

A TÖRÖK OIPIPIISZ

A KULTÚRA, AZ IDENTITÁS ÉS A NARRÁCIÓ KIAZMUSAI ORHAN PAMUK A *PIROS HAJÚ NŐ* CÍMŰ REGÉNYÉBEN

BARÁTH TIBOR

1. BEVEZETŐ GONDOLATOK

„Ami megkülönbözteti Orhan Pamukot a legtöbb török írótól, az az, hogy számára az írás tevékenysége a létezés egy módja... [...] Az íráshoz való viszonya racionális, szellemi és szenttelen. Ez egy objektív nehézség, amellyel azonosul és irányítja a személyes életet, a preferenciákat, a választásokat” – idézi a *World Literature Today*¹ Murat Belge 1996-ban tett megvilágító jellemzését az Orhan Pamukról készített írói szemlében. A török író számtalan elismerését – beleértve olyan rangos díjakat, mint az irodalmi Nobel-díj, az Orhan Kemal Novel Prize, a Prix France Culture vagy a Budapest Grand Prize – azzal érdemelte ki, hogy prózájában párbeszédbe hozza a keleti és nyugati kultúrát, posztmodern eljárásaival az olvasás (írói részről a megírás) aktusával pedig egyfajta

¹ Angol eredeti: „What distinguishes Orhan Pamuk from most other Turkish writers is that for him the activity of writing is a mode of existence... [...] His relationship to writing is cool, cerebral, and impassionate. It is an objective predicament that becomes identical with, and directs, personal life, preference, choices”, Orhan Pamuk, „Author Profile: Orhan Pamuk. ” *World Literature Today* Vol. 79, No. 1 (2005): 62. [A magyar fordítást a szerkesztő készítette].

dinamikus szintézishelyzetet teremt. E „szintézisre” hozásnak az egyik legjelentősebb eredménye a tizedik regénye, melynek címe *Kırmızı Saçlı Kadın (A piros hajú nő)*,² és amely dolgozatom témáját is képezi.

Elemzésemben a regény hangsúlyos kiasztikus szerkezetének kívánok figyelmet szentelni, különös tekintettel annak kulturális és szakrális vonatkozásaira. Narratológiai szerepének feltárásával azt vizsgálom, hogy milyen módon fonódik össze két világszemlélet, azaz két – a regény alapvető komponenseit jelentő – mítosz. Mindezek tükrében azt a kérdést vizsgálom, hogy vajon milyen viszonyba kerül egymással a keleti és a nyugati világlátás, illetve hogyan lehetséges (ha lehetséges egyáltalán) autentikus személyiséget kimunkálni egy többszörösen összetett világban. Meglátásom szerint a regény egyik fő kérdése arra irányul, hogy milyen individuum alkotható meg egy olyan környezetben, amely világszemléletek metszéspontjában létesült. Dolgozatom továbbá utat szeretne nyitni Orhan Pamuk magyarországi recepciójának, és fel kívánja hívni a figyelmet egy kiemelkedő kortárs író művészetére, fogódzót nyújtva regényeinek jobb megértéséhez.

2. A REGÉNY HÁTTERE ÉS „FORRÁSAI”

2.1. A hüzn írója

Orhan Pamuk világhírű író, a hazai irodalmi életben mégis elvétve találunk róla szóló írásokat, és ezek is szinte kivétel nélkül kimerülnek eseményismertetőkből,³ blogbejegyzésekben vagy recenziókban. Ezért indokoltnak érzem a regény elemzése szempontjából releváns biográfiai adatok ismertetését, illetve az írói világ olyan bemutatását, amelyben a szerző számára központi problémák (például történelemkép, a nyugatiasodás fogalma vagy a vallás kérdése) kerülnek tárgyalásra. Úgy vélem, ezek vázlatos áttekintése elengedhetetlen a regény jobb megértése érdeké-

² Orhan Pamuk, *A piros hajú nő*, ford.: Tasnádi Edit (Budapest: Helikon, 2016). A tanulmányban a magyar címet fogom használni, illetve a magyar kiadás oldalszámaira főszövegben, kerek zárójelben hivatkozom.

³ Egy rövid, mégis értő cikket találunk például Pamuk könyvheti látogatásáról: Szöllősy Balázs, „Azért írok, mert mindenkire haragszom – Orhan Pamuk útjai.” *Magyar Narancs*, 29. évfolyam, 16. szám (2017. április 20.): 39–41. Online hozzáférés: <https://magyarnarancs.hu/konyv/azert-irok-mert-mindenkire-haragszom-103650>

ben, ugyanis Pamuk műveiben az események hátterét és alapját a keleti világkép, a török történelem és a nyugati kultúrával folytatott párbeszéd lehetőségei képezik.

Pamukról ezidáig nem készültek összefoglaló munkák vagy monográfiák, ugyanakkor a viszonylag gazdag külföldi recepció és az író saját honlapja⁴ sokat segít abban, hogy felvázoljam gondolkodásának és művészetének lényeges pontjait. Orhan Pamuk Isztambul gazdag és nyugati kultúrával átítatott Nişantaşı negyedében született 1952-ben. Életét és művészetét máig meghatározza szülővárosa és lokálpatriotizmusa, ahogyan ő maga fogalmaz: „az én sorsomat az határozta meg, hogy ugyanahhoz a házhoz, utcához, környékhez és városhoz ragaszkodtam mindvégig, és soha nem hagytam el ezeket a helyeket”.⁵ Az eredetileg festőnek induló török író első regénye 1982-ben jelent meg (*Cevdet Bey és fiai*), ezzel és későbbi műveivel nemzetközi hírnevet és számos elismerést szerzett. Jelenlegi témánk szempontjából fontos megemlítenünk az általa „első és utolsó politikai regényem”-ként aposztrofált, 2002-ben megjelent *Hó* című regényt, amely az iszlamisták, szekularisták, katonák, török és kurd nacionalisták közötti erőszakról és feszültségről szól. Tapasztalni fogjuk, hogy a társadalmi és történelmi helyzet *A piros hajú nő* esetében is fontos háttérként szolgál, sőt az identitáskezesés szükségességét is életre hívja. A szerelem visszatérő téma nála, legyen szó a *Fekete könyvről*, *A nevem Pirosról* vagy *Az ártatlanság múzeumáról*. A vonzalmak és a szenvedélyek gyakran meghatározó erőt gyakorolnak főhősei jellemére és a regények cselekményére – ahogyan ezt *A piros hajú nő* esetén is látni fogjuk.

Törökország jelenlegi társadalmi berendezkedése, történelmi helyzete és öröksége, a vallás kérdésének felértékelődése egyaránt erőteljes hatást gyakorolnak az isztambuli író művészetére. Fogalmazhatunk úgy is, hogy részint e témákból kiindulva elemzi a keleti és nyugati világlátás különbségét és feszültségét, valamint a köztük kialakítható párbeszéd lehetőségét. A jelenkori török identitást alapvetően meghatározza egy válságérzet, amelyre a török nyelvben egy sajátos kifejezés is létezik: a *hüzün*, amely csak részlegesen feleltethető meg a melankólia fogalmának. Bár *A piros hajú nő*ben maga a szó nem hangzik el, de a regény hangulatának és atmoszférájának szerves elemét adja. A *hüzün*

⁴ *Orkham Pamuk – Biography*, <http://orhanpamuk.com/page.aspx?id=7> A bekezdésben található információkat és adatokat a honlap Biography részéről gyűjtöttem, de ahol szükséges volt, ott az angol helyesírást a törökre módosítottam. A külföldi szakirodalom jelentős része az Interviews & Reviews fül alatt érhető el.

⁵ Orhan Pamuk, *Isztambul. A város és az emlékek*. ford.: Nemes Krisztián (Budapest: Ulpius-ház, 2007), 13.

„sajátos mélabú”,⁶ de „nem egy magányos ember betegségeként látja a szomorúságot, hanem egy milliók által megélt kultúrát, egy atmoszférát, egy közös érzést próbál megragadni”.⁷ „A hüzen [...] az isztambuliak saját helyzetükre adott válasza.”⁸ Ez az életérzés az identitás kríziseként írható le, lévén Törökország a keleti és a nyugati régió között őrlődik, egy egykori nagy birodalom, amely napjainkban társadalmilag és politikailag igen megosztott, a modern életszemlélet és a tradíciókhoz való ragaszkodás egymással feszültségben áll, miközben a nemzetiségi kérdés, az ateizmus és az iszlám jelenléte is ellentéteket szít. Pamuk regényei identitáskeresésként, sőt az autentikus identitás kialakításáért folytatott küzdelem állomásaiként is leírhatók – ami alapvető fontosságúnak tűnik a jelenkori török társadalom számára. Szereplői nehezen tudják megragadni, kifejezni azokat az alapokat, amelyekre építve kialakíthatják személyiségüket. A regényeiben megfogalmazódó személyes krízis a nemzeti hangulat lenyomatát is kifejezésre juttatja, így a hüzen egyúttal „egy kultúra atmoszférájá”-nak is tekinthető.

Azt, hogy milyen forrásokból táplálkozik ez az elveszettségérzés, és hogyan alakítja az identitásképet, illetve a Kelet-Nyugat párbeszédet, a következő alfejezetben mutatom be. Már itt szeretném azonban jelezni, hogy minden általam említett téma – legyen az kultúra, történelem vagy vallás – természetesen önmagában is összetett kérdést jelent, melyek egymáshoz is szorosan kapcsolódnak (önkényes választás eredménye például külön beszélni az iszlámról és a török társadalom alakulásairól), és a dolgozatban – már csak a terjedelmi korlátok miatt is – kizárólag az elemzett regény megértéséhez szükséges vonatkozásokra tudok koncentrálni.

2.2 Társadalom és történelem

A török világ nyugatiasodása egyfajta válasz az előbb említett válsághangulatra és próbálkozás annak kezelésére. A török történelemben a 17. század vége és a 19. század között három jelentős, kormányzaton belüli nyugatbarát reformkísérletről tudunk és ezek a reformok mindig a védelmet és a biztonságot kínálták fel a törököknek (például megelőzték a területek elszakítását vagy háborús veszteségeket csökkentettek).⁹ Fon-

⁶ Pamuk, *Isztambul*, 113.

⁷ Uo., 127.

⁸ Uo., 129.

⁹ Arthur Goldschmidt Jr., *A Közel-Kelet rövid története*, ford.: Komáromy Rudolf (Budapest: Maecenas, 1997), 178.

tos időszak Mustafa Kemal Atatürk elnöksége, aki a Török Köztársaság megalapítója.¹⁰ Nyugatbarát politikájának köszönhetően megteremtette a modern török világot a konzervatív és elmaradott berendezkedéssel szemben. Ahogyan Goldschmidt írja: „élete utolsó tizenöt esztendejét annak a célnak szentelte, hogy Törökországot az iszlám bástyájából világi nemzetállammá változtassa. Az iszlám helyébe, mely egy évezreddel korábbi megtérésük óta a törökök életformája és államszervezetének alapja volt, most a nyugati típusú civilizációnak, jogrendnek és közigazgatásnak kellett lépnie.”¹¹

Ira Marvin Lapidus mutatott rá arra, hogy Atatürk után (1950-től napjainkig) egy újabb korszak kezdődött meg, miközben a társadalmi átalakulások már javában zajlottak. Belpolitikailag zavaros időszakok következtek, aminek következményeképp nőtt a társadalmi osztályok közötti feszültség, és bár gyors gazdasági fejlődést tapasztalunk, újrakezdődtek az ideológiai csatározások is.¹² A *piros hajú nő* című regény ideje az 1980-as évektől a jelenig tartó évtizedeket öleli át, de apróbb kitekintésekkel utal a korábbi évtizedek politikai eseményeire is. Bár ez a mű nem történelmi vagy politikai regény, mégis a történelmi és a társadalmi kontextusban értelmezhető igazán, hiszen a szereplőket mélyen meghatározza saját társadalmi hovatartozásuk és állásfoglalásuk. A mű érzékenyen rámutat arra, hogy az 1980-as évek óta Törökország erősebb és békésebb ország, mint korábban, de a mélyben „a megosztottság indulatai kavarnak.”¹³

Mindazonáltal elmondható, hogy az európai befolyásnak (vagy a modernizációs, nyugatosodási törekvéseknek) köszönhetően a társadalom ma nyitott a tudományos világszemléletre, megbecsülést nyert a nemzeti identitás kérdése¹⁴ és a politikai részvétel, valamint a társadalom tagjai szolidárisabbnak mutatkoznak egymás iránt.¹⁵ A *piros hajú nő* azonban felmutatja a társadalomban továbbélő krízishelyzetet és kiutat keres belőle, választ arra, hogyan lehet stabil társadalmi alapok keresésével, biztos támaszok hiányában, a *hüzün* teljes átérésével létrehozni mindazt, ami egy teljesebb értékű (társadalmi) identitáshoz elengedhetetlen.

¹⁰ Uo., 229.

¹¹ Uo., 230.

¹² Ira M. Lapidus, *A History of Islamic Societies* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 501.

¹³ Goldschmidt, *A Közel-Kelet rövid története*, 235.

¹⁴ Sajnálatos módon a fent említett általánosságok egyik gyengítő eseménye éppen Orhan Pamuk híres perével kapcsolat; egy nyilatkozatában örmény és kurd holokausztot említett, amiért „a törökség megsértésével” vádolták, Erdoğannak kellett beavatkoznia az eljárásba. Ékes bizonyítéka az eset annak, hogy a felszín alatt lappangó indulatok és különféle feszültségek bújnak meg. A per körülményeiről Flesch Istvántól tudunk. Flesch István, *A Török Köztársaság története* (Budapest: Corvina, 2007), 143.

¹⁵ Lapidus, *A History of Islamic Societies*, 455.

2.3. Vallás és társadalom

Az iszlám (a zsidóság és kereszténység mellett) a három nagy monoteista vallás egyike. Tanítása egy mondatban összefoglalható: „Egy isten van Allah, és Mohamed az ő próféta.” Közös vonása a kereszténységgel, hogy a teremtés mozzanatát egyszerűnek és megismételhetetlennek látja, és hisz a végítéletben (ezzel összefüggésben a menny és pokol képzete is megtalálható a dogmatikában). Allah az embert földi élete alapján ítéli meg, fontos tehát, hogy a hívő a vallási kötelezettségeinek eleget tegyen. Keleti vonásnak tűnik (mivel a hinduizmusban és a kínai vallásokban tapasztalhatunk még hasonlót), hogy a vallás alapján ítéli meg a jogrendet.¹⁶ Emellett igényt tart arra, hogy az egyedüli, „igaz” vallássá lépjen elő, ami globális problémák okozója, hiszen szélsőséges csoportok alakultak ki, amelyek a modern nyugati értékrendek ellenében megerősíteni kívánják az iszlám erkölcsi értékeit, és igyekeznek megóvni a világi, anyagi létformáktól a szokásaikat és a tradícióikat.

Fontos kérdés, hogy *A piros hajú nő* című regényben milyen vallási beállítódások jelennek meg, és hogy a mű milyen véleményeknek ad hangot a jelenkori vallási-társadalmi problémákról. A könyv az iszlám sokszínűségét emeli ki (van olyan szereplő, akit muzulmánként nevezhetünk /például Envert/, van, akit inkább szúfistának /Mahmutot/), miközben az ateizmus mint nyugati „vívmány” is megjelenik. Az, hogy a regény szereplői közül ki milyen mértékben tud azonosulni az iszlámmal, a társadalmi hovatartozással is kapcsolatban áll: a felsőbb réteg képviselői (a regénybeli Cem önmegreflexív utalásával élve a „gazdag értelmiségiek”) kevésbé ragaszkodnak az iszlámhoz.¹⁷ A regényben természetesen egyéniesített szereplőkkel találkozunk, akik elsősorban saját identitásukért felelősek, de mindannyian mintaképei lehetnének a változó világban felvett lehetséges magatartásoknak. De a személyes döntés minden esetben komoly következményeket von maga után – a regény elemzése során megvizsgálom majd, hogyan alakítja Cem és Enver sorsát az, hogy képesek-e az alárendelődésre¹⁸ (önmaguk Allah akaratának való alárendelésére), amely az iszlám legfontosabb elvárása hívőivel szemben.

¹⁶ Helmuth von Glasenapp, *Az öt világvallás*, ford.: Pálvölgyi Endre (Budapest: Gondolat, 1987), 369–413 és 447.

¹⁷ Ezen a ponton párhuzamot fedezhetünk fel Lapidus következő megállapításával: „and the Turkish urban educated upper classes consider Islam a symbol of backwardness”. Lapidus, *A History of Islamic Societies*, 507.

¹⁸ Lapidus, *History of Islamic Societies*, 29.

A személyes krízisre – amely, mint említettem, egyben közösségi krízis is – a vallás és ezt kiegészítve, a mitologikus gondolkodás adhat választ. Pamuk most elemzett regénye ezért is fordul a hitkérdés, a személyes vallás problémája és a mítoszok parafrázálása felé. A krízis szót azonban nemcsak negatív módon értelmezhetjük, hanem olyan pozitív egzisztenciális kihívásként is, amelyet az individuum önként elfogad annak érdekében, hogy saját személyiségét birtokba vehesse. Az iszlám – mint vallás – felvállalása (vagy elutasítása) a személyiségalkotás és közösséghez való tartozás egyik szükséges lépése. Emiatt válik hangsúlyossá a regényben a bűntudat szerepe, ami a hit kérdéséhez köthető, és a közösségbe tartozás alapelemeként funkcionál, ahogyan erre maga Pamuk is kitér *Isztambul* című művében:

A bűntudat személyes ügy volt számomra, és nem abból eredt, hogy távol kerültem Alláhtól, sokkal inkább abból, hogy *távol kerültem a város lakói által megélt közösségi érzéstől*. Ahogy a hit és a valahová tartozás közti metafizikai feszültség helyét átvette a szexualitással kapcsolatos kíváncsiság és bűntudat, vallással kapcsolatos szorongásaim is alábbhagytak.¹⁹

A regényben hasonló utat jár majd be az egyik főszereplő, Cem is, akit hasonló okokból élete java részében a bűntudat gyötör.

2.4 Kelet és Nyugat kérdése

A török kultúra alapvetően két pilléren nyugszik: a török nemzeti hagyományokon és az iszlám történeti örökségén – de a modern Törökországban kiegészíti ezeket a nyugati gondolkodás is.²⁰ Pamuk irodalmi sikereinek és népszerűségének legfőbb oka, hogy az elsők között reflektál arra, milyen „fél lábbal egy sajátos kultúrában, fél lábbal pedig egy egészen másfajta világban”²¹ élni. Közismert, hogy a keleti és a nyugati világ más istenképpel, világnézettel és társadalmi értékrenddel rendelkezik, ugyanakkor észre kell vennünk, hogy Törökország sok vonatkozásban eltér a tradicionálisabb keleti nemzetektől. Földrajzi elhelyezkedése és politikai, társadalmi hagyományai befogadóvá tették a modern nyugati irányzatok iránt, ami természetesen nem jelent

¹⁹ Pamuk, *Isztambul*, 241. (Kiemelés tőlem: Baráth Tibor)

²⁰ Flesch, *A Török Köztársaság története*, 112.

²¹ Pamuk, *Isztambul*, 364.

gyökeres szakítást a múlttal, továbbra is erős hatása van az iszlámnak és a hagyomány tiszteletének. Pamuk *A piros hajú nő*ben élesen felveti a török világ legégetőbb kérdéseit: a török embernek nyugatvá lehet-e és kell-e válnia; miként formálja, alakítja át személyiségét a nyugathoz való közeledés; vajon nem helyesebb-e a hagyományok mellett kitartani, és egyáltalán van-e középút és kompromisszum e kérdésben. Kelet és Nyugat közeledésének, és a mindkét kultúrából táplálkozó világnézet lehetőségének problémája jut kifejeződésre a regényben: van-e híd a két világ között, vagy csak választani lehet közülük?²²

Pamukot az teszi eredetivé, hogy Kelet felől látja és jeleníti meg e problémát, ő az első világhírű író, aki ezt a kérdést egy nyugati ember számára ismeretlen perspektívából képes vizsgálni.²³ Kelet és Nyugat párbeszéde az irodalomban a romantika korszakáig ismeretlen volt, és bár azóta felélénkült az érdeklődés Kelet iránt, az mégis, kevés kivételtől eltekintve, az „egzotikum” átélését és megjelenítését célozta. A keleti ember nyugaton nemigen kapott nyilvánosságot, így a Kelet máig ismeretlen számunkra, a keleti világ elgondolása tulajdonképpen egy rögzült európai Keletképen alapszik (amely sajnos sok esetben előítéletekkel terhelt, rasszista és etnocentrikus képet jelent).²⁴

Mint már említettem, Pamuk művészetében kardinális kérdés a múlthoz fűződő viszony. *A piros hajú nő* érvényesíti Assmann megállapításait, miszerint a társadalmi önmeghatározásnak szüksége van a történelmi tudatra.²⁵ Pamuk hősei nem fordulhatnak úgy a Nyugat felé, hogy „tiszta lapot” kezdenek, meg kell őrizniük valamit a Kelethez való tartozásukból is, másként nem alakíthatják ki hiteles identitásukat. Az természetesen eltérő keretek között valósul meg, hogy melyik karakter mit őriz meg, vagy milyen mértékben ápolja eredendő gyökereit.

²² Erdağ Gökner mutatott rá arra, hogy a posztmodern török irodalom milyen erősen koncentrált az utóbbi ötven évre, és azok modelljeit tárja fel és írja újra. Erdağ Gökner, „Orhan Pamuk and the „Ottoman Theme””, *World Literature Today* Vol. 80, No. 6 (2006): 34–38.

²³ Itt szeretném megemlíteni Mathias Énard kortárs francia író, aki mint nyugati ember helyezkedik bele a Kelet megértésébe és a Kelet-Nyugat kapcsolatok tematizálásába. *Zóna* című regénye a Mediterráneum háborúiról szól, az *Iránytű* a nyugati és keleti kultúrák interferenciáján alapszik, míg a témánkhoz leginkább kapcsolódó regény a *Mesélj nekik csatákról, királyokról és elefántokról* című regényében Michelangelo érkezik Konstantinápolyba, hogy egy hidat tervezzen a Boszporusz felé. Ez a regény törekszik rá leginkább, hogy közelebb hozza egymáshoz a két kultúrát. Mathias Énard, *Mesélj nekik csatákról, királyokról és elefántokról*, ford.: Takács M. József (Budapest: Jelenkor, 2018).

²⁴ Edward W. Said, *Orientalizmus*, ford.: Péri Benedek (Budapest: Európa, 2000), 16, 56, 350–360.

²⁵ Jan Assmann, *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*, ford.: Hidas Zoltán (Budapest: Atlantisz, 1999), 135.

A piros hajú nő két mítoszt használ fel, így nyílik lehetősége egy másik alternatíva létrehozására: a fikcionalizálás eredményeképpen, és a mítoszok révén, egy saját mitológikus világot képes megalkotni, ami bizonyos mértékben megfosztja a regény szereplőit a reális örökségektől, és új princípiumként, új „történelemként” egy intenzív képzeleti világot alkot, amelyben egy megalkotott (vagy újjáalkotott) hagyománytudat lép működésbe. Ez a hagyomány, amelyben a Kelet és a Nyugat egyaránt egy mítosszal van jelen, távolságot tud tartani a reális világtól és alkalmas arra, hogy újrafogalmazza a kapcsolatot a két kultúra között.

3. A KULTÚRÁK KIAZMUSA

3.1. A kiazmus fogalma

Mielőtt megkezdeném a regény elemzését, tisztázni szeretném, hogyan és mi alapján értelmezem a „kiazmus” fogalmát. Természetesen az egyes témák taglalása során újra és újra aktualizálom a fogalom jelentését, de akkor már csupán továbbárnyalni kívánom a szó most bemutatott jelentéstartalmát.

Távolságot tartva a szó klasszikus retorikában ismert használatától, a kiazmus fogalmát Maurice Merleau-Ponty elméletéből kiindulva esztétikai-filozófiai értelemben alkalmazom. A kiazmus mint az egymásba fonódás alakzata²⁶ tökéletesen illik a Pamuk által alkalmazott eljárásokra, legyen szó az identitás felépítéséről, a mítoszok vagy a narráció működéséről. A kiindulópont minden esetben (legalább) két összetevő, amelyeket mintha olyan halvány határok választanának el, mint – Merleau-Ponty hasonlatával élve – a vízpartot a tengertől. Ezeknek – például a két mítosznak – „együtt kell létezniük ahhoz, hogy a dolgok legbelsejébe hatolhassanak”,²⁷ vagyis a két mítosz akkor tud kiteljesedni és működésbe lépni, ha egymást korlátozzák (a két mítosz, narráció vagy identitás egymás mellett létezik, de hol az egyik, hol a másik dominál). Azonban nemcsak lehatárolják egymást, mert miközben meghatározódnak az érvényességi körök, a közös pontok és átfedések is előbukkannak. A két mítosz

²⁶ Maurice Merleau-Ponty, *A látható és a láthatatlan*, ford.: Szabó Zsigmond (Budapest: L'Harmattan, Szegedi Tudományegyetem Filozófiai Tanszék, 2006), 148–176.

²⁷ Uo., 153.

egymást újra és újra átértelmezi, és folyamatosan ki kell alakítaniuk az egymáshoz való viszonyukat. Tehát a kiazmus, jelen esetben, egyfajta interferencia, kölcsönös egymásra hatás két mítosz, két kultúra, (legalább) két narrátor és két identitás között. Azonban nem egyszerűen arról van szó, hogy Pamuk meghatározhatatlanná tenné a határokat, a kiazmus ugyanis a két összetevőt olyan viszonyba hozza egymással, melyben önmaguktól elidegenednek, és egymással oly módon keverednek össze, hogy ne lehessen minden helyzetben egyértelműen eldönteni, melyik összetevő is került előtérbe.²⁸ Ez a bravúros technika a mű végső értelmezésében játssza majd a legnagyobb szerepet, ezért az elemzés későbbi szakaszában tudom csak bemutatni, miért választja a török író ezt a szerkezetet, és milyen értelmezési többletet nyújt a regény egészének szempontjából.

Miután az egyik összetevő „önvonatkozásai” átjárják a másik összetevőt – és ezzel felszínre hozzák saját lényegüket, sőt, egy addig nem létező aspektusból „megteremtik” a másikat, kérdésessé válik, vajon nem fonódnak-e össze elválaszthatatlanul egymással (ezen azt értem, lényegük és meghatározhatóságuk mennyiben marad hozzáférhető). A válaszom az, hogy nem, ugyanis a kiazmusban nem képes a két összetevő „hézagtalanul egymásra illeszteni a belső és külső perspektívát”.²⁹ Az író célja nem is az, hogy két eltérő háttérű vagy szemléletű összetevőt teljes mértékben azonosítsa egymással, hanem az, hogy dialektikus mozgásba hozza őket, és kölcsönös, hermeneutikai viszonyokat építsen ki közöttük. Így végül felsejlenek az azonosságok, az átjárható pontok, de megmaradnak az eltérések, új szempontból értelmeződnek a tárgyak – például a két mítosz – és megragadhatóvá válik külön-külön is a két komponens (jóllehet gazdagabb tartalommal).

A későbbi elemzések során specifikusan is felfedem a kiasztikus szerkezet belső dialektikáját, azonban az itt elmondottak általános érvénnyel bírnak a regény egész szövegére vonatkozóan. Ugyan máshogy fonódik egymásba két identitás, két mítosz vagy két narráció, de látni fogjuk, hogy a kiazmus bizonyos esetekben hasonlóságot mutat egyéb narratív eljárásokkal (például a mise-en-abyme technikájával) és jól kiegészíti ezek funkcióját.

²⁸ Uo., 157.

²⁹ Uo., 167. A francia filozófus ismeretelméleti megközelítésben használja a „belső” és „külső” fogalmát, én a dolgozatomban „belső”-nek tekintem az adott összetevő eredendő olvasatát (például az Oidipusz-mítoszban az európai kultúra értelmezését), és „külső”-nek az adott összetevő kívülről érkező olvasatát (például az Oidipusz-történet török szempontú értékelését).

3.2. Mítoszok és metaszövegek

A *piros hajú nő* című regényről az író honlapja a következő bemutatást tette közzé:

Isztambulban, az 1980-as évek közepén Mahmut mester és inasa hagyományos módszerekkel kutat ásnak. Ez az elbeszélés fáradságos küzdelmükről szól – a küzdelmükről és egy történeteken, meséken át vezető megismerésről –, amely során lehetséges apa-fiú kapcsolatok mintái, a tekintélyelvűség és egyéniség közötti viszonyok, az állam és szabadság fogalmai bomlanak ki. Ez a rövid regény egyszerre egy realista szöveg egy gyilkosság utáni nyomozásról, mely Isztambul mellett közel harminc éve történt, ugyanakkor feltárási kísérlete a civilizációk irodalmi alapjainak, összehasonlítva két alapvető (egy keleti és egy nyugati) mítoszt, nevesítve: Szophoklész *Oidipusz királyát* (egy apagyilkosság történetét) és Firdauszi elbeszélését a *Rusztem és Suhrábot* (egy utódgyilkosság történetét). Mindezt végigkíséri a címadó Piros Hajú Nő démonikus hangja.³⁰

Azért idéztem szinte teljes terjedelmében az írói honlap ismertetőjét – amely a magyar kiadás borítójának szövegét is befolyásolhatta –, mert Pamuk esetében (és főként az elemzett regény olvasatában) már a metaszövegek szintjén el kell kezdenünk az interpretációt. A fenti ismertetőben a mítoszokat két mintaképként határozzák meg: az egyikben az apát öli meg saját leszármazottja (vagyis apagyilkosságot követ el), a másikban az apa öli meg saját leszármazottját (vagyis utódgyilkosság történik). A *piros hajú nő*ben két világnézet alapvető kulturális eredetei kiasztikus szerkezetben egymásba fonódnak, majd a regény cselekményszövéskének folyamatában különbségeik és hasonlóságaik is kikristályosodnak. A két mítosz nem csupán a vendégszöveg vagy az „ihlető” funkcióját töltik be, dialektikájuk és a szereplők életére gyakorolt állandó hatásuk azt jelzi, hogy a szöveg termékeny alkotóelemei. Emellett hangsúlyos jelenlétük és folytonos értelmezési, újraolvasási igényük – hiszen mind a szereplőkből, mind az olvasóból kiváltják a velük való foglalkozás kényszerét – feltételezi számunkra, hogy a regény egy új (?) mítosz születését jelenti – de legalább a két mítosz új interpretációját.

Egyelőre ne bocsátkozzunk annak vizsgálatába, hogy a mítoszok fabulája miként befolyásolja a regény szüzséjét – és ennek tükrében hogyan változik a mítoszok szüzséje –, csupán a mottók regényértelmezést alakító szerepeit vegyük figyelembe. A mottók

³⁰ Orkham Pamuk, *The Red-Haired Woman*, <http://orhanpamuk.com/book.aspx?id=111&lng=eng> (A bekezdés szövegét az itt található ismertetőből fordítottam).

Pamuk regényeiben az interpretációt segítik elő,³¹ és jelen esetben *A piros hajú nő* világgépének összefoglalásaként is olvashatók. A mottók sorrendisége rendhagyó: míg a második két mottó időrendben követi egymást (Szophoklész időszámításunk előtt élt, Firdauszi 1000 körül), addig Nietzsche szövege az első helyre kerül, amely egyértelmű *kiemelés*, ezt erősíti, hogy a Nietzsche-idézet tartalmában is utal a másik két mottóra. A mottó támpontot ad arra nézve, hogyan olvassa Pamuk a görögséget, ugyanis a török író *A tragédia születéséből* azt a részletet helyezte mottói élére, amely Oidipusz „hármasságának” (az apagyilkosság, az anyával hálás és a Szfinx legyőzése) jelentését az ősi perzsa hitvilág felől magyarázza. Az idézet két releváns szempontot ad a regény olvasatához. Elsőként észre kell vennünk, hogy a két kultúra és világnézet a mítoszok révén egy közös eredetből táplálkozik, és bár a két civilizáció eltérő aspektusból tekint saját mítoszaira, az embert (és főként a török embert) a keleti és nyugati világ is kölcsönösen meghatározza. Másodszor arra is felfigyelhetünk, hogy Oidipusz nem vétkezik, „tettei szétzúzhatnak törvényt, természeti rendet, lerombolhatják akár az erkölcs egész világát is, épp e tettekből bontakoznak ki majd azok a mágikus hatóerők, amelyek új világot emelnek a romba dőlt régi helyén”,³² vagyis az Oidipusz-mítoszt úgy kell kezelnünk, mint egy új világtörténetét. Ugyanis – amint az a mottóvá emelt idézet folytatásából kiderül – keleti szemmel Oidipusz egy olyan világba született, „ahol jó- és varázserők felforgatják a múltat és jövőt, szétrombolják az individualizáció merev törvényeit, egyáltalán, ahol behatolnak a természet lényegi rejtelseibe”, ám ehhez „ott előbb valami szörnyű természetellenességet kellett elkövetni”.³³ Példának okáért Enver (Cem fia) tette okán elszenvedti a természet felbomlását (mind az apátlanság, mind az apagyilkosság szempontjából), de ez lesz az ára annak, hogy egy új, részben keleti, részben nyugati szemléletű mítosz születhessen.

„Hol lehet föllelni ma a régi bűnnek elmosódott nyomait?” – teszi fel a kérdést a második mottó az *Oidipusz király* azon szöveghelyére utalva, amely a sorstragédia cselekményének kezdetét is jelenti. *A piros hajú nő* a drámával párhuzamos módon a bűn(ök) felfedezésének és a bűnös személy(ek) felderítésének története, amely – bár ez sem Oidipusznak, sem a regény narrátorainak nem világos – az önmegértés és önmeghatározás folyamatát is magába foglalja. Fentebb Oidipuszként aposztrofáltam

³¹ *A nevem Piros, Az új élet, a Hó, A fehér kastély vagy a Fekete könyv* például ugyancsak mottókkal árnyalja az interpretációt.

³² Friedrich Nietzsche, *A tragédia születése avagy görögség és pesszimizmus*, ford.: Kertész Imre (Budapest: Magvető, 2007) 91.

³³ Uo., 104.

Envert, ám a kiasztikus szerkezetnek köszönhetően az elemzés során többször kérdéssé válik, hogy Cem vagy Enver azonosítható-e a görög hőssel.

Firdauszí mondata („Ahogy egy apátlan fiút, egy fiútlan apát sem ölel a keblére senki”) gondosan pozicionálja az apa-fiú kapcsolat viszonyrendszerét, és etikai-filozófiai-pszichológiai vetülettel is gazdagítja megközelítésmódunkat. Az eredetkérdés különböző vonatkozásai fejeződnek ki benne, az apa és fiú elsődleges és különleges kapcsolata, az elhagyottság fájdalma, a megtagadás bánata vagy éppen a megtört egység eredménye: a csonka én tudata. A fiúnak az apjára (és fordítva) van szüksége az önmegértéshez és ahhoz, hogy megtalálja helyét és viszonyulásait a világban. Azonban ha valamelyik személy hiányzik a dichotómiából, akkor az önazonosság megeléje problémát okoz, ahogy Ricœur kifejti, az apa rendelkezik azokkal a privilégiumokkal, amelyeket a fiúnak meg kell szereznie ahhoz, hogy önmagával azonos lehessen.³⁴

A mítoszok felhasználása felhívja a figyelmet a jelen múltból való megértésére és az önazonosság kialakításának lehetőségeire. Múlthoz való viszony, identitás és kulturális folytonosság között erős összefüggéseket tapasztalhatunk, a kultúra a múltat a jelenhez kapcsolja, oly módon, hogy a jelen időskiját külön kezelve az emlékezésben és élményekben összekapcsolja azt a hagyomány időskijával – a kultúra ezen aspektusa adja az alapját a mitikus és történeti elbeszéléseknek. Így a társadalmaknak is kialakul egyfajta identitástudata, amely minden személyben megjelenik³⁵ – Pamuk arra hívja fel a figyelmet, hogy a törökök (és általában az emberek) identitása nem kategorizálható be keleti vagy nyugati típusokra, mert annak megalkotásához minden nemzet olyan forrásokat használ, amelyek több vonatkozásban egyezhetnek más kultúrák szövegeivel.

3.3. A műfajok kiazmusa

A regény műfaji meghatározását a kiasztikus szerkezet is bonyolítja. A regényben több műfaj is keveredik, és ezek az egymásba fonódás következtében csak bizonyos keretek között maradnak érvényben, gyakran változik a regény aktuális műfaja, de nem iktatódik ki véglegesen egy műfaj jelenléte sem.

³⁴ Paul Ricœur, *Az apaság a látomástól a szimbólumig*, ford.: Szávai Dorottya, in *Fejezetek a francia irodalomelmélet történetéből*, szerk.: Szávai Dorottya (Budapest: Kijarat, 2007), 238.

³⁵ Vö.: Assmann, *A kulturális emlékezet*, 16–18.

Az író honlapja a *conte philosophique* műfaji hagyományába sorolja a regényt, amely meglátásom szerint helytállóan – de nem elégségesnek – bizonyul. A tézisregényként való meghatározás azért is szerencsés, mert a változatos cselekmény hátterében egy filozófiailag és etikailag terhelt tézis áll (milyen határai vannak az identitás megalkotásának, és milyen lépések tehetők meg ennek érdekében), miközben a szöveg társadalmi kritikát és bölcséleti-kulturális szálakat is kiépít. Ha visszatekintő módon szeretnénk meghatározni a regényt, akkor úgy tűnik, Enver és Gülcihan szempontjából a vallomás műfajába sorolható, amely egy büntett hátterét, illetve okát rajzolja meg:

a kezetekben lévő könyv valójában nem más, mint a silivri büntetőbíró számára írt védőbeszéd. Nemcsak az elkövetkező oldalak, de az egész könyv egy gyilkossági ügy nyomozati anyagaként, a jogi részletek és bizonyítékok figyelembevételével olvasandó. Akárcsak Szophoklész *Oidipusza* (*A piros hajú nő*, 211).

Emellett a realista krimi³⁶ és a mítosz műfaja határozzák meg legerőteljesebben a regény műfajosságát. A realista történetvezetésen belül az első rész a fejlődésregény tulajdonságait is felmutatja, míg a lélektani regény pszichológiai érdeklődése a szöveg egészén megfigyelhető. Ezek kiazmusa szinte eleve adottként van jelen, ugyanis a fejlődésregény szívesen ábrázol lélektani folyamatokat. A szövegbe ágyazódik a művészregény és az „anti-művészregény” dialektikája is, hiszen Cem eredetileg író akar lenni (ezzel az állítással kezdődik a regény), „de mindazok után, amit itt el fogok beszélni, geológus mérnök és vállalkozó lettem” (11). Így a mű egyfelől arról szól, miért nem lett Cem író – másfelől annak regénye, miért lett író Enver; a regény egyszerre, egy történet szálon mutatja be a művésszé válás lehetséges megvalósulásait.

A legmeghatározóbb kiazmus a mítoszparafrázis és a realista krimi, avagy „védőbeszéd” műfajai között fedezhető fel. A realista szöveg így egy mély összefüggés feltárójává válik két kultúra viszonyrendszerét illetően, a mítosz pedig általa képzelhető el reálisnak. Ahogyan Gülcihan megfogalmazza: „Az élet megismétli a legendát” (214) és „Igaz legyen, mint egy megélt történet, és ismerős, akár egy legenda” (218). A két műfaj érvényessége Gülcihantól függ: távolléte a realista szöveget, megjelenése a mítoszt lépteti érvénybe. Gülcihan színrelépéseit figyelembe véve, kétféle alakváltozatban je-

³⁶ A kiasztikus szerkezet miatt nehéz eldönteni, vajon mennyiben krimi és mennyiben bűnregény a szöveg, ugyanis a nyomozás nemcsak egy bűntény felderítése felé tart, hanem a kulturális azonosságok és különbségek irányába is. De az elbeszélői helyzet egyik aspektusa – Enver narrációjának síkja – inkább a bűnregényre mutat rá. Vö.: Benyovszky Krisztián, *Bevezetés a krimi olvasásába* (Dunaszerdahely: Liliium Aurum, 2007), 61–65, 71–72.

lenik meg a mítosz, amely két külön eseménysorban bontakozik ki, és mindkettőben más szereplő lesz annak beteljesítője. Az első alakváltozat attól a pillanattól, hogy Cem meglátja Gülcihant tart addig, ameddig el nem hagyja Öngörent. Ebben az esetben úgy tűnik, hogy Cem egyfajta Oidipusz-szerepben lép elének. A második alakváltozat az Öngörenbe való visszatéréssel³⁷ kezdődik és a gyilkosságig tart, vagyis, míg Enver nem azonosítódik gyilkossága által Oidipuszként. Ezekon a szöveghelyeken a mítosz mint cselekményszervező erő lép működésbe, míg a regény újraalkotja a két mítosz szüzséjét, és amint egy térbe kerülnek szereplői, megkezdődik a cselekmény kibomlása, és mindenki az alkatához illő létformát és embertípust – sőt, sorsot – veszi magára. Így csak a végrehajtás (azaz újraalkotás és beteljesítés) lehet a cselekmény végeredménye. (Nem véletlen, hogy Cem nem válik igazi Oidipusszá és Mahmut megmenekül: számára a kiazmusok miatt egy másik típus megszemélyesítése jut: „egy olyan ázsiai autokrata apa leszek, mint Rusztem” (185)). Az idő működése különbözik a realista részben tapasztalt időétől: az valóban reálisnak tekinthető, a szereplők végigélik és vele változnak – míg Gülcihan időtlenségbe van ágyazva:

Harminc év után először találkoztunk. Az évek nem ártottak neki; arcának titokzatosan szép kifejezését, orrát, száját, a jellegzetes telt, kerek ajkait csak még markánsabbá tették. [...] Csodáltam, hogy itt ül velem szemben, kis keze most is olyan fürgén repked, és ugyanolyan sötét, éjszínű öltözéket visel, mint amilyen a szoknyája volt, amikor harminc évvel korábban átsétált velem az Istasyon téren (A piros hajú nő, 173. Kiemelés tőlem: B. T.)

Gülcihan tehát egy mitikus időben – időtlenségben – él. Miután a mítosz cselekménye beteljesedett, ő is kilép a reális időbe: „Ő is megfogta *hatvankét* éves anyja kezét, és mintha a kedveséé volna, tisztelettel megcsókolta” (217; kiemelés tőlem: B. T.). Nemcsak az idő, hanem a tér is más jellegzetességekkel rendelkezik: a mitikus szöveghelye-

³⁷ Cem ragaszkodik ahhoz, hogy vonattal menjen Öngörenbe, így a vonat értelmezése a mítoszba való átlépés aktusának tekinthető, és a modern technika ihlette vonat „a legarchaikusabb mitológiai komplexum” a barlang kifejeződésének és „jellemző példája a mitologikus réteg aktivizálódási mechanizmusának a modern művészet világában”, ahogyan erre Lotman is rámutatott – Baráth Tibor. Jurij Lotman, „A szüzsé eredete tipológiai aspektusból”, ford.: Klausz Ildikó és Pálfi Ágnes, in *Kultúra, szöveg, narráció*, szerk.: Kovács Árpád, V. Gilbert Edit (Pécs: Janus Pannonius Egyetemi Kiadó, 1994), 99–100.

ken hagyományos – ámde transzcendens minőséggel bíró – térelemek jutnak szerephez a csillag, a kút vagy a labirintus szimbolikájában.³⁸

A realista krimi érvényességi körét, mint említettem, Gülcihan távolléte határozza meg. A mítosz azonban befolyásolja a realista szöveget is, és mélységesen meghatározza a szereplők életét, de csak mint olvasmányélmény és obszesszió lép színre:

A kútásás után húsz évvel a feleségemmel is elkezdtem megosztani az Oidipusz és Szuhráb iránti érdeklődésemet. Mahmut mesterről nem szóltam, így Szophoklész drámája és Firdauszi legendája iránti érdeklődésemet Ayşe a meg nem született fiunkkal kapcsolatos fantáziának fogta fel, játéknak tekintette, és lelkesen részt is vett benne. (*A piros hajú nő*, 130)

Ugyanakkor kiépül egy intermediális hálózat, amely – ellentétben a mítosz areferenciális tulajdonságával – referencializáló funkcióval bír, amellyel az eseményeket a regényen kívüli világba szövi bele olyan alkotások említésével, mint Pasolini *Oidipusz király* című filmje, Ilja Rjepin *Rettegett Iván megöli a fiát* című festménye vagy Gustave Moreau *Oidipusz és a szfinx* című festménye. A mítosz interpretációk és képzőművészeti alkotások tárgyaként jelenik meg, a realista szövegrészben úgy van jelen, mint egy kultúra történeti lenyomata – igazi lényege nem jelenik meg, de értelmezési aspektusai rendre problémává válnak. A mítosznak van formáló ereje – ugyan látens módon – a realista szöveg cselekményére, mivel Cem és Ayşe gyermektelenségének okát is ez indokolja (Oidipusz is egyke volt, ráadásul így adódik, hogy egyetlen fiuk a Sührab nevű cég legyen). A realista krimi kronologikus időrenddel írható le, bár van egy-egy retrospektív mozzanat, akár a régmúltig való visszatekintés – például a 150. oldalon –, térelemeit tekintve pedig a modern, fejlődő, technikai vívmányokkal (repülőök, autók, cégek, a fejlett Isztambul) telezsúfolt világból építkezik, amelyben: „A repülőből azt kellett látnom, hogy egyre távolabbi helyekig nyújtja karjait a város, és az egyre szélesebb utakon számtalan hangyaként araszolnak az autók, Mahmut mester foglalkozását pedig régen halálra ítélte a technológiai fejlődés”. (116)

³⁸ Az idő, tér és kozmosz kérdéskörét mélyen érinti Eliade is: Mircea Eliade, *A szent és a profán*, ford. Berényi Gábor (Budapest: Európa, 2009), 5–105.

3.4. *Gülcihan és a mítoszok kiazmusa*

Az apa- (*Oidipusz király*) és utódgyilkosság (*Rusztém és Szuhráb*) mítoszáat is a Piros Hajú Nő működteti, ezért egymásba fonódásuk is személyében fejeződik ki leginkább. Gülcihan nevében két török szó is megbújik, ami az alakzat érvényességét támasztja alá. A *gül* előtagról – melynek jelentése 'rózsa'³⁹ – elsődlegesen a nő hajszínére asszociálhatunk, amely a legfontosabb attribútumaként jelenik meg a regényben: „Számunkra, akik később váltunk piros hajúakká, a hajszín választott egyéniséget jelentett” (197) és „a piacon a saját kezemmel kimért hennával kezdtem festeni a hajam” (199). Emellett a mítosz bizonyos értelemben a nő hajszíne miatt lép működésbe: „Talán Cem se vett volna észre, ha nem a saját kezemmel festem hennával a hajamat” (200). A piros szín továbbá a szenvedély és vér metaforája, nem beszélve a rózsza erotikus tartalmáról és arról, hogy a nőiség szimbólumának tekinthető. A *cihan* utótag a kozmosz és az univerzum jelentésével rendelkezik, így Gülcihan a mítosz működtetői terének létrehozója, és az események előmozdítója. Ő a török Moira, aki Cem és Enver életének szálait egybefonja. A sors, a szereplők determináltsága és a mítoszok érvényességi köre erősen tőle függ, a Sorsistennők⁴⁰ mindhárom lényegi vonása benne összponosul, hiszen *kiosztja* a szerepeket (például Mahmut megmentésével Cem megfosztja attól, hogy Oidipusz legyen, de lehetőséget ad arra, hogy Rusztémé válhasson). *Elháríthatatlan*, ahogy Cem első leírásából is kitűnik: „Tulajdonképpen nem is láttam jól az arcát. [...] Az egész megjelenése érintett meg. Piros haja furcsán csillogott a fényben. Úgy nézett rám, mintha régóta ismerne, és azt kérdezné, hogy mit keresek itt” (28), és *pusztító* is „[Enver] azért volt ott, mert apátlan gyermekként szerette volna látni, meg akarta ismerni az apját. Én ébresztettem föl benne ezt a vágyat – most már bánom” (210).

³⁹ Az antik görögség mitológiájába a rózsza a keleti világból került, amely újabb összeérése a két civilizációnak. A rózsza itt a termékenységhez, ihletettséghez kapcsolódott erősen, de nem elhanyagolható hogy a heves testi és szellemi szerelem kifejezője is volt. Emellett az életszakaszok határjelzője, az ég-föld szféra határvonalának jelképe is volt. Géczy János, *A rózsza és jelképei. Az antik Mediterránium*, (Budapest: Gondolat Kiadó, 2006) 105-106. Továbbá a rózsza isteni eredettel rendelkezik, Mohamed, Gábriel és egy mitologikus lény verejtékéből született. Géczy János, *Allah rózsái* (Budapest: Terebess, 2000), 12.

⁴⁰ Kerényi Károly, *Görög mitológia* (Budapest: Gondolat, 1977), 29–30.

A mítosz⁴¹ zárt struktúra, amely kétfelől mégis nyitott, szereplőjének tehát be kell lépnie a mítosz terébe, ahonnan azonban van kijutás: viszont a két pont között személyiségének meg kell változnia.⁴² Pamuk regényében Cem kétszer is belép a mítoszba, és mindkétszer kilép belőle. Először a szegény, apátlan fiú a Gülcihannel történő szeretkezéssel lép a mítosz terébe, ahol új irányba fordul személyiségének fejlődése, egyfelől konstruktív – „Hiszen szép volt minden, akár a csillagok. Akkor éjjel biztosra vettem azt is, hogy író leszek. Elég, hogy az ember nézzen, lásson, megértse, amit lát, és szavakba öntse” (84) – másfelől destruktív érzelmek születnek benne: „Állandóan bűnösnek éreztem magam” (88). Az sem hagyható figyelmen kívül, hogy Cem azzal a nővel szeretkezett – tudatlanul – akibe apja is szerelmes volt, így fenntartásokkal ugyan, de oedipuszi tettet hajt végre. Oidipusszal való azonosítását segíti Mahmut mester *vétlen* meggyilkolása. A pótapjaként szeretett kútásó mester azonban nem hal meg, ahogyan évtizedekkel később Cem megtudja, Öngörenből való elmenekülése és hite arról, hogy halált okozott a mítoszból való kilépés látszatát kelti. Kérdéses azonban, mennyiben sikerült a Piros Hajú Nő hatásköréből szabadulnia, hiszen megrögzöttsége is öngöreni élményeiből fejlődik ki. Lotman megvilágító megjegyzése is azt a benyomásunkat erősíti, hogy Cem még a mítosz – igaz átmenetileg passzív – szereplője: „A halál (vagy a vele ekvivalens jelenségek: az eltávozás, eltűnés az ismeretlenbe, ami után a hős újabb feltűnésének kell következnie [...]) az elbeszélés közepén helyezkedik el, és nem ez lesz a lezáró mozzanat”.⁴³ Valóban, Öngörenben való újabb feltűnése (a második belépés) aktivizálja a mítosz mechanizmusát, a fiával való találkozása pedig a beteljesülésig – azaz halálig és kilépésig vezet. A regény egyetlen tényleges gyilkosságával pedig minden szereplő kilép a realitásba, miután Enver a török Oidipuszként születik újjá. A mítosz azonban csak a regény szereplői számára fejeződik be, mivel befejezhetetlen és időtlen, ciklikus, szüntelenül ismétlődő mechanizmus, amely bármelyik ponton újrakezdődhet. Sem kezdete, sem végpontja nincs, így szereplői bármikor kiléphetnek belőle – de ezzel csak saját szerepük iktatódik ki, a mítosz működése nem függesztődik fel.⁴⁴ „Mert a régi mesékben és legendákban megírtak velünk is megeshetnek. És minél többet olvassuk őket, minél jobban hiszünk bennük, annál inkább megesnek. Éppen azért nevezzük őket legendának, mert meg fognak történni velünk” (203).

⁴¹ A mítosz más szempontú megközelítéséhez vö.: Pierre Brunel, *A mítosz és a szöveg struktúrája*, ford.: Martonyi Éva In *Fejezetek a francia irodalomelmélet történetéből*, 43–53.

⁴² Lotman, *A szűzsé eredete tipológiai aspektusból*, 94.

⁴³ Uo., 95.

⁴⁴ Uo., 83.

A kiasztikus narráció fontos következménye a mítosz metaforikus megisméltése és különböző alternatíváinak egymás mellett való létezése. Az énelbeszélés regény végi lelepleződése után újra kell olvasnunk a szöveget olyan szempontból, hogy Cem narratívája valójában Enver fikciója, így a szeretkezés eseményének leírásakor Enver (áttételesen) átélővé és cselekvővé válik, a narratíva által Enver válik Oidipusszá, mert a puszta szavak szintjén, Cem karakterébe bújva ő is szeretkezik anyjával. Azonban sem a narratíva, sem a szüzsé, sem a szereplők szintjén nem teljesülnek kifogástalanul az Oidipusz-mítosz elemei, ami arra utal, hogy Pamuk nem újraír, hanem már meglévő mitológémák által teremt meg egy új török identitás kialakításához szükséges irodalmi és kulturális bázist – legalábbis egy olyan alapot, amelyről az individuum krízise orvosolhatónak tűnik.

3.5. A regény egzisztenciális vetülete; a Kelet-Nyugat kiazmus mítoszbeli megjelenései

A két mítosz a regényben tematikus szempontból is párbeszédbe kerül, az apa-fiú kapcsolat két eltérő maximáját jelenítik meg, kiterjesztve kulturális és társadalmi szférákra annak kérdéseit, hogyan kell apának és fiúnak egymáshoz viszonyulnia és milyen princípiumoknak kell(ene) meglennie a két személy magatartásában. Metaforikus szinten az apa-fiú kapcsolat kérdése a regényben megfeleltethető lesz az Isten és ember közötti viszonyulási forma kidolgozásával. Vagy, ahogyan Gülcihan megfogalmazza: „Találj magadnak egy másik apát. Ebben az országban amúgy is sok apja van az embereknek. Állam apánk, Allah atyánk, maffiavezér keresztapánk... *Apa nélkül nem élhet itt senki*” (78; kiemelés tőlem: B. T.). A regény ilyen szempontú értelmezésekor hasznos a görög *paideia* (nevelés) fogalmát felidézünk, ugyanis ez az ember Istenhez való hasonlóságát jelenti, sőt egy olyan *közösség* kialakítását a transzcendenssel, melyben az alárendelődés mozzanata nem fosztja meg az individuumot attól, hogy individuummá váljon.⁴⁵

A mítosz „úgy alkot meg, hogy a mi világunkban érvényes valóságokat idéz fel és ragad meg”,⁴⁶ írja Kerényi Károly, és ha ezt az állítást a *paideia* fogalmával összeolvassuk, akkor fény derül arra, hogy az individuum – a mítosz és ezáltal *A piros hajú nő* terében

⁴⁵ Bodor Mária Anna, *Homo religiosus* In Kerényi Károly, *Az örök Antigóné. Vallástörténeti tanulmányok*. vál., szöv. gond.: Bodor Mária Anna (Budapest: Paidion, 2003) 460–462, 470–471.

⁴⁶ Kerényi Károly, *Prótagonos Koré* In Kerényi Károly, *Az örök Antigóné*, 390.

– egzisztenciálisan érintett. Pamuk regénye egyének regénye; nem mítoszfeldolgozás, hanem mítoszalkalmazás, amelynek egzisztenciális vonatkozásai vannak,⁴⁷ ugyanis minden egyéb, az individuumot meghatározó szempont – például a kulturális és világnézeti hovatartozás – egzisztenciális aspektusból válik relevánssá. Az egzisztenciális érintettség legelemibb módon pedig a transzcendenshez fűződő viszonyban kristályosodik ki, az Allahban való hit vitája ezért kerül a regény egyik legkitüntetőbb pontjára, az egyik gyilkosság előtti dialógusba. A mítosz Pamuk regényében metaforikus módon az identitásalkotás alapjait jelenti, amely szakrális vetülettel is bír. Az, hogy – Frye megállapításaiból kiindulva – Gülcihan egyszerre édeni és démoni alakja a szereplőknek és az, hogy a mítikus időtlenség valamilyen földöntúli szférából építkezik, arra enged következtetni, hogy egzisztenciális értelemben a regény egészében folyamatos élet van, de a mítoszok működésénél az élet folyamata megszakad – az inaskodás évei például sok fejezetet felölelnek és nincs különösebb jele az idő múlásának, de Gülcihan távollétében néhány oldalon évtizedek történetét ismerjük meg.⁴⁸

Az egzisztenciális érintettség és a kulturális meghatározottság pólusai között zajlik az apagyilkosság és utódgyilkosság mítoszainak párbeszéde és az a folyamat, amelynek végén az egyik (?) cselekmény érvénybe lép. Többször utalnak arra a regény szereplői, hogy a két mítosz nem egyszerű mese, hanem az életüket és sorsukat meghatározó szüzésé: „Eszembe se jutott, hogy aznap este a sátorban töltött egy óra alatt látottak, akár a futólag olvasott Oidipusz-történet, irányt fog szabni az életemnek” (73), mondja Cem a Gülcihannal való személyes megismerkedése előtt – ezt követően pedig mind a két mítosz színpadi feldolgozását megtekinti. Ezután első párbeszédükben, amikor Cem arra panaszkodik, hogy mestere haragudott rá az Oidipusz-történet miatt, Gülcihan felhívja figyelmünket ennek okára: „A görög dráma Törökországban nem tudott gyökeret eresztetni” (78). Ez a tény – amelynek főleg történelmi előzményei vannak és a regény múltbeli pontján még élő társadalmi előítéletekből táplálkozik – alakul át világnézeti különbséggé, amelynek párbeszédbe hozásával Pamuk a közösségre jutás alapjait igyekszik megtalálni. Mindkét mítosz egy vétlen gyilkosságot mutat be: a keleti mítoszban az apa hosszú harcban öli meg a fiát: „előhúzta jó élű kardját s vele / heves lelkü

⁴⁷ „a tragikum kérdésének a jelentősége: egzisztenciális” Kerényi Károly, *Az örök Antigone* In Kerényi Károly, *Az örök Antigone*, 171.

⁴⁸ Northrop Frye, *Anatomy of Criticism. Four Essays* (Princeton: Princeton University Press, 1973), 158.

sarját hamar döfte le”,⁴⁹ és ezután derül fény rokonságukra: „Ha Rusztem vagy, tud hát: a te / vak lelkednek ölt meg rossz természete”.⁵⁰ Az Oidipusz-mítoszban ellenben az utód öli meg az apát – ugyancsak tudatlanul (legalábbis abban a mítoszáltatban, amely Szophoklész darabjából olvasható ki).⁵¹ Mindezek után a szereplők életét a szövegek értelmezése határozza meg: „mintha csak a saját életem titkát akarnám felfedezni, szinte faltam a könyvet” (108). Nemcsak egyéni, de közösségi-kulturális olvasatok is megfogalmazódnak a szövegben, és ebből a szempontból a világnézetek metaszépségeit és kontrasztjait is megfigyelhetjük:

[a régi görögök] nem azt tartották Oidipusz bűnének, hogy megölte az apját, hanem azt, hogy menekülni akart a rá mért sors elől. Hasonlóképpen Rusztemnek sem a fia megölése volt a bűne, hanem az, hogy az egyéjszakás kaland folytán apa lett, de nem vált a fiú apjává (A piros hajú nő, 127).

Oidipusz megbűnhődik, de a narrátor felhívja a figyelmet arra, hogy Rusztem nem: „A keleti apát nem fogja megbüntetni senki?” (128). A két mítosz közös pontja, hogy a fiú az apától távol nő fel, véletlenül találkozik vele, és harcuk közben nem ismerik fel egymást; a gyilkosság nem nevezhető szándékosnak, tettük mégis az apa elleni lázadás-ként fogható fel. Ugyanakkor a keleti autokrata apa felett nem győzedelmeskedhet fia, a nyugati kiegyensúlyozottabb világban viszont az apagyilkosság tette végrehajtható. A tettek indítóokául a narrátor egy olyan pillanatot nevez meg, amelyben mintha Allah „egy pillanatra elvette volna az apák és fiúk eszét” (127). A mítoszok regénybeli működésének jellegzetességeit leginkább úgy figyelhetjük meg, ha megvizsgáljuk a két gyilkosságot.

Mahmut „meggyilkolásának” története a sorssal és a mítosz erejével való szembesülés ideje a regényben, itt tapasztalja meg Cem, hogy a sorsbeteljesülés bármikor bekövetkezhet, és hogy ő nem csupán befogadója, de szereplője is a mítoszoknak. A mitikus történetben megsokszorozódnak a természeti jelenségek, jobban mondva Cem érzékenyebben reagál rájuk. Ezek olyan metaforákká lényegülnek át, amelyek a szöveg belső összefüggéseire mutatnak rá, miközben a *jóslat* fogalmával is rokoníthatók. Az első előrejelzés a hullócsillagok feltűnésekor születik meg, amely annyira fontos alakzat,

⁴⁹ Abulkászim Manszúr Firdauszi, *Királyok könyve*, ford.: Devecseri Gábor (Budapest: Európa, 1979), 170.

⁵⁰ Uo., 171.

⁵¹ A mítoszok változatairól, amelyek közt van olyan változat is, amelyben Oidipusz kegyetlen bosszút áll Laioszon, bővebben: Kerényi Károly írt. Kerényi Károly, *Görög mitológia*, 243–253.

hogy jelentését a szövegből nyeri: „Mahmut mester számára mindegyike egy-egy élet jele volt. [...] A csillaghullás láttán néha annyira elszomorodott, mintha valóban tanúja lett volna egy ember halálának” (39). A szeretkezés után Cem két hullócsillagot is lát, de mint a mítosz résztvevője nem képes jelentésüket és jelentőségüket kiolvasni; kívülálló szemlélő marad, éppen ő, aki a legfontosabb résztvevője a cselekménynek. A Mahmut iránti féltékenység, amelyet a narrátor egy ponton kontrollálhatatlanként ír le, csak fokozza alárendeltségéből következő diszkomfortját: „Apámtól sohasem félttem úgy, mint Mahmut mestertől. Nem tudom, hogyan telepedett meg ez a félelem a szívemben, de abban biztos voltam, hogy a Piros Hajú Nő csak fokozza ezt az érzést” (64). Gülcihan alakjához köthető még Cem másnapi bágyadtsága és kialvatlansága, amely módosított tudatállapotot eredményez: „Minduntalan a Piros Hajú Nő édes nevetése, szép teste és lázas szeretkezésünk képei jutottak eszembe, nagyon jó volt rá gondolni. Vajon elszaladhatok hozzá a déli pihenőben?” (88). Ezalatt Mahmut szinte mitikus szörnyé alakul, alakjához egyre inkább a fenyegető jelenlét fogalmát kell kapcsolnunk: „Mintha egy sámánapó vagy egy óriásból és egy dzsinnből gyúrt, föld alatti lény dühös-panaszos kiáltozása hallatszott volna” (88). A mítosz érvényesülését sokszor egyfajta alászállás jelképezi – jó példa erre az *Isteni színjáték* is – a regényben is egy alászállásnak vagyunk szemtanúi, ugyanis Cem korábban nem ereszkedett a kútba, de most kénytelen megtenni, hogy haladhassanak a munkával. A föld mélyébe való leereszkedés az alvilágba való belépéssel azonosítható, a kút mélye Pamuk regényében többször meghatározódik alvilágként, a menny ellentétéként, de Mahmut a menny szféráival is összemosza, így a kút⁵² transzcendens töltettel rendelkező térré változik: „mintha a mester szerint a kútásás közben éppenséggel Allah és az angyalok lakóhelye felé haladtunk volna” (35). A kút szimbóluma megteremti tehát a mítosz hátterét adó háromszintű világképet (alvilág-föld-isteni szféra), és belépteti mind a két szereplőt. Miután Cem félelmei miatt visszatér a felszínre, ismét Mahmut ereszkedik le, és a cselekmény ekkor ismét metaforikussá válik – a mester kiabálása jóslattá lényegül, az ügyetlen inas valóban visszaejti a vödröt, de halálának bekövetkezése nem bizonyos. Cem csak a hangefektusokból (furcsa hangok a föld alól, a vonat távoli füttye, a fájdalmas sikoly, a hirtelen beálló csend) és a természeti környezet jeleiből (a fény felé menekülő gyík, a pókhálók, a pillangó és a darázs repülési irányai) gondol arra, hogy megölte mesterét, de

⁵² A kút a nőiség szimbóluma is, így Gülcihan alakja metaforikus szinten jelen van az eseményeknél, és így az egész eddigi cselekményt az ő hatalma irányította. *Jelképtár*, szerk. Hoppál Mihály, Jankovics Marcell, Nagy András, Szemadám György (Budapest: Helikon, 2010), 28.

ez csupán hit – olyan hit, amely egész további életét meghatározza. Az áttételes apagyilkosság mítoszi tettként értelmeződik, úgy tűnik, Cem kilép a mítoszból, és bűnösségének tudatában menekül el Öngörenből.

Cem meggyilkolása felé több regénybeli tényező is mutat, ilyen a mítoszok utáni megrögzött kutatása is. Megpróbálja életének titkát ezekből kiolvasni, később elkezd a férfiakat „apjukra haragvó Oidipusz-típusra” és „fiaikban félelmet keltő Rusztem-típusra” felosztani (130). Így a reális életre olvassa rá a fiktív jellemeket, egyre inkább összemosva a realitás és mítosz határvonalait. Cem meggyilkolása már a mítosz (és sors) determináló erejét villantja fel, nem véletlen, hogy egy *acte gratuit* vezet be. Enverről az elutazás előtt már értesült, és vérvizsgálattal bebizonyosodott, hogy a fia, de nem látta őt sosem, így Öngörenben sem ismerheti fel. Mivel fia nem akar vele találkozni, Cemben aggodalom támad, fél a kiszámíthatatlanságtól, ezért egy fegyvert visz magával cége rendezvényére. Mivel Enver egyetlen megnyilatkozása azzal zárult, hogy „Ne félj a fiadtól” (159), a pisztoly eltevése felesleges cselekedetnek látszik – azonban csak a realitás felől *acte gratuit*, a mítosz arra hívja fel a figyelmet, hogy működése zavartalanul folyt a háttérben, és a két mítosz továbbra is „viaskodik” egymással. A vonnattal való utazás már kétséget sem hagy afelől, hogy a mítoszok érvényesülési harcának a végéhez értünk. Az utalások a második fejezet záró szakaszában már rendkívül egyértelművé válnak, csupán Cem bizonyul vaknak a jelekkel szemben (például a Serhatként bemutatott Enverről Gülcihan azt állítja, hogy „Arról ábrándozik, hogy egy napon Szophoklész-t játszik majd Öngörenben” (175)). Párhuzamokat is megfigyelhetünk: a tudatállapot-változás ugyanúgy az alkohol (és Gülcihan jelenléte) miatt következik be. Szinte természetes módon a mitikus kronotoposz központjában zárul le a cselekmény és a gyilkossági tett, mivel Cem és Enver kettesben meglátogatják a kutat, amely érintetlenségben maradt az idővel szemben, ugyanúgy, ahogyan Gülcihan, sőt a szereplők érzelmvilága is mozdulatlan, igaz, a kiazmusnak köszönhetően ezúttal Cem Mahmut elleni lázadása Enverben ölt testet. A mítosz és a realitás a regénynek ezen a szintjén már különeműséget mutat, a kút és Öngören határolta térrész az időnek ezen a kitüntetett pontján egy összesűrűsödött cselekménysort bontakoztat ki.⁵³ A két világ, amely egymás mellett működik a regényben, nem hozható tökéletes fedésbe egymás-

⁵³ Mihail Mihajlovics Bahtyin, *A szó esztétikája. Válogatott tanulmányok*, ford.: Könczöl Csaba (Budapest: Gondolat, 1976), 257–258, 263–274. A kronotoposz érdekessége, hogy bár Cem jár Thébában, de hétköznapiak találja – ez úgy is értelmezhető, hogy a regény megfosztja Thébát mitikus légkörétől, mert átmenetileg az Oidipusz-mítosz (egy variánsa) is Öngörenben, a kút vonzáskörében játszódik.

sal, sőt, a cselekmény szempontjából a reális eseményszál iktatódik ki a mítosz javára. „A régi könyvek, legendák és képek, a régi civilizációk fénye olyan távol esett a sötét, barátságtalan öngöreni éjszakától, hogy nem értettem feleségem izgalmát” – mondja Cem, felhívva ezzel a figyelmet arra, hogy a két mítosz megszűnik pusztán irodalmi és kulturális lenyomatként létezni, mert a kronotoposz ezen részén szüzsévé lényegülnek át.

Törvényszerűnek tűnik, hogy ha az egyik mítosz érvényességre jut, akkor a másiknak vissza kell szorulnia és teljességgel érvényét kell vesztenie, ugyanis nem válhat egyszerre az Oidipusz- és Ruzstem-típus is gyilkossá. Véleményem szerint a regény végső olvasatát a kiazmus alakzata befolyásolja legerősebben, ahol az egymásba fonódás eljut egy olyan maximáig, amelyben az A-B-B-A tükörszerkezet létre tud jönni. Cem „az európai gondolkodású gazdag török” (191) igazi européer alkat a regényben – ő személyesíti meg a modern életvitelű, nyugat felé nyitott ember mintaképét. Ugyanakkor ő képviseli a keleti patriarchális tradíciót, ő „egy olyan ázsiai autokrata apa, mint Ruzstem” (185). Ezzel szemben fia, Enver nacionalista, aki „utálja a kurdokat és a balosokat” (163), erősen hisz Allahban, tehát egy konzervatív személyiség, aki lenézi a nyugatiasodási törekvéseket, legyenek azok államiak vagy személyesek. Azonban „ingerlékeny és összeférhetetlen a természete” (168), „elnyomott és lázadó” (130) személyisége, amelynek „az apátlanság a problémája” (179) a török Oidipusszá avatja őt. Látjuk tehát, hogy amit a szereplők a realista szövegben képviselnek – Cem az européer alkatot, Enver a konzervatív nacionalizmust – visszájára fordul a mítoszok terében – ahol Cem lesz a keleti elnyomó és Enver az európai lázadó. Így fordulnak át paradoxonná a személyiségjegyek a személyiségen belül (ahol például a nyugati személyiség jele A, míg a keleti személyisége B), ugyanis Cem személyisége AB-ként (a valóságban nyugatias ember, de a mítoszban Ruzstem-típus) írható le, míg a kiazmus eredményeként Enver éppen fordítottja lesz: BA (azaz konzervatív keleti, a mítoszban mégis Oidipusz-típus). A kiazmus ilyen funkciójának köszönhetően pedig egyik világnézet sem bukhat el. Cem meggyilkolása nem egyenlő az européer ember bukásával, csupán a Ruzstem-típus „veszített”. De Enver alapvető keleti személyisége sem győzedelmeskedhet teljes egészében, mert a gyilkossággal az Oidipusz-típus „győzedelmeskedett”. Végeredményképpen azt a következtetést vonhatjuk le, hogy sem a keleti, sem a nyugati világnézet nem léphetett a másikat kizáró érvényességre, sokkal inkább a nyugati és keleti „típusok” „személyiségek” és „világnézetek” közössége tapasztalható. Az identitás nem osztható keleti vagy nyugati feliratú dobozokba, mert alapjaiban mindkettőből része-

sül, ezért egzisztenciális szempontból a két kultúra egymásba fonása és egységre hozása az, amely alapjaiban meghatározhatja (török) ember önképét.⁵⁴ Nem a választásra hívja fel a regény a figyelmet, hanem kétségbe vonja a választás szükségét és kohézióteremtésre szólítja fel az olvasót.⁵⁵

4. A NARRÁCIÓ ÉS IDENTITÁS KIAZMUSAI

4.1. Sors- és valláskép a regényben

A regény interpretációjakor érdemes megvizsgálnunk, hogy milyen sorsfogalommal dolgozik, mivel a görögség számára a sors predesztináló funkcióval bírt (főként a tragédiákban), amely összeegyeztethetőnek tűnik az Allah akaratába vetett hittel. Én a kierkegaard-i sorsfogalomra szeretnék emlékeztetni itt, amely individuumközpontú, és rokonítható a műben feltűnő sorsképpel. Az individuum Kierkegaard-nál erősen meghatározott a kor, a társadalom és a család szempontjából, az individuum tehát többféle aspektusból is relatívnak mutatkozik (és nem lehet totális). Az ő sorsfogalma megköveteli a bűnösség mozzanatát (legyen szó Mahmut vagy Cem meggyilkolásáról), de nem kötelezi a szereplőt arra, hogy bűnössé váljon, sőt, ártatlanságban akarja tartani (ezért nem ismeri fel Oidipusz apját, Rusztem a fiát), mert így megjelenhet a tragédiában (és személyiségében) a bánat.⁵⁶ Így az individuum sorsát egy felsőbb hatalomtól kapja, tudatlanul veszi magára, és bünt követ el, miközben nem veszíti el ártatlanságát sem. Talán ez az ártatlanságtudat az, amely miatt Enver – Gülcihan számára értelmezhetetlenül – boldognak látszik a börtönben. Bünt követett el, elítélés alatt áll, de a mítosz legitimálja tettét és feloldozást nyer általa. Érdekes paradoxon rejlik e mögött: „amikor

⁵⁴ Megvilágító volt számomra a témát és megközelítést illetően Erdağ Gökner tanulmánya: Erdağ Gökner, „Secular Blasphemies: Orhan Pamuk and the Turkish Novel” *The Contemporary Novel: Imagining the Twenty-First Century* Vol. 45, No. 2 (2012): 301–326, különösképpen: 306.

⁵⁵ Szeretném újból megemlíteni Énard *Mesélj nekik csatákról, királyokról és elefántokról* című regényét, amelyben Michelangelo feladata egy híd megépítése. Ez a metaforikusan értendő híd sajnos nem maradhat fenn az utókor számára (romboló erővel lép fel gyilkossági kísérlet, politika és természeti katasztrófa is), de egy későbbi dolgozatomban szeretném összevetni, hogyan látja a kohézióteremtés kérdését egy francia és egy török író napjainkban, ugyanis a párhuzam nagyon éles közöttük.

⁵⁶ Søren Kierkegaard, *Vagy-vagy*, ford.: Dani Tivadar, utószó: Heller Ágnes (Budapest: Osiris-Századvég, 1994), 114–119.

a bűnös már-már összeomlik az általános bűn súlya alatt, melyet magára vett, [...] ebben a pillanatában jelenik meg a vigasz abban, hogy az általános bűnösség az, mely benne is érvényre juttatta magát; de ez a vigasz vallási vigasz⁵⁷ – írja Kierkegaard,⁵⁸ és ezzel az apa elleni lázadást az isten ellen való lázadással párhuzamosítja. A vallásos, és Allah iránt elkötelezett Enver megnyugvást lel abban, hogy bűne eleve elrendelt volt, és ő nem menekült el a büntetés elől – ezzel pedig az isteni akarat ellen nem követ el sértést. Szakrális értelemben Envernek nincs bűne, mert – Mahmut szavaival élve – Allah akarata teljesedett be rajta és nem próbált meg elmenekülni sorsa elől (47). Ha Cem tettét (és itt Mahmut kútban hagyására, illetve a szeretkezésre utalok) úgy értékeljük, mint a természet megbontását, akkor Enver tettét (amelyet most úgy értékelek, mint a természet megbontójának kiiktatása) nemesziszként kell felfognunk, mivel gyilkossága lényegében a természeti törvényeket billenti helyre.⁵⁹ Bár megállapításom elsőre meglepőnek tűnhet, ne feledjük el, hogy a tragédia kijátssza a jó és rossz leíró kategóriáit, és kitér az erkölcsi felelősség és önkényes sors elől.⁶⁰

A szereplők sorsának alakulásában nagy szerepe van ugyan az egyéni szabadságnak, de valójában ez a szabadság a mítosz szempontjából kevésbé releváns döntésekre igaz, az olyan elemek esetében, amelyeknek mechanizmusa a mítosz működését segíti, inkább a predesztináltság számottevő. Állandóan jóslatokat hallunk: „Az ostoba inas nyomorékká teheti a kútban lévő, az óvatlan meg is ölheti. Legyen mindig lent a fejed, a szemed és a füled” – mondja Mahmut Cemnek (34); „Mindent elmondok Turgaynak. Megverhet. Akár le is lőhet” – említi Cem egy helyen (93); „Oidipusz is azért ölte meg az apját, mert hiába akart szembeszegülni egy történettel és egy jóslattal” – írja később (109). A végzet körüllengi a történetet. Annak érdekében, hogy a determinált végkifejlet jelenlétét bizonyítsam, szeretném elemzés alá vetni egy olyan mellékszereplő nevét (az egyetlen, amely Gülcihan neve mellett erőteljes jelentéssel bír), aki a hírvivő mítoszbeli karakterével feleltethető meg – ő Sırrı Sıyyahoğlu. A 151. oldalon bemutatkozó férfi az Öngörenbe való visszatérés előtt keresi fel Cemet, metaforikusan jelentős alkalommal, Akun temetése után. A szóban rejlő *sr* jelentése misztérium, titok – azonban a

⁵⁷ Uo., 114–115.

⁵⁸ Továbbá érdekes, hogy a melankólia Kierkegaard szerint az eredendő bűnből származik, abból, hogy az ember fellázad Isten ellen és birtokolni kívánja az isteni tudást. Ez átfedésben van a hüzün fogalmával, amely erős szakrális hátteret biztosít a regénynek, ugyanis egzisztenciális abúzusként is felfogható – olyan sérülésként, amely „abból a hiányérzetből fakad, hogy az ember nem tud elég közel jutni Allahhoz”. Kierkegaard melankóliája és Pamuk hüzüne tehát közös pontra jut a vallás terén.

⁵⁹ Frye, *Anatomy of Criticism. Four Essays*, 209.

⁶⁰ Uo., 211.

sırrı çözmek mint igei szerkezet már a titkot megfejteni vagy feltárni a misztériumot jelentéseknek feleltethető meg. Fontos azonban, hogy a kifejezésből hiányzik az igei kitevő, amely analógiásan Cemre utal, aki érzékeli a misztériumot életében, de nem képes azt feloldani. Ugyanis a név második tagjának eleje – a *siyah* – feketét, sötétet jelent, de van egy olyan jelentésárnyalata, mely az angol *sable* kifejezéssel rokonítja – a jelentés tartalmában felfedezhető ugyanis a komor, zord, gyászos, titokzatos, fenyegető jelentés is. Ennek fényében más aspektusból tekinthetünk az *ođlu* utótagra is. A törökben az *ođul* szó a férfi leszármazott és fiú(utód) megjelölése, míg az *ođlu* szó a valakinek a fia jelentéssel bír, sőt egy igei kifejezés első tagja: az *ođlu olmak* (angolul: *have a son*) kifejezésből azonban ismét elnyelődik az ige. Kikövetkeztethető lenne a jóslat: „van egy fiad, akit megtagadtál (ezért hiányzik a *have*), de nem tudod feloldani a titkot (ezért hiányzik a *solve*), így gyász és komorság következik el életedben”. Azonban Cem kénytelen alávetni magát a sors önkényének, mert nem tud olvasni a jelekből.

A sorsnak való alávetettség utolsó bizonyítéka Gülcihan műfaji meghatározásához köthető: ő ugyanis nem mítoszként emlegeti a szüzsét, hanem legendaként, így megfosztja a transzcendens perspektívától a szöveget, átlényegíti az emberi szférára jellemző műfajjá: „Az élet megismétli a legendát” (214), majd később így fogalmaz:

Természetesen te tudod, hogyan kezded majd a regényt, de fontos, hogy akár csak az én utolsó monológom a színpadon, őszinte, ugyanakkor meseszerű legyen. Igaz legyen mint egy megélt történet, és ismerős, akár egy legenda. És akkor nemcsak a bíró, de mindenki más is meg fog érteni téged (*A piros hajú nő*, 218).

Ezzel azonban alátámasztja, hogy a történetek igazi befolyással is lehetnek az életre.

4.2. Gülcihan, az összefüggésteremtő

A regény narrációjának strukturális feltárásánál külön kell kezelnünk a *Harmadik részt*, ez ugyanis lényegi eltéréseket mutat az első két részhez képest. A legalapvetőbb különbség, hogy ebben a részben Gülcihan lép elő narrátorrá, amelyet már a cím is jelez (az első két részt Pamuk nem látta el külön címekkel). Ez a cím kiemeli a regény kiasztikus narrációjának fontosságát, és ellentétező szerkezetet hoz létre korábbi részeivel (hiszen ezt a részt egy nő, a korábbiakat két férfi beszéli el; a korábbi részek a mítosz

hatáskörében voltak érvényesek, ez a rész a mítosz előtti időkről szól és mítosz utáni időkben játszódik; a korábbi megosztott narrációt egy osztatlan elbeszélés váltja fel).

Amikor Gülcihan narrátorrá lép elő, a mítosz legitimálását is elvégzi, sőt, önmagát is mitizálja: a regény cselekményének keretet ad, belső összefüggéseket teremt és ki nem olvasható információkkal árnyalja a regény olvasatát. Gülcihan nemcsak önreflexív, hanem autopoetikus jellegzetességekkel is ellátja a szöveget, de a mű keletkezésének történetét is elbeszéli. A *Harmadik rész* három funkcióval bír és három alakban tűnik fel benne Gülcihan, így az egyébként fejezetek nélküli szöveg három részre osztható. Az első rész a Cem előtti idők bemutatására és az Akun iránti szerelem ismertetésére összpontosít, ebben a részben Gülcihan mint szerelmes lány van jelen, amint nővé érik és hajának befestésével egy új személyiséget alakít ki („Önnél Allah adománya, a születésekor elrendelt sors, nálam viszont tudatos választás” (197)). A második rész, a Cem utáni eseményeket hivatott ismertetni és Enver útját, az alakrajzot illetően pedig Gülcihan mint gondoskodó anya jelenik meg, így az ő fejlődésregénye is – bár csak képekben – de felsejlik: „Húszas éveim közepén még nem a régi mesékből és legendákból tanulságokat levonó vándorszínész, hanem modern előadóművész, haragos, de boldog baloldali voltam” (198). Nagyon fontos a harmadik egység, amely a mítosz- és regényalkotást végzi el, itt a Piros Hajú Nő egyfajta rezonőrszerepben tűnik elénk. Míg az első két rész a cselekmény teljesebb és árnyaltabb megértését segíti elő, és bemutatja Gülcihan életútjának fontosabb állomásait, addig a harmadik rész a szövegsemantika és a szöveg önreflexivitásának szintjén értelmezhető.

Az elemzés szempontjából a harmadik egység tűnik a legérdekesebbnek. Gülcihan a regény korábbi részein nemcsak az események előmozdítója, de fény derül arra is, hogy befolyása nélkül a szöveg sem született volna meg: „Ezért kértem meg Envert, hogy írja meg, hogyan ölte meg apját” (211). A regény műfaja – azaz a védőbeszéd és mítosz közötti ingadozás is – Gülcihan tanácsából táplálkozik: „Természetesen te tudod, hogyan kezded majd a regényt, de fontos, hogy akárcsak az én utolsó monológom a színpadon, őszinte, ugyanakkor meseszerű legyen. Igaz legyen, mint egy megélt történet, és ismerős, akár egy legenda” (218). E megjegyzés aláhúzza számunkra a kiasztikus szerkezet szükségességét – és betekintést enged a lehetséges okokba. Fontos még a Piros Hajú Nő kérése a borítóval kapcsolatban: „A táskámból elővettem és átadtam neki Dante Rossetti eltépett és újra összeragasztott képét a piros hajú nőről. – Boldog vagyok fiam, hogy meg fogod írni a regényedet. Ha készen lesz, ezt a képet tedd a borítójára, hogy lássák, milyen szép volt az anyád fiatalkorában” (218). Dante Rossetti képe

– amelyre felesége portréját festette – a török kiadás borítóját teljesen kitölti, és szerencsére a magyar borítón is láthatjuk: egy fejét karjaira hajtó fiatal fiút látunk, aki magába roskadva szorítja az említett képet. (Az angol, olasz és német nyelvű kiadásokon egy-egy piros hajú nőalak látható, de nem jelenik meg rajtuk az a kép, amelyet Gülcihan kívánt.) A magyar borító érdekessége, hogy nem lehet eldönteni, melyik fiú van a képen: Enver (akihez elsősorban a fénykép birtoklása köthető lenne), vagy Cem, akinek mezítelen lába és szakadt farmernadrágja a kútásásra utalhatna. Mint látni fogjuk a későbbi elemzésekben, a két fiú identitása és narrációja is az elbeszélői személy eldönthetetlenségének határaiig merészkedik, és szinte teljes egybefonódásuk lesz megtapasztalható. Másrészt Pamuk ezzel a gesztussal referencialitást ad a szövegnek, kiemelve, hogy „igaz mint egy megélt történet, és ismerős akár egy legenda” (218). De Gülcihan legjelentősebb feladata a keret létrehozása, melynek köszönhetően utolsó megjegyzése és a regény első mondata kölcsönösen megidézi egymást, ezzel körköröséget adva a szövegnek, és metaforikusan létrehozva a mitikus időtlenséget (megalgotva a mítosz kronotopozát). „Ne felejtsd el, hogy *apád is író akart lenni*” (218; kiemelés tőlem: B. T.) – mondja Gülcihan utoljára, vagy, ahogy a regény kezdetén olvashatjuk: „*Eredetileg író akartam lenni*, de mindazok után, amit itt el fogok beszélni, geológus mérnök és vállalkozó lettem” (11; kiemelés tőlem: B. T.). Az, hogy a regény megírása, és a megírás módja ilyen döntő kérdéssé lép elő a harmadik részben, úgy értelmezhető, mintha maga a szöveg, amelyet az első és második részben olvashatunk, folyamatosan teremtődne, hiába van a kezünkben egy kész szöveg (maga a könyv), a regény az olvasással születik meg. Ebből következően a kiazmus alakzatán kívül a mise-en-abyme technikai megoldását látjuk megvalósulni. Gülcihan tehát a mítosz parafrázisának és szövegi megjelenésének is működtetőjévé válik, olvasata, hogy az élet megismétli a legendákat, szervezőelvvé válik a szövegben.

4.3. A kiasztikus narráció szerkezete

Az egybefonódó narrációs szerkezetet az hozza létre, hogy egyszerre két elbeszélői szólam fut egymás mellett, de egyetlen narrátor személyében összpontosul mindez. Adott tehát egy narrátor – Enver. Enver azonban nem ugyanaz a személy, aki egyes szám első személyben beszél el a történetet, ugyanis a nézőpont Cemé, aki halott az elbeszélés idejében, tehát az ő narratívája megalkotottként vehető számításba. Így a

ricœur-i narratív azonosság fogalmára kell utalnunk: Enver az elbeszélői pozícióból tesz szert Cemmel való azonosságára. De a narratívát nem sikerül tökéletesen Cem aspektusából megalkotnia, újra és újra felbukkannak saját szólamai, amelyek Cem szólamaival párhuzamosan jönnek létre. Az azonosságban rejlő *idem* és *ipse* fogalmának dichotómiája jól megfigyelhető a két interferenciában lévő narrátori szólamban. Enver Cem bőrébe bújva narrál, Cemhez „tökéletesen hasonlóvá” válik, „analóggá”, ami azt eredményezi, hogy Cem szólama látszólag sikeresen megszületik a szövegben. Az ipse definíciójából eredően az igazán autentikus elbeszélői szólam azonban Enveré lesz, mivel ez hordozza az „önmaga” és „őmagaság” jegyeit.⁶¹ A kiazmus miatt a két elbeszélői szólam egymásba fonódik, így a kizárólagosan Enverhez vagy Cemhez tartozó szövegszólamok kiiktatódnak a szövegből, és egy olyan narratíva bontakozik ki, amelyben mind a két személyiség nézőpontja érvényesülhet, igaz, eltérő mértékben, vagyis esetenként az egynézőpontú narráció működik. Szeretném most elemzés alá vetni a regény kezdő sorait, hogy gyakorlati módon is megmutassam, hogyan működik a narráció és nézőpontváltás a regényben.

Eredetileg író akartam lenni, de mindazok után, amit itt el fogok beszélni, geológus mérnök és vállalkozó lettem. Ám ne higgyétek, hogy pusztán azért, mert elkezdem mesélni, már magam mögött hagytam az eseményeket. Az emlékezéssel újra közel kerülök hozzájuk; ugyanakkor érzem, hogy velem együtt sodródtok majd ti is az apai és fiúi lét titkai között. (*A piros hajú nő*, 11.)

Az elbeszélői pozícióban látszólag Cemet találjuk, hiszen az ő beteljesületlen álma az íróvá válás. De a regény végén kiderül, hogy Enver valóra is váltja ezt az álmot, így az első tagmondat még mindkettejükre érvényesnek tekinthető – a folytatás természetesen már kizárólag Cemre vonatkozik. A második mondat jobban köthető Enverhez, az olvasók aposztrofálása az első mondat életrajzi jellegét a védőbeszéd stílusztikájába fordítja át, miközben az „életben továbbélő legenda” minősége is létrejön. Az emlékezés – amely Enver szempontjából inkább rekonstrukcióként fogható meg – szó a memoár műfaja felé vinné a történetet, de nem emlékezhet vissza Cem életére valaki, aki nem Cem. Magától értetődő megállapításnak tűnik, de ha nem mondjuk ki, elsikkadhatunk afelett, hogy Enver magát is újrateremti Cem alakjában. Az emlékezet itt a személyes identitás lényegéhez tartozik, de mivel Cem halott, Envert határozza meg:

⁶¹ Paul Ricœur, *A narratív azonosság*, ford.: Seregi Tamás In *Narratívák V. Narratív pszichológia*, szerk. László János, Thomka Beáta (Budapest, Kijárat, 2001), 15.

Ezek a *narratiók* arra tanítanak bennünket, hogy a múlt eseményeit ezután más-ként és végül más álláspontból, más perspektívából beszéljük el. Ennek gyakorlása akár addig is elvezethet, hogy saját történelmünket olyanok emlékezete szerint beszéljük el, akik más csoportba, más kultúrához tartoznak, mint mi.⁶²

A szövegben való megalkotás, az emlékezés mint újraírás – helyesebben rekonstrukció – és teremtés jelenlétét a következő szöveghelyen figyelhetjük meg a legjobban.

1985-ben Beşiktaş mögött, az Ihlamur palota közelében, egy lakóházban éltünk. Apámnak volt egy kis gyógyszertára. Ez a Hayat nevű patika hetente egyszer éjjelre is nyitva maradt: apám ügyeletet tartott. Ilyenkor én vittem neki vacsorát. Jó volt beszívni a gyógyszerszagot, miközben magas, vékony, jóképű apám a pénztár mellett ülve evett. Harminc év múltán, negyvenöt évesen még mindig kedvelem a faszekrényes régi patikák illatát (*A piros hajú nő*, 11).

Ez a bensőséges részlet Cem emlékeiben élhet, de a rekonstrukció lehetőséget teremt Enver számára, hogy a szövegben megalkothassa azt az apa-fiú kapcsolatot, amelyre mindig is vágyott (jóllehet hű marad az elhagyás mozzanatához és következményeihez, mégis átélheti vágyait). Kirívó, hogy az apa pozitív külső tulajdonságokkal rendelkezik, míg jelleme Enver számára elérhetetlen, így egy korlátozott elbeszélői pozíció alakul ki. A kiasztikus narratíva alapja az, hogy egy narrátorunk van, akinek személye kettős: létrejön egy megalkotott narrátor (amely Cem szólamával egyenlő), és ezzel párhuzamosan a megalkotó narrátor (vagyis Enver szólama) hatásköre is kiépül. Mindazonáltal az olvasó homogén narrációval találkozik és egy narrátort feltételez egészen a regény végéig, így Enver azonosulhat Cemmel és rejtve maradhat annak szólamában. Mégis belekeveredhetnek olyan elemek Cem elbeszélésébe, amelyek feltételezhetően Enver gondolkodásából származnak. A regény első Oidipusz-történetét például Cem meséli el Mahmutnak, de olyan részleteket találhatunk benne, amelyek az iszlám kultúrkörből vagy más mítoszból kerülhettek a szövegbe. Oidipuszt Cem elbeszélésében egy erdő-

⁶² Paul Ricœur, *Emlékezet – felejtés – történelem*, ford.: Rózsahegyi Edit, in *Narratívák III. A kultúra narratívái*, szerk. Thomka Beáta (Budapest: Kijárat, 1999), 61.

ben hagyják elpusztulni,⁶³ amely – elsősorban az *Isteni színjáték* alapján – egy olyan tér, ahol kialakulhat egy új személyiség, vagy önmagunk elvesztése is bekövetkezhet. A keleti kultúrából származó udvarhölgy⁶⁴ a pásztor szerepébe lépve menti meg a görög hőst. Allah akaratának említése és a hídon történt gyilkosság⁶⁵ a legjelentősebb eltérés Szophoklész darabjához képest, itt a sors szerepét Allah akarata váltja fel, míg a híd transzcendens jelentéssel bír: az Iszlámban egy keskeny híd vezet a mennyországba, amelyről ha valaki leesik, elkárhozásra jut. Pamuk kiasztikus szerkesztése, amint látszik, egyszerre teremt átjárhatóságot a kultúrák, mítoszok és a narrációt tekintve is. E megállapítás csak bizonyos mértékben igaz az identitás kérdésére, ahol a szereplők nem törekszenek átjárhatóságra.

4.4. Az identitás lehetőségei

Több alkalommal szóba került az identitás kérdése a dolgozat eddigi részeiben, különösen igaz ez a narráció vonatkozásában. Láttuk, hogy a történet megírása is identitásbeli kérdéseken alapszik. A narráció és identitás szervesen kapcsolódik egymáshoz a regény első két részében, ennek ellenére bizonyos szöveghelyeken az egyéniség kérdése önmagában is felmerül.

E fejezetben Enverre és Cemre irányítjuk a figyelmünket. Már említettem, hogy identitásuk csonka, mivel mindkettejük apa nélkül nőtt fel, és személyiségüket e viszonyítási pont hiányában kellett felépíteniük. Cemnek ugyan van kapcsolata apjával, de ez esetlegesnek bizonyul, és apjának viselkedése egy meghatározó tulajdonságot alakít ki a fiúban, amely tragikus végkifejletbe vezet: a bizalom hiányát. Két alkalommal is megváltoztatná a cselekményt, ha Cem képes lenne a bizalom kialakítására. Először Mahmut várja el tőle, hogy feltétlenül bízjon mesterében, de a gyakori intések ellenére Cem kitarat belső lázadása mellett: „Bízz a mesteredben, fogadj szót, és mással ne törődj” – mondja a mester, amire Cem nem is válaszol: „Nem volt erőm nemet mondani neki, s emiatt belül dühös és boldogtalan voltam” (68). Ebben az esetben a bizalom úgy jelenik meg, mint az apához való viszony alapja, az apátlan Cem azonban nem

⁶³ „míg a fiát, ki életével harmadik / napig sem ért el, kitette vad hegyen” Szophoklész, *Oedipus király*, ford.: Babits Mihály, in *Szophoklész drámái*, utószó: Falus Róbert, jegyz.: Szilágyi János György (Budapest: Európa, 1983) 195.

⁶⁴ Uo., 214–215.

⁶⁵ „rablók ölték őt meg hír szerint, / egy hármás keresztúton” Uo., 195.

képes kiépíteni bizalmát Mahmut felé, így a balesetnél szinte közömbösen hagyja hátra mesterét: „Sokszor elismételtem magamnak, hogy a kútnál semmi rossz nem történt. Nem bírtam már a sok munkát, a szidalmakat és az álmatlanságot. Mindent megcsináltam, megkaptam a pénzem, és mint ahogy minden normális ember tette volna, hazatértem” (103-104).

A bizalmat azonban nem csak az apa – és pótapa – iránt kell kiépítenie Cemnek, hanem fia, Enver iránt is. Az első érintkezésük egy rövid levél, amely lehetőséget adna Cemnek arra, hogy elkerülje saját halálát, ő azonban ismételten foglya marad bizalmatlanságának.

*„Cem Bey,
Tisztelni szeretnék, mert az apám vagy.
A Sührab Öngörenben helytelen lépéseket tesz.
Fiadként figyelmeztetni szeretnék.
Mindent elmondok, ha válaszolsz erre a címre.
Ne félj a fiadtól.
Enver.” (159.)*

Az első mondat egy apa iránti viszonyulási formát helyez kilátásba: „tisztelni szeretnék”. Azonban kétélű mondat ez: jelentheti, hogy Enver tisztelni szeretné édesapját, mert ő a nemzője; és jelentheti azt is, hogy „tisztelni szeretnék, de nem vagyok rá képes. Ez olyan kötelesség, amelyet nem tudok teljesíteni veled szemben”. Az utolsó mondat különösebb figyelmet érdemel, hiszen ismét a bizalom lehetőségességének kérdéséhez vezet. Enver dühének és csalódottságának – egyben a gyilkosságnak is – a legfőbb forrása az, hogy „nem válaszoltál a levelemre” (190). De az apát megmenteni és segíteni igyekvő szándék, amely a levélből kiolvasható, Envert Szuhrábbal azonosítaná, ha Cem bizalmatlansága miatt nem az Oidipusz-mítosz lépne működésbe. A bizalom kérdése azért is fontos, mert az apa iránti alárendeltségre való képtelenség, illetve az utóddal történő, bizalommal telt közösségvállalás elmulasztása a gyilkosság okán túl Cem Allahtól való elszakadására is utalhat.

Enver identitása az apjával való találkozás alkalmával válik kérdésessé. Korábban már volt szó művészi törekvéseiről (vallásos verseket írt), haragvó természetéről, anyjával való különös kapcsolatáról, a konfliktus végén ezek a jellegzetességek felerősödnek, és megjelenik a sikertelenség mint az árvaság fátuma (174). Úgy látja,

Ha apa nélkül nősz fel, nem érzed, hogy a világnak középpontja és határa van; azt hiszed, hogy bármit megtehetsz – mondta Serhat. – De egy idő múlva nem tudod, hogy mit tegyél; próbálsz a világban középpontot és értelmet találni, valakit, aki nemet tud neked mondani. (*A piros hajú nő*, 182.)

Az apátlanság Enver szemében a teljes szabadság helyzete, ami célkereséssé válik, sőt, a szabadság egy idő után elveszettségérezéssé lényegül át, és a középpont nélküliség állapota az identitás felépítésének akadályává válik; így az apa jelenléte a személyiség szempontjából elengedhetetlen. Tovább nehezíti Cem helyzetét, hogy európeér alkata elfogadhatatlan Enver számára: „A valóságban azonban semmiféle kapcsolatuk nincs Allahhal, és a világi államra csak azért van szükségük, hogy a modernsége hivatkozva minden rosszat megtehessenek, ami csak az eszükbe jut” (189). Enver arra a következtetésre jut, hogy apja elhagyta, így egyedül kell felépítenie identitását, ezért nincs rá a továbbiakban szüksége – és a kiazmusnak köszönhetően a regénynek ezen a részén ő nem képes a bizalomra: „Engem nem érdekelnek mások, én csak önmagam akarok lenni” (189). A regénynek ezen a pontján Enver apjához hasonlónak válik, úgy épül ki személyisége, hogy apja tulajdonságait is magára veszi („modern európai egyéniséggé” válik (190-193), sőt, kétféle módon határozza meg önmagát: vallásossága alapján azt mondja, pontosan olyan, mint mások, de személyes perspektívájából azt, hogy apja tekintete nélkül lehet csak önmaga – az apa megtagadása vezet saját személyiségének eléréséhez, és a mítosz működése miatt az apa tényleges elvesztése is bekövetkezik.

5. ÖSSZEGZÉS

Elemzésem azt kívánta megmutatni, hogy *A piros hajú nő* újfajta narrációs eljárásaival hogyan alkotja meg Kelet és Nyugat kultúrájának szintézisét, és milyen irodalmi alapot nyújt az identitás kialakításával kapcsolatban. Pamuk műve alkalmas arra, hogy a jelenkori (török) ember útmutatásul szolgáljon, és segítse őt a világ viszonylataiban és ellentmondásaiban eligazodni mind világgépek, mind a vallások, mind pedig a személyes életút tekintetében. Dolgozatom meg kívánta mutatni, hogyan működnek az irodalmi hagyományok egy kortárs szövegben, fogódzót nyújtva a törökség aktuális problémáinak megértéséhez. Emellett szerettem volna felfedni a kiazmus újfajta alkalmazását és hatását egy olyan irodalmi jelenség jobb olvasá-

tához, amely élesen fókuszál a kor identitásképét és egzisztenciális helykeresését befolyásoló tényezőkre. Remélem, hogy dolgozatommal újabb utat nyithatok a török irodalom magyarországi recepciójának.

HIVATKOZOTT MŰVEK

- Assmann, Jan. *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*. Fordította: Hidas Zoltán. Budapest: Atlantisz Könyvkiadó, 1999.
- Bahtyin, Mihail Mihajlovics. *A szó esztétikája. Válogatott tanulmányok*. Fordította: Könczöl Csaba. Budapest: Gondolat Kiadó, 1976.
- Benyovszky, Krisztián. *Bevezetés a krimi olvasásába*. Dunaszerdahely: Lilium Aurum, 2007.
- Eliade, Mircea. *A szent és a profán*. Fordította: Berényi Gábor. Budapest: Európa Kiadó, 2009.
- Énard, Mathias. *Mesélj nekik csatákról, királyokról és elefántokról*. Fordította: Takács M. József. Budapest: Jelenkor Kiadó, 2018.
- Szávai, Dorottya, szerkesztette. *Fejezetek a francia irodalomelmélet történetéből*. Budapest: Kijarat Kiadó, 2007.
- Firdauszi, Abulkászim Manszúr. *Királyok könyve*. Fordította: Devecseri Gábor. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1979.
- Flesch, István. *A Török Köztársaság története*. Budapest: Corvina Kiadó, 2007.
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism. Four Essays*. Princeton: Princeton University Press, 1973.
- Géczi, János. *A rózsza és jelképei. Az antik Mediterránium*. Budapest: Gondolat Kiadó, 2006.
- Géczi, János. *Allah rózsái*. Budapest: Terebess Kiadó, 2000.
- Glasenapp, Helmuth von. *Az öt világvallás*. Fordította: Pálvölgyi Endre. Budapest: Gondolat Kiadó, 1987.
- Goldschmidt, Jr. Arthur. *A Közel-Kelet rövid története*. Fordította: Komáromy Rudolf. Budapest: Maecenas Kiadó, 1997.
- Göknar, Erdağ. „Secular Blasphemies: Orhan Pamuk and the Turkish Novel” *The Contemporary Novel: Imagining the Twenty-First Century* Volume 45, Number 2 (2012)
- Göknar, Erdağ. „Orhan Pamuk and the »Ottoman Theme«”. *World Literature Today* Volume 80, Number 6, 2006.

- Hoppál, Mihály, Jankovics Marcell, Nagy András, Szemadám György. *Jelképtár*. Budapest: Helikon Kiadó, 2010.
- Kerényi, Károly. *Az örök Antigoné. Vallástörténeti tanulmányok*. Válogatta, szöveget gondozta: Bodor Mária Anna. Budapest: Paidion Kiadó, 2003.
- Kerényi, Károly. *Görög mitológia*. Budapest: Gondolat Kiadó, 1977.
- Kierkegaard, Søren. *Vagy-vagy*. Fordította: Dani Tivadar. Utószó: Heller Ágnes. Budapest: Osiris-Századvég Kiadó, 1994.
- Kovács Árpád, V. Gilbert Edit, szerkesztette. *Kultúra, szöveg, narráció*. Pécs: Janus Pannonius Egyetemi Kiadó, 1994.
- Lapidus, Ira M., *A History of Islamic Societies*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Merleau-Ponty, Maurice. *A látható és a láthatatlan*. Fordította: Szabó Zsigmond. Budapest: L'Harmattan Kiadó – Szegedi Tudományegyetem Filozófiai Tanszék, 2006.
- Thomka, Beáta, szerkesztette. *Narratívák III. A kultúra narratívái*. Budapest: Kijárat Kiadó, 1999.
- László, János, Thomka, Beáta, szerkesztette. *Narratívák V. Narratív pszichológia*. Budapest: Kijárat Kiadó, 2001.
- Nietzsche, Friedrich. *A tragédia születése avagy görögség és pesszimizmus*. Fordította: Kertész Imre. Budapest: Magvető Kiadó, 2007.
- Pamuk, Orhan. "Author Profile: Orhan Pamuk." *Board of Regents of the University of Oklahoma: World Literature Today* 2005/1.
- Pamuk, Orhan. *A piros hajú nő*. Fordította: Tasnádi Edit. Budapest: Helikon Kiadó, 2016.
- Pamuk, Orhan. *Isztambul. A város és az emlékek*. Fordította: Nemes Krisztián. Budapest: Ulpius-ház Könyvkiadó, 2007.
- Said, Edward W. *Orientalizmus*. Fordította: Péri Benedek. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2000.
- Szophoklész drámái*. Utószó: Falus Róbert, jegyzetek: Szilágyi János György. Budapest: Európa Kiadó, 1983.
- Szóllósy Balázs, „Azért írok, mert mindenkire haragszom”. *Orhan Pamuk útjai*. Magyar Narancs, 29. évfolyam, 16. szám (2017. április 20.). <https://magyarnarancs.hu/konyv/azert-irok-mert-mindenkire-haragszom-103650>
- Orhan Pamuk honlapja. <http://orhanpamuk.com/page.aspx?id=7>