

RENATA CZEKALSKA¹, AGNIESZKA KUCZKIEWICZ-FRAŚ²

W POSZUKIWANIU TOŻSAMOŚCI – PRZYPADEK *KAFKA'S CURSE* ACHMATA DANGORA

Słowa kluczowe: *Kafka's Curse*, tożsamość jako proces, identyfikacja, kryzys tożsamości, przemiana osobowości, wielokulturowość

„Khan czy Kahn, jaka to różnica?
A może błąd ortograficzny?”
(*Kafka's Curse*)³

Książka Achmata Dangora⁴, *Kafka's Curse* (*Klątwa Kafki*), po raz pierwszy opublikowana w 1997 roku, należy obecnie do klasyki prozy postkolonialnej. Była szeroko omawiana zarówno przez badaczy, jak i krytyków literackich, którzy koncentrowali się głównie na sposobie, w jaki autor podejmuje kwestie tożsamości wynikające z uwarunkowań typowych dla postkolonialnego społeczeństwa wielorazowego i wielokulturowego, przechodzącego jednocześnie rewolucyjne przemiany polityczne. Nie dokonano jednak dotychczas

¹ Uniwersytet Jagielloński w Krakowie, ORCID: 0000-0001-6595-4233, r.czekalska@uj.edu.pl.

² Uniwersytet Jagielloński w Krakowie, ORCID: 0000-0003-2990-9931, a.kuczkiewicz-fras@uj.edu.pl.

³ Tłumaczenia wszystkich fragmentów cytowanych ze źródeł napisanych w j. angielskim zostały wykonane na potrzeby niniejszego artykułu przez jego autorki.

⁴ Achmat Dangor (1948–2020) – południowoafrykański pisarz, zaliczany do tzw. pisarzy afroindyjskich (Chetty 2002). Do jego najważniejszych dzieł należą *Waiting for Leila* (1981), *Voices from Within* (1982), *Bulldozer* (1983), *Majiet* (1986), *The Z Town Trilogy* (1990), *Private Voices* (1992), *Kafka's Curse* (1997), *Bitter Fruit* (2003), *Strange Pilgrimages* (2013), *Dikeledi: Child of Tears, No More* (2017). Laureat wielu nagród literackich, w tym Herman Charles Bosman Prize z 1998 r. za *Kafka's Curse*, przetłumaczonej dotychczas na siedem języków.

ani jednoznacznej klasyfikacji gatunkowej *Kafka's Curse*, ani nie wyczerpano wszystkich możliwości interpretacji tego utworu. Dlatego też w niniejszym artykule podjęta została próba nowego spojrzenia na pięć utworów Dangora, zebranych pod wspólnym tytułem *Kafka's Curse* i powiązanych z sobą w sposób, który pozwala na ich odczytanie jako jednej powieści.

AUTOR I JEGO KSIĄŻKA

Literacka, a także społeczno-polityczna pozycja Dangora we współczesnej historii Republiki Południowej Afryki sprawia, że stosunkowo łatwo można znaleźć informacje dotyczące nie tylko jego pisarskich dokonań, ale także dziejów jego rodziny. Co więcej, to właśnie pochodzenie Dangora dość często jest głównym punktem odniesienia dla prac analitycznych poświęconych jego pisarstwu, dlatego też ponowne przywoływanie faktów biograficznych nie wydaje się w tym miejscu konieczne. Zamiast tego odniemiemy się raczej do prób definiowania własnych korzeni przez samego pisarza, podejmowanych zwykle w prosty, bezpretensjonalny sposób. „Jestem Afrykaninem z domieszką krwi azjatyckiej i holenderskiej”, stwierdza Dangor, „nie wiem, do jakiej należę rasy, i nie obchodzi mnie to” (Prono 2010). W innym wywiadzie autor wspomina młodość spędzoną w wielokulturowej dzielnicy Newclare w Johannesburgu, gdzie w latach 60. zgodnie koegzystowali ze sobą przedstawiciele różnych grup etnicznych, w tym osoby ciemnoskóre, Indusi, Chińczycy, a nawet biali. Mimo tej harmonii istniały tam wyraźne napięcia klasowe między poszczególnymi grupami społecznymi, co znacząco wpłynęło na poglądy Dangora oraz jego twórczość literacką. Relacje międzyludzkie nie były jednak zdominowane przez kwestie rasowe (Oliphant 2020).

Wyrażony w obu przytoczonych wypowiedziach pogląd Dangora, oparty głównie na przekonaniu, że należy wystrzegać się definiowania siebie oraz innych ludzi poprzez jakiekolwiek przyjęte kategorie i podziały, a także wyraźna chęć unikania prostych, naskórkowych taksonomii to chyba najbardziej charakterystyczne cechy jego prozy w ogóle, a utworu *Kafka's Curse* w szczególności. Autor wystrzega się sztywnych klasyfikacji, co znajduje wyraz również w nietypowej kompozycji samego utworu, który formalnie wymyka się standardowym literackim podziałom gatunkowym. Jego struktura – podział na pięć opowieści – symbolizuje fragmentaryczność tożsamości – może ona być postrzegana albo jako zbiór niezależnych części, albo jako obraz różnych etapów rozwoju jednostkowej świadomości.

Z pięciu historii, które zebrane razem pasują do siebie niczym kawałki jednej układanki, każda skupia się na innym zestawie szczegółów. W pierwszej, *Moving to the Suburbs (Przeprowadzka na przedmieścia)*, historia Anny, żony Oscara/Omara, opowiedziana jest w trzeciej osobie liczby pojedynczej. Druga część książki, *Majnoen (Madżnun)*, rozpoczynająca się bezpośrednim nawiązaniem do opowieści o mężczyźnie doprowadzonym przez miłość do szaleństwa, czy też raczej odwołaniem do baśni o tragicznej miłości Madżnuna i Lajli, to opis wydarzeń prowadzony w pierwszej osobie liczby pojedynczej przez męża Anny, Oscara/Omara. Kolejna opowieść, *Malik-ul-Mout*, to trzecioosobowa narracja o życiu Malika (brata Oscara/Omara). *Their story (Ich historia)*, czwarta część książki, rozpoczyna się serią pierwszoosobowych narracji postaci kobiecych. Każda z kobiet, opowiadając swoją historię, przedstawia męskich członków własnej rodziny, którzy wywarli znaczący wpływ na jej życie. Narracje te obejmują mentalny dialog między żoną Malika, Fatgią, i jego córką Rabią, a następnie historię Aminy Mandelstam – terapeutki Omara/Oscara, a jednocześnie kochanki Malika. Czytelnik poznaje tu także obraz toksycznych relacji rodzinnych Anny (żony Oscara/Omara), a potem ma okazję zaznajomić się ze społeczno-psychologicznym portretem Marianny – afrykanerskiej dziewczyny Fadiela (syna Malika). Ostatni fragment narracji przedstawiony w czwartej części książki poświęcony został, dość nieoczekiwanie, raczej szowinistycznym w swojej wymowie rozważaniom Fadiela. *Nothing to Confess (Nie ma się z czego spowiadać)* – piąta, zamykająca książkę część – przynosi zakończenie historii zarówno Aminy, jak i Martina (brata Anny), a także Fatgiyi – by ostatecznie dopełnić ramę fabularną historię Anny, od której cała opowieść się zaczęła.

Akcja powieści *Kafka's Curse* osiąga kulminację w symbolicznym roku 1996, w czasie pierwszych demokratycznych wyborów w RPA. Transformacja kraju współgra z dramatycznymi przemianami bohaterów, szczególnie z magiczno-realistyczną metamorfozą Oscara Kahna / Omara Khana – indyjskiego muzułmanina podszywającego się przez lata pod Żyda – w drzewo. Dangor eksponuje przede wszystkim samotność bohatera, który – podobnie jak wszyscy ludzie – musi samodzielnie mierzyć się z najważniejszymi momentami życia, poszukując własnej tożsamości. Choć utwór pozostaje zakorzeniony w realiach południowoafrykańskich Indusów i ich diaspory, autor zachęca do szerszej refleksji – sugeruje to zarówno nawiązanie do twórczości Franza Kafki w tytule, jak i przedstawienie nietypowej wersji arabskiej legendy o Lajli i Madżnunie, znacząco odmiennie od tradycyjnych interpretacji znanych w kulturze arabskiej, irańskiej czy indyjskiej.

KONCEPCJA JENKINSA A OPOWIEŚĆ DANGORA

W swojej książce *Social Identity (Tożsamość społeczna)*, opublikowanej po raz pierwszy w roku 1996 – roku jakże znaczących zmian w życiu bohaterów *Kafka's Curse* – Richard Jenkins argumentuje, że bez starannie utkanej sieci podobieństw i różnic, które są ogólnie znane jako „tożsamość społeczna”, społeczeństwo nie mogłoby istnieć, ponieważ jego ewentualni członkowie nie byłoby zdolni do wytworzenia harmonijnych i znaczących wzajemnych relacji. Odnosząc się do prac uznanych socjologów, na przykład George'a Meada czy Pierre'a Bourdieu, Jenkins twierdzi, że tożsamość społeczna musi być postrzegana zarówno jako indywidualna, jak i zbiorowa. Zwraca przy tym dodatkowo również uwagę na fakt, że „identyfikacja indywidualna podkreśla różnicę, podczas gdy identyfikacja zbiorowa podkreśla podobieństwo” (Jenkins 2008, 145). Ponadto badacz zauważa, że „podobieństwo i różnica są dynamicznie działającymi zasadami identyfikacji, znajdującymi się w samym centrum ludzkiego świata” (Jenkins 2008, 18). Podejście Jenkinsa wyraża się w przekonaniu, że tożsamość nie jest czymś stałym, lecz jest dynamicznym procesem związanym z ludzką zdolnością językowego rozpoznawania siebie i innych. Polega na wzajemnych relacjach, ciągłym określaniu własnej pozycji oraz pozycji innych osób w świecie społecznym. Tożsamość jest według Jenkinsa aktywnym działaniem, a nie biernym stanem czy na stałe posiadaną „rzeczą” (Jenkins 2008, 5). Tożsamość – twierdzi – można rozumieć jedynie jako proces „bycia” lub „stawiania się”. „Czyjaś tożsamość – a raczej czyjeś tożsamości, ponieważ to, kim jesteśmy, jest zawsze wielowymiarowe, pojedyncze i mnogie – nigdy nie jest sprawą ostateczną ani ustaloną” (Jenkins 2008, 17).

Takie podejście do tożsamości, postrzeganej raczej jako proces niż stan stały i niezmienny, wydaje się naturalne dla postaci zaludniających *Kafka's Curse*. Na przykład główny bohater książki, indyjski muzułmanin Omar Khan, dzięki posiadaniu jasnej karnacji na stałe zmienił swoją oficjalną tożsamość. Uczynił to jedynie poprzez zamianę jednej litery w imieniu i przedstawienie kolejności liter w nazwisku:

Zerwałem więzy łączące mnie z moim pochodzeniem [...]. Zmieniłem imię z Omar na Oscar i, przedstawiając jedną tylko literę alfabetu, przekształciłem nazwisko mojego ojca z Khan na Kahn. [...] To było jak porzucenie jednego wymiaru świata na rzecz innego, gdzie czas i miejsce pozostały takie same, ale różniły się fakturą [...]. W owym oszustwie była wszak metoda. Sekret tkwił

w tym, że wcale nie było to oszustwo. Omar musiał stać się Oscarem i uwierzyć, że jest Oscarem” (Dangor 1997, 32–35).

W rzeczy samej Omar/Oscar miał przecież gotową inspirację dla tak prostego rozwiązania w strukturze imion własnych rodziców. Imię ojca, Salaam, oraz imię matki, Salma, były wszak kombinacjami zestawu tych samych trzech spółgłosek. Poprzez podobny, pozornie prosty akt drobnej manipulacji własnymi danymi osobowymi Oscar Kahn uzyskał oficjalne poświadczenie swojej żydowskości, nieodwracalne nawet w obliczu śmierci:

Malik spędził dzień na żmudnych próbach odmienienia – w sensie prawnym – Oscara Kahna w Omara Khana. Nie była to łatwa sprawa [...], tak autentycznie wyglądały sfalszowane zapisy w akcie urodzenia Omara, tak prawdziwi byli „adopcyjni” rodzice [...]. Nie, nie dało się doprowadzić do wydania żadnego aktu zgonu komuś o nazwisku Omar Khan, komuś, kto zgodnie z urzędowymi dokumentami nigdy nie istniał (Dangor 1997, 69–70).

W przypadku Oscara/Omara proces przeżywania kolejnych tożsamości nie przebiegał zresztą jednotorowo. W pewnym momencie jego życia pewna tajemnicza choroba wywołała w nim przemianę równoległą (nieuchronnie grożącą mu powrotem do bycia Omarem). W jej wyniku Oscar powoli zamieniał się w drzewo, a po śmierci osiągnął stan całkowitego rozpadu: „z ciała nie pozostało wiele do pochowania. Wyglądało tak, jakby rozpadło się w proch” (Dangor 1997, 27).

Ta ostateczna przemiana pozwoliła Omarowi/Oscarowi/drzewu odnieść sukces w postaci przerwania „cyklu pamięci” (Dangor 1997, 62). I choć dla policjanta badającego okoliczności jego śmierci był to przypadek „tylko jeszcze jednego białego cudaka, którego tajemne życie wychodzi na jaw, no bo w obliczu śmierci wszyscy upominamy się o swoich, kimkolwiek by się nie stali, o naszych...” (Dangor 1997, 66), Omar/Oscar/drzewo się nie mylił, będąc kategorycznie pewnym, że „okradł Malika z czegoś, co tamten mógłby pochować” (Dangor 1997, 62). Jedyne, co po nim pozostało, to niematerialne opinie, osądy, emocje i oczekiwania innych ludzi, całkowicie oderwane od rzeczywistej osoby, którą – jak sądzili – właśnie pogrzebali. Paradoksalnie to właśnie proces dezintegracji pozwolił Omarowi Khanowi pozostać tym, kim się stał. W takim kontekście odczuwana przez niego silna potrzeba zaprezentowania się swojej przyszłej żonie w roli metaforycznego bohatera opowieści może być postrzegana jako wczesna oznaka uświadomienia sobie absolutnej daremności ludzkich wysiłków, zmierzających do uzyskania

kontroli nad tym, kim stajemy się w oczach innych. Na łożu śmierci Oscar, poprzez swoje cierpienie przemieniony w „Madżnuna”, wspominał:

„Madżnun to imię, ale i szaleństwo”. Tak, Anna pamiętała opowiedzianą jej przeze mnie historię o tragicznych kochankach, Lajli i Madżnunie. Baśń, oczywiście upiększaną, wzbogacaną i nasycaną znaczeniami tak długo, aż stała się mitem (Dangor 1997, 29).

Ponieważ pod względem struktury *Kafka's Curse* także jest procesem przechodzenia od jednej identyfikacji do drugiej, zmieniają się zarówno osoby opowiadające tę samą historię z różnych perspektyw, jak i forma narracji. Niektóre relacje są przekazywane w pierwszej osobie przez bohatera przedstawiającego własną historię – ze swojej perspektywy – inne są opowiadane w trzeciej osobie przez narratora, który choć nie jest częścią historii, to jednak posiada wszelkie niezbędne informacje; jest zatem wszechwiedzący. Narracje przepływają ponadto przez różne czasy i wiążą się między pokoleniami; tworzą tym samym wszechświat wzajemnych powiązań i wielu warstw rzeczywistości. Niejednokrotnie takie podejście sprawia, że czytelnik traci poczucie czasu i miejsca oraz napotyka trudności w ustaleniu granic pokoleniowych, rasowych, religijnych, etnicznych, płciowych czy kulturowych.

Wyobrażona przestrzeń relacji międzyludzkich i osobistych tragedii stworzona przez Dangora wydaje się zatem reprezentować kondycję ludzką w jej najbardziej uniwersalnej perspektywie, ponieważ – jak twierdzi Jenkins – jaźń jest równocześnie indywidualna i interakcyjna: kształtuje się w procesie nieustannej wymiany między jednostką a jej otoczeniem społecznym i materialnym. Nawet najbardziej osobista forma tożsamości pozostaje efektem interakcji z innymi ludźmi i światem zewnętrznym (Jenkins 2008, 71).

Narrator opowieści Anny scharakteryzował Oscara Kahna jako „mieszankę jawańsko-holendersko-indyjską i Bóg wie jaką jeszcze, [...] uroczą hybrydę, w której Anna się zakochała” (Dangor 1997, 14). Opis ten wymyka się prostemu podziałowi na „kolorowych” i „białych”, sugerując życie bez przynależności, bycie schwytanym gdzieś pomiędzy dwiema głównymi warstwami południowoafrykańskiego społeczeństwa. Dodatkową komplikacją jest fakt, że indyjska diaspora w RPA była (i wciąż jest) podzielona również sama w sobie – pionowo ze względu na czynniki etniczne, językowe i religijne, a poziomo ze względu na rozwarstwienie społeczne zakorzenione

w mentalności Indusów tak głęboko, że wydaje się podążać za nimi wszędzie, dokądkolwiek się udadzą. Dlatego Oscar – nie mając stałych punktów odniesienia w żadnej ze społeczności – nie potrafi stworzyć sobie poczucia przynależności, a w pewnym momencie przyznaje: „Nie, antagonizm nie budował się między dobrem a złem czy między czernią a bielą. Nadal nie jestem pewien, dlaczego to one stały się biegunami, między którymi musiałem wybierać. Oczywiście nie wybrałem żadnego i wtedy się to wszystko zaczęło” (Dangor 1997, 50).

Złudzenie przynależności poszczególnych postaci do określonych wspólnot tworzy cały szereg narodowościowych, etnicznych, kulturowych, rasowych, politycznych czy religijnych denominacji, jakie odnajdujemy w tekście. Również trzy szczegółowe wykresy drzew genealogicznych, zamieszczone w książce jeszcze przed rozpoczęciem fabuły, mogą stwarzać wrażenie porządku i klarowności społecznych powiązań. Owa sieć relacji niewątpliwie dostarcza bohaterom wielu możliwości do zarówno pozytywnej, jak i negatywnej identyfikacji, ponieważ według Jenkinsa to właśnie w obszarze sieci relacji międzyludzkich „identyfikujemy podobieństwa i różnice, a tym samym generujemy tożsamości grupowe” (Jenkins 1997, 405). Twierdzi on ponadto, że „jednostka i zbiorowość są z sobą w sposób oczywisty powiązane”, a „indywidualne i zbiorowe identyfikacje powstają tylko w ramach interakcji” (Jenkins 1997, 37–38). I tak Oscar, który był Omarem (lub na odwrót), ponadto definiujący siebie jako Madźnun – szaleniec – zostaje nagle wyrwany ze swojego życia i przywieziony przez brata do rodzinnego domu na ostatnie pożegnanie matki, gdzie udział w zbiorowej żałobie i wspólnotową jedność w smutku odczuwa jako wyraźne oznaki umożliwiające samoidentyfikację. Pogrzeb matki bohater wspomina następująco:

Pochowaliśmy ją szybko i bez ceregieli. Wiele rąk ścisnęło moją dłoń ze współczuciem, mężczyźni całowali mnie w policzki tyle razy, że ślady śliny przypominały łzy. Bóg wybaczył zmarłej, my wybaczyliśmy sobie nawzajem. Malik stał obok mnie, spokojny w autentyczności swojego smutku. Jadłem w jego domu, siedząc w kucki na podłodze jak wszyscy, i myłem ręce z takim jak oni namaszczeniem. To Malik powiedział, że czas już na mnie. Nikt nie ośmielił się zaprotestować – choć widziałem łagodny sprzeciw w oczach jego żony – gdy czekał, aż wstanę, aby mógł mnie odwiedzić z powrotem do miejsca mojego wygnania (Dangor 1997, 53–54).

Znalazłszy się z powrotem w sytuacji, w której – jak to ujął Jenkins – „jednostka i zbiorowość są z sobą w sposób oczywisty powiązane”, Oscar

płynnie wnika w społeczność. Nagle życie, które wybrał i stworzył dla siebie z zimną determinacją, staje się dla niego „wypnaniem”, do którego najwyraźniej niespiesznie mu wracać. Podobnie jak wiele innych postaci z *Kafka's Curse*, Omar, który stał się Oscarem, nie pasuje *de facto* nigdzie. Podobnie sprawy wkrótce potoczą się dla jego brata Malika – „symbolu prostej uczciwości”, znanego ze swojego „niezłomnego przywiązania do własnej religii i jej obyczajów” (Dangor 1997, 80) – który dopuści się cudzołóstwa z Aminą Mandelsztam, urodzoną w rodzinie muzułmańskiej żoną Żyda, a także dla syna Malika, gdy opuści on rodzinę, by zamieszkać z blondwłosą, niebieskooką Afrykanerką z Transwalu. Ostatecznie dzieje się tak, że to, co w danym momencie opowieści czytelnik mógłby uznać za „czystą” tożsamość danej postaci, zaczyna wydawać się tak sztuczne, że nawet „stereotypowa brodata indyjska twarz” Malika może wyglądać „jak maska” (Dangor 1997, 68).

Inną cechą, zarówno niwelującą ewentualne różnice, jak i zdradzającą je w sytuacjach, gdy rasowa lub kulturowa identyfikacja mogłaby mieć kluczowe znaczenie, jest język – w którym tożsamość, rozumiana jako zdolność ludzka, jest „zakorzeniona” (Jenkins 2008, 5). Dokładnie wówczas, gdy Malik zdaje się nosić swoją twarz jak maskę, jednym zdaniem wypowiedzianym w języku afrikaans wyznacza on również wyraźną granicę między „naszymi” a „obcymi”. Gdy przychodzi zabrać szczątki brata, by je pochować, widzi starannie przygotowany zestaw ubrań na krześle przy łóżku. Wypowiada wówczas słowa, które w wolnym tłumaczeniu brzmią: „Nasi nie grzebią swoich zmarłych ubranych tak, jakby szli na imprezę” (Dangor 1997, 67 i 224). Ponieważ język, którym mówił Malik, nie był językiem „jego” ludu, ci, którzy zgromadzili się wtedy wokół niego, poczuli nagle, jakby to ktoś obcy, jakiś brzuchomówca (Dangor 1997, 68) czy inny człowiek noszący indyjską twarz Malika, wypowiedział te słowa. Ta scena jest również doskonałą ilustracją poglądu Jenkinsa, że „[s]ymboliczne zachowania danej społeczności są parasolami, pod którymi może kwitnąć różnorodność, maskami, za którymi możliwy jest znaczny stopień heterogeniczności. [...] maska lub parasol to identyfikacja nominalna. Wszystko to jest symbolizowane w języku [...]” (Jenkins 2008, 140).

Język rozumiany jako podstawa ludzkiej zdolności do identyfikacji jest również skutecznym narzędziem używanym przez innych bohaterów *Kafka's Curse*. Salaam, ojciec Omara i Malika, zrodzony z mieszanki krwi azjatyckiego ojca i afrykańskiej holenderskiej matki, zdołał uniknąć rozmaitych nieszczęść za sprawą „jednego z trzynastu języków, jakimi potrafił mówić” (Dangor 1997, 37), przeistaczając swój wygląd tak, by stał się on odpowiedni do danego momentu, za pomocą języka – narzędzia, które „pozwała

jednostkom uczestniczyć w zbiorowości” (Jenkins 2008, 143). Omar/Oscar jednakże, pomimo podejmowanych wysiłków, nie umiał zmieścić się w granicach identyfikacji żadnej społeczności:

Matka Anny mnie nienawidziła. Myślę, że nawet moje żydowskie pochodzenie wydawało jej się podejrzanе. [...] To prawdopodobnie jakaś maniera, jakieś moje zachowanie, źle wymówione słowo, czasownik w liczbie mnogiej w złym miejscu, jakaś wrodzona rysa na skorupie mojego bytu, potwierdzały jej podejrzenia (Dangor 1997, 32).

Ostatecznie dowiadujemy się, że „największym grzechem Omara była niezdolność do zaakceptowania jego miejsca w świecie [...] religii, języka i narodu, czyli uwarunkowań, do jakich predestynowani rodzą się wszyscy ludzie” (Dangor 1997, 64).

Na te trzy aspekty społecznej egzystencji, w jakich wszyscy się rodzimy, zwrócił również uwagę Jenkins. Na podstawie teoretycznych koncepcji Ervinga Goffmana, a także Anthony'ego Giddensa, wysunął on koncepcję, według której świat społeczny, jaki tworzą i jakiego doświadczają ludzie, można rozpatrywać w ramach trzech poziomów czy porządków: indywidualnego, obejmującego konkretne jednostki i ich wewnętrzne doświadczenia; interakcyjnego, odnoszącego się do wzajemnych relacji międzyludzkich; oraz instytucjonalnego, który dotyczy ustalonych wzorców działania, zasad i struktur organizujących społeczeństwo (Jenkins 1996, 39). *Kafka's Curse* daje czytelnikowi możliwość spojrzenia z lotu ptaka na te trzy „porządki”, istniejące w wielorasowym, wieloreligijnym, wielokulturowym i wielojęzycznym społeczeństwie, które w swojej wielowymiarowości wystarczająco oddaje złożoność relacji międzyludzkich, podobnie jak w dokładnym zbadaniu kropli wody wystarczająco ujawnia się złożoność oceanu.

W ramach porządku „indywidualnego” rozgrywa się walka każdego z bohaterów w poszukiwaniu własnego „ja”. Na tym poziomie historia Omara opowiedziana z różnych osobistych perspektyw może być odczytywana jako część w serii indywidualnych historii rozgrywających się w równoległych rzeczywistościach, które są w jakiś sposób z sobą powiązane, a od czasu do czasu również się przecinają. Jednak owe przecięcia, choć mają potężny chwilowy efekt, to ani nie zmieniają na stałe ogólnej trajektorii poszczególnych historii składających się w jedno życie, ani nie przynoszą ukojenia indywidualnym zmaganiom. Każdy, bez względu na to, jak bardzo jest uwikłany w sieć relacji, musi sam wybrać dla siebie własne życie.

Ta skomplikowana sieć tworzy także drugi porządek – „interakcyjny”. Jednym z jego najważniejszych aspektów, oprócz poczucia przynależności, jest język, który dana osoba wybiera do komunikowania się z innymi, ale także do samoidentyfikowania się. Dla Marianne, afrykanerskiej córki afrykanerskiego ojca, najwyraźniej niemającej nic do ukrycia w odniesieniu do własnej linii krwi, język stanowi sygnał czyjegoś braku przynależności, a jednocześnie może być również desperacką próbą „należenia”. Jako wykładowczyni uniwersytecka ucząca literatury angielskiej „kolorowych studentów mówiących w języku afrikaans” (Dangor 1997, 184), wyraźnie dostrzega ona u „tych innych, którzy pretendują do bycia Afrykanerami” (Dangor 1997, 183), oznaki oszustwa:

nie używają własnego języka, chyba że ubiegają się o pracę lub rozmawiają z rodzicami [...]. Być może ich również uczono tego języka z precyzją, która boli, z czasownikiem zawsze na właściwym miejscu, żadnych nieodpowiednich przymiotników, bez użycia liczby mnogiej do zwielokrotnienia pojedynczych znaczeń i – podstawowa zasada – nigdy, przenigdy nie mylić rodzajów. Jeśli użyłeś „hy” zamiast „hom” lub pomyliłeś „syne” i „haarne”, z zimną krwią oceniali cię na słabe trzy – kurczyłeś się wówczas wewnątrz i sam kwestionowałeś swoje pochodzenie (Dangor 1997, 183–184).

Ponadto na poziomie osobistych interakcji każdy z bohaterów *Kafka's Curse* jest dla kogoś kimś: żoną, mężem, ojcem, synem, córką, siostrą, bratem itd. Oś fabuły – tajemnicza choroba Oscara i wywołana przez nią metamorfoza – również wynika z owych współzależności. Sekwencja wydarzeń bezpośrednio ją poprzedzających rozpoczyna się od niespodziewanego przybycia indyjskiego mużułmanina Malika do domu jego brata Oscara, mieszkającego w „białej”, podmiejskiej dzielnicy. Tę nagłą wizytę spowodowała śmierć Salmy, matki Malika i Omara (obecnie Oscara). To właśnie wtedy żona Oscara, Anna, dowiaduje się o prawdziwym pochodzeniu męża. Niefortunny splot okoliczności powoduje, że wszystko to dzieje się akurat wtedy, gdy przyjeżdża z wizytą brat Anny, Martin, prawdopodobnie najmroczniejsza postać w całej historii. Jego obecność ciąży wszystkim i sprawia, że Anna czuje się jeszcze bardziej niekomfortowo. Oscar zostawia ją w towarzystwie koszmarów z dzieciństwa, podczas gdy sam wraca na chwilę do swojego poprzedniego życia jako Omar, by złożyć ostatnie wyrazy szacunku matce. Zastanawiając się nad jej surowym życiem, pogrąża się w myślach o dawno już minionych rodzinnych problemach. Jednak pomimo przykrych refleksji, w rodzinnym domu czuje się u siebie. Nagle przytłacza

go uczucie niepoahamowanego żalu, które prawdopodobnie zapoczątkowuje proces jego bolesnej transformacji. Odwieziony przez Malika, pozornie tylko powraca do miejsca, które do tej pory nazywał domem. Jego umysł – czy raczej dusza – pozostaje na zawsze w „porządku interakcji”, absolutnie świadoma przyczyny jego cierpień:

Otoczyły mnie głosy, głosy przekonujące, krzyczące, dręczące, oczerniające, głosy niewypowiedzianego żalu, obłąkane, piękne. Potrzebowałem całej siły woli [...], aby powstrzymać się przed skokiem w ciemność [...]. Kiedy się w końcu obudziłem z wyczerpującego snu, [...] pamiętałem przede wszystkim udręczony głos mojej matki wzywający mnie do modlitwy [...]. Poczułem palce Anny dotykające fragmentu skóry na moich plecach przypominającego korę. Żadne z nas nic nie powiedziało [...]. Tej nocy to wszystko się zaczęło (Dangora 1997, 54–55).

Według Jenkinsa, „socjologicznie rzecz ujmując, właściwe miejsce dla pojęcia «tożsamości» znajduje się w samym centrum naszego myślenia o relacjach między konkretnym indywidualnym zachowaniem a oczywistą abstrakcją zbiorowości” (Jenkins 2008, 40). Przyjmując takie podejście, dramatyczny opis nagłego wybuchu emocjonalnych traum, które przez lata były najpieczołowicie tłumione, można również odczytać jako moment, w którym Omar/Oscar ostatecznie uświadamia sobie, że wszystkie różnorodne elementy jego własnej samoidentyfikacji możliwe były do zdefiniowania wyłącznie w jego relacji do innych.

Porządek instytucjonalny w *Kafka's Curse* pozostaje głównie w tle opowieści, choć od czasu do czasu pojawia się też w centrum uwagi, głównie w kontekście małżeństw, śmierci, funkcjonowania zasad społecznych czy w kwestiach dotyczących polityki itp. – we wszystkim tym, co Jenkins nazywa „ustalonymi wzorcami działania” (Jenkins 1996, 39). W sposób typowy dla ludzkiej natury kobiety i mężczyźni wyobrażeni przez Dangora pragną żyć tak, jak chcą. Jednak – podobnie jak w realnym świecie – przyjęte sposoby postępowania narzucone przez kulturę, z której się wywodzą, stale wstrząsają ich sumieniami.

Do czego miałbym się przyznawać – pytał rozpaczliwie. Do pożądania cudzej żony czy zdrady własnej? [...] Malik bał się swego poczucia wolności od strachu przed grzechem...

[...] Amina była pierwszą kobietą, z jaką Malik zdradził swoją żonę. W młodości, zanim się ożenił, syział, owszem, ale tylko ze swoimi krewnymi. A to wymagało

o wiele większej odwagi niż seks z 'obcymi' kobietami. Sypiania z nieskalanymi córkami muzułmanów [...] nie można było traktować po prostu jako eksperymentu. Był to wszak akt do tego stopnia nieodwracalny, że musiał prowadzić nieuchronnie do małżeństwa (Dangor 1997, 129 i 139).

Dwa równoległe kody społeczne przeplatają się zatem w umyśle Malika i przepełniają go niepewnością spowodowaną moralnym relatywizmem. Emocjonalna labilność wywołuje gwałtowne zmiany w percepcji. Każde podjęte działanie może być oceniane z zastosowaniem podwójnych standardów dla sytuacji w zasadzie niczym się od siebie nieróżniących, co w konsekwencji trwale wpływa także na jego samoocenę.

Innego przykładu doświadczeń o podobnym charakterze – mimo że kontekstem znacznie się one różnią od rozterek moralnych Malika – dostarczają przemyślenia Rabii dotyczące stosunku jej matki do obrzędów pogrzebowych, którym miało być poddane ciało jej ojca.

Powiedziałam jej, że chcę wrócić do domu, żeby zobaczyć, czy mój ojciec ma godny pochówek. [...] Rozumiała to. Nie chciała żyć okryta wstydem, jako kobieta, która nie pochowała męża jak należy. Nawet jeśli ją porzucił (Dangor 1996, 162).

W każdym społeczeństwie presja instytucjonalna oddziałuje na obowiązujące w nim wspólne normy i wartości, przyczyniając się tym samym do przemożnej obecności podwójnych standardów i wpływając zarówno na identyfikację indywidualną, jak i grupową. W tym znaczeniu wszystko, co jest uważane za nienależące do pewnej przyjętej normy, trzeba automatycznie odrzucić bez logicznego czy w jakiegokolwiek innej formie spójnego uzasadnienia. Przykładem może tu być choćby nigdy wprost nienazwany problem rodzinny, który Marianne próbowała rozwiązać.

Powtarzała stale: „Mamo, tato [...]. Każdy ma własną naturę”. Wiedziałem, co to oznacza: ktoś w jej rodzinie odbiegał od „naturalnej” normy. Słyszałem, jak Marianne pyta [...]: „Więc tacie nie przeszkadza, że sypiam z kolorowym? A nie, przynajmniej jest mężczyzną” (Dangor 1997, 159).

Innym obszarem, w którym porządek instytucjonalny wyprzedza rolę dwa poprzednie, jest polityka. Bez względu na to, czy sobie tego życzymy, czy nie, wkracza ona we wszystkie aspekty naszego życia, dlatego w *Kafka's Curse* polityka zaludniła nawet myśli umierającego Oscara (który zdawał się wtedy znów czuć bardziej jak Omar):

Leżałem tam, wyobrażając sobie... Ja też mógłbym wyjść i zagłosować, po raz pierwszy otwarcie, jako kolorowy mężczyzna, taki trochę niedorobiony, jakby dzikus. Mógłbym wziąć udział w tym festynie, który nazywają wolnością (Dangor 1997, 61).

Nawet jeśli czasami, jak choćby w powyższym cytacie, dostrzegamy, że jeden z trzech wskazanych porządków wybiega przed pozostałe, nakreślenie dokładnych podziałów między nimi jest właściwie niemożliwe. Dlatego Jenkins słusznie opisał wzajemne powiązania między wyróżnionymi przez siebie porządkami jako „sposób patrzenia na złożone, ale jednolite zjawisko”, które wymaga „zwrócenia uwagi odpowiednio na [...] jednostki z krwi i kości, ludzkie interakcje i instytucje” (Jenkins 2008, 40). Złożoność tego zjawiska polega również na prostym fakcie, że każda istota ludzka musi – przechodząc przez życie – przyjmować różne role społeczne (Parsons, 1991 [1951]) i starać się działać w ramach każdej z nich najlepiej, jak potrafi:

Kiedy pogrzeb się skończył, Malik skrętnie ukrył brudne prześcieradło, w którym przyniósł ciało Omara do domu. Potem zajął się jakby nigdy nic własnym życiem, troszcząc się o swoich wyborców z zachodniej części Johannesburga [...]. Jego niezłomne przestrzeganie zasad religii i jej obyczajów [...] wzbudzało zaufanie kolorowej społeczności [...]. Malik Khan był symbolem prostej uczciwości, nawet wśród przeciwników... (Dangor 1997, 79–80).

Malik isticie po mistrzowsku zongluje zatem swoim życiem między trzema porządkami: działa jako człowiek z krwi i kości w ramach porządku indywidualnego; prawdziwe uosobienie tradycyjnych wartości w ramach porządku interakcji; a także skuteczny, wiarygodny polityk w ramach porządku instytucjonalnego. Jego przykład nie jest jednak wyjątkowy w społeczeństwie ludzkim, w którym „trzy porządki są jednocześnie i zajmują tę samą przestrzeń, tak intersubiektywnie, jak i fizycznie” i gdzie „prawie niemożliwe jest mówienie o jednym bez choćby nawiązania do pozostałych” (Jenkins 2008, 40).

LAJLA I MADŹNUN ORAZ KLĄTWA KAFKI

Problematyka podejmowana przez Dangora, choć nawiązuje do teorii Jenkinsa, wykracza poza zagadnienia typowe jedynie dla społeczeństw postkolonialnych. Potwierdzają to inspiracje, które sam autor przywołuje w książce.

Pierwszą z nich jest legenda o Lajli i Madźnunie – arabska opowieść o tragicznej miłości, niemożliwej do spełnienia ze względu na różnice społeczne między rodzinami kochanków. Choć historia ta wywodzi się z V–VII wieku, wersją, która przyniosła jej prawdopodobnie największą sławę, jest tekst z 1197 roku autorstwa perskiego poety Nezamiego Gandżawiego (ok. 1141–1209). Warianty opowieści różnią się między sobą pewnymi szczegółami (na przykład kochankowie mogą być początkowo szkolnymi przyjaciółmi, ale mogą też poznać się w innych okolicznościach, które pozwalają im często się widywać). Niemniej jednak najważniejszym aspektem każdej wersji jest fakt, że – pomimo iż bohaterowie tęsknią za sobą nieustannie i nie mogą bez siebie żyć – splot rozmaitych okoliczności nigdy nie pozwala im być razem. Kochankowie, nie mogąc się połączyć w życiu, odnajdują jedność w mistycznym wymiarze po śmierci. Wersja, na którą powołuje się Dangor, przedstawia Majnoena jako ogrodnika zakochanego w księżniczce Leili. Kochankowie planują ucieczkę, jednak ojciec Leili uniemożliwia jej spotkanie z ukochanym. Majnoen czeka na Leilę w lesie i stopniowo staje się wierzbą. Podobny los spotyka Oscara/Omara, bohatera powieści Dangora – umiera samotnie, jego skóra przemienia się w korę, a ciało powoli zamienia się w drzewo. Chociaż nie udało się odnaleźć wcześniejszej wersji, w której Madźnun był ogrodnikiem, podobny motyw pojawia się w różnych tradycjach ustnych.

Najbardziej zbliżona do wersji Dangora jest historia zawarta w zbiorze *Big Tales*⁵ autorstwa Hazrata Inajata Chana: Madźnun czeka tak długo na Lajlę, że jego ciało zrasta się z pniem, a gdy kobieta wreszcie powraca, znajduje ukochanego niemal całkowicie przemienionego w drzewo (Khan 2015, 54–55). W chwili ich ostatniego spotkania Madźnun umiera po wypowiedzeniu słów, które oznaczają całkowitą utratę własnej tożsamości. Lajla, doświadczając absolutnej, lecz tragicznej miłości, umiera w tej samej chwili (Khan 2015, 56). Historia ta ukazuje więc, że podejmując tematykę tożsamości i miłości, Dangor czerpie inspirację zarówno z uniwersalnych, wielokulturowych tradycji narracyjnych, jak i z głębszych, mistycznych interpretacji człowieczego doświadczenia.

Zakończenie historii w wersji przytoczonej przez Inajata Chana jest zgodne z jego nauczaniem i z nauką suficką w ogóle, a sama opowieść przedstawiona w ten sposób zachodnim czytelnikom ma silny wymiar edukacyjny.

⁵ Dziękujemy Panu Profesorowi Pawłowi Siwcowi za pomoc w naszych poszukiwaniach i za wskazanie nam wersji legendy ze zbioru Hazrata Inajata Chana.

Nie można oczywiście z całkowitą stanowczością stwierdzić, czy to właśnie na tej wersji Dangor oparł historię opowiedzianą w swojej książce, jednak wydaje się to w wysokim stopniu prawdopodobne. Jeśli zaś przyjmiemy taką ewentualność, niewykorzystanie żadnej z „klasycznych” wersji arabskich, irańskich czy indyjskich można rozumieć jako kolejną oznakę silnej determinacji pisarza, aby uczynić *Kafka's Curse* we wszystkich jej aspektach opowieścią niemożliwą do jednoznacznego sklasyfikowania lub zdefiniowania. Co więcej, prawdopodobny wpływ sufickiej wersji legendy implikuje możliwą mistyczną interpretację każdego z bohaterów książki, każdej indywidualnej duszy, jako poszukującej jedności z Wiecznym Bytem, Absolutem, Siłą Wyższą, Bogiem lub Naturą, z której wszyscy pochodzimy i do której wszyscy wracamy, bez względu na to, jak bardzo staramy się odnaleźć „siebie”.

Podobnie w drugim bezpośrednio wskazanym źródle inspiracji Dangora – utworach Franza Kafki – niemal wszyscy bohaterowie to jednostki uzależnione od bliżej nieokreślonej, potężnej siły warunkującej ich życie, decyzje i działania, jednostki pozbawione prawa do samostanowienia, siłą postawione w sytuacji, w której nie są zdolni do działania w zgodzie z własnym pierwotnym „ja”, uwikłane w zniewalającą pajęczynę powinności i zobowiązań i ponoszące porażkę zawsze wówczas, gdy próbują się uwolnić i podążyć za głosem własnej tożsamości. Taką jednostką jest choćby Gregor Samsa, bohater *Przemiany* (*Die Verwandlung*, 1912), ale też tragiczna postać samego Franza Kafki, wyłaniająca się z autobiograficznego listu pisarza do ojca (*Brief an den Vater*, 1919). Owa niemożność dochowania wierności własnej tożsamości, ów ciągły przymus jej poszukiwania, to „klątwa Kafki” – zaklęcie rzucone zarówno na samego pisarza, jak i na stworzone przez niego postaci, które staje się metaforyczną osią powieści Dangora, choć w samym tekście wspomniane jest tylko raz: przez Martina, próbującego nazwać tajemniczą chorobę trapiącą jego szwagra:

Martin próbował przerwać ciszę, z pewną delikatnością sugerując Annie, że być może choroba Oscara ma jakieś psychologiczne podłoże. *Klątwa Kafki* – powiedział między jednym kęsem tostu z miodem a drugim, popijając je kilkoma łykami kawy. *Może jakoś sobie z tym poradzimy* (Dangor 1997, 9).

Pomiędzy Gregorem Samsą – zsekularyzowanym i zwesternizowanym Żydem, o którym jakże często mówi się, że odzwierciedla myśli i lęki tego, który jego postać wykreował (por. np. Classon 2014, 53 i n.; Akbar et al. 2021, 1344) – i Omarem/Oscarem, który udaje Żyda, aby ukryć swoje

prawdziwe muzułmańskie pochodzenie, istnieje wiele podobieństw. Obaj są mieszkańcami wieloetnicznego, wielojęzycznego i wysoce zhierarchizowanego społeczeństwa, w którym każdy powinien, a raczej jest zobowiązany znać i zachowywać właściwe mu miejsce oraz obowiązujące go zasady i ograniczenia. Obaj należą do mniejszości, która jest pogardzana, a przynajmniej traktowana z podejrzliwością i nieufnością przez tych, którzy mają do dyspozycji więcej pieniędzy, więcej władzy i których szeroko rozumiana kultura jest ogólnie postrzegana jako „lepszą”. Porzucając (Samsa) lub fałszując (Omar/Oscar) swoją prawdziwą tożsamość i pochodzenie, obaj próbują zasymilować się z tkanką tej skądinąd nieosiągalnej dla nich warstwy społeczeństwa, pozornie z dobrymi i trwałymi rezultatami. Jednak cena, jaką przyjdzie im zapłacić za tę asymilację, będzie przerażająca i nieproporcjonalna. Obaj zostaną pozbawieni człowieczeństwa i przekształceni w obce istoty – Samsa nagle stanie się gigantycznym owadem, podczas gdy Omar/Oscar powoli transmutuje się w drzewo. I w końcu obaj zginą; rozpadną się w pył (Omar/Oscar) lub po prostu staną się śmieciem (Samsa), który zostanie wyrzucony przez posługaczkę („no więc, nie potrzebujecie się państwo martwić, jak toto stąd uprzątnąć. To już załatwione” – Kafka 2003, 90). Znikają bez śladu, zarówno ze świata rzeczywistego, jak i ze wspomnień swoich bliskich.

Ani jednak w noweli Kafki, ani w dziele Dangora dramatyczna metamorfoza głównych bohaterów nie jest jedyną zachodzącą przemianą – choć bez wątpienia pozostaje najbardziej spektakularną i w najwyższym stopniu wpływa zarówno na nich samych, jak i ich otoczenie. Inni bohaterowie również się przeobrażają, niezależnie od woli dostosowując się do zmieniającej się rzeczywistości, w jakiej przyszło im żyć – jak rodzice Gregora Samsy, którzy muszą pogodzić się z tym, że syn nie będzie już mógł zapewnić im utrzymania, i zmuszeni są przejąć z powrotem kontrolę nad losem rodziny; czy jak Amina Mandelsztam, która porzuca swoją muzułmańskość, by wyjść za mąż za Żyda i z nim zamieszkać. Dojrzewają – jak siostra Samsy, Grete, która „mimo wszelkich utrapień, które oblekły bladeścią jej policzki, rozwinęła się [...] w piękną i bujną dziewczynę” (Kafka 2003, 91), i córka Malika, Rabia, która „nauczyła się oceniać ludzi przez pryzmat innych ludzi” (Dangor 1997, 151), co według jej matki świadczyło o jej dojrzałości. Niektórzy szukają swojej „wątpliwej niezależności” – jak syn Malika, Fadiel, który „rzucił studia i żył w jakiejś komunie [...] uzależniony od *daggi* [...] niczym dziki *rasta*, a jego włosy [...] skręcały się w dredy” (Dangor 1997, 86). Inni zmieniają imiona – jak Katryn, córka biednego Afrykanera,

drobnego rolnika, przyjmująca imię Ouma Kulsum dla muzułmanina, którego pokochała i poślubiła; lub jak jej własny syn Salaam, nazywający siebie „Salaam, Sal, a nawet Salvatore, kiedy mu to odpowiadało” (Dangor 1997, 38). Wszyscy mają poczucie bycia częścią wojny światów, w której trzeba się dostosować, aby przetrwać. Ukrywanie prawdziwej tożsamości i chęć stworzenia nowego „ja”, które pasuje do rzeczywistości, jest zatem desperacką próbą „przetrwania, przetrwania za wszelką cenę” (Dangor 1997, 64). Ale kiedy w tym procesie ktoś posuwa się za daleko, jak Omar/Oscar, w swojej niezdolności do zaakceptowania „własnego miejsca w życiu, *tak-dier* – przeznaczenia – religii, języka i narodu, warunków, w jakich rodzą się wszyscy ludzie” (Dangor 1997, 64), wtedy jego człowieczeństwo zostaje mu odebrane. Bo chociaż nasza tożsamość przybiera różne formy, to jeśli całkowicie ją utracimy, wówczas nie będziemy mogli zachować naszego człowieczeństwa.

KONKLUZJA

Kłątwa Kafki dotyka zatem nas wszystkich w mniejszym lub większym stopniu, bo każdy z nas, podobnie jak bohaterowie kafkowskiej prozy i bohaterowie powieści Dangora, przechodzi metamorfozy – mimowolne lub zamierzone – próbując zasymilować się z otaczającą rzeczywistością i sprostać oczekiwaniom, jakie mają wobec nas inni. W tym nieustannym procesie wszyscy raz po raz tracimy własną tożsamość i próbujemy ją odnaleźć lub zbudować na nowo. Zazwyczaj jednak im usilniej staramy się ją stworzyć, tym bardziej krucha okazuje się ona w konfrontacji z wyobrażeniami otaczającego nas świata. W tym procesie asymilacji im głębiej ukrywamy to, kim naprawdę jesteśmy, tym potężniejsza wydaje się kłątwa, która w końcu nas dopada – tak jak dopadła Gregora Samsę czy Omara Khana / Oscara Kahna.

Analiza *Kafka's Curse* przeprowadzona z zastosowaniem jenkinsowskiej koncepcji tożsamości, a także w odniesieniu do dwóch oczywistych źródeł inspiracji, jakie wpłynęły na wyobraźnię pisarską Dangora, pozwala przyjąć, że niezależnie od tego, gdzie żyjemy, jakie wydarzenia polityczne czy historyczne wykreowały naszą mentalność, w naszym życiu musimy doświadczyć sekwencji wielu tożsamości, czy też – jak ujmuje to Jenkins – przeżyć „proces «bycia» lub «stawania się»” (Jenkins 2008, 17). W tym procesie kłątwa Kafki staje się doświadczeniem każdego z nas. Być może jednak jest

to nie tyle niekończące się poszukiwanie tożsamości, ile potrzeba ciągłego przechodzenia transformacji, zrzucania skorupy, tracenia warstwy ochronnej, bycia zmuszonym najpierw do wyjścia na zewnątrz, a następnie do budowania od nowa poczucia bezpieczeństwa, tworzenia bez końca mechanizmów obronnych, tylko po to, by przejść do następnej fazy – do kolejnej transformacji.

BIBLIOGRAFIA

- Akbar, M. A., Jamil, E., Khan, I. U., Khan, N. U. 2021. A Quest for Identity: An Ontological Survey of Kafkaesque World, *Humanities & Social Sciences Reviews*, 9(3), 1340–1346.
- Boer, N. 2016. Settlers and Laborers: The Afterlife of Indenture in Early South African Indian Writing, *Research in African Literatures*, 47(4), 21–35.
- Chetty, R. 2002. *South African Indian Writings in English*, Durban: Madiba.
- Classon, S. B. 2014. Kafka's Identity Crisis: Examining *The Metamorphosis* as a Response to Anti-Semitism and Assimilation in Turn-of-the-Century Europe, *Master of Liberal Studies Theses*, 50. <http://scholarship.rollins.edu/mls/50> – 15 V 2025.
- Dangor, A. 1997. *Kafka's Course*. New York: Pantheon Books.
- Frenkel, R. 2008. Performing Race, Reconsidering History: Achmat Dangor's Recent Fiction, *Research in African Literatures*, 39(1), 149–165.
- Jenkins, R. 2008 [1996]. *Social Identity*. London–New York: Routledge.
- Kafka, F. 2003. *Przemiana*, (J. Kydryński, tłum.), w: F. Kafka, *Cztery opowiadania. List do ojca* (J. Kydryński, J. Ziółkowski, tłum.), Warszawa: PIW, 21–91.
- Khan, H. I. 2015. *Big Tales: All the stories in the 12 volumes of The Sufi Message of Hazrat Inayat Khan* (M. Johnson, red.), Elgin: The Einstein Academy (Kindle Edition), 47–56.
- Kruger, L. 2001. Black Atlantics, White Indians, and Jews: Locations, Locutions, and Syncretic Identities in the Fiction of Achmat Dangor and Others, *South Atlantic Quarterly*, 100(1), 111–143.
- Oliphant, A. W. 2020. *Achmat Dangor: On writing and change (interview)*. <https://mg.co.za/friday/2020-09-12-achmat-dangor-on-writing-and-change-2/> – 15 V 2025.
- Parsons, T. 1991 [1951]. *The Social System*. London–New York: Routledge.
- Prono, L. 2010. *Achmat Dangor*. <https://literature.britishcouncil.org/writer/achmat-dangor> – 26 V 2013.
- Rastogi, P. 2008. *Afrindian Fictions: Diaspora, Race, and National Desire in South Africa*. Columbus: The Ohio State University Press.
- Sarinjeive, D. 2002. Transgressions/Transitions in Three Post-1994 South African Texts: Pamela Jooste's *Dance with a Poor Man's Daughter*, Bridget Pitt's *Unbroken Wing* and Achmat Dangor's *Kafka's Curse*, *Journal of Literary Studies*, 18(3–4), 259–274.
- Sastry, S. 2002. Assuming Identities: Kafka's Curse and the Unsilenced Voice, *Journal of Literary Studies*, 18(3–4), 275–283.
- Sokel, W. H. 1999. Kafka as a Jew, *New Literary History*, 30(4), 837–853.
- Woodward, W. 2000. Beyond Fixed Geographies of the Self: Counterhegemonic Selves and Symbolic Spaces in Achmat Dangor's *Kafka's Curse* and Anne Landsman's *The Devil's Chimney*, *Current Writing*, 12(2), 21–37.

Young, E. 2000. Cursing and Celebrating Metamorphosis: Achmat Dangor's *Kafka's Curse*, *Current Writing Text and Reception in Southern Africa*, 12(1), 17–30.

Young, E. 2002. Interview with Achmat Dangor, *Kunapipi*, 24(1), 52–60.

IN SEARCH OF IDENTITY – THE CASE OF *KAFKA'S CURSE* BY ACHMAT DANGOR

Abstract: The question of identity is one of the fundamental issues raised in post-colonial studies. However, the identity crisis is not a phenomenon typical exclusively to post-colonial societies. The authors of the proposed essay believe that both the expressed dependency on the love tale about Laila and Majnun, as well as the reference made in the title of Achmat Dangor's *Kafka's Curse* could perhaps be read as an indication that problems connected with searching for one's 'pure' identity presented in this book are not constrained to post-colonial world only. The main aim of the proposed essay will be to demonstrate the obvious instability of identity in *Kafka's Curse*, typical for human mental and emotional development, through the application of Richard Jenkins' theory (Jenkins 2008) defining identity as a process of 'being' or 'becoming'. Therefore, there should be no question of one's identity, but rather of one's identities. Through the proposed analysis, the authors would wish to present, how the multidimensional characters of the five stories cannot 'plan' their identities as their development continues through different stages of life, and that their identity therefore cannot be some fixed feature but it must develop in time as well as change based on a place and the circumstances, as according to Jenkins.

Keywords: *Kafka's Curse*, identity as a process, identification, identity crisis, personal transformation, multiculturalism