

## SMISAO KRAJA U ROMANU *SNEG* ORHANA PAMUKA

Roman *Sneg* (2004) Orhana Pamuka okončava se plačem pripovedača, autorovog fikcionalnog dvojnika, „Orhana Pamuka“. Ovakav kraj, koji upućuje na događaje koji su se zbili pre pisanja romana, priziva niz ozbiljnih pitanja. Koje reči zamenjuje plač? Zašto se smisao kraja slio u pripovedačeve suze? Da li je plač izraz puke sentimentalnosti, trijumf iracionalnog ili pak nešto treće? Da li je na koncu romana reč o iskustvu sublimnog, dakle o onom obliku iskustva koje se ne može rečima opisati. Ali koji bi onda sadržaj tog iskustva bio, odnosno kako bismo ga mogli dokučiti? Na ta pitanja bi trebalo da odgovori roman koji se okončava plačem, i koji deluje kao da je napisan nakon što je plač obustavljen. Da li je pisanje romana desublimacija sublimnog, baš kao metafora hemijskog procesa označenog ovim imenom?

U kretanju ka mogućim odgovorima na postavljena pitanja, obratimo najpre pažnju na paratekstove, koji funkcionišu kao uputstva za čitanje.<sup>1</sup> Rečita su četiri epigrafa romana: na prvom mestu su stihovi Roberta Brauninga koji govore o brisanju granica između čvrstih binarnih opozicija („pošten lopov“, „nežni ubica“, „sujeverni ateista“) – ovo je i inače karakteristika Pamukove poetike, setimo se romana *Bela tvrđava* koji je remek-delo o blizanaštvu, o zameni i nestabilnosti vladajućeg (ili možda svakog konačnog) razumevanja identiteta. Zatim sledi odlomak iz *Parmskog kartuzijanskog manastira* u kojem se politika u književnosti prikazuje kao „pucanj pištoljem usred nekog koncerta“, kao *punctum* koji remeti uobičajena očekivanja, a vezan je za govor o ružnim stvarima. Ovde je, kao i u prethodnom slučaju, potrebno biti oprezan, jer moderna književnost ne može bez politike, no u *Snegu* je reč o ispostavljanju političkog kao aktuelnog, tekućeg, neposrednog i nečeg što izmiče ljudskom poimanju, ali je nužno da se poima. Pucanj se u romanu doslovno dešava usred pozorišne predstave kako bi pobudio repolitizaciju ljudi. U tom smislu, *Sneg* uistinu jeste politički roman koji pokušava da izrazi postojeće probleme i konflikte u turskom društvu u kontekstu sredine i druge polovine devedesetih godina prošlost stoleća.<sup>2</sup> Nakon toga čitamo treći epigraf: odlomak iz beležnica Dostojevskog u kojem se tvrdi da prosvetiteljstvo sebe stavlja ispred naroda (ispred principa narodnosti), uz neminovno nasilje koje iz tog nadređenog položaja proističe, dakle reč je ovde o napetostima između prosvetćenosti i demokratije, odnosno između imunizacije i mnoštvenosti. Konačno, čitamo rečenicu iz romana Džozefa Konrada, *Očima Zapada*: „Zapadnjak u meni bio je uznemiren.“ Poznato

<sup>1</sup> Orhan Pamuk, *Sneg*, prev. Ivan Panović, Beograd: Geopoetika, 2007, str. 9. U daljem tekstu broj stranica u zagradama odnosi se na ovo izdanje.

<sup>2</sup> Ian Almond, *The New Orientalists: Postmodern Representations of Islam from Foucault to Baudrillard*, London, New York: I. B. Tauris, 2007, str. 111.

je da je Pamuk često ironičan prema čistim kategorijama. U razgovoru za *Paris Review* iz 2005. godine, on govori o tome kako u Istanbulu dvadesetih godina prošlog stoleća nastaje ključna „civilizacijska“ greška. Naime, zbilo se jukstaponiranje umesto prožimanja Istoka i Zapada: „Nisu nastojali da stvore kulturu Istanbula koja bi bila organska kombinacija Istoka i Zapada, već su samo stavili istočne i zapadne stvari jedne pored drugih.“<sup>3</sup> On nastoji da „zamuti“ čvrste kategorije, bilo da one potiču sa jednog ili drugog kraja sveta, a to „zamućivanje“ se u romanu *Sneg* mora posmatrati i na planu izraza i na planu sadržaja. Kako to na jednom mestu umesno primećuju Mario Vargas Llosa: „Pisci moraju da se procenjuju kroz ono što pišu i nikako drugačije, jer pokušati uvesti u književnu analizu kriterije kao što je mesto prebivališta (ili nacionalna, politička ili verska pripadnosti, ili rasa) može da vodi samo u proizvoljnost i zbrku.“<sup>4</sup> Naravno, Pamuk dobro zna da postoji politika književnosti, kako zbog nekontrolisanog delovanja jezika, tako i zbog njegovih polifonijskih potencijala, ali isto tako zna da je lokalna boja najbolja za izražavanje širih pitanja književnog i intelektualnog izraza.

Zaplet romana povezan je sa nizom događaja u snegom okovanom (i izolovanom) provincijskom gradiću Karsu, uronjenom u sukobe između sekularizma i religije. Očigledno je da nas maločas navedeni paratekstovi vode u različitim pravcima, ali i da roman izrasta iz njih: u njemu se zaista remete obrisi naših uobičajenih predstava, govori se o politici, o tenzijama prosvetljenosti i narodnosti (shvaćene u kompoziciji romana pre kao mnoštvo koje se ne može kontrolisati, nego kao narod u „prosvetiteljskoj“ paradigmi 19. stoleća) i, naposljetku, roman govori o nemiru, o velikom nemiru koji se uvlači u srce i dušu nakon njegovog čitanja, kao i nakon dešavanja istorije koje je u njemu izraženo. Po svemu sudeći uverljivo dočarana, lokalna boja je ipak, kako se čini, sporedna, jer Pamuk pokušava da govori o procesu koji je paradigmatički za „izvoz“ evropskih ideja na druge kontinente, kao i na sve ambivalencije koje nastaju prilikom „uvoza“ takvih ideja. Ali, naravno, ne govori se samo o tome, jer se u romanu vrlo vešto estetsko iskustvo uvlači u biće političkog. *Sneg* jeste politički triler koji se bavi sukobima sekularizma i islamizma u Turskoj, ali ovde postoji još nešto, nešto više u književnom i intelektualnom smislu: to je pitanje kako pronaći odgovarajuću vezu iskustva i umetnosti, sirovosti života i njegovog estetskog oblikovanja i dočaravanja.

Roman se, kao što je poznato, kreće od tišine snega do prekomerne buke istorije. *Sneg* nudi odgovore u obliku nečega što će čitalac teško razumeti, ali nečega što je temelj samoga teksta i doživljaja sveta u njemu sadržanog. Pamuka, kao što je već istaknuto, u romanima zanima zamagljivanje čvrstih kategorija i opozicija, kojima se barata u javnosti i koje učestvuju u pojednostavljujućoj deobi čulnog – i koje u savremenom svetu postaju sve prisutnije i agresivnije, ako ne čak i dominantne. Vitalna tačka koja zanima romanopisca nisu gotova rešenja, jeftina didaktika ili pak politička propaganda, već uslovi života i ideoloških ispoljavanja, tekstualnost se tka oko različitih uslova: uslova ljubavi, delovanja, mišljenja.

---

<sup>3</sup> Razgovor je dostupan na <https://www.theparisreview.org/interviews/5587/orhan-pamuk-the-art-of-fiction-no-187-orhan-pamuk>.

<sup>4</sup> Mario Vargas Llosa, *La utopía arcaica: José e María Arguedas y las ficciones del indigenismo*, Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1996, str. 43.

*Sneg* tako pokazuje da ljudski svet neprekidno postaje. Veliki deo političke misli, nadahnute prosvetnošću, polazi od premise o svesnom i racionalnom pojedincu koji slobodno praktikuje svoja politička ubeđenja. Ničeova genealogija, koja u odnosu na prosvetnost deluje na podzemni način, odavno je to osporila: pojedinac vrši veoma mali broj autentičnih i stvarno nezavisnih izbora. Roman *Sneg* mnogo govori o tome kako ljudi, nasuprot ideji o racionalnosti, mogu da govore i nešto u šta ne veruje, a da taj govor ima posledice kao da u to veruju.<sup>5</sup> (Na diskusiju o prosvetnosti i racionalnosti ćemo se vratiti na kraju teksta.)

Glavni junak romana je pesnik Kerim Alakuşoglu – Ka. On dolazi u Kars – opisan kao „najsiriomašnija, najzaboravljena oblast zemlje” (29) zbog opštinskih izbora i žena koje vrše samoubistva (16).<sup>6</sup> Prema Kaovima saznanjima, bilo je šest takvih slučajeva (istorijski događaji koje Pamuk ovde prerađuje zbili su se zapravo u gradu Batmanu).<sup>7</sup> Kafkijanska atmosfera vlada tokom susreta s gradićem u Anadoliji, što pobuđuje nedoumice u subjektu koji nosi kafkijanski nadimak: „Da li to na ulicama nikoga nije bilo zbog snega, ili pak na zaleđenim trotoarima ionako nikoga nije bilo?” (18). Deca se igraju „polomljenim plastičnim igračkama (autićima, lutkama s jednom rukom otkinutom), bocama i praznim kutijama od lekova i čaja, naspram peći na drva stalno džaranih ne bi li se ugrijalo, grejalica napajanih bespravno uvedenom strujom, i utišanih, ali trajno uključenih televizora” (23). Kaa plaši i zbunjuje to „kako su samoubistva, bez najave i ceremonije, tako iznenadno prodrli u običan, svakodnevni život” (24). Njega na početku priče zanima pre svega nasilje kao deo svakodnevice ili, tačnije, nasilje kao svakodnevica: „U svim je tim pričama način prelaska između uobičajenog životnog toka i smrti imao nekakvu naglost i beznadežnost koje su općinile Kaa” (25). Kaa čudi „to što su devojke jedva uspevale da za samoubistvo nađu potrebnu intimu i vreme” (27), jer one uvek dele sobu sa nekim, nemaju nikakvu privatnost. Naravno, Pamuk u romanu oprezno afirmiše ideju da je zapravo teško prodreti u prave razloge samoubistva (ako je to uopšte moguće).

Ali, ko je Kerim Alakuşoglu, zvani Ka? On je, u stvari, iz sasvim drugačije priče od one u koju su smešteni žitelji Karsta. On potiče iz dobrostojeće republikanske, sekularne porodice iz centra, iz Istanbula (a ne sa periferije): „U detinjstvu je za Kaa siromaštvo bilo mesto gde prestaju granice ‘doma’ i njegovog buržuskog života na Ništantašu, koji su činili otac advokat, majka domaćica, ljupka mlađa sestra, odana služavka, nameštaj, radio i zavese (...)” (29). Ka je, prema jednom tumaču, tipičan predstavnik „ideološkog sekularizma koji se obično vezuje za transnacionalne elite s kraja 20. veka, premda je osobeni splet verovanja, praksi, tekstova i zajednica koje on ima na umu specifičan za njegov kulturni okvir”.<sup>8</sup> Stoga Ka po dolasku u Karst sasvim očekivano postavlja pitanje: „Zašto se svi posvećuju veri?” (48) Junak će na to pitanje dobiti odgovor, koji nas odvodi u prostore bitne veze između socijalne i verske problematike. „Sociološki” odgovor na njegovo pitanje daje Svila:

---

<sup>5</sup> Moto ovakvog postupanja može biti sledeća rečenica, koja se pritom odnosi na pesnika Ka: „Zašto je rekao da će ići kad to uopšte nije želeo?” (382).

<sup>6</sup> U stvari, postoji i treći razlog, ili treći čitalački ključ, pored političkog i istražiteljskog, a to je ljubavni zaplet: „U njemu jeste postojala jedna trezvena želja da se ludo zaljubi, to je znao” (127).

<sup>7</sup> Videti Abdurrahman Altındag, Mustafa Ozkan, Remzi Oto, “Suicide in Batman, southeastern Turkey”, *Suicide and Life-Threatening Behaviour*, 35 (4), 2005, str. 478–482.

<sup>8</sup> Justin Neuman, *Fiction Beyond Secularism*, Evanston: Northwestern University Press, 2014, str. 3.

*(...) većina muškaraca iz ovog grada Karsa veoma dobro zna da niko u Turskoj ne može biti bedniji, siromašniji i neuspešniji od njih. Tako ti naposljetku poveruješ, isprva u šejha, a potom u islam, koji si bio naveden da zaboraviš. A to nije tako loše kako to iz Nemačke izgleda, ili kako to tvrde sekularni intelektualci. Postaješ poput svih, ličiš na svoj narod, makar malo se oslobađaš nesreće (108).*

Ovde je glavni argument za religiju izgradnja zajednice, a upravo taj argument pogađa Kaovu usamljenost i duboke unutarne nemire i nezadovoljstva. A pogađa i njegovu žudnju za pripadanjem: „I dok je sneg nečujno i istrajno padao, baš kao da pada u snovima, putnik do prozora, pročišćen doživljajem čednosti i čistote za kojima je godinama žudno tragao, vedro je poverovao da bi se u tom svetu mogao osećati kao kod kuće” (14).

Ka je pre svega pesnik, biće koje je u stanju da nasluti dramu odnosa pojedinca i zajednice, čak i onda kada nije u stanju da je osvesti. Poezija se u romanu javlja usred surove proze sveta, što govori ponešto i o uslovima same književnosti. Dešava se nešto nenadano: tu, u Karsu, Ka počinje da piše pesme, jer se u njega paralelno uvlače poezija i strah jer, kako kaže Hande, tišina je u Karsu tolika zato što se njegovi žitelji plaše čak i sopstvenog glasa (146). Estetsko i političko se u *Snegu* prožimaju, više ne postoje dve ravni upisivanja, to je jedan svet u koji se upisuje Ka, a to će docnije fascinirati naratora romana, „Orhana”. Čulni doživljaji konvergiraju ka istoj ravni – revolucija, ljubav i poezija čine da Kaov život osvoji kontingentnu mogućnost slobode i proplamsaja smisla kraja koji bi bio iskorak iz samoće. Pesnik pesme ne stvara, već otkriva i postavlja ih na grane pahulje, koju ćemo upoznati u poodmaklom delu romana u vidu dijagrama – koji je takođe ključ za čitanje romana. Taj ključ je potreban zato što je Pamuk naslednik modernističke romaneskne kritike kauzalnosti karakteristične za realizam. Naime, od početka Ka oseća pluralitet i nesvodivost sveta: „Sve te uspomene međusobno nisu imale nikakve veze i Ka je sasvim jasno uviđao da je život, izuzev zaljublivanja i trenutaka osećanja sreće, tek običan niz međusobno nepovezanih, besmislenih događaja” (264). Ako je poezija pokušaj oživljavanja trenutaka bez pridavanja „velikog”, ali lažnog narativnog smisla životu, onda je u stvari svaka pahuljica „unutarnja mapa” čitavog čovekovog života (412). Reklo bi se stoga da u romanu postoje dva snega: aktuelni, „stvarni”, neposredni, empirijski sneg koji neprestano pada u Karsu i izoluje ionako zabačeni kraj Turske, ali i sneg imaginacije koji sadrži i otkriva pesničku tajnu. Zato se i zbirka koju je napisao, taj nepronadjeni rukopis zove isto kao i roman – *Sneg* (285).

Upoznajući Kaa, upoznajemo i provincijski grad Kars, u kojem postoji samo jedan semafor (330) i u kojem, kako kaže narator, žive mrzovoljni ljudi koji su digli ruke od života (67). U gradiću vladaju siromaštvo, strah, usamljenost i ogoljenost života (270), nekakva „zabavna beda” (156). Nedžip će reći kako „u Karsu jedino glupaci i zlikovci mogu da budu srećni” (155). U ovom mestu svi bez izuzetka gledaju meksičku telenovelu *Marijana*, a vesti se pišu pre nego što se događaji o kojima one govore uopšte dogode. Taj grad će Kaova ljubavnica Svila u jednom trenutku prikladno nazvati „Avetgrad” (434). Saznajemo i da se u Karsu može pronaći čak i sam kraj sveta:

*Blato duž prolaza, s prvog sprata banke obasjavala je ljubičasta fluorescentna svetlost. Da niko ne bi pomislio da je ulica, negde na sredini je postavljen crveni znak „zabranjen ulaz”. A na kraj*

*prolaza, za koji je Fazil, inspirisan Nedžipom, rekao „ovo je kraj sveta“, bilo je jedno drvo bez lišća, u mraku, i upravo dok smo ga mi gledali, na trenutak je postalo jarkocrveno, kao da plamti (458).*

Pamuk vrlo uverljivo dočarava lokalnu boju ovog kraja sveta u kojem će Sunajev „pozorišni puč“ stvoriti atmosferu „novog početka i promene u dosadnom životu“ (243). Po vremenu se, zahvaljujući izuzetnom osećaju za detalj (u duhu Bartovog „učinka stvarnog“), javljaju groteskne slike stvarnosti, od danteovskog naziva poslastičarnice („Novi život“, 50), do neobičnih jukstaponiranja u skromnim vidovima prostornog uređenja u Karstu: „Kao i u svim drugim čajdžinicama, restoranima i hotelskim salama u Karsu, i ovde su na zidovima visile panorame švajcarskih Alpa, a ne okolnih planina kojima su se Karšani ponosili“ (49). Na delu je majstorska ironija, ali nju prati i afirmacija, odnosno neprestano ukazivanja da postoje različite raspodele čulnog sveta koje se ne mogu lako svoditi jedna na drugu.

Kako je primećeno, Pamuk je „odabrao Kars kao mesto radnje romana zbog njegovog statusa jedinstvenog palimpsestnog graničnog grada, u kojem postoje tragovi jermenske, otomanske, ruske i konačno turske vladavine.“<sup>9</sup> Pozadina je melanholična, jer se neprestano u romanu sluti problematična opštost istorijskih zbivanja: „U Karsu je negda živela jedna dobrostojeća srednja klasa, koja je u konacima što su Kaa, makar izdaleka, sećali na njegove godine dečastva, pravila balove i priređivala prijeme koji su trajali danima“ (31). Ne postoji zaštićeni svet: načelno govoreći, kao što je iščezla srednja klasa u Karsu ona može, uprkos njenoj veri u univerzalnost, iščeznuti bilo gde i bilo kada. Krhkost sveta i *sic transit gloria mundi* teme su koje okupiraju Pamuka, ali ne u crno-belom ključu, a svakako ne i u onom moralističkom ili nostalgijom, već pre kao kritika konstitutivnog elementa svih raspoloživih društvenih i političkih projekata usmerenih na *status quo*. Konačno, Kars je za Kaa mesto lične utopije i ličnog promašaja i konačnog pada, za naratora „Orhana“ to je mesto potrage za sobom i za pričom, dok je za autora, Orhana, Kars povlašćeni prostor, đavolovo igralište u kojem može da ispituje i cedi vrijeme svojstvene projektu prosvetljenosti koji prati zanimljiva romaneskna eshatologija: „I u tom napuštenom gradu koji je sećao na tišinu *posle sudnjeg dana*, padao je sneg“ (276; podvukao V. G.).

Kad, nakon što smo govorili o glavnom junaku i mestu radnje, postavimo pitanje ko je narator romana *Sneg*, najbolji odgovor nalazimo kondenzovan u jednoj rečenici: „Ali me je to bolno podsećalo na jednu drugu moju osobinu: na to da sam ja samo romanopisac jednostavnog duha, koji poput nekog činovnika radi u tačno određeno vreme svakog jutra i svake noći, nasuprot Kau, koji je bio istinski pesnik, sposoban da život živi onakav kakav je i kako mu se prohte.“ A posle ove rečenice sledi još jedna važna metafikcionalna neodređenost: „Možda sam zbog toga ja prijatnim tonovima obojio pripovest o tome da je Ka u Frankfurtu imao uređen svakodnevn život, da je svakoga jutra ustajao u isto vreme, prolazio istim ulicama, sedeo i radio za istim stolom u istoj biblioteci“ (453). Ka je blizanac, a tema blizanaštva biva pojačana naratorom, Orhanom. Ali i tu postoji dvojstvo. S jedne strane, priča glatko teče kao kvaziistorijski događaj (ravan političkog trilera). S druge strane, postoje metafikcionalni indikatori koji se vezuju za naratorove komentare o vlastitoj tvorevini, razbijanje linearnosti priče i temu blizanaštva sa Ka (njih dvojica poznavali su se 27 godina [163]). Utvara mrtvog prijatelja čini naratora nespokojnim (460), i on nastoji da rekon-

<sup>9</sup> Isto, str. 151.

struiše njegov život, kao i pesničku zbirku koju je ovaj napisao u kolridžovskim iznenadnim napadima nadahnuća tokom boravka u Karsu. Ali Ka svakako nije „otkriće“, re-kreacija, već i kreacija, tvorevina Orhana pripovedača; pripovedač je u Kaa uneo deo sebe, kao što je u sebe uneo deo Kaovog senzibiliteta: „Sećam se da sam o Kau i ljubavi koju je on prema Svili osećao pokušavao da govorim kao da je to moja priča“ (418). Pamuk u svom poznatom maniru udvaja likove, slike, priče, čak i književne rodove – poeziju i prozu; čak se i sama poezija (kao uostalom i proza) udvaja unutar lika: „Pesmu je smatrao lepom jer je mogao da je čita kao što bi čitao pesmu koju je napisao neko drugi“ (116).

Osim toga, narator je nalik autoru, Orhanu Pamuku, tako da nas ovaj roman, uz rezerve prema određenim konvencijama o kojima istrajno govori savremena teorija, poziva da izjednačimo autora i pripovedača (što znači da ovde srećemo čak tri pisca: autora, naratora i pesnika). U nelinearnoj naraciji, tek pri kraju romana saznajemo da je narator otišao u Kaov stan u Frankfurtu u kojem je ovaj proveo poslednjih osam godina života, a četiri godine nakon boravka u Karsu, odnosno četrdeset i dva dana po njegovoj smrti (276). Time se stvara inverzija linearnog vremena, gde je početak priče u stvari vremenski daleko od uvodnih rečenica romana koje govore o čoveku koji u autobusu sedi odmah iza vozača i razmišlja o tišini snega. U stvari, moglo bi se čak tvrditi da se narator nalazi u skrivenoj srži priče koju prikriva omotač priče o Kau i o Karsu, naročito ukoliko interpretativni akcenat stavimo na teme ljubavi i drugosti:

*Možda smo stigli do srži naše priče. Koliko je moguće da razumemo one što u patnji, nemanju i mučenjima žive mnogo dublje nego mi? Ako razumeti znači staviti se na mesto od sebe drugačijeg, bi li svetski bogataši, i vladari, ikad mogli razumeti milijarde ubogih? Koliko bi romanopisac Orhan uopšte mogao da sagleda mrak u teškom i gorkom životu svog druga pesnika? (288)*

Roman je proizvod „naknadne pameti“, ali i imaginacije naratora: „Nepovezana priča o izgubljenom knjizi pesama mog dragog prijatelja u trenutku mi je pukla pred očima kao sasvim drugačija priprema što sija nekom produbljenom strašću“ (377). Da li se pripovedač baš toliko razlikuje od pesnika, ili se ljudi toliko razlikuju da je među njima istinska komunikacija nemoguća? Ili je nemoguće do kraja ispričati bilo koju priču? Da li je Pamuk antropološki pesimista ili optimista? Činjenica je da se sam narator, u pokušaju razumevanja pesnika, kreće njegovim tragovima u snegu (odnosno, u *Snegu*), uključujući i pažnju koju je ovaj poklanjao Svili, kojoj je čak dodeljena uloga osmišljavanja smisla kraja samog romana: „Ta sam Svilina priznanja tumačio kao bliskost koju mi je ukazivala, osećao sam da ću kraj priče, sad već neizbežno, sagledati iz njene perspektive“ (422). Dok hoda ulicama Karsa, posećuje isti kafe, dok ga prati isti pas lualica, narator misli i istovetne misli kao Ka:

*Dok sam izjutra obilazio Kars uzduž i popreko, razgovarao s ljudima s kojima je razgovarao Ka i sedeo po istim čajdžinicama, mnogo puta mi se desilo da se osetim kao Ka. Rano ujutro sam, sedeći u čajdžinici Srećna braća, u kojoj je on napisao pesmu „Čitavo čovečanstvo i zvezde“, i ja, kao i moj dragi prijatelj, zamišljao svoje mesto na ovome svetu (451).*

Na taj način se, usred političkog trilera, spajaju poezija i egzistencije, odnosno „obično“ i estetsko iskustvo. Umesto teme nađenog rukopisa, ovde je pronađeno inventivno rešenje:

pokretač romana je u stvari potraga za rukopisom koji nikad neće biti pronađen, kao i za „subjektivnim“ i „objektivnim“ okolnostima njegovog nastanka.<sup>10</sup> Umesto izgubljenog rukopisa Kaove zbirke pesama *Sneg*, sada čitamo roman *Sneg* koji je proizvod neuspeha u potrazi naratora za pomenutom zbirkom: „Budući da je pesnička knjiga zauvek nestala, ono što ovde imamo nije estetska transcendencija, već stvaranje nečeg sasvim novog. Ka nastavlja da živi, ali kao figura fikcije, kao nešto drugo (...) jer romani, prema razumevanju naratora, ne mogu iznova da dočaraju prototip. Oni mogu samo da govore o tragovima koje Ka ostavlja po snežnim stazama Karsa, kao i o želji naratora da ih prati pre nego što se istope.”<sup>11</sup>

Pamukova pitanja zaista jesu pitanja svakodnevice, ali svakodnevice i njene veze sa krupnim narativima, sa dubinskim strukturama koje je obeležavaju, a među kojima je dominantna vizija apokalipse, odnosno kraja, izražena na različite načine bilo da je reč o ljubavi, ratu, politici ili hipi pokretu. Pitanje kraja je povezano sa pitanjem smisla života, kako nas uverava Kermod na početku svoje knjige: „Ne očekuje se da nam kritičari, niti pesnici, pomažu da pronađemo smisao naših života; oni su spremni samo da pokušaju manji podvig da nađu smisao putevima pomoću kojih nastojimo da damo smisao našim životima.”<sup>12</sup> Kako saznati oblik života u odnosu na perspektivu vremena? Da li živimo u skladu sa obrascem ili u skladu sa činjenicama, ili je dobar deo činjenica već stvar obrazaca i vrsta koje proizvodimo kao pripadnici društva znanja i „podanici“ države znanja? Kako se i da li se pomiriti sa svetom u kojem živimo?

Roman *Sneg* se od početka odvija u senci smisla kraja. Na početku udvaranja Svili Ka je, što je još jedno tipično Pamukovo narativno udvajanje, mislio kako Svila misli sledeće:<sup>13</sup> „Ono što nas spaja, to je što su nam propala životna očekivanja” (49). Perspektiva kraja kao propasti se tako stapa sa perspektivom novog početka, i u priči neprestano osećamo krhkost i prolaznost sveta. Shodno tome, poslednja, devetnaesta pesma u Kaovom izgubljenom rukopisu *Sneg* nosi naslov „Mesto gde se svet završava” (411). Ali ne samo Ka, već su i narator, kao i celokupna zajednica Karsa, deo proizvodnje žuđenog, ali nikad dokraja ostvarenog smisla kraja, ovde povezanog sa političkom teologijom:<sup>14</sup>

---

<sup>10</sup> Po napuštanju Karsa i dolasku u Nemačku, Ka je čitao pesme na književnim večerima, a pesmu „Ljubav” čak šest puta (364). Zelenu svesku, odnosno zbirku *Sneg* je ukrao Kaov ubica (417), čime je omogućeno da se bavimo obrisima nepronađenog rukopisa, u romanu koji nosi identični naslov. Jedna jedina pesma sačuvana je u video-arhivi televizije u Karsu. To je pesma koju je Ka pročitao tokom pozorišne predstave, malo pre nego što je usred dramske igre izbila revolucija.

<sup>11</sup> Gregory Jusdanis, *Fiction Agonistes: In Defense of Literature*, Stanford: Stanford University Press, 2010, str. 98.

<sup>12</sup> Frank Kermod, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction with a New Epilogue*, Oxford: Oxford University Press, 2000, str. 3.

<sup>13</sup> U romanu se često govori o takvom „čitanju misli”, naročito kada je reč o ljubavi među likovima, gde „čitanje” tuđih misli može da vodi i ka nasilju. U pitanju je, zapravo, učitavanje koje ne mora da ima veze sa stvarnom prirodom subjekta, ali koje može da vodi ka autodestrukciji onoga ko u takvom učitavanju stvara snažnu projekciju drugosti. Kad se „stvarnost” lika suoči sa projekcijom i idealizacijom nastupaju razočaranje i neverica.

<sup>14</sup> Videti Todor Kuljić, „Politička teologija: o mogućnosti poređenja upotrebe smrti u teologiji i politici”, *Filozofija i društvo*, XXV (1), 2014, str. 208–218.

*Svi s kojima sam razgovarao živeli su u iščekivanju nekog samopregornog heroja koji bi nas sve izbavio iz nezaposlenosti, siromaštva, nedohoda i zločina, a pošto sam pomalo poznat romanopisac, čitav me je grad procenjivao u odnosu na zamišljene mere tog velikana za kojeg su maštali da će jednoga dana doći, i stavljali mi do znanja da im se ne dopadaju moje mane, s kojima se ja u Istanbulu s vremenom srodio, moja rasejanost i neurednost, moja zaokupljenost poslovima i sopstvenom pričom, moja užurbanost (464).*

Razmišljajući o smislu kraja koji u sebi uvek ima teološki prizvuk, vratimo se sada na odnos Pamukovog *Snega* i prosvećenosti, jer problem prosvećivanja smatramo dominantnim ideološkim ili ako hoćete političko-filozofskim problemom u romanu. Prosvećenost 18. veka jeste reagovanje na logiku uslova (stari režim, crkva, dogmatizam, nasledne privilegije) i pokušaj da se ti uslovi prevladaju. Naravno, prosvećenost je od samog početka obeležena napetostima, sukobima i protivrečnostima.<sup>15</sup> Njena glavna osobina jesu racionalizam i emancipacija kroz odvajanje uma od religije, odnosno neutralisanje religije kao nosioca objektivne istine. Emancipacija sada znači, kao kod Kanta, bezuslovno prihvatanje autoriteta razuma, a pitanje istine „odvojeno je od svoje tradicionalne ontološke osnove (istina obitava u prirodi stvarnog) ka epistemičkoj osnovi gde ona postaje ishod metode mišljenja“.<sup>16</sup> Posledica toga je da se sloboda sve više posmatra kao emancipacija individue, a subjekt kao izvorište svake vrednosti. U razgovoru sa Svilinom sestrom Kadifom, ovo stanovište sažima sam Ka govoreći o Evropljanima na sledeći način: „Za njih je život nešto ozbiljno, nešto što iziskuje odgovornost. A ne kao naš, neprestana borba, ispit patnje. Ali ta je njihova ozbiljnost nešto pozitivno i puno života. Oni poseduju sreću, šarenu a umerenu, kakvi su ti medvedići i ribice na zavesama“ (257).

Evropska prosvećenost saopštila je dijagnozu i uvela osobenu dinamiku kritičkog mišljenja iz koje je izraslo nešto što se može nazvati „strategijama prosvećivanja“, a što će ubrzo, već u savremenoj nemačkoj debati o prosvećenosti, postati krajnje protivrečan proces, jer Kantov izlazak iz nezrelosti (dakle, odrastanje) kao temelj prosvećenosti, uvek „podrazumeva jedan propratni sadržaj koji se tiče ostvarenja određene vizije poželjne odraslosti kao vlastitog rezultata“.<sup>17</sup> Proces je, dakle, od početka ambivalentan, jer, u ovom ključu, biti odrastao s jedne strane uvek unapred znači „prevladati ‘dečje bolesti’, iskoreniti ‘buku i bes’, izlečiti se od samoživosti“;<sup>18</sup> s druge strane, temelj samorazumevanja prosvetiteljstva jeste istraživački poriv koji ne zaobilazi nijedan mogući predmet bez obzira na autoritet koji taj predmet uživa.

Nemački teolog Johan Fridrih Celner već je krajem 18. stoleća primetio da su pred rečju prosvećenost srca i umovi ljudi zbunjeni.<sup>19</sup> Čini se da zbunjenost pred idejama prosvećenosti obeležava aktere romana *Sneg*, pogotovo kad je reč o traženju veza između individualne i kolektivne slobode, kao i individualne i kolektivne religioznosti. Važan sloj romana

<sup>15</sup> Louis Dupré, *The Enlightenment and the Intellectual Foundations of Modern Culture*, New Haven & London: Yale University Press, 2004, str. 14.

<sup>16</sup> Isto, str. 7.

<sup>17</sup> Predrag Krstić, *Strategije odrastanja: prosvećenost i reakcije*, Beograd: Službeni glasnik, 2016, str. 10.

<sup>18</sup> Isto, str. 11.

<sup>19</sup> Isto, str. 48. Videti Johan Karl Vilhelm Mezen, Mozes Mendelson, *O prosvećivanju naroda*, Novi Sad – Beograd: Akademski knjiga – Institut za filozofiju i društvenu teoriju, 2017.



uistinu sadrži nešto od stila pisanja i mišljenja romana 18. stoleća, pre svega u obnavljanju borbe argumentima kroz „učene“, skoro salonske (na trenutke možda i izveštačene, odnosno veštačke) debate koji se odvijaju u zabačenoj turskoj provinciji (a koje su, kako se čini, intertekstualni dijalog Pamuka sa Dostojevskim). U mnogobrojnim raspravama potežu se veoma raznoliki argumenti strategije prosvetavanja kao i njenih protivtokova: roman je palimpsest različitih diskursa.

Osnovni paradoks antiprosvetiteljstva većine Karšana je zapravo utemeljen na pojedinim vrednostima prosvetčenosti, pre svega na agresivnim ispoljavanjima individualizma. Svi bitni akteri u romanu su kritičari autoriteta, premda najčešće ne u ime razuma, već u ime nekog drugog autoriteta. Kao što je poznato, klasična filozofija temeljila se na ideji da čovek zahvaljujući ispravnom rasuđivanju ili intuiciji može otkriti istinu, jer se pretpostavljalo da između božanskog i ljudskog postoji sklad, odnosno da se oni međusobno prožimaju i dodiruju. Kant je u *Kritici čistog uma* ubedljivo osporio stanovište da ljudska misao odražava strukturu stvarnosti:

*Naša predstava o svetu odražava strukturu našeg „Ja“, tog ishodišnog realiteta koji uobličava iskustvo, ali ona sama prethodi svakom iskustvu, to „Ja“ čini je inteligibilnom pomoću kategorije razuma, ali ono je tvorac te inteligibilnosti. Onakav kakvog ga čovek opaža, svet je obezvređen, sveden na pojavu.<sup>20</sup>*

Na scenu stupa struktura ljudske individualnosti, a „to uzdizanje individualnosti predstavlja u izvesnom smislu krunu prosvetiteljske filozofije“.<sup>21</sup> Ta individualnost hoće da svojim činovima da obeleži univerzalnosti. Logika uslova je u *Snegu* predočena kao pogubna. Primera radi, junaci romana, uronjeni u opasne partikularnosti, neprestano apeluju na nekakvu nepostojeću javnost. U Karsu je opšta perspektiva neprestano prisutna, oličena u težnji stanovnika da govore svetu, Zapadu, velikim celinama, da univerzalizuju svoju individualnost i na taj način je navodno prevaziđu. Na tom fonu odvija se uistinu uzavrela debata sa mnoštvom glasova, među kojima izdvajamo samo neke vezane za problematiku ideje čovečanstva, klase i individualnosti. Jedan od učesnika u debati povodom teksta za nemačke novine kaže: „Oni, kad pišu poeziju ili kad pevaju pesme, govore u ime čitavog čovečanstva. Oni su ljudi, a mi samo muslimani. Kad mi pišemo, oni kažu da je to ‘etno’“ (309). Slično tome, Lazurni govori o suprotnom pravcu „prosvetavanja“: „Turske novine se ne zanimaju za bedu i patnje svog naroda sve dok se Zapadnjaci za to ne zainteresuju“ (90). Narator govori o sklonosti „ka fantaziranju i legendama“ (289) svojstvenoj siromašnim ljudima, dok Svilin i Kadifin otac i prevodilac Turgenjeva Turgut (koji inače dobro oseća tenziju između evropeizacije i demokratije [268]) u kritici siromaštva i narodne volje kaže: „Nije dovoljno biti potlačen, treba biti i u pravu. A većina potlačenih toliko nije u pravu da je to besmisleno. U šta da verujemo?“ (268). Hande objašnjava samoubistva devojaka na sledeći način: „Za mnogo devojaka u našoj situaciji, želja za samoubistvom znači biti vlasnica svoga tela. Prevarene devojke koje izgube nevinost, device koje bi da udaju za muškarce

<sup>20</sup> Edgar Moren, *Čovek i smrt*, prev. Branko Jelić, Beograd: BIGZ, 2017, str. 317.

<sup>21</sup> Isto, str. 318.

koje one ne žele, sve iz tog razloga vrše samoubistva. Samoubistvo vide kao nekakvu želju za čednošću i čistotom" (140). Uprkos evidentnom religijskom momentu, ovde se uvlači i prosvetiteljski momenat lične slobode: biti individua znači biti vlasnik samoga sebe. Ali, kao što smo videli, načelno autonomna individua se neminovno sudara sa uslovima, odnosno sa klasnim, nacionalnim i verskim pitanjem.

Shodno tome, težnju ka univerzalizaciji prati slaba obazrivost aktera prema pravu i slobodi razvoja drugih svesti, što zapravo vodi ka osporavanju vlastitog mesta, a često i do autošovinizma (ubica direktora škole govori reči tipične za rečnik autošovinizma: „Ali mi, nažalost, ne poznajemo svoju domovinu, ne volimo svoj narod" [52]; Lazurni se pridružuje ovom stanovištu: „Najčešće nije Evropljanin taj koji unižava. Mi njega pogledamo pa sebe unizimo" [89]; slično tome, Svila na jednom mestu kaže: „Biti Turčin, najčešće je izvinjenje ili izgovor za nekakvo zlo" [399]). To je posebno vidljivo u muško-ženskim odnosima, gde vlada neka vrsta normativne projekcije drugosti, voli se žena, tvrdi se da se dobro poznaje, a pri tom ona čak i ne zna da postoji osoba koja to tvrdi (ili oseća). Nasilje je prikazano kao immanentno muškom diskursu, koji *podrazumeva* (umesto da otkriva) sadržaje ženske subjektivnosti. Fazil navodno voli Teslimi u koju je zaljubljen, iako se nikada s njom nije upoznao, nikada nisu razgovarali: „Ali, kao jednu dušu, naravno da je poznajem: čovek najbolje poznaje osobu u koju je zaljubljen. Osećao sam je iznutra, kao sebe. Teslime koju sam ja poznavao ne bi izvršila samoubistvo" (100). Sličan momenat postoji i kod Kaa, koji takođe neguje osobenu vrstu verbalnog nasilja: „Ka, koji je poslednje četiri godine života proveo ophrvan kajanjem i samooptužbama, samom sebi će priznati i to da je svoju sklonost ka verbalnom nasilništvu čitavog života upražnjavao kao metod za merenje snage ljubavi koju prema njemu neko oseća" (397).

Narator oseća snagu onog „mi" „koje mogu da pojme jedino oni što žive u pritiscima ispunjenim, ekstremno nacionalističkim zemljama" (431) u kojima kulturne razlike, odnosno mobilisane zajednice na trenutke prevladavaju univerzalističku ideju države (što je po Hobsu tvorevina koja tek uvećava šanse za opstanak). Primetno je da je u Karsu okovanom snegom država privremeno suspendovana, ali se stiče utisak da su njene moći i inače slabe, izuzev u sporadičnim epizodama nasilja koji se sprovode u udaljenim krajevima. Ali u romanu ništa nije jednosmerno, pa se javlja i ironija povodom kulturnih razlika i različitih „politika" maskuliniteta: primera radi, gledanje pornografije čini da muškarci „jedni na druge toliko liče da to ruši sve nacionalističke predrasude i antropološke teorije" (289; ovakav stav uistinu podseća na Volterovu tvrdnju da su za razliku od drugih zakona, kockarski zakoni svuda u svetu isti). Pamuk se spretno usmerio na oblast u kojoj su živele različite etničke grupe kako bi mogao da cedi mogućnosti i protivrečnosti univerzalnih narativa poteklih iz Evrope (uključujući i laicizam), ali i hegemonijske koncepcije islama. Stoga svi oni koji hvale ovaj roman zbog opisa sukoba između „islama" i „Zapada" prenebregavaju njegov najbolji literarni momenat, a to je satira na račun ozbiljnih tema iz repertoara sukoba civilizacija.<sup>22</sup>

U ovom ključu, u romanu je kao naročito bitno postavljeno pitanje religije, i inače osetljivo pitanje današnjice. Upotreba religije danas u Pamukovom Karsu nalazi svoje plodno

---

<sup>22</sup> Justin Neuman, *Fiction Beyond Secularism*, Evanston: Northwestern University Press, 2014, str. 12.

tle: od Efendi Šejha koji je, prema Svilinin rečima, veoma „vešt kad treba u čovekovoju duši da nađe neku lomnu, slabu tačku i da na nju smesta nasrne kao džin“ (107), preko Muhtara za kojeg je – kao i za niz drugih aktera – islam životna uteha, sve do ženskog doživljaja duhovnosti, vidimo kako se religija lako vezuje za problematične aspekte savremene politike moći, ali i politike straha. Religija se, naime, vraća ne u formi avatara iz prošlost, već u raznim oblicima povezanim sa modernošću i prosvetiteljskim projektom: od istinskog, mističnog verovanja kao drugosti racionalnosti, preko praktične psihologije, sve do zamene za ustanove socijalne države i pad ideje zajednice, pre svega porodice.

Kako bismo dočarali složenost uloge religije u romanu, vratimo se sada liku pesnika Kaa. Kroz njega, roman pokazuje da kopču između ličnog i kolektivnog plana, sa kojom svaka na svoj način računaju i religija i prosvetćenost, nije lako zakopčati. Podsećanja radi, Ka u vreme radnje romana nije srećan: „Šta ja radim na ovom svetu, pomislio je Ka. Ovako izdaleka, pahuljice izgledaju tako žalostivo, a takav mi je i život“ (102). Čovek u stanju nesreće podložan je traganju za mogućim oblicima utehe – u Kaovom slučaju u ljubavi, a potencijalno i u religiji. Kaova početna pozicija je sekularizam: „Čovek u ovoj zemlji ne može mirne duše da se preda bogoslužnju, a da se ne pouzda u marljivog nevernika koji bi valjano vodio poslove izvan religije, politiku i trgovinu sa Zapadom“ (74); ovome se mogu dodati i njegovi argumenti kojima ubeđuje Svilu da pođe sa njim u Nemačku: „Ovde je sve toliko siromašno i beznadežno da čovek može, kao ti, čak i da zaboravi da nešto želi (...). Čovek ovde može da sniva samo o umiranju, a ne o življenju“ (144). Pa ipak, kako priliči prirodi romana kao žanra, Ka se tokom radnje menja. Rečit primer je razgovor sa Šejhom, gde se susrećemo sa nečim što možda nismo očekivali. Naime, Ka u jednom trenutku govori kako ga je sneg podsetio na Boga, i na to kako je ovaj svet „tajanstven i lep“, kao i na to da je „življenje, u suštini, sreća“ (112). Postoji u romanu i jedan komparativni fakt *par excellence* koji povezuje Džojsovog Stivena Dedalusa iz *Portreta umetnika u mladosti* i Pamukov *Sneg*. Naime, Lazurni kaže Kau, slično kao Met Dejvin Dedalusu: „Ti ne pripadaš ovoj zemlji, ti kao da nisi Turčin. Probaj prvo da budeš kao svi drugi, onda ćeš verovati u Boga“ (361). Uprkos upadicama čudne mešavine agnosticizma i panteizma, Ka ne odustaje od samostalne upotrebe uma u prosvetiteljskom ključu: njegov Bog je bog koji mora da razume njegovu usamljenost, a ne kolektivistički bog koji Karšanima služi kao zamena za politički poredak koji bi nastojao da ostvari više jednakosti. Stoga Kaov bog podseća više na boga filozofije, nego na boga religije. Ali kad se uvede socijalna problematika stvari postaju zategnute do pucanja, jer vladajući bog za većinu aktera romana je jemstvo eshatologije, bog koji opravdava patnje siromašnih, koji govori da njihove patnje nisu uzaludne (119). Takav bog daruje smisao kraju egzistencije i samoj egzistenciji. Bilo kako bilo, suočen sa uzavrelom atmosferom izolovanog Karsa, Ka je prinuđen da religiju shvati ozbiljno i preispita svoja razmišljanja o mestu islama u privatnom životu i u javnoj sferi. Jer religija je zaista povezana i sa pitanjem pripadanja – koje za Kaa postaje bitno kako zbog ljubavi prema Svili, tako i zbog razumevanja političke situacije – sve važnijim u svetu „bez granica“ u kojem se u stvari podižu kilometri bodljikavih žica. Možemo se stoga složiti sa Nojmanom koji u knjizi *Fikcija s one strane sekularizma* pokušava da dâ povesnu dijagnozu odnosa savremenog romana prema sekularizmu i religioznosti: „Između ostalog, razmišljanje s one strane sekularizma znači kretanje ka složenijem opisu društvenih, političkih i istorijskih

sila koje uokviravaju religijske i nereligijske oblike bivstvovanja.<sup>23</sup> Roman *sneg* uistinu jeste izuzetan primer dočaravanja složenog odnosa između religije, sekularizma, humanizma i „periferije“. U isti mah, to je svedočanstvo snage ideologije suprotstavljeno vladajućem cinizmu u pogledu delovanja. I konačno, to je izuzetna fikcija koja otvara ključno pitanje uslovâ prosvetavanja i kriterijuma diferencijacije zrelosti i nezrelosti.

Pamuk u *Snegu* istražuje granice različitih moralnih kategorija, koje se navode u stihovima Roberta Brauninga: „pošteni lopov“, „nežni ubica“, „sujeverni ateista“. *Sneg* jeste naziv pesničke zbirke i romana, *sneg* pomaže snu, a može biti i povod za romantičnu ljubav, ali *sneg*, ne smemo to zaboraviti, „upija pucnje“ (206). U isti mah, *sneg* je snažna metafora (ne) spojivosti individualnog i kolektivnog iskustva: „Svaki je čovek morao imati jednu takvu pahuljicu koja je unutaranja mapa čitavog njegovog života“ (412). Pamuk, pišući roman, kao da odgovara na jedan važan problem postavljen u samom tekstu kao pesnički problem, dakle ne kao problem hegelovske proze sveta, već kao pitanje pesničkog doživljaja sveta. Taj važan problem sadržan je u Kaovoj pesmi „Revolucionarna noć“, a „ticao se pitanja može li pesnik, dok u svetu vlada neka katastrofa, deo svoga uma za nju da zatvori. Jedino bi onaj pesnik koji je u stanju to da učini, mogao da proživi sadašnjicu kao maštu: a to je zadatak pesnika u kojem se teško uspeva! Nakon što je završio pesmu, Ka je zapalio cigaretu i pogledao kroz prozor“ (188). U književnoj prozi, a nasuprot prozi života, lojalnost širim vrednostima podrazumeva i veću nesigurnost u ono što se govori. Ovakvo razumevanje prosvetćenosti nam saopštava Kričli u svojoj knjizi o kontinentalnoj filozofiji: „Prepušteni smo iskustvenoj praznini između oblasti znanja i mudrosti, istine i smisla, teorije i prakse, kauzalnog objašnjenja i egzistencijalnog razumevanja.“<sup>24</sup> Ako je ovo tačno, preostaje samo pesničko nadahnuće (mašta) koje bi pokušalo ovu prazninu da popuni. Plač pripovedača na kraju romana možda na prvi pogled jeste pobeda nezrelosti, ali ako uzmemo u obzir da posle plača nastupa zrela umetnost romana, čini se da je Pamuk, krećući se rubovima diskursa, odan krajnjim konsekvencama prosvetćenosti: pisac po svaku cenu ostaje privržen ideji intelektualnog dovođenja u pitanje svega – i sveta i sopstva, pa i moći same književnosti. *Sneg* je u tom smislu pisanje iz iskustvene praznine, iz pomenutih ukleštenosti, a ne puki izraz nadmenosti, nadmoći, bolećivosti, sentimentalnosti ili pak slabosti.

---

<sup>23</sup> Isto, str. 7.

<sup>24</sup> Simon Critchley, *Continental Philosophy: A Very Short Introduction*, Oxford: Oxford University Press, 2001, str. 8.