

Марјана Ћосовић¹
Пале

ПОСТМОДЕРНИСТИЧКИ ПОСТУПЦИ У РОМАНУ *ЗОВЕМ СЕ ЦРВЕНО* ОРХАНА ПАМУКА

*Umetnik je uvek „sumnjivo lice“, maskiran čovek u sumraku,
putnik sa lažnim pasošem.*

Сажетак: У раду је анализирана постмодерна као духовни покрет и књижевна формација. Ријеч је о хибридном правцу који спаја различите жанрове и стилове. Метатекст, интертекстуалност, аутофикција, поливалентност, критички однос према историји и традицији објашњени су на примјеру романа *Зовем се Црвено*, једног од најконтраверзнијих и најчитанијих писаца, Орхана Памука. Због наведеног романа суђено му је за увреду Турске. У питању је чудесна прича о убиству, неодрживој тежњи да умјетност минијатуре заувјек уобличи на пролазној хартији.

Кључне ријечи: Постмодерна, интертекстуалност, традиција, индивидуалност, култура Истока, култура Запада, религија, стил, минијатура, умјетник.

Одавно се са кољена на кољено преноси крилатица да је овај свијет царство материјалних закона и анималног живота. Да је без смисла и циља, а умјетност странац и патник, више него икада потврђује култура постмодерне у којој су доминантне медијске слике без дубине и значења. Године 1947. А. Тојриби употребио је термин постмодерна за посљедњу фазу западне културе. Она брише границе између привида и збиље, фикције и живота, а акценат ставља на промјене, иновације, различитост и у тим околностима масовни медији све више представљају свијет симулацијама, које постепено постају стварност. „Виртуалност“, чаробна и данас нарочито присутна ријеч, сугерише нам да не живимо у једној стварности, већ смо супротстављени мноштву равноправних стварности. Уситњавање (фрагментизација) времена омогућава да сходно нашем искуству и нашој жељи саставимо дјелиће мозаика и отуда читање постаје велика интерпретативна игра. Жан Франсоа Лиотар наводи расуло ауторитета у корист

¹ mariana_c87@hotmail.com

фрагмената смисла који се могу комбиновати по жељи. У име тога користи се техника монтаже, коју уочавамо још код Џојса, а у нашој књижевности код Данила Киша. Незаобилазне су иронија и хаос умјесто срећености, а мимезис као традиционално подражавање стварности ишчезава. Управо због тога постмодерну сматрају алтернативним начином давања смисла свијету.

Традиционални приступ у проучавању књижевних дјела немоћан је да уђе у нови начин осјећања и изражавања, стварања и растурања свијета.

Наш Нобеловац Иво Андрић у прилог томе каже *da je sve što postoji jedina stvarnost, a da nas samo naši instinkti i nejednake reakcije naših čula zavode da u mnogostrukosti pojava vidimo izdvojene i zasebne sveteve, različite po osobinama i po suštini. A ništa ne postoji od svega toga. Postoji samo jedna stvarnost sa većitom plimom i osekom samo delimično poznatih a uvek nesumnjivo istih zakona.*²

Говорити о постмодерни није лако и једноставно, јер не подразумијева монолитни подухват, нити кохерентни опус мисли. Елементи постмодерне још увијек су отворени за преговоре, а прича о њеној теорији отворена је, јер њена искуства и доживљаји још увијек трају.

Постмодерну готово да је немогуће дефинисати, јер она одбацује сваку дефиницију. Ако би се играли ријечима, што овај правац дозвољава, дефинисати постмодерну није постмодернистички, због чега њени представници остављају мјесто флуидном опису. Они уклањају једна значења, а стављају нова, граде и руше, употребљавају и злоупотребљавају, интерпретирају и реинтерпретирају, а све у циљу да истина не остане коначна, већ отворена према садашњости и сталном преиспитивању. Постмодернистички писци желе шокирати, зачудити, порећи и занијемити читаоца. Откривају нам магију, интуицију и нову осјећајност.

То нам говори да постмодерна има ироничан став према традицији и историји. Освртање на историју и традицију испоставило се као покушај да се стваралачки поступци колажирају у једно, али се при томе бришу границе између кича и умјетности, масовне и високе културе. Такође, окретање историји и традицији потиче и од става постмодерниста да се у књижевности, филму и позоришту, ништа ново не може створити, једино преостаје играње постојећим материјалом. Овакав став имао је и Томас Ман. Насупрот дијалектици, постмодерна прошлост доживљава као осмишљену конструкцију, а не као објективни сплет минулих збивања. Пажња посмодерниста није окренута само ка прошлости, него и ка несугласицама садашњости и про-

² Ivo Andrić, *Staze, lica, predeli*, Svetlost, Sarajevo, 1988, стр. 116.

шлости, тачније језика којим данас говоримо о прошлости и саме прошлости која се, по њима, не може открити. Постоји безброј равноправних могућности тумачења, чиме се научност историје и постојање есенције доводи у питање. Узор је Фукоово растурање вијековима архивираног рада историографије, односно онога што је политичким, социјалним и културним фузијама интегрисано. Лаж не постоји, могући су само различити ставови. Због противрјечности, развоја негативске реторике (дисрупција, дисфункција, антитотализација, дислокација) и нихилистичког побијања истине, холандски филозоф Франк Анкерсмит истиче повратак од Маркса ка Ничеу.

Осим што постмодерна не дозвољава да буде „ухваћена“ у дефиницију и њена историја нам измиче. Професор Радован Вучковић, у књизи *„Модерни роман двадесетог века“* износи неколико увјерења о појави овог правца, првенствено мислећи на постмодернистички роман:

„Постоји уверење да се постмодернистичка књижевност, а ту се мисли, у првом реду на роман, зачиње у Америци после другог светског рата.

Америци је дати првенство зато што је та земља најраније ступила на пут постиндустријске револуције, па су њени писци, као што су Соул Белоу, Норман Мајлер, Џон Апдајк, а пре свих Џон Барт, престали да буду модерни у класичном смислу и отворили врата писању према алузивним областима историјског романа, према научним фикцијама, вестерну, порнографији, при чему се све те форме стављају у исту раван да би се фактички и фиктивно међусобно прожеле.

Друга је европска, а корени су јој у међуратној књижевности. Њен родоначелник је Хорхе Луис Борхес... Слично је родоначелничко значење и међуратних романа руског писца Владимира Набокова. Иако његови међуратни романи нису могли да имају озбиљнијег утицаја на амерички постмодернистички роман, ипак су били значајна појава, паралелна са Борхесовом прозом, која је претходила постмодернизму у Америци и Европи, јер је лудистички принцип уграђен у њихово биће и твори смисао дела.“³

За разлику од авангарде, постмодерна мијеша и спаја готово неспојиве стилове и жанрове, због чега постаје стилски нечистија од авангарде. Међу теоретичарима влада мишљење да је постмодерна антитеза за модерну. Термини модернизам и постмодернизам усталили су се у књижевности, сликарству, музици и архитектури, док називи модерна и постмодерна углавном се користе у филозофији, економији

³ Радован Вучковић, *Модерни роман двадесетог века*, Завод за уџбенике и наставна средства, Источно Сарајево, 2005, стр. 560-570.

и социологији. Синоними за постмодерну су *трансавангарда* и *касна* модерна, при чему други термин мири антитезу између модерне и постмодерне. Хибридно, односно мијешање и укрштање жанрова својствено је и роману Орхана Памука *Зовем се Црвено*. Роман је жанровски поливалентан. У њему су присутни елементи љубавног романа, историјског, психолошког, детективског, али и метафикцијског романа. Метафикцијски роман нуди надстварност, што је итекако блиско Памуковом роману: мртви говоре о сопственој смрти, сахрани и животу на оностраном свијету. Мртви мајстор Теча ће рећи:

„Sahrana je bila jako lepa, baš kao što sam priželjkivao. Došli su svi za koje sam hteo da dođu; osetio sam ponos. Ponosio sam se skupom, njihovom ozbiljnošću i tugovanjem.“⁴

Типичан постмодернистички текст је аутофикција која одбацује свеprisутност трећег лица и уводи тачке гледишта које су личне и дијалог наративних гласова и замишљених читалаца. Кроз причу нас воде сами ликови, тражећи од нас повјерење, јер, као што Шекуре рече, *inače vam ništa neće pričati*.⁵ Промјена приповједача у складу је са поетиком постмодерне по којој не постоји једна истина и један пут који би требало оправдати и слиједити.

Свезнајући приповједач не постоји, нити прича тече праволинијски. Монолог и управни говор замјењују дотадашње описе и дијалоге. У роману сваки приповиједач гласно брани своју истину и пут, а такав начин приповиједања омогућава да причу гледамо из различитих углова. Због тога је читалац неизбежно активно укључен у причу, приморан да заузме позицију учесника у расправи, али и детектив који чита „изјаве“ свих ликова да би дошао до скривеног центра: Убице, те на тај начин донио ослобађајућу или осуђујућу пресуду.

У постмодерни

„Заокрет се одразио на промени тежишта њиховог значаја и до одрицања ауторства, као у средњовековним књижевностима; уместо идејног монолитизма и залагања за стилску хомогеност – електицизам, пародија и иронија; уместо превасходне животне теме – прерада постојећих мотива; уместо иновативности – поновљивост која се манифестује у убеђењу да је све написано и да је једино могуће цитирати и преписивати посојеће; уместо подражавања реалности – стварање хиперреалности, односно симулације стварног света и змаена предметности знаковним системима.“⁶

⁴ Orhan Pamuk, *Zovem se Crveno*, Geopoetika, Beograd, 2006, стр. 292.

⁵ Исто, стр. 64.

⁶ Радован Вучковић, *Модерни роман двадесетог века*, наведено дјело, стр. 569.

Постмодерну, као духовни покрет и књижевну формацију, одликује и интертекстуалност која подразумијева однос између два или више текстова. Овај појам нам говори да се писац ослања на постојећу књижевну ризницу и самим тим води дијалог са претходним књижевним дјелима. Текст „краде“ мисли и реченице из неких других текстова, помињу се наслови књига и на тај начин писац комуницира са прошлим текстовима. У књизи *Реторика текстуалности*, Нирман Морањак Бамбураћ упозорава нас да рукописи можда и не горе, али и не остају исти. Захваљујући таленту и надахнућу неког новог аутора, рукопис ће добити другачију димензију и вриједност. Најбољи примјер је роман Умберта Ека *Име руже*. Ново дјело је реплика и метатекст, а може бити у форми цитата, пародије или полемике. Када је у питању пародија, она је *savršen postmodernistički oblik u izvesnom smislu, pošto ona na paradoksalan način i uključuje sebe i izaziva ono što parodira. Uz to, ona prisiljava na preispitivanje ideje porekla ili originalnosti, što je povezano sa ostalim postmodernim preispitivanjima pretpostavki liberalnog humanizma.*⁷

Орхан Памук полемиче са културом Оријента и има критички однос према њеној историји, односно са културама Истока и Запада. Роман *Зовем се Црвено* изградио је интертекствоне везе са другим текстовима: Кураном, исламском светом књигом, перзијским епом *Шахнама*, књигом бајки *Калила и Димна*, спјевом *Хусрев и Ширин*, путописима, историјом.

За класичну персијску књижевност било је карактеристично да пјесму заврше својим именом, односно да се оно појави негдје у посљедњем реду. И Орхан Памук је користио исти поступак. Он је писац романа, али и један од ликова, тачније син лијепе Шекуре. Када се убиство расвијетлило и прича затворила свој круг Шекуре нам шапуће:

„Zato sam ja ovu priču koja se ne bi mogla oslikati, ispričala svom sinu Orhanu, da je možda on napiše. Bez snebivanja sam mu dala pisma koja su mi slali Hasan i Crni i crteže konja na kojima se mastilo razmazalo, nađene kod sirotog efendi Otmenog. Orhan je stalno razdražljiv, mrzovoljan i nesrećan, a uopšte se ne boji da prema onima koje ne vole bude nepravedan. Zato pazite, ne verujte mu ako je Crnog opisao smetenijim no što je bio, naše živote težom, Ševketa gorim, a mene lepšom i nevaspitanijom no što jesam. Jer nema laži koju taj izvalio ne bi da bi mu priča lepa i uverljiva bila.“⁸

Везе романа *Зовем се Црвено* са другим текстовима, на неким мјестима су директне, а негдје дискретне, дате у виду алузија и скри-

⁷ <http://www.interpretacije.com/2009/09/postmodernizam-u-knjizevnosti-prema.html>, 29. 05. 2010, 15:30h

⁸ Orhan Pamuk, *Zovem se Crveno*, нав. дјело, стр. 524.

вених цитата. И у једном и у другом случају, Памук потврђује савремену свијест по којој је књижевност континуиран дијалог људи кроз историју и оно Еково да *књиге увек говоре о другим књигама и свака прича приповеда неку већ исприповедану причу*.⁹

Због строгости обраде постојеће грађе и пажљиво простудираних појединости и објашњења, роман представља и имитацију научног рада, што је, такође, једна од одлика постмодернистичког романа. *Књижевно дело мора да забави и радњом, и то пре свега њоме*.¹⁰ У чему се разликују од авангардних писаца који су радњу и заплет сматрали сувишним реквизитом класичног приповедања.¹¹ Постмодернистички писци одлучују се за композицију засновану на драматичном заплету и напетости радње.

Отварање приче почиње најавом:

„Ja sam, sada, leš. Beživotno telo na dnu jednog bunara. Ja sam mrtav, srce mi je odavno stalo, a još niko osim mog podlog krvnika i ne zna šta mi se dogodilo. A on, gnusni beščasnik, ne bi li se potpuniu uverio da me je ubio, oslušnuo mi je dah, opipao puls, zatim me je šutnuo u slabinu, odneo do bunara, podigao me i pustio dole.“¹²

Иако је убиство костур романа, ово није само детективска прича. Роман је богат размишљањима о умјетности, стилу, религији, односу Бога и умјетника, филозофским расправама. Наравно, то роман не чини досадним, јер када је у питању роман који на својим страницама носи крв и тежину убиства, ништа није сувишно и непотребно, а у свему тражимо узрочно-последичне везе. Детективске приче омогућавају поменути размишљања, зато што постављају исто питање као филозофија и религија: „Ко је то урадио?“ Механизам романа је такав да читалац мора мислити да постоји нека тајна. У криминалистичком заплету и у потрази за убицом читалац равноправно учествује и самим тим постаје књижевни лик.

Као и Итало Калвино, Орхан Памук прича прилази са много страна. Наратори који дијеле причу су убица и његове жртве, Шекуре, умјетници, ђаво, дрво, пас, коњ, фалсификовани златник и црвена боја. Прича која се отвара на дну бунара има 59 поглавља и око 12 ставова. Таквим поступком приповиједања избјегнуто је ауторство, што је у складу са поетиком постмодерне. Писац ужива у писању и у чињеници да читаоца ставља у лавиринт и позицију ловца у шуми који претражује сваки траг, сваку грану и сваки лист:

„Tok zapisa ima isti zanos kao lelujanje lišća, tkivo dekoracije na zidu isto je kao kuminacija stranice, usplahirenost lastavice što krilom probija okvir i pozlatu slike, i usplahirenost ljubavnika jedna su drugoj nalik.“¹³

⁹ Umberto Еко, *Ime ruže*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1984, стр. 488.

¹⁰ Исто, стр. 502.

¹¹ Више о овоме видјети у: Р. Вучковић, нав. дјело, стр. 607.

¹² Orhan Pamuk, *Zovem se Crveno*, нав. дјело, стр. 15.

¹³ Исто, стр. 191.

Када говори о љубави, Орхан Памук звучи као Стендал, а када износи универзалне дилеме и бави се темом кривице и гријеха близак је Достојевском, и Балзаку онда када успије до појединости описати одређени тренутак. У својој раскоши, историјским алузијама, издаји и фарси, Памук неминовно подсјећа на Шекспира. Осим поређења са именима као што су Хорхе Луис Борхес, Салман Ружди, Итало Калвино, писац романа *Зовем се Црвено* сигурно се дивио Габријелу Гарсији Маркесу. Утицај његове магије реализма одразио се у поменутом роману. Компарација се сасвим сигурно може направити и са романима Самјуела Бекета. Љуштећи слој по слој човјековог бића, Бекет је дошао до најскривенијег језгра, до ништавила у центру бића, до Немуштог и Безименог. Међутим, Бекетови јунаци не познају себе, осакаћени су и беспомоћни. Остаци тијела међусобно се не знају, мозак их тражи, али је и он далеко од истине. За разлику од њега, Памук дозвољава да и леш до краја буде активан, тачније разум који се неће смирити док убица не буде кажњен. Убијени мајстор Отмени ће рећи:

„Neka što pre pronađu moj leš, neka se pomole za mene, naprave mi sahranu i končno me pokopaju! Što je još bitnije, neka pronađu mog ubicu! Pronađite vi mog ubicu, tog kurvinog sina, pa da ja vama jedno po jedno preporučam šta na ovom svetu budem video! Ali pošto ga budete našli, morate ga mučiti u stegama, polomite mu desetak kostiju i najbolje bi bilo rebra, lagani ih krckajući...”¹⁴

И овим потврђујемо колико нас и сами ликови увлаче у причу, траже да размишљамо и истражујемо, јер непријатељ вреба да уништи живот у који вјерујемо. Упозорава да би слjedeћа жртва свако од нас могао бити. За награду добићемо одговор на питање које је сваки човјек бар једном поставио: Шта има после смрти? Орхан Памук успјева закорачити и у оно што се не зна, са оне стране живота, прелази бријег живота и смрти. Отрива да нема онога што смо читали у светим књигама: бистрих извора, благостања и мира, чак су уједињене све душе, и оне које су прије смрти биле подвојене. И наш пјесник Момчило Настасијевић закорачио је у тај свијет да би „украо“ одговор.

У пјесми „Сестри у покоју“ открива нам:

„Ни тамо, сени, зар покоја,
но покој тражиш међ’ нама,
недужну где те болело,
сејо, где бела промину.“

За Орхана Памука писање предстаавља усамљеничко и посвећено истраживање, као и за Самјуела Бекета. Међутим, Бекет отклања наративни материјал: описе, заплет, психологију, док распадање тијела Памукових јунака не прати и одумирање синтаксе, већ дубоко

¹⁴ Исто, стр. 18.

размишљање и активно истраживање. Овакав поступак је оправдао позивајући се на „*Књигу о судњем дану*“ по којој после смрти душа добија дозволу да оде у посету своме тијелу. Након што спаси тијело у крви и трулежи душа покушава пронаћи свога целата. Знамо сви да мртви плачу, срцима чујемо њихове јауке. Пустите их Памук да проговоре, баш као што је Стеван Раичковић дозволио црном Владимиру да се искраде испод камена, јер све што је дисало и живјело није заувјек мртво. Бар не неке ноћи чудесне.

Као што Еко успјева да читалац вријеме равна средњовјековним часовником који откуцава у складу са молитвама, тако и Памук читаоца „затвара“ у зидине Истанбула шеснаестог вијека. Након што су се његове очи отровале чудима Запада, писац је у меланхоличној потрази за душом свога родног града. Изван зидина раскошног дворца царује:

„Siromaštvo, kuga, nemoral i sram kojima robujemo u ovom gradu Istanbulu, ne mogu se objasniti ničim drugim do našim udaljavanjem od islama iz vremenâ našeg Božijeg poslanika, sticanjem novih, ružnih navika i prodorom franačkih načina.“¹⁵

Попут лопова и мјесечара Црни улази у свој град, а читалац заједно с њим корача уским улицама, посматра куће и живи у њима. Да би истражио душу нације и раскрсницу између два свијета, двије религије, креативност и људске жеље, Памук користи умјетност минијатуре. Његово интересовање о овој умјетности почело је још у тринаестој години. Сатима је боравио у музеју, посматрао их и научио вољети. Почетак тумачења минијатура налик је на читање књиге коју човек не разумије. Гледао је и дивио се онима који су успјели проникнути у душу тих цртежа. Прилазио је тим необичним и затвореним сликама са разних страна, као што је и нама дао могућност да причу гледамо из различитих перспектива. Попут Црног, једног од јунака и наратора романа *Зовем се Црвено*, који је имао задатак да по угледу на илустрацију напише причу, јер *poezija i slika, boja i reč, one su sestre*,¹⁶ Орхан Памук преноси причу виђених минијатура. Свака слика прича неку причу, а слика је расцвјетавање приче бојама.

У стилу Орхана Памука и начину на који „плете“ реченице има оног источњачког о чему је писала Исидора Секулић:

„Велика је разлика између прича и приповедача на оном крају где сунце излази и на оном где сунце залази. На Западу је прича прије свега план, замисао, наратив, духовитост, стил, на Истоку прије свега чарање. На западу најлепше приче причају уметници; на Истоку пустињаци, мудраци, вешци и свеци. На Западу приповедач даровито рукује идејом и матерјалом, на Истоку приповедач је медијатор кроз

¹⁵ Исто, стр. 95.

¹⁶ Исто, стр. 147.

који се приповетка сама прича. На Истоку човек од маште треба само да заклопи очи, и прича је готова.“¹⁷

Тему романа и чине немири због прекида са традицијом, жеља за иновацијама и чарима које нуди Запад. Орхан Памук је током свог одрастања искусио помак од традиционалног окружења отоманске породице ка западњачком стилу живота. Он припада и једном и другом свијету. На Истоку је рођен, а на Западу се школовао. Утицај Запада дубоко улази у човјеково биће, кида коријене традиције и ствара завјеру против ислама и живота у који они вјерују.

Турска је мост и бојно поље истока и Запада. Овом тематиком бавио се и Иво Андрић у роману *Травничка хроника*:

„Живету у Турској значи кретати се по оштрици ножа и пећи се на тихој ватри. Ја то знам, јер се ми на истој оштрици рађамо, на њој живимо и умиремо у тој ватри и растемо и сагоревамо. Нико не зна шта значи родити се и живети на ивици између два света, познавати и разумевати један и други, а не моћи учинити ништа да се они објасне међу собом и зближе, волети и мрзети и један и други, колебати се и поводити целог века, бити код два завичаја без иједног, бити свуда код куће и остати заувек странац; укратко: живети разапет, али као жртва и мучитељ у исто време.“¹⁸

Исток је одувјек био царство религије, поезије и мудрости. Ту људи вјерују у магију и имају доказе о натприродном. Свијет умјетника подијељен је на оне који се приклањају старим методама персијских мајстора и оних који су се окренули техникама Запада. Или, по ријечима самих умјетника, они се дијеле на оне који се приклањају Богу и на оне који се приклањају човјеку. Зато је и убијен мајстор Отмени, заклетни традиционалиста. Љубав и вјера се прожимају кроз цијелу књигу и све поступке. Вјера у Исток или у Запад, вјера у традицију или напредак. Колико је заправо писац осудио и сам стао на страну традиције видимо у тренутку када ђаво постане један од наратора.

Чак ни он, створен да добро у зло претвори, није се поклатио човјеку створеног од блата, а што:

„Novi franački majstori, sada, međutim, upravo to čine. Nije im dosta sve, boja očiju, tkivo kože i jedinstvenu krivinu usana kod gospode, sveštenika, bogatih trgovaca, pa čak i žena, crtaju i prikazuju onakvim kakvi su, sve do lepe senke među ženskim grudima, do bora na čelu, prstenja na prstima, pa čak i odvratnih dlaka što strše iz ušiju, nego još te ljude, kao da je čovek nekakvo biće pred kojim treba pasti ničice, postavljaju tačno u središte svojih slika, a onda te slike kače na zid kao idole pred kojima bi se klanjalo. Je li čovek nekakav bitan stvor toliko da bude oslikan sa svim

¹⁷ Исидора Секулић, *Из домаћих књижевности I*, Матица српска, Нови Сад, 1964, стр. 125.

¹⁸ Иво Андрић, *Травничка хроника*, Новости, Београд, 2006, стр. 232-233.

svojim detaljima, pa čak i sa svojom senkom? Budu li se kuće u nekoj ulici crtale kao da se postepeno smanjuju, kako to vidi čovek zbog varke svog oka, neće li time u središte sveta biti postavljen čovek, a ne Bog? Svi, čak i najodaniji robovi, žele da budu naslikani na način franačkih majstora. Ishod te njihove oduševljenosti sobom biće taj da će tebe uskoro zaboraviti, to znam, kao što sebe znam.“¹⁹

У осликовању лежи главни покретач радње. Илуминација тежи развоју својих техника и мотива. Међутим, ислам је у томе видио знак безбожништва и напуштање часних метода старих мајстора, а они су *od promene veština, boja i stilova kojima su čitav svoj život posvećivali, pravili veliko pitanje savesti. Beščašćem su smatrali da se, kako to današnji mladi čine, svet vidi onako kako to jednog dana zapovedi šah na istoku, a drugog vladar na Zapadu.*²⁰ Због тога су многи говорили да је овај народ идеолошки дрогиран.

Исламска или оријентална умјетност у блиској је вези са исламском религијом која је захватала све што је везано за човјека. Године 610. Мухамед Ибн Абдулах почиње да проповиједа вјеровање у једног Бога (ислам), у многобожачком, градићу централне Арабије, Меки. Међутим, Мухамед је принуђен да побегне у Медину 622. године. Од тада почиње исламски календар (арапски „хиџра“ значу сеоба). Овај историјски догађај Орхан Памук узима за позадину своје приче и покретача радње. У име тога падишах је наручио књигу *Сурнама* која описује светковину поводом обрезивања његовог сина, али и слави јачање Отоманског царства:

„Kao da ih je nešto zarazilo, svi su naručivali svoje portrete. Bogati i moćni naručivali su svoje portrete da bi oni bili i svedok i spomen njihovog života, i znamenje njihovog bogastva, moći i snage. Kako bi zauvek stajali tamo, pred nama, jedni drugima obznanjivali da su postojali, nago-veštavali da su od svih drugačiji i različiti bili. Bogataši, prinčevi i velike porodice, pokrovitelji slikarstva, portretisanje u svakoj prilici izvrnuli su bili u takvu jednu pomamu, da su ti bezbožnici, čak i onda kad bi davali da se na zidovima crkava oslikavaju prizori iz Novog zaveta i biblijskih predanja, uslovljavali da njihova lica budu naslikana negde na slici.

Pa tako, na primer, gledaš ti sliku koja prikazuje sahranjivanje svetog Stefana, kad ono, među uplakanima pokraj groba, stoji i princ koji ti sav razdragan, čio i veseo pokazuje slike na zidovima svoje palate. Zatim, na nekoj fresci koja prikazuje kako sveti Petar svojom senkom leči bolesne, primetiš da je nesrećni bolesnik sa strane koji se uvija od bolova, brat tvog ljubaznog domaćina, čovek zdrav ko dren, i razočaraš se. A sledećeg dana, na nekoj slici koja opisuje vaskrsenje mrtvih, posmatraš leš svog suseda za stolom kojeg si maločas video kako se dobro nabrekao za ručkom. Neki su

¹⁹ Orhan Pamuk, *Zovem se Crveno*, нав. дјело, стр. 370.

²⁰ Исто, стр. 414.

отишли тако далеко да су, чисто да би могли да заузму место на slicи, pristali čak i да буду sluga што у gomили на slicи точи čaše, nemilosrdnik што kame-нује preљubnicu или ubica okrvavljenih руку. То је нешто исто као кад ми у knjigama што propovedaju drevne persijske legende, vidimo šaha Ismaila како sedi на престолу. Или, када у приči о Husrevу и Širin наидемо на nasli-kanог Timura који је vladao много после njih.“²¹

Тако је и Орхан Памук неке сцене из живота обичних људи, на примјер љубав између Шекуре и Орхана, приказао кроз приче историј-ских личности, Хусрев и Ширин.

Књига Сурнама рађена је у строгој тајности, толико да су и мајстори долазили ноћу и никада сви заједно. Да би што боље сакрили „књигу безбожништва“ не само да су долазили крадом као лопови и људи који нешто крију, имена мајстора су измјењена и нико никада није могао видјети књигу у цјелини:

„Pokoјnikovo ime bilo је Sreda. Otmeni је kod мајстора Osmana dolazio sredom али је kasније променио имена. Utorak у Maslina, Petak у Roda, Nedelja у Leptir, Sreda у Otmeni јер алудира на otmenost његових ilustracija.“²²

На сликама су радила три сјајна мајстора: Маслина, Лептир и Рода.

Маслина је према поступцима франачких мајстора осјећао највише одушевљена. Ћутљив, осјећајан, преступник и издајник. Не вјерује ни у шта. Једна нерјешива загонетка. Када је добио задатак да, поводом откривања убице, нацрта слику коња, Маслина је рекао да *dok crtam neku čudesnu sliku konja, ja postajem taj čudesni konj*.

Лептир има такав надимак због тога што подсјећа на љепоту, а он је био баш такав, лијеп и даровит, али и вјертопираст, неодлучан и без циља. По њему, минијатура се израђује да би била радост оку. Међутим, оно што умјетност не дозвољава јесте новац и стварање зарад материјалних добитака. Лептир је схватио зашто треба нацртати слику коња и *dok sam crtao došlo mi је да се nasmeјem*.

*Moја podla рука već је bila zgrabila pero i počela od leve, u vaz-duh podignute noge да crta čudesnog konja kakvog niko не би mogao да za-misli. Dok crtam neku čudesnu sliku konja, ја postajem neki други minijaturista који crta čudesnu sliku konja.*²³

Рода је амбициозан и арогантан, неко ко зна свој посао и воли себе, а *dok crtam neku čudesnu sliku konja, ја mogu да budem једино то што jesam*.²⁴

²¹ Исто, стр. 142-143.

²² Исто, стр. 116.

²³ Исто, стр. 351.

²⁴ Исто, стр. 356.

У исламском свијету књига је веома омиљена. Сваки вјерник имао је барем *Куран*. Илустрована страница представља посебне одлике исламске минијатуре. Фигуре су компоноване у богатом оквиру и окружене су личностима у покрету. Перспектива је геометријска и ослобођена веза са реалистичним свијетом и самим тим оставља простор субјективном тумачењу, а не реалном приказивању. Декорацију су чинили биљни мотиви: грожђе, лишће, биљни преплети, стилизовано дрвеће, али ту су и геометријске фигуре, арапско писмо које је веома богато за декорацију. Никада ниједан Куран није илустрован. Минијатуристи су били у служби владара и султанових достојанственика, мецена, покровитеља умјетника и школа. У 10. вијеку центар у Херату дао је разне типове минијатура за текстове у области астрономије. Након тога је услиједило илустровање књига бајки и прича. Површина минијатуре подијељена је на више правоугаоника који образују апстрактну геометријску основу. Временом минијатуристи су све више радили по угледу на кинеске технике, али прилагођавајући муслиманским фигурама и темама. Нарочито су биле познате школе у Табризу, Ширазу и Херату. Међу умјетницима који су радили у овим школама најпознатији је Бехзад који се „провлачи“ кроз роман *Зовем се Црвено*. Бехзад је био велики персијски сликар, отац минијатуре, мајстор над мајсторима, познат по слици која одаје истински страха, ужас буђења у тами усред ноћи и опасности која пријети. Мотив је пронашао у спјеву о Хусреву и Ширин и тренутку када Ширује, син Хусрева и прве жене, у ноћи долази и убија оца да би дошао на његов престо.

У 16. вијеку, када је и смјештена прича овог романа, биле су богате и приватне библиотеке. Иако се тада јавља штампарство, љубитељи писане ријечи увијек су се радије одлучивали за рукописе, који су нудили префињеност и отменост. Ово је нарочито допринјело развоју калиграфске умјетности, која је увијек била на изванредној висини, као и употреба веома добре хартије којом се располагало у исламском свијету.

Бостанцибаша је сматрао да је *kaligrafija suštinska ugledna umetnost i, kao mnogo drugih, minijaturu, a naročito slikarsto, omalovačavao je kao jednu bespotrebnost koja švrlja po granama bezverja i koju bi zapravo trebalo kazniti*.²⁵ Овај став је у складу са вјерским забранама приказивањима ликова. Портрет пркоси смрти и пролазности, а традиција има циљ да представи објективну истину. Разлике између Истока и Запада, ако нигдје друго, присутне су у портретисању.

За ислам, стил је мана, он не постоји и показатељ је неуспјеха и неспособности умјетника да свијету донесе дјело како би то Бог видео. Турска је земља у којој је формирана етика и естетика, несклона

²⁵ Исто, стр. 309.

напретку, а окренута чувању и архивирању. Ликовни индивидуални израз не постоји. Да би достигао савршенство, умјетник мора мање користити своје очи и бескрајно понављати и копирати старе мајсторе. Зато су најталентованији они слијепи, чак би се и намјерно одрекли свога вида да зауставе свјетло које се мијеша са оном Божијом визијом свијета.

За разлику од ислама, франачки мајстори ако не сликају са улице, онда то раде из принчеве собе, сликајући и његов кревет, сто, огледало, новац, тигра:

„Oni slikaju ono što vide, a mi ono što gledamo. Jer, kad te slike jednom ugledaš, i ti poželiš da sebe tako vidiš i sasvim različito od drugih. Tu priliku pruža crtanje čoveka novim postupcima, ne onako kako vidi um nego kako vidi oko.“²⁶

Зато се сматрало да оно што је Бог створио и учврстио, умјетник је поново сворио и утврдио по сопственој вољи. Зато је он, према ријечима Иве Андрића *falsifikator, ali nezainteresovani falsifikator po instinktu, i zato opasan. Umetnik je tako tvorac, sličnih ali ne jednakih pojava i varljivih svetova po kojima ljudsko oko može da se šeta sa uživanjem i ponosom, ali kroz koje se, pri bližem dodiru, propada odmah u ambis ništavila.*²⁷ Позната је легенда о Антихристу који ће се појавити на земљи, а препознаће га по томе што ће стварати све што је Бог створио, али са већом вјештином и са више савршенства. Упркос вјерским прописима, умјетници су приказивали ликове. Није ли то умјетник претеча Антихриста?

У име тог страха ефенди Отмени није могао направити разлику између исправног и погрешног, а странице које су илустроване све мање су биле само илустрације, а све више праве слике које носе знакове дрскости, гријеха, безвјерја, па чак и богохуљења. Ефенди Отмени није желио да народ помисли како минијатуристи шире безвјерје, а:

„А на тој слици су ствари онako како би то Европeјци чинили, биле осликане онako како се one нашем оку указују, а не у складу са значењем које имају у Божијем уму. То је, био велики грех. А други је сликање нашег падишаха, исламског халифе, у истој величини као што је нацртан пас. Трећи грех је био тај што је у истој величини нацртан и ђаво, и при том пријатан. Али богохуљење веће од било ког другог, наравно, када франачки назори једном продру у сликарство, јесте да се падишahова слика нацрта огромна, а његово лице са свим детаљима као што то idolopoklonци раде. Или попут 'portreta' које на зидовима црква израђују и пред којима се кланјашу хришћани који не могу да се ослобode mnogobožачких навика. Efendi Otmeni је veoma

²⁶ Исто, стр. 220.

²⁷ Ivo Andrić, *Staze, lica, predeli*, нав.дјело, стр. 115-116.

dobro znao reč portret koju je naučio od Teče i s pravom je verovao da je portret najveći greh i da će se njime okončati islamsko slikarstvo.²⁸

Оно што је посебно занимљиво у Памуковом роману, јесте глас самог убице. Вреба он у самом атељеу, али је и иза наших леђа и пријети да неће открити ко је, јер ћемо га предати бостанцибаши. Рећи ће да нема стила и да је због тога и убио Течу. Он, Маслина, убица, на стил гледа као на бешчашће и одрођенсот. Његова слика не осликава оно што види око, него оно што ум види.

Слика је за њега празник за очи. Кроз приче „Алиф“, „Лам“ и „Мим“ изнијеће став о томе шта је слика:

„Alif: Slika je oživljavanje onoga što um vidi, radi radosti oka.

Lam: Ono što oko vidi, u sliku ulazi onoliko koliko umu služi.

Mim: Lepota je, prema tome, kad oko na ovome svetu iznova otkrije ono što um već po sebi zna.“²⁹

Гдје је лежао тајни потпис минијатуристе Маслине? Коријени сежу у далеку прошлост. Тај печат пронашли су у дјетињству, када је он и научио да црта коња какав је био на листу који је пронађен у цепу покојног ефенди Отменог.

Не треба прескочити чињеницу да се Орхан Памук позива и на сакрални стил. Наиме, стилистичари су показали да он јавља се у виду алузија, цитата, крилатица, иако није замишљен као књижевни стил. То је поступак онеобичавања књижевних дјела. Роман *Зовем се Црвено* чине ајети из Курана који упућују на све теме око којих се прича шири и окупља. Сажимање теме на овај начин налазимо и у нашој књижевности, тачније код Меше Селимовића у роману *Дервиш и смрт*.

Два свијета, Исток и Запад, разликују се и у погледу жена. Франачка жена градом слободно шета, откривајући не само лице, већ и најпривлачније дијелове свога тијела *njihove sjajne kose, a zatim i vratove, ruke, lepa grla, pa, čak, ako je istina ono što se priča i deo njihovih lepih nogu*.³⁰ То је њихову заједницу довело до парализе, док се муслиманска жена скрива све до брака. А једине двије жене које мушкарац виђа током младалачких дана, јесу мајка и тетка. Да се жена Оријента, под утицајем Запада, нагло мијења и баца са себе традицију и дужност, видимо у роману *Зовем се Црвено*. Наиме, Орхан Памук ће дозволити да и она, жена, проговори. Док вјера царује код обје стране и свака брани свој став по цијену крви, жена је једина која се прилагођава и Истоку и Западу. Тачније, она је неодлучна, али и спремна да буде дио оба свијета. У име тога је и пјесма коју је смислила:

„Neodlučno srce moje veli, na Istoku dok sam,
na Zapadu, želim biti,

²⁸ Orhan Pamuk, *Zovem se Crveno*, нав. дјело, 2006, стр. 497.

²⁹ Исто, стр. 359.

³⁰ Исто, стр. 448.

Na Zapadu kad sam, na Istoku hoću da sam,
Druga moja mesta vele, muškarac ako sam, žena
bih da budem,
a žena ako sam, muškarac bi da sam,
Teško li je ljudsko biće biti, a još teže ko takvo
živeti, i
Svojim napred is vojim pozadi, i s Istokom, a i sa
Zapadom,
želja mi je uživati.“³¹

Низами, персијски пјесник, нарочито је присутан у структури књиге. Његов спјев је инспирација за љубавну причу романа *Зовем се Црвено*. Имена су чак слична. Ширин – Шекуре, али и њихова значења. Име Ширин значи „слатко“, а Шекуре „шећер“. У приказивању љубави између Црног и Шекуре, има и Прустовог утицаја. Лајтмотив који се провлачи у роману *Једна Сванова љубав*, је „букет катлеја“, односно тренутак када би Сван и Одета одлучили да воде љубав, говорили су да иду намјештати калтелте. Када је Црни дошао својој драгој након туче са убицом, сав модар и крвав, по први пут је до тада отишла у собу, а да дјеца не би осјетила љубомору:

„Stavljala sam vašem ocu melem na rane. Te reči nisu samo odredile boju naše ljubavi stešnjene u klancu između života i smrti, zabrane i raja, očaja i stida; one su postale i izgovor za nju tokom potonjih 26. godina.“³²

Шекуре је представљена као жена античке љепоте и мудрости, али и жена која ће до краја остати несрећна и пожељети слику свога лица и божанствене љепоте:

„Želela bih sliku sreće. Veoma dobro znam kako bi trebalo da bude urađena. Želela bih sliku majke; da ima dvoje dece; da mlađe smešeci se drži u naručju i doji, a ono na njenim ogromnim grudima sa osmehom sisa, a da joj se oči susreću sa očima starijeg, malko ljubomornog brata. Želim da ja budem majka na toj slici i želim da slika bude urađena postupkom starih heratskih majstora koji prikazujući pticu na nebu na toj slici tako kao da ona u isto vreme i leti i zauvek srećno na nebu nepomična visi zaustavljaju vreme. Znam, nije lako.“³³

Наслов романа има симболично значење. У Стендаловом роману *Црвено и црно* боје изражавају неодлучност између војне каријере (црвена униформа) и свештеничког позива. Али, много више то су боје љубави и смрти, свијести и подсвијести, разума и нагона, релизма и романтизма. Тајне црвене боје Монголи су пренијели у Истанбул. У

³¹ Исто, стр. 450.

³² Исто, стр. 519.

³³ Исто, стр. 523.

роману *Зовем се Црвено* боја проговара и даје одговор на питање: Шта значи бити боја?

„Боја је оку dodir, gluvima muzika, jedna reč u tami. Pošto već desetina hiljada godina osluškujem razgovaranja duša, poput fijukanja vetra, od knjige do knjige, od stvari do stvari, hajde da vam kažem da moj dodir liči na dodir anđela. Jedna moja strana u vazduhu leprša na krilima s vašim pogledima; to je moja vetropirasta strana. Srećno li sam što sam crveno! Izgaram; moćno sam; znam da me primećuju; i da mi se vi ne možete odupreti. Ja sebe ističem. Ne bojim se drugih boja, senki, gužve, a ni samoće. Kako je lepo kad površinu koja me očekuje ispunim svojom pobedonosnom vatrom! Tamo gde se razlijem, oči se zacakle, strasti se snaže, obrve podižu, srca ubrzavaju.“³⁴

Ништа друго и није могло бити наслов овог романа. Декорације, уста ђавола, ране, љубав, вино, женске усне, све се то прожима овим дјелом и све поменуто је у знаку црвене боје. Теча на свом путовању ка небу уочава да је свијет сачињен од боја, а онда када га је заслијепило чудесно црвено свијетло схватио је да је близу Бога. Како објаснити доживљај црвеног мастила неком ко не види:

„Da ga vrhom prsta dotaknemo, bilo bi između gvožđa i bakra. Na dlan da ga stavimo, peklo bi. Kada bismo ga okusili, zasitilo bi nas kao usoljeno meso. U usta bismo ga uzeli, ispunilo bi ih. Kad bismo ga onjuštili, na konja bi mirisalo. Kad bi imalo miris cveta, taj bi miris bio nalik kamilici, ne crvenoj ruži.“³⁵

Умјетници су издали не само своју традицију, него и сопствени позив и зато не вене само Екова ружа, већ и ружа Орхана Памука. А од обје руже осташе само имена, јер *imena tek gola imamo*.³⁶ И данас вену и кидају се латице руже зване Умјетност. А умјетност је комбинација визије и сљевила, традиције и напретка, о чему је писао Томас Стерн Елиот. Орхан Памук се показао као хибридни умјетник, способан да са лакоћом шета од источне до западне традиције. И данас се потврђује уводна мисао са почетка мога рада. Око љепоте су увијек или мрак људске судбине или сјај људске крви, а умјетник „сумњиво лице“ и Антихрист. Како год га ословили, нико и никада не може му оспорити моћ трајања, готово вјечност. Потврдио је то и Орхан Памук кроз причу о руци која слика сама од себе, захваљујући духовним очима, као и причом када је Шах Цахан био на прагу да постане владар чудесне књиге „Хусрев и Ширин“ и тада је наредио да минијатуристу Шејха Алију ослијепе чим заврши књигу, како не би непријатељу насликао бољу. Ни сљевило није спријечило руку умјетника да и даље отима комад по комад живота и сна и дарује себи још један живот за-

³⁴ Исто, стр. 240.

³⁵ Исто, стр. 241-242.

³⁶ Umberto, Еко, *Име руже*, нав. дјело, 1984, стр. 423.

хваљујући својим умјетничким дјелима. Страх од заборавља иде у корак са човјеком. Отуда, и црни Владимир тражи пјесму о свом боловању:

„Па тако ... Ако останем жив да имам за успомену кад сам болово ...

А ако не останем...

Шта ако не останеш? – покушао сам да се насмејем, не би ли му на шалу окренуо овакву мисао.

Па тако ... Нека остане вама ...”

Знамо сви да са собом на онај свијет носимо скрштене бијеле руке и сопствена дјела, али ипак се обраћамо умјетницима за печат постојања, пјесму или слику, да на овој црној земљи не би остала једна тестера од челика, мала њемачка, као што се десило фра Петру. Нада да ће неко видјети доказ њихове величине, траг некадашњег постојања и схватити његово значење. Орхан Памук ће рећи:

„Nije li to ona želja da se bude pretočen u knjigu, nije li taj drhtaj razlog što svi sultani i veziri dreše kese pune zlata i daju ih onima što pišu knjige koje, njima posvećene, o njima pripovedaju?”³⁷

И роман *Зовем се Црвено* потврђује чудо стварања над три-вијалношћу постојања, да нам умјетничка дјела живима или мртвима продуже вијек.

ЛИТЕРАТУРА:

Katnić-Bakaršić 2001: Katnić-Bakaršić, Marina. Stilistika. – Sarajevo: Ljiljan. – 378 с.

Moranjak-Bamburać 2003: Moranjak-Bamburać, Nirman. Retorika tekstualnosti. - Sarajevo: Buybook. – 297 с.

Вучковић 2005: Вучковић, Радован. Модерни роман двадесетог века. – Источно Сарајево: Завод за уџбенике и наставна средства. – 697 с.

Lešić 2008: Lešić, Zdenko. Teorija književnosti. – Beograd: Službeni glasnik. – 446 с.

Pamuk 2006: Pamuk, Orhan. Zovem se crveno. Превео: Иван Пановић. – Beograd: Geopoetika. – 524 с.

Наџић 1996: Наџић, Linda. Poetika postmodernizma. Превели: Владимир Гвозден, Љубица Станковић. – Novi Sad: Svetovi. – 414 с.

Todor Kuljić, „Postmoderna i istorija“, *Sociologija: časopis za sociologiju, sociološku psihologiju, sociološku antropologiju*, knjiga XLV, sveska 4, Beograd, 2003, str. 289-302.

<http://www.orhanpamuk.net/>

³⁷ Orhan, Pamuk, *My name is Red*, нав. дјело, стр. 427.

Marjana Čosović

**POSTMODERN PROCEDURES IN THE NOVEL
MY NAME IS RED BY ORHAN PAMUK**

Summary

Postmodernism confirms the ancient story about the schism between art and religion, actually between artist and society. It seems that the artist is not a friend with heavenly nor with the earthly judge. Plato excluded them from the Ideal State and Søren Kierkegaard believed that the existence of artists excludes the existence of God and vice versa, because the top and pedestal belong to only one. Orhan Pamuk takes the example of the East and West, but more than he wants to talk about them, he warns us that, under the duress of history and the arrival of another chess piece or through some other means, style and identity are changing, which represents a great danger. For that reason if we, the community of painters, would first of all be subjects of our own skill and art rather than of the padis who gives us a job, we would deserve paradise.³⁹ The conflict between Islamism and Westernism permeates the work of Orhan Pamuk and gives controversial and intriguing fables with profound characterization, and God will say that East and West are his. In order to outlive death, the rulers of the earthly world bring pictures, books, letters to the nothingness of life. This is that tiny and, at the same time, sad human victory over eternal nothingness.