


Ewa Maclut-Mendecka

Od patriarchy do biznesmena. Model rzeczywistości w egipskiej telenoweli

 Pierwsi pisarze, którzy na przełomie XIX i XX w. kładli podwaliny pod rozwój dramaturgii arabskiej, zapewne nie zdawali sobie sprawy z rozmiarów, jakie przyjmie ten rodzaj sztuki pisarskiej. Teatr rozwijał się zwłaszcza w egipskich kawiarniach i klubach oświatowych, gdzie święcili triumfy, m.in. satyryk i prekursor dramatu społecznego Jakub Sannu czy legendarny libański aktor i dramaturg Amin ar-Rajhani. Wraz z postępującą wester-nizacją torował drogę przyszłej kulturze popularnej regionu. Zarazem, poczynając od lat 20. i w następnych dekadach, zwłaszcza w złotych latach 60., rozwijał się ambitny teatr arabski.

Egipcjanie nadawali ton całej dramaturgii arabskiej. W owym czasie sięgnęli, na skalę jak dotąd w piśmiennictwie arabskim niespotykaną, po dialekt. W dialekcie egipskim powstała bogata literatura dramatyczna (Taufik al-Hakim, Muhammad i Mahmud Tajmurowie, Jusuf Idris, Numan Aszur, Sad ad-Din Wahba)¹. Była podłożem spektakli, które swoimi przystępnymi dialogami, wzorowanymi na języku codziennym, miały przyciągać szerokie kręgi odbiorców (zarazem powstawała również dramaturgia w języku literackim). Ten teatr „kontaktu z widzem” rozwijał się w dwóch kierunkach: pierwszy obejmował twórczość o wysokich ambicjach artystycznych, próbując nadażyć za trendami w świecie, drugi, niespecjalnie przebiegając w środkach, służył rozrywce i zadowoleniu widza. W ramach tego nurtu w teatrach komercyjnych lat 60. i 70. panował śmiech i płacz — grano najbardziej lapidarne komedie i łzawe melodramaty. Teatr utorował drogę estetyce filmowej, pierwszy film egipski powstał w 1927 r., kino egipskie, opanowane przez melodramat i komedię, do lat 70. nie miało prawie konkurencji w świecie arabskim (z wyjątkiem filmu libańskiego). Jakże kochano filmy z młodym Umarem Szarifem i jego piękną egipską żoną, wielką aktorką Fatin Hamamą! Miłość ta objęła następnie *musalsal* — serial telewizyjny, rodzaj telenoweli, budzącej w świecie arabskim podobne emocje, jak gdzie indziej. Z racji poruszanych problemów *musalsal* arabski wydaje się spadkobiercą dramatu scenicznego, ze względu na sposób przekazu — sztuki filmowej. Podobnie jak w teatrze i filmie do jego najpopularniejszych gatunków

¹ Twórcy ci pisali również w arabskim języku literackim.

należą melodramat i komedia, a językiem jest dialekt. I znów w serialach, jak ongiś w teatrze, na obszarach arabskich przoduje Egipt, jego telenowełe nadawane są nieustannie – od Maroka po Irak, Arabię Saudyjską i inne kraje Półwyspu Arabskiego.

W serialach egipskich nie brak tematyki historycznej, zwłaszcza z historii Egiptu królewskiego (XIX i I poł. XX w.), oraz krytyki społeczno-politycznej, ale filarem tego gatunku jest melodramat o tematyce obyczajowej. Wyłania się zeń model rzeczywistości jako złożony i pełen sprzeczności, w którym tradycja ściera się z nowoczesnością, dobro grupy z interesem jednostki, poczucie kolektywizmu z indywidualizmem.

Walka tych wartości dominuje tak bardzo, że opozycja dobra i zła o charakterze ogólnym, wysuwająca się na plan pierwszy w serialach Ameryki Łacińskiej² jako ojczyźnie telenoweli, traci swoje kategoryzujące znaczenie. Układem odniesienia, akceptowanym czy wyzwalającym bunt, podstawą wszelkiego wartościowania jest patriarchalna rodzina. Wydaje się tak bardzo monumentalna i tak bardzo dominuje, że jeśli się spiera, klóci, prowadzi wielkie i małe wojny, sprawia wrażenie, jakby działała w poczuciu misji dziejowej. W fabułach dramatycznie wikłają się losy całych pokoleń. W sposobach realizacji dominują ujęcia melodramatyczne, a protagoniści trafiają do szpitala, idą do więzienia, mdleją, nie mają z czego żyć, malwersują i knują intrygi, po kryjomu żenią się i wychodzą za mąż, pseudosieroty po latach odnajdują rodziców (*Szams tuszrik da'imān – Słońce zawsze świeci*, reż. Jusuf Szaraf ad-Din), czasem umierają. W komediach, takich jak *Ma'ad ala al-hawa* (*Spotkanie na antenie*, reż. Szirin Adil) czy *Hikajat az-zauadż al-mu'asir* (*Historia współczesnego małżeństwa*, reż. Szirin Adil) bawi krytyka obyczajowa i społeczna.



Rodzina jako system

Rodzina z seriali egipskich, która często na pierwszy rzut oka wygląda i ubiera się nowocześnie, jest bastionem tradycji, hołdując wyraźnie wartościom kolektywistycznym i postawom patriarchalnym.

Jak pisze Janusz Reykowski:

Ogólnie rzecz ujmując, cechą istotną kolektywistycznej koncepcji świata jest założenie, że grupa stanowi „byt pierwotny”, w stosunku do którego jednostka jest wtórna; to grupa jest „bytem samoistnym”, natomiast jednostka nie może istnieć poza nią, jest od grupy w sposób integralny zależna (...) kolektywizm wyraża się w takich właściwościach, jak

² Por. P. Nowicki, *Co to jest telenowela*. Biblioteka Laboratorium Reportażu, Warszawa 2006, s. 90.

*świadomość „my”, emocjonalna zależność, solidarność grupowa, tendencje do uzgadniania decyzji w grupie; stosunki w grupie oparte są na zasadzie wzajemnej odpowiedzialności i podporządkowane normie społecznej harmonii*³.

W fabułach z egipskich seriali wspólnota zмага się z jednostką, starając się za wszelką cenę utrzymać swoją dominującą pozycję, nawet jeśli jej zewnętrzny obraz sprawia skrajnie nowoczesne wrażenie. Na przykład w serialu *Ala nar hadi'a (Na wolnym ogniu*, reż. Abd al-Aziz as-Sukkari) elegancki dom z rozległym i fantazyjnym basenem, którego nie powstydziliby się żaden potentat finansowy czy renomowany polityk, trudno na pierwszy rzut oka uznać za jakiś bastion tradycji. Wśród gustownych mebli domu Szakira, nazywanego z europejską willą, nie widać kilimów, szkatulek czy flakoników w tradycyjnym stylu, którymi nieraz zdobi się i dzisiaj luksusowe arabskie mieszkania. Chociaż kobiety z tego serialu czasem paradują w ludowych *galabijjach*, tak drogich sercu wszystkich Egipcjan. Przeważnie jednak Szakir i jego trzy dorosłe córki, rozsiedając się w swoim ogrodzie, wyglądają jak z modnego żurnala rodem z Paryża czy Rzymu. Ta rodzina jednak to zwarty kolektyw, dążący do wewnątrzgrupowej harmonii, ograniczający się wzajemnie, ale żyty. Ów kolektyw stara się też usilnie, dzięki działaniom protagonisty, krewkiego generała, który jest rodzajem ojca-patriarchy, stanowić „byt samoistny”, spójny organizm, możliwie bez rysów i pęknięć. Dramat wynika oczywiście stąd, że tak nie jest. Ojciec, córki, ich mężowie (nie wszyscy), dzieci kochają się wzajemnie, dowodząc niezbitości „emocjonalnej zależności”, która warunkuje kolektywizm⁴. Ta zgoda, chociaż przez wszystkie strony biorące udział w dramatach jest upragniona, nie może być nigdy całkowita. Dramat wymaga bowiem niezgody i konfliktu, a więc ścierania się wartości. Wśród nich zasada „rozwoju i aktualizacji kolektywu” walczy z dążeniem do „samorealizacji i samoaktualizacji”.

W serialach postawy te ścierają się głównie, gdy przychodzi czas na małżeństwo. Jak z nich wynika, córek jednak nie wydaje się tak po prostu za męża, a synów nie żeni. Małżeństwo jest do najwyższych granic celebrowane, zasługując sobie w tym ujęciu na miano głównego obrzędu inicjacyjnego w ludzkim życiu. Z seriali wylania się złożony ceremoniał ślubny, często rozciągnięty w czasie, starannie zarysowane zostają jego główne etapy (choć czasem nabierają one tempa i zlewają się): narzeczeństwo, zawarcie umowy ślubnej *katb al-kitab*, wesele, ewentualnie rozwód. Warunkiem wstępnym szczęścia małżonków i rodzin jest zachowanie przez pannę młodą dziewictwa do ślubu. Choć Hind w *Ala nar hadi'a* po podpisaniu umowy ślubnej, zgodnie z prawem, jest

³ J. Reykowski, *Kolektywizm i indywidualizm jako kategorie opisu zniian społecznych i mentalności*, „Przegląd Psychologiczny”, z. 2/1998, s. 149.

⁴ U. Kim, H.C. Triandis, Ç. Kâğıtçıbaşı, S. Choi, G. Yoon, *Introduction*, [w:] *Individualism and Collectivism. Theory, Method, and Applications*, U. Kim, H.C. Triandis, Ç. Kâğıtçıbaşı, S. Choi, G. Yoon (red.), SAGE Publications, Thousand Oaks, New Delhi 1994, s. 2.

już zameżna, powinna odłożyć pożycie seksualne z mężem do wesela i nocy poślubnej. Gdy wychodzi na jaw, że dziewczyna nie czekała, ulegając mężowi, dochodzi do rodzinnego dramatu. W imię poczucia harmonii i świadomości „my” rodzina musi się z bezprawiem pogodzić, co młodszy kwitują wrzuceniem ramiion, a co tak bardzo męczy sędziwego patriarchę, choć dzieci starają się wynagrodzić mu cierpienie wzmoczoną serdecznością; wszyscy więc sobie troszeczkę ustępują i konflikt zostaje zażegnany.



Nakazy i zależności; zemsta rodowa i przymus matrymonialny

Rodzice i dzieci z egipskich seriali, w tym dorosłe, poczuwają się jak najbardziej do wspólnoty. Poszukują też nieustannie wzajemnej aprobaty – zjawisko to Sania Hamady w swojej analizie społeczeństwa arabskiego⁵ uznaje za jeden z głównych warunków jego codziennego funkcjonowania. Tym bardziej aprobatę starszych starają sobie zyskać dzieci, w tym dorosłe⁶.

Posłuszeństwo wobec „starszyny” dochodzi do zenitu, gdy oznacza konieczność przelania krwi, bo przecież w tradycji wciąż przewija się postulat zabójstwa z goła rytualnego, obowiązującego w ramach zemsty rodowej. Ten zwyczaj, jak dowodzą fabuły seriali, zakorzeniony jest w obyczajowości południa – Górnego Egiptu, obszaru, który łączy daleko posunięty konserwatyzm ze skrajnie trudnymi warunkami życia. Już sam motyw zemsty, bez szczególnych upiększeń, czy bardziej rozbudowanej semantyki, jest źródłem dramatów. W serialach powtarza się jeden schemat: mieszkańcy którejs z południowych wiosek, jakże szacowni i pełni godności w swoich *galabijjach*, z nieodzownym szalem przetrzuconym przez ramię, nagabują młodego żyjącego „po miejsku” kuzyna, aby pomścił ojca czy kogoś z krewnych, który zginął jako ofiara waśni rodowych. Dramat przybiera tym większe rozmiary, że młodemu człowiekowi sprawa zemsty jest zupełnie obca, jemu, takiemu wykształconemu, a przynajmniej prześląkniętemu kulturą miejską, czerpiącemu pełną garścią z dobrodziejstw cywilizacji, wydaje się zupełnym anachronizmem, czymś co nie mieści się w głowie. Ale wymóg zemsty jest realny: należy zabić albo narazić się na śmierć z rąk zdeterminowanych, zawziętych krewnych.

Wytypowane na zabójców ofiary szukają rozwiązań. Lekarz z *Szams tuszrik da'iman* przyjmuje postawę bohatera-męczennika, nie ucieka, nie wyjeżdża za

⁵ S. Hamady, *Temperament and character of the Arabs*, Twayne Publishers, New York 1960, s. 28.

⁶ Według Schwartza jednym z istotnych warunków kolektywizmu jest poczucie hierarchiczności – por. S.H. Schwartz, *Beyond Individualism/Collectivism. New Cultural Dimension of Values*, [w:] *Individualism and Collectivism*, op. cit., s. 103.

granicę i jest tak szlachetny, że rozsierdzonej rodzinie opadną ręce. Gorzej sobie radzi student medycyny, Sa'ïd w *Ajna kalbi* (*Gdzie jest moje serce*, reż. Magdi Abu Umajra), którego życie w Kairze staje się piekłem. Odmawia pomszczenia krewnego, przerywając wendetę dwóch południowych rodów, więc teraz sam czeka na wyrok, a w każdym człowieku w *galabiji* widzi kuzyna z południa czyhającego na jego życia. W końcu zamyka się w pokoju, koczując ze strzelbą w rękę, co ma nie tylko wrzaskać, ale bawić Egipcjan pokpiwających z tych zwyczajów. Seriale pokazują, że wendetę można przerwać, ale jest to wstyd. Tym zabiegiem jest symboliczne „niesienie całunu” *szajl il-kafan*, co dla postronnego obserwatora może wydawać się niewinną praktyką, ale dla wojujących rodzin oznacza niepożądany, niemal haniebny obrzęd.

Szukanie zgody za jego pomocą jest hańbą, dlatego strony konfliktu starają się do tego dramatycznego wydarzenia nie dopuścić. Mimo że miliarder i malwersant Farid w serialu *Ala da'awi amnijja* (*Ze względu na bezpieczeństwo*, reż. Muhammad Fadil) wynajmuje sobie zręcznych ochroniarzy broniących go przed śmiercią z rąk licznych wrogów, obawia się jednak szczególnie pewnej starszej wieśniaczki ze swoich stron, która jest jedną z kobiet Górnego Egiptu, łaknących zemsty za życie kogoś z bliskich. W końcu bogaty Farid, mimo przeszkód stawianych przez skłócone rody, zdoła sięgnąć — bez skrupułów i wyrzutów sumienia — po całun i w zamian za udział w obrzędzie wyjść cało z wieloletniej awantury toczącej się po sąsiedzku na obszarach południa (zginie jednak z rąk innych wrogów).

Aby okazać posłuszeństwo starszym, według ich pomysłów młodzi, w większości seriali, mają planować przyszłość. Rodzice pieczołowicie wybierają sobie zięciów i synowe. Aby zasłużyć na akceptację, dzieci nie chciałyby się wyborom przeciwstawiać, ale skłaniają je do tego cisnące się zewsząd wzory swobodniejszego życia. Kryteriami wyborów jest nieuchronnie dobry charakter i opinia, toteż dla wybierających i wybieranych jest oczywiste, że trzeba zasięgnąć języka na temat przyszłych zięciów i synowych. Wypada sobie zasłużyć w oczach wspólnoty na małżeństwo. W egipskich telenowelach rodziny szczególnie bacznie przyglądają się kandydatom na mężów: moralnie nieskazitelni, majątni, zapewnią żonom udane życie. W rodzinnych dyskusjach o małżeństwie przeważa perswazja, w razie oporu ton matek i ojców staje się ostrzejszy. Argument, który pada raz po raz: *Nie znajdziesz nikogo lepszego* — wydaje się nie do odparcia, matki wierzą, że Dalia z *Jitrabba fi Izzu* (*Wychowany w rodzinie Izzu*, reż. Magdi Abu Umajra) i Zizi z *Al-Farisa wa as-sajjad* (*Zdobycy i myśliwy*, reż. Chajri Biszara) potulnie usłuchają, choć dziewczęta buntują się stawiając bierny, ale skuteczny opór. Fabuła nie zachęca jednoznacznie, aby opowiedzieć się za prawem Zizi do wolności (którą udaje się jej za pomocą sprytnego wybiegu osiągnąć) — dziewczyna to bywalczyni dyskotek, jest, jak na tradycję rodzinną, zbyt swobodna, a przy tym okazuje się narkomanką, która napyta sobie nie lada biedy.

Wielokroć seriale zachęcają, aby na upór rodziców żądających od dzieci posłuchu w życiowych sprawach spojrzeć z przymrużeniem oka. Arabski odbior-

ca, świadom buntowniczności młodego pokolenia, nieraz westchnie czy uśmiechnie się przy takich wątkach. Przymus matrymonialny to wdzięczny temat na komedię. Jest więc skarykaturowany i wyśmiany w jednym z odcinków satyrycznego serialu *Dunja risza fi hawa* (*Świat jest piórkciem na wietrze*, reż. Mahmud Bakri), w którym młoda wiejska dziewczyna, uczennica ostatniej klasy szkoły podstawowej, pragnąc się dalej uczyć, nie chce wyjść za mąż za starego bogacza i ucieka z domu, a gdy po perypetiach wraca, czeka ją tylko awantura bez dalszych konsekwencji, zwłaszcza że narzeczony rezygnuje; nie ożeni się przecież z tak niemoralną dziewczyną. Rygory odchodzą czy powinny odejść do lamusa, podobnie jak w polskim filmie *Galimatias, czyli Kogel-mogel* Romana Załuskiego, wydawałoby się o bliźniaczej akcji, w którym dziewczyna zmuszana do ślubu przez ojca ucieka w sukni ślubnej, aby jechać do miasta na studia. Twórcy seriali nie wahają się atakować przez satyrę zasady przymusu małżeńskiego jako nieprzystawalnej do współczesności, toteż młodzi i wyemancypowani Samja i Mahmud (*Hikajat az-zauadż al-mu'asir*), z woli zaprzyjaźnionych ojców, muszą się pobrać pod groźbą utraty swobody ruchów i luksusu, samochodów, telefonów komórkowych itp. (na prawach komediowego wzorca zostają w końcu szczęśliwym małżeństwem).

W treściach seriali dochodzi do głosu raz po raz prawo endogamii. W akcji bardzo chętnie swatane jest kuzynostwo pierwszego stopnia: *ibn amm* (brat stryjeczny) – *bint amm* (siostra stryjeczna), *ibn chal* (brat cioteczny) – *bint chal* (siostra cioteczna) to pary, które dla rodzin wydają się naturalnymi kandydatami do małżeństwa (*Sara* – Szirin Adil *Karantina* – Kwarantanna, reż. Ilham Daraz). Sędziwa nestorka rodu jest oburzona, gdy jej bratanica widzi w swoim kuzynie brata, siostrzane uczucia stoją na przeszkodzie małżeństwu tej pary (*Jitrabba fi Izzu*).



W trosce o tożsamość wspólnoty

W fabułach seriali tożsamość społeczna czy zbiorowa (polegająca na szukaniu podobieństw z innymi) ściera się z osobistą, indywidualną (służącą odróżnianiu się od innych)⁷. W wystawnych domach egipskich rodzin z melodramatów walka o tożsamość czasem przybiera wymiar apokalipsy. To dla zachowania tożsamości rodziny trzymają się i mieszkają razem, zgodnie z zasadą patrylokalizmu mężczyźni mają prawo wprowadzać do domu swoje żony, tak też postępują najczęściej żeniący się synowie. Oczekiwaniom licznego potomstwa sprzyjałyby związki poligamiczne, które jednak prawie się nie zdarzają w fabułach seriali.

⁷ Por. J. Reykowski, *Kolektywizm i indywidualizm jako kategorie opisu zmian społecznych i mentalności*, op. cit., s. 162.

Jedynym serialem o wątku w pełni poligamicznym, spośród kilkudziesięciu, na których treści opiera się ten artykuł, jest *Harat Barghawan* (*Zanek Barghawan*, reż. Ahmad Sakr); w jego fabule dwie starsze kobiety, żony sędziego przedsiębiorcy, patriarchy – nestora rodu żyją w absolutnej zgodzie, bardzo do siebie przywiązane. Poligamia pojawia się tylko w formie szczątkowej, małżeństw zwyczajowych *wufi* (o których dalej) zawieranych przeważnie w tajemnicy przed pierwszą z żon. Jednak układem odniesienia dla wzorców małżeńskiego życia zarysowanych w fabułach jest monogamia. Na ogół kwitną związki monogamiczne, mężczyzna pozostaje głową rodu, niemniej kobieta przynajmniej nim współrządzi, troszcząc się może bardziej niż on o tożsamość wspólnoty, do której z chwilą małżeństwa została włączona. Kobiety egipskie z seriali nie ukrywają się jednak, zgodnie z dawną tradycją, w zamkniętych częściach domów, ale zajmują wspólną z mężczyznami przestrzeń. Ich energii i stanowczości wymaga przecież wspólne dobro rodzin. Bahira w serialu *Karantina* uznaje z założenia wyższą, niż własna pozycję męża (na dyrektorskim stanowisku) w domu, swobodnie tym domem kieruje, broni tradycji, hołduje endogamii; za wszelką cenę pragnie ożenić syna z siostrzenicą; gdy chłopiec odmawia, paraliżuje ją strach przed obrażoną siostrą. Gdy wychodzi na jaw, że Ulwi ożenił się potajemnie z młodszą kobietą, Bahira, z którą mąż nie chce się rozwieść, doprowadza go do nieszczęścia, skazując w życiu rodzinnym na ostracyzm.

Rodziny w serialach dominują swoim znaczeniem nad wszelkimi innymi wspólnotami. Przy nich np. grupy rówieśnicze wydają się mało znaczące, rozmowy z przyjaciółmi i przyjaciółkami (*Ajna kalb*) pozwalają wyrażać przede wszystkim frustracje i stany ducha wynikające z przeżyć rodzinnych i osobistych. Tłem dla rozwoju akcji są w serialu *Anti hajati* spotkania w męskim gronie czterech ojców rodzin i odrębne ich żon. Służą one jednak bardziej rozpatrywaniu problemów rodzinnych, małżeńskich czy wychowawczych niż skupiają się na relacjach panujących w każdej z tych grup.



Przebrane walki o samorealizację

Rodziny dominują w całej pełni. A jednak to przeciw nim staje jednostka ze swoimi marzeniami o wolności. Im bardziej, przy całej swojej melodramatyczności, seriale egipskie sakralizują rodzinę, tym goręcej jednostki, zwłaszcza młodzi, pragną swobody. Zewnętrzny świat skłania do inicjatyw i niezależności, widać jak na tle wspólnot rodzi się indywidualizm.

Charakteryzując indywidualizm wymienia się z reguły takie wartości, jak: autonomia jednostki, niezależność emocjonalna, osobista inicjatywa, prywatność, wyraźna świadomość swego ja; uważa się, że indywiduali-

sta układa swoje stosunki społeczne na zasadach wymiany z uwzględnieniem kalkulacji zysków i strat⁸.

Jednostki, wierne tradycjom, chętnie sięgają po „legalne”, dozwolone prawem sposoby samorealizacji, zwłaszcza dwa tak popularne w treściach seriali, jak rozwód i małżeństwo zwyczajowe.

Rozwodzą się głównie mężczyźni, wystarczy, że krótko oznajmią żonie „Jesteś rozwiedziona” i rozwód staje się faktem, powtórzyć to zdanie po trzykroć, to odciąć sobie możliwość powrotu do małżeństwa.

Ów rozwód wydaje się zводniczo łatwy. W większości seriali, w których obecny jest wątek rozwodowy (*Aszbah al-madina – Duchy miasta*, reż. Amr Abidin; *Habib Ruh – Ukochany Ruh*, reż. Tajsir Abbud; *Al-Muchbir al-Chass – Prywatny detektyw*, reż. Ra'id Labib; *Kulub ta'iha – Zbłąkane serca*, reż. Muhammad Abd al-Aziz; *Szams tuszrik da'iman*), powszechnie przyjętą formułkę *inti talik* („jesteś rozwiedziona”) mężowie wypowiadają w desperacji i wbrew sobie, na życzenie swoich zawziętych żon, niezdolnych wybaczyć im zdrady czy samowoli. Rozwód daje mężom i żonom poczucie wolności i samorealizacji, ale w karykaturalnej formie, nikogo nie uszczęśliwiając. W *Kulub ta'iha* starszy i bogaty przedsiębiorca zaniedbywany przez żonę, typ kobiety interesów, żeni się w tajemnicy z inną, którą, o zgrozo, wprowadza do domu. Równocześnie pragnie utrzymać związek z Madihą, matką ich dwojga dorastających dzieci, do czego ma prawo w ramach poligamii. Madiha, pierwsza żona, która opuszcza dom, tak długo domaga się rozwodu, że w końcu Abd al-Magid wypowiada tradycyjną formułę, rozwiązując małżeństwo (dojdzie do happy endu, długoletni małżonkowie wybaczą sobie winy, mąż rozwiedzie się tym razem z drugą żoną, po czym rodzina odzyska harmonię).

Gdy mąż jest uparty, nie popada w rozpacz, nie troszcząc o swój honor, przecież zagrożony naleganiami żony, odmawia rozwodu, kobieta może w szczególnie drastyczny sposób uwolnić się ze związku. Jest to *chul* (rozwiązanie, postępowanie uważane czasem za unieważnienie związku), rodzaj kobiecego rozwodu. Pozwala on kobiecie rozwiązać małżeństwo z własnej inicjatywy na zasadach ustalanych, w zależności od okresu i regionu, przez prawników muzułmańskich. Zgodnie z ustawodawstwem uchwalonym w 2000 r. w Egipcie, kobieta może ubiegać się przed sądem o *chul* pod warunkiem, że zobowiąże się zwrócić mężowi *mahr* (dar ślubny, rodzaj męskiego posagu), czyli sumę pieniężną, jaką wnosi do małżeństwa w chwili zawierania związku, i (w zależności od umowy czy decyzji sądu) pokryć koszty, jakie poniósł w związku z małżeństwem. W fabułach seriali po broń w formie *chulu* sięgają zamożne kobiety (*Al-Muchbir al-chass*, *Kadijat nasab – Sprawa pokrewieństwa*, reż. Midhat as-Siba'i; *Al-Farisa wa-as-sajjad*), zdolne sprostać wymogom finansowym związanym z tą procedurą. Choć kochające, żony z uporem wcielają w życie swój zamysł rozwodu, sięgają

⁸ Ibidem, s. 149.

po *chul*, co mężczyźni poczytują za szczególną obrazę i wstyd, narażający na szwank dobre imię rodziny (i te historie mają swoje happy endy w postaci zgody małżeńskiej). Samodzielność i autonomiczność tych kobiet sprzyja kształtowaniu się wzorców indywidualizmu.

W fabułach seriali rozwija się popularny motyw małżeństwa zwyczajowego – *urfi* kojarzącego się przede wszystkim z Egiptem, chociaż znanego (bez tej nazwy) w całym świecie arabskim. Prowadzi do wielkich dramatów i melodramatycznych spiętrzeń, dynamizując akcję w sposób porównywalny z motywem zemsty rodowej. *Urfi* opiera się na umowie małżeńskiej zaświadczonej przez dwóch świadków, czym nawiązuje do tradycji z początków islamu, zgodnie z którą nie spisywano kontraktów ślubnych. Współcześnie prawnicy uznają ten rodzaj związku małżeńskiego, pod warunkiem że będzie jawny. W serialach utarło się, że wszystkie związki *urfi* są ukrywane, aby w końcu wyjść na jaw, co gwarantuje napięcie dramatyczne, jako niewystowiona komplikacja w życiu rodzin. Małżeństwa *urfi* są chyba najbardziej desperackim sposobem, w jaki jednostka szuka wolności, skazanym na niepowodzenie i nagannym w oczach otoczenia. W serialach występują dwa główne typy *urfi*: pierwszy zawierany przez żonatyh mężczyzn z młodszymi kobietami, oraz drugi, po który sięgają młode pary.

Tylko kaprysem i niedopuszczalnym z punktu widzenia interesów rodziny zauroczeniem można tłumaczyć, że szacowny, jak dotąd o nieposzlakowanej opinii, dyrektor Ulwi poślubia aktorkę Samię (*Karantina*), bogaty szef firmy Amgad młodą piękność Dinę (*Habib Ruh*), Chalid – tancerkę Sumajję (*Sara*), prezenter telewizyjny Salah pisarkę Sanę (*Inti hajati – Jesteś moim życiem*, reż. Muhammad Abd al-Aziz), lekarz Mahmud – pielęgniarkę (*Szams tussrik da'iman*). Gdy małżeństwa wychodzą na jaw, oburzone rodziny kwitują argument poligamii, wysuwany przez mężczyzn, wzruszeniem ramion. Trudno wybaczyć patriarchom, że naruszyli tradycję, żeniąc się za plecami krewnych, przecież niezbędne jest błogosławieństwo wspólnoty sakralizujące związek.

Urfi zawierane przez starszych mężczyzn z młodszymi kobietami przypominają do złudzenia zwyczaj brania sobie kochanek jako utrzymanek w tradycji europejskiej. Bogaty, egipski męski establishment z fabuł seriali wydaje krocie na swoje żony z małżeństw zwyczajowych. Młode kobiety, choć ich związki są na wół legalne, przestrzegają skrupulatnie przepisu islamu, zgodnie z którym wszystkie żony mają jednakowe prawa. Mężczyźni fundują swoim „nowym” żonom piękne mieszkania, które mogą należeć do ich *mahr*u i ofiarowują kosztowności, konta bankowe czy inne dobra składające się często na spory majątek (*Jahja adal – Niech żyje sprawiedliwość*, reż. Muhammad Abd al-Aziz; *Sara; Al-Farisa wa as-sajjad*). Kobiety nie zawsze są interesowne, niektóre kierują się uczuciem (*Li da'awi amanijja*), jedne i drugie stale oczekują w swoich elegancko urządzonych mieszkaniach na wizyty mężów starających się spędzić z nimi trochę czasu, wykradzonego pierwszej małżonce i dorastającym lub dorosłym dzieciom. *Urfi* są układem odniesienia dla różnych krzyżujących się tendencji i postaw. Według żon z tych związków, małżeństwo, niezależnie od oko-



liczności, jako zawarte przed Bogiem powołanym na świadka, ma zawsze te same prawa: kobiety nie czują się niemoralne. W oczach sąsiadów, otoczenia i swoich własnych są równoprawnymi żonami. Gdy małżeństwa wychodzą na jaw i dochodzi do katastrofy, powtarzają, że związki zostały zawarte *ala sunnit Allah w-ir-rasul* – zgodnie z prawem Boga i Proroka.

Tym samym argumentem posługują się młode pary w związkach *urfi*. Znajdując partnerów poza plecami rodzin, starają się w ten nieporadny sposób wywalczyć sobie prawo do samorealizacji. W społeczeństwie arabskim, w którym nie ma koncepcji związków pozamałżeńskich, *urfi* młodych ludzi są odpowiednikiem instytucji „chłopaka i dziewczyny” czy „chodzenia ze sobą” w tradycji europejskiej, małżonkowie przypominają zachodnich boyfriends i girlfriends. Przesłanie wynikające z melodramatów ma wymiar moralno-dydaktyczny: *urfi* są sztubackim, nieprzemysłanym pomysłem „na życie”, nadużyciem swobody, jaką młodszym pozostawiają starsi, sposobem zaspokojenia potrzeb seksualnych. Związki te nie są kontekstem dla swobód jednostki, nie podlegają dyskusji. Muszą się źle kończyć, młode kobiety czasem zachodzą w ciążę i choć argumentują, że ich dzieci będą pochodzić ze związków małżeńskich, rodziny są zdruzgotane, ratują twarz. Przyczyną dramatu są nie tyle przyszłe dzieci, dla potomstwa nie brak miejsca w rodzinie. Wymiar apokaliptyczny ma cień padający na honor młodych kobiet, wiszące w powietrzu pytanie, czy utraciły dziewictwo w warunkach legalnego związku; samo podejrzenie niszczy ich reputację i hańbi rodzinę. *Urfi*, jako nieudana próba samorealizacji-samowoli, jest pomostem prowadzącym wstecz od autonomii i indywidualizmu, do hołdowania postawom kolektywistycznym. Gdy dziewczęta kapitulują, rodziny rozpoczynają „procedury”. Doprowadzają partnerów ze związku *urfi* do małżeństwa „legalnego”. Potulny pan młody podpisze kontrakt ślubny, po czym, na życzenie teściów, dokona rozwodu (np. *Habib Ruld*). Młode kobiety, po okresie samowoli, wracając „na łono” rodziny, będą próbowały już pod okiem krewnych ułożyć sobie życie.

Drastyczne problemy obyczajowe to temat wdzięczny dla twórców seriali, inspirowanych ich inwencją. Oczywiście melodramaty nijak się mają do rzeczywistości naturalnej, tworzą w końcu sztuczny świat, niepodlegający prawom etnologii czy socjologii. Niemniej trudno się nie pokusić o refleksję, że seriale tak masowo kręcone, zyskując rozległą widownię, kształtują opinię publiczną, sugerując krytyczny osąd zarówno toposu zemsty, jak i małżeństwa *urfi*.



Osiągając autonomię

Buntowi jednostek zapobiegają w fabułach seriali próby pogodzenia kolektywistycznej i indywidualistycznej mentalności. Izzu (*Jitrabba fi Izzu*) to wpływowa rodzina egipska, ciesząca się mirem i poważaniem, pochodzi od znanego paszy,

który poza szlachetnym pochodzeniem pozostawił swoim potomkom znaczny majątek, a także nazwę jednej z kairskich uliczek. Jego wnuk, 60-letni protagonista Hamada, jest utracjuszem nie liczącym się z wydatkami, opinią społeczną i bezgranicznie cieszy się życiem. Poślubia kolejne kobiety i rozwodzi się z nimi, nie wychowuje synów, przysparzając im nieszczęść. Przesadza w swojej wolności, popada w tarapaty i długi, bankrutuje, przez jakiś czas jest bezdomny, nie ma zajęcia, ale ma przecież w odwodzie swoją wspólnotę, krewnych chlubiących się tym samym nazwiskiem. Trudno powiedzieć, że jego siostra stryjeczna Nawwal, powracająca do kraju z emigracji w Niemczech, jest kimś obcym. Któż może być bardziej „swoją” niż kuzynka? Ale Nawwal jest naukowcem, badaczem energii jądrowej, w Europie nauczyła się nie tylko nowoczesnych metod badawczych, ale również przyjęła tamtejszy sposób bycia. Przywiozła więc z kraju swojej emigracji restrykcyjne zamiłowanie do porządku. Jest postacią zindywidualizowaną i autonomiczną, majątną wdową rygorystycznie wychowującą synów (sami sprzątają pokoje, w domu Nawwal wcześniej chodzi się spać). Hołdując tradycji Hamada, żeni się z kuzynką, ale musi odstąpić od przyzwyczajenia na rzecz nowoczesnego trybu bycia, żona zmusza tego utracjusza i birbanta do joggingu i diety. Przywiązanie do wspólnoty i wartości indywidualistycznych, po perypetiach, zlewa się w jedną całość.

Przejście od jednej do drugiej postawy następuje wówczas, gdy patriarcha, wychodząc z domu, przeobraża się w biznesmena. W związku z pracą zawodową, podejmując ambitne i wielkie zadania, protagoniści nabierają świadomości swoich doświadczeń i możliwości, rozwijając poczucie autonomii. Zaczynają się bardziej niż dotąd wyodrębniać z grupy, czyli swojej wspólnoty rodzinnej, podporządkowując działania już nie do końca jej interesom, ale rezultatom oczekiwanym od współczesnego przedsiębiorstwa. Seriale nie promują wprost rozwoju kapitalizmu czy liberalizmu, ale przywodzą chętnie typ idealnego bohatera jako mężczyzny w sile wieku, przystojnego, wykształconego, cieszącego się nie-nagannymi manierami, bogatego i uczciwego przedsiębiorcy, jakim jest m.in. Chalid z *Ajna kalbi*, który chętnie łoży na cele dobroczynne.

Ci biznesmeni bez skazy, jak wymaga dramaturgia, muszą popadać w tarapaty. Zaprzysiężeni przedsiębiorcy Abd al-Hamid i Murtagi (*Hubb taht al-hirasa*) padają ofiarą zawiści zawodowej i żądy władzy Manal, żony drugiego z nich, zachłannej businesswoman. Młoda i piękna kobieta swoimi intrygami ubezwłasnowolnia męża, a jego przyjaciela, wiedziona żądzą zemsty, doprowadza na skraj bankructwa, oskarżając o malwersacje. Abd al-Hamid, wywodzący się ze znanej kairskiej rodziny Sabrów, słynie z uczciwości, i w końcu zdoła się z zarzutów oczyścić, a wspólnie przeżyty dramat konsoliduje rodzinę. W takich obrazach daleko posunięta samorealizacja nie kłóci się z wiernością tradycji, poczucie autonomii nie musi oznaczać rozluźnienia więzów krwi. W serialach są też biznesmeni i wysocy rangą urzędnicy dorabiający się swoich fortun nieuczciwą drogą i prowadzący działalność przestępczą, tak jak aferzyści Mansur i Sami w *Aszbah al-madina*, którzy osiągają krociowe zyski korzystając z mo-

bilności i zręczności miejscowych Cyganów, parających się dla nich kradzieżą. W szczęśliwych zakończeniach tego i innych seriali przestępcy są chwytani i oddawani w ręce sprawiedliwości.

Zmieniają się jednak normy społeczne, a nowocześni mężczyźni muszą stawać w szranki z pięknymi kobietami w roli menedżerów i szefowych firm, dla których uroda jest atutem na drodze do stanowisk i władzy. W serialach popularyzuje się typ businesswoman, kobiety w średnim wieku, wciąż pięknej, zadbanej, samodzielnie kierującej swoim życiem. Ta postać kobiety dojrzałej dominuje w świecie melodramatów, wysuwa się przeważnie na plan pierwszy akcji, znaczy więcej niż postacie młodych dziewcząt. Piękne i wręcz ponętne matki przeżywają, podobnie jak córki, rozterki między rodzinnym, a bardziej osobistym życiem (*Aszbah al-madina*). Fatin w *Ajna kalbi* może urodą rywalizować z Sawsan, swoją córką studentką. Jako wdowa borykająca się z wychowaniem dzieci, po latach zmagani i wśród rozterek poślubi przystojnego milionera. Następuje odwrócenie ról, córce życie osobiste nie układa się tak gładko – związek z narzeczonym grozi rozpadem.

Dojrzałe kobiety z seriali są to nie lada osobowości: dzięki urodzie i elegancji zachowują kobiecość, praca zawodowa zapewnia im rozwój umysłowy. Z tymi walorami dorównują mężczyznom. Panie inżynier Fatin (*Ajna kalbi*) i Samja (*Hikajat az-zauadz al-mu'asir*), prezes Madiha (*Kulub ta'ihā*), Samiha przewodnicząca Rady Zarządu (*Ala nar hadi'a*), lekarka i dyrektor szpitala Ruh (*Habib Ruh*), dziennikarka Suzy (*Hubb taht al-hirasa*), Huwajda prawniczka i Nagiba redaktorka (*Anti hajati*) są czymś w rodzaju androgynów, w których postaciach, tak jak w baśniach, dalekich od rzeczywistości, cechy kobiece i męskie wydają się być równo rozłożone. Inteligentne piękności wydają się obrazować androgynię z możliwie najlepszej strony, co nie przynosi im szczęścia, dramaturgia wymaga napięć i komplikacji.

W wątkach dojrzałych ambitnych kobiet opozycja męskości i kobiecości jako dominanta kompozycyjna melodramatów staje się ważniejsza niż przeciwstawienie interesom wspólnoty indywidualnego dobra. Te kobiety są już niezależne, zindywidualizowane, choć pełne problemów, niektóre tęsknią za urokami kultury zachodniej. Karykaturą tej postawy jest wyzywająca businesswoman Dunja w *Ajisz fi al-ghajbuba*, która, wracając do Egiptu po wielu latach mieszkania na Zachodzie, nie tylko nosi kowbojskie kapelusze, wtrąca angielskie zdania, ale dla zysku za wszelką cenę, jak prawdziwy gangster, nie szczędzi uczciwych Egipcjan. Kapryśna Libanka w *Ajna kalbi* snobuje się na wzory zachodnie, Egipt, w którym zmuszona jest mieszkać po ślubie z Egipcjaninem, wydaje się jej zbyt prowincjonalny, nad małżeństwo i macierzyństwo przedkłada wielkoświatowe życie w Paryżu. Jeszcze mniej dopasowane do arabskiej „rodzimej” rzeczywistości są czasem cudzoziemki wywodzące się z krajów zachodnich, w związkach z Egipcjanami: porzucają maleńkie dzieci z tych związków (*Aszbah al-madina*, *Kadijjat nasab*), Angielka Christine nie cierpi Egiptu, Greczynka Dina (*Habib Ruh*) prowadzi działalność szpiegowską.

Seriale przyciągają szerokie kręgi odbiorców, uwydatniając ścieranie się systemów wartości w świecie arabskim, nikomu przecież tu nieobojetne. Egipt zachowuje też swoją pozycję lidera kulturowego w całym regionie, jego tradycje literackie, dramaturgiczne i filmowe wciąż torują telenoweli drogę do popularności, egipskie powiedzonka dźwięczą w uszach widzów, dzięki serialom dialekt egipski jest powszechnie zrozumiały, w mowie mieszany z innymi dialektami staje się rodzajem popularnego języka arabskiego. Postacie z telenowel są bliskie widzom, gdy jeden serial się kończy, zaczyna inny, powielając podobne problemy, wygląda to tak, jakby odbiorcy spotykali się na ekranach telewizorów stale z tą samą rodziną, która przeżywa kolejne wersje swoich losów, zwłaszcza że w poszczególnych realizacjach występują często ci sami aktorzy. Seriale też kształtują model luksusowej rzeczywistości, na który przyjemnie popatrzeć i który jest rodzajem wizualizacji marzeń i westchnień. Twórcy starają się nadążyć za wymogami współczesnych czasów, o ile kobiety wciąż demonstrowują swoje staranne, twarzowe fryzury upiększające je podobnie jak eleganckie stroje, o tyle niektóre z pierwszoplanowych postaci kobiecych noszą coraz częściej hidżaby (*Habib ruch, Kadijjat nasab*). Tradycyjne nakrycia głowy nie odbijają się jednak na sposobach myślenia czy postępowania. Kobiety w chustach są równie samodzielne, jak inne ubrane w pełni na modłę zachodnią, i cieszą nie mniejszą niż one autonomią i niezależnością.

Egipskie seriale

- *Bajt min kit'atajn* (Dom z dwóch części), reż. Ahmad as-Sabawi.
- *Jahja al-adal* (Niech żyje sprawiedliwość), TV Libia 2002, reż. Muhammad Abd al-Aziz.
- *Ajna kalbi* (Gdzie jest moje serce), TV Egipt 2003, reż. Magdi Abu Umajra.
- *Harat al-Bargawan* (Zaulek Bargawan), TV Tunezja, 2003, reż. Ahmad Sakr.
- *Kulub ta'iha* (Zbłąkane serca), TV Egipt 2003, reż. Muhammad Abd al-Aziz.
- *Li-da'awi amanijja* (Ze względu na bezpieczeństwo), TV Jordania 2003, reż. Muhammad Fadil.
- *Al-Wiszah al-abjad* (Biała wstążka), TV Katar 2003, reż. Tajsir Abbud.
- *Ala nar hadi'a* (Na wolnym ogniu), TV Egipt 2006, reż. Abd al-Aziz as-Sukkari.
- *Anti hajati* (Jesteś moim życiem), TV Libia 2006, reż. Muhammad Abd al-Aziz.
- *Awasif nisa* (Burze kobiet), TV Egipt 2006, reż. Muhammad Abu Sajaf.
- *Ula wa-an-nas* (Ula i inni), TV Egipt 2006, reż. Muhammad Fadil.
- *Ad-Dunja risza fi hawa* (Świat jest piórkiem na wietrze), TV Egipt 2007, reż. Mahmud Bakri.
- *A'isz fi al-ghajbuba* (A'isz w nierzeczywistym świecie), TV Egipt 2007, reż. Muhammad Subhi.

- *Al-Faris wa as-sajjad* (Zdobycz i myśliwy), TV Egipt 2007, reż. Chajri Biszara.
- *Aszbah al-madina* (Duchy miasta), TV Kair 2007, reż. Amr Abidin.
- *Awlad szawari* (Dzieci ulic), TV Kair 2007, reż. Szirin Adil.
- *Habib Ruh* (Ukochany Ruh), TV Jordania 2007, reż. Tajsir Abbud.
- *Hikajat zauadz mu'asir* (Historie z życia współczesnego małżeństwa), TV Egipt 2007, reż. Szirin Adil.
- *Hubb talu al-hirasa* (Miłość pod strażą), TV Libia 2007, reż. Muhammad Nakli.
- *Jitrabba fi Izzu* (Wychowany w rodzinie Izzu), TV Egipt 2007, reż. Magdi Abu Umajra.
- *Kadijjat nasab* (Sprawa pokrewieństwa), TV Arabia Saudyjska 2007, reż. Midhat as-Siba'i.
- *Karantina* (Kwarantanna), TV Libia 2007, reż. Ilham Daraz.
- *Ma'ad ala al-hawa* (Spotkanie na antenie), TV Kair 2007, reż. Szirin Adil.
- *Al-Muchbir al-chass* (Prywatny detektyw), TV Libia 2007, reż. Raid Labib.
- *Sara*, TV Egipt 2007, reż. Szirin Adil.
- *Szams tuszrik da'iman* (Słońce zawsze świeci), TV Libia 2007, reż. Jusuf Szaraf ad-Din.