzeczy, burzy ich podstawę, znajduje się gdzieś pomiędzy żartem a powagą, w obszarze, w którym rodzą się sensory. Ironia i sarkazm odnośnie stworzenia, natury ludzkiej, wartości i sytuacji społecznej kwestionuje wszystkie te czynniki, i zaznacza dystans pomiędzy nimi a podmiotem lirycznym, oraz jego brak złudzeń odnośnie własnej pozycji w świecie. Poza tym ma ona jeszcze jedno ważne znaczenie - służy „zmyłce”, wywiedzeniu czytelnika w pole¹¹⁰:

Wa fi-ṭābūr taḥiyyati l-‘ilm ḥa-yabqà fihī wād ṭawīl fī-ṣ-ṣaffī l-awlānī wāqif maksūf wa ṣ-ṣaffī r-rābi‘ nā’iṣ wāḥid, wa ‘u’bāl ustādu l-al‘āb mā yu‘addil taratība ṣ-ṣufūf akūn anā fakart fi-ḥilla ahrab bīhā mi-d-ḍaḥka elli muṣirruhu tuḥarriḡunī min waqārī wa anā bi-aktub ‘an mawtī¹¹¹.

Na porannym apelu podczas śpiewania hymnu chłopiec z pierwszego rzędu będzie się wiercił, a w czwartym będzie jednego brakować. I zanim nauczyciel sportu opracuje technikę wyrównania rzędu, ja wymyślę sposób na powstrzymanie śmiechu, który uparcie chce mnie pozbawić śmiertelnej powagi z jaką piszę o własnej śmierci.

Podobną funkcję pełni w tej poezji absurd, który obnaża bezsens świata, jego przypadkowość i brak możliwości porozumienia się, jak np. w wierszu Muhāba Naṣra „----”, gdzie poeta posługuje się metaforą sklepu zoologicznego. Samotna kobieta ogląda psy, pod postacią których kryją się różne typy mężczyzn. W końcowym fragmencie okazuje się, że

¹¹⁰ Amḡad Rayyān, *Ḍaw’ kāmīl .. fanā’ kāmīl. Madḥal li-qirā’at qaṣīda (hawā’ tawaqqāfa amām al-bayt) li-Aḥmad Yamānī*, „Al-Kitāba al-uḥrā”, nr. 12/13, Al-Qāhira 1996, s. 104.

¹¹¹ Maḡdī al-Ġabrī, op. cit., s. 35.

sam sprzedawca byłby może dla niej odpowiednim partnerem, jednakże jak zwykle, także i tu, komunikacja staje się niemożliwa:

Aḫlaqa aṣwātan mutaqaṭṭi ‘a

Sayyi...da...tī

Wa lawwaḥa bi-yadihi

Wa ka- ‘annahu lā ya ‘lamu annahu la-rubbamā yakūnu ladayhi uḏnān marḥiyyatān

Wa ḡumḡuma aṭālahā l-ḥubb

Aw anna „sa ‘āda” qad yakūnu ladayhi ḏayl

Yahuzzuhu li taḥiyyati z-zuwwārī

Yā lahā min warṭa

Kayf yaḏmanu lahā

An yakūnu haḏā kalban ḥaqīqiyyan

Dūna an yuḏakkiruhā bi-aḥad ta ‘arifuhu¹¹²

Wyjął

Droga Pa-ni

I zamachał ręką

Jakby nie wiedział, że

On sam mógłby mieć oklapnięte uszy

I czaszkę wydłużoną od miłości

Lub że on-Jaśnie Pan mógłby mieć też ogon

Którym machałby na powitanie przybywających

Cóż to za trudna sytuacja!

Jak ma ją zapewnić

¹¹² Muḥāb Naṣr, “----“, z prywatnych zbiorów Muḥammada Mutawallī’ego.

Że będzie to prawdziwy pies

I nie będzie jej przypominał nikogo, kogo zna.

Absurd pomaga również w wydobywaniu tych elementów, które w konwencjonalnym przedstawieniu, byłyby może niezbyt interesujące. W tym wypadku pełni on funkcję czysto estetyczną, urozmaicającą charakter wypowiedzi:

Fağ'atan wa anta bi-taḥliq ḍaḡnak fī-l-marāya

Iktaṣaft anna anyābak ṭawwalat bi- ṣakl mulfit

Wa lammā qarubta mina l-marāya ka-ziyādat ta'kid

Iktaṣaft – wa li-l-marra t-tāniyya fī nafsi l-yawm – inna

Dimāḡak bi-yzayynhā qarnayn 'āḡ fī muntahà l-ḡamāl¹¹³

Nagle podczas golenia zauważyłeś w lustrze, że twój kiel znacznie urósł. A gdy przybliżyłeś twarz do lustra, żeby się przekonać, dostrzegłeś już po raz drugi tego dnia, że twoją głowę przyozdabiają dwa nadzwyczaj piękne rogi z kości słoniowej.

W wierszu 'Ayyil bi-yaṣṭād al-ḥawādīt (Dziecko na tropie opowieści) Maḡdī al-Ġabrī eksplorując fantazje i przeżycia z dzieciństwa, posługuje się stylem nieprzystającym do powagi sytuacji w celu złagodzenia traumatycznych wydarzeń i lęków. Śmierć ojca rozgrywa się w świecie wyobraźni chłopca, a związane z nią bolesne uczucia, zostają przedstawione w sposób surrealistyczny. W rezultacie śmierć zostaje tu przyobleczona w baśniową aurę:

Ba'ad mā ḥa-tamūt:

Ḥa-yatlamu l-labana l-makbūb 'a-l-ard fī-l-ḥalla l-alūminiyā wa yattaḥiṭṭ 'alà ra'si s-sitti ellī 'āddat fağ'atan 'uddāmi l-'aḡala ellī rākabahā li-awwal marra 'ayyil lessa bi-yuḡarribu t-tazwīg mi-l-madrasa fī-l-fuṣḥa¹¹⁴

¹¹³ Haytam aṣ-Ṣawwāf, *Asānsīr*, Al-Qāhira 1998, s. 62.

¹¹⁴ Maḡdī al-Ġabrī, op. cit., s. 35.

Kiedy umrzesz:

Mleko rozlane na podłodze zostanie zebrane do aluminiowego garnuszka i położone na głowie kobiety przechodzącej nagle koło roweru. Na nim będzie jeździć po raz pierwszy w życiu dziecko, które jeszcze nigdy nie próbowało pójść na wagary w czasie przerwy.

W przeważającej części utworów to jednak świat zewnętrzny, nie wyobraźnia twórcy, jest pierwszym źródłem obrazowania, a zamiast bodźców intelektualnych - przeważają zmysłowe. Konsekwencją jest kreacja całkowicie innego języka, w przeciwieństwie do „teokratycznego”¹¹⁵ języka elit – kodu poetów, niezrozumiałego dla zwykłych czytelników. Język nowej poezji, wyrosły z rozczarowania i niezrozumienia „znoszącego” i „nacechowanego” języka poprzedniej generacji poetów, przesiąknięty jest sensualistycznymi opisami doznań zmysłowych, zimna, zapachu, smaków, tworzy nowy „organiczny”¹¹⁶ sposób obrazowania:

Mundu an aǧhazati l-ḥumà ar-rawmâtizmiyya

Wa al-badāna ‘alà mafāṣili

Wa anā multaṣiq bi-ǧirā’ mina ṣ-ṣunāni l-ḥarīf

Bi-sarīri ṣ-ṣāmid

Umārisu l-‘ālam min fatḥa ṣaǧīra fī arḍi l-ǧurfa

Tataǧamma ‘u fihā anwā’ ḥadiṭa wa bā’ida mina l-haṣarāt

Arqabu iḥtifāliyyat taḥzīni l-mu’an aḥyānan

Wa tāratan ǧimā ‘ahum ‘abra l-‘adasa l-mukabbira

Aǧraq fī d-ḍaḥk ḥīna ataḥayyal kammiyyat sā’ili d-ḍakar¹¹⁷

Odkąd reumatyzm i otyłość zniszczyły moje stawy

¹¹⁵ ‘Abd al-‘Azīz Muwāfi, op. cit., s. 255.

¹¹⁶ Tamże, s. 188.

¹¹⁷ Muḥammad Lāšīn, *Kawābis ṣāliḥa li-iṭārat al-maḥāwif*, “Al-Ġarād”, nr. 3, Al-Qāhira 1998, s. 39.

*A ostry zapach moczu przykuł mnie do łóżka – nieodłącznego towarzysza
Moim jedynym łącznikiem ze światem jest mały otwór w podłodze
Tam gromadzą się wszelkiego rodzaju insekty
Obserwuję bacznie jak przygotowują zapasy
A niekiedy przez szkło powiększające widzę jak kopulują
(Umieram ze śmiechu, gdy myślę jaką ilość nasienia wytwarza samiec).*

Opisy intymnych czynności i świata prywatnego w poezji pokolenia lat 90. podkreślają wyalienowanie, indywidualność i niezależność jednostki. Ponieważ doświadczenie osobiste odgrywa w niej tak ważną rolę, tym samym język staje się momentami zbyt osobisty, a przez to niewyraźny i niezrozumiały. On sam jest tu doświadczeniem¹¹⁸, ale jednocześnie nie przestaje oznaczać – znajdować dla siebie desygnaty w świecie rzeczywistym, przeciwnie do tego, co twierdzą niektórzy badacze¹¹⁹, mimo, że pełen jest niekiedy aporii i rozterk podmiotu lirycznego, który niejednokrotnie zwraca się o pomoc do czytelnika:

Wa al-ān bi-mādā sa-alhū (...)

*Limādā lam yaḥtafilu n-nās bi-ḥarāra ‘īda l-mīlād hadā l-‘ām?*¹²⁰

A teraz w co się będę bawić (...)

Dlaczego ludzie nie świętowali hucznie tego roku Bożego Narodzenia ?

Również w wierszu *Qarya bi-al-qurb min kanīsa* (Wioska koło kościoła) ‘Aliyyii ‘Abd as-Salām ostatnia zwrotka jest dygresją, odbiegającą od tematu utworu, w której następuje nagły powrót do realnej sytuacji podmiotu lirycznego:

¹¹⁸ ‘Abd al-‘Azīz Muwāfi, op. cit., s. 251.

¹¹⁹ M.in. Mohamed Enani, op. cit., s. xx.

¹²⁰ Hudā Ḥusayn, *Wa al-ān bi-mādā sa-alhū?*, “Al-Ġarād”, nr. 2, Al-Qāhira 1994, s. 59.

Yaḥduṭu l-ān

An atadaṭṭar bi-dāti l-ḡiṭā' wa anā waḥīda

Fa-aḥinnu ilà liqā' mir'āt lā tuḥādi'

Limādā lā yaḥduṭu l-ān

An taḡlis nafsī amāmī ka-ḥaḍā l-kursī l-qadīm

*Alladī zārahu unās min luḡāt wa taqāfāt muḥtalifa*¹²¹

W tej właśnie chwili

Jestem sama i wkładam na siebie ubranie

Chcę zobaczyć się w lustrze, które nie zafalszowuje obrazu

Dlaczego nie mogę

Usiąść przed sobą samą jak to stare krzesło

Które widzą ludzie z różnych kultur

I o różnych językach.

Jest to jednak wciąż język codzienności, który według ‘Abd al-‘Azīza Muwāfiego posiada cztery podstawowe cechy: narracyjność, fragmentaryzację, powtórzenia i sygnowanie¹²². Narracyjność języka można zaobserwować na przykładzie wielu utworów, które pozostają na pograniczu gatunków epickich. Ich język przypomina język opowieści, a stylistyka upodabnia je do fragmentów prozy:

*Hunā fī ṣadrī yūḡad raḡul min ṭalāṭati milyūn ‘ām taqrīban lahu liḥya kaṭīfa muḡaṭṭà kulluhu bi-š-ša'r wa lā yartadī ḡayr ḡild namir ‘alà ‘awra yufaḍḍilu l-kibda n-nī'a ma' ‘aṣīr ḡawzi l-hind yuqīm fī kahf ṣaḡīr bi-lā ḥammām(...)*¹²³

Tu, w mojej piersi, od mniej więcej 3 milionów lat tkwi mężczyzna z gęstą brodą. Jego ciało pokryte jest włosami i nie ma na sobie niczego prócz skóry tygryziej

¹²¹ ‘Aliyya ‘Abd as-Salām, *Qarya bi-al-qurb min kanīsa*, “Al-Ġarād”, nr. 3, Al-Qāhira 1996, s. 20.

¹²² ‘Abd al-‘Azīz Muwāfī, op. cit., s. 263.

¹²³ Muḥammad Lāšīn, *Mundu 3 milyūn sana taqrīban*, “Al-Ġarād”, nr. 3, Al-Qāhira 1996, s. 36.

zakrywającej genitalia. Lubi surową wątrobę z sokiem z kokosów. Mieszka w małej jaskini bez łazienki (...).

W powyższym przykładzie historia toczy się zgodnie z porządkiem opowiadania, w którym główny bohater zostaje najpierw szczegółowo scharakteryzowany, a następnie opisane są jego perypetie. Swego rodzaju epilog stanowi *Post scriptum* umieszczony na końcu wiersza:

Yaz‘am ba‘du l-badū annahum ra‘ūhu fī-mā yarà r-rā‘ī

Muħlliqan fī-kabadi s-samā‘ bi-quffāzayni aħmarayni

Wa ġanāħayni mina l-qaṣḍir yahḍī bi-kalimāt ġayr

Maḥhūma kāna ḍalika ‘alà waġhi t-taħḍīd fī

2/12/1971¹²⁴

Niektórzy Beduini utrzymują, że widzieli na własne oczy jak latał po niebie w czerwonych rękawiczkach, z blaszanymi skrzydłami, i mamrotał niezrozumiałe słowa. Było to dokładnie 2 grudnia, 1971 roku.

Narracyjność języka poezji pozostaje w związku z stylem reportażowym, który został omówiony w poprzednim podrozdziale. Stylistyka ta chętnie korzysta z charakterystycznego języka, który podporządkowany jest biegowi wydarzeń, dodatkowo jednak zawiera wiele elementów poetyckich. Z drugiej strony jego fragmentaryzacja, czyli poćwiartowanie, rozerwanie i rozproszenie tematu, myśli czy refleksji powoduje, że wiersz zaczyna przypominać kolaż różnych elementów. Jak wierszu *Madīna* (Miasto) Yūsufa Raħy, gdzie poszczególne głosy i fragmenty myśli tworzą z lekka schizofreniczne zestawienie:

Lā yaġib an yastabdila z-zalām bi-n-nūr

„Lakinnanī aħbabbtu an altaqiya bi-l-madīna”

¹²⁴ Tamże.

Al-layl lam yakun bi-kull hađihi awahša

*Mā hađā lladi fī yadihi – sīgāra uḥrā*¹²⁵

Nie powinieneś zamieniać dnia w noc

„Ale ja chciałem spotkać miasto”

Noc nie była aż tak samotna

A co on ma tam w ręce – kolejny papieros!

W kontekście fragmentaryzacji języka i kolażu nasuwa się skojarzenie z awangardową poetyką wideoklipu, jej multiplikacją obrazu i wydobyciem szczegółu¹²⁶. Zabiegi poetyckie stosowane przez twórców pokolenia lat 90. są więc w pewien sposób spokrewnione także z estetyką poezji awangardowej z początku ubiegłego wieku: formizmu czy futuryzmu. Poezja egipska lat 90. wydaje się być jednak pozbawiona witalności, entuzjazmu i agresywności tamtych nurtów. Przybiera bardziej wyważone formy.

Sygnowanie, według Muwfięgo, wiąże się ściśle z omawianą już ideą całości, która dopełnia się wraz z ostatnim elementem utworu. Natomiast powtórzenia, które ma na myśli egipski badacz, to różne perspektywy oglądu rzeczy w utworze i wielokrotne powracanie do niej na rozmaite sposoby¹²⁷. ‘Imād Fu’ād posługuje się tą figurą w fragmencie wiersza *Aṣ-Ṣidq: lī ḥamsat aṣābi ‘ fī kull kaff* (Prawda: mam po pięć palców u każdej ręki), podejmując wątek „kaszlu” w czwartym wersie strofy, po czym podkreślając go w następnym i na nowo powracając do niego w dalszej części utworu:

‘Indamā anām faqat

Ibar ḥādda fī ri’atayni

Ummī waḥdahā ta’rifu:

Laysa d-duḥān waḥdahu sabab hađihi l-kuḥḥa

¹²⁵ Yūsuf Raḥā, *Al-Madīna*, “Al-Ġarād”, nr. 3, Al-Qāhira 1996, s. 31.

¹²⁶ Dorota Walczak-Delanois, *Poetyka cielesnego obrazu – poetyka wideoklipu*, „Pro Arte”, nr. 16, Poznań 2002, s. 22-24.

¹²⁷ ‘Abd al-‘Azīz Muwāfi, op. cit., s. 275.

Al-kuḥḥa

Dā'imān mā yantafih warīd 'inda iltiqā'

Fahdayya bi-stidārati l-baṭn

*Lammā akuḥḥu*¹²⁸

Gdy śpię

Czuję ostre igły w płucach

Tylko matka wie:

Ten kaszel to nie tylko od dymu

Kaszel

Zawsze gdy kaszlę

Rośnie mi żyła

W miejscu gdzie kragłość brzucha spotyka się z udem

Podobny zabieg stosuje Yāsir 'Abd al-Laṭīf w wierszu *Arkyūlūḡī* (Archeologia), w którym rozważa się zagadnienie „domu”, przechodząc od uwag ogólnych w pierwszej części utworu, do opisu konkretnego budynku, w którym mieszkał kiedyś prawdopodobnie podmiot liryczny w kolejnej, kończąc ponownie ogólną konkluzją:

Ḥārīḡun 'ani l-buyūt baḥṭan 'an mawt mu'aḡḡal

Fa-ḥakāyā l-mawt ḥārīḡa ḡudrānihā

Aqall bi-kaṭīr min ḥakāyāhi dāḥilahā

Al-Buyūtu llatī taḥayyalnāhā:

'Ulaban li-n-nawm, wa l-ḡīns, wa l-qirā'a

Af'āl nataḡāwaz bi-hā l-makān

¹²⁸ 'Imād Fu'ād, op. cit., s. 75.

Al-Buyūtu llati lam tūḡad illā li-nataḡāwazhā

Al-Buyūt ḡayr mawḡūda idan

Bayt qadīm bi-šāri‘ tārīhī

‘Alāqātī bi-hi tušbihi l-ḡasra

Aqīfu ‘alā r-raṣīfī l-muqābil

Ata ‘amalu l-afārīz wa n-nawāfīd, wa taḡūr ‘aynī bi-zaḡārifihi l-bāqiya (...)

Al-Baytu lladi law sakantuhu yawman mā ra ‘ytuhu

Ka-mā arāhu l-ān

Fa-l-buyūt ka-l-awṭān wa l-aṣṣdiqā’

Lā tūḡad illa fī iftiqādihā¹²⁹

W poszukiwaniu odroczonej śmierci opuszczamy domy

Bo na zewnątrz więcej jest historii śmierci

Niż w czterech ścianach

Domy, które sobie wymyśliśmy

Były pudełkami do snu, seksu i czytania

- Czynności, które pomagały nam się stamtąd wydostać

Domy, które są tylko po to, by je opuszczać

To domy, które nie istnieją

Jest taki stary dom w historycznej części miasta

Z którym łączy mnie coś na kształt żalu

Zatrzymuję się przed nim

Spoglądam na ściany, okna

Wpatruję się w pozostałości ornamentacji (...)

To dom, na który nie umiałem tak patrzeć

¹²⁹ Yāsir ‘Abd al-Laṭīf, *Nās wa aḡḡār*, Al-Qāhira 1995, s. 58-59.

Kiedy w nim mieszkałem

Domy – jak przyjaciele i ojczyzna

Istnieją tylko wtedy, kiedy ich nie ma.

Neutralność języka „nienacechowanego”, a więc nieskażonego wyobraźnią twórcy i abstrakcyjnymi ideami, zachęca odbiorcę do współdziałania w nadawaniu sensów i dookreślaniu desygnatów. Jest to ważny element poezji postmodernistycznej, w której literatura traktowana jest w kategoriach sztuki performance’u, gdzie każda ze stron uczestniczy w tworzeniu dzieła artystycznego, i zatarciu ulegają granice pomiędzy jego modusami: realnym, idealnym i intencjonalnym. Wydaje się również, że twórcy tej poezji nie są szczególnie zainteresowani odczytywaniem ich dzieł i sam proces odbioru wykracza poza obszar ich zainteresowań. Tym samym przyznają nieograniczoną wolność odbiorcy, pokładają w nim zaufanie i liczą na jego bogatą inwencję.

Poezja pokolenia lat 90. to zjawisko niezwykle eklektyczne, które spaja różne wrażliwości, konwencje poetyckie i rodzaje podejścia do poezji. Nie próbuje ujednolicać, wygładzać czy wyciągać wniosków. Spotykają się w niej kompletnie nieprzystające stylistyki, wśród których znajdziemy zarówno pierwiastek kobiecy pod postacią aforystycznej i filozoficznej poezji Fāṭimy Qindīl, Īmān Mirsāl czy ‘Aliyyii ‘Abd al-Salām, przywodzący na myśl stylistykę utworów Emily Dickinson czy Sylvii Plath, jak również kreatywną, elokwentną i męską poezję Muḥammada Mutawallī’ego, elementy refleksyjne, ze starannie wyszukany słownictwem i troską o szczegóły, jak np. u Yāsira ‘Abd al-Laṭīfa, intelektualne mierzenie się z problematyką codzienności w poezji Aḥmada Ṭaḥy lub ‘Alego Manṣūra czy fotograficzne zatrzymanie chwili np. u Sādiqa Šaršara. Ta różnorodność stylów i języka przybiera czasem dwoiste kształty¹³⁰, w których dostrzec możemy przemieszanie:

a. języków: ‘āmiyya/fuṣṣḥà,

b. stylistyki: reportażu, narracji/refleksji, prywatności,

c. kompozycji: wersyfikacyjnej, skondensowanej/ prozatorskiej, rozwlekłej,

d. perspektyw: holistycznej/szczegółowej,

¹³⁰ ‘Abd al-‘Azīz Muwāfi, op. cit., s. 199-275.

e. poziomów: fenomenologicznego, intuicyjnego/interpretacyjnego, doświadczalnego,

f. charakteru: indywidualnego/universalnego,

g. nastrojów: nonszalancji/powagi,

h. pierwiastków: duchowego/cielesnego.

Wszystkie te elementy są jednak w równym stopniu obecne w poezji pokolenia lat 90., co sprawia, że ma ona wymiar totalny - jej estetyka staje się tu nową rzeczywistością, oczywiście w ramach pełnej świadomości o nieprzekraczalnej granicy pomiędzy podmiotem lirycznym a bytem obiektywnym.

ROZDZIAŁ 5

Tematyka poezji pokolenia lat 90.

Poetic writing is 'a kind of sedition'.

Adonis, *An Introduction to Arab Poetics*

Startegie podmiotu lirycznego poematu prozą lat 90. są w największym stopniu konsekwencją przemian jakie zaszły w związku z pozycją poety w ostatnich dziesięcioleciach. Ponowoczesne przemiany, którym uległa literatura światowa w drugiej połowie XX wieku spowodowały przesunięcie akcentu z centrum na margines¹, tzw „zanik centrali”, wielość hierarchii aksjologicznych i pluralizm idei, a w obrębie wspólnoty komunikacyjnej również brak jednolitego odbioru kultury². Wszystko to podyktowane było filozofią sztuki postmodernizmu, powstałą w wyniku rozczarowania poprzednimi *grand* teoriami z ich heroiczną wymową. Rzeczywistość opisywana z tej perspektywy stała się zbiorem obrazów przedstawianych najczęściej w konwencji hiperrealizmu, a sztuka przestała rościć sobie pretensje do kreowania maksymalistycznej wizji świata. Poezja egipska poprzednich dekad opierała się na objawieniach i wiedzy metafizycznej³. Wraz ze zmianą podejścia do poezji, zmieniła się również jej tematyka. Wizjonerstwo lat 70. zostało zastąpione iluzjonizmem i „schizofrenicznym mniemaniem”, dzięki czemu poezja pokolenia

¹ ‘Abd al-Azīz al-Muwāfi, op. cit., s. 242.

² Przemysław Czapliński, *Powrót centrali?*, “Kresy”, nr 61-62, 2005, s. 31.

³ Salma Khadra Jayyusi, op. cit., s. 26.

lat 90. przywodzi na myśl techniki „sztuki absurdu” twórców takich jak Ionesco, Beckett czy Genet⁴, pozostając jednocześnie w kręgu najnowszej tradycji postmodernizmu.

5.1. Strategie podmiotu lirycznego - ekspozycja głównych zagadnień i ich charakterystyka

Jeśli arabska poezja modernistyczna pokazywała, że człowiek nie jest jeszcze częścią świata mechanizmów rzeczywistości, co wyrażało się w tęsknocie za metafizyką, naturą, starożytnymi filozofiami i zagubieniu we współczesnej cywilizacji⁵, poezja postmodernistyczna zaświadcza o tym, że teraz jest już on nieuchronnie włączony w jego strukturę. Poeta uwikłany w procesy codzienności, nie ma złudzeń odnośnie autentyzmu sztuki i możliwości opisu świata. Jego rolą jest jedynie udokumentowanie własnej schizofrenicznej natury, która mnoży i fragmentaryzuje obrazy i języki. Jest to poezja „meta-mimetyczna”, odzwierciedlająca wielość mniemań, podszyta iluzją i chorobliwie uczipiona biologizmu natury.

Poezja lat 90. w Egipcie wykorzystując język codzienności, koncentruje się na podmiotowości twórcy. Wychodząc z założenia, że poezja tradycyjna wraz z swoją ornamentyką przeszkadza w wyrażaniu uczuć, zwraca się w stronę wnętrza człowieka i eksploruje jego najbardziej nieprzeniknione rejony. Stąd ogromne zainteresowanie twórców własną psychiką i emocjonalnością. Zagadnienia intymne i problematyka poszukiwania siebie poruszane są w dużej części utworów, w których podmiot liryczny sukcesywnie penetruje swoje życie osobiste w różnych jego odsłonach. Nie bez powodu twórczość pokolenia lat 90. zasłużyła sobie na miano poezji egotycznej⁶:

Kaṭīr mina n-nās

Haddatūnī 'an nafsi

Ṣana 'ū malāqīt kabīra li-altiqīt ṣawā'ib rūhī

⁴ Tamże., s. xxviii – xxviii.

⁵ Salma Khadra Jayyusi, *Modernist poetry in Arabic*, op. cit., s. 134.

⁶ Youssef Rakha, *The locusts of Cervantes*, „Al –Ahrām Weekly”, nr. 422, 25 – 31 March 1999: <http://weekly.ahram.org.eg/1999/422/cu5.htm> (17.07.2009).

(...)

Limādā lam aḥtafi mina l-mabnà kulliyyan

Wa abtasim li-nafsī fī mir'āti l-ḥammām

Ayy ḥammām⁷

Wielu ludzi

Mówiło mi jaki jestem

Robili wielkie szczypce, którymi wychwytywali

Niedoskonałości mojego ducha

(...)

Dlaczego nie zniknąłem z budynku szkoły

I nie uśmiechałem do siebie w lustrze

Jakiegokolwiek łazienki?

Charakter wybitnie intymny ma m.in. poezja Īmān Mīrsāl, poetki, która bardzo często powraca do miejsc i wydarzeń z przeszłości, opisując doświadczenia z dzieciństwa, relacje z ojcem i konfrontację ze śmiercią. Powracającym tematem w jej twórczości jest również zagadnienie emigracji, nostalgii za domem, straconej wspólnoty duchowej z innymi członkami pokolenia, zmiany miejsca i odkrywania nowej przestrzeni:

Lam yabqa amāmanā ḡayr maqābiri l-imām

Ḡalasnā fī-hā santan uḥrā

Našummu rā'ihata l-ḡawāfa

Wa 'indamā qarrartu an atrukahum ḡamī'an

An amšīya waḥdī

⁷ Aḥmad Yamānī, *Anā*:

<http://egyptianpoetry.jeeran.com/Ahmad%20Yamany-%20Qasaed.htm> (19.07.2009).

*Kuntu qad balaġtu t-talātīn*⁸

Nie pozostało nam nic prócz grobowców Imama

Przesiedzieliśmy tam kolejny rok

Wąchając zapach guławy

I kiedy postanowiłam zostawić ich wszystkich

I iść własną drogą

Miałam już trzydziestkę na karku.

Zwrot w stronę przeszłości charakteryzuje również twórczość Yāsira ‘Abd al-Laṭīfa. Regres do lat młodości dominuje w wielu jego wierszach, w których pojawiają się wspomnienia i sceny z okresu dorastania – „początku odrzucenia wszelkich postulatów, zarówno tradycyjnych rodzinnych, jak i społecznych”⁹. Poeta wydaje się dość głęboko tkwić w świecie dzieciństwa i wczesnej młodości, który w jego twórczości silnie wiąże się z ideą „miejsca”, równie kluczową dla całego pokolenia¹⁰. Poezja ‘Abd al-Laṭīfa jest szczególnie nasycona tropami dzieciństwa: szkołą, nauczycielami, uczniami, korytarzami uczelni, teczkami i zeszytami:

Adrāġ maktabī ġayr mudraġa fī dā’irati sti ‘amālī l-yawmī

Aḥtafīz fī-hā bi-kurrāsātī l-madrasiyya

Allatī ta ‘ikis taṭawwur rūḥī

Fī taqaddumī l-uslūbī bi-mawḍū ‘ātī t-ta ‘bīr

Fī ġalaṭātī n-naḥw wa l-implā’

Fī l-mu ‘ādalātī r-riyāḍiyya

⁸ Īmān Mīrsāl, *Al-Mašī atwal waqt mumkin*, Al-Qāhira 1998, s. 78.

⁹ Yāsir ‘Abd al-Laṭīf, *Azmat Ḥiġāzī wa qašīdat an-naṭr. Ma ‘araka bayta*, op. cit., s.12.

¹⁰ Tamże.

Allatī aṭla ‘ ilayhā l-ān ka-nuqūš mubhama¹¹

Szuflady mojego biurka, z których nie korzystam na co dzień

Chowam w nich szkolne bruliony

Które odzwierciedlają mój rozwój duchowy

W zakresie stylistyki ekspresji

Przewinień wobec pisowni

I równań matematycznych

Które dziś są już tylko niejasnymi zawijasami (...)

Tematyka wkraczania w dorosłość zajmuje w twórczości poetów pokolenia lat 90. dominującą pozycję również z tego względu, że jest to w większości poezja młoda, pełna energii i młodzieńczego wigoru, która chce wyraźnie zaznaczyć swoje miejsce i określić stanowisko wobec świata:

Ḥa-arquṣ li-awwal marra min ḡayr ḥāḡa ... min ḡayr ḥad

Yumkin takūn ‘atma

Wa yumikn ruṭūba

Bas hiyya dī n-nuqta ellī ḥa-arṣuq fī-hā sahmī¹²

Zatańczę po raz pierwszy

bez niczego na sobie i nikogo w pobliżu.

Może być ciemno,

może być wilgotno,

ale to jest miejsce

¹¹ Yāsir ‘Abd al-Laṭīf, *Nās wa aḥḡār*, op. cit., s. 45.

¹² Mas‘ūd Šūmān, *Raqṣa min ḡayr ḥāḡa .. min ḡayr ḥad*, “Al-Ġarād”, nr. 2, Al-Qāhira 1994, s. 62.

gdzie wbiję moją strzałę.

Wiersze najmłodszych twórców powstawały przecież w latach studenckich, kiedy to właściwy im styl jeszcze się nie wyklarował, w związku z czym miały one bardzo często charakter bardziej może wariacji na temat życia i zapisu stanów świadomości, niż starannie przemyślanych kompozycji. W kolejnych latach uległo to oczywiście zmianie i dziś już poezja ta znacznie ewoluowała. Stąd też określony wachlarz uczuć zawarty w twórczości tego pokolenia: przygnębienie, poczucie zagrożenia, utrata wiary w świętości i panujący porządek, jak w wierszu *Tirmūmitr as-sa‘āda* (Termometr szczęścia), w którym zdezorientowany podmiot liryczny podkreśla w swoim monologu ulotność i bezzasadność uczuć:

Rādiyū maftūḥ ‘a-l-aḥraf maḥall ‘aṣīr

Anā miš mabsūt lī

Wāḥid duš

Wa ḥāliq da ‘nī

Wa šārib qahwa

Wa rāyih li-aṣḥāab min mudda ma-sahartu-š wiyyāhum

Mudda ṭawīla

(...)

Mafrūd innī sa ‘īd

Yumkin ‘alšān kada miš ḥāsis inna sa ‘ādatī

*Kifāya*¹³

Radio w sklepiku z sokami rozkręcone jest na cały regulator

Dlaczego nie jestem szczęśliwy?

¹³ Šaḥāta al-‘Aryān, *Ġarīza asasiyya*, Al-Qāhira 1998, s. 46-47.

*Wziąłem prysznic
Zgolilem brodę
Napilem się kawy
Mam się spotkać z przyjaciółmi, z którymi już dawno się nie widziałem
Powinienem być szczęśliwy
Może dlatego nie czuję, że jestem*

Odwrót od świata tradycyjnych wartości, a czasem nawet *quasi* anarchistyczny charakter, jest w nowej poezji związany z „ignorowaniem” a nie buntem. Poeci o nic nie włączają, nie obalają i nie niszczą, ale po prostu nie odnajdując się w świecie minionych haseł i idei, mówią o swoich rozterkach i własnym świecie, w którym nie ma miejsca na aksjologię przeszłości:

Bi -iğāz, anā wa sadiqī, lā nūwli ihtimāman kabīran

Li-l-afkār

W nanbaḍuhā matà wağadnāhā tusayyir ḥayāta l-aşḥāş

Wa tatasalaṭu ‘alayhim

Fa-naḥnu nudīruhā fī ru’ūsinā tamāman ka-mā tadūr bi-nā

Al-Mūsīqà

Fa-narquş raqsatanā l-maşīriyya

Allatī bada’nā mu’alḥaran nuḥibbuhā

Li-annahū ka-mā yabdū

Lā fakāk lanā minhā¹⁴

W skrócie, ja i mój przyjaciel nie za bardzo przejmujemy się

¹⁴ Muḥammad Mutawallī, op.cit., s. 34-35.

Ideami

Odrzucamy je, gdy tylko zauważymy, że rządzą życiem ludzi

Pozwalamy im kręcić się w naszych głowach

Dokładnie tak jak i my obracamy się w rytm muzyki

I tańczymy taniec naszego przeznaczenia

Który zaczęliśmy ostatnio kochać

Ponieważ, wygląda na to

Że się od niego nie uwolnimy

Objawiające się w niektórych wierszach rozczarowanie światem i brak innych wartości na miejsce nieaktualnych już haseł z przeszłości, wydaje się być jednak niewystarczające do skonstruowania tezy o nihilizmie nowej poezji podkreślanej przez badaczy¹⁵. To prawda, poeta chętniej skłania się w stronę relatywizmu niż pewności, ale bardziej z obawy przed deklaratywnością i byciem przypisanym do jakiejś konkretnej ideologii. Nie znaczy to jednak, że wierzy w możliwość absolutnej niezależności i moralnej bierności. Dostrzega jedynie wielowymiarowość świata i ją chce ilustrować; ucieka więc przed wszystkim, co linearne i oczywiste.

Głos podmiotu lirycznego w utworach pokolenia lat 90. jest więc często głosem młodego twórcy, opisującego swoje wrażenia i świat wokół siebie. Czasem przybiera postać zbiorową, jak obserwujemy to w utworach najmłodszych twórców, którzy swoje wiersze piszą na kształt manifestów młodości, innym razem jest komentatorem zdarzeń, bez wikłania się w obszar doznań - rejestruje fakty. Nie zawsze jednak można go utożsamiać z autorem wiersza, czasem składają się na niego inne instancje nadawcze - prowadzące narrację amorficzne „twory” bez właściwości, kryjące się pod postacią „ty lirycznego” i nie mające własnej tożsamości:

Rubbamā

Lā tastaḥī‘u l-fakāk

¹⁵ M.in. Amḡad Rayyān, *Taḡribat at-tis ‘īniyyāt fī aš-ši‘r al-miṣrī*, “Al-Fi‘l aš-ši‘rī”, op. cit, s. 5.

Min šubbāki l-wāğibāti l-usriyya

Fa- tağzil min ħuyūti l- 'anākib quyūdan

Tatqul damīrak

Tumma lā tukarrrik ašābi 'ak ħašyatan taḥṭimuhā¹⁶

Być może nie umiesz uwolnić się

Od więzi rodzinnych

I tkasz z pajęczyn postronki swojego sumienia

A potem boisz się ruszyć palcem, żeby ich nie zerwać.

Jest tu też wiara w idealną miłość, ale jej realizacja w zdegradowanym świecie jest z góry skazana na niepowodzenie. Tym samym nie można zgodzić się z tezą, głoszącą cynizm nowej poezji. Najlepszym przykładem są wiersze Muḥammada Mutawwalī'ego, które podejmują tematykę miłosną z wielką czułością i troską o oddanie atmosfery chwili. Wydaje się być to kwestią indywidualną, a nie rysem generacji - różni twórcy mają w tym zakresie własne obserwacje. O miłości mówi się w sposób otwarty, najczęściej w konwencji wolnościowej, wyłamującej się normom, ograniczeniom społecznym i zrywającą z hipokryzją kultury:

Mā l-laḍī ya 'nī an tuḥibbī maṭalan

Limādā lā tuḥibbīn ardāfaki wa šakla 'aynayki wa nahdayki s-samīnayn¹⁷

Co co znaczy na przykład, że kochasz

Dlaczego nie kochasz swoich pośladeków, kształtu oczu czy obfitych piersi.

Ḥīna tasīr

taṣṭadim sāqāhā bi-wāğḥiti l-buyūt

¹⁶ Māhir Šabrī, *Māryūnīt*, Al-Qāhira 1998, s. 118.

¹⁷ Aḥmad Yamānī, *Hawā' tawaqaf amāma al-bayt*, "Al-Ġarād", nr. 1, , Al-Qāhira 1994, s. 30.

wa tadīyāhā bi-šurafāt

*arġabu fihā ... wa tarġabu fiyya*¹⁸.

Gdy idzie

Uderza nogami o fasady domów

A piersiami o balkony

Pragnę jej, a ona pragnie mnie.

Ummī nā'ima 'alà s-sarīr

Tas'alunī 'an aḥir marra akaltu fihā

Sa'ašīḥ bi-katfayya 'anhā

Wa as'al nafsī:

*'An aḥir marra qabbaltu fihā ḥabībatī*¹⁹.

Moja matka leży na łóżku

Pyta mnie kiedy ostatni raz jadłem

Odwracam się do niej bokiem i pytam sam siebie

Kiedy ostatni raz całowałem się z moją dziewczyną.

Często ma ona wymiar cielesny, ale w przeciwieństwie do fizykalizmu, materializmu i sensualizmu wcześniejszej poezji, skupienie się na organiczności ciała w poezji pokolenia lat 90. nie jest erotyką i zamierzoną profanacją, jak imputują krytycy, i choć zakrawa czasem na obdarcie jej z wymiaru duchowego, nie jest tu aktem cielesnym, gdyż sam fakt pisania świadczy o refleksyjności i świadomości tej poezji. Służy ono innym celom, m.in. wydobyciu obserwacji czy uczucia. Tak jak np. w poniższym fragmencie wiersza Aḥmada Yamānī *Šawāri' al-abyad wa al-aswad* (Ulice bieli i czerni), gdzie scena fizycznego zbliżenia buduje dramaturgię opowieści, podkreślając bezosobowy charakter relacji z kobietą:

¹⁸ Mīlād Zakariyyā Yūsuf, *Yanāyr 1994*, „Al-Ġarād”, nr. 2, Al-Qāhira 1996, s. 52.

¹⁹ Aḥmad Yamānī, *Ašyā' tukarraru 'inda an-nawm*, „Al-Kitāba al-uḥrā”, nr. 5/6, Al-Qāhira 1993, s. 19.

Tadhulu imra' a mutabbatatun nazratuhā 'alà 'uḍwī

Mubāšaratan

Abda' fi ḥal' malābisī amāma l-ḡamī'

Na'innu sawiyyan

Fī rukn makšūf minā l-maqhà

Wa taḥruḡu imra' wa lā tazhar fī z-zalām tāniyatan²⁰

Wchodzi kobieta z wzrokiem utkwionym w mój organ

Rozbieram się w obecności wszystkich

Razem jęczymy w odsłoniętym kącie kawiarni

Kobieta wychodzi by nigdy więcej nie pojawić się w ciemnościach.

Nurt romantyczny ma w niej również szczególny charakter. Jest to swego rodzaju romantyzm schizofreniczny - chorobliwe uczepienie się obcej stylistyki w celu przywołania nieistniejącego świata, uporczywe nieprzyjmowanie do wiadomości jego zagłady. Wiersze te, choć trącą przestarzałą formą, mają duży ładunek emocjonalny i poruszają, a czasem obezwładniają siłą wyrazu i postulatynościami stylistyki. Mam tu na myśli szczególnie poezję niezującego Usāmy ad-Dināšūrī'ego, w której tli się wciąż historia jego wieloletnich zmagañ z chorobą, wiarołomnej miłości do córki wieszczka i wagabundy Aṣ-Ṣabūra, wplątana w osobliwy układ małżeński, no i w końcu przedwczesna śmierć. Wszystko oczywiście przybrane w formę melancholijnych zwierzeń i inkantacji:

Anti

Ayyatuhā l-uḥtu l-'alīla aš-šāḥiba

Ḥūdī niṣf dammī

Wa da 'inī a 'aḍḍu šafatayki s-sufliyya ṣ-ṣā'ima

²⁰ Aḥmad Yamānī, op. cit., s. 18.

Ġā ‘ilan d-dam yatfir minhā²¹

Weź pól mojej krwi

Chora, blada siostró

Daj mi gryźć twoje wyposzczone usta

Aż trysną czerwienią.

Marie-Thérèse Abdel-Messih w numerze pisma *Banipal* poświęconemu egipskiej literaturze *New Writing* dowodzi, że transgresywna forma nowej poezji rezygnuje z ustalonych, zamkniętych fabuł na rzecz tego co „rozproszone i nieogarnięte”²². Zdaniem autorki, w przeciwieństwie do literatury poprzednich pokoleń, która w spójny, czasem symboliczny sposób poruszała tematykę przynależności narodowej i poszukiwania własnej tożsamości, twórcy pokolenia lat 90. tworzą w atmosferze braku identyfikacji i odcięcia od korzeni. Ponadto ich twórczość nie wyraża tęsknoty za epiką i mitami narodowymi, gdyż poeta nie odczuwa już tak silnego związku z przeszłością, i wyróżnia ją raczej sposób w jaki traktuje zagadnienia, przed którymi stawia ją kultura masowa: materializm, brak ideałów, miłość w wymiarze cielesnym, duchowa alienacja. W obszarze jej zainteresowań leży konflikt pomiędzy jednostką i społeczeństwem, spontanicznością i porządkiem społecznym czy dylematy egzystencjalne. Nie kreuje wizerunku bohatera narodowego ani znawcy kultury czy konesera jej wytworów, ale zwraca raczej uwagę na bohatera dotąd marginalizowanego – człowieka zagubionego w świecie, często samotnego i nierozumiejącego, z jego zmysłowością, uczuciowością i materialnym otoczeniem²³. Rozważania te dobrze ilustruje fragment wiersza Aḥmada Yamānī’ego *Ḥaflat al-Istiqbāl* (Przyjęcie) z tomu *Wardāt fī ar-ra’s* (Róże w głowie):

Amāma t-tilfīzyūni l-bāhit

Al-Ladī yušbih šubbāka l-maṭbaḥ

²¹ Usāma ad-Dināšūrī, *Law kuntu ilāhan*, “Al-Ġarād”, nr. 2, Al-Qāhira 1994, s. 16.

²² Marie-Thérèse Abdel-Messih, *Debunking the heroic self*, “Banipal”, nr. 25, London 2006, s. 22-23.

²³ Tamże.

Yatakawwamu r-raḡul ma' biḏ' zuḡāḡāt bīra nafaḏat kullahā

*Lā yataḥarrak yamīnan wa lā šimālan*²⁴

Przed bladym ekranem telewizora

Który przypomina okno do kuchni

Piętrzy się mężczyzna, z kilkoma butelkami piwa – opróżnionymi

Nie porusza się w prawo ani w lewo.

Tematyka polityczna i społeczna była obecna w poezji egipskiej przez wiele lat, wyrastając z przekonania, że poezja może czegoś dokonać, pokierować życiem społeczności i powiedzieć coś istotnego o jej członkach²⁵. W kolejnym rozdziale dokładaniej omówiona zostanie sytuacja, która doprowadziła do zmiany w potraktowaniu tej problematyki. Zatem, owszem, nie można w przypadku poezji pokolenia lat 90. mówić o tematyce politycznej, gdyż ta zakładałaby określony stosunek do opisywanych zdarzeń czy faktów, tej poezji natomiast nie interesuje dyskurs zdobywania władzy i ubolewania nad jej stratą. Niemniej posiada ona kontekst społeczny „ze względu na konkretne psychiczne ekonomie, które wyraża, lub modele podmiotowości, które kryją się za jej formami ogniskowania uwagi i pragnień²⁶”. Chcąc nie chcąc, nawiązuje więc do owej tematyki, nawet jeśli nie poświęca się demaskowaniu sprzeczności życia społecznego „ponieważ jej zdolność do artykułowania zasobów językowych pozwala na zgłębianie stanowisk opierających się emocjonalnym presjom odpowiedzialnym za powstawanie tych sprzeczności”²⁷. Sygnalizują one hasła ważne dla pokolenia lat 90. - intuicję, buńczuczność i nonkornformizm:

Lā ḡāya lanā

Ḍaḥiknā ḥattā stahlaknā ri'ataynan

²⁴ Aḥmad Yamānī, *Wardat fi ar-ra's*, Al-Qāhira 2001, s. 11.

²⁵ Krzysztof Uniłowski, *Zaangażowani i ponowoczesni*, „Dekada literacka”, nr. 1 (203), 2004: <http://www.dekadaliteracka.pl/?id=3844> (17.07.2009).

²⁶ Charles Altieri, *John Ashbery i wyzwania postmodernizmu w sztukach wizualnych*, przeł. Kacper Bartczak, „Literatura na świecie”, nr. 7-8, Warszawa 2006, s. 237.

²⁷ Tamże.

Wa ḥīna ḥtaba 'at š-šams fī sarāwīlinā

Akalnāhā

*Li-nuḡīza n-nahār*²⁸

Nie mamy końca

Śmialiśmy się aż zużyliśmy płuca

A gdy słońce schowało się w naszych spodniach

Zjedliśmy je

Żeby rozzłościć dzień.

Są także twórcy, którzy chętniej niż inni sięgają do tematyki społecznej. W pierwszej kolejności są nimi starsi poeci, którzy zostali przypisani do pokolenia lat 90., jak Aḥmad Ṭaha czy Faṭḥī 'Abd Allāh, obaj szczególnie wrażliwi na zagadnienia współczesnej cywilizacji. Należałoby jednak dokładnie prześledzić ich liryczne postawy, bo fakt, że odnoszą się oni do zakresu wątków obecnych w kulturze od zawsze, nie oznacza, że chcą tylko powtarzać dawne stanowiska. Ich współczesność wydaje się tkwić w wyobraźni obejmującej swoim zasięgiem mnogość stanów świadomości, wpływając na wytworzenie „nowych aspektów podmiotowości lirycznej”²⁹. Np. w wierszu *Ḥā'it at-takwīn* (Ściana stworzenia), w którym Aḥmad Ṭaha opowiada o biednej i przeludnionej dzielnicy Kairu, ale czyni to w sposób nowatorski, przytaczając całą galerię niejednoznacznych i fantazyjnych motywów oraz postaw, które na różne sposoby są odpowiedzialne za taki obrót sprawy. Dramat polega na tym, że sytuacja ma wiele wymiarów i nie da się jej wytłumaczyć w sposób jednoznaczny:

Dāta ṣabāḥ alḥīr

Istayqaḥa diktātūr

Wa naḥara ḥawālayhi

Fa-lam yūḡid tawra tatqul ḥaqā'iba t-talāmīd

²⁸ Ğirġis Šukrī, *Bi-lā muqābil asquṭu asfal ḥidā'i*, Al-Qāhira 1996, s. 91.

²⁹ Charles Altirei, op. cit., s. 237.

Wa lā ḥarban waṭaniyya tuqallilu ruwwāda l-maqāhī

Wa lam yara ḥawana ya 'amur bi-i'dāmihim

Wa lā mu'āmara taḥbiṭuhā aḡhizatu l-li'lām

Wa lam yasma ' šī 'āran yu 'abbi' u l-ḡamāhīr

Wa lā uḡniya tataḥaddaṭ 'an fuḥūla

Wa hakaḍā

Qarrara an yakūna za 'iman li-Šubrā

Tamāmān kamā ra' fī-aḥlāmihī

Fa-kānat Šubrā

Awwal 'āšima fī-t-tārīḥ

Li-l- 'ālamī t-tāliḥ³⁰

Kolejnego dnia

Tym razem ostatniego

Dyktator obudził się

Rozejrzał wokół

I nie zobaczył rewolucji zagrażającej plecacom uczniów

Ani wojny wystawiającej na niebezpieczeństwo bywalców kawiarni

Zdrajców, których mógłby skazać na zagładę

Ani spisku, który udaremnił media

Nie usłyszał haseł nawołujących tłumy do walki

Ani pieśni sławiącej jego męstwo

I tak oto postanowił zostać przywódcą Szubry

Tak, jak to widział w swoich snach

I powstała Szubra

³⁰ Aḥmad Ṭaha, *Imbarātūryat al-ḥaw'it. Anāšīd wa ḥikāyāt*, Al-Qāhira 1998, s. 54.

Pierwsza stolica w historii

Krajów trzeciego świata

Wraz ze zmianą pozycji poety na marginalną i odrzuceniem tożsamości kolektywnej³¹, poezja pokolenia lat 90. nie rezygnuje z perspektywy przekrojowej – prezentowania galerii postaci. Pojawiają się w niej różne obrazki z życia, zafascynowanie ulicą, brudem, nieszczęściem i nadużyciami. Często ich charakter jest wybitnie ejdetyczny. Jest to z pewnością forma, która dominuje w poezji tego pokolenia, bardzo dla niego dystynktywna i nieco pospolita. Przypomina to niekiedy wprawki stylistyczne, ćwiczenia z języka i obrazowania, ale posiada jednocześnie swój szczególny urok. Poszczególne scenki zaczynają się niejednokrotnie podobną figurą wprowadzającą, za pomocą której przedstawia się bohatera, by na jego tle ukazać problem czy przeprowadzić pewną obserwację, jak w wierszu Šādiqā Šaršara *Rusūm mutaḥarrika min sīnamā al-ḥayāt* (Ruchome obrazki z kina życia):

Mašhad li-muḡannī aydīhi maqtū‘a wa bi-ya‘zif

‘Alà l-akūrdiyūn – kull yawm ḡanb sūr

*Al-Ġunayna*³²

To scena, w której muzyk bez rąk

Każdego dnia przy wejściu do parku

Gra na akordeonie.

Lub jak w wierszu Ġirgisa Šukrī *Da‘iman* (Zawsze), gdzie bohater wprowadzony jest bezpośrednio, a dalej następuje rozwinięcie:

Al-‘Aḡūzu l-qabīḥa

Kulla ṣabāḥ

³¹ Amḡād Rayyān, op. cit, s. 3.

³² Šadiq Šaršar, *Rusuūm mutaḥarrika min sīnamā al-ḥayāt*, „Al-Ġarād”, nr. 3, Al-Qāhira 1996, s. 25.

Taknusu s-sanawāti l-fāsida 'inda l-'ataba

*Wa taškuru r-rabba t-tayyib*³³

Starucha jest okropna

Każedgo dnia

Zmiata przy progu zepsute lata

I dziękuje dobremu Panu

(...).

Nic nie zajmuje jednak głównego miejsca w tej poezji; w tym poeta odnajduje całkowitą wolność - nie ograniczają go normy społeczne czy ideologiczne. Jednocześnie przedmioty codzienne - elementy świata rzeczy są częstym jej atrybutem. Stanowią one jednak bardziej materiał do przetworzenia i obróbki niż rzeczywistość samą w sobie, wariację na temat faktów a nie ich prezentację, rzeczywistość hipotetyczną, której realny wymiar zostaje przekroczony, czasem za pomocą wyśmiewania i wykreowania jej absurdalnego charakteru, innym razem dystansowania się. Dobrze oddaje to fragment wiersza Haytama aš-Šawwāfa *Niṣ laymūn niṣ siġāra wa niṣ raġba fī* (Pół cytryny, pół papierosa i pół pragnienia), w którym elementy sfery emocji krążą wokół orbity podmiotu lirycznego, przez co zostaje im przydany wymiar przypadkowości i chaosu. Wszystko, jak to przeważnie bywa u poetów tego pokolenia, okraszone dawką dziwnego humoru, absurdu i surrealizmu:

*Šuwayyatu l-banāt ellī – kunt bi-l-'āda – bi-ahīġ alayhim talāt arba' marrāt yawmiyyan ma'dš fādīl baynanā ġayr niṣf laymūna wa niṣf siġāra wa niṣf raġba fī l-mumārāsa wa iḥsās bi-š-šabah ellī zād baynī wa bayn ayy ḥawḍ malayān bi-tuġraq fīhi šuwayyat ḥāġāt – al-ġins ... al-ḥubb ... al-mašā'iri l-muġarrada wa ġayr l-muġarrada ... wa t-taqāfātu l-muḥtalifa*³⁴

Garstka innych dziewczyn, które przychodzą mi na myśl trzy, cztery razy dziennie w trakcie masturbacji. Cóż, nic nas nie łączy prócz połowy cytryny, połowy papierosa, połowy pragnienia. I wzbierającego poczucia podobieństwa pomiędzy mną a wanną, w której zatopionych jest kilka rzeczy – seks, miłość, szczere i nieszczere uczucia. I różne kultury.

³³ Ğirġis Šukrī, op. cit., s. 9.

³⁴ Haytam aš-Šawwāf, *Asānsīr*, Al-Qāhira, 1998, s. 34.

Spontaniczność jest pierwszą zasadą świata przedstawionego. W wielu utworach powtarza się następujący model: element z najbliższego świata poety zaostaje wychwycony i zanotowany i stopniowo rozszerza się zakres jego interpretacji, lub stanowi on początek od którego wywiedziona zostaje dalsza „fabuła”, podążając w kierunku obranym równie spontanicznie, i mnożąc wątki bez końca na kształt postmodernistycznego kłącza – wpisując się w rizomatyczny model funkcjonowania dzieła literackiego³⁵:

Fağ'atan

Iktaşaftu anna aşābi'ī adḥam min warda ṭayyiba

Wa annanī aşbaḥtu 'āğiz 'an takwīn şakl

Handasī – waraqī 'alā-l-aqall –

Yaşlah li-stiqbāl ṭalāṭa mina l-atfāl

Allaḍīn tatawarrad ḥudūduhum 'indamā uqabbil ummahum amāmahum³⁶

Nagle zauważyłem, że moje palce

Są większe od okazalej róży

I że nie jestem w stanie

Stworzyć projektu, przynajmniej na papierze

Odpowiedniego do odebrania tej trójki dzieci

Które czerwienią się, gdy całuję ich matkę

(...)

Poezja lat 90. zachłysnęła się bez wątpienia wolnością. Nie ma w niej sprecyzowanych treści, bo ich twórców charakteryzował brak ideałów, zaangażowania politycznego i poświęcenia sprawie. Jest to związane zarówno z sytuacją polityczną i ekonomiczną kraju, jak i wiekiem twórców, którzy wyczuleni na fałsz i niesprawiedliwość, z młodzieńczym zapałem i zapamiętaniem odrzucali wszelkie próby narzucania reguł i wizji świata przez kogokolwiek,

³⁵ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Rhizom*, Berlin 1977.

³⁶ Maḥmūd Şaraf, *Dālī*, z archiwum poety.

bez względu na to, czy były to konserwatywne kręgi społeczne, kultura masowa czy wcześniejsi twórcy. Cecha braku kontynuowania tradycji, z jednoczesnym pozbawionym logiki i konsekwencji wykorzystywaniem jej elementów, to bez wątpienia również wyznacznik sztuki postmodernizmu. I tak oto poezja odwróciła się od problematyki i konwencji przeszłości, ale nie mając czym wypełnić wywalczonej wolności, zwróciła się w stronę własnego wnętrza, w nim szukając inspiracji i odniesień³⁷. Startując z tej pozycji, objęła swoim zasięgiem najbliższe otoczenie, postaci z najbliższego jej świata, własne lęki i radości, uczucia znanych jej bohaterów. Ale rzadko kiedy wychodzi poza ich smutek, poza poruszające obrazy wewnętrzne i momentalne obserwacje. Zanurza się w świecie znanym i bliskim, rejestruje doświadczenia dnia codziennego - indywidualne, egzystencjalne i bardzo subiektywnie postrzegane, dystansuje się wobec wszelkich przejawów konformizmu i instytucjonalizmu, ale odnosi się wrażenie, że wszystko to ma charakter wstępny, jest niedokończoną wypowiedzią, może punktem wyjścia do rozwinięcia zapoczątkowanej sekwencji. Zatrzymuje się w konkretnych chwilach i nie nabiera pełnego rozmachu. Jest bardziej lub mniej kunsztowną wariacją, ale zawsze krąży gdzieś w niewielkiej odległości od „tu i teraz”, jakby chciała zostać pochwycona i włączona w strukturę rzeczywistości. W związku z tym uderza tu niekiedy brak elementu kreacji, artystycznego zamysłu, jakieś szerszej dla niej perspektywy i oddechu (co oczywiście nie odnosi się do każdego twórcy i każdego utworu). Często jednakże cechą tę równoważy kalejdoskopowość świata przedstawionego oraz mieniające się różnymi kolorami modele introspekcji i relacji podmiotu lirycznego z rzeczywistością.

5.2. Startegia „braku ideologii” - filozoficzny kontekst poezji

Jak już powiedziano filozofia egipskiego poematu prozą budowana jest w znacznej mierze na intelektualnym dorobku współczesnej myśli „arabskiej odmiany postmodernizmu”, gdyż nie istnieje proste przełożenie idei świata zachodniego lat 90. XX wieku na specyfikę krajów arabskich³⁸. Tę natomiast naznaczyła ówczesna sytuacja kulturowa i społeczna Egiptu, która została już opisana. Jednakże literatura dąży do wyzwolenia się od terroru historii i przeciwstawia się pojmowaniu autora jako reprezentanta takiej czy innej kultury, czemu dość dokładnie przygląda się Edward Balcerzan:

³⁷ Z rozmowy z ‘Aliyyā ‘Abd as-Salām, Kair, listopad 2008.

³⁸ Np. Amḡad Rayyān, *Min at-ta‘ddud ilā al-ḥiyād, qirā‘at fi nuṣūṣ šī‘riyya ḡadīda*, op. cit., s. 80.

Interesują nas ewolucje liryki, która wchłania historię i pozostaje sobą, już to – gdy „ciemności kryją ziemię”, - gdy rozbłyśka „jutrzenka swobody”, różnicując style i poetyki (...) Tak jak podział wiersza na formę i treść jest praktycznie niemożliwy (kto nie wierzy, niech spróbuje), tak w obcowaniu z poezją nie ma rzeczy ważniejszej od uchwycenia momentu, w którym światopogląd wynika z poetyki, a poetyka stapia się ze światopoglądem³⁹.

Tym samym nie można uznawać czynników historycznospołecznych za klucz do rozumienia poezji, gdyż w ten sposób sprowadzilibyśmy ją jedynie do kryteriów obiektywnych i pozbawili szerszego wymiaru, który bez wątpienia posiada. I stąd też wszelkie nakazy „specjalnego” potraktowania poezji arabskiej ze względu na okoliczności, w których powstawała wydają się być sztuczne i przestarzałe dogmatyczne. Jednakże nie można również osadzać wiersza jedynie w kontekście filozoficznym i podążać modnym tropem *habitatu* postmodernistycznego, gdyż jak wiadomo związki filozofii z literaturą, choć niezaprzeczone, do pewnego tylko stopnia mogą zostać wychwycone w procesie interpretacji utworu – świata, „w którym znikają podziały na prawdę i styl, na naturę i sztuczność, wewnątrz - ja i zewnątrzność języka⁴⁰”. Poza tym, jak dowodził Adonis „Jasnym jest, że istnieje ogromna przepaść pomiędzy horyzontem wiedzy poetyckiej (która nie lubi być ograniczona do zakresu zrozumiałych pojęć) a wiedzy religijnej i filozoficznej⁴¹. Niemniej warto w tym miejscu zatrzymać się na chwilę nad myślą arabskiego postmodernizmu.

Pod koniec ubiegłego wieku w Egipcie wraz z kompromitacją władzy, zanikiem podłoża ideologicznego, przeobrażeniami warstw artystycznych oraz inspiracją różnymi zachodnimi koncepcjami ponowoczesnymi, zdyskredytował się również pewien rodzaj literatury⁴². Zakwestionowane zostało wszystko to, co aspirowało do wyrażania cech narodowych czy ideologicznych. Wiązano to także z kryzysem różnych dziedzin życia, w tym nauki i kultury, który miał w ostatnich latach dotknąć cywilizację współczesną⁴³. Rzeczywistość nowej poezji egipskiej lat 90. zgodna była z tą filozofią. Wyrażała wartości subiektywne i nie miała większych ambicji poza odbijaniem obrazu świata. Negowała i podważała wszystko, odwracała się od przeszłości i kwestionowała każdy przejaw władzy i dominacji, od najbardziej osobistych relacji, poprzez wymiar kulturowy czy ideologiczny.

³⁹ Edward Balcerzan, op. cit., s. 6.

⁴⁰ Kacper Bartczak, *Poetyka totalna Johna Ashbery’ego*, „Literatura na świecie”, nr. 7-8, Warszawa 2006, s. 412.

⁴¹ Adonis, op. cit., s. 72.

⁴² Niektórzy uważają, że przemiany ponowoczesne w Egipcie przybrały na sile po napaści USA i koalicji sił międzynarodowych na Irak w 2003 roku. Amğad Rayyān, op. cit., s. 80.

⁴³ Tamże.

Wyrażała swój sprzeciw wobec sensu i znaczenia w tekście. W wyniku tych przemian miejsce ideologii zajął „punkt widzenia”⁴⁴. Jest to podstawowa zmiana względem poezji poprzednich pokoleń, która realizuje się w odrzuceniu pewności i zasad na rzecz relatywizmu, fragmentaryzacji i mnogości różnych „spojrzeń” i „głosów”⁴⁵. Poeta zaczął pytać a nie odpowiadać, wątpić a nie pozorować wszechmądrość, a jego wiedza nie przekraczała empirii i własnych mniemań; nie opierała się na żadnych źródłach zewnętrznych⁴⁶.

W tym rozumieniu właściwą metaforą dla aktu pisania jest laboratorium, w którym wszystkie zagadnienia świata codziennego, bez wyjątków i prób tworzenia hierarchii, poddawane są testowaniu. Istotny jest tu sam proces ich przetwarzania, a nie jego wynik, gdyż nową poezję charakteryzuje niekonkluzywność i równoległe istnienie wielu rozmaitych, czasem sprzecznych obserwacji. Pozostaje to w związku z brakiem założeń formalnych. W ten sposób poezja nie może do końca zapanować nad sensem, co było by przecież i tak niezgodne z jej duchem. Można zatem powiedzieć, że sensy rodzą się niejako w samym tekście, przy czym poeta zdaje sobie sprawę z niebezpieczeństwa jakie tkwi w tego rodzaju pojmowaniu sztuki, gdyż w konsekwencji z wierszem może stać się wszystko. Dlatego odpowiedzialny za każde słowo i literę, pisze według tego, co podpowiadają mu zmysły, wyłamując się dominacji przesłania, kształtu czy języka. Wiersz jest zatem w ciągłym ruchu, przeobraża się, również zgodnie z rytmem myśli odbiorcy, o którego nowa poezja przecież nie zabiega, ale również nie tworzy między nim a sobą żadnej sztucznej bariery.

Intertekstualność jest również ważnym elementem nowej poezji lat 90., która nie wierzy w tworzenie nowego tekstu, ale pojmuje akt pisania jako wieczny powrót i zabawę konwencją⁴⁷. „Postmodernizm dyskredytuje ideologię i historię. Świat nieustannie się zmienia, w zakresie literatury każdy tekst odnosi czytelnika do innego tekstu, tak że znaczenie, granice, tożsamości i odpowiedzialność znikają”⁴⁸. Równocześnie przestają obowiązywać dawne praktyki modernizmu, zakładające rozbieżność rzeczywistości i języka – m.in. maski, symbole i monologi wewnętrzne⁴⁹.

⁴⁴ ‘Abd al-‘Aziz Muwāfi, op. cit., s. 160.

⁴⁵ Amḡad Rayyān, op. cit., s. 82.

⁴⁶ ‘Abd al-‘Aziz Muwāfi, op. cit., s. 162.

⁴⁷ Wzajemne zależności pomiędzy tekstami poezji egipskiej pokolenia lat 90., obok wszelkich zabiegów charakterystycznych dla tego zjawiska, widoczne są najwyraźniej na przykładzie uniwersalnych technik perswazji, które zostaną wykazane w późniejszym wywodzie.

⁴⁸ Abdelwahab M. Elmessiri, op. cit., s. 45.

⁴⁹ Amḡad Rayyān, op. cit., s. 78.

Jest to „trudna poezja” ponieważ nie możemy jej łatwo odnieść do naszej rzeczywistości – tej bowiem nie sposób uchwycić - a jej hiperrzeczywistość neguje rozróżnienie na prawdę i fałsz⁵⁰. Szczególny jej charakter wynika jednak z obecności nadziei, jakkolwiek niemożliwej do realizacji. Poeci szukają jej w samospelnieniu i bezgranicznej wierze w wizję⁵¹. Stąd pochodzą pokłady jej romantycznego idealizmu, który zakłada nieskończoną moc człowieka skonfrontowanego z ograniczeniami rzeczywistości. Nowa poezja egipska "próbuję przywrócić suwerenność duszy", "odnaleźć wartość liryki w postmodernistycznym świecie"⁵².

Postmodernistyczna poezja egipska pokolenia lat 90. zrywa również z fikcjonalnością i elitarnością sztuki⁵³ (jest to jednak działanie praktyczne, nie ma charakteru manifestu), jako wytworu szczególnego, tworzonoego przez powołane grono „natchnionych” i odbieranego przez szczególnych ludzi obdarzonych jakimś nadprzyrodzonym darem. Nie jest to jednak realizowane poprzez romantyczne wezwanie do powszechnego tworzenia poezji i hasła typu: „każdy może zostać poetą”, jak utrzymuje wielu krytyków nowej poezji. Poeci, z którymi omawiałam te kwestie podkreślali, że wykształcenie (które niekiedy może zostać zastąpione odczytaniem), umiejętności, talent i inwencja twórcza, to niezbędne faktory w przypadku każdego twórcy, i odwrót od klasycznych zasad metrycznych nie jest bynajmniej wynikiem braku opanowania technik metrycznych⁵⁴. Ci poeci potrafią tworzyć również poezję według

⁵⁰ Mohamed Enani, Wstęp do *Modernist & Postmodernist Arabic verse since 1970*, op. cit., s. 26.

⁵¹ Tamże, s. 39.

⁵² Program radiowy „Cross Cultural Poetics” (wywiad Leonarda Schwartza z poetami Mohamadem Metwalli i Magedem Zaherem:

http://mediamogul.seas.upenn.edu/pennsound/groups/XCP/XCP_01_Metwalli_Zaher_Er_10-21-03.mp3

(19.07.2009).

⁵³ „Koncepcja poezji jako sztuki dla wybranych rozpowszechniła się pod wpływem studiów nad Qur’ānem: „Czytanie i pisanie poezji wymaga wiedzy, kompetencji i dyscypliny intelektualnej. Wrodzony talent, umiejętności improwizacji i zwykła wiedza językoznawcza nie wystarczają. Ta zasada wpłynęła na pogląd, że poezja nie jest dla każdego – umiejętność jej docenienia i praktykowania ograniczają się do szczególnej grupy osób i ci, którzy do niej nie należą będą mieć trudności z jej rozumieniem”. Adonis, op. cit., s. 51.

⁵⁴ Z mojego wywiadu z Ġirġisem Šukrī, Kair grudzień 2008:

العملية الإبداعية بكاملها تجريب ، فالإبداع والتجريب وجهان لعملة واحدة ، وكل نص شعري أكتبه هو تجربة جديدة بمعنى أنه حالة مختلفة ليس فقط عن الآخرين ولكن عن نصوصي السابقة أيضاً ، فليس هناك افتراض مسبق للقصيدة ولا تخيل لما سوف تكون عليه لذلك يدخل الشاعر أفقاً لا يعرف أين سينتهي ، ويكفي أن نقول أن التجريب عكس التقليد ، والشعر أو الإبداع ضد التقليد ، فأنا أعتبر نفسي في حالة تجريب دائمة ومستمرة ، حتى أعرف نفسي وأكتشفها ، وأخيراً التجريب من التجربة ولا يوجد شعر حقيقي بدون تجربة . وهذا ما يميز شاعر عن آخر ويمنحه الخصوصية والاختلاف ، فالتجربة هي حاصل جمع الخبرات الحياتية والثقافية ، ولكن هناك ملاحظة مهمة وهي أنه قبل البدء في الدخول إلي أفق التجريب لابد من امتلاك الأدوات الكلاسيكية ، أو التقليدية وهذا ما حدث لي في بداية حياتي الشعرية ، وحين بدأت التجريب كان لدي أسس ثقافية وحياتية من خلال أدوات وإمكانيات راسخة .

Praca twórcza jest w całości eksperymentowaniem; tworzenie i eksperymentowanie to dwa oblicza tej samej rzeczy. Każdy tekst, który piszę jest nowym doświadczeniem, tzn. przypadkiem odmiennym nie tylko od pozostałych, ale także od moich własnych, wcześniejszych tekstów. Nie istnieją więc w przypadku wiersza żadne wcześniejsze założenia i koncepcje, gdyż poeta wkraczając w jego obszar, nie zna jego kresu. Wystarczy więc powiedzieć, że eksperymentowanie jest przeciwieństwem tradycji, a pisarz czy twórca jej przeciwnikiem. Nieustannie wyrażam się za pomocą doświadczenia, w ten sposób odkrywam siebie, bo w końcu

klasycznych zasad metrycznych, ponieważ we wczesnej młodości zapoznali się z jej tajnikami, niektórzy nawet w ten sposób zaczęli pisać. Jest to jednak swego rodzaju paradoks, bo wraz z postulatem zamieniania wszystkiego w poezję, a raczej w dowodzenie, że wszystko nią jest, grono odbiorców nie zwiększa się, przeciwnie, jest ono zawężone jeszcze bardziej, gdyż pomniejszone o czytelników o konwencjonalnych zapatrywaniach na poezję.

Aby udowodnić tezę o wpływie współczesnych zjawisk kulturowych na egipską poezję lat 90. i jej pokrewieństwie z literaturami innych regionów świata, proponuję zajrzeć do tekstu Jerzego Kornhausera „Funkcja perswazyjna współczesnej poezji lat 90.” z tomu „Poezja i codzienność”⁵⁵, w którym poeta dowodzi, że lata 90-te charakteryzują się w całej współczesnej literaturze „brakiem stabilnych norm, wielością orientacji czy niepewnym przemieszaniem elementów kultury masowej i elitarnej”⁵⁶. Kornhauser przytacza liczne fragmenty wierszy młodych polskich poetów, w których odnajdziemy strategie liryczne ludzako podobne, żeby nie powiedzieć identyczne, do tych, którymi posługiwali się ich egipscy rówieśnicy. Zdaniem nowofalowego poety, poezja tego okresu zamiast postulowanego implicytnie braku ideologii silnie uwikłana jest w dyskurs perswazyjny, manipulujący czytelnikiem i zależny od obecnej koniunktury. Takie zadanie mają techniki prezentacji autorów w kulturze masowej, które sankcjonują anonimowość i wprowadzają element jednolicości w całej rzeszy poetów, ustawiając ich w jednym szeregu jako twórców pokolenia, gdyż - jak dalej dowodzi Kornhauser - „ważniejsze od słowa poetyckiego wydawało się zaistnienie w świadomości odbiorców samej pokoleniowej zmiany warty jako masowego zjawiska społecznego”⁵⁷. Również inne cechy polskiej generacji poetów lat 90. kojarzyć się mogą z pokoleniem egipskich innowatorów: niechęć do uczestniczenia w kulturze oficjalnej, masowość ruchu poetyckiego, zanegowanie postawy misyjnej czy dominacja kreowania poczucia wspólnoty pokolenia nad indywidualną ekspresją⁵⁸. Być może w Egipcie zjawisko charakterystycznego „wprowadzania na rynek” poezji młodych twórców poprzez publikowanie antologii i nagłaśnianie for pokolenia, oraz podkreślanie ich

eksperymentowanie jest doświadczaniem i bez niego prawdziwa poezja nie istnieje. To odróżnia poetę od innych i nadaje mu prywatności i odmienności. Eksperymentowanie jest sumą ogółu doświadczeń życiowych i kulturowych, ale należy zaznaczyć, że zanim wkroczymy w jego świat, konieczne jest opanowanie klasycznych czy tradycyjnych narzędzi. Tak właśnie stało się ze mną na początku mojej pracy twórczej, i kiedy zacząłem eksperymentować, miałem już wypracowane kulturowe i życiowe podstawy, tj. stabilne umiejętności i narzędzia.

⁵⁵ Julian Kornhauser, *Poezja i codzienność*, Kraków 2000.

⁵⁶ Tamże, s. 117.

⁵⁷ Tamże, s. 120.

⁵⁸ Tamże, s. 129-133.

przynależności pokoleniowej, nie rozwinęło się na aż tak dużą skalę jak w naszym kraju, czego powodem wydają się być ograniczenia finansowe i opór środowisk konserwatywnych, niemniej w obu przypadkach można zauważyć działanie tego samego mechanizmu.

Przyjrzyjmy się po kolei cechom wymienionym przez autora „Poezji i codzienności” i spróbujmy znaleźć ich odpowiedniki w tekstach poetów egipskich. Przede wszystkim podkreślona tu zostaje forma ukształtowania języka poezji w latach 90., a szczególności zwrócenie uwagi na „poetykę odbioru” czyli „celowe obniżenie znaczenia wypowiedzi poetyckiej, która ma być przez czytelnika odbierana nie jako wyraz przeżycia lirycznego czy nawet manifestacja odrębności, lecz zwykły opis wycinka rzeczywistości”⁵⁹. Poeta obala granice pomiędzy językami mediów i literatury, starając się w ten sposób przekonać czytelnika o nieuchronności uwikłania się w codzienność, bez prób oceny tego zjawiska. W tym celu stosuje nazwy i określenia funkcjonujące w szeroko rozumianej popkulturze. Zobaczmy jak wygląda to w poezji egipskiej:

*Sayyāratu r-rūlZRūys tunaqqiṭ ‘alayhā l-amṭār*⁶⁰

Deszcz zrasza mojego Rolls Royce’a

Yasriqna aḥādīṭa l-aḡwāt ‘an ma ‘āriki s-sayfi

*Wa l-arbāḡiyya*⁶¹

Podsluchują rozmowy eunuchów

O walkach na miecze i RPG

*Ḥidā’uhu baydāwī wa lāmi ‘ miṭla ḥidā’i Ṣāblin*⁶².

Jego buty mają zaokrąglone czubki i błyszczą jak buty Chaplina

⁵⁹ Tamże, s. 125.

⁶⁰ Aḥmad Yamānī, *Ṣawāri’ al-abyaḍ wa al-aswad*, op. cit., s. 17.

⁶¹ Māhir Ṣabrī, *Ḥarīm*, „Al-Ġarād”, nr. 3, s. 7.

⁶² Muḥammad Mutawallī, *Al-Qiṣṣa allatī yuraddiduhā an-nās hunā fi al-mīnā’*, op. cit., s. 30.

Lahu dināṣūr ṣaḡīr yusammīhi kākā dū ḥibra fā'iqā fī-raqṣati tš-tšātšā wa iḥāfat banāti š-šāri 'i bi-qaḍībihi l-laḍi yazīd qalīlan 'an mitrayni⁶³.

*Ma malego dinozaura o imieniu „Kaka”, który brawurowo opanował technikę tańca
cza-czy i straszenia dziewcząt z sąsiedztwa swoim ponad dwumetrowym penisem*

Bi-yatahaya 'lī dilwa 'atī annī kān mumkin asbiq Fūrest Ğāmb⁶⁴.

Teraz myślę, że mógłbym wtedy prześcignąć Foresta Gumpa.

Wa mina l-ḡadi sawfa yunazzimu l-abnā' li-umhātihimi r-rīḡim

Li-yatimma stibdālu t-trīnḡ sūt XXL

Bi-aḥar mīdyum⁶⁵

A od jutra synowie obmyślą dla swych matek dietę

Żeby mogły wymienić kostiumy w rozmiarze XXL

Na medium

Kolejną cechą wychwyconą przez Jerzego Kornhausera jest obdarcie poezji z jej poetyckiego charakteru, poprzez wprowadzenie do języka kolokwialnych zwrotów i czerpanie z stylu mowy potocznej⁶⁶. Według autora, wraz z „banalizacją tematów”, „dominacją stylu niskiego” i niechęcią wobec postaw etycznych, służy to „podkreśleniu zwyczajności roli poety” i powiązaniu tej poezji z życiem, z jednoczesnym wykreowaniem nowej konwencji⁶⁷:

Waḥdī mustaqbilani l-baḥra

Awlaytuhum zahri

⁶³ Muḥammad Lāšīn, *Munḍu 3 milyūn sana taqrīban*, „Al-Ġarād”, nr. 3, s. 36.

⁶⁴ Haytām aš-Šawwāf, *Asānsīr*, Al-Qāhira, 1998, s. 32.

⁶⁵ Īhāb Ḥalīfa, *Akṭar maraḥan mimmā tazunnu*, Al-Qāhira 1997, s. 58-59.

⁶⁶ Julian Kornhauser, *Poezja i codzienność*, op. cit., s. 122-123.

⁶⁷ Tamże, s. 127.

*Udah̄hin*⁶⁸

*Stoję zwrócony twarzą w kierunku morza, plecami do nich
Pałę.*

Fī hadā l-yawm hāğamat madīnatī ‘āşifa turābiyya

*Wa anā fī ş-şāri ‘i – lam astaṭi ‘u an aş ‘ala s-siğāra*⁶⁹.

*Tego dnia rozpełtała się nad miastem burza piaskowa – stałem na ulicy i nie mogłem
zapalić papierosa.*

Qaṭa ‘atu ṭ-tariq waḥdī

Ka- aḥadi ş-şibya n-nā ‘imīn fī- ş- şawāri ‘i

*Aḥira l-layl*⁷⁰

*Przeszedłem ulicę samotnie
Jak jeden z tych chłopców śpiących na ulicy
W ostatnią noc.*

Wāḥid duş

Wa ḥāliq da ‘nī

*Wa şārib qahwa*⁷¹

*Wziąłem prysznic
Zgolilem brodę
Napilem się kawy.*

Wa itbalaytu ma ‘a Yāsir wa eḥna bi-natanāqqaş

⁶⁸ Yāsir ‘Abd al-Laṭīf, *Arkyūlūğya*, “Al-Ġarād”, nr. 3, Al-Qāhira 1996, s. 22.

⁶⁹ Yūsuf Raḥā, *‘Āşifat at-turāb*, “Al-Ġarād”, nr. 3, Al-Qāhira 1996, s. 40.

⁷⁰ ‘Azmī ‘Abd al-Wahāb, *Ba ‘da ḥurūğ al-mallāk mubāşaratan*, Al-Qāhira 2002, s. 43.

⁷¹ Şaḥāta al-‘Aryān, *Garīza asīsiyya*, op. cit., s. 46-47.

fī-l-qawmiyāt wa-r-ra'smāliyyati l-waṭaniyya wa kayfiyyati tafsīri

*r-rumūzi l-muntaṣiba bi-šakl ġinsī... Lahẓat tadhīni š- šīša*⁷².

Próbowałem się z Yāsirem, dyskutując o nacjonalizmach, narodowym kapitalizmie i możliwości wytłumaczenia wzniesionych symboli na sposób seksualny. Paliliśmy sziszę.

Sa'aktubu kalimāt 'an waqti l-farāġ

*'Ani l-ašyā' aġiduhā fī-yadī faġ'atan*⁷³

Napiszę słowa o wolnym czasie

O rzeczach, które nagle znajduję w ręce.

*'Ulba blāstīkiyya mašūq 'alayhā waraqa zarqā'*⁷⁴.

Plastikowe pudełko, z przylepioną niebieską kartką.

Poza pierwszym nurtem poezji lat 90., tzw „poezją relacyjną” Kornhauser dostrzega również istnienie nurtu nawiązującego w pewnym sposób do tradycji, poprzez stosowanie klasycznych środków kompozycyjnych, nawiązywanie do innych dzieł literackich, porzucenie narracji „poety – równego faceta” i próbę wprowadzenia poważnej tematyki⁷⁵. W przypadku poezji egipskiej poetami tymi są głównie twórcy starszych roczników, których poezję łatwo na pierwszy rzut oka odróżnić od dzieł tych twórców, którzy debiutowali w latach 90. Jednakże, według Kornhasuera, tę drugą „nierelacyjną” poezję również charakteryzuje perswazyjność, która ujawnia się w nawiązywaniu do wspólnego pokoleniu toku rozważań. Poeta próbuje niejako zasygnalizować czytelnikowi nieporadność własnych rozważań i brak wartości w dziele literackim, za pomocą następujących zabiegów:

Lam yakun hunāka mā attaki'u 'alayhi

⁷² Haytām aš-Šawwāf, *2010 ta'riḥ al-mawt*, “Al-Ġarād”, nr. 3, Al-Qāhira 1996, s. 47.

⁷³ Hudā Ḥusayn, *Aqni 'at al-ward*, Al-Qāhira 2002, s. 5.

⁷⁴ Fāṭima Qindīl, *Šamt quṭna mubtalla*, op. cit., s. 99.

⁷⁵ Julian Kornhauser, *Poezja i codzienność*, op.cit., s. 130.

Wa anā ufattiš ‘an miftāhi daw’

Li-ata’akkada

Anna l-ğutaṭa llatī aḥṭa’u fī ‘addihā’⁷⁶.

*Nie było tam na czym się oprzeć
Szukam klucza światła, żeby upewnić się
Co do liczby ciał, którą myślę.*

Al-Yaqīnu llaḍī ġaššani

Al-Yaqīnu llaḍī hayya’a l-faḥḥa ‘āmidan

Li- ‘alāmati istifhām

Kānat maṇḍūratan li-takūn rafīqatī’⁷⁷.

*Pewność, która mnie zwiodła
Pewność, która celowo zastawiła na mnie pułapkę
Bo znak zapytania
Miał być zawsze ze mną*

Ilā ayna yasbaḥu ṭ-ṭarīq fawqa l-ğanādil aw fī- ‘ubūri ṣ-ṣarḥāt’⁷⁸

Dokąd płynie droga nad skalami lub w na przecięciu się krzyków.

Rozważania snute przez Kornhausera pokazują, że uważane za „neutralne ideologicznie” lata 90. w literaturach różnych krajów wykreowały konkretne i powiązane ze sobą postawy twórcze i zabiegi literackie, w których odnaleźć można wspólną logikę, nakierowaną na wywołanie określonych reakcji u odbiorcy. Zatem dyskutowana przez Mohamada Enaniego filozofia nurtu *New Writing*, podbudowana teorią sztuki Morse’a

⁷⁶ Īmān Mīrsāl, *Lam yakun hunāka mā attaki’u ‘alayhi*, „Al-Ġarād”, nr. 2, Al-Qāhira 1994, s. 23.

⁷⁷ ‘Alī Maṣṣūr, *Tammata musīqā tanzīlu as-salālim*:

<http://egyptianpoetry.jeeran.com/Ali%20Mansour%20-%20Samat%20mosiqa%20tanzel.htm> (10.2009).

⁷⁸ Ṣafā’ Fathī, *‘Arā’is ḥašabiyya ṣağīra tasbaḥ fī samawāt al-Minyā wa Berlin*, Al-Qāhira 1998, s. 79.

Peckhama, wydaje się nie do końca przejrzysta. Według autora "Man's Rage for Chaos: Biology, Behaviour and the Arts" rolą poezji jest przecież czyste odbicie rzeczywistości, pozbawionej znaczenia i idei⁷⁹, i wyzwolenie poetyckiej inwencji, która w nieskrępowany sposób powinna „dyktować umysłowi świeże modele myśli”⁸⁰. Wyzwanie jakie podjęli poeci pokolenia lat 90. jest rzeczywiście w pewnym stopniu przełomem dla poezji arabskiej, noszącym znamiona podobnej filozofii. I o ile poprzednie pokolenia poetów wielokrotnie "rewolucjonizowały" literaturę egipską, wprowadzając nową tematykę, techniki ekspresji literackiej czy dialekt, to jednak dopiero twórcy pokolenia lat 90. zerwali z restrykcjami języka, formy, i co najważniejsze - przesłania, wierząc, że kontynuowanie tworzenia w formie, w jakiej robiono to dotychczas, byłoby aktem narzucania sztucznego porządku, w świecie który jest jego pozbawiony. Jednakże, jak widzimy, ich strategię nie są zupełnie pozbawione założeń. Poza tym „tekst jako pewna zamknięta struktura stanowi odbicie intencji komunikacyjnych nadawcy⁸¹”, nawet jeśli w przypadku poezji lat 90., co podkreśla autorka „Lirycznych narracji”, wygląda to nieco inaczej:

Przestrzeń wierszy lat 90. to nieoswojona przestrzeń komunikacji, gdzie porozumienie jest często kwestią koincydencji⁸².

Jeżeli więc możemy wyprowadzić figurę, w której funkcja ekspresywna tekstu metamimetycznie filtrującego rzeczywistość, czyli wszelkie implikowane tu próby poetów egipskich oddania chaotycznej struktury świata, brak zainteresowania odbiorem własnej poezji i pozbawienie jej „przekazu”, pozostaje w opozycji do funkcji komunikacyjnej, z jej semantyczną redukowalnością i wykazaną tu perswazyjnością, wtedy kwestią dyskusyjną pozostaje ustalenie w jakim stopniu ów „brak ideologii” rzeczywiście oddawał przezroczystą strukturę dzieła sztuki, a na ile był zwyczajnie aktem woli tych twórców. Bardziej istotna wyda nam się doniosłość samego tekstu dla nauk humanistycznych i jego znaczenie w procesie komunikacji⁸³ (bo przecież wypowiedzi poetyckie ujmujące stan rzeczy, poza tym, że komunikują pewne wydarzenia codzienne czy fakty, bezsprzecznie zaświadczyają również o tym, że nastąpił tu akt wypowiedzi⁸⁴, a „jako taki lub inny czyn mówiącego wypowiedź zyskuje więc zawsze określone znaczenie pragmatyczne, nie w pełni zależne od

⁷⁹ Mohamed Enani, *An Anthology of the New Arabic poetry in Egypt*, op.cit., s. xix.

⁸⁰ Tamże, s. xi.

⁸¹ Anna Tryksza, *Barbarzyńcy, klasycyści? Strategie wierszowe w najnowszej poezji*, Lublin 2008, s. 21.

⁸² Janina Orska, op. cit., s. 20.

⁸³ Anna Tryksza, op. cit., s. 19-20.

⁸⁴ Aleksandra Okopień-Sławińska, *Semantyka wypowiedzi poetyckiej*, Kraków 2001, s. 118.

sformułowanych w niej treści, a czasem wręcz z nimi skłócone, nieodmiennie jednak rozstrzygające o ostatecznym jej znaczeniu”⁸⁵) a rozważania o „braku ideologii” przejdą automatycznie na dalszy plan. Wtedy będziemy mogli powrócić do sytuacji społecznej właściwej temu pokoleniu, ale nie drogą kontekstu społecznego i podkreślania „egzotyki” poezji egipskiej, tylko prawem nadanym nam przez immanentne cechy samego tekstu⁸⁶. Tym rodzajem interpretacji opowiemy się jednocześnie po stronie wolności artysty i nie pozwolimy okolicznościom wkraczać w obszar twórczej autonomii poety. Jednocześnie zwrócimy uwagę na rolę odbiorcy oraz jednostkowe doświadczenie samego nadawcy i powrócimy do podstawowych w komunikacyjnej teorii dzieła literackiego⁸⁷ pytań: „kto do kogo kieruje określoną wypowiedź?” Oraz „dlaczego?” i „o czym?”. Tego rodzaju rozważania mogłyby stanowić punkt wyjścia dla badaczy chcących za pomocą języka analitycznego wydobyć bardziej specjalistyczne perspektywy nowej poezji arabskiej, i nie będę im tutaj poświęcać więcej miejsca. Kwestią, którą chciałam podkreślić była jedynie konieczność nowego spojrzenia na poezję arabską, w którym ważną rolę odgrywa sam t e k s t a nie k o n t e k s t społeczny, wynikająca z faktu, że poezja jest nieodmiennie wydarzeniem jednostkowym, w którym pomimo przeróżnych interpretacji i etykiet, które przyłgnęły do poezji lat 90., nadawca wypowiedzi, posiadający pakiet osobistych doświadczeń, z należną mu nieograniczoną wolnością kieruje swój „komunikat” do obdarzonego podobną wolnością i odmiennymi doświadczeniami odbiorcy, w duchu przemysłań Dereka Attridge’a:

*Istnieje jednak oczywista różnica między czytaniem, które za swoje zadanie uważa pragmatyczne użycie czytanego dzieła, oraz czytaniem uzbrojonym (lub raczej rozbrojonym) w gotowość odpowiedzi na odrębność tego, co dzieło wypowiada, i zdolnym przyjąć konsekwencje takiego postępowania*⁸⁸

⁸⁵ Tamże.

⁸⁶ „Każde ujęcie języka odpowiada jakiemuś społecznemu doświadczeniu. Tym samym implikowana informacja o sposobach używania języka w danym tekście świadczy o jego nadawcy jako realizatorze pewnej praktyki społecznej”. Aleksandra Okopień-Sławińska, op. cit., s. 105.

⁸⁷ „Z tezy, że utwór literacki jest wypowiedzią, wynika, iż podlega on warunkom wszelkich wypowiedzi, a zarazem jako wypowiedź *sui generis* – arcywypowiedź, jak chciałabym go nazwać – przekracza te warunki i modyfikuje”. Aleksandra Okopień-Sławińska, op. cit., s. 232.

⁸⁸ Derek Attridge, op. cit., s. 23.

ZAKOŃCZENIE

Poeci i poetki pokolenia lat 90., niegdyś, jak każde nowe pokolenie wpatrzeni w przyszłość i pełni świeżej energii, dziś mniej lub bardziej świadomi swoich sukcesów i porażek, są prawdziwymi bohaterami tej rozprawy. Czas, jaki spędziłam w ich gronie, jest dla mnie nieocenionym doświadczeniem. Z całą pewnością nie byłabym w stanie zgromadzić dokumentów „epoki”, zrozumieć charakteru tego zjawiska i prześledzić ich artystycznego dorobku, gdyby nie pomoc jaką otrzymałam. Chciałabym również podkreślić, że złożyły się na nią nie tylko oficjalne spotkania, podczas których miałam szansę omówić z twórcami zagadnienia moich badań i wątpliwości, które napotkałam w trakcie tłumaczenia ich utworów, oraz uczestniczenie w wydarzeniach kulturalnych, konferencjach i spotkaniach poetyckich, ale przede wszystkim oddziaływała na mnie atmosfera tych kręgów, dyskusje i nieformalne kontakty w gronie poetów, niezależnych wydawców, aktywistów politycznych i działaczy komunistycznych z długoletnim stażem więziennym – wszystkich tych wyklętych przez reżim oraz konserwatywne kręgi akademickie i społeczne. Moja praca miała więc nie tylko charakter studiów nad lekturą tekstów i wywiadów z twórcami, choć z zapałem pochłaniałam wszystkie te rzeczy, do których nie miałam wcześniej dostępu, a więc wydawane tanio i w małych nakładach tomiki, pisma – fora pokolenia lat 90., które w większości przestały już się ukazywać i nowe materiały, które albo trafią do internetu, albo ktoś je raczej bez zysku opublikuje. Polegała ona jednak w głównej mierze, przynajmniej na początku, na tworzeniu sieci kontaktów i docieraniu do właściwych ludzi, gdyż trzeba zauważyć, że artyści to grono, które nie prowadzi regularnego życia, i czasem nie jest łatwo wpaść na ich trop niektórych z nich, zwłaszcza po wielu latach. Niejednokrotnie również, aby skontaktować się z pewnymi ludźmi, trzeba było uprzednio zaskarbić sobie ich zaufanie. Ponadto, jak to chyba bywa w przypadku poetów każdego innego pokolenia, dwa elementy miały niebagatelny wpływ na wierność przekazu – sceptyczna postawa twórców niedocenionych lub tych, którzy wycofali

się z życia towarzyskiego środowisk twórczych, oraz przemieszanie mitu z rzeczywistością - tak popularne w kontaktach z tymi twórcami, którzy pragną nadać swojej przeszłości legendarny wymiar. Poza tym, jak w każdej grupie złożonej z wielu indywidualności, także i tu pewne relacje skazane były osobistymi urazami. Te jednak, choć równie istotne dla obrazu pokolenia, mniejsze mają znaczenie w wywodzie naukowym. Słuchając więc opowieści, starałam się pomijać osobiste opinie i przedstawić w tej rozprawie wielość punktów widzenia, nie wyrażając przy tym własnego stanowiska. Stąd warta ponownego podkreślenia jest kwestia wyboru omawianych przeze mnie poetów, z wyłączeniem wielu interesujących twórców poematu prozą, którzy wzięli udział w I Spotkaniu Poetów Poematu Prozą, i tworzyli w okresie lat 90. Starałam się jednak postępować konsekwentnie, kierując się w przede wszystkim kryteriami przyjętymi w pismach pokolenia i antologii *Angry Voices*. W ten sposób pragnęłam również uniknąć samodzielnej oceny, wychodząc z założenia, że moja znajomość poezji lat 90. jest jednak ograniczona. Z tego też powodu moje studia bez wątpienia wymagają uzupełnienia.

Rozważania na temat twórczości poetów poematu prozą lat 90. są więc w pierwszej kolejności próbą opisu pokolenia. Starałam się nadać mu jak najbardziej obszerny kontekst, zaznaczając jednocześnie wyraźną granicę pomiędzy ujęciem społecznym i kulturowym a jego dorobkiem artystycznym. Jako takie jawi się tu ono jako wspólnota połączona przeżyciem pokoleniowym w rozumieniu zmian jakie nastąpiły w drugiej dekadzie rządów prezydenta Mubāraka oraz wszelkich ponowoczesnych przemian cywilizacyjnych, tworząca w atmosferze postsowieckiego rozkładu sił, rozczarowania kulturą popularną i masową religijnością społeczeństwa. Jego artystyczna działalność przejawiała się natomiast w powoływaniu nowych for pokoleniowych w latach 90., czego głównym powodem był brak możliwości publikowania utworów w oficjalnych kręgach, zgodnie ze słowami autora „Zmysłu praktycznego”, że: „społeczność artystów nie jest wyłącznie laboratorium, gdzie wynajduje się tę szczególną sztukę życia, jaką jest styl życia artysty – podstawowy wymiar przedsięwzięcia, jakim jest twórczość artystyczna. Jedną z jego głównych, choć zawsze lekceważonych funkcji jest tworzenie dla siebie własnego rynku”¹. Szczegółowo omówiłam również stosunek tych kręgów do twórczości nowego pokolenia i sytuację w jakiej znajduje się ono dziś, i jak radzi sobie z niechęcią różnych środowisk. Natomiast poprzez omówienie faktów z zakresu najnowszej historii i kultury Egiptu przy okazji analizy zjawiska pokolenia,

¹ Pierre Bourdieu, op. cit., s.93.

pragnęłam oddzielić te czynniki od rozważań na temat samej poezji, i w ten sposób wyraźnie odciąć się od metod popularnych w dziedzinie interpretacji poezji arabskiej, w których to właśnie perspektywa historycznokulturowa odgrywa dominującą rolę. W ten sposób (oraz w późniejszym wywodzie na temat filozofii nowej poezji) starałam się również wykazać, że uniwersalności czy po prostu *c z y t e l n o ś c i* tej poezji dla polskiego odbiorcy nie przekreśla jej obce pochodzenie, i w akcie komunikacji, którym jest również wypowiedź poetycka, rolę odgrywają podobne czynniki, niezależnie od kultury, której jest ona produktem. Zwróciłam jednak uwagę na niebagatelną rolę doświadczenia w procesie twórczym – aspektu, któremu należałoby poświęcić osobne studia.

Część analityczna ma natomiast nieco umowny charakter. Muszę przyznać, że przystąpiłam do niej z dużym uprzedzeniem, obawiając się popaść w akademicką jałowość, która zagraża wszelkim próbom interpretacji poezji, co od dawna już trapi jej badaczy:

(...) Takie przekonania odnośnie natury poezji przyczyniły się do oddzielenia poezji od myśli. Al-Ġāhiz twierdzi nawet, że poezja jest antytezą myśli, ponieważ, według niego, elokwencja w poezji jest czymś, co może być zrozumiane bez odniesienia do myśli i nie wymaga interpretacji².

To przecież zawarte w aneksie tłumaczenia najlepiej mają o niej zaświadczać. Celowo więc nie omawiałam kolejno utworów poszczególnych poetów, tylko wynotowywałam z ich wierszy te cechy, które wydały mi się symptomatyczne dla rysu pokolenia. W toku rozważań uznałam ich za twórców nowatorskich o tyle, o ile udało im się zrealizować zamierzenia, które zajmowały poetów egipskich od okresu modernizmu, czyli odejść od tradycyjnej tematyki, na rzecz poezji osobistej, celebrującej codzienność, podejmującej kwestie egzystencjalne i dyskutującej je w sposób otwarty, bez narzuconych z góry przekonań. W konsekwencji tych przemian powstał nowy język poezji, posługujący się idiomem współczesnym, zróżnicowany i właściwy poszczególnym twórcom, a poruszane zagadnienia traktowane są niezwykle subiektywnie. Nowa poezja wykształciła te cechy, których brakowało w dotychczasowej poezji egipskiej: skoncentrowanie się na narracji i scenach codziennych, odrzucenie tradycyjnej roli poety - wieszczka, dystans do własnej osoby w roli twórcy, i w roli reprezentanta zbiorowych czy narodowych sumień, odrzucenie funkcji poety jako odpowiedzialnego za zachowanie tradycji i piękna języka, brak systemowych cech wersyfikacji, przezroczystość języka, ale nie pozbawienie go właściwości stylu i brak idiomu

² Adonis, op. cit., s. 27.

poetyckiego i kulturowego. Realizuje w tym również cechy literatury postmodernistycznej, czyniąc to najwyraźniej poprzez swój eklektyzm, irracjonalizm, chaos, zabawę formą, odsyłanie do innych tekstów, brak kontynuowania tradycji, ale i bunt i zbliżenie do kultury masowej oraz ów szczególny przełom, polegający na „przewartościowaniu myślenia o kompetencjach poezji, która – tracąc rangę rewelatoriki Absolutu – zyskuje (nie od razu doceniony) przywilej inscenizowania sensu nietrwającego już transcendentnie wobec tekstu (języka) lecz wydarzającego się immanentnie w tekście (języku)”³. Mimo to wciąż uwikłana jest w dawne dylematy, tj. odejście od dziedzictwa narodowego, chybione próby określenia tożsamości i przekazywania go w obrębie literatury. Ważnym również problemem pozostaje tu bariera nie tylko pomiędzy nią a odbiorcą tradycyjnym, ale również na polu sztuki - podtrzymywanie zjawiska dwutorowości w najnowszej literaturze egipskiej. W tym sensie podziela ona los całego zjawiska *New Writing*, jak również innych sztuk współczesnych, które do pewnego tylko stopnia znajdują dla siebie odbiorców.

Chciałabym podkreślić, że rozprawa ta nie była pomyślana jako bezkrytyczna pochwała poezji poematu prozą z jednoczesnym potępieniem poezji wcześniejszych pokoleń, w czym całkowicie podpisuję się pod wypowiedzią Ḥilmī’ego Sālīma, że: „poezja jest bardzo różnorodna, niczym orkiestra złożona z wielu dźwięków, instrumentów i melodii”⁴ i wystarczająco pojemna, by objąć swoim zasięgiem różne jej odmiany. Nie określiłabym zatem dorobku pokolenia lat 90. całkowitym przełomem w poezji⁵, choć bez wątplenia uznaję w tej rozprawie jego tworców za generacją nowatorską, która sięgnęła do dobrych zdobyczy wypracowanych przez swoich poprzedników, i z entuzjazmem odniosła się do niektórych młodych autorów, z którymi odczuwa więź. Również dzięki temu wciąż pozostaje zjawiskiem żywym, które będzie się rozwijać i stymulować kolejne poetyckie „rewolucje”. Trzeba wziąć jednak pod uwagę, że poezja ma określone pole manewru i nie można oczekiwać od niej wprowadzania zbyt daleko idących zmian, gdyż jej rolą wydaje się być jedynie przearanżowywanie znanych już elementów i ograniczonych w kulturze tematów, poprzez

³ Agnieszka Kluba, op. cit., s. 11.

⁴ Wywiad z Ḥilmī’em Sālīmem: *Anā fattāh sikak šī ‘riyya*, „Ši‘r”, nr. 129, Al-Qāhira 2008.

⁵ „Po pierwsze, zamiast kategorii przełomu – a więc raptownej zmiany (...) – krytycy coraz częściej posługują się kategorią przesilenia, oznaczającą proces, który zgarnia obszar dużo większy niż tylko literaturę, lecz postępuje wolniej (...). Prawidłowością przesilenia jest (...) powolne wyłanianie się sztuki, która częścią własnej praktyki czyni przekonanie o niemożności uwolnienia się od form dawnych i stworzenia form własnych. Istota przesilenia wyraża się więc w pogłębieniu procesów, które pojawiły się już w awangardzie, choć wynikały z opozycji wobec niej”. P. Czapliński, P. Śliwiński, *Literatura polska 1976-1998. Przewodnik po prozie i poezji*, Kraków 1999, (cyt. za Anna Tryksza, op. cit., s. 145. Na temat przełomu w literaturze lat 90.: Joanna Orska, op. cit., s. 7-22).

pogłębianie ich i wydobywanie nowych perspektyw. Dodatkowo również w ponowoczesnych realiach, gdzie „pełno ruchu bezładnego, w jakim jedna zmiana miejsca nie różni się od drugiej⁶” sztuka ma ograniczone możliwości. Tej poezji udało się jednak dokonać pewnych przeobrażeń. Kierunek w którym będzie się rozwijać i to, jak wpływać będzie na losy przyszłej poezji arabskiej, wyklaruje się dopiero w przyszłości. Możemy jednak spróbować przeprowadzić pewne hipotezy w oparciu np. o doświadczenie nowojorskiej szkoły poetów, którą z egipskim pokoleniem lat 90. łączy obrazoburczy charakter tworzonej przez nich poezji, która „odstąpiła od naładowanego ukrytymi znaczeniami i symbolami wiersza nowokrytycznego i skupiła się na słowach i obrazach, uwolnionych od obowiązku znaczenia czegokolwiek poza samym sobą”⁷ Poezja szkoły nowojorskiej, jak wiadomo, wciąż żyje sławą poetów, z których niektórzy jak Frank O’Hara stali się popularnym wzorcem poetyckiej awangardy dla kolejnych pokoleń twórców, inni natomiast, jak John Ashberry, mimo swojego niezaprzecznego talentu, wycofali się w obręb zamkniętych dla przeciętnego czytelnika murów „artystyczno-universyteckiego getta”⁸. Już teraz można przecież zauważyć, że pewni twórcy z grona poetów egipskich pokolenia lat 90. „wysuwają się na prowadzenie”, innych zaś przytłaczać zaczyna nieprzekraczalna bariera artystycznej krótkowzroczności i ograniczoności własnego talentu. Ale to właśnie dzięki tym poszczególnym twórcom udaje się tej poezji choć na chwilę uwolnić od dychotomii „nowe – stare” oraz dyskursu podziałów, przełomów i pokoleń.

Poezja pokolenia lat 90. jest nowa również ze względu na towarzyszące jej nowe modele interpretacji, których jednak nie wykształciła zbyt wiele. Ja w swojej rozprawie posłużyłam się pojęciem „strategii” (z pełną świadomością jego ograniczonej natury) które miało za zadanie podkreślić spójność nowych metod i różnych płaszczyzn ich interpretacji - nieoddzielność postawy, perspektywy i języka, o której mówi Piotr Sommer w kontekście poetów amerykańskich⁹. Równocześnie starałam się w ten sposób nadać tej analizie jak najpełniejszy kształt. Zdaję sobie jednak sprawę z tego, że jest to zaledwie jedna z wielu możliwości (pewnie nie najdoskonalsza) opisu tej poezji. Równocześnie świadoma jestem faktu, że aby dogłębnie zinterpretować twórczość pokolenia lat 90. w poezji, należałoby

⁶ Zygmunt Bauman, *Ponowoczesność, czyli o niemożliwości awangardy*, w: Grzegorz Dziamski, *Awangarda w perspektywie postmodernizmu*, Poznań 1996.

⁷ Joanna Durczak, *Szkoła nowojorska w: Historia literatury amerykańskiej XX wieku*, tom 2, red., Agnieszka Salska, Kraków 2003, s. 203.

⁸ Tamże, s. 217.

⁹ Piotr Sommer, *O krok od nich. Przekłady z poetów amerykańskich*, Wrocław 2006, s. 537.

poświęcić osobną rozprawę każdemu z analizowanych tu zagadnień. Sam sposób obrazowania, rytm, język, czy chociażby motyw tożsamości, to bardzo rozległe problematy, które zostały przeze mnie tylko zasygnalizowane. W swojej analizie nie starałam się na siłę odszukiwać głębokich sensów i próbowałam unikać ostatecznych konkluzji. Moim zamierzeniem było jedynie uchwycenie wyróżników nowej poezji egipskiej, bez wdawania się w rozważania krytycznoliterackie, traktując ją bardziej jako grupę tekstów, do której „można się dostać przez rozliczne wejścia, z których żadne nie powinno zostać uznane za główne”¹⁰, i jednocześnie nadać jej interpretacji jak najmniej opresyjny charakter, z pełną świadomością, że jej głównym celem jest „afirmacja istnienia samej mnogości, która nie jest istnieniem”¹¹, gdyż, by dalej zacytować autora „Od nauki do literatury” „jedynie pisanie potrafi rozbić teologiczny obraz, jaki narzuca nauka, odeprzeć patriarchalny terror, jaki sieje nadużywana *prawda* wywodów i treści, otworzyć dociekaniom całą przestrzeń języka”¹².

¹⁰ Roland Barthes, *Teoria tekstu*, (cyt. za: Anna Burzyńska, Michał, Paweł Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2009, s. 321).

¹¹ Tamże.

¹² Roland Barthes, *Od nauki do literatury*, (cyt. za: A. Burzyńska, P. Markowski, op. cit., s. 320).

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia przedmiotowa:

Studia, opracowania krytyczne

Abbas, Adnan, 2000, *Poezja arabska (druga połowa XIX – pierwsza połowa XX wieku)*, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe UAM.

Abbas, Adnan, 2001, *Arabic poetic terminology*, Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM.

Adonis, 1990, *An intruduction to Arab poetics*, London, Saqi Books.

Alaidy, Ahmed, 2006, *Being Abbas El Abd*, trans. Humphrey Davies, Cairo-New York, The American University in Cairo Press.

Allen, Roger, 1998, *The Arabic Literary Heritage: the development of its genres and criticism*, Cambridge – New York, Cambridge University Press.

Anātāīs, Ğāk, 2004, *Yūsuf al-Ḥāl wa mağallatuh “Ši’r “*, Bayrūt, Ergon Verlag Wuerzburg in Kommission.

Amīn, Ğalāl, *Miṣr wa miṣriyyūn fī ‘ahd Mubārak (1981-2008)*, 2009, Al-Qāhira, Dār Mirīt.

Arabische Literatur, postmodern, 2004, Herausgegeben von Angelika Neuwirth, Andrea Pflitsch, Barbara Winckler, Muenchen, Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG.

Arberry, Arthur J., 1980, *Modern Arabic poetry: an anthology with English verse translations*, Cambridge, Cambridge University Press.

Al-‘Āydī, Aḥmad, 2008, *An takūn, “‘Abbās al-‘Abd”*, Al-Qāhira, Dār al-Mirīt.

Al-Ba‘albakī, Rūḥī, 2002, *Al-Mawrid. A modern Arabic-English Dictionary*, Beyrūt, Dār al-‘ilm wa al-malāyīn.

Badawi, M. M., 1975, *A critical introduction to modern Arabic poetry*, tłum. i wstęp Humphrey Davies, Cambridge, Cambridge University Press.

Badawi, M. M., 1970, *An anthology of modern Arabic verse*, Oxford, Oxford University Press.

Badawi, M. M., 2006, *Modern Arabic literature*, Cambridge, Cambridge University Press.

Al-Baḥrāwī, Sayyid, 2008, *Muḥtārāt aš-ši'r al-'arabī al-ḥadīṯ fī Miṣr*, Al-Qāhira, AFAQ BOOKS.

Bateson, Mar Catherine, 1970, *Structural continuity in poetry: a linguistic study of five pre-Islamic Arabic odes*, Paris, Mouton.

Bielawski, Józef, 1995, *Klasyczna literatura arabska*, Warszawa, Wydawnictwo Akademickie DIALOG.

Bielawski, Józef, Kozłowska, Jolanta, Machut-Mendecka, Ewa, Skarżyńska-Bocheńska, Krystyna, 1989, *Nowa i współczesna literatura arabska 19 i 20 w. – Literatura arabskiego Maghrebu*, Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe.

Bielawski, Józef, Skarżyńska-Bocheńska, Krystyna, Jasińska, Jolanta, 1978, *Nowa i współczesna literatura arabska 19 i 20 w. – Literatura arabskiego Wschodu*, Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe.

Boulatta, Issa J., 1976, *Modern Arab poets 1950-1975*, Washington, Three Continent Press.

Brugman, J., 1984, *An introduction to the history of modern Arabic literature in Egypt*, Leiden: Brill.

Cantarino, V., 1975, *Arabic poetics in the golden age: selection of texts accompanied by preliminary study*, Leiden: Brill.

Calinescu, George, 1972, *Studies in poetics*, Bucharest, "Univers".

Aḍ-Ḍab', Maḥmūd Ibrāhīm, 2003, *Qaṣīdat an-naṭr wa taḥawwulāt aš-ši'riyya al-'arabiyya*, Al-Qāhira, Al-Hay'a al-'Āmma li-Quṣūr at-Taḳāfa.

Danecki, Janusz, Kozłowska, Jolanta, 1996, *Słownik arabsko-polski*, Warszawa, Wiedza Powszechna.

Ḍayf, Šawqī, 1961, *Al-Adab al-‘arabī al-mu‘āšir fī Mišr*, Al-Qāhira, Dār al-Ma‘ārif.

Ḍayf, Šawqī, 1959, *Dirāsāt fī aš-ši‘r al-mu‘āšir*, Al-Qāhira, Dār al-Ma‘ārif.

Ad-Dīn, Šalāh ‘Abd at-Tawwāb, *Madāris aš-ši‘r al-‘arabī fī al-‘ašr al-ḥadīt*, Dār al-itāb al-Ḥadīt.

Enani, Mohamed, 1996, *Modernist & Postmodernist Arabic Verse Since 1970*, Cairo, G.E.B.O.

Enani, Mohamed, 2008, *On Translating Arabic. A Cultural Approach*, Cairo, G.E.B.O.

Enani, Mohamed, 1995, *Prefaces to Contemporary Arabic Literature with a Miniature Anthology of Modern Arabic Poetry Since the 1970s*, Cairo, G.E.B.O.

Enani, Mohamed, Metwalli, Mohamed, 2003, *Angry Voices. An Anthology of the Off-Beat. New Egyptian Poetry*, Fayetteville, The University of Arkansas Press.

Encyclopedia of Arabic Literature, 1995, ed. J.S.Meisami, P.Starkey, London- New York, Routledge.

Grundriß der Arabischen Philologie, 1987, t. II: Literaturwissenschaft, Wiesbaden, Helmut Gätje (Hrsg.)

Grunenbaum von, G.E., 1973, *Arabic poetry: theory and development: (third Giorgio Levi Della Vida Biennial Conference, May 14-16, 1971, University of California, Los Angeles)*, Wiesbaden, Otto Harrassowitz.

Haywood, John A., 1971, *Modern Arabic literature 1800-1970: an introduction, with extracts in translation*, London, Lund Humphries.

Isma‘il, ‘Izz ad-Din, 1981, *Aš-Ši‘r al-‘arabī al-mu‘āšir, qaḍāyah wa zawāhiruh al-fanniyya wa al-ma‘nawiyya*, Bayrūt, Dār al-‘Awda wa Dār at-Ṭaqāfa.

Jacquemond, Richard, 2008, *Writers, State, and Society in Modern Egypt*, Cairo - New York, The American University in Cairo Press.

Jayyusi, Salma Khadra, 1987, *Modern Arabic poetry. An Anthology*, New York, Columbia University Press.

Johanson, Lars, 1994, *Arabic prosody and its applications in Muslim poetry*, Stockholm, Swedish Research Institute in Istanbul.

Kendall, Elisabeth, 2006, *Literature, Journalism and the Avant-Garde Intersection in Egypt*, New York, Routledge.

Khouri, Mounah A., 1974, *An anthology of modern Arabic poetry*, Berkley, California University Press.

Khouri, Mounah A., 1987, *Studies in contemporary Arabic poetry and criticism*, Piedmont, Jahan Book.

Kitāb *abḥāt al-mu'tamar al-'āmm li-ittihād al-udabā' wa al-kuttāb al-'arab*, 2006, Al-Qāhira, Al-Hay'a al-'Āmma li-Quṣūr at-Taqāfa.

Machut-Mendecka, Ewa, 2000, *Studies in Arabic Theatre and Literature*, Warsaw, Academic Publishing House DIALOG.

Maḥḡūb, Mūsà, 1997, *Al-Mīzān*, Al-Qāhira, Maktabat Madbūlī.

Al-Malā'ika, Nāzik, 1981, *Qaḍāyā aš-ši'r al-mu'āṣir*, Bayrūt, Dār al-'Ilm li-al-Malāyīn.

Michalak-Pikulska, Barbara, 2002, *Modern Poetry and Prose of Oman*, Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Michalak-Pikulska, Barbara, 2006, *Modern Poetry and Prose of Bahrain*, Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Mitchell, T.F, 1978, *An introduction to Egyptian colloquial Arabic*, Oxford, Clarendon Press.

Moreh, Samuel, 1976, *Modern Arabic poetry 1800-1970: the development of its forms and themes under influence of western literature*, Leiden, E. J. Brill.

Moreh, Shmuel, 1988, *Studies in modern Arabic prose and poetry*, Leiden - New York - København - Köln, Brill.

Moubadder, Kamal, 1994, *Poetry of resistance in Mt. Aamil 1982-1985*, Stockholm, Stockholm univ.

Muwāfi, ‘Abd al-‘Aziz, 2006, *Qaṣīdat an-naṭr. Min at-ta’sīs ilà marǧi’iyya*, Al-Qāhira, Al-Hay’a al-Miṣriyya al-‘Āmma li-al-Kitāb.

Muwāfi, ‘Abd al-‘Aziz, 1999, *Taḥawwulāt an-naṣra wa balāġat al-infiṣāl. Dirāsāt wa qaḍāyā fī qaṣīdat an-naṭr al-‘arabiyya*, Al-Qāhira, Al-Hay’a al-‘Āmma li-Quṣūr at-Taqāfa.

Našā’at, Kamāl, 1998, *Ši’r al-ḥadāta fī Misra*, Al-Qāhira, Al-Hay’a al-Miṣriyya al-‘Āmma li-al-Kitāb.

Ar-Rafi’i, 1992, ‘Abd ar-Raḥman, *Šu‘arā’ al-waṭaniyya fī Miṣra*, Al-Qāhira, Dār al-Ma‘ārif.

Rahimieh, Nasrin, 1990, *Oriental responses to the West: comparative essays in select writers from Muslim world*, Leiden, Brill.

Rayyān, Amġad, 1998, *Min at-ta’dud ilà al-ḥiyād, qirā’a fī nuṣūṣ šī’riyya ġadīda*, Al-Qāhira, Al-Hay’a al-Miṣriyya al-‘Āmma li-al-Kitāb.

Siwiec, Paweł, 2005, *Rytm staroarabskiej kasydy*, Kraków, Księgarnia Akademicka.

Siwiec, Paweł, 2008, *Zarys poetyki klasycznego wiersza arabskiego*, Kraków, Księgarnia Akademicka.

Sowayan, Saad Abdullah, 1985, *Nabati poetry: the oral poetry of Arabia*, Berkley – Los Angeles, University of California Press.

Sperl, Stefan, 1996, *Qasida poetry in Islamic Asia and Africa. 1. Classical traditions and modern meanings*, Leiden – New York, E.J. Brill.

Springborg, Robert, 1989, *Mubarak’s Egypt: Fragmentation of the Political Order*, Boulder, CO: Westview Press.

Stetkevych, Jaroslav, 1970, *The modern Arabic literary language: lexical and stylistic developments*, Chicago, University of Chicago Press.

Stępniewska-Holzer, Barbara, Holzer, Jerzy, 2006, *Egipt. Stulecie przemian*, Warszawa, Wydawnictwo Akademickie DIALOG.

Sulaiman, Khalid A., 1984, *Palestine and modern Arab poetry*, London, Zed Books.

Ṭabaddud, Abd Muḥsin, 2006, *Ṭaṭawwur wa tağaddud fī aš-ši'r al-miṣrī al-ḥadīṭ*, Al-Qāhira, Al-Hay'a al-Miṣriyya al-‘Āmma li-al-Kitāb.

Tāwrīrīt, Bašīr, 2008, *Manāhiğ an-naqd al-adabī al-mu‘āṣir, dirāsa fī al-uṣūl wa malāmiḥ wa iškālāt*, Al-Qāhira, Al-Hay'a al-Miṣriyya al-‘Āmma li-al-Kitāb.

The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics. Arabic Poetics, 1993, ed. A. Preminger, T.V.F. Brogan, New Jersey – Princeton, Princeton University Press.

Tradition, Modernity and Postmodernity in Arabic Literature: Esseys in Honour of Professor Issa J. Boullata, 2000, ed. Kamal Abdel-Malek and Wael B. Hallaq, Leiden-Boston-Koeln, E.J.Brill.

‘Utmān I‘tidāl, 1998, *Idā'at an-nas. Qirā'āt fī aš-ši'r al-‘arabī al-ḥadīṭ*, Al-Qāhira, Al-Hay'a al-Miṣriyya al-‘Āmma li-al-Kitāb.

Vatikiotis, Panayotis J, 1991, *The history of modern Egypt: from Muhammed Ali to Mubarak*, London, Weidenfeld and Nicolson.

Wiebke, Walther, 2008, *Historia literatury arabskiej*, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN.

Zbiory poezji:

‘Abd Allāh, Fathī, 2002, *Mūsīqiyyūn li-adwār ṣağīra*, Al-Qāhira, Al-Hay'a al-‘Āmma li-Quṣūr at-Ṭaqāfa.

- 1993, *Rā'ī al-miyāh*, Al-Qāhira, Al-Hay'a al-Miṣriyya al-‘Āmma li-al-Kitāb.

- 1998, *Sa‘āda muta’ahḥira*, Al-Qāhira, Al-Hay'a al-Miṣriyya al-‘Āmma li-al-Kitāb.

‘Abd al-Laṭīf, Yāsir, 1995, *Nās wa aḥğār*, Al-Qāhira, nakład własny.

- 2002, *Qānūn al-wirāṭa*, Al-Qāhira, Dār Mirīt.

- 2008, *Mūsīqà al-ašyā’*, Al-Qāhira, Dār Ilyās.

- ‘**Abd** as-Salām, Karīm, 1997, *Bi-ittiğāh laylinā al-aşlī*, Al-Qāhira, Ad-Dār al-Ğadīda.
- ‘**Abd** al-Wahāb, ‘Azmī, 2002, *Ba‘da ħurūğ al-mallāk mubāşaratan*, Al-Qāhira, Dār Mirīt.
- Al-‘Aryān**, Şahāta, 1998, *Ġarīza asāsiyya*, Al-Qāhira, Dīwān al-Ğarād.
- ‘**Awwād**, Bahā’, 1998, *Şams al- aşıl*, Al-Qāhira, Dīwān al-Ğarād.
- 2008, *Yawm al-iṭṭayn al-aḥīr*, Al-Qāhira, Silsilat Kitāb Şālūn.
- Badawī**, Muḥammad, 2007, *Kitāb fī ġarīda: Dīwān aş-şi‘ir al-‘arabī fī ar-rub‘ al-aḥīr min al-qarn al-‘işrīn*, nr. 106.
- Dāwud**, Ibrāhīm, 2007, *Ĥālī ... māşī*, Al-Qāhira, Dār Mirīt.
- 2001, *Infīğārāt idāfiyya*, Al-Qāhira, Dār Mirīt.
- 2000, *Yabdū annanī ġi‘tu muta‘aḥḥīran*, Al-Qāhira, Dār Mirīt.
- Ad-Dināşūrī**, Usāma, 2003, *‘Ayn sārīḥa wa ‘ayn mundahişa*, Al-Qāhira, Dār Mirīt.
- Dīwān** aş-şi‘r. *Al-Multaqā al-awwal li-qaşīdat an-naṭr*, 2009, Al-Qāhira, Ad-Dār li-an-Naşr wa at-Tawzī‘.
- Farğalī**, Nāşir, 1996, *Rūmanṭīqā*, Al-Qāhira, Kitāb Al-Arba‘ā’iyyūn.
- Fathī**, Şafā’, 1996, *Wa layla*, Al-Qāhira, Dār Şarqiyyāt.
- 1998, *‘Arā’is ḥaşabiyya şağīra tasbaḥ fī samawāt al-Minyā wa Berlin*, Al-Qāhira, Dār Şarqiyyāt.
- Fu‘ād**, ‘Imād, 1998, *Aşbāḥ ġaraḥathā al-iḍā‘a*, Al-Qāhira, Dīwān al-Kitāba al-Uḥrā.
- 2002, *Taqā‘ud zīr nisā‘a ‘ağūz*, Al-Qāhira, Dār Şarqiyyāt.
- Ĥalīd**, ‘Alā’, 2006, *Kursiyān mutaqaḥbilān*, Al-Qāhira, Dār Şarqiyyāt.
- 2007, *Tusbiḥin ‘ala ḥayr*, Al-Qāhira, Dar Şarqiyyāt.
- Ĥalīfa**, Īhāb, 2007, *Masā’ yastariḥ ‘alā aṭ-ṭāwila*, Al-Qāhira, Şarikat al-Amal li-aṭ-Ṭibā‘a wa an-Naşr.

- 2008, *Qabla al-layl bi-aš-šāri* , Al-Qāhira, İzīs .

Hayr Allāh, Maḥmūd, 2001, *Saqāṭat min an-nāfida*, Al-Qāhira, Dār Mirīt.

Hidr, Fāris, 2002, *Al-Laḍi marra min hunā*, Al-Qāhira, Al-Hay'a al-Miṣriyya al-‘Āmma li-al-Kitāb.

Hidr, Ḥasan, 2002, *Dā'iman yataḥaddat ma'aḡā'bīn*, Al-Qāhira, Al-Hay'a al-Miṣriyya al-‘Āmma li-al-Kitāb.

Husayn, Hudà, 2002, *Aqni'at al-warda*, Al-Qāhira, Dār Mirīt.

Manşūr, ‘Alī, 1992, *‘Alà bu'd huṭwa*, Al-Qāhira, Al-Kitaba al-Uhrà.

- 2007, *Fī madīḡ saḡarat aš-şubbār*, Al-Qāhira, Ad-Dār li-an-Naşr wa at-Tawzī‘.

Mirsāl, Īmān, 1998, *Al-Mašī atwal waqt mumkin*, Al-Qāhira, Dār Şarqiyyāt.

- 2006, *Ġuḡrāfyā badīla*, Al-Qāhira, Dār Şarqiyyāt.

- 1995, *Mamarr mu'tim yasluḡ li-ta'allum ar-raqs*, Al-Qāhira, Dar Şarqiyyāt.

Mutawalli, Muḡammad, 1998, *Al-Qiṣṣa allatī yuraddiduhā an-nās hunā fī al-minā*’, Al-Qāhira, Dīwān al-Ġarād.

- 1992, *Ḥadata dāta marra anna*, London, Riad el-Rayyes.

Qindil, Fāṭima, 2008, *As'ila mu'allaqa ka-dabā'ih*, Al-Qāhira, Dār an-Nahḡa al-‘Arabiyya.

- 1995, *Şamt quṭna mubtalla*, Al-Qāhira, Dār Şarqiyyāt.

Qurani, Maḥmūd, 2006, *Awqāt maṭāliyya li-maḡabbat al-a'dā*’, Al-Qāhira, Dār Mirīt.

- 2003, *Aš-Şayṭān fī ḡaql at-tūt*, Al-Qāhira, Dār Mirīt.

Rahā, Yūsuf, 1999, *Azhār aš-şams*, Al-Qāhira, Dār Şarqiyyāt.

Şabri, Māhir, 1998, *Māryūnīt*, Al-Qāhira, Dīwān Al-Ġarād.

Samir, Mu'min, 2009, *Tafkīk as-sa'āda*, Al-Qāhira, Haven.

Şarşar, Şādiq, 1998, *Aḡir ḡabbat mūsikà*, Al-Qāhira, Aşwāt Adabiyya.

Aš-Šawwāf, Haytam, 1998, *Asānsīr*, Al-Qāhira, Dīwān al-Ġarād.

Šukrī, Ġirġis, 1996, *Bi-lā muqābil asquṭu asfal ḥidā'i*, Al-Qāhira, Al-Hay'a al-‘Āmma li-Quṣūr at-Taqāfa.

- 1998, *Raġul ṭayyib yukallim nafsahu*, Al-Qāhira, Dār Šarqiyyāt.

- 2004, *Wa al-aydī ‘uṭla rasmiyya*, Al-Qāhira, Dār Šarqiyyāt.

Ṭaha, Aḥmad, 1998, *Imbarātūryat al-ḥawā'iṭ. Anāšīd wa ḥikāyāt*, Al-Qāhira, Dīwān al-Ġarād.

- 1992, *Ṭāwila '48*, Al-Qāhira, Al-Hay'a al-Miṣriyya al-‘Āmma li-al-Kitāb.

At-Tūnsī, Ranā, 2002, *Waṭan ismuhu ar-raġba*, Al-Qāhira, Dār Mirīt.

Weidner, Stefan, 2000, *Die Farbe der Ferne, Moderne arabische Dichtung*, Muenchen, Verlag C.H. Beck.

Yamānī, Aḥmad, 2008, *Amākin ḥātī'a*, Al-Qāhira, Dār Mirīt

- 2001, *Wardāt fi ra's*, Al-Qāhira, Dār Mirīt.

Yusrī, Zahra, 2001, *Yalzam ba'd al-waqt*, Al-Qāhira, Al-Hay'a al-Miṣriyya al-‘Āmma li-al-Kitāb.

- 1999, *Zuġāġ yatakassar*, Al-Qāhira, Dīwān al-Kitāba al-Uḥrà.

- 2006, *Niṣf wa 'ī*, Al-Qāhira, Dār Mirīt.

Yūsuf, Ašraf, 2007, *Ḥašīlatī al-yawm ... qubla*, Al-Qāhira, Dār Šarqiyyāt.

- 2002, *Ya 'malu munādiyan li-al-arwāḥ*, Al-Qāhira, Dār Šarqiyyāt.

Yūsuf, Milād Zakariyyā, 2006, *Kawāriṭ al-faraḥ wa maḥāṭir as-sa'āda*, Al-Qāhira, Al-Hay'a al-‘Āmma li-Quṣūr at-Taqāfa.

- 1996, *Sayyid al-‘ālam*, Al-Qāhira Al-Hay'a al-Miṣriyya al-‘Āmma li-al-Kitāb.

Az-Zayyāt, Yāsir, 2009, *Aḥsudu al-mawtā*, Al-Qāhira, Ad-Dār li-an-Našr wa at-Tawzī'.

Zbiory wierszy z kolekcji prywatnych:

‘Aliyya ‘Abd as-Salām (z wierszami z tomiku *Taḥta ḥaṭṭ al-istiwā*’), Īhāb Ḥalīfa, Maḥmūd Šaraf (z następującymi zbiorami poetyckimi: *Huwāt ṭabī‘iyya*, *Mihnat at-tanaffus*), ‘Azmī ‘Abd al-Wahāb (z następującymi zbiorami poetyckimi: *An-Nawāfiḍ lā aṭar lahā*, *Al-Asmā’ lā talīq bi al-amākin*, *Bi-akāḍīb sawdā’ kaṭīra*, *Ḥāris al-fanār al-‘ağūz*), Mīlād Zakariyyā Yūsuf (wiersze, które złożą się na kolejny tomik), Muḥammad Mutawallī, Yūsuf Raḥā (wiersze z niepublikowanego jeszcze zbioru *Kull amākininā*).

Artykuły i czasopisma:

Abbas, Adnan, 1998, „Arabska terminologia poetycka”, *Z Mekki do Poznania*, pod red. Henryka Jankowskiego, Poznań, s. 1-11.

Abbas, Adnan, 2009, „Krytyka literacka a współczesna poezja arabska” (referat wygłoszony podczas VIII Ogólnopolskiej Konferencji Arabistycznej 8-9 maja 2009).

Abbas, Adnan, 1999, „Various forms of Arabic poetry during the Interwar-period”, *Studia arabistyczne i islamistyczne*, nr. 7, Warszawa.

‘**Abd** Allāh, Fathī, „’Unf huwa al-wağh al-aḥar li-al-ḥawf”, <http://egyptianpoetry.jeeran.com/Fathi%20Abdalla%20-%20Intr%20Alahram%20al3araby.htm>, (12.2009).

‘**Abd** al-Fattāḥ, Hanā’, 2009, “Aš-ši‘r wa al-masraḥ qarīnan lā yaftariqān”, *Mulahḥaṣāt abḥāt - Multaqā al-qāhira ad-dawlī at-ṭānī li-aš- ši‘r al-‘arabī: 15-18 mārs*, s. 73-80.

‘**Abd** al-Maṭlab, Muḥammad, 2009, „Taḥawwulāt al-luġa fi ši‘riyya al-ḥadāṭa”, (referat wygłoszony podczas II Międzynarodowego Kongresu Poezji Arabskiej w Kairze).

‘**Abd** al-Laṭīf, Muḥammad Ḥamāsa, 2009, „Al-manhağ an-naḥwī fi taḥlīl an-naṣṣ aš-ši‘rī”, *Mulahḥaṣāt abḥāt - Multaqā al-qāhira ad-dawlī at-ṭānī li-aš- ši‘r al-‘arabī: 15-18 mārs*, s. 49-51.

‘**Abd** al-Laṭīf, Yāsir, 2009, „Azmat Ḥiğāzī wa qaṣīdat an-naṭr. Ma‘raka bayta”, *Al-Badīl*, Al-Qāhira.

‘Abduh, Yāsir, 2005, „Al-Mubdi‘ūn al-ğudūd: warīṭna ḥayāt taqāfiyya ‘arğā’ ... wa al-faḍl li as-sābiqīn”, *Aṭ-Taqaḥfa al-ğadīda*, nr. 181, Al-Qāhira.

Al-‘Ālim, Maḥmūd Amīn, 1994, “Madḥal ilà qirā’at aš-ši‘r al-miṣrī al-mu‘āṣir”, *Ibdā’*, Al-Qāhira.

Altieri, Charles, 2006, „John Ashbery i wyzwania postmodernizmu w sztukach wizualnych”, przeł. Kacper Bartczak, *Literatura na świecie*, nr.7-8, Warszawa.

Al-Aswany, Alaa, 2008, „Nikt nie rodzi się terrorystą”, *Gazeta Wyborcza*:

http://wyborcza.pl/1,75517,5247302,Nikt_nie_rodzi_sie_terrorysta.html (27.05.2009).

Barīrī, Muḥammad, 2009, „Qaṣīdat an-naṭr: ḥatmiyya taqāfiyya am iḥtiyār ġamālī”, (referat wygłoszony podczas II Międzynarodowego Kongresu Poezji Arabskiej w Kairze).

Bartczak, Kacper, 2006, „Poetyka totalna Johna Ashbery’ego”, *Literatura na świecie*, nr. 7-8, Warszawa.

Al-Bāzi‘ī, Sa‘d, 2009, “Qaṣīdat at-tağawwul wa tağawwul al-qirā’a”, *Mulaḥḥaṣāt abḥāt - Multaqà al-qāhira ad-dawlī aṭ-tānī li-aš- ši‘r al- ‘arabī: 15-18 mārs*, s. 15-16.

Būsriif, Ṣalāḥ, „Ṣadmat al-kitāba aw mā ba‘da al-qaṣīda: Ta’mulāt fi al-mašhad aš-ši‘rī al- ‘arabī al-mu‘āṣir”, <http://egyptianpoetry.jeeran.com/Sala7%20Bosraif%20-%20Sadmata%20alketaba.htm> (12.2008).

Buṣṭāwīsī Muḥammad, Ramaḍān, 1993, Nuṣuṣ aṭ-ṭamānīnāt, *Īqā‘āt*, nr. 1, Al-Qāhira.

Cărtărescu, Mircea, 2009, „Pokolenie lat 80 w kontekście postmodernistycznym”, *Dekada Literacka*, nr 11, Kraków: <http://www.dekadaliteracka.pl/?id=3486>.

Czapliński, Przemysław, 2005, „Powrót centrali?”, *Kresy*, 1-2, Lublin.

Darwīš, Aḥmad, 2009, “At-tarğama wa aš-ši‘r”, *Mulaḥḥaṣāt abḥāt - Multaqà al-qāhira ad-dawlī aṭ-tānī li-aš-ši‘r al- ‘arabī: 15-18 mārs*, s. 3-4.

Elmessiri, Abdelwahab M., 2005, „Techniki uwodzenia”, przekł. Agnieszka Piotrowska, *Czas Kultury*, nr. 6, Poznań.

Fu‘ād, ‘Imād, 2009, „Ru‘āt wa ḥārisūn. Awwal anṭūlūğyā li-qaṣīdat an-naṭr fī Miṣr”, *Al-Hilāl*, nr. 3, Al-Qāhira.

Al-Ġazzār, Muḥammad Fikrī, 2009, „Aš-ši‘r bi-i‘tibārihi fannan: al-ḥurūğ min dawā’ir al-adab”, *Mulahḥaṣāt abḥāt - Multaqā al-qāhira ad-dawlī aṭ-ṭānī li-aš-ši‘r al-‘arabī: 15-18 mārs*, s. 67-68.

Ḥiğāzī, Aḥmad ‘Abd al-Mu‘ṭī, 1996, “Hal naḥnu ‘alā abwāb naḥḍa ṭaqāfiyya”, *Ibdā’*, nr. 1, Al-Qāhira.

Ḥilmī Sālim, 2008, “Anā fattāḥ sikak ši‘riyya”, *Ši‘r*, nr. 129, Al-Qāhira.

Howeidy, Amira, 2004, “Enter Heikal”, *Al-Ahram Weekly Online*, nr. 698:

<http://weekly.ahram.org.eg/2004/698/fr3.htm> (15.04.2009).

Ibrāhīm, Sa‘d Ad-Dīn, Spring 2007, “A Politics of Inclusion”, *Democratiya*:

http://dissentmagazine.org/democratiya/article_pdfs/d8Interview.pdf.

‘Īsà, Muḥammad, 2009, “Al-qirā’at an-nafsiyya li-an-naṣṣ al-adabī al-‘arabī: namādiğ min aš-ši‘r al-‘arabī al-mu‘āṣir”, *Mulahḥaṣāt abḥāt - Multaqā al-qāhira ad-dawlī aṭ-ṭānī li-aš- ši‘r al-‘arabī: 15-18 mārs*, s. 61-66.

Ismā‘il, Hiba, 2009, “Mustab‘adūn”, *Al-Badīl*, nr. 600, Al-Qāhira.

La‘ībī, Šākir, „Qaṣīdat an-naṭr al-‘arabiyya al-maḥaliyya”,

<http://egyptianpoetry.jeeran.com/Shaker%20Le3iebi%20%20Qasidata%20alnasr%20alma7ly a.htm> (12.2008).

Al-Msaddī, ‘Abd as-Salām, 2009, „At-tawāṣul aš-ši‘rī bayna al-mubdī‘ wa an-nāqid wa al-mutalaqqī”, *Mulahḥaṣāt abḥāt - Multaqā al-qāhira ad-dawlī aṭ-ṭānī li-aš- ši‘r al-‘arabī: 15-18 mārs*, s. 21-25.

Mūsa, Šubḥī, 2009, ““An qaṣīdat an-naṭr”, *Al-Hilāl*, nr. 3, Al-Qāhira.

Našā’at, Kamāl, 1996, “Ši‘r al-ḥayāt al-yawmiyya”, *Ibdā’*, nr. 3, Al-Qāhira.

Nawrocki, Aleksander, 2009, „Reportaż z Kongresu Poezji Światowej w Kairze”, *Poezja*, nr. 73, Warszawa.

Osman, Tarek, „Egypt: a diagnosis”:

<http://www.opendemocracy.net/node/33418> (28.02.2008).

Osman, Tarek, “Egypt: The surreal painting”,

<http://74.125.77.132/search?q=cache:gpBuHn6AotsJ:www.opendemocracy.net/article/egypt-the-surreal-painting+ahl+theqa&cd=4&hl=pl&ct=clnk&gl=pl&client=firefox-a> (15.01.2008).

Osman, Tarek, “Nasser’s complex legacy”: www.opendemocracy.net, (15.01.2009).

Al-Qitt, ‘Abd al-Qādir, 1996, “Ru’yā li aš-ši’r al-‘arabī al-mu‘ašīr fī Miṣr”, *Ibdā’*, nr .3, Al-Qāhira.

Qurani, Maḥmūd, „Tamğīd al-nuqṣān”,

www.egyptianpoetry.jeeran.com/Ma7moud%20Qorani-%20Shahada.htm (12.2008)

Pankaj, Mishra, 2008, “Where Alaa Al Aswany Is Writing From”, *New York Times Magazine*: <http://www.nytimes.com/2008/04/27/magazine/27aswany-t.html> (27.04.2009).

Piotrowska, Agnieszka, 2009, „Egipt - New Writing”, złożone do druku w *Aspektach filiozoficzno-prozatorskich*.

Piotrowska, Agnieszka, 2009, „Kawiarnie literackie Kairu”, *Twórczość*, nr. 11, Warszawa.

Ar-Rabī’i, Maḥmūd, 2009, „Madḥal ilà qirā’at al-qaṣīda al-‘arabiyya”, *Mulahḥṣāt abḥāt - Multaqà al-qāhira ad-dawlī at-tānī li-aš- ši’r al- ‘arabī: 15-18 mārs*, s. 69-71.

Rakha, Youssef, 1999, “The locusts of Cervantes”, “Al –Ahram Weekly”, nr. 422, 25 – 31 March: <http://weekly.ahram.org.eg/1999/422/cu5.htm> (17.07.2009).

Ramaḍān, ‘Abd al-Mun‘im, 2009, “Iḥtartu an abta‘ida ‘an ṣirā‘ bi-lā ma‘anà”, *Al-Badīl*, nr. 600, Al-Qāhira.

Ar-Rawīnī, ‘Abla, “Šu‘arā’ as-sab‘īnāt fī Miṣra zāhira siyāsiyya ...wa taqāfiyya”, <http://egyptianpoetry.jeeran.com/Abla%20alrewiny%20-%20sho3raa%20al-70.htm> (12.2008).

Rayyān, Amğad, 1996, “Ḍaw’ kāmīl .. fanā’ kāmīl. Madḥal li-qirā’at qaṣīda (hawā’ tawaqqafa amāma al-bayt) li-Aḥmad Yamānī”, *Al-Kitāba al-uḥrā*, nr. 12/13, Al-Qāhira.

Rayyān, Amğad, 2009, “Multaqan yaqtaşir ‘alà ğīl at-*tamāniyyāt*”, *Al-Badīl*, nr. 600, Al-Qāhira.

Rayyān, Amğad, “*Şi’r al-laḥza ar-rāhina*”,
<http://egyptianpoetry.jeeran.com/Amjad%20Raiyan=Shahada.htm> (12.2008).

Sa‘āda, Kamīl, “*Mūsīqā aš-ši’r bayna al-falsafa al-wi‘ā’iyya wa šaṭaṭ al-muğaddidīn*”,
<http://egyptianpoetry.jeeran.com/Kemail%20Sa3ada-%20Mosika%20Alshe3r.htm> (12.2008).

Şakr, Hātim, 2009, “*Al-madḥal as-sardī li-qirā’at al-qaşīda*”, (referat wygłoszony podczas II Międzynarodowego Kongresu Poezji Arabskiej w Kairze).

As-Samṭī, ‘Abd Allāh, 2009, “*Al-Ab aš-ši’rī*”, *Al-Hilāl*, nr. 3, Al-Qāhira.

As-Samṭī, ‘Abd Allāh, “*Ġīl at-tis‘īniyyāt huwa al-ab aš- ši’rī aš-şağīr al-ğamīl li-qaşīdat an-naṭr al-mişriyya*”, <http://egyptianpoetry.jeeran.com/Abdalla%20Al-Samati%20-%20Jiel%2090.htm> (12.2008).

As-Samṭī, ‘Abd Allāh, 1993, “*Simāt aš-ši’riyya wa şifrātuhā*”, *Īqā‘āt*, nr. 1, Al-Qāhira.

Şamud, Hammāda, 2009, “*Aš-ši’r al-‘arabī al-mu‘āşir: siğālāt ḍallat ṭarīqahā*”, (referat wygłoszony podczas II Międzynarodowego Kongresu Poezji Arabskiej w Kairze).

Shehab, Shaden, 2005, “*That’s enough*”, *Al-Ahram Weekly On-line*, nr. 775:

<http://weekly.ahram.org.eg/2005/775/sc122.htm> (29.12).

Stetkevych, Jaroslav, 2009, “*Ad-dā’ira wa bu’ra: mustaqbal aš-ši’r al-‘arabī*”, (referat wygłoszony podczas II Międzynarodowego Kongresu Poezji Arabskiej w Kairze).

Şahāta, Muḥammad Sa‘d, „*Su’āl al-balāğa fi al-qaşīda al-ğadīda*”,

<http://egyptianpoetry.jeeran.com/Mohammad%20S.%20She7ata%20-%20Soaal%20Albalagha.htm> (12.2008).

Tawfiq, Sa‘īd, 2009, „*Al-qaşīda wa al-lawḥa*”, (referat wygłoszony podczas II Międzynarodowego Kongresu Poezji Arabskiej w Kairze).

‘Umrān, Kamāl, 2009, „Aš-ši‘r wa al-mustaqbal”, *Mulahḥaṣāt abḥāt - Multaqà al-qāhira ad-dawlī at-ṭānī li-aš-ši‘r al-‘arabī: 15-18 mārs*, s. 37-39.

Uniłowski, Krzysztof, 2004, „Zaangażowani i ponowocześni”, *Dekada literacka*, nr. 1 (203), Kraków: <http://www.dekadaliteracka.pl/?id=3844>

Walczak-Delanois, Dorota, 2002, „Poetyka cielesnego obrazu – poetyka wideoklipu”, *Pro Arte*, nr. 16, Poznań.

Zayd, ‘Alī ‘Išra, 1996, “In kāna haḍā ši‘ran fa-kalām al-‘arab bāṭil”, *Ibdā’*, nr. 3, Al-Qāhira.

Następujące czasopisma:

Alif: Journal of Comparative Literature, 1991, nr. 11, Cairo.

Banipal, 1999, nr. 6 London (2003, nr. 18., 2006, nr. 25, London, 2007, nr. 30, 2008, nr. 31, 2008, nr. 32).

Al-Fi‘l aš-si‘rī, 1994, nr. 2., Al-Qāhira.

Al-Ġarād, 1994 nr. 1, al-Qāhira (1994, nr. 2, 1996, nr. 3).

Ham āsīm, 1998, nr. 3, Al-Iskandariyya.

Īqā‘āt, 1993, nr. 1, Al-Qāhira.

Al-Kitāba al-uḥrā, 1992, nr. 2, Al-Qāhira (1992, nr. 3, 1993, nr. 4, 1993, nr. 5-6, 1994, nr. 9, 1996, nr. 12-13, 1998, nr. 20, 1999, nr. 19-20, 2000, nr. 21-22, 2001, nr. 23-24).

Aš-Ši‘r, 2001, nr. 1, Al-Qāhira (2002, nr. 2, 2003, nr. 3).

Aš-Ši‘r, 2008, nr. 129, Al-Qāhira (2008, nr. 130).

Aṭ-Ṭaqāfa al-ğadīda, 2005, nr. 181 (‘Adad ḥāṣṣ fi naqd al-kitāba ar-rāhina), Al-Qāhira.

oraz wszystkie numery czasopism *Ibdā’* i *Fuṣūl* od 1990-2000 roku.

Prace literaturoznawcze i filozoficzne:

Arystoteles, 1989, *Poetyka*, przekł. Henryk Podbielski, Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

Attridge, Derek, 2007, *Jednostkowość literatury*, Kraków, UNIVERISTAS.

Balakian, Anna, 1967, *The symbolist movement*, New York, Random House.

Balcerzan, Edward, 1998, *Poezja polska w latach 1939-1968*, Warszawa, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne.

Barańczak, Stanisław, 2009, *Etyka i poetyka*, Kraków, Znak.

Barthes, Roland, 2009, *Stopień zero pisania*, Warszawa, Aletheia.

Bauman, Zygmunt, 2000, *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Warszawa, Sic.

Bloom, Harold, 1976, *Poetry and repression: revisionism from Blake to Stevens*, New Haven, Yale University Press.

Bourideu, Pierre, 2001, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, Kraków, UNIVERSITAS.

Bradbury, Malcolm, 1986, *Modernism: 1890-1930*, Harmondsworth, Penguin Books.

Burzyńska, Anna, Michał, Markowski, Paweł, 2009, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków, Znak.

Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, 2000, *Co to jest filozofia?*, przekł. Paweł Pieniążek, Gdańsk, Słowo/obraz, terytoria.

Dziamski, Grzegorz, 1996, *Awangarda w perspektywie postmodernizmu*, Poznań, Humaniora.

Gibbons, Reginald, 1979, *The Poet's work – 29 masters of 20th century poetry on the origins and practice of their art*, Boston, Houghton Mifflin.

Hejwowski, Krzysztof, 2009, *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN.

Historia literatury amerykańskiej XX wieku, 2003, red. Agnieszka Salska, t. II, Kraków, UNIVERSITAS.

Kępiński, Piotr, 2007, *Bez stempla. Opowieści o wierszach*, Wrocław, Biuro Literackie.

Klejnocki, Jarosław, Sosnowski, Jerzy, 1996, *Chwilowe zawieszenie broni. O twórczości tzw. pokolenia „brulionu” (1986-1996)*, Warszawa, Wydawnictwo Sic.

Kluba, Agnieszka, 2004, *Autoteliczność – referencyjność – niewyraźność. O nowoczesnej poezji polskiej (1918-1939)*, Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.

Kornhauser, Julian, 2003, *Poetyka i codzienność*, Kraków, Wydawnictwo Literackie.

Lentricchia, Frank, 1980, *After the New Criticism*, Chicago, University of Chicago Press.

Nycz, Ryszard, 1995, *Intertekstualność i jej zakresy*, w: *Tekstowy Świat*, Warszawa, Instytut Badań Literackich.

Okopień-Sławińska, Aleksandra, 2007, *Semantyka wypowiedzi poetyckiej*, Kraków, UNIVERSITAS.

Orska, Joanna, 2006, *Liryczne narracje – nowe tendencje w poezji polskiej 1989-2006*, Kraków, UNIVERSITAS.

Peckham, Morse, 1976, *Man's rage for chaos: biology, behaviour and the arts*, New York, Schocken Books.

Potkański, Jan, 2004, *Sens nowoczesnego wiersza. Wersyfikacja Białoszewskiego, Przybosa, Miłosza i Herberta*, Warszawa, Nakładem Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego.

Shore, Marci, 2008, *Kawior i Popiół. Życie i śmierć pokolenia oczarowanych i rozczarowanych marksizmem*, przekł. Marcin Szuster, Warszawa, Świat Książki.

Skrendo, Andrzej, 2005, *Poezja modernizmu. Interpretacje*, Kraków, UNIVERSITAS.

Słynni i świetni. *Antologia poetów Wielkopolski (debiutujący w latach 1989-2007)*, 2008, red. Maciej Gierszewski i Szczepan Kopyt, Poznań, Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury.

Sommer, Piotr, 2006, *O krok od nich. Przekłady z poetów amerykańskich ilustrowane obrazami Jane Freilicher*, Wrocław, Biuro Literackie.

Sommer, Piotr, 1985, *Zapisy rozmów. Wywiady z poetami brytyjskimi*, Warszawa, Czytelnik.

Śliwiński, Piotr, 2002, *Przygody z wolnością. Uwagi o poezji współczesnej*, Znak, Kraków.

Tekstyliabis, słownik młodej polskiej kultury, 2006, red. Piotr Marecki, Kraków, Korporacja ha!art.

Tryksza, Anna, 2008, *Barbarzyńcy, klasycyści? Strategie wierszowe w najnowszej poezji*, Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.

Strony internetowe:

<http://ahmadsherif.wordpress.com/>

<http://alflela.org/index.php>

www.alketaba.com.

<http://www.arabworldbooks.com/index.html>

<http://www.badeel.com/>

<http://www.dekadaliteracka.pl/index.php>

<http://dissentmagazine.org/democratiya.php>

<http://egyptianpoetry.jeeran.com/index.html>

<http://emadfouad.com/ne/index.php?categoryid=2>

<http://www.harakamasria.org/>

<http://hodahusseini.jeeran.com/>

<http://jacketmagazine.com/36/egyptian-poets.shtml>

<http://www.kikah.com/indexarabic.asp?code=kk22>

<http://www.kitabfjarida.com/>

http://mediamogul.seas.upenn.edu/pennsound/groups/XCP/XCP_01_Metwalli_Zaher_Er_10-21-03.mp3

http://media.sas.upenn.edu/pennsound/groups/XCP/XCP_30_Tranter_Metwalli_Zaher.mp3

<http://www.members.shaw.ca/imanmersal/>

www.opendemocracy.net

<http://weekly.ahram.org.eg>

<http://www.yrakha.com/home.html>

<http://yrakha.wordpress.com/>

ANEKS

Wiersze poetów egipskich ukazywały się od początku lat 90. w kolejnych numerach czasopisma *Al-Ġarād*. W wydaniu zbiorowym zostały opublikowane po raz pierwszy w antologii *Angry Voices. An Anthology of the Off-Beat. New Egyptian Poets*. Polskie tłumaczenie powstawało w oparciu o arabskie oryginały, w okresie od sierpnia 2009 roku do marca 2010 roku w Kairze. Podczas pracy nad przekładem konsultowałam się z autorami wierszy nie tylko napotykając na problemy w warstwie znaczeniowej, ale niejednokrotnie prosząc ich o dodatkowe wyjaśnienia i dyskutując poszczególne fragmenty. W przypadku wierszy autorów posługujących się dialektem egipskim, również ze względu na moją słabą znajomość dialektu, w pierwszej kolejności odniesieniem były dla mnie owe angielskie tłumaczenia autorstwa Mohamada Enaniego. Jednakże tłumaczenia te są, moim zdaniem, momentami zbyt dalekie od arabskich oryginałów, dlatego po konsultacji z egipskim lektorem na końcu zawsze wracałam do własnej wersji.

Praca nad ich ostatecznym kształtem wymagała wielokrotnej lektury. Wdzięczna jestem przede wszystkim kompilatorowi tej antologii, Muḥammadowi Mutawalli'emu, za spędzenie długich godzin na wspólnym interpretowaniu i sprawdzaniu tekstów. Ostatnie szlify powstawały przy twórczej i starannej pomocy poety i tłumacza, Marcina Czerkasowa. W ten sposób przekład coraz bardziej „oddalał się” od oryginału, lecz jednocześnie przybierał swobodniejszą „polską” formę. W wielu wypadkach odchodziłam od oryginalnej kolejności słów, zdań czy szukania wiernych ekwiwalentów znaczeń, w przeciwnym bowiem razie wiersze nie byłyby strawne dla polskiego czytelnika.

Zapis wersji arabskich, który stosuję, zgodny jest z oryginalnym zapisem tekstów w czasopiśmie *Al-Ġarād*, tomikach poetyckich, archiwach poetów bądź na stronie <http://egyptianpoetry.jeeran.com/index.html>. Jest on bardzo często niestaranny i uproszczony¹, zwłaszcza w przypadku tekstów w dialekcie. Najczęściej też pomijana jest w

¹ Najczęściej ʕ (tā' marbūta) zapisywana jest bez kropki, również nie zaznacza się hamzy i kropki w spółgłosce – ى.

nich interpunkcja lub jest ona stosowana bardzo niekonsekwentnie. W tłumaczeniach zdecydowałam się więc na wprowadzenie własnej interpunkcji oraz, niekiedy, własnego podziału na strofy, kierując się oczywiście względami estetyki i zrozumiałości.

Kolejność prezentowanych wierszy jest niezgodna z kolejnością zastosowaną w antologii *Angry Voices*. Dodatkowo, przekład polski nie zawiera utworów: „Opowieść” Aḥmada Ṭahy i „Mogę do nich mówić” Hudy Ḥusayn.

أحمد يمانى

شوارع الأبيض والأسود

انطفأ النور في سماء القاهرة،

رجل أعمى يصطدم في سور الكوبري المعدني

فتلطخه البوية الخضراء.

البوية لا تظهر في الظلام،

لكنه يستشعر رخاوتها على جلده،

فيسقط في النيل.

صدمتني سيارتان،

إحداهما تسير في اتجاه معاكس،

فانحشرت في الوسط،

ولم تخرج الدماء من رأسي.

أنا هنا تحت العربات،

في منزل صغير يحوط أضلاعي.

نملة تقفز فجأة

وتقرصني في ذراعي الأيمن فأتأوه.

خراطيم المياه تطفئ حريق السيارتين،

الحريق رمادي داكن،

الماء يصدمني ولا أحد يراني.

أخرج من تحت العجلات،

مرتديا السموكن،

ومتوجها لدار الأوبرا القديمة،

سيارتي الرولزرويس تنقط عليها الأمطار،

الموسيقى صاحبة هذه الليلة،

وأنا أحتاج أن أرقص مع فتاة شاحبة.

أقود السيارة في اتجاه كلوت بك،

ثم أتركها وأركب عربة كارو

على كوبري أبو العلا

مع مجموعة من النساء ذاهبات للقرافة،

أنام على فخذ إحداهن،

وأصحو مبلا.

البوليس يطاردني في مظاهرات الطلبة،

أجري لأختبي تحت السيارتين

وبلا دماء هذه المرة أيضا.

السيارتان اختفتا في حفرة كبيرة،

أقفز وراءهما،

فأسقط في مآتم كبير،
أسلم على كل الحاضرين وأضحك،
رجل لا يحبني يربط يدي اليمنى بسلسلة
يدفعها إلى الجميع واحدا فواحدا.
نعش الميت طار مسرعا إلى القبر.
بائع الكفن والممرضة وحارس المقبرة
وعائلته، أبناء الميت والجيران،
في صورة تذكارية على شرف الفقيد
وأنا أمامهم في جلباب أبيض
ممسكا بالكاميرا.
الرجل يترك السلسلة ليبيكي،
تسقط السجادة من فمي على السجاد
فيحترق المآتم.
أجري هاربا،
وحاملا طفلا على ظهري،
كان يبكي وحيدا،
الطفل لا يكف عن البكاء،
أضغط على جبهته فيكف،
أضغط ثانية فيعاود البكاء،
الطفل بعينيه اللامعتين
وانفعال واحد مثبت على وجهه
خلال أربع ساعات
يسقط مني وأنا أجري
فيشتعل بعد انفجار بسيط.

أفي هذه المزارع أمر لأول مرة
مخلفا ورائي جريمة قتل؟
فمن سيحرق بصماتي،
أو يغرق هذه الحقول بعدي؟
الطفل الميت يحتل مساحة كبيرة من الأرض،
عيناه الزرقاوان
على بعد 30 مترا من نقطة الانفجار،
وحذاؤه الأسود معلق في فرع شجرة،
يده المعدنية تسيح ببطء.
ولا تخرج الدماء من رأسه
ابعثوا بعلبة ألوان جديدة
لنلون عينيه ولسانه وشفتيه،
ونرفعه علما فوق الحقول.
وإذ تبدو الليلة صافية،
والقمر على وشك إضاءة كاملة،
تمر قافلة من الإبل،
أتعلق في مؤخرتها
وعلى مقهى بعيد لا أعرفه أجلس.
عشرون ملعقة تدور في الأكواب
في وقت واحد،
ولا أصوات أكثر من ذلك.
تدخل امرأة مثبتتة نظرتها على عضوي مباشرة
أبدأ في خلع ملابسي أمام الجميع،
نئن سويا في ركن مكشوف من المقهى

وتخرج المرأة ولا تظهر في الظلام ثانية.

لابد أن انقطاع النور،
وعدم التأكد من وجود الشمع
في حوزتنا دائما،
والحرارة التي لا نعرف مصدرها،
ونظارات أصدقائي غير المهمة،
والطرق المقللة على ساكنيها
والنوافذ التي لم تعد ترى،
كل هذه ساعد على تمرير الكلام فوق رؤوسنا
ونحن نتحدث لساعات
حتى تجف حلوقنا
الكلام الذي يخرج دون أن ننتبه لمعناه
الكلام القوي نتكلمه لساعات
حتى يفتح الباب فجأة،
أو تصطم سيارتان في الشارع
أو تنز الحنفية
نقطة نقطة
فننام على صوتها.

Aḥmad Yamānī

Ulice bieli i czerni

Zgasło światło nad niebem Kairu

Ślepiec wpadł na barierkę metalowego mostu

I pobrudził się zieloną farbą

Farba jest niewidoczna w ciemności

Ale czuje ją na skórze

I rzuca się do Nilu

Potrąciły mnie dwa samochody

Jeden z nich jechał w przeciwnym kierunku

Zgniotły mnie

Ale z mojej głowy nie trysnęła krew

Jestem tu pod samochodami

W małym domku, który krępuje mi zębra

Nagle wyskakuje mrówka

Gryzie mnie w prawą rękę i zaczynam krzyczeć

Wężę z wodą gaszą płonące samochody

Ogień jest ciemnoszary

Strumień wody uderza mnie i nikt mnie nie widzi

Wychodzę spod kół

Ubrany w smoking

I w drodze do Opery Kairskiej

Deszcz zrasza mojego Rolls Royce'a

Tej nocy muzyka jest głośna
A ja czuję, że muszę zatańczyć z białą dziewczyną
Jadę w kierunku ulicy Claude Bey
Zostawiam samochód i przesiadam się do wozu
Na moście Abū al-‘Ulà
Razem z grupą kobiet w drodze na cmentarz
Kładę głowę na biodrach jednej z nich
I budzę się mokry

Policja ściga mnie podczas demonstracji studenckich
Biegnę by ukryć się pod samochodami
Tym razem również bezkrwawo
Samochody znikają w dużym dole
Skaczę w ślad za nimi
I ląduję w środku dużego orszaku żałobnego
Witam się ze wszystkimi i śmieję się

Mężczyzna, który mnie nie lubi krępuje moją prawą rękę łańcuchem
I podaje go każdemu po kolei
Trumna ze zmarłym szybko trafia do grobu
Sprzedawca całunów, pielęgniarza, strażnik cmentarza
Z rodziną, dzieci zmarłego i sąsiedzi
Pozują do pamiątkowej fotografii
Ku jego czci
A ja przed nimi w białej ğallābiyyii
Trzymam aparat

Mężczyzna porzuca łańcuch i płacze
Papieros wypada mi z ust na dywan
I orszak staje w płomieniach

Uciekam
Z dzieckiem na plecach
Które płakało porzucone
Dziecko nie przestaje płakać
Naciskam na jego czoło - milknie
Naciskam jeszcze raz - znowu zaczyna
Dziecko ma błyszczące oczy
A jego twarz pełna jest niepokoju
Przez bite cztery godziny
Spada gdy biegnę
I zapala się w wybuchu

Czy po raz pierwszy mijam te farmy
Czy to moje pierwsze morderstwo
Kto podpali odciski moich palców
I opłucze po mnie wodą te pola?
Zabite dziecko zajmuje spory kawałek ziemi
Jego niebieskie oczy spoczęły
30 metrów od miejsca wybuchu
A czarne buty zawisły na gałęzi
Metalowa ręka powoli porusza się
Z głowy nie tryska krew

Wyślecie nam nowy zestaw do kolorowania
Żebyśmy mogli pomalować mu oczy, język i usta
I zawiesić jak flagę ponad polami
Jeśli noc zda się być jasna
A księżyc zaświeci pełnym blaskiem

Przechodzi karawana wielbłądów
Przylącam się z tyłu
I zajmuję miejsce w odległej kawiarni, której nie znam
Naraz dwadzieścia łyżeczek
Obraca się w kubkach
Ale poza tym nic nie słychać
Wchodzi kobieta z wzrokiem utkwionym w mój organ
Rozbieram się w obecności wszystkich
Razem jęczymy w odsłoniętym kącie kawiarni
Kobieta wychodzi by nigdy więcej nie pojawić się w ciemnościach

Prąd na pewno odetną
I nie ma pewności
Że zawsze będziemy mieli świece
Żar, którego źródeł nie znamy
Nieważne spojrzenia moich przyjaciół
Drogi zamknięte przed ich mieszkańcami
Okna, których już nie widać
Wszystko to pomogło naszym słowom
Przelecieć ponad głowami

Gdy godzinami rozmawialiśmy
Aż wyschły nam gardła
Słowa, które niebacznie wypowiadamy
Mocne słowa, którymi dzielimy się godzinami
Aż nagle otwierają się drzwi
I samochody zderzają się na ulicy
Lub przecieka kran
I kropla po kropli
Zasypiamy

أحمد طه

حانط التكوين

ذات الصباح

أستيقظ فلاح

ونظر حواليه

فلم يرد دخاناً يحوم حول أسقف البيوت

ولا نيلاً يتأرجح على رؤوس البنات

ولم يسمع أمراه تغنى لطفلها

الصاحى من الموت

ولا رجالاً يسعلون، فتخرج من صدورهم روائح الزوجات

ولم ير تراماً له مؤخره من العيال ولا عفريناً يقهقه عائداً من إلى القبور

وهكذا

قرر أن تكون شبرا

تماماً كما رأها فى احلامه

فكانت شبرا

ذات صباح آخر
أستيقظ ملك
ونظر حواليه
فلم ير ستائر تحجب سريره
ولا علماً يرفرف بجوار نافذته
ولم يجد فخذاً ناعماً بين ساقيه
ولا سجاده تغطي الأعشاب بدورة المياه
ولم يسمع همهمة الحراس
ولا قعقه سلاحهم
وهكذا
قرر أن يكون ملكاً على شبرا
تماماً كما كان فى احلامه
فكانت مملكه شبرا
وكان علمها المصنوع من لفائف الأبطال
ومحارم النساء

ذات صباح اخر
استيقظ جنرال
ونظر حواليه
فلم يجد خندقاً حول سريره
ولا قمائشاً كاكياً على جسده
ولا خنجراً تحت وصادته
ولم ير حدوداً يدافع عنها
ولا أعداء يحاربهم
ولا خريطة يشير إليها بعصاه
وهكذا
قرر أن يكون جنرالاً لشبرا

تماماً كما كان في احلامه
فكانت جنر اليه شبرا
وكانت حدودها التي تمتد من تمثال رمسيس جنوبياً
إلى موقف التزام شمالاً

ذات صباح آخر
استيقظ دكتاتور
فلم يجد ثوره تثقل حقائب التلاميذ
ولا حرباً وطنيه تثقل رواد المقاهي
ولم ير خونه يأمر بأعدامهم
ولا مؤامره تحبطها أجهزه الإعلام
ولم يسمع شعاراً يعبئ الجماهير
ولا أغنيه تتحدث عن فحولته
وهكذا

قرر أن يكون زعيماً لشبرا
تماماً كما رأى في احلامه
فكانت شبرا
أول عاصمه في التاريخ
للعالم الثالث

Aḥmad Ṭaha

Ściana stworzenia

Pewnego dnia

Chłop obudził się

Rozejrzał wokół
I nie ujrzał dymu nad dachami domów
Ani wód Nilu kołyszących się ponad głowami dziewcząt
Nie usłyszał kobiety śpiewającej swemu ozdrowiałemu dziecku
Ani kaszlących mężczyzn; z ich piersi wydobywają się
Zapachy kobiet
Nie zobaczył tramwaju z dziećmi w tyle
Ani diabła wracającego z szyderczym uśmiechem do grobu
I tak oto
Postanowił powołać do życia Šubrę
Taką, jaką ujrzał w swych snach
I powstała

Innego dnia
Król obudził się
Rozejrzał wokół
I nie ujrzał zasłony przy swoim łożu
Ani powiewającej w oknie flagi
Nie znalazł też gładkich ud pomiędzy swoimi nogami
Ani pokrywającego trawę kobierca w łazience
Nie usłyszał szeptów sług
Ani szczęku metalowej broni
I tak oto
Postanowił zostać królem Šubry
Tak jak to widział w swoich snach
I powstało królestwo Šubry

A jego flagę zrobiono z pieluch dzieci

I chust kobiet

Innego dnia

Generał obudził się

Rozejrzał wokół

I nie znalazł okopów wokół swojego łoża

Ani koszuli khaki na sobie

I sztyletu pod poduszką

Nie zobaczył granic, których trzeba strzec

Wrogów, których trzeba pokonać

I mapy, którą mógłby wskazywać buławą

I tak oto

Postanowił zostać generałem Šubry

Tak, jak to widział w swoich snach

I powstał okręg wojskowy Šubrā

Z granicami od pomnika Ramzesa

Na południu

Po dworzec autobusowy

Na północy

Kolejnego dnia

Tym razem ostatniego

Dyktator obudził się

Rozejrzał wokół

I nie zobaczył rewolucji zagrażającej plecacom uczniów

Ani wojny wystawiającej na niebezpieczeństwo bywalców kawiarń
Zdrajców, których mógłby skazać na zagładę
Ani spisku, który udaremnił media
Nie usłyszał haseł nawołujących tłumy do walki
Ani pieśni sławiącej jego męstwo
I tak oto postanowił zostać przywódcą Šubry
Tak, jak to widział w swoich snach
I powstała Šubrā
Pierwsza stolica w historii
Krajów trzeciego świata

Šubrā – przeludniona dzielnica północnego Kairu zamieszkiwana głównie przez biedotę i klasę średnią, z której 40% stanowią Koptowie (przyp. tł.)

حائط الطفوله

(1)

لأنك كنت تتسلق سريرك
كما تتسلق سطح قطار قديم
وتتركه بقفزه واحده
كجندى من جنود المظلات
دون حتى أن تدعك عينيك
إذن
فقد كان لك وطن حقيقى

(2)

لأنك كنت تغسل وجهك وقدميك
بقبضه واحده من المياه
وتبول فوق رؤوس الخنافس
دون أن يبئل حذاؤك
الذى يرقد بين طعامك وكتبك
إذن
فقد كان لك وطن حقيقى

(3)

لأنك كنت تملك قطه مليئه بالبراغيث
وصديقة يخلو شعرها من القمل
ويلمع بحبات الكيروسين
ومدرسة تحمل عصاها
رائحه أصابعك
إذن
فقد كان لك وطن حقيقى

(4)

لأنك كنت تلبس مريلة من الدمور
بها قبعتان من الحبر الباهت
وعدة خطوط تتقاطع كلها فى الصدر
لكنها لاتشبه تلك الخريطة
التي كنت تحفظها عن ظهر قلب
إذن
فقد كان لك وطن حقيقى

(5)

لأنك كنت تجيد قذف حجارتك على الأعداء
من المدرسين و عيال المدرسة المجاورة
وكنت تتسلل إلى حديقة الرجل الغني
دون أن يُصفع قفاك
سوى مرة واحدة
إذن
فقد كان لك وطن حقيقي

(6)

لأنك كنت لا تحفظ سوى الفاتحة
وقل هو الله أحد
وتترك صلاتك
وقد بعثرتهما على سجاده الجامع
قبل أن يعرف الله أنك لم تتوضأ منذ جمعيتين
إذن
فقد كان لك وطن حقيقي.

Ściana dzieciństwa

1.

Ponieważ wspinałeś się na łóżko

Jak na dach starego pociągu

I jak spadochroniarz
Jednym skokiem bez szwanku
Zeskakiwałeś
Miałeś prawdziwą ojczyznę

2.

Ponieważ myłeś twarz i stopy
W garści wody
I sikałeś na głowy żuków
Nie mocząc sobie przy tym butów
Ustawionych pomiędzy jedzeniem i książkami
Miałeś prawdziwą ojczyznę

3.

Ponieważ miałeś zapchlonego kota
Dziewczynę bez wszy na głowie
Z błyszczącymi od nafty włosami
I nauczycielkę, której linijka
Pachniała twoimi palcami
Miałeś prawdziwą ojczyznę

4.

Ponieważ nosiłeś fartuszek z perkalu
Z dwoma wyblakłymi plamami z atramentu
I kilkoma liniami krzyżującymi się na piersi
Ale nie tak, jak na mapie

Której uczyłeś się na pamięć

Miałeś prawdziwą ojczyznę

5.

Ponieważ celowałeś w rzucaniu kamieniami

Lepiej niż twoi wrogowie – nauczyciele i chłopaki z okolicznych szkół

I wkradałeś się do ogrodu bogatych ludzi

Nie zarobiwszy ciosu w kark

Oprócz jednego razu

Miałeś prawdziwą ojczyznę

6.

Ponieważ nie nauczyłeś się z Koranu niczego

Prócz „Al-Fātiḥy” i „Nie ma Boga prócz Allāha”

I opuszczałeś modlitwy w meczecie

Rozrzucając je wszystkie po dywanie

Zanim Bóg odkrył, że nie odprawiasz ablucji od dwóch tygodni

Miałeś prawdziwą ojczyznę

أنوار كامل

يحتفل بالرباع عشر من يوليو

لا تقل أن الهزائم لونتني بذلك اللون

الواحد

الذى لايبين فى الظلام
ذلك هو لوني منذ لبداية
كما هو لونك الآن
سمه ما شئت
لكنك لا تملك الآن سواه
فليس هناك نصف لون
أعيشه
لذا
فسوف أبقى إرهابياً كما خُلق
أحشو رأسي بأولئك الأطفال المحتضرين
ذوى البطون المنتفخة
وأتربص بتلك الديدان الشقراء
كعنكبوت متخم
لن أمتص دماءهم اللزجة
سأرتبهم فى دفاتري العتيقة
وفى صدر كل منهم ربح غائر
سأعيد قرونها التى وضعوها
فى أروقة المتاحف
وعيونهم التى ألصقت برؤوس الأسماك
وربما رقصت حول جثثهم المصطفة
بغير توابيت لامعة
وربما حشوت ضلوعهم بكلماتي
التى لا تعرف روسو ولا فولتير
ولا تحفل بالرابع عشر من يوليو
ولا تشبه تلك الكلمات الثلاث التى تتساقط من صفحات الكتب
كأجنة فى شهرها الثالث
وتتعلق بمؤخرات المدافع
كصئبان العانة

لكنني أحتفل كل لحظة بذلك النصل اللامع
الذى يهوي كإله منقض
ليضع رؤوس الملوك والعاهرات ومنتشدي
الشعر والمتقفين الثوريين والجنرالات والنساء
الجميلات ورجال الله
فى سلة واحدة
ليتني كنت هناك
إذن لزاحمت أولئك النسوة اللواتى يقشرن
الخضراوات
وجلست خلف السلة مباشرة
أبلل ريشتى بذلك الدم الطازج
وأكتب كل يوم قصيدة حب
فى رأس حبيبتى.

Anwār Kāmil świętuje Dzień Federacji

Nie mów, że klęski nadały mi ten

Jednolity kolor

Który nie odróżnia się w ciemności,

To od zawsze był mój kolor

Tak samo jak teraz jest twój,

Nazwij go jak chcesz

Ale nie masz już nic prócz niego

Nie istnieje pół śmierci
Byś mógł umrzeć
Nie ma połowy koloru
Bym mógł żyć.
Dlatego
Zostanę terrorystą
Którym jestem właściwie od urodzenia
I napelnę sobie głowę umierającymi dziećmi
Z rozdętymi brzuchami
Przyczaiwszy się na robaki
Jak obżarty pająk,
Nie wyssam z nich kleistej krwi
Ale powtykam w stare zeszyty
Każdego z włócznią zatopioną w piersi
Naprawię im mózgi, które przekazano
Do muzeów
I oczy, które poprzyczepiano do głów ryb
I może nawet zatańczę wokół ich ciał
Ułożonych w równych rzędach
Bez błyszczących trumien,
Może też wypcham ich żebra słowami
Które nie słyszały o Rousseau ani Voltairze

Nie świętują Dnia Federacji
I nie przypominają tych trzech słów
Które wypadają spomiędzy kartek książek
Jak trzymiesięczne płody
I jak wszy łonowe
Przyklejają się do tylnych części dział,
Ale ja w każdej chwili celebruję to błyszczące ostrze
Które jak stary bóg spada i wrzuca głowy
Królów, dziwek, recytujących poezję
Intelektualistów – rewolucjonistów, generałów
Pięknych kobiet i wiernych
Do jednego kosza.
Chciałbym tam być
Wciśnięty pomiędzy kobiety obierające warzywa
Siedziałbym tuż za koszem
Zraszał moje pióra świeżą krwią
I każdego dnia pisałbym wiersz miłosny
Na głowie ukochanej.

فتحي عبد الله
في الإعلان عن البهجة

(1)

قد أكون ملاكماً
فقد زوجته
ولا يعترف أمام أصدقائه
بل يحشو مسدسه
ويتنزه
كراعى بقر
لم يستطع أن ينام
بمفرده
في حجرة واسعة
فشارك قسيسين بملابس
قصيرة
في الإعلان عن
البهجة
ولكي يصبح بطلاً
عليه من الآن
أن يقتل أمه.

(2)

مشهد لزنحية
بنهودها العارية

تدفع الدبابات لقتل
فلاحين
أخذوا على أنفسهم
أن يمارسوا الجنس
في احتفال عام
وأن يجعلوا من
رقصات البالية
آخر معمار لصيادٍ
هربت منه الفريسة
وإلا اكتفوا بمراقبة
العدسات
وحمل الموتى لآخر
الخطيرة
فقد نجد ماعزاً
كنا نسميه في الحروب
السابقة معلماً
يضع بين أيدينا
ذرة خضراء
وآيات من القرآن
قد نحتاجها
أثناء النوم
أو لحماية أبنائنا
من حروب
لم نعرف بعد

أن ما نملكه
لا يصلح
للإبادة
إلا
مرة واحدة.

Fathī ‘Abd Allāh

Deklarując radość

1.

Mógłbym być bokserem, który stracił żonę
i nie przyznał się przed przyjaciółmi
ale naładował rewolwer
i przechadzał się jak kowboj.
Nie mógł spać sam w dużym
pokoju, więc w deklarując radość,
dołączył do dwóch księży
w krótkich szatach
i teraz, żeby zostać bohaterem,
musi zabić swoją matkę.

2.

Scena:

czarna kobieta z nagimi piersiami
skłania czołgi do zabijania chłopów

którzy zobowiązali się uprawiać seks
podczas ceremonii publicznych,
i uczynić z baletu ostatni bastion
myśliwego, któremu uciekła zdobycz.
W przeciwnym razie wystarczyłoby im
obserwowanie obiektywów
i wynoszenie umarłych
na tyły zagrody.
Moglibyśmy znaleźć kozę
którą podczas minionych wojen
nazywaliśmy nauczycielem.
Kładliśmy przed sobą kukurydzę
i wersety Koranu. Potrzebowaliśmy ich
podczas snu lub po to, by chronić nasze dzieci
przed wojnami. Wciąż nie rozumiemy,
że to co posiadamy
nie nadaje się do niszczenia,
tylko ten jeden raz.

جثث صغيرة لا يمكن الانتباه لها

ليس فيما حدث

أى ترتيب لاحد

الأشخاص

الذين هبطوا

فقد ماتوا جميعاً
بطريقة واحدة
إذ أن راكب القطار
الذي جلس أمامهم
لم يغلق الجريدة
ويغلب عليه الضحك
هل أخذه المثلثون
في عيد الميلاد؟
وتركوا زجاجتين
في الثلجة
لم تصدق زوجته
أن جنث أبنائه
سرقها
الأطباء
وحيثما حبس أنفاسه
أثناء
الزيارة
لم يعرف
شقيقته
الكبرى
ووجد حيوانات تهدم
جدران المنزل
لابد له من شقة
جديدة

يعلق على بابها
خلخال أمه
وبعض الجثث
التي فارقها
صغير القطار.

Małe ciała, na które nie można zwracać uwagi

Nic z tego, co się wydarzyło
Nie było zaplanowane
Przez nikogo z tych
Którzy upadli,
Wszyscy umarli
W ten sam sposób
Ponieważ pasażer
Który siedział przed nimi w pociągu
Nie złożył gazety
I nie wybuchnął śmiechem.
Czy w święta Bożego Narodzenia
Zabrali go zakapturzeni mężczyźni
I zostawili dwie butelki
W lodówce?
Jego żona nie uwierzyła
Że lekarze uprowadzili
Ciała jego synów,

Nie poznał też swojej starszej siostry
Gdy wstrzymywał oddech
Kiedy przyszli.
Widział jak te zwierzęta
Burzyły ściany domu,
Musi znaleźć nowe mieszkanie,
Gdzie będzie mógł
Powiesić na ścianie
Bransoletkę swojej matki
I ciała
Które pozostawił po sobie
Gwizdek pociągu.

زهرة يسري

لماذا البحارة يائسون

" الأشياء كعادتها صماء "

عبارة تكتبها فتاة هاوية على كارت التعارف ودون وعد مؤجل منى سأجعل تلك الأشياء تتكلم و تتحرك
فوق رؤوسكم، وكعادتها ستنظرون من ثقب الباب لتروني أكملها ، وأعد مربعات البلاط الرطب و أنتظر

.....

لا أعرف بالضبط إن كنت سأقتلكم جميعاً فى أحلامى بطريقة بشعة، أم سأجعلكم تموتون هكذا بكل
بساطة، دون أن تتخيلوا معى الولد الذى يبول دماً وسط نافورة كانت من الرخام الناصع -

هل أنا عدوانية إلى هذا الحد؟!

أم أن البحارة أصبحوا يصطادون السمك المشوى، دون أن يدركوا أنني مازلت أتمتع للمحار بأشياء
وهمية، وأمنيات مغلفة بروحانية غريبة.

ربما الآن أخبىء خوفاً خلف صوت عال، لكننى حتماً سأمارس كراهيتى التى تعلمتها مؤخراً لتنتفخ بطنى
بطفل وهمى، سرعان ما يخرج إلى العالم بوجه قبيح وأحلام شرسة.

حتمًا يتصدفوننى عندما أقول إن الذئاب كانت تلتف حولى وأنا نائمة على العشب متوسدة ذراعى، وكان القمر يلتمع فى عيونهم عندما أقبلوا على الواحد تلو الآخر يقبلوننى قبلة المساء دون أن تستخفوا بى كانت أنفاس الذئاب ناعمة جدا على وجهة , لدرجة أننى استغرقت فى نوم عميق، حلمت بأشياء صماء تداعبنى، وبحبيبي الذى تحول فجأة إلى حصان يعدو بى على شاطئء بحر تنتشر عليه هياكل عظيمة لموتى بدائيين، يستيقظون ليلا ليغطونى بأحفة القش الناعم.

بالتأكيد...

كانت حقيبة المدرسة مليئة بالذكريات التى أصبحت تافهة، لذا لن تثير فى أى إحساس بالثناء، عندما أودع حبيبي على رصيف متسخ لا يصلح لعناق أخير وسأخبره أن أحاديث الحب تموت ولا يتبقى سيوى سخب العادات اليومية وإيتسامة واسعة جدا تسيل على الشفتين.

-بالطبع لم تكن تلك حكاية البحارة البائسين. فهى تختلف تماما

كأن الشمس تغيب دائما فى مثل هذا الوقت ...

وأنا أقف على سطح منارة قديمة (ليس من المهم أن تكون تاريخية) المهم أننى أرى البحارة يجمعون شباكهم المليئة بموتى منتفخين. فى حين أن نساءهم لن تنتظرن قليلا ، وسيتحولن إلى قراصنة يسيبن الرجال ويعلقونهم عراة بعد أن ينتفن شواربهم ويخصين صغارهم . صحيح أنهم يرتدين العصابات السوداء و يتحلين بالجمامج والعظام ، إلا أنهم طبيبات جدا ، فبعد أن قطعن أعضاء أزواجهن ، صنعن منها تمائم محلاة بخواتم مقدسة، محفور عليها أحرف تعود إلى أزمنة قديمة، حتى أننى عندما أنزع تلك الخواتم تتحول إلى ذرات من التراب . فى حين أن الأعضاء المشدودة ترتخى تماما.

و أنا ... مرة أخرى

كأن المنارة تغوص بى فى قاع بحر آسن ، والرائحة العطنة تحيط بى من كل جانب.

لماذا إذا أتخيل أن فتاة بانسة تستطيع بيكائها أن توظف الموتى ... والموتى هم موتى لن يشعروا بوحيدة تحسد النائمين ، وتلعن الكتب والأوراق؟

إذا سادع النساء القراصنة والموتى فى حالهم، وأدعو حبيبي لنشاعد فيلما قبل البداية ، وينتهى كالعادة بانتصار الخير

هكذا النهايات دائما سعيدة!

لكن نهايتى ستختلف تماما – هذا ليس معناه أنها ستكون مأساوية ، بل على العكس – سأنهى كل شئ بلا مبالاة

وأمشى- كالليل- من غير شاعرية أو ظلال خافتة تلوح من وراء النوافذ المغلقة , وحيدة دائما، من غير رجفة أو رهبة ، لن أبحث هذه المرة عن شخص يحترف التخفى وراء احتياجى التعس.

فقط.....

سأكتفى بنغمتى الحزينة، التى سأل عجب بها النائمين

سأقف تحت نوافذهم ، وأغنى بصوت فج لا يتلاءم مطلقا مع الجو النفسى للكلمات الحزينة .

وربما أندفع بمقعدى المتحرك وسط العربات المسرعة، لأجبر الناس على الصراخ، وسيضطر الأطفال المتوحشون إلى التعاطف مع وحيدة تحاول إيلاء الآخرين.

أغسطس 96

Zahra Yusri

Dlaczego żeglarze są nieszczęśliwi?

„Rzeczy są z natury nieme”

Zdanie na wizytówce, napisane przez młodą dziewczynę. Odłożyłam termin spotkania. Sprawię, by te rzeczy zaczęły mówić i przemieszczać się nad waszymi głowami. Jak zwykle będziecie podglądać mnie przez dziurkę od klucza jak do nich mówię i czekam, licząc kafelki na mokrej podłodze.

Nie wiem dokładnie czy powinnam was wszystkich okrutnie pozabijać w moich snach, czy może dać wam lekką śmierć. Żebyście nie wyobrażali mnie sobie z chłopakiem, który sika krwią do fontanny z białego marmuru.

Czy jestem aż tak agresywna?

Czy może żeglarze zaczęli łowić ryby z grilla? Nie zauważyli, że wciąż szeptem opowiadam ostrzygom niestworzone historie. I wypowiadam życzenia osnute dziwną aurą duchowości.

Możliwe, że teraz podniesionym głosem próbuję zamaskować swój strach. Zamierzam jednak praktykować nienawiść, której się ostatnio nauczyłam. Aż mój brzuch urośnie od urojonej ciąży. I wkrótce sprowadzę na świat dziecko z potworną twarzą i straszliwymi snami.

Pewnie mi uwierzycie jak powiem, że otoczyły mnie wilki, gdy spałam na trawie z ręką pod głową. Księżyc świecił im prosto w oczy, gdy podchodziły do mnie jeden za drugim, by pocałować mnie na dobranoc. I – ale proszę nie śmiejcie się ze mnie – ich oddechy były tak miękkie na mojej twarzy, że zapadłam od nich w głęboki sen. I przyśniły mi się nieme rzeczy, które mnie głaskały. Mój chłopak zamienił się nagle w konia i pędził ze mną po plaży pokrytej szkieletami prymitywnych ludzi, którzy wstawali w nocy, by przykryć mnie kołdrą z miękkiej słomy.

Z pewnością –

Szkolna teczka pełna była wspomnień, które teraz nic już nie znaczą. Dlatego nie wywołują we mnie żalu, gdy na brudnym chodniku, zupełnie nie nadającym się do sceny pożegnalnej, ściskam chłopaka na do widzenia. Powiem im, że rozmowy kochanków umierają. Że nie pozostawiają po sobie niczego, poza codziennymi rytuałami bez znaczenia. I szerokimi uśmiechami, w których rozpływają się twarze.

Oczywiście to nie jest historia o nieszczęśliwych żeglarzach. To zupełnie inna historia.

To tak, jakby zawsze wtedy zachodziło słońce.

Stoję na szczycie starej latarni - niekoniecznie zabytkowej. Ważne, że widzę żeglarzy wyciągających sieci pełne rozdętych, martwych ciał. Ich kobiety nie będą długo czekać. Zamienią się szybko w piratów, którzy porwą mężczyzn i powieszą nago. Przed tym oberwą im wasy i wykastrują najmłodszych. To prawda, będą nosić przepaski na oku i stroić się w czaszki i kości. Ale tak naprawdę będą bardzo życzliwe. Po rozczłonkowaniu ciał swoich mężów, zrobią z nich talizmany przyozdobione świętymi pierścieniami, z wrytymi starożytnymi inskrypcjami. Tak starymi, że będą się kruszyć podczas zdejmowania. A mocno naciągnięte ciała całkowicie się obluzują.

A ja, cóż znowu –

To tak, jakbym wraz z latarnią znalazła się na samym dnie nieruchomego morza. A ohydny zapach dobiegałby mnie z każdej ze stron.

Dlaczego więc wyobrażam sobie, że nieszczęśliwa dziewczyna może swoim płaczem obudzić umarłych? Przecież umarli to umarli, nie będą się przejmować taką jedną, co to zazdrości śpiącym. I przeklina książki i papiery.

Dlatego powinnam zostawić kobiety piratów i umarłych w spokoju. I zaprosić mojego chłopaka na ociekający krwią film, w którym wszyscy bohaterowie zginą na początku. Ale na końcu jak zwykle zwycięży dobro.

A zatem zakończenia są zawsze szczęśliwe!

Ale moje będzie zupełnie inne, nie znaczy to, że tragiczne. Przeciwnie, to zakończenie nie będzie mieć żadnego znaczenia.

Będę szła, jak noc, mało poetycznie. Bez cieni rozpływających się za zamkniętym oknem. Zawsze sama, dzielna i nieustraszona. Tym razem nie będę szukać nikogo, kto mistyfikuje się i usprawiedliwia moimi żalnymi potrzebami.

Jedynie –

Zadowolę się moim zawodzącym tonem, którym przeszkadzam śpiącym.

Zatrzymam się pod ich oknami i zaśpiewam. Nierównym głosem, który nie będzie zgrywał się z nastrojem smutnych słów.

Być może popchnę mój wózek inwalidzki pomiędzy rozpędzone samochody, żeby sprowokować ludzi do krzyku. A dzikie dzieci będą musiały współczuć samotnej dziewczynie, która próbuje zranić wszystkich dookoła.

Sierpień 1996

ياسر عبد اللطيف

أركيولوجي

بلاطة بيضاء، وبلاطه سوداء،

تتشكل أرضية الردهة.

بنعومة يطئها والخف المنزلى إلى حجرة المطالعة

مكتب خشبي عتيق، سطحه من الجلد الأخضر الخشن،

تعبره الأصابع وهي تقلب الأوراق فلا تنتبه لملمسه.

وباب الضوء على الحديقة وسلم صغير،

درجتان أو ثلاث

ومكنسة من القش مهملو على العتبة

نخلة قصيرة هي كل إرث الحديقة، ومساحات نجيل منحول

هنا وهناك.

وينقش المكان عن صحراء تموت بها اثنتا عشرة بقرة عجفاء.

فينمو صف من النخيل،

وتقوم جامعة إقليمية مرصوف الطريق بالحدائنها

ويتسع المطربش وحيد أن يسير منعماً بدفء الحكمة،

ومع هبوب الخماسين يفكر فى جماليات للموت.

تلك سكرات تدوم عقوداً قبل أن يقرأها المفكرون
وينظّمونها نظرية للحياة .
الراقصون بجوار البحر ،
والأجساد الأنتوية المغسولة بالبيرة والليمون؛
وحدى مستقبلاً البحر ، أوليتهم ظهري ،
أدخن .
موسيقاهم لا تتناسب مع الأفق .

حتى فى النزّهات الخلوية يكون الموت حضرًا لتأمل
جميعاً ، وكل منا بطريقته .
خارجون عن البيوت ، بحثًا عن موت مؤجل .
فحكايّا الموت خارج جدرانها ،
أقل بكثير من حكاياه داخلها .
البيوت التى تخليناها:
علبًا للنوم ، والجنس ، والقراءة .
أفعال نتجاوز بها المكان .
البيوت التى لم توجد إلا لنتجاوزها .
البيوت غير موجودة إذن .
بيت قديم بشارع تاريخى
علاقاتى به تشبه الحسرة .
أقف على الرصيف المقابل
أتأمل الأفاريز والنوافذ ، وتغور عيني بزخارفه الباقية .
حبل غسيل شهد تعاقب أجيال من الملابس ،
والأصابع التى عزفت على مسابكة لحن صعود المجتمع .
البيت الذى لو سكنته يوماً لما رأيته
كما أراه الآن
فالبيوت كالأوطان والأصدقاء ،
لا توجد إلا فى افتقادها .

سأخرج إلى الصحراء كهارب،
وتحت شمس تذيب الجمجم،
ستنصهر حياتى الماضية؛
فأرى مستقبلى كسراب،
أو كفتاتين تردان الماء لأبيهما
من بئر سوره من طين.
سأحرسهما من خلف،
وأرغب إنعكاس الشمس الغازبة على حرير ثيابهما
الأزرق والنبىذى:
بقعتا لون فى بحر الرمال.
فرجتان أسفل الثوبين – فى حركة بندولية –
تنفرجان عن السيقان البدوية.
أبوهما الشيخ سيحادثنى فى الميتافيزيقا
فيزوجنى الصغيرة صاحبة القدمين الصغيرتين،
وسراً أضاجع الأخرى.
عشر سنوات أرعى له قطعانه
أذوق خلالها حباً رعوياً.
عشر سنوات أعود بعدها إلى المدينة،
جاملاً اتساع الصحراء بصدري،
وجديراً باختراق القانون الذى فررت منه.

Yāsir ‘Abd al-Laṭīf

Archeologia

Podłoga na korytarzu

Zrobiona jest z białych i czarnych płytek,

Domowe kapcie suną po niej łagodnie

Do gabinetu,

Palce przemierzają drewniane biurko - antyk, z blatem z zielonej, szorstkiej skóry

I przewracają kartki, nie zważając na jego teksturę,

Przepuszczające światło drzwi do ogrodu i schodki,

Dwa trzy stopnie w dół

I słomiana miotła pozostawiona na progu,

Niska palma jako jedyna pamiątka po ogrodzie

Z fragmentami wydeptanej trawy,

To tu, to tam.

W miejscu gdzie pustynia się otwiera

- Umiera na niej dwanaście chudych krów

I rośnie rząd palm -

Został założony prowincjonalny uniwersytet,

Prowadzi do niego wybetonowana droga

Na tyle szeroka by mężczyzna w fezie

Mógł iść po niej sam, rozkoszując się ciepłem mądrości,

Razem z podmuchami chamsina

Rozmyśla nad estetyką śmierci.

Miną wieki zanim myśliciele
Podchwycą stan upojenia alkoholowego
I włączą go do teorii życia.

Tańce na brzegu morza,
Ciała kobiet oblane piwem i sokiem z cytryny,
Stoję zwrócony twarzą w kierunku morza, plecami do nich
Palę,
Ich muzyka nie zgrywa się z horyzontem.

Śmierć jest obecna nawet w wypadach za miasto,
Kontemplujemy ją razem
Każdy z nas na swój sposób.

W poszukiwaniu odroczonej śmierci opuszczamy domy
Bo na zewnątrz więcej jest historii śmierci
Niż w czterech ścianach,
Domy, które sobie wymyśliliśmy
Były pudełkami do snu, seksu i czytania
- Czynności, które pomagały nam się stamtąd wydostać
Domy, które są tylko po to, by je opuszczać
To domy, które nie istnieją.

Jest taki stary dom w historycznej części miasta
Z którym łączy mnie coś na kształt żalu,
Zatrzymuję się przed nim,

Spoglądam na ściany, okna,
Wpatruję się w pozostałości ornamentacji,
Sznur do suszenia bielizny był świadkiem następowania po sobie pokoleń,
Palce, które wygrywały na spinaczach melodię w rytm awansu społecznego
To dom, na który nie umiałem tak patrzeć
Kiedy w nim mieszkałem,
Domy – jak przyjaciele i ojczyzna
Istnieją tylko wtedy, kiedy ich nie ma.

Jak zbieg ucieknę na pustynię
I pod wypalającym czaszkę słońcem
Rozpłynie się moje minione życie,
I ujrzę wizję mojej przyszłości,
Dwie dziewczyny próbują zdobyć wodę dla ojca
Ze studni z glinianą cembrowiną,
Odprowadzę je do domu
Przyglądając się refleksom zachodzącego słońca
Na ich jedwabnych sukienkach,
Niebieskiej i czerwonej jak wino,
Dwie plamki koloru w morzu piasku
To dwie szczeliny u dołu sukienki
- Ruchem wahadłowym odsłaniają nogi Beduinki,
Ich stary ojciec, w metafizycznej rozmowie
Ofiaruje mi rękę młodszej, o małych stopach
Ale potajemnie będę sypiał ze starszą,
Przez dziesięć lat będę wypasał jego stada

I poznawał smak sielskiej miłości,
Dziesięć lat, później wrócę do miasta
Niosąc w piersi przestrzeń pustyni
I będę mógł podeptać prawo, od którego uciekłem.

علاء خالد
نافذة في الصباح

الصباح
أنا وأشياءى
أنا والقصيدة التى أهملتها على المكتب
بجانب كوب الشاى وعلبة الكبريت
أنا والمشروعات التى أفكر بها
بالسفر فى رحلة حول العالم
لأسمع كلمات لا أتوقع نهايتها
خاصة الهند
لأقابل البوذيين وأعرى رأسى مثلهم
ولكن بقلقى نفسه

أنا والتفكير فى مشوار
سأقطعه على البحر
لتأتى الأفكار المنخفضة وأنا سائر

كما يحب نيتشه

أنا وشجرة بعيدة

لا أعرف أى الثمار التى ستحملها

ولا أى إنسان يختبئ وراءها

ربما كانت الشجرة التى لاتؤمها العصافير

لأنها عارية

لأنها مُخلصة.

‘Alā’ Ḥālid

Okno o poranku

Rano

Ja i moje rzeczy

Ja i wiersz, którego nie zauważam

Na biurku, koło kubka herbaty i paczki zapalek,

Ja i moje plany

O wyjeździe, podróży dookoła świata,

Żeby słyszeć słowa i nie czekać na ich zakończenie

Zwłaszcza do Indii,

Żeby spotkać buddystów

I jak oni opróżnić głowę z myśli

Ale zachować niepokój.

Ja i myślenie o sprawach do załatwienia
Powiniennem pobiegać po plaży
Żeby w ruchu, tak jak lubił Nietzsche
Same mogły się poukładać.

Ja i drzewo w oddali
Nie wiem jakie da owoce
Ani jaki człowiek się za nim skrywa,
Może to drzewo, które opuściły wszystkie ptaki
Bo jest nagie
Bo jest wierne.

أثر قديم

سأترك لك شخيري
على الوسادة
لتنعمي بمشهد من آخرتي.

قد تتبعدين، قليلا، برأسك عن الوسادة
أو قد تنتقلين بحياتك
في غرفة أخرى لاتنمو فيها الأصوات الضارة
أو توقظيني فجأة من عرى
وفي عيني حشد من الموتى
وفي يدي حفنة من نباتات الآخرة

كإكليل أضعه على قبر النوم

وسينمو شخيري في الغرفة

كنبات ضار

ويحتل السقف

وتظلين حية

تقلبين رأسي كنرد

لعلك تصيبين رقم الموت الرابع.

Ślad

Zostawię ci moje chrapanie

Na poduszce

Żebyś mogła cieszyć się

Sceną z mojego przyszłego życia

Możesz przesunąć trochę głowę

Lub przenieść się do drugiego pokoju

W którym nie narastają groźne dźwięki

Albo obudzić mnie nagle

Nagiego

Z oczami pełnymi śmierci

W mojej ręce garść roślin z tamtego świata

Jak wieniec. Położę go na grobie snu

Moje chrapanie w pokoju
Jak chwasty rozpleni się wokół
Zajmie cały sufit
Ale ty przetrwasz
Poturlasz moją głowę jak kostkę do gry
A nuż, wyrzucisz cyfrę śmierci

عابدة

كل يوم
تقوم بهذا الواجب عدة مرات
غسل الأطباق
وبحرص زائد
كأنها تتربص بأى لعاب يتسلل سهواً
من بين فكي الصابون
وترتبها دفعة واحدة فوق حمالة القلب
وتسير بها مسافة فارغة
مسافة بين الطاولات والكراسي
والتعليقات التي تتجمع حول بقع تحت عينيها
لدموع قديمة تفحمت
وكأنها تسير على حبل للتوازن
تسير لتحمي سنواتها المتبقية
بدون رجل خاص تناوله الأطباق

ويناولها أطراف أصابعه

أثناء مرورها

تخيلت الأطباق متناثرة على الأرض

وكل رواد المقهى من الرجال

يشتركون فى تضييدها

وهى معهم

ومع كل طبق مكسور تسقط سنة عاطلة من حياتها

ومع كل طبق تعرض نديها المترهلين

لقطع صغيرة من الزجاج

ولكلمات بسيطة من عيونهم

ستجعل الغدة الدرقية

التي تحملها على رقبتها

كقلب يتوسع فى الهواء

ستجعلها أكثر حناناً

وستهز القلب الآخر

كأثر مهجور تضمنته الأعشاب

بكلمات بسيطة من عيونهم

ولكنها صالحة للأربعينات

بدون لعاب مذكر سيتسلل من بين أصابعها عمداً

وأثناء مروره ستعري له البقع الفارغة فى يديها

التي لم يضعها الصابون بين فكيه

....للأربعينات
بقلب تضخم في الهواء
وبشريان يكشف يده
ولايتقبل المشاعر الصريحة
وبمؤخرة وحيدة للتوازن.

‘Āyida

Każdego dnia
Kilkakrotnie wypełnia swój obowiązek
Zmywanie naczyń,
Z największą starannością
Jakby wyczekiwała najdrobniejszej kropli śliny
Która mimowolnie popłynie z paszczy detergentu.
Jednym ruchem układa naczynia
I przemierza z nimi pustą przestrzeń
Między stolikami i krzesłami
A uwagi, które gromadzą się wkoło
Są jak kropla zastygłych łez
Pod jej okiem.
Balansuje na linie
Jakby chciała zachować te lata
Które jej jeszcze zostały,
Bez własnego mężczyzny, któremu mogłaby podać naczynia
A on podawałby jej koniuszki palców.

I w całej tej bieganinie
Wyobraża sobie, że naczynia upadają na podłogę
A wszyscy mężczyźni z kawiarni
Rzucają się na ratunek,
Ona razem z nimi.
Każdy potłuczony talerz
To jeden dzień wolny od pracy z jej życia,
Każdy talerz
To cios w jej zwiotczone piersi
Wymierzony małymi odłamkami szkła
I wymownymi spojrzeniami mężczyzn,
To przez nie gruczoł tarczycy
Którą nosi na szyi
Rośnie jak serce pod wpływem powietrza.
Czyni ją to jeszcze bardziej pełną współczucia
Tak, że porusza serca innych
Jak opuszczony, porośły trawą ślad.

Mają wymowne spojrzenia,
Ale traktują ją w miarę życzliwie
Tę czterdziestoletnią kobietę,
Która nie będzie z rozmysłem przesączać śliny mężczyzny przez palce
I idąc nie odsłoni przed nim plamek na ręce
Które nie wpadły wcześniej w sidła detergentu.

Czterdziestolatka,

Z sercem powiększonym przez powietrze,
Z żyłkami na ręce
I samotnym siedzeniem, które utrzymuje ją w równowadze,
Nie przyjmie już żadnych uczuć.

علية عبد السلام

أمام البيت

لحست بلسانك التراب من فوق تحفهم القديمة،

ولقد راقبت جارتك،

وهي تحمل عصفورها، داخل قفصه

تتبعها الصغيرات يحملن الشموع المشتعلة

متجهين إلى البيت

عامل البناء،

رب الأسرة الشاب قد غرق في النوم فعلاً

مستلقياً فوق أحد الأسرة الثلاثة

دون أن يخلع حذاه.

أمام بيوتهم ستشعر بالثراء، تنمو بداخلك

عاطفة غامضة للنباتات التي تطفو على سطح

بركة الدموع التي صنعتها

تعبيراً عن مدى شعورك بالإغتراب عنهم،

أمام بيوتهم ستشعر بأنك محب للبشرية ولنفسك

وأن وجودك عظيم.

‘Aliyya ‘Abd as-Salām

Przed domem

Zlizywałaś kurz z ich antyków
Patrzyłaś jak twoja sąsiadka niesie ptaka w klatce
Za nią małe dziewczynki z płonącymi świeczkami
Idą do domu,
Robotnik na budowie, młody ojciec rodziny
Wyłożył się na jednym z trzech łóżek
I usnął w butach.

Przed ich domami poczujesz, jak przepych wdziera się do twojej duszy
I nieokreślony sentyment do roślin, pływających po rzece łąz
Które wylałaś, żeby udowodnić, że nie jesteś jedną z nich.
Przed ich domami poczujesz, że kochasz ludzi i siebie
I że jesteś wielka.

عروس البحر

تحجر قلبي

ثم نزلت في البلل إلى أحباب جدد

تألمت،

كدت أن أتفتت كأبي حجر في الطريق

كي أنخل وأذر في غياب السماء من فوق

في جمال صامت بلا لسان.
الآن.
أسكن جميع "الحاجات"
وفي أحيان أخرى، أمشي وراء الدجاجات التي
تمضي إلى المصانع
وأزيد من نسبة المياه المحددة للنباتات
داخل بيتي
وأفرح لهطول المطر.
أسكن في الأرض كالجبال على الشواطئ
مأهولة أحياناً بالبشر.

Syrena

Moje serce zastygło jak kamień
Potem w wilgoci zstąpiłam
Do nowych przyjaciół. Bolało
Omali nie rozpadłam się jak kamień na drodze
Mogłabym wtedy stać się pyłem
I rozsypać w otchłani nieba,
W wiecznie niemym pięknie.

Teraz mieszkam we wszystkich rzeczach
Czasem idę z kurczakami do przetwórnicy,
Dolewam wodę dla roślin

W moim domu

I cieszę się z deszczu.

Mieszkam w ziemi, jak góry na wybrzeżach

Czasami razem z innymi.

طائر بالقرب من البيوت القديمة

بالقرب من البيوت القديمة
هواء عفن وضعف يخيمان
على الأحلام،
كذلك هناك يسكن الحظ
الذي أسكنته هرمًا صغيراً
كي أشغل به حيزاً ملموساً في فراغ العالم
العالم الذي يشتهي الإبتلاع
الإبتلاع الكامل عين تنظر، عين تفيق من
السيبات، عين لا ترى.
الناس في المدينة يحبون المطر
لكنهم يتحاشون أن تبتل ملابسهم
وأيضاً،
يمنعون الأطفال من اللعب حول الأشجار
لأنهم يشاهدون في الأفق المظلم
طائرين وسلم
طائر يحلق بالقرب من النور

Ptak w pobliżu starych domów

W pobliżu starych domów
Zgniłe powietrze i bezsilność
Przysłaniają sny,
Mieszka tam też szczęście
Które zamknęłam w małej piramidzie
Żeby w próżni świata
Mogło mieć swoje miejsce,
W świecie który chce zostać pochłonięty
Bez reszty. Oko patrzy, oko budzi się
Z letargu, oko nie widzi.
Ludzie z miasta lubią deszcz
Ale boją się przemoczyć ubrania
A także
Zabraniają dzieciom bawić się wokół drzew
Bo widzą na ciemnym horyzoncie
Ptaki i drabinę.
Ptak lata w pobliżu ognia,
Drugi siada na drabinie.

قرية بالقرب من كنيسة

هذا الغطاء ذو الخطوط الرفيعة البيضاء
إشتريته من محل للقماش بالقرب من كنيسة
متوسطة الجمال.
إلا أنها كانت تفوق أحلامي
وجمال خيالي،
لقد كانت هي نفسها الكنيسة،
التي حلمت أن بها سر عليّ إقتناصه
دفعت ثمن الغطاء،
وأنا ألقى نظرة على الكنيسة
كمن يقاوم نفوراً شديداً من نفسه.

الجو حار بالقرب من الشواطئ
السماء من فوق، الشمس ساخنة بدون لهيب،
السحب رمادية في روعة، زرقاء بلون الماء
نور الشمس أبيض كالقراغ.

سكان القرية قصار القامة،
ينسجمون مع الحياة والطبيعة
يثيرون في روعي، هواجس عن الإنسجام
والألفة.

يحدث الآن

أن أتدثر بذات الغطاء وأنا وحيدة
فأحن إلى لقاء مرآة لا تخادع
لماذا لا يحدث الآن
أن تجلس نفسي أمامي كهذا الكرسي القديم
الذي زاره أناس من لغات وثقافات مختلفة.

Wioska koło kościoła

To ubranie w cienkie białe paski
Kupiłam w sklepie odzieżowym
Koło kościoła
Który nie jest najpiękniejszy
Jednak przewyższa moje najśmielsze oczekiwania
Względem piękna.
Ten sam kościół skrywał w moim śnie tajemnicę
Którą chciałam rozwikłać,
Zapłaciłam za nakrycie
I jak gdyby wbrew sobie samej
Rzuciłam okiem na kościół.

Jest gorąco w pobliżu wybrzeża
Niebo nad głową, gorące słońce nie pali
Chmury są szare, przepysznie
Niebieski to kolor wody
Ogień słońca jest biały jak otchłań,

Mieszkańcy wioski, niewysocy
Żyją w harmonii z przyrodą,
Wywołują we mnie poczucie równowagi
I swojskości.

W tej właśnie chwili
Jestem sama i wkładam na siebie ubranie,
Chcę zobaczyć się w lustrze, które nie zafałszowuje obrazu.
Dlaczego nie mogę
Usiąść przed sobą samą jak to stare krzesło
Które widzą ludzie z różnych kultur
I o różnych językach.

صفاء فتحي

دون كيشوت وطواحين الدقيق

قصائد تسعى وراء صورةٍ للزوبعة الحسية أثارها دون
كيشوت بطلُ الهواء الذي لا أستطيع تنفسه بكل سعادةٍ. هو
هائمٌ في المُخيلة المسلوخة وفي رعشة الأحلام.

عندما دبَّ البياضُ في العيون الجالسة على المقاهي
سمعتُ لهاثاً – أهو حشرة الشتائم البذيئة؟
عندما كانتُ الأفران تحترق بصوت الطائرات

كان لي في المقابر أولاد صغار
حبلتُ بهم يوماً وأنا العانس القديمة
حين ترنمتُ بموسيقى جنازية
حتى يحلم بيَ الله.

خلعتُ ثديَّ عني
لأنهما لا يكتبان الأغانيَ
ولا يبتهران لحارس الحانة
القديم

سأذكرُ يوماً أنني سأعيشُ
داخل الترانيم، وأنني
قتلتُ اسميَ
مراراً في ليالي الموالد
وأنتك ذلك الصبي القديم
الذي أعطاني عيوناً تركض خلف الجليد
وأنا لا نلعبُ
بالأواني
ونخافُ من المصابيح
وأنتي لا أكرهُ الجميعَ
وأنتي أفقدُ صوتي تدريجياً مع حلول الربيع
وأنت تكافحُ الهواء
وأنتي رمال

القاهرة 18 فبراير 1997

Ṣafā' Fathī

Don Kichote i wiatraki

Wiersze pragną obrazu huraganu zmysłów. Wzniecił go

Don Kichote, bohater powietrza, którym nie mogę spokojnie oddychać.

On błąka się w obdartej wyobraźni i drżących snach

Gdy oczy ludzi w kawiarniach zaszły bielą

Usłyszałam dyszenie – a może chrapliwy dźwięk miotanych przekleństw?

Gdy odgłos samolotów dobywał się z płonących pieców

Miałam w grobach małe dzieci

Które urodziłam jako stara panna

Nucąc melodię żalobną

By Bóg mógł o mnie śnić

Pozbyłam się piersi

Ponieważ nie piszą piosenek

I nie zanoszą modłów

Do starego dozorczy baru

Pewnego dnia przypomnę sobie

Że przetrwam w pieśniach

I że kilka razy zabiłam swoje imię

W dniu narodzin muzułmańskich świętych

Że jesteś tym samym chłopakiem

Co dał mi oczy, które biegną za lodem

Że nie bawimy się naczyniami
I nie boimy się lamp
Że to nieprawda, że nienawidzę każdego
I że z nadejściem wiosny tracę stopniowo głos
Że ty walczysz z powietrzem
A ja jestem piaskiem

Kair, 19 lutego 1997

إلى دون كيشوت المصلوب في قلب ميدان التحرير
والمبعوث في رأس ميدان بالاس في المنيا أو العكس،
الشيخ المدفون في الدقيق.

طرقتُ بابَ الثورة

فقال

"بَحَبِّكَ". فلم أسأل

ورحلتُ معهم أكتب المنشور

وأغازلُ الرسائل التي أدفنُها في جوف البلح المستحيل

عبر بوابات السجون

ثم

أصرخُ خلف الجدران

وأتعاطى الانتحار

فلم أمت

لأن لي أرواحاً سبعة
أو تسعة كقطط Plath التي تنمو على جلدها الديدان اللامعة
لذا تقلبتُ في الدقيق وتذثرتُ بالبياض أَدْفَعُ الطواحينَ عني.
كنائمةً في قصور الحور
تأهبتُ للتلاشي
حين جاءتُ في الفجر العساكر
تخاطبُ العجوز،
حين ركضتُ المسدساتُ في الضحى تحمل رصاصتها
الشجية
تأبطُ ذراعيَ حارسٍ وديع
قلتُ أين القَطَط-ح- وأين ذهبتُ الألعاب والمقاهي
فقالوا اذهبي بعيداً لتلعب
فكانت السنوات تلبسُ السوداء وتجوبُ المقابر بحثاً
عن سرير
أو عن كلماتٍ صبيةٍ
أو عن خطبةٍ تسيلُ من حناياها
عواصفُ اللحي المبرقعة بضوء الشمس الفوضوية
هكذا تحلتُ أذهاني الكفيفة
بما قد يتفتقُ عن بعض العصافير المهاجرة أيضاً
فلنر قص
سويًا حول طوطم الجنون
ونسكبُ كلمات الخطباء زفراتٍ على بشائر الربيع
ولنعانق السنوات بين أحضان نهر السين
أو نهر النيل

ندفنُ شَعْرَنَا في الفيضان بعد ما لطحه البياضُ
في نشوة الخطابات الملتهبة برومانسية الضباب
وبقايا قلبِ فائِه الرحيل
اليومُ
بعيدُ في بللِ المقاهي
قريبُ من أعتاب السحنات الشاحبة
ومتحشرجُ بين دندنة حبال حنجرة
سنواتيَ المتمرغة في المناسبات
لأنني لم أفقدُ الذاكرةَ.

القاهرة وباريس 19 مايو 1997

Do Don Kichota ukrzyżowanego na Placu Taħrīr

I wskrzeszonego na szczycie Pałacu w Al-Minyā albo na odwrót

Szejk pogrzebany w mące

Pukałam do drzwi Rewolucji.

Powiedział:

„Kocham cię”. Nie pytałam.

Z nimi pisałam ulotki

I flirtowałam za pomocą liścików, które jakimś cudem wkładałam do środka daktyli

I przeciskałam przez bramy więzienia

Potem

Krzyczałam zza ścian
I ćwiczyłam samobójstwo
Ale nie umarłam
Ponieważ mam siedem żyć
Albo dziewięć jak koty Platha
Na ich skórach rosną lśniące robaki
Dlatego pławiłam się w mące
Przyoblekłam się w biel by odstraszyć wiatraki
I jak anielice
Przygotowałam się do zniknięcia
Gdy o świcie przyszli żołnierze
By rozmówić się ze staruszką
Gdy rankiem pistolety tańczyły
Niosąc melodyjne dźwięki nabojów
Łagodny dozorca wziął mnie pod rękę
Gdzie są koty – zapytałam
Gdzie podziały się gry i kawiarnie?
Odejdź – odrzekli. Może się pobaw
Więc lata przybrały barwę czerni
I wśród grobów szukały łóżek
Młodych słów lub przemowy
Spod fałd której wieją wichry bród
Za zasłoną słonecznego blasku anarchii
Tak oto mój ślepy rozum przyswoił
To, co może również dać początek kilku migrującym ptakom
Odtńczmy razem taniec szaleństwa

Pozbądźmy się słów mówców, którzy wieszczą nadejście wiosny
W objęciach Sekwany i Nilu schowajmy te lata
I pogrzebmy nasze włosy w powodzi
Splamione bielą
Romantycznej mgły ognistych przemów
Oto resztki serca
Co nie umarło z czasem
Dziś jest już daleko w wilgoci kawiarni
Lecz blisko progów ludzi o bladych twarzach
Rzeźbi w melodii strun głosowych
Moich lat skąpanych w mące snów
- dbam o nie nie tylko od święta
Ponieważ zachowałam pamięć

Kair, Paryż, 19 maja, 1997.

هينر مولر

قصيدة (1)

إلى هينر مولر

شعر متبرم يبحث عن بديل

القصيده الأولى فى المرثية

كتبت على حروف مطبوعة اليوم الذى تراءى لى طيفك

عندما كانت مقبرتك خالية من العظام

....

فى انتظار الأوتوبيس

اغتسلت بمقابر المتقفين
ركضت عارية على الطريق الحفوف بالهمسات
وروحت أرش النفوس النائمة بصلوات أدبية
وأتمتم

فى خلال ربع ساعة فقط
سأغلق التماثيل النائمة فى قلبك.

....

تحمل أصوات عربات النجدة
إلى المقيمين هنا
ممرأ تكتئب فيه الأحجار
وترقص فى تفاصيله
غربان تحمل تيجاناً من العفن المستباح

....

الساعة الآن الرابعة وخمس دقائق
عصر يوم فى أكتوبر
يجب أن أسرع الخطى
حتى الحق بشراع كفنك الطائر على الحصان

لا

أمامي خمس دقائق أخرى
سأتركهما لك كي تتسلق هذه الشجرة الكهلة
ولتلقى لي بلسان أتحدث به

قصيدة(2)

نحن (هم الآن) نحمي الخريف من سعال مريض بسرطان
الحقيقة. فى الحديقة انتظرت لحماً لم يمت وفى القهوة
انتظرت – مبهمة مثلهم – إنها برلين – وهى المسارح –

والوقت الثانية عشرة من ظهر يوم في أكتوبر والمكان
مسرح البرلينز انسامبل – حطام جماجم برشت وآخرين.

نحن لقاء صور النساء

أمام طاولة في مقهى سليم الحواس

وأنت

أخطاء مطبعية كثيرة

لأنك عبدت السرطان:

سرطان الثدي في الآلة الهاملتية

سرطان الحب في الرباعية

سرطان الحلق عندما هجرت الخيال أسفل الحائط.

عندما ذهبت المسرحيات

لترتدي بعض الملابس المتعارف عليها

متمنية أن تنبس بكلمة واحدة

عندئذ صممت الكراسي.

في حقائب الممثلين

بداية الحوار المنبوذ

عندما هرب المكان من المدينة

وذاب بعض الزمان مع المياه المغلية

وانتهى العرض في المرافئ العديدة

أمام طائفة من اللغات الحية

وأسلاك تحملها

معك دائما.

للسرد عيون طريفة الأحلام،

لأنك لا تكتب الرواية

كنت تقول

الجمال يكمن في دخان النهاية

والحكايات نفسها تئنُّ على مكاتب البوليس السري
من طوابع البريد
أنت هينر مولر الكاتب الذي عاف الخروج في الشرفات
وتركتني أتخيل السوابق الثريّات
وأسترقُ السمع
إلي الجاكت الأسود الوحيد
الذي تركته على حامل المعطف
عند حائط تنزف منه دائماً
مياه الأمطار

Do Heintera Muellera

Wiersz 1

Niespokojna poezja szuka spełnienia

Pierwszy wiersz jest elegią

Został napisany na maszynie w dniu, gdy objawił mi się twój duch

A w twoim grobie nie było kości

...

Czekając na autobus

Myłam się w grobach intelektualistów

Biegałam nago po drodze najeżonej szeptami

Spryskiwałam senne dusze literackimi modlitwami

I mamrotałam

Przez równy kwadrans

Obejmę swoim uściskiem pomniki

Śpiące na dnie twojego serca

...

Syreny karettek pogotowia niosą

Mieszkańcom

Pasaże ze smutnymi kamieniami

Gdzie kruki w koronach z pustoszącej wszystko pleśni

Tańczą w szczelinach

...

Jest pięć po czwartej

Październikowe popołudnie

Muszę się pospieszyć

Żeby dogonić żagiel twojego całunu

Unoszący się na grzbiecie konia

Nie

Mam jeszcze pięć minut

Dam ci je, żebyś mógł wspiąć się na to stare drzewo

I zrzucić mi język

W którym mogę do ciebie mówić

Berlin,

Październik, 1995

Wiersz 2

My (teraz oni) chronimy jesień przed kaszlem człowieka chorego na raka prawdy. Czekałam w ogrodzie na jakieś ciało, które nie byłoby martwe, czekałam w kawiarni – tajemnicza jak oni – oto Berlin – to teatry – dwunasta w południe, październik, Berliner Ensemble Theatre – pozostałości czaszki Brechta i innych.

My zamiast zdjęć kobiet

Przy stole, w kawiarni Salīma al-Ḥawwāsa

A ty

Za dużo błędów w druku

Ponieważ ty czciłeś raka:

Raka piersi w maszynie Hamleta

Raka miłości w kwartecie

Raka gardła, gdy zostawiłeś cień pod ścianą

Kiedy aktorzy odeszli

Żeby włożyć na siebie kostiumy

Z nadzieją, że wypowiesz choć słowo

Och, zamilkły wtedy siedzenia

W torbach aktorów

Początek wyciętego dialogu

Gdy przestrzeń opuściła miasto

Trochę czasu rozpuściło się we wrzącej wodzie

A pokaz skończył się w wielu portach

Dla grupy żywych języków

I drutów, które zawsze

Nosisz ze sobą

Opowieść ma oczy, które zbiegły do snów
Ponieważ nie piszesz powieści
Piękno leży w mglistości zakończenia
- powiedziałaś
Te same historie na biurkach tajnej policji
Ze znaczków pocztowych
Ty, Heiner Mueller, pisarz, który ma w pogardzie
Wychodzenie na balkony
Każe mi wyobrazać sobie żyrandole
I podsłuchiwać jedyny czarny żakiet
Który zostawiłeś na wieszaku na palta
Przy ścianie, która nieprzerwanie broczy
Kroplami deszczu

Berlin,

Październik 1996.

جرجس شكري
رجل طيب يكلم نفسه

(1)

أنا آلة تصوير
مخزن ذكريات كبير
ألتقط كل شيء

ولا أعي شيئاً
حفظت الحروب
حتى صارت ذاكرتي
مستودع بارود
وصرت أنسى صورة من أحب
في فنجان قهوتي.

وأكلم نفسي وأحكي للأشياء
عن بلاد قديمة
كانت تسكن هذا الهواء
ثم عبرت امثل الموسيقى
عن بشر
يحملون حيواناتهم وبيوتهم
كل صباح
يعهدون للبحر بحراستهما
وغالباً ما يسقطون من معانفهم
تاركين الهواء فارغاً.

ثم أكتفي بأن أعض شفة امرأة
كلّ مساء
ونحن نخلع سراويلنا
ونأمر أعضائنا أن تعمل في صمت
حتى لا يهتز المشهد
أكلم نفسي ثانية
أنا آلة تصوير
كل ما التقطه وهم وفارغ
وغالباً ما تحترق أفلامي من الضحك.

(2)

هكذا أمسى الرجل طيبياً يحفظ ابتسامه تحت مخدته

وينام بلا ثورات يخسرها في الصباح

وكحيوان يهز أذنيه

يكلم نفسه

هكذا كنت أخجل!

من نساء يعبثن تحت سروالي

فأكبر دهرأ من وراء أمي في ليلة واحدة

وأتعلم الخوف

هكذا كنت أخجل في كل جنازة من الله

وأكره الميت

وفي كل حصة تاريخ أكل اصابعي

وأشاهد أبي ميتاً فوق "السبورة"

لا تصدقوني فأنا رجل طيب

يخسر في فنجان قهوته

كل صباح كرة أرضية.

وهذا ليس إنسان

هذا وقت ضائع يتقاسمه المتفرجون

وحاصل جمع اللحظات التي يصرفها في كل مشهد

عمر مديد وحياة مية.

(3)

أتحبينني؟

- أنت تعلم أنني أحبك

إذن في مشهد يتكرر

طعام الأمس على الطاولة بارد

في طريقه إلى سلة المهملات محتجاً
وأنا أكلم نفسي عن خوف ينام في سريري
باكياً أو مبتسماً
كمحارب يخلط بين هزائمه وأوراق اللعب
ثم يحصي فارق ضحكاته.

أتحبينني؟

- انت تعلم أنني أحبك.

إذن هذه جثتي تقفز إلى قميصها ويتجادلان
والصورة في حانة فقيرة
حيث تتعلم اللغة الانحطاط
ويؤمن السكير بأن الفلسفة صناعة الآلهة حرفة آبائهم
ثم ينسى وجه حبيبته في المرأة
ويفتح أبوابه لليل كي يرجع أقصر قليلا وبملابس ملونة.

أتحبينني؟

وفي المرة الثالثة

تلاشت هي كإضاءة خافتة

وعرف أنه يعطي أحبائه نوماً

ويسهر يكلم نفسه

عن رجل طيب كآلة تصوير.

Ģirģis Ŗukrĭ

Dobry człowiek, który mówi do siebie

1.

Jestem aparatem fotograficznym
dużym magazynem wspomnień
rejestruję wszystko
ale niczego nie rozumiem,
zarejestrowałem wojny
aż moja pamięć
zmieniła się w skład prochu
i zapomniałem w filiżance kawy
twarze tych, których kocham.

Mówię do siebie,
opowiadam sobie historie
o dawnych krajach
w których mieszkało to powietrze
by potem przeminąć jak muzyka,
o ludziach
którzy codziennie
powierzają swoje zwierzęta i domy morzu
i często wypadają ze swych płaszczy
pozostawiając pustą przestrzeń w powietrzu.

To mi wystarcza, by gryźć wargi kobiety

co wieczór, kiedy zdejmujemy spodnie
i żeby nie poruszyć ujęcia
rozkazujemy naszym organom pracować w milczeniu.
I znowu mówię do siebie,
jestem aparatem fotograficznym
wszystko co rejestruję jest złudne i puste
a moje filmy często prześwietlają się od śmiechu.

2.

Tak oto ten mężczyzna, który chował uśmiech pod poduszką
i szedł spać ze świadomością, że rano nie będzie żadnych rewolucji do przegrania
stał się dobrym człowiekiem.

Jak zwierzęta potrząsał uszami
i mówił do siebie.

Tak oto zacząłem się wstydzić
kobiet obmacujących mnie pod spodniami
i postarzałem się w jedną noc
bez wiedzy mojej matki
i nauczyłem się bać,
tak oto zacząłem się wstydzić przed Bogiem
na każdym pogrzebie
i nienawidzić umarłych.

Na każdej lekcji historii obgryzałem paznokcie
i widziałem zmarłego ojca na tablicy.

Nie wierz mi, bo jestem dobrym człowiekiem
który co rano traci w filiżance kawy

całą ziemię.

To nie jest człowiek
to czas wszystkich obecnych, który przepadł,
suma chwil straconych w każdym ujęciu
jest długim życiem i martwym bytem.

3.

Kochasz mnie?

- wiesz, że cię kocham.

A więc to powtarzane ujęcie.

Wczorajsze zimne jedzenie na stole
wzbrania się przed trafieniem do kosza.

Mówię do siebie

o strachu, co łka lub śmieje się w moim łóżku
jak bojownik, który nie potrafi rozróżnić
pomiędzy swoimi klęskami a grą w karty
i stara się rozpoznać je po śmiechu.

Kochasz mnie?

- wiesz, że cię kocham.

A więc to moje ciało wskakuje w koszulę
by się z nią spierać.

Ujęcie w obskurnym barze

gdzie język się deprawuje

a pijany człowiek wierzy, że filozofia jest zajęciem Bogów

i rzemiosłem jego przodków, potem zapomina
twarz ukochanej w lustrze
i otwiera drzwi nocy
by powrócić po chwili
w kolorowych ubraniach.

Kochasz mnie?

Za trzecim razem

zniknęła jak blade światło.

Wiedział, że podarował sen tym, których kocha

ale sam nie spał, mówił do siebie

o człowieku dobrym jak aparat fotograficzny.

صورة شخصية

أنا أقيم علاقات أليفة مع الأشياء
وأؤمن أن الإنسان لا بد أن يقتني أشياء
يحبها كوطن
يمارس معها طقوساً يومية
ثم يتخلص منها
ويدرب روحه على الخسارة
ومن ناحية أخرى
أعرف أن الأشياء تسقط ولا تموت
فأحياناً أطلق لحيتي واقتني كلباً
قاصداً شوارع بعينها

حيث هناك
في آخر الفراغ
قهوتي، بيت أمي
فرحة أقلامي الملونة
وأنا أتناوب أمام الكتب
غالباً ما يحدث هذا
حين أفقد أشياءي
في صباح ربما مختلف
وأحاول تغيير العالم.
أيضاً
أنا رجل يذهب إلى الحانة في الصباح
أجلس في إضاءة خافتة
ثم أدخن وأشرب كأساً
وأسأل النادل :
لماذا أقيم علاقات مع أشياء
وأخسرها كوطن أيضاً؟
سيبتسم بدوره وهو يشعل شمعة أخرى
ناصحاً إياي أن اعتني قدر استطاعتي
بعامل الزمن
ثم يبتعد خارج المشهد
كي يعبر دهرًا بكامله فوق الطاولة
وأنا سعيد بكراهية الشمس
أرفع كأساً أخرى
لصباح يخدعنا
ونخسر كل صباح.

Autoportret

Nawiązuję bliskie relacje z rzeczami
i wierzę, że każdy człowiek powinien mieć coś
co mógłby kochać jak ojczyznę,
by mógł odprawiać codzienne rytuały
zanim się ich pozbędzie
i zacznie przyzwyczajać do ich straty.

Z drugiej strony
wiem, że rzeczy nie umierają, tylko przemijają
więc czasami zapuszczam brodę, biorę psa
i udaję się w pewne miejsca
gdzie, na końcu drogi
jest moja kawiarnia, dom mojej matki
wspomnienie radości z kolorowych kredek
kiedy ziewałem nad książkami.
To wszystko zdarza się często
kiedy tracę moje rzeczy,
być może innego ranka
gdy próbuję zmienić świat.

Również
jestem mężczyzną, co chodzi rano do baru
siada w przygaszonym świetle
pali, wypija kieliszek

i pyta kelnera:

dlaczego nawiązuję relacje z rzeczami

oraz tracę je jak ojczyznę?

Kelner ze swojej strony uśmiecha się

zapalając następną świeczkę

i zaleca wziąć pod uwagę czynnik „czasu”.

Następnie wycofuje się ze sceny

by przez całą wieczność

krzątać się między stolikami,

podczas gdy ja pozostaję

uszcześliwiony niechęcią do słońca

i wznoszę kolejny kieliszek

za zwodzący nas poranek

który tracimy co rano.

ماهر صبري

ماريونيت

عليك

أن تقود سيارتك في طريق خال من الإضاءة،

متجاهلاً العيون الفسفورية التي تخمز لك

بالحاح.

عليك أن تعد منها المئات

ثم تتوقف عند الواحدة بعد الألف

لالتقاط القبلات وتطبيق نظريات العناق.

لا تيك إذا ما غادرتك حبيبتك ليلة ميلادك،
فكل الأحبة خلف الخيوط يرتحلون.

ربما لا تستطيع الفكاك من شباك الواجبات
الأسرية..

فتغزل من خيوط العناكب قيودا تثقل ضميرك
ثم لا تحرك أصابعك خشية تحطيمها ...
وعلى مائدة جروبي، تصب مشاعرك المثقلة
في كأس فتاتك

لتكاشفها بالخطوط التي ترسمكما.
عندئذ ستقتضح لك أحلامها المهترئة.
وبقسوة - لا تقصدها - تهديها إلهاً مراهقاً
(تمنت أن تضعه في الميكروويف ليصير أكثر
نضجاً)

في زيارة خاطفة، تدس في يدها خطابك
الأول

- بابتسامة طفولية -
ثم تتركها لتواعد الصحراء...
هناك خلف الكتبان الرملية ستجد عالماً صاخباً و
غريباً.

عشرات من الفئران يحملون أجولة مليئة
بالخوف.

وسحالي مصابة بالهلاوس ...
يتبادلون معك النظرات ويضحكون بهستيريا
من سترتك المموهة وحذائك ذي الرقبة ...
ثم يسخرون - بصفير لاذع - من بندقيتك العامرة
بقطع الشيكولاتة

تطارد بها الهاموش وفراشات الليل الترابية.

ربما أنت أسعد حظاً من خيال المائة.

باستطاعتك أن تلقي بسترتك في الفضاء
وأن تخلع حذاءك لتداعب الرمال بأصابع
قدميك

- التي لن تثير استهجان أحد -
ثم تحمق في ظلك الممتد أمامك (أكثر رشاقة
وأطول قامة)...

باستطاعتك أن تعد سنوات عمرك
لاستبدالها ببضعة ملاحظات جوهرية -
أو لضمها في خيط من خيوطك العديدة

لم لا تدفن بعضها في الرمال؟ ... ثم تقضي بقية
ليلتك في كتابة خطابات تسارع بتكهيها

عند عودتك - مرة أخرى - ستجد فتاتك قد
فشلت - هي الأخرى في انتزاع
الخيوط من جسدها

كي ترفو بها هويتها الممزقة...
افتح لها باب سيارتك الأمامي
وامنحها حق المواطنة

لتكتسب جنسيتها من المقعد المجاور لك..
عليك - تلك المرة -

أن تقود سيارتك في طريق خال من
الإضاءة...

تماماً...

Māhir Ṣabrī

Marionetka

Musisz

prowadzić samochód po nieoświetlonej drodze,
nie zwracając uwagi na fosforyzujące światła
które ciągle cię oślepiają.

Musisz policzyć do stu

potem zatrzymać się po tysiąc jeden
żeby załapać się na kilka pocałunków
i zastosować teorię uścisków.

Nie płacz, gdy ukochana opuszcza cię w dniu urodzin
bo wszyscy kochankowie odchodzą za nią

Być może nie umiesz uwolnić się
od więzi rodzinnych
i tkasz z pajęczyn postronki swojego sumienia
a potem boisz się ruszyć palcem, żeby ich nie zerwać.

Na stole w Groppi wlewasz ciężkie uczucia
do filiżanki swojej dziewczyny
żeby pokazać jej włókna
z których się składacie.

Wtedy będziesz mógł zobaczyć jej tanie sny
i z bezwzględnością, której się nie spodziewa

podarujesz jej nastoletniego boga
(którego chciała włożyć do mikrofalówki
żeby dojrzał).

Przy przelotnym spotkaniu
z dziecięcym uśmiechem wręczasz jej
twój pierwszy list
i zostawiasz ją dla pustyni.

Tam, za piaszczystymi wydhami
znajdziesz wzburzony dziwny świat,
dziesiątki szczurów
niosących worki wypełnione strachem
i cierpiące na halucynacje jaszczurki
które mierzą cię spojrzeniem i wybuchają histerycznym śmiechem
na widok twojej maskującej kurtki i butów traperskich.
Potem kąśliwym sykiem wyśmieją twoje strzelby
pełne czekolady
z którymi ganiasz za komarami i ćmami
w zakurzone noce.

Być może będziesz mieć więcej szczęścia niż strach na wróble.

Możesz wywijać kurtkę w powietrzu
ściągnąć buty i palcami bawić się w piasku,
to nie zniechęci nikogo.

Potem wpatrywać się w rozpościerający się przed tobą cień
(dostojniejszy i wyższy od ciebie).

Możesz policzyć swoje lata
wymienić je na kilka ważnych słów
lub wpleść w jedne z twoich nici.

Dlaczego nie zakopiesz kilku z nich w piasku?
A reszty wieczoru nie spędzisz na pisaniu listów
które następnie szybko uznasz za nic nie warte.

Wracając po raz kolejny
zobaczysz, że twojej dziewczynie też nie udało się
usunąć włókien z ciała
żeby połączyć nimi poszarpaną tożsamość.
Otwórz jej przednie drzwi swojego samochodu
i nadaj prawa cywilne.
Tym razem to ty musisz
prowadzić samochód
po całkiem nieoświetlonej drodze.

Gropi – najstarsza cukiernia w Kairze, z początku XX w., znajdująca się przy Pl. Tala't Harb (przyp. tł.).

طروادة

في زمان ما ...
تجشأ حصان خشبي
فأخرج ما في جوفه من جنود ...
مدججين بالسلاح
(خلف قائد أرجواني)
فتحوا الأسوار
ورسموا النهاية على أبواب طرواده

في ركن مظلم من أحشاء الحصان
بقي محارب واحد ...
يجلس وحيداً
يمسك سيفاً وقطعة حلوى
يحلم بالأثينية – عازفة القيثارة –
التي تصفف شعرها حلقات
ترسم له عموداً أيونياً
وأخر كورنثيا
و في ليالى اللهو المهرجانات
تبتسم له وحده
من الصف الأخير للمسرح
وهما يشاهدان تراجيديا حديثة

تمنى لحظتها لو كان يمتلك تليفون ليبثها شوقه

أطل برأسه خارج الهيكل الخشبي

فتلقفه الليل والقمر مكتمل

هبط إلى الساحة وسار مترنحاً

بقلب ينبض ويرتجف

رفع سيفه في وجه فتى طروادى

هارب

كان كلاهما يرتاب في الآخر

ويخافه

ولأن صاحب السيف يحب الحياة

فقد ترك الهارب يفر خارج الأسوار

عند الفراق

ذكرته بواجبه كمحارب

نحو أريس وزيوس

وبواجبه كأثيني نحو الوطن

ابتسم في سخرية

هازئاً بالهة الأولمب

سافكة الدماء ...

صحبها إلى المبعد

وتحت أقجدام أفروديت

مارسا الحب

تمنى لحظتها لو كان يملك طائرة فيطير إليها

ألقى بالسيف والخوذة
واستند إلى جدار متصدع
يستعيد ذكريات الشتاء
مرحلة البحر الشرفة
على الشاطئ
احتضنتهما صخور عملاقة
رددا معاً مراسيم الزواج
أمام مذبح وهمي
اتخذت من البحر الواسع كاهناً
بعنفوانه وضخامته والتحامه بالسماء
فقذف الصخور بأواجه
ليتناثر الرذاذ على جسديهما

في المساء
أغلقا الشرفة
وتدثرا بالأغطية
في الحجرة المظلمة
إلا من صندوق صغير
يقص حواديث مرئية
ويشع ضوءه عليهما
فيتأمل وجهها

تمنى لحظتها لو أنها تشاهد التليفزيون وتتابع أخبار المعركة

الصراخ والفظاظة والأشلاء
أفز عته فاستيقظ
وجد نفسه ما يزال
في ركن من أحشاء اللعبة
وما يزال الجنود
بصدورهم الحديدية وأفخاذهم العارية
يبتهلون للآلهة
في انتظار القتال

تمنى لحظتها لو ظل الحصان الخشبي خارج الأسوار

Troja

Pewnego razu ...

drewniany koń beknął

i wyrzucił z brzucha żołnierzy.

Uzbrojeni po zęby

z purpurowym przywódcą

zdobyli mury

i wypisali koniec na wrotach Troi.

W ciemnym kącie w środku konia

pozostał jeden wojownik.

Siedział samotnie
z mieczem i cukierkiem w ręce
śniąc o dziewczynie z Aten
która grała na lirze,
z włosami zaplecionymi w warkocze,
i rysowała kolumny, jedną jońską
a drugą koryńską.
A nocami podczas świąt i festiwali
gdy oglądali nowoczesną tragedię
uśmiechała się tylko do niego.

Chciałby teraz do niej zadzwonić

I powiedzieć jak za nią tęskni.

Wychylił głowę z drewnianej konstrukcji
na noc i pełnię księżyca,
wyszedł na plac
i ruszył niepewnie przed siebie.
Drżąc, z walącym sercem
przystawił miecz do twarzy
młodego uciekiniera z Troi.
Spoglądali na siebie podejrzliwie
oboje wystraszeni
a ponieważ ten, który trzymał miecz kochał życie
pozwolił uciekinierowi
wydostać się poza mury.

Przy pożegnaniu
dziewczyna grająca na lirze
przypomniała mu o jego obowiązkach
względem Aresa i Zeusa
i obowiązkach Ateńczyka
względem swojej ojczyzny.
Uśmiechnął się ironicznie,
drwiąc z przelewających krew bogów Olimpu
i wziął ją do świątyni
gdzie kochali się u stóp Afrodyty.

Chciałby teraz mieć samolot

I móc do niej polecieć.

Rzucił miecz i hełm
i oparł się o pękniętą ścianę
wspominając zimę
morze i taras na plaży
gdzie pomiędzy olbrzymimi skałami
wypowiadali przysięgę małżeńską
przed wymyślonym ołtarzem.
Bezbrzeżne morze w swojej mocy, potędze
i unii z niebem było ich kapłanem,
obrzucało skały falami
i obdarowywało ich ciała bryzą.
A wieczorem

zamykali drzwi od tarasu
i przykrywali się, leżąc w ciemnym pokoju.
I tylko mała skrzynka snuła swoje opowieści
i obrzucała delikatnym światłem
ich twarze.

Chciałby teraz, żeby miała telewizor

I mogła oglądać wiadomości z wojny.

Krzyki, potworności i okaleczone ciała
przerażały go.
Obudził się i zobaczył, że wciąż siedzi w kącie, w środku kukły
a żołnierze z żelaznymi torsami i nagimi biodrami
cały czas zanoszą modły do bogów
w oczekiwaniu na walkę.

Chciałby teraz, żeby drewniany koń

Pozostał na miejscu, poza murami miasta.

الحرملك

عليها أن تنتظر الى وجهها حتى تكرهه
أن ترسم شففتيها وعينيها
وبأصابع زجاجية تنذر جسدها للماس واللالئ
ثم تفرز عطراً مثيراً في انتظار السلطان ...

[أحياناً تنظر من النافذة الى حارس البوابة

الوسيم

يرأودها في أحلامها فيراقصها على انغام

[التانجو]

على دقائق ساعة سويسرية

تجوب الحرمك في جحولتها المعتاده لكسر

الملل..

تتصيد الهمسات خلف الأبواب المغلقة...

- عادةً ما تغتاب الجميلات أكثر من غيرهن -

قد تتعثر في آهة شبقة

فتسرق نظرة من خلف الستار

لا يصدمها أن ترى ثدياً يترنح في فم عاشقة

أو ألعابافً جنسيةً لجاريتين

[كما لا يههما إن احداهما تخون الأخرى في

خيالها]

في الحمام

لا ترتدي الجوارى سوى جلودهن

- بعد دمعها بأختام كريستيان ديور و "faberge"

يسرقن أحاديث الأغوات عن معارك السيف

والأرباجيه

مرج دابق .. هيروشيما .. فيتنام..

ثم ينبش عن خطوط الموضة وأسرار

المضاجعات الليلية

[عليها:

أن تلتزم الصمت

وأن تملأ أذنيها جيداً
دون أن تبرح كواليس النميمة]

حين تغادر أحواض الماء
تتساقط أسرار الخصيان من شعرها قطرات.
تهتز أردافها للنظرات العجوز
فتبتسم النخاسة الشمطاء
وحبات المسبحة تفر من بين أصابعها
[- عادةً - هي لا تذكر اسم الإله فعليها أن
ترتب خلوة لعاشقين لقاء قبلات على جسد
الجارية ورشوة من العناق]

في الليل ، يذكرها القمر الوليد بأن دورها قد
حان كي تغزل جنيناً للملك
تتركه يصبغها بعرقه
وتتنشغل عن انهماكه في جسدها بنقوش
الحائط
تغمض عينيها
وتستمني أحلاماً أجنبية.

Harem

Musi wpatrywać się w swoją twarz

Aż zacznie ją nienawidzić

Malować usta i oczy

I szklanymi palcami oddawać ciało diamentom i perłom

A potem skraplać je podniecającymi perfumami w oczekiwaniu na sułtana ...

(Czasami patrzy przez okno na przystojnego dozorcę

On w snach tańczy z nią tango)

Żeby zabić nudę

Odbywa spacerów wokół haremu

W rytm zegarka szwajcarskiego

Łowiąc szepty zza zamkniętych drzwi

Przeważnie tym ładniejszym dostaje się bardziej

Może natknąć się na jęki rozkoszy

I rzuci ukradkowe spojrzenie przez zasłonę

Nie dziwiąc się na widok piersi

Kołyszącej się w ustach jednej z kochanek

Lub igraszkom dwóch niewolnic

(Nie interesuje jej również, gdy

Któraś z nich dopuszcza się zdrady)

W łaźni

Niewolnice są nagie

I tylko pieczęcie od Diora i Fabergé

Zdobią ich skórę

Podśłuchują rozmowy eunuchów

O walkach na miecze i RPG

- Marǵ Dābiq, Hiroszima, Wietnam

Potem dzielą się nowinkami na temat mody

I tajemnicami alkowy

(Musi nasłuchać się tych historii do syta

Łącznie z ich kulisami)

Gdy wychodzi z wanny
Tajemnice eunuchów spływają z jej włosów
A pośladki trzęsą się pod wzrokiem staruchy
Szpetna handlarka niewolnic uśmiecha się
I obraca w palcach koraliki różańca
(Zwykle nie przywołuje imienia Boga:
Organizuje schadzki kochanków
W zamian za pocałunki składane na ciałach niewolnic
I ich przekupne objęcia)

A w nocy
Księżyc w nowiu każe jej pamiętać
Że nadeszła jej kolej
Aby powić potomka królowi
Pozwala mu barwić ją swoim potem
I wpatrując się we wzory na ścianie
Odciąga swoją uwagę od jego poczynań
Przymyka oczy
I zaspokaja odległe marzenia.

محمد متولي

نحن الرجال الجوف
نحن الرجال المحشونون
ملئت رؤوسنا قشاً

ت. س. إليوت
من قصيدة، الرجال الجوف

نحن دميّتان من القش - أنا وصديقي -
نظهر بملابس السهرة الأنيقة والأحذية اللامعة،
حذاؤه بيضاوي ولامع مثل حذاء شابلي
وتنورتني مكشكشة وفضفاضة على الطراز
الهولندي
عيناى مثبتتان تجاه عينيّه معظم الوقت
لا لنتكاشف بلوعة حبنا
أو لأفضح سكره من لمعة عينيّه
حين يأتيني مترنحاً آخر الليل
ولكن لأننا نبدو على أفضل هكذا
كما وضعنا على البيانو صاحب المنزل ذو الذوق
الرفيع والكرسي ذى العجلات
ونحن من جانبنا نشرفه أمام أصدقائه
- رداً لذلك الدين -
فما أن يحرك زميرك الموسيقي
حتى ندور حول أنفسنا مصطنعين الابتسام
ومتقمصين رقصة للتسلية
ولا نفعل ذلك رغم إرادتنا
بل عن طيب خاطر، وإيمان ثابت بحتمية
تقسيم الأدوار في هذه الحياة
فصديقي مثلاً قبل أن يشتغل كدمية راقصة
كان ممثلاً في المسرح
يلعب مره دور هاملت، ومره المسيح،
وقبلها لعب أوديب وقت ازدهار عصور الدمي

لذا ، وحتى الآن، عندما ينام صاحب البيت
يبدأ صديقي بمحادثتي باسم أمه، وأحياناً
تتحول شهوته للإمساك بصدري إلى رغبة
فى الرضاعة الآمنة - تسيل وقتها من عينيه ندفٌ
من الورق - فأوفرها له مقابل حمايته لى فيما بعد
عندما يطلع الصباح
ألم أقل لك؟ تقسيم الأدوار!!
ولأن لنا قلباً ذهبياً من القش الخاص - تستطيع أن
تتيقن منه بنفسك إن شققت صدورنا - فإننا نمتلك
حساً قشياً مرهفاً
يرتكز على دماغة التعاطف وتحمل أحداً الآخر
وقبوله كما هو دون إلحاح على تغييره وبيتعد تماماً
عن تحميل بعضنا عقد الذنب المغرية بالإلتقاط
والمؤدية أحياناً إلى صنع الحواجز المريحة نفسياً لمن
يلتقطها كما نتجنب إطلاق الصفات النسوية
والماركسية على أى شئ دون تحرُّز، فإن "ذكوريا
منحطاً" أو "برجوازي متعفنًا" كلمات ليس لها
معنى فعلى عندنا ، وإلا سنكون كما صنعت بعض
الसानجات من أنفسهن مسخرة للأجيال أو كما قام
بعض محاربي طواحين الهواء " بالنضال" - الذى
صراحة لا نفهم معنى له - تحت قبة من أفكار
متهوجة انقشعت كسحب الصيف من فوق رؤوسهم
وتركتهم عرايا لمن يهوى فى غرس الأصابع
وربما تنصب اهتماماتنا السياسية كلها
على الحفاظ على الثروة القشية
وتقليل التهام المواشى لأطنان منها
ورعاية الفنون المتعمدة على القش
ثم متابعة مكوكات الفضاء المخترقة لحواجز القش

كنوع من التغيير
بايجار ، أنا وصديقي ، لا نولى اهتماما كبيرا
للأفكار
وننبذها متى وجدناها تسيّر حياة الأشخاص
وتتسلط عليهم
فنحن نديرها في رؤوسنا تماماً كما تدور بنا
الموسيقى
ففرقص رقصتنا المصيرية
التي بدأنا مؤخراً نحبها
لأنه كما يبدو
لا فكاك لنا منها ،
ونغنى :
" نحن دميّتان من القش – أنا وصديقي –
نظهر بملابس السهرة الأنيقة
والأحذية اللامعة.."
1995/7/15م

Muḥamad Mutawallī

We are the hollow men

We are the stuffed men

Our heads filled

*with straw*²

T.S.Eliot

² T.S. Eliot, *The Hollow Men (Wydrążeni ludzie, Szepty nieśmiertelności: poezje wybrane, przekł. Krzysztof Boczkowski, Kraków 2001, s. 121).*

Jesteśmy kukłami ze słomy – ja i mój przyjaciel
W naszych eleganckich strojach wieczorowych i błyszczącym obuwiu
Jego buty mają zaokrąglone czubki i błyszczą jak buty Chaplina
A ja mam potoczystą spódnicę z zakładkami w stylu holenderskim

Przez większość czasu moje spojrzenie jest utkwione w jego oczach
Nie po to, by zapewniać go o gwałtowności uczuć
Lub wnioskować po nich jak bardzo jest pijany
Kiedy przychodzi do mnie nad ranem
Ale ponieważ tak wyglądamy lepiej
Ułożeni przez właściciela mieszkania na pianinie
- Z jego wyrafinowanym smakiem i fotelem na kółkach

A my ze swojej strony odpłacamy się
Pozwalając mu chwalić się nami przed przyjaciółmi
I kiedy nas nakreśli
Obracamy się ze sztucznymi uśmiechami
I wykonujemy rozrywkowy taniec
Nie robimy też tego wbrew sobie
Ale z wolnej woli, całkowicie przekonani
O nieuchronności podziału ról w tym świecie

Mój przyjaciel, na przykład, zanim zaczął pracować jako tańcząca kukła
Występował w teatrze
Raz grając Hamleta, raz Jezusa
Wcześniej grał też Edypa, w złotym okresie teatru kukiełkowego

Dlatego nawet teraz, kiedy właściciel mieszkania zasypia
Mój przyjaciel zaczyna nazywać mnie imieniem swojej matki
A czasami jego żądza dotknięcia mojej piersi zamienia się
W pragnienie błęgiego ssania
Wtedy z jego oczu płyną papierowe płatki
- Zachowuję je dla niego, w zamian za jego opiekę nade mną
Potem, rano
Nie mówiłam już? – podział ról

A ponieważ oboje mamy złote serca z najprawdziwszej słomy
- Sam się przekonasz, jak rozprujesz nasze piersi

W związku z tym posiadamy wyostrzony zmysł słomiany

Opiera się on na wzajemnym zrozumieniu, tolerancji i akceptowaniu się bez zastrzeżeń i prób zmiany drugiego. Jest daleki od obarczania się winą, tak kuszącego i prowadzącego czasami do wytworzenia barier wygodnych, w sensie psychologicznym, dla tych, którzy się do tego uciekają. Podobnie unikamy nierozważnego stosowania epitetów: feministyczny i marksistowski w odniesieniu do wszystkiego. Wyrażenia takie jak: „męski szowinista” czy „zgniły burżuj” nie mają dla nas praktycznie żadnego znaczenia. W przeciwnym razie upodobnilibyśmy się do tych naiwnych kobiet, które stały się pośmiewiskiem pokoleń. Lub tych, co prowadzili walkę z wiatrakami - której to sensu najzwyczajniej nie potrafimy pojąć - pod pięknymi hasłami, które rozproszyły się nad ich głowami jak chmury w lecie, pozostawiając ich na pastwę miłośników sztuki „pokazywania palca”.

Być może nasze polityczne zainteresowania obracają się wyłącznie wokół oszczędzania zasobów słomy, zmniejszenia jej rocznej konsumpcji, mecenatu sztuki odwołującej się do słomy oraz, konsekwentnie, wokół pojazdów kosmicznych przekraczających dla odmiany jej barierę.

W skrócie, ja i mój przyjaciel nie za bardzo przejmujemy się

Ideami

Odrzucamy je, gdy tylko zauważymy, że rządzą życiem ludzi

Pozwalamy im kręcić się w naszych głowach

Dokładnie tak jak i my obracamy się w rytm muzyki

I tańczymy taniec naszego przeznaczenia

Który zaczęliśmy ostatnio kochać

Ponieważ wygląda na to

Że się od niego nie uwolnimy

I śpiewamy:

„Jesteśmy kukłami ze słomy – ja i mój przyjaciel

W naszych eleganckich strojach wieczorowych i błyszczącym obuwiu”

15.07.1995

هكذا يُخرج الساحر

الحمّام من القبعة

يفرغان من الجنس

فتبدأ المرأة الجالسة أمام المدفأة

- فنجان القهوة يرتعش في يدها -

في إلقاء موعظتها الورعة

عن أخلاق النبلاء

في خطب ود نساء العصور الوسطى

بينما عيناها مثبتتان

على ندف الثلج المنزقة على زجاج النافذة

قطارات عديدة مرت برأس الرجل - الذي مدد

قدميه نحو المدفأة - ليبتعد قليلاً عن العصور

الوسطى

ويرى تلك المرأة التي ذات شتاء

تجمدت في جلستها أمام النافورة

على أحد مقاعد الميدان العام

فيما كانت حمامة

تنقر قبعتها بحثاً عن الحبوب

(يقف بجوار جثتها في الميدان مستفراً عن

تاريخها أو أصدقائها لكن امرأته تتركهما وتفر

مذعورة)

يود لو يستحوذ على قلبها،

يسأل عن رأيها في الحب ويحدد اتجاه مشاعرهما

يود لو يحادثها أمام المدفأة

تنوغل المرأة في استدعاء أجواء النبلاء

حتى تنمو حول خصرها تنورة منقوشة

ويتدلى من السقف شمعدان هائل

وينساب فالس ناعم ملء الغرفة

ثم يتلاشي الرجل نهائياً ...

... تجد نفسها وحيدة ...

فتضعه على خشبة مسرح في مشهد ختامي

لتراجيديا إغريقية

وتدنس وسط الجمهور

... لا يدري ماذا يقول ...

فيتحدث عن امرأة النافورة ووجهات نظرها في

الحب

وعن القبعة والحمامة

يضحك النبلاء

فتكرهه ملء كيانها

– محرّكة عينيها عن النافذة –

لترشف القهوة الآخذة في البرود

فجأة يجربان الجنس مرة أخرى

لكن – الآن – يرتدي حُلة نبيل أنيقة

وهي تبدو كامرأة الميدان

بينما الغرفة الباردة تكتظ بشمعداناتٍ وقالساتٍ

ونافورةٍ وتلّوجٍ وقبعةٍ وحمّامٍ و ...

سعادةٍ تغمرهما.

Tak właśnie magik wyciąga gołębia z kapelusza

Skończyli uprawiać seks

Kobieta przed kominkiem

Z filiżanką kawy w drżącej ręce

I oczami utkwionymi w ślizgających się po szybie

Płatkach śniegu

Zaczyna swoje kazanie

O tradycjach zalotów arystokratów

W czasach średniowiecza.

Wiele pociągów przejechało przez głowę mężczyzny

Gdy wyciągał stopy w stronę kominka

Próbując uciec od wieków średnich

I zobaczyć tę kobietę pewnej zimy

Jak marznie przed fontanną

Na jednej z ławek na placu

Z gołębiem szukającym ziarna

W jej kapeluszu.

(Zatrzymuje się przy niej i pyta o jej historię i przyjaciół. Ale jego żona zostawia ich i ucieka w panice).

Chciałby zdobyć jej serce

Spytać o miłość

I pokierować uczuciami

Chciałby rozmawiać z nią przy kominku.

Kobieta brnie dalej

W opowieści o zwyczajach arystokratów

Aż wokół jej talii wyrasta suknia balowa

A z sufitu zwiesza się wielki kandelabr

I stonowany walc zaczyna wypełniać pokój.

Mężczyzna w końcu znika

I zostaje sama
Umieszcza go zatem na drewnianej scenie
W ostatnim akcie greckiej tragedii
A sama zasiada na widowni,
On nie wie co powiedzieć
Więc mówi o kobiecie od fontanny
Jej zapatrywaniach na miłość
Kapeluszu i gołębiu,
Arystokrata śmieje się
Więc ona nienawidzi go całym sercem
I odrywa spojrzenie od okna
By dopić kawę, która ostygła.

Nagle znowu próbują seksu
Jednak tym razem on ma na sobie elegancki garnitur arystokraty
Ona wygląda jak kobieta z placu
A w pokoju roi się od kandelabrow, walców,
Fontann, śniegu, kapeluszy, gołębi
I błysku szczęścia.

هنا في صدري يوجد رجل من ثلاثة مليون عام تقريباً له لحية كثيفة ومغطى كله بالشعر ولا يرتدي غير جلد نمر على عورته يفضل الكبد النينة مع عصير جوز الهند يقيم في كهف صغير بلا حمام سباحة، له ديناصور صغير يسميه " كاكا" ذو خبرة فائقة في رقصه التثاقص وإخافة بنات الشارع بقضيبه الذي يزيد قليلاً عن المترين ويمتلك هراوة ينش بها أصدقاءه السخفاء، وسريراً من الجرانيت حتى يحتمل اهتزازات جسده وهو يضاجع خمسة من نوع النسوة - آكلات القضيب - في وضع شاقولي...، فماذا لو أعجبته السيدة التي سألته عن عنوان فجردها من ملابسها وجرها من شعرها لكهفه؟ أو أحس برغبة مفاجئة في أن يحك مؤخرته أثناء سيره في ميدان عام فعري نصفه التحتاني تماماً أو أن يتجشأ في وجه حبيبته في أول لقاء لهما

في صدري رجل من ثلاثين ملايين عام تقريباً يظن السماء كيساً بلاستيكيّاً ضخماً يحوي المطر والطيور والسحاب وخلافه وأن هذا الكيس يغلف الأرض وقت الجماع فتتجب بشرّاً وشجراً وكهوفاً ، وأن البحر هو السائل المنوي للسماء. ورغم هذا فهو يحب الأطفال للغاية ويحب روثهم الأخضر ، بل إنه يجمعه في قنينات صغيرة للذكرى ومهتم جداً بسكوته الدائم ويتصور أن الكلام - أي كلام - إنما هو ثرثرة عبثية. رجل مهذب حقاً و لكنه غير مثقف لذا فهو غير حريص على إثارة أي جلبة حوله فقط يغرس في بثور قدمه عيوناً كثيرة ..

وينسى أعضائه في أي أماكن لا يتذكرها..

ويخلط لعبه بدمه ليرى ماذا سيكون .. ثم يتذوقه..

ويقسم أنه ينقصه قليل من الملح..

ذهب مؤخراً الى طبيب الأسنان ليشكو من تكلس خصيتيه واندماجهما في واحدة فأشار عليه باستخدام فرشاة أسنان عادية بدلاً من المقشاة التي خربت لثته...

ملاحظة جديرة بالذكر..

يزعم بعض البدوأنهم رأوه فيما يرى الرائي محلقاً في كبد السماء بقفازين أحمرين وجناحين من القصدير يهذي بكلمات غير مفهومة كان ذلك على وجه التحديد في 1971/12/2 م

Muḥammad Lāšīn

Mniej więcej 3 miliony lat temu

W mojej piersi od mniej więcej 3 milionów lat tkwi mężczyzna z gęstą brodą. Jego ciało pokryte jest włosami i ma na sobie jedynie skórę tygrysa zakrywającą genitalia. Lubi surową wątrobę z sokiem z kokosów. Mieszka w małej jaskini bez basenu (ma małego dinozaura o imieniu „Kākā”, który brawurowo opanował technikę tańca cza-czy i straszenia dziewcząt z sąsiedztwa swoim ponad dwumetrowym penisem). Ma też pałkę, którą przepędza swoich głupkowatych przyjaciół. I odporne na jego drgawki łóżko z granitu. Współżyje z pięcioma osobnikami płci żeńskiej – typ zjadacza penisa – w pozycji na misjonarza.

Pewnego razu spodobała mu się kobieta, która dopytywała się o jego adres. Zerwał z niej wtedy ubranie i wciągnął za włosy do swojej jaskini. Czemu by nie? Zdarza się też, że opanowany nagłą rządzą na ulicy pociera swój tyłek na oczach wszystkich, obnaża dolną partię ciała lub beka prosto w twarz ukochanej przy pierwszym spotkaniu.

W mojej piersi od mniej więcej trzech milionów lat jest mężczyzna. Myśli, że niebo jest olbrzymią plastikową torbą z deszczem, ptakami, chmurami, itp., i że ta torba okrywa ziemię gdy uprawia się seks - w ten sposób powstają ludzie, drzewa i jaskinie. A morze jest nasieniem nieba. Jednak, pomimo tego, bardzo lubi dzieci i ich zielone odchody. Przechowuje je nawet w małych buteleczkach na pamiątkę. Dbą też o to, by panowała nieprzerwana cisza, gdyż uważa, że słowa, każdy ich rodzaj, to niepotrzebna paplanina. Jest doprawdy kulturalnym człowiekiem, wszakże niewykształconym. Dlatego nie lubi zbytowego zamieszania wokół swojej osoby. On jedynie przeszczepia oczy w miejsca, gdzie ma czyraki na nodze, zostawia organy w różnych miejscach, o których potem nie pamięta, i miesza swoją ślinę z krwią, żeby zobaczyć, co z tego wyniknie. Później smakuje tę miksturę i przeklina, że jest za mało słońca.

Ostatnio udał się do dentysty z dziwnym problemem. Jego jądra zwapniały i zrosły się w jedno. Lekarz poradził mu, żeby zaczął stosować zwykłą szczoteczkę do zębów zamiast miotły, która szkodzi jego dziąsłom.

Post scriptum:

Niektórzy Beduini utrzymują, że widzieli na własne oczy jak latał po niebie w czerwonych rękawiczkach, z blaszanymi skrzydłami, i mamrotał niezrozumiałe słowa. Było to dokładnie 2 grudnia 1971 roku.

كوابيس صالحة لإثارة المخاوف

منذ أن أجهزت الحمى الروماتزمية
والبدانة على مفاصلي..
وأنا ملتصق بغاء من الصنان الحريف
بسريري الصامد ...
أمارس العالم من فتحة صغيرة في أرض الغرفة
تتجمع فيها أنواع حديثة وبأداة من
الحشرات...
أرقب احتفالية تخزين المون .. أحياناً
وتارةً جماعهم عبر العدسة المكبرة...
(أغرق في الضحك حين أتخيل كمية سائل
الذكر)
وتارة أتفحص طقساً غريباً يشكلون فيه
بأجسادهم دوائر متقاطعة...
أملُ .. أدلق كوباً من الماء على عالمهم
وأتوقع أن نوحاً ما سيخرج مكن بينهم
بسفينة من فتات بسكوتيه لينقذهم من
الطوفان ، لكن الطوفان يبتلعهم جميعاً..
وذاًت مرة أفقت على كابوس فظيع..
كان جعران ضخم وخلفه ثلاثه صُغار
يدحرج كرةً من الغانط. - أحسبه اقتنصها من
قصرיתי تحت السرير - متوجهاً لدماعي بالضبط
وهذا ما أو عزت به قرون استشعاره .. وفي
سرعة لم أتصور أنها لي قذفته بحذائي..
لوثت أحشاؤه المكان بفداحة
وكأنني قتلت عجلاً..
حين علمت فيما بعد أنه كان مقدساً

Zawsze straszne koszmary

Odkąd reumatyzm i otyłość zniszczyły moje stawy

A ostry zapach moczu przykuł mnie do łóżka – nieodłącznego towarzysza

Moim jedynym kontaktem ze światem jest mały otwór w podłodze

Tam gromadzą się wszelkiego rodzaju insekty

Obserwuję bacznie jak przygotowują zapasy

A niekiedy przez szkło powiększające widzę jak kopulują

(Umieram ze śmiechu, gdy myślę jaką ilość nasienia wytwarza samiec)

Czasami również jestem świadkiem dziwnego rytuału

Gdy formują się w zachodzące na siebie okręgi

Nuda, wylewam na ich świat kubek wody

I czekam aż wyłoni się spośród nich Noe

Z arką z okruchu herbatnika i wyratuje je z powodzi

Ale powódź nikogo nie oszczędza

Pewnego razu miałem straszny koszmar

Śnił mi się wielki żuk, a za nim trzy mniejsze. Toczył kulkę łąjna – wydaje mi się, że mógł ją zabrać z miski pod moim łóżkiem. Sądząc po kierunku, w którym wskazywały jego czułki, sunął prosto w stronę mojej głowy. Z oszałamiającą prędkością cisnąłem w niego butem, a wtedy jego wnętrzości rozlały się obficie po ziemi. Zupełnie jakbym zabił cielaka.

Kiedy później dowiedziałem się, że ten żuk to święty skarabeusz, wybuchnąłem wielkim płaczem.

صاڤق شرشر

رسوم متحركة من سينما الحياة

مشهد لمغني إيديه مقطوعة وبيعزف
على الأكورديون – كل يوم جنب سور

الجنينة.

فاكرني مش بالطبط

لحقته

مش بالطبط

كان بيظهر في الميدان لحظة ويختفي

دخان العوادم بيلم أفكار الصنيعية

اللي رايعين الورش

والمثقفين اللي نايمين في البارات

ما بيسمعوش صوته اللي اتكنس

ويا أعقاب السجاير والنشارة

كان ...

و المزیکا اللي ماشيه وراه بتبعد.

Şadiq Şarşar

Ruchome obrazki z kina życia

To scena, w której muzyk bez rąk

Każdego dnia przy wejściu do parku

Gra na akordeonie.

Pamiętasz mnie

Nie bardzo,

Zauważyłeś go

Nie bardzo,

Pojawił się na placu na chwilę

I znikł.

Dym z rur wydechowych

Zlepia myśli robotników w drodze do warsztatów

I intelektualistów przysypiających w barach,

Nie słyszą jego głosu

Zmieciono go razem z petami i trocinami.

On był

A jego muzyka odeszła.

يوسف رخا

عاصفة التراب

في هذا اليوم هاجمت مدينتي عاصفة ترابية – وأنا في الشارع – لم أستطع أن أشعل السيارة ... وكنت
أنظر إلى السماء وهي تهيل التراب علي – وإلى عود الكبريت النحيف الهزيل – يشاطرنني أحزاني
ويوجه إلي ... نظرة إعتذار

Yūsuf Raḥā

Burza piaskowa

Tego dnia rozpętała się nad miastem burza piaskowa – stałem na ulicy i nie mogłem zapalić papierosa. Spoglądałem w niebo, a burza zasypywała mnie pyłem. I tylko mała, cienka zapalka dzieliła ze mną smutki. I spoglądała na mnie przeprasząco.

المرأة الجالسة أمامي

هذه المرأة الجالسة أمامي – بجسدها وعقلها وشعرها المنساب على كتفيها – تذكرني بأمي وحببيتي،
بليالي الخميس وأمسيات الجمعة، والوجبات الساخنة على الموائد
لم أعد أنظر إليها على أنها إنسان عادي،
إنها تحمل – في جسدها وعقلها وشعرها المنساب على كتفيها ليالي الخميس وأمسيات الجمعة ،
والوجبات الساخنة على الموائد.

Kobieta siedząca przede mną

Ta kobieta, siedząca przede mną – ze swoim ciałem, umysłem i włosami opadającymi na ramiona, przypomina mi matkę i ukochaną. Czwartkowe noce i piątkowe wieczory.

I gorące jedzenie na stole.

Nie mogę dłużej patrzeć na nią jak na zwykłego człowieka – bo w swoim ciele, umyśle i włosach opadających na ramiona nosi te czwartkowe noce i piątkowe wieczory.

I gorące jedzenie na stole.

المدينة

" هذه الليلة أحرقت مائة سيجارة ... "

نعم، لم أعد أعرف معنى الحياة.

" في النهار – عندما تحتد حرارة الشمس –

أحب أن أمشي في الشوارع ... "

بائع الفاكهة يدفع في تخاذه.

" لم أستطع أن ألحق بالأوتوبيس ... "

لا يجب أن تدخن كثيراً،

سوف تمرض – " الأوتوبيس كان مسرعاً "

لا يجب أن تستبدل الظلام بالنور...

" لكنني أحببت أن ألتقي بالمدينة "

الليل لم يكن بكل هذه الوحشة.

ما هذا الذي في يده – سيجارة أخرى!

" عندما وصلت إلى المبنى الكبير...

كان علي أن أصعد السلالم. "

المدينة أصبحت مزدحمة بالفعل، لكن...

" هذه الليلة كانت السماء مظلمة تماماً "

أعرف أنك حزين، أعرف ذلك جيداً

" هذه الليلة أحرقت مائة سيجارة ... "

الليل لم يكن بكل هذه الوحشة...
"لكنني أحببت أن ألتقي بالمدينة"

Miasto

„Tej nocy wypaliłem sto papierosów”.

Tak, życie nie ma już dla mnie znaczenia.

„Za dnia, gdy upał narasta

- lubię spacerować po ulicach”.

Sprzedawca owoców pcha mozolnie swój wózek

„Nie mogę złapać autobusu”.

Nie powinienes za dużo palić

Bo zachorujesz – „Autobus jechał za szybko”.

Nie powinienes zamieniać dnia w noc

„Ale ja chciałem spotkać miasto”.

Noc nie była aż tak samotna

A co on ma tam w ręce – kolejny papieros!

„Kiedy dotarłem do dużego budynku

Musiałem wdrapać się na schody”.

Miasto rzeczywiście stało się zatłoczone, ale

„Tej nocy niebo było całkiem czarne”.

Wiem, że jesteś smutny, bardzo dobrze wiem

„Tej nocy wypaliłeś sto papierosów”.

Noc nie była aż tak samotna

„Ale ja chciałem spotkać miasto”.

يسري حسان

اعتبرت نفسي

هناك في أي ركن متداري

تلاقيني واقف

أعرف أرقص كويس

لما اظفي نور الأرضية

واعاكس بنت الجيران من خرم الشيش

واكتب جوابات حب ملتهبة لأصحابي

- ايه هي أسباب الحملة الفرنسية على مصر ؟

سؤال سهل وعادي جداً

كل الأمهات يشبهوا والدتي

وكل البيوت تشبه لبيتنا

وكل التلامذة لابسين مرايل تيل

وكلهم تقريباً شايلين شنط قماش

لكني متأكد اني لو ميت مرة اتسألت نفس السؤال

ما كونتنش ح أعرف أجاب عليه

طب إزاي؟

وأنا جي من آخر دكة لحد السبورة ف أكثر من

دهر

وروض الفرج كلها فاتحه شبابيكها
وواقفه تبص عليا وتتغامز.

كان لازم اتخلص من الموقف بسرعة
افتكرت كلام كانت ستي بتحكيه
واعتبرت نفسي جمل
ما يصحش اجتمع بمراتي قدام الناس
وعشان كده برضو اخترت آخر صف في طابور
الصباح

وامبارح حلمت بنفسي واقف في حفل كبير
واتنين مطربين داخلين معايا في منافسة
كنت حافظ مواويل كثير وبعرف أغنيها كويس
ولما طلعت على المسرح اتمنيت أقوم من
النوم بسرعة

عشان اتخلص من الموقف المحرج ده
وفي سنة 73 كان واحد زميلي بيكتب زجل
كل يوم يقراه في الإذاعة المدرسية
والمدرسة كلها تصقف له
كان زجلي أحسن منه بكثير
زمايلي اللي خدتهم على جمب اقرالهم زجلي
اللي اخويا الكبير بيكتبه هما اللي قالو كده.
وفي آخر محاولة مني لنزول البحر الصيف اللي
فات

واحد صاحبي سلفني وشه انزل البحر بيه
فاجاني وشي الجديد وباش مني في الميه
واتلموا ناس الشواطئ جميعاً ووقفوا يبصوا

عليًا ويتغامزوا
وكان لازم اتخلص من الموقف بأقصى سرعة
ممكنة.

Yusri Hassān

Rozmyślałem nad sobą

Wyobraziłem sobie, że jestem

Tam

W każdym ciemnym kącie

Znajdziesz mnie jak stoję.

Umiem nieźle tańczyć

Gdy zgaszę światło na parkiecie,

Flirtuję z dziewczyną z sąsiedztwa przez okno

I piszę namiętne listy miłosne do przyjaciół.

Jakie są przyczyny francuskiej ekspedycji do Egiptu?

Proste i całkiem zwyczajne pytanie.

Wszystkie matki wyglądają jak moja

A wszystkie domy jak nasz

Wszyscy uczniowie noszą bawełniane fartuszki

I prawie wszyscy mają płócienne torby

Ale ja jestem pewien
Że gdyby spytano mnie po raz setny o to samo
Nie wiedziałbym jak odpowiedzieć.
No bo jak?
Droga z ostatniej ławki do tablicy zajęła mi całe wieki
Wszyscy z Rawd al-Farağ przyglądali mi się
I mrugali do siebie z okien,
Musiałem szybko coś zrobić.
Przypomniałem sobie, co raz powiedziała mi babka
I wyobraziłem sobie, że jestem wielbłądem
Dlatego nie powinienem kochać się z żoną
W obecności innych
I dlatego też stanąłem w ostatnim rzędzie
Podczas porannego apelu.

Wczoraj śniło mi się, że byłem na wielkim przyjęciu
Gdzie rywalizowałem z dwoma piosenkarzami
Znałem wiele piosenek ludowych i potrafiłem je dobrze zaśpiewać
Ale kiedy znalazłem się na scenie
Zapraǳiałem by sen szybko się skończył
Żebym mógł wybrnąć z kłopotliwej sytuacji.
W '73 jeden kolega pisał wiersze rymowane
Codziennie czytał je w szkolnej rozgłośni
I cała szkoła go oklaskiwała,
Moje wiersze, które pisał dla mnie starszy brat
Były o wiele lepsze

A przynajmniej

Tak mówili koledzy, którym je czytałem.

Latem, gdy po raz ostatni próbowałem pływać w morzu

Kolega pożyczył mi swoją twarz,

Nowa twarz zaskoczyła mnie i rozmiękła w wodzie

Plażowicze otoczyli mnie

Przyglądali się, mrugali

I jak najszybciej musiałem coś zrobić.

مسعود شومان

رقصة من غير حاجة ... من غير حد

هيا دي النقطة اللي هارشق فيها سهمي

ح اطلع ف الضلمه وافرد ايديا

وارقص رقصتي إلى محددتش ح تكون إزاي

واقولها انتي رقصتي إلی عرفتك دلوقت

من ريحة عرقى ونهجاني على السلم

ف الركن الضلمة

(كان ويايا بنوته ضفايرها طويله طويله)

ح البس كسكنتي وامسك عكازي ...

واشوح بيه ف وش المسامير اللي واكلها الصدا

(على فكره كان فيه فرخ ورق متعلق على حيطه

الفصل اللي واكلها الملح ... مرسوم عليه عصافير ميته ...

مدقوقه بمسامير)

- دى جزمتى

- ايوه

لونها غريب ورباطها بيجر جرف الأرض

ودا وشى الجبس اللى خلعتة العصر

وخطيته على الكرسي المكسور

يمكن يعتر فيه حد ويديه لبياع الروبابكيا

ويمكن يعجب الست اللى بتلبس نضاره غميقة

وتحطه ويا تحفها إللى محافظه عليها من سنة ثلاثين

ح ارقص لأول مره رقصه مجنونه

ملهاش حركات معدوده

رقصه مش محسوبة لحد آخرها

ح ارقص لوحدى

أو للسكرانين فى أى بار مارحتهوش

هارقصها على قد بواقى البيرة إللى ح تفضل فى أواخر أزايزهم

- دى عمتى إللى وارثها عن جدى ...

أهى ف خزاره

و دا شنب إللى بيقولو - الخالق الناطق - خلانى حته من ابويا

ح احلقه جلط وانعم حواليه

ودى سبحة قديمة "33 حبايه"

لآمش 99

حبايه لولى ... حبايه ياقوت ... حباياه مرجان

دى نصيبى من سحاره ستى بعد ما ماتت

ح ارمى كل حبايه ف بلد عشان مايتحرموش من بركاتها

ودی هدومی ...
ح ارقص لأول مره من غير حاجة ... من غير حد
يمكن تكون عتمه
ويمكن رطوبه
بس هيا دى النقطة إالى ح ارقص سهمي.

Mas'ūd Šūmān

**Taniec bez niczego na sobie,
bez nikogo w pobliżu**

To jest miejsce, gdzie wbiję moją strzałę,
wyjdę w ciemności, wyciągnę ręce
i odtańczę mój taniec. Nie wiem
jaki będzie, ale powiem mu:
„Jesteś moim tańcem! Właśnie cię rozpoznałem
po zapachu mojego potu
i zadyszce w ciemnym kącie schodów”
(była ze mną mała dziewczynka z długimi warkoczami).
Będę nosił czapkę i trzymał laskę ...
Zamachaj tym przed wyżartymi przez rdzę gwoździami
(na pokrytej wykwitami soli ścianie w klasie
przyklejony był arkusz papieru rysunkowego,
gdzie namalowane martwe ptaki

poprzybijano gwoździami).

- To są moje buty.

- Tak.

Mają dziwny kolor a sznurówki

ciągną się po ziemi.

To moja maska gipsowa, którą zjąłem
po południu. Położyłem ją na zepsutym krześle.

Może ktoś ją znajdzie i przekaże
złomiarzowi.

Może też spodoba się kobiecie, która nosi
grube okulary i będzie mogła
dolożyć ją do gratów, które kolekcjonuje od 1930.

Odtączę dziki taniec

po raz pierwszy:

nie ma w nim wielu figur,
nie jest też przemyślany do końca.

Odtączę go sam

lub przed pijanym tłumem w jakimś barze,
w którym nigdy nie byłem, na ile pozwolą mi
krople piwa pozostawione przez nich w szklankach.

To jest turban, który odziedziczyłem
po dziadku – jest w szambie.

To wąsy, które – rzekomo –
upodabniają mnie do ojca,

Obetnę je i ogolę się.

To bardzo stary różaniec – trzydzieści trzy paciorki.

Nie, nie dziewiędziesiąt dziewięć,
pierwszy to perła, potem rubin i szmaragd
moja część ze spadku po babci.
Porozrzucam paciorki po różnych miastach
żeby dać każdemu szansę na zbawienie.
A to moje ubrania,
zatańczę po raz pierwszy
bez niczego na sobie i nikogo w pobliżu.
Może być ciemno,
może być wilgotno,
ale to jest miejsce
gdzie wbiję moją strzałę.

شحاته العريان

ترمو متر سعادة

بالخطوة .. بتابع مزيجة الأغنية .

اللي هربان منى كلامها..

وبصوت مش سامعه بودني..

بدندن – بس – المطلع – وبكمل أي كلام ع اللحن.

اللحن .. إللي ابتدا يهرب مني...

فتافيت .. الافكار ...

اللي يتخبط بعضها ف دماغي...

راديو مفتوح ع الآخر محل عصير...

أنا مش مبسوط ليه!!
واخد دش...
وحالق دقني...
وشارب قهوه...
ورايح لاصحاب من مده مسهرتش وياهم...
مده طويلة...
لدرجة إني نسيت كان ليه بطلت أشوفهم
مبقاش فاضل منهم غير أشكال متعودها
مفروض إني سعيد...
يمكن علشان كده مش حاسس إن سعادتني
كفاي...
تتحسب ازاي...؟!
هوه ممكن الواحد يقيس درجة سعادتته!!...
يبقى مثلاً عنده (ترمومتر سعادة)...
ولما يوصل الزبيق ل 42 يموت أو يلسع أو يحضن
اللى يقابله فى الشارع...
بنت... ولد... عجوز... خواجه...
مش مهم...
المهم: ياخده بالحضن... وينحنى بأدب ويقول:
- أنا سعيد... سعادتني 42 وممكن اساعدك...
تعاطف... معلومات... أفكار...
أكيد كل واحد عايز حاجه...
أنا مثلاً عايز دلوقت أقيس درجة سعادتني..
ديماً شاكك فيها .. بجد..
ما افتكرش عمرها وصلت لـ 42...
ديما يبقى فيه حبه قلق..
قلق غامض... من تحته بعيد ف جهازي العصبي..

يتهيألي هاتقلب غم!!
وعشان كدا مش ح أركب أتوبيس...

حصلت ويايا كثير..

يادوب تركب ... ويدوس واحد على رجلك.. او..

انا مش فاهم باعمل ايه والله!!

انا دلوقتي معايا: سعادة .. وشوية أنغام من أغنية.

وبدندن ف الشارع.. واخذ دش .. وحالق دقني..

وبنت عنيا جميله..

بصت في عنيا تماماً.

من يطلع مترين..

ولحد م عدت جنبي..

قولتها:

" مساء الورد"

بصوت مخضوض

فمسمعتنيش..

الصوت ما طلعتش لبره..

سمعته بيتحشرج في وداني..

وفضل يتكرر..

يطلع مترين تانيين..

وعشان اتخلص منه صرخت:

" مساء الورد"

واحد رد عليا.

مساء الفل ياعم ...

وضحك ..

فضحكت .. كسوف.

Śaḥāta al-‘Aryān

Termometr szczęścia

Raz za razem, w rytm piosenki

Której słów nie pamiętam

Głosem, którego nie słyszę

Poprawnie nucę tylko początek

Dalej zmyślam słowa do melodii

I nawet melodię zapominam

Fragmenty myśli

Bezładna mieszanina w mojej głowie

Radio w sklepiku z sokami rozkręcone jest na cały regulator

Dlaczego nie jestem szczęśliwy?

Wziąłem prysznic

Zgoliłem brodę

Napiłem się kawy

Mam się spotkać z przyjaciółmi, z którymi już dawno się nie widziałem

Powinienem być szczęśliwy

Może dlatego nie czuję, że jestem

Jak mam to stwierdzić?

Można sobie zmierzyć stopień szczęścia!

Trzeba mieć, powiedzmy, „termometr szczęścia”

I kiedy temperatura dochodzi do 42 stopni Celsjusza

Umiera się ... lub obejmuje
Przypadkowych ludzi z ulicy
Dziewczyne, chłopaka, staruszka czy zakochanego
Nieważne kogo
Ważne, żeby uściskać go, grzecznie uklonić się i powiedzieć:
- Jestem szczęśliwy, mam 42 stopnie szczęścia, w czym mogę pomóc?
Trochę współczucia, informacji, pomysłów?

Na pewno znajdzie się ktoś, kto będzie czegoś potrzebował
Ja na przykład w tej chwili chciałbym sobie zmierzyć stopień szczęścia
Zawsze w nie szczerze wątpiłem
Nie sądzę, że kiedykolwiek osiągnęło 42 stopnie
Zawsze jest jakaś obawa
Cień strachu, gdzieś w środku
Że ta radość zamieni się w smutek
Dlatego zdecydowałem nie jechać autobusem
Już wcześniej to się zdarzało
Jak tylko wsiądziesz to autobusu, zaraz ktoś ci nadepnie na stopę, albo ...
Naprawdę sam nie wiem, co robię!!
Teraz jestem szczęśliwy, pamiętam skrawki melodii i nucę na ulicy
Wziąłem prysznic, ogoliłem się
Dziewczyna z ładnymi oczami
Spojrzała prosto w moje oczy
Z odległości dwóch metrów
I gdy mnie mijała
Powiedziałem wystraszonym głosem: „Dobry wieczór”

Ale nie usłyszała

Nie wydobyłem z siebie żadnego głosu

Usłyszałem krzyki

Odbijające się echem w moich uszach z odległości dwóch metrów

I żeby je uciszyć zawołałem:

„Dobry wieczór”

- Dobry wieczór – odpowiedział mi ktoś i zaśmiał się

Zaśmiałem się i ja

Zawstydzony

Kwiecień 1994.

هيثم الشواف

نص ليمون ونص سيجارة ونص رغبة في

تسقط المعرفه وتسقط الشعارات وما يفضلش غير اتنين من البشر.. اتنين وبس شايلين لبعض الضغينه
وحبة ذكريات متنطورة بين السعادة والألم ودمعتين من غير سبب ع الخد.

(1) شويكار

البنيت التخينة اللي حبيتها لمجرد أنها كانت قاعده جانبي في الفصل .. من غير ما حاول
ابوسها ولا حتى اقرصها في خدودها دلوقتي تخنت اكثر وبيتهيا إلى إنها من كُتر العيال مبقتش
مستعدة لأي علاقة جديدة ولا حتى .. معايا ...

(2) اخلاص

يا حبيبي وهى بتضحك ... قالتها وحسيت برغبة فى الجرى السريع – بيتهيالى دلوقتي إني
كان ممكن أسبق فورست جامب-

لدرجه إني خفت خالي يغير منى لو حد لاحظ ارتباكى – وبقي المفتوح بأبتسامه عبيطه-
وقالاه.

(3) منى

حكاياتها فى البيت القديم الطين عن الجنس مع الاموات وأزاي له طعمه، واما دخلت عليها لقيتها عريانه ..
ومقابلتي ليها فى الحمام وصدرها مفتوح كله.

كل ده كان ممكن يساعدى على إني اكلها كلام يشبه صدرها لآكن لما نامت جمبي على سرير واحد
حسيت إني اتسمرتمكاني

ومبقتش عارف أتفك بكلمه ..

ولما دخل علينا واحد الاوضه .. عملت نفسى وكأني متعود على كده.

وبشكل عادى جداً .. عاملتها على اننا اخوات

(4) شوية بنات

شوية بنات اللي – كنت بالعادة – باهيح عليهم ثلاث أربع مرات يوموا معدش فاضل بيننا غير نص
ليمون ونص سيجاره ونص رغبة فى الممارسة واحساس بالشبه اللي زاد بيني وبين أى حوض مليون
وبتغرق فيه شوية حاجات – الجنس .. الحب .. المشاعر المجردة والمشاعر غير المجردة .. والثقافات
المختلفة – وكل دقيقتين حاجه فيهم بتحاول تقاوم الغرق وتطل برأسها شوية .. لغاية ما تقب من فوق
دماغها حاجه ثانيه واحتمال عشان كده معدش فاضل بيني وبين سى حد غير نص ليمون ونص سيجاره
ونص رغبة فى الممارسة وحببة كلام مقطوع من نصه.

Pół cytryny, pół papierosa i pół pragnienia

Wiedza upada, slogany upadają i nie zostaje nic prócz dwojga ludzi, którzy mają sobie coś za złe. Ich kilku wspomnień, od szczęścia po ból. I paru łez bez powodu na ich policzkach.

1. Šuwaykār

To gruba dziewczyna, którą kochałem tylko dlatego, że siedziała ze mną w ławce. Nigdy nie próbowałem jej pocałować, ani uszczypnąć w policzek. Obecnie jest jeszcze grubsza. I wyobrażam sobie, że po urodzeniu tak wielu dzieci, nie ma już ochoty na żaden nowy związek, nawet ze mną.

2. Ihlās

Kochany – powiedziała śmiejąc się, i poczułem, że muszę biec. Teraz myślę, że mógłbym wtedy prześcignąć Foresta Gumpa. Do tego stopnia, że obawiałem się, że mój wujek będzie zazdrosny, widząc moje zmieszanie – usta rozchylone w głupim uśmiechu - i wszystko jej powie.

3. Munà

Jej opowieści o nekrofilii w starym glinianym domu i to, jaki miało to smak. Jak zobaczyłem ją kiedyś nago, i jak zastałem ją w łazience z odkrytymi piersiami. Wszystko to pomogło mi mówić do niej słowami słodkimi jak jej piersi. Ale kiedy znalazłem się z nią w łóżku, leżałem jak przybity gwoździami. Język utknął mi w gardle. I gdy ktoś wszedł do pokoju udałem, że to nic nie znaczy.

Najnormalniej w świecie traktowałem ją jak siostrę.

4. Garstka innych dziewczyn

Garstka innych dziewczyn, które przychodzą mi na myśl trzy, cztery razy dziennie w trakcie masturbacji. Cóż, nic nas nie łączy prócz połowy cytryny, połowy papierosa, połowy pragnienia. I wzbierającego poczucia podobieństwa pomiędzy mną a wanną, w której zatopionych jest kilka rzeczy – seks, miłość, szczerze i nieszczerze uczucia. I różne kultury.

Co dwie minuty któraś z nich próbuje ratować się przed utonięciem i wypłynąć na wierzch, ale wtedy przytapia ją ta inna rzecz. Dzieje się tak pewnie dlatego, że pomiędzy mną a każdą inną osobą nie ma nic więcej prócz połowy cytryny, połowy papierosa, połowy pragnienia. I kilku pękniętych słów.

علامة الشيطنة

فجأه وانت بتحلق دقنك فى المرايه اكتشفت ان انيابك طول بشكل ملفت ولما قربت من المرايه كزياده تأكيد اكتشفت – وللمره التانيه فى نفس اليوم – إن دماغك بيزينها قرنين عاج فى منتهى الجمال لدرجه أنك اصبحت مش محتاج تبصورك او تمد ايدك عشان تكتشف وجود ديل فى نهايته سهم وأهتमित – من باب أولى – بإنك تبص حواليك ع الشوكه امثلته – علامه الشيطنه- عشان اكيد حتحتاج استخدامها فى الفتره الجايه شايفك دلوقتى وأخبت ابتسامه مرسومه على وشك وانت بتتخيل وشوش اصحابك لما يقابلوك ومحدث فيهم قادر يستفزك او حتى يجرجك بكلمه .. لأنه عارف كويس أوى إنه بكده حيكون فتح لك باب من ابواب الشر الواسعه اللى أكيد بتحبها زى عينيك.

وزى كل شيطان أرارى حتعرف تقدر له ده وتبدأ تلاعبه.

Znak diabła

Nagle podczas golenia zauważyłeś w lustrze, że twój kciuk znacznie urósł. A gdy przybliżyłeś twarz do lustra, żeby się przekonać, dostrzegłeś już po raz drugi tego dnia, że twoją głowę przyozdabiają dwa nadzwyczaj piękne rogi z kości słoniowej.

Teraz właściwie nie musisz już oglądać się do tyłu lub wyciągać rękę, żeby znaleźć tam zakończony strzałą ogon. Powinieneś też zatroszczyć się o trójzębną włócznię – znak diabła, bo z pewnością będziesz jej wkrótce potrzebował. Widzę cię właśnie jak z przebiegłym uśmiechem na ustach wyobrazasz sobie twarze swoich przyjaciół. Żaden z nich nie będzie w stanie cię sprowokować, ani wprowadzić w zakłopotanie tym co powie, wiedząc dobrze, że w ten sposób mógłby otworzyć drzwi przed złem, które przecież kochasz.

I jak każdy prawdziwy diabeł będziesz dobrze wiedział, jak zacząć z nimi tę grę.

1996

ميلاد زكريا يوسف

الرجل الأحزن

لماذا دائماً تموت نساؤه
قبل أن يعشقهن العشق الكامل؟،
هكذا كان الشماس العجوز
يردد لنفسه في أيام الآحاد
بينما يعد الشوربه بالفحم
ويراقب تأرجح البخور في منتصف المذبح
وتفاجئه لوحات القديسين
بنظراتها النفاذة
وهي تضبطه يتلصص من وراء ستارة الهيكل
على وجوه البنات الصغيرات
وشعورهن المطلة المطله من تحت الاشياريات البيضاء
لم يره أحد
جاساً فجر الأحد
يخبز القربان أمام الفرن القديم
ويشرب بانتظام من زجاجة النبيذ المقدس
التي يخبئها الكاهن في قبو المذبح
كم كانت لياليه باردة
وهو يجول بثيابه البيضاء بين المقاعد الخالية
ويتخيل جموعاً كثيره
من البنات المحجبات
ذوات العيون الضيقة
يطرن حواليه ويملأن شعره بالبكاء
وابنته الصغيره بحجابها الوردى
تتأرجح في حبل الجرس النحاسى القديم

وأسراب من الملائكة
ترقص حولها
فيجمع أعمدة الكنيسة بين دراعيه
ويغرقها بقبلاته
يطارد الحمامات البيضاء
رافعا عينيه صوب المنارة
فتهبط إليه ابنته الحمامة
وتجلس في حجره
يحل ضفائرها
ويقرأ لها صلاة الساعة التاسعة:
"المحبه قوية كالموت يا ابنتى
موتك قوى كالمحبة يا ابنتى،

.....
تطير الحمامة
تاركة:

قطعة من المر في فمه
وصليباً ذهبياً على رقبته
وجثة دافئة فوق المذبح
يمضى الشماس العجوز
صاعداً في اتجاه تمثال المسيح المصلوب.

وخلف سرب من البنات المحجبات
وفي هدوء
يضعن في رأسه إكليلاً من الشوك
ينزلن التمثال
ويرفعن الشماس العجوز إلى الصليب
يثبتن يديه ورجليه بالمسامير
وحمامة بيضاء تطعن قفصه الصدرى

فينزف للوقت دمّ وماء
تسقيه خلاً .. تطعمه جناحيها
وتختفى سريعاً
فيرفع عينيه نحو السماء قائلاً:
يا أتاها .. كم أنت قاس .. يا أبتاه ..

فبراير 1995

Milād Zakariyyā Yūsuf

Smutny człowiek

Dlaczego jego kobiety zawsze umierają
Zanim się w nich naprawdę zakocha?
Takie pytanie zadawał sobie stary zakrystian co niedzielę
Gdy uzupełniał węgiel w kadzielnicach
I przyglądał się ich migotaniom pośrodku ołtarza.
Przeszywające spojrzenia świętych z malowideł
Przylapują go na przyglądaniu się zza zasłony
Twarzom małych dziewczynek
I kosmykom ich włosów wymykającym się spod białych chusteczek.
Nikt nie widział
Jak o świcie w niedzielę
Piekł w starym piecu chleb eucharystyczny
I pociągał wino z butelki
Którą ksiądz chowa w skrytce pod ołtarzem.

Jakże zimne były jego noce
Gdy spacerował pomiędzy pustymi ławkami w białej szacie
I marzył o zakwefionych dziewczynkach
Z oczami jak szparki,
Unoszących się wokół niego
I napelniających jego poezję płaczem.

Gdy jego mała córka w różowej chusteczce
Kołysze się razem ze sznurkiem starego miedzianego dzwonu
A zastępy aniołów
Tańczą wokół niej
On obejmuje ramionami kolumny kościoła i obsypuje je pocałunkami,
Przegania białe gołębie
Wznosząc oczy w kierunku minaretu,
Wtedy jego córka – gołąbeczka przychodzi do niego
I siada mu na kolanach.
Rozplata jej warkocze
I czyta modlitwę wieczorną:
„Miłość jest silna jak śmierć, córeczko
Twoja śmierć jest silna jak miłość, córeczko”.

Gołąbica odlatuje
Pozostawiając:
Kawałek mirry w jego ustach
Złoty krzyżyk na szyi

I ciepłe ciało na ołtarzu.

Stary zakrystian razem z grupą zakwefionych dziewczynek

Wdrapuje się na figurę ukrzyżowanego Chrystusa

I po cichu

Wkładają mu na głowę koronę cierniową,

Potem zdejmują figurę

I wieszają na krzyżu starego zakrystiana

Przybijają mu ręce i nogi gwoździami

A biała gołębica przebija mu gardło

Tak, że zaczyna broczyć krwią i wodą,

Poi go octem, karmi go skrzydłem

I szybko znika.

A on wznosi oczy ku niebu:

O ojcze, jaki jesteś okrutny! O ojcze!

Luty 1995

محمود شرف

دالي

فجأة

أكتشفت أن أصابعي أضخم من وردة طيِّبة،

وأنني أصبحت عاجزا عن تكوين شكل

هندسي – ورقّيّ على الأقل –

يصلح لاستقبال ثلاثة من الأطفال

الذين تتورّد خدودهم عندما أقبّل أمّهم أمامهم
وأكتشفت أنني لم أفهم "جالا" تماما
هكذا تتكشف لي أجزاء أخرى من هذه الروح
التي تستلقي على بطنها كَهَرّة صغيرة
تعبث في خيوط اللوحات المشدودة
بين رُكْبَتَي امرأةٍ قصيرةٍ
يصل الخيط إلى ركبتهما، والباقي على الهرة .
الانسيائية البرّاقة في الأحشاء
لا تتيح لي مشاهد أكبر من الذاكرة
وهذه هي النهاية التي توقعتها
فالهرّة أصبحت داخل الخيط بأكملها ولم يعد
أمامي الكثير
سأتخيّل وسادةً خفيفة لم تعد تجلب الذباب،
وجسدا شقّافا خرج من النافذة ولم يعد
ولست بحاجةٍ إلى الأطفال الثلاثة الآن
فأعضائي صارت أكثر ترهّلا من وردة طيبة
تموت الآن ببطء
والهرّة الصغيرة لم يعد أمامها سوى
أن ترقد على بطنها لتتيح لنفسها المزيد من
المشاهد الساطعة

Maḥmūd Šaraf

Dāli

Nagle zauważyłem, że moje palce
są większe od okazałej róży
i że nie jestem w stanie
stworzyć projektu, przynajmniej na papierze,
odpowiedniego do odebrania tej trójki dzieci
które czerwienią się, gdy całuję ich matkę.
Odkryłem też, że nie rozumiałem dobrze Ğāli
i ta inna dusza, która wyklada się na jej brzuchu - mały kot
jest mi bliższa.
Bawi się włóknami gęsto tkanego płótna
między kolanami niskiej kobiety.
Nitka biegnie od jej kolana
a kończy się na kocie,
błysk posuwistych ruchów
nie daje doświadczyć obrazów większych
niż zdoła pomieścić pamięć.
Oto koniec, na który czekałem,
kot znikł sprzed moich oczu
całkowicie owinięty nicią.
Wyobrażę sobie lekką poduszkę
która nie będzie przyciągać much
i przezroczyste ciało, które znika w oknie
by nigdy nie wrócić.

Nie potrzebuję już tej trójki dzieci
bo moje ciało jest bardziej zwiotczałe
niż okazała róża, która teraz umiera.
A mały kot może tylko drzemać na jej brzuchu
żeby pozwolić sobie na jeszcze kilka jasnych scen

Sierpień, 1996

خلف المنزل

الشوكة التي نمت في معطفها،
ومنعتها من التحرك بسهولة،
كما منعتها من تسلق الأشجار كعادتها
كانت طبيعياً
– شوكة طبيعية محترمة كهذه
المانشيتات الكبيرة في أوراق الجرائد
التي تلفّ ساندوتشات الطعمية التي أحبها –
كانت تتحرك مثل قطّ عجوز
تخفي قلقها المتوطن داخلها تجاه أشجار الليمون
الموجودة خلف المنزل
تعتقد أنها تشبه صدفة محارٍ مات حيوانها
بالداخل
لكنّها لا تريد أن تريني إياه
اهدني تماماً
فلن يجبرك أحد على التخلي عن جسك

الشفيف
اهدئي وأشعلي سجائرك ببطء كما تريدين
ببطء كقط لم ينته من تدليك جسده تحت
شمس ساطعة
الأشواك المّيته أقل ضراوة من مانشيتات الطعمية

Za domem

Ten kolec, który wyrósł na jej płaszczu
I przeszkadzał w swobodnym poruszaniu się
Oraz wspinaniu na drzewa, jak lubiła
Był naturalny,
Naturalny, całkiem przyzwoity kolec
Jak te nagłówki w gazetach
Którymi owijam moje ulubione kanapki z ta'amiyyą.

Jak stary kot
Który chowa swoje choroby przed światem,
Szła w kierunku drzewa cytryny za domem.
Myśli, że przypomina martwą ostrygę
Ale nie chce żebym się domyślił.
Och, bądź spokojna
Nikt nie będzie cię zmuszał
Żebyś porzuciła swoje przezroczyście ciało,

Bądź spokojna i zapal papierosa

Tak wolno jak ci się podoba

Jak kot, który ciągle myje się w jasnym słońcu

Martwe kolce są mniej ostre niż te nagłówki od ta'amiyyi.

Lipiec, 1996.

مجدي الجابري

عيل بيصطاد الحواديت

كان عندي حوالي خمس سنين وكان جمال عبد الناصر يقدر يشيل عمارة ثابتة بصباح واحد، ولا كانش زى أبويا لما يخش الحمام بيطلع صوت بسمعه بوضوح وإن كمشان فى ستى وهى بتحكى لى عن ست الحسن وإزاي ضحكت عالغول بعروسة حلاوة عملتها طولها وشكلها بالظبط وأقعدتها عالسرير قدام خرم مفتاح باب الاوضه، ولما هج عليها مدت ستى كعبوشها وهى بتقرب منى وتقلد صوت الغول وبينزل من بقها خيط ابيض مصفر، وانا بضحك فى سرى من الخوف لىسمعى ابويا ويحس انى لسه ما نمتش، فأقوم الصبح ألقاه راح الشغل من غير ما يجيب لى البليله ويدينى التعريفه وأساعده فلف الألشين على رجليه مطولينلى شعري وفارقينهولى من النص ومعلقينلى قرن شطه ف خصله شعري المتدلده على وشى، وعاملينلى باب خشب ع السلم بترباس عالى، ولما جدى كان بينزل يجيب حاجه من الشارع بياخذنى ف ايده، وف مره سهيته وهه بيولع سيجاره وجريت. ولحد دلوقتى، جدى مستنينى اقع عشان يقومنى وينفضلى هدومى وياخذنى فايده، ويرجع.

وإحنا بنشوى بطه ميته، أو وإحنا بنصطاد الدبابير فى الخرابه اللى فضهر الجامع، كان العيال بيحكوا لبعض حكايات ونكت وحاجات مالى بتحصل فيبوتهم أو فيبوت جيرانهم، ويضحكوا، وكنت ساعات باضحك معاهم، لكن عمرى ما كنت بعرف أحكى لهم أى حاجه، ولما زنقونى يا أحكيلهم حاجه يا ما لعبش معاهم. ألفت لهم حكاية، كان جدى بطلها، وكان نايم مره تحت المنجايه فالجنينة، وسمع خروشة فوق منه، فقام لقى واحد حرامى على الشجرة وفايده شوال، شخط فيه وقع الشوال فى إيده، جه يقف لباسه فلت منه قام جدى راح له وجاب شوية تبن رشهم حواليه وعمل بيهم دايرة حبسه فيها، وراح كمل نومه ولما صحى ولقاه على نفس الوضع، قال له حرمت تيجى هنا تانى، قال حرمت، فراح جدى فاكش التبن برجليه وعمل له فتحه وقاله روج، فقام الحرامى مطلع رجل ورا الثانية، ولما إطمن انه خرج بره الدايرة، قام رافع لباسه ولافتح الشوال على كتفه وطار.

وطبعا محدش ضحك ومن يومها ما عدتش أنا كمان بضحك على نكته أو قفشة العيال يقولوها، ولما تكرر ده معايا حسيت إنى كبرت ومبقتش ألعب معاهم، وساعتها شفت الجامع فدخلته وحفظت " عم وتبارك وقد سمع " وأحيانا بقيت اسمع للولاد السور أو بقى الإمام فى صلاه العشا لما يغيب الأستاذ، من يومها بقى اسمى الأستاذ، مع إنى لسه بخاف من كعبوش ستى، وبخاف أصحى متأخر ملقاش البليلة ولا التعريفة اللى هحطها على التعاريف اللى حوشتها قبل كده، عشان اشترى شنطة جلد وجزمة بكعب كرب.

كانت مريسته مش مكوية تحت المخدة ولا بالمكوة الايد. وف الفسحة كان وشه بيحمر وهو بيطلع سندوتش البيض بالبسطرمة واللانшон ويعزم على . ولما الأبله قائلته يسمع نشيد صياد السمك وما عرفش، استغربت، وخوفت تقولى سمع معرفش، مع إنى حافظه صم، ومستعد كمان اكتبه من غير ما أغلط ولا غاطه.

قاعد تحت العلم والمدرسة فاضيه ، وقالع الجزمة رانها جنب الشنطه، وسارح بعنيا مع سرب حمام ابيض، وف قى لقمه من سندوتش طعميه بأمضغها على مهلى ، وفجأة نزلت الحمامة اللى فى اوال السرب ووقفت قدامى وقالت لى : قوم ابوك مات.

فضحكت وقفزت من الحلم، لقيت أمى اللى عالكنبة بتعيط ، قلت لها : أمه هو صحيح أبويا مات. انتطرت من مطرحها ولبست جلابيتها السودا وخطفت طرحت وطارت ع المستشفى، وأنا وراها حافى ومعمص، بصيت فوق منى لقيت سرب الحمام الأبيض ماشى فوقينا وسابقنا، قلت لها وأنا بجرى وراها ، عارفه أهى الحمامة الأولانية دى هى اللى قالتلى . جرتنى أمى فى إيدها من غير ما ترد علي ولا حتى تبص فوقها فمشيت وانا بتعكبل وبأيدى التانيه بفرك فى عنيا وابص على سرب الحمام وأبص على أمى وخايف ليكون الموت ده حاجه وحشه بتخلى أمى تعيط، وما بيعرفها من بس غير الحمام لبيض اللى كل يوم بشوفه لما بنام وحدى بعد ما بتوضى واعمل واجب المدرسة وواجب الكتاب، واللى شايفه دلوقتى قدام منا فوقينا وسابقنا. ولما الصبح ما روحتش المدرسة، والبيت إتلا ناس ، رجاله وستات وصوات وعات وشق هدوم ومية وكلونيا خمس خمسات وقماش ابيض ولحاف اخضر فوق خشبه بتتسابق.

على شيلها الرجالة وبتحاول تمنعها من الخروج الستات. ما قدرتش أنام بعد صلاه العشا وفضلت سهران لحد الفجر، وقعدت ادعى انى ما شوفش تانى سرب الحمام لبيض وأنا نايم وحدى. ومن يومها ما بقتش أبص فوقيا وأنا ماشى ولحد دلوقتى مش عارف لاحب الحمام ولا النوم بدرى.
بعد ما هتموت،

هيتلم اللين المكبوب عالارض فالحله الالمونيا ويتحط على راس الست اللى عدت فجأة قدام العجلة اللى راكبها لأول مره عيل لسه بيحرب التزويغ م المدرسة ف الفسحة.

وهتنطفى الصينية الفضة بالست كوبايات الفضة اللى لمعت فجأة على وش الميه ، جنب الجميزه اللى تحتها مقام سيدك المتعدد. وهفضل ابله سامية تسأل عن معنى "الشص" ومعنى "حبور" وف يمينها القلم الرصاص الملون أبو استيكة وفشمالها قصه" السحلف الشجاع" اللى حكيتها إمبارح قبل المرواح. وفطابور تحيه العلم هيبقى فيه واد طويل فالصف الأولانى واكسف مكسوف والصف الرابع ناقص واحد، وعقبال أستاذ الألعاب ما يعدل ترتيب الصفوف أكون أنا فكرت فى حيلة أهرب بيها مالضحكة اللى مصره تخرجنى من وقارى وأنا بكتب عن موتى.

Dziecko na tropie opowieści

Miałem około pięciu lat, gdy Ġamāl ‘Abd an-Nāṣir mógł z łatwością unieść całą kamienicę jednym palcem. Nie tak jak mój ojciec, który wydobywał z siebie dziwne odgłosy w ubikacji. Tuliłem się do babci, a ona opowiadała mi o Sitt al-Ḥusn, która oszukała ghulę przygotowując kukłę ze słodyczy, dokładnie tej samej długości i o tym samym kształcie, co ona. Posadziła ją na łóżku, naprzeciw dziurki od klucza w drzwiach. I kiedy ghul atakował, babcia wysuwała do przodu brodę, przybliżała się do mnie i naśladowała jego głos, a biało-żółta stróżka śliny ciekła jej z ust. Śmiałem się po cichu, w obawie, że usłyszy mnie ojciec i dowie się, że jeszcze nie śpię. I rano przed pójściem do pracy nie przyniesie mi belili, nie da kieszonkowego i nie pozwoli mi obandażować mu nogi.

Zapuszczałem włosy z przedziałkiem po środku, z pieprzem chili przyczepionym do kosmyka zwisającego z twarzy. Na drewnianych drzwiach na klatkę schodową zamek został zamocowany na tyle wysoko, żebym nie mógł go dosięgnąć. I gdy dziadek wychodził po coś do sklepu, prowadził mnie ze sobą za rękę. Raz, gdy ją puścił, żeby podpalić sobie papierosa, uciekłem.

Dziadek nawet teraz czeka, żebym się przewrócił, ażeby mógł mnie podnieść, otrzepać mi ubranie i zabrać za rękę do domu.

Kiedy piekliśmy martwą kaczkę lub polowaliśmy na osy na placu za meczetem, dzieci opowiadały historie i żartowały z tego, co się zdarzyło w ich domach lub w domach ich sąsiadów. Śmiały się i czasami ja też śmiałem się z nimi. Ale nigdy w życiu nie umiałem opowiedzieć żadnej zabawnej historii. Raz mnie przycisnęli - jeśli nie opowiem im historii, nie będę mógł się z nimi bawić. Wymyśliłem wtedy opowieść, której bohaterem był mój dziadek. Pewnego razu – powiedziałem – dziadek zasnął pod drzewem mango w ogrodzie, gdy wtem usłyszał jakiś szelest. Gdy wstał, zobaczył na drzewie złodzieja z workiem w ręce. Krzyknął i worek wypadł złodziejowi z ręki, a gdy próbował go podnieść, spadły mu spodnie. Wtedy dziadek przyniósł trochę słomy, rozsypał ją wokół drzewa, i w ten sposób zamknął go w pułapce. Potem poszedł spać. Kiedy się obudził, złodziej znajdował się w tym samym miejscu gdzie przedtem. - Dostałeś nauczkę. Więcej już się tu nie pokażesz?- zapytał dziadek. – Dostałem. Wtedy dziadek odgarnął część słomy, tworząc przejście i kazał mu iść. Złodziej krok za krokiem wydostał się z okręgu. Kiedy przekonał się, że jest już na zewnątrz, wciągnął spodnie, zarzucił worek na plecy i uciekł.

Oczywiście nikt się nie śmiał.

Od tego dnia ja również przestałem śmiać się z kawałów i anegdot dzieci. I kiedy historia się powtórzyła, zrozumiałem, że wyrosłem z ich żartów, i przestałem się z nimi bawić. Wtedy właśnie zobaczyłem meczet. Wszedłem do środka i nauczyłem się na pamięć trzech części Koranu. Czasami słuchałem chłopców recytujących Koran lub zastępowałem w modlitwie

wieczornej nieobecnego imama. Odtąd stałem się znany jako „Mistrz”, choć nie przestałem bać się, gdy babcia wysuwała brodę. I wciąż obawiałem się wstać za późno, żeby nie przegapić belili i kieszonkowego, za które w końcu mógłbym kupić skórzany portfel i buty z gumową podeszwą.

Jego fartuszek nie był wyprasowany ani przez przygniecenie poduszką, ani zwykłym żelazkiem. Czerwienił się gdy na przerwie wyciągał swoje kanapki – jedną z jajkiem, drugą z wędliną, i zapraszał mnie do wspólnego jedzenia. Byłem zdumiony, gdy wywołany przez nauczycielkę nie potrafił wyrecytować „Rymowanki Rybaka”.

Bąłem się, że ja też nie będę umiał, jak zostanie zapytany, choć znałem ją na pamięć, i potrafiłem zapisać w całości, bez najmniejszego błędu.

Siedziałem pod masztem flagi, szkoła była pusta. Zdjąłem buty i położyłem je koło torby. Jednym okiem spoglądałem na stado białych gołębi i przeżuwałem z wolna kanapkę z ta‘amiyą. Nagle jeden z pierwszych gołębi w stadzie wylądował koło mnie i powiedział: „Wstawaj, twój ojciec nie żyje”.

Zaśmiałem się i wybudziłem gwałtownie ze snu. Zobaczyłem matkę siedzącą na sofie i zapytałem: „Mamo, czy to prawda, że tatuś umarł?” Zerwała się z miejsca, włożyła czarną galabiyyę, porwała chustkę i pobiegła do szpitala, ze mną człapiącym się za nią boso i z nieumytą buzią. Spojrzałem w górę i zobaczyłem lecące przed nami białe gołębie. Przyspieszyłem kroku i powiedziałem: ”Wiesz, że to właśnie pierwszy gołąb mi powiedział”. Matka bez słowa pociągnęła mnie za rękę, nawet nie spoglądając w górę. Więc szedłem dalej, potykając się i pocierając oczy drugą ręką. Spoglądałem to na stado gołębi, to na matkę. Obawiałem się, że śmierć jest jakąś okropną rzeczą, przez którą płacze moja mama. Znają ją tylko białe gołębie, które widzę codziennie, kiedy kładę się do łóżka, po odprawieniu ablucji i odrobieniu lekcji zadanych w szkole i w medresie. Te które teraz lecą w górze, przed nami. Rano nie poszedłem do szkoły, a nasz dom wypełnił się ludźmi. Mężczyźni i kobiety zawodzili i rozdierali ubrania. Trumnę polewano wodą i wodą kolońską, i zanim mężczyźni ją wynieśli, w czym próbowały przeszkodzić im kobiety, nakryto ją białymi prześcieradłami i zielonym sukmem. Po modlitwie wieczornej nie mogłem usnąć, i nie spałem już potem do rana. Modliłem się, żebym już więcej nie zobaczył stada białych gołębi, kiedy kładę się sam do łóżka. Od tego dnia nigdy nie patrzę w górę, kiedy idę po ulicy. I wciąż nie mogę polubić gołębi i białego koloru. Nie lubię też kłaść się spać sam o wczesnej porze.

Kiedy umrzesz:

Mleko rozlane na podłodze zostanie zebrane do aluminiowego garnuszka i położone na głowie kobiety przechodzącej nagle koło roweru. Na nim będzie jeździć po raz pierwszy w życiu dziecko, które jeszcze nigdy nie próbowało pójść na wagary w czasie przerwy.

Sześć srebrnych szklaneczek ugasi srebrną tacę, która zalśni nagle na powierzchni wody, koło drzewa sykomory, pod którym znajduje się grobowiec twojego świętego.

Nauczycielka Sāmiya wciąż będzie kazała nam tłumaczyć znaczenie słów: „haczyk” i „pożądanie”, trzymając w prawej ręce ołówek z gumką, a w lewej historię o Dzielnym Żłówiu, którą samodzielnie napisała wczoraj, zanim wyszliśmy.

Na porannym apelu podczas śpiewania hymnu chłopiec z pierwszego rzędu będzie się wiercił, a w czwartym będzie jednego brakować. I zanim nauczyciel sportu opracuje technikę wyrównania rzędu, ja wymyślę sposób na powstrzymanie śmiechu, który uparcie chce mnie pozbawić śmiertelnej powagi, z jaką piszę o własnej śmierci.

1994

عماد فؤاد

الصدق: لي خمسة أصابع في كلِّ كفٍّ!

الباص الذي تركته للتو
أركبه بانتظام
منذ خمسة أعوامٍ كاملةٍ
مرتين في اليوم.

الباص نفسه
الذي يصبُّ في صدري عادماً ساماً
تركته للتو
بقفزةٍ مباغتةٍ
ومحسوبةٍ.

عندما أنام فقط

إبرٌ حادةٌ في الرئتين
أمِّي وحدها تعرفُ:
ليس الدُّخان وحده سبب هذه الكحة
الكحة..
دائماً ما ينتفخ وريد عند التقاء الفخذ
باستدارة البطن
لما أكحُ..

أشعر أنني متسخٌ منذ أسبوع
لو مددتُ أصابعي الخمسة نحو صدري
وهرشنتُ
سأخرج بأظافر مسودةٍ
ومدهونةٍ

- عمري قصير .. أعرفُ -
طوال طفولتي
وأنا أخدع بائع الخردوات العجوز
عند التفاتته
. وأسرق أيَّ شيءٍ تطوله يداي الصغيرتان
ظلتُ أسرق
بجديةٍ دؤوبةٍ

الأصابع التي ستسودُ
وتصبح مدهونةٍ
الأصابع التي نزحتُ بضاعة العجوز المُخرف
إلى حقيبتي المدرسية

الأصابع نفسها
هي التي عضَّها ابن عمي
حين عرف لعبتي الجديدة
لامني
وحدَّرنِي من انكشاف أمري
هددني في البداية: سأخبر أمك لو لم تكفَّ!
وكنت متأكداً:
لن تستطيع.

أنا
الأكذبان العنيد
أصابعه التي تتدرب على ضغط الزناد
احمرَّت فوق صدغي
وطبَّبتْ عليّ
المعقَّل
كيف صدَّق احمرار خدودي
وكذَّب ظنونه فيّ!؟

أصابعي صغيرة
وزرقاء في البرد
حين مددتها إلى جيب جلبابه الصُوفِ
خربشتُ نعومة الورق
ورسومه البارزة
وخرجت بعشرين جنيهٍ جديدة
كان الأمر سهلاً
قلبي دق بعنفٍ

وارتعشت مفاصلي
لحظتين.

نفسه الفراغ
الذي بين شبَّك الحمَّام
وإطاره الخشبي
سيجعلني أنهي استحمامي
برعدة مفاجئة
- لأشدَّ - بأصابعي الخمسة
ملابسي
وأخرج مرتجفاً
ومبلولاً.

حتى الآن..
أصابعي تنمو بصبرٍ لا ألمحه
ولا أراه
بنفس العلامات الغائرة
وخطوط البصمات
بنفس طريقة العرق الخجول
في كفوف الغرباء
والأصدقاء الجدد.

'Imād Fu'ād

Prawda: mam po pięć palców u każdej ręki

Tym autobusem, z którego właśnie wysiadłem

Jeżdżę już całe pięć lat

Dwa razy dziennie.

Jednym nagłym i obmyślonym susem

Wyskoczyłem właśnie z tego autobusu

Który sączy w moją pierś trujące wyziewy.

Gdy śpię

Czuję ostre igły w płucach

Tylko matka wie:

Ten kaszel to nie tylko od dymu.

Kaszel

Zawsze gdy kaszlę

Rośnie mi żyła

W miejscu, gdzie krągłość brzucha spotyka się z udem.

Od jakiegoś tygodnia czuję, że jestem brudny

Gdybym włożył sobie pięć palców do gardła

I podrapał

Paznokcie stałyby się czarne

I tłuste.

Wiem, że jestem młody

Całe dzieciństwo oszukiwałem za plecami
Starego właściciela sklepu pasmanteryjnego
I kradłem wszystko, co znalazło się w zasięgu moich rączek
Bezustannie
Z powagą i uporem.

Palce, które szernieją
I staną się tłuste
Które wkładały towary zdiecinniałego starca
Do mojej szkolnej teczki
To te same palce
Które gryzł mój kuzyn
Gdy odkrył moją nową zabawę,
Upominał mnie
Przestrzegał, że ujawni sprawę,
Na początku zagroził: jeśli nie przestaniesz, powiem twojej matce
Byłem pewien:
Nie potrafisz.

Jestem niepoprawnym kłamcą
Jego palce wyćwiczone w naciskaniu na spust
Czerwieniały na moich policzkach
I biły mnie.
Dureń
Jak mógł uwierzyć w moje rumieńce
I wycofać swoje podejrzenia?!

Moje palce są małe
A na mrozie stają się niebieskie,
Wkładałem je do kieszeni jego wełnianej ġallābiyyii
Wymacywałem na gładkim banknocie
Wypukłe wzory
I wyciągałem nową dwudziestofuntówkę,
To było proste
Tylko serce waliło mi
I chwilę trzęsły się kolana.
Ta szczelina
Pomiędzy szybą łazienki
A jej drewnianą framugą
Sprawi, że przebiegnie mnie nagły dreszcz po kąpieli,
Pięcioro palcami wciągam na siebie ubranie
I trzęsąc się, wychodzę mokry.

Nawet teraz
Moje palce cierpliwie i niepostrzeżenie rosną
Z tymi samymi głębokimi bruzdami
Odcisniętymi liniami
I potem nieśmiałości
Na dłoniach obcych
I nowych przyjaciół.

أسامة الدناصوري

لو كنت إلهًا

أحلم طوال الوقت بنساء يحملن بي
وصديقات، يقبلنني ببراءة
ويأخذني عميقًا في أحضانهن، بفرحة
كسوثيان حرير جديد.

أيتها الأخوات
من غيري بإمكانكم الاضطجاع أمامه عرايا
تطرقعن اللبان
وترحن في إغفاء تكن مطمئنات
وعلى وجوهكن ترفرف ابتسامات اللذة
وظلال الأحلام الهائلة
بينما يظل هو ساهرا على راحة أعضائكن
غاسلا إياها بحنانه الدامع
وهامسا لها بالحواديت لتتمو على مهل.

أنت

أيتها الأخت العليلة الشاحبة
خذي نصف دمي
ودعيني أعض شفتك السفلية الصائمة
جاعلا الدم يطفر منها
عساها تنورم قليلا

دعيني أخلع عنك لمرّة
نظارتك الطبية السمكية
مدقنا وجهك المرتعش بأنفاسي

علّ الغيمة التي تحتل الجيوب المترهلة أسفل جفنيك ..
... تنقشع

دعيني عوضاً عن أصابعك
ألق برعمك المحموم بلساني
لتتطلق بعيداً صرخات القطط الحائلة
علك ترتاحين أخيراً
من العفاريت التي تلبس جسدك الناحل.

وأنتِ

يا حمامة البيت
أيتها الداجنة الحكيمة
اسمحي لي أن أعدل لك موازين نمو جسدك
(يا من نما نصفه الأسفل
في غفلة من نصفه الأعلى.)

سأقوم بتمرينات شاقة
لأحرر ثديك من ميتافيزيقا الأسر
وأكحت بلساني
قليلاً من ربلتي ساقيك وفخذيك المتوحشتين

لو أنني كنت إلها
لأبديت ملاحظاتي شديدة اللهجة للإله الذي صنعك
ولعنفته كثيراً

لقاء الخلل الذي أسكنه جسدك الفاتن
ولم أكن لأكتفي بذلك
بل كنت لأفضحه في منتدى الآلهة
راداً بحسم على محاولات البانسة لتدارك الأمر:
(من فضلك .. دع الأمر لي) .

ليتني كنت إليها
كنت صهرتك مرة أخرى بزفيري
محوّلاً إياك لعجينة لدنة بيضاء
تافلا عليك من لعابي المقدس
.. وسط تمتماتي السرية
ولصبرت عليك ملياً حتى تختمري
ثم , ولكي أحدد لمخيلتي هيكلًا فراغياً
لكنت طعنك بلساني
خالقا عضوك المبجل الذي:
(كن رطباً ودافئاً إلى الأبد)

وربما سرحت قليلاً في أعقاب ذلك
متصوراً المعجزة التي ستكون أنت .
لكني قد أصرخ ضجراً في النهاية من استحالة الأمر
وربما أحسست بالخزي لعجزي
عاقدا العزم
على تقديم اعتذار لائق على وقاحتي أمام الله
لأنني لم أكن لأجد أبهى ولا أكمل من صورتك ذاتها.

لكني أيضاً
ربما استطعت رغماً عن ذلك،
تقويم الظهر المحدود قليلاً .
وشد القامة التي تكاد تنكفي إلى الأمام قليلاً
ثم الفخذان ! ... الفخذان !!
ربما كشطت منهما ملء قبضتين
لأحشو ثدييك الضامرين قليلاً ...

أكتوبر 93

Usāma ad-Dināṣūrī

Gdybym był bogiem

Wciąż marzę o kobietach, które mnie pragną

I przyjaciółkach niewinnie mnie całujących

Mocno obejmujących mnie, zadowolonych

Z powodu nowego jedwabnego stanika

Moje siostry!

Przed kim jeszcze prócz mnie potraficie wykladać się nago

Robić balony z gumy

I zapadać w drzemkę

Z błędzącym po twarzy uśmiechem

I cieniem spokojnych snów

Pewne, że on czuwa przy waszych organach

I obmywa je z troską łzami

Szepcząc im bajki, by rosły bez pośpiechu

Weź pół mojej krwi

Chora blada siostró

Daj mi gryźć twoje wyposzczone usta

Aż trysną czerwienią

Być może trochę spuchną

Daj mi choć raz uwolnić się

Od siebie i twoich grubych okularów

I ogrzać oddechem drżącą twarz

Może rozpierzchną się chmury w obwisłych workach

Pod twoimi oczami

Zamiast palca, daj mojemu językowi

Lizać twój rozgrzany kwiatusek

Żeby przepędzić zawrodozenia dzikich kotów

Może w końcu pozbędziesz się

Demonów, co wodzą twoim wychudłym ciałem

A ty

Domowy gołębiu

Mądra maskotko

Pozwól mi poprawić

Swoje wymiary

Ty, której dolna część

Urosła bez wiedzy górnej

Będę ciężko ćwiczyć

By oswobodzić twoje piersi

Z metafizyki niewoli

I wyskrobieję językiem

Odrobinę dzikości z twoich łydek i ud

Gdybym był bogiem

Zwróciłbym się z ostrym sprzeciwem

Do boga, który cię stworzył

I zrugął go

Za defekty twojego kuszącego ciała
I na tym nie poprzestał
Lecz powierzył go zgromadzeniu bogów
Stanowczo reagując na jego żalosne próby poprawy sytuacji:
Bardzo proszę
Zostaw to mnie

Gdybym tylko był bogiem
Stopiłbym cię raz jeszcze z moim oddechem
I zmienił w plastyczną białą masę
Spluwając na ciebie moją świętą śliną
Pośród sekretnych pomruków
Czekałbym aż sfermentuje
A potem, aby skreślić w wyobraźni wyraźny obraz
Dźgnąłbym cię ociężałym językiem
Tworząc w ten sposób twój szlachetny organ,
I rozkazałbym
Bądź zawsze wilgotny i ciepły

I może nawet po wszystkim odbiegłbym myślami
Dumając nad cudem, którym byłabyś ty
Ale w końcu krzyknąłbym i rozpacział
Nad nieprawdopodobieństwem rzeczy
I możliwe, że poczułbym wstyd
Z powodu własnej słabości
Choć będąc zdecydowanym

Złożyć stosowne przeprosiny za swoją zuchwałość wobec boga
Za to, że nie potrafiłbym znaleźć piękniejszego i doskonalszego
Obrazu niż ten, którym jesteś

Ale jednak

Pomimo tego wszystkiego może mógłbym

Naprostować przygarbione plecy

Wyciągnąć z lekka do przodu nieco pochyloną sylwetkę

Potem uda, ach te uda!

Mógłbym wskrobać z nich pełną garść

I wypchać twoje odrobinę za płaskie

Piersi

Październik, 1993.

بهاء عواد

شمس الاصيل

جدوى التذکر

شباب في الخمسة وعشرين.. ورقة وقلم محاولة لترجمة السنوات الخمسة الاخيرة للغة.. كل الكلمات غريبة وشاذة.. والسنين متراكمة بتلقائية مدهشة.. أربع بنات بيفضوا بكارتهم في طقس إحتفالي.. وبنيت خامسة على بعد خطوات.. بتمسح بأستيكة من على إيدها آثار لمسة عفوية من ولد في الأتوبيس وشبهه غريب بين ملامح السنين الخمسة الاخيرة في وش الشاب ولامح البنات الخمسة.. لو إتأخذ للمشهد كله لقطه مباغته ببريق فلاش مفاجئ.

جدوى التسميه

قصيدة (خبز وحشيش وقمر) لنزار قباني من القصائد اللي هزنتني بعمق.. ما لفتش نظري فيها غير عنوانها وعشان كده قررت ان عنوان قصيدتي يكون (شمي الاصيل).
لأسباب خاصة جداً بي..

للأسماء والعنوان منطوق قدرتي مستقل ... وإلا فأيه الفرق في ميزان الروح ما بين بنتين سابوا نفس الاثر في خريطة التجارب واحده إسمها (إيمان) والثانية إسمها (هيام)..

جدوى الدهشه

عشرين صباح بيتشابكوا بقوه وتوتر وإضائه خافته من غير ظلا وعصفورين بيتبادلوا النزف على أول سلام اللذه وأربع شفايف بيتلامسوا وبيتباعدوا فى رقصه همجيه ومزيكا من تراث الفوضى ... وكتله من اللحم متاجنسه ومتقده ... بيفكروني فى لحظه من لحظات الرومانسيه السريعه بالأسئله الأولى .. الأسئله اللي فقدت بريقها .. وبقت إجابتهما زي الجداول الإقتصاديه ..
دقيقه ومنظمه ...

جدوى الجنس

لما بينتابنى اليأس .. وتواصل السنين تراكمها بلايقاع المستقر القاتل نفسه .. بافتكر إن طوال السنين الفايته .. كان فيه جوايا ولد بيحارب قوى مجهوله .. بيستخبي منها أحياناً .. وأحياناً بيظهر من غير سلاح غير شقاوته .. شقاوه الفطريه المندفعه ..
لما بينتابنى اليأس .. بافتكر الولد المستخبي .. واستنى بشوق عروضه المثيره .. و مفاجآته وإندفاعاته الغامضه ...

جدوى الصداقه

ولد و بنت بيتحدوا الطبيعه وبيكونوا فجآه في غفله من القوانين اللي بتحكم الهرمونات .. نسيج متجانس حاجات كثير محتاجينها عشان يفضل النسيج متجانس يمكن بكره كل شيء يتغير تتحرك همجية الكيمياء وتأثيراتها المباشره على الروح .. يمكن نتبادل بوسه مفاجآه بعد رغبة عصبية في المصارحه ونزع الأحمال وممكن نتقربينا فوضى القدر في فخ محكم كزوجين سعداء قدام الناس .. سعداء للغايه قدام الناس .. حاجات كثيره ممكن تحصل في المستقبل غصب عننا أو لإننا محتاجين إليها تحصل .. أما النهارده .. فقد إيه جميل إننا نكون أصحاب .. مجرد أصحاب ..

جدوى الألوان

أزرق .. أخضر .. أحمر .. أصفر ..

فيه في الدنيا لغه حيه .. حيه بمعنى إن كل رمز فيها بيعكس حياه متكامله ومن تداخل الرموز بتتعمق الحياه وتتفرع وتتناغم وتتنافر .. من غير ما يبقى عندها الهاجس السخيف عن أصلها الأول ..

جدوى الرومانسيه

ما تتشهدش بالكتب المقدسه .. في أي موضوع من مواضيع الحياه .. أوع تستشهد بالكتب المقدسه .. فكر إن في منطقه ساذجه جواك .. قادره دايماً لو لجأت لها بصدق .. إنها تديك الحكمه الخالصه ..

جدوى الراحه

لما بينتابنى الأمل .. ببص على السنين بشجاعه من غير ما يرعيني تراكمها وإيقاعها المستقر .. وبرجع أنتشي بالدهشه من تاني واستمتع حتى بالوحده .. وأسند راسي من غير قلق وإستني بإطمئنان .. لحظه عدم التفكير في شيء .. عدم التفكير في شيء على الإطلاق

Bahā' 'Awwād

Słońce chylące się ku zachodowi

Użyteczność pamięci

Dwudziestopięciolatek, kartka, długopis i próba przelania ostatnich pięciu lat na papier. Wszystkie słowa są dziwne i niezgrabne, a lata nagromadziły się zdumiewająco spontanicznie. Cztery dziewczyny poddane rytualnej defloracji. Piąta, kilka kroków dalej, wyciera gumką na ręce ślad przypadkowego dotyku chłopaka z autobusu. Istnieje dziwne pokrewieństwo pomiędzy rysami twarzy chłopaka w ciągu ostatnich pięciu lat a twarzą piątej

dziewczyny. Jak gdyby cała ta scena została niepostrzeżenie sfotografowana przy użyciu flesza.

Użyteczność nadawania nazw

Wiersz Nizāra Qabbānīego „Chleb, haszysz i księżyc” jest z gatunku tych, które mnie głęboko poruszają. Powodem, dla którego zwróciłem na niego uwagę, był tytuł. Postanowiłem, że swój wiersz nazwę: „Słońce chylące się ku zachodowi”, z przyczyn bardzo osobliwych.

Imiona i tytuły są bytem niezależnym i poddanym przeznaczeniu. W przeciwnym razie jaka byłaby różnica w skali duchowej pomiędzy dwoma dziewczynami, Īmān i Hiyām, które na wykresie doświadczeń pozostawiły ten sam ślad.

Użyteczność zdumienia

Dwadzieścia palców splecionych z siłą, napięciem i bladym światłem bez śladu cienia, dwa ptaki wymieniające krew na pierwszym stopniu rozkoszy, cztery wargi w dotyku i oddaleniu, w dzikim tańcu, i muzyka przewrotna z ducha. Masa jednakowych, rozgrzanych do czerwoności ciał – w jednym romantycznym momencie przypominają mi pierwsze pytania, pytania, które straciły swój blask. Ale odpowiedzi na nie pozostały jak plan ekonomiczny, dokładne i przemyślane.

Użyteczność seksu

Ilekoć ogarnia mnie desperacja, a lata nie przestają piętrzyć się w niezmiennym, śmiertocnym rytmie, przypominam sobie, że w ciągu tych wszystkich lat był we mnie chłopiec, który walczył z nieznanymi mocami. Czasem krył się przed nimi, innym razem pojawiał się uzbrojony w krnąbrność jako jedyną jego broń, przyrodzoną, zadziorną krnąbrność.

Ilekoć ogarnia mnie desperacja, przypominam sobie ukrytego we mnie chłopca. I z utęsknieniem czekam na jego porywające show, niespodzianki i niefrasobliwe poczynania.

Użyteczność przyjaźni

Chłopak i dziewczyna wywracają naturę na nice. Są nagle w stanie zignorować prawa, które rządzą hormonami. Jednolita materia – wiele im potrzeba, żeby materia pozostała jednolita. Być może jutro wszystko się odmieni i barbarzyńska chemia razem z bezpośrednim śladem, jaki pozostawia na duszy, znowu wejdzie do gry. Może powinniśmy zacząć wymieniać

niespodziewane pocałunki, kiedy ogarnie nas nerwowa potrzeba otwartości i wylewności. Może przypadkowy los zamknie nas w ciasnej klatce jako szczęśliwych małżonków, wystawionych na widok innych ludzi. Nieprzyzwoicie szczęśliwych na ich oczach. Tak wiele rzeczy może się wydarzyć w przyszłości wbrew nam samym lub dlatego, że chcemy, żeby się wydarzyły. Ale dziś, jak miło, że jesteśmy przyjaciółmi. Tylko przyjaciółmi.

Użyteczność kolorów

Niebieski, zielony, czerwony, żółty. Jest w tym świecie żywy język. Żywy w takim sensie, że każdy symbol w nim odzwierciedla pełnię życia. A wraz z oddziaływaniem na siebie symboli życie nabiera głębi, rozgałęzia się, jest harmonią bądź dysonansem. Bez nich zatraciłoby tę niespokojną iskrę swojego początku.

Użyteczność romantyzmu

Nie przytaczaj słów świętych ksiąg, niezależnie od tematu, który podejmujesz w swoim życiu. Wystrzegaj się ich cytowania. Pamiętaj, że jest w tobie kraina niewinności. I jeśli potraktujesz ją z należytą autentycznością, dostąpisz mądrości bez skazy.

Użyteczność wytchnienia

Kiedy jest we mnie nadzieja, spoglądam odważnie na te lata, niewzruszony ich nagromadzeniem się i śmiertocnym rytmem. Ich cud ponownie mnie upaja i cieszę się nawet samotnością. Opieram głowę z wytchnieniem i czekam w spokoju. To chwila niezakłócona żadną myślą – nie myślę zupełnie o niczym.

علي منصور

ثُمَّةٌ مَوْسِيقَى تَنْزَلُ السَّلَامُ

(1)

الْيَقِينُ الَّذِي غَشَّنِي،

اليقينُ الذي هَيَّا الفَحَّ عامداً،

لعلامةِ استفهامٍ،

كانتْ منذورةً لتكونَ رفيقتي.

اليقينُ الذي أوعزَ للبداهةِ خلسةً،

كيف تصطادُ الطمأنينةَ

بالعزاءِ.

اليقينُ الذي أسرَّ بالاحتميةِ ففرحتُ،

بينما مياهُ ضحككُ

في لوحاتِ الأطفالِ.

لمحتُهُ

- هذا الصباح -

يتوارى جريحاً خلفَ هُراءِ.

2/1/92

(2)

لم أكنُ أضمدُ المساءَ بفطنِ المراهقةِ،

ولا كنتُ وعدتُ الصَّبَّاحَ،

بينتِ في الثانويةِ.

لكنني نمتُ فجأةً...

فرأيتني أخبأ الحكاياتِ الملونةَ في جيوبي،

وأرَبَّتْ ظهرَ المقعدِ الخالي،

في الحديقةِ.

بينما أردُّ التحية على الانتظار.

11/1/92

(3)

هذا صباح جميل:

الشمس ضاحكة، كفتان أثى.

وثمة

موسيقى

تنزل

السّلام.

وعند الكشك..

صحف، ومجلات، وهاتف عملة.

15/1/92

(4)

إذن، فانتبهي للحنين،

الحنين الذي ينمو إلى جوار النافذة،

الحنين الذي لا يجفّ في المنديل،

الحنين الذي يصحو

يحرس وحدتك،

الحنين الذي يصحبك مساءً للسريّر،

الحنين الذي يفسد الوسادة،

الحنين الذي لا تضيع رائحته،

الحنينُ الذي يعتريك كُلَّ حينٍ،

نيابةً عني.

19/1/92

‘Alī Maṣṣūr

Jest muzyka, co schodzi po schodach

1.

Pewność, która mnie zwiodła

Pewność, która celowo zastawiła na mnie pułapkę

Bo znak zapytania

Miał być zawsze ze mną

Pewność, która niepostrzeżenie opanowuje zdrowy rozsądek

Jak doznać spokoju sumienia

Pewność, która nie przestała podszeptywać

Aż ogarnęła mnie radość

A woda śmiała się

Na rysunkach dzieci

Spojrzałem na nią

Tego ranka

- Zasłoniła się absurdem

2. stycznia, 1992

2.

Nie owinąłem wieczoru w woal dorastania

Nie podarowałem też poranka dziewczynie z liceum

Ale zmorzył mnie sen ...

I zobaczyłem siebie jak chowam kolorowe historie

Do kieszeni i poklepuję

Pustą ławkę w ogrodzie

Z pozdrowieniem skinając głową

Czekaniu

11. stycznia 1992

3.

Dzień jest ładny

Słońce śmieje się jak sukienka dziewczyny

I jest

Muzyka

Co schodzi

Po schodach

A w kiosku

Są gazety, magazyny

I automat telefoniczny

15. stycznia 1992

4.

Dlatego zważ na tęsknotę

Tęsknotę, która wyrasta przy oknie
Tęsknotę, której nie osuszy chusteczka
Tęsknotę, która budzi się
By czuwać nad twoją samotnością
Tęsknotę, która prowadzi cię wieczorem do łóżka
Tęsknotę, która psuje poduszkę
Tęsknotę, która nigdy nie traci zapachu
Tęsknotę, która cały czas mocno cię trzyma
Zamiast mnie

19. stycznia, 1992.

ضُرُورِيٌّ أَنْ نَطْمِئَنَّ
عَلَى مَوْلِدِ شَاعِرِ جَمِيلٍ،
وَلَوْ بَعْدَ خَمْسَةِ عَشَرَ عَامًا

رِجَالٌ وَرَعُونَ
هَبَطُوا الْمَدِينَةَ خَفَافًا، ذَاتَ مَسَاءٍ
وَاشْتَغَلُوا مِهْنًا شَتَّى.
مَسَحُوا عَلَى رَأْسِ يَتِيمٍ، وَبَسَمَلُوا
وَلَيْسَ لِبَعْضِهِمْ لَحَى،
وَبَعْضُهُمْ
ذُؤُوا أَفْكَارَ لَهَا رَائِحَةُ رِيحَانٍ.

قال أحدهم – باسمًا:-

"خُدْ هَذِهِ يَا غُلامَ"

ولم تكنْ برتقالةً، ولا قطعةً مِنْ نَفُودٍ!!

ثم هبطوا مدينةً أُخرى،

غير مُتعبين.

مَسَحُوا على رأسِ يَتِيمَةٍ، وبَسَمَلُوا

وقال أحدهم:

"خذي هذا يا غُلامَةَ"

ولم يكنْ رَغيفًا، ولا قَميصًا ذا كُمَيْنِ!!

اصبرُوا...

خَمسةَ عَشَرَ عامًا،

والرجالُ الورعُونَ لم يَعدُ يَراهُمُ أَحَدٌ.

فقط...

تَزَوَّجَ الغَلامُ الغُلامَةَ

وتحدَّثَ الناسُ، في الصَباحِ،

عن غُرباءَ شُوهِدُوا عندَ أَطرافِ المَدِينَةِ

يُهنئُونَ أَنفُسَهُمُ،

مُهَلِّينَ.

3/8/94

Musimy wierzyć, że narodzi się dobry poeta

Niechby i za 15 lat

Bogobojni mężczyźni

Pewnego wieczora pojawili się w mieście

Mieli różne zajęcia

Namaścili głowę sieroty

I wypowiedzieli nad nim basmalę

Niektórzy nie mieli bród

A inni mieli w głowach myśli o zapachu bazylii

Jeden, uśmiechając się rzekł:

Weź to, mój chłopcze

Nie była to ani pomarańcza, ani moneta

Potem poszli do innego miasta

Niestrudzeni

Namaścili głowę innej sieroty, tym razem dziewczynki

I wypowiedzieli nad nią basmalę

A jeden z nich powiedział

Weź to, moja mała

Nie była to ani kromka chleba, ani sukienka z rękawkami

Czekajcie

Przez piętnaście lat

Nikt nie widział bogobojnych mężczyzn

Tylko chłopiec poślubił dziewczynkę

A ludzie rankiem

Mówili o obcych na przedmieściach

Którzy gratulowali sobie

Z radością

3. sierpnia 1994

مهذب نصر

„-----”

بأعين مستسلمه

وقفت أمام قفص العصافير

ولكنها سألت البائع عن كلب.

كانت وحيدة.

تفحص البائع كلابه بعنايه:

كان هناك قارئ الكتب،

القديس،

الأعرج المرح،

كازانوفـا - كان هذا اسمه.

ثم أخيراً كان هناك "الشیطان"

أطرقت المرأة برأسها محبطة،

ماء الكلب كالقطط ونبج

ثم جابه القطط.

كلب يمكنها قضاء عطلة الاسبوع معه.

عندما نظر كلاهما إلى وحدة أحدهما الآخر

غير مُدركين سر هذا التعاطف.

والأهم أنه كلب لم يذكرها بأحد تعرفه

كان البائع متحمساً للفكرة،

يُومئُ متظاهراً برؤية الكلب في عقل باله،

لكنه لم يجرؤ على الحراك

كيف له أن يعدها بشيء؟

أطلق اصواتاً متقطعه

سيب..... د...تي

ولوح بيده

وكأنه لايعلم أنه لربما يكون لديه أذنان مرخيتان

و جمجمة أطاله الحب

و أن "سعادته" قد يكون لديه ذيل

يهزه لتحة الزوار!

يالها من ورطة!

كيف يضمن لها

أن يكون هذا كلباً حقيقياً

دون أن يذكرها بأحد تعرف؟

1993

Muhāb Naṣr

„-----“

Z potulnym spojrzeniem

Stała pod klatką z ptakami,

Ale poprosiła sprzedawcę o psa

Była bardzo samotna

Sprzedawca dokładnie opisał jej swoje psy:

Był taki, co czyta książki

Święty

Radosny kaleka

Casanova – tak się wabił

Wreszcie „Diabeł”

Kobieta spuściła głowę, rozczarowana

Pies prychnął jak kot, potem zaszczekał

I ruszył na koty

Pies, z którym mogłaby spędzić weekend

I odnaleźć samotność w jego oczach

Nie znając przyczyn tej sympatii

Co więcej, żeby nie przypominał jej

Nikogo, kogo by znała

Sprzedawcy spodobał się ten pomysł

Skinął głową i wyglądał jakby

Widział już psa oczami wyobraźni

Ale nie zdobył się na żaden ruch

Jak miałby jej to obiecać

Wyjąkał

Droga Pa-ni

I zamachał ręką

Jakby nie wiedział, że

On sam mógłby mieć oklapnięte uszy

I czaszkę wydłużoną od miłości

Lub, że on - Jaśnie Pan mógłby mieć też ogon

Którym machałby na powitanie przybywających

Cóż to za trudna sytuacja!

Jak ma ją zapewnić

Że będzie to prawdziwy pies

I nie będzie jej przypominał nikogo, kogo zna

1993

إيمان مرسال

في حياء

سأفرغُ يديَّ من الأكاذيب المسكَّنة
وأحرقُ أمام عينيه
الصلصالَ الذي أشكلهُ على مفاص أحلامه.
هو..

سيشير إلى الجانب الأيسر من صدره
وأنا..

سأومئ برأسي في حياء الممرَّضات
يجب أن يُصدِّق،

قبل أن تنتهي غيبوبة التاجيِّ

أن رغبته في الموت

لن تُخفي تشققات الأسرة

Īmān Marsāl

Neutralność

Wyrzucę z ręki uspokajające kłamstwa
I spalę na jego oczach
Glinę, którą ugniata na kształt swoich snów
On wskaże na lewą stronę swojej piersi
A ja skinę z neutralnością pielęgniarki

Musi zrozumieć
Zanim wybudzi się ze śpiączki po zawale
Że jego pragnienie śmierci
Nie przesłoni rodzinnych waśni

لمراتٍ عديدة

لمراتٍ عديدة
يدخلُ الطبيبُ إلى بيتنا فيقول:
تأخرتِ كثيراً.
من أجل هذا
أطمسُ التاريخَ الطبيَّ لأحبابِ
لا يُدفنون حين يموتون
وأفنعُ نوافذَ غرفتي
لحظةً أغلقها بإحكامٍ

أن لديّ حداداً يَحُصِّنِي
حين تندلع موسيقى أفراح مجاورة.

Zbyt często

Zbyt często

Przychodzi do naszego domu lekarz

I mówi:

Jesteście spóźnieni,

Właśnie dlatego

Recytuję szeptem historię chorób

Moich bliskich

Których nigdy nie pochowam

I otwieram okna pokoju

Gdy są szczelnie zamknięte.

Mam swoją własną żałobę

Kiedy muzyka z okolicznych przyjęć weselnych

Głośno gra.

تكرار

عادةً ما تكون النوافذ رمادية،
وجلييلة في اتساعها،

بما يسمح للموجودين داخل الأسيرة
بتأمل سير المرور،
وأحوال الطقس خارج المبنى.

عادةً ما يكون للأطباء أنوفٌ حادّة،
ونظاراتٌ زجاجيّة،
تثبت المسافة بينهم وبين الألم

عادةً ما يترك الأقاربُ
وروداً على مداخل الحُجرات
طالبين الصفح من موتاهم القادمين.

عادةً ما تمرُّ سيداتٌ على
مُربّعات البلاط بلا زينة،
ويقف أبناءٌ تحت مصابيح الكهرباء
مُحتضنينَ ملقّات الأشعة،
ومؤكدين أن تمرير القسوة مُمكنٌ
إذا تَوَقَّرَ لأبائهم بعضُ الوقت.

عادةً كل شيء يتكرر
والخانات مملوءةٌ بأجسادٍ جديدة
كأن رئةً مثقوبةً تشفط أكسجينَ الدنيا
تاركةً كلّ هذه الصدور
لضيق التنفُّس.

نوفمبر 94

Powtarzanie

Zwykle okna są pomalowane na szaro
I mają imponujące rozmiary
Dzięki temu leżący w łózkach
Mogą obserwować ruch na drodze
I pogodę na zewnątrz
Zwykle lekarze mają spiczaste nosy
I szklane okulary
Które ustanawiają dystans
Pomiędzy nimi a bólem
Zwykle bliscy zostawiają róże na korytarzu
Prosząc umierających o wybaczenie
Zwykle kobiety chodzą po kwadratowej podłodze
Bez makijażu
A synowie stoją pod lampami rentgenowskimi
Ściskając zdjęcia
I zapewniając, że wybaczyliby surowość ojcom
Gdyby tylko mieli więcej czasu
Zwykle wszystko się powtarza
A półki wypełniają się nowymi ciałami
Jak dziurawe płuca, które zużywają cały tlen
I zostawiają te wszystkie piersi
Bez oddechu

لم يكن قلبه المرهونُ بخطوتي كافياً
سوى لتذكره كرائحةٍ حميمةٍ وعطنة،
ربما كان يكره بناطيلي الصيفية
والشعرَ الخالي من الموسيقى
ولكني ضبطته أكثرَ من مرّة
يَدُوخ في ضجّة أصدقائي
وينتشي من الدخان
الذي يتركونه خلفهم.

Portret

Jego zsynchronizowane z moimi krokami serce

Nie wystarczyło

Jedynie jako wspomnienie

Intymny, brzydki zapach

Być może nienawidził moich letnich spodni

I mojej poezji pozbawionej muzyki

Ale więcej niż raz przyłapałam go na tym

Jak hałasy moich przyjaciół

Przyprawiały go o zawrót głowy

Upojonego dymem

Który po sobie zostawili

إيهاب خليفة

لا داعى لتثبيط الأحلام

النساء عائدات من مجلس الشعب

بأرواح محبطة

رُفِضَ طلبهن برصف الطرق على شكل منحدرات

وإقناع أصحاب المحال

بتثبيت سماعات ذات تردد عالٍ

تقدّم أغانى بقصد المعاكسة

أيضاً لم يأخذن الإذن بصنع

إطارات معدنية صغيرة

يسير عليهما الوقود.

سوف يتجاوزن المحنة

ولا داعى لتثبيط الأحلام

سوف يذهبن إلى مستودع الغاز قريباً

كل منهن ستدهن وجهها بألوان جذابة

وترتدى رقماً

مسجلة اسم العائلة على أسطوانتها.

لن يتراجعن مستسلمات

وسوف يرسلن الـ CNN

لتساعدهن عن طريق ضجة إعلامية

على إحضار عدد كاف من الحكام.

غداً سيقام السباق الودى الأول
وسوف يقرر الحكام أيًا منهن قد عادت أولاً
وأيًا منهن حملت أسطوانة الغاز
ومشت مشية جميلة
أما البارعة فهي التي ستتقن السير
على كعب عالٍ
وتعود دون أن ينكسر
في "سيدنى" ألفين
سيبرز نجم المصريات كلاعبات
لهن براءة الاختراع في لعبة الأسطوانة المرقمة
والوقود الخطر.
ومن الغد سوف ينظم الأبناء لأمهاتهم الريجيم
ليتم استبدال التريننج سوت XXL
بأخر ميديم

هدفنا أن تصير أمهاتنا رشيقات
وأن نجتاز المحنة
وأن نقضى على الترهل

يوليو 1997

Īhāb Ḥalīfa

Nie ma potrzeby zniechęcać marzenia

Kobiety wracają z siedziby Zgromadzenia Narodowego
Niepocieszone.

Ich prośba o zrobienie podjazdów na chodnikach

Została odrzucona.

Tak samo, jak i próba przekonania właścicieli sklepów

Do zainstalowania głośników, które grałyby piosenki

Wychwalające urodę kobiet,

Nie wyrażono również zgody

Na zorganizowanie dla nich małych metalowych wózków

W których mogłyby przywozić butle z gazem do domu.

Na pewno jakoś sobie poradzą

Z tym rozczarowaniem

I nie ma potrzeby zniechęcać marzenia.

Złożą krótką wizytę w magazynie gazu

Każda z nich z wyrazistym makijażem na twarzy

I wizytówką wypisaną na butli,

Nie wycofają się pokonane

Ale zwrócą do CNN

By za pomocą zamieszania medialnego

Zdobyło dla nich odpowiednią ilość sędziów.

Jutro sędziowie zadecydują
Która pierwsza wróciła do domu
I która niosąc butlę z gazem
Zdołała nadal pięknie wyglądać.
Istotnie, najlepsza z nich będzie ta
Która opanuje do perfekcji sztukę chodzenia na obcasach
I wróci do domu, nie połamawszy obcasów.

W Sydney 2000

Egipcjanki wsławią się
Jako wyborne sportswomenki
Które opatentują grę w ponumerowane butle
Z niebezpiecznym gazem,
A od jutra synowie obmyślą dla swych matek dietę
Żeby mogły wymienić kostiumy w rozmiarze XXL
Na Medium.

Naszym celem jest nadanie smukłości naszym matkom
Pokonanie kryzysu
Oraz zwalczenie problemu otyłości.

Lipiec, 1997

