

Emilia Mirkowska-Moch

Gdańsk

Michał Moch

Bydgoszcz

Stambuł Orhana Pamuka i Kapsztad Johna Maxwella Coetzee’ego – próba studium porównawczego

Artykuł jest próbą praktycznego zastosowania podejścia komparatystycznego w rekonstruowaniu obrazu miast w dziełach dwóch wybitnych prozaików naszych czasów. Autorzy żywią przekonanie, że mimo różnic w stylistyce prozy obu twórców ujęcie porównawcze jest uzasadnione i może stwarzać interesujące perspektywy badawcze. Niniejszy tekst to zaledwie szkic do mogących w przyszłości powstać pogłębionych studiów porównawczych nad dziełami obu noblistów. Obu bowiem można uznać za modelowych wręcz pisarzy „ponowoczesnych” i „postkolonialnych”, w ich twórczości ujawniają się najważniejsze i najbardziej frapujące pytania współczesności: o winę, zbrodnię i karę w świecie coraz bardziej odchodzącym od religii, o zemstę, o dziedzictwo kolonializmu, o relacje Zachodu z Innym, o kształt tożsamości grupowych i indywidualnych. Bogactwo zagadnień etycznych, filozoficznych, historycznych i politycznych nie przyćmiewa jednak czysto literackiej wartości powieści Coetzee’ego i Pamuka. W przypadku tureckiego twórcy zwraca uwagę niczym nieskrępowana erudycja, pomysłowość, umiejętność żonglowania konwencjami literackimi, Coetzee zaś chłodem, wyważeniem, ironią swych narracji nadaje dodatkowego autentyzmu dramatycznym problemom poruszonym na kartach jego powieści.

Orhan Pamuk może być zupełnie adekwatnie nazwany pisarzem miejskim, wręcz organicznie związanym z konkretnym miastem – Stambułem, w świetle jego niechęci do terminologii i dyskursu nacjonalistycznego, można wręcz pokusić się o stwierdzenie, że twórca ten zdecydowanie bardziej uoży-

samałby się z nazywaniem go „pisarzem stambulskim” niż z wszechobecną zbitką słowną: „najwybitniejszy żyjący pisarz turecki”.

Relacja Johna Maxwella Coetzee’ego z ukazaną w *Hańbie* (1999, kilka wydań polskich, ostatnie w 2009 roku) przestrzenią miejską Kapsztadu i tożsamością południowoafrykańską są zapewne bardziej skomplikowane i dramatyczne, co szczególnie unaocznia decyzja pisarza o opuszczeniu macierzystego kraju i zamieszkaniu na stałe w Australii. W powieści południowoafrykańskiego mistrza Kapsztad jest ważnym punktem odniesienia, kontekstem, funkcjonuje w symbolicznej relacji czy też opozycji z wsią. Główny bohater powieści, literaturoznawca David Lurie, nazywa się wielokrotnie „mieszczuchem”, przyzwyczajonym do miejskich rozrywek, który musi dokonać dramatycznego przewartościowania swoich niewzruszonych wcześniej sądów w zetknięciu z rzeczywistością południowoafrykańskiej wsi.

W *Stambule. Wspomnieniach i mieście* Pamuka (2003, wyd. polskie 2008), kolejnym dziele analizowanym w niniejszym artykule (przy założeniu, że w innych książkach tego autora Stambuł odgrywa niemal równie ważną rolę), dochodzi do bardzo ciekawej syntezy swoistej *Bildungsroman*, opowieści o młodości i różnorodnych inicjacjach, z dojrzałą i pisaną z perspektywy nabywanej przez lata erudycji i życiowego doświadczenia, warstwą eseistyczno-krytyczną. Jest więc *Stambuł* zarazem zbiorem krótkich opowiadań, esejów, jak również swoistym postmodernistycznym przewodnikiem po Stambule różnych okresów historycznych, a szczególnie upadku imperium osmańskiego w pierwszych dziesięcioleciach XX w. oraz młodości i dojrzeniu autora w latach 50. i 60. Najtrafniej można chyba stwierdzić, że książka Pamuka jest rodzajem jego autobiografii intelektualnej nierozzerwalnie związanej z historią, terażniejszością i przyszłością miasta.

ORHAN PAMUK – niejednoznaczny piewca stambulskiej melancholii

Stambuł u Pamuka jest przestrzenią postimperialną, widoczne są skutki upadku panującego wcześniej porządku, czyli imperium osmańskiego, które zostało stosunkowo świeżo zastąpione przez nacjonalizm turecki i świeżo powstające państwo narodowe – Republikę Turecką. Dawna świetność miasta jest niezbyt widoczna, można ją zaobserwować tylko jako „prześwity” czy drobne elementy w tkance miasta, które jest na kartach książki przedstawiane jako raczej zaniedbane, chaotyczne, trochę opuszczone i żyjące znakomitą przeszłością. Jako pisarz postmodernistyczny, Pamuk w opisie Stambułu lat

50. i 70. zwraca uwagę na chaos i nieprzystawalność różnych elementów kulturowych: pozostałości z czasów bizantyjskich nie pasują do zabytków z czasów imperium osmańskiego, które z kolei giną w gąszczu nowoczesnych, wzorowanych na metropoliach zachodnich ulic. Pamuk opisuje wiele szczegółów przestrzeni miejskiej, zwykle pomijanych i niezauważanych, jak neony, przystanki autobusowe i tramwajowe czy uliczne kramy i sklepy. Dopiero literatura może sprawić, że „życie w galaktyce nieważnych, przypadkowych, absurdalnych obrazów”, nabiera sensu – sugerował Pamuk w jednym z wywiadów¹. To spojrzenie pisarza nadaje tajemnicze, czasem dziwne znaczenie tym wszystkim szczegółom, które składają się na fakturę miasta i w przypadku każdego z miast tak bardzo różnią się. Turecki pisarz tworzy wizję Stambułu na dwóch poziomach: z jednej strony sytuuje się wspomniana już „faktura miasta”, wszystkie codzienne szczegóły i obrazy je tworzące, z drugiej „tekstualność Stambułu”, metropolia utkana z różnych tekstów kultury, zwłaszcza literackich. Ten drugi wymiar szczególnie wpłynął na rozumienie miasta przez Pamuka, który nie ukrywa, że literatura jest dla niego być może najbardziej realnym ze światów.

Stambuł to miasto przejścia między Wschodem i Zachodem, dla przybyszów z Zachodu swoiste wrota Orientu, moment przejścia do innej cywilizacji. Pamuk na kartach swej książki śledzi sposoby podchodzenia tureckich intelektualistów do modernizacji i zachodnich wpływów, radzenia sobie z sytuacją ludzi pogranicza między dwiema cywilizacjami. Autor docieka, jak te granice usiłovali negocjować i odrzucać (temu służą np. odwołania do twórczości tureckich mistrzów literatury przełomu XIX i XX w. i historyków, m.in. Ahmeda Hamdiego Tanpinara, Reşada Ekrema Koçu czy Yahyi Kemala; 2008, 143-153). Te tureckie reprezentacje miasta konfrontowane są z relacjami o mieście, stworzonymi przez zachodnich twórców i podróżników różnych epok, m.in. Gerarda de Nervalą i Théophile’a Gautiera². Co znaczące, niejednoznaczny narrator, występujący w utworze jako tożsamy zarówno z młodym chłopcem Orhanem, jak i patrzącym z perspektywy lat pisarzem i postacią publiczną, Orhanem Pamukiem, utożsamia się z pewnymi elementami wszystkich tych reprezentacji, oddając im hołd i ukazując, że wpłynęły one bardzo mocno na postrzeganie miasta przez rodowitego stambulczyka.

Szczegółnej sytuacji miasta pogrążonego w nostalgii i myśleniu o przeszłości, towarzyszy doznanie czy też stan umysłu, zwany *hüzûn* (z arabskiego

¹ Por. Von Heyking 2006, 86. Wykorzystane sformułowania pochodzą z wywiadu udzielonego przez Orhana Pamuka telewizji BBC.

² Por. Akcan 2006, 39.

huzn; co znamienne, słowo to nie jest tłumaczone w żadnej z wersji językowych utworu). Pamuk swoiście reinterpretuje tu i rozszerza pojęcie znane w zarysie z klasycznej, średniowiecznej filozofii muzułmańskiej, m.in. z twórczości Al-Kindiego. W ujęciu Pamuka jest to z jednej strony kategoria ściśle turecka i wywodząca się z islamu, a zarazem swoisty kontrpunkt wobec rozpowszechnionej w literaturze XIX- i XX-wiecznej kategorii melancholii, znanej m.in. z poezji Charlesa Baudelaire'a. Centralność tego zagadnienia w *Stambule. Wspomnieniach i mieście* potwierdzają nawet tytuły rozdziałów, np. „Smutek zniszczonych rezydencji”, „Czterej samotni melancholijni pisarze”, „Melancholijny spacer Gautiera” czy „Smutek ruin” (2008, 41, 143, 314).

Hüzûn jest zjawiskiem wielowarstwowym, dotyczy zarówno jednostek społeczności, jak i charakteru czy duszy miasta, stanowiąc jego nieodłączną własność. Jak pisze Esra Akcan (2006, 40-42), miejska melancholia Pamuka ma dwa źródła: z jednej strony – właściwe postimperialnym Turkom poczucie zagubienia, utraty, klęski, trudność przetłumaczenia doświadczenia imperium osmańskiego na współczesne kategorie, z drugiej zaś sam czarno-biały pejzaż, krajobraz miasta (*manzara*), jego zaułki, dymy unoszące się nad wodami cieśnin, wywołują *hüzûn*. Wrażenie to oddają stanowiące integralną część książki czarno-białe zdjęcia różnych zakątków miasta z archiwum tureckiego fotografa, Ary Gülera.

Pamuk w obrazowaniu Stambułu osiągnął efekt *outsidera/insidera*, który trafnie oddaje charakterystyczną dla miasta nad Bosforem sytuację pogranicza, bycia pomiędzy Wschodem i Zachodem. W ten sposób pisarz przybliżył swoją postawę współczesnego liberalnego intelektualisty z wielopoziomową, problematyczną tożsamością, który żyje w państwie owładniętym tęsknotą za dawnymi potężnymi czasami, a zarazem w sensie politycznym i kulturalnym aspiruje do integracji z Zachodem. Twórca, krytyczny zarówno wobec fundamentalizmu religijnego, jak i nacjonalistycznego sekularyzmu, obrał nietypową „trzecią drogę”: wierności demokracji liberalnej skojarzonej zarazem z fascynacją mistycyzmem muzułmańskim, jako wypowiedzią jednostki o Bogu, przeciwstawioną typowej dla islamu wspólnotowej, kolektywnej interpretacji religii. Tu zapewne można doszukiwać się źródeł ważności dla Pamuka kategorii *hüzûn*, tak istotnej w opisie faktury i tekstualizacji miasta.

Warto nadmienić, że Stambuł jako miasto najbliższe, najbardziej intymnie odczuwane, jest motywem wszechobecnym w twórczości Pamuka, przefiltrowywanym jednak przez różne perspektywy: np. w wielowątkowej powieści *Nazywam się Czerwień* owym czynnikiem kształtującym obrazowanie osmańskiego, imperialnego Stambułu jest malarstwo, zwłaszcza ze złotej epoki im-

perium osmańskiego. Tylko w swej powieści *stricte* politycznej *Śnieg* Pamuk przeniósł akcję do miasta i regionu Karsu, przede wszystkim zapewne, by ukazać w całej złożoności dylematy związane z problemami turecko-kurdyjskimi, a także turecko-ormiańskimi oraz tragicznym wyborem między agresywnym nacjonalizmem i analogicznie sięgającym po przemoc fundamentalizmem religijnym.

JOHN M. COETZEE – pisarz bolesnej zmiany i wstrząsu Trudna rzeczywistość miasta i wsi w Republice Południowej Afryki³

Przemiana społeczeństwa totalitarnego, rządzonego prawami *apartheidu* w zbiorowość bardziej demokratyczną i uznającą równość praw wszystkich swoich członków, to doświadczenie współczesnej Republiki Południowej Afryki, przypadek szczególnie wstrząsający i tragiczny, nawet jeśli weźmiemy pod uwagę niełatwe losy wielu innych krajów postkolonialnych⁴. Jeśli w dziele Orhana Pamuka kategorią scalającą świat przedstawiony, swoistym kluczem był stan określany jako *hūzūn*, to w *Hańbie* Coetzee'ego próżno szukać nawet takiego niejednoznacznego pocieszenia. Lektura tej znakomicie, z chirurgiczną wręcz precyzją, skomponowanej powieści po prostu boli tak, jak bolesna jest południowoafrykańska rzeczywistość. Szeroko rozumiana kultura i literatura nie dają tu już wytchnienia i nie pozwalają na jakikolwiek wysiłek porządkowania świata. Transformacja zastanego przez bohaterów świata jest w *Hańbie* zbyt brutalna i gwałtowna, by objęły ją dotychczas używane kategorie etyczne i filozoficzne, a także strategie artystyczne.

Akcja *Hańby* w sposób gwałtowny przenosi się od rzeczywistości miejskiej (Kapsztad)⁵ do wiejskiej i małomiasteczkowej (Wschodni Przylądek, Gra-

³ Tytuł nawiązuje do fragmentu zaczerpniętego z poematu znanego twórcy, związanego z południowoafrykańskim ruchem oporu przeciw apartheidowi, Mzwakhe Mbuli, zwanego *Poeta Walki: Zmiana w Afryce jest bólem* (*Change is pain in Africa*).

⁴ Por. Penner 1989, s. 8-9. Coetzee był zawsze krytyczny wobec „afrykanerskiego trybalizmu” (*Afrikaner Tribalism*) białych osadników, ale też wobec plemiennego pojmowania świata, niezależnie od rasy czy etosu.

⁵ Por. Coetzee 1988, 3. Autor *Hańby* uważa, że szczególnie charakter południowoafrykańskich miast odzwierciedla naturę kolonializmu w RPA, który bardzo wcześniej uległ degeneracji i utracił jakikolwiek idealizm. W przeciwieństwie do purytańskich kolonii w USA, afrykanerskie ośrodki nigdy nie pretendowały do bycia rajem na ziemi, ani też nie aspirowały do bycia dla Europy drogowskazem (*beacon*) duchowej transformacji (powyższy fragment w swobodnej parafrazie Emilii Mirkowskiej-Moch). Zdziczenie życia codziennego obserwowane na wsi

hamstown, Salem), co powiązane jest z dwoma kulminacyjnymi, centralnymi i korespondującymi ze sobą wydarzeniami: pierwszym z nich jest gorący romans profesora Uniwersytetu Technologicznego w Kapsztadzie, Davida Luriego z własną studentką Melanie Isaacs, prowadzący do wydalenia profesora z uczelni pod zarzutem molestowania seksualnego; drugim zaś brutalny gwałt i grabież dokonane przez trzech młodych czarnoskórych mężczyzn na córce Davida Luriego, Lucy, mieszkającej i pracującej na farmie w regionie wyżyny Wschodniego Przylądka. Owa szokująca sytuacja, w której pobity i okaleczony profesor nie jest w stanie pomóc gwałconej córce, prowadzi do wstrząsu światopoglądowego, który przeżywają zarówno David, jak i Lucy.

Choć *Hańba* nie jest utworem miejskim w tym sensie, co *Stambuł* Pamuka, to jednak lokalizacja geograficzna odgrywa w nim bardzo istotną rolę. Styl zachowania i wizja świata, wyznawana przez Davida Luriego jest ściśle związana z wielkim miastem – Kapsztadem. Owa metropolia to świat dominacji białych elit i ich kultury, przestrzeń miejska wzorowana na Zachodzie, przeważnie anglojęzyczna. Mimo różnych oznak osłabiania więzi społecznych i chaosu [„(...) teraz ludzie sami decydują, których praw chcą przestrzegać, a które łamać. Po prostu anarchia” – mówi jedna z kobiet romansujących z Luriem; 2009, 14], nie przeszkadza to profesorowi cieszyć się „rodzajem umiarkowanej, moderowanej błogości” (2009, 11) oferowanej przez Kapsztad. To właśnie tu literaturoznawca prowadzi zajęcia o poezji Wordswortha i Byrona, słucha muzyki klasycznej, chodzi do opery i teatru. Zarazem ów „miejski typ” (2009, 11) właśnie w przestrzeni miejskiej może w nieskrępowany sposób zaspokajać swoje potrzeby erotyczne („swobodnie czuł się w rzece ciał, w której czyha eros”; 2009, 11), także korzystając z usług prostytutek, z jedną z nich, Sorayą, nawiązując zresztą szczególną więź. Ów kapsztadzki mikrokosmos profesora Luriego to świat „moralności na opak”, liczy się w nim sztuka, literatura, ale też spełnianie pragnień, służenie erosowi, a „uroda kobiety nie jest jej wyłączną własnością, lecz częścią bogactwa, które przynosi ona z sobą na świat” (2009, 23). Lurie rozumie swoją postawę jako spełnianie roli pogodzonego z własną naturą *outsidera* (co jest zupełnie innym rozumieniem tej kategorii niż w przypadku proponowanej interpretacji Pamuka) czy też pozytywnie wartościowanego *antybohatera*. Jest to zachowanie

skłaniało osadników do tworzenia swych farm jako swoistych antyutopii czy antyogrodów (*dystopias, anti-Gardens*). Coetzee nawiązał tu do powieści *Story of an African Farm* (*Opowieść o afrykańskiej farmie*) pióra Olive Schreiner (1855-1920), południowoafrykańskiej pisarki i działaczki pacyfistycznej.

skrajnie aspołeczne i skandaliczne z punktu widzenia norm społecznych, ukazujące też przepaść między tym, co dotyczy zbiorowości i jednostki. Egzemplifikacją tego problemu może być szydercza postawa Luriego wobec komisji rozważającej sprawę molestowania Melanie Isaacs („Nie byłem już pięćdziesięcioletnim, niepozberanym rozwodnikiem. Wszedłem w służbę Erosa”; 2009, 67), a także krytyka postępowania profesora przez ojca Melanie („Powierzamy wam nasze dzieci, bo wydaje nam się, że zasługujecie na zaufanie. Jeżeli nie możemy ufać uniwersytetowi, no to komu?”; 2009, 49).

„Miejski światopogląd” Luriego nie pozwala mu dostrzec jakichkolwiek problemów moralnych we własnym postępowaniu. Dopiero usunięcie z uniwersytetu i związana z nim podróż na farmę córki zmieniają jego postawę. W przeciwieństwie do kapsztadzkiej błogości, na południowoafrykańskiej wsi panuje rodzaj permanentnego konfliktu, który pod postacią brutalnej walki o przetrwanie na nieurodzajnych ziemiach maskuje nierozwiązane wciąż problemy rasowe. Córka Luriego przybyła niegdyś na Wschodni Przylądek jako hipisowska aktywistka, jednak ten typ aktywności czy też inicjowania dialogu międzykulturowego z czarną ludnością nie odpowiada już problemom współczesności. Bohaterem, którą wyraża dynamikę okresu postapartheidowego jest raczej Petrus, postać tajemnicza i wielowymiarowa, najpierw psiarz, podnajemca gruntu, pomocnik Lucy, potem zaś już właściciel i dzierżawca, współtwórca i egzekutor nowego porządku na farmie, zarazem prześladowca i ochroniarz córki Luriego.

Świat farm Wschodniego Przylądka i otaczających je małych miasteczek to zupełnie inna Afryka niż Kapsztad, który „zaczyna odchodzić w przeszłość” (2009, 82). Ten „inny świat” i kody kulturowe nim rządzące nie są w pełni dostępne ani Luriemu, ani silnej, praktycznej i entuzjastycznie nastawionej do życia na farmie Lucy. Lokalny ośrodek, Grahamstown, poznajemy w powieści nie jako dawne centrum kultury i języka angielskiego, lecz miejsce tętniącego życiem targowiska, na którym częściej można usłyszeć dialekty i języki afrykańskie od języków kojarzonych z kolonializmem: angielskiego i afrikaans⁶. Przerazająca scena grabieży i gwałtu dokonanego przez murzyńskich wyrostków na Lucy jest tylko kulminacją owego stanu obcości międzykulturowej, międzyrasowej i mię-

⁶ Por. Easton 2003, s. 113-130. Coetzee w swych esejach z tomu *White Writing. On the Culture of Letters in South Africa* (*Białe piśarstwo. O literackiej kulturze Afryki Południowej*) często poruszał temat trudności w sformułowaniu trafnego opisu sytuacji zastanej przez białych osadników w RPA. Także „nieprzenikniony krajobraz”, zarówno miasta, jak i wsi potrzebował nowego języka czy dyskursu, który by go trafnie reprezentował (Coetzee 1988, 7). Południowoafrykańska sztuka i literatura skupiały się więc w XIX i pierwszej połowie XX w. na poszukiwaniu języka autentycznie afrykańskiego (tamże).

dzyplściowej, który jest przez Coetzee'ego diagnozowany bardzo powściągliwie, a zarazem boleśnie dla czytelnika. To symboliczne zerwanie ze starym porządkiem apartheidu i zastąpienie go nową, równie niemoralną dominacją dawnych prześladowanych nad prześladującymi, wymiana i odwrócenie ról⁷, nowa poznawczo sytuacja, w której tylko upodlenie kobiety pozostaje czynnikiem stałym. W tym momencie Lurie nagle znajduje się w paradoksalnym położeniu, które stopniowo zaczyna rozumieć – jest zarazem ofiarą brutalnego napadu na farmę, ale też stopniowo zdaje sobie sprawę, że należy do „tego typu mężczyzn”, który może z pozycji sprawcy spojrzeć na akt gwałtu, w czym dopomaga zwrócenie się ku analizie własnego zachowania wobec Melanie Isaacs jako gwałtu i nadużycia władzy na poziomie zarówno przywileju uczestnictwa hierarchii akademickiej, jak i relacji między mężczyzną i kobietą.

Gwałt nie staje się więc czynnikiem zadzierzgnięcia więzi między ojcem i córką, lecz raczej powodem coraz większej obcości między Lucy i Davidem. Świadectwem, że córka profesora Luriego rozumie charakter tej nowej „niemoralnej rewolucji” w RPA, jest jej zdumiewające i budzące sprzeciw stwierdzenie: „Wszystko, co mnie spotkało, jest moją i tylko moją sprawą, a nie twoją” (2009, 162), co oznacza, że nie zamierza ona upubliczniać sprawy gwałtu i ścigać jego sprawców, wśród których jest zresztą krewny Petrusa. Gwałt i naznaczenie, tytułowa „hańba” są ceną za pozostawienie przy życiu i dopasowanie do nowego porządku⁸, co Petrus wyraża bez ogródek swoistym „komplementem” („Lucy to przyszłościowa pani, a nie przeszłościowa”; 2009, 166). Coetzee zmierza więc do bardzo pesymistycznego wniosku: niekiedy przeżycie rewolucyjnej zmiany i dostosowanie się do nowego porządku wymaga sprowadzenia do „podstaw, do zera”, do roli „bezpieńskiego psa” (2009, 249), którymi zresztą Lurie i Lucy opiekują się z oddaniem na farmie.

Konkluzje

Obaj mistrzowie literatury współczesnej wywodzą się z krajów, które można nazwać przestrzenią postimperialną, z tym, że w bardzo różnych sensach – współczesna Turcja boryka się z dziedzictwem imperium osmańskiego,

⁷ „Ryzykuje każdy kto, cokolwiek posiada: samochód, buty, paczkę papierosów. Wszystkiego jest za mało, by starczyło dla wszystkich – za mało samochodów, butów, papierosów. Za dużo ludzi, za mało rzeczy. To, co jest, musi wejść w obieg, żeby każdy mógł się nacieszyć chociaż przez jeden dzień. (...) Samochody, buty; także kobiety. W panującym systemie musi być jakaś nisza, w której zmieszczą się kobiety i to, co im się przytrafia” (2009, 121).

⁸ Podobnym tropem interpretacyjnym idzie Sławomir Masłoń (2009, 250-279).

natomiast RPA odradza się do samodzielnego bytu po latach narzuconego przez instytucje kolonialne *apartheidu*. W obu przypadkach sytuacja, która powstaje po upadku poprzedniego porządku, nie napawa zbyt dużym optymizmem: w Turcji radykalny nacjonalizm ograniczył swobody obywatelskie i przestrzeń nieskrępowanej debaty, w RPA zaś niemoralny system państwowego gwałtu białej mniejszości na czarnej większości przepoczwarzył się w swoisty mechanizm zbiorowej zemsty grup uciśnionych wywieranej na dawnych prześladowcach. Symboliczną ilustracją tej kwestii mogą być w *Hańbie* Coetzee'ego wspomniana już scena gwałtu grupy murzyńskich wyrostków na białej kobiecie, który wyraża i zaspokaja równocześnie dwa popędy i rodzaje dominacji: czarnych nad białymi oraz mężczyzn nad kobietą.

U Coetzee'ego i Pamuka przestrzeń miejska, zróżnicowana i wielowarstwowa, dopomaga w ukazaniu wielu problemów sygnalizowanych przez ich prozę. Obaj są bowiem pisarzami-filozofami, podchodzącymi do swych zadań niezwykle poważnie, myślącymi często w kategoriach społecznych, a nie tylko indywidualnych. Pamuk mówił o tej kwestii wprost, nazywając swoje literackie dojrzewanie przechodzeniem od pozycji *bookish writera*, zapatrzonego w fikcję, skupionego na czysto literackich rozumowaniach i sytuacjach, do roli pisarza świadomego własnych ograniczeń, a zarazem żywo zainteresowanego losem własnej wspólnoty miejskiej i narodowej.

W *Hańbie* można dostrzec interesującą i głęboko symboliczną relację miasto-wieś, Kapsztad kontra dzikie, nieurodzajne terytoria Wschodniego Przyłądka. U Pamuka ta opozycja czy też relacja nie występuje lub raczej jest zamaskowana, ponieważ można postawić tezę, że Stambuł jest zarazem wielką, kosmopolityczną metropolią, ale też ma duże obszary małomiasteczkowe czy też wręcz wiejskie. Charakter miasta zmienił się wraz z przybyciem znacznych grup migrujących z biedniejszych regionów Turcji centralnej i północno-wschodniej, ponieważ przynosili oni z sobą zwyczaje zaczerpnięte z ich słabo zurbanizowanych obszarów.

Literatura

- Akcan E., 2006, *The Melancholies of Istanbul ('Istanbul: Memories and the City'. A Critical Essay)*, 'World Literature Today', vol. 80/6, s. 39-44.
- Coetzee J. M., 1988, *White Writing. On the Culture of Letters in South Africa*, New Haven-London.
- Coetzee J. M., 2000, *Disgrace*, London.
- Coetzee J. M., 2009, *Hańba*, tłum. Michał Kłobukowski, Kraków.

- Easton K., 2007, *Coetzee's Disgrace: Byron in Italy and the Eastern Cape c. 1820*, 'The Journal of Commonwealth Literature', vol. 42/3, s. 113-130.
- Masłoń S., 2009, *Coetzee. Przewodnik „Krytyki Politycznej”*, Warszawa.
- Pamuk O., 2008, *Stambul. Wspomnienia i miasto*, tłum. Anna Polat, Kraków.
- Penner D., 1989, *Countries of the Mind. The Fiction of J. M. Coetzee*, New York, London.
- Von Heyking J., 2006, *Mysticism in Contemporary Islamic Political Thought: Orhan Pamuk and Abdolkarim Soroush*, 'Humanitas', vol. XIX/1-2, s. 71-97.

**Orhan Pamuk's Istanbul and John Maxwell Coetzee's Cape Town
– a Comparative Study
Summary**

The following paper aims at applying the comparative method in reference to the cities depicted in chosen works of two prominent prose writers of a present day. It is the authors' belief that despite differences in style of the two prose writers, the comparative method is not only well-founded, but can also offer an interesting angle of research.

This text suggests possible prospective comparative studies concerning the works of these Nobel Prize winners, since each can be considered as an exemplary post-modern or postcolonial writer. Their works pose the most difficult and yet intriguing questions of the present day: they raise problems of guilt, crime and punishment in the world where religion seems to belong to the past; they bring up motifs of revenge, of the colonial heritage, of relations between the West with the Other, or finally, of the shape of collective and individual identities.

Orhan Pamuk can be quite appropriately called a city writer, almost organically connected with one specific city – Istanbul. The vision created by the Turkish writer in *Istanbul. Memories and the City* (2003, Polish ed. 2008), is set on two levels; on one hand, there is a 'city's texture', with all its daily details and pictures that make the frame, while on the other – 'Istanbul's body'; a metropolis woven from different cultural texts, especially the literary ones. The special condition of the city plunged into feelings of nostalgia and thoughts of the past, is accompanied by the sensation or a state of mind called *hüzün*.

In the J. M. Coetzee's novel *Disgrace* (1999, a few Polish editions, last of which dates 2009), Cape Town is a major and important point of reference, relating to the countryside in a symbolic way, and often functioning as its opposition. Although *Disgrace* is not a city piece in a sense equal to Pamuk's *Istanbul*, the geographic location plays a highly significant part throughout the whole book. The main character's way of conduct, as well as his outlooks on life and vision of the surrounding world is all strictly connected with the big city – Cape Town. Professor David Lurie's metropolis is one of the white elites and their culture; it's the city space modeled on the West, and mostly English-speaking.

On the contrary to the Cape Town's 'bliss', the south African countryside is dominated by the permanent conflict; behind the brutal fight for survival in the infertile land there are hidden, still unresolved racial problems. The terrifying scene of rape on Lurie's daughter, Lucy, sexually assaulted by some young black Africans, reads as a culmination of strangeness between the cultures, races and sexes, and a symbol of breaking off with apartheid order, marked with violence and brutality.

