

Onvervulbare verlange tussen tradisie en moderniteit: Orhan Pamuk se *The Museum of Innocence*¹

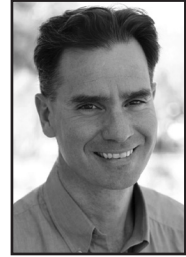
Unfulfillable Longing between Tradition and Modernity: Orhan Pamuk's The Museum of Innocence

JOHANN ROSSOUW

Departement Filosofie

Universiteit van die Vrystaat

E-pos: rossouwjh@ufs.ac.za



Johann Rossouw

JOHANN ROSSOUW is medeprofessor in filosofie, Departement Filosofie, Universiteit van die Vrystaat. Rossouw se vernaamste filosofiese belangstellingsveld is die verhouding tussen tradisie en moderniteit. Hy doktoreer in 2013 aan Monash-universiteit, Melbourne met 'n proefskrif oor die politieke teologie van Bernard Stiegler. Rossouw is ook die skrywer van twee romans, waaronder *Verwoerdburg* (Umuzi, 2014), en vertaler van verskeie publikasies uit Frans in Afrikaans, waaronder Pascal Quignard se novelle, *Elke oggend van die wêreld* (Protea, 2000). Tans werk hy aan 'n boek oor Karel Schoeman met die werkstitel, *'n Stem, 'n stemming: Karel Schoeman tussen tradisie en moderniteit*. Meer van sy gereelde skryfwerk oor aktuele onderwerpe, boeke, musiek en rolprente verskyn op johannrossouw.co.za.

JOHANN ROSSOUW is associate professor in philosophy, Department of Philosophy, University of the Free State. Rossouw's main field of philosophical interest is the relationship between tradition and modernity. He obtained his PhD in 2013 from Monash University, Melbourne with a thesis on the political theology of Bernard Stiegler. Rossouw is also the author of two Afrikaans novels, including *Verwoerdburg* (Umuzi, 2014), and translator of several publications from French into Afrikaans, including Pascal Quignard's novella, *Elke oggend van die wêreld* (All The Mornings of the World, Protea, 2000). Currently he is working on a book on Karel Schoeman with the working title, *'n Stem, 'n stemming: Karel Schoeman tussen tradisie en moderniteit* (A Voice, A Mood: Karel Schoeman Between Tradition and Modernity). More of his regular writing on current affairs, books, music and films is available at johannrossouw.co.za.

¹ Marinus Schoeman was die eerste filosofiedosent wat my bekendgestel het aan dit wat mettertyd my eie vernaamste filosofiese belangstellingsveld sou word, naamlik die vraag na die verhouding tussen tradisie en moderniteit. Hier sonder ek graag 'n skitterende, ongepubliseerde referaat van hom van die vroeë jare negentig van die vorige eeu uit, waarin hy die moderniteit met verwysing na Georg Simmel en Zygmunt Baumann ontleed het. Daardie referaat het 'n besondere indruk op my gemaak en ek gedenk daardie referaat en Schoeman se werk met hierdie artikel.

ABSTRACT***Unfulfillable Longing between Tradition and Modernity: Orhan Pamuk's The Museum of Innocence***

This article analyzes The Museum of Innocence, a novel by the Turkish winner of the Nobel Prize for Literature in 2006, Orhan Pamuk. The starting thesis of this article is that the wilful, centralist and thus typically modernist way in which Turkey's greatest modern statesman, Mustafa Kemal Atatürk (1881–1938) modernized Turkey at breakneck speed led to a lasting in-between condition of Turkey between tradition and modernity. It is argued that Turkey has yet to find a satisfactory mediation between tradition and modernity, and that Orhan Pamuk is the peerless literary archivist of this in-between condition between tradition and modernity.

The effective destruction of the traditional moorings of Turkish society under Atatürk came after the already destructive effects on Turkish tradition of the long, slow decline of the Ottoman empire, which was finally brought to an end by Western powers in the First World War between 1914 and 1918. The characters in the novel have been the primary (urban) beneficiaries of Atatürk's modernization efforts, both economically and otherwise. However, it turns out that these benefits are ambiguous. While the principal character, Kemal, and his peers experience the trappings of unprecedented wealth, they also find themselves unmoored from Turkish tradition. They try to compensate for this state of disorientation by mimicking what they take to be the model of Western modernity. As Pamuk brilliantly shows, these mimetic efforts of Kemal and the other characters in the novel lead to very mixed and ultimately tragic results, as the tragic outcome of the love triangle between Kemal, his fiancée Sibel and his lover, Füsün proves.

The unfolding of the tragic events at the heart of The Museum of Innocence is analyzed in finer detail with reference to two themes – mimetic desire between tradition and modernity, and loss and objects of remembrance.

*The theme of mimetic desire between tradition and modernity is discussed by building on the work of Hans Achterhuis and René Girard. Achterhuis's work *Het rijk van de schaarste* (1988, *The Empire of Scarcity*) and his argument against Hobbes's state of nature that social desires are never natural but always culturally mediated is used to show to what extent Kemal and the other characters also find themselves in the vacuum left by a disrupted tradition in the grip of the irresistible attraction of Western modernity and its economy of desire.*

*Girard's *Deceit, Desire and the Novel* (English translation 1978) is used to show how the characters in this novel find themselves trapped in two dynamics of desire. First, they are dependent on their peers for recognition, similar to that of the characters in Marcel Proust's *In Search of Lost Time*. Second, this recognition in turn depends on the extent to which the characters are judged by their non-Western peers in the thrall of the West to succeed in mimicking Western modernity. Particular attention is paid to Western films as a mimetic medium for the characters, given that Füsün dreams of becoming a famous film actress, inspired as she is by the American actress who became a European princess, Grace Kelly.*

The second theme in the novel, that of loss and objects of remembrance, is analyzed with reference to the differences between Proust's and Pamuk's treatment of the object of remembrance. It is argued that where Proust in his famous discussion of the madeleine biscuit treats the object of remembrance as involuntarily bringing forth private memories, Pamuk through the character of Kemal develops a concept of the object of remembrance bringing about memories not only involuntarily, but also voluntarily; not only private but also communal memories.

Against this background the various phases of Kemal's development of the Museum of Innocence are discussed, beginning from the initial unconscious, Proustian phase in Kemal's

mother's Merhamet apartment, up to his eventual conscious establishment of the Museum of Innocence in Füsün's parental home, which becomes his private museum home.

Finally it is argued that since Kemal is ultimately unable to opt for a tradition-based mediation of modernity as achieved by the main character in Pamuk's subsequent novel, A Strangeness in My Mind, Kemal ends up a living dead man taking leave of the present and the future for a reified past, leaving him with the option of stoically bearing his pain withdrawn from the world following the example of Montaigne.

KEY WORDS: tradition, modernity, desire, mimetic desire, loss, objects of remembrance, Pamuk, Girard, Proust

TREFWOORDE: tradisie, moderniteit, begeerte, nabootsingsbegeerte, verlies, herinneringsvoorwerpe, Pamuk, Girard, Proust

OPSOMMING

In hierdie artikel word die Turkse wenner van die Nobelprys vir Letterkunde in 2006, Orhan Pamuk, se roman in Engels vertaal as *The Museum of Innocence* ontleed betreffende die spanning tussen tradisie en moderniteit. Daar word uitgegaan van die tese dat hierdie spanning te wyte is aan die oorhaastige, wilsmatige, sentralistiese, tipies moderne wyse waarop Turkye se groot moderne staatsman, Mustafa Kemal Atatürk, die land tussen 1923 en 1938 gemoderniseer het.

Die roman word ontleed aan die hand van twee temas. Die eerste tema is dié van nabootsingsbegeerte waarmee voortgebou word op die werk van Hans Achterhuis en veral René Girard. Hier word aangevoer dat die hoofkarakters in die roman vasgevang is in 'n tussentoestand tussen tradisie en moderniteit, wat hulle probeer ontsnap deur 'n nabootsing van die Westerse moderniteit, met tragiese gevolge.

Die tweede tema is dié van verlies en herinneringsvoorwerpe soos dit beslag kry in die hoofkarakter, Kemal, se Museum van Onskuld. Daar word aangetoon dat Pamuk op mimetiese wyse aansluiting vind by die werk van Marcel Proust, maar ook Proust se tema van herinneringsvoorwerpe verder ontgin. Die verskillende fases waarin die Museum van Onskuld beslag kry, word ontleed om uiteindelik tot die gevolgtrekking te kom dat Kemal se onvermoë om anders met die Westerse moderniteit om te gaan, hom dompel in 'n permanente vervanging van die hede en die toekoms met 'n verlore verlede.

1. INLEIDING

Orhan Pamuk, gebore in Istanboel in 1952, het tot op hede tien romans gepubliseer en in 2006 die Nobelprys vir Letterkunde verower. In die aankondiging van die prys loof die Sweedse Akademie Pamuk vir die wyse waarop hy "in the quest for the melancholic soul of his native city ... discovered new symbols for the clashing and interlacing of cultures".²

Ofskoon die Nobelprys aan Pamuk toegeken is terwyl hy nog aan *The Museum of Innocence* (2009) geskryf het, is bogenoemde uitspraak van die Sweedse Akademie ewegoed op die roman van toepassing. Al die bekende temas van Pamuk se werk, soos die spanning tussen tradisie en moderniteit, die spanning tussen die Ooste en die Weste, die stad Istanboel,

² http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2006/press.pdf, geraadpleeg op 18 September 2016.

nabootsingsbegeerte, en verlies en herinnering is in die roman aanwesig, en word op geweldig aangrypende wyse met filosofiese en literêre briljantheid ontgin tot op 'n ongekende vlak.³ Die roman word verder onderskei deur die feit dat dit 'n museum as teenhanger het, wat in 2012 in Istanboel geopen is.⁴ Soos die roman, is die museum gevul met tallose voorwerpe van herinnering van die Istanboel van Pamuk se jeug en vroeë volwassenheid. Reeds hieruit kan afgelei word dat die roman nie slegs die verhaal van 'n moderne liefdestragedie is nie, maar ook 'n lang liefdesbetuiging aan 'n verdwene, onherroeplik veranderde stad tussen tradisie en moderniteit, tussen Oos en Wes.

Die meeste van Pamuk se romans, insluitend *The Museum of Innocence*, speel af in die uitsonderlike tussentoestand tussen tradisie en moderniteit waarin Turkye vasgeval het weens die nalatenskap van Turkye se groot modernistiese staatsman, Mustafa Kemal Atatürk (1881–1938). Die tese waarvan in hierdie artikel uitgegaan word, is dat Turkye, wat in Atatürk se tyd nog 'n diep tradisionele samelewing was, tot op hede nog nie daarin kon slaag om die tradisionele wêreld met die moderne wêreld te bemiddel nie.⁵ Dit is waarom Turkye verkeer in 'n tussentoestand tussen tradisie en moderniteit, waarvan Pamuk die groot letterkundige argivaris is. Pamuk self sien die verhouding tussen tradisie en moderniteit as een van onoplosbare spanning, soos blyk uit die volgende uitspraak wat hy in 2013 teenoor die geskiedkundige, Simon Schama, in 'n onderhoud maak: “There’s always a clash, always the modern betrays history and culture, and always tradition betrays modernity. There’s no solution.”⁶

Die gesprek oor tradisie en moderniteit is wydlopend en 'n groot aantal werk is minstens sedert Edmund Burke se *Reflections on the Revolution in France* (1790) oor die tema gepubliseer. Wanneer in hierdie artikel verwys word na tradisie en moderniteit, word breedweg bedoel die voormoderne en die moderne samelewingsordes. Elkeen van hierdie ordes huldig min of meer teenoorgestelde sienings van sake soos die individu, begeerte, tyd, ruimte, die werklikheid, ensovoorts. Om een voorbeeld wat vir die roman hier onder bespreking tersaaklik is uit te lig: Waar die tradisie begeerte sien as iets wat begrens word deur die einddoel waarop dit gerig is, sien die moderniteit begeerte as onbegrens en vry om sy eie einddoele te kies.⁷

Wat betref die verhouding tussen tradisie en moderniteit, kan minstens vier posisies in die gesprek geïdentifiseer word. Volgens die eerste posisie, wat Goosen in sy reeds vermelde artikel bespreek, word die moderniteit verstaan as 'n radikale breuk met en plaasvervanger van die tradisie. Verskillende baanbrekende moderne denkers huldig hierdie posisie in soverre

³ Sover met 'n bibliografiese soektog vasgestel kon word, bestaan daar nie ander boeke of artikels wat *The Museum of Innocence* spesifiek ontleed met verwysing na die werk van Hans Achterhuis en René Girard nie. Geen spesifieke bespreking van *The Museum of Innocence* met verwysing na nabootsingsbegeerte en die tussentoestand tussen tradisie en moderniteit kon ook gevind word nie. Lesers wat belangstel in ander perspektiewe op Pamuk se werk, word verwys na die boeke onder redaksie van of geskryf deur Afridi en Buyze, McGaha, Göknaar, Ombasic en Seigel waarvan volledige bibliografiese besonderhede in die bibliografie hieronder verskaf word.

⁴ <http://en.masumiyetmuzesi.org/page/the-museum-of-innocence>, geraadpleeg op 21 September 2016.

⁵ Vir 'n uitstekende letterkundige opgaaf van juis hoe tradisioneel Turkye selfs nog pas ná Atatürk se dood was en hoe gespanne die verhouding tussen tradisie en moderniteit toe al in Turkye was, kyk na die meesterwerk van een van die skrywers wat 'n besondere invloed op Pamuk uitgeoefen het, *A Mind at Peace*, deur Ahmed Hamdi Tanpinar (Archipelago Books, 2011).

⁶ *Financial Times*, 16 Augustus 2013.

⁷ Vir verskillende besprekings van die tradisie en die moderniteit se sienings van begeerte, sien Goosen (2012), Cavanaugh (2008) en MacIntyre (1988).

hulle elkeen op hul terrein aanvoer dat hulle 'n radikaal nuwe benadering voorstaan. Sodanige denkers sluit in Machiavelli en Hobbes (politiek), Descartes en Kant (epistemologie), Marx (maatskappykritiek) en Nietzsche (ontologie).

Volgens 'n tweede posisie, naamlik die antimoderne posisie, moet die moderniteit as sodanig verwerp word ten gunste van 'n herontdekking en herstel van een of ander variasie van die tradisie. Heidegger is waarskynlik die bekendste voorstander van hierdie posisie, whereby denkers soos Joseph De Maistre en Juan Donosio Cortés se name ook gevoeg kan word.

Volgens 'n derde posisie moet die moderne en die tradisionele op een of ander wyse met mekaar bemiddel word. Hiervolgens word die moderne vir uiteenlopende redes verstaan as 'n gegewe, dog 'n gegewe wat verbeter kan word met verwysing na die tradisie. Burke, waarna reeds hierbo verwys is, is sekerlik die bekendste vroeë voorstander van hierdie gedagte. Ander ouer en meer onlangse denkers wat ook hier genoem kan word, sluit in Alexis De Tocqueville, Charles Taylor en John Milbank.

'n Vierde posisie is een waarvolgens die moderne en die tradisionele in 'n verhouding van onoplosbare spanning naas mekaar bestaan. Met verwysing na die reeds aangehaalde uitspraak van Pamuk teenoor Schama hierbo, word in hierdie artikel aangevoer dat *The Museum of Innocence* hierdie posisie belig met velerlei belangrike implikasies vir die gesprek oor tradisie en moderniteit. Twee aspekte wat in hierdie artikel ondersoek word, is dié van herinnering en begeerte. Wat herinnering betref, word aangevoer dat in die toestand van onoplosbare spanning tussen tradisie en moderniteit herinnering 'n privaat aangeleentheid gestempel deur reddelose nostalgie word. Die nostalgie hier ter sprake is nie een wat soos die tweede posisie hierbo die moderniteit ten gunste van die tradisie wil agterlaat nie, maar een waarvolgens die subjek tussen tradisie en moderniteit gedompel is in 'n toestand van ongeneeslike hunkering na stabiliteit wat nooit kom nie. Hierdie stabiliteit kom nooit nie, omdat die aanname dat die spanning tussen tradisie en moderniteit onoplosbaar is daartoe lei dat die subjek permanent heen en weer getrek word tussen die aansprake van die tradisie en die moderniteit sonder om dit ooit te kan oplos.

Wat begeerte betref – en dit is die aspek waarop dieper in hierdie bespreking ingegaan sal word – word aangevoer dat vanweë die gelyktydige aansprake van die tradisie en die moderniteit op die subjek, die subjek onophoudelik ossilleer tussen die tradisionele begrensde begeerte en die moderne ontgrensde begeerte. René Girard het hierdie probleem met die begrip van nabootsingsbegeerte met verwysing na veral Westerse samelewings in die oorgang van tradisie na moderniteit ondersoek, maar in hierdie artikel word Girard se nabootsingsbegeerte ondersoek in die konteks van 'n nie-Westerse sameleving waar die verhouding tussen tradisie en moderniteit as een van onoplosbare spanning hanteer word.

Hierdie twee teses sal hoofsaaklik met verwysing na die hoofkarakter van die roman, Kemal, bespreek word. Ofskoon Kemal 'n lid van die tweede geslag van 'n ryk, sekulêre, Westersgesinde Turkse familie is, word hy gedurig deur byvoorbeeld van sy familie se werknemers herinner aan die tradisionele wêreld waartoe hyself nie meer toegang het nie. Hierdie herinnering geskied ook in 'n meer onverbiddelike vorm in soverre hy en sy ouers se portuur ondanks hulle Westerse aspirasies tog nog deur allerlei oënskynlik onontkombare tradisionele idees georiënteer word, byvoorbeeld dat 'n man die beskermer van sy vrou is, of dat 'n man nie benede sy stand moet trou nie.

Die karakters van *The Museum of Innocence* is min of meer die derde geslag ná Atatürk. Die hoofkarakter, Kemal, is gebore in 1945 en in sy sosiale kring beweeg die jong Orhan Pamuk ook in die middel 1970's. Die liefde van Kemal se lewe, Füsün, is op haar beurt gebore

in 1957 en pas agtien jaar oud aan die begin van die roman. Kemal en sy jong hoë burgerlike portuur is die primêre ekonomiese begunstigdes van Atatürk se ekonomiese modernisering. Soos blyk uit talle en talle verwysings in die roman is hulle inderwaarheid 'n onsekere maatskaplike klas vasgevang tussen die tradisie en die moderniteit: Hulle beleef die tradisie met byvoorbeeld sy gereëde huwelike en voorhuwelike maagdelikheid as 'n belemmering, maar terwyl hulle hard probeer om sowel romantiese liefde as seksuele promiskuiteit na te jaag, kan hulle ook nie heeltemal aan die gesag van die tradisie ontsnap nie. Aan die anderkant verafgod hulle die eietydse Westerse simbole van moderniteit, maar is hulle altyd bewus daarvan dat hulle eintlik maar nabootsers is, en daarom diep onseker in hulle maatskaplike identiteit.

Soos reeds aangedui, word twee temas in die roman, naamlik die probleem van nabootsingsbegeerte, en die probleem van verlies en herinnering vervolgens behandel.

1.1 Nabootsingsbegeerte

Wat nabootsingsbegeerte betref, is die werk van die eietydse denkers, Hans Achterhuis en René Girard ontontbeerlik. In sy magistrale ontleding van die Westerse moderniteit, *Het rijk van de schaarste* (1988), voer Achterhuis aan dat die oorgang vanaf 'n tradisionele na 'n moderne wêreld verstaan kan word as een waarin beweeg word vanaf 'n beskouing van die werklikheid as basies oorvloedig tot basies gekenmerk deur gebrek en skaarste. In sy bespreking van Thomas Hobbes se sogenaamde natuurtoestand wys Achterhuis daarop dat Hobbes se beskrywing van die goedere waarna mense in die natuurtoestand streef inderwaarheid nie natuurlik is nie, maar kultureel. Mense begeer nie maar almal in alle kulture dieselfde dinge nie – soos wat die liberale tradisie graag beweert nie – maar hulle begeer dit wat deur hulle kulturele konteks as nastrewenswaardig voorgelê word. Ons begeertes word dus kultureel bemiddel, en ons begeer om dit te hê wat diegene wat ons bewonder oor beskik. Ons begeertes is dus wesenlik nabootsend.

René Girard het hierdie tema meesterlik deurgrond in 'n aantal invloedryke boeke wat oor die afgelope vyftig jaar verskyn het. Hier word aangesluit by een van sy vroeë boeke waarin hy die oorgang van tradisie na moderniteit bespreek aan die hand van drie romans,⁸ naamlik Miguel de Cervantes se *Don Quixote* (gepubliseer in twee dele in 1605 en 1615), Stendhal se *Die rooi en die swart* (1830) en Marcel Proust se *Op soek na die verlore tyd* (gepubliseer in sewe dele tussen 1913 en 1927).

Girard se sentrale gedagte oor mimetiese begeerte in die moderniteit is dat hierdie romans wys hoe die sosiale afstand tussen die een waarop ek my nabootsende begeerte skoei en myself in die moderniteit al hoe kleiner word namate wegbeweeg word van die tradisionele na die moderne wêreld. Volgens Girard is een van die gevolge hiervan heel ironies dat begeerte al hoe hewiger en onvervulbaarder word, terwyl die mededinging tussen my en my model al hoe intenser word, sodat 'n wydverspreide ontevredenheid een van die uitstaande kenmerke van die moderniteit word.

By Pamuk se nie-Westerse hoë burgerlike karakters is daar nie slegs een nie, maar twee nabootsende dinamika's aan die werk. Die een dinamika is die een wat Girard in Proust ontleed, waar lede van dieselfde vermoënde portuurgroep voortdurend onderling met mekaar wedywer en ontevrede is, 'n funksie daarvan dat die sosiale afstand tussen my en my model basies

⁸ In 1976 in Engels vertaal as *Deceit, Desire and the Novel*.

verval het. Die ander dinamika is een wat moderne, nie-Westerse samelewings onder die invloed van die Weste kenmerk, naamlik dat die afstand tussen my en my model weens aardrykskundige afstand en kultuurverskille onoorbrugbaar is. Die karakters van Pamuk se roman is in vergelyking met hulle moderne Westerse tydgenote en portuur vasgevang in 'n soort verdubbelde begeerte om sowel hul portuur te troef en dié se erkenning te geniet, as om die erkenning van hul Westerse model te verwerf. Nog meer spesifiek gestel: Pamuk se karakters soek mekaar se erkenning met verwysing na die mate van sukses wat hulle behaal al dan nie in die nabootsing van hulle Westerse model. Omdat die Westerse model in so 'n situasie per definisie afwesig is en my nie kan erken nie, is ek chronies aangewese op my portuur vir erkenning, wie se erkenning altyd maar voorlopig en ewe twyfelagtig as my erkenning van hom is, vir die eenvoudige rede dat hy ewemin Westers as ek self is. Hierdie dinamika speel geen geringe rol in die enorme, reddelose en onverwulbare begeerte wat sowel Kemal as Füsün teister, 'n begeerte wat in hierdie spanning tussen Turkse tradisie en Westerse moderniteit 'n onhoudbare simboliese lading verkry waaronder die twee karakters uiteindelik meegee.

Vroeg in die roman blyk dit dat Kemal binnekort by dié simbool van Westerse moderniteit onder sy hoë burgerlike portuur, die Hilton-hotel, verloof gaan raak aan 'n lid van sy portuur, die elegante en intelligente Sibel, wat vroeër in Parys ekonomie studeer het. Hoewel dit nie uitgespel word nie, bestaan die vermoede dat ondanks Kemal en Sibel se moderniteit hulle verhouding in 'n mate op tradisionele wyse tussen hulle families gereël is – of ten minste op tradisionele wyse goedgekeur word – en hulle die hoop koester dat hulle soos in sulke tradisionele huwelike mettertyd wel vir mekaar sal lief raak. Dit is 'n kwessie wat 'n sentrale tema vorm in die roman wat Pamuk ná *The Museum of Innocence* gepubliseer het, naamlik *A Strangeness In My Mind* (2015). Kemal se probleme begin wanneer hy en Sibel in die vertoonvenster van die deftige Şanzelize-boetiek, waarvan die naam 'n toespeling op die Paryse Champs Elysées is, 'n handsak van die modieuse Franse ontwerper, Jenny Colon, sien, waarmee Pamuk reeds vroeg in die roman die problematiek van begeerte bemiddel deur die verre Westerse model aan die orde te stel.

As Kemal die volgende dag terugkeer om die handsak vir Sibel te koop, ontmoet hy die liefde van sy lewe, die agtienjarige Füsün, wie se naam in Turks “bekoring” beteken en wat 'n verlangse soort aangetroude niggie van hom is. 'n Klassiek moderne Westerse romantiese liefde, waarvolgens die huwelik gebaseer is op die wedersydse keuse van mekaar deur twee selfstandige individue ongeag wat hulle families en hul portuur daarvan dink, ontstaan oornag tussen Kemal en Füsün. As ryk jong man in 'n tradisioneel patriargale sameleving onder die verleiding van Westerse denkbeelde van die outonome individu koester Kemal aanvanklik 'n drogbeeld van hoe Sibel, sy sosiaal gerespekteerde vrou en Füsün, sy minnares en eintlike liefde sal wees, en hoe hy hierdie twee vroue met uiteenlopende stelle verwagtings albei gelukkig sal hou. Mettertyd blyk dit dat Kemal egter nie rekening gehou het met nóg die allesverterende aard van moderne romantiese begeerte nie, nóg die absolute eise waarmee die moderne, selfstandige en vooruitstrewende Füsün hom ondanks haar laer stand en haar jeugdige onervarenheid konfronteer nie. Hy blyk verswelg te word deur, enersyds, die eise van tradisionele aanvaarbaarheid in die oë van sy hoë burgerlike portuur en hulle erkenning en, andersyds, sy onblusbare begeerte en verlange na Füsün, wat hom wesenlik vir die res van sy lewe siek maak en uiteindelik tot sy dood lei – dit is nie om dowe neutte nie dat hierdie hartgebroke man uiteindelik in die ouderdom van 62 sterf op die dag wat Füsün vyftig sou wees. En dit nadat hy hom al meer as dertig jaar besig hou met die versameling van voorwerpe van herinnering aan Füsün, wat uiteindelik aanleiding gee tot die museum wat hy ter ere van hulle liefde oprig en wat hy die Museum van Onskuld noem.

1.2 Verlies en herinneringsvoorwerpe

Die kwessie van herinneringsvoorwerpe is die tweede tema waaraan in hierdie bespreking aandag gegee sal word met verwysing na verlies en herinnering. Hierbo is reeds verwys na die groot moderne skrywer van verlies en herinnering in die alledaagse, naamlik Marcel Proust. Proust se sewedelige roman, *Op soek na die verlore tyd*, open met een van die bekendste motiewe in die letterkunde, naamlik die onverwagse herinneringe aan sy jeug wat by die verteller ontketen word wanneer hy 'n madeleinekoekie proe.⁹

In *The Museum of Innocence* word hierdie hoop dat voorwerpe van herinnering 'n verlore identiteit in stand kan hou, verplaas na die private en wel in die vorm van Kemal se obsessiewe versameling van voorwerpe van herinnering aan Füsün en hulle liefde. Dit begin op die dag wat hulle die eerste maal seksuele omgang het en hy een van haar oorbelle as herinnering aan die oomblik steel. Ofskoon Pamuk die tema van die herinnering van voorwerpe by Proust leen, is die verskil dat waar die voorwerp van herinnering by Proust die herinneringe onwillekeurig ontketen, die voorwerpe van herinnering in Pamuk se romans die herinneringe willekeurig en doelbewus moet ontketen. Dit is waarom Kemal as't ware instinktief reg van die begin af by wyse van voorwerpe van herinnering wat hy eers by Füsün en later by haar gesin steel, hoop om 'n soort voorwerpdagboek van hulle liefde te hou, en inderwaarheid ná die aanvanklike breuk tussen hulle, en later ná haar dood haar en hulle liefde lewend hou deur hom terug te trek tussen hierdie herinneringsvoorwerpe en homself selfs daarmee te koester, aanvanklik in die Merhamet-woonstel van sy ma wat as onbeplande en onbewuste museum funksioneer, en later in die oorlede Füsün se ouerhuis wat Kemal in die Museum van Onskuld omskep, en wat die leser vandag in die werklike Istanboel kan besoek.

Vervolgens kan nou in groter besonderhede by die twee temas stilgestaan word met verwysings uit die roman self, beginnende by nabootsende begeerte.

2. NABOOTSENDE BEGEERTE TUSSEN OOS EN WES EN DIE ONMOONTLIKHEID VAN ROMANTIESE LIEFDE IN DIE TOESTAND TUSSEN TRADISIE EN MODERNITEIT

Soos reeds hierbo vermeld, is 'n handsak deur die Paryse ontwerper, Jenny Colon, aan die oorsprong van die tragedie wat sig tussen Kemal, Sibel en Füsün afspeel. Kemal sou dit natuurlik nie koop as dit nie in die eerste plek 'n simbool was van die poging van sy hoë burgerlike sosiale kring om die Weste na te boots met onder meer Westerse verbruiksvoorwerpe nie. Die ironie van die handsak is dat wanneer Kemal dit aan Sibel gee, sy hom daarop wys dat dit waarskynlik 'n Turkse vervalsing van die Westerse ware Jakob is. Reeds hierin skuil al iets van die waarheid dat hoe hard selfs 'n gesofistikeerde Turk probeer om 'n Westering te wees, die poging nie kan slaag nie. Gevolglik keer Kemal bedremmeld terug na die Şanzelize-boetiek om die handsak terug te gee en sy geld terug te vra. Aangesien die moeilike boetiekieienares op daardie oomblik uit is, vind die onderhandelinge tussen Kemal en Füsün plaas, en dit is in die loop hiervan dat hy sy aantrekking tot Füsün nie kan weerstaan nie. Anders gestel, as dit nie was dat Sibel se begeertes deur die strewe na die Westerse ware Jakob bemiddel is nie, sou Kemal nie teruggekeer het na die Şanzelize-boetiek nie, en sou die tragiese reeks gebeure tussen Kemal, Füsün en Sibel nie plaasgevind het nie.

⁹ Sien Proust (2002).

Die tragedie waaroor die roman handel, is egter nie beperk tot liefdesverhoudings wat fataal op die rotse tussen tradisie en moderniteit en tussen Oos en Wes loop nie. Nee, dit wentel ten diepste om die onmoonlikheid vir die roman se nie-Westerse moderniteitsgerigte karakters om hulle verlies aan tradisie met geslaagde verwestering te besweer.

Niks bemiddel die Westersgesinde Turke in die roman se begeertes sterker as Westerse rolprente nie. Keer op keer is daar eksplisiete verwysings na sulke rolprente, en na hoe karakters in die roman hulleself skoei op karakters in sulke rolprente. Die kwessie van die nabootsing van die Weste en die hele ekonomie van begeerte wat daarmee saamhang, word in die roman op die spits gedryf deur die feit dat Füsun daarvan droom om 'n aktrise te word en eksplisiet identifiseer met die nieadellike Amerikaanse aktrise, Grace Kelly, wat danksy rolprente bo haar stand uitstyg en 'n Europese prinses word deur haar huwelik met Prins Rainier van Monaco. Füsun se idealisering van die lewe van 'n rolprentaktrise is aan die kern van die tragedie van haar lewe.

Füsun is 'n ingewikkelde karakter waarvan die interne teenstrydighede briljant deur Pamuk beskryf word. Aangesien sy byvoorbeeld haarself soms veelseggende blikke teenoor Kemal toelaat, asook gesprekke met hom in haar moeder se werkskamer waar sy self mettertyd portrette van voëls begin skilder, is daar rede om te glo dat sy Kemal weer in haar lewe toegelaat het omdat ook sy nie oor haar liefde vir hom kon kom nie. Aan die ander kant is dit eweneens so dat minstens nog 'n rede om hom weer naby haar toe te laat, is dat sy hoop hy die geld sal voorskiet wat nodig is om die rolprent te vervaardig waarvan Feridun die draaiboek geskryf het, en waarin sy die hoofrol moet speel.

Ofskoon Kemal wel so ver gaan as om 'n produksie maatskappy genaamd Lemon Films Inc met Feridun as werknemer op die been te bring sorg hy dat die rolprent met Füsun nooit gemaak word nie. Waarom nie? Die antwoord is deels dat hy, ironies genoeg vir 'n moderne Turkse man wat die Weste as model neem, nie daarin kan slaag om sy tradisionele Turkse rol as manlike beskermer van die vrou te laat vaar nie, aangesien hy bang is dat Füsun deur rolprentsukses onherroeplik deur die korrupte Turkse rolprentbedryf gekorrumpeer sal word. Dit is egter nie die volle antwoord nie. Nee, die waarheid is ook dat Kemal uit vrees dat hy Füsun sal verloor wanneer sy sukses smaak en nie meer van hom afhanklik is nie, haar droom bly frustreer en haar so in feite gevange hou in 'n kou nes haar gesin se kanarie, Lemon, na wie sy rolprentproduksie maatskappy vernoem is.

In 'n stadium wil dit voorkom asof Kemal se strategie slaag. Gedryf deur sy eie verwesterde begeertes knoop Feridun 'n buite-egtelike verhouding met 'n ander aktrise, Papatya, aan. Füsun skei van Feridun en stel streng voorwaardes aan Kemal vir die huwelik waarop hulle nou voorberei, wat insluit dat hulle eers museums in Parys gaan besoek voor hulle trou. Dit is asof Füsun hiermee deur haar moderne wilsmatigheid 'n liturgiese parodie op die tradisionele Turkse verlowing- en huweliksliturgie voorhou in die hoop dat haar liturgiese parodie die wilde romantiese begeertes wat hulle met die eerste probeerslag verteer het, in toom sal hou. Dit is 'n tipiese voorbeeld van hoe Füsun as nie-Westerse moderniserende Turk nie aan die verlore tradisie kan ontkom nie: Waar die tradisie sy eie liturgie vir die huwelik voorskryf waardeur die subjek gevorm word, probeer Füsun as moderne subjek haar eie liturgie skep, wat natuurlik geen egte liturgie is nie, en nie kan slaag nie, omdat dit beperk bly tot haar individuele nominale keuses en nie die sanksionering van die gemeenskap geniet nie.

Ongelukkig blyk dit dat sowel Kemal as Füsun reeds te vervreem van hulle tradisionele liturgiese wêreld en te sterk onder die aantrekkingskrag van die moderne ideaal van romantiese liefde is om nog skuiling in die remmende kragte van die tradisie te vind. Dit blyk onder meer uit die stygende identifikasie wat Füsun met Grace Kelly het. So sê Füsun vir Kemal: “Do

you know what, Kemal? Grace Kelly was bad at mathematics, too. And she got into acting by working as a model first. But the only thing I really envy her is that she could drive a car” (423-4). Hierby verbind Füsun Grace Kelly eksplisiet met die ideaal van die moderne, wilsmatige individu in beheer van haar lot wanneer Kemal haar vra waarom sy op Kelly jaloers was ondanks dié se tragiese einde in ’n motorongeluk: “I don’t know. Driving made her look so powerful, and free. Maybe that’s why” (*loc.cit.*).

Füsun se identifikasie met Grace Kelly lei daartoe dat Kemal aanbied om haar te leer motor bestuur. Hul bestuurslesse word effektief sy tweede hofmakery van Füsun, waarin die lesse instaan vir hulle sessies van seksuele omgang toe hulle die eerste maal verlief geraak het.

Wanneer Kemal en Füsun onderweg na die museums van Parys die aand verloof raak in die Grand Semiramis-hotel, word ’n reeks kragte ontketen wat hulle oplaas psigies vergruis in die botsing tussen tradisie en moderniteit. Dronk besluit hulle om daar en dan verloof te raak. Eers dring Füsun daarop aan dat sy nie die nag by Kemal sal deurbring nie, maar dan gebeur dit tog – iets waarvoor sy hom die volgende oggend verwyt, maar wat haar ma in ’n latere gesprek aan Kemal erken Füsun se keuse was en nie die gevolg daarvan dat haar ma haar per ongeluk uit hul hotelkamer gesluit het soos Füsun teenoor Kemal beweer het nie. In ’n oënskynlike vlag van selfverwyt storm die woedende Füsun die volgende oggend weg van Kemal. Wanneer hy daarin slaag om haar langs die pad te vind terwyl hy na haar soek met sy pa se 1956 Chevrolet, geskied ’n laaste onthullende gesprek tussen hulle waarin dit blyk presies hoe psigies beskadig Füsun deur hulle liefde vasgevang in die toestand tussen tradisie en moderniteit is:

“Füsun, my darling, look at how beautiful the world is—open your eyes to this glory,” I said. “Why poison life with anger and arguments?”

“You don’t understand at all.”

“What don’t I understand?”

“Because of you, I haven’t had the chance to live my own life, Kemal,” she said. “I wanted to become an actress.”

“I’m sorry.”

“What do you mean, you’re sorry?” she said, furious.

Sometimes I wasn’t able to keep the car abreast of her, and we couldn’t hear each other.

“I’m sorry,” I said again, shouting this time, thinking she hadn’t heard me.

“You and Feridun, you deliberately kept me from having my chance in films. Is this what you’re sorry for?”

“Did you really want to become like Papatya and all those drunken women at the Pelür?”

“We’re all drunks now, anyway,” she said. “And I would never have been like them, I assure you. But you two were so jealous, so afraid I might find fame and leave you, that you had to keep me at home.”

“You were always a bit timid about going down that path alone, Füsun, without a powerful man at your side....”

“What?” she said, now palpably enraged.

“Come on now, darling, jump into the car. We can argue about it as much as you like over drinks tonight,” I said. “I love you with all my heart. We have a wonderful life ahead of us. Please just get in.”

“On one condition,” she said, in the same childish voice she had used so many years before, the time she asked me to return her childhood tricycle to the house.

“Yes?” I asked.

“I’m driving” (486).

In hierdie laaste gesprek word dit dus duidelik dat Kemal nie modern genoeg vir Füsun was nie, dat sy tradisionele manlike beskermingsdrang in feite haar vryheid en haar selfstandigheid vernietig het, en dit is vermoedelik waarom sy die laaste sê het ná sy hom vir oulaas op die motor se enjinkap hartstogtelik terugsoen, hom in die versnellende motor verwyf dat hy nie opgelet het dat sy haar lank verlore oorbel van hulle heel eerste omgang gedra het nie, en waarskynlik in 'n laaste desperate poging om as moderne individu beheer oor haar lot te neem, te vinnig ry en noodlottige beheer oor die motor verloor.¹⁰

Kemal oorleef die ongeluk en in die oorblywende 23 jaar van sy lewe word die proses van die totstandkoming van die Museum van Onskuld voltrek. Dit is die voltrekking van hierdie proses wat die tema van verlies en herinneringsvoorwerpe op aangrypende wyse aan die orde stel.

2.1 Die Museum van Onskuld

Hierbo is reeds aangevoer dat ofskoon Pamuk die tema van herinneringsvoorwerpe by Proust leen, hy 'n stap verder as Proust met die tema gaan – waar die voorwerp van herinnering by Proust die sneller van onwillekeurige herinneringe is, is dit in hierdie roman die middel tot willekeurige herinneringe en die doelbewuste poging om dit wat verbygaan durend te hou, en om dit wat verby is in die hede te herstel, laasgenoemde veral versinnebeeld deur die hartverskeurende wyse waarop Kemal ná Füsun se dood die gebou van haar ouerhuis koop en dit omskep in die privaat museum van hulle liefde waarin hy self gaan woon. Vir Kemal is die verlede dus nie iets kollektiefs waarin hy as lid van 'n tradisionele gemeenskap veranker is nie, en waarvan die herinnering deur liturgiese gebruike lewend gehou word nie, maar 'n privaat saak wat van individuele keuses afhang en wat slegs by wyse van individuele gedenkdade lewend gehou kan word. Terwyl Kemal aan die herstel is van die ongeluk en van Füsun se dood, blyk dit dat hy sy troos soek by Proust en by die moderne, sewentiende-eeuse Stoïsyn, Montaigne, wat hom tipies modern doelbewus van die wêreld onttrek het om alleen te wees met sy bepeinsinge. In hierdie tyd neem die gedagte om 'n Museum van Onskuld vir sy en Füsun se tragiese liefde op te rig vorm by Kemal aan.

Museums is natuurlik part en deel van die moderniteit, gewoonlik as pogings van nasiestate om 'n gemitologiseerde grootse verlede weer te gee, maar Kemal onderskei sy motivering deur hom op iets anders te beroep as hy dit het oor die konvensionele en sogenaamd onmoderne motivering van beskimmelde (“bashful”) versamelaars:

But the Bashful collect purely for the sake of collecting. Like the Proud, they begin ... in pursuit of an answer, a consolation, even a palliative for a pain, a resolution of difficulty, or simply out of a dark compulsion... [I]n the lands of the Bashful, collections point not to a bit of useful information but rather to a wound the bashful collector bears (504).

Die ontwikkeling van die Museum van Onskuld geskied in verskillende fases reg vanaf die begin van die roman tot heel aan die einde. Dit begin aanvanklik onbewustelik en op 'n

¹⁰ Hoewel Füsun se dood waarskynlik eerder 'n ongeluk as selfmoord is, herinner hierdie toneel aan John Zizioulas se vergelyking tussen die Christelike begrip van die unieke persoon en sy afgeleide, die moderne, sekulêre begrip van die individu, wat Füsun versinnebeeld. Met verwysing na die volgende aanhaling van Kirilov uit Dostojewski se *Duiwels* redeneer Zizioulas dat die hoogste vorm van vryheid vir die moderne individu in die vorm van selfmoord is: “Every man who desires to attain total freedom must be bold enough to put an end to his life...” (42).

tipies Proustiaanse wyse wanneer die leser verneem dat Kemal nog voor hy op Füsün verlief geraak het, sy moeder se woonstel nog voor sy vertrek vir studies na die VSA gebruik het “to study and to listen to music” (18). Dan, wanneer Füsün die dag nadat hy op haar verlief geraak het nie na die woonstel kom soos hy gehoop het nie, begin hy vertroosting vind in al die ou goed wat sy moeder daar gestoor het:

Sitting in those airless rooms, surrounded by my mother’s old vases and dresses and dusty discarded furniture, going one by one through my father’s amateurish snapshots, I recalled moments from my childhood and youth that I hadn’t even realized I’d forgotten, and it seemed as if these artifacts had the power to calm my nerves (21).

Kemal betree ’n volgende fase wanneer hy ná seksuele omgang met Füsün op 26 Mei 1975 haar een oorbel, wat geval het, nie aan haar teruggee nie, maar weens ’n “strange compulsion” (3) in sy baadjiesak glip. Dié dag beskryf hy as die een waarop hy die gelukkigste oomblik van sy lewe beleef het. Later sal hy ook hulle eerste omgang op 30 April 1975, toe sy haar maagdelikheid verloor het, gedenk deur die rok wat sy daardie dag gedra het en die sakdoekie wat sy by haar gehad het uit te stal tesame met sy moeder se kristalinkpot en pen waarmee Füsün na die tyd gespeel het.

Waar Kemal se gewoonte om telkens ná hy Füsün by die Merhamet-woonstel ontmoet het iets van Füsün as herinnering aan daardie betrokke gelukkige samesyn vas te lê, nog in ’n mate verstaan kan word as tekenend van sy besonder melancholiese aard, betree hy ’n volgende fase in die wording van die Museum van Onskuld wanneer hy nie daarin slaag om die moed bymekaar te skraap om sy verlowing met Sibel te verbreek nie, en Füsün haar aan hom onttrek. In hierdie fase ontwikkel hy ’n donker obsessie met die voorwerpe van herinnering aan hulle samesyn, en koester hy homself in ’n wanhopige poging tot selfterapie in die woonstel met hierdie voorwerpe. Dié fase word ingelei wanneer Füsün die volgende profetiese woorde op Kemal en Sibel se verlowingsparty aan hom sê, waarmee sy hom waarskynlik voorberei het op haar onttrekking van hom sonder om dit aan hom uit te spel: “When we lose people we love, we should never disturb their souls, whether living or dead. Instead, we should find consolation in an object that reminds you of them, something ... I don’t know ... even an earring” (143).

Hoe ernstig hierdie terapeutiese obsessie word, blyk in hoofstuk 35 met die titel “The First Seeds of My Collection”:

Three days on I went back to lie in that bed, holding in my hands another object that Füsün had touched, a brush splattered with oil paints of many colors, and I was sweeping it across my skin, and taking it into my mouth, like an infant examining a new toy. Again, I found relief for a time. In one part of my mind I knew that I had become habituated, addicted to objects that brought me relief, but that my addiction was in no way helping me forget Füsün (178).

Ironies genoeg begin voorwerpe van herinnering aan Füsün hierdie fetisjistiese rol bewustelik vir Kemal speel wanneer die besoek wat hy op Sibel se aandrang aan Istanboel se eerste psigoanalisis bring, op niks uitloop nie. In hierdie stadium is dit duidelik dat Kemal as subjek vasgevang in die spanning tussen tradisie en moderniteit gevolglik ook in toenemend ongeneeslike eensaamheid en eenlingskap gekerker word, ’n toestand waarin voorwerpe van herinnering moet instaan vir die verlies aan gemeenskap, insluitend die verlies aan gemeenskap met sy bemindes.

Die volgende fase van Kemal se projek ontvou wanneer Füsün hom op 'n dag uit die bloute vir ete nooi en hy die verskriklike ontdekking maak dat sy intussen getroud is. Dit lei die agt jaar in waartydens hy soos 'n ekstra familielid in die huis word, en in 'n stilswyende oorlog van die wil met Füsün verval. In hierdie agt jaar vergoed Kemal vir die reusepyn van Füsün se nabye onbereikbaarheid deur tydens elke besoek aan haar ouerhuis iets te steel, soms selfs sonder om dit eens te probeer verbloem. So beskryf hy sy motivering in hierdie fase:

... I sat across from her, thinking how soon I would miss her, foreseeing the pain of the days to come, I would discreetly pilfer various objects from the table as reminders of the happiness I'd felt there and then—and to fortify myself later when I was alone (256).

Later, in wat sal blyk nog 'n profetiese besinning oor sy lot en die uiteindelijke Museum van Onskuld te wees, verklaar Kemal:

I knew from the beginning that I was going to the Keskin house hoping to harvest enough happiness to last me the rest of my life, and it was to preserve these happy moments for the future that I picked up so many objects large and small that Füsün had touched, and took them away with me (288).

Ofskoon 'n museum, soos reeds hierbo blyk uit Kemal se aangehaalde verduideliking, 'n privaat museum kan wees ter herdenking aan 'n private psigiese wond, bly dit ten slotte kommunaal in die sin dat lede van die publiek dit kan besoek. Die kommunale aard van die museum word deur Kemal gemotiveer op 'n wyse wat ook 'n stap verder as Proust se private, onwillekeurige herinneringsvoorwerp gaan. In een van Kemal se besinnings, spesifiek oor die voorwerpe waarmee hy aan huis van Füsün se gesin nuwejaarsaande tombala gespeel het, het hy dit oor hoe herinneringsvoorwerpe gemeenskaplike herinneringe kan aanwakker en mense so byeenbring as 'n soort herinneringsgemeenskap:

The power of things inheres in the memories they gather up inside them, and also in the vicissitudes of our imagination, and our memory – of this there is no doubt... It is my devout, and uncalculating, belief that such sentiments belong not just to me, and that, seeing these objects, visitors to my museum many years later will know them, too (324).

Anders gestel: Gesien uit die oogpunt van die voormoderne wêreld vir wie gemeenskap en die verlange daarna 'n gegewe is, word hierdie verlange as't ware omgekeerd herhaal by Kemal deurdat hy sy intens private verhaal en verlies tot iets kommunaals met sy museum wil omskakel.

In die agt jaar wat Kemal tydens hierdie fase herinneringsvoorwerpe van Füsün en hul huishouding vasgelê het, was dit as plaasvervanger vir die toekoms saam met haar waarop Kemal gehoop het. Die volgende fase, en dit wat 'n mens eintlik met 'n museum verbind, te wete nie die toekoms nie maar die verlede, betree hy in die tyd wat hy ná die motorongeluk en Füsün se dood fisiek en psigies probeer herstel: "It was at this point – hovering between fact and remembrance, between the pain of loss and its meaning – when the idea of a museum first occurred to me" (490).

Ofskoon Kemal beleef het wat beskryf kan word as die onvermydelike mislukking van wilsmatige moderniteit, oorweeg hy nogtans nie om 'n keuse vir 'n ander soort moderniteit via die tradisie te maak nie – dit is 'n opsie wat Pamuk in sy volgende roman, *A Strangeness*

in My Mind, ondersoek, wanneer die arm, semitradisionele hoofkarakter oplaas vrede maak met sy lot en met die eggenote wat vir hom gereël is onder die valse voorwendsel dat hy sou trou met haar suster op wie hy op tipies modern romantiese individualistiese wyse verlief geraak het. Nee, die keuse wat Kemal maak, in aansluiting by wat reeds hierbo gesê is oor museums as part en deel van moderniteit, is dié van die ontnugterde modernis wat te midde van die verlies van tradisie skuiling in die verlore verlede gaan soek. Hierdie opsie volg, soos reeds gesuggereer, uit die verlies aan tradisionele liturgiese patrone – in die tradisionele wêreld bly die verlede lewend in soverre dit liturgies herhaal en gedenk word, maar waar daardie liturgiese patrone in die moderne wêreld ontwig word, word die verlede iets wat vir altyd verlore is, dog aan herinner kan word met voorwerpe en versamelings voorwerpe in plekke van herinnering soos museums. Dit wil dus voorkom wat liturgie vir die tradisie doen, die museum vir die moderniteit doen. Die feit dat Kemal oplaas van sy museum ook sy huis maak, kan gelees word as ’n soort pervertering van tradisionele liturgiese patrone – in plaas daarvan dat ek deur my tydige deelname aan die liturgie die verlede herleef, word my lewe nou een ononderbroke liturgiese daad waarin die tyd opgeskort word ten gunste van ’n gestolde verlede.

Voorts sien hy dié opsie in die vorm van die Museum van Onskuld as, soos wat museums behoort te wees, ook opvoedkundig:

Sometimes ... I would imagine it possible for me to frame my collection with a story, and I would dream happily of a museum where I could display my life – the life that first my mother, and then Osman, and finally everyone else thought I had wasted – where I could tell my story through the things that Füsün had left behind, as a lesson to us all (495).

Ofskoon Kemal se tragiese lewe onteenseglik onder meer toe te skryf is aan sy begeerte om die Weste na te boots, blyk dit dat hy nogtans nie aan hierdie nabootsingsbegeerte kan ontkom nie wanneer hy hierna begin om private museums die wêreld oor te besoek, en spesifiek gemotiveer word deur die museums van Gustave Moreau in Parys en Mario Praz in Milaan om sy eie Museum van Onskuld op te rig. In sy beskrywing van hoe hy in sodanige privaat museums dwarsoor die wêreld telkens iets bekends van sy eie versameling teruggevind het, vind hy in die besoeke as’t ware ’n geldigverklaring van sy museumprojek: Omdat dit die wêreld oor deur ontnugterde, melancholiese moderniste gedoen is, is ook sy museumprojek in sy stad en sy land, vasgevang tussen tradisie en moderniteit, ’n geldige projek. Hierop kom hy tot die gevolgtrekking dat sy versameling oor dekades opgebou nie net in feite reeds sy museum is nie, maar dat sy museum, sy gedenking van die verlore verlede, inderdaad sy huis is: “As it happens, I had by then concluded that the true collector’s only home is his own museum” (502). Kortom, ondanks die appél wat die tradisie op Kemal uitoefen, blyk hy einde ten laaste ’n tipiese modernis wat sy werklikheid wilsmatig inrig. Nadat sy poging daartoe misluk het in die stuk gemeenskap wat hy met Füsün gedeel het, rig hy sy wil nou solipsisties op die inrig van ’n hermeties verseëld, gestolde werklikheid as nimmereindigende verlede, sy eie privaat museumhuis.

Let wel dat hy tot hierdie slotsom kom wanneer hy in ’n Amerikaanse museum kyk na die wrak van die 1966 Buick waarin die Amerikaanse glansaktrise, Jayne Mansfield, verongeluk het, en dat hy hierna op nabootsende wyse die wrak van sy pa se 1956 Chevrolet waarin Füsün verongeluk het, gaan herwin vir sy museum. As hy die wrak koop, motiveer hy dit in sy binnegesprek met sy en sy pa se eertydse motorbestuurder, Çetin Efendi, soos volg: “... I would have explained that the Museum of Innocence was to be a place where one could live with the dead” (503). Waar die voormoderne tradisie ook die dooies vier as ’n teken van die lewe,

gebeur die omgekeerde egter op tragiese wyse met Kemal in sy museum: hy word 'n lewende dooie wat uiteindelik aan sy gebroke hart sterf.

In 'n gesprek wat Kemal voer met Orhan Pamuk, vir wie hy vra om sy verhaal as roman en as teenhanger vir die Museum van Onskuld op te teken, brei Kemal uit op die kommunaliteit en opvoedkundigheid van herinneringsvoorwerpe om die breër oogmerk van sy museum vir die publiek duideliker te maak:

With my museum I want to teach not just the Turkish people but all the people of the world to take pride in the lives they live. I've traveled all over, and I've seen it with my own eyes: While the West takes pride in itself, most of the rest of the world lives in shame. But if the objects that bring us shame are displayed in a museum, they are immediately transformed into possessions in which to take pride (518).

Kemal se hoop is dus dat deur die Westerse meganisme van die museum in te span vir herinneringsvoorwerpe van die publiek, hy die (Turkse) publiek kan speen van hulle mimetiese minderwaardigheid jeens die Weste. Hierop brei hy uit wanneer hy sê:

What Turks should be viewing in their own museums are not bad imitations of Western art but their own lives. Instead of displaying the Occidentalists' fantasies of our rich, our museums should show us our own lives (524).

Met hierdie laaste stelling kom Kemal die naaste daaraan om insig in sy eie tragiese mimetiese lot te toon en hom te speen van Westerse nabootsingsbegeerte wat einde ten laaste sy lewe noodlottig gedisorienteer het. En tog, tog kan hy nie aan hierdie mimetiese logika ontsnap nie: Hy bly die res van sy lewe vasgevang in 'n beweging tussen sy museum as huis en ander huismuseums, elke enkele huismuseum voortgebring uit die ongeneeslike verlies van ontgnugterde moderniste vir wie die verlede die plaasvervanger vir die ondraaglike hede en die onverbeelbare toekoms bly. En daarom is die Stoïsynse dra van sy ondraaglike las al wat vir Kemal oorbly, soos blyk uit die slottoneel waarin hy teenoor die skrywer, Pamuk, stelling inneem met die 34-jaar oue kiekie van Füsün tydens die skoonheidskompetisie nog voor sy en Kemal mekaar bemin het, en haar gelaat toe al in haar deelname aan die moderne Westerse ritueel "no joy, only sadness" (531) vertoon:

He took Füsün's photograph from his pocket and in the pale light of the streetlamp in front of the Merhamet Apartments he looked lovingly at her. I drew up beside him. "She's beautiful, isn't she?" he said to me ... He kissed Füsün's photograph lovingly, and placed it with care into the breast pocket of his jacket. Then he smiled at me, victorious. "Let everyone know, I lived a very happy life" (532).

BIBLIOGRAFIE

- Achterhuis, H. 1988. *Het rijk van de schaarste: Van Hobbes tot Foucault*. Amsterdam: Ambo.
- Afridi, M. & Buyze, D. 2012. *Global Perspectives on Orhan Pamuk: Existentialism and Politics*. London: Palgrave Macmillan.
- Burke, E. 2004 (1790). *Reflections on the Revolution in France*. London: Penguin.
- Cavanaugh, W. T. 2008. *Being Consumed: Economics and Christian Desire*. Grand Rapids, MI: Eerdmans.

- Girard, R. 1976. *Deceit, Desire and the Novel: Self and Other in Literary Structure*. Uit die Frans vertaal deur Yvonne Freccero. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Göknar, E. 2013. *Orhan Pamuk, Secularism and Blasphemy: The Politics of the Turkish Novel*. London: Routledge.
- Goosen, D.P. 2012. Radical Immanence: An Anomaly in the History of Ideas in *Looking Beyond? Shifting Views of Transcendence in Philosophy, Theology, Art and Politics*, Stoker, W. & Van der Merwe, W.L. (reds.). Amsterdam: Rodopi.
- MacIntyre, A. 1988. *Whose Justice? Which Rationality?* Notre Dame, IN: Notre Dame University Press.
- McGaha, M. 2008. *Autobiographies of Orhan Pamuk: The Writer in His Novels*. Salt Lake City, UT: University of Utah Press.
- Ombasic, M. 2016. *Paysages urbains et mélancolie chez Orhan Pamuk: Essai littéraire*. Paris: Éditions L'Harmattan.
- Pamuk, O. 1998. *The New Life*. Uit die Turks vertaal deur Guneli Gun. Londen: Faber & Faber.
- Pamuk, O. 2006. *The Black Book*. Uit die Turks vertaal deur Maureen Freely. Londen: Faber & Faber.
- Pamuk, O. 2009. *The Museum of Innocence*. Uit die Turks vertaal deur Maureen Freely. Londen: Faber & Faber.
- Pamuk, O. 2015. *A Strangeness in My Mind*. Uit die Turks vertaal deur Ekin Oklap. Londen: Faber & Faber.
- Proust, M. 2002. *In Search of Lost Time: The Way by Swann's, volume 1*. Uit die Frans vertaal deur Lydia Davis. London: Penguin.
- Schama, S. 2013. Orhan Pamuk Talks to Simon Schama. *Financial Times*, 16 Augustus 2013, <https://www.ft.com/content/5cc05ca2-0540-11e3-9ffd-00144feab7de>, geraadpleeg op 24 September 2014.
- Seigel, J. 2015. *Between Cultures: Europe and Its Others in Five Exemplary Lives*. Philadelphia, PENN: University of Pennsylvania Press.
- Sweedse Akademie. 2006. The Nobel Prize in Literature, Orhan Pamuk 2006, http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2006/press.pdf, geraadpleeg op 18 September 2016.
- Tanpınar, A. H. 2011. *A Mind at Peace*. Uit die Turks vertaal deur Erdag Göknar. New York: Archipelago Books.
- The Museum of Innocence, Istanboel, <http://en.masumiyetmuzesi.org/page/the-museum-of-innocence>, geraadpleeg op 21 September 2016.
- Zizioulas, J. 1985. *Being as Communion: Studies in Personhood and the Church*. New York: St Vladimir's Seminary Press.