

ელენე ჯაველიძე

ილიას სახემწიფო უნივერსიტეტი გ. წერეთლის აღმოსავლეთმცოდნეობის
ინსტიტუტი

კავკასიური დრამა ორჰან ფამუქის „თოვლში“

ორჰან ფამუქი სახელგანთქმული თურქი მწერალია, რომელმაც მოიპოვა მრავალი საერთაშორისო ჯილდო, მათ შორის, 2006 წელს ნობელის პრემია ლიტერატურაში. ოღონდ, ნობელის პრემიას წინ უძღვოდა სახელისწერო ინტერვიუ შვეიცარულ გაზეთთან, სადაც მწერალმა განაცხადა: „აქ მოკლეს 30 000 ქურთი და მილიონი სომეხი. ვერავინ ბედავს ამაზე ლაპარაკს ჩემ გარდა, ამიტომაც შემიძულეს“ (Pamuk 2005). ამ ინტერვიუს შემდეგ მას „სამშობლოს მოლაღატე“ უწოდეს, ფამუქის წიგნები საჯაროდ დაწვეს. ფამუქის განცხადებები „თურქულობის“ შეურაცყოფად მონათლეს. მას სახელმწიფოს შეურაცხყოფის ბრალდება წაუყენეს; „ფამუქის საქმე“ ძალიან გახმაურდა და ბრალდებები საბოლოოდ ჯამში ტექნიკური მიზეზების გამო მოიხსნა, ხოლო ნობელის პრემიის მინიჭება კი თურქეთში პოლიტიკურ გადაწყვეტილებად შერაცხეს. პრო-სამთავრობო გაზეთ „საბაჰის“ რედაქტორი აღნიშნავდა, ფამუქის გამარჯვებაზე საუკეთესო რეაქცია სიამაყე იქნებოდა, მაგრამ „ჩვენ ბოლომდე ვერ აღვიქვამთ ფამუქს როგორც ერთ-ერთ ჩვენთაგანს... ჩვენ მას ვხედავთ ისეთ ადამიანად, ვინც „გვყიდის“ და ვერც კი დგება ნათქვამის უკან“. მარგარეტ ეტუდი კი აღფრთოვანებული წერდა: „ძნელი წარმოსადგენია უფრო სრულყოფილი გამარჯვებული ჩვენს კატასტროფულ დროში. ფამუქი გვაძლევს იმას, რასაც ყველა საუკეთესო რომანისტი იძლევა: სიმართლეს. არა სტატისტიკის სიმართლეს, არამედ ადამიანის სიმართლეს და როგორც ყველა დიდ ლიტერატურაში, მომენტებში გრძნობ, რომ შენ კი არ იკვლევ მას, არამედ ის გიკვლევს შენ“ (Atwood 2006).

„თოვლში“ მოქმედება 1990-იან წლებში ვითარდება, რომანს აქვს რთული სიუჟეტი რამდენიმე ნარატიული ფენით. ფამუქი „თოვლთან“ დაკავშირებით აღნიშნავს: „ეს არ არის 30-იანი ან 40-იანი წლების სოციალურად ან პოლიტიკურად მოტივირებული რომანი. აქ არ არის პროპაგანდა... მე არ ვემხრობი რომელიმე მხარეს“ (Feeney, 2004). „თოვლის“ შექმნის პროცესში მწერალი რომანს ხედავდა როგორც სასიყვარულო ისტორიისა და პოლიტიკური

თრილერის ნაზავს, რომლის ცენტრში იყო პოეტის ფიგურა. ფამუქს „თოვლზე“ მუშაობის დაწყებამდე განსაკუთრებული სცენა ჰქონდა მხედველობაში. ის ეფუძნებოდა ორი იდეოლოგიურად დაპირისპირებული მამაკაცის ისტორიას ციხის საკანში: ერთმა მთელი ცხოვრება პოლიტიკურ ისლამს მიუძღვნა, მეორემ კი სეკულარულ წესრიგს. მათ ბევრი საერთო აქვთ და უჩვეულო მეგობრება აკავშირებთ, ისინი კამათობენ ცივილიზაციის საკითხებზე (Hakan 2002, 61). ასეთი ჩარჩოს გათვალისწინებით, ფამუქი ქმნის ისტორიას, რომელიც ეფუძნება ყარსის სხვადასხვა წრის წარმომადგენლის დებატებს. აქ ვხვდებით თურქეთში არსებულ პოლიტიკურ პარტიებს, ფუნდამენტული ისლამის მიმდევრებს, შეიხებს, სეკულარისტი მსახიობის მეთაურობით ისლამისტების წინააღმდეგ განხორციელებულ სისხლიან ტერორს, სამდღიან გადატრიალებას, ბედნიერი, დიდი ხნის ნანატრი სიყვარულის ტრაგიკულ დასასრულს, პოლიტიკური ისლამის გამოვლინებას - თავსაბურღიანი გოგონების პროტესტს, თვითმკვლელობებს და სხვ. თემატიკისა და სიმბოლიზმის დონეზე, „თოვლი“ იქცევა საბედისწერო მოგზაურობის ალეგორიულ ანგარიშად, რომელიც აგებულია იდენტობის ძიების, შემოქმედებითი ინსპირაციის ფაქტორებზე თანამედროვეობის რთულ ქსოვილში.

ორჰან ფამუქის რომანები ერთმანეთთან დაკავშირებულია. ერთი რომანის პროტაგონისტი მეორეში ჩნდება, ერთ რომანში დასმულ კითხვას პასუხობენ ან თითქოს პასუხობენ სხვა რომანში. „ახალ ცხოვრებასა“ და „უმანკოების მუზეუმში“ ჯელალ სალიქის („შავი წიგნის“ პროტაგონისტი) სიკვდილზეა საუბარი. რომანების ურთიერთობა აქ არ მთავრდება. ერთი რომანი მეორისგან მომდინარეობს, ან ერთი რომანი მეორის გაგრძელებას ჰგავს. „თოვლში“ კა და მისი სატრფო, იფექი საკონდიტრო „იენი ჰაიათში“ (ახალი ცხოვრება) ხვდებიან ერთმანეთს და ისლამისტის მიერ პედაგოგიური სასწავლებლის დირექტორის შემზარავი მკვლელობის მოწმენი ხდებიან. „მთხრობელი ორჰანიც“ სარკისებურად იმეორებს ანალოგიურ შეხვედრას იფექთან კაფე „ახალ ცხოვრებაში“. ორჰანიც აღფრთოვანებულია იფექის სილამაზით და ოცნებობს მასთან რომანზე. ორჰან ფამუქი მისი რომანების ურთიერთკავშირზე ამბობს: „ჩემი ყველა წიგნი წინა წიგნიდან იზადება. იქაური დეტალიდან, წინადადებიდან“.

შეიძლება ითქვას, რომ „თოვლი“ არის ფამუქის კონცეპტუალურად ყველაზე რთული ნამწარმოები. ეს არის რომანი, რომელიც დასავლელმა მკითხველმა და

კრიტიციზმმა აღიქვა დასავლეთსა და ისლამურ სამყაროს შორის არსებული საგანგაშო დაპირისპირების ამსახველ ექსკლუზიურ ნიმუშად. ფამუქის რომანი დაიბეჭდა 2001 წლის 9 სექტემბრის ტრაგიკული მოვლენების შემდეგ. 2004 წელს რომანის ინგლისური თარგმანის გამოსვლის შემდეგ ის ამერიკული საზოგადოებისთვის იქცა ერთგვარ წყაროდ პოლიტიკური ისლამის შესახებ.

„თოვლი“ ფამუქის ერთადერთი პოლიტიკური რომანია. მასში მწერალი პოლივალენტური დიალოგის სივრცეს აყალიბებს, გვიჩვენებს სხვადასხვა პოლიტიკური აქტორების ხმების ურთიერთმოქმედებას. ფამუქი ანგრევს ტრადიციულ მონოლოგურ თხრობას და ის პოსტმოდერნისტულ მულტიპერსპექტიულ ნარატივში გადაყავს. მრავალენიკური დიალოგის სივრცე, რომელიც „თოვლში“ იკვეთება, გვიჩვენებს ჩაკეტილი ჯგუფური იდენტობების მოდუსებს, აღმოსავლეთისა და დასავლეთის ხისტ დიქოტომიას და ასევე სწრაფვას ერთიანობისკენ, მკითხველს საშუალება ეძლევა შეიქმნას წარმოდგენა სხვადასხვა პოლიტიკურ აქტორზე. ფამუქი გამოკვეთს ხედვას, რომ მეობის პრობლემა არის სხვასთან და არა სოლიფსისტურ ეგოსთან დაკავშირებული საკითხი, გვაიძულებს დავფიქრდეთ „მე“-სა და „სხვის“ ბინარული სინტაგმის საკითხზე. ფამუქის რომანი ეფუძნება პოსტმოდერნისტულ ლიტერატურულ სტრატეგიებს, როგორცაა ერთი ამბავის სხვა ისტორიათა ჯაჭვის ჩარჩოებში გადმოცემა, ფრაგმენტაცია, მეტაფიქციური თხრობა, როცა თხრობა რეფლექსირებს საკუთარ ნარატიულ სტრატეგიებზე, ასევე მოიცავს სხვა ესთეტიკური ფორმებისა და ტექსტების ინტერტექსტუალურ ჩართვას.

რომანის მთავარი გმირი კა, 12 წელი გერმანიაში ემიგრაციაში ცხოვრობდა, დედის გარდაცვალების გამო ბრუნდება სამშობლოში, გაზეთ „ჯუმჰურიეთის“ დავალებით ჩადის ყარსში, რათა შეისწავლოს მუნიციპალური არჩევნები, გოგონათა თვითმკვლელობის მიზეზები და, რაც მთავარია, შეხვდეს ულამაზეს იფექს, რომელიც მას სტუდენტობიდან უყვარს. ყარსში ჩასული კა ეფლობა თავსაფრიან გოგონათა, შეიხების, თურქი და ქურთი ნაციონალისტების, მარქსისტებისა და სეკულარისტების კონფლიქტში. რომანში კა არის ყარსში გათამაშებული კონფლიქტების დამკვირვებელი და მონაწილე, ამავე დროს, ტრანსცენდენტური პერსპექტივის მაძიებელი. ყარსში კა სამ დღეს დაჰყოფს, ამ დღეების განმავლობაში ხდება „სამხედრო თეატრალური გადატრიალება“ მსახიობისა და რეჟისორის,

სუნაი ზაიმის ხემძღვანელობით და 4 წლის შემდეგ ფრანკფურტში კას მკვლელობის „მთხრობელი ორჰანის“ გამოძიებას.

აზადე სეიჰანი თვლის, რომ ფამუქის პოლიტიკური მგრძობელობა ფილოსოფიური ტერმინებით არის გამოხატული და გაუცხოებულია „რეალური“ ცხოვრებისეული სიტუაციებისგან (Seyhan 2006). ერდალ გოქნარი კი აცხადებს: „ადგილობრივი კრიტიკოსებისგან განსხვავებით, რომლებიც ფამუქის შემოქმედებას მიიჩნევენ აპოლიტიკურ პოსტმოდერნულ თამაშად, მე ვამტკიცებ, რომ პოლიტიკისა და ლიტერატურის კვება მისი შემოქმედების ერთ-ერთი დამახასიათებელი ნიშანია (არა მხოლოდ „თოვლის“) (Gökner 2012,308).

თურქეთში 1990-იანი წლების დასაწყისში ქალის თავსაბურავის საკითხმა პოლიტიკური იმპულსი შეიძინა, ამას წინ უძღოდა დემოკრატიის ეგიდით განხორციელებული 1980 წლის სამხედრო გადატრიალება. თუმცა, „ევროპასა და თურქეთს შორის ურთიერთობა ოთხმოციანი წლების უმეტესი ნაწილის განმავლობაში კვლავ ვითარდებოდა დემოკრატიის კონკურენტული დეფინიციების თვალსაზრისით“ (Eralp 32).

1980-იანი წლების ჩაკეტილი სოციალური და კულტურული იდენტობების მზარდმა ფრაგმენტაციამ გამოიწვია 90-იან წლებში ნაციონალიზმის აღმავლობა თურქეთში (Bora 1995, 71). „თოვლი“ შეიძლება წავიკითხოთ როგორც რელიგიური და სეკულარული, ორი ტიპის ნაციონალიზმის კრიტიკა. რომანში ეს ორი მხარე პერსონიფიცირებულია სუნაი ზაიმისა და ლაჯივერთის პერსონაჟებით. სუნაი: მედასავლეთე-იაკობინელი-სეკულარისტი-მსახიობია, რომელიც მიისწრაფვის, შექმნას თურქული განმანათლებლობის ხანა. ლაჯივერთი კი ქურთი-ისლამისტი, რომელიც ისლამის ტელეოლოგიური ეპისტემის დამცველი ლიდერია.

„თოვლი“ არის ფამუქის პირველი რომანი, რომელშიც მოქმედება სტამბოლის მეტროპოლიიდან შორს არის გადატანილი. მწერალი იხსენებს ყარსის ძველ დიდებას. აქ „გამუდმებით მეჯლისებსა და წვეულებებს მართავდნენ. ყარსი საქართველოს საზღვართან ახლოს, თავრიზისა და თბილისის გზაზე მდებარეობდა. ის უკანასკნელ საუკუნეში დანგრეული ორი უდიდესი იმპერიის, ოსმალეთისა და მეფის რუსეთის უმნიშვნელოვანესი უკიდურესი პუნქტი იყო, რომლის დასაცავად იმპერიებს უზარმაზარი ჯარი ჰყავდა აქ მობილიზებული (...) ოსმალების ხანაში აქ სხვადასხვა ჯურის ხალხი ცხოვრობდა, მაგალითად, სომხები, რომელთა მიერ ათასი წლის წინ აგებული ზოგი ეკლესია ახლაც

გოროზად გამოიყურება“ (ფამუქი 2012: 28). ოდესღაც მდიდარი ყარსის სავალალო მდგომარეობის მიზეზებს შორის იყო: „ცივი ომის პირობებში საბჭოეთთან ვაჭრობის შემცირება, საბაჟო გამშვები პუნქტების დახურვა, 1970-იან წლებში ქალაქში კომუნისტური ბანდების თარეში, მდიდრების სტამბოლსა და ანკარაში საცხოვრებლად გადასვლა, სახელმწიფოსა და ალაჰისგან ყარსის დავიწყება, გაუთავებელი დაპირისპირება თურქეთსა და სომხეთს შორის“ (ფამუქი 2012: 35). გაზეთის რედაქტორი, სერდარ ბეი წარსულს ასე აღწერს: „წინათ აქ ყველანი ძმები ვიყავით“, ახლა კი ყველა თავის ნაციონალობას გამოყოფს. „ქურთებმა წინათ თავიანთი წარმომავლობის შესახებ არაფარი იცოდნენ (...) თავისი წამომავლობით არავინ ტრაზახობდა. ეს ყველაფერი თბილისის კომუნისტური რადიოს დანერგილი და გავრცელებულია, თურქეთის გახლეჩაზე რომ ოცნებობს. ახლა კი ყველა ლატაკი, მაგრამ ამაყია...“ (ფამუქი 2012:36).

ორჰან ფამუქი თავის ესეში აღნიშნავს: „შემიძლია გითხრათ, რომ ყველაფერი, რაც ემართება პროტაგონისტ კას პირველ 200 გვერდზე, თითქმის ზუსტად ისაა, რაც მე თვითონ გადამხდა, როცა ჩავედი 1999 წელს თურქეთის ქალაქ ყარსში, სადაც ხდება წიგნის მოქმედება. მინდოდა დამეწერა პოლიტიკური რომანი, რომელიც მოიცავდა მთელ ერს, ისევე როგორც გრემ გრინის რომანებში, სადაც მოქმედება ხდება ღარიბ და პრობლემურ მესამე სამყაროს ქვეყნებში“ (Pamuk 2017).

„თოვლის“ აგებულება

„თოვლი“ შედგება ორმოცდაოთხი თავისგან, მოქმედება ფრაგმენტულად ვითარდება, რაც ქრონოლოგიურ ხაზში მცირე რყევებს იწვევს. ზოგიერთ თავში მოვლენათა მსვლელობა მოულოდნელად წყდება და ხდება სხვა დროისა და სივრცის კონტინუუმში თხრობა, აქსიოლოგიურ მოვლენათა ნაკადის ჭრა დაკავშირებულია კას მკვლევლობიდან ოთხი წლის შემდეგ ფრანკფურტსა და ყარსში მთხრობელი ორჰანის ჩასვლასა და გამოძიებასთან, აქ თხრობა ელიფსისით არის მოცემული, რადგან ამ დროის მონაკვეთში კას შესახებ ცნობებს აგროვებს მთხრობელი ორჰანი. ნარატორი თხრობაში ექსპლიციტურად და იმპლიციტურად მონაწილეობს. რომანში ექსპლიციტური მთხრობელი წამოდგენილია აქტორად დიეგუზისში, ღიად აკეთებს კომენტარს მოვლენებზე და ახასიათებს მას.

„თოვლში“ ექსპლიციტური მთხრობელის ინდიკატორებია პირდაპირი საუბარი მკითხველთან. ზოგჯერ ექსპლიციტური მთხრობელი არ არის გამოხატული, მაშინ მის ადგილს უჩინარი იმპლიციტური მთხრობელი იკავებს. ეს „თოვლის“ ნარატიული არქიტექტონიკის მახასიათებელია. შეგვიძლია ეს სურათი ვოლფ შმიდის ფორმულირებით გამოვხატოთ: რომანში დიეგეტიკური მთხრობელი ჩნდება ორ პლანზე - როგორც თხრობის სუბიექტი, ისე მისი ობიექტი. არადიეგეტიკური მთხრობელი საკუთარ თავს არ გამოყოფს როგორც დიეგეზის ფიგურას, მხოლოდ სხვა ფიგურებზე ყვება. მისი არსებობა შემოიფარგლება თხრობის სიბრტყით, ანუ ეგზეგეზით (Шмид 2008, 46). რომანში ფართოდ არის გამოყენებული აუქტორული ნარატიული სტრუქტურა (როცა თხრობა მესამე პირშია), მთხრობელი მხოლოდ ინსტანციაა, რომელიც ამბავს გადმოგვცემს. მთხრობელი ხდება ერთგვარი მეგზური ნაწარმოების გამოგონილ სამყაროში: სხვადასხვა პოლიტიკური შეხედულებების პროტაგონისტების გამოსახვით ის დაპირისპირებულ მხარეთა პოზიციებს გვაცნობს, მაგრამ არ კარნახობს მკითხველს, როგორ აღიქვას პერსონაჟები და მოვლენები. ასეთი ნარატიული სტრუქტურით მთხრობელი ყოვლისმცოდნე ავტორიტეტია, თუმცა სპეციფიკურ პოსტმოდერნისტულ სტატუსში.

რომანში ყალიბდება აქტორთა ნარატიული სტრუქტურა, ხშირად გამოიყენება ირიბი მეტყველება. აქტორთა პიროვნულ ნარატიულ სტრუქტურაში მთხრობელი გვიჩვენებს სამყაროს გმირის გადმოსახედიდან, თავად მთხრობელი კატეგორიულად არ იდენტიფიცირდება მასთან, იმალება პერსონაჟის უკან. მიუხედავად იმისა, რომ მთხრობელის შესაძლებლობები ასეთ ნარატიულ სტრუქტურაში ბევრად აღემატება პერსონაჟის შესაძლებლობებს, მთხრობელი მკითხველს აწვდის მხოლოდ იმ ინფორმაციას, რომელიც ცნობილია პერსონაჟისთვის.

რომანში ორჰან ფამუქი იყენებს როგორც ანალეფსის, ისე პროლეფსის. ანალეფსისით ნარატორი წარსულის მოვლენების შესახებ ინფორმაციას გვაწვდის, გვიყვება იმის შესახებ, რაც უშუალოდ არ არის დაკავშირებული მიმდინარე ნარატიულ მომენტთან, მაგრამ თხრობაში დამატებითი ინფორმაცია შემოაქვს. ასე მაგალითად რომანის პირველ გვერდზე პროტაგონისტის შესახებ გვამღევეს ინფორმაციას: „მგზავრი ერთი კვირის წინ, თორმეტწლიანი განშორების შემდეგ, დედის გარდაცვალების გამო სტამბოლში დაბრუნებულიყო, სადაც ბედნიერი ბავშვობა ჰქონდა გატარებული. იქ ოთხ დღეს გაჩერდა და ახალა ამ სრულიად დაუგეგმავ მოგზაურობაში წამოვიდა“ (ფამუქი 2012: 8). ფამუქი

ფართოდ იყენებს პროლეფსისს, რათა გვიჩვენოს, რომ იგი ამ ისტორიაზე ფლობს სრულ ინფორმაციას, ამიტომ წინ უსწრებს თხრობას. ქმნის დაძაბულობას რომანში და ამ ტექნიკის გამოყენებით ამზადებს მკითხველს ინფორმაციის მისაღებად; ამას გარდა, მწერალი პროლეფსისით მართავს მკითხველს, ახვევს თავის თვალსაზრისს: „ახალვე მინდა გითხრათ, რომ მას კა ერქვა, ყოველ შემთხვევაში ეს მისი სახელის პირველი ასოები იყო და თვითონ ერჩინა ასე მიემართათ. მეც ასე მოვიქცევი (...) ახლა კი არზრუმის სადგურიდან მივმართოთ: კეთილი მგზავრობა კა!.. მაგრამ არ მინდა, მოგატყუოთ. მე კას ძველი მეგობარი ვარ და სანამ ამ ამბის თხრობას დავიწყებ, უკვე ვიცი, რაც ყარსში გადახდება თავს (ფამუქი 2012: 9). სხვაგან ფამუქი ლაჯივერთის პიროვნების შესახებ საპირისპირო შეფესებების მოწოდების შემდეგ მკითხველს მიმართავს: „ვისაც ამ საკითხებთან დაკავშირებით თავად ლაჯივერთის აზრი აინტერესებს, შეუძლია ჩვენი წიგნის 35-ე თავში (ამ თავის სათაურია „მე არავის აგენტი ვარ“, ხოლო ქვესათაური - „კა და ლაჯივერთი საკანში“) მისი ცხოვრების მოკლე აღწერას გადაავლოს თვალი. თუმცა აქვე გეტყვით, რომ დარწმუნებული არ ვარ, ყველაფერი, რაც იქ წერია, სიმართლეს შეესაბამებოდეს“ (ფამუქი 2012, 88-89).

ფამუქი პროტაგონისტ კას ასე აღწერს: „მეტად კეთილი და ალაღმართალი ადამიანი გახლდათ და ამ თვისების გამო ჩეხოვის პასიური და პირად ცხოვრებაში წარუმატებელი გმირების მსგავსად, მუდამ სევდიანად გამოიყურებოდა“ (ფამუქი 2012:9). რომანში კა არის **პროტაგონისტი-მედიატორი**, იგი რელიგიურ-პოლიტიკური და ნაციონალისტურ-სეკულარისტული დაპირისპირებული მხარეების პოზიციებს ლატენტურად იღებს და თანაბარი ტოლერანტობით ისმენს. მწერალმა რომანის ცენტრში შეგნებულად მოათავსა მგრძნობიარე, აპოლიტიკური პროტაგონისტი. ამდენად, მედიატორი კა არის ის ლაკმუსის ქალაქი, რომლითაც ფამუქი გამოკვეთს დაპირისპირებულ მხარეთა იდეოლოგიურ პარამეტრებს. კა არის პროტაგონისტი, რომელიც „პათოლოგიური მიმეტიზმით“ ხასიათდება, რადგან ვისაც გაიცნობს, ყველა მოსწონს და უყვარს, მოკლედ, ნებისმიერ საზოგადოებაში მიმიკრიას განიცდის, მისი პიროვნული „მე“ მუდმივად იცვლება, ამის მიზეზი მისი ადამიანების მიმართ გახსნილობა, კეთილგანწყობა და სიყვარულია. საბოლოოდ, ის ამ მრავალგანზომილებიანი კონფლიქტის ეპიცენტრში ექცევა და რენე ჟირარის თეორიის მოდელის „განტევეების ვაცი“ ხდება. ისლამისტი ლაჯივერთი კას ეუბნება: „შენ ის დერვიში ხარ, რომელმაც თავისი წუთისოფელი ლექსებს მიუძვნა“ (ფამუქი 2012, 96). ქადიფეც იმეორებს: „თქვენ დერვიში ყოფილხართ. ასე ამბობს ლაჯივერთი და დარწმუნებულია, რომ

ალაჰმა თქვენ დაბადებიდან სიკვდილამდე უცოდველობა გარგუნათ“ (ფამუქი 2012,266). ეს მწერლის მიერ გამოკვეთილი კიდეც ერთი პარამეტრია, რომელიც კას სიყვარულს ადამიანების მიმართ სუფიური შარავანდედით მოსავს.

მთავარი ესთეტიკური სტრატეგია „თოვლში“ არის ეპოსის, ლირიკისა და დრამის სინთეზური შერწყმა. ყოველ ჟანრს ჰყავს თავისი წარმომადგენელი: კა განასახიერებს პოეზიას, ორჰანი - პროზას, სუნაი ზაიმი თავისი ორი სისხლიანი სპექტაკლით - დრამას. ეს ორი სპექტაკლი ყარსის სამდღიანი ტერორის ჩარჩოს აყალიბებს.

ინტერსტექსტუალური მიმართებები

ფამუქის რომანი გვახსენებს ეგზისტენციალისტური მიდრეკილების მქონე ისეთ მწერლებს, როგორებიც არიან მუზილი და კაფკა, მათი ისტორიები ეხება ადამიანებს, რომლებიც წარმოუდგენელ კომმარში აღმოჩნდებიან ან „თვისებები“ არ აქვთ. ასეთია ფამუქის კაც. პროტაგონისტი კა ვერ აკონტროლებს თავის ცხოვრებას, სრულიად უსუსური და დაუცველია. შეიძლება ითქვას, რომ მასაც „ძალივით კლავენ“ როგორც კაფკას „პროცესის“ იოზეფ კ.ს. ორჰან ფამუქი მიუთითებს კაფკას „პროცესთან“ „თოვლის“ კავშირს: „პროცესის“ სახელწოდების წიგნის გზავნილს ვაკეთებ და ვამბობ: ახლა რომ გაცნობით გმირს, ის კაფკას წიგნზე მიუთითებს. ვინც ის წიგნი წაიკითხა, მიხვდება. ჩემი გმირებიც მსგავს მდგომარეობაში ვარდებიან (Aral 2007:162).

„თოვლის“ კვლევამ აჩვენა, რომ მისი უმნიშვნელოვანესი ინტერტექსტი არის დოსტოევსკის „ეშმაკნი“. პარალელი კაფკასა და დოსტოევსკის შორის თანამედროვე ფილოსოფიასა და ლიტერატურულ კრიტიკაში ფართოდ განიხილება. ალბერ კამიუმ დაინახა დოსტოევსკისა და კაფკას მხატვრული ფენომენის უნიკალურობა და თავის „სიზიფეს მითში“ მათ იდეებზე დაყრდნობით ეგზისტენციალისტური „აბსურდის ფილოსოფია“ გამოკვეთა. ნატალი საროტმა ზუსტად განსაზღვრა დოსტოევსკისა და კაფკას შემოქმედებითი ორიენტირები: „იმ უდიდეს, უსაზღვრო ტერიტორიებზე, რომელიც დოსტოევსკიმ გამოავლინა, კაფკამ გაიყვანა გზა, ერთადერთი, ვიწრო და გრძელი გზა, იგი მხოლოდ ერთი მიმართულებით მოძრაობდა და ბოლო მიჯნამდე მივიდა“ (Cappot 2003: 343).

ფამუქი იყენებს თავის შთამბეჭდავ ერუდიციას და ლიტერატურულ უნარს, რათა შექმნას ისტორიულად დასაბუთებული და ესთეტიკურად გამჭოლი კომენტარი დამაბულ

ანტაგონიზმში ჩაფლულ თურქეთზე. ფამუქი ამტკიცებს, რომ მწერლის ფანტაზია „საშუალებას აძლევს მას გამოიკვლიოს ადამიანური რეალიები, რომელიც აქამდე არ გაჟღერებულა, აქცევს მას იმათ წარმომადგენლად, რომლებიც თავიან თავზე ვერ ლაპარაკობენ, „ვისი ბრაზი არასდროს ისმის და ვისი სიტყვები ჩახშობილია“. „თოვლში“ „წარმომადგენლობის“ პრობლემა განიხილება როგორც ეგზეგეტიკური საკითხი, გამოგონილი ბიოგრაფიის სახით, რომელიც უნდა გავიაზროთ და შევავსოთ. მთხრობელი ორხანი პროტაგონისტ კას მეგობარია და, ამ თვალსაზრისით, ჰერმენევტიკულ უფსკრულს ავსებს არაადეკვატური მცდელობით გაიაზროს მისი მეგობრის პოეტური გენია და ხვედრი, ისევე როგორც ამას ცდილობს თომას მანის მთხრობელი ცაიტბლომი „დოქტორ ფაუსტუსში“ ან ნაბოკოვის მთხრობელი „სებასტიან ნაითის რეალურ ცხოვრებაში“ ანდა კინბოტი ნაბოკოვის „ფერმკრთალ ცეცხლში“.

ტექსტში გამოკვეთილია კას ცხოვრების რეკონსტრუქციის აქტი, რომელსაც მთხრობელი ორჰანი ახორციელებს გამოძიებით, სხვადასხვა ფრაგმენტით, დოკუმენტური მტკიცებულებებით, თვითმხილველთა ცნობებით, ფირებით, ვიდეო კასეტებით, რვეულებით და მეხსიერების სხვა ნაკვალევით. „თოვლში“ მთხრობელი ორჰანი იმეორებს თავისი მოკლული მეგობრის გზას, გვიყვება კას შესახებ ისეთი გაზვიადებული „სენტიმენტებით“, რომ მკითხველი ხვდება, რომ მწერლის ამ „არაბუნებრივ“ პოზიციას გარკვეული პარადიის ფუნქცია აქვს. კას პოეტური გენია ლევერკუნის „ფენომენს“ ვერაფრით შეედრება, მაგრამ ნიჭიერი პოეტია და როცა მწერალი მკითხველს „შეაყვარებს“ მას, მთელი გულმოდგინებით იწყებს კას დისკრედიტაციას, ისევე როგორც „მე წითელი მქვიაში“ ყარას იერსახის დადებითი ასპექტების დაკნინებას ეწევა. ფამუქი თამაშობს რომანში შეყვანილი ორჰანის „მემატიანის“ როლით, ხაზს უსვამს, რომ ის არის მხოლოდ „მდივანი მწერალი“. ყარსში ჩასული ორჰანი ზუსტად იმეორებს თავის მეგობრის ჩვევებს: „იმ ადამიანებს ვესაუბრებოდი, რომლებსაც კა ელაპარაკებოდა ხოლმე. იმავე საჩაიებში შევდიოდი. ბევრჯერ ვიგრძენი თავი კასავით“ (ფამუქი 2012:495). თხრობაში შეყვანილ კას დოპელგენგერ, ორჰანს მიმიკრიულად მოსწონს იგივე, რაც კას, კასავით იხიბლება იფექით, ქადიფეთი, ალალმართალი ისლამისტი ფაზილით (ნეჯაფის დუბლი). მიუხედავად იმისა, რომ მთხრობელი აცხადებს, რომ ქრონოლოგიური თანმიმდევრობით წარმოადგენს ფაქტებს, ეს უჩვეულო მთხრობელი მუდმივად მერყეობს, არასაკმარისი ინფორმაციიდან გადადის ფაქტობრივი მოვლენების ცოდნაზე. ამავდროულად, მისი ინფორმაციის წყაროები

გაურკვეველია და ზოგან უბრალოდ საეჭვო (მაგ.: როგორ მიხვდა, რომ კამ ლაჯივერთი გასცა).

მეტ-ნაკლებად მთელ რომანშია გამოვლენილი დუალისტური კავშირი ავტორ ორჰან ფამუქსა და მის „ომონიმურ“ ნარატორ, ორჰანს შორის, მთხრობელ ორჰანსა და მის მოკლულ მეგობარ კას შორის და კაში დაშიფრულ კავკას ჰომოფონურ გმირ, კ.-ს შორის. ყოველი ეს წყვილი შეიძლება გაგებულ იქნას პოტენციური ორმაგობის ნიშნით, ისევე როგორც კავკასა და მის პროტაგონისტებს შორის. კავკას ფაქტორი რომან „თოვლში“ სხვა წერილშია განხილული (ჯაველიძე 2022, 165-174), ამიტომ ამ საკითხზე აღარ შევჩერდები.

„თოვლის“ ინტერტექსტუალობის გაგებისთვის საჭიროა ვიცოდეთ, რომ ინტერტექსტულობა არ ემყარება ტრადიცია/ნოვაციის, გავლენა/ორიგინალურობის შეფასების მოძველებულ გაგებას, უფრო რომ დავაზუსტოთ: 1. ინტერტექსტუალობის შესწავლა, გვიჩვენებს წყარო ტექსტის შესვლას კონკრეტულ ნაწარმოებაში; რაც ყველაზე მნიშვნელოვანია, გვიჩვენებს დიალოგურ რეჟიმებს ტექსტებს შორის, ასევე დიალოგურ ურთიერთობებს ტექსტებსა და მათში გამოვლენილ სოციალურ დისკურსებს შორის. ტექსტებსშორისი ეს დამოკიდებულება იქმნება არა ავტორებს შორის არსებული ქრონოლოგიური ბარიერის „უბრალო“ გადალახვით, არამედ „ახალისა და ძველის“ უნიკალური მთლიანობის შესაქმნელად, სადაც „ძველი“ მრავალჯერადი სიდიდეა. 2. „ინტერტექსტუალობა მოიცავს უფრო ვრცელ და მრავალგვარ კაუზალურ არეალს, ვიდრე ნაწარმოებებს შორის მიზეზობრივ-გენიალოგიური კავშირების სივრცე შეიძლება იყოს. 3. ინტერტექსტუალობა თავისი მასშტაბით განეკუთვნება არა მარტო ავტორის ინდივიდუალურ წიგნიერებას, არამედ ბორხესისეული „ბაბილონის ბიბლიოთეკის“ კოლექტიურ წიგნსაცავს, სადაც ადამიანები ახალს ეძებენ, მაგრამ მხოლოდ ძველ წიგნებს პოულობენ. უფრო რომ დავაკონკრეტოთ, ინტერტექსტუალობის თეორიისთვის ინტერტექსტი არ არის ციტატების, მითითებების, რემინისცენციების კრებული, არამედ ყველა სახის ციტაციის კონვერგენციის სივრცე. ციტატა, ციტატების კოლაჟი ციტირების მხოლოდ კერძო შემთხვევაა, „მნიშვნელოვანია არა ცალკეული სიტყვები, ფრაზები ან სხვა ტექსტებიდან ნასესხები ნაწყვეტები, არამედ თავად ტექსტები, რომელთა მთლიანობა ქმნის ლიტერატურულ ველს“ (Женет 1982,76).

ფამუქი აღნიშნავს, რომ მას „თოვლის“ წერისას მხედველობაში ჰქონდა დოსტოევსკის „ემმაკნი“ (Hakan 2002, 78-99) და სურდა დაეწერა დოსტოევსკისეული პოლიტიკური რომანი.

„ემმაკნი“ მას „ყველა დროის უდიდეს პოლიტიკურ რომანად“ მიაჩნია და აღნიშნავს, რომ „ასეთი ღრმა გავლენა სხვა რომანს ჩემზე არ მოუხდენია“ (ფამუქი 2014, 236). ორჰან ფამუქი ესეში „დოსტოევსკის საზარელი ემმაკნი“ წერს: „ახალგაზრდობაში, როდესაც მემარცხენე იდეებს ვიზიარებდი, „ემმაკნის“ წაკითხვისას მომეჩვენა, რომ ეს რომანი ასი წლის წინანდელ რუსეთზე კი არა, თურქეთზე იყო დაწერილი; თურქეთზე, რომელიც ქედს უხრიდა ძალადობაზე დაფუძნებულ რადიკალიზმს (...) ნეჩაევის მიერ მოწყობილი მკვლელობიდან და „ემმაკნის“ გამოქვეყნებიდან ასი წლის შემდეგ - თურქეთში მსგავსი დანაშაული რობერტ კოლეჯში მოხდა. რევოლუციური დაჯგუფების წევრები, რომელთა შორისაც ჩემი თანაკლასელებიც ერივნენ, ერთ-ერთი წევრის გამცემობასა და მოლაღატეობაში დარწმუნდნენ (დაარწმუნა ერთმა ჭკვიანმა და გაიძვერა „გმირმა“, რომელიც მოგვიანებით სადღაც აორთქლდა); ერთ ღამეს მას კეტიტ გაუპეს თავი და გვამი ჩემოდანში ჩატენეს, მაგრამ შორს ვერ წავიდნენ. მაშინ დააკავეს, როდესაც ბოსფორზე ნიჩბებიანი ნავით გადადიოდნენ“ (ფამუქი 2014, 239-240). ნიკოლაი ბერდიავი წერდა, „ემმაკნის“ ტრაგედია არის აკვიატების, დემონური შეპყრობის ტრაგედია. მასში დოსტოევსკი ავლენს რუსული სულის მეტაფიზიკურ ისტერიას. ყველა შეპყრობილია, ყველა მძვინვარებს, ყველა ღრიალებს და იკრუნჩხება“ (Бердяев 1914). როგორც ჩანს, ეს არა მხოლოდ „რუსული“ მოვლენაა.

მაშ, რა ანათესავებს ამ ორ რომანს? ის, რომ დოსტოევსკიმ მიაგნო რომანის ახალ ფორმას, რომელსაც თანამედროვე პოსტმოდერნისტული რომანის დარად აქვს წყვეტილი აგებულება, მრავალი პროტაგონისტი, სავსეა დრამატული ეპიზოდებით და კატასტროფებით. მისი რომანების კომპოზიცია ემყარება ორ ძირითად პრინციპს: ფილოსოფიური ჩანაფიქრის ღირებულებასა და გამოსახული ინტრიგების ცხოველმყოფელობას. ამ ფონზე გამოკვეთილი ფილოსოფიური კომპონენტი დამაბულობის გარეშე აღიქმება. რომანის საფუძველში მორალურ-ფსიქოლოგიური, რელიგიურ-ფილოსოფიური ან პოლიტიკურ-საზოგადოებრივი ხასიათის განზოგადებული იდეებია. ეს ქმნის მისი რომანის ღერძს, რომელზედაც ის აწყობს ფაბულის მრავალ რთულ და ჩახლართულ მოვლენას. „ინტრიგების მრავალფეროვნება, სიჭრელე რომანს ანიჭებს მოძრაობის იმ ძალას და გარეგნულ ინტერესს, რაც აქ განსაკუთრებით აუცილებელია იმ

აბსტრაქტულ და განყენებულ პოზიციას თუ გავითვალისწინებთ, რომელიც დომინირებს მთელ თხრობაზე“ (Гроссман 1925, 6).

„ემშაკნის“ სიუჟეტი წარმოდგენილია ქრონიკის სახით, რომელსაც წარმოგვიდგენს ახალგაზრდა მამაკაცი, ანტონ ლავრენტიევიჩ გ-ვ (ლიტერატურულ კრიტიკაში მას ხშირად უწოდებენ მემატიაწე-კონფიდენტს). მთხრობელი ცდილობს დაწვრილებით და ობიექტურად წარმოადგინოს ქალაქში მომხდარი მოვლენები, თუმცა მიკერძოებულია, ზოგჯერ ობიექტურობა ღალატობს და ზოგიერთი ეპიზოდი გამოუკვეთელია. მოვლენების ასახსნელად მთხრობელი იკვლევს გმირების ბიოგრაფიებს და ავსებს თხრობას ფაქტებით, რომლებიც აღმოჩენილ იქნა კვანძის გახსნის შემდეგ. თხრობაში უკან დახევა და წინსწრება ქმნის შთაბეჭდილებას, რომ მთხრობელის წარმოდგენილ სურათში ბევრი ხარვეზი და შეუსაბამობაა. ანალოგიური პრინციპით არის აგებული „თოვლი“.

უნდა აღინიშნოს, რომ დოსტოევსკის შემოქმედებამ დიდი გავლენა იქონია მრავალ ევროპელ მოაზროვნესა და მწერალზე: ნიცშე, კაფკა, ჰაქსლი, თომას მანი, კამიუ, სარტრი და სხვ. აბსოლუტური თავისუფალი ნება ხდება საწყისი წერტილი ფრანგი ეგზისტენციალისტების რეფლექსიებისთვის. „იატქვეშეთის კაცის“ მსგავსად, ჟან-პოლ სარტრის (1938) „გულისრევის“ ანტუან როკენტინი და ალბერ კამიუს „უცხოს“ (1942) მერსო მარტოსული და სულიერად დაცარიელებული ადამიანები არიან სამყაროში, სადაც ღმერთი არ არის. ტრაგიკული კონოტაცია აქვს ღმერთის არარსებობის საკითხს მიშელ ფუკოსთვის: „ჩვენს დროში დასტურდება არა იმდენად ღმერთის არარსებობა ან სიკვდილი, არამედ ადამიანის დასასრული, თანაც ნიცშემ დიდი ხნის წინ მიუთითა ამ გარდამტეხ მომენტზე (...) გამოდის, რომ არსებობს კავშირი ღმერთის სიკვდილსა და ადამიანის აღსასრულს შორის: განა უკანასკნელი ადამიანი არ აცხადებს, რომ მან მოკლა ღმერთი და ამით საკუთარ ენას, ფიქრს და სიცილს ათავსებს იმ სივრცეში, სადაც ღმერთი აღარ არსებობს და, ამდენად, წარმოდგება ღმერთის მკვლელად, რადგან აღმოაჩინა თავის არსებობაში თავისუფალი ნება ამ მკვლელობისთვის? ამრიგად, უკანასკნელი ადამიანი ღმერთის სიკვდილზე უმცროსიცაა და უფროსიც: ვინაიდან სწორედ მან მოკლა ღმერთი, მან უნდა აიღოს პასუხისმგებლობა საკუთარ სასრულ არსებობაზე“ (Фукко 1994: 402-403).

დოსტოევსკის, „ემშაკნის“ ინტერტექსტუალური სუბსტრატი ნათლად მოჩანს „თოვლში“, ორივე რომანში პრინციპულად არის დარღვეული პროპორციები მთავარსა და

მეორეხარისხოვანს შორის. შეიძლება ითქვას, რომ მეორეხარისხოვანი არაფერია. ავიღოთ თუნდაც „ემშაკების“ მეორეხარისხოვანი პერსონაჟი, უდიდესი „თვითნებობის“ (своеволие) გამომცხადებელი, კეთილშობილი კირილოვი. მან მატერია და სულიერება, ფილოსოფია და მეტაფიზიკა ორ მაქსიმა-პოსტულატში გააერთიანა: „ღმერთი არის სიკვდილის ტკივილის შიში“ და „ვინც თავს შიშის გასანადგურებლად მოიკლავს, ღმერთი გახდება“. მისი ლოგიკის პარადიგმა ასე გამოიყურება: „თუ ღმერთი არსებობს, მაშინ ყველაფერი მისი ნებაა. თუ არაა, მაშინ მე ვალდებული ვარ გამოვაცხადო საკუთარი ნება, თავი უნდა მოვიკლა, რადგან ეს ჩემი ნების ყველაზე სრულყოფილი წერტილია“ (Достоевский 2015: 124).

იდეალისტი კირილოვი ეუბნება სტავროგინს: „დღეს ადამიანები თვლიან, რომ ცუდები არიან, მათ უნდა გაიგონ, რომ კარგები არიან და ყველა კარგი გახდება. ვინც ასწავლის, რომ ყველა კარგია, იმ სამყაროს დაასრულებს“. სტავროგინი აპროტესტებს: „ვინც ასწავლა, ის ჯვარს აცვეს“. კირილოვი: „ის მოვა და მისი სახელი იქნება ადამიანი-ღმერთი“. სტავროგინი: „ღმერთ-კაცი?“ კირილოვი: „ადამიანი-ღმერთი, ეს არის განსხვავება“ (Достоевский 2015, 239). მართლაც, განსხვავება ამ პერმუტაციაშია. ქრისტეს ადგილს ანტიქრისტე იკავებს. კირილოვის იდეის სპეციფიკა იმაში მდგომარეობს, რომ პარადოქსული ლოგიკით, ის მისტიკური წინაპირობიდან ათეისტურ დასკვნას აკეთებს. მისი სამყაროს ეპისტემოლოგია გამორიცხავს შემოქმედს. ოღონდ, ეს უარყოფა ღმერთისადმი დაუოკებელი სწრაფვის მეორე მხარეა. „ღმერთი მთელი ცხოვრება მტანჯავდა“, - აღიარებს ეს გნოსტიკოსი. მის გულს არ შეუძლია ღმერთის გარეშე ცხოვრება, მისი გონება კი ვერ იღებს ღმერთის არსებობას. მისი ცნობიერება ტრაგიკულად იყოფა: ერთი მხრივ, ღმერთის მკვლელობა (ნიცშე ჯერ ყმაწვილია), თვითნებობის გამოცხადება, ადამიან-ღმერთზე ოცნება; მეორე მხრივ, მორწმუნე გულის სასოწარკვეთა და სასიკვდილო ტანჯვა, რომელიც უძლურია, გაუმკლავდეს გონების ურწმუნოებას. ჩნდება კითხვა: რატომ უნდა მოიკლა თავი, თუ უკვე დაიმკვიდრე ღმერთის ადგილი და მოიპოვე აბსოლუტური თავისუფლება? კირილოვის აზრით, პირველი თვითმკვლელობა აუცილებელია: „მე დავიწყებ და დავამთავრებ და კარს გავაღებ. და გადავარჩენ. მხოლოდ ეს გადაარჩენს ყველა ადამიანს და უკვე შემდეგ თაობას ფიზიკურად გარდაქმნის“ (Достоевский 2015, 591-592). კირილოვი თავს იკლავს არა მხოლოდ ღმერთის იდეის გასანადგურებლად, არამედ იმიტომაც, რომ ღმერთის გარეშე ცხოვრება არ შეუძლია. ეს მისი პარადოქსია. ის ადამიანებზე, რომლებმაც რწმენა დაკარგეს, ამბობს: „ყოველთვის მიკვირდა, რომ ისინი ჯერ კიდევ ცოცხლები არიან“. ალბერ კამიუ „სიზიფეს

მითში“ თვლის, რომ კირილოვმა ადამიანთა სიყვარულისთვის მოიკლა თავი, და ეს პედაგოგიური თვითმკვლევლობაა. კამიუსა და სარტრის პოზიცია არ შეიძლება გაიგივდეს დოსტოევსკის შეხედულებებთან, რადგან იგი სულით ხორცამდე მართლმადიდებელი იყო, რუსეთის იმპერიის ერთგული და რუსი ხალხის როგორც „ღვთისმატარებელი ხალხის“ იდეის მომხრე.

ფამუქი ღმერთის არსებობის საკითხს ასე იხილავს: კას სასულიერო სასწავლებლის სტუდენტი, ნეჯიფი ეკითხება: „თუ ალაჰი არ არის, ეს იმას ნიშნავს, რომ სამოთხეც არ არსებობს. ე.ი. მილიონობით გაჭირვებული ადამიანი, რომელიც ცხოვრებას სიღარიბესა და ვაი-ვაგლახში ატარებს, სამოთხეშიც ვერ მოხვდება. მაშინ რა აზრი აქვს მათ ამდენ გაჭირვებას?“ როგორია კას პასუხი? ის ფილოფიურ განმარტებებს არ იძლევა, საკითხებს არ უღრმავდება, უბრალოდ პასუხობს: „ალაჰი არსებობს, სამოთხეც არსებობს (...) უკანასკნელი წლების განმავლობაში პირველად ვარ ბედნიერი (...) რატომ არ შეიძლება მეც მჯეროდეს იმის, რისაც შენ გჯერა?“ (ფამუქი 2012: 127).

დოსტოევსკისთვის ცხოვრების საზრისის საკითხი პირდაპირ კავშირშია დილემასთან: არსებობს, თუ არა ღმერთი და უკვდავება. მწერალი ამტკიცებს, რომ უკვდავების გარეშე მიწიერი ცხოვრება აზრს კარგავს და ამ ფილოსოფიურ საკითხს ის ყველაზე თანმიმდევრულად იკვლევს რომან „ემშაკნიში“. კირილოვის ათეისტურ სამყაროში ადამიანი აბსოლუტურად თავისუფალი გახდება. განთავისუფლების ამ „სიხარულს“ ძალიან ნათლად გამოხატავს ეს პერსონაჟი, მაგრამ როგორი ტრაგიკულია მისი თვითმკვლევლობის აქტი! როგორ ცახცახებს და ეშინია სიკვდილის, როგორი ცხოველური ინსტიქტებით ცდილობს სიცოცხლის შენარჩუნებას. ვისაც ერთხელ მაინც წაუკითხავს რომანი, არასდროს დაავიწყდება ეს სცენა. დოსტოევსკი თითქოს გვებნება, იქ სადაც ღმერთი და მარადისობა არ არის, ინსტიქტების ადამიანია და არა homo sapiens-ი. უნდა აღინიშნოს, რომ კირილოვს აქვს თვითნებობის იდეის საკუთარი ხედვა. ვერხოვენსკის შეთავაზებაზე: „იცი რა, მე შენს ადგილზე, სხვას მოგკლავდი საკუთარი ნების გამოვლენის მიზნით...“ კირილოვი უარყოფით პასუხს იძლევა. მას მიაჩნია, რომ **მკვლევლობა** თვითნებობის ყველაზე დაბალი წერტილია. მწერალმა „დანაშაულსა და სასჯელში“ განიხილა რამდენად შეუძლია განსაკუთრებულ, ასე ვთქვათ, ზეადამიანს ფინანსური საჭიროებისთვის მოკლას ერთი ძუნწი, ბოროტი პარაზიტი, თუ მისი დიდებული მიზნები გადაფარავს ამ დანაშაულს?! რასკოლნიკოვი ამას სპეციფიკური ფორმულით გამოხატავს: „ტილი ვარ, თუ უფება მაქვს“. „ძმებ კარამაზოვებში“

ამგვარი „თვითნებობის“ იდეის ინტერპრეტაციას ივან კარამაზოვი მოახდენს. ოღონდ, პრაქტიკაში მას სმერდიაკოვი განახორციელებს. ფამუქთან მკვლელობას ჩადიან როგორც მორწმუნენი, ასევე ათეისტები, თვითმკვლელობა ყველა ფრანგზე ხდება.

თუ ამ საკითხს რეტროსპექტივაში განვიხილავთ, ვნახავთ, რომ კირილოვის იდეამ მიიპყრო ფრანგი ეგზისტენციალისტების, სარტრისა და კამიუს ყურადღება. გარკვეული ფორმით, თავიანთ შემოქმედებაში ისინი განაგრძობდნენ ამ იდეის განხილვას. სარტრისა და კამიუს გმირები პესიმისტურად საუბრობენ ცხოვრების აზრზე. მეტიც, ეგრეთ წოდებულ „ეგზისტენციალურ ვაკუუმში“ უაზრობაში ცხოვრობენ. დოსტოევსკის გმირებისგან განსხვავებით, რომლებიც ღმერთის რწმენის პრობლემას აყენებენ, ფრანგული რომანების გმირები უბრალოდ უარყოფენ ღმერთს. რუსი ფილოსოფოსის ნიკოლაი ბერდიაევის აზრით, „კირილოვში დოსტოევსკი აჩვენებს ადამიანღმერთის უკიდურეს საზღვრებს, ღმერთკაცის იდეის შინაგან სიკვდილს“ (Бердяев 1914). ეს ნათლად ჩანს სარტრის პირველ რომანში „გულისრევა“. ანტუან როკენტინი ღმერთის უარყოფასთან და მარადიული სიცოცხლის დაკარგვასთან ერთად საკუთარ არსებობას აზრსმოკლებულად მიიჩნევს. როკენტინს ყოფიერება აბსურდის თეატრად მიაჩნია. ის კარგავს ინტერესს ცხოვრების მიმართ, რადგან ცხოვრებაში ყველაფერი წარმავალი და აბსურდულია. სწორედ ამიტომ ფიქრობს თვითმკვლელობაზე. მისთვის სიკვდილსაც აზრი აღარ აქვს. როკენტინი ამბობს: „ბუნდოვნად ვოცნებობდი თვითმკვლელობაზე, რათა თუნდაც ერთი არასაჭირო არსებობა მაინც დამენგრია. მაგრამ ჩემი სიკვდილიც კი ზედმეტი იქნებოდა“.

სარტრის ხედვით, ცხოვრების აზრის პოვნა მუდმივ შემოქმედებით აქტივობაშია შესაძლებელი (ხელოვნების ნაწარმოებების შექმნა, წარმოსახვის განვითარება). ადამიანს გარკვეული მიზანი უნდა ჰქონდეს. ეს აქტივობა ხელს შეუწყობს აბსურდული არსებობის მანკიერი წრიდან გამოსვლას. როკენტინი სარტრის რომანში მოკლებულია ასეთ მიზანს, ის უბრალოდ დინებას მიყვება. როკენტინის შეყვარებული მათ საერთო ნაცნობზე ამბობს: „ის ჩვენნაირი არ არის - ჯერ არ არის. ის მოქმედებს, ხარჯავს ენერჯიას“.

„თოვლის“ ერთ-ერთ თავში „უკაცრავად, თქვენ ათეისტი ხართ? ურწმუნო, რომელსაც თავის მოკვლა არ უნდოდა“ მწერალი გადმოვცემს ერთი გაპარტახებული სასულიერო სასწავლებლის დირექტორის ისტორიას, რომელიც სტამბოლის ფემინებელური შენობის ლიფტში ყმაწვილს შეხვდა, რომელმაც მას რაღაც წიგნი აჩვენა. ამის შემდეგ დირექტორს სიკვდილის შიში დასჩემდა. ჯერაპიების სუფიურ ორდენს მიაკითხა და თავისი სატკივარი

შეიხს გაანდო. შეიხმა კი მკაცრად მიუგო: „ალაჰის რწმენა დაგიკარგავს და თანაც ამით უნებურად სიამაყესაც გრძნობო; ეს ურწმუნოება ლიფტში დამგზავრებული კაცისგან გადმოგდებია და ათეისტი გამხდარხარო. თუმცა, თვალცრემლიანი დირექტორი ამას კატეგორიულად უარყოფდა, გულის სიღრმეში მაინც მიხვდა, რომ შეიხი მართალი იყო“. ამის შემდეგ დირექტორი აცხადებდა: „ალაჰი არ არსებობსო, მეჩეთები დისკოტეკებად უნდა გადაკეთდესო, ყველანი უნდა გავქრისტიანდეთ და დასავლელივით გავმდიდრდებითო“. ცოდვებით დამძიმებულ დირექტორს თავის მოკვლა უნდოდა, მაგრამ ვერ ბედავდა, ვერც ისლამისტებმა მოკლეს იგი. უიმედობასა და თვითმკვლელობის სურვილს თავი რომ ვერ დააღწია, იმავე ცათამბრჯენში დაბრუნდა და ლიფტში ისევ იმ ახალგაზრდას შეხვდა. ახალგაზრდამ ისე შეხედა, თითქოს ეუბნებოდა: „მივხვდი, რაც გადაგხდენიაო და წიგნის ყდა აჩვენა. ათეიზმიდან გამოსავალი ამ წიგნში ყოფილა“. დირექტორს წიგნისკენ ხელი რომ გაუწვდია, ახალგაზრდას მისთვის გულში დანა გაუყრია (ფამუქი 2012, 102-103).

ეს ისტორია მოგვაგონებს უმბერტო ეკოს „ვარდის სახელის“ მთავარ განაცხადს: წიგნის როგორც ფარული ცოდნის შიში არის ორთოდოქსი ავტორიტარისთვის მართვის სადავეების დათმობა, რადგან წიგნი მორწმუნეს გონებას უწამლავს, საყრდენს აცლის და ერეტიკოსად აქცევს. მართალია, ფამუქს ეს საკითხი ირონიულ კონტექსტის დაბალ რეგისტრში აქვს წარმოდგენილი, მაგრამ „ვარდის სახელის“ არისტოტელეს დაკარგული წიგნით გამოხატულ აზრს სიცილის ცხოველმყოფელობაზე ნამდვილად შეესაბამება. უმბერტო ეკო სხვაგან მიუთითებს, „რანაირად შეიძლება ღმერთი არ გწამდეს, მიგაჩნდეს, რომ მისი არსებობის დასაბუთება შეუძლებელია და, ამავე დროს, მტკიცედ გწამდეს ღმერთის არარსებობა და მიგაჩნდეს, რომ ამის დამტკიცება შეგიძლია“ (ეკო და მარტინი 2004, 78).

ფამუქი იყენებს ქალაქ ბათმანში მომხდარ გოგნათა თვითმკვლელობის სტატისტიკას და გადააქვს ეს ყარსში, აღწერს სხვადასხვა ხერხით განხორციელებულ ექვსი საცოდავი გოგონას თვითმკვლელობას. „თითოეულ ასეთ ისტორიაში ცხოვრების ჩვეული დინებიდან სიკვდილზე გადასვლის მყისიერება და უიმედობა გამოსჭვიოდა (...) ჭერში მიმაგრებული კაუჭები, წინასწარ დატენილი თოფები, სათავისოდ საძინებელში შეტანილი შხამქიმიკატები იმას ადასტურებდა, რომ გოგონებს თვითმკვლელობის იდეა კარგა ხანს უტრიალებდათ თავში“ (ფამუქი 2012: 21). ფამუქი, პირველ რიგში, თურქული აუდიტორიისთვის წერს, ამიტომ დოკუმენტურ ღირებულებას ანიჭებს „თითმკვლელობათა ეპიდემიას“ და გაზეთის

რედაქტორის სიტყვებით აერთიანებს ბათმანში მომხდარ გოგონათა რეალურ თვითკვლევლობებს ყარსთან: „თითმკვლელი გოგონების საქმე ისევე გაბუქებულია, როგორც ბათმანში“ (ფამუქი 2012:17).

სუნაი ზაიმი აიძულებს თავსაბურავიან გოგონათა ლიდერ, ქადიფეს (კას შეყვარებულის, იფექის დას) მიიღოს მონაწილეობა მეორე სპექტაკლში და თავსაბურავი სახალხოდ მოიხადოს. რომანის 43 თავში „ქალების თვითმკვლევლობის მიზეზი სიამაყეა“ (sic კირილოვის „თვითნებობა“). თამაშდება სუნაი ზაიმის ბოლო სპექტაკლი „ტრაგედია ყარსში“. თეატრალური სპექტაკლი ყარსის შიდა რეალობაზე პოლემიკის სახეს იძენს. სუნაი ზაიმი ეკითხება ქადიფეს: რატომ იკლავენ ქალები თავს? ქადიფეს აზრით, „სუციდის მთავარი მიზეზი სიამაყეა. ყოველ შემთხვევაში, ქალები ნამდვილად ამ მიზეზით იკლავენ თავს (..) ქალი თავს იმიტომ კი არ იკლავს, რომ თავმოყვარეობა შეეღაზა, არამედ იმის საჩვენებლად, როგორი თავმოყვარეა“ (ფამუქი 2012: 477-478). ქალი ამით „თვითნებობას“ გამოხატავს. მორწმუნე ქადიფეს ათეისტი სუნაი ზაიმი სცენაზე დარბაზის თვალწინ რელიგიური პოსტულატით უმტკიცებს: თვითმკვლელი ჯოჯოხეთში მოხვდებაო! ქადიფე პასუხობს: მე არ მჯერა, რომ ჯოჯოხეთში მოხვდები. „-დიახ, წმინდა ყურანის ქალების სურა გვიბრძანებს, თავი არ მოიკლათო. მაგრამ ეს სულაც არ ნიშნავს იმას, რომ ყოვლისშემძლე ალაჰი თვითმკვლელ გოგონებს არ შეუძლებს და მათ ჯოჯოხეთში გაამწესებს“ (ფამუქი 2012: 484). ფამუქი აქ არა ათეისტის თვითმკვლევლობას განიხილავს, არამედ უკიდურეს სასოწარკვეთილებაში მყოფი მორწმუნე ადამიანისას, თვითმკვლევლობა ალაჰის აბსოლუტური სიკეთიდან და მოწყალეებიდან გამომდინარე დასჯადი აღარ არის.

შეიძლება ითქვას, რომ თავისი სიამაყით, ტემპერემენტით, უშიშრობით ქადიფე მოგვაგონებს „ემმაკების“ ლიზა ტუშინას. ლიზას იმდენად უყვარს ნიკოლაი სტავროგინი, რომ არ უშინდება სკანდალს და მასთან ღამე რჩება. ქადიფე კი ისლამისტი ლაჯივერთის საყვარელი ხდება. მისი და, ულამაზესი იფექი მოგვაგონებს მაღალი სულიერების მქონე დამა შატოვას. „თოვლში“ სტავროგინის ბევრი თვისება ისლამისტ ლაჯივრთს აქვს, რომელთანაც იფექს რომანი ჰქონდა. ქადიფეს არაორდინარული ბუნება, პირველობის სურვილი აიძულებს მას შეეცილოს და წაართვას შეყვარებული თავის უფროს გამორჩეულად ლამაზ დას. როგორც სტავროგინი დამას, ასევე ლაჯივერთიც თმობს იფექს. ამგვარად ხდება ქადიფე თავსაბურავიან გოგონათა ლიდერი (სხვა წინაპირობა არ არსებობს: 1.ის სეკულარულ ოჯახში გაიზარდა. 2. რომანში მოყვანილია სამი განსხვავებული ვერსია, როგორ გახდა ის მორწმუნე

გოგონათა ლიდერი, მაგრამ არც ერთი მათგანი შეესაბამება რეალობას). ქადიფეს პატივმოყვარეობა და შურიანობა ნასაზრდოებია „ემმაკების“ ლიზა ტუშინას პერსონით, ისიც ეჭვიანობს დაშა შატოვაზე და ყველანაირად ცდილობს მის ჩამოცილებას. რომანში ის ერთადერთი პერსონაჟია, რომლის ფსიქოლოგიური პარამეტრები მაქსიმალურად არის გამოკვეთილი. „თოვლში“ სასულიერო სასწავლებლის სტუდენტი, ნეჯიფი თავისი უანგარობით, გულწრფელობით „ემმაკების“ შატოვს გვახსენებს. მასაც კლავენ. ნეჯიფი წერს „ფანტასტიკურ“ ისლამისტურ რომანს, რომელიც ნეჯიფის გულუბრყვილობასა და ბავშვურობას ხაზს უსვამს. შატოვიც გულუბრყვილო და მიმნდობია, შეპყრობილია რუსი ხალხის მესიანური როლით, და სტავროგინის შეკითხვაზე: „თქვენ თვითონ გწამთ ღმერთის, თუ არა?“ - პასუხობს: „მე მწამს რუსეთის, მწამს მისი მართლმადიდებლობის. მჯერა ქრისტეს სხეულის... მჯერა, რომ მეორედ მოსვლა მოხდება რუსეთში... მჯერა... (...) - და ღმერთს? მერთს? - მე... მე ვიწამებ ღმერთს“ (Достоевский 2015: 253). საინტერესოა, რომ ნეჯიფიც მერყეობს, მას ერთი შემზარავი გამხმარი ხის დანახვაზე ყოველ ღამე უჩნდება შიში, ეძალეება ეჭვები, ისიც არ არის ყოველთვის დარწმუნებული, რომ ალაჰი სწამს.

ნეჯიფის სულიერი მერყეობის ფენომენი კასაც ახასიათებს. შეიჰთან შეხვედრის დროს კა რწმენის საკითხზე საუბრობს, აცხადებს: „რაოდენ იდუმალია და მშვენიერია ეს ქვეყანა, ცხოვრება რა დიდი ბედნიერებაა... ეს მომაგონა თოვლმა“. „პატარა ბავშვივით სულ ის მინდოდა, რომ ჩვენი ქვეყანა აყვავებულიყო, ადამიანები უფრო თავისუფლები და თანამედროვეები ყოფილიყვნენ, - დაიწყო კამ, - მაგრამ ყოველთვის მეჩვენებოდა, რომ ჩვენი რელიგია ამას ეწინააღმდეგებოდა (...) სტამბოლში ნიშანთაშიში, მაღალ საზოგადოებაში გავიზარდე. მინდოდა ევროპელს დავმსგავსებოდი. ჩემი ცხოვრება რელიგიისგან შორს იყო, რადგან მესმოდა, რომ ევროპელობას და ალაჰს, რომელიც ქალებს ჩადრით მოსავს, ერთდროულად ვერ ვიწამებდი“ (...) მთელი ცხოვრება თავს დამნაშავედ ვგრძნობდი იმის გამო, რომ უმეცრების, ჩადრიანი დეიდების, კრიალოსნიანი ბიძიების, ღარიბ-ღატაკების ალაჰისა არ მწამდა. ჩემი ურწმუნოებით ვამაყობდი. მაგრამ ახლა ძალიან მინდა, ალაჰი ვირწმუნო, რომელმაც ეს ულამაზესი თოვლი მოიყვანა. მითხარით, არსებობს ალაჰი, რომელიც სამყაროს ფარულ სიმეტრიას უზრუნველყოფს და ადამიანს უფრო ცივილიზებულ, დახვეწილ არსებად აქცევს“ (ფამუქი, 2012: 119-121).

„თოვლში“ არაჩვეულებრივი სიფაქიზითაა დახატული კას პოეტური ბუნება და მისი ეპისტემოლოგიური ძიებები და ის ტრაგიკული შედეგები, რომელიც მას არ დაუმსახურებია.

რომანში კას შეიხი წერილს უგზავნის და ეუბნება: „გუშინ სიზმარში გნახეთ, თოვდა და ყოველი ფიფქი დედამიწაზე სხივივით ეშვებოდა“ (ფამუქი, 2012: 112). თოვლის ტრანსცენდენტული ბუნება აქაც გამოკვეთილია. სხვაგან კა ამბობს: „თოვლი მე ალაჰს მახსენებს. /კეთილი, მაგრამ თუ გჯერათ, რომ თოვლი ალაჰმა შექმნა? - არ მოემზა მესუთი./ სიჩუმე ჩამოვარდა“ (ფამუქი, 2012: 104). თოვლის როგორც ნოუმენის წარმოჩენა, მისი ფენომენოლოგიური მოდუსის შექმნა პირდაპირ მიუთითებს პოსტმოდერნულ რელატივიზმზე. ავტორს ფაქტიურად არ შეუძლია ისლამის მეტანარატივის მიღება და თოვლის მიკრონარატივს ტრანსცენდენტურ ღირებულებას ანიჭებს. კას არასდროს უთქვამს, რომ მას ალაჰის სწამს, თუმცა ის მუდმივად ცდილობს ჩაწვდეს რწმენის ფენომენს. შეიძლება ითქვას, რომ მისი პერცეფცია ღვთაებრივისა ემყარება „თოვლის ფენომენოლოგიას“, რომელიც მისთვის causa sui ხდება.

„შეუცნობელი“ წყაროდან მოდის ყველა ლექსი, რომელიც კამ ყარსში დაწერა (არც მანამდე და არც მერე მას არ შეუქმნია ლექსი „კარნახით“) აქ კი უკვე კოლრიჯის პოემის „კუბლა ჰანის“ შექმნის ისტორია უნდა გავიხსენოთ, რომელიც მას სიზმრად ებოძა, მაგრამ „პორლოკიდან მოსულმა კაცმა“ „ნაკანახევი“ პოემის დასრულების საშუალება არ მისცა კოლრიჯს. ამ ისტორიაზე მსჯელობს კა და მთხრობელი ორჰანი რომანში. შილერის მიერ გამოკვეთილ წერის ორგვარი ფორმა აყალიბებს კასა და მთხრობელი ორჰანის ტანდემს, რომელსაც ფამუქი გადმოგვცემს თეორიულ ნაშრომში: „გულუბრყვილო და სენტიმენტალური მწერალი“ (ფამუქი, 2013: 24-26). კა იწყებს თავისი ლექსების განლაგებას თოვლის ჰექსაგონის სტრუქტურაზე, მასზე სამი ძირითადი კონცეფტია: „ლოგიკა“, „ოცნება“ და „მეხსიერება“. ყოველ პოლუსზე არის იმ ცხრამეტი ლექსის სათაური, რომელიც კამ ყარსში შექმნა. ამ სათაურებში ყველა ის კონფლიქტია, რომელიც კას ყარსში შეემთხვა, ჩანს პროტაგონისტის შინაგანი დამაბულობა და ყარსში არსებული დაპირისპირება: „გადატრიალების ღამე“, „თვითმკვლელობა და ძალაუფლება“, „ძალადობრივი სიკვდილი“, „ადგილი, სადაც ალაჰი არ არსებობს“, „სიყვარული“, „ადგილი, სადაც სამყარო მთავრდება“. ფიფქის ცენტრში მოთავსებულია მთავარი ლექსი: „მე, კა“, ამდენად, გეომეტრიულად ხდება შეთავსება სხვაგვარად შეუთავსებელი კატეგორიებისა კას პიროვნებაში.

ფრანკფურტში ცხოვრების დროს კა მდუმარებაში ჩაეფლო, ის ლექსებს ვეღარ წერდა. ყარსში სასწაული ხდება, მის გონებაში მუდმივად ხდება პოეტური პჭკარების კონდენსირება.

იგი გრძნობს, რომ ყარსში დაწერილი ლექსები ტრანსცენდენტური წყაროდან მომდინარეობს. რომანში კას ჰანდე ეკითხება: „ლექსს როგორ წერთ? - ლექსს როგორ ვწერ, არ ვიცი. კარგი ლექსი თითქოს გარედან, შორიდან მოდის“, - ამბობს კა. შემდგომ ჰანდეს ჩამიებული კითხვაზე პასუხობს: „როცა მუზის მოახლოებას ვგრძნობ, უდიდესი მადლიერება მეუფლება იმის მიმართ, ვინც მუზა მომივლინა. ამ დროს ძალიან ბედნიერი ვარ ხოლმე (...) - მიუხედავად იმისა, რომ არ მწამს, მაინც მგონია, რომ მუზას „ის“ მიგზავნის (...) - მუზას ალაჰი მიგზავნის“ (ფამუქი, 2012: 148-151).

ფამუქი ცდილობს პოლიტიკა გამოიყენოს იმისთვის, რომ მისმა პროტაგონისტებმა სხვადასხვა სიტუაციაში თავი გამოავლინონ. იდეოლოგიის მოუქნელობა, პრინციპები, რომლითაც ისინი ხელმძღვანელობენ, სტაბილურ რეალობას ანგრევს. მათ გარშემო უამრავი ინტრიგა ყალიბდება, რომელთაც ერთგვარი გროტესკის, ფარსის სახე აქვს. არაჩვეულებრივად არის წარმოდგენილი შეხვედრა სასტუმრო „აზიაში“ ყარსში მოღვაწე ნაციონალისტი ქურთების, ქურთი ისლამისტების, სოციალისტების, ტერორისტი ისლამისტების, სხვადასხვა ორიენტაციის პოლიტიკოსებისა, რომლებიც ამზადებენ მიმართვას გერმანული საზოგადოებისადმი, რომელსაც უგზავნიან კას მიერ გამოგონილ ჟურნალისტ ჰანს ჰანსენს (თომას მანის „ტონიო კროგერის“ პერსონაჟი), რომელიც „თოვლში“ ფრანკფურტის კაუფჰოფის გამყიდველია. ამ თავში კარგად ჩანს თურქეთში არსებული ევროცენტრისტული და ანტიევროცენტრისტული პროგრამები. ჩანს, რომ დასავლეთი არის მუდმივი, თუმცა ცვლადი ინდიკატორი, პოლიტიკოსთა საჯარო შეხედულებებში, ის ძლიერ ზეწოლას ახდენს თურქული იდენტობის მოდუსზე ორი პარამეტრით: 1. პოზიტიურად როგორც განვითარების იდეალზე; 2. უარყოფითად როგორც გაუცხოებული ფიგურა.

ფამუქი არ უშინდება „აკრძალული“ საკითხების გამოვლენას, შეხვედრაზე აზერბაიჯანელი ჟურნალისტი აცხადებს: „ნუ ვიტყვით უარს ჩვენს თურქობასა და რწმენაზე“. რის შემდეგაც ჯვაროსანთა ლაშქრობებზე, ებრაელთა დარბევებზე, ამერიკაში ამოწყვეტილ წითელკანიანებსა და ალჟირში ფრანგების მიერ დახოცილ მუსლიმებზე ილაპარაკა ვრცლად. რის პასუხადაც ოთახში მყოფმა პროვოკატორმა ვერაგული შეკითხვა დაუსვა, **ყარსსა და მთელ ანატოლიაში მცხოვრები მილიონობით სომეხი რა იქნაო**. ინფორმატორს, რომელიც ყველაფერს იწერდა, შეკითხვის დამსმელი შეეცოდა და მისი ვინაობა არ ჩაუწერია“ (ფამუქი 2012: 336). ამ სცენის დამაბული და შიშნარევი ატმოსფერო ინსპირირებულია დოსტოევსკის „ემმაკანის“ რევოლუციონერთა საიდუმლო შეხვედრის სცენით, ორივე რომანში ჩანს, რომ

შეკრებილთ ერთმანეთის რიდიც აქვთ და უნდობლობაც, პოლიციის მიერ მათი დაკავების (ფამუქთან მოსმენის) შიში მსჭვალავს ამ სცენას. „თოვლში“ ამ შეხვედრას მარქსისტი თურგუთ ბეიც ესწრება, მას ამ შეხვედრაზე ხან პატივიცემით, ხან კი აგდებულად ექცევიან როგორც სტეპან ვერხოვენსკის „ემმაკნიში“.

ასევე ყარსში სუნაი ზაიმის დადგმული პირველი სპექტაკლი და მისი სავალალო შედეგები მიუთითებს „ემმაკნის“ გუვერნანტი ქალებისადმი მიძღვნილ საქველმოქმედო ღონისძიებაზე, რომელიც საშინელი სკანდალით დასრულდა. აქ ქალაქის ყველა ფენა იკრებება, წინ ელიტა, დარბაზის უკანა ნაწილში მემჩანები და გაურკვეველი ჯურის ხალხი, ხოლო „თოვლში“ წინ ხელისუფლება და ინტელიგენცია, უკანა რიგებში კი უმთავრესად სასულიერო სასწავლებლის სტუდენტები. ორივე რომანში ვითარებას ართულებს უკანა რიგების უწმაწური გამონათქვამები და აგრესიული რეპლიკები. როგორც ცნობილია, დოსტოევსკიმ რომანში შემოიყვანა მწერალ კარმაზინოვის ფიგურა, რომელიც დოსტოევსკის სამულველ რევოლუციონერებს გუნდრუკს უკმევს, კარმაზინოვი ტურგენევის პროტოტიპია, ფამუქმა ეს მშვენივრად იცის. „თოვლში“ ტურგენევის რომანტიკულ გმირებზეა საუბარი, იფექისა და ქადიფეს მამა, თურგუთ ბეი ტურგენევის „პირველ სიყვარულს“ თარგმნის. ფამუქის „უხმო სახლში“ ნილგუნი კითხულობს ტურგენევის „მამებსა და შვილებს“. „თოვლსა“ და დოსტოევსკის „ემმაკებს“ შორის უმთავრესი პარალელი ვლინდება: რწმენისა და ათეიზმის ღერძზე დასავლეთ-აღმოსავლეთის იდეოლოგიური, მენტალური შეუთავსებლობის აქსიოლოგიით სიუჟეტის აგებასა და ამ საკითხების პოლემიკაზე.

დოსტოევსკიმ „ემმაკებში“ გამოკვეთა „რევოლუციის შემზარავი მეტაფიზიკა“, რომელიც ემყარება „მონების თანასწორობას“, ერთმანეთს თვალთვალსა და დასმინას. რევოლუციონერ კატეხიზმო ამოხსნის: „დესპოტიზმის გარეშე ჯერ არც თავისუფლება ყოფილა და არც თანასწორობა, მაგრამ ნახირში უნდა იყოს თანასწორობა“. 1917 წლის რევოლუცია ამის ნათელი დასტურია. რა თქმა უნდა, ეს ნაწარმოები სძულდა მაქსიმ გორკისა და სხვა პარტიულ მუშაკებს. რომანის გამოცემას ერიდებოდნენ. დოსტოევსკის ხედვით, რევოლუცია აუცილებლად წარმოშობს ძალადობას, ფამუქიც გვიჩვენებს, რომ ორივე მხარე იყენებს ძალისმიერ მეთოდებს. ათათურქის რევოლუციაც თავს „ძალადობრივი დემოკრატიით“ იმკვიდრებდა თავს. „თოვლში“ სწორედ სეკულარისტები აწყობენ სისხლიან გადატრიალებას და სასტიკად უსწორდებიან ისლამისტებს. რომანში ისლამისტების „სიმპატიურმა“ გამოსახვამ ბევრი თურქი კრიტიკოსი დააზნია.

„ემმაკნის“ ყველაზე იდუმალი ფიგურა სტავროგინია, მისი „მესიანური“ იდეებით არის შეპყრობილი შატოვი, ათეისტური შხამით მოწამლულია კირილოვი, პიოტრ ვერხოვენსკის რევოლუციის სათავეში მხოლოდ სტავროგინი ჰყავს წარმოდგენილი. ფამუქის რომანში სტავროგინის შესატყვისი გმირი არ არის, თუმცა მის დუბლად, რაღაც დოზით, ქურთი ისლამისტი ლაჯივერთი შეიძლება მივიჩნიოთ, მასა და სეკულარისტ სუნაი ზაიმს (პიოტრ ვერხოვენსკის პროტოტიპი) ახასიათებს ფიზიკური სილამაზე, ქარიზმატული მომხიბვლელობა და თავდაჯერებულობა. ლაჯივერთი ტერორისტად ითვლება, თუმცა მას არავინ მოუკავს, ხოლო საუნაი ზაიმის ვერხოვენსკისეული ხაზი ვლინდება სეკულარულ გადატრიალებაში. სტავროგინის მსგავსად ლაჯივერთი თავისი შეხედულებების საჯაროდ გამოთქმას ერიდება. სუნაი კი სცენას ოსტატურად იყენებს ხალხის სამართავად და დასაშინებლად როგორც პიოტრ ვერხოვენსკი.

ორივე რომანი ექსპერიმენტულია და ერთდროულად აგებულია რამდენიმე დონეზე: აქტუალური სოციალურ-პოლიტიკური სურათით მიუთითებს ფართო ისტორიულ და კულტურულ კონტექსტზე („თოვლი“ ყარსის სომხურ წარსულზე). ამ რომანების თითოეული ხატ-სურათი და სიუჟეტი შეიძლება გავიგოთ როგორც სოციალური საკითხების დენონსაცია ან გადაუჭრელობა, ინდივიდის ფსიქოლოგიის ზუსტი დეტალებისა და რელიგიური შეხედულების წარმოჩენა, ოღონდ ჰოლისტიკური სურათს ვხედავთ მაშინ, როდესაც შევიგრძნობთ ამ სემანტიკური ფენების განუყოფელ ერთიანობას.

„თოვლის“ სიუჟეტის ბუნდოვანება, გარკვეული საკითხების შეგნებული არ გამოკვეთა, ამასთანავე დამაბული აზრობრივ-სემანტიკური ველების ინტერპოლაცია გამიზნულად მიმართულია მკითხველის დეზორიენტაციასაკენ. ფაქტები და სახეობრიობა ორმაგდება, რეალობის სრულყოფილი ამომწურავი სურათის დანახვა გართულებულია. თხრობის რთული ფორმა ამაში გვარწმუნებს. ერთსაც დავამატებთ, „ემმაკნის“ ქალაქში მომხდარ მოვლენებს 4 თვის შემდეგ გვიყვება სტეპან ვერხოვენსკის მეგობარი და „კონფიდენტი“, „თოვლში“ 4 წლის შემდეგ კას მკვლელობას იკვლევს მისი მეგობარი ორჰანი. ორივე რომანის ქრონიკის მთხრობელი მუდმივად დაბნეულია და ჩვენც გვაბნევს.

საბოლოოდ რომ შევაჯამოთ „თოვლის“ განაცხადი, ის ასე შეიძლება ჩამოვაყალიბოთ: დაუცველობა აიძულებს ქალებს პოლიტიკური ისლამის პოზიციებიდან საკუთარი ნება განაცხადონ (ისლამური ფემინიზმი), უკიდურეს შემთხვევაში ისინი „ამაყად“ იკლავენ თავს; პოლიტიკა ნაჩვენებია როგორც საზოგადოებაში უაღრესად ღრმად ფესვგადგმული მოვლენა,

სკანდალი, ათეიზმი და ტერორი, მჭვრეტელობითი სპეკულაციური მსჯელობა ქვეყნის ბედზე, ევროპულ ღირებულებებსა და ცივილიზაციაზე, მორალური დილემები, ეს ყველაფერი დოსტოევსკის რომანით არის ინსპირირებული. სტავროგინის მსგავსად, ქარიზმატულ ლაჯივერთზე შეყვარებულია იფექი, მისი და ქადიფე, მათი მეგობარი ჰანდე. იფექისა და ქადიფეს მამა მარქსისტი თურგუთ ბეი მემარცხენე ლიბერალ სტეფან ვერხოვენსკის მსგავსად სენტიმენტალურია, ფამუქი მას ასე აღწერს: „თურგუთ ბეი ატირდა. თუმცა ამ ცრემლებისა თავადაც არ სჯეროდა, რადგან ზოგადად ემოციების გაზვიადება ახასიათებდა. თურგუთ ბეის განცდები ისეთი ზედაპირული და, ამავე დროს, გულწრფელი იყო, რომ იფექს ეჭვი არ ეპარებოდა, სრულიად საპირისპირო მიზეზის გამოც ასეთივე გულწრფელობით შეძლებდა ტირილს“ (ფამუქი 2012:462-463). მართალია, სუნაი ზაიმი თავისი რევოლუციური აღტყინებით მოგვაგონებს პიოტრ ვერხოვენსკის, თუმცა, სუნაი ნადირალა ვერხოვენსკისგან განსხვავებით გარკვეული ღირსების მატარებელია.

მნიშვნელოვანია ჯორჯ ორუელის „1984“-ისა და „თოვლის“ ინტერფერენცია. გაზეთის რედაქტორი, სერდარ ბეი მოსახდენს მომხდარად წარმოადგენს, მან გაზეთში დაწერა, რომ ყარსის თეატრის სცენაზე „ჩვენი ქალაქის სტუმარმა, ცნობილმა პოეტმა კამ თავისი ბოლო ლექსი „თოვლი“ წაიკითხაო, კა კი ეუბნება: „ლექსი სახელწოდებით „თოვლი“ საერთოდ არ მაქვს, არც თეატრში ვაპირებ წასვლას ამ საღამოს, თქვენი ინფორმაცია არასწორი იქნება!“ (ფამუქი 2012: 40). სერდარ ბეი კი პასუხობს: ბევრი ადამიანი დარწმუნებულა ჩვენი ინფორმაციის სისწორეში. ზოგიერთი რამ იმიტომ მოხდარა, რომ წინასწარ დავწერეთ ამის შესახებ. სწორედ ეს არის თანამედროვე ჟურნალისტიკა. ასევე მეორე წარმოდგენის წინ სერდარ ბეიმ გაზეთში დაწერა, რომ სუნაი ზაიმი წარმოდგენის მსვლელობისას სცენაზე მოკლეს. თუ „1984“-ში მუდმივად ხდება თანამედროვე ვითარებიდან გამომდინარე წარსულში ცვლილებების შეტანა და ეს ინფორმაციული ტერორი ხალხის მართვას ემსახურება. „თოვლში“ მომავლის რესტრუქტურირება ხდება და ამას ყარსის გაზეთი ახორციელებს. ამას გარდა, როგორც ორუელის უბედურ გმირს, უინსტონ სმიტს თავისი მტანჯველის, ობრაიენის მიმართ სიყვარული და მოწიწება უჩნდება, ასევე „თოვლშიც“ სრულიად გაუგებარი მიზეზების გამო ყარსის მოსახლეობამ დაიჯერა, რომ სუნაი ზაიმი ქალაქს სიმშვიდეს მოუტანდა. საკუთარ თავს მის მოქალაქეებად აღიქვამდნენ. საინტერესოა, რომ სუნაი სასულიერო სასწავლებლის სტუდენტებზეც ახდენს გავლენას, ამას მწერალი ირონიულად გვაწვდის: „შესაძლოა, ამას საფუძვლად ედო სუნაის მიერ

მოპოვებული და მათთვის სანატრელი აბსოლუტური ძალაუფლება; ან სუნაის მიერ შემოღებული საგანგებო მდგომარეობა, რომელიც მათ პროტესტის გამოხატვის საშუალებას არ აძლევდა და შესაბამისად, შარისგან იცავდა. სამხედრო გადატრიალებები გულში ყველას უხაროდა“ (ფამუქი 2012:472).

ნატალი ფიეგე-გრო ინტერტექსტუალობას „ლიტერატურის ფუნდამენტურ პრინციპად“ მიიჩნევს: „ამ გაგებით, ინტერტექსტუალობის იდეა არის მარტივი და თუნდაც ბანალური განცხადება იმისა, რომ ნებისმიერი ტექსტი მრავალი წინა ნაწარმოების გარემოცვაშია ... მაშასადამე, ინტერტექსტუალობა არის სტრუქტურა, რომლის დახმარებით ერთი ტექსტი გადაწერს მეორე ტექსტს, ხოლო ინტერტექსტი არის მოცემულ ნაწარმოებში ასახული ტექსტების მთლიანობა, იმისდა მიუხედავად, შეესაბამება თუ, არა, ის ნაწარმოებს in absentia (მაგალითად, ალუზიის შემთხვევაში) ან შეესაბამება მას in praesentia (ციტატის შემთხვევაში) ... ასეთი განმარტება მოიცავს არა მხოლოდ იმ ურთიერთობებს, რომლებმაც შეიძლება მიიღოს ციტატის, პაროდის ან ალუზიის კონკრეტული ფორმა ან გამოჩნდეს წერტილოვანი და ნაკლებად შესამჩნევი ჩამონათვალის სახით, ოღონდ ისეთი კავშირებით ტექსტებს შორის, რომელიც, მართალია იგრძნობა, მაგრამ მათი ფორმალიზაცია გართულებულია“ (Пьеро-Гро 2008: 48).

უნდა აღინიშნოს, რომ ინტერტექსტუალობის ისტორია მჭიდრო კავშირშია ტექსტის თეორიასთან, რომელიც მე-20 საუკუნეში ჩამოყალიბდა. ტექსტებს შორის ურთიერთობა გვიჩვენებს, რამდენად ერთგვაროვანია ან არაერთგვაროვანია წერის ის ტიპები, რომელთა საფუძველზეც იქმნება დისკურსი; მკითხველის წინაშე ის ჩნდება ერთგვაროვნებით ან მოჩვენებითი მსგავსებით. ინტერტექსტი ცხადყოფს მწერლობის სპეციფიკურ „აქტივობას“ ერთმანეთთან დააკავშიროს სხვადასხვა ნაწარმოების კოდები, რითაც ადასტურებს, რომ თხრობის რეფერენციული ბუნება გათვლილია მის იმპლიციტურ მკითხველზე. დოსტოევსკის „ეშმაკების“ ინტერტექსტუალური ჩართვა „თოვლში“ არ შემოიფარგლება პროტაგონისტების, მათი იდეების, ხმების, სცენების ანონიმური შერევით. პირიქით, ეს არის ლიტერატურული და რიტორიკული მასალის გააზრებული გამოყენება.

პოსტმოდერნიზმის საუნჯე: მეტაფიქცია - ირონია - თამაში

როლან ბარტის მიერ წამოყენებულმა „ავტორის სიკვდილმა“ პოსტმოდერნისტული რომანის, ავტორ-ნაწარმოების განუყოფელი ტანდემის ინტერპრეტაციაში ცვლილებები

შეიტანა. ბარტმა ტექსტი ავტორის ზონიდან „ამოიღო“ და, შესაბამისად, შეიცვალა ავტორის ადგილიც. დავიწყებას მიეცა სენტ-ბიოვის კვლევის „ბიოგრაფიული მეთოდი“. მთავარი ღირებულება ტექსტსა და იმპლიციტურ მკითხველს მიენიჭა, ამ უკანასკნელის ადგილი რომანის სივრცეში ავტორ-პერსონაჟმა დაიკავა. „თოვლში“ როგორც მეტაფიქციურ ნაწარმოებში არის პერსონაჟ-მწერლის გამოსახულება, რომელიც დიდწილად მოქმედებს როგორც გმირის ორეული და თავად ავტორის წარმომადგენელი, ხოლო ტექსტის სტრუქტურა საშუალებას აძლევს მკითხველს მუდმივად დაუკავშიროს თხრობის ეს ორი ინსტანცია ერთმანეთს. ამერიკელმა კრიტიკოსმა კარლ დერილ მალმგრენმა წამოაყენა „ავტორის ნიღაბისა“ და „ავტორის გამოსახულების“ ცნებები როგორც მკითხველთან შესაბამისობის ხერხი (Malmgren 1985, 104). „ავტორის ნიღაბი“ წარმოადგენს მწერლის იმპლიციტურ დისკურსს და ლიტერატურული კომუნიკაციის პირობას. შემოქმედებითი პარადიგმის ისეთ ჩარჩოში როგორცაა: ჟანრი, სიუჟეტი, პერსონაჟები, რომანში შეყვანილი მწერალი წარმართავს მკითხველს გაგებისაკენ. პოსტმოდერნისტულ ლიტერატურაში ავტორი „მეტატექსტული კომენტარებით“ აყალიბებს „რეფლექსიების“ აუცილებლობას, რაც მკითხველს აიძულებს, იფიქროს ნაწარმოების გარე და შიდა კოდებზე. ჟან ფრანსუა ლიოტარი თვლიდა, რომ „პოსტმოდერნიზმი არის რეფლექსია ხელოვნებაზე“ და გულისხმობდა ამ სპეციფიკურ თვისებას (Лиотар 1979, 38).

ავტორის ნიღაბი პოსტმოდერნისტული ნარატიული სტრუქტურის ფორმირების მნიშვნელოვანი პრინციპია, თუმცა კომუნიკაციური წარუმატებლობის მუდმივი საფრთხის წინაშე დგას, რასაც აპირობებს დისკურსების ფრაგმენტულობა და პოსტმოდერნისტული რომანის მიზანმიმართული ქაოტური კომპოზიცია. „თოვლში“ ავტორის ნიღაბი წარმოდგენილია მთხრობელი ორჰანით, რომანში იგი კომუნიკაციის შენარჩუნების მთავარი ინსტრუმენტი და პოსტმოდერნული დისკურსის სემანტიკური ცენტრი ხდება. ფამუქის პოსტმოდერნისტული თამაშის წესების დამახასიათებელი ნიშან-თვისება ტექსტის სივრცეში ავტორის ორეულის გამოჩენაა. რომანში ის ხაზგასმულად გაიგივებულია ავტორის ბიოგრაფიასთან. ვიგებთ, რომ ავტორ ორჰანს ჰყავს ქალიშვილი რუია, რაც სინამდვილეს შეესაბამება. ამას გარდა, ორჰანი აანონსებს მის შემდგომ რომანს, „უმანკოების მუზეუმს“. არის გამჭვირვალე მინიშნებები ფამუქის წინა რომანებზე: „შავ წიგნსა“ და „ახალ ცხოვრებაზე“. რომანში მთხრობელი ორჰანი და მისი მეგობარი კა ბინარული წყვილია. ორივე თურქია, ორივე სტამბოლის შეძლებული სეკულარული შეხედულებების მქონე ოჯახიდანაა,

ორივე ლიტერატორია - ერთი პოეტი, მეორე პროზაიკოსი, ორივეს ერთი ტიპის ქალები მოსწონს და ორივე არის ავტორი ნაწარმოებისა „თოვლი“. რომანში ფამუქი თავს „მდივან მწერალს“ უწოდებს. ნათელია, რომ ეს არის ინვექტივა როლან ბარტის შეხედულებაზე, რომ „ავტორი მოკვდა“, არსებობს მხოლოდ სკრიპტორი. მთხრობელი მკითხველს თამაშში „რთავს“. გამუქი შეგნებულად ქმნის თამაშის ეფექტს და, როგორც წესი, ეს თამაში ეყრდნობა ირონიას. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ფამუქის პოსტმოდერნული ტექსტის ძირითადი ელემენტები – თამაში და ირონია – ემსახურება „ავტორის ნიღაბს“. ავტორი რომანში ტრიქსტერის როლს ასრულებს და ერთ-ერთი პირველია, ვინც საკუთარ თავს ირონიით ეპყრობა. მეორე მხრივ, მკითხველის გულუბრყვილო მოლოდინს ეთამაშება, დასცინის.

ირონიასთან ერთად ტექსტში მნიშვნელოვანია პოსტმოდერნული თამაშის პრინციპიც. ჰოლანდიელმა კულტუროლოგმა იოჰან ჰუიზინგამ თავის ნაშრომში "Homo ludens" (1938) წამოაყენა „კულტურის როგორც თამაშის“ კონცეფცია. ჰუიზინგას „თამაშის კონცეფცია“ ბრწყინვალედ გამოვლინდა ჰერმან ჰესეს რომანში „თამაში რიოში მარგალიტებით“. რომანი, გარკვეული თვალსაზრისით, გახდა პოსტმოდერნის კულტურის სიმბოლო: მრავაფეროვანი თამაშის კულტურით, უსასრულო ციტატებით, წარსულისა და მომავლის ხედვით. რომანში მოქმედება შორეულ მომავალში ხდება, დადგა „ფელეტონის ერა“ – ასობით უპასუხისმგებლო განებივრების ხანა, რომელშიც ჩვენ დავშაღეთ სხვადასხვა ხელოვნებისა და მეცნიერების ენები". ხდება სიტყვებისა და აზრების გაუფასურება, ცნებების ინფლაცია. მოკლედ, პოსტმოდერნის ლიტერატურის ეპოქაა დახატული, ყველაფერში ირონია გამოსჭვივის და თამაშის სახე აქვს: პოლიტიკას, რელიგიას, სამართლიანობას, მეგობრობას, სიყვარულს, მიმტევებლობას („თოვლში“ სასტიკი და დაუნდობელი მოძალადეებიც უყურებენ „მარიანას“ ტელევიზორში). სათამაშო სივრცე იქმნება ნებისმიერ ნიადაგზე! პოსტმოდერნიზმის ესთეტიკაში ის ფუნდამენტურ ღირებულებას იძენს და რომანის ერთ-ერთი წამყვანი დისკურსი ხდება. ავტორი თამაშობს ტექსტთან, ტექსტიც თამაშობს მკითხველთან, თამაშის პროცესში მთელი მხატვრული სამყაროა ჩართული. „კითხვის პროცესში სამივე: ავტორი, ტექსტი და მკითხველი „წერის თამაშის ერთიან, უსასრული ველად იქცევა“ (Ильин 1996, 48).

დამოწმებანი:

Aral F. 2007. Orhan Pamuk Edebiyatı, Sabancı Üniversitesi Sempozyum Tutanakları (Sabancı Üniversitesi Tuzla Yerleşkesi 19–20 Aralık 2006, İstanbul: Agora Kitaplığı

Atwood, Margaret 2006 A Nobel winner for our times, The Guardian

<https://www.theguardian.com/world/2006/oct/13/nobelprize.turkey>

Бердяев Николай. 1914. Ставрогин, Русская мысль. — 1914. — № 5. — С. 80–89. [https://ru.wikisource.org/wiki/%D0%A1%D1%82%D0%B0%D0%B2%D1%80%D0%BE%D0%B3%D0%B8%D0%BD_\(%D0%91%D0%B5%D1%80%D0%B4%D1%8F%D0%B5%D0%B2\)](https://ru.wikisource.org/wiki/%D0%A1%D1%82%D0%B0%D0%B2%D1%80%D0%BE%D0%B3%D0%B8%D0%BD_(%D0%91%D0%B5%D1%80%D0%B4%D1%8F%D0%B5%D0%B2))

Bora, Tanil. 1995 Milliyetçili in Kara Baharı, İstanbul: Birikim Yayınları

Достоевский, Федор. 2015. Бесы. Санкт-Петербург: Азбука.

ეკო, უმბერტო და მარტინი, კარლო მარია. 2004. რა სწამს მას, ვისაც არ სწამს? თბილისი: გამოცემლობა „დიოგენე“

Eralp, Atila. 1993. “Turkey and the European Community in the Changing Post-War International System.” Turkey and Europe. Eds. Canan Balkir and Allan M. Williams. London: Pinter Publishers Ltd. 24-45.

Feeney interview: 2004 (The Guardian: 2009) <https://www.nytimes.com/2004/08/15/books/interview-orhan-pamuk-i-was-not-a-political-person.html>

Göknar, Erdağ. 2012. Secular Blasphemies: Orhan Pamuk and the Turkish Novel, in NOVEL: A Forum on Fiction Vol. 45, No. 2, The Contemporary Novel: Imagining the Twenty-First Century (SUMMER 2012), Duke University Press, pp. 301-326

Гроссман, Леонид 1925. Поэтика Достоевского, Государственная Академия Художественных Наук «Мосполиграф», Москва https://imwerden.de/pdf/grossman_poetika_dostoevskogo_1925.pdf

Фуко Мишель. 1994. Слова и вещи археология гуманитарных наук, Санкт-Петербург : А-сად

Nakan, Ahmet. 2002. “Kirmizi ve Kar.” Orhan Pamuk’la Kar Kitabı Uzerine. İstanbul: Birey Yayıncılık. 55-117.

Женетт Жерар. 1982. Палимпсесты: литература во второй степени. – Москва: Научный мир

Ильин И. 1996. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. Москва: Интрада

Лиотар Жан-Франсуа. 1979. Постмодернистский удел. Москва: «АЛТЕЙЯ»

Malmgren Carl Darril. 1985. Fictional space in the modernist and postmodernist American novel. Lewisburg, Bucknell University Press; London: Associated University Presses

16. Пьего-Гро Натали. 2008. Введение в теорию интертекстуальности Москва: Издательство ЛКИ

ფამუქი, ორჰანი. 2014. სხვა ფერები. თბილისი: გამოცემლობა „დიოგენე“

ფამუქი, ორჰანი. 2012. თოვლი. თბილისი ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა

ფამუქი, ორჰანი. 2013. გულუბრყვილო და სენტემენტალური რომანისტი. თბილისი: გამოცემლობა „დიოგენე“

Pamuk, Orhan. 2017 Los Angeles Times, essay, AUG. 27, 2017 <http://www.latimes.com/opinion/op-ed/la-oe-pamuk-teaching-your-own-novels-20170827-story.html#>

Pamuk,Orhan.2005.İnterview,DasMagazine

<https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/0306422010391887>

Саррот Натали. 2003. От Достоевского к Кафке / пер Г. Ноткина // Неизвестный Кафка. СПб.: Академический проект

Seyhan, Azade. 2009. “Seeing through the Snow”. 19-25 October 2006. Issue No. 817. <http://weekly.ahram.org.eg/2006/817/cu5.htm>, (8 November 2009)

Шмид, В.2008. Нарратология Москва : Языки славянской культуры

ჯაველიძე, ელენე. 2022. „პოლიტიკური დაპირისპირება კავკასიულ კონტექსტში ორჰან ფამუქის „თოვლში“. 17-th International Silk Road Conference Proceeding Book, Tbilisi: IBCU publishing. 165-174.