

## Szkice komparatystyczne

# HÜZÜN - MELANCHOLIA TURECKA W STAMBULE ORHANA PAMUKA

KATARZYNA SZALEWSKA<sup>1</sup>  
(Uniwersytet Gdański)

**Słowa kluczowe:** estetyka melancholijna, miasto w literaturze, miasto i historia, eseistyka Pamuka, literatura i historia, literatura turecka

**Keywords:** melancholic aesthetics, a city in the literature, the city and the history, Pamuk's essay writing, literature and history, Turkish literature

**Abstrakt:** Katarzyna Szalewska, HÜZÜN - MELANCHOLIA TURECKA W STAMBULE ORHANA PAMUKA. „PORÓWNANIA” 15, 2014, T. XV, s. 311-322. ISSN 1733-165X. Prezentowany artykuł jest refleksją nad fabularyzowanym esejem Orhana Pamuka *Stambuł. Wspomnienia i miasto*, analizowanym w kontekście całokształtu twórczości tureckiego noblisty. Wszystkie powieści Pamuka konsekwentnie utrzymane są w nastroju nostalgii za przeszłością, poszukiwania tajemnicy, a ich równoważnym bohaterem jest przestrzeń Stambułu. W omawianym eseju sam autor definiuje melancholię, do której wciąż dyskursywnie powraca, jako hüüzün - szczególny rodzaj smutku właściwy dla tureckiej kultury. Celem powyższego artykułu staje się więc próba opisu tego zjawiska z wykorzystaniem ujęcia komparatystycznego, refleksji nad doświadczaniem przeszłości we współczesnej kulturze historycznej, a także narzędzi geografii humanistycznej. Hüüzün jawi się wówczas jako rodzaj melancholii miejsca, ale również szczególna forma pisma melancholijnego.

**Abstract:** Katarzyna Szalewska, HÜZÜN - TURKISH MELANCHOLY IN ORHAN PAMUK'S *STAMBUL*. "PORÓWNANIA" 15, 2014, Vol. XV, p. 311-322. The article is a reflection on the fictionalized essay *Istanbul: Memories and the City* by Orhan Pamuk, which is analyzed here in the context of the entire works of the Turkish Nobel Prize winner. All Pamuk's novel are consistently maintained in the mood of nostalgia for the past, searching for the mystery, and their protag-

---

<sup>1</sup> Correspondence Address: kasiaszalewska@gmail.com

onist is the space of Istanbul. In this essay, the author defines the melancholy, to which he discursively continually returns, as *hüzün* as a special kind of sadness appropriate for the Turkish culture. The purpose of this article is therefore to describe this phenomenon using comparative recognition, reflection on the experience of the past in contemporary historical culture, and also tools of humanistic geography. *Hüzün* then appears as a kind of melancholy of a place, but also as a special form of melancholic writing.

[...] słowa *hüzün* i *tristesse* – i uczucia, jakie opisują – nie są identyczne. Chcąc uchwycić różnicę między nimi, nie wystarczy jednak powiedzieć, że Stambuł jest miastem bogatszym niż Delhi czy São Paulo – w najuboższych dzielnicach miast nędza przybiera podobne formy. Różnica polega na tym, że w Stambule przykłady dawnej świetności, zwycięstw i wielkiej historii są na wyciągnięcie ręki. Bez względu na to, jak bardzo są zniszczone, zaniedbane i przytłoczone betonem, wszystkie te słynne historyczne budowle, akwedukty, studnie oraz wielkie i małe meczety boleśnie przypominają żyjącym wśród nich milionom ludzi o spuściznie wielkiego imperium<sup>2</sup>.

– w ten sposób Orhan Pamuk próbuje sformułować *differentia specifica* melancholii stambulskiej zwanej *hüzün*. Inaczej niż związany z teoriami humoralnymi nadmiar czarnej żółci i leżąca u źródeł europejskiej estetyki smutku melancholia spod znaku Roberta Burtona, jest to nastrój ponadindywidualny, a więc intersubiektywny i ściśle związany z przestrzenią egzystencji ogarniętej nim społeczności. W odróżnieniu zaś od również zbiorowego i implikowanego przez przestrzeń wraz z jej uwarunkowaniem geograficzno-kulturowym *tristesse* ze *Smutku tropików* Claude'a Lévi-Straussa, etiologia *hüzün* jest wieloznaczna, łącząc w sobie podrzędność i ułomność „innego” z dumą i ambicją „hegemonia”. Jeśli każde z określających rozmaite stany smutku słów buduje wokół siebie pole semantyczne przywołujące rozmaite czynniki towarzyszące uczuciu melancholii i warunkujące jej specyficzną werbalizację, to *chandra*, wybrzmiewając sylabotoniem *Eugeniusza Oniegina*, przywodzi na myśl rosyjskie pustkowia, *spleen* – choć w swym pochodzeniu związany ze smutkiem londyńskich mgieł<sup>3</sup> – odsyła do paryskich obrazków Charles'a Baudelaire'a i jego bardzo licznych dekadencjonalnych naśladowców. Tym, co zwraca uwagę w tych licznych realizacjach *écriture mélancolique* (pisma melancholii), jest wpływ geograficznej przestrzeni. Wynika stąd, że geografia odgrywa istotną rolę

<sup>2</sup> O. Pamuk, *Stambuł. Wspomnienia i miasto*. Przeł. A. Polak. Kraków 2008, s. 135.

<sup>3</sup> „W roku 1610 Smollius napisał traktat o melancholii, dopatrując się jej siedliska w śledzionie (ang. *spleen*). Termin ten stał się w języku angielskim synonimem hipochondrii i obecnie jeszcze śledziennik (ang. *splenetic*) oznacza hipochondryka. W tej epoce, oceniając charaktery narodowe, mówiło się o Angliku-śledzienniku i melancholicznym Hiszpanie, które to określenie wzięło swój początek od postaci Don Kichota” – J. Mitarski, *Z dziejów melancholii*. W: A. Kępiński, *Melancholia*. Warszawa 1974, s. 317–318.

w formułowaniu estetyki melancholijnej. Przy czym pod pojęciem „geografii” rozumieć należy złożony kompleks rozmaitych elementów – fizycznych, jak choćby ukształtowanie terenu, klimat czy topografia, geopolitycznych, historycznych itd. Ale ważniejsze jeszcze jest to, co nadbudowuje się nad tym mierzalnym wymiarem istnienia ośrodka miejskiego, a co stwarza kulturowy kontekst określający perspektywę spojrzenia na miasto. Innymi słowy, lektura cytowanego we wstępie fabularyzowanego eseju tureckiego pisarza O. Pamuka *Stambuł. Wspomnienia i miasto* w kontekście tak szczególnego w twórczości noblisty nastroju melancholii otworzyć może perspektywy komparatystycznych z ducha rozważań, które pozostają w związku z tym, co rozpina się pomiędzy liniami wytyczonymi przez antropologicznie pojętą geografiją, smutek wyodrębnionego w przestrzeni miejsca nad Bosforem i rodzące się tam pismo melancholijne.

Na powierzchni [...] łączy się podmiot i przedmiot; kształt, odczucie i tekstura (ang. *texture*) miejsca zapewniają wgląd w procesy, struktury, przestrzenie i historie, które brały udział w jego tworzeniu. Etymologicznie „tekstura” (*texture*) wiąże się zarówno z „tkaniną” (ang. *textile*), jak i „kontekstem” (ang. *context*). Pochodzi od łacińskiego słowa *tenere* oznaczającego „tkać” (ang. *weave*), które weszło do użycia jako określenie rzeczy tkanych (tkaniny, *textile*) oraz „feel of the weave” (tekstura, *texture*). Ale odnosi się również do splotu (*weave*) jako aranżacji słów i innych niematerialnych rzeczy (czyli kontekstu, *context*). Tkanina jest tworzona przez połączenie równych wątków i jako taka stanowi złożony porządek<sup>4</sup>

– w ten lingwistyczny sposób w artykule *Place in Context. Rethinking Humanist Geographies* redaktorzy wprowadzają czytelników w sens tytułu antologii *Textures of Place. Exploring Humanist Geographies*. Trudna do oddania w języku polskim gra słów pomiędzy „tkaniem”, „tkaniną”, „teksturą” a „kontekstem” (także literackim) wprowadza do konstrukcji tego wywodu wiele wątków (chciałoby się rzecz – nitek) interpretacyjnych, jeśli analizie poddać szczególnie interesujący w perspektywie związków melancholii i geografii esej *Stambuł. Wspomnienia i miasto*. Tekstura miejsca odnosi się w powyższym cytacie do metodologii geografii humanistycznej, odkrywającej kulturowe uwarunkowania doświadczania i wytwarzania przestrzeni, antropologizując dotąd wyrażane w fizycznych parametrach geograficzne znaki i zwracając uwagę na semiologiczne działania podmiotu w wymiarze spacialnym<sup>5</sup>. Można rzec, że podobna metoda przyświeca Pamukowi, gdy kreśli w *Stambule* geograficzno-antropologiczny szkic miasta. Ale tekstura wiąże się

---

<sup>4</sup> *Textures of Places: Exploring Humanist Geographies*. Ed. P. C. Adams, S. Hoelscher, K. E. Till. Minneapolis 2011, s. XIII.

<sup>5</sup> Geografia humanistyczna jest jedną z najprężniej rozwijających się gałęzi badań przestrzennych, stąd też lawinowo rosnąca liczba publikacji. Zob. np. *Key Texts in Human Geography*. Ed. G. Valentine, R. Kitchin, P. Hubbard. London 2008; *The Dictionary of Human Geography*. Ed. R. J. Johnston. London 2009; *The Cultural Geography Reader*. Ed. T. S. Oakes, P. L. Price. New York 2008.

z kontekstem, z ułożeniem niematerialnych jednostek – w przypadku Pamuka to próba formy tak nieokreślonej jak esej, który pozwala na jukstapozycję poświęconych miastu kon-tekstów i własnych wspomnień. Tekstura to także tak właściwa dla tego pisarza umiejętność plastycznego odtwarzania miejskich widoków, jego malarska wyobraźnia wrażliwa na szczegóły, ale i na pozawzrokowe tereny doświadczenia metropolii, w tym i dotyk. Tekstowy Stambuł w tych fragmentach staje się odpowiednikiem tekstury rzeczywistego miasta. Kolejne opowieści, jakby „tkane”, wprowadzają czytelnika w gąszcz wieloznaczności – literackich kontekstów, miejskiej tkaniny i niewidocznej poszewki zdarzeń, do której pragnie dotrzeć Pamuk, wykonując pracę pamięci, by cofnąć się do źródeł własnych i miasta. Prawdziwa gra toczy się jednak między teksturą, którą jest *hüzün*, jakby dotykającym smutkiem Stambułu, kontekstem, jaki budują możliwe wyjaśnienia jego pochodzenia i właściwości, oraz – tekstem, ułożeniem słów, poprzez które eseista stara się zwerbalizować ten szczególny rodzaj melancholii.

Znamienna jest przy tym forma, w jakiej zamyka Pamuk doświadczenie miejskiej przestrzeni. *Stambuł. Wspomnienia i miasto* to obszerny esej autobiograficzny, a kompozycyjną konsekwencją wyboru takiej formuły staje się charakterystyczne dla eseistyki „próbowanie pamięci” zapisanej w urbanistycznych krajobrazach. Pamuk idzie w swoim *essayer* dalej, testując rozmaite media, przekazujące obraz przeszłości. Słowo dopełnia więc obrazem, jako że istotny element książki stanowią fotografie dwudziestowiecznego Stambułu, których pochodzenie rozjaśnia dodany do eseju „aneks źródłowy”. Część z nich jest zresztą autorstwa samego autora, jakby zaświadczając tym samym swą materialnością o istnieniu zarówno minionego miasta, jak i samego eseisty w jego przestrzeni. *Stambuł* jest bowiem ciągłym oscylowaniem między przeważającą perspektywą osobistą a quasi-socjologicznym opisem społeczności stambulskiej *en bloc*. Wymiar memorialny miesza się tutaj z terażniejszością, dzieciństwo z wiekiem dojrzałym, smutek z zachwytem, wreszcie – słowo z obrazem. Równocześnie fotografia wprowadza w przestrzeń książki swe złożone konotacje, które łączą ją zarówno z figurą świadectwa, jak i zanikania; obecności i Barthes'owskiego *punctum*, tak wielokrotnie już omawianego przez licznych teoretyków tej sztuki<sup>6</sup>, że w tym miejscu można jedynie zasygnalizować tę ścieżkę interpretacyjną, zwracając jednak uwagę na szczególną predylekcję Pamuka do materialności historii – własnej, ale i miasta, a w najszerszych ujęciach całego narodu tureckiego. Najbardziej jaskrawym tego przykładem jest niezwykle popularna powieść tego autora – *Muzeum niewinności* – której tytuł nawiązuje do kolekcjonerskiej pasji narratora, uobecniającego za pomocą przedmiotów ukochaną z przeszłości i pogrążającego się w muzealnej obsesji. Figura kolekcji podlega zresztą licznym rozważaniom w narracyjnej warstwie

<sup>6</sup> Zob. R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*. Przeł. J. Trznadel. Warszawa 1996, zob. też A. Rouillé, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*. Przeł. O. Hedemann. Kraków 2007; S. Sikora, *Fotografia. Między dokumentem a symbolem*. Izabelin 2004.

książki, co w połączeniu z innymi ważnymi w prozie tego autora wyobrażeniami archiwum, źródła, księgi wpisuje się w melancholijną formę doświadczania przeszłości, która jawi się jako ustawiczna, bolesna i nieusuwalna nie-obecność.

W Muzeum Romantyzmu długo przyglądałem się przedmiotom należącym do George Sand: zapalniczce, klejnotom, kolczykom, a także przypiętemu do kawałka papieru puklowi włosów, aż poczułem dreszcz. [...]. O tym, że przeszłość zamieszkuje w przedmiotach, jak dusza, że wizyty w cichych, małych muzeach urządzonych w domach przynoszą mi ukojenie i przywiązują mnie do życia, pokazując jego piękno, przekonałem się po raz kolejny w wypieszczonym Domu Rockoksa w Antwerpii. [...]. Wsłuchiwałem się w głęboką ciszę wypełniającą mieszczące się w starym pałacu Muzeum Czasu w Besançon we Francji i wśród zegarów rozmyślałem o czasie i muzeach<sup>7</sup>

– czytamy w *Muzeum niewinności*, którego konstrukcja opiera się na modelu muzealnej ekspozycji, jako działaniu narracyjnym, gdzie kolejne eksponaty mające wartość historyczną stają się nośnikami opowieści. W *Muzeum niewinności*, podobnie jak w *Stambule*, struktura zasadza się na równoległości losów przedmiotów i ludzi, miasta i jednostki, innych stambulczyków i tego wyróżnionego pars pro toto, jakim jest narrator. Ważną rolę odgrywa przy tym rodzące melancholię, bo niemożliwe do wypełnienia pragnienie odnalezienia straty (która przenoszona jest na płaszczyźnie fabularnej na utraconą ukochaną, młodość, dzieciństwo czy matkę), przejawiające się w pościgu za „dotknięciem” przeszłości. To „tekstylne” doświadczanie historii współgra z „materialną” pamięcią szczegółu, ułożenia przedmiotu, ich właściwości sensualnych, których przywołanie umożliwiłoby w naiwnej wierze bohaterów tej prozy przepracowanie smutku poprzez „dotknięcie” minionego.

Hans-Ulrich Gumbrecht, proponując na wzór Benjaminowski alternatywną formę dyskursu historiograficznego – w monografii *In 1926. Living in the Edge of Time* szansy wyjścia z impasu epistemologicznego, jaki pojawia się w badaniu historycznym przedmiotu, który zawsze już jest nieobecny, upatruje właśnie w teksturze, w materialnych śladach minionego. Jak sam wyjaśnia,

Brakuje nam wszakże równie przekonujących racjonalizacji wiedzy o przeszłości. Brak ten pozwala łatwo zauważyć, że tym, co szczególnie skłania nas ku przeszłości, jest pragnienie przeniknięcia granicy, która oddziela nasze życie od czasu poprzedzającego nasze narodziny. Chcemy znać światy, które istniały przed naszym urodzeniem i bezpośrednio ich doświadczyć. „Bezpośrednie doświadczenie przeszłości” obejmowałoby możliwość dotykania, wążania i smakowania owych światów w przedmiotach, które je tworzyły. Koncepcja ta kładzie nacisk na długo niedocenianą (a może tłumioną) stronę doświadczenia historycznego [...]<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> O. Pamuk, *Muzeum niewinności*. Przeł. A. Akbike Sulimowicz. Kraków 2010, s. 698–699.

<sup>8</sup> Zob. H.-U. Gumbrecht, *In 1926. Living at the Edge of Time*. Cambridge – London 1997. W tym miejscu korzystam z polskiego tłumaczenia – H.-U. Gumbrecht, *Gdy przestaliśmy uczyć się od historii*.

Jednocześnie jednak zdaje sobie sprawę, że

[...] gdy tylko kultura historyczna otwarcie opowie się za pragnieniem ponownego uobecnienia (które nie jest dane z góry), musi stać się kulturą ironiczną, gdyż uobecnia wówczas przeszłość jako „rzeczywistość”, choć wie, iż każde ponowne uobecnienie to symulakrum<sup>9</sup>.

Tę bolesną świadomość reprezentuje proza Pamuka, jednocześnie dyskursywnie powołująca do życia tajemnicę i obiecująca jej „dotknięcie” i unieważniająca ją w grze znaków. Tekst pozostaje tu na poziomie *signifiants*, obiecując referencję – znosi jej możliwość w kompozycyjnej klamrze powieści w powieści, jak dzieje się to choćby w *Muzeum niewinności* czy *Nowym życiu*. Obsesją Pamuka pozostają stare przedmioty, które, podobnie jak w monografii H.-U. Gumbrechta, pozwalają bezpośrednio doświadczyć przeszłości, ale i teksty, które w pragnieniu czytelników zyskują tajemnicę, czyli sens – znak obdarzony znaczeniem. Ian Almond, analizując postmodernistyczne reprezentacje islamu między innymi w twórczości Pamuka<sup>10</sup>, na postawie jego *Czarnej księgi* wskazuje na trzy przyczyny melancholii wyrażanej w tej twórczości. Pierwsza jest wynikiem śmierci tajemnicy, hermeneutyczna z ducha – pojawia się w chwili melancholijnego rozpoznania, że znak nie odsyła do znaczenia. Druga wiąże się z idącym w parze z utratą sensu wykorzenieniem, „transcendentalną bezdomnością”, dyslokacją znaczenia i tożsamości, którą powinno budować. W konsekwencji trzeci rodzaj smutku jest niemożnością życia poza hermeneutyką, choć ta zawodzi w obliczu znaków wydrążonych ze znaczeń<sup>11</sup> – koniecznością osadzenia własnego istnienia w ramach dyskursu, czyjejs opowieści, ciągłego, melancholijnego opowiadania, czyli poszukiwania sensu. Melancholia, jakiej doświadczają stambulczycy w prozie Pamuka, podobnie jak stan diagnozowany przez Zygmunta Freuda<sup>12</sup>, w odróżnieniu od żałoby nie może zostać przepracowana, jako że obiekt straty nie istnieje, lecz kryje się we własnym „ja” melancholika. W poszukiwaniu tego, czego zawsze już-nie-ma, staje się nieustannym kołem powtórzeń, repetycją tych samych, skupionych na rozpamiętywaniu

---

Przeł. M. Zapędowska. W: E. Domańska (red.), *Pamięć, etyka i historia. Anglo-amerykańska teoria historiografii lat dziewięćdziesiątych* (Antologia przekładów). Poznań 2006, s. 197–198.

<sup>9</sup> Ibidem, s. 204.

<sup>10</sup> I. Almond, *Islam and Melancholy in Orhan Pamuk's The Black Book*. W: Idem, *The New Orientalists: Postmodern Representations of Islam from Foucault to Baudrillard*. London – New York 2007, s. 110–128.

<sup>11</sup> Które „Rozciągają się jak sensory wydrążone, nie odsyłające na trwałe do żadnej obecności, lecz do jakiejś śmierci, która się wydarzyła i wokół której język oszalał [...]” – M. Bieńczyk, „Wszystko w świecie stracić”. O Marii Antoniego Malczewskiego. W: Idem, *Oczy Dürera. O melancholii romantycznej*. Warszawa 2002, s. 49.

<sup>12</sup> Z. Freud, *Żałoba a melancholia*. Przeł. B. Kocowska. W: K. Pospiszyl, *Zygmunt Freud: człowiek i dzieło*. Wrocław 1991.

niu smutku historii, jak opowieści o jednej kamienicy nad Bosforem, którą w każdej książce snuje Pamuk, rozgrywając własny spektakl *hüzün*.

Melancholia w obrazie, jaki kreśli Pamuk, jest również smutkiem Orientu w znaczeniu, jakie nadaje tej hegemonicznej formule w klasycznej rozprawie Edward Said<sup>13</sup>. Stambuł nie jest bowiem już stolicą imperium, choć materialne jego ślady nie pozwalają na przepracowanie *hüzün*, nie jest też jeszcze równoprawnym miastem zachodniej (w sensie geografii konstruowanej pod wpływem polityczno-kulturowych kanonów hegemonia) cywilizacji, choć do tego aspiruje. Melancholia sąsiaduje tu z poczuciem wykorzenienia, z kompleksem, których pod pozorami wyższości (dawne imperium), skrywa dojmujące odczucie bycia innym-gorszym (nie dość europejskim, nowoczesnym itd.). Jednocześnie to odczucie jest na każdej kolejnej stronie tego eseju, ale i całej twórczości tureckiego noblisty, testowane pod względem tego, co nazwalibyśmy dzisiaj kategoriami geografii kulturowej. Powracające pytania o ulokowanie własnej egzystencji, o wpływ czynników geograficznych na losy jednostek żyjących w tej, konkretnej części świata, na pograniczu Wschodu i Zachodu, Azji i Europy (tutaj pograniczny charakter Stambułu czyni go szczególnie podatnym na symbolizację), tradycji i nowoczesności, Pamuk kreśli rozpisane na wiele powieści studium wykorzenienia. Tej szczególnej sytuacji ontologicznej towarzyszą geograficzno-poznawcze, na poły kartograficzne, dociekania na temat odległości, oddalenia, wielkości, poszczególnych lokalizacji oraz – *last but not least* – społecznej i kulturowej produkcji znaczeń, jaka dokonuje się wokół rzeczywistej mapy; szczególnie jeśli na mapie tej przedmiot literackiej reprezentacji funkcjonuje jako margines, peryferia, przedstawienie pozbawione objaśniającej legendy. W tym sensie proza Pamuka funkcjonuje, co sam autor czyni przedmiotem swoich rozważań, niejako poza literacką geografiami (i to na wielu płaszczyznach – kręgów kanonotwórczych, sytuacji nadawczo-odbiorczej itd., wejściem w obszar mapy staje się tutaj dopiero, co symptomatyczne, otrzymanie Nagrody Nobla), a przynajmniej na jej peryferiach. Można też rzec inaczej, że to właśnie pograniczność pozwala dojrzeć zupełnie odmienną sytuację geograficzną, jaką inną, specyficzną, naznaczoną nie europejskim spleenem, lecz stambulską *hüzün* – geografiami post-Orientu<sup>14</sup>.

Ta dwoista sytuacja Stambułu metaforyzowana jest w obrazowaniu. Leitmotywem *Stambułu* są co rusz wybuchające pożary miasta, niszczące ostatnie ślady imperialnej świetności, i liczne katastrofy morskie na Bosforze, któremu nadaje się tu dodatkowe znaczenie miejsca przekłętą, piękną i straszną zarazem.

<sup>13</sup> Zob. E.W. Said, *Orientalizm*. Przeł. W. Kalinowski. Wstęp Z. Żygulski. Warszawa 1991.

<sup>14</sup> Kategoriami tą posługują się liczni badacze, także literaturoznawcy, poddający refleksji teksty kultury tzw. Orientu w kontekście analiz powstałych po klasycznej rozprawie Saida. Zob. M. Drouart, *Theories as Fictions in the Arabo-Islamic Cultural Context: postcolonialism and 'post-Orientalism'*. „Span” 1993, Vol. 36, no. 1; I. Almond, *Borges and the post-Orientalism: Images of Islam from the Edge of the West*. „Modern Fiction Studies” 2004, Vol. 50, no. 2.

Rozmawiało się o rozżarzonych do czerwoności gwoździach, które strzelały w niebo i, pokonując cieśninę, wywoływały pożar na drugim brzegu. Potem opowiadaliśmy sobie o ostatnich zauroczeniach miłosnych, plotkach zapowiadających polityczne zmiany, meczach piłki nożnej i skarżyliśmy się na głupie zagrywki naszych rodziców. Kiedy przed płonącym domem przepływał jakiś nieoświetlony tankowiec, nikt go nie liczył – nie było już powodu, tragedia właśnie się rozegrała. W kulminacyjnym momencie w samochodzie zapadała cisza i czułem, że każdy z nas, wpatrzony w płomienie, myślał wtedy o własnych nadchodzących tragediach<sup>15</sup>

– pożary stanowią dla bohaterów eseju Pamuka niecodzienną, choć i przyjmowaną bez nadmiernych emocji, właściwość miejsca, w jakim przyszło im żyć. W tym geograficzno-apokaliptycznym wyobrażeniu korespondują z *hüzün* mieszkańców, jako prefiguracja ich własnego przeznaczenia.

*Hüzün* to melancholia starzejącego się miasta, niczym człowiek u kresu życia pogrążającego się w depresji starczej, w której „Chory staje w obliczu swego końca. Prawdopodobnie stąd biorą się jego urojenia nihilistyczne i katastroficzne. Wszystko w nim gnije i psuje się, narządy wewnętrzne przestały pracować, sam jest już właściwie żywym trupem”<sup>16</sup>, co cytowany Antoni Kępiński wiąże z wpływającą na nastrój możliwością projekcji w przyszłość i co uwidacznia się w częstej u Pamuka katastroficznej metaforyzacji miasta. Sztambuł jest zbyt stary, by trwać, dlatego w tym obrazowaniu, w którym polityczno-ekonomiczne czynniki rozwoju miasta dopełnione zostają rolą przeznaczenia, a historia spotyka się z mistyką, szczególne miejsce zajmuje ruina przedstawiana jako obiekt estetyczny i znak tożsamości sztambulczyków. Jak pisze Georg Simmel,

Spokój ruiny chętnie zwykło się wiązać zresztą z innym motywem: z jej przeszłościowym charakterem. Ruina to siedziba życia, którą życie opuściło. I nie jest to atrybut czysto negatywny [...] bezpośrednio naoczna obecność mówi, że tu kiedyś mieszkało życie, z całym bogactwem i swymi odmianami. Ruina stanowi obecną, terazniejszą formę przeszłego życia, nie treści albo resztek życia, ale jego przeszłości, przemijalności. [...]. Przeszłość ze swymi losami i odmianami skupia się oto w punkcie estetycznie naocznej terazniejszości<sup>17</sup>.

*Sztambuł* jest poszukiwaniem właściwego czasu gramatycznego dla oddania tej terazniejszej formy przeszłości.

Sztambuł cierpi na melancholię – presupozycją rozwijanej w eseju tezy jest personifikacja miasta, ale w idei tej kryje się również figura podwójnego rozumienia przestrzeni jako obszaru miejskiego, ale i zamieszkujących ją ludzi. Sztambulczy-

<sup>15</sup> O. Pamuk, *Sztambuł...*, op. cit., s. 272.

<sup>16</sup> A. Kępiński, op. cit., s. 52.

<sup>17</sup> G. Simmel, *Ruina. Próba estetyczna*. W: Idem, *Most i drzwi. Wybór esejów*. Przeł. M. Łukasiewicz. Warszawa 2006, s. 175.



ków w koncepcji Pamuka cechowałby patologiczny, choć ustawiczny i cichy, smutek korespondujący z „nastrojem” samego miasta, stanowiąc jednocześnie o jego specyfice i odróżniając turecki smutek od licznych już przecież w literaturze reprezentacji doświadczenia melancholii miejskiej. Jeśli *Stambuł* włączyć można do bogatego korpusu tekstów pisanych melancholią, to dla owego *écriture mélancolique* Pamuk szuka właściwej formuły, testując różne formy terażniejszego czasu przeszłego. Ale teatr melancholii odgrywa role uprzednio już zapisane w repertuarze figur werbalizacji smutku, Pamuk sięga więc po głosy innych. Źródłom ikonograficznym towarzyszą cytaty literackie, zwłaszcza z pism odwiedzających Stambuł Europejczyków, oraz fragmenty źródeł historycznych – wszystkie zaś tworzą konstrukcję przypominającą figurę miejskiego archiwum, w obrębie którego eseista szuka wyjaśnienia własnego miejsca w wielogłosowej narracji stambulskiej. Archiwalna przestrzeń istniejąca w wymiarze dyskursywnym koresponduje z tą realną, urbanistyczną, jednocześnie determinując jej percepcję. Wejście do archiwum onieśmiela, osobiście doświadczane miejsca okazują się miejscami innych, którzy imputowali w nie własne znaczenia. Resemiotyzacja miasta, jaka dokonuje się przy tworzeniu każdego tekstu kultury związanego z nim tematycznie, doprowadza do polifonii głosów, wśród których Pamuk chce określić własną narrację, zapisując kolejną warstwę stambulskiego palimpsestu<sup>18</sup>, który – przy pewnym metaforycznym nadużyciu – tak dobrze wpisuje się w przywołaną we wstępie figurę tkania jako wyrobu tekstury (miasta) i porządkowania słów. W archiwum to, co osobiste, spotyka się ze społecznym, co znajduje odzwierciedlenie już w podtytułach omawianego tomu – wspomnienia i miasto łączą się ze sobą, dzieciństwo stanowiące osnowę opowieści autobiograficznej i jego zmityzowana przestrzeń przeglądają się w lustrze imperialnej historii narodu i właściwej mu kulturowej przestrzeni naznaczonej kolejami dziejów. Archiwum wreszcie, w swym instytucjonalnym wymiarze, przeczy ekspozycji jako narracji dokonującej wyboru. W archiwum, w którym brak działania selekcyjnego, wszystkie źródła są równoważne. Podobną zasadę przyjmuje Pamuk – choć każdy rozdział *Stambułu* staje się fotografią miasta powstałą poprzez przyjęcie odmiennego punktu położenia fotografa – żadnemu z nich eseista nie przyznaje pierwszeństwa. Wszystkie stają się równoważne, choć wzajemnie nieuzgadnialne. Przemieszczenie się pomiędzy kolejnymi źródłami do dziejów miasta i jego kulturowych (również stereotypowych) wizerunków znajduje równowagę w spacerach, jakie podejmuje raz jeszcze we wspomnieniu piszący, rzeczywistych włóczęgach miejskich po stambulskiej przestrzeni. Ta ekwiwalencja myśli i ruchu ma za sobą długą tradycję intelektualnej *flânerie*, samego zjawiska flaneryzmu jako szczególnej formy bycia w mieście

---

<sup>18</sup> Ujęcie miasta jako palimpsestu ma już długą tradycję krytyczną. Zob. np. *Pisanie miasta – czytanie miasta*. Red. A. Zeidler-Janiszewska. Poznań 1997; E. Rybicka, *Pamięć i miasto. Palimpsest vs. pole walki*. „Teksty Drugie” 2011, nr 5.

i w tekście jednocześnie, do perfekcji doprowadzoną pod piórem Waltera Benjamina. Jego *Pasaże* nie zostały jednak nigdy ukończone, bo praca melancholii nie ma kresu, tęsknota za przeszłością nie może zostać zaspokojona.

Zwracając uwagę na dwa rodzaje pisarstwa historycznego, Dominick LaCapra aplikuje do myśli historiograficznej Freudowskie rozróżnienie żałoby i melancholii.

Melancholia jest dla LaCapry formą rozgrywania w działaniu („*acting out*”), pamięć zaś – składnikiem przepracowania przeszłości („*working through*”). Choć w sposób otwarty dowartościowuje on przepracowanie jako proces, podczas którego dochodzi do uznania wypartych treści i uwolnienia się od przymusu powtarzania, to nie odrzuca rezebrania w działaniu, rozumianego jako proces, podczas którego dochodzi do powrotu tego, co wyparte. Za Laplanche’em i Pontalitem LaCapra podkreśla, że przepracowanie problemów w sensie całościowym wymaga uświadomienia sobie, iż w myśli i w życiu społecznym zawsze pozostaje plama nieczystości czy resztki przeszłości. Sama przeszłość zaś nie daje się całkowicie wyeliminować ani zmienić w coś dobrego. Wiara, że mogłoby do tego dojść, jest niebezpieczna, podejrzanie utopijna, a nawet niszcząca<sup>19</sup>.

Autor *Writing History, Writing Trauma* aplikując psychoanalityczne ustalenia do badań historycznych, ukazuje strategię doświadczania historii jako przepracowywania traumy i drugą, zbliżoną do melancholii jako aktu odgrywania bólu. Ta zaś opiera się przede wszystkim na figurze powtórzenia, w najbardziej jaskrawych przypadkach zespołów postraumatycznych w sensie historycznym – powtórzenie to przybiera postać natręctwa, kompulsywność tego aktu doprowadza podmiot do obsesji przypominania. Skutkiem pograżania się w odgrywaniu melancholii jest ciągle istnienie w przeszłości, powrót do figury ruiny, czas przeszły niezakończony, który wypiera terażniejszość. Ponownie Freudowskie uwagi pozwalają doszukiwać się w tym modelu myślenia historycznego doszukiwać się popędu śmierci, tanatycznej przyjemności z autodestrukcji, jaką bohaterowie Pamuka czerpią z widoków pożarów i morskich katastrof. Analogicznie do rozróżnienia między przepracowaniem a odgrywaniem, D. LaCapra rozważa kategorie nieobecności (*absence*) i straty (*loss*)<sup>20</sup>. Nieobecność wiąże się u niego z ponadhistorycznym wymiarem, jako że nie jest historycznym wydarzeniem uległym historiograficznym rekonstrukcjom źródłowym. Inaczej dzieje się w przypadku straty. Odnosząc się do określonych czasoprzestrzennie wydarzeń z przeszłości, daje ona nadzieję na przyszłość, jakby zgodnie z zasadą *historia magistra vitae*. To, co zostało utracone i zidentyfikowane jako utrata, może też stać się odkupione, poprawione, w termi-

<sup>19</sup> K. Bojarska, *Historia Zagłady i literatura (nie)piękna. „Tworci” Marka Bieńczyka w kontekście kultury posttraumatycznej*. „Pamiętnik Literacki” 2008, nr 2, s. 92.

<sup>20</sup> D. LaCapra, *Trauma, Absence, Loss*. W: idem, *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore – London 2001.

nologii LaCapry – przepracowane. Takiej pociechy nie przynosi nieobecność, skazując podmiot na kompulsywną repetycję traumy.

W odwołaniu do refleksji LaCapry uznać można prozę Pamuka za scenę dla przekształcania historycznej straty w absolutyzującą historię melancholii. *Stambuł* jest blisko pięciusetstronicowym przedstawieniem melancholii, która jawi się w niezliczonych reminiscencjach przeszłości miasta i narodu tureckiego, eliminując jakąkolwiek możliwość uzdrowienia, co w warstwie obrazowej koresponduje z apokaliptyczną wyobraźnią narratora. To, co utracone, nie może zostać odzyskane, melancholia bowiem zamyka drogę dla przepracowywania, pogrążając się w autodestrukcyjnej przyjemności rozpacz, jak głosi motto całości eseju – „Piękno krajobrazu kryje się w jego smutku”. To piękno prowadzi też do właściwej melancholii, narcystycznej identyfikacji podmiotu z tym, w czym upatruje on straty. Z tego utożsamienia wyłania się kompozycyjna struktura *Stambułu* jako ustawicznej gry między poziomem autobiograficznym a opisem miasta. Miasto i *flâneur* stają się jednym, na tym polega istota *hüzün*.

Stambulska melancholia odnosi się do całego, skomplikowanego kompleksu topograficzno-historycznego, na który składają się i utracona siła imperium wizualizowana w przestrzeni miejskiej w ruinach osmańskiej architektury, i niedokończona westernizacja dochodząca do głosu w spacjalnym eklektyzmie łączącym elementy rodzime z imitacjami europejskości, i utracona młodość, która w eseju włączona zostaje w narodową stratę tożsamości tureckiej. Jeśli przenieść te rozważania raz jeszcze na poziom komparatystyczny, poszukując odmienności *hüzün* od Baudelaire’owskiego spleenu budującego tradycję „zachodniego” przeżywania melancholii, zwrócić się trzeba jednak ku osobie piszącego, w autobiograficznej, a lepiej – autotematycznej – perspektywie odnajdując ten szczególny nastrój stambulskiej mgły i dźwięków syren statków płynących przez Bosfor. Podmiot melancholijny omawianego eseju to turecki pisarz stający przed nie-obecnością tekstu stambulskiego. Władimir Toporow rozumiał tekst petersburski jako zespół narracji powiązanych ze sobą tematycznie (bo odnoszących się do symboliki, historii, architektury Petersburga) i tworzących, jeśli użyć współczesnej nomenklatury, rodzaj stale rozrastającego się i niemożliwego do zaprzestania produkcji nowych znaczeń hipertekstu<sup>21</sup>. Analogicznie interpretatorzy europejskich (i nie tylko) przestrzeni miejskich wskazują na istnienie innych tego typu tekstów w odniesie-

---

<sup>21</sup> Tekst Petersburga, w ujęciu Toporowa, „wyraziście zachowuje [...] w sobie ślady swojego pozatekstowego substratu i z kolei wymaga od użytkownika umiejętności odtwarzania («sprawdzania») więzi ze sferą zewnętrzną, ze zjawiskami pozatekstowymi dla każdego węzła tekstu Petersburgskiego. Tekst zatem uczy reguł wyjścia poza jego granice, dzięki tej więzi utrzymuje się przy życiu również sam tekst Petersburgski oraz ci, którym się on ujawnił jako realność nieredukowalna do poziomu rzeczowo-przedmiotowego” – W. Toporow, *Miasto i mit*. Wyb., przeł. i wstępem opatrzył B. Żyłko. Gdańsk 2000, s. 50. O tekście paryskim natomiast zob. R. Caillois, *Paryż, mit współczesny*. W: idem, *Odpowiedzialność i styl. Eseje*. Wyb. M. Żurowski, Przeł. K. Dolatowska. Warszawa 1967.

niu do najważniejszych/najstarszych czy po prostu wydających najzdolniejszych swych piewców ośrodków miejskich. I mimo że wydawać się może, iż Sтамбул/Konstantynopol na brak swej własnej opowieści uskarżać się nie może, z lektury eseju Pamuka wyłania się melancholia utraty głosu i niemożności stworzenia tekstu. Sтамбул jako dyskursywny byt tworzony jest poprzez głosy innych, pisany w perspektywie obcych, zachodnich, europejskich autorów. Co więcej, nawet ten tekst jest już nieczytelny, gdyż strata, jaka dokonała się między momentem zapisu a odczytania, niczym Atatürkowska reforma alfabetu, doprowadziła do trudności z odczytaniem archiwaliów. Ironiczna samoświadomość współczesnej kultury historycznej, o jakiej pisał cytowany już Gumbrecht, w prozie Pamuka dochodzi do głosu z całą siłą swojej nostalgii i jednocześnie cynicznej autoanalizy nostalgicznego, nowoczesnego podmiotu. Na płaszczyźnie narracyjnej ujawnia się to w taktyce przedstawiania historii jako muzealnej ekspozycji, w figurze archiwum, która otwiera fabułę *Białego zamku*, w piętrowej grze genealogiczno-Borgesowskiej jako wariacji na temat kryminału w *Czarnej księdze*, najsilniej zaś chyba w *Nowym życiu*, którego akcję wyznacza (nie)istniejąca księga. Melancholia Pamuka to smutek za nieobecnym tekstem, kompulsywne powtórzenie, które ma przynieść złudną ulgę, jest próbą odczytania i ocalenia/zarchiwizowania/muzealizacji przeszłego, czyli nieobecności. Do tego dążą bohaterowie noblisty – zakładający prywatne muzeum, jak w *Muzeum niewinności*, czy rozpamiętujący przedmioty i widoki z dzieciństwa, jak *flâneur* w *Stambule*. Kolekcja w tej ostatniej książce obejmuje również kompozycję kolejnych rozdziałów, wchodzenie do nieuporządkowanego archiwum, w którym głosów jest zbyt wiele i w przestrzeni którego – analogicznie jak wśród stambulskich ruin – spotkania możliwe jest tylko ze śladem, zawsze wskazującym na nie-obecność – nie-czytelność tekstu. *Hüzün* rodzi się z niemożliwej hermeneutyki, z historii, która zniosła referencję, w księdze, w której nie ma już tajemnicy. Dla Pamuka *hüzün* jest zjawiskiem na pograniczu przestrzeni miejskiej i specjalnego wymiaru tekstu, objawiając się w figurze stambulskiego palimpsestu, jednocześnie napawa smutkiem i upaja przyjemnością odgrywania. Pisarz przypomina bohatera *Czarnej księgi*, Galipa, który

[...] nocami, gdy jego piękna i tajemnicza żona spała spokojnie w łóżku, zaczął wędrować po mrocznych ulicach miasta, zapuszczać się do dzielnic, gdzie nie paliły się porozbijane uliczne latarnie, i penetrować podziemne kanały z czasów bizantyjskich, kawiarnie, w których przesiadywali dziwacy i narkomani, winiarnie oraz nocne kluby. To, co tam zobaczył, nauczyło go, że życie w naszym mieście jest równie realne jak jego wymyślony świat: całe było książką. Czytanie jej, przewracanie kart, dostrzeganie na nich coraz to nowych twarzy, znaków i historii, codzienne wędrowki ulicami miasta tak mu się spodobały, że zaczął się bać, iż nie potrafi wrócić do śpiącej pięknej żony i przerwanej w połowie powieści<sup>22</sup>.

<sup>22</sup> O. Pamuk, *Czarna księga*. Przeł. A. Akbike Sulimowicz. Kraków 2011, s. 226–227.