

Serkan Ozkaya

Meidän täytyy ajatella oikeassa paikassa oikeaan aikaan sitä, että emme ole oikeassa paikassa oikeaan aikaan

Serkan Ozkaya haastattelee Orhan Pamukia

Serkan Ozkaya: Kun ryhdymme tarkastelemaan paljon pohtimaamme takapajuisuutta taiteen alalla, esiin nousee varsin huolestuttava kuva, koska alkuperäiset teokset ovat aina jossain muualla. Jos taide käsitetään kenttänä, joka on yhtä kuin sen teosten summa, voi olla todella hämmäntävää huomata, että alkuperäisiin teoksiin ei pääse luomaan minikäänlaista suhdetta. Itse teosta ei ole näköpiirissä, on vain sen jäljennöksiä. Käytössämme ei ole muuta kuin kasa taidetekijöitä, jotka tuntuvat aina viittaavan siihen, että kaikki nuo repeat teokset ovat jossain muualla.

Haluaisin antaa tästä muutaman esimerkin. Ensinnäkin on eräs kopio Brancusin teoksesta, jonka näin Dokuz Eylül-yliopistossa Izmirissä. Yliopistossa on tapana, että kuvanveistolinjan opiskelijat kopioivat tiettyjen mestarien teoksia. Yksi niistä on kopio Brancusin *Lintu*-nimisestä veistoksesta, joka kurkottaa kohti avaruutta. Kuvanveistäjäkandidaatit eivät tietenkään ole koskaan nähneet alkuperäistä teosta. Emme itse asiassa tiedä, ovatko edes heidän opettajansa nähneet sitä. Kopio perustuu Brancusin teoksesta otettuihin valokuviin, joita heillä on ollut käytettävissään. Näkemäni

kopio, siis tuo kolmiulotteinen veistos, oli niin merkillinen, että se veti minua puoleensa.

Orhan Pamuk: Tämän tyyppisten aiheiden parissa asenteemme muuttuu itse asiassa hieman ivalliseksi. Nauramme oikeastaan itsellemme. Mutta antamasi esimerkki ja meidän takapajuisuudeksi kutsumamme tila ei päde pelkästään meihin. Ajatellaan vaikkapa saksalaista kulttuuria, sitä miten Goethe, Freud tai Thomas Mann tekivät etelänmatkoja. Kukin heistä palasi Italian-matkaltaan hyvinkin muuttuneena miehenä. Paljon muun ohessa matkaanlähdon taustalla oli ennen kaikkea kaipuu päästä ilman välikäsiä lähelle Italian ilmastoa, aurinkoa, mukavuuksia ja toisinaan myös seksuaalisuutta. Kyse oli halusta nähdä omin silmin taideteoksia, roomalaisia ja kreikkalaisia muinaismuistoja sekä italialaisia maalauksia, joista tuolloin ei vielä ollut olemassa jäljennöksiä. He kuulivat tarinoita tai huhuja ja lähtivät niiden perään. Ennen matkaa he tunsivat taideteoksen vain tarinan pohjalta. Tilanne tuo mieleen sen joskus hieman liioitellen ja vitsailleenkin korostamamme provinsialismin, jossa itse kuvittelemme elävämme. Tämä sääliävä tila ei ole tunnusomaista pelkästään meille. Siinä ei itse asiassa ole mitään sääliävää. Taipumuksemme poimia ensin jokin tarina, josta siirrymme kohti teosta tai sen kopiota ja kiinnostumme jopa kopion kopiosta, tekee meistä ensi alkuun ironisessa mielessä – ja tätä en sano ironisessa mielessä – alkuperäisiä.

Serkan Ozkaya: Tämä liittyy omaan taiteeseeni siinä mielessä, että kun on kerran nähnyt jonkin teoksen, sen voi tehdä alusta asti uudestaan. Sillä tavalla toteutin ensimmäiset työni. Taiteenharrastelijana minä matkin teoksia, joita olin ihastellut taidehistorian kirjoissa. En uskonut, että minusta koskaan voisi tulla oikeaa taiteilijaa, joten arvelin yltäväni korkeintaan taiteenharrastelijan tasolle. Kun selailin minkä tahansa modernin taiteen historiaa käsittelevän kirjan indeksii, silmiini ei osunut ainuttakaan turkkilaista nimeä. Tuolloin uskoin sen johtuvan pelkästään maantieteellisistä seikoista. Ulottuvillani ei kuitenkaan ollut yhtään museota, jossa olisin voinut tutustua alkuperäisiin teoksiin. Kuten sanoin, alkuperäiset teokset olivat aina jossain muualla. Nyt sitä vastoin olen sitä mieltä, että tämä hämmennys liittyy myös aikaan. Taidehistorian kirja on näet ehkä jo suljettu, siihen on pantu viimeinen piste. Vanhoja nimiä ei voi pyyhkiä pois ja lisätä omaansa tilalle.

Istanbulissa asuvat kuvataiteilija Serkan Ozkayaa (s. 1973) ja kirjailija Orhan Pamukia (s. 1952) yhdistää hedelmällinen ristiveto, vaikka he edustavatkin eri sukupolvia. Ozkaya on opiskellut kirjallisuutta ja Pamukin kirjat käsittelevät varsin usein kuvataidetta, hän suunnittelee nykytaiteeseen liittyvää romaania. Vaikka Pamuk on maailmankuulu tekijä ja Ozkaya vasta kan-

sainvälisen uransa alkumetreillä, tapahtuu keskustelu vastavuoroisesti, samalla katsekontaktin tasolla. Taustalla on yhteinen kokemus: jatkuva tunne ulkopuolisuudesta, johon on haettava henkilökohtaisia ratkaisuja. Ozkayasta lisää, ks. Hannula: *Kaikki tai ei mitään. Kriittinen teoria, nykytaide ja visuaalinen kulttuuri*, Kuvataideakatemia 2003.

Orhan Pamukin kirjoja, ilmestynyt Tammen Keltaisessa kirjastossa: *Valkoinen linna* (1985, suom. Kalevi Nytytäjä 1993), *Uusi elämä* (1994, suom. Tuula Kojo 1995), *Musta kirja* (1990, suom. Tuula Kojo 1998), *Nimeni on Punainen* (1998, suom. Tuula Kojo 2000). Syksyllä 2004 ilmestymässä: *Lumi* (2002, suom. Tuula Kojo) ja *Istanbul. Muistot ja kaupunki* (2003, suom. Tuula Kojo).

Orhan Pamuk: Taideteoksia oli vaikea nähdä silloin, kun jäljennöksiä ei ollut saatavilla eikä moderni painotekniikka, valokuvaus ja kirjapainotaito ollut kehittynyt. Silloin tehtiin kopioita suurin ponnistuksin. Ruskin kävi Italiassa useaan kertaan 1800-luvun lopulla. Matkoillaan hän teetti kopioita Italiassa näkemistään kuvista, ei kaikista kokonaisina vaan joistakin yksityiskohdista, sillä hän halusi käyttää niitä opetuksessa ja museossa, jonka hän sittemmin perusti Englantiin. Mutta tietyn pisteen jälkeen kaikki kuvat, joiden yksityiskohdista Ruskin oli teettänyt kopioita sekä opetusta varten, muistinsa virkistämiseksi että ehkä myös katsellakseen niitä itse, muuttuivat yhä suuremmissa määrin alkuperäisiksi, koska hän oli valinnut ne itse henkilökohtaisesti. En tietenkään sano tätä lohduttaakseni ketään.

Serkan Ozkaya: Olen lähiaikoina käynyt kahdessa museossa. Toinen niistä oli Belgradissa, toinen syrjäisessä kylässä Itävallassa. Itävaltalaisen museon omisti sängen iäkäs nainen. Museossa oli näytteillä hänen edesmenneen miehensä kokoelma. Sieltä löytyi esimerkiksi itämainen nurkkaus, jossa vastakkain asetellut peilit toistivat loputomiin näkymää, kun katsoi tietystä kulmasta. Siellä oli myös vesipiippu, jota nainen ylpeänä esitteli. Se oli minun ja kanssani museota kiertelvien eurooppalaisten ystäväni mielestä itse asiassa huvittavaa, sillä tuiki tavallinen vesipiippu ei ole erityisen eksoottinen eikä museaalinen esine. Museossa oli myös tauluja. Suurin osa niistä oli kopioita. Esimerkiksi varsin tuntemattoman taiteilijan tekemä kopio eräästä Caravaggon teoksesta. Kopio oli sijoitettu museon kunniapaikalle.

Belgradissa sijaitsevan museon nimi on Kunsthistorisches Mausoleum (Taidehistoriallinen mausoleumi). Vartija avasi museon, tai mausoleumin, tiettyyn kellonaikaan yhtenä tai kahtena päivänä viikossa. Seinillä oli jonkun taiteilijan tekemiä kopioita kirjoissa näkemistään kuvista. Tai itse asiassa alkuperäisiä. Jos kirjassa oli ollut esimerkiksi mustavalkoinen kuva Mondrianin teoksesta, niin museon seinällä näimmekin taulun, joka oli maalattu käsin kankaalle. Mutta sekin oli mustavalkoinen. Kirjaa oli näet käytetty päälähteenä. Alkuperäinen maalaus on tietysti värillinen. Luulen, että kuvat oli suurennettu kirjassa ilmoitettujen mittojen pohjalta. Kun sitten kysyin, kuka maalaukset oli tehnyt, vartija vastasi minulle: ”Aivan kuten ei ole tärkeää, minkä niminen henkilö on kutonut maton jonka päällä seisot, ei myöskään ole tärkeää, kuka nämä taulut on tehnyt.” Mutta kun pysähdyimme Van Goghin *Postinkantaja*-nimisen muotokuvan ääreen kuuntelemaan vartijaa, huomasi hänen ja postinkantajan olevan kovin yhdennäköisiä ja tajusin, että vartija olikin itse tehnyt museon kaikki taulut.

Ensimmäisessä esimerkissä on kyse sellaisista tarinoista kuin ”Katsokaa, Napoleon on juonut teetä näistä posliinikupeista”, jonka kuulin museon omistajalta, vanhalta naiselta, joka pysyi kyllä pystyssä mutta ei kyennyt kävelemään ilman avustajaansa. Toisaalta museossa oli esineitä, joita homehtuneen ja museaalisen oloinen nainen esitteli tarinoidensa säestyksellä ties kuinka monetta kertaa, toisaalta siellä taas vallitsi ehdoton järjestys. Ikuisesti pätevät säännöt sanelevat, missä vierailijan oli pysähdyttävä ja minkä viivan milläkin puolella hänen piti seisoa. Toisessa esimerkissä esiin nousee museovartijan eli paikan omistajan viha, joka teki

Orhan Pamuk: »Sama viha taitaa esiintyä minun romaaneissani, sinun teoksissasi ja niissä keskusteluissa, joita aina silloin tällöin intoudumme käymään. Mutta minä olin kaksikymmentä vuotta sitten paljon vihaisempi. Tai joskus viisitoista vuotta sitten. Tietyn pisteen jälkeen moiseen vihaan takertuminen tekee mielestäni vain hallaa. Viha sanoo sinulle, että olet syntymästäsi saakka ollut väärässä paikassa, että olet syntynyt väärään paikkaan. Kuten *Istanbul*-kirjassanikin kirjoitan, se muistuttaa sinua siitä, että ”olet syntynyt väärässä paikassa”.

minusta hieman pessimistisen. Luulen että mieheen pesiytynyt viha juonsi juurensa siitä, että hän varmuudella tiesi teostensa jääneen pysyvästi taidekirjojen ulkopuolelle tai että hän ei ollut löytänyt kirjoista omia teoksiaan. Tuntui kuin viha olisi piintynyt mieheen.

Orhan Pamuk: Sama viha taitaa esiintyä minun romaaneissani, sinun teoksissasi ja niissä keskusteluissa, joita aina silloin tällöin intoudumme käymään. Mutta minä olin kaksikymmentä vuotta sitten paljon vihaisempi. Tai joskus viisitoista vuotta sitten. Tietyn pisteen jälkeen moiseen vihaan takertuminen tekee mielestäni vain hallaa. Viha sanoo sinulle, että olet syntymästäsi saakka ollut väärässä paikassa, että olet syntynyt väärään paikkaan. Kuten *Istanbul*-kirjassanikin kirjoitan, se muistuttaa sinua siitä, että ”olet syntynyt väärässä paikassa”. Vihan taustalla tuntuu piilevän ajatus, että olet topografisesti ja ajallisesti väärässä, siis että syntymäaikasi ja -paikkasi samoin kuin paikkasi maailmankaikkeudessa ja aikajanalla on väärä. Viha tökkii sinut huomaamaan oman epäonnesi ja provinsiaalisuutesi ajan ja paikan suhteen. Alkuun vihasi on oikeutettu, mutta jonkin ajan kuluttua se muuttuu turmiolliseksi. Olen myös huomannut, että se saattaa muuttua nöyryyttäväksi. Voit toimia vihan kanssa kolmikymppisenä, mutta jos yhä viisikymppisenä kannat sitä niskassasi, se tarkoittaa, että et ole osannut käyttää sitä vääryyden korjaamiseksi. Sinun olisi osattava käyttää vihaasi niin, että se tuhoaa olosuhteet, jotka tekevät sinusta vihaisen. Tulkin nastasta tuli itse asiassa hieman freudilainen. Näin Freudkin ajattelee taiteesta. Taiteilija haluaa jotain, sanotaan vaikka että hän haluaa naisen, mutta ei saa tätä, jolloin hän ylevöittää (*sublimate*) sen mitä ei voi saada. Ja jos hän pystyy esittämään ylevöittämisen oikealla tavalla – mistä Freud itse haaveilikaan? –, niin lopulta kaunista runoa kuunteleva nainen antautuu runoilijalle! Näin siis päättyy freudilainen käsikirjoitus.

Serkan Ozkaya: Ei ole vielä osunut omalle kohdalleni.

Orhan Pamuk: Tämä vihakeskustelu on hauskaa niin kauan kun puhumme ihanasta ylevöittämisestä. Meidän on mielestäni kuitenkin syytä pysähtyä, kun se tietyn pisteen jälkeen alkaakin ruokkia itsesäälin tai vihanpurkauksen synnyttämää nautintoa. Haluaisin tässä vaiheessa tarkastella aihetta varovaisemmin.

Serkan Ozkaya: Ajatellaanpa tilannetta, jossa ihminen ei ole oikeassa paikassa oikeaan aikaan. Minusta kyse on hieman siitä, että luova ihminen ja yksilö ottaa silloin etäisyyttä todellisuuteen.

Orhan Pamuk: Meidän täytyy ajatella oikeassa paikassa oikeaan aikaan sitä, että emme ole oikeassa paikassa oikeaan aikaan. Emme näet pääse puusta pitkälle, jos koemme väärässä paikassa ja väärään aikaan tilanteen, että emme ole oikeassa paikassa oikeaan aikaan. Jos ihminen kokee tämän äärimmäisen aidon ja todellisen tuskan puhtaimmillaan, käy todennäköisesti ikävä kyllä niin, että hän ei ole jatkossakaan oikeassa paikassa oikeaan aikaan. Tuo tuska on tuotava ilmi oikeassa paikassa oikeaan aikaan.

Serkan Ozkaya: Se ettei ihminen tunne itseään täysin todelliseksi, tuntuu minusta joskus pikemminkin eksistentiaaliselta ongelmalta.

Orhan Pamuk: Siitä minä haluaisinkin keskustella, koska olen käsitellyt aihetta romaaneissani. Kyseessä voi olla se, mikä sittemmin nimettiin myöhäismodernismiksi, tai tila, mistä Naipaul kertoo kauniisti *Vallan hinta* -nimisessä kirjassaan; joka tapauksessa ihminen voi todella tuntea sen syvällä sisimmässään vain, jos hän kaikin voimin keskittää katseensa ja koko älyllisen energiansa toiseen sivilisaatioon ja päättää, että hänen oma paikkansa ja aikansa on puutteellinen eli väärä. Näin tapahtuu ennen kaikkea nuoruudessa. Jos saan käyttää esimerkkinä kirjallisuutta, otan esille kaksi suurta maailmankirjailijaa, joita pidän esikuvanani: Dostojevski ja Tanizaki. Nuoruudessaan he molemmat kohdistivat älyllisen energiansa etupäässä Ranskaan ja länsimaiseen kirjallisuuteen. Nuori Dostojevski halusi matkia länttä kuin apina. Petrashevskiläisenä hän sai vankilatuomion ääri vallankumouksellisesta toiminnastaan. Hänen omista teksteistään ja aikalaisten kirjoituksista huomaamme, että hän oli yksi ryhmän kiivaimmista jäsenistä ja kannatti länsimaisuutta henkeen ja vereen. Keski-ikässä hän sitten käänsi tyystin kelkkansa ja hänestä tuli panslavisti.

Japanilainen kirjailija Tanizaki kirjoitti nuorena miehenä romaanin nimeltä *Naomi*, jossa japanilainen nuorukainen rakastuu nuoriin tyttöihin vain siksi että nämä muistuttavat Hollywoodin tähtiä; kirjan sankari tuntuu olevan sielun-tilaltaan hyvin lähellä Tanizakia itseään. Naomi on tyttö, johon rakastutaan vain koska hän matkii niin taitavasti Hollywoodin tyttöjen elkeitä, ja tiedämme, että Tanizaki oli nuoruudessaan parantumaton Amerikan ja lännen ihailija. Mutta hänkin alkoi keski-ikänsä ohitettuaan yhtäkkiä kiinnostua muun muassa japanilaisesta kulttuurista ja perinteistä. Kerron kaiken tämän siksi, että tällainen myöhästyminen tai oleminen väärässä paikassa väärään aikaan herättää ihmisessä lisäksi tunteen, että hän on arvoton, puutteellinen ja epätodellinen. Kun taas nuorena tuntemasi viha on niin todellista, että se herättää sinussa todellisuuden tunteen, tunteen että olet osa maailmaa. Mutta tämä liittyy oletukseen, että paikkasi maailmankaikkeudessa on väärä ja että tuntisit itsesi aidommaksi, jos olisit syntynyt jossain muualla.

Lisäksi ihminen voi tuntea olevansa pelkkä varjo, oli hän missä tahansa. Tuntee, että on vain kopio aidosta... Tällä tunteella ei kuitenkaan ole mitään tekemistä historian ja maantieteen kanssa. Se liittyy ajatukseen ihmisestä meta-

fyysisenä olentona. Jos jälleen yritämme selittää asiaa freudilaisittain, se liittyy skitsofreniaan. Aivan kuin yliminäsi ei olisi täysin tiivis. Siinä on säröjä! Eikä se välttämättä liity siihen, että on väärässä maailmankolkassa väärään aikaan, vaan tunteeseen, jonka voi täysin selittää ihmisen psykologialla. Olen mielestäni onnekas, koska molemmat yllä mainitut tunteet ovat minulle tuttuja. Kun tunnen hyvin vahvasti eläväni väärässä ajassa ja historiassa, pyrin etsimään tilanteelle psykoseksuaalisen tai metafysisen selityksen ja sitä kautta lohdutan itseäni. Jos taas huomaan olevani tiukasti kiinni toisen esimerkin tilanteessa, pääsen siitä eroon tekemällä tunteesta entistä kouriintuntuvamman ja kääntämällä sen historiallisiin paikkoihin.

Serkan Ozkaya: Puutteellisuus ei tietenkään ole kiinni vain siitä, että on maantieteellisesti tai historiallisesti väärässä paikassa. Useinhan esimerkiksi sanotaan, että nainen voi tuntea itsensä puutteelliseksi ihmisenä. Olen tutustunut sellaisten naispuolisten taiteilijoiden näyttelyihin, jotka eivät ole sivullisia maantieteellisessä tai ajallisessa mielessä, ja huomannut heidän teostensa muistuttavan muiden sivullisten tekemiä teoksia. Heidät löydettyäni aloin vertailla heitä itseäni. Minusta on äärimmäisen merkityksellistä esimerkiksi se, miten New Yorkissa toimiva taiteilija Sherrie Levine ottaa kuvia amerikkalaisen – tietysti miespuolisen – kulttivalokuvaajan Walker Evansin valokuvista ja siten omii itselleen joukon kuvia, jotka ovat osa amerikkalaista taidehistoriaa. Tässä ei siis ole kyse siitä, että jo tehdyt, valmiit, hyväksytyt ja tunnustetut (*legitimate*) kuvat siirretään paikaltaan maantieteellisesti vaan tällä kertaa subjektin kautta, joka on ominut ne itselleen.

Mike Bildo on toinen New Yorkissa työskentelevä taiteilija, joka on mielestäni varjon ja skitsofrenian hengenheimoilainen. Bildo on käynyt urallaan läpi useita kausia. Aivan kuten tiedämme, että Picassolla oli sininen, vaaleanpunainen ja analyttinen kubistinen kautensa, on Bildolla ollut Matisse-, Picasso- ja Marcel Duchamp -kautensa. Silloin hän tietenkin teki kuvia näiden kaikkien mestarien kuvista. Voimme hieman mukailen lainata Borgesia: ”Bildon tarkoituksena ei ole tehdä kuvista yksinkertaisia kopioita. Hänelle se ei olisi riittävän pakottavaa. Bildo haluaa tehdä uusia kuvia, jotka pysyvät törmäyskurssilla alkuperäisen kanssa!” Arvostelijat ovat aina sijoittaneet Mike Bildon kuvat jonkin kopion ja alkuperäisen välimaastoon.

Tunne, että on aina vierasottelussa tai kuin varjo eikä täysin pysty integroitumaan todellisen ruumiinsa kanssa, on ominaista ennen kaikkea yksilölle. Jos taas ajattelemme taidetta, esiin nousee ennemminkin fetisistinen järjenjuoksu. Taiteessahan on aina kyse teoksista, taide tarvitsee teoksen. Joka tietenkin on alkuperäinen. Ilman alkuperäistä on mahdollon saavuttaa auraa. Nyt voisimmekin siirtyä yksilöstä teokseen. Siis teokseen, joka synnyttää yksilön puutteen ja muuttaa sen lihaksi ja vereksi. Yksilö määrittää taiteessa aina tyylin kautta. Kun näemme jonkin kuvan, tiedämme yleensä, kenen tekemä se on, mikä ei välttämättä edellytä että olisimme nähneet saman kuvan ennenkin. Loppujen lopuksi taiteilijan tyyli kertoo meille, että edessämme oleva kuva on peräisin hänen kädestään.

Orhan Pamuk: Käsittäkseni puutteellisuus viittaa siihen, että yksilö on puutteellinen. Puutteellisuuden

tunteen taustalla piilee kateellisuus. Se aiheuttaa mustasukkaisuutta. Sitä ruokkii myös muuan lännestä peräisin oleva ajatus; länsimaisuuden eli oksidentalismien idea kehitti maailman puutteellisissa kolkissa – siis loukoissa, joissa oliin väärään aikaan väärässä paikassa – ajatuksen, että olemme väärään aikaan väärässä paikassa, koska emme ole riittävässä määrin yksilöitä. ”Yksilö keksittiin täällä” on yksi niistä monista ideologisista käsitteistä, ideoista, kuvista ja ikoneista, joita länsimainen sivilisaatio kehitti itseään määritellensä. Laumaihminen oli erilainen kuin renessansin jälkeinen ihminen. On myös esitetty, että romaanitaide kehittyi juuri tämän takia. Totta tai ei. Ja länsimaisen taidehistorian ytimekkäin määritelmä yksilölle on: se jolla on oma tyyli. Tunneimme myös kuuluisan lauseen, joka pohjautuu virheelliseen turkinnokseen: ”Tyyli on persoonallisuuden peili!” Koska sivullisena sisäistin sen etenkin nuoruudessa, kuvailin omaa puutteellisuuttani taitavasti (*elaborate*) sanomalla: ”Olen yksilönäkin puutteellinen.” Tämä on se puoli ihmisestä, joka kohtaa oman puutteellisuutensa kateellisena ja tekee väärässä paikassa olemisen entistä musertavammaksi. Olen vuosien varrella pyörityt tätä kaikkea päässäni hyvin paljon, joten kirjoittaessani romaaniani *Nimeni on Punainen* liioittelin jonkin verran, kun kehitteletin kuvaa ”ihanteellisista” itämaisista taiteilijoista, jotka eivät ole länsimaistuneet ja siksi salaavat oman viivansa ja tyyliä, ja tein heistä liiankin tietoisia omasta itsestään sekä panin heidät jopa kehuskelemaan sillä, että heiltä puuttuu oma tyyli.

Serkan Ozkaya: Taiteilija rakastaa omaa teostaan niin tavattoman paljon, että hän ponnistelee tuhotakseen itsensä, niin että jäljelle jää pelkkä teos. Milan Kunderan mukaan romaani on yksilön historiaa. Yksilön historiaa, joka alkoi Cervantesista. Siinä tyyli on yksilön nerouden jatke.

Orhan Pamuk: Tai hänen erilaisuutensa jatke. Mehän kutsumme tyyliksi yhtenäistä persoonallisuutta, joka meille on kehittynyt joko tietoisesti tai tietämättämme. Julkaisuun *Olemisen sietämättömän keveyden* Kundera kokosi romaanitaiteesta kertovat artikkelinsa kirjaksi. Se on minusta kiinnostava teos, sillä samalla kun se määrittelee romaanin, se määrittelee oikeastaan myös nationalistisen ja poissulkevan eurooppalaisen sivilisaation. Samalla kun Kundera väittää, että huumori on romaanin ydin ja että huumori, ivallisuus ja etäännyttäminen ovat romaanitaiteen määrääviä ominaisuuksia, hän toisaalta samastaa romaanin yksilönä olemiseen, *Don Quijoteen* ja vapauteen ja ylistää (*celebrate*) romaania eurooppalaisen siviilisaation lopputuloksena. Kundera tukee täysin palkein ajatusta, jonka mukaan Eurooppa tai länsi kehitti satakunta vuotta sitten syyllisyydentunnon yksilökäsitteen, joka muka on renessanssin keksintö, oikeuttaakseen oman ylemmytensä. Kunderan ehdotus on vain sofistikoitusti muotoiltu esitys siitä, että tämän määritelmän ulkopuolelle jäävät eivät ole yksilöitä, joten he ovat meidän alapuolellamme. Ja sehän kiukuttaa tuon historian sisäistäneitä henkilöitä, jotka juuri sen takia kärsivät kateudesta, samoin kuin minua yhtenä niistä, joka ovat halunneet kirjoittaa romaanin tuon kateuden vallassa.

Serkan Ozkaya: Ajattelijat kuten Habermas ja Derrida ovat esittäneet ilosanoman, jonka mukaan Euroopan unioni tekee lopun Euroopan kansallisuuksista.

Orhan Pamuk: »Jos Euroopan unioni toteutuu uskollisena eurooppalaiselle ihanteelle eikä paikallisille kansallisuusaatteille, – Unioni on vasta alkutekijöissään, emmekä tiedä mitä tulevaisuus tuo tullessaan –, niin minusta on harhaanjohtavaa kuvitella, että silloin pelastettaisiin ihmiset sellaisilta paikallisilta nationalismeilta kuin vaikkapa virolainen, ranskalainen ja espanjalainen nationalismi, että silloin muodostuisi demokraattisempi ja vankemmin tasa-arvolle perustuva kulttuuri ja että nuo surkeat kansallistunteet unohtuisivat. Kuten jo Kunderan kirjaa lukiessani tunsin, nyt on nousemassa ajatus uudesta ja yhtä lailla pois sulkevasta eurooppalaisesta nationalismista, joka onnittelee itseään entistä kiihkeämmin ja on siksi entistä poissulkevampi.»

Orhan Pamuk: Jos Euroopan unioni toteutuu uskollisena eurooppalaiselle ihanteelle eikä paikallisille kansallisuusaatteille, – Unioni on vasta alkutekijöissään, emmekä tiedä mitä tulevaisuus tuo tullessaan –, niin minusta on harhaanjohtavaa kuvitella, että silloin pelastettaisiin ihmiset sellaisilta paikallisilta nationalismeilta kuin vaikkapa virolainen, ranskalainen ja espanjalainen nationalismi, että silloin muodostuisi demokraattisempi ja vankemmin tasa-arvolle perustuva kulttuuri ja että nuo surkeat kansallistunteet unohtuisivat. Kuten jo Kunderan kirjaa lukiessani tunsin, nyt on nousemassa ajatus uudesta ja yhtä lailla pois sulkevasta eurooppalaisesta nationalismista, joka onnittelee itseään entistä kiihkeämmin ja on siksi entistä poissulkevampi. Mutta se ei suinkaan liity periaatteisiin, jotka kumpuuisivat verestä tai historiasta ja joita ei siksi voisi muuttaa. Se liittyy tiettyihin ihanteisiin. Siksi se ei heti ensi silmäyksellä näytä poissulkevalta. Se sanoo: ”Jos omaksut nämä ihanteet, sinäkin voit päästä osaksi Euroopan uutta kansakuntaa, jota parhaillaan perustetaan.” Se ei näytä poissulkevalta, mutta asioita hieman sivusta katsovana turkkilaisena, joka on koko ikänsä tottunut vaistomaisesti seuraamaan kaikkea sivusta, olen haistavinani siinä jopa halveksivaa syrjintää, jota Kunderan kirjaa lukiessanikin tunsin. Ranskalaisen, baskien tai virolaisen nationalismien katoaminen ei tarkoita, ettei muita kansallisuusaatteita voisi olla.

Serkan Ozkaya: Kuulostaa uudelta renessanssilta tai peräti valistukselta. Jos tätä kautta alamme tarkastella taiteen objekteihin kohdistuvaa fetisististä kiinnostusta, pääsemme niihin taidehistorian poikkeuksellisiin yksilöihin, jotka muuttavat kullaksi kaiken mihin koskevat. Kaikkihan tietävät, miten Rosalind Krauss vertasi Picassoa Midasiin tai miten tarjoilijat pörräsivät kahvilassa, kun he odottivat että servietteihin pieniä luonnoksia piirrellyt Giacometti ehkä rypistäisi yhden ja heittäisi menemään. Nykyisin meillä

on kuitenkin mahdollisuus käyttää hyväksemme kaikkia tyylejä, joita olemassa oleva kaanon tarjoaa. Usein käytetään esimerkkinä sitä, miten paljon uusia suuntauksia kehittyi 1900-luvun jälkipuoliskolla. Tänäpäin nämä suuntauksukset ovat hyödynnettävissä. Voimme keksiä jopa olemattomia tyylejä. Voimme vapaasti käyttää niitä myös parodioiden, ikään kuin ne olisivat raaka-ainetta. Pystymme melkein tekemään niistä persoonattomia. Esimerkki näin työskentelevästä taiteilijasta voisi olla vaikkapa säveltäjä Hans Werner Henze. Hän käyttää teoksissaan eri tyylejä erittäin vapaasti ja huimapäisesti.

Taiteilijahan voi tehdä kuvien lisäksi myös videoita ja halutessaan kirjoittaa vaikkapa runoja. Mutta jos kyseessä on minimalistinen taiteilija, hänen runojensa, veistostensa ja videonsakin on oltava minimalistisia.

Orhan Pamuk: Mielestäni jokainen katsoo, poimii ja käyttää taidehistorian puitteissa kehittyneitä ideoita omasta näkökulmastaan.

Serkan Ozkaya: Mehän puhuimme siitä, että sivullisuus saattaa toimia motiivina ja että se on nuorena tärkeääkin. Mutta tulimme siihen lopputulokseen, että sivullisuuden merkitys vähenee iän karttuessa. Belgradin museon omistaja ja vartija on esimerkki siitä, miten käy kun sivullisuutta ei saa pudistettua harteiltaan. Hän oli heti alkuun surullinen ja vihainen, eikä pystynyt jatkossakaan peittämään sitä.

Orhan Pamuk: Minun mielestäni hän on menestynyt elämässään. Hän on ehkä vihainen muutamalle nenäkkäälle peilille, jotka heijastavat hänen oman tilansa ironista puolta, mutta tosiasiasa hän on tehnyt haaveistaan totta. Hän on tehnyt kopioita ja perustanut museon, jossa käy paljon ihmisiä.

Serkan Ozkaya: Mutta vierailijat naureskelevat partaansa.

Orhan Pamuk: Michelle itselleen tilanne ei ole ironinen. Tilanteen ironia koetaan vain, jos sitä tarkastellaan jonkun muun kuin hänen tietoisuutensa kautta. Jos hän pitäisi omaa tilannettaan ironisena, hän ei olisi museossaan niin onnellinen. On jotenkin julmaa, että me ulkopuolisina nautimme miehen ironisuudesta. Mutta meikälaiset seuraavatkin kaikkien kaltaistemme sivullisten ironisuutta paljon armottomammin ja huvittuneemmin kuin keskuksessa elävät, me nautimme heidän puuhistaan ja suorastaan janoamme keskustella asiasta. Olen kirjoittanut *Mustassa kirjassa*, että ”kaltaiseni tunnistavat heti toisensa ja alkavat heti vihata toisiaan”. On tietysti niitäkin, jotka ovat syntyneet keskustassa tai oikeassa paikassa oikeaan aikaan tai joita tuo tunne tai aihe ei lainkaan kiinnosta. Jos olet syntynyt oikeassa paikassa oikeaan aikaan, et ollenkaan ajattele olevasi oikeassa paikassa oikeaan aikaan. Asia pyörii vain niiden päässä, jotka kuvittelevat olevansa väärässä paikassa ja ajassa. Ja väärässä paikassa väärään aikaan syntyneet ovat aina hyvin alttiita huomioimaan muita väärässä paikassa väärään aikaan syntyneitä, luokittelemaan heitä, päättämään heidän puolestaan, kategorisoimaan ja numeroimaan heitä ja puhumaan heidän yhtäläisyyksistään, minkä avulla he yrittävät taata sen, että ovat itse askelen ja vuoden lähempänä keskusta ja oikeaa aikaa kuin uhrinsa. Tässä on kyse myös siitä, että toiseuteen sysätty henkilö rauhoittuu löytäessään kaltaisensa. Tuntosarveni ovat läpi elämäni olleet herkkiä

panemaan merkille tällaisia tilanteita. Ehkä se osa mielestäni, joka on aito ja jatkuvuuteen taipuvainen ja siksi osa luonnettani, on aina ollut valpas sellaiseen. Tunsin sen jo nuoruudessani ollessani vihainen ja ivallinen, ikään kuin olisin siksi ollut lähempänä keskusta ja ainakin jossain määrin tietoinen tilanteesta; kun ikää karttui, olin hieman ylpeäkin siitä, että kykenin samastumaan keskuksen sijasta näihin ihmisiin.

Minulle on hyvin tärkeää pystyä kehittämään aito veljeyden tunne (*solidarity*) miestä kohtaan, joka kopioi taidekirjoista mustavalkoisia Mondrianeja Belgradissa; samoin on mielestäni tähdellistä muuntaa ystävyys- ja edustussuhdeksi se herkkyyks, joka lähentää meitä kahta ja pitää hengissä sen kertomisen energian, jonka kaltaisensa näkeminen heti saa aikaan.

Serkan Ozkaya: Minua kiusaa tässä eräs asia: koko tämän äärimmäisen rituaalisen kuvion jälkeen – siis sen jälkeen kun ensin kuullaan että museo on näkemisen arvoinen, minkä johdosta kaupunkiin saapuva joukko taiteilijoita ja kuraattoreita soittaa vartijalle, sopii tapaamisesta ja menee paikan päälle – vartija avaa museon, panee nauhurin päälle ja alkaa toistaa jo tuhat kertaa aiemmin pitämänsä puheita.

Orhan Pamuk: Sehän on tavallista museonvartijan työtä.

Serkan Ozkaya: Hän kyllä puhuu kuin museonvartija konsanaan, mutta koska hänellä on niinkin läheinen side kaikkiin seinillä oleviin tauluihin, jotka hän on siis itse tehnyt, hän muistaa puhuessaan oman alkuperäisen vihansa. Todellisuudessa hän vaikuttaa äärimmäisen lempeän oloiselta miesparalta. Puheen pikkuhiljaa edetessä hän ryhtyi kuitenkin todistamaan teesiä: Ei voida puhua mistään Euroopan taidehistoriasta tai modernin taiteen historiasta, sillä taidehistorioitsija Greenberg ja kumppanit keksivät ja kirjoittivat historiansa jälkikäteen. Historia muotoutui vasta sen jälkeen kun he olivat kirjoittaneet kirjansa. Näissä kirjoissa Picasson *Avignonin naiset* sijoitetaan 1900-luvun ensimmäiselle neljännekselle, vaikka se saatiin näyttelille vasta kaksikymmentä vuotta valmistumisensa jälkeen, eikä näyttelyssä silloinkaan ollut alkuperäistä teosta vaan vain pieni kopio siitä. Ja museonvartija jatkoi: ”Kubismin alkuna pitämällämme teoksella ei siis ole paljonkaan tekemistä meille sanellun historian kanssa.” Tämä kaikki on ihan järkeenkäypää ja osittain tiedossammekin. Hän sanoi, että missä päin maailmaa tahansa voi olla tämäntyyppisiä kertomuksia, mutta vain yksi valittiin ja se kirjoitettiin muistiin ja siihen tukeuduttiin. Hyvä on, sen me tiedämme ja ymmärrämme.

Orhan Pamuk: On itse asiassa hieman käsittämätöntä kuulla tuollaista ihmiseltä, joka on itse tehnyt kopioita noinkin totisesti. Pitäisimme hänen ponnistelujaan aidompina, jos hän ei päästäisi suustaan moista.

Serkan Ozkaya: Siihen minä olinkin tulossa. Esitellessään tauluja museonvartija siis muuttui yhtäkkiä kriittiseksi, ja luulenpa, että hän alkoi vähitellen suuttua sitä mukaa kuin kuuli omaa puhettaan ja sanat alkoivat osua omaan nilkkaan. Hän suuttui länsimaiselle taidehistorialle, hän suuttui taidehistorian kirjoittajille, joista toinen on Ame-

rikassa ja toinen Euroopassa, ja alkoi huutaa, että näillä miehillä oli enemmän kuin yksi vaihtoehto. Ja silti seinillä riippui kuvia, jotka oli tehty heidän kirjoittamiensa kirjojen pohjalta. Minusta tilanne oli vierailijoille hieman kiusallinen. Mies oli väsynyt omaan raivoonsa; kahdenkymmenen vuoden takainen viha palasi hänen mieleensä. Hän puhui siitä, minkä muisti.

Orhan Pamuk: Jos nyt hyväksymme, että tämä vihainen mies muistuttaa meitä itsestämme ja että ainakin minä nuoruudessani ajoittain samastuin hänen kaltaisiinsa, voimme siirtyä tarkastelemaan hänen psykologista tilaansa. Vihainen mies on oikeastaan oman kiihkonsa uhri. Jos hän ei olisi kiinnostunut länsimaisesta taiteesta eikä olisi niin sokeasti uskonut länsimaiseen taidehistoriaan, hän ei tuntisi itseään ulkopuoliseksi. Moinen ihminen näet tekee itse itsestään kateellisen: ”Siellä kaukana lännessä on kaikkea, mitä täällä ei ole.” Oikeastaan hän tuntee kateutta, vihaa ja kiihkoa, koska tuo kaikki puuttuu täältä. Siksi en tue ajatusta, että modernin taiteen historia on lopullisesti suljettu, ettei kirjoihin ja kansiin enää voi päästä. Se ei ole merkittävä tunne. Kirjallisuudesta, taiteesta ja kaikesta, mikä jatkuu ja kestää, kirjoitetaan tietosanakirjoja ja niihin pannaan piste. Sitten tulee muita, jotka pääsevät uusiin tietosanakirjoihin ja historioteoksiin. Se ei mielestäni ole varsinainen ongelma. Ongelma on se, että et löydä oman kulttuurisi, maasi tai olinpaikkasi menneisyydestä ja historiasta mitään tavoiteltavaa. Mutta tämä suhde perustuu täysin ajatukseen, että sitä ei ole. Se perustuu sille, että sinulla ei ole haluamaasi. Sinä kadehdit, koska sinulla ei ole sitä. Kateutesi perustuu siihen, mitä sinulla ei ole. Tässä mielessä taidehistorian tehtävänä on provosoida halua. René Girardin kuuluisan kolmiodraaman mukaan kaikkiin rakkaustarinoihin kuuluu kolme osapuolta; tarvitaan halu, haluttu objekti ja toisen katse. Tässä taidehistoria toimii toisen katseena. Taidehistoria opettaa meille, mitä meidän pitäisi haluta, mutta koska olemme lukeneet taidehistorian väärässä paikassa emmekä siten ole tutustuneet olinpaikkamme historiaan vaan muiden tekemän taiteen historiaan, eikä yksikään niistä taideteoksista ole täällä, tunnemme hyvin voimakasta, pelotonta ja hieman primitiivistäkin halua. Halu saa kummallisia, järkyttäviä ja tuskallisia ulottuvuuksia, koska luemme halun synnyttänyttä historiaa täysin väärässä paikassa ja uskomme siihen väärässä paikassa sokeasti. Tätä pohtiessa tulee mieleen, että vihamme on epäoikeudenmukaista täysin epäoikeudenmukaisessa paikassa ja että olemme tehneet väärin, kun olemme lukeneet tuon taidehistorian ja uskoneet siihen sokeasti. Jos esimerkiksi joku on lukenut saman taidehistorian Kalkutassa Intiassa 1890-luvulla, koska englantilaiset antoivat sen hänen käteensä, voimme pitää häntä englantilaisten huijauksen uhrina, joka on pantu kadehtimaan saavuttamatonta. Mutta Turkissa – tämä onkin minusta ominaista juuri Turkille – turkkilaiset ovat itse luoneet oman kademiensa. He alkoivat kadehtia sen jälkeen, kun he ilman syytä alkoivat hokea ”Meidän kulttuurimme on yhtä tyhjän kanssa, länsimaistukaamme” ja lukea toisen kulttuurin historiaa. Siksi edellä kuvailemaamme vihaa ei tietyn pisteen jälkeen enää voi pitää oikeutettuna. Tämä on yksi niistä seikoista, jotka vaimensivat omaa vihaani kolmenkymmenen ja viidenkymmenen ikävuoteni välillä. Totta kai me olemme vihaisia, mutta eihän kukaan ole sanonut, että pitää kadehtia näin paljon. Kukaan ei ole

sanonut sinulle, että sinun on pakko uskoa sokeasti siihen taidehistoriaan. Sinä itse sanoit itsellesi: ”Nyt en olekaan enää itämainen vaan aion muuttua länsimaiseksi.” Sinä sen taidehistorian luit. Sitten tunnet suurta kateutta, koska et löydä niitä taideteoksia täältä.

Serkan Ozkaya: Halu luo itse objektinsa. Voisimme ehkä pitää sitä taktiikkana. Tämän taktiikan mukaan äsken mainitsemamme tunne, että ei ole oikeassa paikassa oikeaan aikaan, on koettava oikeassa paikassa oikeaan aikaan. Ajatellaan vaikkapa *Uutta elämää*. Romaani alkaa päähenkilön lauseella: ”Eräänä päivänä luin kirjan, joka muutti elämäni täysin.” Taktiikka voi olla jopa sama kuin *Valkoisen linnan* kirjoittajalla, joka samoin kuin *Don Quijoten* kirjoittajakin lukee löytämänsä kirjaa yhdessä huoneessa ja kirjoittaa toisessa huoneessa, jotta ei vahingoittaisi omaa omaleimaisuuttaan. Kirjoissasi on tällä tavalla sulkeva rakenne. Niiden rakenne sulkee kehysten käsitteellisesti. Niissä luodaan alussa esitetty fantasia uudelleen. Se tulee upeasti esille *Uudessa elämässä* ja etenkin *Lumessa*. Päähenkilö lukee kirjan ja hänen elämänsä muuttuu, mutta kirjalla on myös muita lukijoita, ja kirjan ympärille kehkeytyy tapahtumien sarja. Mutta itse kirja puuttuu. Ainakin sellainen kirja, jonka lukija tai ehkä joku lukutoukka voisi saada käsiinsä. Mitä Calvino sanoikaan: lukija, turhaan sinä tämän kirjan perässä juokset. Lopulta kyseinen, saavuttamaton kirja muuttuu *Uudeksi elämäksi* itsekseen. *Lumessa* lähestyt mielestäni taidetta vieläkin enemmän. Näin käy yksinkertaisesti lumen rakenteen takia, koska lumi peittää koko maailman vitivalkeaan vaippaan, koska jokainen lumihitale on muodoltaan kuusikulmainen ja aina erilainen ja lopulta koska Ka'n pääteos saa siitä muotonsa. Romaanissa Ka'lle ilmestyy runoja, joihin lukija ei koskaan pääse tutustumaan. Ka'n kirjoittaman kirjan nimikin on *Lumi*, mutta me emme saa lukea sen paremmin sitä kuin ainuttakaan sen sisältämää runoa. Lukemamme kirja on kuitenkin lopulta *Lumi* itse. Se sulkee sisäänsä oman rakenteensa. Siinä käytetään lähestulkoon strategiana ylevöittämistä (*sublimation*), josta juuri puhuimme. Objektina ei ole itse tarina vaan – jos ilmaus sallitaan – sen aura. Mutta auran lisäksi meillä ei sitten muuta olekaan. Esiin nousee ylevä tilanne, että olennaisinta on aura. Se antaa lukijalle olemattoman, ja tarinan edetessä puutteellisuudesta kärsivä lukija hautautuu kirjaan. Ja luokiessaan hän toivoo saavansa tutustua vaikka vain yhteen ainokaiseen runonsäkeeseen.

Orhan Pamuk: Kehitystä tapahtuu myös niiden taide-
teosten historiassa, jotka eivät ole ulottuvillamme. Nuorena kadehdin noita taideteoksia, mutta samalla kateus sai aikaan sen, että uskoin tuohon historiaan sokeasti. Yksi tuon historian viimeisistä kiemuroista osoitti minulle, että taideteos on – rajusti yksinkertaistaen – niin ihmeellinen asia, että sen tekijänkin täytyy olla ihmeellinen, hänellä täytyy olla jopa jumalallisia ominaisuuksia. Voimme havainnollistaa tätä käyttämällä jo antamaasi esimerkkiä siitä, miten Rosalind Krauss vertasi Picassoa Midasiin. Näin länsimaisen taiteen historia lopulta loi Midasin, joka muuttaa kullaksi kaiken mihin koskee. Ajatus raivostutti niitä sivullisia, jotka eivät päässeet noihin taideteoksiin käsiksi. Jos meille olisi annettu edes se mies, voisimme päästä museon omistajiksi! Tämä harhaluulo luo kuvitelman, että ihminen voisi

Midasin voimat saatuaan muuttaa kullaksi kaiken mihin koskee ja pelastua yhdellä kosketuksella tilanteesta, johon hän on ajautunut maantieteellisten olosuhteiden sijasta oman kateutta synnyttävän länsimais-schopenhauerilaisen tahdon (*Wille*) takia, ja silloin mustasukkaiset saisivat lisäksi uskomattoman tilaisuuden päästä eroon kateudestaan. Jos voisit olla sellainen ihminen, poistaisit yhdellä hipaisulla tuon historian kaikki puutteet. Siksi olenkin törmännyt Turkissa, etenkin kirjallisissa piireissä, moniin ihmisiin, jotka uskovat Midasin voimaan. Heidän taipumuksessaan uskoa sokeasti ja vilpittömästi Midasin voimaan on paljon samaa kuin Belgradin museonvartijan ja kuvataiteilijan ironiassa. Hän uskoi tarinaansa loppuun asti niin lujasti, että voimme jo puhua tietoisuudesta, jossa ei huomata että muut pitävät tilannetta ironisena. Olen huomannut, että tällainen tietoisuus tuottaa kirjallisuudessa sivutuotteita. Me esimerkiksi tunnemme James Joycen *Odysseuksen* luojana, ja sama tunne herää meissä myös silloin, kun kaikki James Joycen kirjoittamat, koskettamat ja kaikki hänen kaksitoistavuotiaana tuhertamansa sepustukset nostetaan jalustalle tai kehystetään kullalla ja julkaistaan. Kaikki museoon varsinaisten teosten viereen asetellut sivutuotteet oikeastaan vain lujittavat Midasin voimaa. James Joycen kirjeiden julkaiseminen ja näytteillepano on niin ikään tämän voiman seurausta.

Serkan Ozkaya: *New York Timesissa* oli kerran uutinen miehestä, joka oli lähes kahdenkymmenen vuoden ajan valmistanut kotikutoisia levynkansia ja pahvilevyjä. Nyt hän on kuulemma saamassa oman näyttelyn. On kuitenkin aivan eri asia panna näytteille James Joycen sivutuotteita kuin sellaisen miehen tekeleitä, joka on itseksensä väsännyt pahvisia levyjä. Katsommeko me sivutuotteita ymmärtääksemme paremmin varsinaista teosta vai siksi, että niiden katseleminen tuo aina mieleemme varsinaisen teoksen ja ryhdymme silloin pinnistelemään esimerkiksi oivaltaaksemme *Odysseuksesta* jotain?

Orhan Pamuk: Siis luemmeko me sivutuotteita ja kirjeitä ymmärtääksemme *Odysseusta* vai katselemmeko me niitä ihmetellen, että *Odysseuksen* kirjoittajan äly tuotti myös sellaisia? Ensiksi mainittu tarkoittaa: ymmärtääksemme teosta. Toiseksi mainittu: ymmärtääksemme Midasia. Minun mielestäni niitä ei voi erottaa toisistaan. Alkujaan tarkoituksena oli ymmärtää taidehistorian tai kirjallisuushistorian perspektiiviä; ahmimme siis myös kirjeitä, koska uskoimme niiden avulla ymmärtävämmekin paremmin *Odysseusta*. Mutta jonkin ajan kuluttua kuvataiteen historia opetti meille kuvan arvon objektina. Siis että taideteoksen voi ostaa ja myydä. Taidehistoria siis kehitti ajatuksen sivutuotteesta, jotta esimerkiksi *Mona Lisan* tekijän typerä tuherruskin olisi rahan arvoinen, vaikka sen arvo olisikin vain miljoonasosa itse *Mona Lisasta*. Kirjallisuushistoria ei sen sijaan antanut typerille sivutuotteille samanlaista objektiarvoa. Ensin ryhdyttiin ajattelemaan niiden hyödyllisyyttä. Sivutuotteita alettiin tutkia freudilaisuudenkin vaikutuksesta vetoamalla siihen, että lapsuus ja menneisyys auttavat ymmärtämään kirjailijan persoonaa ja teosta itseään. Mutta sitten nämä kaksi sekoittuivat toisiinsa. Ja silloin sivutuotekin alkoi muuttua fetissiksi.

Serkan Ozkaya: Muuan kuraattoriystäväni kokosi muutama vuosi sitten keramiikanäyttelyn. Se oli kaukana Istanbulista. Näyttelyn avattuun hän palasi Istanbuliin ja sanoi minulle: ”Te heitätte joskus herjaa aurasta, mutta näyttelyssä oli Picasson keramiikkaa, ja teoksia asetellessani niiden aurakin ilmestyi esiin!”

Kirjoitin joskus kauan sitten tarinan. Pikkupoikana halusin tulla kirjailijaksi.

Orhan Pamuk: Kai sinä tiedät, että minä taas halusin isona kuvataiteilijaksi.

Serkan Ozkaya: Tarinani kertoo nuoresta miehestä, joka päättää omistautua taiteelle. Hän miettii itseksensä, että hyvä alku vaatii hyvän nimen ja signeerauksen. Asiaa pohdittuaan hän löytää itselleen takuuvarmun nimen: Picasso. Itse asiassa minäkin signeerasin niihin aikoihin tauluni nimellä Picasso. Käytökseni ehkä kertoi siitä, että en halunnut tehdä virheitä. Siis jos kopioit kuvia kirjasta, olet luomassa joka tapauksessa taidehistoriaan päässeitä teoksia. Ne ovat rekisteröidysti mestariteoksia, jolloin mahdollisuutesi tehdä virheitä katoaa. Mehän totesimme jo, että keskuksessa oleva ihminen, joka ei sijainnillaan pahemmin päättään vaivaa, voi tuottaa teoksia välittömämmin ja hänellä on vapaus siirtää oma minänsä suoraan teokseensa, kun taas sivullisen on aina toimittava älykkäästi.

Orhan Pamuk: Ensin mainittu on tässä yhteydessä luontevampaa.

Serkan Ozkaya: Mutta ympärillämme on paljon ihmisiä, jotka eivät kyseenalaista omaa sivullisuuttaan. He siis tekevät pelotta kuvia ikään kuin olisivat keskuksessa eivätkä pohdiskele muuta kuin valoa, väriä, tilaa ja omaa itseään. He jatkavat teostensa tuottamista paljon ”intiimimmin”. He eivät eroa paljonkaan ihmisestä, jonka kuvittelemme olevan keskuksessa vain tavan vuoksi.

Orhan Pamuk: Silloin he eivät ole aidosti ja onnellisesti tietoisia siitä, että ovat väärässä paikassa väärään aikaan. Sellaisten ihmisten tilanteesta voimme käyttää Schillerin antamassa merkityksessä sanaa naiivi. Minä itse asiassa kadehdin heidän naiiviuttaan. Mutta minusta heidän naiiviutensa on alhaisempaa kuin niiden, jotka ovat oikeassa paikassa oikeaan aikaan, mutta eivät vaivaa sillä päätään. Oikeassa paikassa ja ajassa oleva ihminenkin on naiivi, mutta sitä minä voin vain kadehtia. Toiseksi mainittua kadehdin vähemmän.

Suomentanut Tuula Kojon