

ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΥΠΡΟΥ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΚΑΙ ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΩΝ ΤΕΧΝΩΝ



Μεταπτυχιακή διατριβή

Η ΜΕΣΟΓΕΙΟΣ ΣΤΙΣ ΟΘΩΜΑΝΙΚΕΣ ΝΟΥΒΕΛΕΣ
ΤΟΥ ΟΡΗΑΝ ΡΑΜΥΚ: *ΤΟ ΛΕΥΚΟ ΚΑΣΤΡΟ ΚΑΙ
ΜΕ ΛΕΝΕ ΚΟΚΚΙΝΟ*

Γεωργία Μιχαηλίδου

Λεμεσός 2021

ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΥΠΡΟΥ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΚΑΙ ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΣΤΗΝ
ΙΣΤΟΡΙΑ ΚΑΙ ΘΕΩΡΙΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

Η ΜΕΣΟΓΕΙΟΣ ΣΤΙΣ ΟΘΩΜΑΝΙΚΕΣ ΝΟΥΒΕΛΕΣ ΤΟΥ ΟΡΗΑΝ
ΡΑΜΥΚ: *ΤΟ ΛΕΥΚΟ ΚΑΣΤΡΟ ΚΑΙ ΜΕ ΛΕΝΕ ΚΟΚΚΙΝΟ*

Γεωργία Μιχαηλίδου

Λεμεσός 2021

Πνευματικά δικαιώματα

Copyright © Γεωργία Μιχαλίδου, 2021

Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.

Η έγκριση της μεταπτυχιακής διατριβής από το Τμήμα Καλών Τεχνών του Τεχνολογικού Πανεπιστημίου Κύπρου δεν υποδηλώνει απαραίτητως και αποδοχή των απόψεων του συγγραφέα εκ μέρους του Τμήματος.

Η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή εκπονήθηκε στο Τμήμα Καλών Τεχνών του Τεχνολογικού Πανεπιστημίου Κύπρου και θα ήθελα να ευχαριστήσω τους ανθρώπους οι οποίοι συνέβαλαν, ο καθένας διαφορετικά, σε αυτή την προσπάθεια.

Οφείλω ιδιαίτερες ευχαριστίες στον επιβλέποντα καθηγητή μου, Δρ. Αντώνη Δανό, επειδή με εισήγαγε στο κεντρικό θέμα αυτής της διατριβής, τη Μεσόγειο, και για την υψηλού επιπέδου ακαδημαϊκή καθοδήγηση, διάλογο και δημιουργική κριτική της δουλειάς μου. Τον ευχαριστώ για την ευρύτητα και τη γενναιοδωρία της σκέψης του, η οποία παρείχε ένα προκλητικό αλλά και άνετο περιβάλλον για νέες ιδέες, την ελευθερία την οποία μου έδωσε, την εμπιστοσύνη που μου έδειξε και τις συνθήκες τις οποίες δημιούργησε ώστε να ακολουθήσω τα δικά μου ερευνητικά ενδιαφέροντα.

Ευχαριστώ την Δρ. Μαρία Μόσχου για την επιστημονική στήριξη την οποία παρείχε αφειδώς, για την υπομονή και την κατανόηση με την οποία διαχειρίστηκε κάθε μου απορία και για τη σχολαστικότητα και την επιμέλεια τις οποίες επέδειξε για κάθε μου εργασία. Εκτιμώ την ανιδιοτελή υποστήριξη και την ακούραστη συμπαράσταση της, καθ' όλη τη διάρκεια των ερευνητικών μου δραστηριοτήτων.

Ευχαριστίες οφείλω και στον Δρ. Κωνσταντίνο Πρώιμο, ο οποίος διεύρυνε τους ορίζοντες μου, αναφορικά στη φιλοσοφία και την κριτική της τέχνης και μου έδωσε την ευκαιρία για ενδιαφέρουσες συζητήσεις κατά τη διάρκεια των διαλέξεων.

Παρόλο που η προσπάθεια για την ολοκλήρωση μιας διατριβής φαίνεται να αποτελεί μια μοναχική πορεία, ο δυναμικός και πολυσύνθετος χαρακτήρας αυτής της πορείας βασίζεται σε κοινές, εποικοδομητικές συνεργασίες. Θα ήθελα να ευχαριστήσω τους συμφοιτητές μου, για την εξαιρετικά επωφελή ανταλλαγή απόψεων και ειδικά τον Αβραάμ Χοιροδοντή για τη συνεχή στήριξη του και τη βοήθεια του στην επίλυση προβλημάτων τα οποία αντιπετώπισα κατά καιρούς.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η διατριβή επικεντρώνεται στη Μεσόγειο, ως πρότυπο μιας νέας, σε συνδιαλλαγή με το παρελθόν, θεώρησης, η οποία αποδομεί το βορειο-δυτικό ηγεμονικό αφήγημα και τη φανερώνει ως το δυνητικά αντίπαλο δέος αυτής της ηγεμονικότητας. Χαρακτηριστικά της Μεσογείου όπως η κινητικότητα, η συνδεσιμότητα και η αποκέντρωση υποσκάπτουν το ηγεμονικό αφήγημα. Διερευνάται η καλλιτεχνική δημιουργία της Μεσογείου, ειδικά όπως αντιπροσωπεύεται στις οθωμανικές νουβέλες του Orhan Pamuk, και εξετάζονται χαρακτηριστικά τα οποία αποδομούν το αφήγημα της «καθυστερημένης» νεωτερικότητας, όπως, οι διασταυρώσεις, η αλληλεπίδραση, η υβριδικότητα η δημιουργική συνδιαλλαγή με το παρελθόν, η υπονόμηση δογματισμών, ο κοσμοπολιτισμός και η «διαφθορά» στεγανών ταυτοτήτων.

Αναφορικά στις νουβέλες του Pamuk, πραγματεύονται θέματα όπως, η αναβίωση του οθωμανικού Ισλάμ ως αντιπαράθεση στο αφήγημα του τουρκικού κοσμικού κράτους, η εσωτερικευμένη οριενταλιστική προσέγγιση, η οποία φαίνεται να οδηγεί σε μια διχασμένη τουρκική ταυτότητα και η αποδόμηση εθνικιστικών συνόρων, δογματικών αντιλήψεων και διπολικών τοποθετήσεων εντός του πλαισίου της Μεσογείου, η οποία αντιπαραθέτει το κοσμοπολιτικό όραμα της ρευστότητας, της αλληλεπίδρασης και της συναλλαγής, με το ηγεμονικό αφήγημα. Οι νουβέλες εξετάζονται ως αντιπροσωπευτικά δείγματα μιας αντι-ηγεμονικής λογοτεχνικής νεωτερικότητας, η οποία αποδομεί την κυρίαρχη αφήγηση μέσω της γόνιμης συνδιαλλαγής με το παρελθόν, της διαφθοράς στεγανών ταυτοτήτων και την ανατροπή του κυρίαρχου κοσμικού αφηγήματος από τον πολιτισμικό υβριδισμό.

ABSTRACT

This dissertation focuses on the Mediterranean as a paradigm of a new, in interaction with the past, discourse, which deconstructs the north-western hegemonic narrative, and which stands as a potentially equal adversary to it. Characteristic qualities of the Mediterranean, such as, mobility, connectivity and decentering undermine the hegemonic structures. The creative expressions of the Mediterranean, specifically the Ottoman novels of Orhan Pamuk, are examined, in order to establish how characteristics, such as, intersections, mutual influences, hybridity, cosmopolitanism, a fertile interaction with the past, the undermining of dogmatism, and the «corruption» of fixed identities are used to deconstruct the hegemonic narrative of a «delayed» Mediterranean modernity.

With reference to Pamuk's novels, there is an examination of subjects such as, the revival of the Ottoman Islam in juxtaposition to the Turkish secular state, the internalised orientalist approach which seems to lead to a divided Turkish self and the deconstruction of national boundaries, dogmatic perceptions and binary positions. These characteristics are viewed within a Mediterranean context, which juxtaposes the cosmopolitan vision of fluidity, interaction and exchange with the hegemonic narrative. The novels are examined as representative examples of an anti-hegemonic literary modernity, which subverts the dominant secular narrative through a creative interaction with the past, the blurring of fixed identities and cultural hybridity.

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ.....	iv
ABSTRACT.....	v
ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ.....	vi
ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ.....	viii
ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	1
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: Η Μεσόγειος ως το αντίπαλο δέος της βορειο-δυτικής ηγεμονικότητας.....	4
1.1 Η Μεσόγειος-διαφθορέας.....	4
1.1.1 Η ουσιοκρατική θεώρηση της Μεσογείου.....	6
1.1.2 Η κινητικότητα, η συνδεσιμότητα και η αποκέντρωση ως σημαντικά χαρακτηριστικά της Μεσογείου.....	8
1.2 Η Μεσόγειος της νεωτερικότητας.....	11
1.2.1 Το αφήγημα της νεωτερικότητας ως εφεύρεση της ηγεμονικής Δύσης.....	11
1.2.2 Η αποδόμηση του ηγεμονικού αφηγήματος αναφορικά στη νεωτερικότητα.....	14
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: Οι οθωμανικές νουβέλες του Orhan Pamuk.....	27
2.1 Το αφήγημα του τουρκικού κοσμικού κράτους.....	27
2.2 Η Μεσόγειος ως πολιτισμικό και πολιτικό πλαίσιο.....	32
2.2.1 <i>Το Λευκό Κάστρο</i>	35
2.2.2 <i>Με Λένε Κόκκινο</i>	41
2.3 Η οριενταλιστική κληρονομιά του τουρκικού εκμοντερνισμού.....	50
2.3.1 Ταυτότητα: ο διχασμός του εαυτού ως μεταφορά για το διχασμό του κράτους.....	53
2.3.2 Το δίπολο Ανατολή-Δύση.....	56
2.3.3 Η οθωμανική κληρονομιά και η πολιτιστική μνήμη.....	60
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: Η αντι-ηγεμονική νεωτερικότητα στις οθωμανικές νουβέλες.....	66
3.1 Η λογοτεχνική νεωτερικότητα στα έργα <i>Το Λεύκο Κάστρο</i> και <i>Με Λένε Κόκκινο</i>	66
3.2 Η αντιπαράθεση του ιστορικού, του φανταστικού και του σύγχρονου στο αφήγημα του Pamuk.....	71
3.2.1 Τα χειρόγραφα οθωμανικά αρχεία ως βάση καινοτομίας.....	73
3.2.2 Η νοσηματοδότηση των κειμένων μέσω της διακειμενικότητας.....	76
3.2.3 Ο μετασχηματισμός της εικόνας σε διακειμενικό λογοτεχνικό πρότυπο.....	80

3.3 Η αποδόμηση της κυρίαρχης αφήγησης.....	97
3.3.1 Ο αφηγητής συγγραφέας.....	97
3.3.2 Οι πολλαπλοί αφηγητές πρώτου προσώπου.....	100
3.4 Η ανατροπή του κυρίαρχου κοσμικού αφηγήματος από τον πολιτιστικό υβριδισμό.....	104
ΕΠΙΛΟΓΟΣ.....	108
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	114

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

Εικόνα 1. Maynard Owen Williams, *Biblical Primitiveness Pervades the Cypriote Landscape*, 1928, φωτογραφία. «Unspoiled Cyprus». *The National Geographic Magazine*.

Εικόνα 2. *The National Geographic Magazine*, Μάιος 1952, Ιούνιος 1956. Washington D.C: The National Geographic Society.

Εικόνα 3. Anselm Kiefer, *Occupations (Besetzungen)*, 1969, φωτογραφία.

Εικόνα 4. Pablo Picasso, *Les Femmes d'Alger (O. J. R. M.)*, 1907, λάδι σε καμβά, 243.9 x 233.7 εκ. The Museum of Modern Art, Νέα Υόρκη.

Εικόνα 5. Χριστόφορος Σάββα, *Γυναικείο Πορτραίτο*, π. 1954, λάδι σε καμβά, 58 x 36.5 εκ. Ιδιωτική συλλογή.

Εικόνα 6. Χριστόφορος Σάββα, *Άτιτλο*, 1967-68, τσιμεντογραφία (άγνωστες διαστάσεις). Ιδιωτική συλλογή.

Εικόνα 7. Χριστόφορος Σάββα, *Διασκέδαση*, 1964, τσιμεντογραφία, μεταβλητές διαστάσεις. Ξενοδοχείο Miramare, Λεμεσός.

Εικόνα 8. Youssef Chahine, *Alexandria Again and Forever*, 1989, φωτογραφικό πλάνο από την ταινία.

Εικόνα 9. Χριστόφορος Σάββα, *Καλαθόσφαιρα*, 1959, υφασματογραφία, 198 x 113 εκ. Ιδιωτική συλλογή.

Εικόνα 10. Giorgio De Chirico, *L'enigme d'un après-midi d'automne*, 1910, λάδι σε καμβά, 45 x 60 εκ. Ιδιωτική συλλογή.

Εικόνα 11. Giorgio de Chirico, *The Enigma of a Day*, 1914, λάδι σε καμβά, 186 x 140 εκ. The Museum of Modern Art, Νέα Υόρκη.

Εικόνα 12. Ο Atatürk επισκέπτεται ένα πρότυπο φάρμας, κοντά στην Αγκυρα, 1933. Φωτογραφία (ullstein bild /Getty Images).

Εικόνα 13. Ο Atatürk παραδίδει μαθήματα λατινικής γραφής στη Πλατεία Sivas στην Ανατολία, 1928. Φωτογραφία (Photo12/UIG/Getty Images).

Εικόνα 14. Φωτογραφίες της οθωμανικής Κωνσταντινούπολης στις αρχές του 20^{ου} αιώνα. <https://worldbulletin.dunyabulteni.net/ottoman-istanbul-in-the-1900s-resimleri,8479.html>

Εικόνα 15. Abraham Ortelius, *Χάρτης της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας (Turcici Imperii Descriptio)*, π. 1579.

Εικόνα 16. Andries van Eertvelt (του αποδίδεται), *Θαλασσομαχία μεταξύ Τούρκων και Χριστιανών*, 17^{ος} αιώνας, λάδι σε καμβά, 124.5 x 231.2 εκ. Ιδιωτική συλλογή.

Εικόνα 17. Gentile Bellini, *Προσωπογραφία του Μεχμέτ Β'*, 1480, λάδι σε καμβά, 69.9 x 52.1 εκ. The National Gallery, Λονδίνο.

Εικόνα 18. Master of the Vienna Passion (του αποδίδεται), *El Gran Turco*, π. 1470, φλωρεντινή χαρακτηριστική, 27.8 x 19.9 εκ. Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Βερολίνο.

Εικόνα 19. Master of the Vienna Passion (του αποδίδεται), *El Gran Turco*, π. 1470, φλωρεντινή έγχρωμη χαρακτηριστική (άγνωστες διαστάσεις). Topkapi Palace Museum Library, Κωνσταντινούπολη.

Εικόνα 20. Sinan Bey ή Şiblizade Ahmed Çelebi, *Ο Μεχμέτ Β' Μυρίζεται ένα Ρόδο*, π. 1480-81, υδατογραφία σε χαρτί (άγνωστες διαστάσεις). Topkapi Palace Museum Library, Κωνσταντινούπολη.

Εικόνα 21. Gentile Bellini (του αποδίδεται), *Καθιστός Γραφέας*, π. 1478-81, στυλογράφος και μελάνι, υδατογραφία και χρυσό σε χαρτί, 18.2 x 14 εκ. Isabella Stewart Gardner Museum, Βοστώνη.

Εικόνα 22. Μικρογραφίες από το άλμπουμ του Μουράτ Γ', 16^{ος} αιώνας. Αρχαία εικονογραφίας, Austrian National Library, Βιέννη.

Εικόνα 23. Shaik Zada, *Ο Χιουσρέβ Βλέπει την Λουόμενη Σιρίν*, 1524-5, μελάνι, υδατογραφία και χρυσό σε χαρτί. 32.1 x 22.2 εκ. The Metropolitan Museum of Art, Νέα Υόρκη.

Εικόνα 24. Σελίδες οθωμανικού χειρογράφου διακοσμημένες με χρυσό. Συλλογή οθωμανικών χειρογράφων του Βόσνιου διανοούμενου Safvet Beg Bašagić (1870-1934).

Εικόνα 25. Giorgio Vasari, *Η Μάχη του Lepanto (Η Προσέγγιση των Στόλων)*, 16^{ος} αιώνας, τοιχογραφία (άγνωστες διαστάσεις), Sala Regia, Vatican Palace, Ρώμη.

Εικόνα 26. Farid al-Din` Attar (καλλιτέχνης) και Sultan 'Ali al-Mashhadi (καλλιγράφος), *Αναφορά στη Σούρα 27:16*, σελίδα από το *Mantiq al-tair (Η Γλώσσα των Πουλιών)*, 1486, μελάνι, αδιάφανη υδατογραφία και χρυσό σε χαρτί, 39.4 x 20.3 εκ. The Metropolitan Museum of Art, Νέα Υόρκη.

Εικόνα 27. Άγνωστος καλλιτέχνης, *Πριγκηπικό Ζεύγος*, αδιάφανη υδατογραφία και χρυσό σε χαρτί, 48.9 x 31.9 εκ. The Metropolitan Museum of Art, Νέα Υόρκη.

Εικόνα 28. Άγνωστος καλλιτέχνης, *Η Σιρίν Βλέπει το Πορτραίτο του Χιουσρέβ*, 15^{ος} αιώνας, μελάνι, υδατογραφία και χρυσό σε χαρτί, 11.7 x 10.6 εκ. Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles.

Εικ. 29: Shaik Zada, *Ο Γάμος του Χιουσρέβ και της Σιρίν*, 1524-25, μελάνι, υδατογραφία και χρυσό σε χαρτί, 17.8 x 12.1 εκ. The Metropolitan Museum of Art, Νέα Υόρκη.

Εικόνα 30. Kamāl al-Dīn Bihzād, *Μάχη μεταξύ του Δαρίου και του Μεγάλου Αλεξάνδρου*, 1442, 15 x 8.5 εκ. (Άγνωστη τοποθεσία).

Εικόνα 31. Kamāl al-Dīn Bihzād, *Προσωπογραφία του Ποιητή Hatēfi*, π. 1511, αδιαφανής υδατογραφία, μελάνι και χρυσό σε χαρτί, 11.8 x 7.8 εκ. Aga Khan Museum, Τορόντο.

Εικόνα 32. Kamāl al-Dīn Bihzād, *Η Αποπλάνηση του Γιουσούφ*, 1488, αδιαφανές χρώμα σε χαρτί (άγνωστες διαστάσεις). General Egyptian Book Organization, Κάιρο.

Εικόνα 33. Nakkaş Osman, *Ο Σελίμ Β' υποδέχεται τον πρέσβη των Σαφαβιδών στο παλάτι στην Αδριανούπολη το 1567*, 1568 (άγνωστα υλικά, άγνωστες διαστάσεις). Topkapi Palace Museum, Κωνσταντινούπολη.

Εικόνα 34. Nakkaş Osman, *Ο Νεαρός Σουλεϊμάν ο Μεγαλοπρεπής*, 1579, (άγνωστα υλικά, άγνωστες διαστάσεις). Topkapi Palace Museum, Κωνσταντινούπολη.

Εικόνα 35. Siyāh-ķalem. *Δαίμονες που Χορεύουν*, 15^{ος} αιώνας, σχέδιο με μελάνι (άγνωστες διαστάσεις). Topkapi Saray Library, Κωνσταντινούπολη.

Εικόνα 36. Siyāh-ķalem. *Καθιστοί Δαίμονες*, 15^{ος} αιώνας (άγνωστα υλικά, άγνωστες διαστάσεις). Topkapi Saray Library, Κωνσταντινούπολη.

Εικόνα 37. Siyāh-ķalem. *Παράσταση*, 15^{ος} αιώνας, σχέδιο με μελάνι (άγνωστες διαστάσεις). Topkapi Saray Library, Κωνσταντινούπολη.

Εικόνα 38. Mīr Sayyid ‘Alī, *Ο Μετζνούν Οδηγείται Αλυσσοδεμένος στην Σκηνή της Λειλά*, 1539-43, υδατογραφία με αδιαφανές χρώμα, 32 x 18.2 εκ. (Άγνωστη τοποθεσία).

Εικόνα 39. Kamāl al-Dīn Bihzād, *Οι Δερβίσηδες που Χορεύουν*, π. 1480, αδιαφανής υδατογραφία και χρυσό σε χαρτί, 16 x 10.8 εκ. The Metropolitan Museum of Art, Νέα Υόρκη.

Εικόνα 40. Nakkas Osman, *Ο Οθωμανικός Στρατός Πολιορκεί τη Βιέννη το 1529*, 1588 (άγνωστα υλικά, άγνωστες διαστάσεις). Topkapı Palace Museum, Κωνσταντινούπολη.

Εικόνα 41. Άγνωστος καλλιτέχνης, *Διασκέδαση σε Κήπο*, 16^{ος} αιώνας, αδιάφανη υδατογραφία και χρυσό σε χαρτί, 34.6 x 21 εκ. The Metropolitan Museum of Art, Νέα Υόρκη.

Εικόνα 42. *Ο Μωάμεθ Ανέρχεται στον Ουρανό σε ένα Όραμα πάνω σ'ένα Φτερωτό Άλογο (buraq)*, 16^{ος} αιώνας, αδιάφανη υδατογραφία και χρυσό σε χαρτί, 22.9 x 13.3 εκ. The Metropolitan Museum of Art, Νέα Υόρκη.

Εικόνα 43. Giovanni Bellini (του αποδίδεται), *Πορτραίτο του Μεχμέτ Β' με νεαρό αξιωματούχο*, π. 1481, λάδι σε ξύλο, 33 x 45.7 εκ. Istanbul Metropolitan Municipality, Κωνσταντινούπολη.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Τα σύνορα της δεν μπορούν να οριοθετηθούν ούτε στο χώρο, ούτε στο χρόνο. Κατ'ακρίβειαν δεν υπάρχει τρόπος να τα οριοθετήσεις: δεν είναι ούτε εθνικά, ούτε ιστορικά, κρατικά ή εθνικιστικά· είναι όπως ένας κύκλος με κιμωλία που συνέχεια χαράσσεται και σβήνεται, που οι άνεμοι και τα κύματα, υποχρεώσεις ή εναύσματα διευρύνουν ή ελαττώνουν (Matvejevic 1999: 10).

Το συγκεκριμένο απόσπασμα, από το βιβλίο, *Mediterranean: A Cultural Landscape* του Predrag Matvejevic, αναφέρεται σε μια Μεσόγειο που δεν μπορεί να εγκλωβιστεί σε οποιοδήποτε οριοθετήσεις. Στην παρούσα διατριβή θα πραγματευτώ το θέμα της Μεσογείου ως πρότυπο (paradigm) μιας νέας (σε συνδιαλλαγή με το παρελθόν) θεώρησης η οποία αποδομεί την οριοθέτηση του βορειο-δυτικού ηγεμονικού αφηγήματος, το οποίο έχει κατασκευάσει μια υποβαθμισμένη και περιθωριοποιημένη Μεσόγειο. Επίσης θα διερευνηθεί η καλλιτεχνική δημιουργία της αντι-ηγεμονικής νεωτερικότητας εντός της Μεσογείου, ή με αφορμή τη Μεσόγειο, συγκεκριμένα, όπως αντιπροσωπεύεται από τις νουβέλες του Orhan Pamuk, *Το Λευκό Κάστρο* και *Με Λένε Κόκκινο*.

Υπάρχουν πολυάριθμες θεωρήσεις ιστορικών, φιλοσόφων, θεωρητικών (Iain Chambers, Peregrine Horden, Nicholas Purcell, Paolo Giaccaria, Claudio Minca, Franco Cassano, Goran V. Stanivukovic κ.ά.), οι οποίες εκφράζουν μια σύγχρονη, εναλλακτική προσέγγιση στην έννοια της Μεσογείου, και που είναι αναγκαίες στη διερεύνηση του θέματος. Αναφορικά στο έργο του Pamuk, η κριτική προσέγγιση του Erdağ Göknar είναι κεντρικής σημασίας.¹

Στο Κεφάλαιο 1, πραγματεύομαι το θέμα της Μεσογείου ως το αντίπαλο δέος της βορειο-δυτικής ηγεμονικότητας. Διερευνώνται οι τρόποι με τους οποίους η Μεσόγειος «διαφθείρει» και αποδομεί το ηγεμονικό αφήγημα. Μερικοί από αυτούς τους τρόπους υπόσκαψης συσχετίζονται με την κινητικότητα, τη συνδεσιμότητα και την αποκέντρωση που έχουν, για

¹ Όλες οι μεταφράσεις στο κείμενο είναι δικές μου. Χρησιμοποιώ λατινικούς χαρακτήρες αναφορικά στα ονόματα συγγραφέων και καλλιτεχνών επειδή έτσι είναι ευρέως γνωστοί.

αιώνες, χαρακτηρίσει τη Μεσόγειο. Χαρακτηριστικά όπως, οι διασταυρώσεις και η αλληλεπίδραση, οι προσμίξεις, η υβριδικότητα, η γόνιμη συνδιαλλαγή με το παρελθόν και την παράδοση, η ρευστότητα, η υπονόμηση δογματισμών και εξουσιαστικών δεισμών, ο κοσμοπολιτισμός ο οποίος εναντιώνεται σε «εθνικούς» διαχωρισμούς, και η «διαφθορά» στεγανών ταυτοτήτων υποσκάπτουν το αφήγημα της «καθυστερημένης» της νεωτερικότητας στη Μεσόγειο. Γίνεται αναφορά στο έργο ορισμένων καλλιτεχνών, κινηματογραφιστών και λογοτεχνών (Pablo Picasso, Giorgio de Chirico, Χριστόφορος Σάββα, Youseff Chahine, Κωνσταντίνος Καβάφης), το οποίο εντάσσεται στην καλλιτεχνική παραγωγή νεωτερισμού εντός της Μεσογείου ή με αφορμή τη Μεσόγειο.

Στο Κεφάλαιο 2, αναλύονται οι νουβέλες του Pamuk, οι οποίες αποκαλούνται «οθωμανικές»,² *Το Λευκό Κάστρο* και *Με Λένε Κόκκινο*. Υπό εξέταση είναι θέματα όπως, το αφήγημα του τουρκικού κοσμικού κράτους, η Μεσόγειος ως πολιτισμικό και πολιτικό πλαίσιο, η οριενταλιστική κληρονομιά του τουρκικού μοντερνισμού, ο διχασμός του εαυτού ως μεταφορά για τον διχασμό του κράτους, το δίπολο Ανατολή-Δύση και η οθωμανική κληρονομιά ως πολιτιστική μνήμη.

Ο Pamuk αναβιώνει το κληροδότημα του οθωμανικού Ισλάμ ως αντιπαράθεση στο αφήγημα του τουρκικού κοσμικού κράτους, το οποίο είχε υιοθετήσει τα δυτικά πρότυπα. Η δυτικοποίηση η οποία επιβλήθηκε από το κεμαλικό εγχείρημα υποδηλώνει μια εσωτερικευμένη οριενταλιστική προσέγγιση και φαίνεται να οδηγεί σε μια διχασμένη τουρκική ταυτότητα. Η Μεσόγειος, η οποία αποτελεί το πολιτισμικό και πολιτικό πλαίσιο στις νουβέλες, αποδομεί τα εθνικιστικά σύνορα, τις δογματικές αντιλήψεις, τις διπολικές τοποθετήσεις και αντιπαραθέτει το κοσμοπολιτικό πλαίσιο της ρευστότητας και της αλληλεπίδρασης.

² Σύμφωνα με τον Erdağ Gökner, οι δύο οθωμανικές νουβέλες του Pamuk, *Το Λευκό Κάστρο* και *Με Λένε Κόκκινο* υποστηρίζουν μια επανεκτίμηση της οθωμανικής κληρονομιάς (Gökner 2013: 95).

Στο Κεφάλαιο 3 επικεντρώνομαι στις νουβέλες ως αντιπροσωπευτικές μιας αντι-ηγεμονικής, εναλλακτικής, λογοτεχνικής νεωτερικότητας. Μερικά από τα χαρακτηριστικά τα οποία προτείνω να διερευνήσω ως καθοριστικά για τη λογοτεχνική νεωτερικότητα, είναι: η αντιπαράθεση του μυθικού, του ιστορικού και του σύγχρονου, τα χειρόγραφα οθωμανικά αρχεία ως βάση καινοτομίας στην τουρκική μοντερνιστική νουβέλα, η νοηματοδότηση των κειμένων μέσω της διακειμενικότητας, ο μετασχηματισμός της εικόνας σε διακειμενικό λογοτεχνικό πρότυπο, η αποδόμηση της κυρίαρχης αφήγησης μέσω του απροσδιόριστου αφηγητή/συγγραφέα και των πολλαπλών αφηγητών πρώτου προσώπου, και η ανατροπή του κυρίαρχου κοσμικού αφηγήματος από τον πολιτιστικό υβριδισμό.

Η διαχρονικότητα στις νουβέλες του Pamuk εκσυγχρονίζει τις αντιλήψεις για την οθωμανική ισλαμική παράδοση, την οποία επικαιροποιεί, εισάγοντας τη στο δημοκρατικό παρόν και εμπλέκοντας τον σύγχρονο αναγνώστη. Μέσω των οθωμανικών αρχείων, ο Pamuk εκφράζει μια αντιφρονούσα άποψη, χρησιμοποιώντας τα ώστε να υπερβεί την επίσημη εκδοχή περί τουρκικής νεωτερικότητας, ενώ ο πειραματισμός με διάφορες τεχνικές της διακειμενικότητας και ο μετασχηματισμός της εικόνας σε διακειμενικό λογοτεχνικό πρότυπο υποδηλώνουν ότι οι νουβέλες είναι έργα μιας εναλλακτικής (λογοτεχνικής) νεωτερικότητας. Ο συγγραφέας, μέσω της αμφισβητήσιμης ταυτότητας του αφηγητή και των πολλαπλών αφηγητών πρώτου προσώπου, αποδομεί την κυρίαρχη αφήγηση του παντογνώστη συγγραφέα, και χρησιμοποιεί τον πολιτιστικό υβριδισμό ώστε να ανατρέψει το κυρίαρχο κοσμικό αφήγημα.

Στον επίλογο, αναφέρομαι στα χαρακτηριστικά των νουβέλων τα οποία ενδέχεται να τις προσδιορίσουν ως αντιπροσωπευτικά έργα της καλλιτεχνικής δημιουργίας της Μεσογείου. Χαρακτηριστικά, όπως, η διαφθορά στεγανών ταυτοτήτων, η υπέρβαση εθνικιστικών ορίων, η υπόσκαψη του δογματισμού, η δημιουργική συνδιαλλαγή με το παρελθόν, υποδηλώνουν την αποδόμηση του βορειο-δυτικού αφηγήματος. Καταληκτικά, παρατίθενται τα συμπεράσματα τα οποία προκύπτουν από την ανάπτυξη της παρούσας έρευνας.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: Η Μεσόγειος ως το αντίπαλο δέος της βορειο-δυτικής ηγεμονικότητας

1.1 Η Μεσόγειος-διαφθορέας³

Η Μεσόγειος, από τον 18^ο αιώνα και μετά,⁴ κατασκευάζεται από το βορειο-δυτικό ηγεμονικό αφήγημα, ως ένας περιθωριοποιημένος και υποβαθμισμένος χώρος. Ο Edmund Burke III αναφέρεται στη διαχρονική επιρροή του μύθου του «ευρωπαϊκού θαύματος», σύμφωνα με τον οποίο η «άνοδος της Δύσης» παράγεται από την «ανωτερότητα» της δυτικής κουλτούρας (επιστήμη και ορθολογισμός). Οι κοινωνίες οι οποίες απέτυχαν να προσαρμοστούν σε αυτό το πρότυπο θεωρούνταν πολιτιστικά ατελείς (Burke 2013: 921).

Η Μεσόγειος όμως διαφθείρει αυτό το ηγεμονικό αφήγημα με ποικίλους τρόπους. Σε αντίθεση με τον δογματισμό αυτής της θεώρησης, τίποτα δεν μπορεί να παραμείνει σταθερό και αμετάβλητο στη Μεσόγειο. Η διαχρονική της ύπαρξη ως ένας χώρος διέλευσης, επαφής, διασταυρώσεων, προσμίξεων, ρευστότητας, υβριδικότητας, αναδεικνύεται ως το πρότυπο μιας νέας, σε συνδιαλλαγή με το παρελθόν, θεώρησης η οποία αντιπροσωπεύει μια αντι-ηγεμονική και αποκεντρική κοσμοθεώρηση. Σύμφωνα με τον Irad Malkin, η Μεσόγειος ως έννοια, εναρμονίζεται με τη θεωρία της παγκοσμιοποίησης επειδή μεσολαβεί μεταξύ του τοπικού, του περιφερειακού και του παγκόσμιου. Τα μεσογειακά πρότυπα είναι ελκυστικά εξαιτίας των συστημάτων των ανταλλαγών, της αποκεντρικής τους σκοπιάς και των εναλλασσόμενων τους κατηγοριών, στις οποίες «υποκείμενα» και «αντικείμενα» συνεχώς ανταλλάσσουν θέσεις και ρόλους (Malkin 2003: 2).

Ο Iain Chambers επισημαίνει:

Υπάρχει η Μεσόγειος, η θάλασσα καθεαυτή, όχι τόσο πολύ ένα σύνορο ή ένας φραγμός μεταξύ του Βορρά και του Νότου, ή της Ανατολής και της Δύσης, όσο ένας

³ Το επίθετο «διαφθορέας» αναφέρεται στο βιβλίο, *The Corrupting Sea*, των Peregrine Horden και Nicholas Purcell (Οξφόρδη: Blackwell Publishing, 2000).

⁴ Ο Iain Chambers αναφέρει ότι η Μεσόγειος είναι μια έννοια και μια κατασκευή που γλωσσολογικά εισήλθε στο ευρωπαϊκό λεξικό και απέκτησε ένα ακριβές όνομα τον 19^ο αιώνα. Εκεί πρόσφερε ταυτόχρονα την απαρχή και το σύγχρονο θέατρο της ευρωπαϊκής εξουσίας (Chambers 2008: 12).

περίπλοκος τόπος συναντήσεων και ρευμάτων. Επικαλείται άμεσα την κινητικότητα ανθρώπων, ιστοριών, και πολιτισμών, η οποία υπογραμμίζει τη συνεχή συνείδηση ενός ιστορικού μετασχηματισμού και μιας πολιτιστικής μετατόπισης τα οποία την καθιστούν ένα τόπο αέναης διακίνησης (Chambers 2008: 32).

Ο Franco Cassano υποστηρίζει ότι, ο φονταμενταλισμός αναπτύσσεται όπου ένας πολιτισμός θεωρεί τους άλλους πολιτισμούς ως παθολογικούς και τον εαυτό του ως τη θεραπεία. Κανένας πολιτισμός δεν έχει ανοσία σε αυτή τη πρόκληση, εκτός και αν είναι συνεχώς συνειδητοποιημένος όσον αφορά στους περιορισμούς του. Ο σύγχρονος χαρακτήρας της Μεσογείου έχει δημιουργηθεί από τη θάλασσα μεταξύ των χωρών η οποία μεταφέρει συνεχώς, σε κάθε μια από αυτές τις χώρες, τη συνείδηση των περιορισμών τους και την αναγκαιότητα των μεταξύ τους επαφών και αλληλεπίδρασης (Cassano 2001: 8).

Οι John Watkins and Kathryn L.Reyerson, αναφερόμενοι στο *The Corrupting Sea: A Study of Mediterranean History*, σημειώνουν ότι, για τους Horden και Purcell, η συνδεσιμότητα, αντισταθμίζοντας τους περιορισμούς του κλίματος και της ποικιλότητας του τοπίου, διευκόλυνε το εμπόριο, επεκτεινόμενη από τις πιο μικρές συναλλαγές αναγκαίων αγαθών μέχρι τις πιο μεγάλες περιπέτειες κατά το μήκος και το πλάτος της θάλασσας. Οι πιθανότητες για πολιτιστικές και υλικές συναλλαγές ήταν άπειρες. «Καμιά κοινωνία δεν ήταν απρόσβλητη από την υπόσχεση διαφθοράς της θάλασσας» (Watkins και Reyerson 2014: 4).

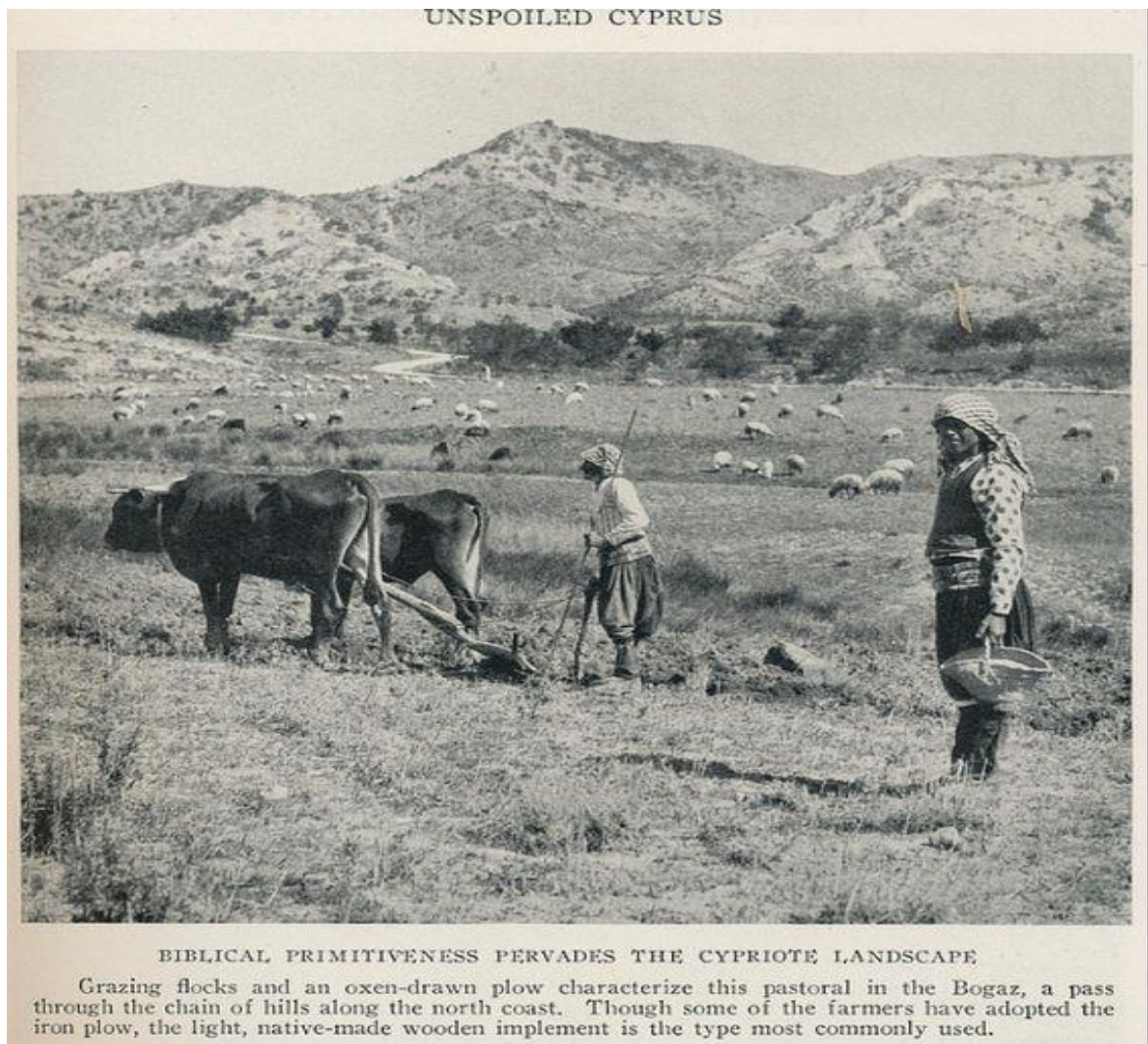
Συμπερασματικά, η αντιφατική συνύπαρξη ενός περιβάλλοντος με σχετικά εύκολες θαλάσσιες συγκοινωνίες, με μια τεράστια ποικιλότητα και κατακερματισμένη τοπογραφία, οδήγησε στην ανάγκη αλληλεπίδρασης και αλληλοσυμπλήρωσης μεταξύ των ανθρώπων. Η συνεχής ανταλλαγή υλικών και πολιτιστικών αγαθών υπέσκαπτε την όποια σταθερότητα στην κοινωνική δομή, εξ ου και ο ρόλος της Μεσογείου ως «διαφθορέα» σταθερών, στεγανών ταυτοτήτων.

1.1.1 Η ουσιοκρατική θεώρηση της Μεσογείου

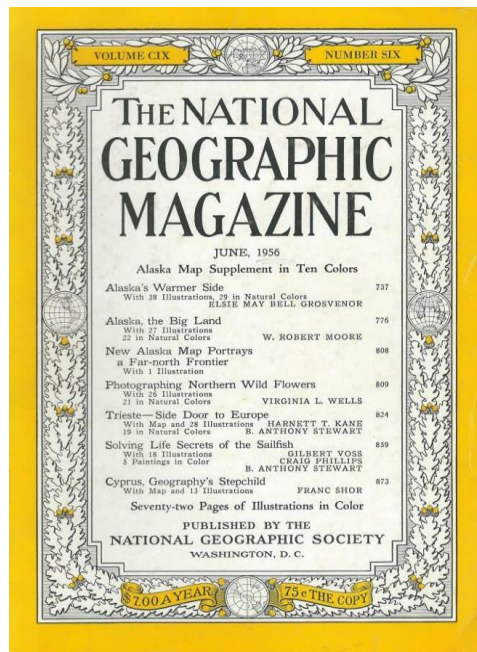
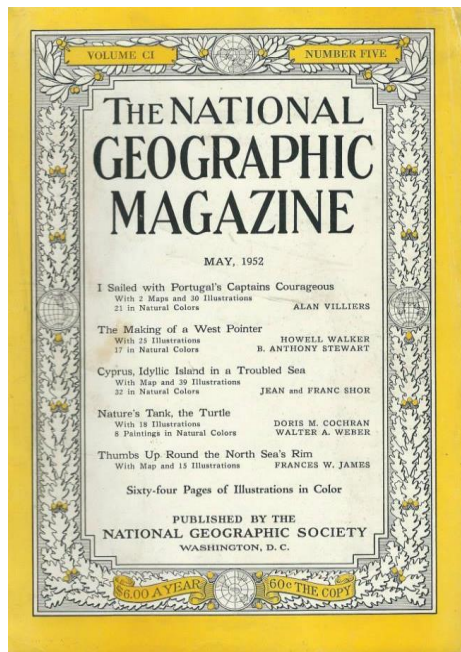
Σύμφωνα με τη φαντασιακή κατασκευή της βορειο-δυτικής ηγεμονίας, η Μεσόγειος εγκλωβίζεται σε μια ουσιοκρατική θεώρηση. Σε σχέση με αυτή τη θεώρηση, οι Paolo Giaccara και Claudio Minca αναφέρονται στον Michael Herzfeld, ο οποίος καθορίζει αυτή την ουσιοκρατική παράδοση ως μια μορφή «μεσογειανισμού» (Mediterraneanism).⁵ Με αυτό τον ορισμό, ο Herzfeld περιγράφει μια νοηματοδότηση η οποία είναι βασισμένη πάνω σε ένα συγκεκριμένο όραμα της Μεσογείου ως ενιαίου χώρου με ένα υποτιθέμενο κέντρο και μια ουσιοκρατική αντίληψη των υποτιθέμενων φυσικών και πολιτιστικών της ρωγμών (Giaccara και Minca 2011: 347). Σύμφωνα με το βορειο-δυτικό αφήγημα, η Μεσόγειος δεν είναι εντελώς ο Άλλος αλλά ένα σύνορο μεταξύ της Δύσης και του Άλλου. Όπως σχολιάζουν οι Giaccara και Minca, αυτό το αφήγημα φαίνεται να είναι ένα είδος οριενταλισμού, αλλά η περίπτωση της Μεσογείου είναι πιο πολύπλοκη, επειδή η Δύση ορίζει ως απαρχή και κληρονομιά της την ελληνο-ρωμαϊκή αρχαιότητα, η οποία εντοπίζεται στη Μεσόγειο. Η τελευταία θεωρείται, «ένα προϊόν της ευρωπαϊκής ουμανιστικής παράδοσης η οποία φαντάστηκε ένα απαραίτητο σύνδεσμο μεταξύ της φυσικής γεωγραφίας της Μεσογείου και μιας ξεχωριστής ιστορικο-πολιτικής τροχιάς» (ό.π.). Ο Malkin, όμως, επισημαίνει ότι τα μεσογειακά πρότυπα αμφισβητούν τις χρονικές ιεραρχίες, ειδικά την θεωρία της αρχικής προέλευσης, σύμφωνα με την οποία η αρχή καθορίζει την έννοια αυτού που ακολουθεί (Malkin 2003: 2).

⁵ Ο Michael Herzfeld αναφέρεται στον «μεσογειανισμό» ως ένα νεολογισμό βασισμένο στον «οριενταλισμό» του Edward W. Said (Herzfeld 2005: 25) .

Ο Herzfeld υποστηρίζει ότι οι κινηματογραφικές ταινίες και τα περιοδικά υποβοηθούν στη γενίκευση εξωτερικών εικόνων αναφορικά στον τρόπο με τον οποίο παρουσιάζονται οι μεσογειακές κουλτούρες. Τα σουβενίρ και οι φωτογραφίες χειρίζονται αυτές τις εικόνες και ενισχύουν την αυξημένη απλοποίηση των τοπικών στερεοτύπων (Herzfeld 2014: 128) [Εικ. 1-2].



Εικ. 1: Maynard Owen Williams, *Biblical Primitiveness Pervades the Cypriote Landscape*, 1928, φωτογραφία. «Unspoiled Cyprus». *The National Geographic Magazine*.



Εικ.2: *The National Geographic Magazine*, Μάιος 1952, Ιούνιος 1956. Washington D.C.: The National Geographic Society.⁶

Σύμφωνα με τον Cassano, ο Νότος πρέπει να επανακατακτήσει τη δική του σκοπιά και να μάθει να βλέπει τον εαυτό του ανεξάρτητα από το βορειο-δυτικό βλέμμα, το οποίο θεωρεί τον Νότο ως ένα αναχρονισμό, μια ανωμαλία, τα οποία θα εξαφανιστούν, μόνο όταν και εάν, μετατραπεί σε κάτι άλλο εκτός από τον εαυτό του, δηλαδή όταν γίνει βορειο-δυτικό. Η πρώτη πράξη της νότιας σκέψης πρέπει να είναι η αποδόμηση της δυτικής αξίωσης, η οποία προβάλλει τον εαυτό της ως πρότυπο για τον υπόλοιπο κόσμο (Cassano 2001: 2).

1.1.2 Η κινητικότητα, η συνδεσιμότητα και η αποκέντρωση ως σημαντικά χαρακτηριστικά της Μεσογείου

Οι σύγχρονες, εναλλακτικές προσεγγίσεις στο πρότυπο της Μεσογείου σκιαγραφούν μια Μεσόγειο, η οποία δεν μπορεί να οριοθετηθεί, εξαιτίας ορισμένων σημαντικών χαρακτηριστικών: της κινητικότητας (mobility), της συνδεσιμότητας (connectivity) και της

⁶ Οι τίτλοι των άρθρων και η λεζάντα της φωτογραφίας σε αυτά τα τεύχη του *The National Geographic Magazine*, υποδηλώνουν την ουσιοκρατική αντίληψη: «Cyprus, Idyllic Island in a Troubled Sea», «Cyprus, Geography's Stepchild» και «*Biblical Primitiveness Pervades the Cypriote Landscape*».

αποκέντρωσης (decentering). Ο Purcell σχολιάζει: «όλα τα σύνορα, κάθε κατηγορίας, προσδιορίζονται τόσο από ότι τα διασταυρώνει όσο και από ότι τα διαχωρίζει. Ένα ιδιαίτερο μέρος σε αυτούς τους μεταβατικούς χώρους (espaces transitoires) [...] ανήκει στην κινητικότητα, ένα θέμα υψίστης σημασίας στο μεσογειακό πρότυπο [...]» (Purcell 2003: 21).

Ο Fernand Braudel, στο *Memory and the Mediterranean*, εκφράζει ανάλογη άποψη: «Η ιστορία της Μεσογείου αφουγκράζεται τους μακρινούς ήχους της παγκόσμιας ιστορίας, αλλά η δική της μουσική μπορούσε επίσης να ακουστεί από μακριά. Αυτή η αμφίδρομη ροή υπήρξε το ουσιαστικό στοιχείο ενός παρελθόντος που χαρακτηριζόταν από αμφίδρομη κινητικότητα [...]» (Braudel 2002: 16). Ο David Abulafia μιλά για τις έντονες και επικερδείς συναλλαγές μεταξύ των λαών της Μεσογείου και την κινητικότητα που υπήρχε (Abulafia 2005: 66-8) και ο Shelomo Don Goitein, επίσης αναφέρει ότι, «άνθρωποι και εμπορεύματα, βιβλία και ιδέες ταξίδευαν ελεύθερα από τη μια άκρη της Μεσογείου στην άλλη» (Goitein 1960: 30). Επομένως, η Μεσόγειος μπορεί να προσφέρει ένα πρότυπο το οποίο υπερβαίνει τα εθνικιστικά πλαίσια, ένα νέο πρίσμα μέσα από το οποίο μπορούμε να κατανοήσουμε την ιστορία, και να προωθήσει δομές οι οποίες υπογραμμίζουν τα δίκτυα ανταλλαγών και συνύπαρξης.

Παρεμφερής έννοια με την κινητικότητα είναι η συνδεσιμότητα, η οποία, επίσης, προωθεί τη συνύπαρξη και την υπέρβαση ορίων. Μέσω της συνδεσιμότητας, οι λαοί της Μεσογείου μπορούσαν να υπερβούν εθνικιστικούς ή θρησκευτικούς περιορισμούς. Ο Goitein αναφέρει ότι, τα αρχεία Geniza⁷ μαρτυρούν πως τον Μεσαίωνα, ήταν πολύ συνηθισμένο για Εβραίους των αραβικών χωρών να ταξιδεύουν σε καράβια τα οποία ανήκαν σε Βυζαντινούς, Γενοβέζους ή κατοίκους της Πίζας (ό.π: 32).

⁷ Τα αρχεία Geniza (Cairo Geniza, 870-1880) είναι τεκμηριωμένες καταθέσεις οι οποίες αποτελούνται από επιστολές και συμβόλαια, και καταγράφουν τη ζωή των μεσαίων και κατωτέρων στρωμάτων της κοινωνίας (Goitein 1960: 30).

Σύμφωνα με την Patricia E. Grieve, η δυτική Μεσόγειος, ειδικά η αραβοϊσλαμική Δύση, η αποκαλούμενη Μαγκρέμπ, (Μαρόκο, Τυνησία, Αλγερία), είναι ένα ιδιαίτερα γόνιμο αλλά συχνά παραμελημένο παράδειγμα της αλληλεπίδρασης μεταξύ Χριστιανών, Μουσουλμάνων και Εβραίων, των Ευρωχριστιανών και των κατοίκων της Βορείου Αφρικής, του ακμάζοντος εμπορίου σκλάβων το οποίο έφερε στη Βόρειο Αφρική ανθρώπους από πολλούς τόπους της μεσογειακής λεκάνης.⁸ Αυτές οι διαπολιτισμικές διασταυρώσεις αποσταθεροποιούν τις κατηγορίες Ανατολή-Δύση, οι οποίες δέχονται αυξανόμενη κριτική ως μη αυθεντικές και επίπλαστες επινοήσεις διαχωρισμού. Δεδομένης της κεντρικής σημασίας του τριγωνισμού Ευρώπης, Βορείου Αφρικής και Ανατολικής Μεσογείου, μπορούμε να συμπεράνουμε ότι, η σύγκρουση μεταξύ της Ευρώπης και της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας είναι μια επινοήση όπως και η σύγκρουση μεταξύ Ανατολής και Δύσης (Grieve 2016: 97).

Ένα από τα πλεονεκτήματα της συνδεσιμότητας είναι η αποκέντρωση, η οποία υποσκάπτει έννοιες σχέσης κέντρου και περιφέρειας. Σύμφωνα με τον Purcell,

η χωρίς σύνορα, ευμετάβλητη, χωρίς κέντρο Μεσόγειος ενδεικνύει όχι μόνο σχετική απελευθέρωση από το στίγμα απολυταρχικών ή ηγεμονικών νοσηματοδοτήσεων αλλά προσφέρεται ως κατάλληλο φόρουμ μετα-αποικιακών διερευνήσεων. Γίνεται ένα αντικείμενο όχι τόσο πολύ διαφοράς αλλά σύγκρισης· τα άκρα της δεν είναι τόποι φραγμών αλλά αλληλεπιδράσεων (Purcell 2003: 22).

Ο Purcell αναφέρει ότι η απουσία κέντρου είναι ένα μοναδικό χαρακτηριστικό της Μεσογείου και με αυτό εννοεί ότι, δεν έχει ένα κεντρικό πυρήνα, μια πεμπτουσία μεσογειακού χαρακτήρα στην οποία άλλοι τόποι είναι περιφερειακοί (ό.π.: 17). Ο Malkin κρίνει ότι τα μεσογειακά πρότυπα είναι κατάλληλα, ειδικά γι' αυτή την εποχή, όταν η εγκυρότητα των παραδοσιακών ιστορικών και εθνικιστικών πλαισίων είναι αμφισβητήσιμη,

⁸ Η Grieve αναφέρει ότι, στη Μεσόγειο υπήρχε μια Lingua franca, μία γλώσσα η οποία αποτελείτο από ένα μίγμα της πορτογαλλικής, της ιταλικής και της αραβικής γλώσσας, και αυτή διευκόλυνε το εμπόριο και επέτρεπε τα πολυεθνικά πληρώματα των καραβιών. Επίσης αφαιρούσε ή κάλυπτε τις ταυτότητες αυτών που την μιλούσαν (Grieve 2016: 99).

και οι κατηγορίες του «κέντρου» και της «περιφέρειας» απορρίπτονται σε σχέση με τα πιο αποδεκτά, αμοιβαία και δυναμικά δίκτυα. Εμπλέκοντας παραδείγματα τα οποία υπερβαίνουν εθνικιστικά πλαίσια και δομές και προωθούν δίκτυα συναλλαγών, η Μεσόγειος προσφέρει ένα πολυεπίπεδο πρίσμα μέσω του οποίου μπορεί να εξεταστεί η ιστορία (Malkin 2003: 2).

Τα διαχρονικά χαρακτηριστικά της Μεσογείου, τα οποία διαφθείρουν τα στεγανά και αποδομούν το ηγεμονικό αφήγημα, δεν αφορούν μόνο στην προ-νεωτερική εποχή αλλά και στον πρόσφατο αιώνα της νεωτερικότητας και όπως έχει προαναφερθεί, είναι τα ακόλουθα: κινητικότητα, συνδεσιμότητα, αποκέντρωση, διασταυρώσεις, αλληλεπίδραση, προσμίξεις, υβριδικότητα, ρευστότητα, υπονόμηση δογματισμών και εξουσιαστικών δυισμών, κοσμοπολιτισμός, ο οποίος εναντιώνεται σε «εθνικούς» διαχωρισμούς και υπόσκαψη ή «διαφθορά» στεγανών ταυτοτήτων, είτε συλλογικών είτε ατομικών. Η γόνιμη συνδιαλλαγή με το παρελθόν και την παράδοση αποτελεί ένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της νεωτερικής Μεσογείου όπως θα δούμε και παρακάτω.

1.2 Η Μεσόγειος της νεωτερικότητας

1.2.1 Το αφήγημα της νεωτερικότητας ως εφεύρεση της ηγεμονικής Δύσης

[...] όλες εκείνες οι τοπικές παραδόσεις, λατρείες και έθιμα, στερεωμένα σε μια άχρονη ζώνη του ελαιόδεντρου χαραγμένου σε φόντο της ηλιόλουστης θάλασσας — τα οποία κινητοποιούνται και είναι διάτρητα από τους πολύμορφους μετασχηματισμούς μιας Μεσογείου η οποία ταυτόχρονα αιωρείται, απλώνεται και στρωματοποιείται μέσα σε μια ανομειογενή νεωτερικότητα. Η εγκαθίδρυση των συντεταγμένων της νεωτερικότητας στις αρχές του δέκατου έκτου αιώνα, όταν ο κόσμος πλαισιώθηκε για πρώτη φορά από μια μοναδική τοποθέτηση και το οικουμενικό μάτι του Θεού μεταφέρθηκε στις τυπογραφίες και χαρτογραφίες της εξουσίας και της γνώσης οι οποίες χαρτογράφησαν την ευρωπαϊκή επέκταση σε πλανητική κλίμακα [...] (Chambers 2008: 2).

Μέρος της περιθωριοποίησης της Μεσογείου σχετίζεται με τη νεωτερικότητα. Σύμφωνα με τον Naor Ben-Yehoyada, όταν εξετάζεται μέσα από το πρίσμα της νεωτερικότητας, ο ιστοριογραφικός ορισμός της Μεσογείου περιορίζεται χρονικά και διαμορφώνει την

κατακερματισμένη της εικόνα. Η ευρωπαϊκή νεωτερικότητα διαχωρίζοντας το πεδίο σε ευρωπαϊκά και μη-ευρωπαϊκά μέρη, υπέταξε τα πάντα σε μια μη-μεσογειακή ευρωπαϊκή ηγεμονία. Ταυτόχρονα απέρριψε τη Μεσόγειο ως μια λειτουργική περιφέρεια της βορειο-δυτικής Ευρώπης (Ben-Yehoyada 2014: 110).

Σύμφωνα με το βορειο-δυτικό ηγεμονικό αφήγημα, η Ευρώπη καθορίζεται ως τόπος γέννησης και ωρίμανσης της νεωτερικότητας και του μοντερνισμού. Η νεωτερικότητα ως ιστορικό στάδιο, ο εκμοντερνισμός ως κοινωνικό-οικονομική διαδικασία η οποία προσπαθεί να δομήσει την νεωτερικότητα και ο Μοντερνισμός ως πολιτιστικό πρόγραμμα, παρουσιάζονται ως εφευρέσεις της ηγεμονικής Δύσης από την οποία στη συνέχεια, με χρονική και ποιοτική «καθυστέρηση», διαχέονται στον υπόλοιπο κόσμο. Η Μεσόγειος εντάσσεται στο παραπάνω αφήγημα ως ένας από τους τόπους στους οποίους η νεωτερικότητα και ο εκμοντερνισμός φτάνουν ετεροχρονισμένα και «ατελή».

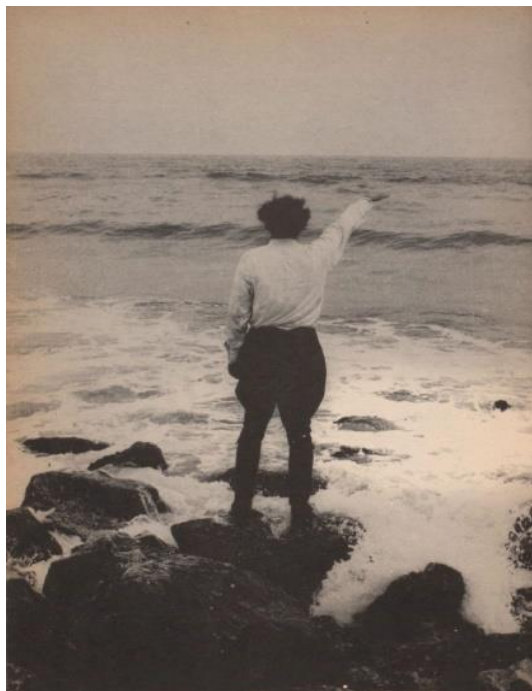
Οι Giaccara και Minca υποστηρίζουν ότι, αυτό που συχνά προσδιορίζεται ως «η εξορία της Μεσογείου» (από τη δυτική νεωτερικότητα), μεταφράζεται αφ' ενός σε μια αποδυνάμωση του ρόλου της Μεσογείου στην παραγωγή και καθολικοποίηση της δυτικής γνώσης και αφ' ετέρου σε νέες φόρμες αντιδραστικού μεσογειανισμού, τα οποία επανακτούν τη «μεσογειακή εμπειρία» ως ένα προ-μοντέρνο κατάλοιπο ή ως μια περιφερειακή αντίδραση εναντίον των παγκόσμιων προτύπων της νεωτερικότητας (Giaccara και Minca 2011: 354).

Η Μεσόγειος όμως προσφέρει μια εναλλακτική, αντι-ηγεμονική νεωτερικότητα η οποία αποδομεί το αφήγημα της νεωτερικότητας ως αποκλειστικά δυτικής. Η Susan Stanford Friedman επισημαίνει ότι, η αντίληψη πως οι μεταποικιακοί μοντερνισμοί είναι δευτερογενείς και προϊόντα μίμησης, εμπερικλείει το παραπλανητικό δίπολο το οποίο παρουσιάζει τη Δύση ως μοντέρνα και τον υπόλοιπο κόσμο ως παραδοσιακό, ο οποίος προσπαθεί να απαλλαχθεί από την παράδοση και να γίνει μοντέρνος, δηλαδή να δυτικοποιηθεί. Αυτός ο μύθος αποκρύπτει ταυτόχρονα τις παραδόσεις εντός της Δύσης και

τους εντόπιους μοντερνισμούς εκτός της Δύσης και είναι αναγκαίο να αντικατασταθεί με την επανεξέταση της αλληλεπίδρασης μεταξύ της νεωτερικότητας και της παράδοσης, αμοιόρως εντός της Δύσης και στους τόπους εκτός της Δύσης. Η Friedman αναφέρεται σ' ένα αυξανόμενο αριθμό θεωρητικών και ιστορικών οι οποίοι ζητούν ένα νέο αφήγημα για τη νεωτερικότητα, το οποίο να αναγνωρίζει, «πολλαπλές», «πρώϊμες», «εναλλακτικές», «πολυκεντρικές» και «διασυνδεδεμένες» νεωτερικότητες. (Friedman 2006: 434)

Ο Chambers αναφέρεται στις πιο σκοτεινές πτυχές της ευρωπαϊκής νεωτερικότητας όταν περιγράφει ένα από τα έργα του Anselm Kiefer:

Στην ακτή, αντικρύζοντας τη θάλασσα,⁹ ντυμένος με περισκελίδα του ιππικού και στρατιωτικές μπότες, το δεξί χέρι τεντωμένο στο χαιρετισμό των Ναζί: η προκλητική υπενθύμιση της θέλησης για δύναμη πάνω από τα κύματα, και τον κόσμο, στη σειρά φωτογραφιών, *Heroische Sinnbilder (Ηρωικά Σύμβολα)* του 1969, του Anselm Kiefer, είναι μια βάνουση θύμηση της καρδιάς του σκότους που πάλλεται στην ανεπανόρθωτη διαμόρφωση της ευρωπαϊκής νεωτερικότητας (ό.π.: 52) [Εικ. 3].



Εικ. 3: Anselm Kiefer, *Occupations (Besetzungen)*, 1969, φωτογραφία.

⁹ Ο Kiefer απεικονίζει μια ανθρώπινη φιγούρα η οποία χρησιμοποιεί τον χαιρετισμό των Ναζί αντικρύζοντας τη Μεσόγειο, στη Γαλλική πόλη-λιμάνι Sète (Weikop 2016: χ.σ).

1.2.2 Η αποδόμηση του ηγεμονικού αφηγήματος αναφορικά στη νεωτερικότητα.

Η Μεσόγειος, όπως έχει προαναφερθεί, προσφέρει μια εναλλακτική νεωτερικότητα, η οποία αποδομεί το βορειο-δυτικό ηγεμονικό αφήγημα.

Ο Αντώνης Δανός επισημαίνει:

Λόγω των γεωγραφικών και πολιτιστικών προεκτάσεων της Μεσογείου μέσω και υπεράνω εθνικά βασισμένων οντοτήτων, οι νεωτερικοί της χώροι αποκαλύπτονται ως εμπλεκόμενοι σε συνεχείς διασταυρώσεις, μεταφράσεις, δυσαρμονίες και επανασυνδέσεις. Ενώ αυτές οι διαδικασίες έχουν παρουσιαστεί ως χαρακτηριστικές της Μεσογείου στις περιόδους οι οποίες προηγούνται του ύστερου δεκάτου ογδούου αιώνα, υποστηρίζω ότι ήταν *επίσης* εδραιωμένες κατά τη διάρκεια του απόγειου του δυτικού μοντερνισμού. Αυτή η προσέγγιση στοχεύει στην επανεισαγωγή της Μεσογείου στη νεωτερικότητα, από όπου είχε εξοριστεί από το βορειο-δυτικό αφήγημα, και, πιο συγκεκριμένα, να αμφισβητήσει την περιθωριοποίηση της Μεσογείου στα καθιερωμένα αφηγήματα της μοντέρνας τέχνης (Danos 2018: 85).

Η υβριδικότητα δίνει έκφραση σε αλληλεπιδράσεις, προσμίξεις και διασταυρώσεις και είναι σημαντικό στοιχείο της νεωτερικότητας. Ο Steven A. Epstein αναφέρει ότι, ο συγκρητισμός είναι μια διαδικασία η οποία προϋποθέτει μια συγχώνευση, ή ανάμιξη, εθίμων ή πεποιθήσεων οι οποίες παράγουν κάτι νέο που αντλεί από τα προγενέστερα του συστατικά (Epstein 2014: 346).¹⁰

Η Μεσόγειος σαφώς είναι ένας χώρος ο οποίος χαρακτηρίζεται από υβριδισμό. Ο Epstein, αναφέρεται στο σημαντικό έργο των Horden και Purcell, *The Corrupting Sea: A Study of Mediterranean History*:

Αυτό που γνωρίζουμε από τους Horden και Purcell (2000) είναι το αξιοσέβαστο θέμα της διαφθείρουσας θάλασσας, όντας μια τοποθέτηση σε σχέση με την υβριδικότητα η οποία θεωρεί ότι οι ανθρώπινες επαφές και συναλλαγές καταστρέφουν μια καθαρή απλότητα μέσω ανάμιξης [...] μια περιοχή μικροπεριοχών και μικροκλιμάτων δημιουργημένη από νησιά, βουνά, και δείγματα καιρικών συνθηκών προσφέρει ένα

¹⁰ Ο Epstein, στο «Hybridity», αναφέρει ότι χρησιμοποιεί τον όρο «συγκρητισμός» για πολιτιστικά αποτελέσματα ενώ τον «υβριδισμό» σε σχέση με τους ανθρώπους (Epstein 2014: 346). Για τους σκοπούς της παρούσας διατριβής οι δύο ορισμοί είναι εναλλάξιμοι.

ιδανικό σκηνικό για μια ποικιλία τύπων ανθρώπων που έχουν ανάγκη να ανταλλάσσουν αγαθά και ιδέες ώστε να επαιβιώσουν [...] (ό.π.: 348).

Η υβριδικότητα σε σχέση με τη νεωτερικότητα είναι κεντρικής σημασίας, επειδή οι προσμίξεις και οι ανταλλαγές γεννούν κάτι το νέο, το οποίο υπερβαίνει και μεταμορφώνει τα συνιστώσα στοιχεία. Η Friedman επισημαίνει ότι η αποδοχή μοντερνισμών στο πλανητικό τοπίο απαιτεί αναγνώριση εντατικοποιημένων και πολλαπλασιαζόμενων ζωνών επαφής οι οποίες συχνά κινητοποιούν ριζικές αντιπαραθέσεις διαφορετικότητας και επακόλουθες προσμίξεις πολιτιστικών μορφών [...]. Όλοι οι μοντερνισμοί αναπτύσσονται ως ένα είδος πολιτισμικής μετάφρασης ή μετοίκησης η οποία δημιουργείται μέσω διαπολιτισμικών συναντήσεων (Friedman 2006: 430).



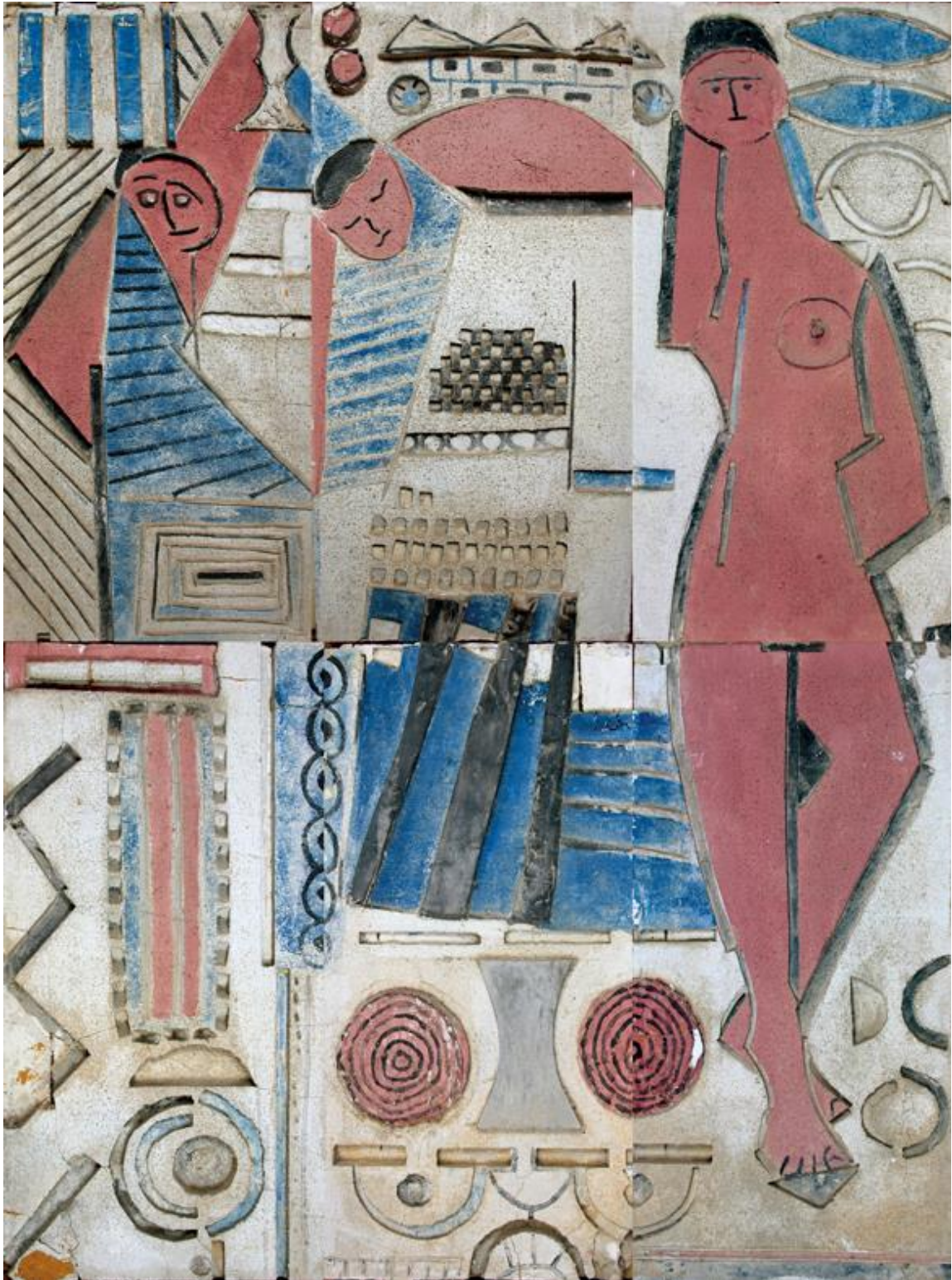
Εικ. 4: Pablo Picasso, *Les Femmes d'Alger (O.K. R. Version O)*, 1907, λάδι σε καμβά, 243.9 x 233.7 εκ. The Museum of Modern Art, Νέα Υόρκη.

Το έργο *Les Femmes d'Alger* του Picasso είναι αντιπροσωπευτικό παράδειγμα υβριδικού μοντερνισμού [Εικ. 4]. Ο τίτλος του έργου παραπέμπει στην οδό Ανιγνόν της Βαρκελώνης, η οποία ήταν φημισμένη για το μπουρδέλο της. Σε αυτό το σκηνικό της εποχής του ο Picasso τοποθετεί πέντε ιερόδουλες τις οποίες παρουσιάζει με ένα μοντέρνο ύφος όπου συγχωνεύει τις παραμορφώσεις του Κυβισμού με χαρακτηριστικά άλλων πολιτισμών. Οι τρεις γυναίκες στα αριστερά της σύνθεσης επιδεικνύουν χαρακτηριστικά της ιβηρικής τέχνης ενώ οι γυναίκες στα δεξιά δείχνουν την επίδραση της αφρικανικής τέχνης.

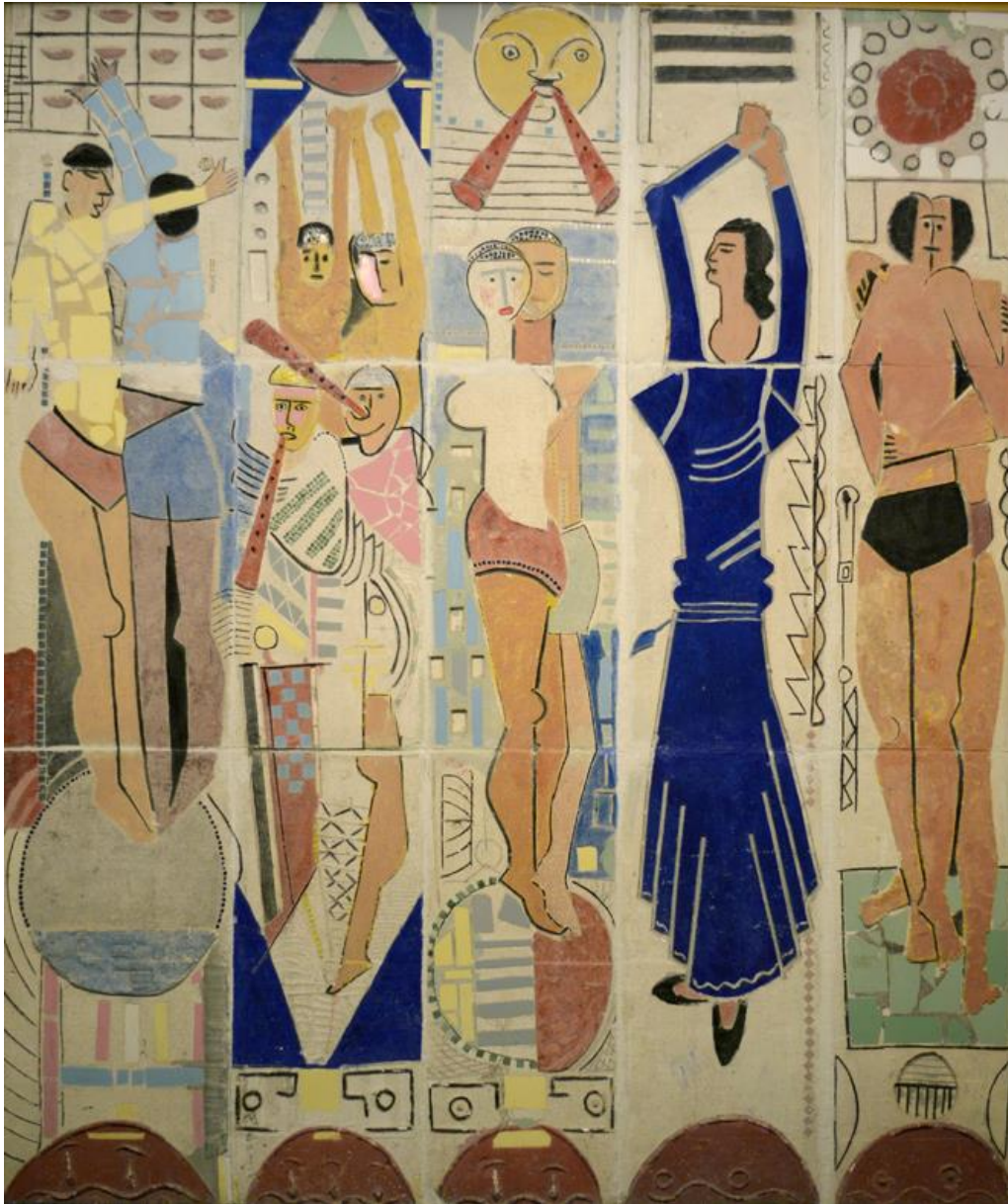
Χαρακτηριστικά συγκρητισμού παρουσιάζει και το έργο του Χριστόφορου Σάββα (1924-1968), ο οποίος εμποτίζει τη δυτική μοντερνιστική τέχνη με στοιχεία από τη δημοτική κυπριακή και τη βυζαντινή τέχνη. Ο Δανός επισημαίνει ότι, «δημιούργησε πίνακες που περιείχαν αναφορές στον πρώιμο εικοστό αιώνα – όπως στο έργο του Paul Gauguin, στον Φωβισμό (ειδικά στον Henri Matisse), σε ένα ιδίωμα του ύστερου Κυβισμού – και σε δημοτικές κυπριακές και βυζαντινές παραδόσεις» (Danos 2018: 92) [Εικ. 5-7].



Εικ.5: Χριστόφορος Σάββα,
Γυναικείο Πορτραίτο, π.
1954, λάδι σε καμβά, 58 x
36.5 εκ. Ιδιωτική συλλογή.



Εικ. 6: Χριστόφορος Σάββα, *Αιτίλο*, 1967-68, τσιμεντογραφία (άγνωστες διαστάσεις). Ιδιωτική συλλογή.



Εικ. 7: Χριστόφορος Σάββα, *Διασκέδαση*, 1964, τιμμεντογραφία, μεταβλητές διαστάσεις. Ξενοδοχείο Miramare, Λεμεσός.

Το ακόλουθο σχόλιο της Friedman είναι συναφές όσον αφορά σε αυτή τη σύζευξη διαφορετικών στοιχείων: «αυξανόμενες υβριδικότητες συγκρουόμενες αντιπαραθέσεις και όλο και περισσότερο πορώδη σύνορα αμφότερα χαρακτηρίζουν τη νεωτερικότητα και βοηθούν στη δημιουργία της» (Friedman 2006: 433).

Σχετική έννοια με της υβριδικότητας είναι ο κοσμοπολιτισμός, ο οποίος, καταστρέφοντας τα όρια και παρεμποδίζοντας ένα απόλυτο εθνικισμό να κυριαρχήσει και να επιβάλει τα στεγανά, επίσης βοηθά στην ανάπτυξη της νεωτερικότητας. Ο κοσμοπολιτισμός ανταγωνίζεται την εθνικιστική τάση για ομοιογένεια. Ο Chambers υποστηρίζει χαρακτηριστικά:

Ιστορικά, ένα υπερβολικό ποσοστό αυτού του είδους άρνησης είναι συγκεντρωμένο στη νότια, απαρνημένη ακτή της Μεσογείου ενάντια στην οποία η μοντέρνα Ευρώπη επεδίωξε να προσδιορίσει τον εαυτό της. Αυτή η διαφορετικότητα – αραβική, αφρικανική, ασιατική, ισλαμική, εβραϊκή – είναι μια υποτιθέμενα αποβαλλόμενη, διαχωρισμένη εξωτερικότητα, και όμως, όπως έχουμε δει, ιστορικά και πολιτιστικά είναι ουσιαστική στη δημιουργία της νεωτερικότητας. Η Μεσόγειος εδώ συνεχώς «προδίδει» όλες τις προσπάθειες παγίωσης των συνιστώντων της συστατικών σε μια ομειογενή εικόνα (Chambers 2008: 131).

Η Barbara Lekatsas αναφέρεται στον Γαλλο-Αλγερινό Albert Camus, τον Ελληνο-Αιγύπτιο Κωνσταντίνο Καβάφη και τον Ελληνο-Λιβανέζο-Αιγύπτιο Youssef Chahine ως πρότυπα καλλιτεχνών οι οποίοι επικυρώνουν τη ζωή στη Μεσόγειο ως ένα κοσμοπολιτικό ιδεώδες (Lekatsas 2014: 125) και επισημαίνει :

Camus, Cavafy, and Chahine χρησιμοποιούν την τέχνη τους για να υπενθυμίσουν στους αναγνώστες και θεατές της μεσογειακής κουλτούρας και του ουσιαστικού της κοσμοπολιτισμού, ένα βασικό ανθρωπισμό διαμορφωμένο από την ίδια τη φύση και τη μακρά ιστορία συναλλαγών μεταξύ των ανθρώπων της που καθόρισαν τη μεσογειακή λεκάνη και προώθησαν τον πολιτισμό. Το έργο των τριών καλλιτεχνών εξυμνεί τη μεσογειακή σκέψη (*pensée*) [...] (ό.π.: 148).

Ο κοσμοπολιτισμός της Μεσογείου βοηθά στην υπόσκαψη στεγανών ταυτοτήτων, συλλογικών (εθνικών ή φυλετικών) και κατ'επέκταση, ατομικών (σεξουαλικότητας, φύλου και άλλων). Η σεξουαλικότητα χρησιμοποιείται ως ένας ανατρεπτικός παράγοντας στην αποδόμηση φονταμενταλιστικών αντιλήψεων. Η Lekatsas, αναφερόμενη στους Καβάφη και Chahine, επισημαίνει ότι ήταν ο κοσμοπολιτισμός της Αλεξάνδρειας ο οποίος καθόρισε τη νοοτροπία αμφοτέρων του ποιητή και του κινηματογραφιστή. Η Αλεξάνδρεια, όπως την

παρουσιάζουν στη δημιουργική τους ερμηνεία, δοξάζει τη διαφορετικότητα πάνω από κάθε φυλετική, θρησκευτική ή σεξουαλική «καθαρότητα», και προωθεί ανεκτικότητα και ελευθερία έκφρασης. Ήταν το αλεξανδρινό κοσμοπολιτικό πλαίσιο το οποίο έδωσε στον Καβάφη την ελευθερία να εκφράσει τον ομοερωτισμό του, και στον Chahine τη δυνατότητα να ασκήσει κριτική στη διαφθορά της κυβέρνησης, στην αποικιακή κατοχή, στο δογματισμό της θρησκείας, στην ομοφοβία και στα ερωτικά ταμπού (ό.π.: 128) [Εικ. 8].



Εικ.8: Youssef Chahine, *Alexandria Again and Forever*, 1989, φωτογραφικό πλάνο από την ταινία

Ο Göknağ, αναφερόμενος στην αποδόμηση του τουρκικού κοσμικού αφηγήματος από τον Pamuk, υποστηρίζει ότι ο συγγραφέας αμφισβητεί το μεταφήγημα του τουρκικού κοσμικού εθνικισμού και αυτό γίνεται εμφανές στην αναπαράσταση του της οθωμανικής ιστορίας, η οποία συμπεριλαμβάνει αρκετά κοσμικά εθνικιστικά ταμπού, όπως, η πολυεθνικότητα, η

πολυγλωσσία, ο κοσμοπολιτισμός, η θρησκεία και ο ομοερωτισμός,¹¹ μεταξύ άλλων (Göknaar 2006: 34).

Ο Σάββα αποδομεί τα στεγανά της ταυτότητας του φύλου με τον δικό του ιδιαίτερο τρόπο. Οι *υφασματογραφίες* του, στις οποίες χρησιμοποιεί απλικέ και συρραφή αποκομμάτων υφάσματος, «εισβάλλουν» σ'ένα χώρο ο οποίος, παραδοσιακά θεωρείτο «γυναικείος». Ο Δανός παραθέτει αποσπασματικά σχόλιο της Roszika Parker,¹²

Η προσπάθεια [σε μερικά avant-garde κινήματα τέχνης] να ανατρέψουν την ηγεμονία των καλών τεχνών με τη συγχώνευση τους με τις εφαρμοσμένες τέχνες έκλινε μάλλον προς το όφελος της ζωγραφικής αντί του κεντήματος (εργόχειρου)· να μετριάσει τον ανδρισμό αντί να μεταμορφώσει την θηλυκότητα. Το κέντημα χρησιμοποιήθηκε σαν ένας φορέας των καλών τεχνών εξαιτίας της συσχέτισης του με τη θηλυκότητα και τη φύση. Ήταν μια αποδιοργανωτική επίδραση στις ανδροκρατούμενες καλές τέχνες, αλλά αυτή η πρόοδος ήταν μονομερής. Ο χαρακτήρας του κεντήματος ήταν υποτιθέμενα προσδιορισμένος και αμετάβλητος, αιώνια θηλυκός (Danos 2018: 100).

Η πρώτη έκθεση του Σάββα με *υφασματογραφίες* έγινε το 1959, επομένως ο μοντερνισμός στο έργο του προβλέπει τις φεμινιστικές avant-garde στρατηγικές οι οποίες έβαλαν στο προσκήνιο τη χειροτεχνία ως μέρος των «Καλών Τεχνών». Ο Danos όμως επισημαίνει ότι, η «αποκατάσταση» αυτής της λαϊκής, θηλυκής, χειροτεχνικής παράδοσης στη δουλειά του Σάββα είναι απελευθερωμένη από τις εντάσεις οι οποίες χαρακτήριζαν τις μεταγενέστερες φεμινιστικές θεωρήσεις. Σε αντίθεση με την ιδεολογική οικειοποίηση του κεντήματος από τη φεμινιστική τέχνη, το έργο του ανάγνωρισε τις διακοσμητικές παρορμήσεις, τις διαδικασίες της χειροτεχνίας και τη συναισθηματική δύναμη των υλικών τα οποία αποτελούσαν τον πυρήνα αυτών των παραδόσεων (ό.π.: 102). Επομένως, ο Σάββα ουσιαστικά αποδομεί την

¹¹ Στο *Λευκό Κάστρο*, ο ομοερωτισμός υπονοείται, στη σχέση του Ενετού με τον Δάσκαλο, τον οποίο φαίνεται να θεωρεί ως τον «αγαπημένο» (Παμούκ 2005: 280). Η αναφορά στον «αγαπημένο» παραπέμπει στη φιλοσοφία του Σουφισμού. Στο *Με Λένε Κόκκινο*, υπονοείται στην επιθυμία του αρχιμικρογράφου Οσμάν για τα όμορφα τσιράκια του (Παμούκ 2019: 536) Ο Göknaar αναφέρει ότι, για τον Pamuk, όπως και για τον Miguel de Cervantes, ο «αγαπημένος» είναι αντικείμενο και συντελεστής του προσηλυτισμού και ταυτόχρονα είναι μια μορφή μυστικιστικής μεταμόρφωσης και απολύτρωσης (Göknaar 2013: 104).

¹² Parker, Roszika. *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*. London/New York: I. B. Tauris, 2010.

στεγανοποίηση σεξουαλικής ταυτότητας επειδή δεν τοποθετείται σε σχέση με ένα συγκεκριμένο φύλο [Εικ. 9].



Εικ. 9: Χριστόφορος Σάββα, *Καλαθόσφαιρα*, 1959, υφασματογραφία, 198 x 113 εκ. Ιδιωτική συλλογή.

Ένα σημαντικό χαρακτηριστικό του βορειο-δυτικού αφήγηματος σε σχέση με τη νεωτερικότητα είναι ότι, για να παραχθεί κάτι νέο πρέπει να υπάρχει ρήξη με το παρελθόν. Στα κυρίαρχα σχήματα, η «παράδοση» αντιπαρατίθεται με έννοιες όπως η πρόοδος, η

ανάπτυξη, ο εκμοντερνισμός, και θεωρείται ανίκανη να παράγει νέες μορφές ή να κοιτάζει στο μέλλον. Επομένως εγκλωβίζεται σε μια θεώρηση που την καθορίζει σαν κάτι που έχει κλείσει και επαναφέρεται στο παρόν μόνο σαν ένα προϊόν νοσταλγίας. Η Friedman δηλώνει χαρακτηριστικά:

[...] η νεωτερικότητα έχει μια πολύπλοκη και αντιφατική σχέση με τη φαινομενικά αντίθετη της — «παράδοση» ή «ιστορία». Η νεωτερικότητα και η παράδοση είναι συγγενικές έννοιες τις οποίες παράγει η νεωτερικότητα για να αποκόψει τον εαυτό της από το παρελθόν, για να διαφοροποιήσει το «τώρα» από το «τότε». Η νεωτερικότητα εφευρίσκει την παράδοση, καταστέλλει τη δική της συνοχή με το παρελθόν, και συχνά παράγει νοσταλγία για κάτι που φαινομενικά έχει χαθεί. (Friedman 2006: 434).

Η Μεσόγειος όμως καταρρίπτει και αυτό το ηγεμονικό αφήγημα. Σε αντίθεση με τη θεώρηση ενός «νεκρού» παρελθόντος, βρίσκεται σε μια συνεχή, γόνιμη συνδιαλλαγή με το παρελθόν και την παράδοση, και σαν αποτέλεσμα αυτής της συνδιαλλαγής παράγει νεωτερικότητα [Εικ. 10].



Εικ.10:
GiorgioDe
Chirico,
*L'enigme d'un
après-midi
d'automne*,
1910, λάδι σε
καμβά, 45 x
60εκ. Ιδιωτική
συλλογή

Καλλιτέχνες όπως ο De Chirico, ο Picasso, ο Σάββα συνειδητοποιούν ότι χωρίς μνήμη, χωρίς μια δημιουργική διαπραγμάτευση με το παρελθόν δεν μπορούμε να κατανοήσουμε και να συλλάβουμε το παρόν. Ο Francesco Loriggio προτείνει: «η ουτοπική επιθυμία για αλλαγή

συγκρούεται με την πιο ρεαλιστική αντίληψη ότι χωρίς μνήμη, χωρίς μια επαρκή συνδιαλλαγή με το παρελθόν το επερχόμενο θα είναι στην καλύτερη περίπτωση ένα αποτύπωμα, μια προσομοίωση ή μίμηση του παρόντος, όχι μια κατανόηση του» (Loriggio 2006: 25).

Ο De Chirico αντιπαραθέτει, σαν σε ένα κολάζ, ασύνδετες εικόνες που παραπέμπουν σε διαφορετικές εποχές του παρελθόντος, αλλά επίσης στο παρόν. Είναι σύμβολα τα οποία αντιπροσωπεύουν την κλασική εποχή ή την Αναγέννηση ή τη μοντέρνα εποχή, αλλά δεν αλληλεπιδρούν. Το παρελθόν και το παρόν, η παράδοση και ο εκσυγχρονισμός αντιπαραβάλλονται και υπαινίσσονται την αποξένωση η οποία χαρακτηρίζει τον μοντέρνο άνθρωπο. Ο καλλιτέχνης, με αυτό τον τρόπο, φαίνεται να εκφράζει την άποψη ότι η πιστή αναπαράσταση της πραγματικότητας δεν μπορεί να απεικονίσει τη ρευστότητα και τον κατακερματισμό της σύγχρονης ζωής και του μοντέρνου ανθρώπου. Ο De Chirico, όμως, ταυτόχρονα χρησιμοποιεί το παρελθόν και την παράδοση ως ένα είδος σταθεράς για να αντισταθμίσει τη διάλυση βεβαιοτήτων οι οποίες χαρακτηρίζουν τη σύγχρονη κοινωνία. Ο Loriggio υποστηρίζει:

Ο σκοπός του De Chirico μεταξύ του 1910 και 1920 δεν ήταν να απομυθοποιήσει το παρελθόν και την αύρα του, ούτε, σε τελευταία ανάλυση, να επικρίνει την κοινοτοπία, την πεζότητα του παρόντος. Αντιθέτως, αγωνίστηκε για να ξαναγοητεύσει τον κόσμο, για να ξανακαθιερώσει τον μύθο. Για να πετύχει αυτό το στόχο προσκολλήθηκε στη μοναδική επιλογή την οποία του άφησε η νεωτερικότητα, δηλαδή, την έλλειψη κατεύθυνσης, την *via negativa*¹³ της αβεβαιότητας και της ανησυχίας η οποία τελικά θα μας τοποθετήσει, σε μια εποχή η οποία αντιμετωπίζει την πίστη με δυσπιστία, όσο το δυνατόν πιο κοντά στην αίσθηση του θεικού (ό.π.: 28) [Εικ. 11].

¹³ Η *via negativa* ή δρόμος της άρνησης αναφέρεται στην προσέγγιση στη θρησκεία, η οποία υποθέτει ότι μπορούμε να προσδιορίσουμε πιο αποτελεσματικά τι δεν είναι ο Θεός από το τι είναι (Blackburn 2008: 380).



Εικ. 11: Giorgio de Chirico, *The Enigma of a Day*, 1914, λάδι σε καμβά, 186 x 140 εκ., The Museum of Modern Art, Νέα Υόρκη.

Στο κεφάλαιο 1 διερευνήθηκαν μερικά από τα χαρακτηριστικά της Μεσογείου τα οποία την αναδεικνύουν ως ένα πρότυπο μιας νέας, σε συνδιαλλαγή με το παρελθόν, κοσμοθεώρησης, η οποία αποδομεί το βορειο-δυτικό αφήγημα. Στο κεφάλαιο 2 θα διερευνηθούν οι νουβέλες του Pamuk, *Το Λευκό Κάστρο* και *Με Λένε Κόκκινο* ως αντιπροσωπευτικά δείγματα της

καλλιτεχνικής δημιουργίας στη Μεσόγειο, αναφορικά στην υπέρβαση εθνικιστικών ορίων, στον κοσμοπολιτισμό, στη ζωντανή συναλλαγή με το παρελθόν και στην υπέρβαση στεγανών ταυτοτήτων. Όλα τα πιο πάνω χαρακτηριστικά οδηγούν στην αποδόμηση του τουρκικού κοσμικού αφηγήματος το οποίο υιοθετεί τον δυτικό δογματισμό.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: Οι οθωμανικές νουβέλες του Orhan Pamuk

2.1 Το αφήγημα του τουρκικού κοσμικού κράτους

Το κυρίαρχο αφήγημα του τουρκικού κοσμικού κράτους είναι άμεσα συνδεδεμένο με το βόρειο-δυτικό ηγεμονικό αφήγημα, εφόσον υιοθετεί την ευρωπαϊκή κοσμοθεωρία αναφορικά, μεταξύ άλλων, στους εθνικούς διαχωρισμούς, στη ρήξη με το παρελθόν και στην ύπαρξη στεγανών ταυτοτήτων. Ο Pamuk αποδομεί το κυρίαρχο αφήγημα με διάφορους τρόπους και όπως αναφέρει ο Göknaar:

Ξεκινώντας με *Το Λευκό Κάστρο*, ο Pamuk επανακτά τους αφηγηματικούς χώρους του οθωμανικού Ισλάμ και του τουρκικού Σουφισμού και τους αντιπαραθέτει με την κοσμοθεωρία του Διαφωτισμού, του ορθολογισμού, του θετικισμού¹⁴ και της απομυθοποίησης, τα οποία είναι επίσης χαρακτηριστικά του ρεπουμπλικανικού κοσμικού κυρίαρχου αφηγήματος (masterplot) (Göknaar 2013: 52-53).

Το τουρκικό κοσμικό κράτος δημιουργήθηκε ως αποτέλεσμα της κεμαλικής¹⁵ πολιτισμικής επανάστασης, για την οποία ο Göknaar αναφέρει ότι πραγματοποιήθηκε μεταξύ του 1922-1950 και επέφερε τις ακόλουθες αλλαγές: ακύρωσε το Οθωμανικό Σουλτανάτο (1922), εγκατέλειψε την κοσμοπολιτική οθωμανική πρωτεύουσα, την Κωνσταντινούπολη, για την επαρχιακή Άγκυρα (1923), ακύρωσε το Ισλαμικό Χαλιφάτο (1924), απαγόρευσε τα τάγματα των Σούφι και υιοθέτησε τον ευρωπαϊκό τρόπο ενδυμασίας (1925), υιοθέτησε το ευρωπαϊκό ημερολόγιο (1926), άλλαξε το αλφάβητο, από οθωμανική σε λατινική γραφή (1928), διέγραψε από το σύνταγμα τη διακήρυξη η οποία αναγνώριζε το Ισλάμ ως κρατική θρησκεία (1929), έδωσε το δικαίωμα ψήφου στις γυναίκες (1934) και κατοχύρωσε τον λαϊκισμό, τη

¹⁴ Ο θετικισμός είναι η φιλοσοφία του Auguste Comte η οποία υποστηρίζει ότι η πιο υψηλή ή η μοναδική μορφή γνώσης είναι η περιγραφή αισθητηριακών φαινομένων. Ο Comte υποστήριζε ότι υπήρχαν τρία στάδια ανθρώπινης πεποίθησης: το θεολογικό, το μεταφυσικό και τελικά, το θετικιστικό, το οποίο περιορίζεται σε ότι προσφέρεται εμπειρικά και αποφεύγει κάθε εικασία. Η θέση του Comte είναι μια εκδοχή του παραδοσιακού εμπειρισμού (Blackburn 2008: 283).

¹⁵ Ο Mustafa Kemal Atatürk (1881-1938) ήταν ο ιδρυτής της μοντέρνας Τουρκίας, ο οποίος δημιούργησε ένα τουρκικό έθνος-κράτος. Το δημοκρατικό του καθεστώς (Ρεπουμπλικανικό Λαϊκό Κόμμα) στόχευε στη δημιουργία νέων Τούρκων, δυτικοποιημένων, μοντέρνων, κοσμικών και στον περιορισμό της ισλαμικής επίδρασης (Uzer 2016: 92-93).

ριζοσπαστική αλλαγή και τον κρατισμό¹⁶ ως συνταγματικά αξιώματα (1937). Ο θετικιστικός κοινωνικός μηχανισμός, ο οποίος δημιουργήθηκε από αυτές τις αλλαγές, βασίστηκε σε αρκετά εξωτερικά πρότυπα όπως, την εθνοκρατική αυτοδιάθεση, τον σοβιετικό σοσιαλισμό και τον ευρωπαϊκό, κυρίως αγγλογαλλικό, οριενταλισμό. Σύμφωνα με τη ρεπουμπλικανική ιστοριογραφία, πρόδος θα μπορούσε να επιτευχθεί μέσω επαναστατικών σταδίων, από τον σκοταδισμό της θρησκείας έως τον διαφωτισμό του ορθολογισμού και της κοσμικότητας (ό.π.: 58-59) [Εικ. 12-14].



Εικ. 12: Ο Atatürk επισκέπτεται ένα πρότυπο φάρμας, κοντά στην Άγκυρα, 1933. Φωτογραφία (ullstein bild /Getty Images).

¹⁶ «Κρατισμός» σημαίνει ότι το κράτος ελέγχει και κατευθύνει τις οικονομικές και εμπορικές συναλλαγές (Burnell 2009: λήμμα «statism»).



Εικ. 13: Ο Atatürk παραδίδει μάθημα λατινικής γραφής, στην Πλατεία Sivas στην Ανατολία, 1928. Φωτογραφία (Photo12/UIG/Getty Images).



Εικ. 14: Φωτογραφίες της οθωμανικής Κωνσταντινούπολης στις αρχές του 20^{ου} αιώνα.
<https://worldbulletin.dunyabulteni.net/ottoman-istanbul-in-the-1900s-resimleri,8479.html>

Σύμφωνα με την Jale Parla, ένα σημαντικό εγχείρημα της κεμαλικής μοντερνοποίησης ήταν η μεταρρύθμιση της γλώσσας, η οποία στόχευε στην αποκοπή των δεσμών με το οθωμανικό παρελθόν και την κατασκευή μιάς νέας εθνικής ταυτότητας βασισμένης σε μια ολοκληρωτική υιοθέτηση των κεμαλικών αξιών. Το εγχείρημα είχε επιτυχία, αναφορικά στην εξάλειψη του παρελθόντος, καθιστώντας το απρόσιτο στις γενιές οι οποίες γεννήθηκαν μετά το 1925. Η μεταρρύθμιση του αλφαβήτου του 1928, σε συνδυασμό με τη γλωσσική μεταρρύθμιση του 1936, η οποία στόχευε στην «εξυγίανση» της τουρκικής γλώσσας από το οθωμανικό λεξιλόγιο και σύνταξη και την αναπλήρωση τους από μια νέα επινοημένη γλώσσα, οδήγησε στη ρήξη με το παρελθόν (Parla 2008: 28).

Ο Göknaç, αναφερόμενος στο *Λευκό Κάστρο*, υποστηρίζει ότι οι γνώσεις του Φαρούκ Νταρβίνογλου όσον αφορά τους ιδιωτισμούς του οθωμανικού παρελθόντος, είναι δυνητικά ανατρεπτικές, ενώ το νέο αλφάβητο και η νέα γλώσσα ισοδυναμούν με πολιτιστική αμνησία. Ο Umut Uzer επισημαίνει ότι, ένα από τα χαρακτηριστικά του κεμαλισμού ήταν η κινητοποίηση και η εκπαίδευση του λαού με στόχο να διοχετευτεί η επίσημη ιδεολογία στις μάζες. Για την επίτευξη αυτού του στόχου, κατασκευάστηκε μια νέα ιστορία, η οποία δημιούργησε μια ρήξη με το παρελθόν μέσω μιας επιλεκτικής μνήμης και αμνησίας (Uzer 2016: 101). Ο Göknaç αναφέρει ότι, η ρωγμή μεταξύ των κειμένων στο *Λευκό Κάστρο*, είναι, κατά μία έννοια, οι επί μέρους παραλείψεις και διαγραφές της κεμαλικής πολιτισμικής επανάστασης (Göknaç 2006: 36).

Σύμφωνα με το αφήγημα του Ρεπουμπλικανισμού, το οθωμανικό ισλαμικό παρελθόν πρέπει να κατασταλεί, αλλά η πεμπτουσία της «τουρκικής» ταυτότητας αμφισβητείται και μεταβάλλεται μέσω της γλωσσικής κατάρτισης του Νταρβίνογλου. Αντισταθμίζοντας τις επιπτώσεις των μεταρρυθμίσεων αναφορικά στο αλφάβητο και στη γλώσσα, οι οποίες κατέστησαν την οθωμανική γραφή δυσανάγνωστη στους μοντέρνους Τούρκους, το έργο του Νταρβίνογλου γίνεται ανατρεπτικό, με διάφορους τρόπους, ως κριτικό σχόλιο όσον αφορά

στις υπερβολές της πολιτιστικής επανάστασης, καθιστώντας το οθωμανικό πλαίσιο ευανάγνωστο ξανά και αποκαλύπτοντας μια θαμμένη οθωμανική, ισλαμική, κοσμοπολιτική κουλτούρα με επίκεντρο την Κωνσταντινούπολη (Göknağ 2013: 101).

Η Nilgün Anadolu-Okur υποστηρίζει ότι, ο Ramuk αναλαμβάνει να αποκαλύψει τη συνοχή της ιστορικής συνείδησης του έθνους του και του σωρευμένου πλούτου της τουρκικής επικής μνήμης και δημιουργεί χαρακτήρες οι οποίοι τολμούν να αιχμαλωτίσουν μια διπλή υπόσταση: τον γρίφο του παρελθόντος ο οποίος αποκαλύπτει τα μυστήρια της οθωμανικής Τουρκίας και τις συνέπειες του, το σηματοδεδυμένο πρόσωπο των οποίων στρέφεται προς το ρεπουμπλικανικό μέλλον της αχανούς και πολύπλοκης πραγματικότητας του τουρκικού πολιτισμικού τοπίου. Ο Ramuk επιθυμεί να αδράξει τις ιδιαίτερες στιγμές οι οποίες είχαν συνθλιβεί, κάπου μεταξύ στη μετάβαση από την παλιά στη νέα ταυτότητα του τουρκικού έθνους (Anadolu-Okur 2009: 5-6).

Ο Göknağ αναφέρει ότι ο Ramuk επανηλειμμένα επιστρέφει στην ιστορία ως ένα λογοτεχνικό μοτίβο (*leitmotif*), εστιάζοντας σε τέσσερα κεντρικά θέματα: την οθωμανική ιστορία μέσα στο ευρωπαϊκό πλαίσιο, τη μετάβαση από την Οθωμανική Αυτοκρατορία στη μοντέρνα Μέση Ανατολή, την κεμαλική πολιτισμική επανάσταση και την παρακαταθήκη των παραπάνω στη σύγχρονη Τουρκία. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο η μυθιστοριογραφία του Ramuk αποκαλύπτει χαρακτήρες, όπως τον ίδιο τον συγγραφέα, οι οποίοι υπάγονται ταυτόχρονα στον οριενταλισμό και στην εθνικοποίηση, και τείνουν να αμφισβητούν τις (συχνά επιβαλλόμενες) ταυτότητες τους (Göknağ 2006: 34).

2.2 Η Μεσόγειος ως πολιτισμικό και πολιτικό πλαίσιο

Η Μεσόγειος ανέκαθεν ήταν κάτι περισσότερο από την θάλασσα. Όπως προτείνει το έργο του Fernand Braudel αναφορικά στη Μεσόγειο της Αναγέννησης, η Μεσόγειος αντιπροσώπευε μια πολιτισμική και κοινωνική αλληγορία όσον αφορά το ιστορικό πεπρωμένο εκείνων που ζούσαν στις ακτές της. Η Μεσόγειος [...] είναι ταυτόχρονα η θάλασσα, με τους σαφώς οριοθετημένους πολιτισμικούς χώρους, την Βενετία και την Κωνσταντινούπολη, στους οποίους διαδραματίζονται οι ιστορίες του Ramuk

και ο πολιτισμικός μύθος, ο οποίος διευκολύνει τις συναλλαγές μεταξύ των χαρακτήρων οι οποίοι κατοικούν σε αυτούς τους χώρους [...]. Στις νουβέλες του Pamuk η Μεσόγειος συμβολίζει ένα πολύ ευρύτερο σημααινόμενο χώρο, χρόνου, ζωής και τέχνης (Stanivukovic 2006: 238).

Ο Pamuk στο *Other Colors: Essays and a Story*, αναφέρει ότι, όταν διάβασε τα συγγράμματα του Fernard Braudel για τη Μεσόγειο, συνειδητοποίησε πως, ουσιαστικά, δεν ήταν η πρώτη φορά που ο ίδιος συναντούσε την Μεσόγειο. Ο Braudel συμπεριλάμβανε στο χάρτη του, τα Δαρδανέλλια, τη Θάλασσα του Μαρμαρά, τον Βόσπορο και τη Μαύρη Θάλασσα, και θεωρούσε αυτά τα νερά ως προεκτάσεις της μεγάλης Μεσογείου. Για τον Braudel, η Μεσόγειος είναι αυτή που είναι λόγω μιας κοινής ιστορίας, ενός κοινού εμπορίου και ενός κοινού κλίματος. Ο Pamuk θυμάται τον προβληματισμό του όσον αφορά αυτή την πραγματεία του Braudel επειδή τον έκανε να διερωτηθεί, αν όλα αυτά τα χρόνια που ζούσε στην Κωνσταντινούπολη ζούσε στη Μεσόγειο χωρίς να το γνωρίζει; Και συμπεραίνει ότι, πιθανόν ο καλύτερος τρόπος για να ανήκεις σε μια πόλη, μια χώρα ή μια θάλασσα είναι να μην γνωρίζεις τα όρια της [...] (Pamuk 2007: 193-4).

Η Grieve επισημαίνει ότι, σε αυτό τον κόσμο της Μεσογείου, της θάλασσας και των ακτών, τίποτα δεν έμενε στάσιμο και ελεγχόμενο, εφόσον τα πάντα, το εμπόριο, η γλώσσα, η θρησκεία, η προσωπική ταυτότητα υπόκεινταν σε διαπραγματεύσεις και αλλαγές. Αναφέρεται στον Braudel, ο οποίος υποστηρίζει ότι, η έννοια μιάς διχασμένης Μεσογείου διαστρεβλώνει την αντίληψη μας για την περιοχή: «η τουρκική Μεσόγειος ζούσε και ανέπνεε στον ίδιο ρυθμό με τη χριστιανική, και ολόκληρη η θάλασσα μοιραζόταν ένα κοινό πεπρωμένο [...] με παρόμοια προβλήματα και γενικές τάσεις, αν όχι με τις ίδιες συνέπειες»¹⁷ (Grieve 2016: 99).

¹⁷ Fernard Braudel, *The Mediterranean and the Mediterranean World in the Age of Philip II* Vols I and II. Berkeley: University of California Press, 1996: I.14

Ο Stanivukonic υποστηρίζει ότι, στις οθωμανικές νουβέλες του Pamuk, οι οποίες διαδραματίζονται στην Κωνσταντινούπολη της Αναγέννησης, η Μεσόγειος αποτελεί το ευρύτερο πολιτισμικό και πολιτικό φόντο της μυθιστοριογραφίας, εφόσον είναι η Μεσόγειος η οποία έδωσε το έναυσμα για τις επαφές και τις συναλλαγές μεταξύ της Ιταλίας και της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας. Η κεντρικής σημασίας εμπορική Μεσόγειος, η οποία άνοιξε το δρόμο γι'αυτές τις συναλλαγές και οδήγησε στις διαπραγματεύσεις μεταξύ της ανατολικής και της δυτικής Μεσογείου, γίνεται μια πηγή αναθεώρησης αυτών των επαφών, σύμφωνα με ένα σκεπτικό βασισμένο στις ομοιότητες και όχι στις διαφορές τους (Stanivukonic 2006: 235) [Εικ. 15].



Εικ. 15: Abraham Ortelius, Χάρτης της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας (Turcici Imperii Descriptio), π. 1579.

Δεδομένου ότι, μερικά από τα κεντρικά χαρακτηριστικά της νεωτερικότητας όπως, η τεχνολογική και τεχνική πρόοδος, ο εθνικισμός, η ελευθερία, η ατομικότητα, άρχισαν να

εκδηλώνονται τον 16^ο αιώνα, η ιστορική μυθοπλασία του Pamuk, αμφισβητεί την αποκλειστικότητα αυτής της νεογέννητης νεωτερικότητας ως μιας καθαρά δυτικής παράδοσης. Οι νουβέλες προτείνουν μια εναλλακτική ιστορία της πρώιμης νεωτερικότητας, η οποία είναι βασισμένη στις «παγκόσμιες ανταλλαγές» της Μεσογείου. Εφόσον η ανατολική Μεσόγειος αντιπροσώπευε το πλέγμα εξουσίας μεταξύ Δύσης και Ανατολής, η εμπλοκή με την «παγκόσμια» διπλωματία, πολέμους και εμπόριο, υπονοούσε ενεργή εμπλοκή στην ανατολική Μεσόγειο (ό.π.: 237).

2.2.1 Το Λευκό Κάστρο

Στο *Λευκό Κάστρο*, η Μεσόγειος προσδιορίζεται ως ένας χώρος διέλευσης, επαφής, διασταυρώσεων, ρευστότητας και υβριδικότητας. Αυτά τα σημαντικά χαρακτηριστικά της Μεσογείου παρουσιάζονται σε μερικά από τα θέματα τα οποία πραγματεύεται ο Pamuk, όπως, τη διερεύνηση ατομικής και εθνικής ταυτότητας, την υβριδικότητα και τον κοσμοπολιτισμό, τα οποία χαρακτηρίζουν τα κέντρα της Κωνσταντινούπολης και της Βενετίας, την αποδόμηση στεγανών ταυτοτήτων και τις συναλλαγές αλλά και τις ναυτικές εχθροπραξίες μεταξύ Δύσης και Ανατολής.

Όσον αφορά στην πλοκή της νουβέλας, *Το Λευκό Κάστρο* αρχίζει με μια ιστορία, εμπριεχόμενη σε μια άλλη ιστορία, στην οποία ο συγγραφέας του προλόγου, ο Νταρβίνογλου, ισχυρίζεται ότι βρήκε ένα χειρόγραφο του 17^{ου} αιώνα σ'ένα ξεχασμένο κυβερνητικό αρχείο στην Κωνσταντινούπολη. Ο «φαινομενικός»¹⁸ αφηγητής της ιστορίας του χειρογράφου είναι ένας νεαρός Ενετός σπουδαστής, γόνος εύπορης οικογένειας, ο οποίος ταξιδεύει με καράβι από τη Βενετία στη Νάπολη. Ο τουρκικός στόλος τους αιφνιδιάζει, καταλαμβάνει το καράβι και ως αποτέλεσμα οι Τούρκοι γίνονται οι κυρίαρχοι και οι Ευρωπαίοι γίνονται οι σκλάβοι. Όταν μεταβιβάζονται στην Κωνσταντινούπολη, ο Ενετός

¹⁸ Αναφέρομαι στον αφηγητή ως «φαινομενικός» επειδή η ταυτότητα του παραμένει απροσδιόριστη καθ'όλη τη διάρκεια της νουβέλας.

επιτυγχάνει να πείσει τους Τούρκους ότι είναι γιατρός και να κερδίσει την εύνοια του πασά. Κάποια ημέρα, ενώ περιμένει να δει τον πασά, αντικρίζει κάποιον που φαίνεται να είναι ο σωσίας του (*doppelgänger*), όπως το είδωλο του σε καθρέφτη. Ο σωσίας του αποκαλείται Δάσκαλος. Ο Ενετός γίνεται ο προσωπικός σκλάβος του Δασκάλου, απευλευθερώνεται από τη φυλακή και παραδίδεται στην κηδεμονία του. Ο πασάς αναθέτει και στους δύο τη δημιουργία πυροτεχνημάτων για τον γάμο του γιού του· τα πυροτεχνήματα έχουν μεγάλη επιτυχία και έκτοτε συνεχίζουν να συνεργάζονται σε διάφορα εγχειρήματα. Στην επακόλουθη σχέση τους η Ανατολή συναντά την Δύση. Μαθαίνουν ο ένας τη γλώσσα του άλλου και αλληλοεκπαιδούνται στις αντίστοιχες κουλτούρες τους. Η πρώτη τους συνεργασία είχε ως αποτέλεσμα τη δημιουργία ενός κινητού μοντέλου του σύμπαντος και ενός ρολογιού, τα οποία προσέλκυαν το ενδιαφέρον του εννιάχρονου σουλτάνου.¹⁹ Ο Δάσκαλος αποδέχεται εξ όλοκλήρου τον έπαινο για τα κοινά τους επιτεύγματα και κερδίζει την εύνοια του σουλτάνου. Εν τω μεταξύ, η επιθυμία του Ενετού για την πατρίδα του αντικρούεται από την πλήρη αδιαφορία του Δασκάλου και οι δύο έρχονται συχνά σε σύγκρουση, ενώ ταυτόχρονα εξερευνούν τις προσωπικές τους ταυτότητες. Ενώ η πανώλη εξαπλώνεται στην Κωνσταντινούπολη αυτοί συνεχίζουν να γράφουν προσπαθώντας να ανακαλύψουν τις απαντήσεις στο ερώτημα το οποίο τους απασχολεί, αναφορικά στο γιατί είναι αυτοί που είναι. Ο σουλτάνος τους αναθέτει την κατασκευή ενός νέου όπλου, ένα εγχείρημα στο οποίο ο Δάσκαλος αφιερώνει τον περισσότερο χρόνο του, ενώ ο Ενετός αναπτύσσει μια πιο στενή σχέση με τον σουλτάνο, στον οποίο διηγείται ιστορίες και τον εκπαιδεύει. Ο σουλτάνος τους καλεί να εμπλακούν στον πόλεμο εναντίον των Πολωνών και

¹⁹ Ο Pamuk φαίνεται να αναφέρεται στην ιστορική προσωπικότητα του σουλτάνου Μωάμεθ Δ' του λεγόμενου «Κυνηγού», ο οποίος ήταν σουλτάνος της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας από το 1648 μέχρι το 1687 (Ágoston και Masters 2009: 370).

να χρησιμοποιήσουν το νέο τους όπλο. Στο πολεμικό μέτωπο, ο Δάσκαλος αρχίζει απάνθρωπες ανακρίσεις Μουσουλμάνων και Χριστιανών χωρικών και προσπαθεί να ακούσει τα τελευταία λόγια ετοιμοθάνατων στρατιωτών. Αυτές του οι πράξεις υπονοούν μια αναζήτηση για το απόλυτο, το οποίο όμως είναι απροσπέλαστο, και φαίνεται να συμβολίζεται από το όραμα του λευκού κάστρου. Στο πεδίο της μάχης, το νέο τους όπλο αποτυγχάνει και προκαλεί τον θάνατο στρατιωτών του σουλτάνου, συμβάν το οποίο τους θέτει σε μεγάλο κίνδυνο, τον οποίο θα μπορούσαν να αποφύγουν μόνο με την κατάκτηση του λευκού κάστρου. Όταν όμως αντικρύζουν το κάστρο στην κορυφή του λόφου, να ακτινοβολεί με την καθαρή λευκότητα του, συνειδητοποιούν ότι ποτέ δεν θα μπορέσουν να το κατακτήσουν. Ακολούθως, ανταλλάσσουν τα ρούχα και την ταυτότητα τους, ο Δάσκαλος εξαφανίζεται με προορισμό τη Βενετία και ο Ενετός αναλαμβάνει τη θέση του, ως αυτοκρατορικός αστρολόγος, μέχρι την εκθρόνιση του σουλτάνου. Μεταγενέστερα ζει ως συγγραφέας στη Γκέμπζε.²⁰

Ο Hande Gurses αναφέρει ότι, *Το Λευκό Κάστρο*, με την απροσδόκητη του πλοκή και τα διαφορετικά διηγητικά επίπεδα, προσφέρει μια γόνιμη συζήτηση αναφορικά στη διαδικασία κατασκευής του «εαυτού». Η νουβέλα αρχίζει με μια εισαγωγή, η οποία πλαισιώνει την κεντρική ιστορία. Η εισαγωγή περιγράφει την ανακάλυψη ενός χειρογράφου από τον Νταρβίνογλου, τα περιεχόμενα του οποίου αποτελούν την κύρια αφήγηση. Απευθυνόμενος στον αναγνώστη, επεξηγεί πως ανακάλυψε το χειρόγραφο, πως αποφάσισε να το αντιγράψει, να το μεταφράσει και τελικά να το δημοσιεύσει (Gurses 2012: 60). Η ιστορία στο χειρόγραφο το οποίο βρήκε ο Νταρβίνογλου, αρχίζει στη Μεσόγειο Θάλασσα κατά τη διάρκεια εχθροπραξιών μεταξύ των Ενετών και των Οθωμανών:

²⁰ Ο Evliya Çelebi επισκέπτεται τον αφηγητή στο τελευταίο κεφάλαιο. Ο Çelebi (1611-1682) ήταν ένας διάσημος οθωμανός περιηγητής, συγγραφέας του ταξιδιωτικού βιβλίου *Seyâhatnâme* στο οποίο περιγράφει το ταξίδι του από την Κωνσταντινούπολη στο Κάιρο (Gurses 2012: 113).

Ταξιδεύαμε από τη Βενετία προς τη Νάπολη όταν βρέθηκαν μπροστά μας τουρκικά καράβια. Τρία όλα κι'όλα τα καράβια μας, χωρίς τελειωμό οι γαλέρες τους έτσι όπως έβγαιναν μέσα από την ομίχλη. Στο καράβι μας κυριέψε φόβος στη στιγμή, πανικός, οι κωπηλάτες μας, οι περισσότεροι Τούρκοι και Μαγρεπλήδες, ξέσπασαν σε αλαλαγμούς, έσπασαν τα νεύρα μας» (Παμούκ 2005: 17).

Η Griene αναφέρει ότι, σε μιά περίοδο προσδιορισμού των ξεχωριστών εθνικών ταυτοτήτων, η Μεσόγειος λειτουργούσε κυριολεκτικά ως μια θάλασσα μέσα στη δίνη πολιτικών, οικονομικών και θρησκευτικών συγκρούσεων όπου καράβια δέχονταν επιθέσεις από αποστάτες και πειρατές²¹ (Griene 2016: 98). Η Μεσόγειος, όπως παρουσιάζεται στην πιο πάνω περιγραφή της Griene, φαίνεται να αποτελεί το πλαίσιο μέσα στο οποίο διαδραματίζονται τα γεγονότα στο *Λευκό Κάστρο*.

Ο Ramuk σχολιάζει χαρακτηριστικά:

Οι Οθωμανοί θεωρούσαν τη Μεσόγειο ως μια εγκυκλοπαίδεια, ένα σχήμα στο χάρτη, ένα τόπο για να επισκεφθούν. Κάθε άλλο παρά οι θρύλοι, τα τέρατα και τα μυστικά ενός άγνωστου κόσμου, αυτή ήταν μια στρατιωτική περιοχή, ένας τόπος για τη διεξαγωγή πολέμων. Επομένως, δεν είναι τυχαίο που θεωρείται ως τέτοιος από τους Τούρκους και τους Ιταλούς του 17^{ου} αιώνα, οι οποίοι αντιμετωπίζουν ο ένας τον άλλο σε μάχες και παίρνουν αιχμαλώτους, στο *Λευκό Κάστρο* (Ramuk 2007: 195) [Εικ. 16].

Ένα από τα κεντρικά θέματα τα οποία πραγματεύεται ο Ramuk στη νουβέλα, αφορούν την αιχμαλωσία και τον προσηλυτισμό. Ο Göknaρ αναφέρει ότι, στο *Λευκό Κάστρο* γίνεται μια πολιτική ανατροπή της αφήγησης του αιχμαλώτου,²² δημιουργώντας τον χαρακτήρα ενός «Τούρκου» σύμφωνα με οριενταλιστικά πρότυπα, ο οποίος στοχεύει στην υποβάθμιση του Ισλάμ (Göknaρ 2013: 128).

²¹ Σύμφωνα με την Griene, οι ιστορικοί υπολογίζουν ότι, μεταξύ του 1550 και του 1700, ενδέχεται να υπήρξαν μέχρι 300,000 χριστιανοί που είχαν προσηλυτιστεί στο Ισλάμ και περίπου 600,000 αιχμάλωτοι είχαν πουληθεί στην Αλγερία ως σκλάβοι (Griene 2016: 98). Πολλοί από τους αποστάτες ήσαν πειρατές και φαινομενικά άλλαξαν τη θρησκεία τους και την υποταγή στους θεσμούς μιας χώρας όπως άλλαξαν τα ενδύματά τους (ό.π.: 99).

²² Αναφορά στον *Δον Κιχώτη* του Cervantes, όπου η αφήγηση του αιχμαλώτου αποτελεί μέρος της νουβέλας. Σύμφωνα με τον Göknaρ, αυτή η αφήγηση είναι ένα λογοτεχνικό είδος το οποίο πραγματοποιεί το δίπολο «εαυτός» και «Άλλος» (Göknaρ 2013: 128).



Εικ. 16: Andries van Eertvelt (του αποδίδεται), *Θαλασσομαχία μεταξύ Τούρκων και Χριστιανών*, 17^{ος} αιώνας, λάδι σε καμβά, 124.5 x 231.2 εκ. Ιδιωτική συλλογή.

Ο Ενετός σκλάβος, αναφερόμενος στον Δάσκαλο αφέντη του, λέει τα ακόλουθα:

Αργότερα άρχισε να χρησιμοποιεί αυτή τη λέξη σαν μαγικό κλειδί που ταίριαζε σε όλες τις κλειδαριές: επειδή ήταν άχρηστοι, δεν κοίταζαν και δεν στοχάζονταν για τ'αστέρια που τριγύριζαν πάνω από τα κεφάλια τους, επειδή ήταν άχρηστοι, για να μάθουν κάτι έπρεπε πρώτα να ρωτήσουν σε τι θα τους χρησίμευε, επειδή ήταν άχρηστοι, δεν ενδιαφέρονταν για τις λεπτομέρειες αλλά για τις περιλήψεις, επειδή ήταν άχρηστοι έμοιαζαν μεταξύ τους κτλ. (Παμούκ 2005: 74).

Σύμφωνα με τον Göknar, στη νουβέλα υπονοείται ότι αυτή η διαδικασία διενεργείται από την ρεπουμπλικανική κοσμική νεωτερικότητα, η οποία κατασκευάζει το πρότυπο του εθνικοποιημένου «Τούρκου», στόχος του οποίου είναι ο εκπολιτισμός των Μουσουλμάνων. Η προσπάθεια κατασκευής μιας «εθνικής αυθεντικότητας» συμμετέχει στο οριενταλιστικό αφήγημα το οποίο καθορίζει την «τουρκικότητα». Το αποτέλεσμα είναι η εγκαθίδρυση ενός οριενταλιστικού-εθνικού προτύπου το οποίο βασίζεται στις ίδιες υποκείμενες, διπολικές, σχέσεις εξουσίας (Göknar 2013: 128).

Η νουβέλα δεν αναφέρεται μόνο στις εχθροπραξίες μεταξύ Ανατολής και Δύσης, αλλά και στη συνδεσιμότητα η οποία υπάρχει μεταξύ τους. Ο Nasir Faried Butt επισημαίνει ότι, οι οθωμανικές νουβέλες υποδηλώνουν μια διαπολιτισμική αντίληψη και διασταυρούμενες

ιδεολογίες μέσω μιας κοσμοπολιτικής θεωρίας. Το *Λευκό Κάστρο*, παραδείγματος χάριν, περιγράφει τη διαπολιτισμική σχέση μεταξύ ενός Ενετού σκλάβου και του Τούρκου αφέντη του, οι οποίοι αντίστοιχα εκπροσωπούν τη δυτική και την οθωμανική κουλτούρα. Η ανταλλαγή ταυτότητας μεταξύ των δύο χαρακτήρων υπονοεί μια κοσμοπολιτική κοσμοθεωρία, η οποία υπερβαίνει πολιτισμικούς φραγμούς και οι πολιτισμικές ανταλλαγές συνεπάγονται μιας ομοιομορφίας των πολιτών του κόσμου (Butt 2017β: 98). Παρομοίως, ο Göknar αναφέρει ότι η απροσδιόριστη ανταλλαγή μεταξύ του Ενετού και του Τούρκου επιτρέπει την απελευθέρωση των δύο χαρακτήρων από τους εθνοθηρησκευτικούς περιορισμούς του εαυτού (Göknar 2013: 104).

Σύμφωνα με τον Stanivucovic, ο συγκεκριμένος υβριδισμός στο *Λευκό Κάστρο* και στο *Με Λένε Κόκκινο*, βασίζεται στην ένωση Δύσης-Ανατολής, όσον αφορά στη διπλωματία, στο εμπόριο, στα ναυτικά ταξίδια, στην πειρατεία στη Μεσόγειο και κυρίως, στις πολιτισμικές και επιστημονικές ανταλλαγές γνώσεων και τέχνης, μεταξύ των δύο αυτοκρατοριών, της Βενετίας και της Κωνσταντινούπολης, οι οποίες μάχονταν για εξουσία στη Μεσόγειο του 16^{ου} αιώνα (Stanivucovic 2006: 236). Αναφερόμενος στην Κωνσταντινούπολη, ο Stanivucovic επισημαίνει ότι η Ευρώπη της Αναγέννησης τη θεωρούσε ως τη διάδοχο της Ρώμης. Από την πτώση της ως κέντρο της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας, η Κωνσταντινούπολη, παράδοξα, σηματοδότησε μια συγχώνευση των ευρωχριστιανικών και οθωμανικών κόσμων. Οι νουβέλες του Pamuk αναλαμβάνουν αυτό το ιστορικό παράδοξο και το μετατρέπουν σε θέμα μυθοπλασίας, η οποία αφορά πολιτισμικά δίδυμα (ό.π.: 237).

Συμπερασματικά, ο κοσμοπολιτισμός, όπως ανταγωνίζεται την εθνικιστική τάση για ομοιογένεια, καταστρέφει τα όρια και εμποδίζει ένα απόλυτο εθνικισμό να κυριαρχήσει και να επιβάλει τα στεγανά. Ο Pamuk, διασχίζοντας εθνικά σύνορα και γράφοντας για καταστάσεις και χαρακτήρες οι οποίοι δεν ανήκουν σε ένα συγκεκριμένο έθνος αλλά

προέρχονται από διαφορετικές κουλτούρες, παρουσιάζει ένα κοσμοπολιτικό όραμα το οποίο συνάδει με τον υβριδισμό της Μεσογείου.

2.2.2 *Με Λένε Κόκκινο*

Στο *Με Λένε Κόκκινο*, όπως και στο *Λευκό Κάστρο*, ο Ramuk παρουσιάζει τη Μεσόγειο της κινητικότητας, της συνδεσιμότητας και της ανταλλαγής γνώσεων εστιάζοντας στις τεχνοτροπίες της δυτικής και της ανατολικής τέχνης. Ο υβριδισμός της Μεσογείου αντιπροσωπεύεται από τις πολιτισμικές ανταλλαγές μεταξύ των κοσμοπολιτικών κέντρων της Κωνσταντινούπολης και της Βενετίας και τον ανταγωνισμό αλλά και τις συναλλαγές μεταξύ τους.

Ο Göknaç επισημαίνει ότι, το *Με Λένε Κόκκινο*, εκδηλώνει το ιστοριογραφικό του μεταφίγημα με ποικίλους τρόπους: οπτικές αναπαραστάσεις της οθωμανικής ιστορίας, αυτοβιογραφική ενδοσκόπηση, αποσπασματικές απόψεις, αισθητική των μικρογράφων ως πρότυπο φόρμας, φιλοσοφικές πραγματείες, διακειμενική χρήση των κορανικών παραβολών, μυστικιστικό²³ ειδύλλιο, αποκάλυψη της πλοκής μέσω της αστυνομικής εξερεύνησης, εστίαση στην καθημερινότητα και συχνές αναφορές στον εαυτό και το έθνος (Göknaç 2006: 36).

Όσον αφορά στην πλοκή της νουβέλας, η ιστορία αρχίζει με την περιγραφή μιας δολοφονίας, την οποία μας διηγείται ένα πτώμα, το θύμα της δολοφονίας. Ο Μαύρος επιστρέφει στην Κωνσταντινούπολη, μετά από απουσία δώδεκα χρόνων, για να βοηθήσει τον θείο του, τον Ενιστέ εφέντη, στη δημιουργία ενός μυστικού βιβλίου για τον σουλτάνο. Επίσης προσπαθεί να κερδίσει την αγάπη της Σεκιουρέ, της κόρης του Ενιστέ με την οποία

²³ Το *τάγμα των Σούφι*, μεταξύ του δευτέρου και του ογδόου αιώνα αποκαλείτο *Sufiyya*. Οι *Sufiyya* επεδίωκαν μια ευαισθητοποιημένη σχέση με τον Θεό και ήθελαν να την εκφράσουν δημιουργικά μέσω της μουσικής και της ποίησης, συγκεκριμένα, της ερωτικής ποίησης. Ο «αγαπημένος» τον οποίον εδόξαζαν σε αυτή την ποίηση ήταν ο Θεός, και η σχέση στην οποία αναφέρονταν ήταν η σχέση με τον Θεό (Massignon 1997: 314). Σύμφωνα με τον Göknaç, οι κεντρικές λογοτεχνικές συνοχές στο έργο του Ramuk εμπεριέχουν την έκφραση του Σουφισμού, ειδικά το *τάγμα των Μεβλεβί*. Ο Σουφισμός, ως λογοτεχνικός τρόπος, εδραιώνει τη συνοχή με το παρελθόν, διαχειρίζεται τις πολιτισμικές παραδοξότητες και συμβιβάζει τις εντάσεις μεταξύ *din* (θρησκείας) και *devlet* (κράτους) (Göknaç 2013: 153).

είναι ερωτευμένος. Ο Ενιστέ έχει καλέσει τον Μαύρο να επιστρέψει στην Κωνσταντινούπολη για να τον βοηθήσει στην πραγματοποίηση του μυστικού βιβλίου, στο οποίο χρησιμοποιείται η φραγκική τεχνική, κάτι το οποίο προκαλεί πρόβλημα για την ισλαμική θρησκεία. Η πρώτη αποστολή του Μαύρου, είναι να εξιχνιάσει τη δολοφονία του Κομψού, του χρυσογράφου του βιβλίου. Οι άλλοι μικρογράφοι οι οποίοι εμπλέκονται στην κατασκευή του βιβλίου, έχουν τα ψευδώνυμα, Πελαργός, Ελιάς και Πεταλούδας και είναι όλοι ύποπτοι για το φόνο. Πρίν αρχίσει την έρευνα του, ο Μαύρος λαχταρά να δει την Σεκιουρέ, εξαιτίας της οποίας είχε εξοριστεί πριν δώδεκα χρόνια. Παρόλο που η Σεκιουρέ προσποιείται αδιαφορία, αρχίζει ένα ερωτικό παιχνίδι με τον Μαύρο. Η Σεκιουρέ έχει δύο παιδιά, τον Ορχάν και τον Σεβκέτ, και περιμένει τον σύζυγο της να γυρίσει από τον πόλεμο. Μετά την δολοφονία του Κομψού, συνειδητοποιεί ότι πρέπει να πάρει διαζύγιο από τον σύζυγο της, ο οποίος αγνοείται για τέσσερα χρόνια και να ξαναπαντρευτεί, πριν πεθάνει ο πατέρας της. Οι υποψήφιοι μνηστήρες είναι ο Μαύρος, ο κουνιάδος της, Χασάν, και ένας από τους μικρογράφους.

Σ' ένα καφενείο, το αγαπημένο στέκι των μικρογράφων, ένας παραμυθάς χρησιμοποιεί ζωγραφίες για να αφηγηθεί ιστορίες βασισμένες στο βιβλίο του Ενιστέ. Αυτές οι ιστορίες χλευάζουν το βιβλίο αλλά δημιουργούν και εντάσεις με μια φανατική θρησκευτική ομάδα, τους οπαδούς του Νουσρέτ χότζα από το Ερζουρούμ. Όταν ο Ενιστέ δολοφονείται η Σεκιουρέ αποκρύβει τον θάνατο του και δίνει εντολή στον Μαύρο να της διευθετήσει το διαζύγιο. Ο Μαύρος και η Σεκιουρέ παντρεύονται αργότερα την ίδια ημέρα και την επόμενη θάβουν τον Ενιστέ. Η Σεκιουρέ αρνείται να επιτρέψει πλήρη συζυγική σχέση στον Μαύρο μέχρι ο τελευταίος να ανακαλύψει ποιός δολοφόνησε τον πατέρα της, που πιθανόν να είναι και ο δολοφόνος του Κομψού. Ο μάστορας Οσμάν, ο αρχιμικρογράφος του σουλτάνου, εμπλέκεται στην έρευνα για τον δολοφόνο, αλλά περισσότερο το βλέπει ως ευκαιρία για να θαυμάσει τις αριστοτεχνικές μικρογραφίες στα παλιά βιβλία του θησαυροφυλακίου του

σουλτάνου. Στο τέλος, ο Οσμάν αυτοτυφλώνεται, τρυπώντας τα μάτια του με μια βελόνα, επειδή νοιώθει προδομένος από τους μικρογράφους του, οι οποίοι είχαν σαηγηνευτεί από τις τεχνικές των Φράγκων. Εν τω μεταξύ, οι οπαδοί του Νουσερέ χότζα καταστρέφουν το καφενείο και σκοτώνουν τον παραμυθά. Ενώ έλειπε ο Μαύρος, όταν εξιχνίαζε τη δολοφονία, η Σεκιουρέ βρήκε καταφύγιο στο σπίτι του Χασάν. Με την επιστροφή του Μαύρου, η Σεκιουρέ, με τη βοήθεια του και τη βοήθεια της Εστέρ, μιας Εβραίας πλανόδιας πωλήτριας, ξεφεύγει από το σπίτι του Χασάν ενώ ο γιός της Σεβκέτ, παίρνει μαζί του το μαχαίρι του Χασάν, το οποίο, ακολούθως, παίρνει ο Μαύρος. Ο Μαύρος μαζί με τον Πελαργό και τον Πεταλούδα, ανακαλύπτουν και αντιμετωπίζουν τον δολοφόνο, τον Ελιά. Ο Ελιάς τραυματίζει τον Μαύρο με το μαχαίρι του Χασάν και δραπετεύει, αλλά αναχαιτίζεται από τον Χασάν, ο οποίος, βλέποντας το μαχαίρι, τον συγχέει με τον Μαύρο και τον αποκεφαλίζει. Όταν ανακαλύπτεται το αποκεφαλισμένο σώμα του Ελιά μαζί με τις μικρογραφίες που τον ενοχοποιούν, το εργαστήριο των μικρογράφων απαλλάσσεται από τα εγκλήματα, αλλά η δεξιοτεχνία τους δεν είναι πια η ίδια. Ο Μαύρος και η Σεκιουρέ έχουν ένα ευτυχισμένο γάμο, παρόλο που ο Μαύρος δεν νοιώθει ποτέ πραγματικά ευτυχισμένος. Με την πάροδο του χρόνου, οι σουλτάνοι υιοθετούν μια πιο παραδοσιακή στάση προς την τέχνη και απαρνιούνται τη ζωγραφική και τις απεικονίσεις.

Σύμφωνα με τον Göknar, το *Με Λένε Κόκκινο*, είναι η πρώτη νουβέλα του Pamuk η οποία συμπεριλαμβάνει όλες τις αφηγηματικές στρατηγικές τις οποίες είχε χρησιμοποιήσει σε προηγούμενες νουβέλες, όπως: πολλαπλές απόψεις, διπλούς ρόλους, συγχρονική αφήγηση, το απόν κείμενο, διακειμενικότητα, μεταφήγηση, μεταϊστορία, πολλαπλά λογοτεχνικά είδη και θέματα τα οποία αφορούν στον Σουφισμό και στον Οθωμανισμό. Όσον αφορά στη δομή, είναι η πιο πολύπλοκη νουβέλα και η πρώτη η οποία εμπεριέχει και τους τέσσερεις ανατρεπτικούς τρόπους γραφής του Pamuk: ιστοριογραφικό, αρχειακό, παρωδιακό και

κοσμικό-ιερό. Σχετικά με τη φόρμα, ο Pamuk ανακεφαλαιώνει την εξέλιξη της λογοτεχνίας της νεωτερικότητας²⁴ (Göknaç 2013: 132-3).

Οι παρατηρήσεις της Gülfu Necirođlu είναι σημαντικές σε σχέση με τον εικαστικό υβριδισμό ο οποίος χαρακτηρίζει το *Με Λένε Κόκκινο*. Η Necirođlu επισημαίνει ότι, η άλωση της βυζαντινής Κωνσταντινούπολης από τον σουλτάνο Μεχμέτ (Μωάμεθ) Β' προκάλεσε μία σειρά από διαπολιτισμικά γεγονότα, τα οποία διαδραματίστηκαν σε μια παγκόσμια τάξη η οποία άλλαζε δραματικά. Η ρητορική των σταυροφοριών και της τζιχάντ αποτελούσε το πλαίσιο μέσα στο οποίο εκτυλίσσονταν οι καλλιτεχνικές συνομιλίες του σουλτάνου με την Ιταλία της Αναγέννησης και αυτές οι διαπολιτισμικές συναλλαγές περιστρέφονταν γύρω από τα δίκτυα κοινών εμπορικών και πολιτικών συμφερόντων. Η Necirođlu προτείνει ότι, ο Μεχμέτ Β' είχε επιρροή ως προστάτης των τεχνών και διαχειρίστηκε συνειδητά τους διευρυμένους ανατολικούς και δυτικούς ορίζοντες της αυτοκρατορίας του, μέσω του εικαστικού κοσμοπολιτισμού και της πολιτισμικής μετάφρασης. Η εισαγωγή ξένων καλλιτεχνικών ιδιωμάτων σε συνδυασμό με μια ιθαγενή αισθητική συγχώνευσης, συνέβαλε στη δημιουργία μιας πολυδιάστατης αυτοκρατορικής ταυτότητας (Necirođlu 2012: 1).

Ο εικαστικός υβριδισμός, εκφράζεται στις προσωπογραφίες του Μεχμέτ Β',²⁵ οι οποίες ήσαν πρωτοφανείς στην ισλαμική καλλιτεχνική παράδοση όσον αφορά τα υλικά και την αληθοφάνεια. Αυτές οι προσωπογραφίες ήσαν ενδεικτικές, όχι μόνο της δεκτικότητας του σουλτάνου αναφορικά στις άλλες πολιτισμικές φόρμες, αλλά και της χρήσης τους ως μέσον επικοινωνίας με τη δυτική Ευρώπη (ό.π. 35) [Εικ. 17].

²⁴ Η λογοτεχνία της νεωτερικότητας θα διερευνηθεί εκτενέστερα στο κεφάλαιο 3 της παρούσας διατριβής.

²⁵ Η ζωγραφική της προσωπογραφίας άρχισε κατά την διάρκεια της βασιλείας του Μεχμέτ Β' ο οποίος είχε προσκαλέσει αρκετούς Ιταλούς ζωγράφους και κατασκευαστές μεταλλίων, συμπεριλαμβανομένου του Gentile Bellini (π. 1429-1507) και του Constanzo da Ferrara (1450-1524) για να εργαστούν στην αυλή του (Bruijn 2006-7: 26).



Εικ.17: Gentile Bellini, *Προσωπογραφία του Μεχμέτ Β'*, 1480, λάδι σε καμβά, 69.9 x 52.1 εκ. The National Gallery, Λονδίνο.

Η απομίμηση της ιταλικής προσωπογραφίας της Αναγέννησης από τον σουλτάνο, εμπεριείχε τη δυνητική ανατροπή των διπόλων της πολιτισμικής διαφοράς, η οποία ενισχύετο από τα ουμανιστικά αφηγήματα τα οποία δαιμονοποιούσαν τον «Τούρκο», υπό την έννοια, του ανθρώπινου εναντίον του κτηνώδους, του πολιτισμένου εναντίον του βάρβαρου και του δυτικού εναντίον του ανατολικού²⁶ (ό.π.: 36) [Εικ. 18-21].

²⁶ Οι εικόνες 18-19, οι οποίες ενδέχεται να απεικονίζουν τον Μεχμέτ Β' αποτελούν μια οριενταλιστική αναπαράσταση, ενώ οι εικόνες 20-21 παρουσιάζουν μια πολιτισμικά εκλεπτυσμένη ταυτότητα του «Τούρκου».



Εικ. 18: Master of the Vienna Passion (του αποδίδεται), *El Gran Turco*, π. 1470, φλωρεντινή χαρακτική, 27.8 x 19.9 εκ. Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Βερολίνο.



Εικ. 19: Master of the Vienna Passion (του αποδίδεται), *El Gran Turco*, π. 1470, φλωρεντινή έγχρωμη χαρακτική, (άγνωστες διαστάσεις). Topkapi Palace Museum Library, Κωνσταντινούπολη.



Εικ. 20: Sinan Bey ή Şiblizade Ahmed Çelebi, ο Μεχμέτ Β' Μυρίζεται ένα Ρόδο, π. 1480-81, υδατογραφία σε χαρτί (άγνωστες διαστάσεις). Τορκαρι Palace Museum Library, Κωνσταντινούπολη.



Εικ. 21: Gentile Bellini (του αποδίδεται), *Καθιστός Γραφέας*, π. 1478-81, στυλογράφος και μελάνι, υδατογραφία και χρυσό σε χαρτί, 18.2 x 14 εκ. Isabella Stewart Gardner Museum, Βοστώνη.

Ο Ramuk χρησιμοποιεί τον καλλιτεχνικό υβριδισμό όπως είχε διαμορφωθεί κατά τη βασιλεία του Μεχμέτ Β' ως ένα από τα κεντρικά θέματα στο *Με Λένε Κόκκινο*. Η Petra de Bruijn αναφέρει ότι, ο Ramuk χρησιμοποίησε την ιστορία η οποία αναφέρεται στις προσωπογραφίες του Μεχμέτ Β', αλλά την τοποθέτησε στην εποχή του Μουράτ Γ'. Επινόησε ένα Βενετό ζωγράφο τον Sebastiano, ο οποίος επισκέφθηκε την Κωνσταντινούπολη για να ζωγραφίσει την προσωπογραφία του Σουλτάνου.²⁷ Ο αρχιμικρογράφος Οσμάν γίνεται χαρακτήρας στην ιστορία και ο Ramuk αποδίδει τη διχόνοια μεταξύ αυτού και του Ενιστέ εφέντη στην ευρωπαϊκή επιρροή (Bruijn 2006-7: 28). Ο Οσμάν διηγείται στον Μαύρο: «πριν πολλά χρόνια ο θεός σου ξεγέλασε τον Πατισάχ μας κι έβαλε έναν Βενετσιάνο ζωγράφο – νομίζω πως τον έλεγαν Σεμπαστιάνο – να τον ζωγραφίσει, σαν να βασίλευε σε χώρα απίστων, με τις τεχνικές και τις τεχνοτροπίες των Φράγκων» (Παμούκ 2019: 569).

Σύμφωνα με τον Gurses, η αισθητική δομή της νουβέλας επιτρέπει στον Ramuk να δημιουργήσει τα ζεύγη, αυθεντικό/απομίμηση, εαυτός/άλλος, ως εκφάνσεις της διχοτομίας της Ανατολής/Δύσης και να διερευνήσει την εγκυρότητα αυτών των ταξινομήσεων. Η διαφορά μεταξύ των δύο κατηγοριών δεν περιορίζεται στο θέμα της τεχνοτροπίας αλλά εκδηλώνεται και στον ρόλο του καλλιτέχνη. Το προσωπικό ύφος, η αυθεντικότητα και η υπογραφή, χαρακτηριστικά της δυτικής ζωγραφικής είναι στοιχεία τα οποία οι μικρογράφοι θέλουν να διαγράψουν. Επειδή μπορεί να θεωρηθεί ότι η αισθητική άποψη είναι παράλληλη με την πραγμάτευση της ταυτότητας, αυτές οι τεχνοτροπικές και ιδεολογικές διαφορές υπονοούν την ευρύτερη διχοτομία της Ανατολής και Δύσης (Gurses 2012: 174). Μέσα στο πλαίσιο του *Με Λένε Κόκκινο*, η δυτική τέχνη της προσωπογραφίας αντιπροσωπεύει την επιθυμία να καταγραφεί ένας μοναδικός προσδιορισμός του εαυτού ενώ η ανατολική τέχνη της μικρογραφίας συμβολίζει την επιθυμία να διαγραφεί κάθε ίχνος ατομικισμού. Το *Με*

²⁷ Πιθανή αναφορά στον Gentile Bellini ο οποίος είχε ζωγραφίσει την προσωπογραφία του σουλτάνου Μεχμέτ Β'.

Λένε Κόκκινο, ενσωματώνοντας θεωρητικές και τεχνολογικές λεπτομέρειες και από τις δύο παραδόσεις, παρουσιάζει και τις δύο θέσεις ως ανέφικτες ενώ ταυτόχρονα θολώνει τις γραμμές που τις διαχωρίζουν. Ο Ramuk διερευνά ένα εναλλακτικό προσδιορισμό ταυτότητας ο οποίος δεν οριοθετείται από αυτές τις διπολικές τοποθετήσεις (ό.π.: 135).

2.3 Η οριενταλιστική κληρονομιά του τουρκικού εκμοντερνισμού

Στις νουβέλες υπονοείται ότι, το κεμαλικό εγχείρημα του προσηλυτισμού στη νεωτερικότητα εγείρει το φάσμα του οριενταλισμού.²⁸ Κατά τη διάρκεια της μετάβασης από την Οθωμανική Αυτοκρατορία στο κοσμικό κεμαλικό κράτος, το αποικιοκρατικό ευρωπαϊκό βλέμμα γίνεται αποδεκτό ως πολιτιστική εξουσία, επομένως, η στροφή προς την νεωτερικότητα εμπερικλείει ένα εσωτερικευμένο οριενταλισμό.

Σύμφωνα με τον Edward W. Said:

Ο οριενταλισμός μπορεί να συζητηθεί και ν'αναλυθεί ως ο συγκροτημένος θεσμός που ρυθμίζει τις σχέσεις με την Ανατολή – ρυθμίζει τις σχέσεις παράγοντας λόγους γύρω από αυτήν, εξουσιοδοτώντας απόψεις γι'αυτήν, περιγράφοντάς την, διδάσκοντάς την, αποικίζοντάς την και διοικώντας την: με λίγα λόγια, ο οριενταλισμός είναι ένας δυτικός τρόπος για την κυριάρχηση, την ανασυγκρότηση και την άσκηση εξουσίας επί της Ανατολής (Said 1996: 13-14).

Ο Göknar επισημαίνει ότι, η οριενταλιστική αντίληψη της κρατικής εξουσίας θεωρούσε ότι το οθωμανικό παρελθόν δεν ήταν τίποτα περισσότερο από μια περίοδο σκοταδισμού, η οποία αναχαιτούσε την πρόοδο και την εδραίωση της νεωτερικότητας. Η μοναδική λύση εναπόκειτο στον απολυταρχικό, κοσμικό εκμοντερνισμό. Σε αμφότερες αντιλήψεις, την

²⁸ Ο Edward W. Said αναφέρει τα ακόλουθα για τον οριενταλισμό:

[...] οι Γάλλοι και οι Βρετανοί – και κάπως λιγότερο οι Γερμανοί, οι Ρώσοι, οι Ισπανοί, οι Πορτογάλοι, οι Ιταλοί και οι Ελβετοί – έχουν μια μακριά παράδοση αυτού που στο εξής θ'αποκαλώ οριενταλισμό, έναν τρόπο να αντιλαμβάνονται την Ανατολή βασισμένον στην ιδιαίτερη θέση που κατέχει η Ανατολή μέσα στη δυτικοευρωπαϊκή εμπειρία. Η Ανατολή δεν είναι μόνο γειτονική με την Ευρώπη· είναι επίσης ο τόπος των μεγαλύτερων, των πλουσιότερων και αρχαιότερων αποικιών της Ευρώπης, η πηγή των πολιτισμών και των γλωσσών της, ο πολιτισμικός της ανταγωνιστής και μια από τις βαθύτερες και τις πιο έμμονες εικόνες της του Άλλου (Said 1996: 11-12).

ιμπεριαλιστική ευρωπαϊκή και την εθνικιστική τουρκική, το πολιτικό και πολιτισμικό αντικείμενο επίθεσης της νεωτερικότητας ήταν η οθωμανική και ισλαμική παράδοση (Göknağ 2013: 95). Η νεωτερικότητα την οποία ενστερνίστηκε η ρεπουμπλικανική ελίτ περιθωριοποίησε το οθωμανικό παρελθόν ως αντιμοντέρνο. Δηλαδή, το οθωμανικό παρελθόν οριενταλοποιήθηκε ως το «Άλλο» της ρεπουμπλικανικής νεωτερικότητας (ό.π.: 97).

Αναφερόμενος στις νουβέλες του Pamuk, ο Göknağ υποστηρίζει ότι, ένα οθωμανικό αρχείο, το οποίο είχε ερμηνευτεί ως «προμοντέρνο» σύμφωνα με την ρεπουμπλικανική ιστοριογραφία, καθορίζει το πλαίσιο μέσα από το οποίο η μυθιστοριογραφία του Pamuk ξεπερνά την οριενταλιστική κληρόδοτηση του τουρκικού μοντερνισμού. Όπως έχει προαναφερθεί, *Το Λευκό Κάστρο* είναι, μεταξύ άλλων, μια πολιτική ανατροπή του μύθου του αιχμαλώτου, ενός είδους το οποίο πραγματεύεται το δίπολο του «εαυτού» και του «Άλλου», δημιουργώντας τη μορφή ενός οριενταλικού, εθνικοποιημένου «Τούρκου» ο οποίος προορίζεται να εκπολιτίσει τους μουσουλμάνους (ό.π.: 127). Οι νουβέλες εκπροσωπούν μια ανατρεπτική λογοτεχνική νεωτερικότητα η οποία είναι απελευθερωμένη από τους περιορισμούς του οριενταλισμού και του εθνικισμού. Παρόλο που ο Pamuk χρησιμοποιεί τους λογοτεχνικούς τρόπους του οριενταλισμού στην ουσία αποδομεί το διπολικό αφήγημα (ό.π.: 128).

Ο Butt επισημαίνει ότι, η απόρριψη της οθωμανικής παράδοσης ήταν μια αντίδραση ενάντια στο οριενταλιστικό στερεότυπο το οποίο είχε υιοθετήσει η Δύση αναφορικά στους Τούρκους. Ο Atatürk και οι ακόλουθοι του ήσαν «ενοχλημένοι από την υποδεέστερη απεικόνιση των Τούρκων στη δυτική ιστοριογραφία και στις κοινωνικές επιστήμες».²⁹ Επομένως, ο Atatürk κατήγγησε όλα όσα ήσαν οθωμανικά και, σύμφωνα με τον κεμαλισμό, οπισθοδρομικά. Η πολιτιστική μνήμη και η παράδοση της Τουρκίας, όπως αναφέρει ο Pierre

²⁹ Αποσπασματική παραπομπή στον Meral Ugur-Cinar (Ugur-Cinar, Meral. *Collective Memory and National Membership: Identity and Citizenship Models in Turkey and Austria*. London: Palgrave, 2015: 17).

Nora, έχουν παραμείνει ως «τίποτα περισσότερο από διαχωρισμένα και ταξινομημένα ιστορικά ίχνη»³⁰ απέναντι στην επίσημη κεμαλική ιστορία, η οποία είναι μια «δικτατορική μνήμη [...] μια μνήμη χωρίς παρελθόν η οποία ακατάπαυστα επανερμηνεύει την παράδοση»³¹ (Butt 2017α: 2-3).

Ο Gurses επισημαίνει ότι, ενώ η Τουρκία δεν υπήρξε ποτέ αποικία, η εφαρμογή των μοντερνιστικών μεταρρυθμίσεων, μιμείται την αποικιακή εμπειρία. Οι διάφορες μεταρρυθμίσεις, οι οποίες έλαβαν χώρα στα πρώιμα χρόνια της τουρκικής Δημοκρατίας, ακολούθησαν το δυτικό πρότυπο και στόχευαν στην αναδημιούργηση ενός δυτικού τρόπου ζωής. Η μεταρρυθμιστική ελίτ προσπάθησαν να επιτύχουν την υποδειγματική νεωτερικότητα των δυτικών ομολόγων τους, αγνοώντας τους επικραστέστερους πολιτισμικούς και κοινωνικούς κώδικες και επέφεραν αλλαγές, οι οποίες είχαν ένα άμεσο και βίαιο αποτέλεσμα στην καθημερινότητα των ανθρώπων (Gurses 2012: 30).

Ο Pradeep Sharma, εκφράζει παρεμφερείς απόψεις όταν υποστηρίζει ότι, το *Με λένε Κόκκινο* είναι κατάλληλο για μια μεταποικιοκρατική θεωρητικοποίηση. Η νουβέλα θρηνεί το τέλος μιας παράδοσης και την περιθωριοποίηση ενός πολιτισμού στον απόηχο της αποικιοκρατίας. Παρόλο που η Τουρκία ποτέ δεν υπήρξε αποικία, όντας ένα ισλαμικό κράτος, όπως η Περσία και η Αραβία, στις οποίες γίνονται συχνές αναφορές στη νουβέλα, ένοιωσε τις συνθήκες της μεταποικιοκρατίας. Επομένως, γινόμαστε μάρτυρες του οριενταλιστικού αφηγήματος, ενός φανερού διαχωρισμού μεταξύ Δύσης και Ανατολής· μιας σύντομης ιστοριογραφίας της Ανατολής κατά την διάρκεια μιας περιόδου όταν ήταν εφικτό να αντιμετωπίσει τις δυνάμεις της Δύσης υπό ίσους όρους, την επικράτεια της Δύσης η οποία επανέγραψε την ιστορία της περιοχής ως «το Άλλο» της Δύσης και την επακόλουθη

³⁰ Nora 1989: 8.

³¹ ό.π.

σύγκρουση της ισλαμικής ιδεολογίας με την αναπτυσσόμενη ιδεολογία της πρώιμης Αναγέννησης, η οποία οδήγησε στο δυτικό ηγεμονικό αφήγημα (Sharma χ.χ.: χ.σ.).

2.3.1 Ταυτότητα: ο διχασμός του εαυτού ως μεταφορά για τον διχασμό του κράτους

Η εσωτερικευμένη οριενταλιστική αντίληψη φαίνεται να δημιουργεί ένα διχασμένο εαυτό. Ο μουσουλμάνος εαυτός παραδέχεται τον εαυτό του ως ταυτόχρονα και ο Άλλος, κάποιος ο οποίος χρήζει κοινωνικής και πολιτικής κηδεμονίας. Αυτός ο διχασμός αντανακλάται στην νεωτερικότητα της Δημοκρατίας η οποία, όπως έχει προαναφερθεί, υιοθετεί τα ευρωπαϊκά, αποικιοκρατικά πρότυπα στην «εκπολιτιστική» της αποστολή. Ο Göknağ επισημαίνει ότι, ενώ οι ρεπουμπλικανοί Τούρκοι περιαυτολογούσαν ότι ποτέ δεν είχαν αποικιοκρατηθεί, παραδόξως, επινόησαν ένα αποικιακό παρελθόν για τους εαυτούς τους και είναι αυτή η κληροδότηση μιας αντίληψης, η οποία δίχασε τον εαυτό κατά τη δημιουργία του κράτους. Ο «διχασμένος εαυτός» είναι ένας λογοτεχνικός τρόπος ο οποίος παρουσιάζεται επανειλημμένα στο έργο του Pamuk, μέσω του χαρακτήρα του σωσία. Το εγχείρημα του κοσμικού εκμοντερνισμού μπορούσε, με αυτή τη μέθοδο, να εξελιχθεί μέσα σ'ένα οθωμανικό ισλαμικό πλαίσιο το οποίο παρουσιαζόταν ως το Άλλο του κοσμικού, μοντέρνου, εαυτού. Ως αποτέλεσμα της πολιτιστικής επανάστασης, η αναγνωσιμότητα του οθωμανικού ισλαμικού παρελθόντος είχε, κυριολεκτικά και μεταφορικά, χαθεί. Επομένως, ο Pamuk, στη μυθιστοριογραφία του, μέσω της αναβίωσης των φωνών από το οθωμανικό αρχείο, παρεμβαίνει στην πολιτική της κοσμικής, ρεπουμπλικανής ιστοριογραφίας (Göknağ 2013: 95).

Η Ανατολή και η Δύση, εκτός από την πολιτική και πολιτισμική τους υπόσταση, φαίνεται να είναι και μεταφορές οι οποίες εκπροσωπούν τον διχασμένο τουρκικό εαυτό, τον εαυτό του οθωμανικού παρελθόντος και τον εαυτό της τουρκικής νεωτερικότητας. Η ένδειξη ότι η ταυτότητα είναι κάτι ακαθόριστο και ρευστό διαφαίνεται στα αρχικά κεφάλαια του *Λευκού Κάστρου*, όταν ο Ενετός σκλάβος συναντά τον Δάσκαλο που θα είναι ο Τούρκος του Άλλος,

ενώ προσπαθεί να επαναπροσδιορίσει τον εαυτό του κάτω από τις νέες συνθήκες. Η αβεβαιότητα του Ενετού αναφορικά στην ομοιότητα του με τον Δάσκαλο φαίνεται να συμβολίζει την αστάθεια η οποία χαρακτηρίζει την προσπάθεια του προσδιορισμού ταυτότητας:

Ήταν απίστευτο πόσο μου έμοιαζε αυτός που μπήκε στο δωμάτιο. Ήμουν εγώ εκεί! Αυτό σκέφτηκα την πρώτη στιγμή. Δες και κάποιος, θέλοντας να μου σκαρώσει ένα παιχνίδι, μ' έβαζε στο δωμάτιο από μια πόρτα ακριβώς απέναντι από εκείνη που μπήκα και μου έλεγε: κοίταξε να δείς, έτσι έπρεπε να είσαι, έτσι έπρεπε να κουνάς τα χέρια σου, έτσι έπρεπε να κοιτάζεις τον άλλο σου εαυτό μέσα στο δωμάτιο! Μόλις διασταυρώθηκαν οι ματιές μας χαιρετηθήκαμε. Αυτός δεν φαινόταν σαστισμένος. Αποφάσισα τότε ότι δεν μου έμοιαζε και τόσο πολύ, είχε γένια, άλλωστε είχα ξεχάσει πως ήταν το πρόσωπο μου. Ενώ καθόταν απέναντι μου, αναλογίστηκα ότι εδώ και ένα χρόνο δεν είχα κοιταχτεί σε καθρέφτη (Παμούκ 2005: 33).

Σύμφωνα με τον Gurses, στη διαδικασία της διαμόρφωσης της τουρκικής ταυτότητας, η δυτική νεωτερικότητα αποτελεί το ιδανικό είδωλο στον καθρέφτη, με το οποίο πρέπει να εξομοιωθεί, επομένως, η κατασκευή μιας τουρκικής ταυτότητας βασίζεται σε μια φαντασίωση ταυτοποίησης με μια ιδανική εικόνα την οποία εκπροσωπεί ο δυτικός μοντερνισμός (Gurses 2012: 33-4). Ο Gurses περιγράφει τον καθρέφτη, ως ένα αντικείμενο το οποίο έχει κεντρική συμβολική αξία, επειδή δημιουργεί κρίσιμα ερωτήματα αναφορικά στην προσπάθεια του προσδιορισμού ταυτότητας. Το είδωλο στον καθρέφτη αναφέρεται στη διαδικασία συνταύτισης του εαυτού με τον Άλλο και επίσης στην κατασκευή μιας ιδανικής εικόνας του εαυτού (Gurses 2012: 73). Η αναφορά του Ενετού στην απουσία του ειδώλου στον καθρέφτη, αμφισβητεί τη μελλοντική υπόσχεση ολότητας την οποία αντιπροσωπεύει το δυτικό ιδανικό και υπονοεί την απουσία μιας ενοποιημένης εικόνας με την οποία θα μπορούσε να ταυτιστεί και να προσδιορίσει ένα ομοιογενποιημένο εαυτό. Με αυτό τον τρόπο η παρουσία του Δασκάλου λειτουργεί, για τον Ενετό, ως ένα υποκατάστατο για το ελλείπον είδωλο στον καθρέφτη και αντικαθιστά την ιδανική εικόνα, μέσω της εκπροσώπησης του Άλλου (ό.π.: 75).

Ο καθρέφτης επίσης χρησιμοποιείται ως ένας διαχωριστικός παράγοντας μεταξύ των δύο πολιτισμών. Η παρουσία του καθρέφτη στα δυτικά σπιτικά υπονοεί τον σημαντικό ρόλο του ειδώλου στον καθρέφτη, το οποίο επιτρέπει αναγνώριση και οδηγεί στον προσδιορισμό του εαυτού. Στο τουρκικό πλαίσιο, αντιθέτως, η απουσία του καθρέφτη υποδεικνύει την έλλειψη του ειδώλου στον καθρέφτη και, επομένως, μια απραγματοποίητη ταύτιση. Το εγχείρημα του εκμοντερνισμού, το οποίο δεν στόχευε μόνο στη δημιουργία ενός μοντέρνου κράτους αλλά και στη ρήξη με το οθωμανικό παρελθόν, ενώ αφαίρεσε το είδωλο στον καθρέφτη με το οποίο μπορούσε ο λαός της Τουρκίας να ταυτιστεί, απέτυχε να το αντικαταστήσει με μια νέα μοντέρνα εικόνα η οποία θα απευθυνόταν σε αυτό το λαό (ό.π.: 79). Ο Pamuk, όμως, αμφισβητεί αυτό το αφήγημα της ιδανικής εικόνας στον καθρέφτη και προτείνει μια εικόνα που είναι ήδη κατακερματισμένη και πολλαπλή. Επομένως, για τον Pamuk, η ταυτοποίηση δεν είναι μια ευθύγραμμη εξέλιξη η οποία οδηγεί σ' ένα ιδανικό προσδιορισμό του εαυτού αλλά είναι μια συνεχής μετατόπιση, το αποτέλεσμα διαφορετικών αναπαραστάσεων οι οποίες προβάλλονται ως πολλαπλές εικόνες στον καθρέφτη (ό.π.: 80).

Στο *Με Λένε Κόκκινο*, ο διχασμός του εαυτού αντιπροσωπεύεται από τις δύο παραδόσεις, τη δυτική και την ανατολική, αναφορικά στην καλλιτεχνική δημιουργία. Η νεωτερικότητα, η οποία αντιπροσωπεύεται από την ιταλική τέχνη της Αναγέννησης, θέτει σε αμφισβήτηση την τουρκική τέχνη, τις παραδόσεις, τον πολιτισμό και την ίδια την ταυτότητα. Οι μικρογράφοι φαίνεται να θεωρούν τους εαυτούς τους υποδεέστερους, σε σύγκριση με τα ευρωπαϊκά πρότυπα, δηλαδή οριενταλοποιούν τον ίδιο τους τον εαυτό. Ταυτόχρονα όμως δεν επιθυμούν να εξαλειφθεί η δική τους τέχνη από τη δυτική τεχνοτροπία και αυτό υπονοεί ένα διχασμένο εαυτό.

Ο Ελιάς, απευθυνόμενος στον Μαύρο, λέει τα ακόλουθα:

Εγώ καταλάβαινα καλύτερα απ' όλους τις ιστορίες και την τέχνη των Φράγκων μαστόρων [...] για εμάς τους καλλιτέχνες, που θέλουμε να ζήσουμε με το ταλέντο μας και με την αξιοπρέπεια μας, δεν υπάρχει πια θέση σε τούτο τον τόπο. Το έχω καταλάβει αυτό. Αν όπως ήθελαν ο Πατισάχ και ο θείος σου, αποφασίσουμε να

μιμηθούμε τους Φράγκους ζωγράφους, δεν θα μας εμποδίσουν οι τύποι όπως ο Κομπός κι οι οπαδοί του χότζα, αλλά η εύλογη δειλία μέσα μας, δεν θα μπορέσουμε να πάμε μέχρι το τέλος. Αν, οδηγημένοι από τον Σατανά, πάμε μέχρι το τέλος, προδώσουμε το παρελθόν και προσπαθήσουμε ν'αποκτήσουμε ύφος, φράγκικες τεχνοτροπίες και προσωπικότητα, δε θα τα καταφέρουμε [...] (Παμούκ 2019: 676).

Ο Gurses αναφέρει ότι, η δυτική τέχνη της προσωπογραφίας αντιπροσωπεύει την επιθυμία να καταγραφεί ένας μοναδικός προσδιορισμός του εαυτού, ενώ η ανατολική τέχνη της μικρογραφίας συμβολίζει την επιθυμία να σβηστούν όλα τα ίχνη ατομικότητας. Το *Με Λένε Κόκκινο*, το οποίο συγχωνεύει θεωρήσεις και τεχνοτροπίες και από τις δύο παραδόσεις, θολώνει τη γραμμή που τις διαχωρίζει. Ο Pamuk δείχνει ότι η επιθυμία να καθοριστεί μια μοναδική ταυτότητα, χαρακτηριστικό της δυτικής τέχνης σύμφωνα με τους μικρογράφους, είναι εξίσου απραγματοποίητη με την επιθυμία των μικρογράφων να αφαιρέσουν κάθε ίχνος ιδιαιτερότητας, και εξερευνά ένα εναλλακτικό προσδιορισμό ταυτότητας ο οποίος δεν περιορίζεται σε αυτά τα δίπολα (Gurses 2012: 135).

Σύμφωνα με τον Butt, ο Pamuk αντιτίθεται στο αφήγημα ότι η τουρκική ταυτότητα είναι αποκλειστικά αυτή που είχε κατασκευαστεί από το κεμαλικό εγχείρημα, επειδή είναι εξαιρετικά περίπλοκη, εφόσον έχει βαθιές ρίζες στην οθωμανική κουλτούρα και όχι απλά στη μεταρεπουμπλικανική Ανατολία. Επομένως, ο Pamuk απορρίπτει την μονολιθική ταυτότητα της κοσμικής τουρκικότητας και αμφισβητεί την ιστορία η οποία είχε επινοηθεί από το κράτος για πολιτικούς λόγους. Αμφισβητώντας την επίσημη πολιτισμική μνήμη, επανεφευρίσκει την ιστορία και αντιπαραθέτει μια παράλληλη και εναλλακτική ιστορία (Butt 2017a: 11).

2.3.2 Το δίπολο Ανατολή-Δύση

Η επινοημένη σύγκρουση μεταξύ Δύσης και Ανατολής επικαλείται, διαχρονικά, ιστορικές, ιδεολογικές, πολιτισμικές και θρησκευτικές διαφορές. Στις οθωμανικές νουβέλες, ο Pamuk αναφέρεται σε μια σύγκριση ή απώλεια της προσωπικής ταυτότητας, η οποία οφείλεται, εν μέρει, στις διαφορές μεταξύ Ανατολής και Δύσης αλλά ταυτόχρονα, τονίζοντας την

συνδεσιμότητα και τις δημιουργικές επαφές μεταξύ των δύο πολιτισμών, υπερβαίνει τις διαχωριστικές γραμμές μεταξύ τους και αποδομεί το αφήγημα της σύγκρουσης. Ο Arshin Adid-Moghaddam, αναφερόμενος στο καθεστώς της σύγκρουσης (clash regime) υποστηρίζει:

Η αντιμετώπιση της σύγκρουσης ως «καθεστώτος» υπονοεί ότι δεν είναι αποτέλεσμα των φυσικών νόμων, δηλαδή ότι η δημιουργία της οφείλεται σε κάποιο «πραγματικό» και αναπόφευκτο αληθινό περιεχόμενο πέραν της παραγωγής της, αλλά, μάλλον, αποκομίζει την κοινωνικά επινοημένη θέση της από εξαιρετικά προνομιούχα άτομα (Ανατολή-Δύση ή Βορράς-Νότος) τα οποία την έχουν αντικειμενοποιήσει και διαδώσει ώστε να επιβάλουν το πολιτικό, οικονομικό, πολιτισμικό και κοινωνικό τους πρόγραμμα (Adid-Moghaddam 2011: 12).

Ο Said υποστηρίζει: «[...] η Ανατολή έχει βοηθήσει στον προσδιορισμό της Ευρώπης (ή της Δύσης) ως αντιθετική της εικόνα, ιδέα, προσωπικότητα, εμπειρία. Όμως τίποτε από αυτή την Ανατολή δεν είναι απλώς φανταστικό. Η Ανατολή είναι ένα αναπόσπαστο τμήμα του ευρωπαϊκού *υλικού* πολιτισμού και κουλτούρας» (Said 1996:12), και «[...] όπως και η ίδια η Δύση, η Ανατολή είναι μια ιδέα η οποία έχει ιστορία και μια παράδοση σκέψης, εικονοποιίας και λεξιλογίου που της παρέχουν την πραγματικότητα και την παρουσία της απέναντι στη Δύση. Έτσι οι δύο αυτές γεωγραφικές οντότητες υποστηρίζουν και σε κάποιο βαθμό κατοπτρίζουν η μία την άλλη» (Said 1996: 15).

Ο Stanivukonic αναφέρει ότι, οι δύο νουβέλες του Pamuk εμφανίστηκαν σε μια περίοδο αναθεώρησης της ιστορικής γνώσης, η οποία είχε αρχίσει να αμφισβητεί τα προηγούμενα επιχειρήματα αναφορικά στο πολιτισμικό χάσμα μεταξύ της χριστιανικής Δύσης και της οθωμανικής Ανατολής. Η θεώρηση ότι η δυτική Αναγέννηση είχε εμπνευστεί αποκλειστικά από την επανερμηνεία της αρχαιότητας διαμφισβητείται και προτάσσεται η θεώρηση ότι η Αναγέννηση είχε διαμορφωθεί από τη διασύνδεση, τον 16^ο αιώνα, με την Ανατολή, ειδικά την Τουρκία, το Ισλάμ και τη Μεσόγειο (Stanivukonic 2006: 239).

Ο Stanivukovic αναφέρεται στην Ingrid Rowland, η οποία προτείνει ότι, η Ανατολή έχει διεισδύσει τη δομή της πολιτισμικής συσσώρευσης και παραγωγής της Αναγέννησης σε τέτοιο βαθμό ώστε να μην είναι δυνατό να γίνει αναφορά στην Αναγέννηση χωρίς να ληφθεί υπόψη ο ρόλος που έπαιξε η Ανατολή στη διαμόρφωση της.³² Η αναθεωρημένη ιστορική έρευνα, επίσης, επανεκτιμά και αποκαθιστά τον κεντρικό ρόλο της Κωνσταντινούπολης αναφορικά στη πολιτισμική αναμετάδοση στη Μεσόγειο της Αναγέννησης και εξερευνά δημιουργικές επαφές και συναλλαγές, αντί πολιτικές και θρησκευτικές συγκρούσεις, μεταξύ Ανατολής και Δύσης. Οι συναλλαγές μεταξύ των ιταλικών πόλεων-κρατών και της Κωνσταντινούπολης ήσαν δυναμικές, όχι μόνο αναφορικά στο εμπόριο αλλά και στη τέχνη. Αυτό το είδος πρακτικής συναλλαγής, η δημιουργική και επικοδομητική οικειοποίηση συγκεκριμένων χαρακτηριστικών του ενός πολιτισμού από τον άλλο, έχει το μυθιστοριογραφικό του αντίστοιχο στις νουβέλες του Ramuk όπου γίνεται αναφορά στην ανταλλαγή τουρκικής και ιταλικής γνώσης και στη χρήση της ιταλικής γνώσης από τους Τούρκους ώστε να συμπληρώσουν και να αξιολογήσουν τα δικά τους επιτεύγματα (ό.π.: 239).

Σύμφωνα με τον Alpaslan Toker, η Τουρκία, γεωγραφικά και κειμενικά, είναι στο κέντρο του αφηγήματος της σύγκρουσης μεταξύ Ανατολής και Δύσης. Ο Ramuk παρουσιάζει την Τουρκία ως ένα «κράτος του Ιανού»,³³ το οποίο, στο εσωτερικό του, συμβιβάζει γενεαλογικές αντιφάσεις μεταξύ Ανατολής και Δύσης, κοσμικότητας και θρησκευτικότητας, μοντερνισμού και παράδοσης. Ο Ramuk δεν επιλέγει, ούτε ευνοεί, μια κατάσταση πάνω από την άλλη, αλλά αντιθέτως, υποστηρίζει ότι η Τουρκία πρέπει να συμπεριλάβει όλες αυτές τις

³² Rowland, Ingrid. *The Culture of the High Renaissance: Ancient and Moderns in Sixteenth-Century Rome*. Cambridge: Cambridge UP, 1998.

³³ Αυτή η περιγραφή δείχνει την επίδραση του Τούρκου νοβελίστα του μοντερνισμού, Ahmet Hamdi Tanpınar (1901-1962), ο οποίος χρησιμοποίησε την εικόνα του Ιανού, με τα δύο πρόσωπα, ως μεταφορά για τον ψυχικό διαχωρισμό της μοντέρνας Τουρκίας κατά τη διάρκεια της μετάβασης της από ένα ανατολικό προσανατολισμένο κράτος σ' ένα που ήταν δυτικά προσανατολισμένο (Toker 2019: 5).

αντιφάσεις (Toker 2019: 5). Στο βιβλίο του, *Other Colors: Essays and a Story*, ο συγγραφέας λέει χαρακτηριστικά:

Όλα μου τα βιβλία αποτελούνται από μια ανάμιξη ανατολικών και δυτικών μεθόδων, ύφους, συνηθειών και ιστοριών, και αν είμαι πλούσιος το οφείλω σε αυτή την παρακαταθήκη. [...] μπορώ, χωρίς ενοχές, να περιπλανιέμαι μεταξύ των δύο κόσμων, και να νοιώθω άνετα και στους δύο. Οι συντηρητικοί και θρησκευόμενοι φονταμενταλιστές που δεν νοιώθουν άνετα με τη Δύση και οι ιδεολόγοι μοντερνιστές που δεν νοιώθουν άνετα με την παράδοση, ποτέ δεν θα κατανοήσουν πως αυτό είναι εφικτό (Pamuk 2007: 264).

Το *Με Λένε Κόκκινο*, παρουσιάζει την ιστορία των Οθωμανών και Περσών μικρογράφων της αυτοκρατορικής αυλής του Μουράτ Γ',³⁴ οι οποίοι ήσαν διχασμένοι μεταξύ του παλιού και του νέου, της ανατολικής και της δυτικής τεχντροπίας (Toker 2019: 7) [Εικ. 22].



Εικ. 22: Μικρογραφίες από το άλμπουμ του Μουράτ Γ', 16^{ος} αιώνας. Αρχαία εικονογραφίας, Austrian National Library, Βιέννη.

³⁴ Η Αιμέε Froom αναφερόμενη στο βιβλίο, το οποίο δημιουργήθηκε τον 16^ο αιώνα, στο όνομα του σουλτάνου Μουράτ Γ', το περιγράφει ως ένα εκπληκτικό άλμπουμ, αποτελούμενο από ζωγραφίες, σχέδια και ποίηση και υποστηρίζει ότι, η πολυτέλεια, ο λυρισμός και η ομορφιά του γοήτευαν από την πρώτη ματιά. Σε μερικές σελίδες, περσικές μικρογραφίες απεικονίζουν εραστές σ'ένα περίπτερο, περιτριγυρισμένο από πλούσια βλαστηση και σε άλλες σελίδες υπάρχουν στίχοι περσικής ποίησης οι οποίοι έχουν αντιγραφεί από ξακουστούς Πέρσες καλλιγράφους (Froom 2006 : 137).

Το μυστικό βιβλίο του πατισάχ (σουλτάνου) απειλούσε να επιφέρει αλλαγές στην ισλαμική τέχνη, όχι μόνο με την εισαγωγή της βενετσιάνικης προοπτικής και προσωπογραφίας αλλά και με την αναζωόγονηση της μυστικής επιθυμίας των ισλαμιστών καλλιτεχνών να αναγνωριστούν ως συγκεκριμένα άτομα και να δούν τις εικόνες τους να αντικατοπτρίζονται σε μια αθάνατη μορφή τέχνης. Ο Ramuk τονίζει τη σημασία της ανάμιξης των καλλιτεχνικών εκφράσεων των δύο «συγκρουόμενων» πολιτισμών (Toker 2019: 7). Ο συγγραφέας δεν εγκρίνει τις γενικευμένες απόψεις για τις διαφορές μεταξύ Ανατολής και Δύσης, και συμβουλεύει τους αναγνώστες του να μην δίνουν σημασία στις οποιεσδήποτε συγκρούσεις, αλλά να θεωρήσουν ότι οι άνθρωποι σε άλλες ηπείρους ή που ανήκουν σε άλλους πολιτισμούς είναι ακριβώς όπως αυτοί (ό.π.: 16). Σύμφωνα με τον αφηγητή, ο σουλτάνος στο *Λευκό Κάστρο*, εκφράζει αυτή την άποψη:

Ρωτούσε έπειτα ο σουλτάνος με προσοχή, σ' έναν από τους περιπάτους μας στους κήπους, πανομοιότυπο με τους άλλους: έπρεπε να είναι κανείς σουλτάνος για να καταλάβει ότι οι άνθρωποι παντού, σε κάθε γωνιά της γης, μοιάζουν μεταξύ τους; [...] η πιο καλή απόδειξη ότι οι άνθρωποι είναι παντού ίδιοι μεταξύ τους, δεν είναι το γεγονός ότι μπορούν ν' αντικαταστήσουν ο ένας τον άλλον; (Παμούκ 2005: 271-2).

Καταληκτικά, ενώ ο Ramuk κάνει αναφορές στις νουβέλες του, στη «σύγκρουση» μεταξύ της Ανατολής και της Δύσης, θολώνει τα διαχωριστικά όρια και αναδεικνύει τα κοινά χαρακτηριστικά των δύο κόσμων, παρουσιάζοντας τους ως δύο πολιτισμούς οι οποίοι συμπληρώνουν και εμπλουτίζουν ο ένας τον άλλο.

2.3.3 Η οθωμανική κληρονομιά και η πολιτιστική μνήμη

Η οθωμανική κληρονομιά, ως ένας χώρος διαπραγμάτευσης, παραβατικότητας και αντιφρόνησης, είναι ένας αμφισβητούμενος χώρος, ο οποίος αφορά στην πολιτική και στη λογοτεχνία, στο Ισλάμ και στη νεωτερικότητα, στο *din*³⁵ (θρησκεία) και στο *devlet* (κράτος), και επιτρέπει στον Ramuk να αναπτύξει το κριτικό πνεύμα στη τουρκική νουβέλα. Η

³⁵ Η έννοια του *din*, όπως χρησιμοποιείται στις νουβέλες, φαίνεται να μην παραπέμπει αποκλειστικά στη θρησκεία αλλά και στην αίσθηση του ιερού, του μυθικού και του αρχαιικού.

πολιτιστική μνήμη είναι κεντρικής σημασίας, επειδή βοηθά στη διασύνδεση με το παρελθόν και γεφυρώνει το χάσμα το οποίο δημιουργείται στο σημείο ρήξης.

Σύμφωνα με τον Göknar, οι νουβέλες του Pamuk επαναπροσδιορίζουν ουσιαστικά την τουρκική λογοτεχνική νεωτερικότητα μέσω της επανερμηνείας της οθωμανικής κληρονομιάς. Το *Λεύκο Κάστρο* είναι μια νουβέλα που αφορά στην παραγωγή κειμένων, τα οποία είναι βασισμένα σ' ένα πρώιμο μοντέρνο πλαίσιο, περιφερειακό στο Διαφωτισμό. Σύμφωνα με την άποψη του ορθοδόξου Ισλάμ, τα επιστημονικά πειράματα και οι πραγματείες, οι οποίες απασχολούν τον αφέντη και τον σκλάβο, θεωρούνται βλάσφημα. Το *Με Λένε Κόκκινο*, το οποίο διαδραματίζεται σ' ένα πρώιμο μοντέρνο πλαίσιο, περιφερειακό στην Αναγέννηση, αφορά στην παραγωγή εικόνων και κειμένων τα οποία, επίσης θεωρούνται βλάσφημα από την ίδια ισλαμική άποψη. Οι δύο νουβέλες αναφέρονται στην πολιτιστική επίδραση του Διαφωτισμού και της Αναγέννησης στο οθωμανικό Ισλάμ. Οι οθωμανικές απόψεις αντιπαραβάλλονται με την κοσμική εξουσία, η οποία είναι κυρίαρχη στο ρεπουμπλικανικό παρόν. Αυτά τα πρώιμα μοντέρνα οθωμανικά πλαίσια, τα οποία είχε απαρνηθεί η μοντέρνα νεωτερικότητα, αμφισβητούν την κυριαρχία του κοσμικού αφηγήματος. Το θέμα της βλασφημίας παραλληλίζει τις παραβάσεις του Pamuk αναφορικά στην «ιερότητα» του εξουσιαστικού μοντέρνου αφηγήματος της κοσμικότητας (Göknar 2013: 132).

Ο Nora υποστηρίζει ότι, το ενδιαφέρον μας σε τόπους της μνήμης (*lieux de memoire*), όπου η μνήμη αποκρυσταλλώνεται, έχει συμβεί σε μια συγκεκριμένη ιστορική στιγμή, σ' ένα σημείο καμπής όπου η συνείδηση μιας ρήξης με το παρελθόν συνδέεται με μια αίσθηση ότι η μνήμη έχει σχιστεί, αλλά έχει σχιστεί με τέτοιο τρόπο ώστε να παρουσιάζει το πρόβλημα της υλοποίησης της μνήμης, σε ορισμένους τόπους όπου υπάρχει μια επίγνωση ιστορικής συνέχειας. Υπάρχουν *lieux de memoire*, τόποι μνήμης, επειδή δεν υπάρχουν πλέον *milieux de memoire*, πραγματικά περιβάλλοντα της μνήμης (Nora 1989: 7):

Οι lieux de memoire έχουν ως αφετηρία την συναίσθηση ότι δεν υπάρχει αβίαστη μνήμη, ότι πρέπει εσκεμμένα να δημιουργούμε αρχεία, να διατηρούμε επετείους, να οργανώνουμε εκδηλώσεις [...] επειδή αυτές οι δραστηριότητες δεν συμβαίνουν αυθόρμητα πλέον. Η υπεράσπιση, από συγκεκριμένες μειονότητες, μιας προνομιακής μνήμης, η οποία έχει υποχωρήσει σε υπερπροστατευμένους θύλακες, αποσαφηνίζει την πραγματικότητα των lieux de memoire, δηλαδή, ότι χωρίς μνημονευτική επαγρύπνηση θα παρασύρονταν σύντομα από την ιστορία. Στηρίζουμε την ταυτότητα μας πάνω σε τέτοιες επάλξεις, αλλά εάν δεν απειλείτο αυτό που προστατεύαμε, δεν θα υπήρχε ανάγκη να τις κτίζουμε (Nora 1989: 12).

Οι Jan Assmann και John Czaplicka, στο άρθρο «Collective Memory and Cultural Identity», αναφέρουν ότι, ένα από τα χαρακτηριστικά της πολιτισμικής μνήμης είναι η ικανότητα της να αναδημιουργεί.. Καμιά μνήμη δεν μπορεί να διατηρήσει το παρελθόν. Αυτό που απομένει είναι μόνο ότι μπορεί η κοινωνία, κάθε περιόδου, να αναδημιουργήσει στο σύγχρονο της πλαίσιο αναφοράς. Επομένως, η πολιτισμική μνήμη πάντοτε συσχετίζει τη γνώση της με τις σύγχρονες της συνθήκες (Assmann και Czaplicka 1995: 130).

Ο Butt αναφέρει ότι, η μνήμη είναι κεντρικής σημασίας στο έργο του Pamuk, και ότι χρησιμοποιεί τη μνήμη ώστε να ανακαλύψει το παρελθόν και ταυτόχρονα να εκθέσει τις ασυνέπειες της ιστορίας. Παραδείγματος χάριν, όταν ο Νταρβίνογλου ανακαλύπτει το παλιό ιστορικό χειρόγραφο και προσπαθεί να το μεταφράσει, το διαβάζει σ'ένα δωμάτιο και το γράφει σ' ένα άλλο, κάτι το οποίο υπονοεί ότι βασίζεται στη μνήμη του ή σε ότι παραμένει στο μυαλό του από την ιστορία. Επομένως, ο Νταρβίνογλου ενσωματώνει στη μετάφραση του, ενός ιστορικού γεγονότος του 17^{ου} αιώνα, τις δικές του ερμηνείες και πλασματικά γεγονότα (Butt 2017α: 9-10):

Οι αναγνώστες θα διαπιστώσουν ότι κατά τη μεταφορά του βιβλίου στα σύγχρονα τουρκικά δεν με απασχόλησε καθόλου το ύφος. Διάβαζα μερικές προτάσεις από το χειρόγραφο που ήταν πάνω σ'ένα τραπέζι, πήγαινα στο άλλο τραπέζι όπου είχα τα χαρτιά μου, στο άλλο δωμάτιο και προσπαθούσα ν'αφηγηθώ με σύγχρονες λέξεις ό,τι είχε μείνει στο μυαλό μου (Pamuk 2005: 16).

Ο Butt, αναφερόμενος στην «πολιτισμική μνήμη» του Assmann,³⁶ υποστηρίζει ότι ο Pamuk αντιτίθεται στα τροποποιημένα και τυποποιημένα ιστορικά κείμενα, τα οποία αποτελούν την ιστορική μνήμη και βοηθούν μια κοινωνία να δημιουργήσει την αυτοεικόνα της. Ο Pamuk προτείνει μια παράλληλη πολιτιστική μνήμη βασισμένη στις εξιστορήσεις του παρελθόντος παρά στα κατασκευασμένα και τυποποιημένα κείμενα. Χρησιμοποιεί τον τόπο, το ύφος και το θέμα του οθωμανικού παρελθόντος ώστε να θυμηθεί και να ταυτιστεί με την οθωμανική τουρκική κουλτούρα σε αντίθεση με τους κεμαλιστές, οι οποίοι θέλουν να τη θυμούνται για να μην την επαναλάβουν. Ο Pamuk χρησιμοποιεί τις τοποθεσίες και τους χαρακτήρες του οθωμανικού παρελθόντος σε αντιπαραβολή με τη σύγχρονη του εποχή (Butt 2017α: 8).

Ο Gurses υποστηρίζει ότι, μέσα στο αφήγημα των εθνών-κρατών, η γραφή της ιστορίας αντανακλά την προσπάθεια προσδιορισμού μιας γνήσιας προέλευσης, η οποία θα παρέχει μια νόμιμη πηγή για το αφήγημα του αναδυόμενου κράτους. Σε αμφότερα τα λογοτεχνικά και τα ιστορικά αφηγήματα, η επιθυμία για τη γένεση έχει γίνει ένα αναπόσπαστο κομμάτι του καθορισμού της ταυτότητας. Η αναπόφευκτη εμπλοκή της μυθοπλασίας είναι κοινή σε όλες αυτές τις προσπάθειες επιστροφής σ' ένα αρχικό σημείο προέλευσης (Gurses 2012: 87). Ο Gurses αναφέρεται στην κεντρική σημασία της μνήμης στο έργο του Pamuk, ταυτόχρονα ως εθνική και προσωπική μνήμη. Η κατασκευή της ταυτότητας εμπεριέχει μια διαδικασία ανάμνησης του παρελθόντος, η οποία αναπόφευκτα περιλαμβάνει την πιθανότητα μυθοπλασίας και τροποποίησης. Το παρελθόν για τον Pamuk δεν είναι μια αντικειμενική πηγή από την οποία εκπορεύεται ένας θεμελιώδης και γενεσιουργός προσδιορισμός της ταυτότητας, αλλά ένα αφήγημα το οποίο συνεχώς επαναγράφεται (ό.π.: 45).

Η αναπόφευκτη πιθανότητα της μυθοπλασίας εκδηλώνεται στις προσωπικές ιστορίες του Ενετού και του Δασκάλου, οι οποίες είναι ένα κράμα παιδικών αναμνήσεων, ψευδολογίας

³⁶ Assmann και Czaplicka 1995: 128

και ονείρων. Το ιστορικό πλαίσιο στο *Λευκό Κάστρο* υπαινίσσεται ότι, η αναπαράσταση της ιστορίας δεν υποδεικνύει μια ρεαλιστική και αληθινή αναφορά αλλά μια επανεφεύρεση της ήδη κατακερματισμένης κατασκευής της. Παρομοίως, το ιστορικό πλαίσιο στο *Με Λένε Κόκκινο*, υποδηλώνει ότι, το ενδιαφέρον του Ramuk για την ιστορία δεν στοχεύει στην αποκατάσταση μιας αρχικής έννοιας αλλά καθορίζεται από διαφορετικές αναπαραστάσεις οι οποίες της αποδίδουν διαφορετικές έννοιες. Ο συνδετικός κρίκος μεταξύ αναπαράστασης και μνήμης εκδηλώνεται στην παραδοσιακή τεχντροπία των μικρογράφων, οι οποίοι απεικονίζουν τις εικόνες που έχουν απομνημονεύσει κατά τη διάρκεια της εκπαίδευσής τους. Ο Ramuk αντιπαραθέτει τη μικρογραφία με τη δυτική παράδοση ζωγραφικής ώστε να δείξει ότι κάθε αναπαράσταση, αναπόφευκτα, εμπλέκει τη μνήμη, ακόμη και στις προσωπογραφίες της Βενετίας (ό.π.: 279-80).

Η εισαγωγή της οθωμανικής κληρονομιάς διασυνδέεται με το δίπολο *din* και *devlet* οι οποίες είναι σημαντικές έννοιες στις νουβέλες του Ramuk. Ο συγγραφέας αντισταθμίζει τις κυρίαρχες δυνάμεις του *devlet*, όπως αυτές εκφράζονται στην πολιτιστική επανάσταση και τον ιδεολογικό προσηλυτισμό, με εκφράσεις του *din* όπως, η μνήμη, το αρχείο, ο μύθος, οι θρύλοι. Η επαναγραφή του *din* στη νουβέλα της Δημοκρατίας την απολυτρώνει και την οδηγεί στην υπέρβαση του κοσμικού μοντερνισμού του *devlet*. Ο Göknaç αναφέρει ότι, η οθωμανική κληρονομιά με τα χαρακτηριστικά του Σουφισμού, της υλικής κουλτούρας και του κοσμοπολιτισμού προσφέρουν στον Ramuk μια άλλη άποψη όσον αφορά την κοσμική υποβάθμιση του *din* και τους μηχανισμούς ελέγχου του *devlet* (Göknaç 2013: 161).

Σύμφωνα με τον Göknaç, ο Ramuk διασπείρει πολιτισμικά κατάλοιπα του *din* μπροστά στις απολυταρχικές επιβολές του *devlet*. Αφενός, οι τρόποι της μοντέρνας τουρκικής νουβέλας καταγράφουν εκφράσεις του *devlet*, όπως, κράτος, πολιτιστική επανάσταση, πραξικόπημα, εξορία, εγκλεισμός και αφετέρου, δηλώνουν ότι η τουρκική νουβέλα είναι δεκτική σε εκφράσεις του *din*, όπως, οθωμανική κληρονομιά, ισλαμικός κοσμοπολιτισμός, Σουφισμός.

Μεταξύ των δύο άκρων υπάρχουν χώροι και μεταφορές κοσμικού ή θρησκευτικού «προσηλυτισμού» σε διάφορες μορφές. Οι νουβέλες δημιουργούν χώρους οι οποίοι επιτρέπουν τις διασταυρώσεις μεταξύ *din* και *devlet* και αυτοί οι χώροι περιθωροποιούν τον ευρωπαϊκό αποικιακό συντελεστή στην κοινωνική αλλαγή της Μέσης Ανατολής και επαναθεωρούν τα οριενταλιστικά κλισέ αναφορικά στη τουρκικότητα, στη λογοτεχνία και στην κουλτούρα της, ως απλούς δέκτες του ευρωπαϊκού εκμοντερνισμού. Στην ουσία, ταυτοποιούν το *din*, είτε ως απουσία είτε ως παρουσία, ως μια παραγωγική δύναμη στην εδραίωση της τουρκικής λογοτεχνικής νεωτερικότητας (ό.π.: 152). Παραδείγματος χάριν, ο Ramuk, επαναγράφοντας την αφήγηση του αιχμαλώτου, αποσταθεροποιεί την ταυτότητα και δημιουργεί τον χώρο για το απόν κείμενο. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα μια απουσία στο κέντρο της νουβέλας και αυτή η απουσία έχει μυστικιστικό χαρακτήρα. Το *Λευκό Κάστρο* είναι στοιχειωμένο από «Εκείνον», την παρουσία μιας απουσίας η οποία μιμείται χαρακτηριστικά της ίδιας της εγκαταλελειμμένης και υποβαθμισμένης οθωμανικής κληρονομιάς. «Εκείνος» μπορεί να είναι ή ο αφέντης, ή ο σκλάβος. «Εκείνος» αναπαριστά τον απόντα αγαπημένο και ταυτόχρονα το θείο και μυστικιστικό. Με αυτό τον τρόπο, ο Ramuk μετατρέπει την αφήγηση του αιχμαλώτου σε παραβολή του Σουφισμού (ό.π.: 104-5).

Ένα από τα χαρακτηριστικά του βορειο-δυτικού αφηγήματος και κατ' επέκταση της τουρκικής κοσμικής νεωτερικότητας, είναι η πεποίθηση ότι, για να παραχθεί κάτι νέο πρέπει να υπάρχει ρήξη με το παρελθόν. Ο Ramuk αμφισβητεί αυτό το αφήγημα και βρίσκεται σε δημιουργική συνδιαλλαγή με το οθωμανικό παρελθόν. Στις νουβέλες υποδηλώνει ότι, η μνήμη είναι συνδεδεμένη με το παρόν και η εξαφάνιση της οθωμανικής κληρονομιάς καθιστά ελλειπή την τουρκική εμπειρία της νεωτερικότητας, την οποία χαρακτηρίζει ένα αίσθημα απώλειας. Επαναφέροντας το οθωμανικό παρελθόν, ως σημαντικό συντελεστή στη δημιουργία της τουρκικής ταυτότητας, ο συγγραφέας αποδομεί το μονολιθικό αφήγημα του μοντέρνου κοσμικού κράτους, ότι η απόρριψη του παρελθόντος οδηγεί σε νεωτερικότητα.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: Η αντι-ηγεμονική νεωτερικότητα στις οθωμανικές νουβέλες

3.1 Η λογοτεχνική νεωτερικότητα³⁷ στα έργα *Το Λευκό Κάστρο* και *Με Λένε Κόκκινο*

Οι νουβέλες του Pamuk παρουσιάζουν μια εναλλακτική, αντι-ηγεμονική νεωτερικότητα, η οποία αποκλίνει από τη νεωτερικότητα που προσδιορίζεται από το τουρκικό κοσμικό αφήγημα. Οι νουβέλες εμπεριέχουν μοντερνιστικά, μεταμοντερνιστικά και μεταφηγηματικά στοιχεία, τα οποία χαρακτηρίζουν μια εναλλακτική λογοτεχνική νεωτερικότητα και αφορούν στη δημιουργική συνδιαλλαγή με το παρελθόν, στην υπονόμηση δογματισμών και εξουσιαστικών δυισμών και στη διαφθορά στεγανών ταυτοτήτων.

Ο Gökner υποστηρίζει ότι, η χρήση της μεταφήγησης από τον Pamuk στο *Λεύκο Κάστρο*, εντός του πλαισίου της τουρκικής λογοτεχνικής νεωτερικότητας, είναι πολιτική. Αυτό οφείλεται στο ότι η μεταφήγηση, αναγνωρίζοντας τον επινοημένο χαρακτήρα της ιστορίας και της ταυτότητας, αμφισβητεί τα κυρίαρχα αφήγηματα, όπως, τον εθνικισμό, την κοσμικότητα και τον μοντερνισμό. Τέτοιες λογοτεχνικές καινοτομίες επιτρέπουν στον Pamuk να εισάγει μια μη-τελεολογική, μη-γραμμική ερμηνεία της τουρκικής ιστορίας και κατ' επέκταση του προσδιορισμού ταυτότητας. Η μυθιστοριογραφία του Pamuk υποστηρίζει ότι η «τουρκικότητα» ή η προϋπόθεση για την εθνο-θρησκευτική ταυτοποίηση, δεν αντιστοιχεί σε μια εξωτερική πραγματικότητα, αλλά είναι δημιούργημα των τόπων πολιτικής εξουσίας και ισχύος, συμπεριλαμβανομένου και του κράτους (Gökner 2013: 98). Αρχίζοντας με *Το Λευκό Κάστρο*, ο Pamuk όχι μόνο αμφισβητεί το αφήγημα του τουρκικού κοσμικού εθνικισμού (τουρκισμού) αλλά ασχολείται με τις μεταμορφώσεις στη λογοτεχνική νεωτερικότητα μέσω της επανασύνδεσης της με το οθωμανικό παρελθόν. Ο Pamuk δεν ενδιαφέρεται για την

³⁷ Η νεωτερικότητα έχει πολλαπλές πολιτισμικές εκφάνσεις, και οι πολύμορφες αυτές εκφράσεις αποδίδονται συνήθως με τον γενικότερο όρο «μοντερνισμός». Επειδή όμως τα χρονικά όρια και τα περιεχόμενα του μοντερνισμού είναι ρευστά θα χρησιμοποιήσω τον όρο «λογοτεχνική νεωτερικότητα» ώστε να συμπεριλάβει τον μοντερνισμό, τον μεταμοντερνισμό και τη μεταφήγηση.

ιστορία καθεαυτήν, αλλά, μάλλον, τον ενδιαφέρουν νέα λογοτεχνικά σχήματα τα οποία προσδιορίζουν την τουρκικότητα μέσω της λογοτεχνικής νεωτερικότητας αντί της κοσμικής εξουσίας του έθνους (ό.π.: 93).

Ο Stanivukonic αναφέρει ότι, ο ίδιος, στρέφει την προσοχή του προς την Αναγέννηση και τη Μεσόγειο, ως σηματοδότες της αφετηρίας της νεωτερικότητας. Αναφορικά στον Pamuk υποστηρίζει ότι, χρησιμοποιώντας ως θέμα τις καλλιτεχνικές και τις επιστημονικές μεθόδους της ιταλικής Αναγέννησης, ο συγγραφέας δημιουργεί ένα πλέγμα διακειμενικών αναφορών, οι οποίες, όχι μόνο αναθεωρούν την προέλευση του μοντέρνου τρόπου σκέψης, αλλά ταυτόχρονα προωθεί μια εναλλακτική εκδοχή του μοντερνισμού. Σε αυτή την εκδοχή, το δυσνόητο και το δύσκολο, το μακρινό και το άγνωστο, μετατρέπονται σε μερικές από τις πιο καθοριστικές εκφράσεις του μοντερνισμού, οι οποίες επαναφηγούνται την ιστορία της ανατολικής Μεσογείου καθιστώντας την, όχι άγνωστη, αλλά οικεία (Stanivukonic 2006: 238). Σύμφωνα με τον Stanivukonic, όπως η ίδια η Οθωμανική Αυτοκρατορία του Pamuk δημιουργεί ένα μοντέρνο αφήγημα, έτσι και η οθωμανική Κωνσταντινούπολη επινοείται ως ένα εναλλακτικό κέντρο πρώιμου μοντερνισμού και επομένως και της νεωτερικότητας. Η Κωνσταντινούπολη χρησιμοποιείται όχι μόνο ως πρότυπο μιας μοντέρνας πόλης, αλλά και της μοντέρνας σκέψης. Επομένως, οι νουβέλες του Pamuk εκπροσωπούν ένα εναλλακτικό μοντερνισμό, στον οποίο ο δυτικός μοντερνισμός αποτελείται από μια συνάρτηση άλλων μοντερνισμών – τουρκικών, χριστιανικών, μαυριτανικών – στους οποίους τα ευρωπαϊκά κέντρα πολλαπλασιάζονται σε άλλους αστικούς χώρους της πρώιμης μοντέρνας Μεσογείου. Η Κωνσταντινούπολη, η οποία ζωντανεύει ως ένα πλέγμα αναγεννησιακής και μοντέρνας κουλτούρας, τοποθετημένη εντός της μεταμοντερνιστικής ποιητικής μυθοπλασίας του συγγραφέα, μας θυμίζει ότι οι προσδιορισμοί περιόδων είναι, τελικά, μόνο επινοήσεις (ό.π.: 245).

Η Linda Hutcheon αναφέρεται στη συνδιαλλαγή του παρόντος με το παρελθόν σύμφωνα με μια μεταμοντερνιστική θεώρηση: «η μεταμοντερνιστική μυθιστοριογραφία υπονοεί ότι, η επαναγραφή ή η επαναπαρουσίαση, στη μυθιστοριογραφία και στην ιστορία, είναι και στις δύο περιπτώσεις, ένα άνοιγμα στο παρόν, ώστε να το εμποδίσει να γίνει αναμφισβήτητο και τελεολογικό» (Hutcheon 1988: 110). Σύμφωνα με την Hutcheon, ο μεταμοντερνισμός, αντιμετωπίζει και αμφισβητεί οποιαδήποτε μοντερνιστική απόρριψη ή επανάκτηση του παρελθόντος στο όνομα του μέλλοντος. Δεν αναζητεί μια υπερβατική και αέναη έννοια, αλλά μάλλον μια επαναεκτίμηση και ένα διάλογο με το παρελθόν κάτω από τις συνθήκες του παρόντος (ό.π.: 19-20).

Η Patricia Waugh υποστηρίζει ότι, ο μεταμοντερνισμός, όπως και ο μοντερνισμός, φαίνεται να εκθέτει την ίδια αίσθηση κρίσης και απώλειας αξιοπιστίας σ' ένα εξωτερικό εξουσιαστικό σύστημα. Ωστόσο, ο μοντερνισμός, παρόλο που εφιστά την προσοχή στην αισθητική κατασκευή ενός κειμένου, δεν επιδεικνύει συστηματικά τις δικές του συνθήκες επινόησης, όπως συμβαίνει με τη σύγχρονη μεταφήγηση (Waugh 2001: 21). Η Waugh καθορίζει την μεταφήγηση ως, «το είδος μυθιστοριογραφίας, το οποίο, ενσυνείδητα και συστηματικά, εφιστά την προσοχή στην ιδιότητα του ως τεχνούργημα» (ό.π.: 2). Ο Pamuk εφιστά την προσοχή στις δικές του συνθήκες επινόησης και χρησιμοποιεί μεταφηγηματικές τεχνικές όπως, την αφήγηση ενός συγγραφέα ο οποίος δημιουργεί μια ιστορία, μια αφήγηση η οποία αναφέρεται σε ένα άλλο έργο μυθιστοριογραφίας, χαρακτήρες οι οποίοι επιδιώκουν αλληλεπίδραση με τον αναγνώστη και μια αφήγηση στην οποία οι χαρακτήρες αντιλαμβάνονται ότι αποτελούν μέρος μιας ιστορίας.

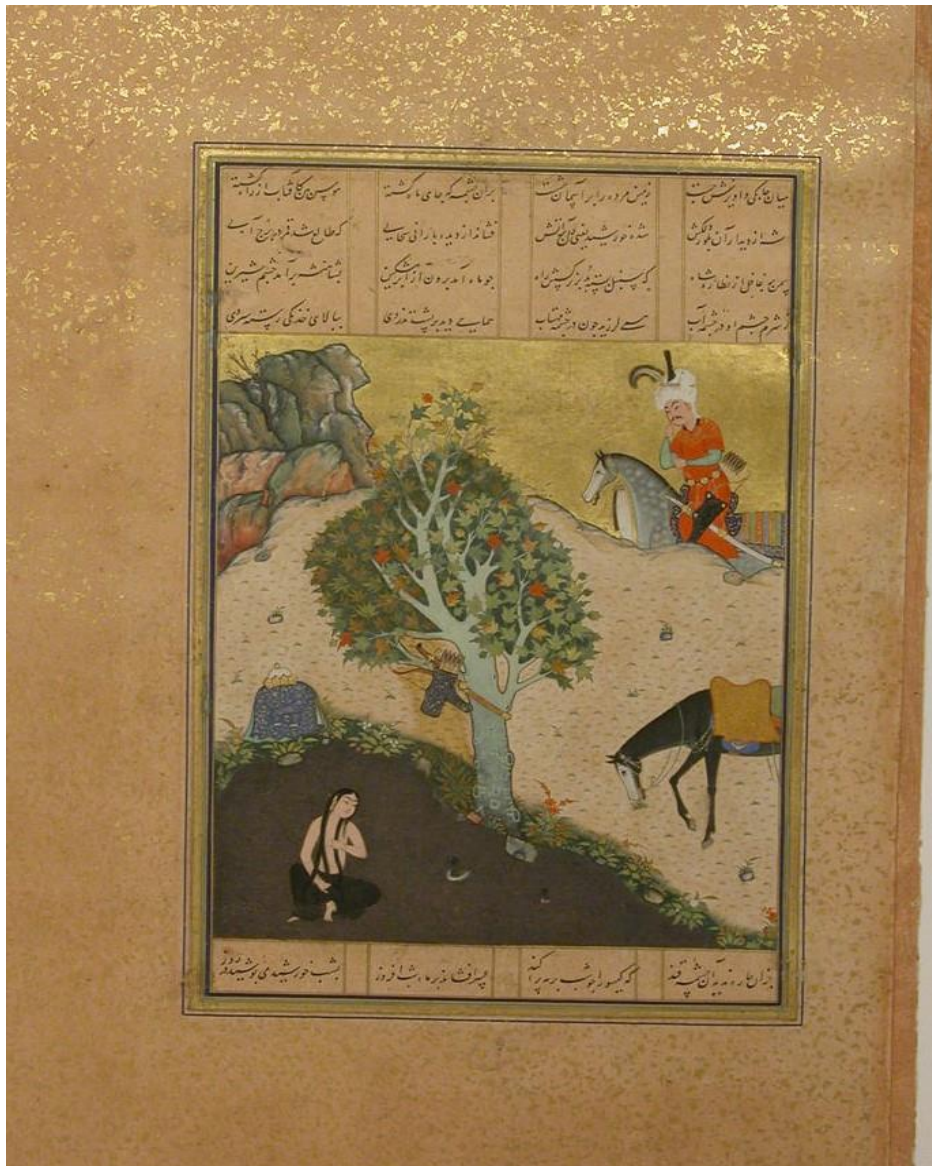
Ο Göknar επισημαίνει ότι, στο *Με Λένε Κόκκινο*, το οθωμανικό πολιτισμικό αρχείο είναι μια πηγή λογοτεχνικού επαναπροσδιορισμού η οποία ερμηνεύει το μοντέρνο παρόν. Ο Pamuk χρησιμοποιεί δύο αφηγηματικές τεχνικές ώστε να δώσει έμφαση στο συγχρονικό στοιχείο: (1) παρουσιάζει τους χαρακτήρες του, οι οποίοι ανήκουν στον 16^ο αιώνα, να έχουν επίγνωση

του σημερινού αναγνώστη ή παρατηρητή και (2) εμπρικλείει σύγχρονα αυτοβιογραφικά στοιχεία μέσα στην οθωμανική ιστορική νουβέλα.³⁸ Πολλαπλοί αφηγητές του πρώτου προσώπου οι οποίοι έχουν επίγνωση του εαυτού τους, αλλά ταυτόχρονα και του αναγνώστη, διηγούνται την ιστορία. Αυτή η λογοτεχνική αντιστροφή της μοντέρνας με τη προμοντέρνα περίοδο παράγει ένα συγχρονικό αποτέλεσμα το οποίο υποστηρίζει μια επαναξιολόγηση των κοσμικών αξιών (Göknar 2013: 135). Ένα παράδειγμα του συγχρονικού στοιχείου είναι το ακόλουθο σχόλιο της Σεκιουρέ στο *Με Λένε Κόκκινο*: «Θέλω κι εγώ, όπως ακριβώς εκείνες οι όμορφες, που κοιτάζουν με το ένα μάτι τη ζωή μέσα στο βιβλίο και με το άλλο τη ζωή έξω από το βιβλίο, όταν νιώσω αυτή την ανατριχίλα, να μιλήσω μαζί σας, καθώς θα με κοιτάζετε ποιος ξέρει από ποιά χρονική στιγμή κι από πού» (Παμούκ 2019: 80).

Αυτή η αλληλεπίδραση με τον αναγνώστη αφορά, σύμφωνα με τον Sooyong Kim, όχι μόνο στο κείμενο αλλά και στις εικόνες. Οι φιγούρες στις μικρογραφίες, στρέφονται προς την εικόνα αλλά και προς τα έξω, αντικρύζοντας το μάτι που τις παρατηρεί, δηλαδή τον αναγνώστη. Όταν ο Χιουσρέβ και η Σιρίν συναντιούνται, κοιτάζουν ο ένας τον άλλο, αλλά στην πραγματικότητα δεν συναντιούνται τα βλέμματα τους, επειδή τα σώματα τους είναι μισογυρισμένα προς εμάς. Ενώ οι χαρακτήρες αφηγούνται τις ιστορίες τους, επικοινωνούν ο ένας με τον άλλο, αλλά και με τον αναγνώστη. Δηλώνουν ταυτόχρονα, «είμαι μια εικόνα και αναπαριστώ κάτι» και «κοίτα αναγνώστη, μιλώ και σε σένα επίσης» (Kim 2009: 61) [Εικ. 23].

Η επαναγραφή του παρελθόντος από τον Pamuk, επιτρέπει ένα άνοιγμα στο παρόν και εμποδίζει μια αναμφισβήτητη και τελεολογική ερμηνεία της ιστορίας. Με αυτό τον τρόπο, ανατρέπει το κυρίαρχο κοσμικό αφήγημα, εισάγοντας το οθωμανικό παρελθόν και

³⁸ Στο *Με Λένε Κόκκινο*, η Σεκιουρέ έχει δύο γιούς, τον Ορχάν και τον Σεβκέτ. Σεκιουρέ και Σεβκέτ είναι τα πραγματικά ονόματα της μητέρας και του αδελφού του Παμούκ.



Εικ. 23: Shaik Zada, *Ο Χιουσρέβ Βλέπει την Λουόμενη Σιρίν*, 1524-5, μελάνι, υδατογραφία και χρυσό σε χαρτί, 32.1 x 22.2 εκ. The Metropolitan Museum of Art, Νέα Υόρκη.

επαναθεωρώντας την προέλευση του μοντέρνου τρόπου σκέψης. Η χρήση στοιχείων του μοντερνισμού, του μεταμοντερνισμού και της μεταφήγησης, καθιστούν τις νουβέλες αντιπροσωπευτικά έργα της λογοτεχνίας της νεωτερικότητας. Η αντιπαράθεση του ιστορικού, του φανταστικού και του σύγχρονου, τα χειρόγραφα οθωμανικά αρχεία ως βάση καινοτομίας, η νοηματοδότηση των κειμένων μέσω της διακειμενικότητας και ο μετασχηματισμός της εικόνας σε διακειμενικό λογοτεχνικό πρότυπο, είναι μερικοί από τους

τρόπους με τους οποίους ο Pamuk εκφράζει την λογοτεχνική νεωτερικότητα, όπως θα δούμε παρακάτω.

3.2 Η αντιπαράθεση του ιστορικού, του φανταστικού και του σύγχρονου στο αφήγημα του Pamuk

Σύμφωνα με τον Stanivukovic, η χρήση της μεταφοράς από τον Pamuk συλλαμβάνει το θεμελιώδες αξίωμα του μεταμοντερνιστικού αφηγήματος, το οποίο βασίζεται στην αντιπαράθεση του ιστορικού, του μυθικού και του σύγχρονου. Η κοσμικοποίηση της πρώιμης νεωτερικότητας στην ιστορική μυθιστοριογραφία του Pamuk αποτελεί ένα από τα πιο σημαντικά χαρακτηριστικά του μοντερνισμού στις νουβέλες του. Σε αυτές τις μεταμοντερνιστικές μυθοποιήσεις του ιστορικού παρελθόντος, η μυθιστοριογραφία δεν κατασκευάζει απλά ή περιγράφει με σαφήνεια το παρελθόν, είναι το παρελθόν, επαναβιωμένο και αναθεωρημένο μέσω του ενσυνείδητου παιχνιδιού του συγγραφέα με τη διακειμενικότητα της Αναγέννησης (Stanivukovic 2006: 233-4).

Ο Butt αναφέρει ότι, ο Pamuk βασίζεται και στις δύο νουβέλες, πάνω στη μνήμη και τη κουλτούρα της οθωμανικής Τουρκίας και προσπαθεί να εδραιώσει τις χαμένες ιστορικές και πολιτισμικές αξίες. Αφηγείται τις ιστορίες του στο πλαίσιο της οθωμανικής κουλτούρας και τις αντιπαράβλλει με τις σύγχρονες κοινωνικοπολιτιστικές συνθήκες, στην προσπάθεια του να αποκαταστήσει την πολιτισμική μνήμη ενάντια στην επίσημη μνήμη του κράτους. Ο Pamuk χρησιμοποιεί την ίδια στρατηγική στην επανεφεύρεση της οθωμανικής μνήμης, όπως αυτή που χρησιμοποιήθηκε από τις ρεπουμπλικανικές ελίτ για να εφεύρουν την κατασκευασμένη μνήμη την οποία διοχέτευσαν στο λαό μέσω κειμένων και άλλων μέσων. Ο συγγραφέας προσφέρει μια παράλληλη πολιτιστική μνήμη, η οποία βασίζεται στις κοινές ιστορίες και αναμνήσεις του οθωμανικού παρελθόντος, αντί για τα κατασκευασμένα και τυποποιημένα κείμενα. Για τον Pamuk, η τουρκική ταυτότητα δεν είναι αυτή που κατασκευάστηκε και προβλήθηκε από το κεμαλικό εγχείρημα – έχει βαθιές ρίζες στην οθωμανική κουλτούρα και όχι απλά στην μετα-ρεπουμπλικανική Ανατολία. Ο Pamuk

απορρίπτει τη μονολιθική τουρκική ταυτότητα και αναδημιουργεί την ιστορία ώστε να αμφισβητήσει την επίσημη κρατική εκδοχή και να προτείνει μια εναλλακτική, παράλληλη ιστορία. Χρησιμοποιεί τη διακειμενικότητα και κατακερματισμένες και αμφίβολες αφηγήσεις ώστε να υποδηλώσει τη δυσπιστία του για την οποιαδήποτε ιστορία (Butt 2017α: 10-11).

Σύμφωνα με την Hutcheon:

Είναι ο διαχωρισμός του λογοτεχνικού από το ιστορικό, ο οποίος τώρα αμφισβητείται από την μεταμοντερνιστική θεωρία και τέχνη, και τα πρόσφατα κριτικά κείμενα αναφορικά στην ιστορία και τη μυθιστοριογραφία, εστιάζουν περισσότερο στο τι έχουν κοινό τα δύο είδη γραφής από το τι έχουν διαφορετικό. Μπορεί να παρατηρηθεί ότι, και τα δύο βασίζονται περισσότερο στην αληθοφάνεια παρά σε μια αντικειμενική πραγματικότητα και ότι αμφότερα έχουν αναγνωριστεί ως γλωσσολογικές επινοήσεις, έντονα στυλιζαρισμένα στην αφηγηματική τους μορφή και καθόλου ευδιάκριτα αναφορικά στη γλώσσα ή στη δομή τους. Επίσης φαίνεται να είναι εξίσου διακειμενικά, αναπτύσσοντας τα κείμενα του παρελθόντος εντός της δικής τους περίπλοκης κειμενικότητας (Hutcheon 1988: 105).

Αναφερόμενος στις οθωμανικές νουβέλες ο Göknaρ επισημαίνει ότι, το παρελθόν, μυθικό ή ιστορικό, διασταυρώνεται διαρκώς με το παρόν ώστε να παράγει ένα συγχρονικό αποτέλεσμα. Σε συγκεκριμένα κεφάλαια όπως, «Με λένε Εστέρ» και «Θα με πουν δολοφόνο», οι χαρακτήρες απευθύνονται άμεσα στον αναγνώστη και με αυτόν τον τρόπο ο Pamuk φέρνει στο προσκήνιο τον ζωτικό ρόλο του αναγνώστη όσον αφορά την κατασκευή της μυθιστοριογραφίας του. Στο *Με Λένε Κόκκινο*, οι αναπαραστάσεις στην πλοκή, όπως και οι ίδιες οι μικρογραφίες, μεσολαβούν μεταξύ του οθωμανικού παρελθόντος και του μοντέρνου παρόντος. Αυτή η παρεμβολή αποτελεί τη βάση για τη λογοτεχνική επανερμηνεία της οθωμανικής κληρονομιάς και του ρεπουμπλικανού κρατικού εγχειρήματος, το οποίο την προσδιόρισε και την απέρριψε (Göknaρ 2013: 136).

Η διαχρονικότητα στις νουβέλες του Pamuk εκσυγχρονίζει τις αντιλήψεις για την οθωμανική ισλαμική παράδοση, την οποία επικαιροποιεί, εισάγοντας τη συνεχώς στο δημοκρατικό παρόν και εμπλέκοντας τον σύγχρονο αναγνώστη.

3.2.1 Τα χειρόγραφα οθωμανικά αρχεία ως βάση καινοτομίας

Μέσω των οθωμανικών αρχείων ο Pamuk εκφράζει μια αντιφρονούσα άποψη. Τα οθωμανικά αρχεία τα οποία θεωρούνταν ως προ-νεωτερικά από την ιστοριογραφία της Δημοκρατίας παρέχουν τις συνθήκες για την υπέρβαση της τουρκικής κοσμικής νεωτερικότητας από την αντι-ηγεμονική μυθιστοριογραφία του Pamuk.

Ο Göknağ προτείνει ότι, *Το Λευκό Κάστρο* αρχίζει τη σημαντική επαναπροσδιόριση της οθωμανικής κληρονομιάς ως μια κρίση σχετική με την λογοτεχνική νεωτερικότητα. Το αρχείο, τα μη καταχωρημένα και συσσωρευμένα χειρόγραφα, μέσω της διακειμενικότητας και της διαχρονικότητας του, λειτουργεί ως ένας ανατρεπτικός χώρος, πέρα από τον έλεγχο των πειθαρχικών πραγματειών του ρεπουμπλικανικού κρατικού μηχανισμού. Το οθωμανικό αρχείο είναι ουσιαστικά ένα αντίθετο αρχείο στη ρεπουμπλικανική, κοσμική, νεωτερικότητα. Μέσω του αρχείου, το οποίο αποτελεί την ενσάρκωση της οθωμανικής κληρονομιάς, ο Pamuk παρεμβαίνει στην παράδοση της τουρκικής νουβέλας (Göknağ 2013: 97).

Ο Göknağ επισημαίνει:

Το πρότυπο για το νέο λογοτεχνικό σχήμα του Pamuk, το οποίο αντιπαρατίθεται με την ιστοριογραφία καθεαυτή είναι το ίδιο το οθωμανικό αρχείο. Το αρχείο, ο τόπος της οθωμανικής κληροδοτήσης, είναι ταυτόχρονα ένας υποσυνειδησιακός χώρος για τον αφηγηματικό επαναπροσδιορισμό της τουρκικής λογοτεχνικής νεωτερικότητας. Όσον αφορά στην ιστοριογραφία, η κληρονομιά του οθωμανικού κράτους, ως ένα πολίτευμα το οποίο εκδηλώνει το πολιτικό και πολιτισμικό σενάριο του *din* και του *devlet*, είναι μια σαφής αμφισβήτηση του ρεπουμπλικανικού εκμοντερνισμού (ό.π).

Σύμφωνα με τον Gurses, το αρχείο αναφέρεται ταυτόχρονα σ' ένα τόπο έναρξης και σ' ένα τόπο επιταγής, δηλαδή, τα περιεχόμενα του αρχείου στοχεύουν στη δημιουργία μιας γενεσιουργού αφήγησης η οποία προσδοκεί να επικρατήσει πάνω από όλες τις άλλες αφηγήσεις. Επομένως, το αρχείο λειτουργεί ως ένα πεδίο εξουσίας, όχι μόνο αναφορικά στο παρελθόν, μέσω όλων των εγγράφων που θα αποθηκευτούν, αλλά όσον αφορά και το μέλλον, επιτάσσοντας όλες τις αφηγήσεις που θα παραχθούν (Gurses 2012: 121). Το αρχείο, όμως, στο οποίο ο Νταρβίνογλου ανακαλύπτει το χειρόγραφο, λειτουργεί διαφορετικά,

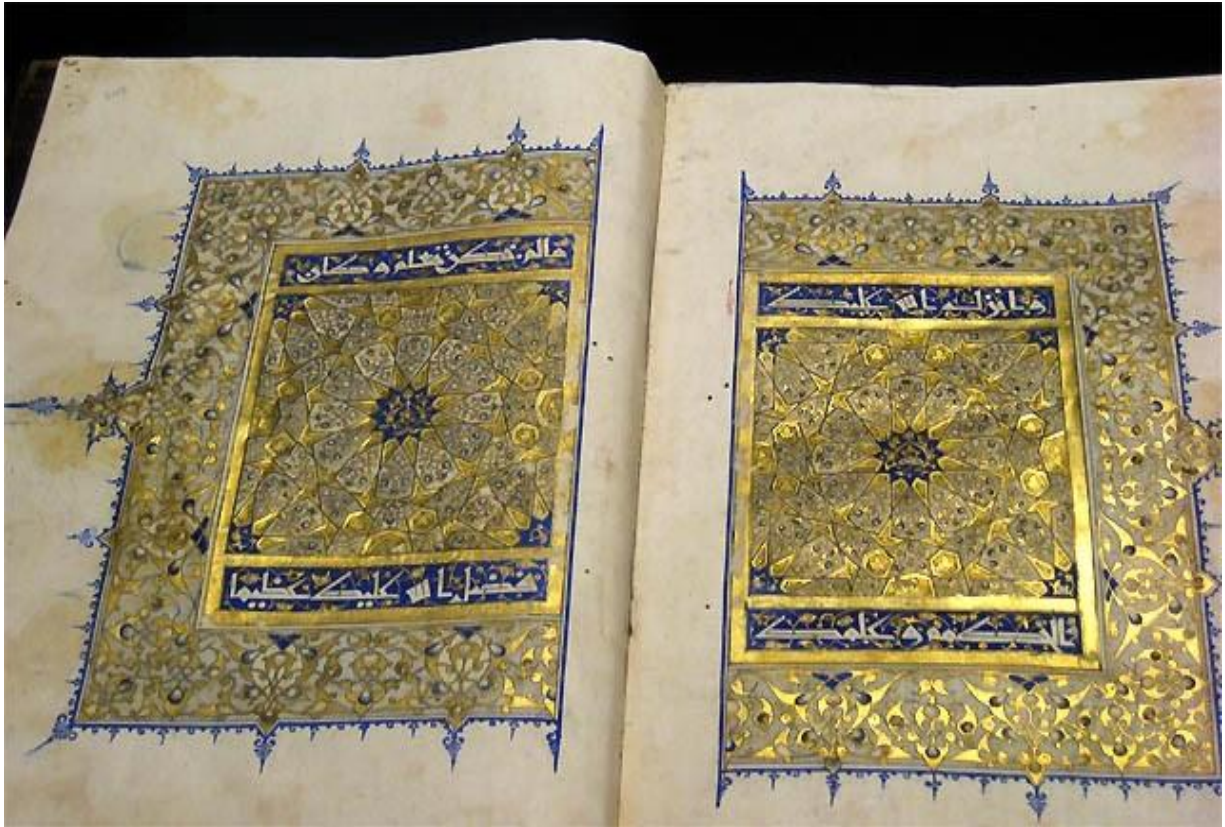
επειδή αγηγεί τον συμβατικό προσδιορισμό του αρχείου, εφόσον δεν υπάρχει ταξινόμηση των συσσωρευμένων εγγράφων. Όλα τα έγγραφα είναι διασκορπισμένα, χωρίς προδιαγραφές αναφορικά στο περιεχόμενο, στη χρονολογία ή στο συγγραφέα. Η απουσία ταξινόμησης καθιστά προβληματικό, όχι μόνο τον προσδιορισμό του αρχείου στο *Λευκό Κάστρο*, αλλά αμφισβητεί την ίδια τη λειτουργία του αρχείου. Η ταξινόμηση των εγγράφων θα υπονοούσε ότι περιείχαν ένα ενυπάρχον και αμετάβλητο νόημα το οποίο θα τους προσέδιδε ένα μοναδικό προσδιορισμό. Για τον Ramuk, όμως, τα έγγραφα αποκτούν διαφορετική σημασία ανάλογα με τα διαφορετικά πλαίσια στα οποία αναπαρίστανται, επομένως δεν περιέχουν ένα ενδογενές νόημα (ό.π.: 121-2). Με αυτό τον τρόπο ο συγγραφέας αποδομεί το αφήγημα μιας χρονικής ιεραρχίας (όπως έχει προαναφερθεί ως χαρακτηριστικό της Μεσογείου) σύμφωνα με το οποίο, η αφετηρία προσδιορίζει αυτό το οποίο θα επακολουθήσει.

Ο Νταρβίνογλου σχολιάζει:

Το χειρόγραφο αυτό το βρήκα το 1982³⁹ σ'ένα σκονισμένο σεντούκι, στον πάτο, όπου ήταν στριμωγμένα φιρμάνια, τίτλοι ιδιοκτησίας, πρακτικά δικαστηρίου κι επίσημα κατάστιχα, στο ξεχασμένο «αρχείο» που μου είχε γίνει συνήθεια να σκαλίζω μία εβδομάδα κάθε καλοκαίρι στο Επαρχείο της Γκέμπζε. Καθώς ήταν δεμένο με κομπή μπλέ μαρμαρόκολλα που θύμιζε όνειρα, και λαμπερό ανάμεσα στα ξεθωριασμένα κρατικά έγγραφα, με γράμματα ευανάγνωστα, τράβηξε αμέσως την προσοχή μου (Παμούκ 2005: 11) [Εικ. 24].

Οι αναφορές του Νταρβίνογλου στα όνειρα και τη λαμπρότητα του αρχείου υπονοούν την αντιπαράθεση του μύθου του οθωμανικού παρελθόντος με την αποθυμοποιημένη κρατική εξουσία του παρόντος.

³⁹ Η ημερομηνία 1982 είναι σημαντική επειδή αναφέρεται στην περίοδο μετά το στρατιωτικό πραξικόπημα του 1980 και στην επακόλουθη κυριαρχία της στρατιωτικής χούντας. Ο Uzer αναφέρει ότι όλα τα πολιτικά κόμματα είχαν κατασταλεί από το στρατιωτικό πραξικόπημα του 1980, αλλά το 1981 το νέο στρατιωτικό καθεστώς διέδιδε ευρέως την ιδέα του κεμαλισμού (Uzer 2016: 119).



Εικ. 24: Σελίδες οθωμανικού χειρογράφου διακοσμημένες με χρυσό. Συλλογή οθωμανικών χειρογράφων του Βόσνιου διανοούμενου Safvet Beg Bašagić (1870-1934).

Σύμφωνα με τον Göknar, στις νουβέλες του Pamuk, τα αρχαιακά χειρόγραφα αποτελούν τη βάση για καινοτομία στη μοντέρνα τουρκική νουβέλα. Όπως και με το οθωμανικό αρχείο στο *Λευκό Κάστρο*, τα εργαστήρια των οθωμανών καλλιτεχνών και των μικρογράφων στο *Με Λένε Κόκκινο*, γίνονται ο τόπος για την ανάπτυξη του επαναλαμβανόμενου θέματος του Pamuk αναφορικά στην παραγωγή κειμένων και της συγγραφικής δημιουργίας. Αυτοί οι διακειμενικοί και διαχρονικοί χώροι επιτρέπουν τις καινοτομίες του Pamuk στην τουρκική λογοτεχνική νεωτερικότητα και μέσω της εστίασης σε μια αντιφρονούσα, αρχαιακή μέθοδο συγγραφής στις νουβέλες, ο συγγραφέας αναπτύσσει τόπους λογοτεχνικής εξουσίας οι οποίοι υπερβαίνουν τα όρια της ρεπουμπλικανής, κρατικής εξουσίας (Göknar 2013: 127).

3.2.2 Η νοηματοδότηση των κειμένων μέσω της διακειμενικότητας

Ο Ramuk αναφέρεται σε διάφορα κείμενα στην αφήγησή του, όπως είναι ο *Δον Κιχώτης* του Miguel de Cervantes, *Τα Όνειρα του Αμπντουλάχ Εφέντη* του Ahmed Hamdi Tanpınar, το Κοράνιο, τα οθωμανικά αρχεία και τα βιβλία με τις ισλαμικές μικρογραφίες. Ο πειραματισμός με τεχνικές διακειμενικότητας καθιστά τις νουβέλες έργα της λογοτεχνικής νεωτερικότητας.

Στο *Λευκό Κάστρο*, ο Ενετός, κατά τη διάρκεια της αιχμαλωσίας του, μονολογεί:

Να βρώ ένα τρόπο να μιλήσω με τους σκλάβους, ίσως μάθω κάτι για τη χώρα μου, σκεφτόμουν, αλλά οι περισσότεροι ήταν Ισπανοί: πλάσματα αμίλητα, αγράμματα, φοβισμένα [...] μόνο ένας τράβηξε την προσοχή μου: ήταν κουλός, αλλά εξακολουθούσε να ελπίζει, έλεγε ότι κι ένας πρόγονος του είχε ζήσει τις ίδιες περιπέτειες, ότι είχε επιβιώσει κι ότι αργότερα, με το χέρι που του είχε απομείνει, είχε γράψει ένα ιπποτικό μυθιστόρημα (Παμούκ 2005: 31).

Το θέμα της αιχμαλωσίας και ο κουλός κρατούμενος είναι άμεσες αναφορές στον Cervantes και το έργο του, *Δον Κιχώτης*⁴⁰ [Εικ. 25].



Εικ.25: Giorgio Vasari, *Η Μάχη του Lepanto (Η Προσέγγιση των Στόλων)*, 16^{ος} αιώνας, τοιχογραφία, (άγνωστες διαστάσεις). Sala Regia, Vatican Palace, Ρώμη.

⁴⁰ Ο Göknaar αναφέρεται στην Maria Antonia Garcés, η οποία περιγράφει ότι ο ίδιος ο Cervantes είχε τραυματιστεί και αιχμαλωτιστεί, στη ξακουστή Μάχη του Lepanto, τον 16^ο αιώνα, στην οποία η χριστιανική Ευρώπη βρέθηκε αντιμέτωπη με την Οθωμανική Αυτοκρατορία. Ο Cervantes ήταν για πέντε χρόνια σε φυλακή στην Αλγερία (Garcés, Maria Antonia. *Cervantes in Algiers: A Captive's Tale*, Nashville, TN: Vanderbilt University Press, 2002) (Göknaar 2013: 103). Ο Fernando Cervantes αναφέρει ότι, ο τραυματισμός τον οποίο υπέστη ο Miguel de Cervantes στη μάχη του Lepanto, του αχρήστευσε το αριστερό του χέρι για το υπόλοιπο της ζωής του (Cervantes 2005: 325).

Ο Göknaρ υποστηρίζει ότι ο Pamuk προσθέτει μερικές ανατροπές στο είδος του αφηγήματος του αιχμαλώτου. Αρχικά, στήνει ένα αλληγορικό πλαίσιο μεταξύ των ρεπουμπλικανικών και οθωμανικών περιόδων, και παρουσιάζει τον Νταρβίνογλου ως ένα μοντέρνο «αιχμάλωτο» της ρεπουμπλικανικής εθνικής κοσμικότητας. Ακολούθως, αποκαλύπτει ότι ο αιχμάλωτος, αντί να ενδυναμώνει την ουσιαστική του ταυτότητα μέσω της διαδικασίας της αιχμαλωσίας και να δραπετεύσει σύμφωνα με το παραδοσιακό, οριενταλιστικό λογοτεχνικό είδος, αντιθέτως, βιώνει μια υπέρβαση των ορίων, η οποία, μεταμορφώνει τη θρησκευτική, φυλετική και εθνική ταυτότητα σε κάτι το οποίο προσεγγίζει μια κοσμοπολιτική υποκειμενικότητα. Το *Λευκό Κάστρο* αποτελεί μια κριτική της διπολικής θεώρησης και, των εξαρτωμένων από αυτήν, (δυτικής) νεωτερικότητας, εθνικισμού και οριενταλισμού. Μέσω της αποδόμησης αυτής της λογικής ο Pamuk ανοίγει νέες προοπτικές για τη λογοτεχνική νεωτερικότητα. Η ιστορία του αιχμαλώτου δεν είναι απλά ένα οριενταλιστικό, ιστορικό λογοτεχνικό είδος το οποίο τοποθετεί τους «Τούρκους» (Μουσουλμάνους) στο ρόλο των κακών. Είναι επίσης ένα σημαντικό αφήγημα στην εδραίωση της μοντέρνας νουβέλας. Αυτό είναι ιδιαίτερα αληθινό στην περίπτωση του *Δον Κιχώτη*, το οποίο έγινε αποδεκτό ως μια από τις πρώτες νουβέλες της πρώιμης μοντέρνας λογοτεχνίας, παγκοσμίως. Όταν παρατηρηθεί από αυτή την οπτική γωνία, ο ρόλος των «Τούρκων» είναι κεντρικός στην ανάδυση της φόρμας η οποία βασίζεται στην εμπειρία διαπολιτισμικών συναντήσεων και ανταλλαγών στη Μεσόγειο (Göknaρ 2013: 103).

Ο Göknaρ επισημαίνει ότι, η αντίληψη αναφορικά στη συγγραφή η οποία προκύπτει από το τραύμα του εγκλεισμού, είτε κυριολεκτικά είτε μεταφορικά, είναι σημαντική στη κατανόηση της νουβέλας του Pamuk. Στο *Λευκό Κάστρο*, ο εγκλεισμός του σκλάβου μιμείται την αίσθηση του εγκλωβισμού του αφέντη μέσα στην ίδια του την κοινωνία και κατ'επέκταση, του Νταρβίνογλου μέσα στο αρχείο και τελικά η αίσθηση περιορισμού του Pamuk από τα αφηγήματα της τουρκικότητας. Επικαλούμενος τον Cervantes στον Πρόλογο και στο

τελευταίο κεφάλαιο, ο συγγραφέας αποκαλύπτει ότι χρησιμοποιεί το «αφήγημα του Τούρκου» ως ένα οριενταλιστικό αφήγημα στην επαναθεώρηση του της τουρκικής λογοτεχνικής νεωτερικότητας. Ενώ ο προσηλυτισμός, όπως τον περιγράφει ο Cervantes, είναι μια αμετάβλητη και διπολική αντίθεση, η αναφορά του Pamuk στον προσηλυτισμό είναι εσκεμένα ασαφής. Επαναγράφοντας την ιστορία του αιχμαλώτου, αποδομεί την διπολική θεώρηση της και μετατρέπει την παραδοσιακή ιστορία του αιχμαλώτου σε μια αφήγηση αμφίδρομου προσηλυτισμού αντί σε μια ιστορία του Άλλου (ό.π.: 104-5).

Στο *Λευκό Κάστρο*, σε μια από τις ιστορίες του, ο Δάσκαλος αναφέρεται σε μια επίσκεψη στον παππού του, ο οποίος βρισκόταν σ' ένα νοσοκομείο: «[...] μια φορά έχασε το δρόμο του κι άρχισε να κλαίει, μέχρι να βρουν το δωμάτιο του Αμπντουλάχ εφέντη, τον τριγύρισαν σε όλο το νοσοκομείο, από δωμάτιο σε δωμάτιο, η μητέρα του άλλοτε έκλαιγε, άλλοτε άκουγε μαζί με την κόρη της τις ιστορίες του παππού» (Παμούκ 2005: 140). Σύμφωνα με τον Gurses, το όνομα του παππού του Δασκάλου, Αμπντουλάχ εφέντη, δημιουργεί ένα διακειμενικό σύνδεσμο με τη συλλογή διηγημάτων του Tanrınar, *Τα Όνειρα του Αμπντουλάχ Εφέντη*. Τα διηγήματα αναφέρονται στην ιστορία του Αμπντουλάχ εφέντη, ο οποίος φαντάζεται την εσωτερική παρουσία ενός άλλου Αμπντουλάχ. Αυτή η δυαδικότητα τον αναστατώνει και επιθυμεί να αποσιωπήσει την ανυπόφορη φωνή του άλλου. Η αναπαράσταση αυτής της δυαδικότητας, ως κάτι το οποίο πρέπει να εξαλειφθεί, αναφέρεται στην θεώρηση του Tanrınar ότι, η τουρκική ταυτότητα σημαδεύεται από μια αίσθηση απώλειας μιας προηγούμενης, ενοποιημένης και μοναδικής ατομικότητας. Η χρήση του ονόματος «Αμπντουλάχ» είναι η ανταπόκριση του Pamuk στον Tanrınar. Για τον Pamuk όμως, όπως δείχνει η αμφισημία αναφορικά στην ταυτότητα του αφηγητή, δεν υπάρχει πρωταρχικός εαυτός στον οποίο μπορεί κάποιος να επιστρέψει, ενδεχομένου ότι, αυτός ο εαυτός ήδη αποτελείται από θραύσματα. Οι αφηγήσεις του Ενετού και του Δασκάλου αναφορικά στον εαυτό τους, υποδεικνύουν πως η ταυτότητα, δεν είναι μια χαμένη ολότητα

αλλά μια αναπαράσταση, μια αφήγηση, η οποία επαναδημιουργείται με πολλαπλά θραύσματα. Όπως ενδεικνύεται και στο αμφίσημο τέλος του *Λευκού Κάστρου*, ο εαυτός δεν είναι μια ολότητα που μπορεί να δημιουργηθεί με την ένωση των δύο άκρων του διπόλου, αλλά είναι πάντα κατακερματισμένος και πολλαπλός (Gurses 2012: 63).

Το Λευκό Κάστρο, συμπεριλαμβάνει ένα μεταφηγηματικό προσδιορισμό της οθωμανικής κληρονομιάς, το οποίο βασίζεται στην κειμενική και υλική κουλτούρα η οποία αναδύεται από το αρχείο της πρώιμης μοντέρνας οθωμανικής Κωνσταντινούπολης. Η επαναθεώρηση της λογοτεχνίας της νεωτερικότητας από τον Ramuk εμπλέκει μια χρονική απομάκρυνση από το αφήγημα της ιστορίας της προόδου και της θέσης της κοσμικότητας (Göknaç 2013: 96). Ο Göknaç αναφέρεται στην Waugh⁴¹ η οποία, προτείνει ότι η μεταφήγηση μπορεί να αναχθεί σε «προμοντέρνα» λογοτεχνικά κείμενα και επομένως, δεν έχει αποκλειστική σχέση με το μεταμοντέρνο. Οι αναφορές του Ramuk στη μεσαιωνική και την πρώιμη μοντέρνα γραφή υπογραμμίζουν τον καθοριστικό ρόλο που τους έχει επιτραπεί μέσω μιας συγχρονικής προσέγγισης στην ιστορία της λογοτεχνίας (ό.π.: 97).

Ο Gurses αναφέρει ότι, το *Με Λένε Κόκκινο* αρχίζει με τρεις επιγραφές από την πηγή η οποία απαγορεύει την απεικόνιση: το Κοράνιο. Οι επιγραφές προέρχονται από τρεις διαφορετικές *σούρες*⁴² του Κορανίου και είναι υποδηλωτικές σε σχέση με την πλοκή της νουβέλας. Η ασυνήθιστη συμπερίληψη του Κορανίου σ' ένα έργο μυθιστοριογραφίας προκαλεί ερωτήματα αναφορικά στην πιθανότητα ενός γενεσιουργού και ενυπάρχοντος νοήματος. Οι επιλογές από τις τρεις *σούρες*, όμως, μετατοπίζονται από το κορανικό τους πλαίσιο και αναπαράγονται ως το «Άλλο», κάτι το οποίο προσφέρει ένα εντελώς διαφορετικό πλαίσιο αναφοράς. Η πρώτη επιλογή, «σκότωσαν έναν άνθρωπο και το συζήτησαν μεταξύ

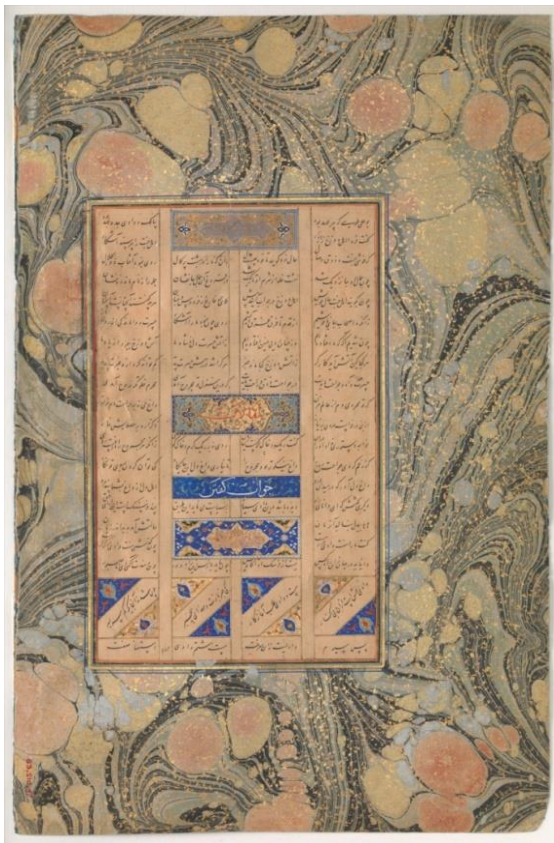
⁴¹ Waugh 1984: 7

⁴² *Σούρα* ονομάζεται το κεφάλαιο του Κορανίου.

τους»,⁴³ αναφέρεται στο γεγονός το οποίο δίνει το έναυσμα για το μυστήριο στην πλοκή. Η δεύτερη επιλογή, «ο τυφλός και αυτός που βλέπει κανονικά δεν είναι το ίδιο»,⁴⁴ αναφέρεται στη διαφωνία των μικρογράφων αναφορικά στην τεχνοτροπία. Η τρίτη επιλογή, «κι Ανατολή και Δύση, του Θεού είναι»,⁴⁵ αναφέρεται στο δίπολο Ανατολή-Δύση και υπογραμμίζει τις ομοιότητες αλλά και τα ιδιάζοντα χαρακτηριστικά τους. Επομένως, οι επιγραφές υποδεικνύουν πως, όταν χρησιμοποιηθούν σε διαφορετικά πλαίσια, δημιουργούν νέες έννοιες (Gurses 2012: 141).

3.2.3 Ο μετασχηματισμός της εικόνας σε διακειμενικό λογοτεχνικό πρότυπο

Ο Ramuk, εισάγει την οθωμανική αισθητική δημιουργία μέσω της διαδικασίας της φιλοτέχνησης του βιβλίου. Η τέχνη του οθωμανικού βιβλίου αποκαλύπτεται ως ένα τεχνούργημα της πολιτισμικής ιστορίας, ξεχασμένο μέσα σε ένα αρχείο και παραμελημένο



από τον ευρωπαϊκό και τον ρεπουμπλικανικό μοντερνισμό [Εικ. 26].

Εικ. 26: Farid al-Din` Attar (καλλιτέχνης) και Sultan 'Ali al-Mashhadi (καλλιγράφος), Αναφορά στη Σούρα 27:16, σελίδα από το *Mantiq al-tair* (*Η Γλώσσα των Πουλιών*), 1486, μελάνι, αδιάφανη υδατογραφία και χρυσό σε χαρτί, 39.4 x 20.3 εκ. The Metropolitan Museum of Art, Νέα Υόρκη.

⁴³ Κοράνιο, Μπακάρα, 72 (Παμούκ 2019: 11).

⁴⁴ Κοράνιο, Φατίρ, 19 (Παμούκ 2019: 11).

⁴⁵ Κοράνιο, Μπακάρα, 115 (Παμούκ 2019: 11).

Ο Ramuk επαναφέρει την τέχνη της μικρογραφίας ως πολιτιστική κληρονομιά και ως μεταφορά για τη συγγραφή της νουβέλας, εφόσον οι διαφορετικές αφηγήσεις της νουβέλας είναι άμεσα συνδεδεμένες με την τέχνη της μικρογραφίας.

Ο Kim επισημαίνει ότι, το *Με Λένε Κόκκινο*, είναι δομημένο σύμφωνα με ένα λογοτεχνικό και ταυτόχρονα ένα εικαστικό πλαίσιο αναφοράς, ωσάν η νουβέλα να είναι γραμμένη από ένα μικρογράφο. Η βασική λειτουργία της μικρογραφίας είναι η εικονογράφηση κειμένων ώστε να εμπλουτιστεί το νόημα τους, επομένως, στη νουβέλα γίνονται αναφορές σε γνωστά έργα της ισλαμικής λογοτεχνίας. Αυτό που ξεχωρίζει είναι το ειδύλλιο του Χιουσρέβ με την Σιρίν, έργο του Πέρση ποιητή Nizāmī Ganjavī, του 12^{ου} αιώνα και διαχρονικά αγαπημένο θέμα των μικρογράφων. Αναφορές στο συγκεκριμένο ειδύλλιο διαπερνούν το *Με Λένε Κόκκινο* και το ποίημα (*khamisa*) του Nizāmī χρησιμοποιείται ως ένα παράλληλο κείμενο της



ερωτικής ιστορίας του Μαύρου και της Σεκιουρέ, η οποία είναι συνυφασμένη με την ευρύτερη αφήγησή⁴⁶ (Kim 2009: 54) [Εικ. 27-29].

Εικ. 27: Άγνωστος καλλιτέχνης,
Πριγκηπικό Ζεύγος, αδιάφανη
υδατογραφία και χρυσό σε χαρτί, 48.9 x
31.9 εκ. The Metropolitan Museum of
Art, Νέα Υόρκη.

⁴⁶ Οι εικόνες 28-29 αναφέρονται στα Πέντε Ποιήματα (*khamisa*) του Nizāmī. Τα *khamisa* απεικονίζονται σε πολλά χειρόγραφα, φιλοτεχνημένα από διαφορετικούς μικρογράφους και σε διαφορετικές εποχές.



Εικ. 28: Άγνωστος καλλιτέχνης, *Η Σιρίν Βλέπει το Πορτραίτο του Χιουσρέβ*, 15^{ος} αιώνας, μελάνι, υδατογραφία και χρυσό σε χαρτί, 11.7 x 10.6 εκ. Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles.



Εικ. 29: Shaik Zada, *Ο Γάμος του Χιουσρέβ και της Σιρίν*, 1524-25, μελάνι, υδατογραφία και χρυσό σε χαρτί, 17.8 x 12.1 εκ. The Metropolitan Museum of Art, Νέα Υόρκη.

Ο Kim αναφέρεται στην Yildiz Ecevit η οποία προτείνει ότι, οι χαρακτήρες του Pamuk «δεν ζούν στη διακειμενικότητα καθεαυτή αλλά σε εικονική διακειμενικότητα».⁴⁷ Ο Kim συμφωνεί πως οι αναφορές των χαρακτήρων εστιάζουν στις σκηνές οι οποίες απεικονίζονται στις μικρογραφίες και μπορεί να θεωρηθεί ότι ο ίδιος ο Pamuk εμπλέκεται σ'ένα διακειμενικό παιχνίδι με την τέχνη της μικρογραφίας. Η Ecevit αποκαλεί το *Με Λένε Κόκκινο* ως μια «επική μικρογραφία»⁴⁸ (ό.π.: 58).

Σύμφωνα με την Petra de Bruijn, η παρουσίαση της μικρογραφίας στο *Με Λένε Κόκκινο*, εμπεριέχει τρεις πτυχές: (α) την διακειμενική σχέση μεταξύ της νουβέλας και των μικρογραφιών, (β) την χρήση ιστορικών τεκμηρίων στη δημιουργία φανταστικών χαρακτήρων και (γ) θεωρήσεις αναφορικά στην ανατολική μικρογραφία και τη δυτική ζωγραφική (Bruijn 2006-7: 12). Οι μικρογραφίες χρησιμοποιούνται ως εξωτερικά κείμενα και δομικά μοτίβα και παρόλο που η αφήγηση είναι προϊόν μυθοπλασίας, αναφέρεται σε υπαρκτές μικρογραφίες (ό.π.: 13).⁴⁹

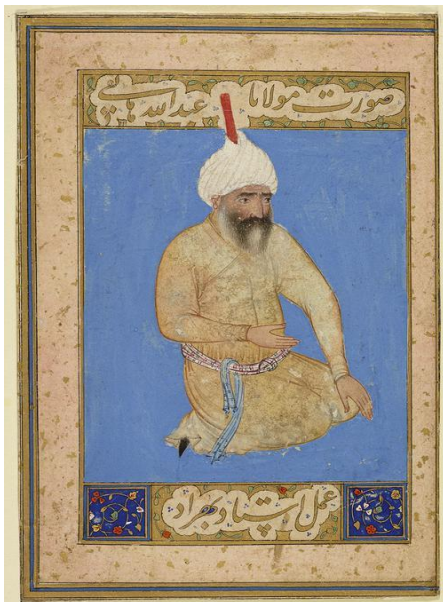
Ο Pamuk αναπτύσσει αυτά τα μοτίβα σε μια ανάμιξη γεγονότων και μυθοπλασίας. Όπως και με τις μικρογραφίες, χρησιμοποιεί προϋπάρχουσες αφηγήσεις και ιστορικά γεγονότα ως έμπνευση για τη μυθοπλασία του (ό.π.: 32). Ο συγγραφέας, παραδείγματος χάριν, περιγράφει: «[...] πενήντα ανεπανάληπτοι βιβλιοδέτες, καλλιγράφοι, μικρογράφοι, διακοσμητές βιβλίων, οι οποίοι για περισσότερα από είκοσι χρόνια ζωγράφιζαν στην Ταυρίδα τα μεγαλύτερα αριστουργήματα, σκόρπισαν σαν τις πέρδικες σε διάφορες πόλεις» (Παμούκ 2019: 88). Η Norah M. Titley αναφέρει ότι, ενώ οι διάφορες μεσαιωνικές δυναστείες της Ανατολής εμφανίστηκαν σε διαφορετικές χώρες και κατακτούσαν τους γείτονες τους, έμαθαν να εκτιμούν τη δεξιοτεχνία των καλλιγράφων, των καλλιτεχνών, των χρυσογράφων

⁴⁷ Ecevit, Yildiz. *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. Istanbul: İletisim, 2001: 157.

⁴⁸ ό.π.

⁴⁹ Η de Bruijn επισημαίνει ότι, οι μικρογραφίες ενσωματώνονται στη δομή της νουβέλας και οι χαρακτήρες σκέφτονται σύμφωνα με τις μικρογραφίες.

και όσων είχαν σχέση με τη δημιουργία εξαιρετικών μικρογραφιών και τους μετέφεραν στις δικές τους περιοχές, ώστε να μεταδώσουν τις γνώσεις τους (Titley 1983: 12). Οι περισσότεροι χαρακτήρες στο *Με Λένε Κόκκινο* είναι φανταστικοί αλλά ο Οσμάν και ο Ελιάς είναι βασισμένοι πάνω σε πρόσωπα για τα οποία υπάρχουν ιστορικά τεκμήρια. Ο Pamuk όμως τους έχει μετατρέψει σε μυθικούς χαρακτήρες. Ο Οσμάν είναι ο αρχιμικρογράφος της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, Nakkas Osman και ο Ελιάς είναι ο μικρογράφος Velican Tebrizi (Bruijn 2006-7: 28). Ο ίδιος ο συγγραφέας αναφέρει ότι, από όλους τους μικρογράφους στο βιβλίο, μόνο ο Ελιάς (Velican) είναι βασισμένος σ' ένα πραγματικό ιστορικό πρόσωπο, ένα σημαντικό Οθωμανό Πέρση ζωγράφο (Pamuk 2007: 267). Ο συγγραφέας συγκροτεί την νουβέλα του γύρω από αρκετές περιγραφές γνωστών μικρογραφιών του Bihzād (Kamāl al-Dīn Bihzād) [Εικ. 30-32], τα εικονογραφημένα χειρόγραφα του Nakkas Osman [Εικ. 33-34] και τα ιδιόρρυθμα άλμπουμ του Siyāh-ķalem [Εικ. 35-37].⁵⁰

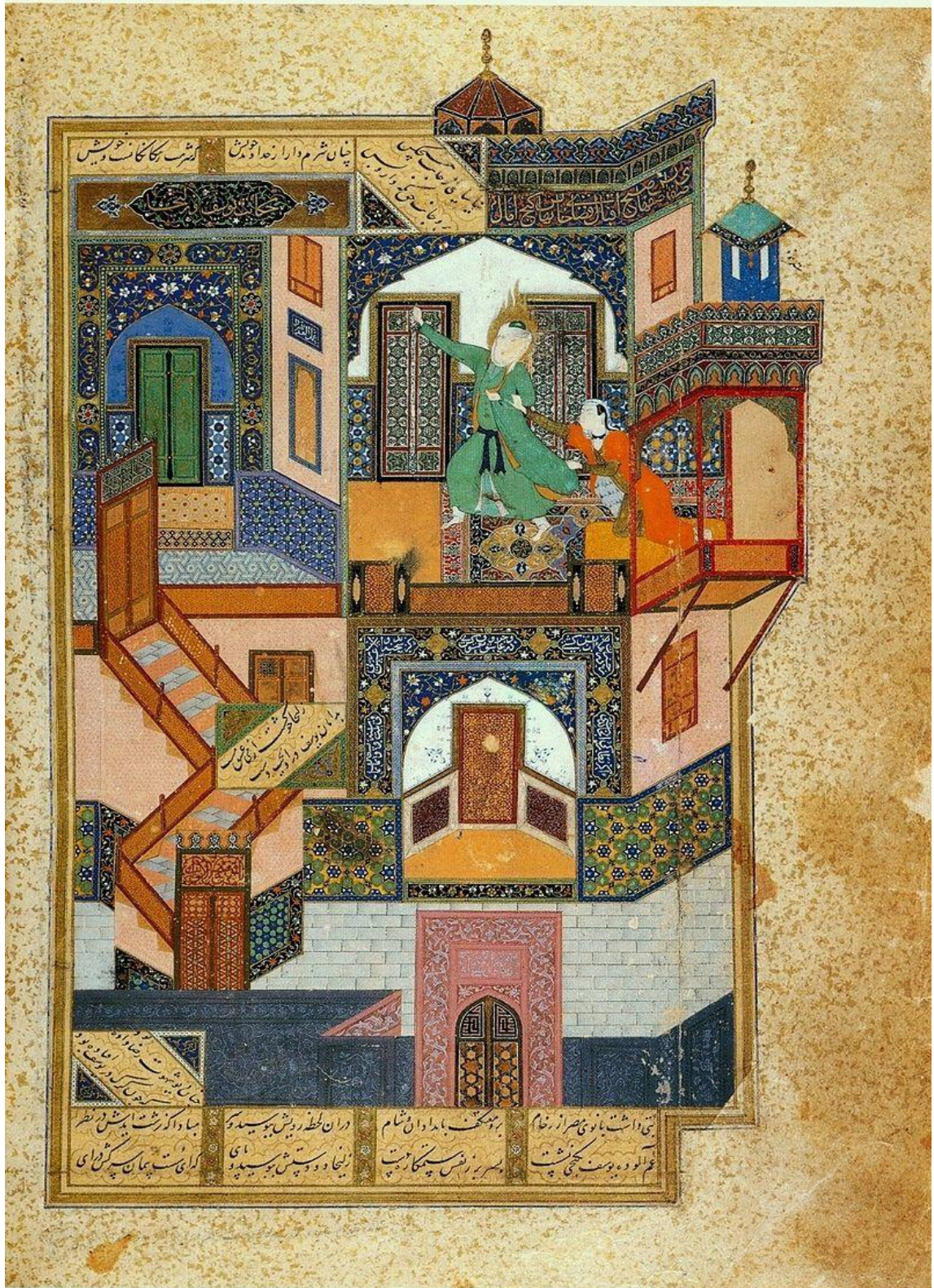


Εικ. 30: Kamāl al-Dīn Bihzād, *Προσωπογραφία του Ποιητή Hatefi*, π. 1511, αδιαφανής υδατογραφία, μελάνι και χρυσό σε χαρτί, 11.8 x 7.8 εκ. Aga Khan Museum, Τορόντο.

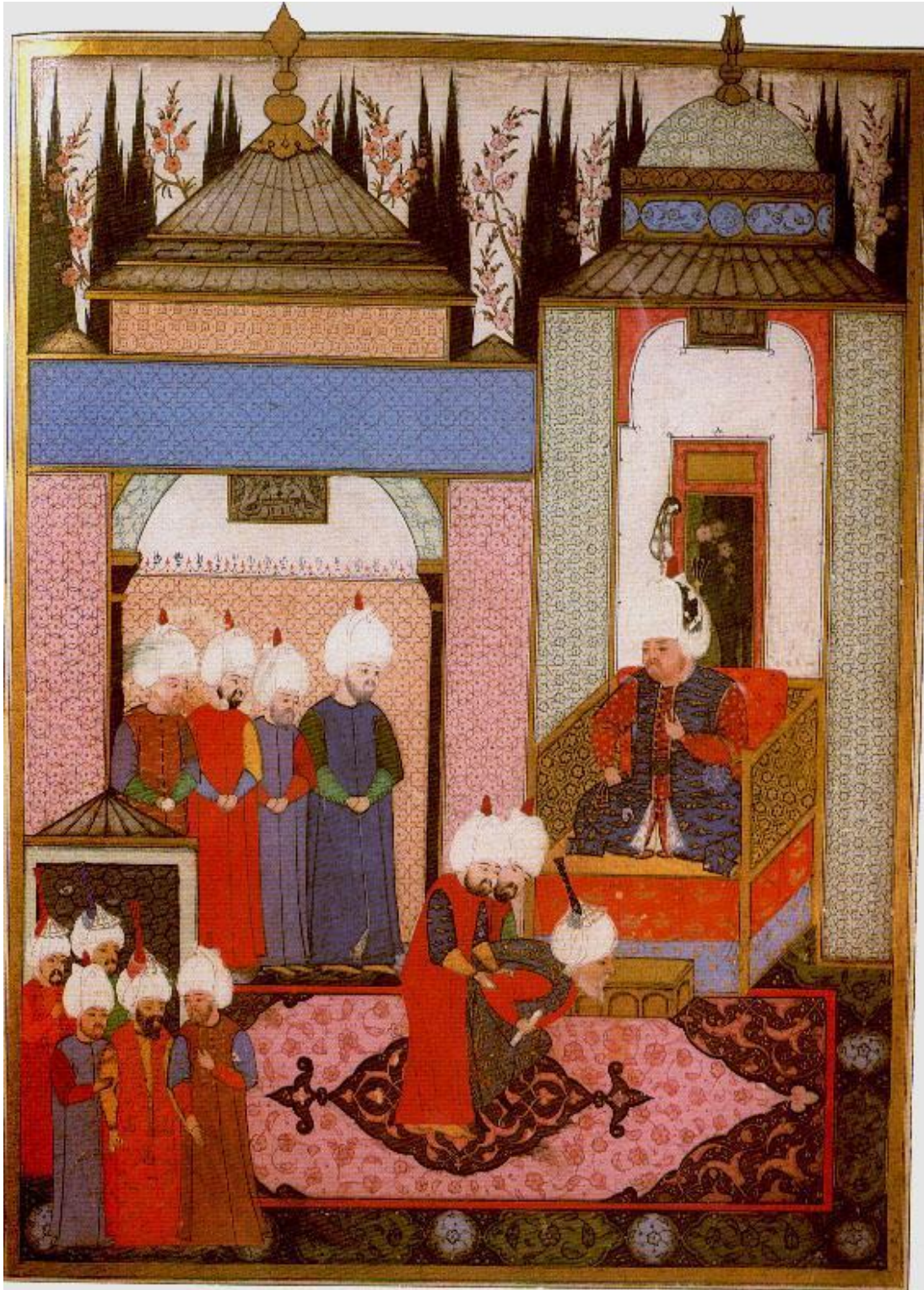
⁵⁰ Ο Siyāh-ķalem ήταν ζωγράφος του 15^{ου} αιώνα με καταγωγή από την Κεντρική Ασία (Τουρκομάνος ή Πέρσης). Τα έργα τα οποία συνδέονται με τον Siyāh-ķalem αποτελούνται κυρίως από απεικονίσεις γυμνόστηθων δαιμόνων και σαμάνων, γυναικών και αντρών με χυδαία φυσιολογικά χαρακτηριστικά, ζώα, κομψές πριγκίπισσες και αγγέλους (Canby 1997: 692).



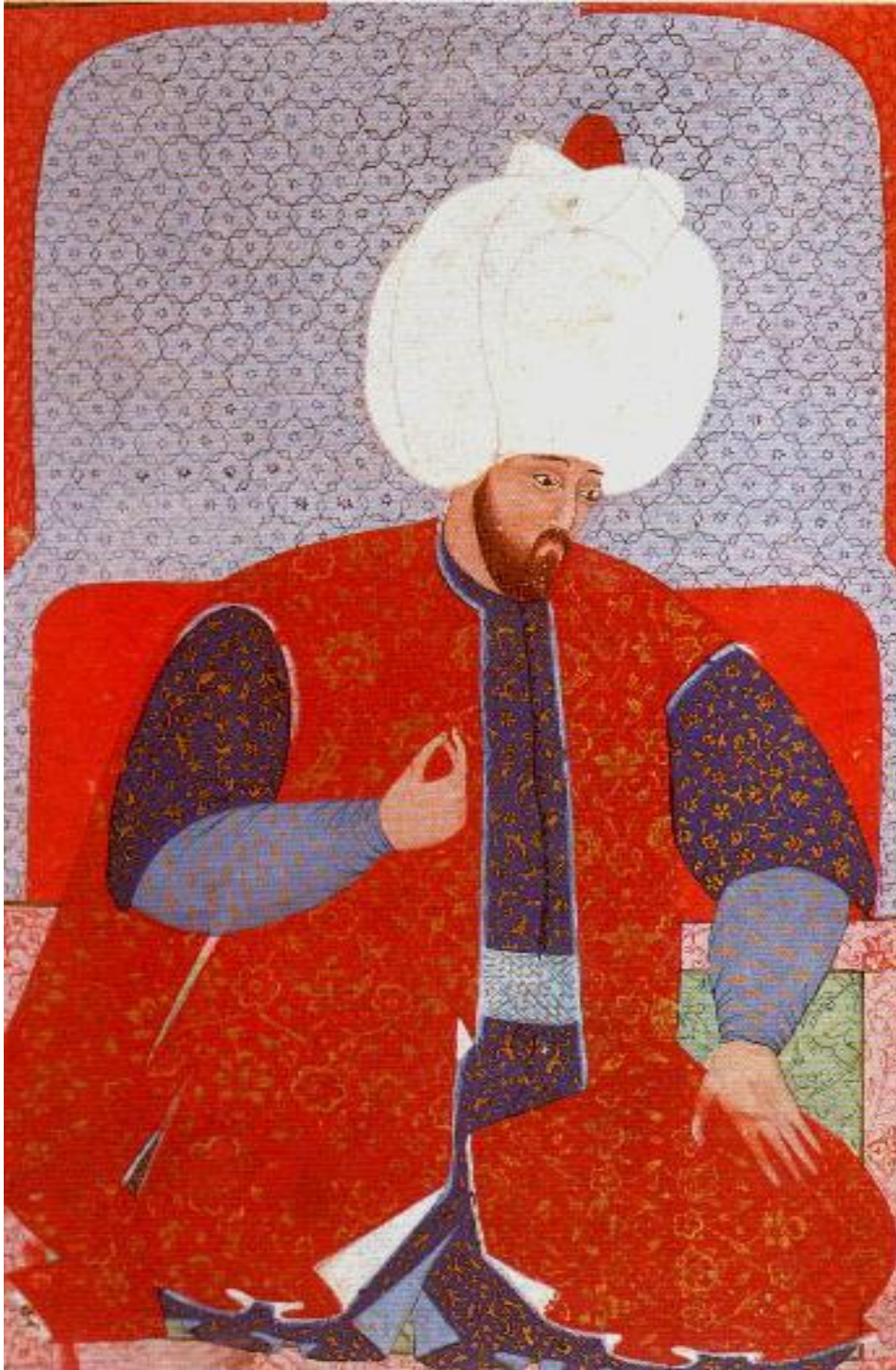
Εικ.31: Kamāl al-Dīn Bihzād, *Μάχη μεταξύ του Δαρίου και του Μεγάλου Αλεξάνδρου*, 1442, 15 x 8.5 εκ. (Άγνωστη τοποθεσία).



Εικ. 32: Kamāl al-Dīn Bihzād, *Η Αποπλάνηση του Γιουσούφ*, 1488, αδιαφανές χρώμα σε χαρτί (άγνωστες διαστάσεις). General Egyptian Book Organization, Κάιρο.



Εικ.33: Nakkaş Osman, *Ο Σελίμ Β' υποδέχεται τον πρέσβη των Σαφαβιδών στο παλάτι στην Αδριανούπολη το 1567, 1568* (άγνωστα υλικά, άγνωστες διαστάσεις). Topkapı Palace Museum, Κωνσταντινούπολη.



Εικ. 34: Nakkaş Osman, *Ο Νεαρός Σουλεϊμάν ο Μεγαλοπρεπής*, 1579 (άγνωστα υλικά, άγνωστες διαστάσεις). Topkapi Palace Museum, Κωνσταντινούπολη.



Εικ. 35: Siyāh-ḳalem. Δαίμονες που Χορεύουν, 15^{ος} αιώνας, σχέδιο με μελάνι (άγνωστες διαστάσεις).
Τορκαρι Saray Library, Κωνσταντινούπολη.



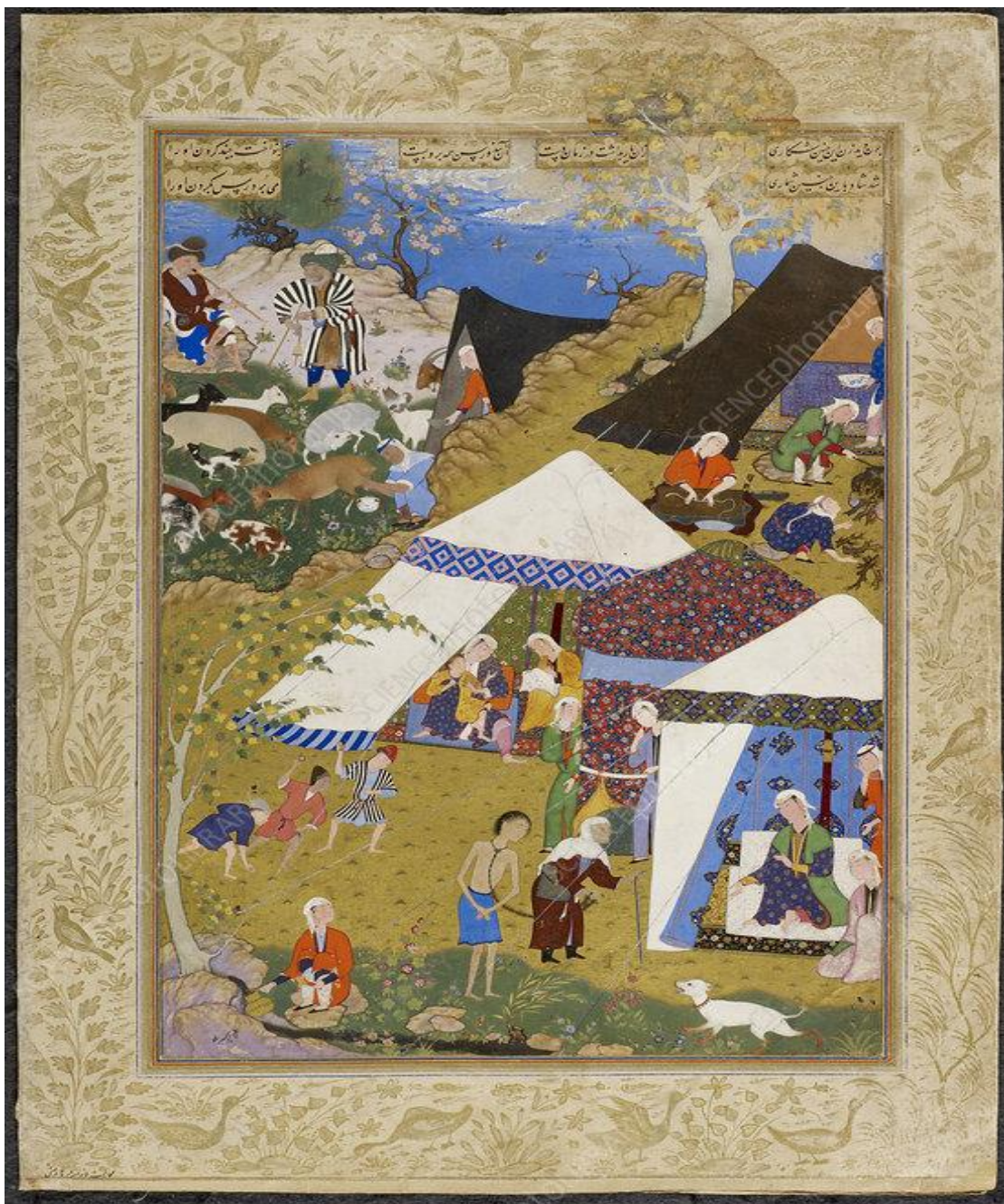
Εικ. 36: Siyāh-ḳalem. Καθιστοί Δαίμονες, 15^{ος} αιώνας (άγνωστα υλικά, άγνωστες διαστάσεις).
Τορκαρι Saray Library, Κωνσταντινούπολη.



Εικ. 37: Siyāh-kalem. *Παράσταση*, 15^{ος} αιώνας, σχέδιο με μελάνι (άγνωστες διαστάσεις). Topkapi Saray Library, Κωνσταντινούπολη.

Ο Πέρσης μικρογράφος Bihzād, σύμφωνα με την Titley, ήταν αναγνωρισμένος ως μεγάλος καλλιτέχνης στην ίδια του την εποχή (Titley 1983: 72) και ο Ramuk τον καθιστά σύμβολο της κλασικής περσικής μικρογραφίας. Για να υποστηρίξει αυτή την άποψη του αποδίδει το έργο *Ο Μετζνούν Οδηγείται Αλυσσοδεμένος στη Σκηνή της Λειλά*, αν και αυτό το έργο συνήθως αποδίδεται στον Mīr Sayyid ‘Alī (Bruijn 2006-7: 17) [Εικ. 38]. Η άποψη του Ramuk εκφράζεται στην αφήγηση του Ενιστέ εφέντη:

Του έλεγα πώς οι μικρογράφοι στο Σιράζ, εικονίζοντας τη γραμμή του ορίζοντα στο πάνω μέρος του πίνακα, δημιούργησαν μια καινούρια τεχνοτροπία. Του έλεγα πώς, ενώ όλοι οι μικρογράφοι ζωγράφιζαν τον Μετζνούν, τρελό από τον έρωτα του για τη Λειλά, να γυρίζει αλλοπαρμένος στην έρημο, ο μεγάλος δάσκαλος Μπεχζάτ, που τον ζωγράφιζε ανάμεσα στις γυναίκες που μαγείρευαν [...] κατάφερε να τον κάνει να φαίνεται ακόμα πιο μόνος (Παμούκ 2019: 47).

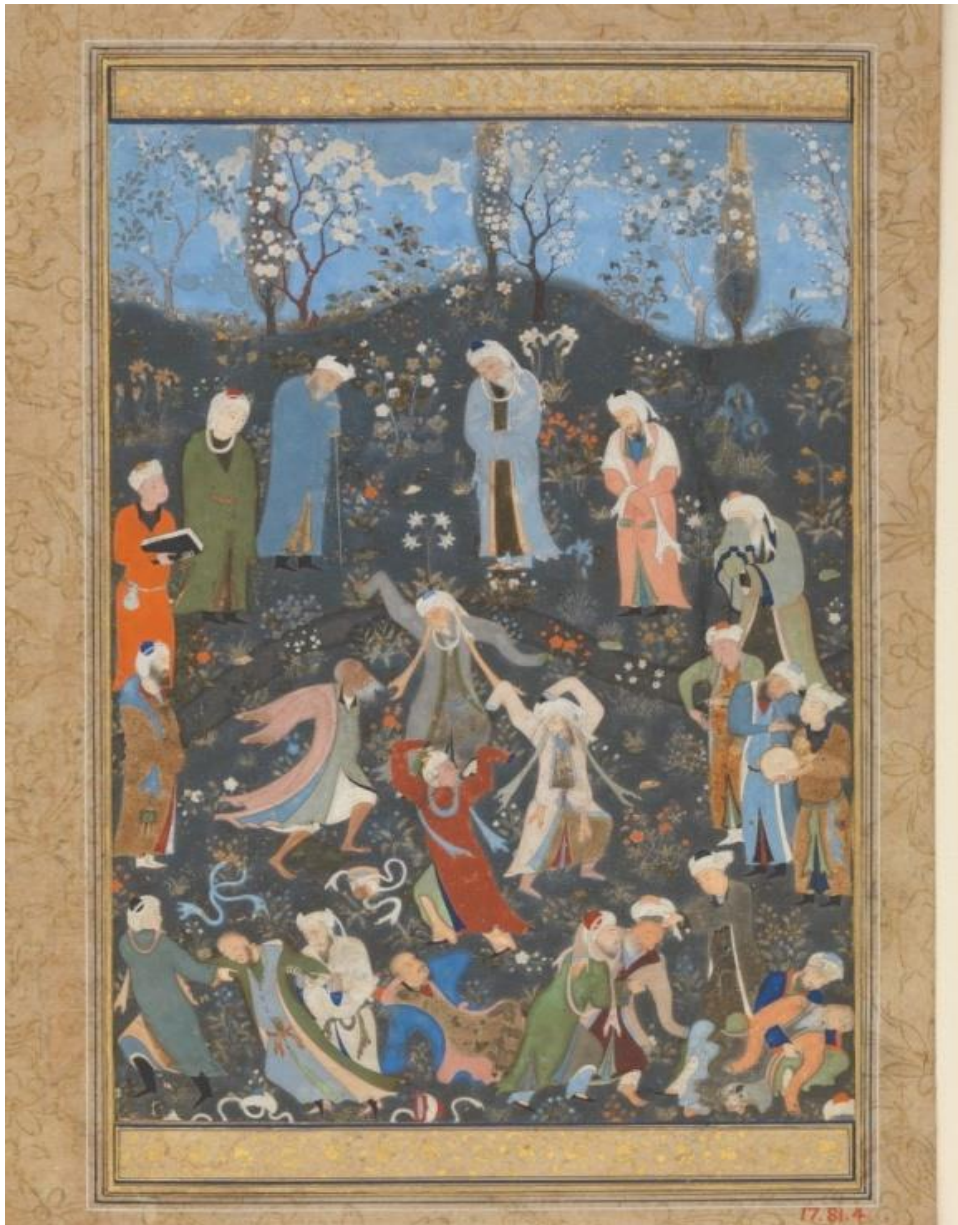


Εικ. 38: Mīr Sayyid ‘Alī, *Ο Μετζνούν Οδηγείται Αλυσσοδεμένος στη Σκηνή της Λειλά*, 1539-43, υδατογραφία με αδιαφανές χρώμα, 32 x 18.2 εκ. (Άγνωστη τοποθεσία).

Σύμφωνα με τον Gurses, ο Ramuk, πειραματιζόμενος με τη διχοτομία λέξης/εικόνας, αναπαριστά τις μικρογραφίες μέσω των λέξεων. Αυτή η αναπαράσταση καθορίζει τις μικρογραφίες και τις παρουσιάζει ως κάτι άλλο, εφόσον τα εικαστικά στοιχεία προσδιορίζονται μέσω των λέξεων και επομένως οι ταυτότητες τους επαναπροσδιορίζονται

(Gurses 2012: 140). Η μικρογραφία και το είδος της νουβέλας, είναι εκφράσεις καλλιτεχνικής δημιουργίας, οι οποίες έχουν αναπτυχθεί σε δύο ξεχωριστούς γεωγραφικούς χώρους, ταξινομημένους ως Ανατολή και Δύση. Όχι μόνο τα μέσα που χρησιμοποιούνται, αλλά και οι διαφορετικές στυλιστικές και θεωρητικές αποκλίσεις τοποθετούν τις δύο εκφράσεις ως εντελώς ανόμοιες μεταξύ τους. Ο Ramuk, όμως, χρησιμοποιεί μια ιδιαίτερη προσέγγιση, υποδεικνύοντας ότι η γραμμή που τις διαχωρίζει δεν είναι τόσο αδιαπέραστη όσο φαίνεται. Εισάγοντας στη νουβέλα του χαρακτηριστικά στοιχεία της μικρογραφίας, αμφισβητεί, όχι μόνο την ακαμψία της διαχωριστικής γραμμής αλλά και την πιθανότητα ενός γνήσιου και μοναδικού ορισμού για αμφότερες τις δύο εκφράσεις (ό.π.: 143).

Παρόλο που το *Με Λένε Κόκκινο*, είναι μια νουβέλα η οποία έχει ως κύριο θέμα τις μικρογραφίες και περιέχει διάφορες περιγραφές μικρογραφιών, δεν περιέχει ούτε μία απεικόνιση. Ο Ramuk, όμως, χρησιμοποιεί πολλά τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά της μικρογραφίας και υπογραμμίζει τις ομοιότητες μεταξύ των δύο μορφών έκφρασης, ανεξάρτητα από τα διαφορετικά μέσα τα οποία χρησιμοποιούν και τις πολιτισμικές και γεωγραφικές διαφορές τους (ό.π.: 144). Ο Gurses υποστηρίζει ότι, ενσωματώνοντας τις τεχνοτροπικές λεπτομέρειες της μικρογραφίας, ο Ramuk υπονοεί ότι σε αντίθεση με τις προσπάθειες να οριοθετηθεί το νόημα μέσα στο πλαίσιο της ιστορίας, οι εικόνες είναι χώροι οι οποίοι διαβιβάζουν νοήματα. Ανεξάρτητα από τους περιορισμούς της ισλαμικής παράδοσης, η οποία στόχευε στην αποτροπή των εικόνων να παράγουν έννοιες, η μικρογραφία εμφανίζεται ως μια μορφή αναπαράστασης και σ' αυτό το σημείο ταυτίζεται με το είδος της νουβέλας (ό.π. 146-147) [Εικ. 39].



Εικ.39: Kamāl al-Dīn Bihzād, *Οι Δερβίσηδες που Χορεύουν*, π. 1480, αδιαφανής υδατογραφία και χρυσό σε χαρτί, 16 x 10.8 εκ. The Metropolitan Museum of Art, Νέα Υόρκη.

Ο Gurses επίσης αναφέρει ότι, μεταξύ των τεχνοτροπιών της μικρογραφίας, τις οποίες χρησιμοποιεί ο Ramuk ώστε να δομήσει την αφήγηση στη νουβέλα, είναι η υπερυψωμένη οπτική γωνία και η ανώνυμη αναπαράσταση των χαρακτήρων. Η υπερυψωμένη οπτική γωνία, όχι μόνο συμβολίζει το όραμα του κόσμου από τον Θεό αλλά επίσης αποκλείει μια ρεαλιστική απεικόνιση των μορφών. Ως αποτέλεσμα της υπερυψωμένης οπτικής γωνίας,

όλες οι φιγούρες παρουσιάζονται στο ίδιο μέγεθος, ώστε να αναπαριστούν μια αντικειμενική πανοραμική θέα σε αντίθεση με την υποκειμενική σκοπιά του καλλιτέχνη. Η πανοραμική θέα αποτρέπει μια ρεαλιστική αναπαράσταση, η οποία θα υπονοούσε την αναγνώριση του καλλιτέχνη ως «δημιουργού» (ό.π.: 152-3) [Εικ. 40].



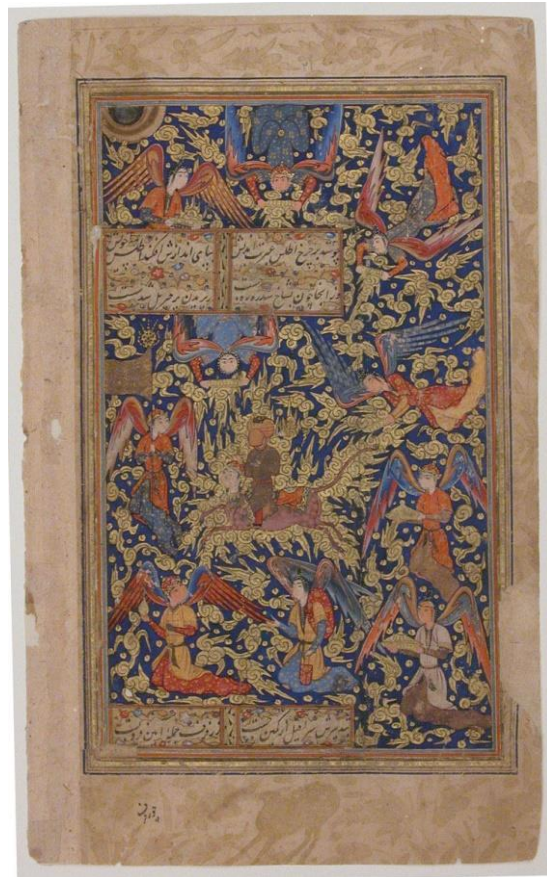
Εικ. 40 : Nakkas Osman, *Ο Οθωμανικός Στρατός Πολιορκεί τη Βιέννη το 1529*, 1588 (άγνωστα υλικά, άγνωστες διαστάσεις). Topkapı Palace Museum, Κωνσταντινούπολη.

Αναφορικά στην ανώνυμη αναπαράσταση των χαρακτήρων, ο Ramuk υιοθετεί την ίδια τεχνική και δεν περιγράφει λεπτομερώς τα χαρακτηριστικά του προσώπου των διαφόρων αφηγητών, παραπέμποντας στις ανθρώπινες φιγούρες στις μικρογραφίες, οι οποίες

στερούνται ιδιαίτερων φυσιογνωμικών χαρακτηριστικών. Όπως ο Ενετός και ο Δάσκαλος δεν μπορούσαν να προσδιορίσουν την ατομικότητα τους μέσω της φυσιογνωμίας τους, έτσι και οι φιγούρες στο *Με Λένε Κόκκινο* δεν έχουν ιδιαίτερα χαρακτηριστικά (ό.π. 170) [Εικ. 41-42].



Εικ.41: Άγνωστος καλλιτέχνης, *Διασκέδαση σε Κήπο*, 16^{ος} αιώνας, αδιάφανη υδατογραφία και χρυσό σε χαρτί, 34.6 x 21 εκ. The Metropolitan Museum of Art, Νέα Υόρκη.



Εικ. 42: Maulana Nur al-Din `Abd al-Rahman Jami, *Ο Μωάμεθ Ανέρχεται στον Ουρανό σε ένα Όραμα πάνω σ'ένα Φτερωτό Άλογο(buraq)*, 16^{ος} αιώνας, αδιάφανη υδατογραφία και χρυσό σε χαρτί, 22.9 x 13.3 εκ. The Metropolitan Museum of Art, Νέα Υόρκη.

Ο Kim προτείνει ότι ο Pamuk χρησιμοποιεί τις φόρμες της αισθητικής της μικρογραφίας με ποικίλους τρόπους. Η επαναληπτική χρήση πανομοιότυπων συνθέσεων σε διαφορετικά κείμενα είναι ένα ιδιαίτερα αξιοσημείωτο χαρακτηριστικό της μικρογραφίας. Αυτό το χαρακτηριστικό είναι εμφανές και στη νουβέλα, όπου συναντούμε επαναλήψεις των ιδίων

σκηνών και ευρύτερα, παραλλαγές πάνω στις ίδιες ιδέες αναφορικά στη ζωγραφική. Το αποτέλεσμα είναι αναστοχαστικό, όπως και με τις μικρογραφίες, όπου ένας οικείος κύκλος αφηγήσεων απεικονίζεται επανειλημμένα με τον ίδιο τρόπο. Ένα άλλο ευδιάκριτο χαρακτηριστικό της τέχνης της μικρογραφίας είναι η επικέντρωση στις λεπτομέρειες της καθημερινής ζωής και αυτό αντικατοπτρίζεται στις περιγραφές του Pamuk για την καθημερινή ζωή στην Κωνσταντινούπολη του 16^{ου} αιώνα, συμπεριλαμβανομένων και των ειδών ενδυμασίας, τα οποία πωλούνται από την γυρολόγο Εστέρ. Ακόμη ένα σημαντικό χαρακτηριστικό, είναι ο αποσπασματικός τρόπος με τον οποίο οι μικρογραφίες μεταφέρουν μια ολόκληρη ιστορία και αυτός αναπαράγεται στην αφηγηματική δομή του *Με Λένε Κόκκινο*. Ενώ οι πολλαπλοί αφηγητές εκφράζουν κατακερματισμένες απόψεις, οι διαφορετικοί αφηγητές σε κάθε κεφάλαιο ζωγραφίζουν τη συγκεκριμένη τους εικόνα στο βιβλίο του Pamuk (Kim 2009: 60).

Συμπερασματικά, ο Pamuk φαίνεται να χρησιμοποιεί τα παραπάνω τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά της μικρογραφίας στη δόμηση της νουβέλας και η αλληλεπίδραση κειμένου και εικόνας μπορεί να θεωρηθεί ως μια προσπάθεια από τον συγγραφέα να μετατρέψει τις εικόνες πίσω σε λέξεις και αντιστρόφως. Με αυτό τον τρόπο ο Pamuk υπογραμμίζει τις ομοιότητες οι οποίες υπάρχουν μεταξύ των δύο μορφών αναπαράστασης και μετασχηματίζει την εικόνα σε διακειμενικό λογοτεχνικό πρότυπο.

3.3 Η αποδόμηση της κυρίαρχης αφήγησης

3.3.1 Ο αφηγητής/συγγραφέας

Στο *Λευκό Κάστρο*, η ταυτότητα του αφηγητή παραμένει ακαθόριστη, εφόσον ο Νταρβίνογλου, ο Ενετός, ο Δάσκαλος και ο ίδιος ο Pamuk είναι, όλοι, πιθανοί αφηγητές. Ως αποτέλεσμα αυτής της ασάφειας αποδομείται το πρότυπο του παντογνώστη συγγραφέα και επίσης ο δογματισμός όπως εκφράζεται σε μια άχρονη ή αντικειμενική κυρίαρχη αφήγηση.

Η Waugh υποστηρίζει ότι, οι μεταφρηματικές νουβέλες απορρίπτουν το παραδοσιακό πρότυπο του συγγραφέα ως μια υπερβατική διάνοια, η οποία δημιουργεί, μέσω ενός μονολογικού αφηγήματος, δομές ταξινόμησης οι οποίες αναπληρώνουν το ξεχασμένο υλικό αφήγημα του κόσμου. Αποδεικνύουν ότι ο «συγγραφέας» είναι μια έννοια η οποία δημιουργήθηκε ως αποτέλεσμα προγενέστερων λογοτεχνικών και κοινωνικών αφηγημάτων αλλά και αυτό που θεωρείται ως «πραγματικότητα» είναι μια παρόμοια επινόηση. Ως εκ τούτου και η «πραγματικότητα» είναι, σε αυτό το βαθμό, «πλασματική» (Waugh 2001: 16). Επίσης, η μεταφήρηση υπονομεύει τις συμβάσεις ώστε να υποδείξει την ιστορική τους παροδικότητα, όπως, παραδείγματος χάριν, το ανδρικό πρότυπο του παντογνώστη συγγραφέα στα έργα του ρεαλισμού συνδέεται με μια συγκεκριμένη ιδεολογική κοσμοθεωρία, η οποία συνεχίζει να το προωθεί, συγκεκριμένα, ως «ουδέτερο» ή «αιώνιο» ή «αντικειμενικό» και έχει τις ιστορικές της καταβολές στον μεταγενέστερο 18^ο και πρώιμο 19^ο αιώνα (ό.π.: 67).

Σύμφωνα με τον Göknağ, ο «επίλογος» στο *Λευκό Κάστρο* περιγράφει το έργο του Νταρβίνογλου, αναφορικά στο αρχείο, ως λογοτεχνικό, μάλλον, παρά ιστορικό, ωσάν ο ίδιος ο Pamuk να μην είχε συγγραφική εξουσία πάνω στο κείμενο του:

Και ο Φαρούκ [...] μεταφέροντας στη γλώσσα των συμπατριωτών του το χειρόγραφο που βρήκε στο αρχείο της Γκέμπζε, ακριβώς όπως ο Θερβάντες, πρέπει να πρόσθεσε στο κείμενο ορισμένα πράγματα από άλλα βιβλία. Θέλω να ξεκαθαρίσω στους αναγνώστες μου, οι οποίοι νομίζουν ότι όλο αυτό τον καιρό και εγώ, όπως ο Φαρούκ, δούλευα στα αρχεία και σκάλιζα στα σκονισμένα ράφια των βιβλιοθηκών, ότι δεν ιδιοποιούμαι όσα έκανε εκείνος. Εγώ απλώς επωφελήθηκα από μερικές λεπτομέρειες που βρήκε εκείνος και τις διέσπειρα στην εισαγωγή που τον έβαλα να γράψει [...] (Παμούκ 2005: 302).

Ο Göknağ επισημαίνει ότι, ενώ η πιο πάνω επεξήγηση επινοεί την απουσία του Pamuk ως συγγραφέα, ταυτόχρονα, υποστηρίζει την ιδέα ότι ο Νταρβίνογλου δεν είναι πιστός σε ένα αρχικό οθωμανικό αρχείο αλλά συγγράφει μια αναφορά την οποία θεωρεί πιο συναφή με το σύγχρονο τουρκικό κοινό, προσθέτοντας παραρτήματα από άλλες πηγές, πιθανόν

συμπεριλαμβανομένης και της δικής του φαντασίας. Ο ίδιος «επίλογος» δημιουργεί και την παρουσία του Pamuk ως συγγραφέα, όταν ο ίδιος ταυτοποιεί μερικές δικές του παρεμβολές, αλλά ταυτόχρονα, με μεταφηγηματικό τρόπο αναίρει τη λογοτεχνική του εξουσία αναφέροντας ότι, «ούτε εγώ ξέρω αν το χειρόγραφο του *Λευκού Κάστρου* το έγραψε ο Ιταλός σκλάβος ή ο Οθωμανός Δάσκαλος» (Παμούκ 2005: 301) (Göknar 2013: 111-2).

Ο Gurses υποστηρίζει ότι, ο Pamuk στον «επίλογο» του, σε αντίθεση με τον εξουσιαστικό τόνο του συγγραφέα, όπως διαφαίνεται σε προηγούμενα αποσπάσματα του κειμένου, στα οποία ο Pamuk αναφέρεται λεπτομερώς στις πηγές της αφήγησης του,⁵¹ υποδηλώνει ότι δεν γνωρίζει την ταυτότητα του συγγραφέα του χειρογράφου. Αυτή η δήλωση, αντί να υποδεικνύει την άγνοια του, μάλλον ενδεικνύει την αμφισβήτηση η οποία χαρακτηρίζει όλες τις προσπάθειες προσδιορισμού της ταυτότητας. Ο Pamuk αποφεύγει να κατονομάσει, είτε τον Ενετό είτε τον Δάσκαλο, ως τον συγγραφέα του χειρογράφου, όχι επειδή αυτό δεν σχετίζεται με την αφήγηση, αλλά επειδή είναι ανέφικτο να παραχθεί ένας αποπερατωμένος προσδιορισμός της ταυτότητας. Η ταυτότητα του συγγραφέα του χειρογράφου, όπως καθορίζεται από την παρουσίαση του στην αφήγηση, οδηγεί στο συμπέρασμα ότι ο μόνος εφικτός προσδιορισμός είναι αυτός της αμφισβήτησης (Gurses 2012: 131).

Η αρχική αβεβαιότητα, όσον αφορά στο πλαίσιο αναφοράς της αφήγησης του Ενετού, επαυξάνεται με μια παρόμοια αβεβαιότητα, αναφορικά στον ίδιο τον αφηγητή. Αναλύοντας το άτομο το οποίο ήταν, πριν την αιχμαλωσία του από τους Τούρκους, σε σχέση με αυτό που είναι τώρα, ο αφηγητής αναφέρει ότι υπάρχει μια διαφορά μεταξύ των δύο. Αυτή η αναφορά δείχνει τη συνεχώς μεταλλασσόμενη σύνθεση της ταυτότητας: «τότε ήμουν άλλος άνθρωπος που η μητέρα του, η αρραβωνιαστικιά του και οι φίλοι του τον φώναζαν με διαφορετικό

⁵¹ Παμούκ 2005: 294-301.

όνομα. Τον άνθρωπο που ήμουν έναν καιρό, ή τώρα νομίζω ότι ήμουν, τον βλέπω ακόμη κάπου κάπου στα όνειρα μου και ξυπνάω ιδρωμένος» (Παμούκ 2005: 20, Gurses 2012: 70).

Στο τελευταίο κεφάλαιο, ο αφηγητής σχολιάζει:

Έφτασα πια στο τέλος του βιβλίου μου. Ίσως βέβαια οι ευφυείς αναγνώστες μου να το έχουν ήδη πετάξει από τα χέρια τους, έχοντας καταλήξει στο συμπέρασμα ότι στην πραγματικότητα η ιστορία μου έχει τελειώσει προ πολλού [...] σήμερα πια ξέρω ότι αυτό είναι το αγαπημένο μου βιβλίο, θα το τελειώσω όπως του αρμόζει, όπως το θέλω εγώ κι όπως το φαντάζομαι (Παμούκ 2005: 263).

Απευθυνόμενος στον αναγνώστη, ο αφηγητής υπονοεί ότι είναι ταυτόχρονα και ο συγγραφέας της ιστορίας. Η ταυτότητα του όμως παραμένει διφορούμενη όπως και η ιστορία την οποία αφηγείται, την οποία παραδέχεται ότι θα τελειώσει όπως την φαντάζεται. Συμπερασματικά, η αμφισβητήσιμη ταυτότητα του αφηγητή, η συμπερίληψη μυθοπλαστικών στοιχείων στη δημιουργία της ιστορίας και τα κρυμμένα οθωμανικά αρχεία χρησιμοποιούνται για να αποδομήσουν τον δογματισμό μιας «αντικειμενικής» και «αιώνιας» κυρίαρχης αφήγησης.

3.3.2 Οι πολλαπλοί αφηγητές πρώτου προσώπου

Οι πολλαπλοί αφηγητές σε πρώτο πρόσωπο αποσταθεροποιούν τη μονολιθική δομή της κυρίαρχης αφήγησης και αποτρέπουν την ταύτιση με ένα παντογνώστη συγγραφέα. Η πολλαπλότητα των διαφορετικών εκφράσεων αφαιρεί την πιθανότητα μιας απόλυτης ανάγνωσης του κειμένου. Ο Sharma υποστηρίζει ότι, η ελευθερία, την οποία έχουν οι χαρακτήρες στην αφήγηση των ιστοριών τους, στο *Με Λένε Κόκκινο*, ισοδυναμεί με μια ανατροπή της καθιερωμένης αφηγηματικής μεθόδου και επίσης ανατρέπει το κυρίαρχο αφήγημα του Ισλάμ, το οποίο είναι γραμμικό και τελεολογικό, με μια σταθερή αφετηρία και ένα καθορισμένο τέλος του κόσμου (Sharma χ.χ: χ.σ). Η αφήγηση εξελίσσεται μέσω ιστοριών τις οποίες διηγούνται και μη-ανθρώπινοι χαρακτήρες, όπως, ένα πτώμα μιλά και αρχίζει την αφήγηση, ένας σκύλος μιλά ως άνθρωπος και διηγείται την ιστορία του

ανθρώπου και της κοινωνίας, ο σατανάς σχολιάζει τα συμβάντα, ένα δέντρο αφηγείται μια ιστορία, ο θάνατος είναι ένας από τους χαρακτήρες, όπως και το χρώμα κόκκινο είναι ένας από τους χαρακτήρες (ό.π.).

Μερικές από τις πιο πάνω ιστορίες είναι οι ιστορίες του παραδοσιακού παραμυθά (*meddah*),⁵² ενός από τους αφηγητές στο *Με Λένε Κόκκινο*. Σύμφωνα με τον Gökner, οι ιστορίες του *meddah*, οι οποίες, τονίζουν σε διάφορα σημεία την πλοκή της νουβέλας, διατηρούν την θεματική αντιστροφή του κειμένου και της εικόνας ενώ εμφανίζουν μια καινοτόμο τρίτη άποψη, αυτή της παρωδιακής αφήγησης. Οι βινιέτες του *meddah*, αντί να αποτελούν μέρος μιας προϋπάρχουσας ιστορίας, είναι αφηγήσεις οι οποίες εκφράζουν την άποψη αντικειμένων, ζώων και καθιερωμένων χαρακτήρων. Ο Pamuk ταυτίζει τον χαρακτήρα του *meddah* με ένα είδος δημιουργού της προφορικής λογοτεχνίας, η οποία είναι κεντρικής σημασίας στην αφηγηματική παραγωγή και στην παράδοση της τουρκικής νουβέλας του μοντερνισμού. Στη νουβέλα του Pamuk, ο χαρακτήρας του παραμυθά χρησιμοποιείται ως υποκατάστατο του συγγραφέα, ο οποίος χρησιμοποιεί την παρωδία για να εκφράσει μια αντιφρονούσα άποψη (Gökner 2013: 141). Ο Pamuk σχολιάζει:

Ο πραγματικός ήρωας στο *Με Λένε Κόκκινο* είναι ο παραμυθάς. Κάθε βράδυ συγχάζει στο καφενείο για να σταθεί δίπλα από μια εικόνα και να πει μια ιστορία. Το πιο τραγικό μέρος του βιβλίου είναι το θλιβερό του τέλος, ξέρω πως νοιώθει αυτός ο παραμυθάς [...] σε μια ημιδημοκρατία όπως είναι η δική μας, σε μια κοινωνία διάτρητη με απαγορεύσεις, η συγγραφή νουβέλων σε

⁵² Ο Gökner παραπέμπει στον ερευνητή τουρκικής λογοτεχνίας Talat Halman, ο οποίος περιγράφει τον παραδοσιακό ρόλο του *meddah* ως ακολούθως:

οι *meddahlar*, χρησιμοποιώντας κοσμικά θέματα και ιστορίες, έγιναν αφηγητές και το ρεπερτόριο τους επικεντρωνόταν σε ηρωικά κατορθώματα, την καθημερινή ζωή της περιοχής και της κοινότητας τους [...] σταδιακά, η σάτιρα άρχισε να αποτελεί τον πυρήνα των προγραμμάτων τους: χιουμοριστικά ανέκδοτα για τις ανθρώπινες ιδιορρυθμίες, ενσάρκωση τυποποιημένων χαρακτήρων ή και πραγματικών ανθρώπων, γλεουασμός των κοινωνικών ηθών, και συγκεκαλυμμένες ή φανερές επιθέσεις εναντίον ατόμων σε υψηλά αξιώματα, συμπεριλαμβανομένου, μερικές φορές και του σουλτάνου» (Talat Halman, *Rupture and Revolution: Essays on Turkish Literature*. Syracuse, NY: Syracuse University Press, 2007: 110) (Gökner 2013: 141).

τοποθετεί σε μια θέση όχι πολύ διαφορετική από αυτή του παραδοσιακού μου παραμυθιά [...] (Pamuk 2007: 263).

Σύμφωνα με τον Sharma, το *Με Λένε Κόκκινο* εκφράζει ένα πειραματισμό με τη τεχνική της αφήγησης. Λόγω της απουσίας ενός απόλυτου, δογματικού αφηγητή, ο κάθε χαρακτήρας διηγείται την δική του ιστορία. Το κάθε κεφάλαιο τιτλοφορείται με το όνομα του χαρακτήρα ο οποίος αφηγείται την ιστορία και με αυτό τον τρόπο οι αφηγητές δεν επισκιάζονται από έναν κυρίαρχο συγγραφέα. Η συγκεκριμένη αφηγηματική τεχνική επίσης επιτρέπει ένα ευρύ πεδίο στον αναγνώστη, ώστε να ασκήσει τις γνωστικές του ικανότητες και να καταλήξει στα δικά του κριτικά συμπεράσματα. Κατά μία έννοια, η ιστορία ακολουθεί το ρεύμα σκέψεων των χαρακτήρων, ενώ επεξεργάζονται τις προηγούμενες τους ενέργειες ή αυτές των άλλων. Ως αποτέλεσμα της απελευθέρωσης των χαρακτήρων, οι απόψεις οι οποίες εκφράζονται, γίνονται δικές τους απόψεις και σε περιπτώσεις όπου οι χαρακτήρες γίνονται βλάσφημοι και υιοθετούν μια ακραία θέση αναφορικά στο Ισλάμ αυτές εκλαμβάνονται ως δικές τους θέσεις και όχι του συγγραφέα, εφόσον δεν παρεμβαίνει ως παντογνώστης αφηγητής (Sharma χ.χ: χ.σ).

Ο Gurses αναφέρει ότι, στο *Με Λένε Κόκκινο*, ο/η κάθε αφηγητής/τρια εκφράζει τη δική του/της άποψη για τα συμβάντα και με αυτό τον τρόπο δημιουργούν μια διαλογική αφήγηση. Αυτή η διαλογική αφηγηματική δομή, αποτρέπει τον αναγνώστη από το να καθορίσει μία συγκεκριμένη φωνή η οποία εκφράζει τις απόψεις του συγγραφέα. Η πολλαπλότητα των διαφορετικών εκφράσεων, οι οποίες, σε μερικές περιπτώσεις, είναι και αντιθετικές, αφαιρούν την πιθανότητα μιας απόλυτης και αυθεντικής ανάγνωσης του κειμένου (Gurses 2012: 137). Η εντύπωση μιας πανοραμικής θέας δημιουργείται με τη χρήση της ετερογλωσσίας, η οποία, επιτρέπει στους χαρακτήρες να αφηγηθούν τις δικές τους ατομικές ιστορίες αναφορικά στα γεγονότα, χρησιμοποιώντας τη δική τους φωνή. Αντί να υπάρχει μία μοναδική άποψη, ο Pamuk χρησιμοποιεί την ετερογλωσσία ώστε να αποκλείσει την τοποθέτηση σε σειρά

προτεραιότητας, ενός αφηγητή πάνω από τον άλλο. Όπως και στις μικρογραφίες, στις οποίες όλες οι φιγούρες απεικονίζονται στο ίδιο μέγεθος λόγω έλλειψης προοπτικής, έτσι και οι αφηγητές παρουσιάζονται στην ίδια απόσταση από τον αναγνώστη, και η έλλειψη ιεράρχησης συνάδει με την ιδιότητα της ανωνυμίας – χαρακτηριστική ιδιότητα, στην παράδοση της μικρογραφίας (ό.π.: 153). Στο *Με Λένε Κόκκινο*, παρόλο που η απουσία του κυρίαρχου συγγραφέα αναπαράγει την έλλειψη προοπτικής, οι ατομικές φωνές των αφηγητών ενισχύουν μια μικροσκοπική οπτική γωνία. Στις μικρογραφίες, ο θεατής έχει μια πανοραμική θέα, η οποία δεν του επιτρέπει να διακρίνει το ατομικό βλέμμα, αλλά ο Pamuk, μέσω των ατομικών φωνών των αφηγητών, παρουσιάζει θρυμματισμένες απόψεις, οι οποίες συνθέτουν την ιστορία. Σε αντίθεση με τις μικρογραφίες, το *Με Λένε Κόκκινο* παρουσιάζει μικροσκοπικές αφηγήσεις, οι οποίες, εκδηλώνουν τις ατομικές απόψεις των αφηγητών και συνδυάζονται για να συνθέσουν την συνολική πλοκή (ό.π.: 154).

Ταυτόχρονα, οι πολλαπλές φωνές των αφηγητών αντιστοιχούν στη δημιουργία των μικρογραφιών, οι οποίες αποτελούνται από τη συμβολή διαφορετικών μικρογράφων. Στη ζωγραφική της μικρογραφίας, οι βοηθοί φιλοτεχνούν τα διακοσμητικά στοιχεία, ενώ ο αρχιμικρογράφος εστιάζει στα κεντρικά σημεία του έργου. Επομένως, δεν μπορεί κανένας καλλιτέχνης να αναλάβει την αποκλειστική ευθύνη για τη δημιουργία του έργου (ό.π.: 156). Ο Ενιστέ εφέντη, αναφέρεται σε αυτή τη συλλογική προσπάθεια όσον αφορά στη δημιουργία του μυστικού βιβλίου του σουλτάνου: «Συνεννοήθηκα με τους καλύτερους μικρογράφους του εργαστηρίου του Πατισάχ μας κι ανάθεσα σε άλλον να ζωγραφίσει έναν σκύλο, σε άλλον ένα δέντρο, σε άλλον τα σύννεφα και τα σχέδια στο περιθώριο και σε άλλον τα άλογα» (Παμούκ 2019: 51).

Συμπερασματικά, οι πολλαπλοί αφηγητές, η αμφισβητήσιμη ταυτότητα του συγγραφέα, οι πολλαπλές ιστορίες οι οποίες αλληλοεπιδρούν με το κεντρικό κείμενο, χρησιμοποιούνται από τον Pamuk για την αποδόμηση του κυρίαρχου αφηγήματος. Όπως κανένας από τους

μικρογράφους δεν μπορεί να αναλάβει την αποκλειστική ευθύνη για την δημιουργία ενός έργου έτσι και κανένας απόλυτος συγγραφέας δεν μπορεί να αναλάβει ολοκληρωτική ευθύνη για τα γραφόμενα του.

3.4 Η ανατροπή του κυρίαρχου κοσμικού αφηγήματος από τον πολιτιστικό υβριδισμό
Η επίδραση του ευρωπαϊκού πολιτισμού στο κυρίαρχο κοσμικό αφήγημα απέκλεισε τον πολιτιστικό υβριδισμό ο οποίος χαρακτήριζε τον οθωμανικό κόσμο. Ο Göknaρ παραθέτει, αποσπασματικά, σχόλιο του Carl L. Brown:⁵³

Η αναμφισβήτητη πραγματικότητα της ευρωπαϊκής πίεσης στον οθωμανικό κόσμο, έχει συχνά οδηγήσει τους ερευνητές να αντιμετωπίσουν την κεντρική δυναμική μεταβλητή της μοντέρνας περιόδου ως την εξωγενή ευρωπαϊκή Δύση και όχι την γηγενή οθωμανική Ανατολή. Εάν κάποιος ακολουθήσει αυτό τον τρόπο σκέψης, εξυπακούεται ότι, είναι προτιμητέος ένας περιορισμένος προσδιορισμός του «οθωμανικού» [...] αποκλείοντας τον πολιτισμικό υβριδισμό, ο οποίος φαινομενικά εδραιώθηκε όταν το γειτονικό ευρωπαϊκό κρατικό σύστημα κυριάρχησε στις οθωμανικές χώρες [...] (Göknaρ 2013: 94).

Εφόσον ένα σημαντικό εγχείρημα της κεμαλικής μοντερνοποίησης ήταν η μεταρρύθμιση της γλώσσας, η οποία στόχευε στην αποκοπή των δεσμών με το οθωμανικό παρελθόν και την «εξυγίανση» της τουρκικής γλώσσας από το οθωμανικό λεξιλόγιο, η μετάφραση του Νταρβίνογλου στο *Λευκό Κάστρο*, μπορεί να θεωρηθεί ως μια ανατρεπτική πράξη. Ο Göknaρ υποστηρίζει ότι, η πράξη αντίστασης του Νταρβίνογλου αφορά στο κείμενο, στη μετάφραση. Αυτή η μετάφραση είναι πολιτικά ανατρεπτική στο πλαίσιο του απολυταρχικού κοσμικού μοντερνισμού, ο οποίος επιβεβαιώνεται εκ νέου μέσω του στρατιωτικού πραξικοπήματος του 1980. Η πράξη του Νταρβίνογλου συνεπάγεται της μετάφρασης ενός χειρογράφου, από την οθωμανική γραφή στη μοντέρνα τουρκική, και μεταφέρει το κοσμοπολιτικό, οθωμανικό παρελθόν στο παρόν, αμφισβητώντας τη ρεπουμπλικανική ιστοριογραφία ενός μοναδικού (*sui generis*) μοντερνισμού (ό.π.: 103).

⁵³ Brown, L. Carl. Επιμ. *The Imperial Legacy: The Ottoman Imprint on the Balkans and the Middle East*, New York, NY: Columbia University Press, 1996.

Το Λευκό Κάστρο εμπεριέχει ένα μεταφρηματικό επαναπροσδιορισμό της οθωμανικής κληρονομιάς, ο οποίος αναδύεται από το αρχείο της πρώιμης οθωμανικής Κωνσταντινούπολης. Η επαναθεώρηση της λογοτεχνικής νεωτερικότητας από τον Ramuk, εμπλέκει μια χρονική μεταβολή μακριά από το αφήγημα της ιστορίας της προόδου και της θέσης της κοσμικότητας. Επομένως, η νουβέλα αναπαριστά μια μεταμόρφωση, φόρμας και περιεχομένου. Ο συγγραφέας χρησιμοποιεί την οθωμανική ιστορία ως μέσο επανεξέτασης του εθνικού εαυτού και της κοινωνίας (ό.π.: 96).

Στο *Με Λένε Κόκκινο*, ενώ η Κωνσταντινούπολη του 16^{ου} αιώνα παρέχει το πλαίσιο, τα διλήμματα τα οποία αντιμετωπίζουν οι χαρακτήρες, συμπεριλαμβανομένων των θεμάτων τα οποία αφορούν στο ύφος, στις ιδεολογικές προκλήσεις (κράτος ή Ισλάμ), στη ρήξη με την αισθητική παράδοση, όλα συσχετίζονται με την Τουρκία του παρόντος και συγκεκριμένα με τον κοσμοπολίτικο κόσμο του Ramuk, του Κωνσταντινουπολίτη συγγραφέα. Περισσότερο από ιστορία αγάπης, αστυνομικό μυθιστόρημα, φιλοσοφική πραγματεία για την τέχνη ή ιστορική μυθοπλασία, το *Με Λένε Κόκκινο*, είναι μια υπερεθνική αφήγηση η οποία απελευθερώνει τον συγγραφέα από τους περιορισμούς της κοσμικής μοντέρνας εποχής, της γεωγραφίας, της ιστορίας και της ιδεολογίας. Του επιτρέπει να γράψει ελεγείες, οι οποίες εμπνέονται από τον Σουφισμό, να θρηνεί για την απώλεια της κοσμοπολιτικής πολιτισμικής ιστορίας, να επανεξετάσει την ταυτότητα και να αποδώσει φόρο τιμής στην Κωνσταντινούπολη ως τόπου δημιουργίας αφηγήσεων (ό.π.: 146).

Σύμφωνα με τον Stanivucovic, η διακειμενική, μυθοπλαστική, υβριδικότητα στις νουβέλες του Ramuk αφορά στην αφηγηματική μέθοδο, η οποία, συγχωνεύει την μεταμοντερνιστική αφήγηση με τα παραδοσιακά ισλαμικά κείμενα, αλληγορίες του Σουφισμού, περσική και οθωμανική τέχνη, ώστε να υφάνει τη μυθοπλασία στις νουβέλες του. Η επανατοποθέτηση του Ramuk στην Αναγέννηση, μια εναλλακτική πηγή όσον αφορά στο πρώιμο μοντέρνο τουρκικό παρελθόν, μπορεί να θεωρηθεί ως η αντίδραση του συγγραφέα, στην τουρκική

νουβέλα του 19^{ου} αιώνα, η οποία μιμείται τα πρότυπα της αγγλικής και γαλλικής μυθιστοριογραφίας. Παραδόξως, η αλληλεπίδραση των ιταλικών και τουρκικών γνώσεων επαναπροσδιορίζει το τουρκικό παρελθόν εγγύτερα στην ιστορική του αφετηρία από τα μυθιστορημάτα τα οποία παρουσιάζονται ως οι τουρκικές εκδοχές της αγγλικής βικτωριανής νουβέλας. Αποκωδικοποιώντας τη νεωτερικότητα της Μεσογείου της Αναγέννησης, ως μια πολιτισμική δύναμη στις νουβέλες του Pamuk, ο αναγνώστης εμπλέκεται στην επανάκτηση στοιχείων της πρώιμης νεωτερικότητας, στον βαθμό στον οποίο υπόκεινται της νεωτερικότητας της εποχής μας (Stanivucovic 2006: 235-6).

Ο εικαστικός υβριδισμός είναι κεντρικό θέμα στο *Με Λένε Κόκκινο*, στο οποίο γίνονται συχνές αναφορές στην αλληλεπίδραση μεταξύ της ανατολικής και της δυτικής τεχνοτροπίας.

Ο Ενιστέ εφέντη ομολογεί στον Μαύρο:

«Αλλά θέλω κιόλας να με ζωγραφίσουν με τις τεχνοτροπίες των Φράγκων ζωγράφων», είπε ο Πατισάχ μας . «Κι η ζωγραφιά αυτή πρέπει να κρυφτεί ανάμεσα στις σελίδες ενός βιβλίου» [...] «ο Πατισάχ μας είπε ότι το βιβλίο έπρεπε επίσης να είναι κι ένα δώρο για τον Δόγη της Βενετίας, που θα πήγαινα πάλι να επισκεφτώ. Όταν τελείωνε, το βιβλίο θα γινόταν το σύμβολο της παντοδυναμίας του Πατισάχ μας και Χαλίφη του Ισλάμ [...] μου ζήτησε να κρατήσω την κατασκευή του βιβλίου μυστική, αφού σκοπός του Πατισάχ μας ήταν να χρησιμοποιηθεί και σαν μέσο επίτευξης της ειρήνης με τους Βενετσιάνους [...]» (Παμούκ 2019: 192) [Εικ. 43].



Εικ. 43: Giovanni Bellini (του αποδίδεται), *Πορτραίτο του Μεχμέτ Β' με νεαρό αξιωματούχο*, π. 1481, λάδι σε ξύλο, 33 x 45.7 εκ. Istanbul Metropolitan Municipality, Κωνσταντινούπολη.

Ο Göknağ υποστηρίζει ότι, αυτό που προσελκύει συγγραφείς όπως τον Pamuk, είναι η αναθεωρητική δυναμική η οποία ενεργοποιείται από τον πολιτισμικό υβριδισμό του οθωμανικού παρελθόντος. Οι αντιφατικές εικόνες, οι οποίες αναδύονται από το οθωμανικό κληροδότημα είναι πολύτιμες, όσον αφορά στις εξελίξεις της λογοτεχνίας της νεωτερικότητας, επειδή περιορίζουν την εξουσία της κοσμικής νεωτερικότητας. Τα λογοτεχνικά και πολιτιστικά αποτελέσματα της οθωμανικής κληρονομιάς ήσαν κρίσιμα, ως ανασταλτικοί παράγοντες στη συντονισμένη πολιτιστική επανάσταση του ρεπουμπλικανισμού, η οποία, είχε ως στόχο την διαγραφή των παραδοσιακών μορφών κοινωνικών τάξεων, θρησκείας, ταυτότητας και πολιτισμικών εθίμων. Ο Göknağ αναφέρει ότι, προσδιορίζει την πολιτιστική επανάσταση ως, μεταξύ άλλων, την ουσιοκρατική βία της κοσμικής νεωτερικότητας (Göknağ 2013: 94).

Ο Pamuk φαίνεται να προτείνει ότι, ο υβριδισμός υποδεικνύει πως ο πολιτισμός ενός κράτους είναι το αποτέλεσμα της αλληλεπίδρασης μεταξύ κρατών, ομάδων ή εθνικοτήτων μέσα σ'ένα κράτος. Παρόλο που η επίδραση του ευρωπαϊκού πολιτισμού στο κυρίαρχο κοσμικό αφήγημα απέκλεισε τον πολιτιστικό υβριδισμό του οθωμανικού κόσμου, στις νουβέλες του Pamuk, η επανάκτηση του πολιτιστικού υβριδισμού ως σημαντικού στοιχείου στον προσδιορισμό της τουρκικής ταυτότητας, αναχαιτίζει την εξουσία της κοσμικής νεωτερικότητας. Η υβριδικότητα δίνει έκφραση σε αλληλοεπιδράσεις, προσμίξεις και διασταυρώσεις. Η συγχώνευση εθίμων ή πεποιθήσεων παράγει κάτι το νέο, το οποίο αντλεί από τα προγενέστερα του συνιστώντα στοιχεία αλλά τα υπερβαίνει και τα μεταμορφώνει. Αυτές οι διαπολιτισμικές συναντήσεις στο έργο του συγγραφέα παράγουν νεωτερικότητα και ανατρέπουν το κυρίαρχο κοσμικό αφήγημα το οποίο είχε αποκλείσει τον πολιτισμικό υβριδισμό.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Στην παρούσα έρευνα, η Μεσόγειος στέκεται απέναντι στο βορειο-δυτικό αφήγημα και έτσι φανερώνεται ως το δυνητικά αντίπαλο δέος της βορειο-δυτικής ηγεμονικότητας.

Το ηγεμονικό αφήγημα επινόησε μια υποβαθμισμένη και περιθωριοποιημένη Μεσόγειο, αλλά η διαχρονική της ύπαρξη, ως ένας χώρος διέλευσης, επαφής, διασταυρώσεων, προσμίξεων, ρευστότητας και υβριδικότητας, υποσκάπτει τις ηγεμονικές αντιλήψεις και προσφέρει ένα πρότυπο το οποίο υπερβαίνει τα εθνικιστικά πλαίσια και μπορεί να προωθήσει δομές οι οποίες υποστηρίζουν τα δίκτυα ανταλλαγών και συνύπαρξης. Χαρακτηριστικά όπως η κινητικότητα, η συνδεσιμότητα και η αποκέντρωση είναι καθοριστικά στην ανάδειξη της Μεσογείου ως πρότυπο μιας εναλλακτικής θεώρησης, η οποία αντιπαραβάλλεται με τη βορειο-δυτική ηγεμονική επινόηση και στέκεται απέναντι της.

Οι πιο πρόσφατες θεωρήσεις από διάφορους ιστορικούς, φιλοσόφους, διανοούμενους, και το έργο καλλιτεχνών και λογοτεχνών, αποδομούν αυτό το ηγεμονικό, φαντασιακό κατασκεύασμα, το οποίο, δεν ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα της Μεσογείου. Ο Burke, παραδείγματος χάριν, δηλώνει ότι, οι Βόρειοι Ευρωπαίοι συνάντησαν τις κουλτούρες και τους ανθρώπους της περιοχής της Μεσογείου με μια σειρά διατάξεων και προσδοκιών, οι οποίες διαμόρφωσαν την ιστορία και τις ανθρωπολογίες τις οποίες συνέθεσαν. Επομένως, επιβάλλεται να βρισκόμαστε σε εγρήγορση όσον αφορά την ύπαρξη αυτών των διατάξεων και των τρόπων με τους οποίους συνεχίζουν να παραμορφώνουν το οπτικό μας πεδίο ενώ προσπαθούμε να τοποθετήσουμε τη Μεσόγειο στα δικά της παγκόσμια ιστορικά πλαίσια (Burke 2013: 910).

Οι νουβέλες του Pamuk, είναι χαρακτηριστικά παραδείγματα της καλλιτεχνικής δημιουργίας της Μεσογείου και αποδομούν το ηγεμονικό αφήγημα με ποικίλους τρόπους, όπως, με την διαφθορά στεγανών ταυτοτήτων, με την υπέρβαση εθνικιστικών ορίων, με την υπόσκαψη των διαφόρων δογματισμών και με τη δημιουργική συνδιαλλαγή με το παρελθόν.

Τοποθετώντας την πλοκή των έργων του στην Κωνσταντινούπολη του 16^{ου} και 17^{ου} αιώνα, ο συγγραφέας αναβιώνει τη Μεσόγειο της κινητικότητας, της συνδεσιμότητας, των συναλλαγών και της συνύπαρξης.

Το βορειο-δυτικό αφήγημα είχε υιοθετηθεί από τον Kemal Atatürk, για τον οποίο, ο εκμοντερνισμός του τουρκικού κράτος θα πραγματοποιείτο μόνο αν ακολουθούσε το δυτικό πρότυπο. Η Δύση, για το κεμαλικό εγχείρημα, εκπροσωπούσε ένα ανώτερο πολιτισμικό επίπεδο, επομένως, ο εκμοντερνισμός ισοδυναμούσε με δυτικοποίηση. Οι νουβέλες του Ramuk αποδομούν αυτό το αφήγημα, μέσω της αναπαράστασης της ανατολικής Μεσογείου ως χώρου διέλευσης, διασταυρώσεων, υβριδικότητας και κοσμοπολιτισμού σε αντίθεση με το κρατικό τουρκικό αφήγημα το οποίο ενστερνίζεται τις δυτικές αξίες και απορρίπτει το οθωμανικό παρελθόν. Ο Ramuk εισάγει πολλαπλότητα στην άκαμπτη, ευρωκεντρική ιεραρχία της «προόδου» και της «ανάπτυξης».

Ο Butt υποστηρίζει ότι, μεταξύ της σύγκρισης και των συγκρούσεων οι οποίες παραμορφώνουν την τουρκική ταυτότητα, ο Ramuk απολαμβάνει την αμφιθυμία μιας ταυτότητας η οποία είναι διασκορπισμένη αλλά ταυτόχρονα ριζωμένη, δυτικοποιημένη αλλά τουρκική στην πεμπτουσία της, εκμοντερνισμένη αλλά προσκολλημένη στην ιστορία και την κουλτούρα της, δηλαδή, κοσμοπολιτική (Butt 2017β: 99).

Ο Ramuk υπερβαίνει εθνικά σύνορα και αναπαριστά χαρακτήρες οι οποίοι δεν ανήκουν σε ένα συγκεκριμένο έθνος, αλλά προέρχονται από διαφορετικές κουλτούρες πέραν των συνόρων. Στο *Λευκό Κάστρο*, η απροσδιόριστη εναλλαγή μεταξύ του Ενετού και του Τούρκου απελευθερώνει και τους δύο χαρακτήρες από εθνοθηρησκευτικούς φραγμούς. Στο *Με Λένε Κόκκινο*, το πολιτισμικό μέρος διευρύνεται, πέρα από τα όρια της Κωνσταντινούπολης, ώστε να συμπεριλάβει την Βενετία, την Περσία και την κεντρική Ασία. Το κοσμοπολιτικό όραμα του συγγραφέα εμπεριέχει πολιτικές και ιδεολογικές

διασταυρώσεις, και επιδιώκει να συμβιβάσει Ανατολή και Δύση. Ο κοσμοπολιτισμός και ο υβριδισμός της Μεσογείου είναι πρωταρχικές έννοιες στο έργο του Pamuk.

Ένα άλλο σημαντικό χαρακτηριστικό της Μεσογείου είναι η δημιουργική συνδιαλλαγή με το παρελθόν και την παράδοση, ενώ το κυρίαρχο νεωτερικό αφήγημα ισχυρίστηκε ότι για να παραχθεί κάτι νέο πρέπει να υπάρχει ρήξη με το παρελθόν. Η παράδοση αντιπαρατίθεται με έννοιες όπως η πρόοδος, η ανάπτυξη, ο εκμοντερνισμός, και θεωρείται ανίκανη να παράγει νέες μορφές ή να κοιτάξει στο μέλλον. Επομένως εγκλωβίζεται σε μια θεώρηση που την καθορίζει σαν κάτι που έχει κλείσει και επαναφέρεται στο παρόν μόνο σαν ένα προϊόν νοσταλγίας.

Ο Pamuk απεγκλωβίζεται από την παραπάνω θεώρηση, εισάγοντας στο παρόν την μνήμη και την κουλτούρα της οθωμανικής Τουρκίας, τις οποίες αντιπαραβάλλει με το επίσημο κοσμικό αφήγημα. Με αυτό τον τρόπο επανακτά την κληρονομιά του υποβαθμισμένου οθωμανικού πολιτισμού και επιδιώκει να εδραιώσει τον σημαντικό της ρόλο στις σύγχρονες κοινωνικοπολιτισμικές συνθήκες. Παρουσιάζοντας μια παράλληλη πολιτισμική μνήμη αποδομεί τα επινοημένα αφηγήματα του δυτικοποιημένου κοσμικού τουρκικού κράτους

Σύμφωνα με τον Butt, πολλοί μοντέρνοι Τούρκοι συγγραφείς, χρησιμοποιούν την λογοτεχνία και την τέχνη, ως τόπους μνήμης (*les lieux de memoire*) ώστε να αμφισβητήσουν την κατασκευασμένη ιστορία της τουρκοποίησης, όπως είχε επιβληθεί από το κεμαλικό εγχείρημα του εκμοντερνισμού. Ο Pamuk είναι αντιπροσωπευτικός αυτών των αντιφρονούντων συγγραφέων, οι οποίοι ανασύρουν το οθωμανικό παρελθόν και επικαλούνται τη χαμένη πολιτισμική μνήμη. Ο Pamuk διερευνά στις νουβέλες του τις «συλλογικές ιστορίες» οι οποίες είχαν διαγραφεί από το μεγαλεπήβολο αφήγημα του κεμαλισμού και από την «επιτάχυνση της ιστορίας», η οποία είναι «μια αυξανόμενα ταχεία ολίσθηση του παρόντος στο χαμένο ιστορικό παρελθόν και η γενικά αποδεκτή άποψη ότι

οτιδήποτε και τα πάντα μπορούν να εξαφανιστούν».⁵⁴ Τοποθετώντας τις ιστορίες του στην οθωμανική εποχή και αντιπαραθέτοντάς τες με τη σύγχρονη Ανατολία, ο Pamuk επανακτά την οθωμανική κληρονομιά (Butt 2017a: 3).

Η υποβάθμιση της Μεσογείου όσον αφορά τη νεωτερικότητα είναι επίσης μια δυτική ηγεμονική επινόηση. Ο Gurses αναφέρεται στην Meltem Ahiska, η οποία υποστηρίζει ότι, η ταύτιση της δυτικής νεωτερικότητας με το «παρόν», καταδικάζει όλες τις μη δυτικές εμπειρίες της νεωτερικότητας ως κάτι το οποίο είναι «πάντα ήδη καθυστερημένο» και έχει ως αποτέλεσμα μια ανυπέρβλητη «χρονική επιβράδυνση», χαρακτηριστική, όχι μόνο της τουρκικής αλλά και όλων των μη-δυτικών εμπειριών της νεωτερικότητας. Αυτή η χρονική επιβάρυνση είναι, παραδόξως, ακίνητη και ξεχωρίζει από τη, συνεχώς κινούμενη προς τα εμπρός, χρονολογική αλληλουχία της δυτικής «προόδου»⁵⁵ (Gurses 2012: 29-30).

Οι νουβέλες του Pamuk υποσκάπτουν αυτό το αφήγημα και επικυρώνουν ότι η δημιουργική συνδιαλλαγή μεταξύ του παρελθόντος και του παρόντος, παράγει νεωτερικότητα. Σύμφωνα με τον Göknar, οι παραβάσεις του Pamuk δείχνουν ότι, η εισαγωγή της οθωμανικής υλικής κουλτούρας γίνεται ανατρεπτική στο ρεπουμπλικανικό παρόν. Μέσω της ανάπλασης ενός εναλλακτικού οθωμανικού ισλαμικού παρελθόντος, το οποίο αλλοιώνει το κοσμικό αφήγημα, ο συγγραφέας πολιτικοποιεί την μοντέρνα τουρκική λογοτεχνία με μια συνεχή αμφισβήτηση του ρεπουμπλικανικού εθνικισμού. Αυτή η διαδικασία αναθεωρεί την διπολική αντιπαράθεση της οθωμανικής παράδοσης και της ρεπουμπλικανικής νεωτερικότητας, στην οποία η πρώτη οριενταλοποιείται και υποβαθμίζεται ώστε να επιτρέψει την ανάδειξη της κοσμικής νεωτερικότητας (Göknar 2013: 128, 93).

⁵⁴ Ο Pierre Nora υποστηρίζει ότι, μερικές φορές, η ιστορία επιταχύνεται και προσπερνά την μνήμη με τέτοια βιασύνη ώστε η μνήμη να εξαφανίζεται και να απομένει μόνο ένα επαναδημιουργημένο παρελθόν, το οποίο δεν μπορεί ποτέ να ολοκληρωθεί και το οποίο εκμηδενίζει την μνήμη (Nora 1989: 7-8).

⁵⁵ Ahiska, Meltem. «Occidentalism: The Historical Fantasy of the Modern». *South Atlantic Quarterly* 102. 2-3 (Ανοιξη-Καλοκαίρι 2003): 351–379

Η «διαφθορά» στεγανών ταυτοτήτων είναι επίσης ένα χαρακτηριστικό της Μεσογείου, το οποίο πραγματεύεται ο Pamuk. Ο κοσμοπολιτισμός, ο οποίος, καταστρέφει τα όρια και εμποδίζει ένα απόλυτο εθνικισμό να κυριαρχήσει και να επιβάλει τα στεγανά, ανταγωνίζεται την εθνικιστική τάση για ομοιογένεια. Η αμφισβητήσιμη ταυτότητα του αφηγητή στο *Λευκό Κάστρο* και οι πολλαπλοί αφηγητές στο *Με Λένε Κόκκινο* αποσταθεροποιούν τις στεγανές ταυτότητες. Σύμφωνα με τον Stanivukovic, οι πολύπλοκες ανταλλαγές γνώσεων στις νουβέλες του Pamuk πραγματοποιούνται στις ατομικές συναντήσεις, οι οποίες διαγράφουν τις διαφορές και ακυρώνουν τα σύνορα μεταξύ του εαυτού και του Άλλου, του Ιταλού και του Τούρκου, και προσδιορίζουν τον Άλλο ως «Άλλο-εαυτό». Ο δίδυμος εαυτός αναδεικνύεται ως το σημαίνον για την εναλλαξιμότητα δύο κόσμων οι οποίοι ανατροφοδοτούν ο ένας τον άλλο (Stanivukovic 2006: 238).

Ο Pamuk διερευνά το θέμα της ταυτότητας και υπονοεί ότι ένας γνήσιος και αυθεντικός εαυτός είναι ανέφικτος. Διαφθείρει τις στεγανές ταυτότητες του ηγεμονικού αφηγήματος, παραδείγματος χάριν, μέσω της ανταλλαγής ρόλων μεταξύ του Ενετού και του Δασκάλου και της αμφισβητήσιμης τους ταυτότητας, και μέσω της σύγκρισης την οποία βιώνουν οι μικρογράφοι, αναφορικά στην Ανατολική και την Δυτική τεχνοτροπία, η οποία συσχετίζεται με τον προσδιορισμό της ταυτότητας τους.

Καταλήγω με το ακόλουθο σχόλιο του Pamuk στο *Other Colours: Essays and a Story*:

Η έννοια της Μεσογείου ως μία ενιαία οντότητα είναι επίπλαστη, και ο ενιαίος μεσογειακός χαρακτήρας ο οποίος προέρχεται από αυτήν είναι, επίσης, κάτι το οποίο έπρεπε να επινοηθεί πριν τον ανακαλύψουν. Αλλά αυτό το όνειρο της Μεσογείου – αυτή η κυρίως λογοτεχνική φαντασίωση – προέκυψε αποκλειστικά από τον Βορρά. Οι λαοί της Μεσογείου ανακάλυψαν ότι ήσαν μεσογειακοί από τους λογοτέχνες της βόρειας Ευρώπης. Η αφετηρία της μεσογειακής ιδιοσυγκρασίας δεν προέρχεται από τον Όμηρο ή τον Ibnī Haldun αλλά από τις διαμονές στην Ιταλία και από τα μεσογειακά ταξίδια του Goethe και του Stendhal (Pamuk 2007: 195).

Η πιο πάνω διερεύνηση του έργου του Pamuk, αποδεικνύει ότι, ο συγγραφέας αποδομεί και τις λογοτεχνικές φαντασιώσεις της Δύσης και τις επινοήσεις του βορειοδυτικού αφηγήματος,

αναφορικά στην ταυτότητα, στον εθνικισμό, στο παρελθόν και στη νεωτερικότητα. Όπως δεν είναι εφικτό να οριοθετηθεί η Μεσόγειος, έτσι και οι νουβέλες του Pamuk δεν μπορούν να εγκλωβιστούν μέσα στη θεώρηση του ηγεμονικού αφηγήματος. Αυτή η υπέρβαση τις καθιστά αντιπροσωπευτικά έργα της καλλιτεχνικής δημιουργίας της Μεσογείου.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Abulafia, David. «Mediterraneans». *Rethinking the Mediterranean*. Επιμ. W.V. Harris. Οξφόρδη: Oxford University Press, 2005. 64-93. Έντυπο.

Adid-Moghaddam, Arshin. *A Metahistory of the Clash of Civilisations: Us and them Beyond Orientalism*. Νέα Υόρκη: Columbia University Press, 2011. Έντυπο.

Anadolu-Okur, Nilgün. *Orhan Pamuk and Criticism of His Novels* (2009)
<https://www.academia.edu/24375286/Orhan_Pamuk_and_Criticism_of_His_Novels?email_work_card=view-paper>. Διαδίκτυο. 31 Δεκεμβρίου, 2020.

Assmann, Jan και Czaplicka, John. «Collective Memory and Cultural Identity». *New German Critique* 65 «Cultural History/Cultural Studies» (Ανοιξη-Καλοκαίρι 1995): 125-133.
<<https://www.jstor.org/stable/488538>>. Διαδίκτυο. 24 Δεκεμβρίου 2020.

Ben-Yehoyada, Naor. «Mediterranean Modernity?». *A Companion to Mediterranean History*. Επιμ. Peregrine Horden και Sharon Kinoshira (Wiley Blackwell, 2014): 107-121. Έντυπο.

Blackburn, Simon. *The Oxford Dictionary of Philosophy*. Οξφόρδη: Oxford University Press, 2008: 283. 380. Λήμμα «positivism», λήμμα «via negativa». Έντυπο.

Borecki, Gunhman, «Mehmet IV». *Encyclopedia of the Ottoman Empire*. Επιμ. Ágoston, Gábor και Bruce Masters. Νέα Υόρκη: Infobase publishing, 2008. 370-371.
<https://psi424.cankaya.edu.tr/uploads/files/Agoston%20and%20Masters,%20Enc%20of%20Ott%20Empire.PDF>. Διαδίκτυο. 10 Σεπτεμβρίου, 2021.

Braudel, Fernard. *Memory and the Mediterranean*. Επιμ. Roselyne de Ayala και Paule Braudel. Μτφρ. Siân Reynolds. Νέα Υόρκη: Vintage Books, 2002. Έντυπο.

Bruijn, Petra de. «Bihzad versus Gentile Bellini. Islamic Miniature Painting and Storytelling as Intertextual Devises in Orhan Pamuk's *My Name is Red*». *Persica* 21 (2006-2007): 9-32.
DOI: 10.2143/PERS.21.0.2022784
<https://www.academia.edu/6749055/Bihzad_versus_Gentile_Bellini_Islamic_Minature_Painting_and_Storytelling_as_Intertextual_Devises_in_Orhan_Pamuk's_My_name_is_Red?email_work_card=title>. Διαδίκτυο. 10 Δεκεμβρίου 2020.

Burke, Edmund III. «Toward a Comparative History of the Modern Mediterranean, 1750-1919». *Journal of World History* 23.4 (2013): 907- 939. Έντυπο.

Burnell, Peter. *The Concise Oxford Dictionary of Politics*. Επιμ. Iain McLean και Alistair McMillan. Oxford University Press, 2009: λήμμα «statism».
<<https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100529385>>. Διαδίκτυο. 1^η Ιουλίου 2021.

Butt, Nasir Faried (α). «Literature as A Site of Memory: Reading History, Memory and Identity in Orhan Pamuk's *The White Castle and Silent House*». *English Studies in India* 25 (Ιαν. 2017): 1-13.
<https://www.academia.edu/35013433/Literature_as_a_Site_of_Memory_Reading_History_Memory_and_Identity_in_Orhan_Pamuk_s_The_White_Castle_and_Silent_House?email_work_card=view-paper> Διαδίκτυο. 15 Ιανουαρίου 2021.

——— (β). «Humanity at Large?»: The Contesting Tropes of Patriotism and Cosmopolitan in Orhan Pamuk's *The Silent House, The White Castle and Snow*». *Journal of Arts, Culture, Philosophy, Religion, Language and Literature* 1.3 (Σεπτ.-Δεκ. 2017): 96-100. <https://www.academia.edu/35469322/Humanity_at_Large_The_Contesting_Tropes_of_Patriotism_and_Cosmopolitan_in_Orhan_Pamuks_The_Silent_House_The_White_Castle_and_Snow> Διαδίκτυο. 4 Ιανουαρίου 2021.

Canby, Sheila R. «Siyāh-ķalem». *The Encyclopaedia of Islam*. Επιμ. Bosworth, Clifford E., Emeri J. van Donzel, Wolfhart P. Heinrichs και Gérard Lecomte. Volume IX. 1997. 692.

Cassano, Franco. «Southern Thought». *Thesis Eleven* 67.1 (2001): 1-10. Έντυπο.

Cervantes, Fernando. «Cervantes in Italy: Christian Humanism and the Visual Impact of Renaissance Rome». *Journal of the History of Ideas* 66.3 (2005): 325-350. <<https://www.jstor.org/stable/3654185>>. Διαδίκτυο. 9 Οκτωβρίου 2020.

Chambers, Iain. *Mediterranean Crossings: The Politics of an Interrupted Modernity*. Λονδίνο: Duke University Press, 2008. Έντυπο.

Danos, Antonis. «Mediterranean Modernisms: The Case of Cypriot Artist Christoforos Savva». *Critically Mediterranean: Temporalities, Aesthetics, and Deployments of a Sea in Crisis*. Επιμ. Yasser Elhariry και Edwige Tamalet Talbayev (Palgrave Macmillan, 2018): 77-110. Έντυπο.

Epstein, Steven A. «Hybridity». *A Companion to Mediterranean History*. Επιμ. Peregrine Horden και Sharon Kinoshira (Wiley Blackwell, 2014): 345-358. Έντυπο.

Friedman, Susan Stanford. «Periodizing Modernism: Postcolonial Modernities and the Space/Time Borders of Modernist Studies». *Modernism/modernity* 13.3 (Σεπτ. 2006): 425-443. Έντυπο.

Froom, Aimée. «Adorned like a Rose: The Sultan Murad III Album». *Artibus Asiae* 66. 2. «Pearls from Water. Rubies from Stone. Studies in Islamic Art in Honor of Priscilla Soucek. Part I» (2006): 137-154. <<https://www.jstor.org/stable/25261859>>. Διαδίκτυο. 3 Σεπτεμβρίου 2021.

Giaccaria, Paolo και Minca, Claudio. «The Mediterranean Alternative». *Progress in Human Geography* 35.3 (Ιούν. 2011): 345-365. Έντυπο.

Goitein, Shelomo Dov. «The Unity of the Mediterranean World in the 'Middle' Middle Ages». *Studia Islamica* 12 (1960): 29-42. Έντυπο.

Göknar, Erdağ. «Orhan Pamuk and the 'Ottoman' Theme». *World Literature Today* 80.6 (Νοέμ.-Δεκ. 2006): 34-38. <<https://www.jstor.org/stable/40159242>>. Διαδίκτυο. 2 Οκτωβρίου, 2020.

———. *Orhan Pamuk, Secularism and Blasphemy: The Politics of the Turkish Novel*. Νέα Υόρκη: Routledge, 2013. Έντυπο.

- Grieve, Patricia E. «Conversions in Early Modern Western Mediterranean Accounts of Captivity: Identity, Audience, and Narrative Conventions». *Journal of Arabic Literature* 47.1/2 (2016): 91-110. <<https://www.jstor.org/stable/44072480>>. Διαδίκτυο. 9 Οκτωβρίου 2020.
- Gurses, Hande. «Fictional Displacements: An Analysis of Three Texts by Orhan Pamuk». A Thesis submitted in fulfilment of the requirements for the PhD Degree at UCL (June 2012): 1-323. <https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/1384269/2/1384269_HGursesThesis.pdf>. Διαδίκτυο. 8 Φεβρουαρίου 2021.
- Herzfeld, Michael. «Po-Mo Med». *A Companion to Mediterranean History*. Επιμ. Peregrine Horden και Sharon Kinoshira (Wiley Blackwell, 2014): 122-135. Έντυπο.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Post Modernism: History, Theory, Fiction*. Λονδίνο: Routledge, 1988. Έντυπο.
- Kim, Sooyong. *My Name is Red: a Miniaturist's Novel. Orhan Pamuk and Criticism of His Novels*. Επιμ. Nilgün Anadolu-Okur (2009): 51-65. <https://www.academia.edu/24375286/Orhan_Pamuk_and_Criticism_of_His_Novels?email_work_card=view-paper>. Διαδίκτυο. 31 Δεκεμβρίου, 2020.
- Lekatsas, Barbara. «La penseé de midi: Mediterranean Cosmopolitanism in the work of Camus, Cavafy, and Chahine». *Alif: Journal of Comparative Poetics*, 34 (2014): 125-150. Έντυπο.
- Loriggio, Francesco. «Modernism, Memory and the Mediterranean: Italian Variations». *Modernism and Modernity in the Mediterranean World*. Επιμ. Luca Somigli και Domenico Pietropaolo, Τορόντο: Legas, 2006. Έντυπο.
- Malkin, Irad. «Introduction». *Mediterranean Historical Review* 18.2 (Δεκ. 2003): 1-8. Έντυπο.
- Massingon, L, κ.ά. «Tasawwuf». *The Encyclopaedia of Islam*. Επιμ. Bosworth, Clifford E., Emeri J. van Donzel, Wolfhart P. Heinrichs και Gérard Lecomte. Volume IX. 1997. 313-317[-340]. <https://library.ut.ac.ir/documents/381543/3581025/Brill_-_The_Encyclopaedia_of_Islam_Vol_10_T-U_.pdf>. Διαδίκτυο 8 Ιουλίου 2021.
- Matvejevic, Predrag. *Mediterranean: A Cultural Landscape*. Μτφρ. Michael Henry Heim. Λονδίνο: University of California Press, 1999. Έντυπο.
- Necipoglu, Gülru. «Visual Cosmopolitanism and Creative Translation: Artistic Conversations with Renaissance Italy in Mehmed II's Constantinople». *Muqarnas* 29 (2012): 1-81. <<https://www.jstor.org/stable/23350362>>. Διαδίκτυο. 16 Ιουνίου 2021.
- Netton, I.R. «Sufi». *The Encyclopaedia of Islam*. Επιμ. Bosworth, Clifford E., Emeri J. van Donzel, Wolfhart P. Heinrichs και Gérard Lecomte. Volume IX. 1997. 765. <https://library.ut.ac.ir/documents/381543/3581025/Brill_-_The_Encyclopaedia_of_Islam_Vol_9_San-Sze_.pdf>. Διαδίκτυο. 6 Αυγούστου 2021.

Nora, Pierre. «Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire». *Representations*. Μτφρ. Marc Roudebush. Ειδική έκδοση, *Memory and Counter-Memory* 26 (Άνοιξη 1989): 7-24. <<https://www.jstor.org/stable/2928520>>. Διαδίκτυο. 24 Δεκεμβρίου 2020.

Pamuk, Orhan. *The White Castle*. Μτφρ. Victoria Holbrook. Λονδίνο: Faber & Faber, 1990. Έντυπο.

———. *Other Colors: Essays and a Story*. Μτφρ. Maureen Freely. Νέα Υόρκη: Alfred A. Knopf, 2007. Έντυπο.

Parla, Jale. «The Wounded Tongue: Turkey's Language Reform and the Canonicity of the Novel». *PMLA* 123.1 (Ιαν. 2008): 27-40. <<https://www.jstor.org/stable/25501825>> Διαδίκτυο. 25 Οκτωβρίου, 2020.

Purcell, Nicholas. «The Boundless Sea of Unlikeness? On Defining the Mediterranean». *Mediterranean Historical Review* 8.2 (Δεκ. 2003): 9-29. Έντυπο.

Said, Edward W. *Οριενταλισμός*. Μτφρ. Φώτης Τερζάκης. Αθήνα: Νεφέλη, 1996. Έντυπο.
Sharma, Pradeep. «Reinterpreting History and Culture: *My Name is Red* in Focus» (χ.χ): χ.σ. <https://www.academia.edu/18353721/Reinterpreting_History_and_Culture_My_Name_is_Red_in_Focus>. Διαδίκτυο. 2 Μαρτίου 2021.

Stanivukovic, Goran V. «Global Exchanges in the Renaissance Mediterranean: Trading Knowledge in Orhan Pamuk's Novels *The White Castle* and *My Name is Red*». *Modernism and Modernity in the Mediterranean World*. Επιμ. Luca Somigli και Domenico Pietropaolo. Νέα Υόρκη: Legas, 2006. 233-246. Έντυπο.

Titley, Norah M. *Persian Miniature Painting: and its Influence on the Art of Turkey and India*. Λονδίνο: The British Library, 1983. Έντυπο.

Toker, Alpaslan. «Orhan Pamuk's *My Name is Red* and *Snow*: Representations of the Clash Between the East and the West». *Mustafa Kemal University Journal of Social Sciences Institute* 16.43 (2019): 1-17. <<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/704765>>. Διαδίκτυο. 9 Οκτωβρίου 2020.

Uzer, Umut. *An Intellectual History of Turkish Nationalism: Between Turkish Ethnicity and Islamic Identity*. Salt Lake City: The University of Utah Press, 2016. Έντυπο.

Watkins, John και Reyerson, Kathryn L. «Mediterranean Identities in the Premodern Era: Entrepôts, Islands, and Empires». *Mediterranean Identities in the Premodern Era: Entrepôts, Islands, and Empires*. Επιμ. John Watkins και Kathryn L. Reyerson. Farnham: Ashgate (2014): 1-11. Έντυπο.

Waugh, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Επιμ. Terence Hawkes. Λονδίνο: Methuen & Co, 1984. Έκδοση Taylor & Francis e- Library (2001).

<https://eds.b.ebscohost.com/eds/ebookviewer/ebook/bmxlYmtfXzc2MzIwX19BTg2?sid=3cf64e28-ac17-4b33-8d2f-1e1e91c90976@pdc-v-sessmgr01&vid=0&format=EB&rid=1>. Ebook.

Weikop, Christian, επιμ. «Occupations/Heroic Symbols». *In Focus: Heroic Symbols 1969 by Anselm Kiefer*, 2016. Tate Research Publications.
<<https://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/heroic-symbols-anselm-kiefer/occupations-heroic-symbols>>. Διαδίκτυο. 5 Μαΐου 2019.

Παμούκ, Ορχάν. *Το Λευκό Κάστρο*. Μτφρ. Γιώργος Σαλακίδης. Αθήνα: Εκδόσεις Ωκεανίδα, 2005. Έντυπο.

_____. *Με λένε Κόκκινο*. Μτφρ. Στέλλα Βρετού. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη, 2019. Έντυπο.