

## THE VISIONARY NARRATOR

**Abstract:** In a discussion of the concept of visionary the paper dwells on different aspects of its narrative interpretation, such as a visionary narrator, a visionist narrator, an artist-narrator. On the basis of fiction narratives, theoretical essays and speculations, interpretations and interviews with Orhan Pamuk, the article looks for interfaces between painting, graphics, photography, comics and the novel. What is looked for is the technological foundation of the narrative visualisation in the novel. On the basis of Lessing's ideas of the boundaries between painting and poetry, and theories, such as those of Italo Calvino, Jose Ortega y Gasset, Umberto Eco and Jonathan Culler, the article finds justification for Pamuk's idea of the imminent encounter between the naive and the sentimental writer in post-modern narrative fiction, a discussion which is taken further to a reflection on the present and the future development of the novel genre

---

### Author information:

**Evdokia Borisova**  
✉ [evdokiaborisova@abv.bg](mailto:evdokiaborisova@abv.bg)  
🌐 Bulgaria

### Keywords:

naive and sentimental writer, genre novel, atmospheric novel, vision, visionary narrator, visionist, palimpsest, successive, co-existential, ekphrasis, antique novel, atmospheric novel, synesthesia

*Le roman est la manière don't cette société se parle.*  
*Phillipe Soleres*

**Р**оманът служи като модел на обществото, което иска да разбере себе си. Може би затова романовата традиция изпълнява множествени функции, удостоверяващи не само престижа на една литература, но и нейната зрялост, духовното и рационалното равнище на едно общество, съвършенството на една цивилизация. Романът е дискурс, който артикулира живота на едно общество пред света. Това твърди Джонатан Кълър в своята студия „Поетика на романа”, обвързвайки въобще проблема на идентичността с романовото слово и литературната фикция, като избира цитат от Филип Солерс: „нашата идентичност зависи от романа,... как могат да ни *виждат* (курс. мой) другите ако не като образ от роман?”<sup>1</sup> Защото да разбереш, означава именно първо да видиш, да познаеш, след това - да изобразиш в слово, да рисуваш. Както казва едноименният герой от романа на Орхан Памук „Името ми е Червен” – Червената боя: „Да живееш, означава да виждаш. (...) Не са равни слепият и зрящият. (...) аз казвам на света „Бъди” и светът се сътворява чрез моя кървавоален цвят. Колкото и да го отрича незрящият, аз съм навсякъде.”<sup>2</sup>

Кълър настоява за една репрезентативна или миметична ориентация на романа, определена като „описание (...) посредством тривиални жестове, незначителни предмети и излишен диалог”. Той само теоретически преформулира онова, което обяснява старият майстор-миниатюрист Лелин Ефенди на своя Убиец: „Нито един италиански майстор не притежава... блясъка на твоите багри. Но техните творби са по-убедителни, защото наподобяват живота. (...) Те

---

<sup>1</sup> Задава този въпрос Филип Солерс в своите „Logiques”, цит. по Кълър, Дж. Поетика на романа// Език и литература, 1999, кн.2, с.34-53.

<sup>2</sup> Памук, О. Името ми е Червен, София, Еднорог, 2013, с.246, 248.

рисуват каквото виждат и както го виждат. Те рисуват гледката, ние смисля.”<sup>3</sup> Ролан Барт вече е нарекъл това *l'effet de reel*.<sup>4</sup> Оноре дьо Балзак го е опоектизирал в същия дух като *миризмата на мебелирана къща* в един роман. А Джордж Елиът настоява за романовото *вярно отношение към хора и предмети, такива, каквито са отразени вече в съзнанието* на разказвача.

Визия и роман влизат в особени релации, пресечени от може би най-важният филологически въпрос на въпросите: кое е първичното – словото или образът?

В есето си „Филм и роман” (още през 1966 г.) Итало Калвино определя романа така: „нещо като фотограма в движение”<sup>5</sup>, ползваща верига от разказани вече (от устния разказ) образи, които романът „записва”, а киното след това раздвижва и одухотворява. За разлика от романа обаче, където основният повествователен инструмент е буквеното слово, киното разчита на устното слово, оживявайки го с помощта на камера, микрофон и фотообектив. Тук уникален похват е едрият план или разстоянието от обекта до обектива. Ще кажете: също като Балзак ли; също както по страниците на неговите романи, населени с ярки типажи или пък също като редуването на фигури върху изобразителното платно? Ами да, също както Балзак, защо не. Всички се учат в крайна сметка от него – дори необуздаемият Мишел Уелбек го признава в едно свое интервю така: „всички сме продукти на Балзак, защото Балзак обича героите си, героят е най-важното нещо в един роман и само тъпата литературна критика не разбира това”<sup>6</sup>. Може би защото, принципно, структуралистите му обръщат най-малко внимание - забелязва Кълър. А разказвачът е този, който е основният актант на сетивността – чрез него дишат предмети, пейзаж, интериори и екстериори. Читателят и визуалните изкуства обаче са на друго мнение за героя.

„Киното не се поддава на сравнение с литературата, а киното и романът не могат да научат нищо един от друг”, продължава Калвино. Защото киното винаги е ревнувало повече устното слово-разказ посредством своите нови способности: *глас зад кадър, флашбек* (връщане в миналото), *преливане* (каданс, изразяване на хода на времето). Нещо, което литературното слово не владее и не изразява по този начин. Ето, тук вече Калвино не е прав. Защото всичко, което киното научава днес, романът отдавна вече го е знаел, той му е предал генетичната обремененост на своята метонимично-метафорична природа. Завещал му е визуалния образ. В литературата, продължава Калвино - и тук вече е съвсем прав, съществува „поредица от воали и екрани”, посредством които „може да се върви към безкрайното”, да се преодоляват „равнищата на действителността” посредством *рамки, перспектива, вмъкнати разкази* и пр. Така литературното четене и разказване, напомня на „картографическа дейност”<sup>7</sup> в опознаване на неизвестността на жизнената среда. Настояваме, че същото е и в киното.

Визията, визионерството и реалността са в сложни отношения помежду си. Що е визионер, обаче? Човек, който визуализира, т.е. облича в образи, по презумпция, всяка своя идея, хрумване, представа. Или човек, който нерядко има видения, кошмари или халюцинации? Този, който *вижда* добре и умее да описва? Или онзи, който си *представя*, мечтаейки? Визионер е човек на големите идеи, на ясения поглед към света - включително света, който моделира сам - и бъдещето. Да, той е проектант на бъдещето. Фантаст и ясновидец, провиденец и футуролог. Непрактичен мечтател. Такъв, логично е да бъде авторът на утопии, на сайъсфикшъни (science fiction) в изкуството, като Томас Мор, Томазо Кампанела, Хорхе Луис Борхес, Станислав Лем... А разказвачът на измислени, т.е. фикционални, но жизнеспособни истории като Флобер, Кафка или

3 Памук, О. Името ми е Червен, ..., с.225-226.

4 Т.е. „ефект на действителността”. В: Кълър, Дж. Поетика на романа, ..., с.37.

5 Калвино, И. Филм и роман, - В: Невидимите градове. Есета, София, Нар. Култура, 1990, с.163.

6 Виж: Мишел Уелбек в търсене на любовта. Интервю с Мишел Уелбек, от Сузана Ханиуел. – В: Либерален преглед, публ.27.09.2010,

[http://librev.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=1026&Itemid=1000](http://librev.com/index.php?option=com_content&view=article&id=1026&Itemid=1000)

7 Калвино, И. Равнища на действителността. - В: Невидимите градове. Есета, София, Нар. Култура, 1990, с.252.

Толстой – какъв е той тогава? Нима обсебеният от мимезиса и Аристотелианските идеи не може да бъде наречен визионер?

Разказвачът на (не)измислени истории обикновено е обсебен от емпатичните си способности, той прониква в душата на своя Герой по различни пътища - когнитивни, емотивни и интелектуални, а целта му е изцяло да Го почувства, съпреживее, разбере и изиграе пред другите. Другите са публиката. Тя е интимно въввлечена в авторовото съпреживяване.

Какъв разказвач е Орхан Памук? Тип визионер? Едва ли – поне не в конвенционалния смисъл на думата – утопист, футуролог, архитект на бъдещето. Въпреки че всеки читател с по-развинуто въображение и афининет към трансцендентното религиозно (дори окултно) преживяване би го признал за такъв, четейки романа му „Нов живот”<sup>8</sup>. Дали е писател тип *visible – т.е. визионален*<sup>9</sup>, *картинен* разказвач на истории, който е склонен да мисли литературността в твърде широката теоретическа и рецептивна хватка, еманципирано вгледан в изобразителното слово на Лев Толстой и Стендал, през Кафка до Борхес, Еко и Калвино? Сам писателят цитира неведнъж тези свои влияния в литературата. Това са *картинни разказвачи*, моделиращи словесните си светове като визии, в които се преплитат символи, мистични образи, постмодерни колажи и екстраполации, класически импресии, монтажни кадри на света, наблюдавани през различни ракурси отвън-навътре.

Четейки „Червено и черно” например, коментира Памук, можем да видим градчето Верриер отдалеч, от хълма, над белите къщи с островърхи покриви, червени керемиди и разклонени кестени... Или пък сядаме в нощния зимен влак от Москва към Санкт Петербург и през блуждаещия поглед на Анна Каренина по страниците на книгата, разтворена в скута ѝ, през заскрежения прозорец съзираме бъдещето, проектирано в нощната картина навън. Тази картина отразява, с помощта на вътрешната светлина, интериора на купето: получава се така, че гледайки навън, ти виждаш света, в който си, там, вътре. (Нещо като Метерлинковата импресионистична сценична визия на света – бел. моя.) Интериорът се отразява и проектира върху външния свят, като буквално го измества и обсебва. Някъде в безкрайното бяло зимно руско поле пътува един осветен влак, чиито светлини ще затворят фатално параболата на хронотопа. И Анна няма да успее да се измъкне от лабиринта на своя влак.

Разкъсвани между интровертния визуален свят и екстровертната визуализирана ситуация, все пак съзнаваме, че картината на романа е убеждение, идеология, а в емпатичните ѝ функции никой не се съмнява. И понякога отгласкването от една възможна картина за сметка на друга се оказва решаващо. Както в този литературен случай, изкоментиран от Орхан Памук. Ще си позволим да зададем невъзможния за историята и живота, но напълно резонния за литературата въпрос: *какво би станало ако?* И да потърсим друго решение, алтернативна развръзка на Толстоевия роман. Ако вместо „полето навън” (а всъщност отразения образ на собственото купе вътре) Анна беше съзерцавала света на своя роман (книгата, която чете)? Ако беше избрала възможната и все пак въобразена картина на собственото си спасение в живота на литературните герои, в картината на другите, вероятно нямаше да потъне в пагубния житейски роман, който ѝ

---

<sup>8</sup> Памук използва заглавието на книгата на Данте „Нов живот”, при това съвсем не механично, като пренос на цитатно заглавие, става дума за преживявания в две паралелни религиозни райски селения. Но тук има и една постмодерна игра на комерсиални марки, защото „Йени хаят” е и марка популярни карамелени бонбони в Турция в 50-те. Същевременно в сюжета на романа става дума и за една важна книга, променила живота на героя, за катастрофална перипетия, която го среща със светлината на суфизма, с мистично преживяване, изправя го пред въпросите на живота и смъртта. Кое то си е парекселанс просвещенска утопия, т.е. класическо литературно визионерство. В този ракурс вече съм коментирала творчеството на автора в студията си „Просвещенският проект Орхан Памук” – Виж: Борисова, Е. - В: <https://litenet.bg/publish7/eborisova/orhan-pamuk.htm/> Електронно списание LiterNet, 14.06.2010, № 6 (127).

<sup>9</sup> Терминът е оперативен в изкуствата на визуалното и теорията на видеоарта, буквално обозначава последователното подреждане в кадър на подвижни или неподвижни образи, записани с видеокамера или заснети с фотоапарат, с добавен към тях текст или звук. В този смисъл дори се говори за „видеопоезис”. Повече виж в: Sabine Hensgen – В: <http://conceptualism.letov.ru/Sabine-Haensgen-video-poesis.html>.

предстои? Би се спасила от романа в... роман. Какво би станало ако беше избрала емпатията пред житейското предизвикателство на собствената си, също толкова въобразена картина на екзистенциално спасение-утеха-щастие, каквото (не) се оказва любовта към Вронски? Независимо дали е повече метонимична или откровено метафорична, включително и гротескова или алегорична, картината на света, който съзърцаваме, е наша съдба.

Видимият свят, светът на всекидневието, е свят и на разказа. А разказът е живот. Сетивата ни управляват или заблуждават. Така е поне от времето на знаменитите литературни утопии на Мор и Кампанела. Или пък от времената на великите художници, наложили перспективата на изображението - онези стари италиански майстори, изваяли индивидуалното във всяка светлосянка, извивка на носа и дължина на миглата, което „те кара да повярваш - казва Памуковият майстор-миниатюрист - че си създание, различно от всяко друго, неповторимо, уникално и невероятно,... а не просто един от легионите глупаци”, изобразени върху плоската повърхност на така или иначе измисления цветен свят. Но „под думата картина целият свят ще разбира сътвореното от тях.”<sup>10</sup> Във всеки случай изкуството като такова мисли и си въобразява света, според ограничеността на собствените ни сетива – т.е. в разпознаваеми образи. Бидейки пленници на разсъдъка, волята и сетивата си, все пак, оказва се, че водещ е сетивният ни опит – твърди го не друг, а Александър Баумгартен още в средата на XVIII век.

В своите теоретични лекции и есета по творческо писане „Наивният и сантименталният писател” (The Naïve and Sentimental Novelist, 2010) Памук прави метатекстова препратка, обяснявайки интимната творческа трансформация на младия Орхан от романа „Иstanbul. Спомените и градът” от художник в писател така: „В младостта си се бях посветил изцяло на романите, четях съсредоточено – и дори в екстаз. (...) исках да опишвам онова, което се случваше в ума и душата ми така, както художникът представя точно и ясно един жив, сложен, дишащ пейзаж, изпълнен с планини, равнини, скали, гори, реки.”<sup>11</sup> А читателят трябваше да пристъпва към текста „също като посетител в музей, който иска най-вече картината, която гледа, да ангажира зрителните му възприятия...”. Което съвсем не означава (позволяваме си да репликираме Памук), че „бурната събитийност” на сюжетното действие е единственият гарант за подобно възприятие. Напротив – стремежът на писателя е в съзнанието ни да изплува един „просторен, дълбок, спокоен пейзаж”<sup>12</sup>. И това е неговият пейзаж. Най-важното за разказвача, а и за неговите слушатели, според писателя-художник Орхан Памук, се оказва *визуализацията на измисления свят* в образи, събития и предмети, които се виждат ясно. „Полагах усилия да визуализирам думите във въображението си, да видя всичко, описано в книгата (...), с лекотата и удобството на човек, който се любува на гледката през прозорец”. Задължително в този смисъл е представянето на „всяка сцена като картина” и „преобразуването на думите в пространен пейзаж с помощта на визуализация”.<sup>13</sup>

В романа си „Черна книга”, авторът определя сам себе си така: „Аз съм писател - pitoresque”<sup>14</sup> и добавя под черта, че питореска означава „изразителен, живописен” в превод от френски. Без да е разгадал значението на тази дума, той потъва в сладостното й звучене и излъчване - „в атмосферата й”. Романът „Иstanbul” ще добави към значението на питореската смисъла на конкретния отрязък от пейзаж, завладяващ душата на читателя изцяло, а сегментът от цялостния спектакъл ще носи идеята и ще изразява един завършен цялостен смисъл и настроение. Тази технология на усещането и смисъла е нещо типично за източните художници и дизайнери, които търсят (например в изкуството на икебана) единството на дух, светлина, земя,

10 Памук, О. Името ми е Червен,..., с.225-226.

11 Памук, О. Наивният и сантименталният писател, София, Еднорог, 2012, с.10.

12 Наивният и сантименталният писател, с.11.

13 Наивният и сантименталният писател, с.12-13.

14 Памук, О. Черна книга, София, Еднорог, 2009, с.54

растителност и вода. Така съвместяването на всички стихии предлага единен и цялостен, завършен, алтернативен *друг свят*.

Да, четенето е бягство в друг свят. Но, както споделя Памук, „литературата и изобразителното изкуство действително са приятели и братя (...). Защото, продължава той, „за мен четенето е дейност, оживяваща в киното на нашето съзнание разказаното от текста. Вдигаме глава от текста,... обръщаме поглед към картината на стената, навън през прозореца..., но умът ни не е ангажиран с онова, което виждаме, а с оживяването на другия свят, за който преди малко сме чели.”<sup>15</sup> Виждаме го, „изфантазираме” си го и го конструираме за другите (защото другият свят е важен за другите) със силата на въображението. Което е трябвало да стори и Анна Каренина.

Преди да започне да пише, писателят визуализира онова, което ще напише. Поне в подобна посока мисли и Умберто Еко в качеството си на романист-мистификатор<sup>16</sup>, но и като теоретик на семиотиката. А след това? След това читателят се захваща наново с визуализация... и така до безкрай. Част (при това по-добрата част) от теорията за безкрайния семиозис и безкрайната интерпретация на текста е именно визуализацията – така би казал наивният читател. Умберто Еко твърде, че когато излиза романът му „Името на розата”, Марко Ферери моментално му предлага да режисира на филм тази история. „Та тя почти не се нуждае от сценарист, възкликва Ферери, тя е замислена тъкмо за сценарий, защото диалозите са дълги точно колкото трябва”. Което е съвсем в реда на нещата, защото, както сам признава Еко: „спомних си, че преди да седна да пиша, нарисовах стотици лабиринти и планове на манастири... така топографията на моя художествен свят задаваше дължината на диалозите. По този начин научих, че романът не е просто лингвистично явление...”<sup>17</sup> Мързеливият интернет-разказвач от постмодерните виртуални времена на глобалния спектакъл би си спестил хилядите страници и думи и просто... би сътворил една интерактивна игра.

Какво се случва обаче с читателя на един роман, чиито мозъчни връзки кодират в дълбочина, под повърхнинните мимолетни нива на паметта<sup>18</sup>, разказаното и въобразеното вече, въобразявайки го наново? Същото ли, което преди това вече е преживял писателят? Това са въпросите, на които търси отговор Памук в книгата си, посветена на интимната литературна география на романовите сюжети „Наивният и сантименталният писател”. В аргументацията му присъстват класически платна като „Анна Каренина”, „Преображението”, „Червено и черно”, „В търсене на изгубеното време”, „Бесове”, „Вещите”, „Робинзон Крузо”. Между класическите световни авторитети в изкуството на романа се прокрадват и собствените му: „Музей на невинността”, „Името ми е Червен”, „Сняг”, „Черна книга”. Памук естетски (пре)осмисля литературно-теоретически понятия като *образ, пространство и време, сюжет и композиция, сантименталност и наивизъм, жанров роман, център на романа*. Той разсъждава, повеждайки за ръка своя читател в характерологията на *герои, думи, картини, предмети; музеи и романи*<sup>19</sup> през литературните маршрути на въображението, към рецепцията и сетивния опит.

---

15 Памук, О. За четенето – слово или изображение. –В: Други цветове, София, Еднорог, 2011, с.128.

16 Впрочем, във всичките си романи Еко е мистификатор – такъв е във въобразения остров-свят на „Островът от предишния ден”, такъв е в откровената мистификаторска гротеска-криминале „Пражкото гробище”, във философската мистерия-шарада „Махалото на Фуко” и особено в звездния си роман на тайната „Името на розата”. Той обича да си играе със смисъла и представите като изначално руши мисловни клишета, ей така, напук. Такъв е и в науката семиотика, такъв е и в студиите си върху теория и история на изкуството. Необорими са аргументите му в разрушаване на клишето за мрачното, застоино време на Средновековието. И това ако не е визионерство?

17 Еко, У. Писане от ляво на дясно. Изповедите на младия романист, София, Сиела, 2014, с.16

18 В тази връзка вж: Кар, Н. Под повърхността: Как интернет влияе върху четенето, мисленето и паметта. София, ИнфоДар, 2012.

19 Така са озаглавени отделните глави на книгата „Наивният и сантименталният писател”, цит.съч.



Фундаментът на неговата постановка за изкуството на писането е есето на Фридрих Шилер „За наивната и сантименталната поезия” (1795 г.), според което той дефинира *двата типа разказвачи: наивни или разсъдъчни*. Разсъдъкът обаче не противостои на емоциите, напротив, ако наивният поет се чувства „едно с природата” и това го прави „спокоен, жесток и мъдър”, то сантименталното схващане на света разколебава увереността на твореца, той търси думите, които да „обхванат реалността”, и упражнява по „крайно осъзнат начин методите и техниките, които ползва”<sup>20</sup>. *Сантименталният* автор е съмняващият се модернист - това е изкусният, изкуствен, образован и направен автор, който чувства и разсъждава върху почувстваното. *Наивният* е по детински органичен. Тайната на съвременния роман, особено на родения в покрайнините на европоцентричната култура<sup>21</sup>, е в щастливата среща на двата типа разказвачи – наивният и сантименталният писател.

Прагматиката на четенето винаги е обуславяла жанровите промени, защото теорията се прави от материала. Това го знаем още от Аристотел, а пък Веселовски ни го припомня така: „теорията зависи от материала”. Ако някога, твърди Хосе Ортега и Гасет, четяхме приключенски, любовни или шпионски романи, наречени днес „жанрови” романи<sup>22</sup> от чисто прагматичен интерес, за да разберем какво ще се случи, то вече модерният читател потъва в некомерсиалните художествени светове на романа заради атмосферата. Именно „атмосферният роман”<sup>23</sup> е по-стойностният, твърди Памук, защото „напомня пейзажна живопис” и е органично повествование, без да разкаже понякога дори едно единствено събитие.

Подобен, *атмосферен*, е и собственият роман на Памук „Музей на невинността”, където, също както обича да казва Ортега и Гасет за Рембранд: често върху платното му нещо просто, вещно, било дреха, било грубо сечиво, е потопено в толкова сияйна атмосфера, достойна само за лика на светец. „Сякаш художникът деликатно ни поучава: Свещени да са вещите! Обичайте ги! Обичайте ги! Всяка вещь е вълшебница, облякла в мизерия и тривиалност скритите си съкровища, девица, която трябва да е влюбена, за да има плод.”<sup>24</sup> Хосе Ортега и Гасет всъщност само припомня онова, което още Платон в „Менон” отбелязва, а именно, че впечатленията ни убягват, ако не ги свържем с разума. А Хусерл го допълва: „Понятието никога няма да ни даде това, което ни дава впечатлението.”<sup>25</sup> И разумът, и впечатлителността ни водят към визуалния образ. Какво би станало, пък ще попитаме ние, ако Ортега и Гасет бе прочел „Музей на невинността” на Памук? Все още ли щеше да вярва в смъртта на романа? Или щеше да го дефинира като продължение на изобразителното изкуство с други средства. Въпреки Лесинг?

С риск да прекалим с литературно-критическите провокации бихме сблъскали позициите на Ортега и Гасет с Лесинг, а Памук ще назначим за техен секундант. Защо не? Защото именно

---

20 Памук, О. Наивният и сантименталният писател, с.19.

21 Каквато е турската романова традиция, спрямо която Памук е крайно критичен, но и естествено пристрастен. Актуалността на Памуковата постановка в случая обаче вменяваме и на подобното литературно-географско местоположение на българския роман.

22 Това са повествования, наситени или с детективска интрига, непрестанно подхранващи въображението или използващи ефекта на съспенса, умело фабулирани, умело осъществяващи в ход случайни съвпадения в сюжетното действие, тип трилъри. (Виж повече в: Игов, А. Съчинители на ръба на бездната, - В: Култура, Култура - Брой 29 (2866), 16 септември 2016). Значително по-коректно е видовото терминологизиране на този тип нарация, експлоатирано в испаноезичната литература, например. Това е т.нар. „византийски роман” – със заплетен сюжет, сложни, невероятни перипетии, скиталчества, корабокрушения, губения и намирания, разпознавания, писан по модела на старогръцкия. (Виж: бел. под черта на преводачката: Кожухарова, Ст., Хосе Ортега и Гасет, Размисли върху Дон Кихот, цит.съч., с. 86.) Самият Памук борави с това понятие, слагайки под знаменателя му: ”фантастика, криминални романи, исторически фантазии и любовни романи”, разбира се с изключения. Те „не будят у нас желанието да търсим центъра”, а просто изпитваме „чувство на уют и безопасност”. (Памук, О., цит.съч., с.134-135). Това означава ли, че има велики романи и други?

23 Терминът е на Памук, а той се позовава на Ортега и Гасет.

24 Ортега и Гасет, Х. Размисли върху Дон Кихот. София, Прозорец, 2000, с.8.

25 Ортега и Гасет, Х., Размисли върху Дон Кихот, с.64.

Лесинг твърди<sup>26</sup>, че литературата и изобразителното изкуство имат различен предмет и език и сам говори „За границите между живописца и поезията”. Граници, в които, съзнава сам Лесинг, понякога поезията е в състояние да си „набавя” пространство, а живописца – време: приоритети, с които, тези толкова *различни* изкуства принципино не се ползват. *Сукцесивен*, т.е. времеви, с последователност във времето се разгръща характерът на литературната и музикалната творба. Подобно е и нейното въздействие върху реципиента, тя се разгръща в своите значения и обем последователно-във-времето. *Коекзистентен* – т.е. съвместно-съществуващ в пространството или направо пространствен е характерът и битието на произведението на изобразителното изкуство - живописца и скулптурата, на архитектурата - в цветове и форми. Този език е на изображението. Но пък самият Лесинг бе казал, че „нищо не съществува само във времето или само в пространството” – дори и въпреки хитрините на наваксването на средства от т.нар. „описателна поезия”, да кажем или от т.нар. „алегорична живопис”.

Новият роман, постмодерният наратив на Памук е подчертано визуално-наративен и самонаблюдателен, описателно-алегоричен и борава едновременно със средствата на различните изкуства, които, оказва се, не са чак толкова различни. Защото литературата може успешно да рисува, иницира образи, цветове и обеми, палимпсестно да изстъргва от повърхността стари образи, за да открива нови (или още по-стари), да картографира дори своите (не)измислени пространства и светове. Единствено важното е те да бъдат истинни. Това твърдение обаче ни възпрепятства да определим Орхан Памук като същински постмодернист.

„Преобразуваме думите в образи в съзнанието си”<sup>27</sup>, обяснява Орхан Памук, а най-важното в изкуството на разказа е, че романът не е само история. Понякога дори по-важно е онова, което е поставено зад и около историята: предмети, звуци, разговори, фантазии, спомени. И, търсейки в крайна сметка онова, което „казва книгата”, ние, вървейки на крачка след автора, „търсим центъра на романа”<sup>28</sup>. Центърът не е непременно някакъв обрат, някакъв ключов сюжетен ход или етап, центърът на романа, това е неговата идея. Тя може да бъде лансирана единствено посредством някакъв образ или картина. Не е така в класическия епос, не по-слабо картинен впрочем. Романът и епосът, твърди Ортега и Гасет, са „свършено противоположни”<sup>29</sup>, макар и романът да е епически род. И това е така, понеже сантименталната разсъдъчност на романа е съсредоточена в сегашността на автор и читатели – неговото минало е нашето собствено минало. Епосът е наивност, а неговото минало не е наше минало, то е отдавна миналото време на богинята Мнеме. Това е Мнемозина. Самата тя, богинята на паметта, не е реминисценция на индивида, а стихийна сила, транценденция. Романът подлага на „божествена развала” трансцендентната форма на мита и епоса, като ги облича в плът.

Ортега и Гасет разсъждава така: „гръцкият роман, например, е история, божествено развалена от мита, фантастична география на спомени за пътувания раз- и съ-членени.” Той е индивидуалната литература на въображението, където ”приключението е разрешено”.<sup>30</sup> Не и при мита. Ще се окаже май, че античният човек на митовете е в пъти по-зрял, понятиен и абстрактен от модерния човек на романовите картини, на авантюрите и спомените. Той е географският човек, сантименталният човек, лоялен към видимата реалност, тъй различен от философския, метафизичен дух. Романът е и трагикомичен, и критичен, и лиричен жанр. Така мислят и Флобер, и Сервантес. Така мисли и Памук.

Подобно на следовател-криминалист, романистът изследва подробностите на своя сюжет, търси уликите в загадката на романовата история. „Това убеждение, че романът има център, -

---

26 Виж: Лесинг, Г. Е. Лаокоон или за границите между живописца и поезията, София, Наука и изкуство, 1978.

27 Памук, О., Наивният и сантименталният писател, с.23.

28 Памук, О., Наивният и сантименталният писател, с.24.

29 Ортега и Гасет, Х., Размисли върху Дон Кихот, с.86.

30 Ортега и Гасет, Х., Размисли върху Дон Кихот, с.96.

разсъждава Памук - ни кара да чувстваме, че някоя подробност, която ни се струва пренебрежима, може да има стойност, и че значението на всеки елемент от повърхността на романа може да е съвсем различно.” Там, под повърхността му се таи „и чувство за вина, и параноя, и тревожност.”<sup>31</sup> Търсенето на улики фактически изразява смисъла на пътуването през света, живота, „градове, улици и къщи, стаи, природа” в търсене на „онзи таен смисъл, който може да съществува, а може и да не съществува”<sup>32</sup> – подмята с иронично-предизвикателна усмивка Памук. Ами ако липсва смисъл, тогава какво остава? Нима превърнатото в самоцел познаване, гледане, преместване във времето и пространството, е било напразно? А узнаването на миналото или разминаването с него е било неважно?

Памук е художник, нека не забравяме това, когато разсъждаваме върху понятието романов център. Да, в него е съсредоточена сетивност. И изборът на неговия герой в романа „Иstanbul” да бъде именно художник на словото, а не на четката (един избор, който съвсем не е отрицание и предпочитание на едното пред другото), е ключ към тълкуване на цялото му творчество. Да не пропускаме и метатекстовите му изказвания по повод на увлеченията му по киното, киносценарийните сюжети и въобще романово-сценарийното му мислене. „Музей на невинността” е именно такава лично откровение<sup>33</sup>. Особено важна е тезата му, че две важни доминиращи линии описват модерната траектория на изкуството: от времето на налагането на романа като доминиращ жанр до налагането на киноиндустрията, основана „върху идеята за художествена литература, развита и разпространена от романа”.<sup>34</sup> В този смисъл най-важен е преломът във визуалните изкуства от 15 век насам с налагането на перспективата до изобретяването на фотографията и изкуството на репродукцията<sup>35</sup>.

По повод споменатата важност на 15 век за каузата на настоящия теоретико-критичен екскурс на тема *що е разказвач-визионер*, а и в името на дълбинното четене на романа като *палимпсест*, опитът, споделен от Умберто Еко<sup>36</sup> и Орхан Памук<sup>37</sup>, може да бъде сподирен от една прелюбопитна история на реално криминалистко четене на картини. Ще се окаже, че да прочетеш една картина е същото като да прочетеш роман. По повод на петстотин годишнината от смъртта на един от най-провокативните и загадъчни европейски художници Йеронимус Бош, най-последователният му изследовател Матайс Илсинк разказва за някои съвременни иновативни начини на разглеждане и интерпретация на картините му. Първо, всички заглавия на Бош са продукт на интерпретация, която в случая подлежи на твърде сериозно преосмисляне. А неговите платна жанрово-тематично могат да се определят като библейски антиутопии. Видимият пласт на картина, рисувана от Бош, крие неподозирани вътрешни дълбини. С помощта на инфрачервени лъчи, изследвайки под-повърхността на някои от платната му - „Изкушенията на Св. Антоний” и „Градината на земните удоволствия”, могат да бъдат проучени етапите на последователния, дълъг и богат творчески процес на странния художник с най-развинуто въображение в историята на изобразителното изкуство, в сравнение с когото Дюрер, Пикасо и Салвадор Дали изглеждат прозрачно ясни. Ако ги огледате с инфрачервени лъчи, по тези картини има такива чудовища, твърди Илсинк, които с просто око не биха могли да бъдат видени, там ще намерим много по-причудливи образи от тези, които вече сме разпознавали... Бош е рисувал, замазвал е и отново е рисувал. Оказва се, че картината е роман, който може да бъде палимпсестно раз-четен, де-фрагментиран и интерпретиран. Тоест - картината да бъде разказана.

---

31 Памук, О., Наивният и сантименталният писател., с.28.

32 Памук, Наивният и сантименталният писател, с.31.

33 Памук, Наивният и сантименталният писател, с.39.

34 Виж Памук, О., Наивният и сантименталният писател, с.36-37.

35 Виж Памук, О., Наивният и сантименталният писател, с.36-37. Векът на ренесансовите живописци-класици на перспективата е особено важна тема в романа му „Името ми е Червен”.

36 Особено в палимпсестните ядра на романите му „Името на розата” и „Островът от предишния ден”.

37 Замисъл, сюжетно манифестиран в „Бялата крепост”, „Името ми е Червен”, особено „Черна книга”, където има криминална интрига, и „Иstanbul”.



„По някакъв странен начин ти се гмурваш в картината и потъваш по-дълбоко и по-дълбоко, опитвайки се да разбереш... В затворените крила триптихът („Градината на земните удоволствия“) ни показва Сътворението на света от Господ бог в сиви тонове; (...) В отворените крила той е пъстър и разнообразен пейзаж, изпълнен с голи фигури. Лявото е Сътворението (...), насладата от живота... А в дясното крило е Адът с всичките му невъобразими подробности. Пред нас е картина за създаването на света и човека, за падението на човека и неговата гибел в преизподнята. Мина ми през главата, че тази работа е истински филм! Особено ако я четем отляво надясно, последователно. Можеш да върнеш назад, можеш изобщо да монтираш филма, както си искаш.”<sup>38</sup> Илсинк изпада във възторг от новооткрилите се възможности пред изследователя-интерпретатор, който, подобно на криминалист, успява да надникне в картината и да потърси уликите на творбата.

С понятието „улики“ в „Наивният и сантименталният писател“ си служи и самият Памук. Съвсем в духа на Лесинговия „Лаокоон...“, ще напомним за допълнителните възможности, които дават жанровете диптих и триптих на живописца да влее в себе си повече време. Или повече способност за разказване. Или пък – ако триптихът ще разгърне времепространствено сюжета на картината хоризонтално (и така ще преминем през всички библейски фази на грехопадението през небесно-земните удоволствия: сътворение, грехопадение, апокалипсис и страшен съд до вечния живот или мъките на отвъдното), то съвременните средства за разследване, каквито са инфрачервените лъчи, ще успеят вертикално-дълбинно да проникнат към един възможен (вече минал, а може би последващ) нов смисъл. Това е новият живот на допълнителните фигури върху картината. И така - към следващите *сезони* на филма на разказаната (недоразказана) история върху живописното платно. Така може да преживееш съспенса на художника, да ти въздейства неговата провокативност, двусмисленост, обратите на съзнанието; неговата сатиричност, но и лиричност, неговата деликатност на ума.

Всичко това в случая се отнася до Йеронимус Бош, но с еднакъв успех може да се адресира и до художници-разказвачи като Еко, Калвино, Памук. Под повърхността на техните романообразителни платна има пластове на съзнанието, въображението и смисъла. Не чудовища – слава богу. Но пластове – да, много пластове... В синтеза от възприятия при романовото писане и четене търсим сетивно-емотивното преди рационалното усещане. А „сантименталният“ писател постоянно напътства „наивния“ в дребните детайли, уж наглед незначителни, но всъщност представящо важните сугестивни подробности.

Така наивният писател в „Черна книга“ ще провиди и фантазира картината на една бъдеща екологична катастрофа в проливите, наречени Босфора, която ще пренареди и пренапише европейската история:

„Забелязали ли сте как намалява водата в Босфора? (...) Черно море се затопляло, Бяло море пък изстивало. Затова морската вода се стичала във величествените пещери на подвижното морско дъно, същите тектонични сили издигали дъното на проливите Гибралтар, Чанаккале и Истанбул. (...) Без съмнение не след дълго райското кътче, наричано едно време Босфор, ще се превърне в тресавище, сред тинята ще проблясват останките на потънали галеони, като призраци..., Къс кулеси ще се издига като истинска страховита кула на върха на хълм... В тази безумна бъркотия пред погледа ще се открие неповторима гледка – полегнали встрани древни останки от гемии, капачки от буркани и цели пространства, покрити с медузи, ... американски атлантически кораби,... скелети на келти и лийкийци, отворили уста за молитва..., сред покрити с плесен йонийски колони,... миди, византийски съкровища, сребърни и тенекиени вилици,...сред

---

<sup>38</sup> Илсинк, М. Йеронимус Бош – 500 години по-късно., В: Култура, 2016, бр.22 (2855), 17.06.2016, с.12 (The Times, 18, 2016).

хилядолетни бъчви за вино..., остроноси галери,... стар румънски петролен танкер,... измрели делфини, калкани,... армия от плъхове,...болести...”<sup>39</sup>

Внушителният списък с артефакти далеч не свършва дотук, в чудовищното въображение на писателя се намесва и ретроспективната антиномия от *преди*:- това са спомените за златното време на миналото с „пристанища, безброй рибари, успокояващия плясък на вода и чайки, аромата на люляк и астри, тръпчивата миризма на плесен и изстудена ракия... , миризмата на водорасли... на брега”.<sup>40</sup> Божественият палимпсест е разбъркал пластове на времето, на ума, на порядъка; след апокалипсиса настава ново сътворение буквално от тинята и калта на миналото, на собствените ни заблуди. И там, някъде сред засъхващата тиня на сътворението, разказвачът ще изгребе с шепи своя артефакт, ще дръпне поредната странична нишка на сюжета на своя странен и разклонен разказ, защото е открил „улика” – черният кадилак, погребал завинаги в Босфорските води разбойника и неговата любовница. След което „списъкът” с вещи и следи от нашия живот отново ще се зареди...

Еко казва, че списъкът с вещи-улики е особено важен, той е ядрото на всеки роман. Памук съвестно го следва в лабиринта на своите антикварни романи – същински магазинчета за чудеса. Така пресъхналият пролив на Босфора се превръща в релевантен образ на дюкяна на Алядин („Черна книга”), на бутика Шан-з-Елизе и кооперация Мерхамет („Музей на невинността”), на кооперация Памук, на черно-белите улици на Ара Гюлер, на енциклопедията на Екрем Кочу („Истанбул”), на работилницата на художниците-миниатюристи („Името ми е Червен”) и пр., и пр. Под видимия визуално-нарративен пласт се крие друг – нарративен Там пейзаж и предмети разменят местата си, объркват сетивните си усещания, в разбъркан ред се наслояват в романовия разказ на принципа на вписани-обрамчени новели (а ла Бокачо) или на поток на съзнанието (а ла Пруст), фиксирани върху битието и сегашността или пък върху древни легенди (а ла Борхес).

Изстъргването на повърхността на палимпсестния разказ открива нова повърхност, започва нов (върху стария) разказ, под него е друга история и части от друг сюжет. Докато рисуват с нея (а читателят остава с впечатлението, че тя сама рисува), боята проговаря и открива невидимите, а обонятелни и осезателни възможности на интерпретацията си. В романа „Името ми е Червен” един от кулминационните епизоди е разказ от първо лице за убийството на стария майстор-миниатюрист. Мастилницата от бронз се стоварва върху главата му, разум, спомени и гледки, всичко се слива в единно кълбо от ужас. „Болката мигновено обгърна целия свят и той изжълтя. (...) Не различавах никакви цветове, цветът бе един единствен – червен. Червеният цвят, който мислех за моята кръв, се оказа мастило. Онова, което мислех за мастило от мастилницата в ръката му, беше моята разплискваща се, червена кръв. (...) Спомените нахлуваха бели-бели като снега отвън.”<sup>41</sup>

Преди смъртта си, майсторът си спомня една разказана някога история за стареца, когото навестила в полунощ смъртта, той я прогонил, като заспал и я вкарал в сънищата си. След това живял още двайсет години. След това се появява Иблис, дяволът, който го прелъстява с чаша вода, за да се отрече от Мохамед. Накрая Лелин Ефенди издъхва и със сетното дихания „плисна разкошна светлина и многоцветие, сякаш заструи златна вода”<sup>42</sup>, която се слива с горчивия вкус на смъртната сълза. Душата е бяла, съчетала пълната палитра на цветовете в светлина, смъртта поглъща цветовете в мрака на черното. Когато душата излита в своето възнасяне, цветовете се разлагат в пълно многоцветие и слепият миниатюрист проглежда.

В последвалия разказ на Червената боя от първо лице става ясно, че смисълът на съществуването е виждането и гледането, въпреки, че „цветовете не се проумяват, те се усещат”,

---

<sup>39</sup> Памук, О. Черна книга, София, Еднорог, 2009, с.26-28.

<sup>40</sup> Пак там, с.28.

<sup>41</sup> Памук, О. Името ми е Червен, ..., с.229.

<sup>42</sup> Пак там, с.233.

именно споменът за Червеното, дава живот на отдавна ослепелите миниатюристи. Само словото може да прехвърли преградата между сетивата и да обясни на незрящия усещането за червено – а това е усещането за живота: „Докоснем ли го с върха на пръста, усещането е като от желязо и мед. 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. ..., той по-скоро напомня мириса на лайкучка, отколкото на червена роза.”<sup>43</sup> Това е картината на вътрешността, пронизала мрака на съзнанието, лишено от взор.

Ще има обаче и други разкази: нишката на сетивата е вече издърпана и ние, читателите, тръгваме по дирите ѝ. Така ще стигнем до разказа на коня от миниатюрите, за чиято кръв никой не е отмъстил. Или ще се завърнем отново към разказа-пътешествие на червената боя: „Бях върху кафтана на сътворилия Шахнаме Фирдоуси, (...), Бях върху колчана на легендарния Рустам (...), бях в гънките на юргана през любовната нощ на юнака и красивата щерка на шаха, (...), бях върху одеждите на красавицата (...), с фини четчици бях полаган от чираци с красиви очи...., върху баталните сцени, където кръвта се разпуква като цвете...”. И завършва палимпсестното си приключение по картини и минатюри, из душите на своите майстори така: „Чувам как питате: Какво е да си цвят? Цветът е докосване до окото, музика за глухите, дума в мрака. ..., повей от вятър,...докосването до ангели...”<sup>44</sup> Цветът минава през пролуките на всички сетива, за да се върне към словото. Кое ще стори именно неговия разказ.

Върху преимуществото на *изобразителното разказване и гледане* разсъждава Итало Калвино, авторът, който оказва може би най-същественото влияние върху формирането на Памук като визионален разказвач. В знаменитото есе „Картина, прочетена като роман”, където Калвино буквално сътворява сценарий на филм, съчинява новела около историята на създаването и смисъла (и по-важното – какво тя изобразява-разказвайки) на картината на Йожен Дьолакроа „Свободата води народа”, личи една твърде любопитна и плътна прилика с онова, което коментира Илсинк, относно Бош. Историята на тази картина на Дьолакроа разкрива подобен алгоритъм на сътворяване и тълкуване на историята на Мариана, онази с френското знаме в ръце, с якобинска шапка и разголена гърда, която някога предизвиква буря от възмущения и поредица от скандали. Първоначално, разказва Калвино, картината е била замислена като „Гърция, въстанала срещу турците”, по нея, не с помощта на инфрачервен (като в случая Бош на Илсинк), а с просто око могат да се идентифицират следи от поправки: например по ръкавите на работника личат явно замазани следи от някаква гръцка носия или турска дреха, рисувана преди това. Дьолакроа рисува идеологически плътен разказ, върху платното се озовават на точното място в точното време и просяци, и граждани, и буржоа с цилиндър, и дори... самият Гаврош (за когото е още твърде рано във финала на XVIII век, той предстои тепърва да бъде сътворен от Юго). Скандална обаче се оказва не измислицата, а натуралната правда на голотата. Странно, като че ли старите майстори никога не са съществували за една картина, сътворена съвсем в тяхната живописна триизмерна илюзия на перспективата традиция? Скандален в случая обаче е именно палимпсестният характер на платното, скандална е трансформацията на замисъла, авторовата инвенция. Но това, махва с ръка Калвино, са само предположения за това как се намесва идеологията в изкуството. Все едно дали е Гърция или Франция; дали са османците или френските аристократи. Неин реактив е визуалният образ. Нищо ново под слънцето, тази дяволска сила на образа тепърва предстои да манипулира рекламно и идеологически-пропагандно света, защото XX век тепърва предстои. Факт е обаче, че платното винаги може да бъде четено и като разказ, и като роман: както в линеен, така и във вертикален (дори диахронен) порядък можеш да „влезеш” в сюжета на картината. Или в сюжета на нейната история.

Сам Памук ще разсъждава по тези въпроси в романа си „Истанбул”, където най-много става дума за картини. Там се разказва за художници, енциклопедисти, фотографи, изобразили и

---

43 Пак там, с.247.

44 Пак там, с.245.

така намесили се в живота на града Истанбул: Мелинг, Екрем Кочу, Ара Гюлер. А в качеството си първо на образован архитект и художник и едва след това – на журналист и писател, той свързва теорията на романа с изкуството на маслената живопис, на акварела, графиката и... най-сигурното изкуство на реализма – фотографията. Изкуството на тези художници е паралелно с изкуството на разказването. Неслучайно нобеловият роман „Истанбул. Спомените и градът” (2006) е осеян с фотографии, репродукции и гравюри на симптоматични топоси и локуси на градското пространство. Промяната на техните пейзажи, ракурси, светлинни и перспективни композиции проследява промяната на живота на един град, който живее и диша като живо същество. Те „разказват” какъв е бил някога и какъв е градът сега. Животът и тялото на града са същинският сюжет на тази книга, съвсем оправдано дефинирана жанрово като *роман*, а не, да кажем, *мемоари*. Защото Градът живее своя паралелен живот във и чрез спомените, разказите, историята, дочутото и споделеното, изобразеното и съпровожда живота на героя Орхан.

Но не е ли това схематичният вид въобще на романовите сюжети на Памук? До същата формула може да се сведе романовата схема и на „Името ми е Червен”, и на „Черна книга”, и особено на „Музей на невинността”, и на последния му роман „Странностите на ума”. Героите всъщност живеят живота на своя град в картини, по неговите улици, в затворените пространства на домове и сгради, в екстериорите и интериорите на своето време. Героите остаряват, градът се променя заедно с тях. Те си спомнят – и градът се възвръща в първоначалния си вид, пейзаж, релеф. Така и романът, и градът, и персоналната човешка съдба добиват палимпсестен вид, според който само отмахваш завесите, разреждаш мъглата и дима, разчегъртваш засъхналите пластове с боя (на спомена), проявяваш черно-белите плаки.

Ето един твърде убедителен пример за фотографските и живописните изобразителни хватки, които прилага разказвача-художник Памук. Това е една картина на Бофсорските облаци от дим, изпускан от призрачните, иначе абсолютно реални кораби под Истанбулското небе в романа „Истанбул. Спомените и градът”:

„Димът, който бълват комините на босфорските параходи, е техният същински принос към пейзажа на Босфора. (...) Когато димът се разстиляше и се възнасяше от комина към облаците, изпитвах усещането, че моят свят в Истанбул почернява или че димът го захлупва. Докато бродех из крайбрежието или докато пътувах с кораб по Босфора, обичах да минавам под обемистите валма дим, изпъззели от някой друг параход, да усещам като фина паяжина върху лицето си дъждеца на неусетно разнесените от вятъра сажди, да вдъхвам мириса на изгоряло и на въглища, и да наблюдавам как бълваният залпово от пришпорваните под моста „Галата” и край него параходи дим, състоящ се от милиони миниатюрни черни „саждички”, се разстиля над града. (...) Най-много ми допаднаше „фантастичният” образ на дима при слаб вятър – след като се извисеше приблизително под ъгъл от 45 градуса, димът, без да се разпилява, застиваше в изящна линия, обозначаваща курса на поелия по Босфора параход. Антрацитно черният, но изящен дим, който някой чакаш на пристана кораб разстиля в ден на безветрие, си има своето тъжно лице, подобно на изтънелия димец, заизнизвал се от коминчето на бедняшка къща. (...) Обичам формите, наподобяващи арабските букви, които, очертавайки всевъзможни криволици, понеже параходът или вятърът са сменили посоката си, изписва над Босфора изпъззаваният от комина дим. Тази игрива и случайна форма, която димът на парахода от Градските линии прокарва в босфорския пейзаж, ме тревожеше, понеже бе основният елемент, подчертаващ тъгата и на пейзажа, и на рисунката. (...) Харесваше ми как черният гъст дим и ниските застрашителни облаци се сливат на хоризонта като в платната на Търнър. И аз наново, едва приключил поредната си работа, започвах да рисувам, опитвайки се да си припомня формата на димния облак или пък, ако

корабите бяха повече, да си припомня облачния дим от пейзажите на импресионистите Моне, Сисле и Писаро...”<sup>45</sup>

Снимането на облак и рисуването на дим и облаци над морската повърхност са истинско предизвикателство за художника и фотографа. Специалистите твърдят, че ако върху обектива се постави инфрачервен филтър (или след това фотографията се мине през фотошоп в червения регистър), облациите добиват невероятна плътност и живописност. По ирония, именно обратното се случва, ако инфрачервен лъч изследва непроницаема повърхност – както в цитирания пример с картините на Бош. По аналогия на червената светлина и цветът Червено „вижда” всичко – и видимото (като го хипертрофира), и невидимото. „Името ми е Червен” – възкликва Животът, сътворен от кръвта<sup>46</sup>. Въпреки кобалтовосиньото, което е цветът на Аллах. Името ми е Червен – възкликват визуалните изкуства. Червеното е вездесъщият свидетел на живия и въображаемия свят, спрямо онзи, сукцесивния (темпорално-събитийно-последователния), и другия – коекзистентния (едновременно-застинало-пространствения). Визионерската литературна творба се опитва да събере по хамлетовски „двата бряга”: на изображението и изражението. Разсейването на димната мъгла в „Истанбул. Спомените и градът”, вече уловено и разказано в литературния сюжет, е онзи божествен палимпсест, който преодолява невъзможната видима реалност, правейки я всъщност видима, премного органична, синестезийна, сляла разни сетивни усещания в едно цяло.

Подобна картина на оттеглянето на мъглата, напомнящо за палимпсест, разкрил прелестта на Истанбул-Константинопол, рисува в предговора към книгата на Едмондо де Амичис „Константинопол” не друг, а самият Умберто Еко. В картината на Памуковия град откриваме екстаза и сетивността и на Итало-Калвиновите „Невидими градове”, и фантазмените пространства на неговите свръхреални топоси. Така Истанбул ще се превърне от измислените: Земруде, Аглаура, Изаура, Евдосия, Федора, Маурилия, Зирма, Заира, Зенобия, Еуфимия... Градовете на Калвино с женски имена, каменни площи, кладенци, джамии, кубета и кръстовете, павилиони, хиподруми, басейни, лозници, охлузени камбанарии и ... *фата моргани*. Всичко това (вече отдавна) го има в Истанбул. Невидимите градове оживяват и се откриват пред очите на читателя, като предварително разказвачът е завъртял (блендирал, зумирал, кадрирал, фокусираше) в своя обектив. И блесва градът – свръхреален и видим – с неговите улици, площи, фигури на минувачи, забързани търговци, бездомни кучета, врабци, дървета, магазини с блестящи витрини, трамвай, рибари...

Романът „Истанбул” представлява истинска експлозия на фантазията и ерудицията на своя автор, опитвайки се да разчертае своеобразна литературна картография и да състави кадастър на въображението и любовта към един толкова невероятен, макар и неизмислен град. Пълноценна част от елементите на кадастралната скица на милионния град с хилядолетна история са артефакти, паметници, крепости и дворци, исторически имена, но и анонимни съществувания, снимки, спомени и реминисценции на персоналното съществуване, на всекидневността. Разказът за Истанбул, а всъщност – автобиография на писателя-герой, е свръхвизуално визионерско изображение, което движи светлинния прожектор на спомена за детството и историята към бъдещето. Върху обектива на фотографа на спомени е поставен не инфрачервен, а чернобелият филтър на тъгата (хюзюн). И, овеществявайки спомените за града в гравюри, карти, фотографии, схеми и енциклопедии, той фактически го изобретява, измисля, визионерски проектира в

---

45 Памук, О. Истанбул. Спомените и градът., София, Еднорог, 2006, с.314. В цитирания със съкращения откъс думата „дим”, както и производните ѝ се повтарят около 20 пъти.

46 В старинния тюркски епос „Деде Коркут” има такава метафора на късето съсирена кръв (кут), от която се ражда мирозданието, плътта. Кръвта е алфата и омегата, началото и края, любовта и смъртта. Тя стои на входовете и изходите на битието.



бъдещето. Защото фантазията по презумпция е отнесена към бъдещето<sup>47</sup>. Така визионният разказвач автоматически се превръща и във визионер.

Истанбул на Памук е като че ли гледан от балон от въздуха, заснет от дирижабъл или парашут; съзерцаван през рамката на прозореца-картината-гравюрата; между стените на музея; през рампата на сцената или филмовия екран; през дифракционната решетка на миглите на присвието човешко око (търсецо светлинните бликове в предстоящия фотокадър).

Истанбул е почувстван в любовното преживяване на героя Кемал от романа „Музей на невинността“. Тъжният, тревожен или възторжен пейзаж на града е всъщност картографираната му душа, която търси изгубената любима Фюсун, като я проектира върху картата на любимия Истанбул в порядъка на „разрешените“ и „забранените“ улици, които му напомнят за нея:

„Излагам тук картата на новия Нишанташъ, която през онези дни се опитвах с все сила да съживя в главата си и да запамята. „Бутикът Шан-з-Елизе“, в близост до мястото, където се пресичат булевардите „Валиконаъ“ и „Тешвикие“, ъгълът на полицейския участък и на магазина на Алядин в главата ми бяха маркирани в червено като самата карта. Забраних си не наричания по онова време булевард „Абди Ипекчи“, а булевард „Емляк“, улицата, която жителите на Нишанташъ наричаха „улицата на полицейския участък“, променила името си по-късно на Джелял Салик, улица „Куюлу Бостан“, където живееше Фюсун и страничните преки, пресичащи всички тези червени улици. (...) Нашата къща и джамията „Тешвикие“, както и редица други странични улици, бяха сред оцветените в оранжево улици и ако не внимавах, можеха да пробудят у мен любовната болка.“<sup>48</sup>

Името на проникването, на познанието, на докосването до истинския образ и любовната болка и тук също е червеният цвят. Памук кадрира романа си като движение, пътешествие на съзнанието, спектакъл. В едноименното есе на любимия му Калвино „Романът като спектакъл“<sup>49</sup> авторът обяснява значението (чисто визуално, спектаклово, допълващо, а не протезиращо значенията, разбира се) на Дикенсовите романи и ролята на художниците Крукшанк и Браун, с които Чарлз е бил в твърде сложни отношения. Писателят сам поставял винетки и графики в текстовете си и така ръководел илюстратора посредством накъсването на главите. Знае се, че е имал слабост към комедийния театър и сам практикувал формата на литературното четене-рецитал (в който публиката е заплащала, за да го чуе!). Дикенс директно сондирал нагласите по отношение поведението на някой персонаж, например, и решавал дали той да живее или да умре. Така романът придобивал колективен характер, събирайки читателските очаквания, които сюжетът е представял като автори намерения. Романът се разигравал буквално като спектакъл. Застиналата спектакловост пък изразявали картините и гравюрите на художниците. Точно обратното на това, на което пък Флобер разчитал – на „невъзможността за изразяване“<sup>50</sup>.

---

47 Първите кадастрални схеми, правени с фотоапарат са обект на твърде любопитни футуристични разкази. Самите фотографии са били футуролози, в този смисъл безкрайно интересно звучат разказите на Феликс Надар „Когато бях фотограф“ и „Фотограф аеростатик“, в които той обяснява своя първи опит да направи кадастрална карта на Париж, заснет от балон. В този опит му съперничи един футуролог - Пол де Мере и г-н Андрю, в чиито фантастични бълувания днес ние разпознаваме нашето настояще. – Виж: Nadar 1900. Nadar. Quand j'étais Photographe, Paris, Ernest Flammarion. Виж още анализиранията от П. Шуликов ситуация около раждането на фотографията като пълноценно класическо визуално изкуство в книгите му: „Удивителната фотография“ и нейният удивителен XIX век Теоретически рефлексии върху фотографията, 2016, Фабер, ВТърново.; Шуликов, Пл. Σήματ αναγνώοντος Разпознаване, познание, медии. Фабер, ВТърново, 2016.

48 Памук, О. Музей на невинността, София, Еднорог, 2009, с.195-196.

49 Калвино, И. Романът като спектакъл. – В: Невидимите градове, есета, София, Нар.култура, 1990, с.198.

50 Калвино, И. Романът като спектакъл,..., с.199.

Подобен вид спектаклова иронична визировка притежават и авторовите графики, комикси, автоизображения на художествения смисъл в съвременните романи. Памук нееднократно ще коментира в своите есета и интервюта, а и ще вписва в художествената плът на сюжетите си (на романа „Музей на невинността“, на „Истанбул“ и др.) функциите на романа-комикс и романа подлистник. Героите му четат и разглеждат комикси в захлас, рисуват, чертаят, пишат и гадаят...

Самият Памук разсъждава върху важността от оформление на кориците на книгите. „Романист, който не си представя корицата на книгата, която пише, е приключил с възпитанието на чувствата си, станал е по-зрял, но е изгубил онази чистота, която го е направила писател”<sup>51</sup> – категоричен е той. Стремежът е чрез рисунките да се възвърнем към чистотата, към изгубената си „невинност” на художник-разказвач. Към наивния художник? Или сантиментално-разсъдъчният, който е по-мъдър, който си представя и без да рисува... Тогава обаче защо ли не можем да си представим „Сантиментално пътешествие” на Стърн без гравюрите-комикси с приключенията на „бедния” Йорик? „Театрите” на Дикенс - без спектаклите в Шекспировите пиеси? „Одисея” без песните-разкази на сирените? Приказките на Шехерезада – без отделните приказни истории, овъншлили, визуализирали основния разказ. Той палимпсестно може да бъде изстърган. А може и да не бъде. Не можем да си представим цялото, същността на онова, което Калвино нарича всъщност „равнища на реализма”.

Ясно е, че в симбиозата между наивния и сантименталния писател се търси изящната прямота на изкуството. Защото пък и „детайлното изобразяване на лицата на героите е неприемлива атака срещу силата на читателското и писателското въображение”, предупреждава Памук. А корицата е именно онзи знак, онази емблема-вход и „преход към света на книгата и обикновения свят, в който живеем”<sup>52</sup>. Картинките обаче, съпровождащи текста извътре, са друго нещо. Сам художникът Памук избягва да обрисова в графики и комикси своите така ярко по-скоро визуализиращи текстове, без да пренебрегваме, разбира се, някои негови постмодерни графични предизвикателства като собствените му автопортрети-графики от есетата „Няма да ходя на училище”, „Когато Рюя е тъжна”, „В безмълвието на нощта, когато се надигна от леглото”<sup>53</sup>, както и графиката-проект за място за печат на влюбените в романа „Музей на невинността”<sup>54</sup>. Предпочитанието на Памук към сантименталния писател-разказвач е повече от видно. Още повече, че отказът от собствени картини, графики и въобще визуални следи на вербалното въображение пък Умберто Еко категорично удостоверява в максимата творецът не бива да оставя следи, а именно: *творецът никога не трябва да оставя интерпретации на своите произведения*. Ако е ироничен постмодернист, той може и да си позволи лука да се подиграе, например с безсънието на читателя на „Бдение над Финеган”<sup>55</sup>, или пък - на фетишизма и вехтошарството на читателя на „Музей на невинността”, на лакомията на читателя на „Старосветски помешчици”, на педофилските наклонности на четящия в страстно упоение „Лолита”.

Да, съществуват различни автори типажии, твърди Памук: „ще нарека първите *вербални писатели*, а вторите – *визуални писатели*.”<sup>56</sup> Вербалните работят по сюжета и неговите твърде заплетени нишки и обрати; върху диалога и парадоксите на мисълта, върху думите и понятията. Визуалните извайват образи, пейзажи и предмети; визии; „мирис, звук, вкус и докосване”. И Памук визуализира активно, признавайки, че „писането е процесът на визуализиране на конкретна картина, конкретна сцена като поредица от филмови кадри, всяко изречение като

---

51 Памук, О. Девет бележки за кориците на книгите.- В: Други цветове, София, 2011, с.133.

52 Памук, О. Девет бележки..., с.133.

53 Памук, О., Живот и безпокойство. – В: Други цветове, София, 2011, с.37, 51-52, 67.

54 *Музей на невинността – за еднократно ползване*. В специално оградено пространство се поставя печата на входа на истинския музей. Печатът е розова пеперуда, това е формата на изгубената обещана на Фюсун. - Виж в романа Музей на невинността, изд.Еднорог, София, 2009, на с.617.

55 Виж: Еко, У. Изповеди на младия романист, ..., с.32-33.

56 Памук, О., Наивният и сантименталният писател, с.78-79.

картина.”Всеки мислен образ е като „нагласен на фокус”.<sup>57</sup> И това е така, защото по думите на Хораций, поезията е като живописца, но развиваща се във времето (а това го допълва Лесинг).<sup>58</sup> Така, „картината ни показва застинал във времето момент, романите ни представят хиляди застинали мигове, наредени един до друг.”<sup>59</sup>

По същия начин, по който влизаме между страниците на романа, в дома на Болконски, в купето на Каренина, в градчето Верьер, по същия начин „ни се иска да влезем в картината”.<sup>60</sup> И не просто поезията обяснява картината. Това, което древните са наричали *екфразис* – думите, които активират визуалното въображение на реципиента, му позволяват да обсъжда с помощта на примери визуалната творба, да я описва и разказва – днес е възможно да бъде сбъднато и без думи с помощта на фотографията и модерните технологии. Впрочем, случаите Бош-Илсинк; Калвино-Дьолакроа го демонстрират наяве. А също и случаите: Памук-Музеят, Памук-миниатюристите. Картината може и да не бъде само застинал миг. А романът – не просто поредица от застинали мигове, а три- или дори пет-седем-измерно изображение на анимирано платно. Романът се превръща съвсем буквално в спектакъл. Изпитваме наслада да виждаме с помощта на думите – обяснява простиичко Памук, и това проличава както посредством изкуството на романа, така и чрез медийната сила на словото в един, наглед така невъзможен дискурс като радиопредаването, да кажем. Насладата е реципрочна, макар и абсурдна, в това да слушаш директно предаване на футболен мач, или предаване от мястото на живописно събитие, например карнавал, парад, манифестация, прайд.

В границите между истинския или имагинерния визуален свят Памук естествено намесва изкуството на фотографията. Копия, отпечатъци, репродуцирането на улики, следи и обстоятелства – с това се занимава и фотографът-криминалист, и... разказвачът на дълги, авантюрни или лирични, във всеки случай заплетени романови истории. Подобно на криминално разследване, „предметите, думите, диалозите, всичко видимо” се превръща в неминуем обект на романа и неговия „пейзаж”.<sup>61</sup> Така е и когато става дума за *роман-антиквариат* (такъв е романът на Балзак, на Пруст, на Перек и Сартр), но и за *роман-атмосфера* (такъв е Калвино, Еко). Това е така при цялата (не)осъзната недостатъчност на вещността (Хайдегер) на което и да е произведение на изкуството, жадно за участието на рецептивното въображение. И също както престъпникът се връща рано или късно на мястото на престъплението, така и писателят постоянно кръжи около местата и вещите на своите сюжети.<sup>62</sup> А читателят поема гигантския дял от престъпната вина, обикаляйки с томче в ръка култови места от своя любим роман: уличките, булевардите и площадите, автобусните спирки и магазинчетата; купува си вестника, който героите четат; пие чая, който героите пият; гледа филма, който героите обичат да гледат... Така романът се превръща в продукт на осъзнатата гордост и наслада – персонална, но и общностна. Памук е твърдо убеден в тази функция на литературата.

В „Наивният и сантименталният писател” Памук надраства постмодернизма, спрямо който и без друго никога не е бил особено привързан и към който никога не се е отнасял особено сериозно. Памук преодолява предразсъдъците му да бъде на всяка цена ироничен. Той може да си позволи лукса да бъде тъжно-философски, дори лирико-мелодраматичен в своето наивно търсене на истината и смисъла. Просто защото те съществуват. В тази книга на Памук става дума за вербалните и визуалните писатели и щастливата среща между тях. Оказва се, че все пак има

---

57 Памук, О. Наивният и сантименталният писател., с.81.

58 Виж: Хораций „Поетическото изкуство” и Лесинг „Лаокоон”.

59 Памук, О. Наивният и сантименталният писател, с.64.

60 Памук, Наивният и сантименталният писател, с.85.

61 Памук, О. Наивният и сантименталният писател, с.91.

62 Симптоматична в този смисъл е историята на романа „Музей на невинността” и изграждането на истинския Музей на романа от писателя. Писан повече от десет години, този роман на Памук от самото начало е замислен паралелно и с бъдещия музей и той сам броди по антиквариати и сергии на улични търговци, събирайки, купувайки, колекционирайки вещи, които визуално да обезсмъртят-онагледят разказаната от него история за любовта на Кемал и Фюсун.

меродавни рецепти за творчество, за писане на добра литература. Мисията на вербалния и на визуалния разказвач е реципрочна на съотношението между наивитета и сантимента вътре в него. Общата им цел обаче е една – заровени в уликите на постъпки, вещи, лица и характери, да намерят центъра на романа. Не е лесно обаче, защото „той прилича на светлина, чийто източник си остава неясен, но осветява цялата гора”<sup>63</sup>. В търсенето на центъра на романа непрестанно се приближаваме и отстъпваме от собствената си нарисувана картина, блуждаем в различни, несвои гледни точки и ракурси, търсим себе си в други, а погледа си – в нечий друг. „Да напишем роман означава да създадем център, който не можем да намерим в живота или света и да го скрием в пейзажа – все едно играем въображаема партия шах с читателската публика. (...) означава „да намерим пътя до заешката дупка” и това не е игра, която се играе напосоки”<sup>64</sup>.

Три века след Лесинг, днес, в епохата на визуално-виртуалното съществуване на словото и книгата, отново подхващаме старият Лесингов дискурс за границите между живописца и поезията. За палимпсестния характер на нарацията и познанието в екранните образи, в дисплейните платна, които само с едно движение на ръката и пръста разместваме, съживяваме и убиваме. За предизвикателствата на и обратния път към екфразиса <sup>65</sup> – от Омир до изобразителното изкуство и цифровата фотография, до постмодерния колаж и ... след това. „Наивният” и „сантименталният” писател, взети заедно, правят съвършения писател. Този, който непрестанно се вслушва в своя мъдър, макар и по-малък брат – „емпиричния писател”<sup>66</sup>, толкова незначителен, но съвестен черноработник на полето на литературата. Той събира предмети, купува, пътешества, открива истинския замък Иф на Монте Кристо и огражда входа към килията му със златно шнурче, за да е отворена винаги за посещения от туристи-читатели. Защото писането, подобно на проектирането, рисуването, снимането (за разлика от четенето) не е неограничено.

Борхес някога оприличил романа на Джойс „Одисей” на катедрала. Пруст е обмислял на нарече „По следите на изгубеното време” с различните части на катедралния храм – твърди Памук – олтар, притвор, кораб, апсида и т.н. А какво да кажем тогава за собствените му романи? Ако трябва да ги оприличим на сгради – това са домове за живеене - къщи, вили, кооперации или музеи. Топли пространства, не катедрали. Бихме ги разчертали кадастрално, тъй като техните траектории вървят неотлъчно по улиците и булевардите на Града Истанбул. Те са онези огледала, за които говори Стендал: „un miroir qu`on promène le long d`un chemin”... Те отразяват и оглеждат дългата пътека на времето – човешкият живот и живота на разказа, те всъщност се оказват твърде дълги. Тези огледала помагат на човека да открие себе си, „да се почувства у дома в света.”<sup>67</sup>

---

63 Памук, Наивният и сантименталният писател., с.134.

64 Памук, Наивният и сантименталният писател., с.144-145.

65 Еко определя екфразата като „жанр в класическата литература – внимателно описание на даден образ, картина или статуя”. – В: Еко, У. Изповедите на младия романист, ..., с.20.

66 Еко, У. Изповедите на младия романист, ..., с.52.

67 Памук, Наивният и сантименталният писател., с.135.



