

**„Dlaczego jestem tym, kim jestem?”  
Niesamowita transformacja osobowości w prozie  
Elisea Alberta i Orhana Pamuka**

Trudno wyobrazić sobie literaturę pozbawioną motywu metamorfozy. Wszelkiego rodzaju przeobrażenia są istotne nie tylko w sztuce, ale także w sferze religii czy w folklorze, na co zwracał uwagę Michaił Bachtin<sup>1</sup>. Transformacje odnajdujemy już w literaturze antycznej, warto w tym miejscu przywołać *Metamorfozy* Owidiusza czy *Złotego osła* Apulejusza. O żywotności motywu świadczy także poświęcony przemianom rozdział publikacji traktującej o realizmie magicznym w literaturze światowej autorstwa Katarzyny Mroczkowskiej-Brand<sup>2</sup>. Samo wykorzystanie tak popularnego motywu nie jest więc zadziwiające, jednak sposób, w jaki został użyty przez interesujących mnie pisarzy – Elisea Alberta i Orhana Pamuka zdaje się szczególnie ciekawy, gdyż zrywa z metamorfozą rozumianą klasycznie jako przemiana człowieka w zwierzę, roślinę, żywioł lub element przyrody nieożywionej<sup>3</sup>.

Ze względu na fakt, iż metamorfoza jako motyw literacki została dobrze opracowana i przedstawiona na przykładach różnorodnych utworów, chciałabym przeanalizować w perspektywie porównawczej wyłącznie realizację i sposób transformacji osobowości w *Białym zamku* O. Pamuka oraz w *Ester, gdzieś tam* E. Alberta. Bardziej od ujęcia teoretycznego będą mnie interesowały przebieg metamorfozy oraz chwyt, którymi posłużyli

<sup>1</sup> Zob. M. Bachtin, *Czas i przestrzeń w powieści*, „Pamiętnik Literacki” 1974, z. 4, s. 293–294.

<sup>2</sup> K. Mroczkowska-Brand, *Metamorfozy*, w: *Przecucia innego porządku. Mapa realizmu magicznego w literaturze światowej XIX i XX wieku*, Kraków 2009, s. 135–167.

<sup>3</sup> Zob. *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 2008, s. 304.

się pisarze – zarówno zbliżające, jak i różnicujące wskazane utwory. Nie udało mi się znaleźć prac porównujących oba dzieła ani ustalić istnienia jakichkolwiek materiałów poruszających sam motyw metamorfozy lub tożsamości w prezentowanych powieściach. Artykuł jest zatem przyczynkiem do szerszych badań nad tymi utworami.

### Realizmy w omawianych utworach

*Ester, gdzieś tam* to powieść, w której Alberto zastosował jeden ze swoich ulubionych reżyserskich chwytów – dzieło zawiera spis postaci oraz podzielone jest na dwa akty, pomiędzy którymi umieszczony został antrakt. Utwór kończy się krótkim epilogiem. W strukturę powieści wkomponowane są pamiętniki (tzw. *Czerwone zeszyty*) jednego z głównych bohaterów – Aristidesa Antuneza, zwanego Larrym Po. Jest to typowy zabieg mający na celu uprawdopodobnienie opisanych wydarzeń. Równie łatwo rozpoznawalny chwyt budowania realizmu to operowanie datami, którymi posługują się bohaterowie i narrator, a także wyraźne nakreślenie czasu akcji: „Dwa dni później Lino poszedł na obiad do Larry’ego Po. Pozostanie im jakieś szczęście, siedem tygodni, żeby się pokochać”<sup>4</sup>. Narracja powieści prowadzona jest w czasie przeszłym, mamy tu do czynienia z próbą dokładnego opisanego tego, co wydarzyło się przed laty w Hawanie. Momentami *Ester* zbliża się w swej formie wręcz do raportu. W utworze mieści się perspektywa narracji trzecioosobowej z pierwszoosobową, dzięki czemu mamy bezpośredni wgląd w sposób postrzegania rzeczywistości przez głównych bohaterów, wspomnianego już aktora Larry’ego Po oraz jego przyjaciela, Lina Catalę.

Akcja powieści rozgrywa się na dwóch płaszczyznach: we współczesnej stolicy Kuby w roku 2003 oraz we wspomnieniach – dzięki retrospekcjom cofamy się nawet o 40 lat. W utworze pojawiają się skoki narracyjne, co w pewien sposób zaburza chronologię. Mieszanie się perspektyw

<sup>4</sup> E. Alberto, *Ester, gdzieś tam, czyli romans Lina i Larry’ego Po*, przeł. B. Wyrzykowska, Warszawa 2006, s. 123. Wszystkie cytaty będą podawane za tym wydaniem i lokalizowane bezpośrednio w tekście głównym, dodatkowo opatrzone literą „E”.

czasowych pokazuje, jak przeszłość buduje tożsamość bohaterów. Dzięki temu orientujemy się, w jaki sposób postacie są zintegrowane z sumą swoich doświadczeń i jak ich przeszłość wpłynęła na kształt ich osobowości, o czym szerzej piszę w dalszych partiach artykułu. Pamuk w *Białym zamku* także wykorzystuje chwyt mający na celu uwiarygodnienie opowiadanej historii. Powieść tureckiego noblisty można nazwać historyczną, jej akcja rozgrywa się bowiem w Stambule, głównie za czasów panowania Mehmeda IV, między rokiem 1652 a 1680. Utwór zaprezentowany jest jako współczesny manuskrypt XVII-wieczny, odnaleziony w pewnym archiwum przez Faruka Darinoğlu historyka znanego czytelnikom Pamuka z powieści *Dom ciszy*. Metanarrator Faruk jest autorem *Wstępu*, w którym objaśnia swoją fascynację rękopisem, tłumaczy się ze wszystkich współczesności i wskazuje na zgodność przedstawionych w utworze realiów XVII wieku z ówczesną rzeczywistością. Faruk daje świadectwo prawdziwości dzieła, chociaż wyznaje, iż nie znalazł żadnych informacji o samym tekście. Historyk prosi także, aby uważać go za autora, gdyż mimo wszystko zniekształcił utwór, poddając go obróbce. Pamuk w *Białym zamku* oferuje więc historyczną fikcję werystyczną, buduje metanarrację, która ma uwiarygodnić opowieść. Posługuje się postaciami historycznymi, opisuje Stambuł XVII wieku w sposób zgodny z jego historią, chociaż świadectwo dane przez bohatera literackiego jest niewiarygodne<sup>5</sup>.

Podobnie jak Alberto, Pamuk wypełnia akcję utworu licznymi retrospekcjami, pokazując w ten sposób, że nasza osobowość jest zależna od tego, co przeżyliśmy i jak o tym pamiętamy. Metamorfoza bohaterów możliwa jest dzięki przekazywaniu „swojej historii” przyjacielowi i wyrażaniu się siebie samego. U Pamuka, dokładnie tak jak u Alberta, proces kumulacji doświadczeń i możliwość przekazania wiedzy o nich drugiemu człowiekowi są podstawowymi warunkami zaistnienia metamorfozy.

<sup>5</sup> W posłowniu do *Białego zamku* Pamuk wykazuje, które zdarzenia powieściowe pokrywają się z faktami historycznymi, a które są zaczerpnięte z innych okresów bądź całkowicie wymyślone. W ten sposób dekonstruuje możliwość odczytania utworu jako powieści historycznej. Zob. O. Pamuk, *Biały zamek*, przeł. A. Akbike Sulimowicz, Kraków 2009, s. 75. Wszystkie cytaty będą podawane za tym wydaniem i lokalizowane bezpośrednio w tekście głównym, dodatkowo opatrzone literami „BZ”.

### Kwestia niesamowitości

Nie należy jednak sądzić, iż *Ester* i *Biały zamek* utrzymane są w konwencji realistycznej. Chwyty uprawdopodobniające są potrzebne obu pisarzom, aby oswoić niezwykłość sytuacji, w której znajdują się bohaterowie. O ile w przypadku *Białego zamku* można mieć wątpliwości co do genologii utworu, o tyle *Ester* prezentuje realizm magiczny przetworzony przez poetykę postmodernistyczną. Elementy niesamowitości pojawiające się w utworze Alberta wiążą się przede wszystkim z magicznym postrzeganiem czasu – obok linearnego przebiegu historii da się zauważyć pewien bezczas, w którym poruszają się bohaterowie. Szczególnie dla Aristidesa nie ma bowiem żadnego ogranicznika wspomnień, tak jakby jego życie było wieczne. *Ester, gdzieś tam* najbardziej zbliża do realizmu magicznego nieustanna oscylacja między możliwością racjonalizacji wydarzeń a ich niewytłumaczalną proveniencją. Postacią graniczną<sup>6</sup> jest w tej powieści Aristides Antunez zwany Larrym Po. Istnieje wiele tożsamości bohatera, który jest aktorem, a więc w pewien sposób może on legitymować się osobowościami swoich ról, Aristides wręcz czuje się poszczególnymi postaciami z teatru. Zdolności metamorficzne bohatera mają więc podłoże racjonalne, chociaż dotyczą sfery metafizycznej, której nie sposób wytłumaczyć rozumem.

Podobnie wyglądają spotkania Larry'ego z tajemniczym Abdulem Merimee, z którym aktor miał się zaznajomić w młodości, niedługo po pierwszej randce z tytułową Ester. Merimee otrzymuje od chłopca papierosa i w zamian przepowiada mu, iż będzie cierpiał z miłości, po czym odchodzi, niemal rozptywając się w powietrzu. Larry przypomina sobie (lub też spotyka na jawie) jego żebraczą postać w momencie, gdy umiera. Wówczas Merimee dopala drugą połowę papierosa i odjeżdża wraz z mężczyzną w nikomu nieznanym miejscu. Bohaterowie oddalają się niczym dwa duchy.

<sup>6</sup> Jako postać graniczną rozumiem bohatera, który jest „zawieszony” pomiędzy światem żywych a światem umarłych. Przywracanie harmonii pomiędzy tymi dwoma sferami jest jednym z elementów realizmu magicznego, na co wskazuje K. Mroczkowska-Brand. Zob. K. Mroczkowska-Brand, dz. cyt., s. 249–250.

Skądinąd wiemy jednak, że w tym samym momencie Lino decyduje się oddać życie za przyjaciela. Wygląda to tak, jakby ciało Aristidesa Antuneza zostało uwolnione, jego dusza umarła i mogła spokojnie odejść z tego świata (lub tylko z Hawany, ostatecznie nie wiadomo) w chwili, gdy Larry Po otrzymał „nowe ciało”. Można przypuszczać, że Larry-Lino będzie żył dopóty, dopóki nie znajdzie swojego następcy i nie przyłączy kolejnej roli do bogatego już wachlarza osobowości zmarłego przyjaciela. Metamorfoza jest więc czymś więcej niż tylko zamianą osobowości, krotoczwilą w nudnym i ułożonym świecie – jest swojego rodzaju zwielokrotnieniem tożsamości czy też dusz tych, którzy przedłużają egzystencję tajemniczego Larry'ego Po.

Warto w tym miejscu przywołać podobieństwo *Ester, gdzieś tam* do filmu *Być jak John Malkovich* Spike'a Jonze'a, w którym bohaterowie odnajdują portal do głowy Malkovicha i dzięki temu przejściu mogą żyć w jego ciele. Craig Schwartz odkrywa tajne stowarzyszenie, które wybranego dnia „wchodzi” do głowy aktora, aby żyć jego życiem i w ten sposób ochronić się przed śmiercią. Zabieg ten można przeprowadzać także na pierwotnym bohaterze, który dziedziczy portal. Z filmu nie dowiadujemy się, jak długo trwa precedens. Przyglądając się jednak liczebności stowarzyszenia, można przypuszczać, że antenatów Malkovicha tworzyło wielu ludzi „żyjących” w nim. Liczba tożsamości, które wchłania człowiek posiadający portal, w każdym pokoleniu zwielokrotnia się i zawsze odnajduje kontynuację w egzystencji potomka. Przenosząc te spostrzeżenia na wrażenia lekturowe, skłonna jestem przypuszczać, że zarówno Aristides, jak i Lino są tylko kolejnymi postaciami, które „wchodzą” w Larry'ego Po, świadomie anektującego nowe tożsamości.

Niesamowitość *Białego zamku* kształtuje się inaczej niż w powieści Alberta. Przede wszystkim Pamuk trzyma się przedstawienia realistycznego tak bardzo, iż element podważający racjonalność świata zadziwia bohaterów. Fizyczne podobieństwo, jakie wykazują mężczyźni, jest dla Wenecjanina szokujące i niezwykle:

Zobaczyłem jakiegoś mężczyznę, może kilka lat starszego ode mnie. Spojrzawszy mu w twarz, osłupiałem i struchlałem jednocześnie. Był uderzająco do mnie podobny. Właściwie był mną! W pierwszej chwili tak właśnie pomyślałem. Jakby

ktoś postanowił ze mnie zakpić i gdy ja przechodziłem przez jedne drzwi, on w tej samej chwili wpuszczał przez drugie jeszcze jednego mnie [...] (BZ, s. 75).

Bliźniacze podobieństwo jest czymś wyjątkowym, zjawisko to wywołuje zdziwienie bohaterów. Wykrzyknienia, którymi Wenecjanin opatruje swoje wypowiedzi, poświadczają tylko, jak wiele emocji budzi w nim obcowanie z identycznie wyglądającym Hodżą: „Obaj byliśmy jedną i tą samą osobą! Teraz to było dla mnie oczywiste. Zastygłem jak sparaliżowany, jakby mnie ktoś skrępował” (BZ, s. 105).

Niezwykłość metamorfozy przedstawionej w *Białym zamku* polega więc na zdziwieniu wywołanym podobieństwem bohaterów oraz na aurze cudowności, jaka towarzyszy ich spotkaniu. Pamuk sięga po poetykę realizmu, aby podkreślić dziwność zdarzenia przekraczającego możliwości poznania bohaterów. Takie przedstawienie kieruje w stronę interpretacji metamorfozy jako cudownej. Przemiana, jak okazuje się w toku lektury, pełni funkcję przywracania harmonii świata, gdyż dopiero po niej bohaterowie odnajdują miejsce, jakiego w życiu szukali.

### Rola przyjaźni w relacji męsko-męskiej

Zarówno w *Białym zamku*, jak i w *Ester, gdzieś tam* przedstawione są dwie pary mężczyzn. U Pamuka są to bliźniaczo do siebie podobni Wenecjanin i Hodża (turecki mędrzec). Relację tę można odczytywać jako spotkanie z Innym. Natomiast u Alberta są to dwaj Kubańczycy – Lino Catala i Aristides Antunez.

Każdy z bohaterów jest samotny i być może dlatego nie waha się, aby zaufać drugiemu. Zarówno bohaterowie Alberta, jak i Pamuka poznają się dość przypadkowo, jako już dojrzały mężczyźni. Pisarze stosują ten chwyt, aby usprawiedliwić konieczność mówienia o przeszłości. Co innego jednak leży u podstaw chęci odkrywania życiorysu towarzysza w obu powieściach.

U Alberta poznawanie się przyjaciół odbywa się przez wracanie do przeszłości rasowego podrywacza Larry’ego i odszukiwanie jego dawnych kochanek, w tym tytułowej Ester, a także przez odkrywanie mentalnego podobieństwa między starcami. Im więcej o sobie wiedzą, tym bardziej

utwierdzają się w przekonaniu, że obaj żyli w tym samym chronotopie, dotknięci takim samym doświadczeniem bycia poza Historią:

Opowiadając sobie wzajemnie własne biografie, odkryli, że żaden z nich nie brał udziału w Kampanii Alfabetyzacji ani w parcelacji przeprowadzonej w ramach Reformy Rolnej, ani w walkach w Zatoce Świń czy na plaży Grión, ani w Kryzysie Rakietowym w październiku tysiąc dziewięćset sześćdziesiątego drugiego roku, ani w Walce z Bandytami z Escambray, pasma górskiego w centrum wyspy, ani w tak zwanej Ofensywie Rewolucyjnej z końca lat sześćdziesiątych, ani w Kampanii Cukrowniczej Dziesięciu Milionów, ani w instytucjonalizacji kraju, ani w internacjonalistycznych misjach, ani w aktach potępienia lat osiemdziesiątych, ani w oddziałach szybkiego reagowania, jednym słowem w żadnym istotnym, dobrym czy złym, rozdziale tych naprawdę trudnych lat. Dwaj nic nieznaczący Kubańczycy, telewizyjny statysta i ponury linotypista z drukarni przez czterdzieści cztery lata błakali się po obrzeżach epopei, co wynikało nie tyle z ich politycznych poglądów, najwyraźniej kontestatorskich lub co najmniej gorzko obojętnych, ile z dużo mniej wzniosłych przyczyn: historia nigdy nie wzięła ich pod uwagę. Ani oni jej, trzeba przyznać (E, s. 133).

Larry i Lino wychowani są także w tej samej kulturze, mieszkają w tym samym mieście, poznawanie swoich narracji ma zatem u Alberta w pewnej mierze charakter odkrywania samego siebie w drugim człowieku. Dlatego Larry już na początku znajomości „zrównuje” ze sobą przyjaciela i symbolicznie otwiera przed nim mieszkanie: „Mój dom jest twoim domem. Zapraszam cię na obiad jutro lub pojutrze, Lino” (E, s. 30). Aristides wierzy też, iż jest to „przyjaźń od pierwszego wejrzenia” (E, s. 28).

W utworze Pamuka chęć jak najlepszego poznania się przez bohaterów wynika w dużej mierze z fascynacji wzajemną innością. Przyznać jednak trzeba, że to Hodży bardziej zależy na poznaniu Wenecjanina, którego neapolitańskie pochodzenie jest powodem zazdrości tego pierwszego.

Używając słownika Spivak<sup>7</sup>, można powiedzieć, że Hodża postrzega siebie w tej relacji jako subalterna, co zręcznie wykorzystuje Wenecjanin:

Trzy dni później wróciłem do tematu i zorientowałem się, że nadal chce rozmawiać o tamtych. Byłem skłonny prowadzić naszą grę, bo jakkolwiek na to patrzeć, sam fakt, że się tym zajął, pozwalał żywić pewną nadzieję. Powiedziałem mu, że tamci

<sup>7</sup> Zob. G. Spivak, *Can the Subaltern Speak?*, w: *Marxism and the Interpretation of Culture*, red. C. Nelson, L. Grossberg, Urbana, Illinois 1988, s. 271–313.

w Europie patrzą na swoje odbicia częściej niż ludzie tutaj. Nie tylko w pałacach królów, książąt, arystokracji, lecz także w domach zwykłych ludzi nie brakowało starannie oprawionych luster. [...] Wierzył w każde moje słowo [...] (BZ, s. 76).

Wenecjaninowi nie udało się jednak wykorzystać tej sytuacji, aby podporządkować sobie Hodżę. Zauważywszy, iż uczonego dotyka kompleks tożsamości, próbuje go rozszłościć: „Z irytacją szukałem słów, by mu dopiec. Wypaliłem w końcu bez zastanowienia, sam w to nie wierząc: człowiek sam musi odkryć, kim jest, ale hodża nie ma do tego dość odwagi” (BZ, s. 76). Sprowokowany Hodża zmusza towarzysza do odkrycia swojej osobowości. W ten sposób, rozkazując Wenecjaninowi sporządzić własny życiorys, otrzymuje „dostęp” do tożsamości niewolnika. Poznając, kim jest Wenecjanin, Hodża uprzytamnia sobie także to, kim sam mógłby się stać. Wcielając swój pomysł w życie, powoli przywłaszcza sobie doświadczenia i przeżycia cudzoziemca. Od tego momentu rozpoczynają się długotrwała metamorfoza i wzajemne przenikanie bohaterów, czemu sprzyja niezwykle podobieństwo mężczyzn.

Każda postać po „zapoznaniu się” z osobowością, którą ma przyjąć jako własną, musi zdecydować, czy chce być kimś innym. Zanim się to stanie, bohater powinien jednak „dowiedzieć się”, kim jest. Metamorfoza wydaje się niemożliwa bez pozytywnego odniesienia do postaci, w którą chce się przeobrazić. Dlatego relacje pomiędzy bohaterami są tak intensywne, a oni sami starają się dowiedzieć o sobie możliwie jak najwięcej. Skoro metamorfoza jest finałem utworów, to mężczyźni muszą się ze sobą zaprzyjaźnić. W obu powieściach uczucie to zostaje spotęgowane – w konsekwencji bohaterowie właściwie zakochują się w sobie:

Kochałem go. Kochałem to jego nienaturalne podniecenie wyolbrzymionymi sukcesami, niekończące się plany, spojrzenia, jakie rzucał na wnętrze własnej dłoni, gdy mówił, że teraz już na pewno będzie miał padyszacha w garści. Nawet przed samym sobą bałem się przyznać, że obserwując jego gesty i codzienne zachowania, miałem wrażenie, że widzę siebie (BZ, s. 133).

Nawet o tym nie wiedząc, Larry wyjaśnił jego wątpliwości na wpół świadomym stwierdzeniem: „Czyż nie istnieje przyjaźń od pierwszego wejrzenia? Przyjaźń to też romans” (E, s. 114).

## Dlaczego jestem tym, kim jestem?

Aby móc opowiedzieć cokolwiek o sobie, bohaterowie stawiają bardzo ważne pytanie o swoją tożsamość. W *Białym zamku* Wenecjanin pisze rozprawę zatytułowaną *Dlaczego jestem tym, kim jestem?*, w *Ester*, gdzie tam problem nie został bezpośrednio nazwany, jednak Alberto przydaje bohaterom różne imiona, a to, kim są, zależy od nazwiska, które wybierają.

Problem tożsamości związał Alberto z aktorstwem Aristidesa i teatralizacją świata oraz ze śmiercią Larry’ego. Sytuacja egzystencjalna bohaterów przedstawia się następująco: jeden z nich może być, kim zechce, i nie ma jednej osobowości, jego życie to nieustanna gra, gdyż jest aktorem, drugi zaś jest człowiekiem przeciętnym, który po śmierci żony czuje się tak samotny, iż przeżywa symboliczny moment śmierci mentalnej:

Lino Catalá umierał z minuty na minutę, ponieważ z minuty na minutę przywalały go wszystkie niepowodzenia, jak kamienie sypane przez Maruję na jego ciało i grzebiące je pod stertą gruzu. Samotność stanie się jego piekłem (E, s. 24).

Lino wydaje się hawańską wersją *everymana*. Dzięki temu, że nie czuje się kimkolwiek, może stać się każdym. Natomiast Larry potrafi być, kim tylko zechce dzięki umiejętności gry aktorskiej, którą uważa za swój atut:

Kładę znak równości pomiędzy tym, co przyprawia o dreszcz przerażenia, a tym, co majestatyczne, tym, co powszednie, i tym, co podniosłe, tym, co próżne, i tym, co subtelne, tym, co powierzchowne, i tym, co głębokie, tym, co jest partactwem, a co genialnością. Mam nad tobą pewną przewagę, ponieważ jestem aktorem i co chwilę zmieniam skórę. [...] Przez te wszystkie lata prywatnych występów szukałem kogoś, kto będzie mi bił brawo, widza i świadka, kogoś takiego, jak ty. Przyjaciela (E, s. 27, 28).

Życie jest grą, Lino. Trzeba grać. Obstawiać. Bawić się. Nie ma sztuki bez ryzyka, uwierz mi. Kto nie gra, przegrywa, kolego (E, s. 32).

Lino daje się wciągnąć Larry’emu w żonglerkę tożsamościami, ponieważ nie ma nic do stracenia. Nie ma zresztą żadnej innej opcji poza akceptacją proponowanej przez aktora gry, dzięki której może mu towarzyszyć i nauczyć się jego sposobu patrzenia oraz poruszania się w świecie, tym bardziej, iż nikt nie wie, kim jest Aristides:

Na chrzcie dano mi Aristides Antunez, ale byłem, a raczej jestem, Abdulem Simbelem, Benitem O'Donnelem, Pierre'em Merimee, Eduardem Sanpedro, Lucasem Vasallo, Placidem Gutierrezem, Elizabeth Bruhl i Larrym Po. Wszyscy sumiennie kochaliśmy 68 kobiet i jednego dentystę (E, s. 37).

Dla Larry'ego nie występuje w ogóle problem z multiplikacjami osowości. Odwrotnie niż Lino, Larry jest każdym, a więc w gruncie rzeczy nikim. Aktor uważa też, że „życie jest iluzją” (E, s. 31). Z tej maksymy płyną ważne wnioski: nic nie dzieje się naprawdę, dzięki iluzji wszystko może się wydarzyć. Alberto stawia w ten sposób bardzo ważne pytanie o to, co jest prawdą, czy istnieje w ogóle taka wartość. Ustami Aristidesa udziela negatywnej odpowiedzi, podważając jednocześnie stałość tożsamości i prawdę o byciu sobą:

Dla jednych byłem inżynierem O'Donnelem, dla innych akwarelistą Merimee, a jeszcze dla innych doktorem Sanpedro czy przedsiębiorcą Simbelem. Aristidesem czuję się tylko wtedy, kiedy wspominam Ester, co zresztą zdarza mi się coraz rzadziej [...] (E, s. 32).

Lino, którego nie satysfakcjonuje własne życie, przeobrazi się w przyjaciela z nadzieją, iż wreszcie będzie mógł stać się k i m ś, zaznać szczęścia u boku ukochanej kobiety, puszczając w niepamięć życiową porażkę poprzedniego „ja”. Przyjęcie tożsamości przyjaciela jest także poświęceniem swojego życia dla niego. Lino w momencie, w którym staje się Larrym, wybiera własną śmierć zamiast śmierci Aristidesa (E, s. 200) i oddaje mu swoje ciało i umysł, aby mężczyzna mógł żyć dalej. Jest to niezwykle teatralny gest, a samo postępowanie Lina może być odczytywane jako przejście nie tożsamości, ale roli.

Sytuacja wyjściowa w *Białym zamku* jest nieco inna, bowiem bohaterowie wiedzą, kim są, ich tożsamość jest ustalona, a przynajmniej tak im się wydaje<sup>8</sup>. Zachwianie się pewności Wenecjanina co do własnej oso-

<sup>8</sup> Wenecjanin, który jest narratorem przedstawionego w powieści manuskrytu, w ten sposób opisuje siebie sprzed momentu poznania Hodży: „Byłem wtedy innym człowiekiem, którego matka, narzeczona i przyjaciele nazywali zupełnie innym imieniem. Od czasu do czasu widzę w snach tego kogoś, kto był mną [...]. Ten człowiek [...] miał dwadzieścia trzy lata, studiował nauki ścisłe i humanistyczne we Florencji oraz Wenecji i był przekonany, że zna się na astronomii, matematyce, fizyce, a tak-

owości było skutkiem wstrząsu wywołanego ujrzeniem człowieka tak podobnego do siebie.

Przełomowym momentem w akcji utworu jest refleksja Hodży nad tożsamością. To on stawia Wenecjaninowi najważniejsze w całej powieści pytanie:

Pewnego dnia pod wieczór tuż pod moimi drzwiami rozległo się skrzypienie podłogi. Spokojnym głosem, jakby chodziło o zwykłe, codzienne sprawy, Hodża zapytał: „Dlaczego jestem tym, kim jestem?” (BZ, s. 73).

Chwila, w której Hodża zmusza przybysza do refleksji nad swoją osowością, jest ważna, gdyż dzięki namysłowi bohaterowie mają sposobność lepiej się poznać i zrozumieć.

Hodża także próbuje zapisywać swoje wspomnienia. Żartuje nawet, że powinien wraz z Wenecjaninem przeglądać się w lustrze. Uświadamianie sobie fizycznej identyczności budzi w Hodży chęć sprawdzenia podobieństwa psychicznego pomiędzy nim a Wenecjaninem. Spisywanie wspomnień ma więc charakter eksperymentu, w wyniku którego mężczyźni mają odpowiedzieć na pytanie zadane przez mędrca:

Potem przyszedł do mnie i powiedział, że powinniśmy zapisać podstawową myśl: tak jak patrząc w lustro, człowiek może opisać swą powierzchowność, tak patrząc we własne myśli, może opisać istotę siebie. Ta błyskotliwa idea, wyrażona trafnym porównaniem i we mnie wzbudziła entuzjazm. Natychmiast zasiedliśmy po obu końcach stołu. Tym razem ja także, choć trochę dla żartu, napisałem u góry kartki: „Dlaczego jestem tym, kim jestem?” (BZ, s. 83).

Wenecjanin szybko orientuje się, co pragnie uzyskać Hodża przez wspólne opisywanie przeszłości. Zaczyna więc koloryzować i wymyślać własną przeszłość, przypisując sobie wiele występków, których w rzeczywisto-

że malarstwie. Oczywiście był zadufany w sobie. Pochłonął wszystko, co stworzono przed nim, i z pogardą wydymał na to wargi, pewny, że stworzy dzieła doskonalsze. Wiedział, że nie ma sobie równych, że jest od wszystkich mądrzejszy i bardziej twórczy. Krótko mówiąc – był zwyczajnym młodym człowiekiem. Gdy musiałem sobie wymyślać własną przeszłość, co zdarzało się często, nie chciało mi się wierzyć, że ten młodzian, który z ukochaną rozmawiał o swych pasjach i planach, świecie i nauce i który jej podziw przyjmował jako coś zupełnie naturalnego, to ja sam” (BZ, s. 14–15).

ści nie popełnił. Wywołuje to efekt pozornego obrzydzenia i agresję u Hodży:

Wyczułem jedynie, że zaciekawiło go, jak mogłem ścierpieć bycie takim złym człowiekiem. Niewykluczone, że od tego momentu nie chciał już stać się mną i był gotów do końca pozostać sobą. Oczywiście zdawał sobie sprawę, że to również rodzaj gry (BZ, s. 85).

Hodża nie rezygnuje jednak z marzenia o staniu się innym człowiekiem. Chociaż występki Wenecjanina budzą w nim negatywne emocje, plany uczonego nie zmieniają się.

### Przebieg metamorfozy

„Sobowtórze” obcowanie ze sobą mężczyzn staje się koniecznością, podobnie jak samo przeobrażenie. Wspólnie podejmowana praca, wizyty u sułtana, opowiadanie sobie przeszłości, a także codzienne życie wiodą bohaterów do nieuchronnej metamorfozy, co z przerażeniem odkrywa pewnego dnia Wenecjanin:

Położył mi rękę na ramieniu, stanął obok, jakbym był jego kolegą z dzieciństwa, któremu może się wyżalić. Ścisnął palcami mój kark i przyciągnął mnie do siebie. „Chodź, razem popatrzymy w lustro”. Spojrzałem i w świetle lampy po raz kolejny spostrzegłem, jak niezwykle jesteśmy do siebie podobni. Przypomniałem sobie: tego samego wrażenia doznałem, gdy zobaczyłem go po raz pierwszy, czekając na posłuchanie u Sadika Paszy. Wtedy widziałem kogoś, w kogo miałem się przeobrazić. Wtedy zrozumiałem, że to on miał stać się kimś takim jak ja. Obaj byliśmy jedną i tą samą osobą. Teraz było to dla mnie oczywiste. Zastygłem jak sparaliżowany, jakby ktoś mnie skrępował (BZ, s. 105).

Dalej metamorfoza rozwija się błyskawicznie. Hodża zdradza Wenecjaninowi, że zaplanował to przeobrażenie, a ten, jako niewolnik, właściwie nie będzie miał w tej sytuacji możliwości wyboru:

W pewnym momencie oświadczył, że zamierza kontynuować od miejsca, w którym ja się zatrzymałem. Wciąż na wpół nadzy staliśmy przed lustrem. Miał zająć moje miejsce, a ja jego – wystarczy, że zamienimy się ubraniami, on zgoli brodę, a ja ją zapuszczę. Ten pomysł sprawił, że nasze podobieństwo, bezlitośnie ujawnione przez zwierciadło, stało się jeszcze bardziej przerażające. Moje nerwy napięły się do granic możliwości, gdy usłyszałem, że mam go wyzwolić, a wtedy on wróci jako ja do mojej ojczyzny (BZ, s. 107).

Sam pomysł na metamorfozę można również interpretować jako realizację snu zrelacjonowanego uczoneму przez cudzoziemca:

Kiedyś, plotąc trzy po trzy, opowiedziałem mu swój sen: oto on jako ja wraca do mojego kraju i żeni się z moją narzeczoną. Na ślubie nikt nie zauważa zamiany, tymczasem ja przyglądam się zabawie przybrany w turecki strój, spotykam moją matkę i dawną ukochaną, teraz szczęśliwą panną młodą. Obie mnie nie poznają, odwracają się i odchodzą, a ja budzę się zalany łzami (BZ, s. 54).

Bez względu jednak na motywację przemiany, nie byłaby ona możliwa, gdyby Wenecjanin nie towarzyszył Hodży we wszystkich zajęciach, dzięki czemu uczonego miał okazję wtajemniczyć go w dworskie życie. Mędrzec pozwalał na konwersacje cudzoziemca z sułtanem, przez co ten mógł dowiedzieć się, jak powinien zachowywać się przed padyszachem, gdy nie będzie przy nim niewolnika, gdy będą rozmawiać w cztery oczy. W ten sposób uczonego mógł zniwelować różnice pomiędzy własnym zachowaniem a zachowaniem cudzoziemca.

Dzięki tym zabiegom Wenecjanin tracił poczucie własnej tożsamości. Tylko momentami spostrzegał, że zupełnie dobrowolnie zajmuje miejsce, które do tej pory należało tureckiemu uczonemu: „Miałem wrażenie, że moja osobowość niepostrzeżenie opuszcza ciało i łączy się z osobowością Hodży, a jego osobowość w ten sam sposób łączy się z moją [...]” (BZ, s. 149–150).

Kolejnym etapem na drodze do całkowitego przeobrażenia było uzmysłowienie Wenecjaninowi przez Hodżę zmiany, jaka dokonała się w niewiernym. Otóż Wenecjanin jak gdyby porzucił wcześniejszą tożsamość, przestał być „sobą”, a więc Hodża, stając się nim, nie zabrałby mu niczego. W momencie uświadomienia sobie przez przybysza przemiany nie ma już możliwości powrotu do „dawnego ja”:

Jednej z takich nocy, gdy oddając się własnym marzeniom, niewiele ze sobą rozmawialiśmy, Hodża stwierdził nagle, że bardzo się zmieniłem, że jestem teraz zupełnie kimś innym. Ból przeszył mi żołądek, a ciało oblał pot. Chciałem zaprzeczyć, powiedzieć, że się myli, że jestem taki, jak dawniej, że wciąż jesteśmy do siebie podobni i powinien się interesować mną tak samo, jak to niegdyś czynił, że istnieje jeszcze wiele, wiele rzeczy, o których możemy porozmawiać, ale Hodża miał rację. Mój wzrok padł na portret, przyniesiony tego ranka od malarza i zostawiony pod ścianą. Zmieniłem się. [...] Podobał mi się jednak ten nowy stan. Więc milczałem (BZ, s. 162, 163).

Ostateczna przemiana dokonuje się podczas oblężenia tytułowego białego zamku. Wcześniej sułtan zlecił Hodży stworzenie maszyny wojennej nowego typu. Metalowy potwór skonstruowany przez uczonego przeraża stambulczyków. Podczas wędrówki maszynieria Hodży nie tylko spowalnia podchód, ale także jest uważana powszechnie za przyczynę niepowodzeń armii sułtańskiej. Bunt obraca się przeciwko strasznej broni oraz przeciwko Wenecjaninowi, czego Hodża od początku się spodziewał. Obcokrajowcowi, jako niewiernemu niemiłemu Allahowi, grozi śmierć, musi więc uciekać. Zamiast niego salwuje się jednak Hodża, który tylko czekał na odpowiedni moment. W taki oto sposób narrator wspomina chwilę rozstania i ostateczną „zamianę” tożsamości:

Nie był rozmowny, spieszył się. Podniecony, jak ktoś, kto wybiera się w podróż. Oznajmił jeszcze, że na dworze jest gęsta mgła. Zrozumiałem.

Do świtu rozmawialiśmy o tym, co zostawiłem w moim kraju, opisałem mu, jak znaleźć nasz dom. Opowiedziałem o poważaniu, jakim cieszyła się moja rodzina we Florencji i Empoli, o matce, ojcu, rodzeństwie i ich przyzwyczajeniach, podawałem przy tym drobne szczegóły pomagające zidentyfikować te osoby. Im więcej mówiłem, tym wyraźniej przypominałem sobie, iż już mu o tym wspominałem, na przykład o dużym znamieniu na plecach młodszego brata. [...] Bez pośpiechu i bez słowa zamieniliśmy się ubraniami. Wręczyłem mu pierścień oraz medalion, który tyle lat przed nim ukrywałem. Wewnątrz był portret prababki i pukiel włosów narzeczonej, który posiwił. Chyba mu się spodobał; zawiesił go sobie na szyi. Potem wyszedł z namiotu. Obserwowałem, jak powoli, bezgłośnie znika we mgle. Świtało już. Byłem wyczerpany, wyciągnąłem się więc na jego posłaniu i zasnąłem (BZ, s. 187–188).

Hodża odchodzi jako Wenecjanin, Wenecjanin pozostaje, by być Hodżą. Dzięki znacznie późniejszym odwiedzinom dawnego rodaka, Wenecjanin-Hodża dowiaduje się, iż stambulski mędrzec ożenił się z jego narzeczoną, która w tym czasie zdążyła owdowieć po pierwszym mężu, i obecnie prowadzi spokojne życie. On sam zamieszkał w wiejskich posiadłościach Hodży, od czasu do czasu wspominając swoją przygodę.

Fizyczne podobieństwo tylko pomogło dokonać się przeobrażeniu, jednak prawdziwym warunkiem niezbędnym dla zaistnienia metamorfozy było wzajemne poznanie i miłość, tak głęboka, iż brzemienne w poświęcenie swojego życia. Zarówno Hodża, jak i Wenecjanin zyskali na metamorfozie. Dopiero po przeobrażeniu każdy z nich znalazł się na miejscu,

jakiego szukał w życiu. Przemiana była nieuświadomionym celem egzystencji każdego z nich.

Nieco inaczej przeobrażenie przedstawia się w książce Alberta. Naczelną różnicą jest brak projekcji metamorfozy przez bohaterów. Larry i Lino poznają się przypadkowo po śmierci żony Lina, Maruji. Mężczyźni, będący już w podeszłym wieku, zaprzyjaźniają się, aby nie czuć przed śmiercią dojmującej samotności. Bohaterowie, tak jak w powieści Pamuka, nie są zadowoleni z własnego losu: Lino uświadamia sobie, iż jego pożycie z żoną nie było udane, kobieta szukała szczęścia poza małżeństwem, natomiast Larry to podrywacz, który nigdy nie zaznał spokoju w życiu rodzinnym, gnany potrzebą coraz to nowych romansów.

Akcję utworu napędzają trzy wątki: pierwszym są wspomnienia Lina i refleksje dotyczące jego życia, wątek drugi to odwiedziny hawańskich kochanek Larry’ego, których dane mężczyzna skrupulatnie zapisuje, trzecim i najważniejszym wątkiem są zaś poszukiwania pierwszej miłości Larry’ego – tytułowej Ester. Starzec odnajduje ukochaną przyjaciela i umawia z nią Larry’ego. Kiedy ten umiera, Lino zamierza spotkać się z kobietą jako Larry, by w ten sposób spełnić wielkie marzenie Aristidesa. Lino ma jednak także prywatny powód – staje się Larrym, aby zacząć żyć w sposób, w jaki nigdy nie miał odwagi. Żyć naprawdę.

Decyzja o przemianie podjęta jest przez Lina w sposób spontaniczny, jednak metamorfoza jako potencjalna możliwość egzystencjalna stanowi swego rodzaju lejtmotyw – jest wyrażana aktorstwem i teatralizacją świata, którą demaskował Aristides za pomocą podkreśleń, że może być, kim tylko zechce. Aktorstwo Larry’ego obnaża najistotniejszy aspekt przemiany, tj. jej wolicjonalny charakter.

Tak jak w przypadku *Białego zamku* przemianę umożliwiło fizyczne podobieństwo bohaterów, tak w *Ester, gdzieś tam* warunkiem spełnienia metamorfozy były nieustalona tożsamość bohaterów, szczególnie Larry’ego, oraz „magiczne” zdolności Lina: „Lino osobiście poznał Lezameę. Przysięgam ci, Ismaelu. Jest, nomen omen, linotypistą. Jego przydomek, Magik, wiąże się właśnie z tym spotkaniem” (E, s. 52). Metamorfozy, które przeżywał aktor, były nieodłącznym elementem życia, nie pracy. Istotne jest to, że Larry nie grał, lecz czuł się osobą, w którą się wcielał. Aristides



zdradza też przyjacielowi, że tak naprawdę stale jest kimś innym, i to w dle własnego uznania. To on przedstawia możliwości wyboru tożsamości i uśmiercania dotychczasowego ego:

Duch Larry'ego zagościł we mnie z takim uporem, że nikt już, zwracając się do mnie, nie używa mojego imienia, tylko imienia tego tajemniczego człowieka Wschodu, o którym niewiele było wiadomo, nawet wśród bohaterów dramatu: nieliczne plotki na mój temat były tak sprzeczne, że detektyw, któremu zlecono wyjaśnienie morderstwa, stwierdził, iż nieboszczyk był kilkoma osobami jednocześnie, z których żadna nie była naprawdę ważna. [...] Z czasem staliśmy się jedną osobą.

– A co się stało z Lucasem? [Lucas – poprzednie wcielenie Aristidesa – przyp. K.K.].

– Zlikwidowałem go, Lino.

Aktor Lucas Vasallo przyjmował na swoje barki wszystkie moje frustracje. Zachowałem po nim niewiele miłych wspomnień. Cztery lata temu pochowałem go na nabrzeżnym bulwarze, naprzeciwko hotelu Nacional. Nie jest łatwo, przyznaję, pogrzebać samego siebie (E, s. 33).

Momentem zwrotnym w relacji jest pomieszanie ról: „Poniedziałek, siedemnastego listopada dwa tysiące trzeciego roku. Wszyscy zapomnieli swoją rolę. Dzisiaj powinienem przywdziać skórę Eduardo Sanpedro. Tego właśnie szukałem. Strona czterdziesta pierwsza” (E, s. 85). Odwiedzanie kochanek wiązało się z przecuciem śmierci, które dręczyło Larry'ego, a rozpad świata wynikał z chwilowej niemocy bohatera. Aby przedstawienie mogło się odbyć, potrzebna była jego obecność i chociaż chwilowe poczucie siły: „Wiem, że zacznie się przedstawienie. Muszę być obecny we własnym dziele. Jestem jego autorem” (E, s. 56). Tego dnia bohater po raz pierwszy zabiera Lina do jednej z dawnych kochanek. W ten sposób „przyucza” przyjaciela do przejęcia jego osobowości, a raczej sposobu postępowania i strategii działania; pokazuje mu swoje życie tak, aby Lino zechciał się w niego przeobrazić.

Im bliżej zakończenia utworu i pełnej metamorfozy, tym więcej dowiadujemy się o naturze Larry'ego i jego potrzebie przeobrażeń. Wszystko wskazuje więc na to, że Lino ma być kontynuatorem jego cyklu przemian - dlatego otrzymuje od przyjaciela tyle informacji i zostaje wtajemniczony w jego erotyczne dokonania.

Moment śmierci Aristidesa podkreślają niesamowite wydarzenia towarzyszące odejściu Larry'ego: w dniu odejścia starca ludzie na balkonach

grają sztuki Virgillego, wieje nienaturalnie silny wiatr. W pewnym momencie aktor zaczyna majaczyć, recytując swój rodowód, by móc powrócić do tożsamości Aristadesa Antuneza i uwolnić rolę Larry'ego Po dla Lina, któremu będzie dane ją grać (zob. E, s. 180). Aristides w godzinie śmierci spotyka wspomnianego już żebraka, Abdula Merimee. W tym momencie ciało i dusza Aristidesa rozłączają się – fizycznie mężczyzna pogrąża się w letargicznym śnie, w którym umiera, natomiast jego dusza odjeżdża pociągiem wraz z żebrakiem. Jego zwłoki identyfikuje Isamel, krewny Aristidesa, który zanoszą rzeczy Larry'ego do Lina, ofiarowując mu ubrania – pozostałość po przyjacielu. Przy okazji Isamel zauważa, że linotypista dziwnie się zachowuje: „Od mojej wizyty u nich zachowywał się w nietypowy dla siebie sposób” (E, s. 197).

Lino w przebraniu Larry'ego ucieka z domu, krewni spostrzegają jego sylwetkę na trzy sekundy (E, s. 199), po czym mężczyzna znika. Starzec umiera dla nich także fizycznie, przestaje być sobą i odchodzi jako Inny. Odchodzi jako Larry Po: „Lino Catala zdecydował, że tym, który zmarł, był on sam. Od chwili tego odkrycia na zawsze już pozostanie Larrym Po” (E, s. 200). Metamorfoza, dokonująca się przez około 6–7 tygodni zawiązywania relacji pomiędzy mężczyznami (zob. E, s. 123), uwieczniona zostaje przebraniem Lina w rzeczy Larry'ego, a więc stworzeniem fizycznego podobieństwa, oraz „wymianą” kobiet. Dochodzi do niej spontanicznie, co rozjaśnia tok wydarzeń zmierzający nieuchronnie do przeobrażenia, po którym Lino wyrusza naprzeciw Ester:

Kiedy znalazł się w swoim pokoju, Lino przebrał się w strój Larry'ego, dobrze naciągając szelki. Espadryle pasowały na niego: „To dobrze, tym lepiej, przede mną daleka droga”. Włożył do plecaka ubranie aktora, dokładając kremową guayabę, dwie mniej znoszone koszule i trzy pary butów. W drogę! – wykrzyknął, dodając sobie animuszu, i opuścił swoje życie, nie oglądając się za siebie. Jednak dwie minuty później wrócił po swoich śladach i odszukał zeszyt w czerwonych okładkach – busolę Aristadesa Antuneza, bez którego nigdzie by nie dotarł (E, s. 204).

\*\*\*

Metamorfoza przedstawiona w *Ester, gdzieś tam* i *Białym zamku* nie należy do typowych nie tylko ze względu na przemianę ludzko-ludzką, ale także dlatego, że jej istota związana jest z problemem tożsamości. Nie jest

także w żaden sposób połączona z działaniem sił nadnaturalnych, jakie pojawiają się w mitach. Nietypowość powieści wynika z ich nowoczesnego charakteru. Pamuk uważany jest bowiem za pisarza modernistycznego, natomiast Alberto wykorzystuje postmodernistyczny dyskurs wyczerpania, w tym wypadku osobowości i pewności egzystencjalnej, której pozbawieni są bohaterowie.

Przenosząc te rozważania na płaszczyznę ogólną, można dostrzec także, iż egzystencjalny wymiar metamorfozy wiąże się z podstawową wartością poszukiwania sensu życia i relacji międzyludzkich. Zarówno Alberto, jak i Pamuk poruszają się w kręgu tematów bliskich każdemu czytelnikowi, takich jak przyjaźń, miłość, samotność i śmierć, które z pewnością można uznać za najważniejsze w literaturze. Transformacja wydaje się wynikać ze wzajemnych kontaktów bohaterów, braku satysfakcji z życia i chęci jego zmiany. Takie ujęcie nie tylko należy do wyjątkowych, ale zasadniczo wpływa na samą definicję metamorfozy, która przestaje być tylko zmianą powierzchowności, staje się natomiast szczególnym rodzajem transgresji osobowości i symbolem przemian, jakim podlega człowiek ze względu na swoje doświadczenia. Niesamowitość samego aktu metamorfozy przedstawionego w utworach polega w dużej mierze na tym, że może spotkać każdego, bez względu na wiek czy pochodzenie, pod warunkiem ogromnej determinacji, jakiej doświadczamy, gdy poznając drugiego człowieka, zakochujemy się w jego osobowości, a w konsekwencji pragniemy stać się Innym.

## BIBLIOGRAFIA

### Literatura podmiotu

- Alberto E., *Ester, gdzieś tam, czyli romans Lina i Larry'ego Po*, przeł. B. Wyrzykowska, Warszawa 2006.  
Pamuk O., *Biały zamek*, przeł. A. Akbike Sulimowicz, Kraków 2009.

### Literatura przedmiotu

- Bachtin M., *Czas i przestrzeń w powieści*, „Pamiętnik Literacki” 1974, z. 4.  
Dufft C., *Orhan Pamuk. Leben und Werk im Kontext der türkischen Moderne*, w: tejsze, *Orhan Pamuks Istanbul*, Berlin 2007.  
Głowacka I., *Degradacja, resentyment, wina – relacja z „innym” w perspektywie badań postkolonialnych*, w: *Literackie portrety Innego*, red. P. Cieliczko, P. Kuciński, Warszawa 2008.  
Göknar E., *Literacka Nowoczesność Orhana Pamuka*, „Znak” 2011, nr 669, <http://www.miesiecznik.znak.com.pl/index.php?tekst=1920p=all>, 1 grudnia 2012.  
Komorowski A., *Rzucili banany i jukę*, „Nowe Książki” 2007, nr 4.  
Mroczkowska-Brand K., *Przecucia innego porządku. Mapa realizmu magicznego w literaturze światowej XIX i XX wieku*, Kraków 2009.  
Ostrowska U., *Kultura ojczyzna w kontekście wielokulturowości*, w: *Dom i ojczyzna. Dylematy wielokulturowości*, red. D. Lalak, Warszawa 2008.  
Pamuk O., *Leuchfeuer der Zivilisation*, „Süddeutsche” 28.10.2008, <http://www.sueddeutsche.de/kultur/orhan-pamuk-ueber-europa-leuchfeuer-der-zivilisation-1.1507487>, 25 lutego 2013.  
Ratajczak M., *Komunikacja międzykulturowa – wybrane zagadnienia*, w: *Pomiędzy kulturami. Szkice z komunikacji międzykulturowej*, red. M. Ratajczak, Wrocław 2006.  
*Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 2008, s. 304.  
Sokel W.H., *Von Marx zum Mythos. Das Problem der Selbstentfremdung in Kafkas „Verwandlung”*, „Monatshefte” 1981 (73), nr 1.

Spivak G., *Can the Subaltern Speak?*, w: *Marxism and the Interpretation of Culture*, red. C. Nelson, L. Grossberg, Urbana, Illinois 1988.

Stachura L., „W nową postać zmienione chcą ogłaszać ciała”. (Nie) Tylko literackie metamorfozy ciała i duszy, „Po-mysł” 2005, nr 8–9.

## ABSTRAKT

Dwóch mężczyzn, którzy poznali się przypadkowo, zaczyna łączyć silna, choć trudna do zaklasyfikowania więź. Mimo widocznych różnic zawodowych i społecznych – są niezwykle do siebie podobni. Z biegiem czasu ich znajomość cementuje przyjaźń tak głęboka, że nie mają przed sobą żadnych tajemnic. Czy mogą stać się jedną osobą? Tak mógłby wyglądać fabularny skrót książki *Ester, gdzieś tam, czyli romans Lina i Larry’ego* Po pióra uznanego pisarza kubańskiego, byłego pomocnika Garcii Marqueza Elisa Alberta, i jednocześnie *Białego zamku* tureckiego noblisty, Orhana Pamuka. We wskazanych utworach pisarze sięgają po motyw metamorfozy, a także po filozoficzną refleksję nad przyjaźnią. Obaj artyści stawiają w swojej twórczości pytania o to, kim jesteśmy i czy możemy stać się kimś innym. Stwarza to płaszczyznę porównania dwóch koncepcyjnie podobnych do siebie powieści.

W artykule porównuję przemianę osobowości i metamorfozę człowieczo-człowieczą w *Białym Zamku* O. Pamuka oraz *Ester, gdzieś tam* E. Alberto, prezentując przebieg transformacji oraz chwyt, którymi posłużyli się pisarze – zarówno zbliżające, jak i różnicujące ich utwory. Istotny dla mnie będzie również problem tożsamości i teatralności zachowania, spróbuję także odpowiedzieć na pytanie, jak bohaterowie stają się Innym i dlaczego.

Aleksandra Skowrońska

## Językowe *facta ficta* – o *Nanizanych na sznurek* Petera Esterhazy’ego

Opowiadania Esterhazy’ego z cyklu *Nanizane na sznurek* tworzą relację zza kulis stalinizmu, ale nie kulis politycznych, lecz teatru codzienności – zwyczajnie magicznej i absurdalnej. Drobne, pospolite zdarzenia oraz kamienie milowe europejskiej historii stały się podstawą do zbudowania jednej, nierozzerwalnej całości narracyjnej, chcącej ukryć w bezpiecznej sferze wyobraźni realny świat będący inspiracją dla tego zbioru opowiadań.

W niniejszym artykule postaram się przyjrzeć bliżej tej relacji i stwierdzić, który ze światów budujących opowieści jest światem dominującym, inkorporującym i ustanawiającym się jako właściwy obszar snucia historii.

### Granica wyobraźni, granica języka

Bohaterami zbioru mikroopowiadań Esterhazy’ego są dwa dziwaczne stwory: Fransiko – dystyngowany i aspirujący do miana wytwornego oraz Pinta – nieokiełznany i obdarzony zwierzęcą, pierwotną energią. Ta dwójka „zrodzonych, a nie stworzonych”, co zostaje zaakcentowane w tytule drugiego mikroopowiadania, towarzyszy dziecięcemu narratorowi. Wspomniane stwory zostały zrodzone, a więc są żywe i niemalże ludzkie – w większym przynajmniej stopniu, niżli można by się spodziewać po wymagowanych przyjaciółach stanowiących często najlepsze towarzystwo dla dzieci, zwłaszcza tych nieposiadających rodzeństwa.

Fransiko i Pinta to stworzenia funkcjonujące na granicy bytu dziecięcego narratora i jego wyobraźni, co zostaje zresztą stwierdzone dosłownie: