

Marek Smurzyński

Zakład Iranistyki IO UJ

Perska literatura postmodernistyczna*

Zgodnie z informacjami zawartymi w stopce redakcyjnej, która potwierdza moment zaistnienia tekstu w powszechnym odbiorze, perska literatura postmodernistyczna, świadoma swej estetyki, zaczęła pojawiać się w Iranie w końcu lat 90. ubiegłego wieku. Biorąc jednak pod uwagę fakt, że to, co nazywa się powszechnym odbiorem w takim kraju jak Iran, ma swoją specyficzną gradację, początek tej literatury należy przesunąć o kilka lat wstecz. Są dwa powody tej stopniowości i niestabilności recepcji współczesnych zjawisk literackich w Iranie: po pierwsze, mocna pozycja kanonu literackiego, tzn. literatury uznanej za klasyczną i po drugie, utrzymująca się od ponad stu lat autorytarna struktura władzy politycznej, dla której dziedzictwo ponad dwóch tysięcy lat monarchii stanowi, podobnie jak klasyczne kanony literackości, trudny do odrzucenia kokon. Wiele mówiący jest przypadek Nimy Juszidza, ojca współczesnej poezji perskiej, którego poezję można przyrównać do twórczości poetów z kręgu skamandrytów. Otóż jego twórczość, publikowaną od pierwszej ćwierci XX wieku, licząc od przełomowego poematu *Afsane* („Legenda”) z 1921 roku, dopiero w 1946 roku na I Zjeździe Pisarzy Irańskich uznano za poezję. Jej upowszechnienie było procesem długim i trudnym. Drugim czynnikiem hamującym upowszechnianie literatury współczesnej jest system polityczny Iranu. W rezultacie autorytarnego układu estetyczno-politycznego wiedza na temat rodzimej literatury współczesnej nie była i nie jest objęta programem edukacyjnym. Żadna z państwowych instytucji odpowiedzialnych za nauczanie, od poziomu podstawowego po studia na kierunku filologii perskiej, nie widzi potrzeby propagowania wiedzy o współczesności, w tym literackiej, nawet tej zamkniętej, uznanej przez krytykę i wprowadzonej do kanonu, jak twórczość Ahmada Szamlu, jednego z najwybitniejszych współczesnych poetów irańskich, czy Sadeqa Hedajata, prozaika porównywanego z Kafką, których nie pozna irański student, uczący się literatury w swoim kraju. Żyjący, drukowani, wybitni i uznani poeci i pisarze nie mają spotkań ze swoimi czytelnikami w księgarniach lub domach kultury, nie odwiedzają uniwersytetów ze swoimi wykładami. Ten stan wyklęcia literatury współczesnej pogłębił się po rewolucji islamskiej i w okresie wojny iracko-irańskiej. Nie dotyczył on form literackich, które w sposób kanoniczny opisywały dziejącą się, „zawłaszczoną” współczesność. Natomiast jej niekano-

* Tekst ukazuje się po śmierci Autora na podstawie wersji przez niego wygłoszonej. Redaktorom nie udało się zrekonstruować bibliografii.

niczne obrazy były spychane na margines lub umieszczane na indeksie jak powieść Esmaila Fasiha *Zemestan-e 61* („Zima 82”), prezentująca krytyczny obraz wojny. Sytuacja uległa poprawie po podpisaniu rozejmu, który kończył wojnę między Irakiem a Iranem w 1989 roku, otwierając czas normalizacji sytuacji w kraju. Alternatywna współczesność literacka (i nie tylko literacka) jako zjawisko tradycyjnie niewygodne i niechciane mogła stopniowo zaistnieć poza oficjalnym obiegiem wiedzy. Nabrała charakteru studyjnego. Jej społeczną egzystencję zaczęły określać liczne, nieformalne grupy skupione wokół pism literackich i charyzmatycznych pisarzy. Nie mając wstępu do sal uniwersyteckich, zaczęli skupiać wokół siebie utalentowaną literacko młodzież, a swoje mieszkania zamieniać na studia, w których uczyli powieściowego rzemiosła, nowych technik narracyjnych i przekazywali wiedzę na temat XX-wiecznej estetyki i krytyki literackiej. Jednym z nich, być może najbardziej znaczącym dla kształtowania się postmodernistycznej świadomości estetycznej wśród młodych, dwudziestokilkuletnich pisarzy, było studio Rezy Barahaniego, prozaika i poety, od kilkunastu już lat żyjącego na emigracji w Toronto. W tym samym czasie Barahani drukował cykl artykułów w nieistniejącym obecnie miesięczniku krytyczno-literackim „Adine” na temat współczesnej teorii i krytyki literackiej od formalizmu rosyjskiego do postmodernizmu. Mówiąc o budzeniu się w Iranie nowej świadomości tekstu literackiego, nie można pominąć Babaka Ahmadiego, filozofa wykształconego we Francji, który dzięki książce *Ma’na-je matn* („Znaczenie tekstu”) wydanej na początku lat 90. stał się sławny wśród niespokojnej intelektualnie młodzieży Teheranu. Ahmadi omawia w niej oraz komentuje strukturalistyczne i poststrukturalne koncepcje tekstu i znaczenia. Książka była szeroko dyskutowana na literackich spotkaniach organizowanych w redakcjach pism krytycznoliterackich. Niejednokrotnie uczestniczył w nich sam Babak Ahmadi. Myślę, że był on w tamtych czasach jedynym filozofem, który prowadząc regularne wykłady na Uniwersytecie Behesztego w Teheranie, nie stronił od środowisk spoza establishmentu akademickiego. Zgodnie ze zdobytą przeze mnie wiedzą młoda literatura i krytyka postmodernistyczna była skupiona wokół teherańskiego miesięcznika „Arżang” i isfahańskiego „Rawi”, wydawanych na przełomie minionego i obecnego wieku. Oprócz irańskich i obcych krótkich opowiadań, reprezentujących postmodernistyczne strategie narracyjne, publikowano w nich przekłady prac takich krytyków, jak Roland Barthes i Brian McHale, łączonych z postmodernizmem lub zajmujących się nim. W 2002 roku środowisko młodych pisarzy w Isfahanie przy wsparciu Houze-ye Honari, rządowej agencji kulturalnej służącej propagowaniu twórczości młodych, zorganizowało sympozjum na temat literatury postmodernistycznej. Niestety po prezentowanych na nim wystąpieniach i dyskusjach nie pozostał żaden ślad. Od Hameda Jusefiego, młodego dziennikarza już nieistniejącego dziennika „Szarq”, z którym rozmawiałem w 2004 roku i któremu zawdzięczam wiele informacji na temat współczesnego życia literackiego w Iranie, wiem, że istnieją nagrania magnetofonowe z przebiegu sympozjum. Niestety nie udało mi się do nich dotrzeć. Isfahańskie sympozjum wsparte

przez rządową agendę kulturalną wymaga szerszego opisu i analizy z tego względu, że jest, w moim przekonaniu, przykładem skrzyżowania się upaństwowionego postmodernizmu politycznego i postmodernizmu estetycznego młodych twórców. Media Kaszigar, autor postmodernistycznej powieści *Chatere-i faramusz szode az farda* („Zapomniane wspomnienie jutra”), zauważył w rozmowie ze mną, że postmodernizm z uwagi na akceptację różnych opisów świata jako równoważnych ma w Iranie błogosławieństwo speców w dziedzinie polityki kulturalnej. Jego słowa korespondują z tym, co Afszin Matin-Asgari w ślad za Szahrochem Haqiqi i jego *Gozar az modernite* („Wyjściem z modernizmu”), które jest dogłębną, antropologiczną analizą zjawiska postmodernizmu w Iranie, nie bez sarkazmu napisał, że „a motley assortment of *au courant* intellectuals, journalists, New Age gurus, mystics, and Islamist politicians and apologists draw on postmodern rhetoric to justify an inventory of contradictory views”. Matin-Asgari podaje przykład Mohammada Dżawada Laridżaniego, wykształconego w Berkeley matematyka i politycznego doradcy przywódcy Iranu, Alego Chamenejiego, który w jednej ze swoich licznych wypowiedzi pozytywnie odwołujących się do postmodernizmu powiedział, że organizacje polityczne są dla Trzeciego Świata szkodliwe, ponieważ to postmodernizm uczy nas, by unikać jednoznacznego angażowania się w sprawy i być otwartym na wszystkie opcje. Religijno-polityczna rzeczywistość teokratycznego Iranu czasami staje się pożywką dla zachowań, które bardzo dobrze korespondują z postmodernistycznym poczuciem humoru wyrastającym z pastiszu i symultanicznej gry odmiennymi kontekstami odnoszącymi się do jednego zdarzenia lub sytuacji. Przykładem jest akcja wydawnicza pani Farchonde Hadżizade, która w 2003 roku wydała dwa tomy kazań głównego imama Tebrizu, Hasaniego. Powodem tego przedsięwzięcia nie było ideowe przywiązanie do zawartego w nich przesłania, ale pewność, że wydanie kazań, które są w Iranie wyśmiewane przez „ulicę” jako przykład ignorancji i głupoty duchownych, zapewni jej finansowy sukces i środki pieniężne na wydanie postmodernistycznego miesięcznika „Arżang”. Zapoczątkowana w połowie lat 90. działalność przekładowa, mająca na celu przybliżenie Irańczykom nowoczesnej myśli humanistycznej pracami Michela Foucault’a, Paula Feyerabanda i Hansa Georga Gadamera, Jean-François Lyotarda i Jacques’a Derridy na przełomie wieków nabrała tempa. Tłumaczem, którego powołaniem niejako stało się upowszechnienie filozoficznej myśli postmodernizmu w języku perskim, był Pajam Jazdandżu. Pisząc o popularyzacji estetyki postmodernistycznej w Iranie, nie sposób przemilczeć miesięcznika „Kar-name”, który w porównaniu z tytułami wcześniej wspomnianymi utrzymał się znacznie dłużej na rynku wydawniczym, bo aż dziewięć lat (1997–2006). Miesięcznik został założony przez nieżyjącego już Huszanga Golsziriego, prozaika, który wydaną w 1968 roku minipowieścią *Szazde Ehtedżab* („Księżę Ehtedżab”) zrewolucjonizował perską narrację, w sposób oryginalny i niezależny wzbogacając ją o strategie zbliżone do francuskiego *nouveau roman*. W „Kar-name” systematycznie publikowano tłumaczenia opowiadań Kurta Vonneguta, Itala Calvina, Richarda Brautigan czy Donalda

Barthelme'a. Pojawiały się również przekłady tekstów, głównie anglosaskich, krytyczno- i teoretycznoliterackich, poświęconych analizie zjawiska postmodernizmu. Niestety wszystkie wymienione tytuły, upowszechniając obcą myśl i literaturę postmodernistyczną, nie podjęły trudu stworzenia krytycznego dyskursu dla rodzimej twórczości postmodernistycznej. W „Kar-name” z lat 1997–2002 znalazłem tylko dwa artykuły: *Dastan-ha-i baraje newesztan* („Opowiadania do napisania”) i *Czarchesz-e zawije-je did, oful-e dana-je koll* („Ruchomy punkt widzenia, upadek wszechwiedzącego narratora”) – oba wyszły spod pióra jednego autora, Hosejna Rasulzade, który charakteryzując estetykę postmodernistyczną, zastosował ją do krytycznej lektury młodej twórczości irańskiej. Jego zdaniem najbardziej wyrazistym nowelistą nowej generacji, którego sztuka opowiadania wpisuje się w estetykę postmodernistyczną, jest Qasem Kaszkuli. Jego debiutancki tom opowiadań zatytułowany *Kobieta idzie po chodniku* (1998) zawiera takie wyróżniki narracji postmodernistycznej, jak zanegowany autor, niepewność i przypadkowość kreowanej fikcji, jednoczesność narracji i procesu pisania rozumianego jako poszukiwanie rzeczywistości i jej sensu, narracja jako edycja (reedycja) tekstu, który poprzedza tekst właśnie opowiadany. W tytułowym opowiadaniu *Kobieta idzie po chodniku* pisarz-narrator siedzi na ławce w parku i czeka na przyjaciela, któremu obiecał dać swoje opowiadanie. Kiedy przyjaciel przychodzi, pisarz wyznaje, że zapomniał przynieść z sobą tekst napisanego opowiadania. Przyjaciel, najprawdopodobniej wydawca, nie jest zadowolony z takiego obrotu sprawy. Patrząc na zegarek, prosi pisarza, by opowiedział mu napisane opowiadanie i zdradził tytuł. Pisarz, patrząc na kobietę, która gdzieś w oddali idzie ulicą, mówi do siebie: „Kobieta idzie po chodniku”. Przyjaciel-wydawca jest przekonany, że to, co usłyszał, jest tytułem obiecanego opowiadania. Pisarz, opowiadając, co w danym momencie robi obserwowana kobieta, próbuje dociec jej rzeczywistej sytuacji. Wydawca zapisuje słowa pisarza jako tekst opowiadania. W innym opowiadaniu Kaszkulego „Przywidło ich tutaj przeznaczenie, by umarli” dekonstrukcja autora i narratora poszła tak daleko, że rekonstrukcja wydarzeń z przeszłości staje się całkowicie niemożliwa. Narrator zmienia się z częstotliwością następujących po sobie zdań, a narracja przypomina pełen spieć wielogłos jak w przypadku konsekwentnie spisanych relacji różnych świadków jednego wypadku. Zacytuję początek opowiadania:

Właśnie wrócił. Wróciłem. Wróciwszy, usiadł na ganku starego, opuszczonego domu i patrzył daleko przed siebie na pola trzcin. Patrzę za siebie na pola ryżowe. O czym myśli? Po co, po tych wszystkich latach nieobecności, wrócił tutaj, do tej zabitej dechami wiochy, która straciła wszystkich swoich synów? Wróciłem, by ujawnić tajemnicę, nie, odkryć prawdę i umrzeć. Ot co.

Kiedy kąpał się w stawie pośrodku morwowego sadu, widziałem wypalone znamię na lewej łopacie. Nic nie widziałeś, tak jak i ja nie widziałem. Ponadto jeżeli można by poprzestać na świadectwie głupiego zwierciadła tamtych lat, powinienem powiedzieć, że nie jest to miejsce po wypaleniu, ale znak dziedzictwa, dziedzictwa po starym

przymierzu. Jestem grzesznikiem z dziada pradziada. Wstaje z miejsca, bez powodu. Kukułka nie zakukała, a ja wstałem. Przechodzi na tamtą stronę ganku, gdzie osypał się stary sufit, zatrzymuje się w szczególnym miejscu. Płacze. Nie, nie płaczę.

Po lekturze pozostaje uczucie niemożności opowiedzenia historii, zawieszenie w beczasowości, wykluczające się odniesienia. Ten styl opowiadania historii objął przede wszystkim krótkie formy narracyjne, wykraczając poza ramy czystego doświadczenia estetycznego. Stał się adekwatnym narzędziem w opisie otaczającej, pełnej anachronizmów i absurdów rzeczywistości. Dezintegracja tożsamości takich kategorii strukturalnych jak narrator, bohater i czas przełożyła się na dezintegrację tożsamości osobowej, społecznej, politycznej.

Pierwsze powieści świadomie postmodernistyczne to: Rezy Barahaniego *Azade Chanom wa newisande-asz (czap-e dowwom) ja Auschwitz-e chosusi-je doktor Szarifi* („Pani Azade i jej pisarz (drugie wydanie) albo Osobisty Oświęcim doktora Szarifi”) z 2002 roku, Szahrijara Waqfipura *Dah-e morde* („Martwa dziesiątka”) też z 2002 roku i Abu Toraba Chosrawiego *Asfar-e Kateban* („Księgi Skrybów”) z 2000 roku.

Powieść Barahaniego wpisuje się w tradycję perskich tekstów semiotycznie złożonych. Jej narrację, oprócz drukowanych znaków językowych, współtworzą teksty rękopiśmienne, konsekwentne i figuratywne, rysunki i kserokopie zdjęć. W narrację wplecione są fragmenty po turecku (Barahani jest z pochodzenia Turkiem-Azerem) i poezja angielska (Barahani jest anglistą). Jak widać, powieść nie jest jednorodna również pod względem gatunkowym. W narracyjnym przebiegu pojawia się bowiem poezja autorstwa zarówno samego Barahaniego (który jest również poetą), jak i poetów angielskich i francuskich. Szeroki jest również horyzont odniesień kulturowych – od irańskich po mitologię grecką. Całość układa się w labirynt wątków, motywów i bohaterów, powiązanych z sobą bardziej na zasadzie magii sympatycznej niż przejrzystych więzi realnych. Powieść jest również opatrzona bibliografią dzieł przeczytanych i cytowanych przez pisarza, wskazuje ponadto źródło pochodzenia materiałów zdjęciowych. Pod względem techniki narracyjnej Barahani eksploatuje indyjsko-irańską strategię wielopoziomowej narracji „opowieści w opowieści”. Styl prowadzenia narracji wyróżnia się swobodą, poczuciem humoru, ironią, cechami, które wspomagają taktykę gry autora z czytelnikiem i światem fikcji. Cały ten nadmiar semiotycznych drogowskazów rodzi w czytelniku stan zagubienia i nieokreśloności. Jest on jednak wpisany w poetykę powieści Barahaniego. Świadczą o tym słowa wypowiedziane przez główną postać kobiecą, która w istocie stanowi jedyny stały motyw łączący wszystkie poziomy powieściowej fikcji i szeroko rozciągniętą czasoprzestrzeń. Te ważne słowa padają w rozmowie z pisarzem, który został wymyślony przez pisarza wymyślonego przez pierwszego narratora. W pewnym miejscu powieści pisarz prosi o rękę wymyśloną przez siebie, ale także innych, kobietę. Pisarz mówi:

– Powiedz mi prawdę, czy kiedy jeszcze żyłaś, byłaś żoną Bib Ughli?

– Ja to powiedziałam, ty też to powiedziałeś, ale między powiedzeniem twoim i moim jest jedna podstawowa różnica. Ty podążasz za czymś, co się zgubiło, pisząc jednocześnie jego historię. Znajdujesz po drodze tak wiele spraw, że sam gubisz się w swej zagubionej opowieści. Nie wiesz jeszcze, że pisanie o zagubieniu się tego zagubionego i zagubienie się samego pisania na drodze do znalezienia tegoż zagubionego, jest właśnie odnalezieniem. Tyle że nie odnalezieniem zagubionego, ale odnalezieniem pisania (s. 209).

Tak więc w pisaniu rzecz nie idzie o odnalezienie tego, o czym się pisze, znaczenia i sensu, ale o samo pisanie, które jako takie jest szukaniem i odnalezieniem zarazem. Pisanie jest zbiorem szerszym, niepokrywającym się z określonym znaczeniem i sensem.

Szahrijar Waqfipur jest pisarzem młodym, obecnie trzydziestokilkuletnim, a więc o dwa pokolenia młodszym od Barahaniego. Znaczący jest fakt, że Waqfipur zawarł w swej debiutanckiej powieści *Dah-e morde* („Martwa dziesiątka”), wydanej notabene w tym samym 2002 roku co wspomniana przeze mnie wcześniej powieść Barahaniego, prywatny list (stylizowany na prywatny?) do znanego, przebywającego na emigracji pisarza, podkreślający pokoleniową i mentalną przepaść, jaka ich dzieli. „Martwa dziesiątka” jest głosem pokolenia, które zrywa z tradycją pisarskiej koturnowości i powagi, inteligentckiego zobowiązania wobec historii, tradycji i otaczającej rzeczywistości. Zdaniem Hameda Jusefiego, młodego dziennikarza i krytyka literackiego z nieistniejącego już dziennika „Szarq”, literatura postmodernistyczna w Iranie jest/była reakcją na postawę upowszechnioną w irańskiej literaturze współczesnej przez Huszanga Golsziriego, postawę akceptacji „cierpienia wynikającego z zobowiązania się do pisarstwa”. Powieść Waqfipura jest manifestacją przyjemności wynikającej z samego pisania o sobie i sprawach, które go bezpośrednio dotyczą. Powieść tworzą rozdziały dość luźno powiązane między sobą pierwszoosobowym narratorem, niektórymi postaciami i miejscami, ale przede wszystkim wszechogarniającą estetyką radości pisania, którego celem jest stworzenie powieści, a przyczyną zakład z przyjacielem o to, że piszący nie porzuci pisania po stronie 24. Jego krótka powieść roi się od fikcyjnych postaci, które wydają się prawdziwe, i prawdziwych postaci jak Faradž Sarkuhi, niepokorny irański dziennikarz i pisarz, który po wejściu w świat fikcji staje się równie fikcyjny, jak prawdziwy. „Martwa dziesiątka” odwołuje się do różnych gatunków i stylów, odnajdziemy w niej elementy sentymentalnej *love-story*, prywatnego listu, urzędowego pisma, wiadomości dziennikarskich, cytaty z irańskich piosenek popowych, zespołów The Beatles i Pink Floyd oraz odwołania do znanych filmów. Zgodnie z zasadami poetyki postmodernistycznej narrator umieszcza w narracji znaki, odkrywa swoje intencje i zamiary, które zostają porzucone, jakby zapomniane. Na samym wstępie swej opowieści narrator obiecuje, że opowie historię Faradża Sarkuhiego, opozycyjnego intelektualisty irańskiego, porwanego w 1995 roku przez teokratyczne służby bezpieczeństwa i przetrzy-

mywanego przez kilkanaście miesięcy w nieznanym miejscu. Tym samym daje zapowiedź powieści polityczno-kryminalnej, której nigdy nie realizuje, mimo że do tego pomysłu powraca jeszcze raz w dalszym ciągu narracji. Innym chwytem dobrze znanym postmodernistycznej narracji, który w minipowieści Waqfipura znalazł zastosowanie, to jej prezentacja jako rezultatu edycji lub adaptacji innego tekstu. Na początku III rozdziału narrator wyznaje, że jego powieść jest krótszą wersją rękopisu, w którym wielokrotnie wspomina się miasto Teheran. Jedynie wierność wobec wzorcowego tekstu zmusza narratora do poświęcenia uwagi Teheranowi. Powieść ostatecznie ulega destrukcji w pociągu, który z impetem uderza w znajdujący się przed nim mur. Książkę zamykają słowa narratora, być może pisarza, który oświadcza:

Wprawdzie ta książka nie należy do mnie i zasadniczo nie ma nic wspólnego ze mną, jeżeli jednak mógłbym, to chciałbym kupić po jednym egzemplarzu dla każdej z wymienionych niżej osób.

Literacka zabawa, odkrycie swej prywatności i otwarta gra z pozapowieściowym, współczesnym światem realnym to nowe zjawiska w literaturze perskiej.

Abu Torab Chosrawi, trzeci z wymienionych przeze mnie perskich prozaików postmodernistycznych, należy do średniego pokolenia pisarzy irańskich. W swoim dorobku ma dwa zbiory opowiadań: *Hawije* („Piekło”, 1991) i *Diwan-e Soumenat* („Poezje Soumenat”, 1998) i dwie powieści: *Asfar-e Kateban* („Księgi Skrybów”, 1999) i *Rud-e Rawi* („Rzeka Rawi”, 2003). Fikcje Abu Toraba Chosrawiego eksplorują obszary świata niewidzialnego: życia pozagrobowego, nieświadomości, dziwnych fobii, niewytłumaczalnych koincydencji w czasie i przestrzeni. Abu Torab czerpie inspiracje tematyczne i stylistyczne ze starych traktatów filozoficzno-teologicznych, astrologicznych i mistycznych. Postmodernizm Abu Toraba wyraża się przede wszystkim w specyficznym stosunku do historii rozumianej jako tekst, którego cielesność otwiera nieograniczone możliwości tekstologicznej chirurgii. Tak jest w *Rud-e Rawi* („Rzece Rawi”), w której główny bohater z nadania przywódcy społeczności łączy w sobie funkcję ordynatora szpitala chirurgicznego i eksperta retoryki. Jako chirurg nadzoruje amputacje członków zajętych chorobą, jako ekspert retoryki dokonuje zabiegów chirurgicznych na tekstach. Interesujące jest to, że metafizyka tekstu i historii Abu Toraba Chosrawiego nie jest wynikiem lektur na temat postmodernistycznego nowego historyzmu, niemniej zbiega się z nim, podkreślając fikcjonalność historii i umowność linearnego następstwa czasów.

W moim przekonaniu estetyka postmodernistyczna inaczej niż w przypadku literatury euroatlantyckiej, gdzie stała się synonimem wyczerpania i końca, pozwoliła literaturze perskiej w sposób twórczy nawiązać kontakt z jej estetycznymi korzeniami, do których należy antymimetyzm, logocentryzm i intertekstualność.