

VILNIAUS UNIVERSITETAS

FILOLOGIJOS FAKULETAS

LITERATŪROS IR KULTŪROS TYRIMŲ INSTITUTAS

Marija Sulaberidzė

(Ne)tapatybės problema Orhano Pamuko romane „Tos keistos mano mintys“

Magistro darbas

Darbo vadovė Prof. Irina Melnikova

Vilnius, 2020

Marija Sulaberidzė, *(Ne)tapatybės problema Orhano Pamuko romane „Tos keistos mano mintys“*. Magistro darbas, vadovė Prof. Irina Melnikova, Vilniaus universitetas, Filologijos fakultetas, 2020, 69 p.

ANOTACIJA

Magistro darbe analizuojamas turkų rašytojo Orhano Pamuko romanas *Tos keistos mano mintys*, kuriame su tapatybės klausimais susijusios priešpriešos Rytai vs Vakarai, Osmanų imperija vs šiuolaikinė Turkijos Respublika įforminamos skirtingais knygos kaip teksto ir teksto-pasakojimo dėmenimis. Darbe identifikuojami dėmenys bei būdai, kuriais šie dėmenys konstruoja veikėjo bei teksto tapatybę, ir analizuojamos šių konstrukcijų konfigūracijos. Analizė, atliekama remiantis Paulio Ricoeuro naratyvinės tapatybės idėja, Jurijaus Lotmano kultūrinės atminties samprata ir Gérard'o Genette'o transtekstualumo teorija, leidžia apibrėžti dėsnius, kuriems pajungiama *savęs* ir *kito* sąveika tiek veikėjo, tiek teksto tapatybės steigties procese.

Reikšminiai žodžiai: tapatybė, naratyvinė tapatybė, tekstinė tapatybė, transtekstualumas, kultūrinė atmintis, turkų literatūra.

TURINYS

| | |
|--|----|
| ĮVADAS | 4 |
| 1. TEKSTO IR VEIKĖJO TAPATYBIŲ PROBLEMA..... | 8 |
| 2. „IŠORINIAI“ RIBOŽENKLIAI: ARCHITEKSTUALUMO IR PARATEKSTUALUMO RYŠIAI | 17 |
| 2.1. Viršelis-peritekstas kaip pasakojimo (tapatybės) žemėlapis..... | 18 |
| 2.2. Peritekstinis giminės medis kaip romano pasaulio figūrų santykių žemėlapis | 23 |
| 2.3. Pabaigos paratekstai kaip veiksmo žemėlapis..... | 26 |
| 2.4. Paratekstinio tikslinimo vaidmuo..... | 28 |
| 3. „VIDINIAI“ RIBOŽENKLIAI: PARATEKSTUALUMO IR INTERTEKSTUALUMO RYŠIAI | 31 |
| 3.2. Pradžios epigrafai kaip veikėjo ir teksto tapatybės „modelis“ | 31 |
| 3.3. Vidinės dalies peritekstai kaip veikėjo tapsmo modelis | 35 |
| 4. KULTŪRINĖS ATMINTIES APYBRĖŽOS: PARATEKSTŲ IR INTERTEKSTŲ REIKŠMĖS VIDINIAME PASAKOJIME | 44 |
| IŠVADOS | 61 |
| SUMMARY | 64 |
| LITERATŪROS SĄRAŠAS | 66 |

IVADAS

Turkų rašytojo, Nobelio premijos laureato Orhano Pamuko romanas *Tos keistos mano mintys* (turk. *Kafamda bir Tuhaflık*), išleistas 2014 metais – tai gatvės prekeivio Mevliuto Karatašo, pardavinėjančio bozą¹, gyvenimo Stambule liudijimas, papasakotas svarbiausių Turkijos formavimuisi septintajame dešimtmetyje etapų (gyventojų migracijos, politinių konfliktų tarp dešiniųjų ir kairiųjų, karinio perversmo ir politinių ideologijų kaitos) fone. Kaip ir kiti Orhano Pamuko tekstų protagonistai, Mevliutas vaizduojamas kaip personažas, atsidūręs pervartų kryžkelėje, išgyvenantis aplinkoje vykstančius pokyčius, neatsiejamas nuo miesto ir sociumo kaitos. *Tos keistos mano mintys* – tai dar vienas Pamuko romanas, keliantis problemas, svarstytas kritikų: žmogaus ir miesto santykis, jų kaitos refleksija, tapatybės paieškos. Tačiau dažniausiai šios problemos aptariamos *tikrovės reprezentacijos* aspektu. Kritikai vertina Pamuko romanus kaip tekstus, atvaizduojančius Turkijos politines realijas, šalies virsmą iš konservatyvios islamiškos į pasaulietinę valstybę. Pirmiausia rašytojo kūryba buvo tiriama taikant postkolonijines kritikos idėjas. Tokią prieigą iliustruoja Mehnazo M. Afridi knyga, skirta Orhano Pamuko tekstų analizei². Pasitelkdamas Edwardo W. Saido idėją, kad riba tarp *Vakarų* ir *kito* turi būti įsisąmoninta, Afridi rodo kaip šioji idėja realizuojama Pamuko kūryboje, kaip jo tekstuose nuolatos svyruojama tarp to, kas priklauso Rytų ir moderniai, vakarietišškai Turkijai. Afridi analizėje dėmesys sutelkiamas į sudėtingą, postkolonijinės tapatybės konstrukta, gimstantį iš rašytojo gebėjimo priimti ir atmesti *savo* ir *svetimo* aplinką ir įtakas, jungiant jas į bendrą patirtį. Panašias idėjas dėsto ir kiti tyrinėtojai, svarstantys Turkijos / turko, tikrovės / gyvenimo atvaizdavimo dėsnius Pamuko kūrinuose³. Politinio ir socialinio Pamuko prozos angažuotumo ryškinimas ir bandymai apibrėžti šio angažuotumo specifiką koreliuoja

¹ Tradicinis gėrimas, pradėtas gaminti dar Osmanų Imperijos laikais.

² Mehnaz M. Afridi, „Modern Postcolonial Intersections: Hamid, Mahfouz, and Pamuk“, *Global Perspectives on Orhan Pamuk: Existentialism and Politics*, New York: Palgrave Macmillan, 2012.

³ Žr., pvz., Saman Hashemipour, *Life into Literature Orhan Pamuk in His Works*, Gece, 2017; Hashemipour, Saman. „The Turkish Identity Crisis in The New Life by Orhan Pamuk.“ *Herald NAMSCA* 2.1, 2018, p. 117–121; Gökner, Erdağ. „Reimagining the Ottoman Legacy (Pamuk’s My Name Is Red & Halide Edib’s The Clown and His Daughter).“, *Orhan Pamuk, Secularism and Blasphemy: The Politics of the Turkish Novel*, 2013; Gökner, Erdağ. „Secular Blasphemies: Orhan Pamuk and the Turkish Novel.“ *Novel: A Forum on Fiction* 45:2, 2012, p. 301–325.

su aiškia paties autoriaus pilietine pozicija: 2005 metais, po pasisakymų Armėnų genocido klausimu, rašytojui buvo iškelta baudžiamoji byla už „turkiškumo įžeidimą“. Kad išvengtų persekiojimo, jis buvo priverstas trumpam palikti šalį. Anot Pamuko vertėjo Erdağo Gökmeno, šie įvykiai žymi virsmą iš nacionalinio rašytojo į pasaulinį autorių – Nobelio premija jam suteikta, praėjus vos aštuoniolikai mėnesių po kaltinimų pareiškimo. Nepaisant šio *virsmo*, aktualūs Turkijos ir turkų tapatybės klausimai nebuvo pamiršti ir iki šiol reflektuojami jo tekstuose.

Romanas *Tos keistos mano mintys* dar nėra sulaukęs išsamios analizės. Jis aktualizuoja tiek Turkijos sociumo, tiek miesto problematiką, verčia svarstyti ir asmenines, ir kolektyvines tapatybės problemas, ir – turbūt svarbiausia – būdą ar būdus, kuriais šios problemos aktyvuojamos. Šiam romanui skirtuose paskiruose straipsniuose kritikai fragmentiškai nagrinėja žanrinius bei veikėjo kelionės ir jos erdvės (Stambulo) ypatumus, bet kone visi pabrėžia pačios pasakojimo „konstrukcijos“ svarbą. Pavyzdžiui, Bilginas Güngöras⁴ sutelkia dėmesį į žanrinį pasakojimo eklektiškumą. Remdamasis Tzvetano Todorovo struktūralistiniu tyrimo metodu, jis analizuoja romaną kaip gimstantį žanrų sankirtoje – romane galima aptikti epistolinės literatūros užuomazgų, poezijos elementų, publicistinio stiliaus. Pagrindinį herojų Mevliutą jis interpretuoja kaip Stambulo antrininką, o pasakojimą apie jį – kaip pasakojimą apie Stambulą ar *kito, kitokio* Stambulo pasakojimą, konstruojamą šalies didžiųjų pokyčių fone. Ferhatas Korkmazas⁵, skolindamasis Walterio Benjamino *Flâneur*⁶ sąvoką, interpretuoja Mevliutą kaip klajūną ir dykinėtoją. Jis teigia, kad per protagonisto judėjimą konstruojama ir Stambulo miesto panorama, jis yra instrumentas, kuriuo pasakojama apie miestą ir jo istoriją. Mevliutas, keliaudamas Stambulo gatvėmis, tuo pat metu keliauja ir savo mintimis. Pamuko modeliuojamas miestas romane tampa Mevliuto minčių žemėlapiu atspindžiu. Gülnuras Demirci⁷ romaną suvokia kaip

⁴ Bilgin Güngör, *Öteki İstanbul'un Anlatısı: Kafamda Bir Tuhaflık Romanının Yapısalcı Metodoloji İşliğinde Çözümlemesi*, prieiga internetu: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/173158> [žiūrėta: 2019 08 29].

⁵ Ferhat Korkmaz, *Orhan Pamuk'un kafamda Bir Tuhaflık Romanında Postmodern Bir Flâneur: Mevlut*, prieiga internetu: http://www.turkishstudies.net/files/turkishstudies/705091002_45KorkmazFerhat-tde-831-844.pdf [žiūrėta: 2019 09 03].

⁶ *Flâneur* – slampinėtojas, dykinėtojas.

⁷ Gülnur Demirci, „Decentred Epical Hero in Orhan Pamuk's *A Strangeness in My Mind*“, *NALANS*, Vol. IV, Issue 6. June 6, p. 31–43.

postmodernaus epo pasakojimą. Mevliutas – tai decentralizuotas herojus, įkūnijantis modernios ir postmodernios kultūros samplaiką. Be to, jis pasyvus ne tik savo veiksmais, bet ir tuo, kad vienintelis iš visų veikėjų neturi balso. Jis – klasikinio herojaus, besikaunančio už savo šalį ir tautą, parodija, nes romane fiksuojami visi svarbiausi ano meto Turkijos įvykiai, tačiau nė viename jų Mevliutas nedalyvauja. Anot Demirci, protagonisto parduodama boza šiame tekste ne tik vienija įvairias socialines klases (jas Mevliutui padeda pažinti būtent bozos pardavėjo darbas), bet ir tampa jungtimi tarp praeities ir ateities.

Šiame darbe bus bandoma praplėsti kritikų įžvalgas ir iširti romaną, remiantis kitomis teorinėmis priegomis, kurios leidžia išskleisti platesnį tapatybės problematikos lauką, į jį įtraukiant veikėjo ir paties teksto tapatybės klausimus, aprėpti ir pasakojimo būdo ypatumus (teksto daugiasluoskiškumą, jo polifoniškumą⁸ kaitaliojant įvairias pasakojimo instancijas bei intertekstualumą), ir bendrus teksto struktūros dėsnius.

Tyrimo objektas: Darbe analizuojamas Orhano Pamuko romanas *Tos keistos mano mintys* išsiskiria neįprasta struktūra – nors tai yra tekstas, kurtas turkų kultūriniame lauke, į jį įterpiami svetimų kultūrų ženklai, jungiamos vizualioji ir žodinė plotmės, fiksuojamas neįprastas istorijos pasakojimo būdas. Kaip ir kiekvienas tekstas, taip ir šis, nurodo skaitymo poziciją ir konfigūruoja skaitytoją, t. y. tai, ką Umberto Eco vadina *modeliniu skaitytoju*.

Kelių kultūrų koreliacija ypatingai struktūruotame romane iš skaitytojo pozicijos leidžia kelti su pagrindinio veikėjo ir teksto tapatybe susijusius klausimus.

Darbo aktualumas ir naujumas: Atsisakius įprasto Pamuko tekstų analizėms išorinio žvilgsnio, kurio fokuse atsiduria vien tik *Rytų / Vakarų* opozicija, Osmanų imperijos, Turkijos istorijos ar politinių realijų atvaizdavimas, šiame darbe bus mėginama telkti dėmesį į vidinę pasakojimo struktūrą bei joje mezgamą kultūrinį dialogą, į būdus, kuriais konstruojamos pagrindinio veikėjo Mevliuto Karatašo ir tekstinė tapatybės.

⁸ Daugiabalsiškumas reiškiasi ir kituose Orhano Pamuko darbuose – romanuose *Juodoji knyga* (turk. *Kara Kitap*), *Mano vardas Raudona* (turk. *Benim adım Kırmızı*), *Moteris raudonais plaukais* (turk. *Kırmızı saçlı kadın*) ir kt.

Darbo tikslas:

Nustatyti vidinius teksto konstravimo dėsnius, jų funkcijas ir tai, kaip jie veikia, projektuojant teksto ir veikėjo tapatybę.

Tikslui pasiekti keliami tokie uždaviniai:

1. Išskleisti teorines tapatybės problematikos gaires, tekstinės tapatybės konstravimo santykį su naratyvumo ir kultūrinės atminties klausimais, tapatybės sampratos vartojimo šiame darbe ypatumus;
2. Suformuoti analizės modelį, aprėpiančią skirtingas tapatybės konstravimo plotmes, modelio pamatais renkantis Paulio Ricouero ir kitų tapatybės sampratos pagrindines idėjas, Jurijaus Lotmano semiotiką ir Gérardo Genette'o transtekstualumą;
3. Suformuotą analizės modelį išbandyti romano *Tos keistos mano mintys* analizėje.

Darbo struktūra:

Darbą sudaro keturios dalys. Pirmoje, teorinėje, dalyje pristatoma ir trumpai aptariama romano struktūra, skatinanti kelti probleminius klausimus, bei argumentuojamas teorinių prieigų pasirinkimas. Šioje dalyje taip pat pateikiamos svarbiausių darbe naudojamų sąvokų – asmeninės ir kolektyvinės tapatybių, asmeninės ir kultūrinės atminčių, naratyvinės tapatybės – apibrėžos. Antroje trečioje ir ketvirtoje dalyse, laikantis romano struktūros dalijimo principo, pateikiama darbo objekto analizė. Išvadose apibendrinami pasiekti rezultatai ir pristatomos galimos tyrimo perspektyvos.

1. TEKSTO IR VEIKĖJO TAPATYBIŲ PROBLEMA

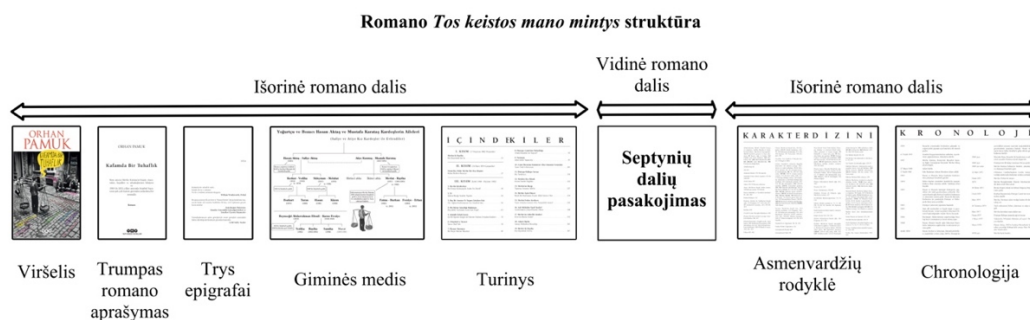
Tiek turkų, tiek anapus Turkijos ribų leidžiamuose moksliniuose leidiniuose, kultūrinėje spaudoje, susitikimų su skaitytojais akademinėje aplinkoje, knygų mugėse ar literatūros festivaliuose metu Pamuko fenomeno aiškinimas dažniausiai prasideda nuo jo kilmės ir nuopelnų – tai turkų rašytojas, Nobelio premijos laureatas, kurio knygos verčiamos į kitas kalbas ir yra sėkmingai parduodamos užsienyje, – tai visame pasaulyje žinomas rašytojas iš Rytų. Jo romanai priskiriami Turkijos literatūros postmodernizmo tradicijai, kūrybinės programos ašimi laikoma tradicijos ir modernybės, valstybės ir religijos, Rytų ir Vakarų sankirtų problematika, o pasakojimai suvokiami kaip istorijos apie turkus ir jų gyvenimą bei Stambulą ir jo kaitą – toks yra bendras žvilgsnis į šį rašytoją ir jo romanus.

Šio bendro žvilgsnio kontekste romanas *Tos keistos mano mintys* vertintinas kaip Stambulo fone plėtojama Mevliuto Karatašo – paprasto turko, gatvės pardavėjo gyvenimo istorija. Ir, viena vertus, taip ir yra. Pagrindinis veikėjas gatvės prekeivis Mevliutas – turkas, kokių Stambulo gatvėse sutinkama šimtai. Mevliuto turkiškumą liudija tekste jam priskiriamos savybės ir gyvenimo istorijos faktai – kaip ir daugelis kitų turkų iš įvairių šalies užkampių, pagrindinis veikėjas atvyksta iš kaimo į didmiestį mokytis ir uždarbiauti. Jis – pamaldus musulmonas, idealizuojantis savo autoritetą Turkijos Respublikos įkūrėją Mustafą Kemalį Atatürką ir prekiaujantis boza – tradiciniu Azijos šalių gėrimu, kurio istorija siekia Osmanų imperijos laikus. Mevliuto gyvenimo pasakojimas, iš pažiūros, nėra išskirtinis – jis ne pirmas atvykėlis iš kaimo, mėginantis užsidirbti ir įsitvirtinti Stambule, kaip ir ne pirmas pagrobia merginą, kad su ja susituoktų. Kaip ir daugelis kitų turkų, pagrindinis veikėjas sukuria šeimą, vargsta pardavinėdamas gatvėse, gyvena nepritekliuje, meldžiasi, dalyvauja socialiniame šalies gyvenime. Tačiau šios istorijos įforminimas – į pasakojimą įterpiami skirtingų kultūrų fragmentai, materialaus teksto išdėstymo ir pasakotojo instancijos konfigūravimas – kvestionuoja minėtą „bendrą žvilgsnį“.

Pirma, romanas kelia ir ginčija savo paties ribų klausimą – rodo ribinius / slenkstinius jo elementus – peritekstus⁹, kurie siūlo skaitytojui brėžti ribą tarp (teksto) vidaus ir išorės, dalinti jo struktūrą į vidinę ir išorinę (1 pav.).

⁹ Genette'o transtekstualumo teorijoje peritekstas – tai paratekstų tipas. Paratekstualumo terminu nusakomas teksto ryšys su jo dalimi, t. y. viso kūrinio pavadinimu, dalies pavadinimu, pratarne,

„Išorinę“ romano struktūros dalį sudaro viršelis, iki „pagrindinio“ pasakojimo pateikti užrašai – trumpas romano aprašymas ir trys epigrafai, turinys, giminės medis, o knygos pabaigoje – asmenvardžių rodyklė ir chronologija.



1 pav. Romano struktūra

Visi šie elementai suformuoja romano rėmą, apgaubiantį patį pasakojimą – pagrindinio veikėjo Mevliuto gyvenimo istoriją. Tos istorijos pasakojimas atsiduria teksto „vidinėje dalyje“ (2 pav.), kurioje aptinkamos vidinės ribos: Mevliuto istorija pateikiama septyniose romano dalyse, kurios neturi pavadinimų. Vietoje pavadinimų nurodoma pasakojimo veiksmo data arba datos ir tokiu būdu identifikuojamas pasakojimo laikas – keturios pavienės dienos (I, II, VI ir VII romano dalys) įrėmina trijų dešimtmečių pasakojimą (III, IV ir V romano dalys). Tad toji „vidinė dalis“ neatsiejamai sujungia laiką ir erdvę į nedalomą erdvėlaikio visetą.

pabaigos žodžiu, įžanga, antraštė, epigrafais, iliustracijomis, viršeliais ir kt. Paratekstinius elementus Genette'as laiko teksto *slenksčio* ženklais, kurie padeda kontroliuoti teksto recepciją. Jis juos skiria į dar dvi grupes – peritekstus (vidinėje teksto struktūroje esančios dalys) ir epitekstus (už teksto ribų egzistuojantys tekstai – pranešimai spaudoje, interviu, laišakai).

Vidinė romano *Tos keistos mano mintys* struktūros dalis

| I DALIS | II DALIS | III DALIS | IV DALIS | V DALIS | VI DALIS | VII DALIS |
|---|---|--|---|--|--|--|
| I. KISIM (17 Hazon 1982 Pradžiai) | II. KISIM (30 Mart 1994 Čapachai) | III. KISIM (Ejbat 1968 - Hazon 1982) | IV. KISIM (Hazon 1982 - Mart 1994) | V. KISIM (Mart 1994 - Ejbat 2002) | VI. KISIM (13 Hazon 2004 Čapachai) | VII. KISIM (21 Hazon 2012 Pradžiai) |
| 1982 m. birželio 17 d., trečiadienis İbrahim Şinasi Poeto vedybos Beišehyro patarlė laurenių apylinkės | 1994 m. kovo 30 d., ketvirtadienis Lermontovas Mūsų laikų didvyris | 1968 m. rugsėjis - 1982 m. birželis Stendhalis Raudona ir juoda | 1982 m. birželis - 1994 m. kovas Jameso Joyce'as Menininko jaunų dienų portretas | 1994 m. kovas - 2002 m. rugsėjis İbni Zerhani Dingusios paslapties išmintis | 2009 m. balandžio 15 d., trečiadienis Biron Paša Dingstis ir ironija | 2012 m. spalio 25 d., ketvirtadienis Baudelaire'as Gulbė Jean-Jacques Rousseau Ilgas mintis |

1 pav. Vidinė romano struktūros dalis

Šalia datų pateikiami ir epigrafi – I ir VII dalys jų turi po du, visos kitos – po vieną. Tiek esančių knygos pradžioje, tiek paskirų romano dalių epigrafais pasirenkamos citatos iš Vakarų Europos ir Osmanų imperijos literatūros kūrinių, poezijos ir folkloro. Tai Williamo Wordswortho *Preljudas*, Jean-Jacques Rousseau *Samprotavimai apie žmogaus nelygybės kilmę ir pagrindus* ir *Išpažintis*, İbrahimo Şinasi *Poeto vedybos*, Michailo Lermontovo *Mūsų laikų didvyris*, Stendhalio *Raudona ir Juoda*, Jameso Joyce'o *Menininko jaunų dienų portretas*, Baudelaire'o eilėraštis *Gulbė* iš *Pikybės gėlių* rinktinės. Šiuos epigrafus papildo dar keli, pramanytų autorių ir / ar pramanyti tekstų fragmentai: Beišehyriečių¹⁰ patarlė, Dželialio Saliko (kito Orhano Pamuko romano *Juodoji knyga* herojaus) *Raštai*, İbni Zerhani (pirmą kartą šis vardas minimas taip pat *Juodojoje knygoje* ir ten šio herojaus ištara, kaip ir *Tų keistų mano minčių* atveju, pateikiama kaip epigrafas) *Dingusios paslapties išmintis*, Birono Paša (pervadinto Lordo Byrono) *Dingstis ir ironija*. Tad ir čia galima matyti tekstinių ribų steigtį ir kartu – kvestionavimą.

Antra, romanas konfigūruoja pasakotojo instanciją būdu, kuris kitokiu aspektu kelia tas pačias ribų steigties ir jų kvestionavimo problemas. Protagonisto mintys pateikiamos heterodiegetinio pasakotojo balsu, „nuliniu“ fokusavimu, kai likę veikėjai reiškiasi lyg homodiegetiniai pasakotojai – tekste fiksuojami intarpai, kurių forma – tarsi dramos replikos, kai nurodoma, kam suteikiamas žodis. Tad protagonistas Mevliutas tekste konstruojamas per *kitą* (pasakotoją) ir *kitus* (likusius veikėjus). Taigi romanas konstruoja sudėtingą verbaliai ir vizualiai kuriamą sampyną, kuri skatina skaitytoją *pamatyti / išgirsti*, kad romanas kelia tapatybės klausimus, kad tiek teksto,

¹⁰ Beišehyras (turk. Beyşehir) – miestas pietryčių Turkijoje, Konijos provincijoje.

tiek veikėjo tapatybė čia įgyja neįprastą formą, ryškina tiek asmeninės, tiek kolektyvinės tapatybės aspektus, nes ir veikėjas, ir tekstas nuolat identifikuojami per *užribyje* esantį *kitą*. Tiek tekstas, tiek veikėjas nuolat iškyla kaip *netapatūs* sau, kaip to netapatumo dėka kuriantys *savo tapatybę*. Tad toji (ne)tapatybės problematika tampa aiškinimo ir / ar interpretacijos reikalaujančia ašimi.

Konceptualizuojant tapatybės sampratą pirmiausia dėmesys kreiptinas į asmens ir kolektyvo skirtį: asmeninė tapatybė apibrėžiama savybėmis, išskiriančiomis individą iš grupės, nulemiančiomis asmens unikalumą, jo atskyrimą nuo kolektyvo. Kolektyvinė tapatybė apibrėžiama savybėmis, kurios charakterizuoja asmenį kaip grupės narį, taip šį asmenį atskirdamos nuo tai grupei nepriklausančių asmenų¹¹. Tad vienu (asmeninės tapatybės) atveju svarbiomis tampa skiriamosios nuo *kito*, o kitu (kolektyvinės tapatybės) – jungiamosios su *kitu* savybės. Ir viena, ir kita reiškiasi ženklais ir įženklinimu-pasakojimu bei šio pasakojimo suvokimu, o jas jungiančia grandimi tampa tęstinumo (angl. *continuity*) – savosios būties tęstinumo erdvėje ir laike suvokimo – samprata. Individo tęstinumas – tai jo tapatybės dalis ir tai, kas tampa reikšminga bendruomenei, kurioje jis gyvena¹². *Aš* yra reiškinys, kuriame susijungia visi per gyvenimą nutikę įvykiai ir patirtys, visos *man* nutikusios istorijos. O jo formavimas ir atpažinimas, kaip minėta, vyksta per įženklinimą-pasakojimą.

Pastaroji idėja buvo artikuliuota XX amžiaus filosofijoje – mintimi apie *Homo Narrans* – žmogų kaip pasakojančią (vienintelę gebančią pasakoti) istorijas būtybę¹³. Pasakodama ir įformindama prisiminimus ši būtybė reflektuoja savo patirtis. Be to, pagal Walterį R. Fischerį, kuris pasiūlė *Homo Narrans* sąvoką, į istorijų apie save pasakojimą įtraukiami ir kiti asmenys, tad vieno asmens papasakota gyvenimo istorija

¹¹ Constantine Sedikides, Tim Wildschut, Lowell Gaertner, Clay Routledge, Jamie Arndt, „Nostalgia as Enabler of Self Continuity“, *Self – continuity: Individual and collective perspectives*, New York: Psychology Press, 1970, p. 227.

¹² Norman N. Holland, „Unity Identity Text Self“, *PMLA*, Vol. 90, No. 5, October, 1975. Prieiga internetu: https://www.jstor.org/stable/461467?readnow=1&refreqid=excelsior%3A6642b7c54ffdc515682c7ff8bc599e07&seq=1#page_scan_tab_contents [žiūrėta 2019 08 29].

¹³ Jūratė Baranova, *Filosofija ir literatūra: priešpriešos, paralelės, sankirtos*, Vilnius: Tyto alba, 2006, p. 401.

gali būti kitų asmenų istorijų fragmentu¹⁴. Todėl toks pasakojimas visuomet derina skirtingus *aš vs kitas* problemos aspektus bei sieja asmeninės tapatybės klausimą „Kas aš esu?“ su naratyvumo problematika¹⁵.

Asmeninės tapatybės ir naratyvumo problematiką nagrinėjo Paulis Ricoeuras, grindžiantis savo sprendimą Alasdair'e'o MacIntyre'o naratyvinės tapatybės koncepcija, kurioje tapatybė apibrėžiama kaip atsirandanti pasakojime, apimančiame vieno žmogaus gyvenimo istoriją – nuo gimimo iki mirties¹⁶. Išgyventi savo gyvenimą kaip naratyvą reiškia sugebėti išsakyti tai, kas tau nutiko, atkurti charakterio visetą per naratyvo visetą. Ir tas visetas nėra savaiminė duotybė – žmogus jo ieško kurdamas pasakojimus apie save¹⁷. Tad asmeninė tapatybė yra skirtingų pasakojimų ir naratyvų (įvairių pasakojimo modelių) konstravimo rezultatas. Ir, kaip teigia Ricoeuras, tapatybės konstravimui nepaprastai svarbi tampa įsiužetinimo (angl. *emplotment*) sąvoka. Įsiužetinimo veiksmu paskiros gyvenimo akimirkos yra sujungiamos ((re)konfigūruojamos) į (nebūtinai darnią) pasakojimo visumą¹⁸. Įsiužetinimas žymi artimą ir būtiną ryšį tarp pasakojimų, kuriuos mes pasakojame apie save, ir žmogiškosios patirties visumos, iš kurios tie pasakojimai kildinami ir į kurią sugrįžta¹⁹.

Naratyvinės tapatybės konstravimas apima tris etapus. Pirmajame pre-figūracijos etape apibrėžiama individo buvimo pasaulyje patirtis be aiškios formos ar figūros. Antrasis etapas – konfigūracija – tai patirtų gyvenimo akimirkų atranka ir jų jungimas į vientisą pasakojimą. Paskutinis etapas – noetinis skaitymo veiksmas – kai pasakojimu sukongūruota patirtis (*aš*) tampa prieinama *kitam*. Įsiužetintą, vientisą pasakojimą Ricouras skiria į dar dvi formas: istorinį (angl. *history*) ir pramanytą (angl. *fiction*) pasakojimą. Istorija kaip tekstas pasitelkia literatūrinės priemonės (metaforą, metonimiją, ironiją ir kt.), kad iškomunikuotų nebesantį pasaulį, likusį tik archyvuose

¹⁴ Walter R. Fischer, „Narration as Human Communication Paradigm: The Case of Public Moral Argument“, *Communications Monographs*, Vol. 51, 1984, p. 1–22.

¹⁵ Baranova, 2006, p. 401.

¹⁶ Ibid., p. 402.

¹⁷ Ibid., p. 402.

¹⁸ Patrick Crowley, „Paul Ricoeur: the Concept of Narrative Identity, The Trace of Autobiography“, *Paragraph*, Vol. 26, Vol. 3, 2003, p. 2.

¹⁹ Henry Venema, „Paul Ricoeur on Refigurative Reading and Narrative Identity“, *Symposium*, IV, 2, 2000, p. 241.

ar rašytiniuose liudijimuose²⁰. Kitaip nei kiti²¹, Ricoueras sieja asmens tapatybės klausimą su grožine literatūra ir jos atveriamomis vaizduotės variacijomis²². Jo mintis sinonimizuoja pramano ir romano sąvokas. Nevaržomi faktografijos, romanų tekstai gali papasakoti apie praeitį – atvaizduoti tai, kas praeityje *galėjo būti*. Ricoueras tai vadina *kvazi – praeitimi*, kuri perleista per *kito* (skaitytojo) vaizduotę, atveria naujus būdus tą praeitį suvokti. Dviejų plotmių – to, kas buvo (*istorija*), ir to, kas galėjo būti (*pramanas*) – persiklojimas tampa naratyvinės tapatybės konstravimo pagrindu. O pasakojimo / naratyvo kaip *aš* konstravimo atspirties tašku tampa asmeninė atmintis. Tai – privati terpė, susijusi su asmens vidujybe: atsimindamas kažkokį gyvenimo fragmentą, asmuo atsimena pats save. Tačiau kol šie prisiminimai nėra įforminami, jie negali būti perduoti *kitam*. Atmintyje glūdi asmeninė praeitis ir būtent atmintis užtikrina tęstinumą, judėjimą nuo dabarties iki tolimų vaikystės prisiminimų²³. Ne visi prisiminimai yra reikšmingi, tačiau atmintis geba juos atrinkti, vis sugrįždama į praeitį ir nesuardydama šio tęstinumo. O pasakojimas tampa ta vieta, kurioje paskiri prisiminimai sujungiami ir artikuluojami.

Kad asmeninę tapatybę reflektuojantis pasakojimas taptų suprantamas *kitam* – būtina kultūros tarpininkystė. Ricoeuras sutelkia dėmesį į simbolinių kultūros resursų, kuriuos naudodamas *aš* konstruoja savo tapatybę, aiškinimą. Kaip jau buvo minėta, tapatybė nėra įgimta, paveldėta ar kitaip perimta, nėra savaiminė duotybė. Ji konstruojama kuriant pasakojimą apie save ir į šį konstravimo procesą įtraukiami įvairūs kultūros ženklai ir tekstai. Jie skaitomi tiek tapatybę konstruojant (t. y. kuriant pasakojimą), tiek įformintu pavidalu ją „rodant“ *kitam*. O šis skaitymas, savo ruožtu, susijęs su kolektyvine kultūrine atmintimi²⁴.

Kultūrinės atminties samprata tampa priešingybe Ricoeuro asmeninės atminties apibrėžimui – jei asmeninė atmintis yra nedaloma, neperduodama ir nukreipta į subjektą, kultūrinė atmintis, atvirkščiai, tarpusavyje susieja atmintį, kultūrą ir grupę. Asmeninė atmintis – vidujybės, o kolektyvinė – „išorybės“ problema. Tačiau abi yra

²⁰ Ibid., p. 2.

²¹ Mintyje turimi Charlesas Tayloras ir Alasdairas MacIntyre'as. Jų naratyvinės tapatybės samprata neapima grožinės literatūros tekstų.

²² Baranova, 2006, p. 402.

²³ Paul Ricouer, *Memory, History, Forgetting*, University of Chicago Press, 2004, p. 96.

²⁴ Jurijus Lotmanas, „Atmintis kultūrologijos požiūriu“, *Kultūros semiotika*, sudarė Arūnas Sverdiolas, iš rusų kalbos vertė Donata Mitaitė, Vilnius: Baltos lankos, 2004, p. 295.

vienodai svarbios (ir asmens, ir teksto) tapatybės raiškai ir artikuliacijai. Kultūrinė atmintis apibrėžiama kaip žinių saugykla, kuria remdamasi grupė asmenų formuoja savo tapatumą, t. y. identifikuoja save iš pozityviosios perspektyvos („Mes esame tai“) arba iš negatyviosios („Tai mūsų priešingybė“)²⁵. Šios „žinios“ – tai kultūriniai dariniai – paminklai, ritualai, tekstai. Kultūros erdvėje, kuri, Lotmano semiotikos požiūriu, yra bendros atminties erdvės sinonimas, tam tikri tekstai gali išlikti ir būti aktualizuoti²⁶. Kultūrinė atmintis veikia kaip kūrybinis mechanizmas – joje tai, kas praėjo, yra išlaikoma kaip tebesitęsiantis dalykas²⁷, laikui bėgant ji nekinta, nes turi ją fiksuojančias atminties figūras – lemtingus praeities įvykius, užfiksuotus kultūriniais dariniais. Janas ir Aleida Assman kultūrinės atminties sampratą apibrėžia kaip tam tikros visuomenės, tam tikru laikmečiu vis iš naujo panaudojamų tekstų, įvaizdžių ir ritualų darinį. Jų *kultivacija*²⁸ padeda išlaikyti ir perteikti vienos ar kitos visuomenės savivaizdį (angl. *self image*²⁹).³⁰ Įvairūs skirtingų visuomenių kultūros atminties dariniai – pvz., kanonizuoti šventraščio tekstai, architektūriniai paminklai, ritualinės apeigos ir kt. – skirtingais būdais įprasmina praeitį ir formuoja ne vienodas „atminties figūras“.

Kultūrinė atmintis (iš)saugo kolektyvinius pasakojimus, formuojančius vieną ar kitą tekstų korpusą. Iš tokio tekstinio tinklo kiekvienas individas sukonstruoja savą pasakojimą, taip artikuliuodamas savo ryšį su bendruomene³¹. Tad sukonstruotas pasakojimas tampa asmeninės tapatybės raiškos priemone ir kolektyvinės tapatybės dalimi. Jungiant praeities įvykius į vientisą pasakojimą, tiek bendruomenė (jei tai

²⁵ Jan Assman, John Czaplicka, „Collective Memory and Cultural Identity“, *New German Critique*, No. 65, 1995, p. 129.

²⁶ Lotmanas, 2004, p. 295.

²⁷ Venema, 2000, p. 297.

²⁸ Terminas *kultivacija* Jano ir Aleida Assman mintyje – tai tam tikros su kultūrine atmintimi siejamos praktikos. Jie skiria tris kultivavimo lygmenis: teksto kultivavimas (aprašymas), reikšmės kultivavimas (paaiškinimai, egzegzė, hermeneutika ir kt.) ir tarpininkystė (teksto *išvertimas* naujam gyvenimui, pasitelkiant švietimą, auklėjimą ir kt.)

²⁹ Čia vartojamas imagologijos teorijos pasiūlytas termino *self image* vertimas į lietuvių kalbą (Žr. Laura Laurušaitė, „Imagologija kaip instrumentas (e)migracinio identiteto specifikai tirti, *Colloquia*, Nr. 32, prieiga internetu: http://www.ilti.lt/failai/Colloquia32_spaudai_117-136.pdf, [žiūrėta: 2020 06 05].

³⁰ Assman, 1995, p. 132.

³¹ Henry Venema, „Paul Ricouer on Refigurative Reading and Narrative Identity“, *Symposium*, IV, 2, 2000, p. 240.

kolektyvinis pasakojimas), tiek paskiri individai (jei tai asmeninis pasakojimas) sukuria gyvenimo liudijimą, tokiu būdu palikdami savo būties pėdsaką pasaulyje³². Naratyvinės tapatybės konstravimas prasideda nuo kultūrinę atmintį sudarančių simbolinių kultūros resursų³³ pažinimo. Ir nauji pasakojimai, reflektuojantys tapatybę, atsiranda ne tik dabartyje, bet ir praeityje: nors laikui bėgant kinta ir kultūrinių tekstų aktualumas, laikinai užmirštieji niekur nedingsta – jie laukia, kol atmintis juos „apšvies“, t. y. aktualizuos³⁴. Lotmanas kalba apie tekstus, kurie veikia kaip kultūrinės atminties dalis, kaip „generatoriai“ – ne tik padeda iššifruoti ir suprasti naujai parašytus tekstus, bet ir juos kuria³⁵. Tai, ko tekstas (ne)atrenka, kokius tekstus jis paverčia „generatoriais“, steigia, ką galima vadinti teksto atmintimi ir kas vadintina teksto tapatybe.

Kaip kad asmeninės tapatybės, tekstinės tapatybės atveju svarbi „individualumo“ ir „bendrumo“ skirtis: pavienio teksto tapatybė apibrėžiama savybėmis, išskiriančiomis tekstą iš grupės, nulemiančiomis teksto unikalumą, o kolektyvinė – savybėmis, kurios charakterizuoja tekstą kaip tam tikros tekstų grupės narį. Kalboje apie žodinius tekstus atveju ta grupė apibrėžiama 1) kalba (Pamuko atveju tai – turkų kalbos ir literatūros laukas) ir 2) architektu, kaip tekstų grupe, į kurią save „įrašo“ pavienis tekstas³⁶.

Kalba ir turkų kultūros ženklais / tekštais Pamuko tekstas steigia kolektyvinę turkiškos kultūros teksto tapatybę, bet kitų kultūrų fragmentų įterpimu ją kvestionuoja ir savitai individualizuoja. Keldamas asmeninės (veikėjo) tapatybės klausimą, Pamuko tekstas paverčia „generatoriais“ ne tik Osmanų imperijos ar šiuolaikinės Turkijos respublikos ženklus ir tekstus, bet ir Vakarų literatūros tekstus, tad konstruoja savo tapatybę, kurdamas dialogą su skirtingų kultūrų atmintimis.

³² Ibid., p. 240.

³³ Ibid., p. 241, cituota iš Paul Ricoeur, *Time and Narrative*, Vol. 1., Chicago: The University of Chicago Press, 1984, p. 54.

³⁴ Lotmanas, 2004, p. 297.

³⁵ Ibid., p. 298.

³⁶ Genette'o transtekstualumo teorijoje architektualumas – tai teksto ryšiai, leidžiantys priskirti tekstą skirtingiems diskurso tipams ir yra artikuliuoti paratekstu, kaip antraštė ar paantraštė, pridėta prie teksto pavadinimo knygos viršelyje (pvz., *Romanas, Novelė, Esė, Eilėraščiai*). Šis ryšys gali būti ir neartikuliuotas dėl kelių priežasčių – stengiamasi išvengti akivaizdaus fakto arba, atvirkščiai, tokiu būdu atmetama bet kokia galima teksto klasifikacija. Tačiau bet koku atveju tekstas savaime neturi savęs priskirti konkrečiam žanrui, tai turi padaryti skaitytojas ar kritikas.

Rodydamas prozinį pasakojimą apie turko Mevliuto asmeninės steigties kelionę, tekstas įrašo save į tam tikro architektsto (*nuotykių romano*) lauką, bet pasakojimo ypatumais šią architektstinę tapatybę kvestionuoja, individualizuoja ir keičia. Šie pavienio teksto įforminimo, architektstinių ir kitų bendrų konvencijų keitimo / ardymo būdai ir šių būdų ypatumai atskleidžia tekstą individualizuojančių keitimų / ardymų poveikį tiek asmeninės *teksto*, tiek *veikėjo*, tiek *skaitytojo* tapatybės steigčiai.

Kaip buvo minėta, Ricoeuro naratyvinės tapatybės koncepcijoje itin reikšmingas tampa skaitymo veiksmas. Tapatybės konstravime įsiužetinimo veiksmu įreikšminama patirtis tampa rodoma ir pažini *kitam*. Ricoeuras skiria du dalykus – *savęs matymą* (angl. *seeing oneself*) ir *buvimą savimi* (angl. *being oneself*). Ir skaitymo procese *savęs matymas* tampa *buvimu savimi* – tokiu, kokį implikuoja pats tekstas. Tad skaitymas atveria dar vieną – skaitytojo tapatybės – plotmę. Skaitant literatūros tekstą konstruojama ir verifikuojama skaitytojo tapatybė, besiformuojanti konstruojant tekstu grindžiamą suvokimą, mat skaitymas – tai įsiužetinimas to, kas glūdi paskiro teksto atmintyje, susijusioje su kolektyvine atmintimi.

Tad analitinės darbo dalies užduotimi taps skaitytojo tapatybės steigtį rodantis Pamuko teksto atminties ir jo santykio su kolektyvine atmintimi įsiužetinimas, bandant atskleisti, kaip veikėjas ir tekstas steigia savo tapatybę. Be šioje dalyje aiškintų konceptualiai reikšmingų sampratų, šis įsiužetinimas pareikalaus jau vartotų Gérard'o Genette'o transtekstualumo koncepcijos sampratų, nes būtent Genette'o sukurtas tarptekstinių santykių modelis, kuriame reflektuojamos svarbios šiam darbui *ribų* ir tekstinio *kito* problemos, leidžia korektiškai „įsiužetinti“ analizei rūpimas problemas.

2. „IŠORINIAI“ RIBOŽENKLIAI: ARCHITEKSTUALUMO IR PARATEKSTUALUMO RYŠIAI

Gérardo Genette'o transtekstualumo, t. y. tarptekstinių ryšių, modelyje architekstualumu laikomas teksto santykis su skirtingais architekstais (diskurso modeliais, žanrais, režimais ir pan.), teksto ryšys su viena ar kita grupe tekstų, susijusių bendromis kūrimo ir / ar suvokimo konvencijomis. Paulis Ricoeuras šias konvencijas pirmiausia sieja su kūrimu, jas vadindamas „techninėmis taisyklėmis“ eilėraščiui, pasakojimui ar esė kurti. *Interpretacijos teorijoje* jis rašo: „Literatūros žanrais vadinamos generatyvinės priemonės yra jų gamybą reguliuojančios techninės taisyklės. O kūrinio stilius – ne kas kita, kaip individuali konkreto produkto ar dirbinio konfigūracija“³⁷. Genette'as, savo ruožtu, aptaria ir kūrimo, ir suvokimo polius, bet ypatingą dėmesį kreipia į šiam darbui itin svarbų jau parašyto teksto suvokimo klausimą, į būdus, kuriais architekstas gali būti žymimas ir identifikuojamas. Jis kalba apie tai, kad ryšys gali būti artikuliuotas (kai atvirai žymima žanrinė priklausomybė – pvz., romanas, poema ir kt.) ir neartikuliuotas. Artikuliavimas įprastai atliekamas žanrą žyminčiais paratekstais³⁸. Bet net tada, kai architekstas nėra pažymėtas, skaitytojo sąmonė – nesvarbu sąmoningai ar ne – tekstą sieja su vienokiu ar kitokiu architekstu. Teksto generuojamos skaitymo strategijos aprėpia ryšius skirtingiems žanrams būdingomis konvencijomis ir su idėjomis, kurias šios konvencijos implikuoja. Šių konvencijų ir idėjų aktualizavimas skaitymo metu leidžia matyti, kaip tekstas konstruoja savo žanrinę tapatybę.

Tos keistos mano mintys sukuria sudėtingą žanrinių ryšių tinklą, fiksuoja tuos ryšius skirtingais būdais ir aktyvuoja konvencijas bei idėjas, kurių analizė leidžia suvokti architekstinę tapatybės konfigūraciją. Pirmia, tekstas atvirai įvardija architekstą paratekstu-paantrašte – *romanas*. Tad žanras yra apibūdinamas bendriausiu įmanomu pavaldumu – paratekstas fiksuoja, kad skaitytojui pristatomas nemenkos apimties

³⁷ Paul Ricoeur, *Interpretacijos teorija*, iš anglų kalbos vertė Gintautė Lidžiuvienė. Vilnius: Baltos lankos, 2000, p. 44.

³⁸ Paratekstualumo terminu nusakomas teksto ryšys su jo dalimi, t. y. viso kūrinio ar dalies pavadinimu, pratarme, pabaigos žodžiu, įžanga, antrašte, epigrafais, iliustracijomis, viršeliais ir t. t. Paratekstinius elementus Genette'as laiko teksto *slenksčio* ženklais, kurie padeda kontroliuoti teksto recepciją. Jis juos skiria į dar dvi grupes – peritekstus (vidinėje teksto struktūroje esančios dalys) ir epitekstus (už teksto ribų egzistuojantys tekstai – pranešimai spaudoje, interviu, laiškai).

pasakojamosios prozos tekstas, kuriame sukurtas pramano pasaulis. Bet romanų būna visokių ir kitais paratekstais (peritekstais) šis romanas eksplikuoja, kaip konkretizuojamos jo architektinės apybrėžos, kokios konvencijos ir idėjos tampa potencialiai reikšmingomis. Paratekstiniai šio romano pradžios elementai originaliame romano variante yra išdėstomi tokia tvarka:

- 1) Viršelis;
- 2) Priešlapis su papildytu romano pavadinimu;
- 3) Atskiras lapas su dedikacija ir trimis epigrafais;
- 4) Giminės medis;
- 5) Turinio lapai.

Pabaigoje pasakojimas užbaigiamas 1) įvykių chronologijos sąrašu ir 2) asmenvardžių rodykle. Nė vienas jų netikslina žanrinių lūkesčių (išskyrus jau minėtą paantraštę *romanas*) ir nė vienas atvirai nepasako, kokią romano formą siūloma pamatyti skaitytojui. Bet pats paratekstų įforminimas leidžia tuos lūkesčius konkretizuoti. Pirmas jų konkretizavimo judesys atliekamas vizualiomis knygos sudedamosiomis dalimis – viršeliu, giminės medžiu ir turinio lapais.

2.1. Viršelis-peritekstas kaip pasakojimo (tapatybės) žemėlapis

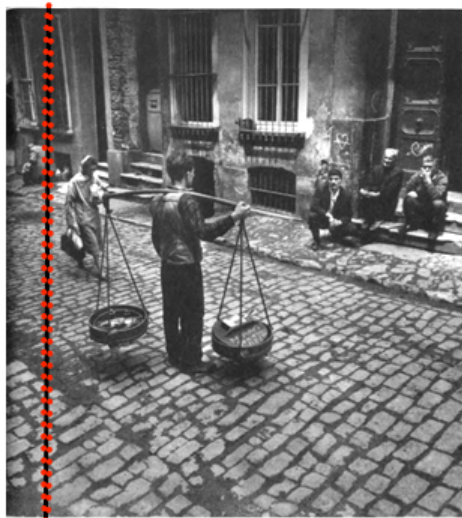
Pirmasis architektinio patikslinimo veiksnys atsiranda dar pasakojimui neprasidėjus, iki paantraštės *romanas* pateikimo, viršelyje.

Romano viršelyje derinami trys skirtingi elementai: 1) istorinė-dokumentinė nuotrauka, 2) įvairių spalvų užrašai ir 3) romano pavadinimas, žymimas „kalbos balionu“, verčiančiu prisiminti komiksus (3 pav.).

Viršelio riba

Romano *Tos keistos mano mintys viršelis* →

Originali nuotrauka, autorius Ara Güler-*Stambulo akis* ↓



3 pav. Originali nuotrauka ir romano viršelis

Žinomo fotografo, Stambulo vaizdų dokumentininko Ara Gülero, pravardžiuojamo *Stambulo akimi*, nuotrauka nurodo į pasakojimo istoriškumą. Ji fiksuoja akimirką iš Stambulo gatvės gyvenimo ir gretina dvi pozicijas – statika vs dinamika: rodo gatvės pardavėją, stabtelėjusį pasišnekėti su trimis vyrais. Šią statikos vs dinamikos priešpriešą dar kartą pabrėžia pro šalį einanti moteris, kurios žvilgsnis nudelbtas žemyn: nors jos ir gatvės pardavėjo judėjimo trajektorijos kertasi, ji „išbraukiama“ iš jo interesų lauko, tampa egzistuojančiu, bet jam nebesvarbiu fonu. O jis – su ant pečių uždėtais masyviais naščiais ant kurių prikabinti bidonai, leidžiantys jį identifikuoti kaip gatvės prekeivį – atsiduria nuotraukos centre. Iš visų keturių vyrų, fiksuojamų šiame kadre, – tik jis vienas stovi atsukęs nugarą į objektyvą, tad tik jis – beveidis.

Reprodukuojama viršelyje, istorinė nuotrauka yra sumažinama – pakeičiama ir priderinama prie knygos formato. Šis pakeitimas akcentuoja centrinę gatvės prekeivio padėtį ir „beveidiškumo“ problemos reikšmę, nes originalioje nuotraukoje yra dar vienas žmogus, sėdintis nugara į objektyvą, – į viršelio erdvę jis nepatenka. Gatvės prekeivis lieka vienintele ir centrine „beveide“ figūra. Nuotraukos pakeitimai tampa vizualiuoju pasakymu: pasakojimo istoriškumo laipsnis bus sumažintas, bet jis išliks; jo centre bus gatvės pardavėjas, kurio veidas – paslėptas, o jo tapatybė pačioje pradžioje

ribojama jam priskiriama socialine funkcija ir padėti sociume. Šis vizualus pasakymas kviečia skaitytoją atskleisti kitas centrinės figūros tapatybės puses.

Kitais vizualiais viršelio pasakymais-komentarais, kurie dar kartą kvestionuoja istoriškumą, tampa įvairių spalvų užrašai, derinami prie grindinio ir pastato sienų reljefo (4 pav.).



4 pav. Romano viršelio elementai

Atidžiau įsižiūrėjus, užrašai ant sienų iš dalies atkartoja originalioje nuotraukoje taip pat ant sienų fiksuojamas „tepliones“ – dvi strėlių pervertas širdeles. Tad „antriniai“ užrašai susilieja su „originaliais“ ant sienų esančiais piešiniais ir tai, kad jie yra ne originalios nuotraukos dalis, pastebima tik palyginus ją su viršeliu.

Didžioji dalis šių užrašų – romano skyrių pavadinimai ir / ar jų paantraštės: *Mevliutas ir Rajicha* (1a)³⁹ / *Pagrobti merginą – sunki užduotis*⁴⁰ (1b) (I dalies skyriaus pavadinimas; III dalis, 19-to skyriaus pavadinimas (p. 224)), *Namai* (2) (III dalis, 2-o

³⁹ Nuotraukoje nurodytas skaičius prie užrašo.

⁴⁰ Orhan Pamuk, *Tos keistos mano mintys*, iš turkų k. vertė Justina Pilkauskaitė-Kariniauskienė. Vilnius: Tyto alba, 2017, p. 13. Toliau cituojant skliausteliuose bus nurodomas puslapio numeris.

skyriaus pavadinimas (p. 59)); V dalis, 16-to skyriaus pavadinimas (p. 585)), *Dukros neparduodu* (3) (III dalis, 12-to skyriaus paantraštė (p. 160)), *Žemvaldys be nuosavybės dokumentų* (4) (III dalis, 13-to skyriaus paantraštė (p. 168)), *Kaip rašomas meilės laiškas?*⁴¹ (5) (III dalis, 16-to skyriaus pavadinimas (p. 198)), „*Binbom*“ *užkandinė* (6) (IV dalis, 16-to skyriaus pavadinimas (p. 395)), *Širdies valia ir žodžio valia* (7) (V dalis, 11-to skyriaus pavadinimas (p. 532)). Kiti užrašai žymi romano veikėjus *Samichq* (8) ir *Ferchadq* (9), tai, ką pardavinėjo Mevliutas – *jogurtq* (10), *SĖKME* (loteriją) (11) ir *bozq* (12). Tarp visų šių užrašų yra ir dar vienas, kuris nenurodo į konkrečią romano dalį ir nėra tiesiogiai siejamas su Mevliutu – *Meilė ir valia* (13).

Viršelyje fiksuojami užrašai išbarstomi chaotiškai, seką neigiančia tvarka. Visi jie pateikiami skirtingomis spalvomis, bet vienodu šriftu, išskyrus du – *Mevliutas ir Rajicha* ir *Namai*. Šie du skyriai romane pasikartoja, tad šriftas viršelyje tampa reikšmę kuriančia raiškos priemone. Viršelis vizualiai sudėlioja esminių klausimų žemėlapi (fiktyvumo ir istoriškumo santykį veikėjo bei teksto tapatybės paieškų kelyje), siūlo skaitytojui „įsiužetinti“ žemėlapi pasakojime ir padeda tai padaryti kitais knygos elementais – pirmiausia turinio lapu, kuriame fiksuojama skyrių tvarka. Šiame lape viršelyje išbarstyti užrašai sudėliojami kaip seka, nurodant kryptį, kuria konstruojamas gatvės prekeivio Mevliuto gyvenimo pasakojimas.

Trečioji viršelio plotmė – kalbos balionas, kuriuo įreminamas romano pavadinimas. Kitaip nei spalvoti užrašai, šis elementas nėra derinamas prie nuotraukoje fiksuojamų reljefų, jis akivaizdžiai nėra natūrali šios erdvės dalis. Jis įveikia nuotraukos ribą, taip sujungdamas nuotraukos žymimą istoriškumą su komikso pramanu. Būdu, kuris pasirenkamas romano pavadinimui žymėti, komiksuose įprastai fiksuojama veikėjų tiesioginė kalba, jų replikos. Tad viršelis rodo pavadinimą kaip nugara atsisukusios gatvės prekeivio figūros išstartą frazę, kurią jis sako sava turkų kalba.

Ši frazė-pavadinimas yra ne kas kita kaip anglų romantiko Wordswortho autobiografinės poemos *The Prelude, or Growth of a Poet's Mind* citata. Tad šioji viršelio plotmė papildoma vizualiai reprezentuojamą pasakymą: 1) dar labiau išbalansuoja istoriškumo vs pramano opoziciją, 2) pabrėžia savo vs svetimo opoziciją, 3) „priskiria“ kalbančiojo subjekto funkciją gatvės prekeiviui, nepaisant to, kad jo tiesioginės kalbos pačiame romane negirdime. Mevliuto gyvenimo istorija romane pasakojama iš kelių

⁴¹ Pastaba dėl vertimo: Lietuviškame vertime ši frazė išversta kaip teiginys, romano originale – tai klausimas: *Aşk Mektubu Nasıl Yazılır?*.

perspektyvų, bet jam suteikiamas balsas knygos pradžioje ir jos pabaigoje. Pradžioje tai daroma vizualiai per nuorodą į komikso (ar grafinio romano) konvencijas. O pabaigoje – įprastu būdu, kai pasakojimas pabaigiamas Mevliuto fraze – „Šiame pasaulyje labiausiai mylėjau Rajichą!⁴²“ (turk. *Bu âlemde en çok Rayiha sevdim!*⁴³) (p. 638, pataisytas vertimas – mano).

Pabaigos replikoje skamba labai svarbus su tapatybės problematika sietinas žodis *âlem* (liet. pasaulis). Šiuolaikinėje kasdienėje turkų kalboje įprastai naudojamas žodis *dünya*, taip pat reiškiantis *pasaulį*, bet Mevliutas vartoja kitą, kildinamą iš arabų kalbos ir dažnai vartotą iki kalbos reformos⁴⁴. Tad, viena vertus, žodis fiksuoja Mevliuto kaip tradicinio turko tapatybės šaknis. Kita vertus, pirmoji jam vizualiai priskiriama romano replika-pavadinimas kvestionuoja vienos krypties kelią, rodo, kad toji gilią šaknis turinti tapatybė perkeičiama Europos literatūros įtaka, kad savoji tapatybė kuriama ir koreguojama per *kitą*. Tad Wordswortho citata šiame kontekste tampa signifikantu, kuriam priskiriamas ne tas signifikatas (Mevliuto gyvenimo pasakojimas).

Ši vizuali replika kartu „pasako“, kad ypatingą vaidmenį tapatybės steigtįje atlieka vizuali dimensija, o romanas pasakoja ne vien „žodžiu“, bet ir grafiniais-vizualiais ženklais.

Trečia vertus, šiame tapatybės steigties procese ypatingą reikšmę turi romano pavadinimu cituojamas tekstas – tiek jo paties pavadinimas, tiek kelių laikų jungties erdvėje konceptas. Žodis *preliudas* reiškia įžangą, įvadinį fragmentą, pjesę ar tekstą. Potencialiai preliudas suponuoja pratęsimą. Šiuo pratėsimu paties Wordswortho atveju turėjo tapti kita poema *Atsiskyrelis* (angl. *The Recluse*), o Pamuko atveju tampa „turkiškasis“ romanas. Čia kyla klausimas – ką pratęsia Pamuko tekstas? Wordswortho kalbą apie „laiko vietas“ (angl. *spots of time*), fiksuojamas skirtingose jo *Preliudo*

⁴² Pastaba dėl vertimo: lietuviškas vertimas skamba taip: *Labiausiai mylėjau Rajichą!* (Žr. Orhan Pamuk, *Tos keistos mano mintys*, Vilnius: Tyto alba, p. 638). Čia svarbi ir vietos reikšmė, ir pats žodis *pasaulis*, kurių lietuviškame vertime nelieka.

⁴³ Orhan Pamuk, *Kafamda bir Tuhaflik*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014, p. 466.

⁴⁴ Pati svarbiausia reforma, dar vadinama Kalbos revoliucija, įvykdyta 1928 metais. Arabiškas alfabetas, turkų naudotas nuo pat islamo priėmimo (XI a.), pakeistas lotynišku. Šios reformos tikslas buvo sumažinti neraštingumo lygį šalyje, supaprastinti užsienio kalbų mokymosi procesą, o svarbiausia – nukirsti bet kokius būsimų kartų saitus nuo Osmanų imperijos praeities. Mustafa Kemalio Atatürko tikslas buvo išgryninti turkų kalbą, atsikratant skolinių iš arabų ir persų kalbų. Tuometinė Turkijos valdžia suvokė naujos visuomenės sukūrimą per lingvistinį aspektą.

knygose ir 11 knygoje apibūdinamas kaip „vaizduotės jėgos apreiškimai“ (angl. *visitings of imaginative power*)⁴⁵. Tai vietos, kuriose „saugomas“ laikas, kurios pažadina praeitį ir vaizduotę. Wordswortho poema vaizduoja poeto steigimą XVIII a. pab.–XIX a. pr. minties pokyčių fone, rodo mąstymo modelius, kurie veikė jo raidą skirtingais kelio etapais. Šiuos etapus ir veikėjo-poeto (savęs paties) sielos būsenas jis reflektuoja per gamtos vaizdinius, sujungdamas kelis peizažus-„nuotraukas“. Jis rodo, kad skirtingais gyvenimo etapais žmogaus žvilgsnis į tą patį daiktą leidžia jam pastebėti skirtingas detales. Ir dalis detalių tebeegzistuoja tik senose „nuotraukose“ – jos gali būti atkurtos atminties ar vaizduotės jėga, o kita dalis atsiranda laikui bėgant. Wordsworthas, kuris apibūdino poeziją kaip „ryškių praeities momentų prisiminimą ramybės būsenoje“⁴⁶, įerdvina prisiminimus ir laiką. Šią (praeities) laiko įerdvinimo veiklą pratęsia skirtingas plotmes derinantis Pamuko knygos viršelis, kiti romano paratekstai ir jų santykis su žodiniu pasakojimu.

2.2. Peritekstinis giminės medis kaip romano pasaulio figūrų santykių žemėlapis

Dar viena vizualia pasakojimo priemone tampa brolių Hasano Aktašo ir Mustafos Karatašo giminės medis (5 pav.) ir Mevliuto žmonos Rajichos giminės medžio fragmentas. Šiame medyje surašyti visi su Mevliutu šeiminių ir / ar kraujo ryšiais siejami veikėjai ir grafiškai atvaizduojamas šios šeimos gyvenimas – veikėjų gimimo, mirties metai. Pateiktoje schemoje pirmiausiai skiriami vyrai ir moterys, kas laikytina nuoroda į senąjį patriarchalinį, bet iki šių dienų gajų Turkijos visuomenės modelį.

Genealoginiai ryšiai giminės medyje fiksuojami tik nuo tų narių, kurie atvyksta į Stambulą, kas nurodo į erdvės reikšmę romano pasaulio ir šeimos istorijos pradžiai. Mevliuto seserys, nors yra gyvos ir epizoduose paminimos kaip tokios, giminės medyje

⁴⁵ A. W. Thomson, „Wordsworth’s Spots of Time“, *Ariel. A Review of International English Literature* Vol. 1 No. 2 (1970), p. 23–30. Prieiga internetu:

<https://journalhosting.ualgary.ca/index.php/ariel/issue/view/2280> [žiūrėta: 2020 06 02].

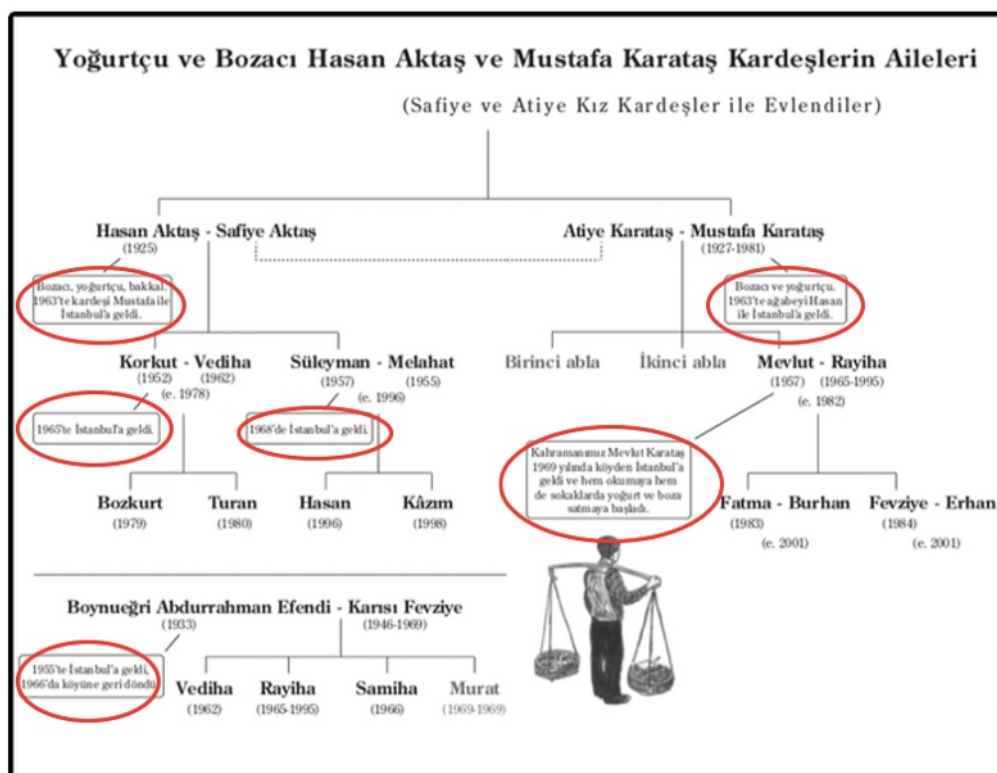
⁴⁶ Жг. Уильям Вордсворт «Прелюдия, или Становление сознания поэта». Вступление Елены Халтрин-Халтуринной, *Иностранная литература* vol. 3, 2011. Prieiga internetu:

<https://magazines.gorky.media/inostran/2011/3/prelyudiya-ili-stanovlenie-soznaniya-poeta.html>

[žiūrėta: 2020 06 02].

įvardijamos tik kaip *pirmoji sesuo, antroji sesuo*, kas liudija, kad į minėtą romano pasaulį įtraukiami tik tie, kas nors kartą buvo Stambulo erdvėje.

Jogurto ir bozos pardavėjų brolių Chasano Aktašo ir Mustafos Karatašo šeimos
(vedė dvi seseris - Safiję ir Atiję)



5 pav. Giminės medis

Prie giminės vyrų Hasano Aktašo, Mustafa Karatašo, Korkuto, Suleimano ir Mevliuto yra pateikiama papildoma informacija⁴⁷ – metai, kada, ir tikslas, kodėl jie atvyksta į Stambulą. Prie Hasano (Korkuto ir Suleimano tėvo) ir Mustafos (Mevliuto tėvo) nurodoma ir tai, kad į Stambulą jie atvyko tuo pačiu metu ir kartu (*su broliu Mustafa / su broliu Hasanu*), bei jų „pareigos“ – bozos ir jogurto pardavėjai. Hasano atveju papildomai nurodoma, kad šis yra bakalėjininkas⁴⁸, tad žymima tam tikra socialinė skirtis tarp dviejų brolių – vienam Stambule pasisekė įkurti savo krautuvej, o kitas taip ir liko prekiauti gatvėse iki mirties. Tas pats pasakytina apie Kuprių

⁴⁷ 5 pav. apibraukta raudonai.

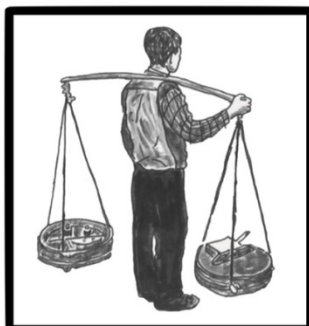
⁴⁸ Pastaba dėl vertimo: lietuviškame vertime tai nenurodoma.

Abdurachmaną (Rajichos tėvą) – jo informacijos kortelėje parašyta atvykimo į ir išvykimo iš Stambulo data, kas liudytų jo negebėjimą pritapti naujoje erdvėje. Prie Mevliuto pusbrolių Korkuto ir Suleimano parašyta tik jų atvykimo į Stambulą data.

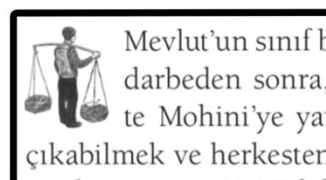
Informatyviausia yra Mevliuto lentelė – čia įvardijama „beveidė“ centrinio šio pasaulio veikėjo figūra: tai Mevliutas – pagrindinis istorijos herojus, 1969 metais atvykęs iš kaimo į Stambulą (prie jo vienintelio nurodoma, iš kur jis atvyko), kur pradėjo mokytis ir gatvėse prekiauti jogurtu ir boza. Iš karto po kortele matomas tas pats gatvės pardavėjo siluetas nuo viršelio, tik ne fotografijos, o eskizo pavidalu (6 pav.).



Romano *Tos keistos mano mintys* viršelio fragmentas



Mevliuto Karatašo raiška giminės medyje



Mevliuto Karatašo raiška tekste (per pasakotoją)

6 pav. Vizualūs pagrindinio veikėjo raiškos variantai romane

Šios nuotraukos fragmentas iškerpamas ir, atsidūręs tekstinio pasakojimo erdvėje, vizualiai žymi Mevliuto mintis pasakotojo balsu, tokiu būdu jį išsiskirdamas iš kitų kalbėtojų. Tokia pasakotojo ikona atsiranda tik III, IV ir V dalyse, kur kalba visi veikėjai, jos nėra pavienių dienų įvykius fiksuojančiose dalyse (I, II, VI ir VII romano dalys). Per ją fiksuojama pasakotojo steigtis naujoje erdvėje – jis pasireiškia kaip matoma statiška, erdvinė, vizualiai įkūnyta figūra, kuomet kitose žodinio pasakojimo dalyse jis įgarsinamas per *kitą* (per kitų balsus). Taigi, Stambulo erdvė „išsakoma“ laike ir laiku bei kitų balsais, bet vizualios Mevliuto figūros vietos (vietos knygoje, tad vietos tiesiogine prasme), jo esaties rodymas, paverčia pačią Mevliuto figūrą romano „laiko vietomis“ – tomis, kuriose (kaip Wordswortho „laiko vietose“) susijungia praeitis ir dabartis, kurios pažymimos individo ir kolektyvo santykiu ir tampa tiesiogine jungtimi tarp viršelio, giminės medžio ir po jų besiplėtojančio žodinio pasakojimo. Ypatingu būdu įvedama pagrindinio veikėjo figūra (viršelyje bevardė, bet rodoma; per

reprezentuotos nuotraukos pokyčius viršelyje rodoma kaip kartu istorinė ir a-istorinė; per pavadinimą-citatą apibūdinama kaip turkiška ir a-turkiška; giminės medyje įvardijama vardu, suteikiant tapatybei reikalingą „veidą“; o prasidėjus žodiniam pasakojimui – slepiama po svetimais balsais) kelia veikėjo tapatybės klausimą ir nurodo atsakymų paieškos *principus*: „skaityti“ rodomą, matyti „skaitomą“, pamatyti, iš kokių sudedamųjų tekstas konstruoja ne tik veikėjo, bet ir savo tapatybę derindamas skirtingų laikų tekstų fragmentus ir „sekas“ knygos (pasaulio) erdvėje.

2.3.Pabaigos paratekstai kaip veiksmo žemėlapis

Žodinį knygos pasakojimą užbaigia du specifiniai (romano kaip žanro atžvilgiu) paratekstai – įvykių chronologija ir asmenvardžių rodyklė. Jie visai išsklibina teksto kaip romano viziją, nes įprastai yra aptinkami mokslinėje literatūroje.

Chronologijoje fiksuojami įvykiai datuojami 1954–2012 metais ir pateikiami išbalansuojant įvykių hierarchiją: vienodai svarbūs tampa ne tik istoriniai ir pramano įvykiai, bet ir vienu bei kitu mastas. Vienoje plotmėje surikiuojama tai, kad „1961 m. rugsėjo 17 d. – Buvusiam ministrui pirmininkui Adnanui Menderesui įvykdyta mirties bausmė“ (p. 639) ir tai, kad „1978 m. vasara – Mevliutas augina ūsus“ (p. 641). Chronologijos sąrašė taip pat atsiduria tiek Turkijoje, tiek pasaulyje nutikę tikri istoriniai įvykiai (Černobylio atominės elektrinės katastrofa, Pasaulio prekybos centro dangoraižių griūtis Niujorke ir kt.) ir pramanyti veikėjų istorijos įvykiai.

Kita vertus, tam tikri įvykių klasifikavimo ženklai lieka. Prie realių įvykių yra įrašoma tiksli data – metai, mėnuo ir laikas. O prie įvykių, kurie yra susiję su Mevliutu ar jo šeima – laiko nuorodos tampa abstraktesnės, bendresnės. Pavyzdžiui, „1994 m. balandis – Mevliutas ir Ferhadas atidaro „Svainių bozinę“ (p. 643) ar „2002 m. – Mevliutas pirmą kartą pamato į butelius supilstytą bozą“ (p. 644). Chronologijoje fiksuojamos tik keturios tikslios Mevliuto gyvenimo dienos:

- 1) „1980 rugsėjo 12 d. – Įvyksta karinis perversmas, Mevliutas tarnauja Karso tankistų brigadoje.“ (p. 641),
- 2) „1982 m. kovo 17 d. – Atlikęs karinę prievolę Mevliutas grįžta į Stambulą ir apsigyvena Tarlabaše, nuomojamame bute.“ (p. 641),
- 3) „1982 m. birželio 17 d. – Mevliutas iš Giumušderės kaimo pagrobia pono kupriaus Abdurachmano dukrą Rajichą.“ (p. 641),

4) „1994 m. kovo 30 d. – Vakare bozą pardavinėjantį Mevliutą apiplėšia tėvas ir sūnus“ (p. 643).

Toks laiko nurodymas (keturių Mevliuto gyvenimo dienų tikslus datavimas) suteikia istoriškumo jo gyvenimo keliui, bet sykiu tai kitoks nei chronologijoje minimų realių įvykių istoriškumas, nes dalis pagrindinio veikėjo gyvenimo įvykių įtraukiama į pramanytos laiko dimensijos lauką.

Asmenvardžių rodyklė taip pat nėra įprasta. Joje nėra protagonisto, bet Mevliuto vardas įtraukiamas žymint kitus veikėjus, tad jo gyvenimo įvykiai akivaizdžiai įrašomi į kitų „gyvenimo istorijas“. Rodyklėje veikėjų vardai surašyti abėcėlės tvarka, o prie vardų nurodyti svarbiausi jų gyvenimo momentai ir puslapių skaičius ar skaičiai. Puslapiai nėra surašyti įprastu rodyklei būdu – kai kurie iš jų yra paryškinti. Taigi, jeigu chronologijoje yra išskiriami ir „istorizuojami“ keli Mevliuto gyvenimo įvykiai, čia, paryškinant puslapių skaičių, išskiriama su kitais pramanytais personažais susijusi jo gyvenimo įvykių dalis. Ryškinimas rodo, kad Mevliuto istorija „svarbesnė“ už kitų istorijas, bet be tų *kitų* jis neegzistuoja. Pavyzdžiui:

Rajicha: Mevliuto žmona. Pono Abdurachmano vidurinė dukra. Fatmos ir Fevzijės mama. Pagrobiamas Mevliuto 17–18; Atvykimas su Mevliutu į Stambulą 22–24; 47; **86; 125**; Meilės laišakai 149–152, 157–158, 159, 165, 166, 167 Stambulo gatvėse **177–178; 179; 181**; Mevliuto nuotaka **183**; Pirmoji meilės naktis **184; 185–186; 189; 192**; Chna naktis (mergvakaris) 193–194; 200; Plovo ir bozos ruošimas pardavimui 201–202; Fatmos gimimas **204**; Motinystė ir namai 204–205, **205; 213**; Fevzijė gimimas 214; 225; Laiškai **261–263; 270–71; 288–289**; Mevliuto lankymas BinBon užkandinėje 293; 297–298; **309–310**; Pavydas **316–317, 320, 328–329, 331–32, 335–336, 336–338**; 348;⁴⁹

Pačiu chronologijos ir rodyklės buvimu romanas pretenduoja į *moksliškumą* ir *istoriškumą*. Bet jų pateikimo ypatumais tą *moksliškumą* ir *istoriškumą* kvestionuoja, leidžia suvokti, kad ir vieno ir kito reikėtų ieškoti kažkokioje kitoje, nei įprasta, plotmėje. Kaip ir mokslinės literatūros atveju, rodyklė *parodo*, kuriose teksto vietose galima surasti reikalingos informacijos, rodo galimą skaitymo nelinijškumą. Taip seka ir pasakojimo linijškumas – laužomi. Kaip ir užrašai viršelio nuotraukoje, pabaigos

⁴⁹ Orhan Pamuk, *Kafamda Bir Tuhaflık*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014, p. 470. Čia ir kitur, kur nenurodyta iš turkų k. versta mano.

paratekstai rodo, kad svarbesnė – ne seka, bet bendroji sukurto pasaulio vizija, kad pasakojimas įsiužetinamas nelinijiniu būdu, o skaitytojui siūloma neįprasta neįprasto romano įsiužetinimo patirtis: jis turi sukurti viziją pasakojimo apie Mevliuto tapatybės paieškas, išdėstomo skirtingų rūšių ženklais.

2.4. Paratekstinio tikslinimo vaidmuo

Siūlydamas ieškoti „moksliškumo“ ir „istoriškumo“ kitoje, nei įprasta, plotmėje, romanas priešlapyje tikslina savo pavadinimą (7 pav.):

„Bozos pardavėjo Mevliuto Karatašo gyvenimo, nuotykių, svajonių ir draugų istorija
ir
1969–2012 metų Stambulo gyvenimo paveikslas papasakotas taip, kaip jį matė keli žmonės.“⁵⁰

ORHAN PAMUK

Kafamda Bir Tuhaflık

Boza satıcısı Mevlut Karataş'ın hayatı, maceraları, hayalleri ve arkadaşlarının hikâyesi
ve
1969 ile 2012 yılları arasında İstanbul hayatının pek çok kişinin gözünden anlatılmış bir resmidir.

Roman


YAPI KREDİ YAYINLARI

7 pav. Romano priešlapis

Šis patikslinimas-išplėtimas ryškina dvi esmines sudedamąsias: 1) įvardija pagrindinį veikėją ir apibūdina istoriją kaip jo kelią su draugais / per draugus ir 2) apibrėžia jo egzistavimo erdvę ir laikotarpį. Mevliutas ir Stambulas čia vizualiai pateikiami kaip nedalomas vienis („ir“). Stambulas yra toks, „kokį jį matė keli žmonės“

⁵⁰ Ibid., p. 4.

– miesto tapatybė kuriama per *kito* žvilgsnį. Tokį konstravimo būdą pakartoja ir Mevliuto istorijos konstravimo būdas: apie jį ir vietoj jo romane kalba *kiti*. Abiem atvejais pasaulis kuriamas ne vidiniu, bet išoriniu *kito* žvilgsniu ir žodžiu.

Tarp tų *kitų* atsiranda ne vien veikėjai, bet ir tekstai. Pirmą pavadinimo išplėtimo dalis nurodo į būdą, kuriuo buvo įvardijami pikareskiniai romanai – XVI a. Ispanijoje išpopuliarėjęs romano žanras – šelmių romanas, *la novela picaresca*⁵¹. Pikareskos pavadinimas įprastai susideda iš pagrindinio veikėjo vardo ir (dažnai su vietoje susijusios) pavardės bei patikslinimo „gyvenimo ir nuotykių istorija“, „gyvenimo ir negandų istorija“ ir pan. Pikareskai pradžia davė anonimiškai išleista istorija apie priverstą tapti šelmiu (siekiant išlikti sociume) berniuko likimą pavadinimu *Lasariljo Tormesiečio gyvenimas: jo vargai ir negandos* (isp. *La vida de Lazarillo de Tormes*⁵²: *y de sus fortunas y adversidades*). Šio romano tipo tradicija buvo pratęsta XVIII a. Apšvietos romane – *novel*.

La novela picaresca – tai autobiografinio pobūdžio pasakojimas, kurio pagrindinis veikėjas – *picaro* – šelmis klajoklis, pirmuoju asmeniu pasakojantis savo gyvenimo istoriją. Pikareskiniame romane pasakojimas yra retrospektyvus, konstruojamas kaip savarankiškų epizodų seka, o įvykiai dėstomi chronologine tvarka. Avantiūrinį pobūdį turinčius epizodus į seką jungia pagrindinio veikėjo šelmio figūra ir kelyje patiriami nuotyčiai. Šelmis arba *picaro* sudaro priešpriešą riteriui, kuris veikė ir egzistavo „gryno pramano“ pasaulyje. Šelmis egzistuoja konkrečioje istorinėje aplinkoje, tad riteriškas vertybes (garbė, sąžinė, dorovė ir kt.) keičia kitos, tos, kurios leidžia prasiskinti kelią sociume, išlikti. Tipiškas šelmis kaip literatūrinis personažas – tai žemos kilmės asmuo be skrupulų, ieškantis lengvo pelno ir vengiantis atsakomybės.

Taigi paratekstu (pavadinimu-papildymu) romanas lyg ir siūlo „architekstinį patikslinimą“, verčia prisiminti pikareskos konvencijas. Mevliuto kelias lyg ir siejamas su šelmio keliu: jis nėra aukštos kilmės, atsiranda svetimoje jam erdvėje (Stambule) kaip klajoklis, yra priverstas ieškoti pragyvenimo šaltinio. Tačiau savo balsu žodiniame pasakojime jis nekalba, o ir savo išore bei vidumi yra priešinamas „senajam šelmiui“:

⁵¹ Valdas V. Petrauskas, *Didysis pasaulio teatras*, Pikareskiniai romanai ir apysakos, Vilnius: Vaga, 1999, p. 557–560.

⁵² Ispanų k. *Tormes* – upė.

Pagrindinis veikėjas Mevliutas buvo aukštas, tvirtas, grakštus ir geraširdis vyras. [...] Vaikiškas tyrumas, būdingas ne tik jaunystėje, bet išlikęs ir po keturiasdešimties, ir tai, kad moterys jį laikė gražuoliu, – pagrindinės Mevliuto savybės, kurias kartkartėmis priminsiu skaitytojui, kad būtų aiškiau. (p. 13–14)

Nors jis – paprastas bozos pardavėjas, gimęs „labiausiai į vakarus nutolusioje Azijos dalyje, skurdžiame vidurio Anatolijos kaime“ (p. 13), nors jo istorijos dėlionė ir šios dėlionės apiforminimas primena pikareskinį romaną (ką nusako būdas, kuriuo žymimi poskyrių pavadinimai, plg. *Mevliutas ir Rajicha / Pagrobtį merginą sunki užduotis, Mevliutas ima prekiauti / Nebūk išdidus* ir t. t. Pamuko romane ir *Penktasis pasakojimas / Kaip Lasaras pristoję prie popiežiaus bulių pardavėjo ir kas jam nutiko vėliau*⁵³ šelmių romane), Mevliuto užsiėmimas ir siekiamybė – „prekiauti boza ir svajoti apie keistus dalykus“ (p. 13) – daryti tai, kas žymima „pagrindiniu“ romano pavadinimu-citata.

Pavadinimo papildymas skaitytojui tampa ta tekstine „laiko vieta“, kur Mevliuto istorijos dabartis atskleidžia ir savo istorinę gelmę (nuoroda į romano-*novel* formavimo tradiciją Vakarų literatūros istorijoje), ir kultūrinį daugiasluoksniškumą, ir skirtumus nuo šios tradicijos. Visa tai išsiskleidžiama išorinėje ir vidinėje romano dalyse žymimais epigrafais.

⁵³ *Pikareskiniai romanai ir apysakos*, iš ispanų k. vertė Valdas V. Petrauskas, Vilnius: Vaga, 1999, p. 47.

3. „VIDINIAI“ RIBOŽENKLIAI: PARATEKSTUALUMO IR INTERTEKSTUALUMO RYŠIAI

Romano epigrafais ženklinašos skirtingos Mevliuto istorijos dalys, kryptys ir strategijos. Epigrafai aptveria istoriją ir pradeda kiekvienos šios istorijos dalies pasakojimą. Kiekvienas epigrafas sieja istoriją su kito laiko / kitos kultūros reiškiniiais, pažadina svetimą kultūrinę atmintį ir reikalauja santykio su *kitais* „įsiužetinimo“ iš skaitytojo pusės.

3.2. Pradžios epigrafai kaip veikėjo ir teksto tapatybės „modelis“

Iki pasakojimo pradžios ir prieš pateikiant giminės medį, romanas pristato tris citatas iš tekstų, reprezentuojančių tris skirtingus kultūros / laiko laukus (8 pav.).

Tos keistos mano mintys,
Tartum ne man skirtas šis laikas,
Ne mano ši vieta.

WILLIAMAS WORDSWORTHAS „PRELIUDAS“

Pirmasis, kuris, aptvėręs žemės sklypą, sumanė pasakyti:
„Čia mano!“ ir rado tokių lengvatikių žmonių, kad juo patikėjo, buvo tikrasis pilietinės visuomenės įkūrėjas.“

JEAN'AS JACQUES'AS ROUSSEAU
„SAMPROTAVIMAI APIE ŽMONIŲ
NELYGYBĖS KILMĘ IR PAGRINDUS“

Didžiulis skirtumas tarp asmeninės piliečių nuomonės ir viešojo valdžios požiūrio yra valstybės galios įrodymas.

DŽELIALIS SALIKAS“ „RAŠTAI“

8 pav. Pradžios epigrafai

Šie epigrafai vizualiai sukuria derinį – „anglų → prancūzų → turkų“ kultūros laukų triadą, ir vizualiai rodo, kam priklauso romano pavadinimo autorystė: pirmoji epigrafų eilutė kartoja pavadinimą, kurio autorius – kitas, jau minėtas Wordsworthas, ir išplečia šią eilutę kitokiu tikslinimu, kuris lietuviškame vertime atsiranda iškreiptu pavidalu. Wordswortho frazė originalo kalba atrodo taip: [...] *a strangeness in my mind, / A*

*feeling that I was not for that hour, / Nor for that place*⁵⁴. Kitaip nei lietuviškame, turkiškame *Tu keistų mano minčių* variante (turk. *Kafamda bir tuhaflik*) originalo vietininko linksnis yra išlaikomas, o tai labai svarbu aptariamų klausimų kontekste.

Wordswortho citavimo atveju tampa svarbi ne tik jau minėta „laiko vietų“ idėja, kurią aktyvuoja Pamuko romanas. Nemažiau svarbiu tampa būdas, kuriuo Wordswortho tekstas tapo spausdintu tekstu, jo žanras – autobiografinė poema, ir kalbančiojo figūra.

1799–1805 metais rašyta poema *Preljudas* pasirodė po poeto Wordswortho mirties. Spausdinimui ši tekstą paruošė velionio našlė Mary, kuri ir sugalvojo poemos pavadinimą ir kitus priedašus, pateikiamus pirmojo knygos leidimo viršelyje: *The Prelude, / or / Growth of a Poet's Mind; / An Autobiographical Poem*⁵⁵ („Preljudas, arba Poeto sąmonės brendimas; Autobiografinė poema“). Išplėsdamas pavadinimą Pamuko romanas imituoja ir keičia Wordswortho poemos pavadinimą, jungdamas istoriją ne su poema, bet su specifiniu romano tipu. Toji pavadinimu kuriama žanrinė įtampa leidžia matyti, kaip apibūdinamas „pagrindinis veikėjas“, kurio eilutė skolinama tiek Pamuko romano pavadinime, tiek epigrafe: jis – Poetas, Kūrėjas, kurio tekstą įformino *kita*. Pavadinimu kuriama įtampa verčia Pamuko romano skaitytoją suvokti, kad vietoje nekilmingo „šelmio“, ieškančio būdų pritapti materialioje fizinėje sociumo erdvėje, yra rodomas „deklasuotas asmuo“, kuris bando „pritapti“ mentalinėje poetinėje erdvėje – tas, kuriam rūpi ne materialūs, bet minties turtai. Poetinis eiliuotas Wordswortho pasakojimas⁵⁶ transformuojamas į prozinį pasakojimą, kurio poetiškumas kuriamas įvairiomis sukeistinio (citavimo, ypatingo – vizualaus – minties pateikimo) procedūromis. Čia atsiranda neįprastas, vizualus ritmas ir rimas, būdingas veikėjo keliui, besiplėtojančiam visai kitokioje, nei Wordswortho atveju, erdvėje.

Poemos pratarmėje, kurioje aprašomos kūrimo aplinkybės, pasakojama, kad kalbantysis (Wordsworthas), pasirinkęs savanorišką tremtį, išvyko kurti į kalnus. Jam

⁵⁴ William Wordsworth, *The Prelude*, London, New York, Toronto: Oxford University Press, 1923, p. 36.

⁵⁵ Ibid.

⁵⁶ Šį poetinį pasakojimą Wordswortho tyrėjas M. H. Abramsas vadina *Bildungsromano* ir *Künstlerromano* versija.

Žr. M. H. Abrams, *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature*, New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1971, p. 74.

reikia gamtos erdvės: „Pabėgęs iš didžiulio miesto, kur jau ilgai nykau / Nepatenkintas svečias: dabar jau laisvas“⁵⁷. Ir būtent gamtoje jis randa jo brendimą išskleidžiančią poemą įrėminantį vaizdinį, pasižymintį vizualumu ir statika: poeto pasivaikščiojimo slėnyje „paveikslą“. O vidų užpildo grįžimai į praeitį, kurie ir konstruoja poeto gyvenimo-tapsmo vyksmą⁵⁸.

Mevliuto istorijoje gamtos erdvė keičiama miestu – Stambulu. Kūrėjui prilyginamo Mevliuto tapatybės steigties vieta tampa į dvi puses (europinę ir azijinę) padalintas, bet tiltais ir tuneliais sujungtas miestas. Mevliuto-kūrėjo tapatybei steigti(s) nebereikia gamtos idilės ir ramybės.

Antrasis epigrafas papildoma ir komentuoja Mevliuto pasaulio erdvės apibūdinimą, kuriamą priešinant savas ir svetimas erdves. Šis epigrafas cituoja Jeano-Jacques'o Rousseau *Samprotavimus apie žmonių nelygybės kilmę ir pagrindus*:

Pirmasis, kuris, aptvėręs žemės sklypą, sumanė pasakyti:
„Čia mano!“ ir rado tokių lengvatikių žmonių, kad juo patikėjo, buvo tikrasis pilietinės visuomenės įkūrėjas. (p. 7)

Vien Rousseau vardo minėjimas verčia prisiminti su šiuo vardu siejamą šūkį „atgal į gamtą“, su gamta sietiną jo mintį apie istoriją: „štai tavo istorija, tokia, kokią ją aš manausi perskaičius, bet ne knygoje, į tavo panašių parašytose ir melagingose, o gamtoje, kuri niekada nemeluoja“⁵⁹.

Pateiktas jo minties fragmentas, atsidūręs kitame kontekste, pakeičia reikšmę – įgyja tiesioginę, romano konstrukcijos komentaro funkciją: lengvatikiai yra tie, kas tiki, kad tvora ar siena aplink sklypą / erdvę / pasaulį jį padaro tavuoju, kad jis priklausys vien tau, kai kalbama ne apie sociumą, bet apie kūrybos erdvę. Šis „žemės sklypas“ niekad nėra ir nebus *mano*. Ir Pamuko romanas iškelia šią tezę nelyginant vėliavą: jis aptveria

⁵⁷ „Escaped from the vast city, where I long had pined / A discontented sojourner: now free“, pažodinis vertimas iš anglų k. mano. Žr. William Wordsworth, *The Prelude*, London, New York, Toronto: Oxford University Press, 1923, p. 3.

⁵⁸ Išsamiau žr. Monique R. Morgan, „Narrative Means to Lyric Ends in Wordsworth's Prelude“, *Narrative*, Vol. 16, Nr. 3, October 2008, p. 289.

⁵⁹ Jean-Jacques Rousseau, „Samprotavimai apie žmonių nelygybės kilmę ir pagrindus“, *Filosofijos istorijos chrestomatija*, iš prancūzų kalbos vertė Laurynas Algimantas Skūpas, Vilnius: Mintis, 1987, p. 69.

save paratekstais, skiria sau „žemės sklypą“, bet pasako: „čia viskas svetima“ ir būtent iš to svetimo, iš svetimos kultūrinės atminties, iš svetimos praeities gimsta *aš* ir *mano*.

Čia ir vėl prisimintinos Wordswortho „laiko vietos“, Mevliuto egzistavimo erdvė (jam svetimas Stambulas) ir per *kitus* pasakojamas jo kelias. Nors Mevliuto „planai riboti kaip ir akiratis“⁶⁰ („ – Mielai visą gyvenimą pardavinėčiau bozą“, p. 425), jo figūra tampa kone kraštutine priešprieša Rousseau „nupieštam“ laukinio vaizdiniui:

Jo vaizduotė nieko jam nepiešia, jo širdis nieko iš jo nereikalauja. Tai, ko reikia patenkinti jo kukliems poreikiams, taip lengvai galima surasti po ranka, ir jam taip toli iki tokio žinių lygio, kuris skatintų toliau jų siekti, kad jam svetimas ir numatymas, ir smalsumas. Jis darosi abejingas gamtovaizdžiui, įprasdamas prie jo. Visada ta pati tvarka, visada tie patys perversmai; jis nelinkęs stebėtis didžiausiais stebuklais, ir ne jame reikia ieškoti filosofinio proto, įgalinančio žmogų kartą pastebėti tai, ką anksčiau jis matė kasdien. Jo siela, kurios niekas nejaudina, atsiduoda vien tik dabartinės jo egzistencijos pajautimui, neturėdama jokio supratimo apie ateitį, kaip arti ji bebūtų. Jo planai, riboti, kaip ir jo akiratis, baigiasi šia diena.⁶¹

Trečiasis epigrafas – Dželialio Saliko *Raštų* fragmentas: „Didžiulis skirtumas tarp asmeninės piliečių nuomonės ir viešojo valdžios požiūrio yra valstybės galios įrodymas“ (p. 7).

Citata nurodo į savosios tapatybės, turkų kultūros ir atminties lauką. Tačiau šiuo atveju *Raštų* kūrėjas – pramanyta figūra, kito Pamuko romano *Juodoji knyga* veikėjas.

Juodosios knygos pasakojimo ašimi tampa dviejų Stambulo erdvių konfliktas – antžeminio, apimto vesternizacijos ir amnezijos ir požeminio, kuriame saugomos trinamės praeities relikvijos. Stambulas romane vaizduojamas kaip dvigubas miestas. Antžeminė miesto dalis persmelkta Vakarų Europos ir Amerikos kultūra, literatūra, filmais, prekėmis, taip trinant turkiškąją tapatybę. Tai veda turkus į susvetimėjimą ir svetimų kultūrinių praktikų imitavimą. Požeminiame mieste saugomos buvusios, žlugusios civilizacijos – Osmanų imperijos – liekanos⁶². Žurnalistas Dželialis Salikas

⁶⁰ Ibid., p. 80.

⁶¹ Ibid., p. 80.

⁶² Elena Furlanetto, „Imaginary Spaces: Representations of Istanbul between Topography and Imagination“, *Towards Turkish American Literature: Narratives of Multiculturalism in Post-Imperial Turkey*, Berlin: Peter Lang, 2015, p. 61.

(trečio epigrafo „autorius“) – miręs romano veikėjas, kurio parašytus tekstus, įvairius straipsnius laikraščiuose skaito protagonistas Galipas. Tokiu būdu per skaitymo veiksmą romane yra konstruojama Dželialio tapatybė. Kaip Wordswortho našlė Mary, taip ir pramanytas Galipas įsiužetina kūrėjo gyvenimą ir tapsmą. Dželialio Saliko minėjimas sykiu tampa nuoroda ir į patį *Tų keistų mano minčių* kūrėją – autorių Pamuką. 2007 metais, praėjus septyniolikai metų po *Juodosios knygos* pasirodymo, Pamukas redagavo vieną, Stambule leidžiamą, kairiosios pakraipos dienraščio *Radikal* numerį. Šiame numeryje aptinkamas straipsnis, parašytas Dželialio Saliko, pristatomo redaktoriumi ir populiariosios kultūros kritiku, turinčiu didžiulę ir ištikimą auditoriją, visiems gerai žinomą intelektualu ir autoriumi, galinčiu rašyti bet kokia tema. Dželialio Saliko kaukė *Radikal* kontekste nurodo į *Juodąją knygą*, kuri, anot Pamuko vertėjo ir tyrinėtojo Göknauro, yra geriausias autoriaus meistriškumo įrodymas visoje Turkijos literatūrinėje tradicijoje⁶³. Tačiau šiuo atveju citata mini pramanytą „autorį“, kurio ideologinė poza tampa priešprieša Mevliuto-kūrėjo figūrai, bet įrašyta į kitą kontekstą ir į kitą tekstinę erdvę, ji tampa tiesioginiu pasakymu: asmeninio, individualizuoto ir kolektyvinio skirtumų galios – jėgos liudijimu. Tekstas konstruoja savo tapatybę per *kitus* ne imituodamas / kopijuodamas tuos *kitus*, jų idėjas, formas ir kt., bet *suvirškindamas* ir transformuodamas *kitą, kitų* idėjas, žanrines formas, konvencijas. Toji transformacija leidžia apversti *Juodojoje knygoje* rodytą turkiškos tapatybės nykimą. *Kitų* įtaka rodoma kaip pozityvus tapatybės steigties veiksnys, bet tą pozityvumą lemia „konfliktinio“ santykio su *kitais* dėsniai.

Tokiu būdu romaną aptveriantys paratekstai sufleruoja skaitytojui santykio su *kitu* įsiužetinimo principus, kurių laikymasis leidžia identifikuoti tos naujos tapatybės konfigūraciją. Skaitytojui siūloma apmąstyti ne santaikos su kitu, bet įtampų *aš vs kitas* zonas, kuriuose kibirkšties principu atsiranda reikšmės.

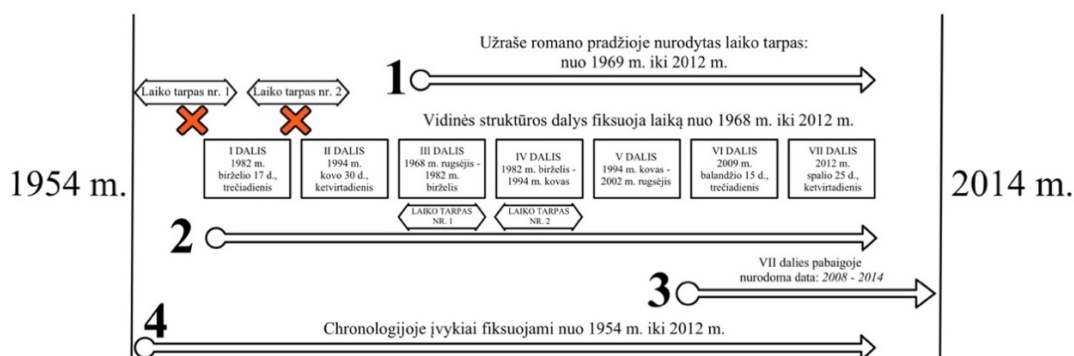
3.3. Vidinės dalies peritekstai kaip veikėjo tapsmo modelis

Vidinių romano dalių peritekstai – tai datos, nurodytos vietoje romano dalių pavadinimų, ir po jomis pateikiami epigrafi.

⁶³ Erdağ Göknaur, *Secular Blasphemies: Orhan Pamuk and the Turkish Novel*, prieiga internetu: <https://www.jstor.org/stable/23259549?seq=1> [žiūrėta 2020 01 16].

Žodinių romano pasakojimą sudaro septynios dalys, kurių kiekviena atskirta nuo kitos aiškiai nubrėžtomis „tvoromis“ – data ir epigrafu. Datos nurodomos skliaustuose, tad pateikiamos ne kaip pagrindinė, bet kaip papildoma informacija, kuri gali tapti reikšminga, jei tokią ją padaro skaitytojas. Tikslių ir apytikslių datų žymėjimas tekste prieš pradėdant pasakoti (plg. „1994 m. kovo 30 d., trečiadienis“ ar „1968 m. rugsėjis – 1982 m. birželis“) nurodo į dienoraštinę pasakojimo formą. Tad ir vėl atsiranda nuoroda į pirmojo asmens pasakojimą, į fragmentiškumą ir į vidinio tapsmo fiksavimą, nes dienoraštis – tai egodiskurso forma, kurioje išlaikoma chronologija, bet nesilaikoma (ar nebūtinai laikomasi) nuoseklumo: (ne)reguliariais intervalais fiksuojami *mano* gyvenimo fragmentai, adresuoti *man pačiam*.

Bet Mevliuto gyvenimas pradėdamas pasakoti dvejomis chronologiją pažeidžiančiomis prolepsėmis (I dalis – 1982 m. birželio 17 d., trečiadienis, II dalis – 1994 m. kovo 30 d., ketvirtadienis), kas sukuria du laikinius tarpus (9 pav.).



9 pav. Romano chronologija (-os)

Laikinės sekos laužymas romane skatina kreipti dėmesį į kitas pasakojime fiksuojamas datas ir jų (ne)sutaptis – iš viso jų aptinkama keturios: jau aptartame užrašė romano pradžioje (1); vidinėje romano struktūros dalyje vietoje pavadinimų (2); VII romano dalyje nurodoma tiksli data, tačiau pabaigoje įrašomas kitas laiko tarpas (2008–2014), kuris akivaizdžiai siejamas su romano rašymo laiku tikrovėje (3); chronologijoje fiksuojami įvykiai nuo 1954 m. iki 2012 m. (4) (žr. 9 pav.).

Išplėstas romano pavadinimas įrėmina veiksmo laiką 1969–2012 metais. Ir kai I romano dalis fiksuoja 1982 metus, pasakojime įsteigiamas laiko tarpas nr. 1. Laiko tarpas nr. 2 atsiranda tarp I ir II dalies – nuo 1982 m. birželio 17 d., trečiadienio iki 1994 m. kovo 30 d., ketvirtadienio. Šie laiko tarpai daro matomą *skylėtą* pasaulio /

erdvės faktūrą: yra rodomi ir nerodomi periodai, rodomi ir slepiami įvykiai, tie, kurie verti tapti šio tinklo dalimi, ir tie, kurie nėra to verti. Tokia faktūra kartoja asmenvardžių rodyklėje naudojamą (*savo* erdvės) konstrukcijos principą ir vėl siūlo skaitytojui įsiužetinti nelinijškumą – suvokti, kaip iš fragmentų kuriamas visetas – pasakojimas apie kūrėjui prilyginamą bozos pardavėją, žymint pasakojimo / tapsmo vaizdino kūrimą dviem esminiais jo kelio įvykiais – merginos iš kaimo pagrobimu ir jo paties apiplėšimu Stambule (kai jį pirmą kartą per dvidešimt penkerius metus apiplėšia gatvėje). Vienoje „pradžioje“ jis rodomas kaip veiksmo iniciatorius / režisierius / „kūrėjas“ (nepaisant to, kad pagrobiamą ne ta – kita mergina), kitame kaip atlikėjas / žiūrovas / „skaitytojas“. Šie du poliai ir lemia jo kelio įsiužetinimą iš realaus romano skaitytojo pozicijos. Ir šios dvi „pradžios“ pateikia Mevliuto gyvenimo istorijos santrauką. I dalies pirmoje pastraipoje glaustai, bet plačiau nei pradžios trumpajame užrašė pateikiama visa Mevliuto gyvenimo istorija:

Tai pasakojimas apie bozos ir jogurto pardavėjo Mevliuto Karatašo gyvenimą ir svajones. Mevliutas gimė 1957-aisiais [...]. Būdamas dvylikos atvyko į Stambulą ir visą laiką gyveno ten, pasaulio sostinėje. Dvidešimt penkerių iš kaimo pagrobė merginą – keistas žingsnis, nulėmęs likusį gyvenimą. Grįžo į Stambulą, vedė, susilaukė dviejų dukrų. Nepailsdamas griebdavosi įvairių veiklų: prekiaavo jogurtu, ledais, plovu, dirbo padavėju. Bet niekada nesiliovė vakarais Stambulo gatvėse prekiauti boza ir svajoti apie keistus dalykus. (p. 13)

Šioje santraukoje svarbūs yra keli dalykai. Stambulas, kaip Mevliuto egzistavimo erdvė, pavadinamas *pasaulio sostine*, tad apibūdinamas kaip visų kultūrų, tekstų, veiklų susijungimo erdvė, kaip ta, kurioje sutalpinta sava ir svetima kultūrinė atmintis. Per šį apibūdinimą užmezgamas ryšys su senuoju miesto pavadinimu Konstantinopoliu, taip artikuluojant ryšio su praeitimi svarbą. Be to, čia įvedamos ir dvi pagrindinės protagonisto gyvenimo ašys, aplink kurias formuojamas tolimesnis jo tapatybę konstruojantis pasakojimas: tai merginos pagrobimas ir bozos pardavinėjimas. Jis niekada nesiliauja prekiaavęs boza, todėl tai jau yra ne darbas, o įprotis, leidžiantis Mevliutui egzistuoti Stambule. II dalyje apie Mevliuto gyvenimą sužinoma iš jo pokalbio su girta kompanija, o taip pat ryškinama bozos pardavėjo kasdienybė. Pati boza tampa atminties figūra – daiktu-ženklų, kuris (kaip vordsvortiškos „laiko vietos“) jungia praeitį su dabartimi:

Prekiauti boza – senas, iš protėvių atėjęs paprotys. Šiais laikais Stambule neliko nė keturiasdešimties bozos pardavėjų. Retai pasitaiko [...] norinių bozos. Daugelis išgirdę bozos pardavėjo balsą prisimena senus laikus ir geriau pasijunta. Būtent tai džiugina širdį ir skatina prekiauti boza. (p. 38)

Laiko sekos laužymu I ir II romano dalyse rodoma, kad ateitis priklauso nuo praeities, kad viskas yra susiję. Apie tai kalba ir eilutės, kuriomis pradeda III romano dalis: „Dabar, kad suprastume Mevliuto apsisprendimą, prieraišumą prie Rajichos ir šunų baimę, grįžkime į jo vaikystę.“ (p. 49).

Grįžimą į Mevliuto kaip literatūrinės figūros praeitį siūlo pasakojimo dalių epigrafai, cituojantys įvairius tekstus, tad vėl siūlantys skaitytojui įreikšminti – pirma – intertekstinį ryšį. Jie tampa Lotmano minimais „generatoriais“, kuriančiais pasakojimą ir leidžiančiais jį suvokti. Bet intertekstinio ryšio įreikšminimas neatsiejamas nuo epigrafais kuriamos visumos, kuri „aptveria“ vidinio pasakojimo „žemės sklypą“ ir leidžia matyti šio „sklypo“ žemėlapi.

| | | |
|-----|--|--|
| I | Neįprasta tekinti jaunesnę, kai laukia vyresnioji. | Šinasi <i>Poeto vedybos</i> |
| | Nesulaikysi melo tarp lūpų, kraujo gyslose, o norinčios pabėgti – namuose. | Beišechyro patarlė Imrenlerų apylinkės |
| II | Ak, azijiečiai... per vestuves pirmiausia valgo, geria bozą... paskui mušasi. | Lermontovas <i>Mūsų laikų didvyris</i> |
| III | Tėvas nuo lopšio puoselėjo man neapykantą. | Stendhalis <i>Raudona ir juoda</i> |
| IV | Jis liko sukrėstas, gyvenime aptikęs pėdsaką to, ką iki tol laikė baisia, kitiems nepažįstama savo proto liga. | Jamesas Joyce'as <i>Menininko jaunų dienų portretas</i> |
| V | Rojuje širdies valia prilįgsta žodžio valiai. | Ibni Zerhani <i>Dingusios paslapties išmintis</i> |
| VI | Lietingą naktį derybos su šeima neduos nieko gero. | Bironas Paša <i>Dingstis ir ironija</i> |
| VII | Deja, miesto formos gražios / Keičiasi greičiau, nei žmogaus širdis. | Baudelaire'as <i>Gulbė</i> |
| | Galiu mąstyti vien tikrai vaikščiodamas, vos tik sustoju, mintys man nutrūksta: mano galva veikia tikrai kartu su kojomis. | Jeanas Jacques'as Rousseau <i>Išpažintis</i> |

10 pav. Epigrafių lentelė-schema

Epigrafų lentelė-schema leidžia sužymėti esmines dialogo su *kitu* vietas. Pirma, žodinį pasakojimą apie Mevliutą įrėmina dalys, pradedamos dviem epigrafais, o II–VI dalys – vienu.

I dalis prasideda dviem senąją „tikrąją“ turkišką tapatybę steigiančiais epigrafais – Osmanų imperijos literatūros ir tautosakos paminklo – dramaturgo İbrahimio Şinasi komedijos *Poeto vedybos* (1859) fragmentu ir Beišehyro miesto apylinkių patarle. Viena reprezentuoja teksto fragmentą, kita – praplėstą patarlės tekstą. Viena – rodo atotrūkį nuo tautinės tradicijos, kita – ją kartoja, tad šiuo atveju žymima vidinė kultūros priešprieša *literatūrinė naujovė vs (tautosakos) tradicija* (su pateikiama nuoroda į vietovę).

Şinasi (1826–1871) – pirmasis modernios dramos autorius Osmanų imperijoje. Jo komedija *Poeto vedybos* (1860) – tai pirmoji pjesė Turkijos literatūros istorijoje, parašyta remiantis europietišku modeliu – iki tol gyvavusius folklorinius spektaklius pakeitė savais balsais kalbantys veikėjai. *Poeto vedybose* atsirado personažai, atvaizdavę to meto Osmanų imperijos visuomenę ir jos sluoksnius. Pjesėje pirmą kartą panaudota supaprastinta turkų kalba, kuria kalbėjo paprasti žmonės, o ne elito atstovai. Šio teksto žanras žymimas turkišku žodžiu *oyun*, reiškiančiu žaidimą. Tad Şinasi citata apibūdina atpažinimo / identifikacijos klaidų žaidimą: „Neįprasta tekinti jaunesnę, kai laukia vyresnioji“. Mevliutas lieka apgautas pusbrolio Suleimano – jam pakišama kita, ne jo nusižiūrėta mergina (toji painiava susieta su vardais). Kitoks (svetimos kultūros merginos pagrobimas) rodomas tekste, kuris cituojamas II dalies epigrafe (Lermontovo „Bela“ iš *Mūsų laikų didvyrio*). Tekstas žaidžia skaitytojo patiklumu, nesiūlydamas paprastų nelinijinių sprendimų. Šis klaidų / apgaulių žaidimas tiesiogiai komentuojamas antruoju epigrafu-patarle: „Nesulaikysi melo tarp lūpų, kraujo gyslose, o norinčios pabėgti – namuose“. Tekste originali patarlė „Gyslomis tekantis kraujas nestoja“⁶⁴ yra išplečiama, taip pažymint melo / apgaulės ir vietos keitimo, t. y. judėjimo iš savos (namų) erdvės į svetimą svarbą.

Paskutinė dalis prasideda dviem svetimos – prancūzų literatūros (Baudelaire‘o ir Rousseau) epigrafais, tarp kurių taip pat atsiranda vidinės priešpriešos *lyrika vs prozinė išpažintis, nauja vs sena, miestas vs gamta* (su kelionės-(pasi)vaikščiojimo minėjimu).

⁶⁴ *Akacak kan damarda durmaz* – lietuviškas reikšminis atitikmuo: *Nuo likimo nepabėgsi*.

Ir kelias, kurį epigrafais nueina pasakojimas ypatingai specifikuoja jo kryptį: I dalis *turkų* literatūra (*namų* erdvė) → VII dalis *prancūzų* literatūra (*svetima* erdvė).

Antra, II–IV pasakojimo dalys reprezentuoja ištraukas iš trijų *svetimų* realių autorių (Lermontovo, Stendhalio, Joyce'o) *romanų*, o V–VI – iš dviejų *savų* pramanytų autorių *neaiškaus žanro* tekstų.

Lermontovas – rusų *romantizmo* romanas (pasakojimo metu jau mirusio⁶⁵), vaizduojantis nuobodžiaujančio „mūsų laikų herojaus“, Kaukaze buvusio ruso Pečiorino *būtį tarp dviejų kultūrų*, reiškiantis priešpriešai *Rytai vs Vakarai*. Šiame romane aptinkama neįprasta pasakojimo struktūra, chronologijos laužymas ir pasakotojo instancijos komplikavimas. Centrinis laikytinas *išorinis kultūrų ir vidinis „nuobodžiaujančios asmenybės“ konfliktas*.

Stendhalis – prancūzų *realizmo* romanas (neturtingo jaunuolio siekis prasiskinti kelią sociume, kas verčia prisiminti pikareską ir reprezentuoja psichologinį pikareskos variantą). Šiame romane pagrindine opozicija tampa *asmenybė vs sociumas/visuomenė*.

Jamesas Joyce'as – airių *modernizmo* romanas, kuriame rodoma kūrėjo tapsmo istorija, kurioje katalikybės diskursas permąstomas kūrybos lauke, kai „turinio atsisakoma“, bet diskursas ir analogijos – lieka. Esminė čia atsirandanti opozicija – *religija vs menas*, iš kurios Joyce'o romane atsiranda nušvitimo-epifanijos samprata. Ir kaip tik tokius nušvitimo epizodus rodo toji Pamuko pasakojimo dalis, kuriai suteiktas Joyce'o epigrafas:

Spalio vakarais Mevliutas ėmė prekiauti ir boza. Pardavinėdamas bozą jis visada vaikščiojo, todėl prieš akis šmėžavo gražūs vaizdai, o galvoje – keistos mintys. Būtent tais vakarais jis pastebėjo, jog kai kuriuose kvartaluose tykiomis naktimis mirguliuoja medžių šešėliai, nors nejuda nė vienas lapas, kad rajonuose, kur gatvių žibintai šviečia blausiai arba visai išdaužyti, šunų gaujos daug drąsesnės ir plėšresnės, o ant elektros stulpų ir durų priklijuotų reklaminių skelbimų tekstai apie papildomas apipjaustymo paslaugas – rimuoti. Mevliutas didžiavosi mokąs gatvių kalbą ir suprantąs, ką jam sako naktinis miestas. (p. 271)

⁶⁵ „Neseniai sužinojau, kad Pečiorinas, grįždamas iš Persijos, mirė“. Žr. Michailas Lermontovas, „Mūsų laikų herojus“, *Poezija, drama, proza*, iš rusų kalbos vertė Vytautas Radaitis, Vilnius: Vaga, 1987, p. 336.

Vidinėse pasakojimo apie Mevliutą dalyse atliekamas judėjimas epigrafais rodo tokią kryptį: nuo nuobodžiaujančio romantinio personažo Pečiorino, nesuvokiančio kultūrinių skirtumų, per tą romantinį realistinio romano personažą Žiuljeną Sorelį, kuris bet kokia kaina nori praskinti sau kelią į aukštuomenę, iki menininko-modernisto Stiveno Dedalo, kūrybiškai perkeičiančio materiją.

Kaip minėta, V–VI dalyse cituojamos ištraukos iš pramanytų autorių tekstų: V dalies epigrafas yra „citata“ iš XIII a. arabų mistiko *Juodosios knygos* „traktato“:

Vaikystėje autorius įgijo religinių mistinės pakraipos žinių iš savo tėvo – mažo dervišų vienuolyno šeicho. Kai užaugo, jam į rankas pateko trylikto amžiaus arabų mistiko Ibn Zerhani traktatas „Prarastos (*dingusios* – aut. past.) paslapties išmintis“. Jaunuolis, mėgdžiodamas Lenina, skaitantį Hėgelį, traktato paraštėse prirašė „materialistinių“ pastabų. Vėliau pakoregavo šias pastabas, papildė jas nereikalingu ilgu komentaru. Paskui parašė paaiškinimus savo paties komentarui, įsivaizduodamas tarytum tai padarė kitas žmogus. Visa tai sujungęs į vieną visumą ir parašęs įvadą, išspausdino mašinėle.⁶⁶

Skaitytojas, skaitydamas pramanytą Ibn Zerhani traktatą, komentuodamas jį, užsirašydamas pastabas, sukuria naują tekstą, kuris yra kompiliacija, o jo dalys, formaliai atrodančios tarsi sukurtos skirtingų žmonių, yra to paties autoriaus kūrinys.

VI dalies epigrafas pateikia dar įmantresnę žaismą. Jis priskiria citatą autoriui, kuriam priskiriama romano *Juodoji knyga* ketvirto skyriaus epigrafo („Jei ir turiu kokių trūkumų, kalba ne apie tai⁶⁷“) autorystę. Šio autoriaus vardas – Bironas Paša, turkų maniera perkeista Byrono pavardė. Pastarasis epigrafas perinterpretuoja Thomaso Sternso Elioto pasakymą apie poetą George'ą Byroną: Byronui skirtame Elioto esė⁶⁸ aukštai vertinama Byrono-pasakotojo dovana nukrypti nuo temos ir kad tokie nukrypimai palaiko susidomėjimą pasakotojo figūra.

Žaismas, kuriamas *savosios* kultūros ir tapatybės lauke, ne tik leidžia pamatyti tai, kad epigrafi (kaip ir jų pramanyti autoriai) komentuoja, kas daroma Pamuko romane (Ibni Zerhani traktato skaitytojas veikė taip pat kaip veikia Pamukas, konstruodamas savo pasakojimo apie Mevliutą struktūrą, įtraukiančią vizualius ir

⁶⁶ Orhan Pamuk, *Juodoji knyga*, iš turkų kalbos vertė Galina Miškinienė, Vilnius: Tyto alba, 2005, p. 89.

⁶⁷ Ibid., p. 51.

⁶⁸ Thomas Sterns Eliot, „Byron“, *On Poetry and Poets*, London: Faber and Faber, 1957, p. 193–206.

žodinius komentarus, kompiliuodamas, kartodamas Lermontovo romano diegetinėje tikrovėje fiksuojamas situacijas savo romano diegetinės tikrovės įvykiuose (merginos pagrobimas „Beloje“ / Rajichos pagrobimas; kontrabandininkai „Tamanėje“ / gatvės plėšikai Stambule;)). Minėtas žaismas verčia atkreipti dėmesį į tai, kad epigrafai „meluoja“. Įdėmesnis žvilgsnis leidžia pamatyti, kad epigrafai, geriausiu atveju, netiksliai cituoja „šaltinius“ net tuomet, kai apsimeta tiksliomis citatomis (pvz., vietoj Lermontovo „čerkesų“ atsiranda „azijiečiai“, o ir visas pasakymas netikslus, perkeičiama Baudelaire'o citata – eilėraščio *Le Cygne* antro katreno skliaustuose teikiamos eilutės „(la forme d'une ville / Change plus vite, hélas! Que le cœur d'un mortel)“, beveik nežymiai keičiama Stendhalio *Raudonos ir juodos* citata).

Ką rodo šios transformacijos? Tai, kad cituojami ne tam tikrų autorių tekstai, bet jų tekstų ypatumai, t. y. kad romanas nurodo ne į veikėją, bet į autoriaus „istoriją“. Epigrafai Vakarų literatūroje atsirado Renesanso laikais ir išpopuliarėjo XVIII a. romane kartu su išnašomis, siejamomis su Rousseau praktika, kuri turėjo įtakos Stendhaliui. Stendhalis sukūrė visą sistemą ypatingų tekstinių kelrodžių – pavadinimų, paantraščių, žyminčių melagingas datas (pvz., romano *Raudona ir juoda* „Pratarmėje“), melagingų žanrinių apibrėžimų (pvz., *Chronique deu XIX-e siècle* romane *Raudona ir juoda*), epigrafų ir kt. Romano *Raudona ir juoda* pradinį epigrafą jis klaidingai priskiria Dantonui, pirmojo skyriaus epigrafą, kurį, kaip pažymi Davidas Scottas, sunku suprasti skaitytojui-anglui ir neįmanoma prancūzui⁶⁹, jis priskiria Hobbesui. Pirmojo skyriaus geografinė lokacija – visiškai tikra, o epigrafas – grynas melas. Iš 73 *Raudonos ir juodos* epigrafų yra tik 15 tų, kurie buvo parašyti ar ištarti tų, kuriems priskirti romane. Scottas aiškina šį ypatumą kaip bendros semiotinės terpės tarp naratyvinio „kontrakto“ dalyvių (t. y. autoriaus, veikėjo ir skaitytojo) kūrimą. Tokiais atvejais sukuriamas erdvinis plyšys, kuris fiksuoja pasakotojo visažinystę (ar jos iliuziją) ir skaitytojo naivumą, o taip pat kviečia tą plyšį pašalinti (Stendhalio atveju – tiesiog pasijusti tokiu pat protingu, kaip autoritetus cituojantis pasakotojas, ir susitapatinant su veikėju pakilti savo paties / pačios akyse).

⁶⁹ Išsamiau žr. David Scott, „Signs in the Text: The Role of Epigraphs, Footnotes and Typography in Clarifying the Narrator – Character Relationship in Stendhal's *Le Rouge et le noir*“, *Ma(r)king the Text – The Presentation of Meaning on the Literary Page*, eds. Joe Bray, Miriam Handley, Anne C. Henry, London: Routledge, 2000, p. 26–34.

Melagingi epigrafai – tai būdas sujungti pasakotoją, veikėją ir skaitytoją, o sykiu ir skaitytojo vaidmens aktyvavimas. Skaitytojas turi suvokti, kokią struktūrinę, semiotinę ar kt. funkciją atlieka epigrafas. Ir epigrafų vartojimo atveju Pamuko tekstas atkartoja Stendhalio principą, bet kartu sukuria tokią epigrafų sistemą, kuri pati savaime sukuria žodinį pasakojimą, žymintį Mevliuto-veikėjo kelio etapus. Šis epigrafų kuriamas pasakojimas (žr. lentelę-schema) – įskaitomas, bet (kaip visa pasakojimo dëlionė) yra nelinijinis, čia suardoma seka ir tradicinė chrono(logika), bet pradinis ir paskutinis šio teksto sakiny pasako, kur yra Mevliuto kelio pradžia („tekinti jaunesnę, kai laukia vyresnioji“), ir kur pabaiga: „[g]aliu mąstyti vien tiktai vaikščiodamas [...] mano galva veikia kartu su kojomis“. Paskutiniu epigrafu, kurio autorius yra Rousseau, įvedama klajūno, (literatūrinės) kelionės reikšmė romane.

4. KULTŪRINĖS ATMINTIES APYBRĖŽOS: PARATEKSTŲ IR INTERTEKSTŲ REIKŠMĖS VIDINIAME PASAKOJIME

Siejant Mevliuto gyvenimo istoriją su epigrafuose pažymėtais tektais iš Vakarų Europos literatūros lauko, atrodytų, kad pagrindinis *Tų keistų mano minčių* herojus yra tarsi „sulipdytas“ iš *kitų*. Epigrafai sykiu nurodo ir į siužetus / situacijas minimuose romanuose, kuriuos visus viena ar kita forma išgyvena ir pats Mevliutas. Tai merginos pagrobimas (Lermontovo *Bela*), santuoka su ne ta, kurią pasirinko (Šinasi *Poeto vedybos*), mylimosios siekis laiškais ir prasti santykiai su tėvu (Stendhalio *Raudona ir juoda*) ar vaikštinėjimų Stambulo gatvėmis metu aplankantys apreiškimai (Joyce'o *Menininko jaunų dienų portretas*). Rodosi, visi šie epizodai, išdėstyti vieno Mevliuto gyvenimo pasakojime, jo portretą paverčia vitražu – iš skirtingų spalvų stikliukų (skirtingų *svetimų* gyvenimų epizodų) sudėliotu paveikslu. Tačiau taip tik kuriama iliuzija, kurią išsklaidyti turi skaitytojas – epigrafai, kaip ir visas tekstas, yra adresuoti jam. Ankstesnėje darbo dalyje minėta, kad dalis *Tų keistų mano minčių* epigrafų yra pakeisti, netiksliai pacituoti ar net išgalvoti. Tai leidžia manyti, kad ne tekstas yra kuriamas pagal praeityje *kitų* sukonstruotus modelius, bet šie modeliai yra pasisavinami teksto ir pritaikomi tam, kad būtų parodyti kaip *mano*.

Kaip ir Stendhalio romano atveju, Pamuko teksto epigrafai yra bendra dviprasmybės kūrimo strategija⁷⁰. Šios strategijos tikslas – (su)komplikuoti literatūrinio teksto reikšmę ir sugriauti prielaidas, kuriomis remiantis romanas yra skaitomas. Skaitytojo užduotimi tampa pastebėti skirtumus, kurie nurodo į giluminį dialogą / giluminius kultūrinius procesus, gretinant Mevliuto pasakojimą ir epigrafuose žymimus tekstus (visai kaip Ara Gülero originalią nuotrauką ir „pagamintą“ viršelį). Pamuko tekstas konstruojamas kaip materialus daiktas, kuriame susiduria vizualioji ir žodinė plotmės. Šis susidūrimas siūlo skaitytojui įžvelgti, kaip viena plotmė komentuoja kitą: epigrafai, kurie dedasi nuorodomis į Mevliuto istorijos aiškinimą ir apsimeta nuorodomis į dialogą tarp dviejų veikėjų istorijų (Mevliuto ir Žiuljeno, Mevliuto ir Stiveno, Mevliuto ir Pečiorino), išsiskleidžia kaip formuojantys dialoginę ryšį su kūrybos maniera, kuria šios veikėjų figūros yra konstruojamos. Tos manieros, jų ypatumai yra ne tai, kas skiria, bet tai, kas sieja skirtingas (prancūzų, anglų, airių, rusų) literatūrines tradicijas. T. y. Pamuko romanas siūlo skaitytojui suvokti, kad tai, kas jame „kartojama“ nėra „veikėjo

⁷⁰ Ibid., 2000, p. 26–27.

istorijos“ linija, bet „kūrėjo istorijos“ vingiai (džoisiški „nušvitimai – epifanijos“, lermontoviškos pasakojimo instancijos komplikacijos, stendališki žaidimai ženklais tekste ir kt.). Kitaip tariant, Pamuko romanas verčia prisiminti ne tiek cituojamų tekstų (prancūzo, airio, ruso) istorijas, kiek jų išdėstymo ypatumus – tai, kas trina kultūrinės ribas ir kas leidžia pamatyti ne kultūrų skirtumus, bet bendrumus.

Šie bendrumai romane išsiskleidžia tik per skirtumus ir tik juos įvertinus. Pasakojimas įsteigia skaitymą trikdančius „plyšius“: iš anksto „komentuoja“ Mevliuto kelio etapus epigrafais, skatinančiais ieškoti paralelių tarp herojų ir jų kelių, bet rodo ne jų panašumus, o skirtumus, nusakančius nesitapatinimą su *kitu*, žymint savo skirtybę nuo *kito*.

Istorija prasideda nuoroda į *Şinasi Poeto vedybas*. Šiuo tekstu pašiepiama dar iki šių dienų gaji sutartinių vedybų tradicija. Pagrindinis veikėjas poetas Miuštakas pasirašo sutartį, kuria sutariama, kad ves gražuolę Kumru, tačiau vietoje jos šeima apgaulės būdu mėgina ištekinti vyresnę Kumru seserį Sakinę. Tiesa, sutarties laikomasi ir Miuštakas, padedamas geriausio draugo Hikmeto, veda tą, kurią ir buvo išsirinkęs, tad pjesėje fiksuojamas tradicijos laužymas.

Şinasi teksto fragmentą „Nėra tradicijos⁷¹ tekinti jaunesnę, kai laukia vyresnioji⁷²“, pirmoje romano dalyje atliepia Rajichos pagrobimo dienos įvykiai. Reikšminga atrodo ir tai, kad vienintelis Osmanų imperijos literatūrinio lauko tekstas yra tuometinę literatūrinę tradiciją neigiantis kūrinys. Jame vaizduojama, kad ardomos ne tik literatūrinės konvencijos, bet ir tradicija – Miuštakas veda jaunesnę, nors laukia vyresnioji. O Mevliutas, nors ir imasi šios avantiūros, jam pačiam nežinant, šio sumanymo nelemta įgyvendinti: „Čia buvo ne vyriausios pusbrolio Korkuto vestuvėse regėta mergina, o šalia jos sėdėjusi vyresnė sesė. Mevliutui per vestuves parodė gražuolę, o pakišo sesę“ (p. 20). Nors Mevliuto istorijos kultūros laukas (nacionalinis) sutampa su Şinasi teksto kultūriniu lauku, jis perkeičia Şinasi siužetą ir žymi konfliktą vienos kultūros viduje: kitaip nei Şinasi veikėjas, Pamuko bozos pardavėjas, gyvenantis *pasaulio sostinėje*, kalbantis Osmanų kalbos žodžiais, laikosi vedybų tradicijos, santuokos sukūrimo / sudarymo dėsnių.

⁷¹ Pastaba dėl vertimo: originaliame pjesės variante žodžiai: *Büyük dururken küçüğü kocaya vermek adet değildir*. Turkiškas žodis *adet* reiškia tradiciją.

⁷² Pataisytas vertimas – mano.

Antrasis epigrafas – kiek pakeista / praplėsta patarlė, ateinanti iš tautinės tradicijos, papildo minėtą vidinį konfliktą. Originalas „Gyslomis tekantis kraujas nestoja⁷³“ pakeičiamas į „Nesulaikysi melo tarp lūpų, kraujo gyslose, o norinčios pabėgti – namuose“ (p. 7). Šiuo praplėtimu melas ir bėgančios iš namų merginos folklorizuojamos ir padaromos tradicijos dalimi. Tai, kas Šinasi tekstu steigiama kaip tradicijos laužymas, šia perdaryta patarle paneigiama. Santuokos tema, kuri jungia šiuos du epigrafus, tampa metaforiniu santykio su tradicija apibūdinimu: „gyslomis tekantis kraujas“ (tautinė tradicija) nuteka į „svetimus namus“ (svetimas tradicijas), bet ir sugrįžta atgal – perdirbtu, perkeistu pavidalu.

II dalyje naudojamas epigrafas – Lermontovo teksto fragmentas – tiesiogiai išreiškia problemą. Kaip ir minėtos patarlės atveju, jis yra pakeistas. Originaliame Lermontovo romane ši frazė skamba taip: „– Šit kad ir čerkesai, [...] kai prisilaka bozos vestuvėse ar laidotuvėse, tai ir pradeda kapotis⁷⁴“. Ši frazė, atsidūrusi *Tų keistų mano minčių kontekste*, yra keičiama į „Ak, azijiečiai... per vestuves pirmiausia valgo, geria božą... paskui mušasi“ (p. 25). Tai, kad epigrafe žodis *čerkesai* keičiamas į žodį *azijiečiai*, žymi, kad Pamuko tekstas nutapatina tam tikrą asmenų grupę. Čerkesais vadinamos Šiaurės Kaukaze gyvenančios gentys pačios savęs taip nevadino⁷⁵. *Tų keistų mano minčių* tekste skirties tarp čerkesų ir azijiečių nebelieka, epigrafu jie suvienodinami – visi azijiečiai per vestuves valgo, geria božą ir mušasi.

Romano dalis, į kurią nurodo šis epigrafas – tai viena Mevliuto gyvenimo diena, fiksuojanti jam svarbius įvykius. Nors skyriaus pavadinimas yra *Mevliutas, dvidešimt penkerius metus kiekvieną žiemos vakarą*, šioje dalyje papasakojama, kuo šis vakaras skiriasi nuo visų kitų žiemos vakarų – Mevliutas pirmą kartą Stambule pasijaučia svetimu – jį užpuola gatvės plėšikai ir miesto šunys, o tai lemia, kad Mevliutas nustoja prekiaavęs boza. Čia įvedama šunų figūra, kuri tampa Mevliuto santykio su erdve žymikliu: ji nurodo, ar Mevliutas yra savas ar svetimas Stambulo erdvei: „Jis žinojo, kad šunys nepuola gatvės prekeivių, tad iki šiol jų nebijojo, bet šįkart suspurdėjo širdis,

⁷³ *Akacak kan damarda durmaz* – lietuviškas reikšminis atitikmuo: *Nuo likimo nepabėgsi*.

⁷⁴ Lermontovas, 1987, p. 303.

⁷⁵ Čerkesais šias gentis vadindavo atvykėliai ar užkariautojai, o patys jie save vadino *adyghe*. Žr. daugiau: Seteney Shami, *Historical Processes of Identity Formation: Displacement, Settlement, and Self-Representations of the Circassians in Jordan, Iran & the Caucasus*, Vol. 13, No. 1 (2009), p. 141–159.

išsigando. [...] Tie šunys [...] lojo visi kartu. Per visus tuos metus, praleistus gatvėse, Mevliutą pirmąsyk užplūdo kartą vaikystėje apnikusi baimė“ (p. 31–32). Vėliau ši Mevliutą apėmusi baimė yra siejama su „erdvės svetimumo“ jausmu: „Šunys jaučia, atpažįsta ne mūsų. [...] Būtent todėl visi europiečių mėgdžiotojai bijo šunų“ (p. 505). Europiečių (*svetimų*) mėgdžiotojai buvo, yra ir bus svetimi Stambulo (*savai*) erdvei. Mėgdžiojimo veiksmas vertinamas kaip aklas *svetimo įsisavinimas*, neleidantis pritapti *savo* erdvėje. Mevliutas romano pabaigoje šunų nebebijo, kas rodo jo santykio su svetimą erdve pokytį – ne jo(s) asimiliavimą, bet jo(s) pavertimą *savu* (*sava*) per *kitą*:

[...] pora gatvelių žemiau šunys pastojo jam kelią. Kai juos pastebėjo, pora gauruočių jau buvo apėję jį už nugaros, ir apsuptas Mevliutas suvokė taip paprastai neišsisekusių. [...] Vis dėlto jis baimingai ryžosi eiti pirmyn; šunys nešiepė nasrų, neurzgė, neatrodė grėsmingi. Nė vienas netgi neapuostė. Šunims jis buvo neįdomus. Mevliutui lyg akmuo nusirito nuo širdies: jis žinojo – tai labai geras ženklas. [...] Jis patiko šunims. (p. 636)

Tokiu būdu tarsi manifestuojama, kad Mevliutas ir jo gyvenimą pasakojantis tekstas nėra kažkieno kopija / imitacija / pamėgdžiojimas to, kas europietiška. Tai *seno* atnaujinimas per *svetimą* / *kitą*.

Lermontovo teksto fragmentas taip pat pristato bozos figūrą *kito* (kitataučio) žvilgsniu. Boza apibūdinama kaip prasčiokų, nutautintų genčių gėralas, kurio padauginimo rezultatas – konfliktai ir muštynės. Tačiau Mevliuto boza yra visiškai Lermontovo bozos priešingybė. Ji padeda išsaugoti praeitį, o romano pradžioje boza rodoma kaip jungtis su Osmanų imperijos kultūrine atmintimi:

Šilumoje boza greitai prarūgsta, todėl Osmanų imperijos laikais senajame Stambule ji būdavo parduodama tik žiemomis. 1923 m. po Respublikos įkūrimo atsiradus vokiškoms aludėms, bozinės viena po kitos buvo uždaromos, bet gatvėse netrūko prekeivių, tokių kaip Mevliutas, parduodančių šį tradicinį gėrimą. Nuo XX a. vidurio žiemos vakarais eiti akmenimis grįstomis apleistų ir vargingų rajonų gatvėmis ir rėkti „Boza!“ tebuvo gražias prabėgusių amžių dienas primenančių prekeivių darbas. (p. 27–28)

Mevliuto gyvenimo pradžioje boza sieja jį su kitais gatvės prekeiviais ir ją perkančiais turkais. Tačiau keičiantis jo egzistavimo erdvei – augant miestui, vykstant modernėjimo procesams, kinta ir bozos reikšmė. Kolektyvinės atminties kontekste ji išlieka jungtimi su praeitimi, tačiau atsinaujinusioje erdvėje boza tampa pagrindinio veikėjo skirtimi nuo *savijų kitų*:

Bozos beveik nepirko. O jei šių atokių rajonų gyventojai ir nusprendavo jos pirkti, pasikviesdavo Mevliutą vien iš nuostabos, išvydę dalyko, apie kurį pirmąkart išgirdo arba apie kurį kadaise teko nugirsti, pardavėją, arba paprašyti vaikų, arba tiesiog užsimanę paragauti. Po savaitės ta pačia gatve einančio Mevliuto niekas nebepakviesdavo. (p. 569)

Lermontovo teksto fragmentas nurodo į romano dalį *Bela*, kuriame pasakojama kaip rusas Pečiorinas pagrobia gražuolę totorę. Mevliuto gyvenimo pasakojime Rajichos pagrobimas – svarbiausias jo gyvenimo žingsnis, „nulėmęs likusį gyvenimą“ (p. 13). Bet Mevliutas, kitaip nei Pečiorinas, to nedaro jėga. Tam, kad Rajicha (bet Mevliuto mintyse – Rajicha Samichos veidu) sutiktų bėgti, jis jai rašo laiškus. Laiškų rašymo epizodas aptinkamas Stendhalio romane *Raudona ir juoda*. Žiuljenas rašo laiškus vienai, kad pasiektų kitą, o Mevliutas rašo tai, kuri jam reikalinga, bet (to nesuvokdamas) vadina ją kitu vardu. Žiuljenas pradeda rašyti meilės laiškus poniai de Fevrak, o patarimo kreipiasi į kunigaikštį Korazovą:

– Laiškai, priešingai, turi būti ugningi. Skaityti gerai parašytą meilės laišką – didžiausias malonumas šventuolei; [...] Jai nebereikia vaidinti komedijos, ji drįsta įsiklausyti į savo balsą; taigi – du laiškai per dieną... [...] Turiu savo nesesere šešis tomus prirašytų meilės laiškų. Visokių rūšių, bet kokiam moters būdui; turiu ir tokių, kurie tinka pavyzdingiausiai dorybei.⁷⁶

Mevliutui padeda geriausias draugas Ferchadas, parūpindamas meilės laiškų pavyzdžių:

Vieną vakarą Ferehadas parėjo nešinas knyga „Gražiausi meilės laiškai ir pavyzdžiai“. Ferehadas garsiai skaitė iš knygos atrinktus kreipinius, kad įsitikintų, ar

⁷⁶ Stendhalis, 1988, p. 349.

tinka, bet Mevliutas kaskart užginčydavo. [...] Išvydęs, kad atnešta knyga įkvepia Mevliutą, Ferchadas ėmė ieškoti panašių. [...] suradęs dar šešis vadovus, kaip rašyti meilės laiškus, atnešė draugui. [...] Šios knygos buvo labai panašios, o turinys sudarytas remiantis tuo pačiu principu, laiškus suskirsčius pagal meilės santykiams būdingas temas: pirmas susitikimas, susižvalgymas, pasimatymas, laimė, ilgesys, ginčas. Ieškodamas posakių, šablonų, kuriuos galėtų panaudoti savo laiškuose, Mevliutas iki paskutinio puslapio perskaitė šias knygas ir suprato, jog kiekvienam meilės romanui neišvengiamai tenka pereiti įvairius tarpsnius. (p. 200–201)

Laiškų rašymo epizodas *Tose keistose mano mintyse* atvaizduoja (per)kūrimo procesą – Mevliutas savo laiškus rašo ne įkvėpimo ar kitų pajautų pagautas, bet pagal pavyzdį. Jis pastebi, kad visos laišku knygos sudarytos „remiantis tuo pačiu principu“. Tad jo epistolinė kūryba grindžiama ne specifinių istorijų kartote, bet visiems bendrais rašymo principais. Ir šioji teksto idėja kartojama romane aptinkamų vardų žaismėje.

Mevliuto, Rajichos ir Samichos santykiuje aktyvuojama vardų problema įveda „optinių apgaulių“ principą, sietiną su signifikanto *vs* signifikato priešprieša (ši aktyvuojama jau romano viršelyje fiksuojamu kalbos balionu ir ten įrėminta Wordswortho citata). Mevliutas pamato ir įsimyli Samichą, bet Suleimanas jam pasako, kad tai Rajicha: vieną signifikantą jis palaiko (supainioja su) kitu, priskiria šiam signifikantui „neatitinkantį“ signifikatą, kvestionuodamas ženklo „tapatybę“. Tokia signifikantų žaismė matoma ir istorijos, ir jos raiškos plotmėje – kai skaitytojui rodomi žinomų rašytojų ir poetų vardai. Kaip buvo minėta, šalia pramanytų vardų (Ibni Zerhani ir Bironas Paša) žymimi realių kūrėjų vardai, bet tai daroma skirtingais būdais: yra tų, kurie žymimi „pagarbiai“, minint vardą ir pavardę (Jean-Jacques Rousseau, James Joyce), ir yra tų, kuriuos minint apsieinama be vardų (Šinasi, Lermontovas, Baudelaire). Tokia įvairovė, kaip ir Mevliuto, Rajichos ir Samichos atveju, verčia mąstyti apie tai, koks signifikatas „priskiriamas“ vienam ar kitam signifikantui – autoriaus-kūrėjo veidui. Taip pat skatina kelti kitus probleminius klausimus: ką laikome „autoriaus-kūrėjo“ ir jo tapatybės veidu? Ar tai jo figūros išorės bruožai? Jo personažų istorijos? Ar vis dėlto – jo poetika ir rašto ypatumai? Romanas verčia abejoti ir užginčyti tradicinius įsivaizdavimus apie tapatybę, kelia klausimą, kokius signifikatus jis slepia po Vakarų literatūros kūrėjų vardų / veidų signifikantais, kaip jis ardo pirminę idėją apie tai, kad Mevliuto gyvenimo pasakojimas yra kitų tekstų koliažas.

Stendhalio epigrafas nurodo į romano *Raudona ir juoda* II dalies, I skyrių *Kaimo malonumai*. Jame fiksuojama kaimiečio mokytojo Žiuljeno Sorelio kelionė iš Verjero miestelio į Paryžių. Panaudotas teksto fragmentas įveda tėvo ir sūnaus ryšio problemą: „Tėvas nuo lopšio man puoselėjo neapykantą“. Tai aktyvuoja pono Mustafos (Mevliuto tėvo) ir pagrindinio veikėjo Mevliuto ryšio svarbą romane, o per tai – į vyresnio (*senesnio*) ir jaunesnio (*naujesnio*), gimusių vieną iš kito, santykį. Kaip ir Stendhalio Žiuljeno atveju, kur pagrindinio herojaus kelią nulemia jo kilmė, Pamuko veikėjo kelią analogiškai lemia kilmė, kuri Mevliuto vertinama ne kaip priklausomybė socialiniam sluoksniui, o kaip jo kelio kryptį nulėmusi pradžia mieste. Būtent ši pradžia priklauso nuo tėvo (pirmtako):

Mevliutui dingtelėjo, kad jeigu jis vaikystę ir jaunystę būtų praleidęs čia, greta osmanų pašų ir barzdotų vyrų su turbanais statytų, bet **dabar apgriuvusių ir suskeldėjusių geriamojo vandens fontanėlių, nebeveikiančių hamamų, dulkių, purvo**, šmėklų gyvenamų, voratinkliais apraizgytų senų ložių, kitaip tariant, jei tėvas, kaip ir daugelis iš Anatolijos į miestą atvykusių laimingųjų, palikęs Dženetpinarą būtų apsigyvenęs ne Kiultepėje, o Stambulo senamiestyje, kitame Aukso Rago įlankos krante, tai ir jis su dukromis būtų tapę visai kitokiais žmonėmis. (p. 553, paryškinta mano – MS).

Šioje pastraipoje, kaip ir kitose romano dalyse, ryškinama perskyra tarp buvusio gyvo ir esančio „apmirusio“ (apgriuvusio) miesto, kurio vietos sukelia fantazijos / minčių polėkius. Sykiu pažymima skirtis tarp realių (Tarlabašas, Gazi rajonas, Bejoglu, Aukso Ragas ir kt.) ir pramantų (Kiultepė, Dutepė) Stambulo vietų. „Apgriuvusios“ vietos tampa tais signifikantais, kurie leidžia Mevliuto sąmonei atkurti ar sukurti praeities signifikatų (turkiškos tapatybės) gyvastį. Daroma tai per *kitą*, bet kitaip nei *Juodojoje knygoje* – čia Mevliuto Stambulas nėra perrėžtas horizontalės, kurios paviršiuje klesti tai, kas vakarietiška (*svetima*), o gilumoje slepiama, kas rytietiška (*sava*). Mevliuto Stambulas – kitoks, derinantis tikrovę su vaizduote:

Jis žinojo, jog šaukiant „Boo-zaa!“ tikėjimas, kad jo jausmai įsiskverbia į gyventojų širdis, yra ir tiesa, ir saldi svaja. Svarstė, kad veikiausiai šiame tikrovės pasaulyje slypi ir jo vaizduotės pasaulis, į kurį galėtų užklysti nugrimzdęs į savas mintis, jei tik leistų pasirodyti jose slypinčiam kitam žmogui. Dabar nenorėjo rinktis

vieno iš šių pasaulių: ir asmeninis, ir viešas požiūris buvo teisingi, sutapo ir širdies, ir žodžio valia... Vadinasi, iš reklamų, afišų, krautuvių virtinose kabančių laikraščių ir užrašų ant sienų išsprūdę žodžiai daug metų bylojo jam tiesą. Keturiasdešimt metų miestas jam siuntė ženklus ir žodžius. Mevliutas pajuto stiprų troškimą atsakyti miestui į jam išstartus žodžius, kaip tą darydavo vaikystėje. Tarsi būtų atėjusi jo eilė kalbėti. Ką jis norėtų pasakyti miestui? (p. 635)

Vaizduotės ir tikrovės jungtimi tampa jo šūksnis – „Boo-zaa!“. Šį žodį jis ir ištaria miestui:

Jis jau suprato, jog vaikstant gatvėmis ir rėkiant „Boo – zaaa!“, galvoje išskylantys vaizdiniai atgyja ir miesto gyventojų sąmonėje, būtent todėl jį kviečia į būstą ir perka bozą. [...] Prieblandoje skendinčiose gatvėse šaukdamas „Boo – zaaa!“ apie save pranešdavo ne tik šeimoms, besislepiančioms už langų aklinai užtrauktomis užuolaidomis, už nedažytų, aprupėjusių sienų, ir pakampėse besislapstantiems piktiems kaip velnias šunims, bet ir savo vaizduotės pasauliui. Jam atrodė, jog kaskart surikus „Boo – zaaa!“, panašiai kaip iš komiksų veikėjų galvų išplaukiantys debesėliai su žodžiais ar mintimis, jam iš burnos išsiveržę spalvingi vaizduotės pasaulio reginiai kaip debesys pasklinda virš nuvargusių galvų. **Juk žodis – išraiška, o išraiška – kieno nors vaizdinys.** Mevliutas juto, kad gatvės, kuriomis vakarais žengia pardavinėdamas bozą, ir jo vaizduotės pasaulis sudaro nedalomą visumą. [...] Vakaraus, kai sumišęs palikdavo užkandinę, pardavinėdamas bozą savo vidinį pasaulį atrasdavo miesto šešėliuose. (p. 405, paryškinta mano – MS)

Mevliutui „nušvinta“ „apgriuvusio“ miesto vietos, jis pamato jų gyvą praeitį ir tai, ką jos sužadina vaizduotėje, – visa tai yra pranešama žodžiu-riksmu „Boo-zaa“, pasakotojui aiškinant ryšį ir seką *žodis ← išraiška ← vaizdinys*. Jo sąmonėje vyksta toks pat procesas kaip ir Joyce'o Stiveno Dedalo sąmonėje. IV romano dalies epigrafas („Jis liko sukrėstas, gyvenime aptikęs pėdsaką to, ką iki tol laikė baisia, kitiems nepažįstama savo proto liga“ (p. 235)) nurodo į *Menininko jaunų dienų portreto* vietą, kurioje aptinkama džioidiška epifanija-nušvitimas, – kai Stivenas su tėvu atvyksta į Korką apžiūrėti Karalienės koledžo:

Tamsioje dėmėtoje suolo lentoje perskaitė keliose vietose išpjaustinėtą žodį *Foetus* (lot. *gemalas*). Nelauktas **įrašas** (paryškinta mano – MS) sujudino kraują:

pasijuto tartum būtų apsuptas nesamų koledžo studentų ir norėtų nuo jų pasislėpti. Jų gyvenimo paveikslą, kurio jo vaizduotėje neįstengė sužadinti tėvo žodžiai, sužadino šis suole išpjaustinėtas žodis. [...] tas žodis ir tas reginys nepaliovė šmėkščiojęs akyse [...]. Jis liko sukirstas, gyvenime aptikęs pėdsaką to, ką iki tol laikė baisia, kitiems nepažįstama savo proto liga. Atmintyje atgijo košmariški reginiai. Jie irgi staiga ir audringai iškildavo priešais jį pagimdyti paprasčiausių žodžių⁷⁷.

Joyce'o Stivenas (*Herojuje Stivene*⁷⁸) aiškino epifaniją kaip „netikėtą dvasinę apraišką per ištaros ar gesto paprastumą ar įsimintiną paties proto fazę“⁷⁹, kaip momentą, kai apsireiškiančio dalyko „sielą, jo savastis, iššoka iš savo pavidalo rūbo“, kai „paties paprasčiausio objekto [...] siela mums tarsi švyti“ ir taip „objektas pasiekia epifaniją“⁸⁰. Kaip komentuoja Jūratė Levina, epifanija grindžia „reikšmės skilimą, kai tiesioginių, pažodinių teksto reikšmių lauke atsiranda nauja, su jokia pažodine reikšme ar tiesiogiai suvokiama tikrove nesutampanti reikšmė“⁸¹. Ir *Menininko jaunų dienų portrete* toji neįprasta estetinė patirtis siejama su kūnu ir sąmone. Pamuko atveju epifanijos veikia dviem lygmenimis – ir Mevliuto, ir skaitytojo atveju. Pvz., epifaniją provokuojančio Dedalo lotyniško įrašo *feotus* vietoje Mevliuto istorijoje atsiduria antkapių iliustracija:

Vakarais, jei neužsukdavo joks pirkėjas, jis bozinėje nuobodžiaudavo. O pirmiau net ir tuščiose gatvėse, kuriose niekas neatidarydavo lango ir nepirkdavo bozos, jam nebūdavo nyku. Vaikščiodamas Mevliutas svajodavo, o mečečių sienos, griūvantys mediniai pastatai ir kapinės primindavo, kad žemėje yra kitas, slaptas pasaulis.

*Įrşad*⁸² laikraštyje buvo atspausdinta Mevliuto vaizduotės pasaulio iliustracija. [...] Kodėl antkapiai pakrypę? Kodėl visi antkapiai skirtingi, o kai kurie taip liūdnei

⁷⁷ James Joyce, *Menininko jaunų dienų portretas*, iš anglų k. vertė Lilija Vanagienė, Vilnius: Vaga, 1989, p. 249–250.

⁷⁸ Kitas Joyce'o 1903–1905 m. rašytas, bet nebaigtas romanas.

⁷⁹ Jūratė Levina, „Neprezentacinė modernizmo estetika: Joyce'o nušvitimai“, *Baltos lankos*, Nr. 40, 2019, p. 60.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 60.

⁸¹ *Ibid.*, p. 60.

⁸² *Įrşad* – Osmanų (senosios turkų) kalbos žodis, reiškiantis tikro / teisingo kelio parodymo veiksmą (*act of showing the true path*).

pasvirę? Kas per baltas pluoštas nusileidžia iš viršaus kaip šviesos spindulys? Kodėl platanai ir viskas, kas sena, Mevliutui žadino malonius jausmus? (p. 434–435)

Pasakotojas sukeistintu būdu (nes kalba ne Mevliutas), aprašo epifanijos akimirką. Kartu iliustracija įterpiama į pasakojimą (11 pav.), tad tampa daiktu, kuris ir skaitytojo sąmonėje turėtų sužadinti epifaniją. Pamuko teksto atveju svarbu, kad tai ne patirtinės, bet fiktyvios, pramantos, vaizduotės erdvės dalis. Tokiais pat epifanizuojamais objektais skaitytojui turėtų tapti ir Vakarų literatūros kūrėjų vardai. Signifikantams priskiriamos jiems nebūdingos („nepažodinės“) reikšmės.



11 pav. Iliustracija romane

Iliustracijoje pavaizduotos kapinės lyg ir nurodo į *Juodosios knygos* implikuotą erdvės skaldymą (žemė vs požemis), bet aiškinimas suteikia tam nebehorizontaliam „požemiui“ teigiamos estetinio malonumo reikšmės.

Ryšys su *Juodąja knyga* mezgamas per Dželialio Saliko figūrą. Jis yra pirmųjų trijų epigrafų „sąrašė“, jis minimas chronologijoje, kelis kartus jo vardas sušmėžuoja pasakojimo epizoduose. Tačiau romane kuriamas ir netiesioginis ryšys su šia pramanyta figūra: pramantų autorių Ibn Zerhani ir Birono Paša (Lordo Byrono) teksto fragmentai nukreipia į du Dželialio Saliko straipsnius *Juodojoje knygoje*.

Viena Ibn Zerhani minčių („Nieko nėra nuostabaus už gyvenimą. Tik žodis.⁸³“) tampa Dželialio Saliko straipsnio *Bosforo vandenų slūgimo metas* epigrafu. Straipsnis primena pranašystę – nusekęs Bosforas tampa šiuolaikinės Turkijos mikrokosmu – jame fiksuojami šlovingos Osmanų imperijos relikvai ir vakarietiško gyvenimo liekanos taip atvaizduojant praeities, dabarties ir ateities santykį:

Be abejo, per trumpą laiką rojumi vadinamas Bosforas pavirs tikra bala, kurios vidury palikti purvais apskretę kariniai burlaiviai atrodys kaip dantis šiepiantys vaiduokliai. [...] Iškilęs ant vienos iš kalvų, Mergelės bokštas⁸⁴ atrodys bauginamai. Šiame giliame laukiniame slėnyje prasidės naujas gyvenimas. [...] Šioje sunkiai suvokiamoje netvarkoje ir sąmyšyje matysis ant vieno šono pakrypę nuo „Şirket Hayriye“⁸⁵ laikų likę laivų karkasai, mėtysis butelių kamšteliai, kai kur liks jūros dugno plynės. Kai vieną dieną netikėtai vanduo nublūgs, be amerikietišku transatlantinių laivų, atsidūrusių sausumoje, tarp samanomis apaugusių jonėniškų kolonų bus galima matyti nežinomiems senovės dievams besimeldžiančius keltų ir likėnų skeletus praviromis burnomis.⁸⁶

Šis Dželialio Saliko straipsnis ir jame rodoma miesto ateities vizija pažįstama ir Mevliutui. Tai atskleidžiama romano skyriuje *Paskutinės dienos „Bimbom“ / Dvidešimt tūkstančių avių*:

Jis girdėjo kalbas, kad miesto gatvėse avys nepaaiškinamai puolė žmones ir čia pat stipo, užklydusios slampinėjo po mečečių kiemus, aplink šventųjų mauzoliejus, po kapines, kad iš tiesų jos pranašauja 2000 metais stosiančią pasaulio pabaigą ir įrodo, kad dėl pažiūrų nušauto skiltininko Dželialio Saliko pranašystės buvo tikra, gryna tiesa, ir visus tuos metus, kai „Binbom“ užkandinėje žiūrėdavo televizorių, Mevliutas prisimindavo avių lemtį. (p. 410)

Žodžiu užfiksuotą pramaną / viziją Mevliutas suvokia kaip vizualiai patiriamų objektų (pvz., iliustracijos) analogą. Mevliuto tariamas žodis „boza“ veikia tokiu pačiu

⁸³ Pamuk, 2005, p. 24.

⁸⁴ Sargybos bokštas Bosfore, pastatytas 410 m. pr. Kr.

⁸⁵ Laivų statybos įmonė Osmanų imperijoje ir šiuolaikineje Turkijoje, veikusi 1851–1944 m. laikotarpiu.

⁸⁶ Pamuk, 2005, p. 24–25.

principu, kaip ir iliustracija. Tokiu būdu vėl atsikartoja dviejų – žodinės ir vizualios – plotmių susidūrimas romane.

Kito pramanyto / pervadinto autoriaus Birono Paša mintis („Jeigu ir turiu kokių trūkumų, kalba ne apie tai⁸⁷“) nurodo į Dželialio Saliko straipsnį *Aladino Krautuvėlė*, kuriame tiesiogiai reiškiamas ryšys tarp (jo kaip) kūrėjo ir skaitytojo bei aiškinama šio santykio esmė:

Mane vadina **rašytoju – tapytoju** (paryškinta mano – MS). [...] Jeigu nebūtų atgiję atminties sodai, aš niekad ir nebūčiau skundęsis esama padėtimi. Kai į rankas paimu plunksną, man prieš akis pradeda šmėkščioti tavo, skaitytojau, veidas. Tada nederlinguose atminties soduose atgyja nuo manęs besislepiančių prisiminimų nuotrupos⁸⁸.

Dželialio Saliko mintyje epifaniją sužadinančio objekto vaidmenį atlieka skaitytojo veidas. Tad vėl derinamas vizualumas su kalbiškumu per epifanijos sampratą, kurios atitikmeniu Pamuko tekste tampa bozos samprata. Skaitytojas šiame kontekste yra atminties „generatorius“, o Aladino krautuvėlė (kaip vieta) – kolektyvinės atminties dalimi: „Papasakojau apie jo krautuvėlės svarbą Nišantaši gyventojams, kokie gyvi mūsų atsiminimai apie jo nedidelėje krautuvėlėje parduodamus tūkstančius, dešimtis tūkstančių įvairių spalvų ir kvapų prekių⁸⁹“. Taip identifikuojamas dar vienas „laiko vietos“ pavidalas – konkrečios vietos, konkretaus objekto reikšmė individo atminčiai ir tapatybės steigčiai. Tokia „laiko vieta“ aptinkama Mevliuto istorijoje:

Mevliutas matė, kaip žiūrėdami į griūvančius namus vieni raudėjo, kiti juokėsi, tretį nedrįso net pažvelgti, ketvirtį net rado dingstį kelti riaušes. Atėjus jo vieno kambario namuko eilei Mevliutui plyšo širdis. Nuo vieno buldozerio verstuvo stuktelėjimo vaikystė, ten valgytas maistas, ruoštos pamokos, kvapai, miegančio tėvo knarkimas ir šimtai tūkstančių prisiminimų – viskas akimirksniu subyrėję į šipulius išnyko, ir Mevliuto akys pritvinko ašarų. (p. 611)

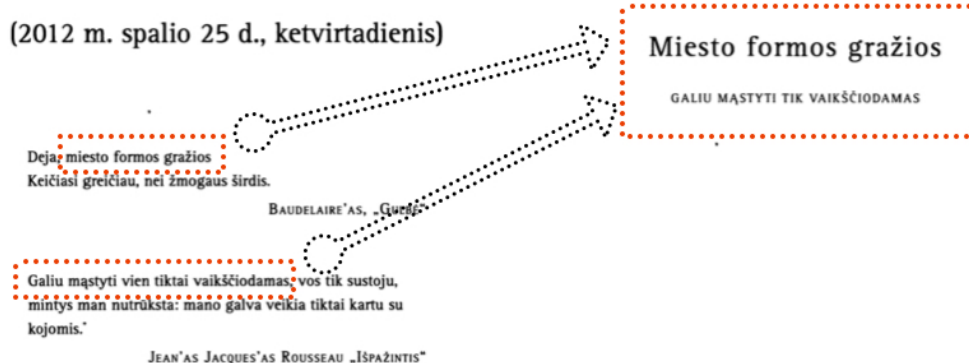
⁸⁷ Ibid., p. 51.

⁸⁸ Ibid., p. 51–52.

⁸⁹ Ibid., p. 51.

Kapo ar namo vaizdinys – tai *sudaiktinta* atmintis: iš matomų / rodomų „rašytojo-tapytojo“ griuvėsių atgyja vaizduotės perkeista sena ir gyva turkiškoji praeitis. Veikėjas klajodamas Stambulo gatvėmis šią praeitį atgaivina, o pats pasakojimas, kaip minėta, keliauja literatūros tekstais, pradėdamas šią kelionę *Şinasi Poeto vedybomis* (poeto figūra pagrindžia veikėjo-kūrėjo tapatybę) ir baigdamas Rousseau *Išpažintimi*. Atrodytų, šio kelio kryptis (*Şinasi* → Rousseau) rodo judėjimą nuo *savo* (turkų) į *svetimą* (prancūzų, Vakarų) kultūros lauką. Ko gero, šios fragmentuotos veikėjo kelionės etapai kartoja Vakarų literatūros veikėjų kelio fragmentus ir etapus: kaip Pečiorinas Mevliutas grobia merginą, kaip Žiuljenas jis rašo laiškus, kaip Stivenas Dedalas mato vizijas. Tačiau bandant lyginti veikėjų kelius ar jų istorijas, tampa akivaizdu, kad jos plėtojamos ne lygiagrečiai, bet priešpriešų ir įtampų principu. Veikėjų „veidai“ ir jų istorijos pasireiškia kaip tie signifikantai, kuriems priskiriami kitokie (nei įprasta) signifikantai: išoriškai kartojant „Vakarų“ literatūros veikėjų „veidus“ ir kelio etapus, romanas sieja Mevliuto kelią su tuo, kas sietina su kūrėjų „veidais“, – su Vakarų literatūroje realizuotais literatūrinės reprezentacijos principais. Tai, kas skiria Mevliuto istoriją nuo kitų, steigia jo turkiškos tapatybės specifiką, bet būdas, kuriuo tai pasakojama, turkišką tapatybę įrašo į bendrą kultūros lauką jos neasimiliuojant ir nenuatautinant. Bendrame lauke veikia panašūs principai ir dėsniai, vadinami skirtingais žodžiais. Pvz., neįprastas patirtinio susidūrimo poveikis gali būti vadinamas epifanija, „laiko vieta“ ar boza, bet net suteikdamas savitumo, kitas žodis (kitas signifikantas) nekeičia principo.

Mevliuto tapatybės steigties kelias baigiamas VII romano dalyje, kurioje epigrafuose minimų tekstų fragmentai tampa ir romano skyriaus pavadinimu (12 pav.).



12 pav. VII romano dalies epigrafai ir skyriaus pavadinimas

Šioje kelio pabaigoje epigrafais įvedama dviejų vietų / erdvių priešprieša – miestas vs gamta. Istorijos finalas vėl siūlo skaitytojui prisiminti, kad cituojant ir referuojant į svetimus tekstus buvo akcentuojama vietos ir erdvės reikšmė: tikslus vietos įvardijimas epigrafuose (Beišehyras, Imrenlerų apylinkės), nuoroda į veikėjo istorijos fragmentus, vykstančius svetimoje vietoje (Pečiorino istorija), nuoroda į veikėjo, persikeliančio iš provincijos į didmiestį (Verjeras → Paryžius) kelią (Žiuljeno istorija), nuoroda į vaikštinėjimą po Dubliną Stiveno Dedalo pasakojime, nuoroda į vidinį miesto konfliktą (Ibni Zerhani ir Bironas Paša → *Juodoji knyga*). Veikėjas lyg ir vėl eina pirmiausia Vakarų literatūros veikėjų pėdomis ir jo kelio pabaiga žymima dviem prancūzų vardais. Tačiau kaip ir prieš tai, taip ir čia – šie vardai tampa savitu šydu.

Per Rousseau'o ir Baudelaire'o tekstų citavimą atsiranda priešprieša: gamta vs miestas. Romanas cituoja Baudelaire'o *Gulbę*, kurioje gulbės figūra reprezentuoja poetą / kūrėją, įkalintą sustingusioje ir mirusioje miesto erdvėje: „[...] Gulbė sunkiai ištrūko ir purvino groto / Ir plevėtomis kojom patraukė gatvę, / Kietu grindiniu vilko ji kūną plunksnotą / Linkui sausvagės ir – anei lašo snape⁹⁰“. Baudelaire'o eilėraštyje sukuriamas sukaustyto, nelyginant praeities neturinčio miesto vaizdinys: „Jau

⁹⁰ Charles Baudelaire, „Gulbė“, *Piktybės gėlės*, iš prancūzų k. vertė Sigitas Geda, Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2005, p. 137.

ankstesnio Paryžiaus nėra (formos gražios / Keičias žymiai greičiau, nei mirtinga širdis)⁹¹“.

Mevliuto atveju matome kitą santykį su miestu ir kitokią miesto viziją: „[...] kokia palaima laisvam vaikščioti gatvėmis, ištirpti miesto gyvenime“ (p. 524). Bet kartu rodomas ir susvetimėjimo jausmas:

Jis jau keturiasdešimt trejus metus gyveno Stambule. **Pirmuosius trisdešimt penkerius metus juto, kaip kasmet vis labiau prisiriša prie miesto. Vis dėlto pastaruju metu kuo toliau, tuo svetimesnis jame jautėsi.** Gal dėl nesutramdomos, nuolat augančios milijoninės naujų atvykėlių lavinos, jų namų, daugiaaukščių ir prekybos centrų? Mevliutas matė, kaip griunami 1969 m., jam atvažiavus į miestą, statyti namai – ne tik lūšnos, bet ir keturiasdešimt metų Taksime, Šišlyje stovėję daugiabučiai. Atrodė, tartum išseko senų pastatų gyventojams mieste skirtas laikas. Kartu su namais nykstant ir juos pastačiusiems gyventojams, išdygusiuose aukštesniuose, kraupesniuose ir pilkesniuose naujuose pastatuose kūrėsi kiti žmonės. Žvelgdamas į trisdešimties, keturiasdešimties aukštų dangoraižius, Mevliutas jautėsi nepriklausą tiems žmonėms. (p. 626, paryškinta mano – MS)

Kaip tiesiogiai aiškinama citatoje, Mevliutas tolsta ir pradeda jaustis svetimesnis, bet tik dėl to, kad Stambulas tampa naujų atvykėlių miestu. Jis svetimas tiems, kas uždengia, o ne bando atverti pamirštą, kas ne perkeičia, bet slepia ar nepastebi miesto tapatybės. Mevliuto sustingęs miestas – toji erdvė, kurioje jis vaikšto ir šūkauja-kuria. Jo judėjimo tikslą apibrėžia Rousseau epigrafas: „[...] galiu mąstyti vien tiktai vaikščiodamas; vos tik sustoju, mintys man nutrūksta: mano galva veikia tiktai su kojomis“. Šis fragmentas nurodo į veikalą *Išpažintis* 9-ąją knygą, kurioje kalbama apie rašytoją: „[...] aš visada jaučiau, kad rašytojas buvo ir gali būti žymus ir vertas pagarbos tik tada, kai jo kūryba nėra amatas⁹²“. Bet Pamuko pasakojimas pasisavina ir apverčia cituojamame tekste išdėstytą mintį. Mevliutas ketina „iki mirties pardavinėti bozą“ (p. 637), kuri jo istorijoje siejama su miestu sužadinauomis epifanijomis. Jis – menininkas,

⁹¹ Ibid., p. 136.

⁹² Jean – Jacques Rousseau, *Išpažintis*, iš prancūzų k. vertė Edvardas Viskanta ir Vytautas Jurgutis, Vilnius: Alma littera, 2000, p. 443.

kuriam kūryba yra ne kas kita, kaip amatas – žiūrint į miesto griuvėsius prikelti jų praeitį ir pranešti apie tai šauksmu „boo-zaa!“:

Mevliutas juto, kad jo minčių šviesa ir tamsa primena naktinio miesto panoramą. Galbūt todėl jis keturiasdešimt metų tamsiais vakarais išeina į gatves prekiauti boza, kad ir kiek mažai iš to uždirba. Tik dabar jis suvokė tai, ką jau keturiasdešimt metų žinojo, bet aiškiai neįvardijo: pasivaikščiojimas vakarinėmis miesto gatvėmis prilygo kelionėms po savo mintis. Būtent todėl pašnekesiai su miesto sienomis, reklamomis, šešėliais, tamsoje neįžiūrimais keistais, paslaptiniais daiktais prilygo pokalbiams su savimi. (p. 632–633)

Skaitytojas turi išvelgti, kaip Rousseau citata apie mąstymą vaikščiojant „išraunama“ iš gimtojo vakarietiško konteksto, taip prarasdama savąją ir įgydama visiškai naują – turkišką – tapatybę. Ji tampa tiesioginiu Mevliuto pasakymu, iliustruojančiu, kas daroma su Vakarų literatūros tekstais šioje keistoje, kūrybai prilygintoje, veikėjo kelionėje.

Veikėjas vaikšto po *savo* turkų kultūrą naudodamas *svetimosios* ramentus. Šis „bodleriškas“ bastūnas (*flâneur*) atskleidžia naują šelmio veidą. Pikareskos šelmio kelyje esmine kova buvo sociume (su sociumu), o Pamuko šelmio kelyje pagrindine tampa Vakarų vs Rytų kultūros lauko opozicija, kuri šios kelionės yra dekonstruojama. Jis atkuria *save* per *kitą*, galutinai perkeisdamas tą *kitą*: iš pastarojo lieka vien signifiktas, kuriam priskiriama *sava* ir *savita* reikšmė, žymima kaip turkiškos tapatybės dalis. Kitos kultūros intarpai tampa vizualia priedanga turkiškai tapatybei reikšti. Kartu patys savaime tie *kito* intarpai rodo, kad toji tapatybė nėra vienalytė ir apibrėžta. Pamuko *Juodoji knyga*, su kuria kuriamas dialogas, kėlė Vakarų imitavimo ir turkų nutautėjimo, susvetimėjimo problemas, o *Tos keistos mano mintys*, priešingai, „nutautina Vakarus“, permąsto tą santykį ne imitavimo, bet pasisavinimo būdu.

Toks dialogas su Vakarų literatūra kelia ir skaitytojo tapatybės klausimą. Pradžioje (matydamas viršelį) skaitytojas tikisi susidurti su autentišku pasakojimu apie turką Mevliutą, vieną iš daugelio Stambulo gatvės pardavėjų. Šį lūkestį sutrikdo tai, kad visi turko kelio etapai žymimi vakarietiškos kultūros ženklais, implikuojančiais šio kelio ryšį su prancūzų, anglų ir kt. tautų veikėjų keliais. Tekstas, kuris pradžioje skaitytoją konfigūruoja kaip tą, kuris privalo aktyvuoti Vakarų literatūros žinias, lyg ir

nepateisina pradinių lūkesčių. Tačiau skaitytojo ekskursai į kitas kultūras ir jų laukus, vis tik leidžia jam suvokti, kad tai – nebūtina, kad vakariečių mintys ir keliai – apverčiami, priešinami tam, kas matoma turko Mevliuto kelyje, o idėjos neatpažįstamai pasisavinamos. Tad tekstas nereikalauja „intertekstinės“ skaitytojo tapatybės, paneigia įprastos tekstų dialogo analizės reikalingumą ir apgauna skaitytoją. Sykiu šis šelmiškas pasakojimo „žingsnis“ leidžia skaitytojui pamatyti ir nustatyti, kas trina tautinių tapatybių ribas ir kas jungia skirtingų kultūros atminčių laukus, skirtingas kolektyvines tapatybes – tai su erdve siejamos patirtys ir būdai joms aprašyti, estetizuoti ir parodyti. Šioji patirties aprašymo (ar reprezentacijos) būdų ir formų problema tiesiogiai rodoma jau pačia knygos sąranga – pradedant viršeliu ir baigiant rodykle.

IŠVADOS

Magistro darbe buvo analizuojamas turkų rašytojo Orhano Pamuko romanas *Tos keistos mano mintys*, kuriame su tapatybės klausimais susijusios priešpriešos Rytai vs Vakarai, Osmanų imperija vs šiuolaikinė Turkijos Respublika ir kt. įforminamos skirtingais knygos kaip teksto ir teksto-pasakojimo dėmenimis. Darbe buvo identifikuoti dėmenys bei būdai, kuriais jie konstruoja veikėjo bei teksto tapatybę, ir analizuojamos šių konstrukcijų konfigūracijos. Analizė, atlikta remiantis Paulio Ricoeuro naratyvinės tapatybės idėja, Jurijaus Lotmano kultūrinės atminties samprata ir Gérard'o Genette'o transtekstualumo teorija, leido apibrėžti dėsnius, veikiančius *savęs* ir *kito* sąveikoje tiek veikėjo, tiek teksto tapatybės steigties procese.

Kreipiant dėmesį į įsiužetinimo ypatumus knygos-teksto lygmenyje buvo apibrėžta neįprasta šio teksto sąranga, kurioje vidinė turko Mevliuto gyvenimo istorija įrėminama ją sukeistinamais paratekstiniais elementais – knygos viršeliu, priešlapiu užrašu, epigrafais, giminės medžio schema ir turinio lapais rėmo pradžioje bei asmenvardžių rodyklės ir įvykių chronologijos jo pabaigoje. Šie elementai referuoja į skirtingus kultūros laukus ir kultūrinės atmintis (Vakarų vs turkų), į skirtingas pasakojimo formas (mokslinis istorinis veikalas vs romanas; romanas, reprezentuojantis šeimos gyvenimo istorija vs romanas, reprezentuojantis istorija žmogaus, kuris išskiriamas iš šeimos), į skirtingus santykio su patirtine tikrove reprezentacijos modelius (istoriškumas ir dokumentiškumas vs gryna fikcija). Išoriniais pavadintų paratekstinių elementų analizė leido konstatuoti, kad visi jie siūlo skaitytojui judėti dviem priešingomis kryptimis tuo pat metu, visi steigia ir kvestionuoja ribas ir apibrėžtumą, visi prisideda prie savi-identifikavimo, bet jis nuolat atliekamas per *kitą*, reprezentuojant tą *kitą* netiksliai ir iškreiptai.

Išoriniai pradžios paratekstai (viršelis, pavadinimo patikslinimas priešlapyje, giminės, medis) fiksuoja esminį šios prieštaringos konstrukcijos dėsni – tai, ką galima pavadinti „(optinėmis) apgaulėmis“, semiotikos terminais – neįprasto signifikato priskyrimu vienam ar kitam signifikantui, verčiant prisiminti pastarojo buvusią tapatybę ir įsisąmoninti atsirandančią naują. Tai rodo viršelis, kuriame į apkirptos istorinės nuotraukos figūros lūpas įdedamas komikso baliono pavidalu įformintas romano pavadinimas, reprezentuojantis Wordswortho citatą, bet, kaip rodo tolimesnė analizė, ne tiek ją reprezentuojantis, kiek ja apsimitantis. Tai rodo priešlapiu

pavadinimo išplėtimas, sukuriantis apgaulingą ryšį su Vakarų literatūros renesanso epochos žanru – šelmių romanu. Šios dialogo su *kitu* krypties analizė atskleidė, kaip romanas steigia savo žanrinę tapatybę: architekstinis ryšys su pikareska kuriamas, tačiau ne reikšminių analogijų ir koreliacijų, o skirtumų žymėjimo plotmėje, ir pačiu tekstu tas ryšys įprasminamas kaip uždanga, dengiančia „semiotinio šelmiškumo“ idėją. Tai rodo pradžios epigrafai (iš Wordswortho, Rousseau ir Saliko), kurie sukuria intertekstinį ryšį su dviem realiais Vakarų literatūros autorių teksta ir pramanytu turkų autoriaus tekstu, nurodančiu į kitą paties Pamuko romaną *Juodoji knyga*. Šio ryšio analizė rodo, kad intertekstiniu apsimitantis dialogas tampa architekstiniu, brėžiančiu „konfliktinį“ santykį su žanrais, į kuruos pats nurodo. Tad romaną aptveriantys paratekstai skaitytojui siūlo apmąstyti ne santaikos su kitu, bet įtampų *aš vs kitas* zonas ir identifikuoti dėsni, grindžiantį neįprastą „signifikato priskyrimą“ signifikantui. O išoriniai pabaigos paratekstai (rodyklė ir chronologija) ir jų analizė „moksliškai“ paaiškina, kad įsiužetinimas vyksta nelinijiniu būdu, kad skaitytojui siūloma neįprasta neįprasto romano įsiužetinimo patirtis: jis turi sukurti viziją pasakojimo apie Mevliuto tapatybės paieškas, išdėstomo „apgaulingais“ ženklais.

Dėsni, grindžiančio neįprastą „signifikato priskyrimą“ signifikantui, identifikavimas buvo atliekamas analizuojant vidiniais vadintus (skyrų) epigrafus ir būdą, kuriuo konstruojamas Mevliuto kelias. Epigrafų (Stendhalis, Lermontovas, Baudelaire’as, Rousseau ir kt.) atveju aptiktos konflikto zonos atskleidė, kad citavimo netikslumai ir žaismas vardų žymėjimu tampa ženklu, nurodančiu, kad vietoje dialogo su Vakarų literatūros teksta romanas kuria ryšį su jų autorių „istorijomis“, t. y. savitai įreikšmina ne veikėjų istorijas, o būdus, kuriais jos buvo įforminamos *svetimos* kultūrinės atminties lauke, tuos būdus, kuriuose trinamos istoriškumo ir fikcijos ribos: Stendhalio atveju – Žiuljeno istorijos apipynimas pramanytais epigrafais, Joyce’o atveju – buitinių objektų ir įvykių estetizavimas epifanijomis, Lermontovo atveju – kultūrų konflikto suprobleminimu, Baudelaire’o ir Rousseau atveju – estetizavimo erdvės priešiniu (miestas *vs* gamta). Būdas, kuriuo šis dėsnis reiškiasi romane, leido vertinti epigrafų visumą kaip romanu pasisavinamą tekstą, kuriame trinami „svetimumo“ ženklai. Šis lentelėje pateiktas epigrafų kuriamas tekstas – įskaitomas, bet (kaip ir visa pasakojimo dëlionė) nelinijinis, suardantis seką ir tradicinę (chrono)logiką.

Bozos pardavėjo Mevliuto gyvenimo istorijos konstravimo būdas taip pat paklūsta minėtam dėsniui – svarbūs ne patys žingsniai, o jų atsiradimo ir struktūrinių ypatumų suprobleminimas. Konstrukcijos ypatumai pirma privertė kreiptis į *svetimo* atminties

lauko veikėjų istorijas, su kuriomis siejamas Mevliuto kelias (Žiuljenas, Pečiorinas, Stivenas Dedalas). Šios sąsajos pradžioje sudaro įspūdį, kad Mevliutas ir jo kelias yra gerai žinomų veikėjų turkiška kopija. Bet ryšio analizė paneigė šią mintį: skirtingų veikėjų kelių koreliacija iškilo kaip iliuzija, kaip būdas parodyti skirtumus nuo *kito* ir sykiu kaip bandymas ieškoti savo paties šaknų senoje *savo* kultūros atminties lauke.

Romano analizė atskleidė, kad įvairiomis nuorodomis į Vakarų literatūros tekstus fiksuojamas reikalavimas atgaivinti *svetimą* kultūros atmintį paneigiamas būdu, kuriuo šiomis nuorodomis naudojamosi pačiame tekste. Aktyvuodamas *svetimą* kultūros atmintį romanas neigia to aktyvavimo poreikį ir per santykį su nuorodomis į *savo* paties (turkų) atminties lauko tekstus rodo, kuo grindžiama turko Mevliuto tapatybė – jo ryšiu su savo kultūra. Šis ryšys – tyrimų ateities perspektyvos klausimas, aktyvuotas pačiu pagrindinio veikėjo vardu, nurodančiu į pranašą Mahometą ir Islamo kontekstą. Kita vertus, *svetimos* kultūros atminties aktyvavimas leido pamatyti, kas tampa bendruoju vardikliu, ardančių tautinės tapatybės ribas tiek veikėjo, tiek teksto atveju – tai Wordswortho „laiko vietų“ ir / ar Joyce'o „epifanijų“ principas, tai būdai, kuriais gali būti įprasminama kūrėjo patirtis. Ir tas bendras vardiklis galioja šio teksto skaityme: materialūs, apčiuopiami knygos-teksto ir pasakojimo (veikėjo istorijos) fragmentai (viršelis, epigrafai ir pan.) skaitytojui turi tapti epifanijomis ar „laiko vietomis“, žyminčiomis kūrėjo patirtį ir tampančiomis reikšmės židiniais.

(Non)identity Issue in Orhan Pamuk's Novel *A Strangeness in My Mind*

SUMMARY

The study analyses Turkish Nobel Prize laureates's Orhan Pamuk's novel *A Strangeness In My Mind* (2014). While associated to Turkish postmodern tradition, literary works of Pamuk are often analyzed through the view which is based on "representation" of reality. The interpretations of Pamuk's phenomenon usually begins with his origins and merits. His texts are often critically examined in terms of *depiction of reality*, tradition and modernity, state and religion, East and West intersections as the main topics of the analysis.

This study dissociates the usual approach to the writer's work, and focus on the problem of the textual and the character's identities.

The elements found in the book refer to different fields of culture, cultural memories (Western vs. Turkish), different forms of narrative (scholarly historical work vs. novel or novel representing family life history vs. novel) and different models of representation in relation to experiential reality (historicity and documentary vs pure fiction). The elements captured in the outer part of the novel offer the reader to move to the two opposite directions at the same time. They establish and question boundaries and definiteness, all contributing to the self-identification that takes place through the *other*, representing that *other* inaccurately and distortedly.

External elements (cover of the book, name clarification on the front page, family tree) record the assignment of an unusual signified to one or another signifier, forcing one to remember the former identity of the latter and to realize the emerging of a new one.

The epigraphs in the beginning of the novel (Wordsworth's, Rousseau's and Salik's) create an intertextual connection with two real texts by Western authors and a fictional text written by a Turkish author referring to other Pamuk's novel *The Black Book*. This connection establishes a "conflicting" relationship with the genres to which it refers.

The inaccuracies in the citations in the epigraphs of the inner part of the novel and the play with the notation of names become a sign that instead of dialogue with Western plots, the novel creates a connection with the “stories” of their authors.

The analysis of the novel revealed that the reference to the revival of a foreign cultural memory by various references to Western texts is refuted in a way in which these references are used in the text itself. By activating a *foreign* cultural memory, the novel denies the need for that activation and, through its relationship with references to the texts in its *own* (Turkish) memory field, shows the basis of the Turkish Mevlut's identity – his connection with his culture.

LITERATŪROS SĄRAŠAS

Šaltiniai:

1. Baudelaire, Charles, *Piktybės gėlės*, iš prancūzų k. vertė Sigitas Geda, Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2005.
2. Joyce, James, *Menininko jaunų dienų portretas*, iš anglų k. vertė Lilija Vanagienė, Vilnius: Vaga, 1989.
3. Lermontovas, Michailas, „Mūsų laikų herojus“, *Poezija, drama, proza*, iš rusų k. vertė Vytautas Radaitis, Vilnius: Vaga, 1987.
4. Pamuk, Orhan, *Juodoji knyga*, iš turkų k. vertė Galina Miškinienė, Vilnius: Tyto alba, 2005.
5. Pamuk, Orhan, *Kafamda bir Tuhaflık*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2014.
6. Pamuk, Orhan, *Tos keistos mano mintys*, iš turkų k. vertė Justina Pilkauskaitė-Kariniauskienė, Vilnius: Tyto Alba, 2017.
7. Rousseau, Jean-Jacques, „Samprotavimai apie žmonių nelygybės kilmę ir pagrindus“, *Filosofijos istorijos chrestomatija*, iš prancūzų k. vertė Laurynas Algimantas Skūpas, Vilnius: Mintis, 1987.
8. Rousseau, Jean-Jacques, *Išpažintis*, iš prancūzų k. vertė Edvardas Viskanta ir Vytautas Jurgutis, Vilnius: Alma littera, 2000.
9. Şinasi, İbrahim, *Şair Evlenmesi*, prieiga internetu: <http://tanzimat.k12.org.tr/wp-content/uploads/kitaplar/sairevlenmesi/Sair%20Evlenmesi%20%20Gunumuz%20Turkcesi.pdf> [žiūrėta: 2019 12 29]
10. Stendhal, *Raudona ir juoda*, iš prancūzų k. vertė Ramutė Ramunienė, Vilnius: Vaga, 1976.
11. Wordsworth, William, *The Prelude*, London, New York, Toronto: Oxford University Press, 1923.

Naudota literatūra:

12. Abrams, M. H., *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature*, New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1971.

13. Afridi, Mehnaz M., „Modern Postcolonial Intersections: Hamid, Mahfouz, and Pamuk“, *Global Perspectives on Orhan Pamuk: Existentialism and Politics*, New York: Palgrave Macmillan, 2012.
14. Assman, Jan, John Czaplicka, „Collective Memory and Cultural Identity“, *New German Critique*, No. 65, 1995.
15. Baranova, Jūratė, *Filosofija ir literatūra: priešpriešos, paralelės, sankirtos*, Vilnius: Tyto alba, 2006.
16. Berberich, Christine, Neil Campbell, Robert Hudson, *Land & Identity: Theory, Memory, and Practice*, Amsterdam & New York: Rodopi, 2012.
17. Brockmeier, Jens, Donal Carbaugh, *Narrative and Identity*, Amsterdam / Philadelphia: John Benjamin's Publishing Company, 2001.
18. Budak, Ali, *Orhan Pamuk'un 'Kafamda Bir Tuhaflık' Romani'nda Yerellik ve Geleneksellik*, priedaga internetu: <http://www.yenifikirdergisi.com/uploads/13/orhan-pamuk--un--kafamda-bir-tuhaflık--romani-nda-yerellik-ve-geleneksellik.pdf> [žiūrėta 2019 08 28].
19. Crowley, Patrick, „Paul Ricouer: the Concept of Narrative Identity, The Trace of Autobiography“, *Paragraph*, Vol. 26, Vol. 3, 2003.
20. Demirci, Gülnur, „Decentred Epical Hero in Orhan Pamuk's *A Strangeness in My Mind*“, *NALANS*, Vol. IV, Issue 6. June 6.
21. Eliot, Thomas Sterns, „Byron“, *On Poetry and Poets*, London: Faber and Faber, 1957.
22. Furlanetto, Elena, „Imaginary Spaces: Representations of Istanbul between Topography and Imagination“, *Towards Turkish American Literature: Narratives of Multiculturalism in Post-Imperial Turkey*, Berlin: Peter Lang, 2015.
23. Genette, Gérard, *Palimpsests: Literature in the second degree*, University of Nebraska Press, 1997.
24. Göknař, Erdağ, „Reimagining the Ottoman Legacy (Pamuk's *My Name Is Red* & Halide Edib's *The Clown and His Daughter*)“, *Orhan Pamuk: Secularism and Blasphemy: The Politics of the Turkish Novel*, 2013.
25. Göknař, Erdağ, „Secular Blasphemies: Orhan Pamuk and the Turkish Novel.“ *Novel: A Forum on Fiction* 45:2, 2012.
26. Göknař, Erdağ, *Secular Blasphemies: Orhan Pamuk and the Turkish Novel*, priedaga internetu: <https://www.jstor.org/stable/23259549?seq=1> [žiūrėta 2020 01 16].

27. Güngör, Bilgin, *Öteki İstanbul'un Anlatısı: Kafamda Bir Tuhaflık Romaninin Yapsalci Metodoloji Işığında Çözümlemesi*, prieiga internetu: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/173158> [žiūrėta 2019 08 29].
28. Hashemipour, Saman, *Life into Literature Orhan Pamuk in His Works*, Gece, 2017.
29. Hashemipour, Saman, „The Turkish Identity Crisis in The New Life by Orhan Pamuk“, *Herald NAMSCA* 2.1, 2018.
30. Holland, Norman N., „Unity Identity Text Self“, *PMLA*, Vol. 90, No. 5 (Oct., 1975). Prieiga internetu: https://www.jstor.org/stable/461467?readnow=1&refreqid=excelsior%3A6642b7c54ffdc515682c7ff8bc599e07&seq=1#page_scan_tab_contents [žiūrėta 2019 08 29].
31. Korkmaz, Ferhat, *Orhan Pamuk'un kafamda Bir Tuhaflık Romanında Postmodern Bir Flâneur: Mevlut*, prieiga internetu: http://www.turkishstudies.net/files/turkishstudies/705091002_45KorkmazFerhat-tde-831-844.pdf [žiūrėta 2019 09 03].
32. Laurušaitė, Laura, „Imagologija kaip instrumentas (e)migracinio identiteto specifikai tirti“, *Colloquia*, Nr. 32, prieiga internetu: http://www.ilti.lt/failai/Colloquia32_spaudai_117-136.pdf, [žiūrėta: 2020 06 05].
33. Levina, Jūratė, „Nereprezentacinė modernizmo estetika: Joyce'o nušvitimai“, *Baltos lankos*, Nr. 40, 2019.
34. Lotman, Yuri, *Culture and Explosion*, New York: Mouton de Gruyter, 2009.
35. Lotmanas, Jurius, *Kultūros semiotika*, sudarė Arūnas Sverdiolas, iš rusų k. vertė Donata Mitaitė, Vilnius: Baltos lankos, 2004.
36. Melnikova, Irina, *Intertekstualumas: teorija ir praktika*, Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2003.
37. Moore, Niamh, Yvonne Whelan, *Heritage, Memory and the Politics of Identity*, Whiltshire: Ashgate, 2007.
38. Morgan, Monique R., „Narrative Means to Lyric Ends in Wordsworth's Prelude“, *Narrative*, Vol. 16, Nr. 3, October, 2008.
39. Pamuk, Orhan, *The Naïve and Sentimental Novelist*, New York: Vintage Books, 2010.
40. Petrauskas, Valdas V., *Didysis pasaulio teatras*, Pikareskiniai romanai ir apysakos, Vilnius: Vaga, 1999.

41. *Pikareskiniai romanai ir apysakos*, iš ispanų k. vertė Valdas V. Petrauskas, Vilnius: Vaga, 1999.
42. Ricoeur, Paul, *Memory, History, Forgetting*, Chicago & London: The University of Chicago Press, 2004.
43. Ricoeur, Paul, *Memory, History, Forgetting*, University of Chicago Press, 2004.
44. Scott, David, „Signs in the Text: The Role of Epigraphs, Footnotes and Typography in Clarifying the Narrator – Character Relationship in Stendhal’s *Le Rouge et le noir*“, *Ma(r)king the Text– The Presentation of Meaning on the Literary Page*, eds. Joe Bray, Miriam Handley, Anne C. Henry, London: Routledge, 2000.
45. Sedikides, Constantine, Tim Wildschut, Lowell Gaertner, Clay Routledge, Jamie Arndt, „Nostalgia as Enabler of Self Continuity“, *Self– continuity: Individual and collective perspectives*, New York: Psychology Press, 1970.
46. Semenenko, Aleksei, *The Texture of Culture: An Introduction to Yuri Lotman’s Semiotic Theory*, New York: Palgrave Macmillan, 2012.
47. Shami, Seteney, „Historical Processes of Identity Formation: Displacement, Settlement, and Self-Representations of the Circassians in Jordan“, *Iran & the Caucasus*, Vol. 13, No. 1, 2009.
48. Steveker, Lena, *Identity and Cultural Memory in the Fiction of A. S. Byatt: Knitting the Net of Culture*, London: Palgrave Macmillan, 2009.
49. Thomson, A. W., „Wordsworth’s Spots of Time“, *Ariel. A Review of International English Literature* Vol. 1 No. 2 (1970). Prieiga internetu: <https://journalhosting.ucalgary.ca/index.php/ariel/issue/view/2280> [žiūrėta: 2020 06 02].
50. Venema, Henry, „Paul Ricoeur on Refigurative Reading and Narrative Identity“, *Symposium*, IV, 2, 2000.
51. Уильям Вордсворт «Прелюдия, или Становление сознания поэта». Вступление Елены Халтрин-Халтуриной, *Иностранная литература* vol. 3, 2011. Prieiga internetu: <https://magazines.gorky.media/inostran/2011/3/prelyudiya-ili-stanovlenie-soznaniya-poeta.html> [žiūrėta: 2020 06 02].