

abból az üzlet hasznán túl nagyvonalú célok nagyvonalú támogatására teljen. De éppen talán a Kornfeld-generációk története bizonyítja, hogy a pénz csak a szükséges előfeltételek egyike, ami a közösségért érzett felelősség tudata és e tudat belső életcélá váló átfordítása nélkül jobbára akkor is parlagon marad, ha nemes célokra egy-egy nagyvállalkozó szán is hébe-korba. Az igazi hiány tehát ma végül is a klasszikus értelemben vett elit összetartó ereje és ethosza iránt mutatkozik – ez az, ami, úgy tűnik, a szocializmus évtizedeiben még a föld alá szorítva sem volt továbbhagyományozható és életben tartható, s amit a tőke új felvirágoztatása szemlátomást mindeddig nem hozott magával. Ma a Kornfeld-féle szerepek nem látszanak újraéleszthetőnek, s persze egyelőre nemigen eldönthető, hogy a bennük testet öltő kulturális formák váltak-e talajtalanná és idejétmülttá, vagy csak arról van szó, hogy a nagypolgári ethosz magára találásához új alapító atyák új fiainak nemzedékeire lesz még szükség.

Szalai Júlia

EGY PAPIRRA PIROS FESTÉK CSÖPPENT

*Orhan Pamuk: A nevem Piros
Fordította Tasnádi Edit
Ulpius-Ház, 2007. 608 oldal, 3999 Ft*

A NEVEM PIROS-nak több tengelye van, és akár egy Rubik-kocka, mindegyik mentén elforgatható.

A különböző tengelyek közös középpontjában a kultúrának, mint a történelem arcának a változása és e változás folyamata áll. Az a pont, ahonnan a jelen már félmúltban látható, és már feltűnik a láthatáron az idegen, az új hódító eljövetele, de az még nem vált valósággá. Pamuk azt a határhelyzetet keresi meg a történelemben, ahol a valóságról alkotott szilárd fogalmak éppen megbillennek. Még nem pusztult el a régi, hiszen a rendje még stabil, a szemlélete is annak látszik, és még nem tört be a helyére az új; de a régi fölötti ítélet már meghozatott. Ennek a lappangó tudata múlt idejű mondatok megfogalmazására készíti a könyv szereplő-

it, akiken már erőt vesz a változás minden mélabúja. Sokan kezdik a jelent a régmúlt nagy, letűnt korszakainak a sorában látni. E dicsőséges korszakokra is mindinkább úgy gondolnak, hogy azok mindegyikének a lerombolása, brutális megsemmisítése éppolyan érzékletesen jelenik meg előttük, mint a virágzásuk és a nagyságuk. Sőt minél részletesebben és áhítatosabban idézik fel a korábbi kultúrák lenyűgöző alkotásait, annál kegyetlenebb szadomazochizmussal beszélnek el az elpusztításuk történetét.

A regény pillanata Kelet és Nyugat összetalálkozása, első, még csak kevesek által és csak titokban érzékelt kulturális összekoccanása a XVI. század végén. Az a momentum, amikor a Kelet mozdíthatatlannak hitt sok száz éves hagyománya összetalálkozik a Kelet felől nézve fejtetőre állított világfelfogással, amelynek nem isten áll a középpontjában, hanem az ember. Az Ottomán Birodalom szabad szemmel még nem látható hanyatlásának a kezdete ez, és a nyugati, majdan a felvilágosodáshoz vezető reneszánsz racionalizmusának az immár Kelet felől is látható jelenléte.

Pamuk 1591-ben játszódó mai regényét ír, Kelet és Nyugat a politikában ellentétnek beállított különbségeit, a régihez való ragaszkodás és az új iránt felébredt izgatottság konfliktusát vizsgálja a miniatúrafestés mikrokosmoszában. Az elutasítást, amellyel a Másik világot megpróbálják az irreális szférájában tartani, és minden erejükkel tagadják, hogy egyáltalán elképzelhető vagy megengedhető volna a létezése, miközben már vágyanak rá. Emiatt is kulcsfontosságú a KORÁN-ból vett, de a magyar kiadásból hiányzó mottó: „Istené a Kelet és a Nyugat” (vagy ahogy egy szereplő Allah szavait felidézi a 336. oldalon: „Kelet is, Nyugat is az enyém”).

A narráció módja merőben szokatlan: nincs narrátor. Sem első, sem harmadik személyű, ami olyan térszerkezetet ad a regénynek, mint a nyugati festésmód. Nem felülről vagy kívülről látjuk az eseményeket, hanem minden egyes regényalak saját szemszögéből. Az egyes szereplők közvetlenül az olvasóhoz szólnak, mintegy bejelentkeznek a történet és a történelem képzeletbeli telefonvonalán („A nevem Eszter”, „Engem Lepkének hívnak”), és fűzik az egymást át- meg átszövő történetek valamelyikét. A szálak az olvasóban futnak össze. A regény univerzumának minden alakja és tárgya az olvasóhoz

suttog, kiabál vagy beszél, neki magyaráz: az enyéspont az olvasó maga.

Az első, aki megszólít, egy friss halott, akit társai Finom efendinek neveztek. A regény főbb alakjai nem a valódi nevükön, hanem a család vagy a közösség által rájuk ruházott nevenek szerepelnek. Ezzel egy második dimenzió, az adminisztratív adatolt realitástól elemelkedett szubjektív életsík jelenik meg. A szereplők néha reflektálnak erre a megkettőzésre, tudják egymás „valódi nevét”, tudnak a rájuk vonatkozó szabályokról, gondolkodásuk és tetteik azonban abban a szférában zajlanak, amelyikbe a vágyaik vezetik őket. Finom efendi miniatúrafestő volt, aki arany- és egyéb díszítéseket festett a szultán műhelyében készülő könyvek lapszéleire, és akit egyik miniatör kollégája megölt, és egy kiszáradt kút mélyére lökött. Megölését a gyilkos maga is elmondja nekünk. Nem gondolta magáról, hogy valaha embert fog ölni, inkább megtörtént vele, de reflektál arra, hogy gyilkossá vált.

Majd színre lép a még ifjú Fekete, aki tizenkét év távollét után tér haza Isztambulba. Nagybátyja, a Sógor hívja vissza, aki távozásának is az oka volt, mert nem adta hozzá lányát, a szép Shekürét, akibe Fekete szerelmes volt. Fekete írnokként és könyvügynökként különböző pasák szolgálatában eltöltött évek után még mindig szerelmes a huszonnégy évesen megözvegyült Shekürébe, aki két fiával visszaköltözött apja házába, mert volt férje házába a sógora, Haszán szerelmével üldözte. Sheküre helyzete bizonytalan, mivel senki sem tanúsította, hogy a férje meghalt. Négy éve tűnt el a szafavidákkal vívott háborúban, azóta nincs róla hír, de holtan senki nem látta. Fekete megjelenése hatással van rá, és vakmerően megmutatja neki magát az apai ház egy nyitott ablakában.

Apja, a Sógor, titkos munkálatokat irányít: a szultán megbízásából illusztrált könyvet készített a legkiválóbb miniatörökkel, amit a szultán a velencei dózsénak akar ajándékozni a Hegira – Mohamed próféta Mekkából Medinába térésének – közelgő ezredik évfordulójára (ami az iszlám naptárban az ezredik évet jelöli a Gergely-naptár 1622-ik évében). Ezt a könyvet olyan képek díszítik majd, mint amelyeneket maguk a velenceiek festenek: perspektivikus ábrázolások és egy még letakart képmás, feltehetően a szultán felismerhető portréja. Fekete azt a feladatot kapja, hogy írjon történetet

a képekhez, mivel az iszlám csak akkor engedélyez képi ábrázolást, ha az hozzájárul egy történet érzékletesebb megjelenítéséhez és élvezetesebb olvasásához. A díszítőművész erőszakos halála hirtelen árnyékot vet a könyv munkálataira, megkérdőjelezi a vállalkozás legitimitását, és gyanússá teszi a többi miniatört. Mindegyiküknek lehetett jó oka, akár elvi, akár gyakorlati, hogy megölje Finom efendit.

Sheküre és Fekete szerelmi levelezést folytat egy közvetítő segítségével, aki azonban írástudatlansága, kíváncsisága és a dolgok rendje iránti érzéke okán is rendre bemutatja mindkettejük leveleit Sheküre sógorának, Haszánnak, aki felolvassa őket neki, és aki nemcsak szerelme, hanem a törvény adta jogán is magának akarja Shekürét.

Vándorprédikátor járja az országot, Isztambul utcáit és kávézóit: az Erzurum városából való Nuszret hodzsa, aki iszlám fundamentalista tanokat hirdet, szent háborút a kávé, a kávéivók és az olyan ábrázolóművészek ellen, akik a legkisebb mértékben is eltérnek a hagyomány szentesítette szemlélettől és módszerektől.

Nagybátyja kérésére Fekete megismerkedik a szultán főminiatörével, Oszmán Mesterrel, és a meggyilkolt Finom efendi kollégáival: Olivával, Gólyával és Lepkével, akiknek mesterük, Oszmán adta ezeket a neveket. Áradnak belőlük a történetek formájában előadott vallomások a miniatörkészítésről, a sok évszázados hagyományról, a nyugati szemlélet megjelenéséről, önmaguk értékéről, egymásról. A gyilkos újból lecsap: ezúttal a Sógort öli meg, mialatt Sheküre és Fekete titokban találkoznak, és elhatározzák, hogy összeházasodnak. Felgyorsulnak az események: Haszán embereket bérel, és visszaviszi Shekürét volt férje házába, ahol törvény szerint a helye lenne. A városban és főként a kávéházban, ahol a transzszexuális Mesemondó kifüggesztett rajzokon látható dolgokról beszélve szórakoztatta kávéivó közönségét, a vándorprédikátor fundamentalista emberei gyilkolnak és pusztítanak. A felfordulás közepette Fekete hazaviszi Shekürét az apai házba, de titokban kell tartaniuk a Sógor halálát, hogy Sheküre a törvény előtt ne maradjon gyám nélkül. Sheküre holtá nyilvánítja a férjét, és feleségül megy Feketéhez, de csak akkor osztja meg vele az ágyát, ha Fekete kézre keríti apja gyilkosát. A szultán rendet kíván a festőműhelyben,

és Oszmán mesternek és Feketének három napot ad a gyilkos megtalálására. Ezt a három napot az idős Oszmán elsősorban azzal tölti, hogy áhítattal tanulmányozza a szultáni kincstár mélyén raktározott régi illusztrált könyveket, amelyeknek hosszú évek óta a közelébe sem juthatott, vagy csak hallomásból ismerte őket. Ezek tüzetes vizsgálata élete beteljesülése és egy óriási kultúrhagyomány összegező áttekintése. Fekete türelmetlen, számára életkérdés a gyilkos mielőbbi megtalálása. Oszmán mester rátalál a kincstárban egy türkizbe foglalt aranytűre, amellyel Behzád, a legnagyobb miniátor évtizedekkel korábban megvakította magát, és a miniátorok körében isteni adománynak tekintett „*bársonyos sötétség*” elébe sietve megvakítja vele önmagát. Ezt látva Fekete megérti, hogy önállóan kell cselekednie. Összehívja a miniátorokat, és késhegyig menő harcban, amelyben súlyosan megsebesül, azonosítja a gyilkost; akit azonban a váratlanul a helyszínre érkező Haszán öl meg piros kardjával, amelynek félelmetes élességéről már korábban szó esett a történetben. Mivel megtalálta a gyilkost, Fekete elnyeri Shekürét, és elejét veszi a kilátásba helyezett szultáni büntetéseknek. Az utolsó szó Sheküréé, aki súlyosan sebesült férjének megtette azt, amire az első randevújukon hiába kérte, és attól fogva mindig délben feküdt a férje ágyába, hogy az éjszakát a gyerekeivel alhassa át, mert akármilyen boldogan él is a férjével, nem ismer nagyobb boldogságot, mint a gyerekeivel szorosan összebújva aludni.

A NEVEM PIROS cselekményét képek szakítják meg: a miniatúrafestők rajzai – mint például az, ami a Sátánról készült –, amelyeket a kávéházi vándor Mesemondó függeszt ki közönsége elé, hogy azokat mintegy megszólaltatva adja elő a meséit. Ekként beszélnek az olvasóhoz olyan lények, mint egy ló, egy aranypénz, egy fa, a halál, a sátán, a párosával járó dervisek, maga a transzszexuális Mesemondó és a piros szín. Első személyű monológjaik kitágítják a regény terét, és megszemélyesítésük konzisztens egyrészt a szerkezettel, amelyben minden és mindenki közvetlenül az olvasóhoz fordul, másrészt a regény főszereplőinek, a miniatúrafestőknek a gondolkodásával, amelyben minden, ami létezik, része az istentől átjelkesített világnak, és ezért minden megfeszendő részlet egyaránt fontos és elevenen létező.

Pamuk ISZTAMBUL című önéletrajzi kötetéből

tudható, hogy szülővárosában egész életében tapinthatóan érzékelté azt a sajátos szomorúságot és tárgyhoz nem köthető elveszettségérzést, amelyet a nagy múlttal, a letűnt birodalom emlékével való elkerülhetetlen összehasonlítás okoz a jelentéktelenebb utókornak. Ezt az álomszerű rosszkedvet, amely átjárja a várost, és a régi kutak letört peremében, az elhagyott és gyom felverte épületekben éppen úgy ott van, mint az emberek tekintetében, a Pamuk szerint lefordíthatatlan török *hüzün* szó fejezi ki; és mintha ebben a regényben, A NEVEM PIROS-ban, Pamuk ennek a tompa szomorúságnak, a *hüzün*-nek a gyökereit is ki akarná tapintani. Hogyan történik valaminek az eltűnése, kérdezi 1998-ban, kiterítve maga elé a XVI. század végének a képeit és térképeit, mert azokon már történelemmé szilárdulva látható mindaz, ami a jelenben még áramlatokként, mozgásokként és lehetőségekként vesz körül.

A NEVEM PIROS magyar párhuzamaként kínálkozik Darvasi László A KÖNYVMUTATVÁNYOSOK LEGENDÁJA című 1999-es, Pamukéval csaknem egy időben írt regénye, amely, noha költőibb, mint Pamuk könyve, ugyancsak történelmi fikció, ugyancsak a XVI. századra teszi eseményeinek a kezdetét (a török hódoltság korszakát fogja át, innen még több motivikus hasonlóság is), és nagyon sokban ugyanazokat a kérdéseket teszi fel, mint Pamuk. „*Mert nem kell mindent tudni – írja Darvasi –, de azt igen, igen, igen, hogyan válik rommá minden gazdagság és szépség, ami pedig annyi emberi erőfeszítést, könnyet és vért követelt*” (189.), hiszen „...*a világ folyamatos változásában, a percek szorgalmas múlásában megélcscsak a romlandóság eseménye lenne a legdőntőbb tényező...*” (198.) A kérdés, két jelentős könyvben ilyen világosan artikulálva, a jelen kérdése, és nem kevesebbet állít, mint hogy világunk és kultúránk, ahogyan és amiként ismerjük, belépett az átváltozás korszakába. Még nem tudjuk, mivé fog változni, de a veszteséget, az értékeink lassú átcsúszását múlt időbe, már nem lehet nem észrevennünk.

A NEVEM PIROS egyik tengelye az az esszézerű, sok szereplő szavaiból összeálló gondolatfutam, amely a keleti miniatúrafestést a nyugati festéztetfelfogással hasonlítja össze, és a kettő kontrasztjában tapintja ki a két kultúra különbségét. A miniatúrákon a magasra emelt horizontvonal felülről, az isteni nézőpontból ad rálátást a csatákra, kertekre, szerelmesekre,

és mivel isten mindent lát, a miniatúrafestő is mindent megrajzol, a legapróbb részletekig, és mindent úgy, ahogyan azt a teremtő elgondolhatta. A Nyugat művészete az emberi szem magasságában húzza meg a horizontvonalat, és az azon kijelölt enyészpontból kiindulva szerkeszti meg a perspektivikus látás geometrikus konstrukcióba tört rendszerét az ember és nem az isten nézőpontjából.

Noha Pamuk történelmi fikciót és művészeti esszét ír, könyve címével is aláhúzza, hogy a mélyben valami más forttyog. Ez a magma a *piros szín*: az a szubsztancia, amely összekapcsolja a regény cselekményét és Pamuk reflexióit. A szín zsigeri, asszociatív, irracionális, emlékezet előtti és tudatalatti elem; a piros pedig minden szín között a legszuggesztívabb, mert, lévén a szenvedély metaforikus és a vér valóságos színe, a legintenzívebben hordozza mindazt, ami az élettel, és azt is, ami a halállal asszociálható. Pamuk a piros színt nem úgy állítja középpontba, ahogyan az a természetben előfordul, hanem mint a természeti pirosnak a festők és kézművesek által nagy tudással – ritka rovarok porrá tört testéből segédanyagokkal és hosszadalmas főzéssel – piros festékként létrehozott művi-művészi megfelelőjét. Ez a piros festék az életerő és az erőszakos halál, a szerelem és a kiontott vér jele és szimbóluma. A történet kulcspontjain megjelenő piros szín ennyiben az egész regény költői kvintesszenciája, mert egyszerre foglalja magában azt, aminek a naturális színe; azt, ahogyan a művészet ezt a natúrát ábrázolja és megörökíti, és mindazt az érzéki tartományt, amelynek a piros szín a hívőjele. Mindehhez még a piros festék súlyos, régi mongol bronz tintatartó edényben lép be a könyvbe, amit a főszereplő Fekete hoz magával távoli tájakról, és a Sógort ezzel a tintatartóval öli meg a gyilkosa. Luther tintatartója és Ivan Karamazov pohara is ez a tárgy, amely a gyilkost belülről rágó gondolatokat hallgattatja el, amikor a renegát Sógort testét és lelkét veszi célba. Részben ennek az utalásnak a hullámain jelenik meg a Sátán is a könyvben, hogy a kávéházi Mesemondó hangján, a benne és hallgatóságában lakozó ördöggént szóljon az olvasóhoz. A Darvasi regényének párhuzamos alaptematikája ezen a ponton is szembeötlő: ott az ördögöt egy asztalosmester faragja ki saját kezével, majd veri agyon, hiszen, mint egy

ferences rendi barát elmélkedik, „*csakis az ember teremthette a gonoszt. Amíg az Isten a saját képmására formálta az embert, az éppen úgy a saját képmására formálta a gonoszt, ebből pedig mindössze annyi következik, hogy az ördög ragyogó tükröképe az Istennek*”. (411.) Pamuknál azonban a Sátán, noha emberi ábrázolás szólaltatja meg, tehát az emberből jön elő, az ellentmondás szelleme. „*Allah önteltnek talált*”, mondja, „*Ő bemutatta nekem és a többi angyalnak az embert, és azt akarta, hogy boruljunk le előtte. [...] NEM BORULTAM LE AZ EMBER ELŐTT. Az új nyugati mesterek viszont éppen ezt teszik*.” (422.) Ez a Sátán, Pamuk felvilágosodáson és Freudon edzett logikájával, elutasítja, hogy ő volna az emberek bűneinek a forrása, és egyenesen Allahra mutat, aki mint legfőbb úr őt magát is teremtette, és örök életet adott neki: „*Allah rendje nekem köszönhetően és az ő engedélyével valósul meg*.” (420.) Mindez azonban a regény szövetében egy ember, a Mesemondó képzeletéből vétetik, aki a perspektivikus ábrázolást ekképpen nemcsak az Isten, de a Sátán ellenében valónak is aposztrofálja, mint ami a világ egész rendjének ellentmond.

A NEVEM PIROS nem dönt a racionalizmus és egy misztikusabb szemlélet között. Akár Darvasi könyvében, ahol a kémek az emberek álmait lesik ki, mert azokban találják meg a legfontosabb információt, egy-egy álom Pamuk regényében is hosszú dilemmát eldöntő érv lehet. Az álomnak, amely ebben a könyvben is metaforaként utal az emberek belső mozgatórugóira, és a végső soron minden más szempont elé helyezett önazonosságra, tehát egy ember végső titkára, nagyobb ereje és súlya van, mint a pragmatikus megfontolásoknak és észérveknek. Mindemellett a szereplők ésszerűen közlekednek a világban, és az érdekeiknek is megfelelően cselekszenek. Pamuk szereplői mindig több párhuzamos készletet regisztrálnak: miközben eldöntik, mit tesznek vagy gondolnak, a tudat „egy szegletében”, az énnel „egy sarkában” azzal ellentétes felismeréseket is rögzítenek, és így miniatűr etüdöket olvashatunk arról, milyen sok egymásnak ellentmondó elem közötti választás és az énnel megfelelő, illetve általa elutasított, elejtett megfontolások eredője egy emberi megnyilvánulás.

Pamuk regénye olyan részletező, aprólékos műgonddal megírt, ismétlésekben gazdag és a történetek iránti szenvedélytől fűtött, mint a miniatúrafestés. Miközben a nézőpontot az ol-

vasóba helyezi, „felülről”, a miniátorok távlatából is végigtekint a török, perzsa, kínai, mongol, afgán tájakon, az egymást legyőző kánok, agák és fejedelmek véres háborúinak és hódításainak a színterein, ezek örökkévalónak szánt képi ábrázolásain és e képek széttépésének vagy új hadurak nevét viselő új könyvekbe kötésének a történetén. Azt a kultúrát rajzolja meg, amely a nagy hódítók győzelmei és bukásai mellett újra és újra elmondja Hüsrev és Sirín vagy Lejla és Medzsún szerelmének a történetét is. A miniátorok fájdalmas nosztalgiával említik a régi nagy miniatúrafestő műhelyeket, a nagy uralkodókat, akiknek gazdagsága és hatalma a birtokukban lévő illusztrált könyvek számával is méretett, s a felülmúlhatatlan „régimestereket”, a Herátba, Tabrizba, Sirázba és Kavzínba való nagy miniatúraművészeket, akik még mindig mércét jelentenek. Pamuk a szereplők hangján újra- és újramondja a perzsa, özbeg, török, kínai vagy mongol eredetű régi történeteket, e kultúrának az alapköveit, miközben arra is reflektál, hogy ez a kultúra a XVI. század végére már csak a múlt e nagy történeteiből élt. Az alaptörténetek azonban még eleve nek, újra- és újraértelmeződnek, az emberek újra és újra átélnek és magukra vonatkoztatják őket. Kedvenc részleteik vannak, a nagy epikákból kiemelt betétek, amelyekben önmagukat látják. Sheküre és Fekete szerelmének képi emblémája Hüsrev és Sirín történetének az a pillanata, amikor Sirín megpillantja Hüsrevnek egy fa ágain lengedező képmását, és szerelmes lesz belé. A történetek a világ bonyolultságáról szólnak, nem szó szerint értendők, egy-egy kép nem névértéken veendő. Éppen hogy összetettségük miatt fordulnak hozzájuk, ahelyett, hogy a kérdéseikre szabatos igennel vagy nemmel felelnének. Pamuk, aki maga is festőnek készült, erős hangsúlyt ad egyes képeknek, amelyek megszákítják a cselekményt, mintegy beleékelődnek, keresztszetszében mutatva meg a történetet és annak enigmatikus, rejtett rétegeit. Az idő rombolómunkáját olyan időtlen víziókkal állítják szembe, mint például a hold fényénél tóban fürdőző Sirín képe, amely többször felbukkan mint az örök szépség, nyugalom és szerelem látomása.

Míg a miniatúrák leírását Pamuk sokszor nagyon pontosan részletezi, alakjainak a külső megjelenését kevés vonással vázolja fel; de mint az iskolázottan rajzoló festőknél, a kevés

vonal itt is sokat mond, mert pontos, és a megfelelő formákat idézi fel. Ezért Pamuk egyébként a saját hangjuk révén jellemzett karakterei, főként a nők: Sheküre és a házaló-hírvívó Eszter külsőleg is meglepően elevenen jelennek meg ahhoz képest, hogy milyen keveset mond róluk. Sheküre külseje például éppen azáltal lesz érzékletes, hogy Fekete a hosszú távollét alatt nem emlékszik az arcvonásaira. Egmáson elcsúsztatott változó élességű képekből lép elő, és az olvasó erre a homályló képre vetítheti a saját Sheküre-képét. Mint Pamuk egy interjúban elmondta, Sheküre és fiai: Sevket és Orhan áttétel és névváltoztatás nélkül saját anyja, bátyja és önmaga megjelenítései a könyvben.

A regénybe bújtatott esszé, a képi ábrázolás keleti és nyugati felfogása közötti különbségek elemzése, nem tisztán teória, hanem a szereplők számára egzisztenciális és politikai kérdés. Úgy kell-e ábrázolni a világot, ahogyan Allah látja: fentről, de minden részlettel teljesen, vagy úgy, ahogyan az ember látja idelent a földön, perspektivikus torzításban? Hol áll az ember a világmindenségben: középen? Vagy apró pont csak egy nagy egészben? Elfogadható-e az önmagában álló kép, amely nem illusztrál történetet? Megkövetelhető- vagy megengedhető-e egyáltalán, hogy a festőnek saját felismerhető stílusa legyen? Nem az-e a művészet legmagasabb foka, hogy a festő tökéletesen feloldódik az ábrázolás tökéletességig fejlesztett hagyományában, és nem tűnik ki saját kéznyomával? Megengedhető-e az egyes ember arcvonásainak élethű ábrázolása?

A világkép és az identitás dilemmája a könyv szinte minden szereplőjét kínozza. A Sógor, aki a szultán követeként járt Itáliában, egy Comotó melletti kastélyban a falakon függő portrék láttán először úgy érezte: „*Mintha csak azért készülnének a nyugati képek, hogy bennünket megijessenek. [...] Azáltal, hogy megfestették az arcukat, valami varázslatos dolog járult hozzájuk, ami olyan páratlanná tette őket, hogy magamat gyengének és tökéletlennek éreztem közöttük. Olyan érzésem támadt, hogy könnyebben megérteném létezőm okát és célját, ha rólam is készülné ilyen kép.*” (161.) Ezt a vallomást Fekete így kommentálja: „*Rögtön tudta, hogy az arckép iránt érzett vágyakozása a régi heráti mesterek által tökéletesített és változatlan mintává tett iszlám miniatúra végét jelenti...*” (161. k.) A Sógor azonban folytatja: „*Mégis érezni akar-*

tam, hogy mindenkitől különbözöm, hogy más, hogy páratlan vagyok [...] Bűnös vágnak tént, mintha azt akarnám, hogy Allahnál nagyobbra nőjek, magamat fontosnak higgyem és a világ közepébe állít-sam.” (162.)

Pamuk azonban nem kultúrtörténetet, hanem regényt ír. Könyvének nem az az értéke, hogy újat mondana az iszlám és a Nyugat különbségeiről vagy a perspektivikus ábrázolással kifejezett világképről, hanem az, ahogyan megmutatja, hogyan ivódik a kultúra és annak értékrendszere az emberbe, és milyen az ember, amikor elbizonytalanodik saját kultúrájának a törvényei felől. Mielőtt a gyilkos a Sógort is megöli, hosszan beszélget vele, és bevallja Finom efendi meggyilkolását. „Azért ölted meg, mert félelem nélkül akartál a saját elképzeléseid szerint festeni”, mondja leendő gyilkosának az öregember. (244.) „Kell, hogy egy jó festőnek saját stílusa legyen vagy nem kell?” – kérdezi elismerésre éhesen a gyilkos miniátor, majd: „Nekem van stílusom?” (245., 246.) A jelenet a dialógusból reflexióba vált át, s megöletése árnyékában a Sógor a gyilkos kezében tartott bronz tintatartóra tereli a szót, illetve magára a készülő tetterre: „...társalogtunk a bronz súlyáról, a tintatartó formájáról, nyaka vékonyságáról, a régi kalligrafustollak hosszúságáról és a piros tintáról, melynek sűrűségét így előttem állva, a tintatartót lassan lóbáta is érzékelté...” (247. k.) A tetthez vezető indulatot, mintegy a gyilkossal együttműködve, a Sógor hívja elő, amikor gyilkosa kérdésére, hogy „Mikor fog a csoda bekövetkezni? Mikor értik meg igazán azt a sok képet, amelyeket [sic!] a szemünk világa árán festünk?”, azt válaszolja: „Soha. Sohasem fognak bennünket megérteni. ...egyetlen olasz mester képében sincs meg a te költészeted, hited, érzékenységed, színeid tisztasága és fénye. Az ő képeik mégis nagyobb elhítedőrével bírnak. [...] Úgy festenek meg mindent, ahogy a szem lát! Ők azt festik meg, amit néznek, mi azt, amit látunk. [...] A nyugatiak módszerével arcod fennmarad a végűtélet napjáig. [...] A jövőben mindenki így fog festeni. [...] Még itt is, a miniatúrafestéshez mit sem értő ostoba szabó is ilyen képet fog kívánni, hogy orra hajlására nézve elhiggye: nem közönséges akárki, hanem valódi egyéniség ő.” (249. k.)

A regény szereplőit ez a hitbéli és gondolkodásbéli dilemma mozgatja, a mai olvasó előtt nem ismeretlen szorongás, hogy a világ, még nem tudni, hogyan, felhígul, és valami olcsóbb,

látványosabb felület fogja elfedni azt, amit valódi kultúráként ismerünk. Ez áll az érzelmek, vágyak, tettek és a politika mögött. Az egyik művész gyilkossá válik, egy másik a szerelembe vonul vissza a világtól, a harmadik demisztifikáló racionalista, aki a piros szín misztériumából is kijózanítja az olvasót: „*A Piros is közös alkotás: egy papírra piros festék csöppent, mire a zsugori mesemondó megkérdezte, nem lehetne-e ebből is egy tábla. Még csöppentettünk a pirosból, aztán mindegyik miniátor festett valami pirosat, és mind mesélt is valami történetet hozzá azzal, hogy a mesemondó a végén nekünk meséljen.*” (536.)

A NEVEM PIROS magyar kiadása és fordítása erős hiányérzeteket kelt. Nem tudok törökölni, de nehezézhinni, hogy Pamuk nyelve ilyen mélyen alulmaradna Darvasi – igaz, rendkívül cizellált és stilizált – nyelvéhez képest, mint ahogy ezt a fordítás mutatja. Az angol fordításban a szereplők mesélnek, történetek és monológok áradnak belőlük, a magyarban csevegnek. A regény amerikai kiadása (MY NAME IS RED, angol fordítás: Erdag M. Göknar, New York: Random House, 2002), amely Pamuk jóváhagyásával készült, tartalmaz egy ajánlást („*Rüya-nak*”, az író lányának), három mottót a KORÁN-ból, amelyek nyilvánvaló jelentőséggel bírnak, és egy tartalomjegyzéket, amely a regény szerkezetének a tükré, és funkciójához híven segíti a történetben való tájékozódást. Az ajánlás és a mottó elhagyása a magyar kiadásban nehezen menthető, hiszen nyilvánvalóan a könyv részei. Az már talán csak az amerikai kiadónak az olvasók iránti előzékenysége, hogy térképet is közöl, amely feltünteteti a regényben említett háborúk és miniatorműhelyek helyszíneit. Nem felesleges, hiszen Pamuk létező geográfiai és történelmi kontextusba helyezi könyvét, és ki ismeri ma a XVI. századi Közép-Kelet politikai térképét?

A magyar fordítás megfosztja az olvasót az élvezetes olvasmány élményétől, mert a nyelv, amelyen a regényt megszólaltatja, színtelen, szagtalan, semleges társalgási nyelv. Persze egy fordításból sohasem tudhatjuk biztosan, hogy a hang, amelyet a regényben hallunk, az író hangja-e. Pamuk regényének magyar fordításában az olvasó egyáltalán nem talál irodalmi nyelvet, írói hangot, csak a mondatok jelentésének a feltehetően korrekt magyarra való át-

ültetését. A fordító, a neves turkológus Tasnádi Edit láthatóan küzd a szöveggel. Azt, hogy jól érti, nincs okunk kétségbe vonni, de miközben igyekszik minden tartalmi elemet átmenteni, mondatai többnyire a nyersfordítás szintjén maradnak. „Bementem a magamban a bánatosak étkezdéjének nevezett szegénykonyhába (bár jobb lett volna nyomorultakat mondanom), ahol az elmúlt héten kétszer is megtöltöttem a gyomromat.” (407.) Vagy: „Alas, it's difficult having a daughter, difficult”, áll az autentikusnak tekinthető angol fordításban egy idős apa sóhajtásnak ható hangján. Magyarul mindez közhellyé lapsodik: „Bizony nehéz lányos apának lenni.” (136.)

Az olvasóhoz beszélő figuráknak nincs saját nyelvük, pedig ez nyilvánvalóan keresztezi az író szándékait. Például az a karakter, aki Gyilkosnak fognak nevezni néven szólal meg, s akinek a személyes stílus középponti, személyes létkérdése, közli az olvasóval: „Kialakítottam egy gyilkoshoz illő hangot [...] Ezen a régi életemben soha nem használt gúnyos és gonosz hangon beszélek most is. Természetesen időnként hallani fogjátok a megszokott, régi hangomat is [...] ha van személyiségem és stílusom, az nemcsak a műveimben, hanem az elkövetett gyilkosságban és a szavaimban is megnyilvánulhat! Találjátok ki hát a szavaim színéből, hogy ki vagyok!” (145. k.) Erre a magyar fordítás nem ad lehetőséget az olvasónak.

A könyvkiadás jelen gyakorlatában nincs nyelvi kontrollszerkesztő – márpedig minden kiadó tudja, hogy enélkül nem lehetséges még csak igazán korrek fordítást sem létrehozni –, és csak találgatni lehet, mi a szerkesztőként feltüntetett közreműködő munkaköre, mert számos sajtóhiba maradt a szövegben. A sajtóhibák illúzióromboló, olvasóellenes voltát nehéz túlbecsülni, ráadásul sokszor nem eldönthető, hogy elírást vagy nyelvtani hibát látunk-e („Megígérte hogy rendbe tartja a házat”, 12.). Ha a könyvkiadás és könyveladás olyan sikeres üzleti ágazat, mint amilyenek a monstre könyváruházak nagy száma mutatja, elfogadhatatlan a könyvek előállításának költségeit olyan alacsonyan tartani, hogy nyelvileg szegény és nyomdahiábokban gazdag kötetek lássanak napvilágot. Ez mindenképpen elfogadhatatlan – akkor is, ha az erőfeszítés áldozatot követel a kiadóktól.

Témájánál fogva ebben a könyvben valahol – ha másutt nem, a címlapon vagy a hátapon – feltétlenül szükséges lett volna legalább rész-

leteket reprodukálni török vagy perzsa miniatúrákból, hogy az olvasó vizuális segítséget is kapjon a leírásokhoz. Hogy a magyar kiadás címlapján ábrázolt dominóknak mi a regényre vonatkoztatott jelentése, találgatni sem tudom. A könyv, amely ezt a csipkeszerűen kidolgozott regényt tartalmazza, mint tárgy, csúnya, igénytelen. A papírja vastag, a kötése nem jól bírja a lapozgatást. A betűk nagyok, az oldalak tükre elég kicsi (az amerikai kiadás 413 oldalával szemben 604 oldal a kötet), és ettől lektúrjelleg kap.

Pamuk, az író nagymértékben elvész ebben a fordításban és kiadásban.

Forgács Éva

KONZERVATÍV ÉS KORSZERŰ: AZ ÚJ FILOZÓFIAI KÉZIKÖNYV KÉTARCÚSÁGA

Filozófia

Szerkesztette Boros Gábor

Akadémiai Kiadó, Akadémiai Kézikönyvek sorozat, 2007. 1436 oldal, 5500 Ft

A történeti fejezetek írói: Ambrus Gergely, Bene László, Borbély Gábor, Boros Gábor, Kendeffy Gábor, Percz László, Ullmann Tamás, Weiss János

Az esszék írói: Bacsó Béla (Esz­tétika), Boros Gábor (Történelemfilozófia), Farkas Katalin–Kelemen János (Nyelvfilozófia), Fehér Márta (Tudományról és tudományfilozófiáról), Felkai Gábor (Diskurzusetika), Huoranszki Ferenc (Metafizika), Máté András (A logika és a matematika filozófiája Russell és Frege után), Mezei Balázs (Vallásfilozófia), Orthmayr Imre (XX. századi angolszász etika), Tengelyi László (Új fenomenológia Franciaországban)

Megszoktuk, hogy a magyarul elérhető korszerű, megbízható összefoglaló filozófiatörténeti művek fordítások. Ez önmagában nem is feltétlenül baj, de egy kulturális hiány szimptomája. A magyar szerzőktől most megjelent új, reprezentatív filozófiai kézikönyv azonban új helyzetet teremt.