Uniwersytet Warszawski
Wydział Polonistyki

Ewa Mielczarek
Nr albumu: 319078

# Wizualność prozy Orhana Pamuka w perspektywie antropologii literatury

Praca magisterska
na kierunku kulturoznawstwo – wiedza o kulturze

Praca wykonana pod kierunkiem
dr Romana Chymkowskiego
Instytut Kultury Polskiej

Warszawa, 25.05.2017r.

*Oświadczenie kierującego pracą*

Oświadczam, że niniejsza praca została przygotowana pod moim kierunkiem i stwierdzam, że spełnia ona warunki do przedstawienia jej w postępowaniu o nadanie tytułu zawodowego.

Data Podpis kierującego pracą

*Oświadczenie autorki pracy*

Świadoma odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca dyplomowa została napisana przez mnie samodzielnie i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami.

Oświadczam również, że przedstawiona praca nie była wcześniej przedmiotem procedur związanych z uzyskaniem tytułu zawodowego w wyższej uczelni.

Oświadczam ponadto, że niniejsza wersja pracy jest identyczna z załączoną wersją elektroniczną.

Data Podpis autorki pracy

**Streszczenie**

Praca ma na celu analizę wizualności opisów Stambułu w powieściach Orhana Pamuka oraz, w szerszym kontekście, zbadanie cech wizualności jego prozy. Głównym przedmiotem mojego zainteresowania jest zbadanie funkcji, jaką pełni Stambuł w kreowaniu tożsamości pisarza. W mojej traktuję miasto nie tylko jako scenerię, w której rozgrywają się wydarzenia poszczególnych powieści, ale przede wszystkim skupiam się na ukazaniu Stambułu jako głównego bohatera twórczości Pamuka. Osią niniejszej pracy jest analiza kreacji stambulskiego pejzażu pod kątem występowania mediów – obrazu, fotografii, miniatury i mozaiki – które w zróżnicowany sposób ową wizualność kreują.

**Słowa kluczowe**

Stambuł, Orhan, Pamuk, antropologia, literatura, wizualność, obraz, fotografia, miniatura, mozaika

**Temat pracy dyplomowej w języku angielskim**

The visuality of Orhan Pamuk's prose in the anthropology of literature perspective.

**Dziedzina pracy (kody wg programu Socrates-Erasmus)**

14.7 kulturoznawstwo

**Spis treści**

**Wstęp** ..... **5**
**Rozdział 1. Miasto – obraz** ..... 7
1.1. Osmański Orient w sztuce renesansu i romantyzmu ..... 7
1.2. Bosfor Mellinga ..... 9
1.3. Stambuł Gérarda de Nervala ..... 12
1.4. Orhan Pamuk maluje ..... 14
**Rozdział 2. Miasto – fotografia** ..... 16
2.1. Dyskurs spojrzenia – kadr ..... 16
2.2. Stambuł jako czarno-biała fotografia – kolor, kontrast, światło ..... 19
2.3. Fotografia i pamięć ..... 22
2.4. Fotografując słowa, pisząc obrazy ..... 24
**Rozdział 3. Miasto – miniatura** ..... 27
3.1. Malarstwo figuratywne w sztuce islamu ..... 27
3.2. Stambuł zaklęty w miniaturze ..... 30
3.3. Narracja wielogłosowa a obraz miasta ..... 33
3.4. Kolory Stambułu ..... 35
3.5. Człowiek jako „miejsce obrazu” ..... 37
3.6. *Nazywam się Czerwień* jako powieść postmodernistyczna ..... 37
**Rozdział 4. Miasto – miniatura** ..... 42
4.1. Fragmenty, cząstki, molekuły ..... 42
4.2. Stambuł jako pejzaż mentalny ..... 44
4.3. Kinofilia w Stambule ..... 46
4.4. Miłość romantyczna ..... 47
4.5.Muzeum Niewinności ..... 49
4.6.Spojrzenie na Stambuł ..... 50
4.7.Sposób tworzenia Pamuka ..... 53
**Zakończenie** ..... 54
**Bibliografia** ..... 58

## *Wstęp*

Orhan Pamuk w dzieciństwie wyobrażał sobie swojego sobowtóra – brata bliźniaka z ,,kiczowatej europejskiej reprodukcji" [1]. Owo *alter ego* zrodziło się w świadomości pisarza, kiedy jako dziecko musiał na pewien czas opuścić dom rodzinny i zamieszkać u ciotki. Przeprowadzka z bogatej dzielnicy, w której znajdowała się kamienica Pamuków, do biedniejszego Cihangiru była dla niego przełomowym doświadczeniem. Od tamtego czasu miasto nad Bosforem kojarzyło mu się z poczuciem niekompletności, rozdwojenia i konieczności ciągłego poszukiwania utraconego niegdyś sobowtóra.Wizja mieszkającego w Stambule, drugiego Orhana nigdy już go nie opuściła. Wspomniany brat bliźniak, symbolizujący przynależność do wyższych sfer Stambułu, wiarę w ideały rewolucji Mustafy Kemala Atatürka, a także ,,europejskość", liberalizm i otwartość na inne kultury, na zawsze pozostał ważną częścią natury pisarza. Ów dualizm i kulturowa pograniczność stały się nieodłącznym komponentem twórczości Pamuka, a jego powieści fantazjami, w których Orient i Okcydent nieustannie się przeplatają.

Niezwykle ważną rolę w kreowaniu tożsamości pisarza odgrywa przede wszystkim Stambuł – miasto, które jest nie tylko scenerią, w której rozgrywają się wydarzenia poszczególnych powieści, ale pełni funkcję świadka, obserwatora, a zarazem głównego bohatera twórczości Pamuka. Najbardziej osobisty obraz miasta pisarz tworzy w autobiograficznej powieści *Stambuł. Miasto i wspomnienia,* w której utrwala obrazy miasta nad Bosforem. Nostalgiczne opisy utraconego Stambułu z lat sześćdziesiątych XX wieku przeplatają się z historiami z dzieciństwa Orhana. Wspomnienie miasta z dziecięcych lat kontrastuje z obrazem współczesnej metropolii. Spojrzenie Pamuka charakteryzuje dualizm – za metaforę własnej twórczości pisarz uznaje most nad Bosforem: ,,Czuję się tak, jakbym ciągle stał na moście łączącym dwa brzegi Bosforu, nie należąc ani do europejskiej, ani do azjatyckiej części Turcji, i obie je opisywał" [2]. Owa podwójna perspektywa – rodowitego Turka i obserwatora

[1] O. Pamuk, *Stambuł. Wspomnienia i miasto,* Kraków 2016, s.11.

[2] O. Pamuk, *Orhan Pamuk. Sto trzeci laureat literackiej nagrody Nobla,* [on-line] http://www.pamuk.pl/strona_glowna.php, [dostęp: 25.05.2017].

z zewnątrz staje się istotą jego twórczości. Nie tylko pisarz ma dwie tożsamości – nie istnieje również jeden obraz Stambułu. Występujące w wielu powieściach pisarza miasto właściwie za każdym razem jest inne. To właśnie zmieniające się obrazy Stambułu, które Pamuk wykreował w swoich powieściach będą przedmiotem badań mojej pracy magisterskiej. Praca ma na celu analizę wizualności opisów Stambułu w powieściach Orhana Pamuka oraz, w szerszym kontekście, zbadanie cech wizualności jego prozy. Osią niniejszej pracy jest medialność – wybrałam cztery, media, które w zróżnicowany sposób ową wizualność kreują.

Pierwszym medium, które poddaję analizie, jest obraz. Naświetlone w tym rozdziale zagadnienia dotyczą malarskich i literackich inspiracji Orhana Pamuka, które są bezpośrednio wymienione w autobiograficznej powieści *Stambuł. Miasto i wspomnienia* i stanowią klucz do interpretacji twórczości Pamuka. Pragnienie pisarza, aby zostać malarzem i fascynacja językiem obrazu miała silny wpływ na sposób kreowania przez niego świata literackiego. Pierwszy rozdział ma na celu pokazanie silnego związku między wątkiem autobiograficznym a sposobem wyrazu artystycznego.

Drugi rozdział poświęcony jest fotografii. Poddam w nim analizie powieść *Stambuł. Miasto i wspomnienia* w kontekście „fotogeniczności" tego tekstu literackiego. Przeanalizuję stosowany przez pisarza język i narzędzia, których używa do opisu świata, a które są właściwe dla opisu fotografii – kontrast, kadr, kolor i światłocień. Celem drugiego rozdziału jest zbadanie skonstruowanej dzięki tym narzędziom wizualności tekstu. Skupię się również na estetce fotografii autorstwa Ary Gülera i zbiorów z prywatnego archiwum pisarza oraz na funkcji połączenia tekstu i fotografii w przestrzeni książki. Dzięki temu ujęciu, udowodnię, że ta powieść Pamuka jest przykładem fotoliteratury.

W kolejnym rozdziale przyjrzę się obrazowi Stambułu zaklętego w miniaturach w powieści *Nazywam się Czerwień*, w której Orhan Pamuk opisuje szesnastowieczne miasto. Celem trzeciego rozdziału jest ukazanie, jak inspiracja estetyką miniatur i malarskimi środkami wyrazu szesnastowiecznego malarstwa osmańskiego wpływa na sposób tworzenia opisów zawartych w powieści. Postaram się zbadać malarskość miniatur, barwny, plastyczny język, zmysłowe opisy i kalejdoskopową, pozbawioną chronologii narrację, która odkrywa przed czytelnikami nowy obraz Stambułu i jego inną wizualność.

Czwarty rozdział poświęcony jest omówieniu ostatniego medium – mozaiki. Orhan Pamuk stworzył w powieści *Muzeum Niewinności* obraz miasta-mozaiki, które

składa się z setek tysięcy drobnych przedmiotów. Opisy Stambułu złożone z fragmentów, cząstek i molekuł rysują kolejny obraz miasta. Pisarz układa w całość rozproszone, oderwane obrazy i opowieści. Po ułożeniu w całość wielu detali wyłania się kompletny pejzaż Stambułu, który charakteryzuje nowa wizualność. Celem tej części opracowania jest udowodnienie, że inspiracja mozaiką wpłynęła na percepcję świata pisarza i wizjonerską manierę jego twórczości.

## *Rozdział 1. Miasto – obraz*

W pierwszym rozdziale skupię się na malarskich i literackich inspiracjach Orhana Pamuka, które są widoczne w twórczości pisarza i bezpośrednio przywoływane w autobiograficznej powieści *Stambuł. Miasto i wspomnienia.* Odniosę się do artystów należących do kultury europejskiej, aby pokazać silne zakorzenienie tureckiego pisarza w tej tradycji. Za przykład do analizy posłuży mi fascynacja pisarza sposobem przedstawienia Stambułu w twórczości malarza Antoine Ignace Mellinga i pisarza Gérarda de Nervala. Zamiłowanie do zachodnich, zarówno malarskich, jak i literackich dzieł, których tematem jest Stambuł, stanowi klucz do interpretacji twórczości Pamuka. Pragnienie pisarza, by zostać artystą-malarzem, od najmłodszych lat skłania go do rozwijania wyobraźni i posługiwania się językiem obrazu.

### 1.1. Osmański Orient w sztuce renesansu i romantyzmu.

Zachodni artyści, podobnie jak dyplomaci, kupcy i pielgrzymi poszukiwali śladów cesarstwa bizantyjskiego podróżując do Konstantynopola. Największy rozkwit tych poszukiwań przypada na okres Renesansu. Na Zachodzie kwitł handel głównie przyprawami i dobrami luksusowymi sprowadzanymi ze Wschodu. Do Imperium Osmańskiego trafiały kosztowne i wytworne przedmioty: klejnoty, biżuteria, zegary. Importowane z Zachodu wyroby luksusowe były świadectwem bogactwa i dobrobytu: ,,Przedmioty te jednakże funkcjonowały na różnorakie sposoby, jako oznaki statusu społecznego, były bowiem jak się wydaje najczęściej darami dyplomatycznymi, które obdarowywani odbierali jako znak wierności wasali lub klientów, składający natomiast

widzieli w podarkach raczej oznaki przyjaźni."[3] Związki artystyczne łączące Europę z Imperium Osmańskim przebiegały wtedy na wielu poziomach. Jednym z największych propagatorów europejskiej sztuki był sułtan Mehmed II Zdobywca (pan. 1444-1446, 1451-1481) – zdobywca Konstantynopola, który odbudował miasto i uczynił je stolicą imperium osmańskiego. Wzorem Aleksandra Wielkiego zapraszał europejskich artystów, roztaczał nad nimi patronat, gromadził ich dzieła i prosił, aby przedstawiali na obrazach jego wizerunek: „(…) sprowadzanie i szkolenie artystów z inicjatywy Mehmeda można postrzegać jako oznakę przyswojenia włoskich gatunków i stylów w celu manifestacji własnej wielkości w stylu jednocześnie *rzymskim* i *nowoczesnym*".[4] Jednocześnie ukazywało to Osmanów jako „nieograniczonych ani uprzedzeniami, ani dystansem wynikającym z różnic kulturowych, religijnych, dotyczących stroju, języka czy zachowania".[5] Zachodni artyści nie tylko przedstawiali wizerunki sułtana, ale także mieli za zadanie przywozić z imperium osmańskiego obrazy obiektów znanych ze starożytności. Jak twierdzi Mikael Bøgh Rasmussen w eseju *Artyści europejskiego Renesansu w Konstantynopolu* artyści tworzyli dzięki temu: „zapis, który pośrednio mógł funkcjonować jako powtórne przyswojenie utraconego przez chrześcijańską Europę dziedzictwa".[6] Sztuka pogłębiała związki Zachodu ze Wschodem – zaspokajała ciekawość odmienności wyglądu, obyczajów i strojów. Przybliżała mieszkańcom obu światów prawdziwe obrazy wyobrażonych niegdyś obcych krain.

Podróż na Wschód należała do typowych wojaży romantycznych. Odbywali ją pisarze m.in. George Gordon Byron, François-René Chateaubriand, Alphonse de Lemartine, Gérard de Nerval czy Théophile Gautier i malarze m.in.: m.in. Eugène Delacroix i Horacy Vernet. To jeden z najważniejszych motywów w dziełach twórców tamtego czasu: „*Dywan Wschodu i Zachodu* Goethego jest jedną z książek epoki. Ze Wschodu światło, ze Wschodu religie, wiedza o duszy, wiedza ezoteryczna, wreszcie wszelka wiedza; tam odświeża się romantyczna wyobraźnia w oazie egzotyki."[7] Julia Hartwig w książce poświęconej Nervalowi stwierdza, że jednym

[3] M.B. Rasmussen, *Artyści europejskiego Renesansu w Konstantynopolu* [w:] *Ottomania : Osmański Orient w sztuce renesansu*, Kraków 2015, s. 57.

[4] Tamże, s. 57.

[5] Tamże, s. 57.

[6] Tamże, s. 61.

[7] J. Hartwig, *Gérard de Nerval*, Warszawa 1972, s. 31.

z najważniejszych powodów podróży pisarzy romantycznych była chęć stworzenia jednolitego systemu, który łączyłby wierzenia kultur: ,,Synkretyzm jest jednym z najważniejszych dążeń nurtujących pokolenie romantyczne, (…) Kojarzy się ona z ciekawością dla Wschodu i wiedzy ezoterycznej, którą przekazał temu stuleciu osiemnastowieczny iluminizm."[8] Innym powodem, dla którego pisarze romantyczni podróżowali, było poszukiwanie odmienności w sferze wizualnych wrażeń. Pragnienie to podkreśla Chateaubriand we wstępie do pierwszego wydania utworu *Itinéraire de Paris à Jérusalem*: ,,Nie odbyłem tej podróży po to, by ją opisać; zamiar mój był inny (…) Wyruszyłem w poszukiwaniu obrazów, nic więcej. (…) Proszę więc czytelnika by zechciał dostrzec w tym Itinerarium nie tyle Podróż, ile Pamiętniki z jednego roku mojego życia. (…) Zresztą wszędzie będzie można zobaczyć raczej człowieka niż autora; ustawicznie mówię o sobie (…)".[9] Owo poszukiwanie obrazów i wizualnych inspiracji było szczególnie istotne dla malarzy, zafascynowanych kulturą Wschodu. To właśnie spojrzenie artystów ,,z zewnątrz" było dla Orhana Pamuka szczególnie interesujące. Za najlepsze dzieła obrazujące Stambuł uznaje prace autorstwa malarzy zagranicznych: Antoine Ignace Mellinga, Williama Henrego Barletta, Thomasa Allena i Eugène Flandina.

### 1.2. Bosfor Mellinga

Antoine Ignace Melling jest jednym z ulubionych malarzy Orhana Pamuka. Pisarz wymienia go jako artystę, który w swoich obrazach najlepiej uchwycił charakter Stambułu. Jakie cechy malarstwa Mellinga sprawiają, że pisarz tak bardzo je ceni i poświęca Mellingowi rozdział w książce *Stambuł. Miasto i wspomnienia*? Pamuk podziwia u niego przede wszystkim dbałość o szczegóły i wyrazistość konturów czarno-białych rycin, wykonanych na podstawie charakteryzujących się matematyczną dokładnością gwaszy i akwareli: ,,Każdą z rycin oglądałem uważnie, godzinami wpatrując się w szczegóły, w poczuciu, że tak właśnie musiał kiedyś wyglądać

[8] Tamże, s. 32.

[9] Tłumaczenie cytatu Chateaubrianda pojawia się w rozdziale Barbary Sosień, w książce *Archipelagi wyobraźni: z dziejów toposou wyspy w kręgu literatur romańskich* autorstwa. (B. Sosień, *Wyspa Syros: jawa czy sen? Francuski romantyk na Cykladach*, [w:] Archipelagi wyobraźni: z dziejów toposu wyspy w kręgu literatur romańskich, red. Ewa Łukaszyk, Kraków 2007, s. 80.)

Konstantynopol za czasów osmańskich.” [10] Mistrzowsko odwzorowane detale przybliżają odbiorców do czasów minionej świetności imperium osmańskiego. Obrazy, które charakteryzuje dbałość o szczegóły i niuanse, ukazują jednocześnie magiczną aurę miasta. Połączenie tych cech sprawia, że świat imperium jawi się z jednej strony jako odległa kraina, a z drugiej niezwykle realna przestrzeń: ,,Obrazy zaginionego świata oraz piękne architektoniczne detale i mistrzostwo w operowaniu perspektywą całkowicie zaspokaja nasze pragnienie realizmu. Nawet najbardziej bajkowy spośród tej kolekcji obraz wnętrza sułtańskiego haremu, w którym z precyzją architekta artysta wykorzystuje możliwości *greckiej* perspektywy, zachowuje dostojność i elegancję daleką od krzykliwych zachodnich fantazji erotycznych na temat tego miejsca, powagę przekonującą również stambulskich widzów.”[11]

Pamuk ceni stambulskie pejzaże Mellinga również dlatego, że są pozbawione centralnego punktu. Zmuszają do poszukiwania głębi – wpatrywania się w krajobraz i kontemplacji obrazu: ,,Melling nie umieścił ani jednej udramatyzowanej sceny w centrum dzieła, dlatego oglądanie jego albumu przypomina mi te dawne podróże samochodem nad Bosfor: jedna zatoka niespodziewanie wyłania się zza drugiej, wijąca się wzdłuż brzegu droga nagle skręca by otworzyć przede mną kolejną zaskakującą perspektywę. I rodzi się we mnie wrażenie, że Stambuł jest miastem bez określonego środka i bez kresu, a ja staję się bohaterem baśni, które tak lubiłem jako dziecko.”[12] Centralny punkt dzieła jest dla Pamuka szczególnie ważny nie tylko w przypadku twórczości malarskiej, ale również w przypadku literatury. Centrum powieści pisarz definiuje jako: ,,przewodnią ideę lub światopogląd zawarty w utworze, jego sekretne, głęboko ukryte – rzeczywiste lub wyimaginowane – jądro. Pisarze próbują odkryć to miejsce i wyciągnąć wnioski ze swego odkrycia; w tym samym celu sięgają po powieści czytelnicy”.[13] Czytelnicy podczas lektury poszukują owego centrum i głębi. Istota, idea zamierzona przez pisarza, zawarta w dziele, ujawnia się w akcie jednostkowego odbioru dzieła literackiego i jest silnie związana z wrażliwością i wyobraźnią: ,,Kiedy czytamy powieść, nie skupiamy naszej energii na ocenianiu czy rozumieniu całego tekstu, ale na przekształcaniu go w wyraziste i szczegółowe obrazy tworzone w wyobraźni. W tej galerii obrazów poszukujemy też miejsca dla siebie,

[10] O. Pamuk, *Stambuł. Wspomnienia i miasto*, Tamże, s. 85.

[11] Tamże, s. 93.

[12] Tamże, s. 94.

[13] O. Pamuk, *Pisarz naiwny i sentymentalny*, s. 134.

otwierając się na różnorodne bodźce zmysłowe. Wiara w odnalezienie centrum pobudza naszą mentalną i zmysłową wrażliwość, zachęca do odważnego — pełnego nadziei i optymizmu — korzystania z wyobraźni, zdecydowanego wkroczenia w świat powieści i zaangażowania w fabułę.” [14] Pisarz porównuje akt pisania do tworzenia dzieła malarskiego, w którym twórca staje się jednocześnie odbiorcą: „(…) postawa ta przypomina kontemplowanie pejzażu, który sami namalowaliśmy: cofamy się nieznacznie, żeby uzyskać nowy punkt widzenia, podchodzimy bliżej, a potem nieco się cofamy. Musimy jednak cały czas udawać, że to ktoś inny patrzy na nasze płótno. Wtedy uświadamiamy sobie, że to, co nazywamy punktem centralnym jest w gruncie rzeczy naszym wytworem.”[15] Według Pamuka wizualność odgrywa więc istotną rolę zarówno w tworzeniu, jak i w odbiorze dzieła literackiego. Poszukiwanie centrum, zarówno w przypadku dzieła literackiego, jak i obrazu, wiąże się z pragnieniem odbiorców, by odnaleźć centrum świata i jego ukryty sens: „Dla nowoczesnego, świeckiego czytelnika jedynym sposobem odnalezienia głębszego sensu w świecie jest właśnie lektura wielkich powieści. To one pozwalają uzmysłowić sobie, że nie tylko świat, ale także świadomość posiada więcej niż jedno centrum.”[16]

Spojrzenie Antoine Ignace Mellinga jest Orhanowi Pamukowi bliskie, ponieważ malarz patrzy na Stambuł jak mieszkańcy miasta, nie jak obserwator z zewnątrz. Nie stara się orientalizować i wprowadzać egzotycznych elementów do krajobrazu. Mimo, iż Melling jest prawdziwym Europejczykiem tworzy obraz Stambułu, bliski stambulczykom i Pamukowi – pełen tęsknoty za utraconym imperium osmańskim: „Za każdym razem, gdy patrzę na jego ryciny, ogarnia mnie żal za utraconym światem, który przedstawiają. Jednocześnie czuję ukojenie, wiedząc, że jedyny obiektywny świadek i ilustrator tamtych czasów patrzył na moje miasto tak jak ja; że nie widział w nim nic egzotycznego, *czarodziejskiego* ani dziwacznego tworu, lecz zwyczajne miejsce, pełne wysublimowanego piękna”.[17]

[14] Tamże, s. 153.
[15] Tamże, s. 152.
[16] Tamże, s. 155.
[17] Tamże, s. 103.

Rys. 1. Antoine Ignace Melling, *Rycina przedstawiająca Hatice Sultan Yalısı*[18]

1.3. Stambuł Gérarda de Nervala.

Gérard de Nerval jest kolejnym, ważnym twórcą, którego Orhan Pamuk wymienia w swojej autobiografii. Nerval, poeta, krytyk teatralny i tłumacz urodził się 22 maja 1808 roku w Paryżu. Był silnie związany z nurtem romantyzmu – trwałą sławę przyniosło mu tłumaczenie *Fausta* Goethego, którego dokonał mając dwadzieścia lat. Julia Hartwig określiła pierwszy etap twórczości Nervala jako: ,,młodość romantycznego literata, mieszcząca się bez trudu w przeciętnym szablonie wieku, towarzyska i niefrasobliwa, upływająca w gronie hałaśliwej bandy młodych artystów, którzy wspólnie rozpoczynają artystyczną karierę".[19] Pod koniec życia, Nerval, mając trzydzieści pięć lat, wyruszył w typową dla romantyków podróż na Wschód – w 1843 roku przyjechał do Konstantynopola. Dwanaście lat później przeżył atak melancholii, która w połączeniu z chroniczną bezsennością, doprowadził go do samobójstwa. Być może to właśnie nostalgia przebijająca z powieści Nervala zatytułowanej *Podróż na Wschód* sprawiła, że doświadczenia z podróży stają się tak bliskie Pamukowi. To właśnie uczucie melancholii i nostalgicznego poczucia utraty będą łączyły obu

[18] Źródło: Antoine Ignace Melling, *Rycina przedstawiająca Hatice Sultan Yalısı*, [on-line] https://en.wikipedia.org/wiki/Hatice_Sultan_Palace#/media/File:Hatice_Sultan_saray_Melling.jpg, [dostęp: 30.05.2017].

[19] J. Hartwig, *Gérard de Nerval*, Tamże, s. 27.

twórców. Nervalowi nastrój ten towarzyszył od najmłodszych lat i był związany z rozpaczą po śmierci matki. Tworząc swój pseudonim literacki zawarł w jego znaczeniu przywiązanie do rodziny i do regionu, z którego pochodziła matka: „Jego matka, Marie-Antoinette-Marguerite Laurent, córka kupca bieliźniarskiego z ulicy Saint-Martin w Paryżu, pochodziła z Valois, położonego w krainie Ile-de-France, uchodzącej za kolebkę i serce Francji. Z ziemią Valois, z okolicą Senlis, Mortefontaine i Ermenonville łączy Nervala najgłębsze przywiązanie. Od nazwy Clois de Nerval, jaką nosi niewielki kawał ziemi pod Loisy, należący do rodziny, bierze swój pseudonim literacki Nerval, który jest zarazem odwrotnością nazwiska matczynego i częściowym anagramem nazwiska ojca. Valois, znane mu od zarania dni, stanie się dla niego symbolem młodo zmarłej matki, czułego dzieciństwa, najpiękniejszych pejzaży, najpoczciwszych ludzi, Arkadii szczęśliwej, wszystkiego, co z biegiem lat utracił".[20] Poczucie utraty jest więc wpisane w istnienie i twórczość Nervala i podobnie jak u Pamuka wiąże się z tęsknotą do miejsca lat dziecięcej szczęśliwości. Pamuk tęskni za dawnym Stambułem z dziecięcych lat, który uruchamia w nim melancholijne wspomnienia. Dla Nervala Arkadią, do której chce powrócić jest Valois, a w Stambule stara się od tej melancholii uciec: „Przecież w podróż na Wschód wyruszył właśnie po to, by zostawić za sobą troski, a przynajmniej na jakiś czas odsunąć je od siebie. W jednym z listów adresowanych do ojca pisał, że udowodni ludzkości, iż podjęta przez niego dwa lata wcześniej próba samobójcza była w istocie mało istotnym wypadkiem bez dalszych konsekwencji, i optymistycznie dodawał, że miewa się doskonale".[21] Nerval nie pozwala by ogarnęła go melancholia. Podczas poznawania Stambułu szuka wrażeń, rozrywek i uciech: „Stambuł nie uległ jeszcze wtedy serii ciosów zadanych przez biedę, upokorzenia i porażki, więc można się domyślać, że nie ujawnił przed poetą swej melancholijnej natury. Nerval wprawdzie pisze w swojej książce podróżniczej, że *czarne słońce melancholii* budzi się na Wschodzie, ale jako przykład podaje rozlewiska Nilu… W bogatym, egzotycznym Konstantynopolu zachowuje się niczym dziennikarz poszukujący ciekawego materiału dla gazety".[22] Podkreślanie niesamowitości i egzotyki świata Wschodu staje się przewodnim motywem twórczości Nervala – według Pamuka francuski pisarz tworzy

[20] J. Hartwig, *Gérard de Nerval*, Tamże, s. 13.

[21] O. Pamuk, *Stambuł. Wspomnienia i miasto*, Tamże, s. 282.

[22] Tamże, s. 282.

tym samym nieprawdziwy obraz Stambułu: ,,Wszystkie te książki czytałem w dzieciństwie, przepełniony tęsknotą za czymś, czego w istocie nie znałem. (…) Nerval i naśladujący go autorzy malowali zbyt egzotyczny obraz Stambułu. I choć Francuz dworował sobie z wszystkich angielskich pisarzy, którzy w trzy dni oglądali wszystkie *turystyczne* atrakcje, by potem publikować wspomnienia albo książki, sam przecież także udał się do zakonu derwiszów, by obejrzeć ich ceremonię, czekał pod serajem na wyjazd sułtana, by zobaczyć go chociaż z oddali (…) i urządzał długie wędrówki po cmentarzach, by opisać turecki przyodziewek, zwyczaje i porządki".[23] U Nervala, podobnie jak u Pamuka, widać tęsknotę za utraconym światem przebijającą z przywoływanych nostalgicznych wspomnień i powracającego motywu ruin, które świadczą o przemijaniu historii: ,,Autor Podróży na Wschód, tak konkretny w opisach, raz po raz ulega pokusie, by konkretność tę zmącić i zanurzyć się w mgłę snu i marzenia. Wszystko to niegdyś z pewnością wspaniałe i cudowne, ale przeminęło tu trzydzieści pokoleń, wszędzie osuwają się kamienie i próchnieje drzewo. Wędrujemy jak we śnie przez miasta przeszłości, zamieszkałe jedynie przez widma, te zaś zaludniają je wszędzie, niezdolne wypełnić ich życiem".[24] Opisy Stambułu, mimo iż są nadmiernie orientalizujące, opisują miasto bliskie wyobrażeniom Pamuka – pełne tęsknoty i nostalgii widmo utraconego imperium, do którego turecki pisarz pragnie powrócić.

### 1.4. Orhan Pamuk maluje.

Jednym z najważniejszych marzeń, które ukształtowało Orhana Pamuka, było dziecięce pragnienie aby zostać malarzem. Pisarz odkrył w sobie talent i wielką pasję do rysowania i malowania – język obrazu stał się dla niego sposobem opisu świata: ,,Chwile, w których moja dłoń zaczynała samodzielnie coś kreślić, przypominały momenty zanurzania się przeze mnie w świecie iluzji. Ale w przeciwieństwie do własnych fantazji tych dzieł nie musiałem ukrywać — pokazywałem je z dumą i czekałem na pochwały. Rysowanie było moim drugim światem, którego istnienie nie budziło we mnie poczucia winy".[25] Szkicowanie, kopiowanie i malowanie sprawiły, że

[23] Tamże, s. 283.
[24] Tamże, s. 240.
[25] Tamże, s. 193.

Pamuk stał się wrażliwy na wizualne obrazowanie rzeczywistości. Obcowanie z kartką papieru wspomina jako ekscytujące, zmysłowe doznanie: ,,Uwielbiałem zapach papieru, ołówków, bloków i farb. Puste kartki gładziłem z prawdziwą miłością".[26] Owe opowiadanie świata obrazami stanie się charakterystyczną cechą twórczości pisarza. We wszystkich powieściach, które analizuję w kolejnych rozdziałach, obrazy pełnią kluczową rolę w kreacji przedstawionego świata. Odkrycia i wrażenia, które Orhan Pamuk w młodzieńczych latach malował, zostaną wyrażone językiem literatury. Pamuk od momentu kiedy postanowi zostać pisarzem, przenosi nas do wnętrza malowanego pejzażu za pomocą słów: ,,Ulice Beyoğlu, ciemne zakątki, chęć ucieczki i poczucie winy pulsowały w mojej głowie jak migoczące neony. (…) Za chwilę otworzę drzwi, wyjdę na ulicę dającą mi spokój, będę długo szedł przed siebie, a o północy wrócę do domu i usiądę przy biurku, żeby wydobyć coś z nastroju i ducha tych miejsc, które przed chwilą widziałem. Nie będę malować — powiedziałem. Zostanę pisarzem".[27]

Fot. 1. *Orhan Pamuk na balkonie rodzinnej kamienicy* [28]

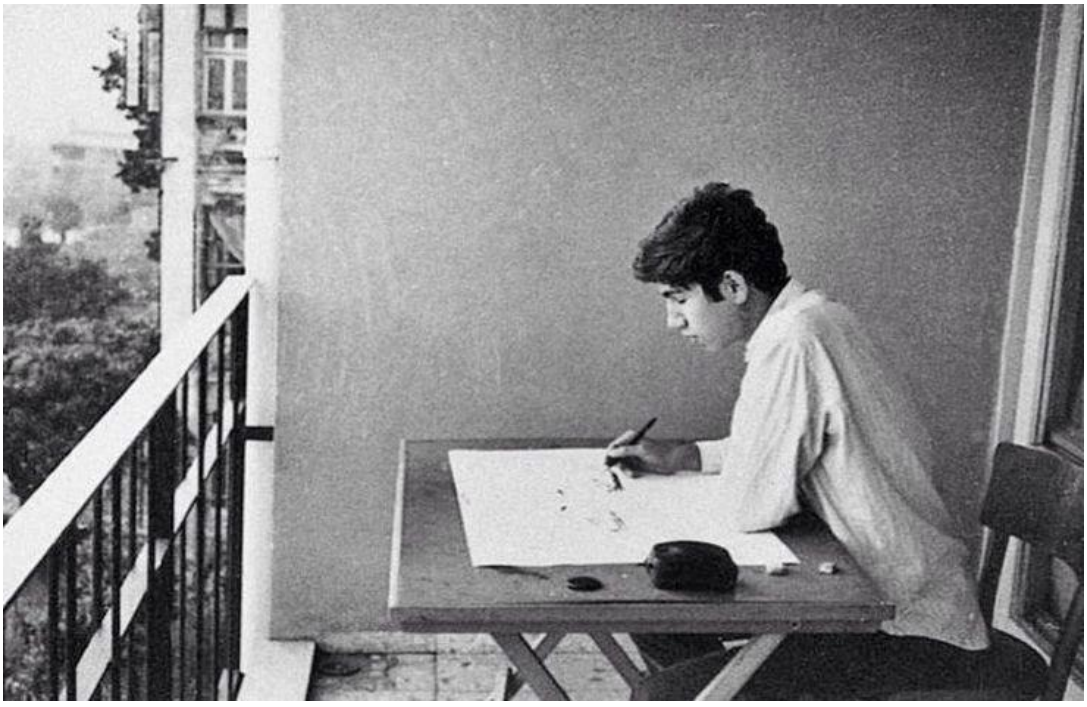
[26] Tamże, s. 194.

[27] Tamże, s. 464.

[28] Źródło: *Fotografia z archiwum rodzinnego Orhana Pamuka* [w:] O. Pamuk, *Stambuł. Wspomnienia i miasto*, Tamże, s. 338.

## *Rozdział 2. Miasto – fotografia*

Książka Orhana Pamuka *Stambuł. Wspomnienia i miasto* to przestrzeń, która łączy literaturę i fotografię. Autobiograficzny esej o mieście, w którym Pamuk snuje rozważania nad scenerią, pejzażem i atmosferą miasta, zawiera liczne fotografie autorstwa Ary Gülera i zbiory z prywatnego archiwum pisarza. W jaki sposób pisarz kreuje ,,fotogeniczność" tekstu literackiego? Jakie znaczenie ma wizualność dla tekstu?



Aby odpowiedzieć na te pytania, przyjrzę się utworowi pod kątem narzędzi stosowanych do opisu fotografii – przeanalizuję kadry, kolory, kontrast i światłocienie pojawiające się w książce.

### 2.1. Dyskurs spojrzenia – kadr

Jak autor patrzy na swoje miasto? W tekście wyraźnie odznaczają się dwie perspektywy. Pierwsza z nich to panoramiczne spojrzenie, którym Pamuk obejmuje niemal cały krajobraz. W tekście często pojawiają się opisy, w których narrator opisuje

Stambuł widziany z góry. Raz spogląda na miasto ze wzgórza: ,,Kiedy przestałem być dzieckiem, zawsze mieszkałem na jednym ze wzgórz wznoszących się nad Bosforem. Jego fale widziałem choćby z oddali, zza budynków i kopuł meczetów (…) Stambuł wygląda wtedy jak wyspa złożona z milionów otwartych okien".[29] Innym razem patrzy na miasto z okna lub balkonu: ,,Wyglądając przez okno, widziałem nie tylko morze i wolno snujące utartymi trasami statki, ale również ukryte pośród domów ogrody, rezydencje i dzieci bawiące się między ich niszczejącymi murami". [30] Oddalona perspektywa pozwala mu zyskać dystans – miasto ,,zamknięte w kadrze" wydaje się możliwe do ogarnięcia i zrozumienia. W ten sposób autor porządkuje swoją przestrzeń, oswaja ją. Miasto staje się bardziej oswojone – punkty orientacyjne stanowią historyczne budowle, akwedukty i meczety. Nie widać ruin i rozpadających się budynków, a brud i bieda wydają się odległe.

Owo panoramiczne spojrzenie jest znane z klasycznych ujęć wczesnej fotografii dagerotypowej. Czas naświetlania w tej technice był bardzo długi – mógł wynosić kilka godzin, a ostrość i czytelność obrazu była niewielka. Techniczne ograniczenia nie sprzyjały portretowaniu ruchu, dlatego dagerotypu używano przede wszystkim do tworzenia statycznych panoram. Marianna Michałowska, w eseju o roli spojrzenia w fotografii, zwraca uwagę na charakterystyczną dla patrzenia z góry chęć objęcia kontroli nad krajobrazem: ,,panorama ukazuje miasto z jednego punktu widzenia, z oddali, miasto jako obszar pragnień. W jednym spojrzeniu widzimy wszystko (jak w *panoptikonie*). [31] Panoptykon jest narzędziem sprawowania władzy – ,,machiną rozdzielającą związek widzieć – być widzianym"[32]. Autor obserwuje innych, ale oni nie mogą go dostrzec. Spoglądanie z góry, bycie usytuowanym ponad poziomem ulicy, może znaczyć również, że autor sytuuje się na górze drabiny społecznej. Warto przywołać w tym miejscu kontekst autobiograficzny. Orhan Pamuk pochodził z zamożnej rodziny. Ród Pamuków posiadał w centrum miasta czterokondygnacyjną kamienicę, w której zamieszkiwali członkowie rodziny, służba i opiekunki. Orhan, jako dziecko, zdawał sobie sprawę z uprzywilejowanej sytuacji rodziny. Od najmłodszych lat, sytuował siebie ,,poza społeczeństwem", w pozycji obserwatora z zewnątrz:

[29] O. Pamuk, *Stambuł. Wspomnienia i miasto*, Tamże, s. 263.

[30] Tamże, s. 115.

[31] M. Michałowska, *Fotografia i miasto – dyskurs spojrzenia*, [w:] *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, red. E. Rewers, Kraków 2010, s. 414.

[32] M. Foucault, *Nadzorować i karać*, przeł. T. Komendant, Warszawa 1998, s. 196-197.

„Sądziłem, że Bóg nie połączył nas z łonem miasta, bo po prostu byliśmy bogaci”.[33] Pozycja rodziny Pamuka, w wyniku nieudanych inwestycji ojca i podziału majątku ulegała stopniowo pogorszeniu. Rodzice Orhana byli zmuszeni do zmiany mieszkań na mniejsze i przeniesienia się w rejony biedniejszych dzielnic. Orhan poznał całkiem nową rzeczywistość: „To właśnie Cihangir (gdzie przenieśliśmy się, kiedy nasza rodzina znacznie zubożała) nauczył mnie, że Stambuł nie jest miastem anonimowych ludzi żyjących za murami (…) To raczej archipelag dzielnic, których mieszkańcy znają się nawzajem.”[34]

Akt „zejścia na niziny” zmusza Pamuka do rozważań nad widokiem Stambułu z poziomu ulicy – spojrzenia na miasto z innej, nowej perspektywy. Punkt widzenia narratora zawiesza się nad powierzchnią bruku. Autor zatraca się w wędrówkach po mieście – spaceruje pośród ruin i gubi się w małych uliczkach. Obserwuje teraz miasto z perspektywy *flâneura.* Swoje wędrówki Pamuk odbywa w samotności. Mimo, iż momentami zatapia się w tłumie, wciąż czuje się samotny i anonimowy. Nieustanne „przechadzanie się” i wielogodzinne obserwacje służą kontemplowaniu miejskiego życia: „Wyprawy – podczas których szukałem nie wiadomo czego, zafascynowany własną bezczynnością i bezcelowością działań, przeczuwając, że pewnego dnia coś połączy mnie z tym miastem, odkrywając dom po domu, ulica po ulicy – zaczęły budzić we mnie mnóstwo emocji”.[35] Marianna Michałowska podkreśla, że perspektywę fotografa-*flâneura*, powszechną w dziewiętnastowiecznej fotografii, cechuje kadrowanie ukazujące głównie detal i fragment: „obserwujące oko ślizga się po murach i bruku. Zdjęcia zrobione są często trzy czwarte pod światło, po deszczu, podkreślającym fakturę bruku”.[36] Istotnie, narrator dosłownie zagłębia się w strukturę ulic, którymi spaceruje: „Nieodłącznym elementem czarno-białej tkanki miasta był uliczny bruk, którego wygląd zawsze mnie wzruszał. Kiedy miałem piętnaście lat, wyobrażałem sobie, że jestem stambulskim impresjonistą i czerpałem bolesną przyjemność z odwzorowywania jednego kociego łba po drugim”.[37] Puste ulice, szare budynki, rozpadające się, zniszczone rezydencje – to obrazy, które Pamuk rejestruje przemierzając miasto.

---

[33] O. Pamuk, *Stambuł. Wspomnienia i miasto*, s. 29.

[34] Tamże, s.115.

[35] Tamże, s. 435

[36] M. Michałowska, *Fotografia i miasto…*, s. 417.

[37] O. Pamuk, *Stambuł. Wspomnienia i miasto*, Tamże, s. 54.

Orhan Pamuk to pisarz zawieszony pomiędzy dwoma sposobami patrzenia. Obraz miasta autora jest kreowany przez spojrzenia jednocześnie „z góry" i „z dołu". Narrator jest zarówno obserwatorem „z zewnątrz", jak i należącym do świata, który opisuje. Z jednej strony, widzi Stambuł z perspektywy osoby należącej do kultury Wschodu – urodził się w Turcji i wywodzi z się z tego kręgu kulturowego. Często „sięga do korzeni" – czerpie z tradycyjnych źródeł i cytuje klasyczne wschodnie teksty. W Nazywam się Czerwień odwołuje się m.in. do XVI-wiecznych ksiąg – *Księgi umiejętności, Księgi uroczystości, Księgi uroczystości obrzezania,*[38] poetów perskich – Firdausi[39] i Nizami Gandżawi[40], a także do koranicznych postaci takich jak Karun.[41] Z drugiej strony, od najmłodszych lat fascynuje go literatura europejska. Wśród pisarzy, którzy mieli na niego największy wpływ, wymienia: Lwa Tołstoja, Fiodora Dostojewskiego, Stendhala, Marcela Prousta i Tomasza Manna.

## 2.2. Stambuł jako czarno-biała fotografia – kolor, kontrast, światło

Autobiografia Orhana Pamuka jest ilustrowana zdjęciami Ary Gülera – fotografa urodzonego w Stambule w 1928 roku. Jego rodzice pochodzili z Armenii. Dzięki koneksjom ojca, Ary Güler od najmłodszych lat, obracał się wśród ludzi sztuki. W młodości fascynował go film – pobierał lekcje aktorstwa od Muhsina Ertuğrula – prekursora współczesnego teatru tureckiego. W wieku dwudziestu dwóch lat Güler porzucił filmowe zainteresowania i został fotoreporterem w gazecie „Yeni Istanbul". Praca w dziennikarskim świecie zdeterminowała jego podejście do fotografii – Güler nigdy nie uważał fotografii za sztukę, ale za narzędzie dokumentowania rzeczywistości. Jest nazywany „okiem Stambułu", ponieważ od lat pięćdziesiątych do dnia dzisiejszego nieprzerwanie fotografuje miasto. Pamuk wielokrotnie podkreślał, że twórczość artysty stanowi dla niego inspirację. We wstępie do albumu fotograficznego Ary Gülera,

[38] *Księga umiejętności, Księga uroczystości, Księga uroczystości obrzezania* – XVI-wieczne księgi stworzone na polecenie Murata III. Ilustracje do tych dzieł przygotowali najlepsi, osmańscy artyści m.in. Mistrz Osman.

[39] Firdausi (ok. 932-ok.1020) – poeta perski, autor epopei *Szahname* (Księga królewska). W księdze ukazał dzieje Iranu do czasów panowania Sasanidów. Rękopis dzieła opatrzone były miniaturami.

[40] Nizami Gandżawi (1141-1210) – poeta perski, autor *Chamse* – pięciu poematów, które były inspiracją dla wielu perskich i tureckich pisarzy.

[41] Karun – postać koraniczna, bogacz, który został ukarany przez Boga za swoją pychę.

Pamuk pisze: „niektóre zdjęcia Gülera widziałem tyle razy, że czasem traktuję je jak własne wspomnienia Stambułu. Po latach ludzie czasem przekonują samych siebie, że coś, o czym śnili, wydarzyło się naprawdę."[42] Istotnie, pozbawiony kolorów – zaklęty na czarno-białej fotografii, obraz miasta kreowany przez Ary Gülera tworzy wizualną narrację równoległą do wspomnień pisarza. Kadry wypełnione ciszą, utrzymane w czerni i bieli, ukazują wąskie, stambulskie ulice, pozbawione wyraźnych ludzkich sylwetek. Ruiny, rozpadające się budynki i opuszczone kamienice to widoki Stambułu, które pisarz zapamiętał z dzieciństwa. Mgliste, niewyraźne, pozbawione koloru obrazy, należą do płaszczyzny retrospektywnej: „Moje dzieciństwo było jak czarno-białe fotografie Stambułu – dwubarwne, zatopione w stalowoszarym półmroku."[43]

Biel śniegu jest nieodłącznym elementem stambulskiego krajobrazu we wspomnieniach Pamuka. Wprowadza do miasta magiczną aurę i ,,przykrywa" to, czego nie chcemy oglądać: ,,(…) miasto zyskiwało nowy wygląd. Śnieg nie tylko zakrywał błoto i ruiny, miejsca brzydkie i zaniedbane, ale każda ulica i każdy widok zyskiwały dzięki niemu jakiś niesamowity moment".[44] Śnieg pojawia się w wielu utworach pisarza. W powieści *Śnieg* staje się głównym motywem, który jest dla bohatera impulsem do wspominania, nieustannego odtwarzania w pamięci świata dzieciństwa i poszukiwania inspiracji twórczej w przeszłości. Rekonstrukcja pamięciowa staje się kluczem do odnajdowania własnej tożsamości. Wprowadzenie obrazu śniegu kreuje pustkę, nieustanne wrażenie utraty i nostalgii. Chociaż akcja *Śniegu* rozgrywa się w Karsie, a nie w Stambule, motyw śniegu pełni tu podobną funkcję: zakrywanie ,,ukrytej" rzeczywistości. Śnieg nie tylko odseparowuje Kars od reszty Turcji, ale także ,,przykrywa" ruiny miasta tajemnicą. Śnieżny krajobraz przywołuje synestezyjne doświadczenia – dosłownie przenosi głównego bohatera, Ka, do rodzinnego domu: ,,Przypomniał sobie zapach wody kolońskiej ojca i stanął mu przed oczami widok matki przygotowującej śniadanie w zimnej kuchni, jej zmarzniętych nóg, jej szczotki do włosów, różowego syropu, który kazano mu pić (…) czuł smak lekarstwa w ustach."[45] Powrót do rodzinnego miasta po latach jest symboliczny, ponieważ Ka, który przez dwanaście lat mieszkał we Frankfurcie, w pewnym sensie został reprezentantem kultury Zachodu. Destrukcja miasta wywołuje u niego nostalgiczne wspomnienie dawnej

[42] O. Pamuk, *Ara Güler's Istanbul*, Londyn 2009, s. 9

[43] O. Pamuk, *Stambuł. Wspomnienia i miasto*, Tamże, s. 51.

[44] Tamże, s. 59.

[45] Tamże, s. 435

Turcji. Mnemotechniczna perspektywa czyni przesycone przeszłością miasto symbolem czasów świetności imperium osmańskiego.

We wspomnieniach Pamuka ze śniegiem kontrastują ciemne, stambulskie ulice oświetlone przez delikatne, tlące się światło ulicznych lamp. Aleje i wąskie przejścia są tajemnicze i pełne mroku. W tym kontekście pisarz znów przywołuje fotografię Gülera: „Czasem przychodzi mi na myśl pewna fotografia (…), na której doskonale uchwycił zapomniane uliczki mojego dzieciństwa, gdzie duże bloki mieszkalne sąsiadowały z drewnianymi domami, a uliczne lampy oświetlały pustkę, i opadający na wszystko – a dla mnie będący istotą tego miasta – światłocień zmierzchu."[46] Ciemność panuje również w kamienicy Pamuków: „(…) kiedy się wychodziło na zewnątrz, trzeba było zmrużyć oczy, jakby ktoś nagle rozsunął kotary w letni dzień".[47] Wzburzone, czarne i tajemnicze są także wody Bosforu. Spowity mgłą, oświetlony przez gazowe lampy Stambuł ze wspomnień nabiera romantycznej otoczki. To miasto ciemności, w którym: „ulice, aleje i biedne dzielnice wyglądały jak z gangsterskiego filmu"[48]. Ciemność, mrok, tajemnica, melancholia i wędrowiec, który przechadza się pośród murów – to motywy pojawiające się w Czarnym Romantyzmie.[49] Pamuk wielokrotnie podkreśla, że literatura europejska stanowi dla niego źródło inspiracji. W wielu wywiadach zaznacza, że zna i ceni twórczość zaliczanych do nurtu Czarnego Romantyzmu pisarzy: Gérarda de Nervala i Edgara Allana Poego. Pamuk poświęca w autobiografii jeden rozdział Nervalowi, autorowi książki *Podróż na Wschód*. Jednak wizja Stambułu Nervala wydaje się Pamukowi nieprawdziwa: „Klimat tych opowiastek bardziej przypomina baśnie Szeherezady niż prawdziwy nastrój Stambułu. Nerval czuł zresztą, że określone przezeń obrazy są mało przekonujące, dlatego co jakiś czas uwodził czytelnika porównaniami do baśni z *Księgi tysiąca i jednej nocy.*"[50] Nerval jako obcokrajowiec, osoba „z zewnątrz" kreuje zbyt „egzotyczny" i „orientalizujący" obraz miasta. Pamuk czerpie z Czarnego Romantyzmu w oryginalny sposób – zapożycza pewne rozwiązania formalne, ale osadza je w innym kontekście kulturowym.

[46] Tamże, s. 52.
[47] Tamże, s. 46.
[48] Tamże, s. 51.
[49] O zakorzenionym w tradycji europejskiego romantyzmu opisie Stambułu u Pamuka: D. Kozicka, *Stambulskie Pasaże*, „Przegląd Polityczny" 2008, nr 89, s. 55–57.
[50] Tamże, s. 284.

Ciemność u Pamuka symbolizuje jednocześnie zmierzch imperium osmańskiego. Ruiny przypominają o historii upadku: „Oznaką istnienia czarno-białej duszy tego miasta są dla mnie niszczejące, od wieków nieczynne fontanny, biedne dzielnice z zapomnianymi meczetami, niespodziewanie zalewający ulicę tłum uczniów w czarnych fartuszkach i białych kołnierzykach, (…) zrujnowane mury obronne[51]". Losy Stambułu niezmiennie kojarzą się autorowi z goryczą porażki i tęsknotą za utraconym imperium. Stambuł utracił dawną radość koloru i zamienił się w czarno-białą fotografię: „Stambulczycy z moich czasów unikają jaskrawej czerwieni, pomarańczu czy zieleni, tak lubianych przez ich bogatych i dumnych przodków."[52] Mieszkańcy Stambułu w żałobie, opłakują miasto, które od dawna chyli się ku upadkowi – łączy ich wspólne uczucie melancholii, które w kulturze tureckiej określa się jako *hüzün.* Według tradycji uczucie *hüzün* może być wywołane zbytnim skupieniem się przez człowieka na doczesności i materialnych aspektach życia lub pragnieniem bliskości Boga, która nigdy nie będzie wystarczająca. Pamuk dokonuje reinterpretacji tego uczucia i karze szukać jego źródeł raczej w doświadczaniu piękna i jednocześnie smutku rozpadającej się metropolii: „przyczyną (…) smutku wcale nie jest tragiczna, pełna bólu historia. ani utrata ukochanej, ale właśnie te widoki miasta jego zakątki emanujące *hüzün,* które przenika do jego serca(…)".[53] Nie mogą go doświadczyć podróżnicy z zewnątrz. Jest znamienne jedynie dla mieszkańców Stambułu.

[51] Tamże, s. 58.
[52] Tamże, s. 62.
[53] Tamże, s. 142.

Fot. 2. Ara Güler, *Ulica w Stambule*[54]

## 2.3. Fotografia i pamięć

W literackiej konstrukcji biograficznej, oprócz zdjęć Ary Gülera, pojawiają się również zdjęcia z prywatnego archiwum przedstawiające pisarza i jego członków

rodziny. Fotografie, które pochodzą o historiach rodzinnych głównie z dzieciństwa Orhana, stają się dokumentacją towarzyszącą refleksji nad historią rodziny. Prywatne wspomnienia mieszają się z obrazami i tworzą przestrzeń rekonstrukcji pamięci. Sławomir Sikora pisze, że ,,związek fotografii z pamięcią wydaje się oczywisty i jednoznaczny. W życiu codziennym nie nasuwa on żadnych wątpliwości (…) W latach pięćdziesiątych zeszłego wieku Oliver W. Holmes nazwał fotografię lustrem z pamięcią". [55] Fotografie umieszczone w książce stają się symbolem pamięci jednostkowej i zbiorowej. Podczas, gdy zdjęcia Ary Gülera przenoszą narratora do

[54] Źródło: Ara Güler, *Istanbul Photos,* [on-line] http://www.araguler.com.tr/istanbulphotos.html, [dostęp: 30.05.2017].

[55] S. Sikora, Fotografia: pamięć i egzystencja, [w:] D. Jackiewicz i Z. Jurkowlaniec (red.), Fotografia. Od dagerotypu do galerii Hybrydy, Warszawa 2008, s.108.

bajkowego, utraconego, magicznego Stambułu i przeżywania w teraźniejszości ,,minionego czasu" – zdjęcia rodzinne „opowiadają" rodzinne historie. Pamuk powraca do dziecięcych odkryć i zachwytów, ale też lęków i wspomnień, o których chciałby zapomnieć. Jak w opowieści, w której przegląda się w trójdzielnym lustrze ze zwielokrotnionym odbiciem i odkrywa zwykle niewidoczne fragmenty ciała – próbuje odtworzyć ze strzępów wspomnień historię i zrozumieć rozpad rodziny. Owo odtwarzanie może oznaczać, że pisarz chce utrwalić, „zatrzymać w pamięci", obraz rodziców, ponieważ matka i ojciec są przedstawieni w jego autobiografii jako ludzie, którzy często znikają. Czasem wyjeżdżają razem. Innym razem znika tylko ojciec. Matka jest chłodną emocjonalnie, wyniosłą kobietą, o której uwagę i miłość Orhan musi cały czas zabiegać. Ojciec, nawet jeśli nie podróżuje i jest w domu, zachowuje się jakby był nieobecny. Patrząc na zdjęcia szczęśliwej rodziny trudno się tego domyślić i zrozumieć relację autora z rodzicami. Fotografia ,,odmiennie niż pamięć nie przechowuje znaczenia"[56], dlatego Pamuk nadał to znaczenie za pomocą tekstu. Istoty zdarzeń często nie można zobaczyć – tekst umożliwia zrozumienie prezentowanej na zdjęciach rzeczywistości: „pokazuje nam obrazy niewidzialnych zjawisk, ale trudno jej uchwycić niewidzialne"[57]. Chęć uchwycenia całości obrazu i zatrzymania procesu zapominania, który fragmentaryzuje wspomnienia, widać również w fascynacji pisarza katastrofami naturalnymi, pożarami i wyburzeniami. W eseju zawartym w zbiorze *Inne kolory* Pamuk opisuje postępujący, nieuchronny rozpad miasta. Jako dziecko pisarz był świadkiem niszczenia starych kamienic. Właściciele nie dostając pozwolenia na wyburzenie zabytkowych budynków, podpalali je w nocy. W ich miejscu budowali nowe, betonowe bloki. Historie zniszczeń dotykają również rodziny Pamuków. Z powodu nasilających się kłopotów finansowych, rodzinna kamienica autora została początkowo wynajęta dla potrzeb szkoły podstawowej, a następnie uległa zburzeniu. Przez powszechne zniszczenia utworzyły się jakby dwa wizerunki miasta – dostępny dla wszystkich i ukryty: „Na zewnętrzne, powierzchowne, składają się budynki, pomniki, ulice i widoki, dostępne dla każdego przybywającego do miasta cudzoziemca. Jest także drugie, wewnętrzne, utworzone z sypialni, w których śpimy, klas, w których się uczyliśmy, korytarzy, kin, osobistych wspomnień, zapachów, świateł i kolorów".[58]

[56] Tamże, s.108.

[57] O. Pamuk, *Stambuł. Wspomnienia i miasto*, s. 301.

[58] O. Pamuk, *Inne kolory*, Kraków 2012, s. 97.

Utracone miasta, żyją w pamięci ludzi, ale mogą łatwo z niej zniknąć: „Najpierw zaciera się jakieś pojedyncze wspomnienie, ale ponieważ jesteśmy świadomi postępującej amnezji, wciąż pragniemy sobie przypomnieć brakujące elementy Potem zapominam, że zapomnieliśmy i dawne miasto nie jest już w stanie nam o sobie przypomnieć”.[59] Od zapomnienia mogą je ocalić fotografie. Fascynacja zanikaniem pamięci i tymczasowością – nieustanne szukanie pęknięć, zadrapań, zniszczeń są znamienne dla prozy Pamuka. W książce „Stambuł. Wspomnienia i miasto” pojawiają się opisy katastrof płonących tankowców na Bosforze. Pisarz obserwuje wszystkie wypadki z brzegu – narasta w nim poczucie ulotności świata realnego, ale również zachwyt nad pięknem katastrofy. Pożary są dla mieszkańców niczym ekscytujący spektakl – ożywiają kolorami czarno-białe miasto: „Oświetlone ogniem morze lśniło na żółto. Kominy, słupy i mostki kapitańskie obu statków stopiły się teraz i przypominały już tylko zwały rozgrzanego do czerwoności żelastwa, stercząc powyginane na wszystkie strony”.[60]

## 2.4. Fotografując słowa, pisząc obrazy

Wizualność jest bardzo ważna dla prozy Pamuka. Elementy opisowe pełnią ważną rolę i często przeważają nad dialogami. W książce *Pisarz naiwny i sentymentalny*, w rozdziale poświęconym obrazowi, Pamuk przyznaje, że według niego „powieść jest w zasadzie wizualnym gatunkiem literackim. Odwołuje się przede wszystkim do naszej wyobraźni plastycznej a więc zdolności tworzenia fikcyjnych przedstawień obrazowych i przekształcania słów w obrazy mentalne”.[61] Akt tworzenia literatury rozpoczyna zawsze od wyobrażenia sobie dokładnego obrazu, który potem próbuje opisać czytelnikom: „W trakcie pisana powieści staram się zawsze zobaczyć całą historię kadr po kadrze i wybrać lub stworzyć kadr najwłaściwszy”.[62] Już samo stosowanie przez autora terminologii fotograficznej świadczy o tym, że pisarz podczas pracy twórczej myśli o kreowaniu obrazów. W tym samym eseju przywołuje stosowany

[59] Tamże, s. 98.
[60] O. Pamuk, *Stambuł. Wspomnienia i miasto*, s. 266.
[61] O. Pamuk, *Pisarz naiwny i sentymentalny*, Kraków 2010, s. 84.
[62] O. Pamuk, *Stambuł. Wspomnienia i miasto*, s. 85.

w greckiej literaturze termin – ,,eksfrazy" czyli ,,poetyckiego opisu dzieła sztuki (obrazu lub rzeźby) – przeznaczonego dla tych, którzy nie mogą go obejrzeć".[63]

Autobiografia Orhana Pamuka jest przykładem fotoliteratury. Fotografie stanowią dopełnienie tekstu, który zarazem jest nimi inspirowany. Zdjęcia prywatnych wspomnień mieszają się ze zdjęciami Ary Gülera, z jednej strony ,,symbolizują przeszłość bezsilną wobec tego, co nadeszło po niej"[64], z drugiej strony zachowują, ,,ocalają od zapomnienia" rzeczywistość. Tekst reaguje z obrazem – opisuje to, czego nie można zobaczyć, a obraz pokazuje to, czego nie da się oddać słowami. Dzięki temu znaczenie tekstu i obrazu wzajemnie się wzmacnia. Książka ,,nie stanowi już przestrzeni, gdzie zdjęcia po prostu zostały złożone, przedstawione i opublikowane, ale osobny przedmiot kontemplacji, rozważań wykorzystania i refleksji". [65] Dzięki wzbogaceniu świata powieści w elementy wizualne, które silnie oddziałują na naszą wyobraźnię, wkraczamy głębiej w jego obszary i z większym zrozumieniem i zaangażowaniem przeżywamy prezentowane przez autora treści. Wizualność jest zatem charakterystycznym atrybutem pracy twórczej Pamuka, który pozwala nam pełniej uczestniczyć w kreowanej przez niego rzeczywistości.

[63] Tamże, s.100.

[64] A. Mazela, *Rzeczywistość spreparowana. Fotografia w poezji Przemysława Witkowskiego*, [w:] *Literatura wykadrowana*, red. J. Kowalski, M. Pranke, Toruń 2016, s. 25.

[65] O. Pamuk, *Stambuł. Wspomnienia i miasto*, s. 317.

Fot. 3. *Dzielnica Fatih, Stambuł* (Fotografie własne).

## *Rozdział 3. Miasto – miniatura*

Rozdział ten poświęcony jest książce *Nazywam się Czerwień*, w której Orhan Pamuk opisuje XVI-wieczny Stambuł, zaklęty w miniaturach. Barwny, plastyczny język i kalejdoskopowa, pozbawiona chronologii narracja, odkrywają przed czytelnikami nowy obraz Stambułu – miasta, zupełnie inny niż ten przedstawiony w autobiograficznej powieści *Stambuł. Miasto i wspomnienia.* Jaki jest Stambuł przedstawiony w miniaturach? Jaką funkcję pełni kolor w wykreowanym w powieści świecie? Jakie cechy powieści postmodernistycznej można odnaleźć w *Nazywam się Czerwień* i jaka jest ich funkcja? Na te pytania odpowiem, odnosząc się do historii malarstwa figuratywnego w sztuce islamu i analizując środki wyrazu, którymi posługuje się Pamuk przy opisie Stambułu.

### 3.1. Malarstwo figuratywne w sztuce islamu.

Problem malarstwa przestawiającego w sztuce islamu stanowi jeden z najważniejszych wątków w powieści. Akcja rozgrywa się w okresie panowania sułtana osmańskiego Murata III (pan. 1575-1595) – władcy, którego fascynowały księgi i miniatury. Rządy Murata III i jego następcy Mehmeda III (pan. 1595-1603) przyczyniły się do rozkwitu klasycznej epoki sztuki książki.[66] Początek tej epoki wiąże się jednak już z okresem panowania Mehmeda II (pan. 1444-1464). Za jego rządów powstały pierwsze ,,dworskie warsztaty (…) zatrudniające kaligrafów, iluminatorów, malarzy oraz introligatorów”[67]. Dwór sułtański zrzeszał w warsztatach szerokie grono artystów, co umożliwiało powstanie większej ilości ksiąg. Specjaliści zajmowali się poszczególnymi etapami tworzenia dzieła: ,,przygotowywanie papieru, liniowanie marginesów, rysowanie, malowanie, złocenie, wykonywanie postaci o charakterze portretowym (zwłaszcza sułtanów), grupy postaci (np. żołnierzy), motywów architektonicznych”[68].Pamuk przedstawia postacie czterech bohaterów, miniaturzystów: Eleganta, Velicana (Oliwkę), Hasana Celibi (Motyla) i Musawir Mustafa (Bociana), którzy są zatrudnieni w podobnym warsztacie. Zadaniem tych artystów jest wykonanie

[66] Z. Żygulski, *Sztuka turecka*, red. Ewa Karwowska, Warszawa 1988, s. 144.
[67] Tamże, s. 144.
[68] Tamże, s. 144.

obrazów do księgi zamówionej przez sułtana, która miała: „ilustrować tysiąc lat kalendarza muzułmańskiego, zasiać strach w sercu weneckiego doży, pokazując siłę militarną i dumę islamu, a także potęgę i bogactwo szlachetnego domu osmańskiego".[69] Owa księga powinna być utrzymana w stylu zachodnich mistrzów – „z użyciem ich metod, które miały wzbudzić pragnienie przyjaźni ze strony weneckiego doży".[70] Jakie zatem cechy charakteryzują twórców weneckich? Znamienną cechą ich książki jest wierne oddawanie rzeczywistości – „malowanie i uwiecznianie każdego szczegółu, łącznie z kolorem oczu, karnacji, kształtem warg, zmarszczkami na czole, workami pod oczami, ohydnymi włosami w uszach mężczyzn, księży, bogatych kupców a nawet kobiet".[71] Postacie ludzkie stają się centralnym elementem ich obrazów. W jednym z rozdziałów, w którym narracja prowadzona jest przez szatana, zachodni twórcy zostają oskarżeni o to, że posługując się światłocieniem, malują człowieka na wzór bożka, któremu trzeba oddawać cześć. Szatan kwestionuje pozycję człowieka: „Czy człowiek jest na tyle ważny, by trzeba było go przedstawiać zgodnie ze wszystkimi szczegółami, łącznie z jego cieniem?".[72] Weneccy twórcy stosują również perspektywę: „Gdyby domy na ulicy rysować tak, jak widzą je ludzie, to znaczy stopniowo malejące, gdy się od nich oddalamy, człowiek zająłby miejsce Allaha w samym środku świata".[73] Pamuk sugeruje, że źródłem potrzeby dowartościowania jednostki ludzkiej i bałwochwalstwa jest ludzka pycha. Strach artystów przed malarstwem przedstawiającym jest głęboko zakorzeniony w kulturze muzułmańskiej Turcji. Znany, hadisowy zakaz przedstawiania figur istot żywych, głosił, że „jeśli ktoś wykona wizerunek żywej istoty, to wtedy pojawi się ona przed swoim twórcą na Sądzie Ostatecznym i zażąda odeń duszy. Ponieważ zaś człowiek duszą nie może dysponować, żądania nie spełni i pójdzie na wieczne potępienie w ogień gehenny".[74] W islamie obowiązywał historyczny zakaz przedstawiania w sztuce ludzi i zwierząt w obawie przed zbyt łatwym popadnięciem w bałwochwalstwo. Jednakże muzułmański ikonoklazm - wyłączając Mahometa i, co oczywiste, Boga - nigdy nie był w tej kwestii konsekwentny. Znane są ilustracje rękopisów, zwłaszcza perskich, ale też tureckich,

[69] O. Pamuk, *Nazywam się Czerwień*, Kraków 2007.
[70] Tamże, s. 326.
[71] Tamże, s. 417.
[72] Tamże, s. 417.
[73] Tamże, s. 417.
[74] Z. Żygulski, *Sztuka turecka*, s. 144.

przedstawiające sceny rodzajowe z udziałem ludzi. Jednak przedstawienie wizerunku Boga, którego wizerunek według islamu, jest niewyobrażalny, było zawsze bezwzględnie zabronione. Podobny zakaz dotyczy przedstawiania postaci Mahometa – z powodu przekonania o jego świętości zabroniono ukazywania twarzy Proroka. Figuralność sztuki została rozpowszechniona przede wszystkim przez władców, którzy funkcjonowali ponad prawem i nie mogli się oprzeć potrzebie uwiecznienia swoich postaci.[75] Istotnie już poprzednicy władcy Mehmeda III, którego czasy panowania opisuje Pamuk, byli miłośnikami malarstwa przedstawiającego. Jednym z nich był Murat II, któremu zależało na pozostawieniu swojego wizerunku potomnym i w celu jego uwiecznienia zapraszał do Stambułu włoskich malarzy. Zamówił nawet swój portret u słynnego Gentile Belliniego.[76] Aby uniknąć oskarżeń o bałwochwalstwo, miniatury przedstawiające władców były ściśle strzeżone w sułtańskich skarbcach i bibliotekach – przeznaczone do oglądania tylko przez sułtanów, książąt i elity dworskie. Świat uzyskał dostęp do zbiorów malarstwa tego okresu dopiero po upadku sułtanatu.

W *Nazywam się Czerwień*, jeden z miniaturzystów, Elegant wycofuje się z tworzenia ilustrowanej księgi, zleconej przez sułtana i zostaje z tego powodu zamordowany. Elegant, mistrz w dekorowaniu ksiąg złoceniami, boi się oskarżeń o bluźnierstwo. Jego postać symbolizuje odchodzącą w zapomnienie tradycyjną sztukę ortodoksyjnych muzułmanów. Fakt, iż Elegant zajmuje się pozłotą księgi i iluminacjami manuskryptów jest znaczący, bowiem złoto oznacza w konwencji tureckiej wydarzenie nadnaturalne,[77] należące do porządku boskiego. Morderstwo Eleganta to również symbol zmiany perspektywy z boskiej na ludzką. W rozdziale *Jestem trupem*, zwłoki Eleganta mówią, że jego śmierć jest tylko początkiem intrygi, która w efekcie prowadzi do zainicjowania przemian stylistycznych i treściowych w sztuce islamu: ,,za moją śmiercią kryje się nikczemny spisek przeciwko naszej religii, obyczajom naszemu, pojmowaniu świata. Otwórzcie oczy, dowiedzcie się dlaczego

[75] Oprócz pychy władców istotne było również usytuowanie stolicy imperium osmańskiego w Bizancjum, gdzie niezwykle silnie oddziaływał wpływ tradycji greckiej. W owej tradycji stosunek chrześcijaństwa do przestawień figuratywnych był niejednoznaczny, co prowadziło w przeszłości do poważnych sporów, a nawet rozłamów. Z jednej strony pokutowała szeroko rozumiana tradycja grecka, z drugiej – tradycja kościołów wschodnich, zwłaszcza syryjskich – traktujących dosłownie tekst Biblii, który mówi o zakazie tego rodzaju przedstawień.

[76] Tamże, s. 144.

[77] O. Pamuk, *Nazywam się Czerwień*, s. 147.

zabili mnie wrogowie islamu, oraz życia, które wiedziecie".[78] Owe przemiany zwiastują początek upadku tradycyjnej sztuki osmańskiej. Nadejście nowego porządku, jest równoważne z pogwałceniem starych zasad i zakłóceniem stanu ustanowionego przez boga: ,,umarłem, lecz nie zostałem pogrzebany, dlatego też moja dusza nie opuściła całkowicie ciała. I póki się od owych nieczystych zwłok nie uwolni, póty nie będę mógł wstąpić ani do raju, ani do piekła (…). Owa wyjątkowa sytuacja – choć oczywiście mój przypadek nie jest pierwszy – sprawia, że nieśmiertelna cząstka mnie cierpi straszliwe katusze".[79] Morderstwo Eleganta jest również aktem sprzeciwu wobec dominacji religii. Jego odejście symbolizuje koniec religijnej hegemonii obowiązującej w sztuce muzułmańskich ortodoksów.

### 3.2. Stambuł zaklęty w miniaturze

Jaki jest obraz Stambułu wykreowany przez Orhana Pamuka w książce *Nazywam się Czerwień*? W powieści możemy się zetknąć z dwoma sposobami patrzenia na miasto. Z jednej strony – perspektywa zawarta w miniaturach. Zgodnie z tradycją, artyści przedstawiają krajobraz miejski z perspektywy panoramicznej. Malują widoki z punktu widzenia Allaha, który obserwując miasto z góry, ogarnia wzrokiem całość krajobrazu: ,,Miasta rysowane są jak mapy, z zenitalnego punktu widzenia, ale wszystkie elementy urbanistyczne: mury, wieże, domy i pałace, pokazane są z boku, płasko, jakby po przejechaniu przez gigantyczny walec".[80] Owe spłaszczenie krajobrazu, spowodowane zakazem stosowania perspektywy i światłocienia, ma być również dowodem na doskonale urządzone i uporządkowane państwo sułtana. Drugi punkt widzenia dotyczy przedstawienia Stambułu przez wspomnianych wcześniej miniaturzystów, którzy kreowali zachodni wzór obrazowania. Perspektywa zmienia się w tym przypadku z boskiej na ludzką. Ową zmianę potępia jednak Elegant. Traktuje ją jako bezwzględny zwrot przeciwko tradycji i religii: ,,(…) to dzieło szatana nie tylko dlatego, że perspektywa zmieniła punkt widzenia z centralnego, czyli boskiego, na niższy – poziom ulicznego kundla – lecz także z powodu zaufania jakie pokładacie w metodach Wenecjan. Fakt, że mieszacie nasze

[78] O. Pamuk, *Nazywam się Czerwień*, s. 11.
[79] Tamże, s. 9.
[80] Z. Żygulski, *Sztuka turecka*, s. 145.

ustalone tradycją zasady z technikami niewiernych, odziera nas z czystości i czyni niewolnikami Zachodu".[81] Dla jednego z bohaterów powieści – Wuja – panoramiczna perspektywa staje się dostępna dopiero po śmierci. Umarły widzi więcej: ,,Świat oglądany z wysokości minaretu wyglądał jak wspaniała księga, której strony mogłem przeglądać jedna po drugiej. Widziałem jednak znacznie więcej niż człowiek, który wspiął się wysoko, lecz jego dusza nie opuściła ciała. Mogłem obserwować wiele rzeczy na raz".[82] Wszechogarniający wzrok Allaha zostaje przeciwstawiony spojrzeniu niewiernych. W tym kontekście warto podkreślić wagę wzroku dla procesu tworzenia świata przez Allaha, który: ,,stworzył to ziemskie królestwo w taki sposób, aby przede wszystkim mogło być widziane". [83] Siła kreacji islamskiego stwórcy zawiera się w obrazie – w przeciwieństwie do tradycji chrześcijańskiej, w której Bóg stwarza używając słów – nazywając. Dla islamu w kreacji świata najistotniejszy jest obraz: ,,Błędnie zakładaliśmy, że historie te powstały z naszych słów, a ilustracje zostały namalowane, aby im służyć. Wręcz przeciwnie, malowanie jest aktem poszukiwania pamięci Allaha i widzeniem świata tak jak on go widzi".[84] Allah przedstawiony jest zatem jako malarz, kreator obrazów – najważniejszy, jedyny twórca i wizjoner. Próba konkurowania z nim uznawana jest za grzech pychy: ,,Największy grzech popełniają twórcy, którzy ośmielają się robić to, co On, którzy uważają, że są równie twórczy, jak On".[85]

Z jednej strony wizualne poznawanie świata jest w kulturze tureckiej niezwykle dowartościowywane: ,,w Koranie jest napisane, że ślepi i widzący nie są sobie równi." Widzenie jest równoważne z poznaniem. Sam Allah nakazuje: ,,Patrzcie!. ,,Wiedzieć" znaczy ,,pamiętać, że się widziało". Z drugiej strony, ślepota to dla artystów błogosławieństwo zesłane przez boga. Malarze, którzy pod koniec życia, po latach ciężkiej pracy, tracą wzrok, stają się wybrańcami, ponieważ zyskują dostęp do boskiej wizji świata: ,,(…) wizja świata Allaha ujawnia się jedynie w pamięci oślepłych miniaturzystów". [86] Niektórzy aby przyspieszyć proces utraty wzroku tworzą w ciemnościach lub przy słabym świetle świec albo malują na ziarnach ryżu lub

[81] O. Pamuk, *Nazywam się Czerwień*, s. 233.
[82] Tamże, s. 332.
[83] Tamże, s. 144.
[84] Tamże, s. 122.
[85] Tamże, s. 233.
[86] Tamże, s. 123.

paznokciach. Inni, tak jak jeden z bohaterów książki, mistrz Osman, sami się oślepiają. Mistrz Osman po przebiciu oka złotą szpilą mówi: „Co może być wspanialszego od oglądania najdoskonalszych miniatur i postrzeganiem świata takim, jakim widział go Allah”?[87] Utrata możliwości zmysłowego odbierania rzeczywistości, sprawia, że artyści skupiają się na swoim świecie wewnętrznym i zdobywają mądrość, która jest niedostępna dla widzących. Figura ślepca, który tworzy, jest silnie wpisana w historię kultury europejskiej. Za przykład ze starożytnej kultury, może posłużyć postać Homera, którego tradycja przedstawia jako niewidomego pieśniarza.[88] Klasyczne arcydzieła poezji epickiej – *Iliada* i *Odyseja*, wyrastają z formowanej przez wieki, tradycji oralnej. Homer nie pisał, ale opowiadał pieśni aojdów – wędrownych śpiewaków greckich. Specyfika języka mówionego czyni jego eposy silnie wizualnymi i nastawionymi na to aby odbiorca wyobrażał sobie to, o czym opowiada aojda. Zygmunt Kubiak, w eseju pt. *Jak czytać Homera?*, podejmuje próbę analizy tych eposów. W swojej interpretacji, bardzo często odwołuje się do oddziaływania Iliady i Odysei na zmysł wzroku czytelnika: „Epopeje Homerowe roztaczają przed naszymi oczyma obraz (…)”[89], „Homer pozwala nam widzieć (…)”[90], „Homer jest malarzem obiektywnej perspektywy(…)”.[91] W jednym ze swoich esejów zawartych w książce *Pisarz naiwny i sentymentalny*, Pamuk powołuje się na niezwykle inspirujący jego zdaniem opis tarczy Achillesa u Homera jako niezwykle dla niego inspirujący. Powraca tym samym, podejmowany przez autora, temat eksfrazy i słów, które pobudzają wyobraźnię wizualną czytelnika: „(…) przedstawienie tarczy Achillesa (…) w swoich książkach zamieściłem wiele takich opisów (…) po to by przez słowo wejść w przestrzeń obrazu i zadomowić się w czasie, w którym powstało opisywane dzieło sztuki. Zwłaszcza podczas pisania *Nazywam się Czerwień*, (…) czułem, że wkraczam do innego świata, który chciałem opisać i odtworzyć za pomocą malarstwa”.[92] W jednym z wywiadów Pamuk zdradza, że w trakcie tworzenia tej powieści sam czuł się jak meddah, opowiadacz bajek: „Właściwym bohaterem *Nazywam się Czerwień* – jego samego właściwie nie widać, ale słychać jego głos – jest *meddah*, co wieczór snujący swe

[87] Tamże, s. 465.
[88] Z. Kubiak, *Literatura Greków i Rzymian*, Warszawa 2003.
[89] Tamże, s. 16.
[90] Tamże, s. 20.
[91] Tamże, s. 15.
[92] O. Pamuk, *Pisarz naiwny i sentymentalny*, s. 90.

opowieści w innej kawiarni”. [93] W kulturze tureckiej, *meddah* opowiadał historie w kawiarniach, meczetach i na bazarach. Jego opowieści były swojego rodzaju improwizacją połączoną ze śpiewaniem pieśni i opowiadaniem żartobliwych historii zaczerpniętych z kultury ludowej. Owe historie były przeznaczone głównie dla ludzi niepiśmiennych.

Inny przykład pochodzi z mitologii greckiej – w dramacie Sofoklesa, Król Edyp sam pozbawia się wzroku. Dokonuje aktu samookaleczenia ,,Edyp sam wykłuwa sobie oczy złotymi szpilami, które wyrwał z szaty martwej Jokasty”.[94] Mistrz Osman używa tego samego narzędzia, co Edyp. W obu przypadkach utrata wzroku jest tożsama z aktem poznania. Edyp dowiaduje się tragicznej prawdy o swojej przeszłości i o wypełnieniu się ciążącego nad nim fatum. Mistrz Osman wykłuwa sobie oczy, po tym jak przez trzy dni ogląda w skarbcu sułtańskim księgi zawierające miniatury starych mistrzów. Być może akt samookaleczenia jest jednocześnie symbolem ostatecznego przeciwstawienia się zmysłowemu życiu na ziemi. Mistrz chce zapamiętać świat, jaki jawi mu się na starych ilustracjach. Na polecenie sułtana, tworzy, ze swoimi podopiecznymi, miniatury w zachodnim stylu. Jednak ostatnim obrazem na jaki chce patrzeć, jest ilustacja wykonana w stylu starych mistrzów z Heratu, przedstawiająca Chorosowa i Szirin.[95]

### 3.3. Narracja wielogłosowa a obraz miasta

Pamuk stosuje w powieści *Nazywam się Czerwień* wielogłosową narrację. Opowiada historię z perspektywy bohaterów, przedmiotów, kolorów a nawet psa ukazanego na jednym z rysunków. W utworze przeważają plastyczne obrazy dawnego Stambułu, przedstawianego na miniaturach. Wizerunek Stambułu wyłania się stopniowo z wielu wypowiedzi. Krajobraz oglądany z różnych punktów widzenia jest zatem metamorficzny. Malowniczy, barwny pejzaż, wykreowany na miniaturach, zmienia się dynamicznie w ciemny, niebezpieczny, ukrywający przestępstwa labirynt,

[93] O. Pamuk, *Inne kolory*, s. 393.

[94] Z.Kubiak, *Mitologia Greków i Rzymian*, Warszawa 2003, s. 380.

[95] Chorosow był władcą sasanidzkim. Jego miłość do ormiańskiej księżniczki Szirin była tematem wielu poematów i przedstawień na miniaturach. Historia zakochanych wiele razy pojawia się w *Nazywam się Czerwień*. Główny bohater, Czarny, porównuje swoją miłość do Şeküre z uczuciem łączącym Chorosowa i Szirin.

widziany oczami mordercy: ,,Siedząc w łódce z niechęcią patrzyłem na Stambuł. (…) Im większe i im bardziej różnorodne jest miasto, rozmyślałem, tym więcej w nim zakamarków, w których można ukryć przestępstwo, grzech (…) Wartość miast powinno się oceniać nie według liczby bibliotek i medres, nie według mieszkających w nich uczonych, malarzy i kaligrafów, ale według popełnianych w nich przestępstw. Kierując się tą logiką można powiedzieć, że Stambuł to najwspanialsze miasto świata".[96] W *Nazywam się Czerwień*, podobnie jak w innych powieściach Pamuka, powraca obraz miasta pokrytego śniegiem. W XVI-wiecznym Stambule śnieg to figura wprowadzająca tajemniczą aurę, która towarzyszy pełnym niebezpieczeństw ulicom, opisywanym przez mordercę. Biała pokrywa rozświetla ciemne zaułki i wyprowadza bohatera z labiryntowej przestrzeni, w której czuje się on przytłoczony i zagubiony: ,,W tych egipskich ciemnościach wędrowałem wąskimi ulicami jedynie na wyczucie. (…) W środku nocy wydawało mi się, że śnieg emanował niezwykłym blaskiem, oświetlając wąskie i przerażające ulice Stambułu, a wśród ruin i drzew dostrzegałem duchy, które przez wieki czyniły z tego miasta miejsce złowieszcze".[97] Stworzenie mentalnego obrazu miasta, które odzwierciedla nastrój i usposobienie bohatera, można porównać do zabiegu stosowanego przez XIX-wiecznych pisarzy, takich jak Honoré de Balzak. U Balzaka Paryż staje się pełnoprawnym bohaterem – nie stanowi tylko tła wydarzeń. Balzak dostrzegał wpływ otoczenia na kształtowanie charakterów i postaw ludzkich. Realistyczny obraz Paryża służy pogłębieniu portretów bohaterów i wyjaśnieniu motywacji ich działań. Szczegółowe opisywanie krajobrazu, wnętrz i przedmiotów służy pośrednio zobrazowaniu charakteru postaci. Pamuk, którego fascynowała XIX-wieczna powieść francuska, nadaje opisom krajobrazu podobną rangę: ,,Pisanie powieści polega na łączeniu uczuć i myśli każdego z bohaterów z otaczającymi go przedmiotami i wprawnym ujmowaniu tego związku w zdania. (…) Dzięki temu powieść jawi się nam jako prawdziwy, trójwymiarowy świat, który uznajemy za spójną całość, nie oddzielając w nim zdarzeń od przedmiotów i akcji od pejzażu".[98] Turecki pisarz czerpie inspiracje z XIX-wiecznego sposobu przedstawiania. Jednak w *Nazywam się Czerwień* opisy miasta są raczej lakoniczne. Pamuk, podobnie jak w *Stambuł. Wspomnienia i miasto,* opowiada się za perspektywą wspomnieniowej

[96] O. Pamuk, *Nazywam się Czerwień*, s. 153.
[97] Tamże, s. 29.
[98] O. Pamuk, *Pisarz naiwny i sentymentalny*, s. 100.

rekonstrukcji. Cała powieść jest zapisem wspomnienia, które Şeküre przekazała swojemu synowi, Orhanowi. Akcja rozpoczyna się od powrotu Czarnego do Stambułu, który mierzy się z zapisanymi w pamięci obrazami dawnego miasta: ,,Część znanych mi z młodości dzielnic i ulic znikła w płomieniach i dymie rozlicznych pożarów, zmieniając się w ruiny i zgliszcza, w których gromadziły się dzieci. Z kolei w innych miejscach, również strawionych przez ogień, powstały zadziwiająco luksusowe rezydencje. W niektórych oknach wstawiono kosztowne szyby z kolorowego weneckiego szkła. Pojawiło się również wiele bogatych dwupiętrowych domów z wykuszami wiszącymi nad smukłymi murami". [99] Znów powraca figura ruin i melancholijny zwrot ku dawnemu miastu, którego układ ulic, jest dosłownie ,,zapisany w ciele" człowieka: ,,Jeśli kochacie jakieś miasto i dużo po nim spacerowaliście, wasze ciało, nie wspominając nawet o duszy, uczy się rozkładu ulic, tak że w chwili smutku, gdy smętnie sypie śnieg, nogi same niosą was na ulubione wzgórze".[100] Również w tej powieści, miasto jawi się jako miejsce silne związane z tożsamością bohaterów miejsce, które uruchamia w nich perspektywę mnemotechniczną.

### 3.4. Kolory Stambułu

Jakie są kolory Stambułu w powieści *Nazywam się Czerwień*? Obraz miasta, pełen nasyconych barw, kontrastuje z czarno-białym krajobrazem ukazanym w książce *Stambuł. Miasto i wspomnienia.* Plastyczne opisy korespondują ze stylem przedstawiania w szesnastowiecznym malarstwie osmańskim: ,,(…) malarze osmańscy wyróżniają się kolorystyką śmiałą, zdecydowaną, zamiłowaniem do czerwieni, purpury, złota a nawet czerni". [101] Istotnie, tytułowa czerwień, jest kolorem najczęściej używanym w powieści. Według badań przeprowadzonych przez Ayaz Abdullaha, które opisuje w artykule zatytułowanym *The use of colour words in Pamuk's My name is Red,* Pamuk używa koloru czerwonego aż 131 razy. Kolejnymi najczęściej wykorzystywanymi barwami są czerń (45 razy) i biel (31 razy).[102]

---

[99] O. Pamuk, *Nazywam się Czerwień*, s. 17.

[100] Tamże, s. 19.

[101] Z. Żygulski, *Sztuka turecka*, s. 145.

[102] A. Abdullah, *The Use of Color Words in Pamuk's My Name is Red,,,Journal of Research"*, [on-line] http://pu.edu.pk/images/journal/english/PDF/Article%204_V_XLVIII_2012.pdf, [dostęp: 17.03.2017].

W rozdziale ,,Nazywam się Czerwień" kolor czerwony zostaje ożywiony i staje się podmiotem mówiącym. Swoją opowieść zaczyna od przywołania sensualnych obrazów oraz nazywa siebie ponadczasowym świadkiem wszystkich miłosnych uniesień i wojen w historii Wschodu: ,,Byłam wreszcie na fałdach narzuty, na której Rustam kochał się namiętnie z piękną córką pewnego króla (…) Uwielbiam występować w scenach bitewnych, w których krew rozkwita jak maki, uwielbiam pojawiać się na kaftanie najbardziej utalentowanego z bardów, słuchającego muzyki podczas wycieczki na wieś, gdy piękni chłopcy i poeci raczą się winem, uwielbiam barwić skrzydła aniołów, usta panien, śmiertelne rany i broczące krwią ścięte głowy".[103] Pamuk używa czerwieni – symbolu namiętności, silnych emocji i pasji – do opisu kultury tureckiej. W tradycji muzułmańskiej kolor pełnił funkcję wyznacznika tożsamości społecznej: ,,W okresie panowania Turków osmańskich obowiązywały dekrety sułtańskie regulujące kwestię strojów. Naznaczenie kolorem szaty nie tylko określało przynależność religijną, ale także ukazywało status społeczny".[104] Kolor purpury ma w powieści również inne znaczenia – symbolizuje życie, witalność, siłę oraz uwodzicielską moc przypisywaną kobiecie, która przyciąga spojrzenia mężczyzn. Po raz kolejny Pamuk podkreśla w tekście rolę spojrzenia dla odbioru świata: ,,Nie ukrywam się. Według mnie delikatność nie objawia się w słabości i subtelności, lecz w zdecydowaniu i sile woli. (…) Gdziekolwiek się pokażę, oczy błyszczą, rośnie namiętność, unoszą się brwi i serca szybciej biją. Jak wspaniale jest żyć! Jak wspaniale jest widzieć! Życie widać wszędzie. I ja jestem wszędzie. Życie zaczyna się ode mnie i wraca do mnie".[105] Sensualność tego opisu polega na tym, że kolor próbuje oddać słowami swoje właściwości, aby mogła go sobie wyobrazić osoba niewidząca, dzięki uruchamianiu innych zmysłów: ,,Jeżeli dotkniemy jej czubkiem palca, poczujemy coś pomiędzy żelazem a miedzią. Jeśli weźmiemy ją do ręki, będzie paliła. Jeżeli ją posmakujemy, wyczujemy smak solonego mięsa. Jeżeli włożymy ją między wargi, wypełni nam usta. Jeżeli ją powąchamy, będzie pachniała koniem. Gdyby była kwiatem, pachniałaby jak stokrotka, nie jak czerwona róża".[106] W rezultacie czerwień

[103] O. Pamuk, *Nazywam się Czerwień*, s. 269.

[104] I. E. Smolińska, *Kolor jako wyznacznik tożsamości społecznej, religijnej i państwowej. Na wybranych przykładach dziejów kultury Egiptu*, [w:] *Kolor w kulturze*, red. Z. Mocarska-Tycowa, Joanna Bielska-Krawczyk, Toruń 2010, s. 276.

[105] O. Pamuk, *Nazywam się Czerwień*, s. 270.

[106] Tamże, s. 271.

dochodzi do wniosku, że nie da się uchwycić istoty kiedy nie odbiera się jej za pomocą zmysłu wzroku: ,,Znaczenie barwy polega na tym, iż mamy ją przed sobą i ją widzimy (…) Nie można jej opisać komuś, kto nie może jej zobaczyć".[107] Czerwień zyskuje w powieści szczególne znaczenie. Pod koniec rozdziału autor nadaje jej boską moc twórczą – kreuje, ożywia i wypełnia kontury czarno-białego rysunku: ,,Co za wspaniałe uczucie połączyć moją głębię, siłę i żywość z czernią i bielą na dobrze wykonanej miniaturze. (…) Gdy pojawiam się na stronie, jest tak, jakbym wydawała światu rozkaz *Stań się!"*. Proces kolorowania miniatur najlepiej oddaje styl tworzenia obrazu miasta przez Pamuka, który żmudnie wypełnia kolorami opisy Stambułu. Poprzez umieszczenie akcji powieści w tradycji XVI-wiecznego malarstwa osmańskiego, Pamuk przywraca kolory czarno-białemu miastu z jego wspomnień, opisanego w *Stambuł. Miasto i wspomnienia.*

### 3.5. Człowiek jako ,,miejsce obrazu"

W powieści, miniaturzyści malując, odtwarzają obrazy z pamięci – nie ogarnia ich natchnienie ani szał twórczy. Szkolą się podczas wieloletniej, żmudnej praktyki kopiowania rysunków ze starych dzieł. Zatrzymują w pamięci owe obrazy i reprodukują je w nieskończoność. Nie mogą ujawniać jednostkowego stylu: ,, (…) idealny rysunek nie wymaga podpisu. (…) styl i podpis świadczą tylko o głupocie i arogancji".[108] Zdradzenie na obrazie indywidualnych cech artysty jest równoznaczne z pychą. W powieści, jedyny malarz posiadający własny styl to Oliwka, który okazuje się później zabójcą Eleganta. Postać Oliwki, czyli Velicana, jest inspirowana autentyczną postacią persko-osmańskiego artysty, ucznia Siavauşa, mistrza malowania twarzy.[109] Dla Oliwki, styl tworzenia równoważny jest z tożsamością. Przy zwłokach Eleganta znaleziono szkic przedstawiający konia, narysowany przez mordercę, a więc rozpoznanie charakterystycznych cech malarstwa Oliwki będzie równoznaczne z ujawnieniem, że to on jest mordercą i umożliwi poznanie prawdy o jego naturze ,, (…) spróbujcie odkryć, kim jestem, poprzez mój dobór słów i kolorów, tak jak skrupulatni ludzie tacy jak wy, mogliby badać ślady stóp człowieka, aby złapać

[107] Tamże, s. 272.

[108] Tamże, s. 102.

[109] Pamuk wspomina o tym w wywiadzie, którego fragmenty można przeczytać w książce *Inne Kolory*. (O. Pamuk, *Inne kolory*, s. 393.)

złodzieja”.[110] Oliwka kwestionuje tym samym ustalony ład – uważa, że miniaturzysta powinien mieć własny styl, ulubione kolory i indywidualny wyraz twórczy. Dla tradycji najważniejsze było powielanie i malowanie z pamięci. Największą łaską, którą miniaturzysta, mógł otrzymać od Allaha była ślepota. Dzięki niej artysta mógł: „(…) ilustrować najpiękniejszy manuskrypt wszech czasów. Ponieważ od tej chwili moich oczu nie będą absorbować niedoskonałości tego świata, namaluję wszelkie doskonałości Allaha z pamięci, najlepiej jak umiem, w ich najczystszej formie”.[111] Owa koncepcja, w której wszystko co widzimy „zostawia ślad w człowieku” jest tożsama z ideą przedstawioną przez Hansa Beltinga w książce *Antropologia obrazu*, według której obrazy „okupują ciało”[112]. Zgodnie z teorią Beltinga, umysł jest miejscem, w którym obrazy są interpretowane w sposób żywy (a więc efemeryczny, trudno kontrolowany). Jednocześnie, obrazy są wytwarzane i poznawane (rozpoznawane) w ciele. Często są nietrwałe – nie wiemy skąd przychodzą i dokąd zmierzają. Wtedy o nich zapominamy, a następnie – niespodziewanie dla nas – ponownie sobie przypominamy. Człowiek stanowi przestrzeń, w której rejestrowane obrazy pozostawiają niewidzialny ślad. W procesie odbierania świata łączymy osobową predyspozycję (płeć, wiek i historię życia) z predyspozycją o charakterze kolektywnym (kultura, środowisko, wychowanie). Indywidualne ciało, reprezentuje również wartości kolektywne, zatem jest ono także zbiorem obrazów, z których składają się kultury. Owa teoria doskonale charakteryzuje twórczość Orhana Pamuka, który łączy dzieje Wschodu i Zachodu, mieszając techniki i style. Do teorii Beltinga nawiązuje również proces pisarski Orhana Pamuka, który przyznaje, że: „tworząc rozdział, scenę lub tableau (jak widać określenia malarskie same nawijają mi się pod pióro!), najpierw szczegółowo przedstawiam je sobie w wyobraźni. W moim przypadku pisanie sprowadza się do wizualizacji konkretnej sceny lub konkretnego obrazu”.[113] Pamuk najpierw tworzy lub wizualizuje dany obraz a następnie ujmuje go w słowa. Szuka określeń, które najlepiej oddają wyobrażenie: „Szukam *le mot juste*, którego w trakcie pisania (a raczej przed rozpoczęciem) szukał także Flaubert – oddającego najpełniej obraz obecny w moim umyśle”.[114] Dla Pamuka wizualizacja jest, więc ściśle związana z werbalizacją.

[110] O. Pamuk, *Nazywam się Czerwień*, s. 31.
[111] Tamże, s. 119.
[112] H. Belting, *Antropologia obrazów*, Kraków 2007, s. 13.
[113] O. Pamuk, *Pisarz naiwny i sentymentalny*, s. 85.
[114] Tamże, s. 85.

## 3.6. *Nazywam się Czerwień* jako powieść postmodernistyczna

Jakie cechy powieści postmodernistycznej można odnaleźć w powieści *Nazywam się Czerwień*? Na to pytanie odpowiem analizując ,,Dopiski na marginesie *Imienia róży*" – posłowie powieści Umberto Eco, w którym pisarz zamieszcza charakterystykę powieści postmodernistycznej na przykładzie *Imienia* róży. Pierwszym podobieństwem, które łączy *Nazywam się Czerwień* i *Imię róży* jest punkt wyjścia, w którym znajdują się pisarze przed rozpoczęciem pracy nad powieścią. Od początku towarzyszy im świadomość własnej wtórności, która wynika z przeświadczenia, że są spadkobiercami wielowiekowej kultury, pełnej kanonów poznawczych i schematów w działaniu i myśleniu. Bogactwo historii i tradycji, nawarstwianie się sensów i narracji sprawia, że stworzenie dzieła oryginalnego i nowatorskiego jest właściwie niemożliwe. Umberto Eco akceptuje ten stan: ,,Odkryłem więc na nowo to, co pisarze od początku wiedzieli (i co tyle razy nam powtarzali): książki zawsze mówią o innych książkach i wszelka opowieść snuje historie już opowiedzianą. Wiedział o tym Homer, wiedział Ariosto, nie mówiąc już o Rabelais'm lub Cervantesie".[115] Z taką wizją zgadza się również Pamuk, który rozszerza tę perspektywę również dla kultury świata Wschodu: ,, W świecie niezachodnim (zwłaszcza w środkach masowego przekazu) pytanie o to, czy ta opowieść — a właściwie którakolwiek opowieść i którykolwiek obraz — są oryginalne, czy też stanowią jedynie naśladownictwo, ma znaczenie jedynie dla staroświeckich filozofów i historyków sztuki".[116] To zdanie może świadczyć o tym, że według tureckiego pisarza współczesna kultura Wschodu jest wtórna, również dlatego, że imituje kulturę Zachodu. Naśladowanie w przypadku wschodniej kultury zachodzi, więc na dwóch poziomach. Pomimo, iż obaj pisarze zdają się akceptować ten stan rzeczy, ze świadomością bycia wtórnym wiąże się silny lęk przed byciem banalnym, przeciętnym i odtwórczym. W przypadku obydwu twórców sposobem na pozbycie się owych obaw jest stworzenie nietypowego toku narracji. Umberto Eco wprowadza w powieści szkatułkową narrację, która sygnalizuje dystans twórcy do zdarzeń, które opisuje: ,,Dlatego moja historia musiała zacząć się od manuskryptu, a nawet sama być cytatem (oczywiście). Tak więc napisałem szybko wstęp lokując własną narrację na na czwartym etapie wkładania szkatułki w szkatułkę, wewnątrz innych narracji: powiadam,

[115] U. Eco, *Imię róży*, Kraków 2004, s. 508.
[116] O. Pamuk, *Inne kolory*, s. 430.

że Vallet powiedział, że Mabillon powiedział, że Adso powiada… ".[117] Z podobnego zabiegu korzysta Pamuk w *Nazywam się Czerwień*, stosując kalejdoskopową narrację, dzięki której historia jest skonstruowana z wielu jednostkowych punktów widzenia. Całość opowieści objawia się czytelnikowi dopiero na końcu dzieła, kiedy połączy on wydarzenia i wątki z poszczególnych rozdziałów.

Kolejne zasadnicze podobieństwo powieści Umberto Eco i Orhana Pamuka, to umieszczenie akcji powieści w odległej przeszłości. Obydwaj twórcy przenieśli akcję powieści do średniowiecza i skrupulatne odtworzyli rzeczywistość opisywanej epoki. Dla obu pisarzy dopiero gruntowne poznanie historii, źródeł i literatury umożliwia uruchomienie wyobraźni i rozpoczęcie procesu twórczego. Przed rozpoczęciem pisania tworzą całość wyobrażonego świata. Zarówno dla Eco, jak i Pamuka jest to proces silnie związany z wizualnością. Eco mówi o konieczności kreowania świata w najdrobniejszych szczegółach: „(…) jeśli chce się zasiąść do pisania, trzeba sobie najpierw zbudować świat możliwie najdokładniej urządzony, aż do ostatnich szczegółów".[118] Podobnie twierdzi Pamuk, który układa z setek fragmentów świat wykreowany w powieści: „Lubię wyprawy w poszukiwaniu tych kawałeczków, fragmentów dawnej całości, nieopowiedzianych jeszcze historii".[119] Obie powieści łączy również gatunek literacki – kryminał. Jednak wprowadzenie kryminalnej intrygi, w obu przypadkach, wydaje się być tylko pretekstem do przemycenia wartościowych treści i jest sposobem na skłonienie czytelnika do sięgnięcia po książkę. Pamuk poprzez tę formę podejmuje temat zakazanej sztuki w islamie: „(…) mamy w islamie do czynienia z historycznym brakiem tolerancji dla sztuki i wyrażania siebie za jej pośrednictwem w sposób twórczy i głęboki, na to zaś w obecności moich współczesnych odbiorców nie mogłem przymykać oczu. Dlatego w subtelne moich biednych miniaturzystów wplotłem polityczno-kryminalną intrygę, dzięki której moja powieść miała być atrakcyjną dla czytelników".[120] Owo skupienie się na odbiorcy i konstruowanie czytelnika jest charakterystyczną cechą dla stylu pisania obydwu twórców. W *Nazywam się Czerwień* Pamuk często zwraca się bezpośrednio do odbiorcy: „Zapewne wy również doświadczyliście tego, o czym chcę opowiedzieć",[121]

[117] U. Eco, *Imię róży*, s. 508.
[118] Tamże, s. 508.
[119] O. Pamuk, *Inne kolory*, s. 431.
[120] Tamże, s. 407.
[121] O. Pamuk, *Nazywam się Czerwień*, s. 225.

,,No więc dobrze, będę z wami szczery (…)",[122] ,,miejcie oczy szeroko otwarte bo wam również może się to przydarzyć".[123] Nieustanne odnoszenie się do doświadczenia odbiorcy koresponduje z teorią konstruowania czytelnika Umberto Eco. Powieść należy tworzyć zawsze z myślą o czytelniku, którego powinno się wytrącać z równowagi, prowokować i jednocześnie inspirować. Eco uznaje za niezbędną również kategorię zabawy: ,,Chciałem, żeby czytelnik się bawił. Przynajmniej tak, jak bawiłem się ja. To niezmiernie ważna sprawa, choć takie podejście wydaje się sprzeczne z wyobrażeniami, jakie w naszym mniemaniu mamy o powadze problematyki powieściowej".[124]

Szczególnie istotne i znamienne dla twórczości Pamuka wydaje mi się zdanie, w którym Umberto Eco opisuje postmodernistycznego pisarza: ,,Idealny pisarz postmodernistyczny ani nie odrzuca, ani nie naśladuje swych dwudziestowiecznych czy dziewiętnastowiecznych poprzedników. Pierwsza połowa naszego wieku winna mu być pomocą, a nie kamieniem u szyi".[125] Pamuk tworzy według tej zasady – chociaż inspiruje się historią i nie odrzuca całkowicie tradycji, kreuje w książce metafikcję historyczną i konstruuje własną wersję przeszłości. Nieustannie bawi się konwencją i miesza różne kręgi kulturowe. Korzysta z tradycji, formalnego i treściowego bogactwa sztuki tureckiej i dokonuje ich reinterpretacji. Sam potwierdza inspiracje twórczością postmodernistycznych pisarzy: ,,Borges i Calvino dali mi wolność. Tradycyjna literatura islamska była tak reakcyjna, tak upolityczniona i wykorzystywana przez konserwatystów w tak staroświecki i głupi sposób, że nigdy nie sądziłem, iż mogłaby mi się na coś przydać. Ale kiedy znalazłem się w Stanach Zjednoczonych, zrozumiałem, że mogę wrócić do tych tekstów i potraktować je w calvinowski lub borgesowski sposób".[126]

[122] Tamże, s. 408.

[123] Tamże, s. 12.

[124] U. Eco, *Imię róży*, s. 522..

[125]

[126] O. Pamuk, *Inne kolory*, s. 543.

***Rozdział 4. Miasto – mozaika***

W tym rozdziale przybliżę obraz Stambułu, przedstawionego w powieści *Muzeum Niewinności.* Tym razem Orhan Pamuk opisał to miasto jako mozaikę, na którą składają się setki tysięcy drobnych fragmentów – rozproszonych i oderwanych obrazów i opowieści. Jaki obraz Stambułu wyłania się po ułożeniu tych kawałków w całość? Jaką rolę pełnią przedmioty, które są tak ważne dla głównego bohatera? Jak bohater patrzy na Stambuł i dlaczego owo spojrzenie jest zapośredniczone przez tradycję europejskiego muzealnictwa? Z jakiego powodu Pamuk powołał do życia Muzeum Niewinności, które mieści się w Stambule i jest kolekcją przedmiotów, opisanych w powieści? Jakie aspekty wizualności prozy Pamuka, ujawniają się w tej powieści? Poszukam odpowiedzi na te pytania, przyglądając się kreacji świata przedstawionego w powieści, mentalnemu pejzażowi miasta i analizie spojrzenia na Stambuł bohatera, wędrującego po mieście.

4.1. Fragmenty, cząstki, molekuły.

Rzeczywistość w powieści *Muzeum Niewinności* składa się z drobnych fragmentów. Już na pierwszych stronach powieści, narrator kieruje uwagę czytelnika na mały przedmiot – kolczyk, który symbolizuje nadchodzącą katastrofę: „(…) Gdy się spotkaliśmy następnego dnia Füsun powiedziała, że zgubiła kolczyk. Rzeczywiście, znalazłem go gdy wyszła. Miał kształt pierwszej litery jej imienia i leżał w błękitnej pościeli. Wiedziony dziwnym impulsem, wsunąłem kolczyk do kieszeni by nie zginął. (…) sięgnąłem do prawej kieszeni marynarki wiszącej na oparciu krzesła. – Ach, nie ma! Przez moment czułem zbliżającą się katastrofę, zwiastun nieszczęścia”.[127] Owa niewielka rysa, pęknięcie symbolizuje nieszczęśliwe wydarzenia, które nastaną w życiu głównego bohatera, Kemala. To właśnie małe fragmenty rzeczywistości – drobiazgi, pamiątki, starocie – stanowią oś, wokół której Pamuk oplata narrację w powieści. Drobne przedmioty przywołują wspomnienia przeszłości. Nieświadomie uruchomione, pod wpływem rozmaitych bodźców, zmysły zupełnie niespodziewanie przypominają głównemu bohaterowi o minionych wydarzeniach. Narrator przywołuje dokładne opisy detali żeby w pełniejszy sposób zobrazować rzeczywistość: „Aby przywołać pogodną,

[127] O. Pamuk, *Muzeum Niewinności*, Kraków 2010, s. 8.

przepojoną optymizmem atmosferę szczęścia i radości, panującą w owe dni, chciałbym wspomnieć o napoju Zefir, pierwszej tureckiej oranżadzie o smaku owocowym".[128] Pisarz hołduje w ten sposób literackiej wizji pamięci, którą Marcel Proust przedstawia w *Poszukiwaniu straconego czasu.* Według jego koncepcji dźwięki, zapachy i smaki przywołują wspomnienia. U Prousta smak magdalenki, umoczonej w herbacie, uruchamia u głównego bohatera wspomnienia z dzieciństwa. Pamuk adaptuje tę formę mówienia o wspomnieniach w swojej powieści. Przedmioty mają magiczną moc. Stają się nośnikami pamięci: „Przedmioty pozostałe po szczęśliwych chwilach, wierniej bowiem niż ludzie, którym te chwile zawdzięczamy, przechowują wspomnienia barw, radości czerpanej z czyjegoś dotyku i widoku".[129] Przenoszą Kemala do świata ze szczęśliwych wspomnień związanych z ukochaną: „Przez moment patrzyłem na pozostawione w nieładzie łóżko, gdzie się kochaliśmy, stojącą u jego wezgłowia popielniczkę pełną niedopałków, szklaneczki po herbacie".[130] Kemal obsesyjnie zbiera przedmioty należące do ukochanej. Kradnie z domu rodziców Füsun wszystkie rzeczy, których dotykała i na których pozostał ślad jej zapachu. Owe pamiątki pomagają mu przetrwać bolesny okres po jej utracie. Podobnie jak Marcel, w powieści *W stronę Swanna*, który próbuje kawałka magdalenki, Kemal bierze do ust przedmioty aby przywołać wspomnienia. Traktuje je jako fizyczną namiastkę jej obecności: „(…)dostrzegłem niedopałek papierosa zgaszonego przez Füsun. Wyjąłem go, powąchałem, poczułem stęchłą woń nikotyny, włożyłem między wargi i już miałem zapalić (być może wyobrażając sobie, że jestem nią), gdy zdałem sobie sprawę, że jeśli to zrobię, stracę go bezpowrotnie, więc zrezygnowałem. Jak troskliwa pielęgniarka zakładająca z wielką delikatnością opatrunek, dotykałem ustnikiem którego kiedyś dotykały jej wargi swych policzków, czoła szyi".[131] Kompulsywne gromadzenie przedmiotów stanowi próbę powrotu do przeszłości, zatrzymania stanu szczęśliwości oraz wypełnienia poczucia braku po utracie. Kemal odtwarza obraz kochanej z fragmentów rzeczywistości, które mu o niej przypominają.

[128] Tamże, s. 41.
[129] Tamże, s. 107.
[130] Tamże, s. 68.
[131] Tamże, s. 227.

4.2. Stambuł jako pejzaż mentalny.

W powieści *Muzeum Niewinności,* Pamuk tworzy pejzaż mentalny Stambułu. Sposób odbierania miasta przez głównego bohatera, współgra z jego stanem psychicznym i nastrojem. Kiedy Kemal jest szczęśliwy, miasto wydaje mu się piękne: ,,Wracając wieczorem do domu, szedłem ulicami Nişantaşı pod mocno już zazielenionymi platanami i wciągnąłem głęboko w płucach zapach lip napływających z ogrodów przy pałacykach, dawnych wielmożów, (…) poczułem, że jestem zadowolony z mojego życia – wczorajszy kryzys miłości i zazdrości przeminął, a wszystko zmierza ku dobremu".[132] Miasto jawi się Kemalowi w zupełnie inny sposób kiedy pogrążony w tęsknocie, przemierza ulice Stambułu w poszukiwaniu Füsun: ,,Miasto straciło swą urodę, a ja wciskałem gaz by uciec od jego brzydoty. Gdy mijałem przejścia dla pieszych przy Nowym Meczecie w Eminönü, niewiele brakowało a potrąciłbym jednego z przechodniów".[133] Dla Kemala każdy spacer po mieście łączy się z bolesnymi wspomnieniami. Ulice Stambułu wypełniają pojawiające się i znikające widma o wyglądzie Füsun. Aby zmniejszyć swoje cierpienie, Kemal tworzy mapę Nişantaşı, w której zaznacza kolorami miejsca związane z ukochaną. Mapa ulic porządkuje jego świat, a kolory stanowią ostrzeżenie przed odwiedzaniem miejsc, które mogą przywołać bolesne wspomnienia: ,,Zabroniłem sobie całkowicie wstępu na ulice oznaczone kolorem czerwonym. (…) W miejscach oznaczonych kolorem pomarańczowym było wolno mi pojawić się jedynie w razie silnej potrzeby i pod warunkiem, że nie byłem pijany (…) Powinienem był uważać również w miejscach oznaczonych kolorem żółtym. Trasa, którą codziennie pokonywałem, idąc z Satsat na schadzkę w kamienicy Zmiłowanie, ulice, którymi Füsun wracała po pracy do domu, (…) pełne były pułapek, niebezpiecznych wspomnień, w każdej chwili gotowych wzmóc moje cierpienie". [134] Pomimo, iż przechadzanie się po mieście przynosi Kemalowi ból jest jednocześnie sposobem na zabicie czasu. Kemal pozwala ponieść się rytmowi Stambułu – miasto go wchłania. Wędrowanie po Stambule, niczym flâneur w dziewiętnastowiecznym Paryżu, przynosi mi ulgę. Kemal staje się ,,dandysem",

[132] Tamże, s. 111.
[133] Tamże, s. 111.
[134] Tamże, s. 239.

„gapiem" i „spacerowiczem bez celu" w realiach dwudziestowiecznej Turcji.[135] Jego przemierzanie miasta nie jest pozbawione elementów voyeryzmu. Kemal, należący do wyższej warstwy społecznej, pochodzący z bogatej rodziny, „schodzi na dół" i przygląda się życiu biedniejszych ludzi (do których należy Füsun). Obserwując życie zwykłych mieszkańców Stambułu i próbując żyć jak oni, próbuje znaleźć się bliżej świata ukochanej: „Tu w peryferyjnych dzielnicach, na zabłoconych, brukowanych kostką ulicach, wśród samochodów pojemników na śmieci i krawężników, obok chłopców bawiących się wytartą piłką, mogłem dostrzec prawdziwe życie. (…) podpatrywałem rodziny zasiadające do kolacji i często miałem wrażenie, że Füsun jest gdzieś tutaj, w pobliżu". [136] Owe „prawdziwe życie" zostaje przeciwstawione wartościom, do których Kemal był przywiązany zanim poznał ukochaną. Wcześniej najbardziej cenił dostatnie życie, rozwijanie interesu ojca i bogacenie się. Teraz deprecjonuje znaczenie swoich ówczesnych priorytetów i stwierdza, że powodują „związaną z osiągniętym statusem majątkowym konieczności zachowywania się na sposób europejski". [137] Ambiwalentne znaczenie słowa „europejski" jest wyjątkowo widoczne w *Muzeum Niewinności* Pamuka. W książce pojawia się określenie „zeuropeizowane wyższe sfery Stambułu"[138] jako synonim „postępowego" podejścia i godnej naśladowania postawy. Jednak bohaterowie powieści chcą przynależeć do świata Zachodu tylko w teorii. Kobiety deklarują wyzwolone podejście do współżycia przed ślubem, ale pomimo to, tradycja napiętnowania jest silnie zakorzenione w ich świadomości. Kiedy Füsun, która straciła z Kemalem dziewictwo wydaje się, że ten nie odejdzie od narzeczonej, znika w poszukiwaniu męża, aby nie narazić się na społeczny ostracyzm. Nawet narzeczona Kemala, Sibel, która wiele lat spędziła w Paryżu i często drwi z kobiet, które noszą chusty i stronią od seksu przedmałżeńskiego, obawia się przede wszystkim oceny innych. Społeczne piętno i strach przed skandalem w towarzystwie, wpływa na kobiety niezależnie od środowiska, statusu majątkowego i wykształcenia. Problem nie dotyczy wyłącznie kobiet – tureccy mężczyźni stronią od kandydatek na żony, które już wcześniej współżyły. Z jednej strony, określenie „europejski" jest więc synonimem słowa „nowoczesny" (w domyśle: lepszy niż

[135] Tych określeń aby przybliżyć znaczenie słowa: flâneur używa Nicholas Mirzoeff w książce *Jak zobaczyć świat.*

[136] O. Pamuk, *Muzeum Niewinności*, s. 309.

[137] Tamże, s. 309.

[138] Tamże, s. 155.

„tradycyjny”). Z drugiej strony, symbolizuje wartości, które Turcy przyjęli za swoje, ale nie potrafili ich do końca zinternalizować.

Fot. 4. *Widok Stambułu* (Fotografia własna)

## 4.3. Kinofilia w Stambule

Sala kinowa jest miejscem, w którym Kemal szuka ukojenia po utracie ukochanej. Od najmłodszych lat jedne z najszczęśliwszych chwil w jego życiu, podobnie jak bohatera filmu *Czterystu Batów*,[139] to wizyty w kinie. Dla Kemala ważny jest sam akt przebywania na sali kinowej. Doświadczenie to ma charakter kinofilski: „Lubiłem chłód kinowej sali w wiosenny dzień, duszne powietrze zalatujące pleśnią, paru kinomaniaków szeptem wymieniającym między sobą uwagi. Lubiłem patrzeć na cienie przy skraju kurtyny z grubego aksamitu, na mroczne zakamarki kulis, oddając się

[139] *Czterysta batów* – film w reżyserii Françoisa Truffauta. Dramat obyczajowy z elementami autobiografii z 1959 roku, który jest uważany za sztandarowe dzieło prądu artystycznego Nowej Fali.

marzeniom (…)".[140] Charakter tej praktyki jest bardzo zbliżony do klasycznych relacji francuskich nowofalowców, którzy tak opisują istotę rytuału kinofilii: ,,krążenie wokół kin, wpatrywanie się w fotosy wystawione w hallu, snucie wyobrażeń wokół plakatów, (…) wywoływanie w sobie poczucia winy podsycanego przez pożądanie, oddawanie się – w tajemnicy nocnej projekcji – samotnej przyjemności, która wzmaga poczucie wspólnictwa z filmem".[141] U Kemala kinofilskie zauroczenie rozpoczyna się, gdy po raz pierwszy widzi w kinie pocałunek. Kino staje się dla niego oknem ukazującym świat ludzkich namiętności, niewidzialny na tureckich ulicach: ,,Jak większość ludzi w latach, w których toczy się akcja mojej opowieści, dwie całujące się osoby po raz pierwszy w życiu zobaczyłem w kinie i doznałem wstrząsu. (…) Oprócz kilku przypadkowych zdarzeń w Ameryce, całe moje trzydziestoletnie życie nigdzie indziej poza kinem nie widziałem całujących się par".[142] Podczas, gdy francuska kinofilia, okresu Nowej Fali wynikała z kontekstu okupacji i konieczności tworzenia kontrkultury, chodzenie do kina w Turcji mogło wynikać z chęci wyrażenia sprzeciwu wobec obyczajowości tureckiej. Od 1939 roku w Turcji obowiązywała cenzura. Przedstawianie scen, które mogły być uznane za obsceniczne lub niemoralne, było zabronione przez Radę Cenzury.[143] Każdy pokazywany w kinach film, krajowy lub zagraniczny, musiał uzyskać jej zgodę na produkcję. W latach 70-tych, stambulskie kina były podzielone na trzy kategorie. Filmy pierwszej kategorii były wyświetlane w innych kinach niż te należące do drugiej i trzeciej. Filmy pierwszej kategorii (bardzo rzadko bywały to rodzime produkcje) pokazywano zazwyczaj w kinach w centrum miasta – do takich właśnie miejsc uczęszczali bohaterowie powieści Pamuka. Największą popularnością wśród tych tureckich odbiorców cieszyły się hollywoodzkie produkcje. Zainteresowanie amerykańskim kinem było odpowiedzią na wszechobecną kontrolę i opresyjność – tureckie kobiety inspirowane hollywoodzkimi filmami, naśladowały zachowanie amerykańskich gwiazd. Kemal często zwraca uwagę na to, że Füsun wydmuchując dym z papierosów kopiuje gesty amerykańskich aktorek. Füsun pragnie zostać znaną

[140] O. Pamuk, *Muzeum Niewinności*, s. 72.

[141] T. Lubelski, *Kinofilia, czyli wyłonienie się grupy* [w:] *Nowa Fala. O pewniej przygodzie kina francuskiego*, Kraków 2001, s. 24.

[142] Tamże, s. 69.

[143] Yılmazok opisuje w swoim artykule działania ,,Central Film Control Comission". Yılmazok Levent, *Eurimages and Turkish cinema: history, identity, culture*, [on-line] https://pure.uva.nl/ws/files/4316041/106673_h1.pdf, [dostęp: 14.04.2016], s. 34.

aktorką, do czego namawiają ją mąż – scenarzysta i Kemal, który aby zbliżyć się do ukochanej obiecuje, że zainwestuje w produkcję ich filmu. Całe lato spędzają razem chodząc na seanse filmowe. Pobyt w ciemnej, intymnej przestrzeni sali kinowej to jedyny czas kiedy Kemal może znaleźć się blisko ukochanej: „(…)byłem szczęśliwy, że siedzę obok Füsun, pod gwiazdami, wśród drzew, patrząc na ekran, kątem oka obserwowałem jednocześnie jak Füsun wierci się na wąskim drewnianym krzesełku, a jej pierś porusza się w rytm oddechu, jak zakłada nogę na nogę i zapala papierosa (…)”.[144]

## 4.4. Miłość romantyczna

Uczucie Kemala do Füsun ma wiele cech miłości romantycznej. Bohater pod jej wpływem zmienia się z racjonalnego człowieka w nieszczęśliwego kochanka, dla którego uczucia są priorytetem, świadczącym o sensie życia. W powieści silnie wyeksponowany jest motyw cierpienia spowodowanego nieszczęśliwą miłością, który występuje w niemal wszystkich utworach literackich romantyzmu. W chwilach kiedy Pamuk opisuje Kemala dręczonego wspomnieniami, narracja zwalnia. Pisarz kreuje opisy charakteryzujące bohatera, którym niczym Werter, próbuje oddać istotę swojego bólu. Przedłużające się oczekiwanie aż Füsun się zjawi zostaje w powieści zasygnalizowane opisem przedmiotów: „Do zobrazowania tych dziesięciu, piętnastu minut, podczas których powoli zaczynałem zdawać sobie sprawę, że Füsun już nie przyjdzie, najlepiej posłużą wyeksponowane tu zegary i zapałki: cały kartonik i kilka już wypalonych. (…) Zegary w mieszkaniu tykały, a mój umysł próbował złagodzić udrękę, zabawiając się odliczaniem sekund i minut”.[145] O jej braku przypominają ślady jej obecności – niedopałki papierosów, które Kemal liczy, kolczyk, który odnajduje i parasolka, którą zostawiła. Cierpienie Kemala ma wymiar fizycznego bólu: „Miałem wrażenie, jakby ktoś wbił we mnie śrubokręt lub rozżarzony żelazny pręt i grzebał nim w moich wnętrznościach, a potem w całym ciele, zbierał się żrący kwaśny płyn. Albo malutkie, kolczaste jeże morskie wczepiały się we mnie od środka. Ból, który nasilając się obejmował coraz większe obszary mojego ciała atakował czoło, kark, plecy, a nawet

[144] O. Pamuk, *Muzeum Niewinności*, s. 379.
[145] Tamże, s. 211.

wyobraźnię, ściskał mnie, odbierał oddech".[146] Aby nadać swojemu doświadczeniu bardziej wiarygodny wymiar, narrator opisuje schemat anatomicznego umiejscowienia miłosnego bólu i zaznacza na nim miejsca, w których go odczuwał. Podobnie jak w bohater *Cierpień młodego Wertera*, Kemal znajduje się w trójkącie miłosnym, który uniemożliwia mu bycie blisko ukochanej. Najpierw nie może z nią być, bo jest zaręczony z Sibel. Później, gdy zrywa zaręczyny z Sibel, okazuje się, że Füsun wyszła za mąż. Po latach, gdy Füsun rozstanie się z mężem i wydaje się, że będą mogli w końcu być ze sobą – Füsun popełnia samobójstwo, wjeżdżając samochodem w drzewo. Ostatni widok, który zapamiętuje Kemal siedzący na miejscu pasażera, to fragmenty ciała ukochanej: „Jeśli nie liczyć złamań kości klatki piersiowej i spowodowanych odłamkami szkła skaleczeń na czole, jej piękne ciało, smutne oczy, cudowne usta, różowy język, aksamitne policzki, kształtne ramiona, jedwabista skóra szyi, piersi i brzucha, długie nogi, stopy, które ilekroć widziałem wywoływały uśmiech na mojej twarzy, długie delikatne ręce w odcieniu miodu, pieprzyki i delikatne włoski na jej skórze, zaokrąglone biodra oraz dusza, w której pobliżu zawsze pragnąłem przebywać, wyszły z wypadku bez szwanku".[147]

### 4.5. Muzeum Niewinności

W 2012 roku Orhan Pamuk otworzył muzeum, które wychodzi poza sferę literackiej wizji. Powołał do życia Muzeum Niewinności, które opisał w powieści. Mieści się ono w XIX-wiecznym budynku, w środku pełnej antykwariatów ulicy, w dzielnicy Çukurcuma. Pisarz umieścił w nim wszystkie przedmioty, które opisał w książce. Każdy z eksponatów jest migawkowym zbliżeniem, dzięki któremu poznajemy złożony, powieściowy świat. Historia Kemala i Füsun urzeczywistnia się. Pomimo, iż Pamuk najpierw zbiera i kupuje przedmioty, a dopiero później wokół nich buduje narrację – chcemy wierzyć, że było odwrotnie. Pragniemy myśleć, że przedstawione w powieści sytuacje i sceny wydarzyły się naprawdę a eksponaty w muzeum należały do Kemala i Füsun. Dlaczego Pamuk stworzył Muzeum Niewinności? Pamuk odpowiada na to pytanie w rozdziale „Muzea i powieści" w zbiorze esejów *Pisarz naiwny i sentymentalny.* Chciał zaspokoić swoją zazdrość,

[146] Tamże, s. 213.
[147] Tamże, s. 684.

którą odczuwa jako pisarz, wobec malarza: ,,Mam tu na myśli poczucie niekompletności, pojawiające się często podczas lektury i będące przeciwieństwem tego, co Heidegger nazwał rzeczowością dzieła sztuki, poczucie niekompletności wynikające z tego, że powieść wymaga współpracy obdarzonego wyobraźnią czytelnika".[148] Pamuk ponownie docenia wagę wizualności i zmysłowego odbioru świata. *Muzeum Niewinności* to miejsce, w którym możemy zobaczyć i dotknąć przedmioty związane z powieścią, które do tej pory mogliśmy sobie tylko wyobrazić. Część świadomości czytelnika, która chce wierzyć, że obcuje z rzeczywistością, zostaje zaspokojona. Odwiedzający muzeum zmysłowo doświadczają realności powieściowego świata, chociaż zdają sobie sprawę, z tego że zrodził się w wyobraźni pisarza. Skomplikowany, składający się z milionów fragmentów i odcieni świat powieści, w którym często się gubimy, jest teraz dostępny dla naszych oczu w zamkniętej przestrzeni wystawienniczej – jak na obrazie.

### 4.6. Spojrzenie na Stambuł.

Spojrzenie narratora na Stambuł zmienia się wraz z rozwojem akcji powieści. Pisałam już o tym, że Kemal, przemierza miasto niczym wędrujący po Paryżu dziewiętnastowieczny flâneur. Paryż po przebudowie Hausmanna nazywano ,,miastem światła".[149] W osiemnastym wieku wprowadzono tam miejskie oświetlenie i poszerzono ulice, aby uniemożliwić rewolucjonistom tworzenie barykad. Nowoczesne miasto stworzyło, więc przestrzeń dla flâneura, który mógł obserwować. Stambuł w tym kontekście byłby ,,miastem ciemności". Bohater ma w sobie wiele z flâneura, ale przemieszcza się po Stambule, który jest pełny ciemnych zakątków i krętych uliczek: ,,Porzucone na pastwę hord bezpańskich psów puste i mroczne uliczki, aleje z szeregami betonowych budynków, których brzydota i widoczne w świetle dziennym zaniedbanie działały przygnębiająco, teraz wydawały mi się pełne poetyckiego uroku".[150] Kemal nie ogląda już miasta ,,z góry", z tarasu rezydencji bogatych rodziców, na którym przesiadywał z matką. Pamuk ponownie podkreśla zmianę punktu widzenia bohatera, który wtapia się w uliczny tłum. Kemal ,,schodzi w dół" także

[148] O. Pamuk, *Pisarz naiwny i sentymentalny*, s. 111.
[149] Pisze o tym Mirzoeff Nicholas w książce *Jak zobaczyć świat*, Warszawa 2016.
[150] O. Pamuk, *Muzeum Niewinności*, s. 542.

w metaforycznym znaczeniu – porzuca narzeczoną Sibel, zakochuje się w Füsun, która pochodzi z biednej, prostej rodziny, wpada w alkoholizm i rzuca pracę.

Przed stworzeniem swojego muzeum narrator udaje się w podroż do Europy. Doznaje ukojenia, gdy niespiesznie spaceruje po niewielkich, europejskich muzeach. Tam dochodzi do wniosku, że najlepiej swoją historię opowie przez przedmioty: ,,przeszłość zamieszkuje w przedmiotach, jak dusza, (…) wizyty w cichych, małych muzeach urządzonych w domach, przynoszą mi ukojenie i przywiązują mnie do życia, pokazując jego piękno".[151] Następuje odwrócenie znanej z historii praktyki, zgodnie z którą Europejczycy wybierali się w podróż do krajów Wschodnich. W romantyzmie poznawanie świata – głównie krajów dalekiego wschodu – było potężnym impulsem intelektualnym. Twórcy zainspirowani orientalizmem opisywali kultury i zwyczaje panujące w krajach dalekiego wschodu. Jednym z najbardziej znanych dzieł tego typu jest *Podróż na Wschód* Gérarda de Nervala, który opisuje swoją wyprawę do dziewiętnastowiecznego Egiptu. Pamuk odwraca kierunek podróży. Teraz człowiek należący do kultury Wschodu wybiera się w podróż do Europy, która zostaje przedstawiona jako obcy, egzotyczny świat. Kemal odwiedza Paryż i zdaje sobie sprawę, że znajduje się w ,,największym muzeum na świecie, muzeum dziewiętnastego wieku".[152] Patrzenie na Paryż, wpływa na jego widzenie Stambułu, który jest swoistym muzeum, w którym można oglądać pozostałości po Imperium Osmańskim. Kemal przemierzając ulice, często ma wrażenie, że znajduje się w miejscu, w którym dokonywała się historia: ,,Przed wielką bramą, przez którą maszerowali ongiś osmańscy żołnierze z sumiastymi wąsami, w fezach, przycupnął tłum czekających na przystępujące do egzaminów pociechy matek w chustkach i palących papierosy ojców. (…) Na kamiennej elewacji budynku, między wysokimi oknami wciąż widoczne były ślady kul wystrzelonych przez żołnierzy Hareket Ordusu, którzy sześćdziesiąt sześć lat temu zrzucili z tronu Abdülhamida".[153] Bohater ma świadomość bliskości historii, która jest ukryta dla spojrzenia – znaczenia dawnych miejsc są zastępowane przez nowe, nadbudowywane sensy: ,,Widzenie staje się skomplikowaną kwestią, bliższą wizualizowaniu pola bitwy. Musimy pamiętać, co w danym miejscu było wcześniej,

[151] Tamże, s. 699.

[152] N. Mirzoeff, *Jak zobaczyć świat*, s. 176.

[153] O. Pamuk, *Muzeum Niewinności*, s. 210.

i nadążyć za tempem zmian”.[154] Kemal chodząc po Stambule, układa z setek fragmentów, śladów i pozostałości historię miasta. Tworząc *Muzeum Niewinności,* Pamuk odrzuca kolekcje, leżące u podstaw wiedzy o cywilizacji Zachodu, założone przez prawdziwych kolekcjonerów, którzy gromadzili, katalogowali i klasyfikowali okazy. Dla Stambułu proponuje nową formę pielęgnowania historii – pamięć

indywidualną: ,,Turcy powinni oglądać w muzeach nie marne naśladownictwa sztuki Zachodu, lecz własne życie. Nasze muzea powinny być odzwierciedleniem nie marzeń naszej burżuazji o byciu Europejczykami, lecz nasze życie. Moje muzeum, całe moje życie i Füsun, wszystko czego doświadczyliśmy i o czym panu opowiedziałem, jest prawdziwe (…)”.[155]

Fot. 5. *Muzeum Niewinności w Stambule*[156]

[154] N. Mirzoeff, *Jak zobaczyć świat*, s. 203.

[155] O. Pamuk, *Muzeum Niewinności*, s. 734.

[156] Źródło: *The Museum of Innocence*, [on-line] http://www.masumiyetmuzesi.org, [dostęp: 30.05.2017].

## 4.7. Sposób tworzenia Pamuka

Jak sposób tworzenia Pamuka wpływa na kreację świata w powieści *Muzeum Niewinności*? Pisarz układa historię z drobnych fragmentów – szczegółowo opisywane przedmioty stają się integralną częścią powieści. Tworzy obraz świata z marzeń, myśli, wspomnień, i zwykłych, codziennych czynności. Taki sposób przedstawiania rzeczywistości w literaturze, odpowiada wizji koncepcji twórczości literackiej, którą Pamuk wyznaje: „Twórczość literacka przypomina konstelację gwiazd złożoną z setek tysięcy drobnych życiowych obserwacji: doświadczeń czerpanych z osobistych przeżyć. Te zmysłowe otwarcia drzwi po wspomnienie dawnej miłości – są dla pisarza podstawowym źródłem natchnienia i inspiracji. W efekcie szczegóły zaczerpnięte bezpośrednio z życia i twory wyobraźni mieszają się tak ściśle, że ich rozróżnienie staje się niemożliwe". W Muzeum Niewinności stworzonym przez Pamuka, podobnie jak w jego powieściach, fikcja literacka miesza się z rzeczywistością. Pobyt w muzeum, podczas którego doświadczamy jednoczesnej obecności wszystkich elementów opisanych w książce, sprawia, że czytelnik staje się częścią świata powieści. Setki przedmiotów – każdy symbolizujący inną historię – składają się na opowieść, która podczas wizyty w muzeum zyskuje wizualny charakter. Doświadczenie odbiorcy zyskuje zupełnie inny wymiar niż podczas aktu czytania, w którym: „Przewracamy kartki i nieustannie skupiamy uwagę na drobnych szczegółach i pojedynczych momentach. Próbujemy zapamiętać nieskończoną liczbę detali, czekając niecierpliwie, aż wyłoni się z nich całościowy pejzaż".[157] W powieści *Muzeum Niewinności* pisarz stworzył mozaikę, która składa się z tysięcy fragmentów. Obraz Stambułu stworzony ze skrawków idealnie oddaje naturę niejednorodną naturę tego miasta.

[157] O. Pamuk, *Pisarz naiwny i sentymentalny*, s. 88.

## *Zakończenie*

We współczesnej publicystyce rysuje się kilka nurtów badań nad prozą Orhana Pamuka. Po pierwsze, turecki pisarz jest często traktowany jest jako twórca ,,egzotyczny". W wielu opracowaniach Pamuk funkcjonuje jako przykład typowego pisarza ,,orientalnego", który wykorzystując w powieściach klasyczne wschodnie motywy, osadza swoją twórczość głęboko w orientalnych realiach, a tym samym przybliża Europejczykom obraz Wschodu. Erdağ Göknar we wstępie do monografii *Orhan Pamuk, Secularism and Blasphemy: The Politics of the Turkish Novel* podkreśla stanowczy sprzeciw Pamuka wobec określania go mianem ,,tureckiego" pisarza: ,,Pamuk jest autorem powszechnie znanym na całym świecie – została mu przypisana role reprezentanta Turcji – rola, której nigdy nie pragnął i do której nigdy nie aspirował. Pisarz stale narzeka, że jest postrzegany jako ,,turecki" autor a nie jako pisarz *per se*. Owa ,,tureckość" go przytłacza, frustruje i ogranicza".[158]

Badanie twórczości Pamuka tylko w kontekście ,,egzotycznego" zjawiska współczesnej literatury daje jednak niepełny obraz jego pisarstwa i zubaża jego twórczość o wiele aspektów. Pełniejsze i wiarygodne ujęcie jego twórczości powinno uwzględniać nurt badań, w których podkreśla się wpływ i inspirację autora zachodnim dorobkiem klasyków literatury końca XX wieku. Sam Pamuk, zapytany o jego literacki kanon, przyznaje, że jest to kanon literatury Zachodniej: ,,W tej chwili tak zwany wschodni kanon jest w rozsypce. Jest wiele wspaniałych tekstów, ale brakuje woli ich

[158] E.Göknar, *Introduction: The Polemics of the author* [w:] *Orhan Pamuk, Secularism and Blasphemy: The Politics of the Turkish Novel,* tłum własne, (As an author with global profile, Pamuk has been put in the unwitting position of representing the Republic of Turkey, something he haas never sough, aspired to, or desired. One of Pamuk's repeated complaints is that he is pigeonholed as a ''Turkish" author rather than as a novelist per se. It is this ''Turkishness" that preoccupies, frustrates, and restricts him), USA 2013, s. 2.

zebrania. Trzeba spojrzeć krytycznie na całe to bogactwo: od klasycznych tekstów perskich po teksty hinduskie, chińskie i japońskie. Obecnie nasz kanon znajduje się w rękach zachodnich profesorów uniwersyteckich. Zachodnie uniwersytety są dzisiaj głównym ośrodkiem dystrybucji i wymiany myśli".[159] W owym zachodnim kanonie Pamuka szczególnie ważną rolę odgrywają postmoderniści. Üner Daglier w artykule: *Orhan Pamuk on the Turkish Modernization Project: Is It a Farewell to the West?* zauważa, że: „Większość badaczy określa Pamuka jako relatywistę lub sceptycznego postmodernistę". [160] Pamuka można określić mianem sceptyka-postmodernisty, ponieważ w przeciwieństwie do postmodernistów nie odrzuca wpływów dziedzictwa tradycji – silnie inspiruje go historia i nie odrzuca całkowicie dziedzictwa kultury. Nieustannie bawi się konwencją, korzysta z tradycji, formalnego i treściowego bogactwa sztuki tureckiej i dokonuje ich reinterpretacji. Niewątpliwie przyczynia się do popularyzacji obrazu współczesnej Turcji na Zachodzie i otwiera się na jego wpływy, ale jednocześnie zachowuje tożsamość rodzimej kultury.

Nazwisko Orhana Pamuka często pojawia się również w kontekście powieści *Śnieg*, za którą pisarz otrzymał w 2006 roku nagrodę Nobla. W publicystyce dotyczącej *Śniegu*, określa się Pamuka jako pisarza zaangażowanego politycznie, który krytycznie wypowiada się na temat współczesnej Turcji. Duży wpływ na takie postrzeganie Pamuka miały gwałtowne, negatywne reakcje na jego twórczość zarówno konserwatystów – a więc islamistów, jak i sekularystów, zwolenników świeckiego państwa: „Zwolennicy świeckiego państwa mieli do mnie pretensje, ponieważ napisałem, że laiccy radykałowie w Turcji zapominają o tym, że powinni być także demokratami. Władza sekualarystów w Turcji opiera się na potędze armii, a to niszczy turecką demokrację i kulturę tolerancji. (…) Działacze islamscy mieli mi natomiast za złe, że opisałem pewnego islamistę, który uprawiał seks przedmałżeński. To typowe. Islamiści zawsze są wobec mnie podejrzliwi, ponieważ nie należę do ich kultury i ponieważ mój język, moje poglądy, a nawet gesty zdradzają kogoś, kto należy do warstwy uprzywilejowanej i kto nie kryje się ze swoimi zachodnimi sympatiami."[161] Dodatkowo, Pamuk porusza w swoich powieściach tematy „zakazane" – mówi głośno

[159] O. Pamuk, *Inne kolory*, s. 549.

[160] Ü. Daglier, *Orhan Pamuk on the Turkish Modernization Project: Is It a Farewell to the West?*, [on-line] http://www.nhinet.org/daglier25-1.pdf, tłum. własne, (The majority of Pamuk's critics character him as a relativist, to a skeptical postmodernist), [dostęp: 26.05.2017].

[161] O. Pamuk, *Inne kolory*, s. 553.

o pogromach Żydów i Greków, mordach na Ormianach i problemie terroryzmu. Akcję powieści *Śnieg* osadza w symbolicznej przestrzeni – odciętego od Turcji, zasypanego przez śnieg, małego miasta Kars. To jedna z niewielu powieści, której fabuła nie rozgrywa się w Stambule. Powieść zyskuje w ten sposób uniwersalny charakter. Główny bohater Ka, który od dawna mieszka w Niemczech i jest reprezentantem kultury Zachodu, przyjeżdża do tureckiego miasta, aby wyjaśnić przypadki samobójstw wśród młodych kobiet. Jest to jednak jedyna powieść polityczna pisarza – określenie go na tej podstawie mianem pisarza zaangażowanego politycznie, krytykującego Turcję jest zbyt pochopne i powierzchowne, bowiem jak twierdzi Lech Aleksy Suchomłynow w eseju *Wielokulturowość a binarna dychotomia Orient – Okcydent w prozie Orhana Pamuka*, powieść *Śnieg*, nie jest jednoznacznym opowiedzeniem się po żadnej ze stron – ukazuje jedynie złożoność problemów, zarysowuje skomplikowaną sytuację Turcji: „Powieść Śnieg, jak i cała twórczość Orhana Pamuka, nie pretendują do uznania za rację absolutną, każdy z bohaterów czy opcja społeczno-polityczna mają swoją rację i uzasadnienie własnej pozycji, bytu i działań. Podobnie jak Zachód na tle Wschodu jest Okcydentem, tak i wszyscy bohaterowie tej powieści stają się sobą na tle innego."[162]

W mojej pracy magisterskiej próbuję odczytać twórczość Pamuka, odnosząc się do innego aspektu jego twórczości – fascynującej mnie wizualności. Moim zdaniem jest to najważniejszy, choć niedostatecznie doceniany i rzadko badany walor jego prozy. Artystyczna wyobraźnia Orhana Pamuka, od najmłodszych lat inspirowana była malarstwem i pozwoliła mu na wykreowanie charakterystycznych światów, które czytelnik zafascynowany jego malarskimi opisami stopniowo odkrywa. W procesie tworzenia pisarz najpierw kreuje lub wizualizuje dany obraz a następnie określa go słowami. Szuka *le mot juste* które najlepiej odda wyobrażenie. Owo pragnienie oddania słowami wyobrażenia jest największą motywacją pisarza– silniejszą, niż opisanie kulturowo-cywilizacyjnej graniczności Turcji czy zajęcie politycznego stanowiska: ‚Na świecie dzieją się straszne rzeczy. Wybuchają bomby. Wszędzie toczą się wojny. Świat jest zły. Tworzenie fikcji literackiej nie potrzebuje usprawiedliwienia. To leży w ludzkiej naturze – wypływa wprost z naszego serca i niewiele różni się od naszych snów i rozmów. Nie muszę sobie zadawać pytania dlaczego to robię – nie jestem neurotycznym pisarzem, jestem normalnym człowiekiem. Wiem, że nie będziemy

[162] L. A. Suchomłynow, *Wielokulturowość a binarna dychotomia Orient – Okcydent w prozie Orhana Pamuka* [w:] Na pograniczach literatury, Kraków 2012, s. 402.

czytać powieści w momencie wybuchu bomby, tsunami, trzęsienia ziemi czy innej katastrofy, ale ludzie zawsze będą poszukiwać fikcyjnych historii. Ludzkość pragnie poznawać inny, alternatywny świat – pragnienie stymulacji wyobraźni jest wieczne. Potrzebujemy fikcyjnych historii kiedy dookoła toczą się wojny".[163]

Proponuję zatem określić Orhana Pamuka mianem *twórcy wizualnego*, ponieważ to właśnie wizualność i medialność jego prozy odgrywa najbardziej istotną rolę zarówno w tworzeniu, jak i w odbiorze jego dzieł literackich. Posługiwanie się przez Pamuka malarskimi opisami pozwala czytelnikowi pełniej uczestniczyć w kreowanej przez niego rzeczywistości. Pamuk – malarz, na rozmyte i wyblakłe przez upływ czasu obrazy Stambułu ze starych fotografii, nakłada kolejne filtry. W swoich powieściach przywraca kolory czarno-białemu miastu ze wspomnień. Niczym miniaturzysta – żmudnie wypełnia kolorami kontury zatopionych w historyczności ruin. Układa z kolorowych kamyków, rozkruszone fragmenty mozaiki, tworząc barwny obraz Stambułu. Dopiero połączenie tych wszystkich obrazów Stambułu oddaje kalejdoskopową naturę zarówno tego miasta, jak i całej Turcji. W końcu Pamuk chciałby po prostu opowiedzieć o świecie. I o rzeczach, z których ten świat się składa.[164]

**KONIEC**

[163] O. Pamuk, *Orhan Pamuk: o sobie, o nowej powieści, o Stambule i o naszych czasach,* [on-line] http://www.polskieradio.pl/9/874/Artykul/1542053,Orhan-Pamuk-o-sobie-o-nowej-powiesci-o-Stambule-i-o-naszych-czasach, [dostęp: 27.05.2017].

[164] O. Pamuk, *Inne kolory*, s. 68.

***Bibliografia:***

Literatura podmiotu:


1. Pamuk Orhan, *Stambuł. Wspomnienia i miasto*, Kraków 2016.
2. Pamuk Orhan, *Nazywam się Czerwień*, Kraków 2007.
3. Pamuk Orhan, *Muzeum Niewinności*, Kraków 2010.


Literatura przedmiotu:


1. Abdullah Ayaz, *The Use of Color Words in Pamuk's My Name is Red „Journal of Research"*,[on-line] http://pu.edu.pk/images/journal/english/PDF/Article%204_V_XLVIII_2012.pdf, [dostęp: 17.03.2017].
2. Belting Hans, *Antropologia obrazów*, Kraków 2007.
3. Brunet Francois, *Photography and Literature*, Londyn 2009.
4. Daglier Üner, *Orhan Pamuk on the Turkish Modernization Project: Is It a Farewell to the West?*, [on-line] http://www.nhinet.org/daglier25-1.pdf, [dostęp: 26.05.2017].
5. Eco Umberto, *Imię róży*, Kraków 2004, s. 500-531.
6. Foucault Michel, *Nadzorować i karać*, przeł. T. Komendant, Warszawa 1998, s. 196-197.
7. Göknar Erdağ, *Introduction: The Polemics of the author* [w:] *Orhan Pamuk, Secularism and Blasphemy: The Politics of the Turkish Novel*, USA 2013, s. 2.
8. Hartwig Julia, *Gérard de Nerval*, Warszawa 1972.
9. Kozicka Dorota, *Stambulskie Pasaże*, „*Przegląd Polityczny*" 2008, nr 89, s. 55–57.
10. Kubiak Zygmunt, *Literatura Greków i Rzymian*, Warszawa 2003.
11. Kubiak Zygmunt, *Mitologia Greków i Rzymian*, Warszawa 2003.

12. Lubelski Tadeusz, *Kinofilia, czyli wyłonienie się grupy* [w:] *Nowa Fala. O pewniej przygodzie kina francuskiego*, Kraków 2001, s. 21-40.
13. Mazela Anna, *Rzeczywistość spreparowana. Fotografia w poezji Przemysława Witkowskiego*, [w:] *Literatura wykadrowana*, Toruń 2016.
14. Michałowska Marianna, Fotografia i miasto – dyskurs spojrzenia, [w:] Miasto w sztuce – sztuka miasta, Kraków 2010.
15. Mirzoeff Nicholas, *Jak zobaczyć świat*, Warszawa 2016.
16. Pamuk Orhan, *Inne kolory*, Kraków 2012.
17. Pamuk Orhan, *Pisarz naiwny i sentymentalny*, Kraków 2010.
18. Pamuk Orhan, *Orhan Pamuk. Sto trzeci laureat literackiej nagrody Nobla*, [on-line] http://www.pamuk.pl/strona_glowna.php, [dostęp: 25.05.2017].
19. Rasmussen Mikael Bøgh, *Artyści europejskiego Renesansu w Konstantynopolu* [w:] *Ottomania: Osmański Orient w sztuce renesansu*, Kraków 2015.
20. Sikora Sławomir, *Fotografia: pamięć i egzystencja*, [w:] D. Jackiewicz i Z. Jurkowlaniec (red.), *Fotografia. Od dagerotypu do galerii Hybrydy*, Warszawa 2008.
21. Soulages François, Estetyka fotografii, Kraków 2007.
22. Sosień Barbara, *Wyspa Syros: jawa czy sen? Francuski romantyk na Cykladach*, [w:] Archipelagi wyobraźni: z dziejów toposu wyspy w kręgu literatur romańskich, red. Ewa Łukaszyk, Kraków 2007.
23. Smolińska Iza Elżbieta, *Kolor jako wyznacznik tożsamości społecznej, religijnej i państwowej. Na wybranych przykładach dziejów kultury Egiptu*, [w:] Kolor w kulturze, red. Z. Mocarska-Tycowa, Joanna Bielska-Krawczyk (red), Toruń 2010, s. 271-278.
24. Suchomłynow Lech Aleksy, *Wielokulturowość a binarna dychotomia Orient – Okcydent w prozie Orhana Pamuka* [w:] Na pograniczach literatury, Kraków 2012, s. 385-402.
25. Yılmazok Levent, *Eurimages and Turkish cinema: history, identity, culture*, [on-line] https://pure.uva.nl/ws/files/4316041/106673_h1.pdf, [dostęp: 14.04.2016].
26. Żygulski Zdzisław, *Sztuka turecka*, red. Ewa Karwowska, Warszawa 1988.