

„ИМЕТО МИ Е ЧЕРВЕН” И ДРУГИ ЦВЕТОВЕ

Евдокия Борисова

“MY NAME IS RED” AND OTHER COLORS

Evdokia Borisova¹, Shumen University, Bulgaria



Серафимова, М. Орхан Памук и „Името ми е Червен”. От османската миниатюра до постмодерния роман. Велико Търново: Фабер, 2020.

„Червенокосата”. Замълчаването на един автор и преводачите му създава реални липси и разколебава нагласите сред читателските общности дотолкова, че в тях оцеляват най-верните. Във времена на мълчание интерпретаторските рефлексии и литературоведските прочити имат възможност за действие. Защото заниманията с литературознание зависят от редкия лукс, наречен време за аналогово четене, а Памуковите романи са дебели.

Орхан Памук е един от най-превежданите и издавани турски автори на български език, но литературоведският и читателският интерес към творчеството му, изключително активен след 2006 и достигнал апогей с идването на нобелиста в България през 2010 година, напоследък спадна. Вече почти три години около името му царя мълчание. Както и около имената на други турски автори, вероятно заради ограничаването на програма ТЕДА за превод и популяризиране на турската литература. Но това мълчание може да бъде и отчасти полезно, защото осигурява дистанцията на осмислянето, на бавното четене и задълбочената интерпретация. Така си осигуряваме лукса на поредния прочит на „Иstanbul”, „Музей на невинността”, „Бялата крепост”, отново се докосваме до несъвършенствата и недоизказаността на „Странностите на ума”, до страстното политиканстване на „Сняг”, „Черна книга” и „Безмълвният дом” или дори до откровената несполука на

¹ Prof. Evdokia Borisova, PhD, teaches at the Department of Journalism at *Konstantin Preslavsky* University of Shumen. Her research interests lie in the fields of genre studies, journalism, poetry, comparative literary studies and Balkan literature, history of art, modern Bulgarian literature and creative writing. Email: evdokiaborisova@abv.bg

Признавам, че новата книга на Маргарита Серафимова „Името ми е Червен”. От османската миниатюра до постмодерния роман” (Serafimova, 2020) не ме остави безразлична², защото бе повод да се върна към този изваян Памуков роман, наричан от мнозина ориенталския вариант на ”Името на розата” и спечелил на автора му славата на постмодерна Шехерезада. Херменевтико-семиотичното изследване на Маргарита Серафимова ни въвлеча във фактите около написването на романа, в поетическата му канава, изтъкана, в духа на старите хератски традиции и четем филиграните на рисунъка нови детайли, неосъзнати пропорции, недовидяни нюанси. Сред основния Червен цвят успяваме да прозрем „и други цветове”³. Но изследването на Серафимова, вярно на романовите послания, ни насърчава да активизиране и други сетива. Защото този пиктурален роман се оказва еманация на полисетивността, която Памук експлоатира успешно в органичния си литературен проект да реконструира светове. Тотална, пунктуална, музейна е прецизността на Памуковата реконструкторска стихия – да не забравяме, че той е образован архитект – да сътворява литературни инсталации, подобно на градежи. Като художник-реставратор той изстъргва палимпсести и освежава цветовете, подобно на археолог, с фина четчица нежно почиства реликви. Той е събирач на литературни „фосили” – вербални, фактични, обектни, предметни, архитектурни, интериорни, екстериорни; вехтошар, който се рови по прашасалите антиквариати, бутици и пазари; събирач на спомени, на настояще, вече превърнато в минало и заключено в предмета. Романите на Памук: „Музей на невинността”, „Иstanbul”, „Черна книга”, „Сняг” представят естетиката на вещното пространство, което разказва паралелно историята на героите и реконструира духа на времето. „Името ми е Червен” е особено интересен в това отношение, защото неговите „фосили” са с почти петвековна давност. Романите му са своеобразни музеи, антиквариати, кинкалории и бутици на турското и световното време, мода, политика, обичайно-правни норми на живот, бизнес, кино и масова култура, музика, история на изкуството. Светове, осеяни от предмети, отдавна излезни от употреба, антикварни вещи на спомена, които някога са били живи, но са се вкаменили в мъртва природа. Фактите са се превърнали в артефакти, в номенклатура на действителността, по думите на Ж. Молино, склонни да възкръснат за нов живот.

Романът „Името ми е Червен” освен пиктуралистки е исторически, криминален, авантюрен, любовно-мелодраматичен роман за вещите. Писан в далечната 1998 година, получава престижната награда IMPAS (2003), донесла му славата на Шехерезада, доста преди нобеловия

³ Поради метакритичния характер на настоящия текст, по-нататък в изложението ще си спестим цитирането на алюзии и препратки към метатекстове на Памук и неговите изследователи, тук алюзираме с едноименното заглавие на книгата му: Памук, О. (2011) „Други цветове”. София: Еднорог.

„Истанбул. Спомените и Градът” (2006). Вероятно само „Джевдет бей и синовете му” му съперничи по размах, но големият епически авторитет тук е историческото време, заключено в Късното османско средновековие.

За разлика от българското литературознание, в последните години турското интензивно чете „Името ми е Червен” в различни оптики. Оказва се, че постмодерната поетика на романа предполага интертекстуално четене на Памуковите творби през пародията и пастиша на т.нар. книга на скрития смисъл, философско-суфистката поезия на Руми Мевляна „Месневи”. Определят Орхан Памук като „турския Ален Роб Грийе” (Yarrak, Baugak, 2017, pp. 148-157), който, макар и трудно, вече създава линия на подобия, чието въображение, сходно на неговото във фиксацията си не върху човешкия образ, а върху обектите и предметите, ражда тенденции (Güzel, 2019, pp.99-123). И ако ние, чуждите читатели, възприемаме „Името ми е Червен” през традиционно-ориенталското в цялата му екзотика или балканска домашност, турците проправят нови интерпретационни пътеки. Те акцентират върху пародийния аспект на Памуковия фикционален свят от края на 16. век, релятивистки и постмодернистки отнесен към света на отрицанията (такава е турската модерност); на желанията и кризите на отегчения ироник, излишния, игнорента, резигнанта. Иронията е най-безспорният инструмент за запазване на постмодерния наратив и зона за убежище на индивида. Напротив, ние схващаме героите на романа като свръхактивни, убийствата, които извършват, са за идеи, там произтичат престъпления от любов и страст. Страстното живеене противоречи на постмодерното отстранение от света на другите в света на аза. Нещо, в което може да се усъмним, защото Уелбек например твърди тъкмо обратното: в интензитета на живота и усещанията е смисълът на писането. Все пак сравнението с Ален Роб Грийе залага на миналото, докато Уелбек и Памук гледат към настоящето и са от едно и също поколение.

Инструментализацията на властта, разбирана като политика, но и като своеобразна авторитарност, в постмодерния роман е игрова. А тотален игрови модел за конструиране на светове липсва в романите на Орхан Памук. „Името ми е Червен” дори носи позитивните интенции на историческия роман и тъкмо затова предразполага към сравнително четене, но и към херменевтика на сюжетния смисъл в духа на „Името на розата” (Güzel, 2012, pp. 583-595). Ако съвременните турски читатели схващат този роман на Памук повече като екзистенциален, то ние сме пленени от декоративистичните му историко-художествени качества и пиктурализъм. Затова книгата на Маргарита Серафимова е ценна, защото съчетава двете линии на естетския роман-картина и метафикционалния постмодерен наратив.

Изобразителната стихия на романа-картина „Името ми е Червен” разчита на синтеза и динамиката на разказването в разроените гласове и множествените идентичности на героите-разкази, равнопоставени

в своята човешка или нечовешка природа. Това е, твърдят турските изследователи, „роман за идентичностите, болезнено променян от смяната на манталитетите” (Özcan, 2018, pp. 7-18).

Изследването на Маргарита Серафимова остава съзнателно далеч от драматичния кризис на световите и реконструкцията на игровите способности и пародийни похвати на сюжетирането. Като отчита множествеността на гледните точки, то отдава дължимото именно на визуално-изобразителната и сетивна стойност на наратива. Добро впечатление прави компактността на подхода към романа енциклопедия, в която диша османското изкуство и историята: това е роман на тайната, изтъкана мрежа от сказания, притчи, легенди; това е романс, криминале и философски трактат едновременно. Серафимова възприема поетиката на творбата през двойната оптика на визуалното, трансформирано във вербално. Тук романът е прочетен (макар и незааявено) като картина и разказ през рецептивистиката и структуралната семиотика, през структурално-семиотичния фокус на Греймас и неговия наративен синтаксис, през теорията за актантите и действията-състояния на героите, обособени от конфликта, реакцията и оценката на действието. Структурално-семиотичният подход на Маргарита Серафимова се предпазва от стихийността и успява да подреди различните възможности за прочит, което само по себе си заслужава поздравления.

Не мисля обаче, че изолирането от множествеността на текста Памук: от сангвиничната динамика на посланията му в романи и есета, коментари и интервюта – е продуктивен път в дълбочина. Считам, че посланията на Памук трябва да се четат едновременно, като неотделим хипертекст и затова винаги да стоя нащрек заради метафикционалните капани, които дебнат в сюжетите му отвсякъде. Героите четат и пишат книги, те живеят в разказите си, в които всеки е някой друг. Никой и нищо не може да съществува без другия и нищо не е чисто (твърди Майстор Осман от романа „Името ми е Червен”). Същевременно обаче вярваме само в един Червен, изначално съществуващ, който не може да бъде обяснен, защото трябва да бъде видян. Без нюансировки, без други цветове. Защото слепият и зрящият не са равни, учи Коранът. Езиците на репрезентациите изразяват “играта на фикция и метафикция” (Ekgem Ulus, 2019, pp. 79-98) и тъкмо метафикционалното позволява разрояването на идентичностите: и разказвачите, и убийците са много, и няма невинни тук. Безплодно е взирането на изкуството в самото себе си, а самоослепяването може и да води до потресаващи дълбини, но въвн от себе си художникът не може да прогледне.

Едно европоцентристко изследване, каквото е това на Маргарита Серафимова, но и всички ние, споделящи ценностите на западния ренесансов хуманизъм, ще приемем повече като екзотика сериозния въпрос: а какво отнема на източното изкуство познанието за европейската

култура на перспективата и полутона, светлината и индивидуалитета? Кой е виновен и защо си позволява да обърка душите на източните художници дотолкова, та изкуството на османската миниатюра да изчезне? Прави ли са франките и венецианците, когато твърдят, че художникът трябва да има собствен стил? Скрытата индивидуалност всъщност не е ли залог за хармония, пълнота и цялост? Ценността на традицията не е ли в нейната застинала непогрешимост? И когато изкуството руши, вместо да поддържа вярата, кому всъщност служи?

Но изащо трябва изкуството да се вписва в каквато и да било морална история? Ужасяващият средновековен сюжет за самоослепящите се майстори, които улавят и рисуват спомена (познанието преди и след светлината) и така съхраняват единния стил, докосва нееднозначно теоретичните дебати за идентичността, секуларизма и националната държава. Годината в романа е 1591 – мета- и исторически фикционална година. Проблем на свободата на избора е вече да не виждаш, но да гледаш в света на своята картина така, както гледа Аллах. Романът разсъждава върху плуралистичните възможности на себеизразяване в двойната оптика на познатия стил Орхан Памук, която е склонна да разбере и жертвата, и убиеца. Защото тук става дума за убийство заради кауза и среща на диаметрално противоположни философии: на суфизма и на западния индивидуализъм. А кой твърди, че индивидуалитетът е по-ценен от колективната душа?

В Памуковата игра на фикционални и метафикционални идентичности човек се изкушава да се изгуби в емпатия. И ако е балканец, обезателно да поеме в търсене на скритите или изобличаващи медийни, автобиографично-социални и политически смисли на творбата. В търсене на онази колективна балканско-турска, но и европейска идентичност, която нахлува, често неканена, отвън, по страниците на романите на Памук, търсейки болезнени топоси и критични оазиси на актуалните прочити. „Сняг“ е типичният пример в това отношение. Но и „Името ми е Червен“, един роман с повече съвременни послания, отколкото исторически реверанси към духа на отдавна отминалата османска епоха. Един разказ за невъзможната модерност, непремислена и неприета в дълбочина, а просто копирана, унищожаваща ценността на миналото. Романът може да се чете като дефиниция на съвършената критика на незавършения проект на турската модерност (Ekrəm Ulus, 2019, pp. 79-98).

Но ще кажете – това не са наши проблеми, те са на турците, да си ги решават сами, да ги формулира публицистиката, историографията, политиката им. Нас ни интересува естетическият проект, философията и поетиката на творбата. Никак не е лесно да се сепарират четенията. Затова мога едновременно и да разкритикувам, но и да приветствам уединението на Маргарита Серафимова единствено в текста на романа „Името ми е Червен“. Защото това е най-яркият от „цветните романи“

(Mehmedova, 2006, p. 83) на Орхан Памук, и залагайки преимуществено на формата, авторката проследява пътя на писателското въображение от филигранния рисунък на османската миниатюра до атоналните нюанси и какофонични честоти на постмодерния роман.

Признавам, че повече от десет години търся аргументи за и против традиционализма, модерността или постмодерността на Памук. Изкушеното изследователско око се поддава на смъртния грях, в който затъват и миниатюристиите от романа: да наблюдава света и рисува в перспектива. С риск да се отклони от ракурса на Бога, да улови недостатъците на многоизмерния смъртен свят, които плоскостта на готовата представа ни спестява, потъваме във властта на имитацията. „Името ми е Червен” борава с класическите похвати на яркия и конкретен рисунък, той е едновременно аристотелиански завършен като композиция и исторически убедителен като сюжет. Но съхранената и твърде усложнена сюжетност все още не значи традиционализъм, както и придържането към пастишния модус не означава постмодернизъм. И в „Дон Кихот”, и в „Памела”, дори в „Кентърбърийски разкази” има пастиш и стилизация на формата. Авторката на изследването тук се насочва към конструктивната фантазия на романа на Памук, прецизно обвързала множествеността на посланията с постмодерното разиграване на аукториалния разказвач – всевиждащ и знаещ, но разроен в множествеността на гледните точки и събран на финала в персоната на малкия Орхан. Същият този Орхан, който тук е детето на Шекюре; в „Музей на невинността” е далечният родственик от „скупния род” Памук; в „Истанбул” е Орхан художникът, който решава да стане писател, докато обикаля улиците, вековете и спомените на любимия град. Той непрекъснато си играе с нашите очаквания и нерви, с нашата наивна доверчивост и медийна информираност, дали е преживял наистина историите, които разказва, и защо наднича винаги от финалните страници на романите, есета, лекциите и интервютата си, непрестанно обяснявайки.

„Името ми е Червен”, но и „Бялата Крепост”, „Черна книга”, „Музей на невинността”, „Сняг”, „Нов живот”, „Безмълвният дом” преливат от алюзии и цитати, съзнателно вписани в мейнстрийма на т. нар. световна литература. В „Името ми е Червен” главният герой Кара и неговият протагонист Червеният се надпреварват за надмошье и влизат в директна схватка на сюжетно метафизично ниво. Цветовият контраст червено и черно би тласнал компаративиста по повърхността на литературното клише. От подобна простъпка го предпазва интенционалният превод на Розия Самуилова – едно неочаквано преимущество сред множеството недостатъци да правиш литературознание върху преводна творба. Преводачката избира да не преведе името на героя Кара, така, както постъпва с всички останали лични имена и прозвища: Щъркела (Leylek), Маслината (Zeytin), Пеперудата (Kelebek), Лелин ефенди (Enişte), дори

Финяга (Зариф, Zarif) ефенди. Разбира се Дяволът, Смъртта, Коня, Парата, Кучето подлежат на директни преводи. Английският преводач на имената в далечната 1998 залага на подобна логика на буквалния превод: Stork, Olive, Butterfly; Elegant Effendi (Финяга), Enishte Effendi е Лелин (непреведеното обобщаващо родственото име от турски за свако, зет, калеко), а Black е Кара (Kara). Това, мисля, е същественият проблем: за връзката на цветовете с имената на героите-функции. Отново ще се позовем на Роб Грийе, с когото сравняват Памук, и който настоява нещата да се назовават с истинските им имена. Както е с Червен – той е началото и краят, кръвта и животът, този, който казва „Бъди“ и светът се сътворява, пътят между черното и светлината. Кървавоаленият цвят е навсякъде и, подобно на черното, реализира идеята за абсолюта, за Божествената непроменимост. Затова вярваме в едно Червено. Ако се вгледаме в имената на героите и техните актантни позиции, ще видим, че те са в черно-бялата гама: Кара – черният, Пеперудата – белият (но и в палитрата на светлината), Щъркелът – черно-белият, Маслината – черният. Кара и Маслината, респективно героят и злодеят (Маслината се оказва убиецът), обхванати от метафизичната слепота на собствените си страсти, на любовта си и вярата си, затварят в черния цвят параболата на предзнанието и престъплението. Останалите носят и допълват с цвят аргументите на познанието. И тук започва карнавалът на цветовете, в който главни действащи лица са жените в ярки облекла (Шекюре, Естер); вещите на дома, кафенето, ателието; храната; картините-миниатюри и изрисуваните по тях образи (червеният кон, дервишите) и накрая децата. Защо героите се казват така и какво от това? А как са преведени имената им? Как името прави действието и режисира живота в цветовата гама на този роман? Думите ли назовават нещата (Фуко) или обратно? *Nomen est Omen*.

В качеството си на изследовател на визуалните изкуства Маргарита Серафимова избира да тълкува романа на Памук като ненарисувана, но описана с думи османска миниатюра. Кристо Явашев твърдеше, че думите са нищо, визуалното изразяване е всичко. Във визуалните изкуства няма смисъл, настояваше той, не търсете логика, свързаност и разказ; там има пропорции, цветове, движение, овладяване на пространството. Има и ситуация без смисъл, без наратив. Но нали светът е разказ, нелогичен, мистериозен, защото истинската мистерия на света е тъкмо видимото, а не невидимото, припомня този парадоксализъм на Оскар Уайлд книгата на Серафимова.

„Мисля се за рисунка, когато съм писане. Мисля се за писане, когато съм рисунка” – гласи есето „Смисълът” на Памук и този цитат е подбран като провокативен епиграф на настоящето изследване. Той ни води към съществения аргумент: нарацията не изключва дескрипцията в живописата и в литературата. А екфразисът и хипотипозата, известно е, са реципрочни упражнения по въображение и наблюдателност. Романът

„Името ми е Червен” подсказва паралелни механизми на разказването, открити от изследователката в сюжета и тъканта на романа, но и в платната на ренесансовите майстори. Ще ги срещнем в разюзданите фантазии на Йеронимус Бош и в източното спокойствие на Бехзад от Херат.

Дилемата пред твореца: Какъв да бъда, художник или писател – артикулирана във финала на „Иstanbul. Спомените и Градът” – отзвучава почти буквално и в „Името ми е Червен”. Констатациите, натрупани от опита на фланьора, постигат синтез в концепцията на художника, който решава да стане писател, а гледането на картини позволява на автора да открие своя сюжет. Дали той му принадлежи обаче е въпросът? Образът – негов или на картината е? Кенет Кларк загатва тази тема в „Когато гледаме картини”. Този въпрос е фундаментален във визуалните изкуства въобще – особено във фотографията в зората на нейното раждане като изкуство. Памук много добре знае това и мисли по този въпрос във всички свои романи. И не само. В последните години той се изявява и като фотограф – първата му самостоятелна фотоизложба имах удоволствието да видя в Istanbul, в Бейоглу през пролетта на 2019. И тъкмо това мислене в симбиоза върху творчеството на Памук ми убягва в книгата на Серафимова.

На кого принадлежи картината и изображеното на нея, кой ще вземе душата на модела, кой е всъщност Азраил? Въпросът „Кой” задава всеки автор на криминални романи, както и всеки следовател криминалист, всеки престъпник впрочем също. Щъркелът, Пеперудата, Маслината, Финягата, „неповторими образи в духа на западната живопис” (Serafimova, 2020, p. 127), жертви или убийци, се изправят пред очите ни в причудливи силуети, като че излезли от платната на екстатичния Бош, хора с човки, дълги крака, нокти и пера, с крила и власинки; снабдени с палитри и четки, с пера и шила за самоослепяване, с ножове. Но те са всъщност продукти на изконното източното въображение. Изоморфизмът на Памуковия роман, според който обект на книгата е и неин метод, а имената на героите носят актантен смисъл, останал неразгадан. Продължавам да настоявам, че героите художници и разказвачи рисуват с имената си, но са и своеобразни стилизирани орнаменти в рисунъка на романа-картина. И ако имената на Кара (черен от хюзун, от карасевда), Лелин (енище, съпруг на лелята) и Зариф (Финяга, който с най-тънката четчица поставя позлатата върху миниатюрите) са ясни, то семиотично предизвикателни са имената-функции Щъркела, Пеперудата и Маслината спрямо ориенталската и конкретно турската културна традиция.

Маргарита Серафимова разглежда романа като картина, ориенталска миниатюра; но и като роман-енигма, на тайната и каузалните връзки, на скритото зад кадър. Знаем, че Памук обича и работи за киното, пише киносценарии, а в „Музей на невинността” обилно разказва за това. Този роман може да се чете като енциклопедия на турското кино от

златните му години. В този смисъл мултисензорното четене на „Името ми е Червен” като албум, което предлага Серафимова, би трябвало да отчита и неговата нарочна кинематографичност. Вертикалното, дълбинно четене на знаци, на кримизагадки и тайни отново се плъзга по повърхността на картината. Там ще открием истинския авторефлексивен Памук, който се превъплъщава и играе, въобразявайки си, че следва ту линията Пол Остър, Умберто Еко, предупреждавайки ни, че не бива да му се доверяваме напълно, защото е зодия Близнаци и обича да послъгва. Но това е само ракурс към темата за двойника-автор и двойничеството – маркирана в книгата на Маргарита Серафимова.

Очевидна, а и посредством други сетива и цветове, изкусителната сила на романа обсебва изследователя да мисли за текста-картина в херменевтичен, но и в компаративистичен и жанроложки ключ, съчетавайки, разнообразни дискурсивни практики. Серафимова залага на мултисензориката на романа-албум (Serafimova, 2020, p. 17) и ето как Памук забърква червения цвят на Аллах, който искри, люти, ухае, усеща се плътен, тежък, горещ и влажен, като кръвта:

„стри на прах в хаванчето изсушено яркочервено насекомо, донесено от най-горещите части на Индия – пригответи пет драма от него, един драм човек и половин драм сладкарска боя (...) поемем ли го в дланта си, ще ни опари. На вкус е наситен като солено месо. Сложим ли го в устата си, ще я изпълни. Вдъхнем ли мириса му, остро ще ни лъхне на кон. Ала уподобим ли мириса му с някое цвете, той по-скоро напомня на лайкучка, отколкото на червена роза.” (Pamuk, 2004, p. 261)

В книгата си Серафимова се вглежда в паралелното следване на възможностите на любовния роман и класическата поема за Хосроу и Ширин, пиктуралния роман (разказ за живота на картини и художници) и езиковите прояви на жанрове от живописата в романа (портрет, автопортрет, ателие, изброявания, списъци, музейни сбирки). Смя да вметна тук колко плътно автобиографично преживяно и литературно въобразено е всичко това у Памук: и разказите за картини и художници, и театрализирането и кинематографичността на любовните сюжети (скандални, инцестни, другOVERски), и естетизираната шизофренност на Другия в мен, Преследвача и сянката; на фетишизирането на вещите в музейната страст и фанатичното довършване на опасната книга. И така е във всичките му романи без изключение. Този автор е екзотична симбиоза от постмодернизъм и консервативна класика, много закъснял енциклопедист, който си играе и с постмодернизма, разигравайки всички нас, които влюбено и лековерно му се доверяваме. Той намеква, че извън прашния музей на литературата има нови територии и други цветове. Които са за предпочитане. И вероятно трябва да избодем очите си, подобно на хератските художници, за да ги видим?

Серафимова разсъждава върху рисуването в перспектива и със светлосенки като философски избор, то е субективно рисуване на един индивидуален, несъвършен и незавършен свят, какъвто е европейският. Толкова различен е той от османското плоскостно рисуване с ярки завършени цветове, вертикални обеми и стройни пропорции: един йерархизиран човешки свят, устремен към божественото. Светът на сигурната непоколебима вяра на Изтока, опасно близка до фанатизма, общува с вярата на съмнението в нюанси и светлосенки, с хуманистичната мъдрост на Запада, изтъкана от кризи. А дали не се случва точно обратното: мъдростта на източната теософията се изправя срещу наивитета на антропоцентризма? Метафизичният османски човек или диалектичният европейец – кой е прав? А кой е по-щастлив? Единият иска да се преоблече и размени с другия (мотив от „Бялата крепост”, който срещаме и в „Името ми е Червен”).

Маргарита Серафимова разсъждава като изкуствовед: проблемът за перспективата в изкуството, споделена по страниците на романа на Памук, всъщност е светогледен въпрос. Венецианската срещу османската живописна школа е антиномия, която исторически и географски е поставена в полето на културата, а рисуването по вертикала, освен обективните критерии на своята средновековна давност, въплъщава и някакъв атавистичен ужас от празното пространство, предлагайки съвършената композиция на света, запълнен с детайли. В средновековната византийска миниатюра обаче има бял фон и много празни пространства. Какво означава това, ще попитаме ние? В османската миниатюра фигурите са изобразени така, както ги вижда Аллах: еднозначно пъстри и гледани отгоре в своята последователност, схематичност и автономност, сепарирани, а не сдвоени или множествено тиражирани, както е във византийската и в западната традиция (Yaprak, Bayrak, 2017, pp. 148-157). Затова миниатюристиците работят по отделни операции – един рисува листа, друг коне, трети хора, четвърти позлатява. Играта на присъствие и отсъствие на визуалния образ е генерализирана като тотална структура на романовия сюжет от Серафимова. Авторката се аргументира с постановката на любовния дискурс на Ролан Бард и това е една от най-хубавите моменти в изследването ѝ, разсъждавайки върху Памуковите дилеми за влюбването-смайване и влюбването-раздвоение на женските образи в романа (Шекюре, Ширин, Естер). Но защо не и в посока на мъжките любовни съперничества? Постмодерният заряд на романа на Памук, мисля, е именно тук, в съзнателно търсения ефект на огледалото и симулакрума: аз съм Ти, аз съм имитация, но съм забравил вече на кого... Драмата на симулакрумите е повсеместна драма на постмодерността, живееща с тревожното усещане за вече забравения оригинал и повторение на повторението. Обсебването от образите, за което говорят и Калвино, и Певийо, припомня Серафимова, ни тласка

към забрава и вече не сме подвластни на щастието на наивния, но и рационалния човек да съзерцава.

Османската миниатюра, а не картините на старите ренесансови майстори, всъщност е интересният жанр. Това твърди Памук, твърди го и модерното визуално изкуствознание. „Античният хюбрис” обаче „избликва като стихия в османския човек”, дръзнал да се противопостави на нормата (Serafimova, 2020, p. 74). Затова Убиецът е съществената фигура в Памуковия роман, както впрочем във всеки криминален роман, именно той е изразител на меандрите на съзнанието, което върши грях, убива, за да защити нормата и традицията. В ключа на изследователските досегашни традиции е и тезата за „несбъднатия османски ренесанс (...) изстрадайки и Изтока, и Запада” (Serafimova, 2020, p. 199). С тази теза обикновено спекулира цялата европоцентричната мисъл, която, самовлюбена в християнския антропоцентризъм, пропуска другата гледна точка: повече от хилядагодишната история на арабската култура и исляма, които до голяма степен се оказват определящи в тенденциите на упадък на средните векове и зараждането на идеите на западноевропейската ренесансова култура. Ислямът и имперската държавна организация премахват класовите, социални и расови различия, дават тласък на естествените науки и съсредоточават вниманието на човека върху земния живот и радостите му, без да пренебрегват морала и нравствеността. В турското литературознание и културология битува тезата за пропуснатата епоха на средновековието, защото светлината и просвещението никога не са били чужди на тази култура, тотално лишена обаче от повей на секуларизма.⁴

Книгата на Маргарита Серафимова експлоатира интерпретативното четене на близкия план. Това е полезно четене, въпреки опасността пред близостта, която разсейва погледа, детайлът замъглява перспективата. А прекаленото виране в детайлите постига онова, което Еко наричаше свръхинтерпретация. Как текстът изобразява сам себе си? Това е въпросът, формулиран от Серафимова, но наблюденията ѝ около „тайната книга на собствения сюжет”, „миопията на близкия поглед” и „дистанцията на интелектуализма” ми звучат, признавам, не съвсем убедително и малко самоцелно. А когато смело прекрочваме от фикционалното в актуалното жизнено пространство, търсейки посланията на романа, говорейки за: кризата на идентичността и изборите на модерния човек, на турците, живеещи „на ръба на изтока и запада”, за несбъднати турски епохи като ренесанс и модерност, подозираме, че сме категорично неправни.

⁴ В този дух си заслужава да се съобразим с гледната точка на Ахмед Иса и Осман Али в изследването им: *Приносът на мюсюлманите за Ренесанса*. София: Изток Запад, 2020. В този дух разсъждават и не са далеч от подобна идея и Кенет Кларк в „Цивилизацията”, и Умберто Еко в „История на красотата”.

Маргарита Серафимова отчетливо дефинира автентичната, но и отстранена гледна точка на Памук и на атмосферата на романа, движещи се между ретроспективата и проспективата. Тя констатира, че постмодерното четене няма нищо общо с „наивното” органично, автентично четене, по детски откровено, дори бих казала оргаистично, емотивно-съзерцателно, удоволствено, табула раза-четене, изчистено от предразсъдъка на предзнанието. То е противопоставено на „сентименталното” споменно-чувственото, естетическо, изкуствено-изкусно, просветено, професионално, предразсъдъчно четене. Но дали наистина постмодерното е несъвместимо с наивността на четенето, както твърди Серафимова? Защото играта допуска наивността. Ерудираното писане само по себе си отрича ли наивното четене и писане? Играта е приоритет на наивния разказвач и художник, но може да бъде плод и на дълбоко ерудитско, сентиментално светоотношение. Знаем, че постмодерният се подиграва и отрича всичко познато и установено, той си играе. Дори познатият бунт, атака, отрицание в очите на постмодерна е вече суета и демодне. В тази теория на Памук за „наивния и сентименталния писател” (Pamuk, 2012) вече изобщо не съм сигурна. Затова приветствам именно визуалния, изкуствоведския подход, на който се доверява Серафимова: за картината като предтекст за пораждането на дискурса, като генеративен импулс, който задвижва съдържанието, илюстриращ и наративизиращ разказа. Картината в „Името ми е Червен” е провокация за разказ, анимация и вход в нечий друг разказ – свършената сложна метафигция. Изследователката експлоатира универсалния език на визуалното в романа, на живописиста като херменевтика, доверявайки се на самия Памук, който така говори мимоходом и за история, и за политика, и за нещата от живота в любимия си мелодраматичен патос.

И понеже обичам да злоупотребявам с „Музей на невинността” (тържеството на Памуковия мелодраматизъм), продължавам да твърдя, че повечето му сюжети и ключът към смисъла на четенето му водят до този роман. Припомням само, че и Кара, и Кемал се държат като следователи-криминалисти, като учени-семиотици, те обследват и запаметяват следи и четат знаци; така се държи и Орхан в „Иstanbul”, разчитайки тайните и знаците на града, неговата тъга; така обследва улиците на Нишанташъ влюбеният в своята мъртва Рюя от „Черна книга”. В конструираните къщи-гробници, пълни с вещи със смисъл, героите намират себе си (Фатма от „Безмълвният дом”). В „Името ми е Червен” те живеят в картината, тя е техен дом, с такава усещане вървят и из града, напускат го, воюват, рисуват в ателиетата си, завръщат се, отмъщават, любят се, дори убиват като в картина. Усещаме каданса на романовата динамика тук, уж е много напрегнато, наситено и динамично, а всичко е толкова бавно. Затова и твърдя, че най-доброто в наблюденията на Маргарита Серафимова в тази книга е наблюдението ѝ върху развоя на пиктуралните жанрове, усвоени от романа, както и върху европейските традиции в криминалния

роман, прозиращи в платното на картината, нарисувана от памуковите миниатюристи. Удоволствието от четенето може да бъде почувствано не само в художествения дискурс. А и когато едно изследователско усилие пренесе и теб, изследвателя и тълкувателя, в собствените ти минали състояния на дежа вю. И, подобно на художник, преживял собствения си червен, лилав или син период, успееш да прозреш, че има и други цветове в регистрите на четенето. Особена е магията на четенето и писането върху текстовете на Орхан Памук. Колкото по-навътре навлизаш, толкова по-неясно става. Мистично повторяем магнетизъм, който няма как да ти омръзне.

References

- Borisova, E. (2011). *Na raba na Iztoka i Zapada. Romanite na Orhan Pamuk*. Shumen: Slovestnost. [Борисова, Е. *На ръба на Изтока и Запада. Романите на Орхан Памук*. Шумен: Словесност, 2011.]
- Ekrem Ulus, H. (2019). Language of The Self through Art and Representation: My name is Red. *Humanitas*, 7 (13), 79-98. <http://dergipark.gov.tr/humanitas> DOI: 10.20304/humanitas.461216
- Güzel, E. (2019). Postmodernizm, ironi ve ilişkisine Tutunamayanlar ve Benim adim Kırmızı üzerinden kısa bir bakış. *Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi* [Journal of Academic Literature], Yıl 5, SAYI 11, 99-123.
- Güzel, E. (2012). Umberto Eco'nun Gülün Adı Romanı ile Orhan Pamuk'un Benim Adım Kırmızı Romanlarına Mukayeseli Bir Bakış Denemesi". *Turkish Studies International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, S. 7, C. 2, 583-595.
- Mehmedova, M. (2006). Tsvetnite zaglavlia na Orhan Pamuk. *LiterNet*, 10 (83). [Мехмедова, М. Цветните заглавия на Орхан Памук. *LiterNet*, 15.10.2006, 10 (83).]
- Özcan, H. (2018). *Nakkaşhanede Oyun: Benim Adım Kırmızı*. SÖYLEM. Filology Dergisi. 3(1), 7-18.
- Pamuk, O. (2011). *Drugi tsvetove*. Sofia: Ednorog. [Памук, О. *Други цветове*. София: Еднорог.]
- Pamuk, O. (2004). *Imeto mi e Cherven*. Sofia: Ednorog. [Памук, О. *Името ми е червен*. София: Еднорог.]
- Pamuk, O. (2012). *Naivniyat i santimentalniyat pisatel*. Sofia: Ednorog. [Памук, О. *Наивният и сантименталният писател*. София: Еднорог.]
- Serafimova, M. (2020). *Orhan Pamuk i „Imeto mi e Cherven”. Ot osmanskata miniatyura do postmoderniya roman*. Veliko Tarnovo: Faber. [Серафимова, М. *Орхан Памук и „Името ми е Червен”. От османската миниатюра до постмодерния роман*. Велико Търново: Фабер.]
- Yaprak, T., Bayrak, Ö. (2017). Bir Mesnevi Parodisi Olarak Benim Adım Kırmızı. *Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi* [Journal of Academic Literature], Gelenek ve Postmodernizm Özel Sayısı, Yıl 3, Sayı 7, 148-157.