

Đặc trưng hậu hiện đại trong tiểu thuyết *Xa lạ trong tôi* của Orhan Pamuk

Phạm Tuấn Anh*

Tóm tắt: Nghiên cứu này tập trung kiến giải đặc trưng hậu hiện đại trong tiểu thuyết *Xa lạ trong tôi* ở các phương diện: cảm quan hậu hiện đại về hiện thực và con người, phi trung tâm chủ thể trần thuật và thủ pháp liên văn bản. Kết quả nghiên cứu cho thấy sáng tác của Orhan Pamuk gợi mở các vấn đề liên quan đến lịch sử, văn hóa Thổ Nhĩ Kỳ, qua đó đối thoại với độc giả về nhiều khía cạnh trong đời sống xã hội. Tác phẩm của Pamuk phục dựng thế giới hỗn độn và phân mảnh; con người tồn tại trong thế giới ấy trở nên xa lạ, lạc lõng và bất tín nhận thức. Phi trung tâm chủ thể trần thuật và thủ pháp liên văn bản được Pamuk tận dụng triệt để nhằm mở rộng chiều kích của hiện thực, tăng tính mở và phái sinh nghĩa không ngừng cho văn bản.

Từ khóa: cảm quan hậu hiện đại; phi trung tâm; liên văn bản; *Xa lạ trong tôi*; Orhan Pamuk.

Ngày nhận 13/11/2023; ngày chỉnh sửa 19/12/2023; ngày chấp nhận đăng 29/02/2024

DOI: <https://doi.org/10.33100/tckhxnvn10.1.PhamTuanAnh>

1. Dẫn nhập

Orhan Pamuk (sinh năm 1952) là nhà văn lớn của văn chương thế giới đương đại. Đến nay, nhiều tác phẩm của Pamuk đã được dịch, giới thiệu ở Việt Nam như: *Tên tôi là Đỏ*; *Tuyết*; *Pháo đài trắng*; *Bảo tàng ngây thơ*; *Xa lạ trong tôi*; *Nàng tóc đỏ*, v.v.. Ông đoạt giải Nobel Văn học vào năm 2006, trở thành người Thổ Nhĩ Kỳ đầu tiên vinh dự nhận giải thưởng này. Đến nay, đã có nhiều công trình nghiên cứu sáng tác của Pamuk nhìn từ lý thuyết văn học hậu hiện đại (Parpala và cộng sự 2013; Arnaut và cộng sự 2021; Brameswari 2023; Lê Huy Bắc 2011; Trần Thị Kim Cúc 2011; Trần Thị Quỳnh Loan 2011; Dư Thị Ngọc 2014; Trần Thị Diệu Hiền 2016; Phạm Tuấn Anh 2023). Trong bài viết *Orhan Pamuk and the East-*

West Dichotomy (Orhan Pamuk và sự phân đôi Đông Tây), Parpala và cộng sự (2013: 42) cho rằng, Pamuk khéo léo phục dựng bản đại luận có tính đối thoại giữa phương Đông và phương Tây, xây dựng tác phẩm có tính mở cao, liên văn bản với các tiền văn bản trước đó, điển hình là liên văn bản với *Tên của đóa hồng* của Umberto Eco. Trong *Articulation of the Unarticulated: A Study of Orhan Pamuk's My Name is Red in the Light of Multiperspectivity (Những điều không thể nói thành lời: Một nghiên cứu về tác phẩm Tên tôi là Đỏ của Orhan Pamuk dưới ánh sáng của đa điểm nhìn)*, Ezhugnayiru (2018: 598) cho rằng Pamuk đã phá vỡ cấu trúc tự sự truyền thống bằng kỹ thuật tự sự nhiều điểm nhìn, từ đó đối thoại và trao quyền cho độc giả trong việc kiến tạo, giải mã văn bản. Arnaut và cộng sự (2021: 20), trong bài viết *Different Types of Intertextual Relationships in Orhan*

* Trường Đại học Cần Thơ; email: ptanh@ctu.edu.vn

Pamuk's Novel The Red - Haired Woman (Các kiểu liên văn bản trong tiểu thuyết *Nàng tóc đỏ của Orhan Pamuk*), kiến giải tính liên văn bản trong tiểu thuyết *Nàng tóc đỏ* của Pamuk với thần thoại *Oedipe làm vua* (Hy Lạp), *Rustem and Sohrab* (Iran) và Kinh Koran; cho rằng tiểu thuyết này có tính nhại lại các huyền thoại đã có từ trước, qua đó truyền tải nhiều tầng bậc ý nghĩa. Trong bài viết *Blurring the Boundaries: The East-West Predicament in Pamuk's A Strangeness in My Mind* (Mờ nhòe ranh giới: Hiện trạng Đông-Tây trong *Xa lạ trong tôi của Orhan Pamuk*), Brameswari (2023: 240) phân tích ảnh hưởng của chính sách xã hội, chính trị của nhà nước đối với đời sống của người dân ở Istanbul, Thổ Nhĩ Kỳ. Ở Việt Nam, tình hình nghiên cứu sáng tác của Pamuk diễn ra khá sôi nổi và đạt được nhiều thành tựu đáng kể. Trong bài viết *Giả trình thám trong tự sự hậu hiện đại*, Lê Huy Bắc (2011: 40) luận giải yếu tố giả trình thám ở ba tiểu thuyết *Tên của đóa hồng* (Umberto Eco), *Thành phố thủy tinh* (Paul Auster) và *Tên tôi là Đỏ* (Orhan Pamuk). Bàn luận về *Tên tôi là Đỏ* của Pamuk, Lê Huy Bắc (2011: 42) cho rằng tác phẩm có hiện tượng kép cốt truyện, đan lồng nhiều cốt truyện: “Tính chất kép cốt truyện này đã tạo nên hiện tượng phi trung tâm cốt truyện, phi độc tuyến trần thuật,... tạo nên tính đa trị cho tác phẩm”. Đồng thời, Lê Huy Bắc chỉ rõ Pamuk đã khéo léo trong việc sử dụng hàng loạt điểm nhìn trần thuật để tăng độ mở cho văn bản, gợi mở nhiều vấn đề có tính đối thoại nhằm dẫn dụ độc giả vào hành trình khám phá mê lộ của các sự kiện, tình tiết. Trần Thị Kim Cúc (2011: 8), trong *Những biểu tượng trong tiểu thuyết của Orhan Pamuk*, kiến giải ý nghĩa và phương thức sử dụng các biểu tượng trong tiểu thuyết của Pamuk. Trong *Nghệ thuật dựng truyện trong tiểu thuyết Orhan Pamuk*, Trần Thị Quỳnh Loan (2011: 12) luận giải các vấn đề: câu chuyện thế sự, các tiền đề và

phương diện sáng tạo, đóng góp và trải nghiệm nhân sinh của Pamuk. Ngoài ra, còn có nhiều công trình, bài viết khác luận bàn đến sáng tác của Pamuk, tiêu biểu như sau: *Giả trình thám trong Tên tôi là Đỏ của Orhan Pamuk* (Dư Thị Ngọc 2014), *Khuynh hướng huyền thoại hóa trong Tên tôi là Đỏ của Orhan Pamuk* (Trần Thị Diệu Hiền 2016), *Đối thoại Đông - Tây trong tiểu thuyết Tên tôi là Đỏ của Orhan Pamuk* (Phạm Tuấn Anh 2023), v.v.. Nhìn chung, các tác giả cho rằng Pamuk có lối viết đầy sáng tạo, cách tân; xứng đáng là nhà văn lớn của văn chương hậu hiện đại thế giới. *Xa lạ trong tôi* là tiểu thuyết thứ chín của Pamuk. Tác phẩm này được chuyển ngữ và giới thiệu ở Việt Nam vào năm 2022, hứa hẹn mang đến địa hạt rộng lớn cho nghiên cứu, học thuật. Tác phẩm phục dựng bối cảnh lịch sử, văn hóa Thổ Nhĩ Kỳ từ giữa thế kỷ XX đến hai thập niên đầu thế kỷ XXI, qua đó tái hiện cuộc sống của nhiều mảnh đời trong đời sống xã hội. Nghiên cứu này tập trung kiến giải đặc trưng hậu hiện đại trong *Xa lạ trong tôi* ở các phương diện: cảm quan hậu hiện đại về hiện thực và con người, phi trung tâm chủ thể trần thuật và thủ pháp liên văn bản.

2. Cảm quan hậu hiện đại

Lyotard (2019: 155), trong *Hoàn cảnh hậu hiện đại*, nhấn mạnh cảm quan hậu hiện đại là sự nhận thức về tính hỗn độn (chaos) của thế giới và sự bất tính nhận thức của con người, từ đó dẫn đến việc đề xuất sự giải hợp thức hóa hiện thực (Delegitimation). Các nhà văn hậu hiện đại quan niệm thế giới là khối hỗn độn với vô vàn các mảnh ghép đan bện vào nhau, ngẫu nhiên, li tán và phi trung tâm. Trong *Văn học hậu hiện đại*, Lê Huy Bắc (2019: 46) kiến giải: “Các nhà hậu hiện đại xem tồn tại của thế giới là một khối hỗn độn (chaos). Các sự vật hiện tượng cứ

đan bện và chồng chéo nhau, xuất hiện, biến mất rồi lại xuất hiện mà không tuân thủ trật tự nào. Sự tồn tại đó là hoàn toàn ngẫu nhiên”. Quan niệm thế giới tồn tại trong sự lắp ghép, ráp nối của những cái ngẫu nhiên, các nhà văn hậu hiện đại phủ nhận tính khả tri, xác quyết của hiện thực đời sống.

Trong tiểu thuyết *Xa lạ trong tôi*, Pamuk khéo léo phục dựng hiện thực hỗn độn và phân mảnh. Bối cảnh câu chuyện xoay quanh thành phố Istanbul, Thổ Nhĩ Kỳ từ giữa thế kỷ XX đến đầu thế kỷ XXI. Đảo chính quân sự, xung đột tôn giáo, sắc tộc cùng với quá trình đô thị hóa diễn ra nhanh chóng ở Istanbul đương thời đã tạo nên hiện thực hỗn độn, khó bề xác quyết. Trong bối cảnh ấy, con người tồn tại như những khả thể vụn vỡ, lạc lõng và bất toàn. Tác phẩm là câu chuyện tái hiện cuộc đời của người bán hàng rong Mevlut Karatas ở thành phố Istanbul, Thổ Nhĩ Kỳ từ năm 1969 đến năm 2012. Mevlut được sinh ra ở Cennetpinar - ngôi làng nghèo thuộc tỉnh Konya, Thổ Nhĩ Kỳ. Hết bậc tiểu học, Mevlut rời làng, lên Istanbul kiếm sống với cha. Giống như cha, Mevlut ấp ủ ước mơ đổi đời ở Istanbul, khẳng định sự hiện hữu của bản thân trong đời sống xã hội. Thoạt đầu, khi còn là nam sinh lớp bảy ở trường trung học, Mevlut mặc cảm và tủi hổ mỗi khi rao bán boza¹ ngoài đường. Mỗi khi chạm mặt với bạn bè trong lớp lúc bán hàng rong, Mevlut cố né tránh và vờ như không thấy. Dần dần, Mevlut yêu thích nghề bán boza bởi lẽ cậu được cùng cha rong ruổi trên khắp nẻo đường phố ở Istanbul. Đối với Mevlut, thế giới mà cậu đang sống chứa đựng quá nhiều điều không thể lí giải, đầy rẫy sự hỗn độn và phi lí vốn nằm ngoài hiểu biết của chính mình. Thời còn đi học, Mevlut nhiều lần chứng kiến sự phân biệt giàu nghèo, chia rẽ tôn giáo, đảng

phái ngay tại trường trung học nam sinh Ataturk ở Duttepe. Khẩu hiệu “Một nền giáo dục tốt xóa bỏ khoảng cách giữa người giàu và người nghèo” (Pamuk 2022: 5) được giương cao, song trong những buổi chào cờ, thầy hiệu trưởng thường mắng nhiếc những cậu học trò nghèo như Mevlut - sáng đi học, chiều về đi bán hàng rong: “Không phải những người bán cơm gà, doner kebab và người bán hàng rong sẽ cứu Thổ Nhĩ Kỳ, mà là khoa học!” (Pamuk 2022: 88). Thầy hiệu phó chỉ trích rằng do sự “xâm lấn” của học sinh nghèo thuộc vùng Tiểu Á mà các tầng lớp nam sinh trong trường vẫn chưa đồng bộ: “Thật ra, Trường trung học nam sinh Ataturk ở Duttepe của chúng tôi lập ra để con cái của giới công chức, luật sư, bác sĩ trong các nhà tập thể hiện đại và theo kiểu Âu ở Mecidiyekoy, các phường giàu xung quanh được hưởng một nền giáo dục quốc dân tốt. Tiếc là, cùng với sự xâm lấn của trẻ em nghèo Tiểu Á từ các khu ổ chuột lấn chiếm trái phép trên các ngọn đồi trồng trong mười năm qua, quản lý trường trung học đẹp đẽ này đã thành một nhiệm vụ có thể gọi là bất khả thi” (Pamuk 2022: 88). Sau đảo chính quân sự năm 1971, các thầy cô cánh tả trong trường bị phế truất, giờ học trong lớp trở thành thời khắc bàn về “những chiến thắng đẫm máu, màu đỏ máu lá cờ Thổ và dòng máu của người Thổ rất khác với máu của các dân tộc khác” (Pamuk 2022: 96).

Thế giới bên ngoài rộng lớn hơn thế giới ở trường. Cuộc chiến giữa hai phường Duttepe và Kultepe nổ ra; dù trung lập, không tham gia vào hỗn loạn nhưng Mevlut vẫn đau đầu về chính trị, cho rằng “chính trị có gì đó giả tạo khi bị đẩy đến mức cực đoan” (Pamuk 2022: 139). Không tốt nghiệp trung học, Mevlut quyết không thi lại, chấm dứt luôn việc học. Mevlut đăng ký nhập ngũ để làm vui lòng cha - ông Mustafa Karatas. Thế nhưng, trước khi hoàn thành quân dịch

¹ Boza là thức uống truyền thống của Thổ Nhĩ Kỳ, được lên men từ hạt kê, có màu vàng sậm, sệt và mùi thơm nồng.

ở Kars, Mevlut nhận được tin cha mất: “Cha cậu mất trong đêm, trong giấc ngủ” (Pamuk 2022: 209). Trở về lo lễ tang cho cha, Mevlut nhận ra thi hài của ông được mai táng ở nghĩa trang phường Sanayi - nơi dành cho dân di cư: “Cậu hiểu rằng không một ai chôn ở đây sinh ra ở Istanbul. Đa số người được chôn ở đây là dân gốc Sivas, Erzincan, Erzurum và Gumushane” (Pamuk 2022: 209). Mevlut khóc hồi lâu, không hiểu mình khóc vì mất cha hay khóc vì nỗi cô quạnh trong đời. Năm 25 tuổi, trở về sau khi hoàn thành quân dịch, Mevlut bắt cóc và kết hôn với cô gái ở làng Gumusdere, tên là Rayiha. Ngoài bán boza, Mevlut làm đủ mọi nghề để kiếm sống như bán sữa chua, bán kem, bán cơm đậu gà, phục vụ quán ăn. Hằng đêm, Mevlut rong ruổi trên đường phố Istanbul với gánh boza trên vai, chứng kiến những đổi thay thần tốc ở Istanbul, hoài niệm về thời xưa cũ. Mevlut chỉ là khả thể nhỏ bé như vô vàn các khả thể khác trong khối hỗn độn của thành phố. Ferhat, bạn thân nhất của Mevlut, vốn xuất thân từ gia đình người Kurd đạo Alevi, cũng là người di cư đến Istanbul để sinh sống. Khác với Mevlut, Ferhat rất sôi nổi trong các hoạt động liên quan đến chính trị, chủng tộc. Huseyin Alkan bị ám sát, Ferhat dán các áp phích lên tường thánh đường với nội dung “Lũ ám sát Huseyin Alkan phải đền tội” (Pamuk 2022: 130). Việc xả súng tiêu liên vào các quán cà phê, nơi người cánh tả và người Alevi thường lui tới, dẫn đến gia tăng xung đột, mâu thuẫn giữa các lực lượng đối nghịch ở Duttepe và Kultepe. Ferhat tham gia tuần hành khắp các phường và hô khẩu hiệu phản đối các cuộc tấn công đẫm máu.

Cảnh sát nhanh chóng xuất hiện, đội mũ cối và trấn áp đám đông, “vừa vung dùi cui, vừa hô “thánh Allah, thánh Allah” như bộ binh Thổ” (Pamuk 2022: 140). Vài ngày sau, các tổ chức cánh tả lại nổi dậy, đập phá thánh đường và các tòa nhà khác ở Duttepe,

Kultepe. Tháng sáu năm 1977, Ferhat cùng gia đình buộc rời khỏi Kultepe, cùng cảnh ngộ như nhiều gia đình Alevi khác. Về sau, Ferhat trở thành nhân viên thu nợ điện. Anh quan tâm nhiều đến hồ sơ lưu trữ điện của các ông chủ mới gốc Tiểu Á, phát hiện những gian lận, mảnh khõe trong việc tiêu thụ điện ở những hộp đêm, sòng bạc. Ferhat bị ám sát trong đêm và tất nhiên, động cơ ám sát vẫn không rõ. Cảnh sát cho rằng án mạng liên quan đến ám sát đồng tính, suy luận từ “kẻ giết người vào nhà anh ta không bế khóa, rõ ràng Ferhat biết hắn và họ còn uống raki với nhau” (Pamuk 2022: 497). Mevlut hồ nghi rằng cái chết của Ferhat liên quan đến Suleyman, chỉ vì Ferhat đã bắt cóc Samiha - người mà Suleyman yêu. Kết cục, nguyên do về cái chết của Ferhat mãi không sáng rõ, bị lãng quên và chìm khuất vào sự hỗn loạn của thành phố. Tất nhiên, không chỉ Mevlut và Ferhat, cuộc đời của các nhân vật khác trong tác phẩm cũng trở nên mờ nhòe, chìm khuất vào bối cảnh hỗn loạn của thành phố, tiêu biểu như Rayiha, Mustafa, Sadullah, Selvihan v.v.. Hàng loạt những cuộc đảo chính quân sự nổ ra, lệnh giới nghiêm và thiết quân luật được thiết lập khắp nơi, xung đột giữa cánh tả và cánh hữu là những vấn đề thường trực tạo nên diện mạo hỗn độn, bất an ở Istanbul đương thời.

Quá trình tái thiết đất nước diễn ra thần tốc ở Istanbul, Thổ Nhĩ Kỳ dẫn đến những người bán hàng rong như Mevlut, dù nhận thức được những thay đổi tích cực ở thành phố nhưng vẫn cảm thấy xa lạ, rối rắm, không thể hòa nhập. Mevlut cố bầu víu dòng biến chuyển của thành phố nhưng bất thành, cảm thấy xa lạ và cô đơn ở nơi mình đang sống: “Trong vòng một năm, cậu đã thành người lạ ở thành phố. Istanbul đã thay đổi sau cú đảo chính quân sự. Lần nữa, mọi khẩu hiệu chính trị trên tường bị xóa, người bán hàng rong bị đuổi khỏi các đường chính và quảng trường, nhà chứa ở Beyoglu bị

đóng cửa, đường sá sạch bóng người bán whiskey và thuốc lá lậu Mỹ. Lưu thông trời chảy hơn. Thiên hạ không còn muốn dùng đầu thì dùng” (Pamuk 2022: 212). Mỗi tối bán hàng rong, Mevlut đều dừng chân ở cầu thang, phóng tầm mắt ra xa nhìn ngắm hàng ngàn cửa sổ sáng đèn ở Istanbul. Anh tự hào, yêu tha thiết thành phố Istanbul, nơi cho anh một chốn dung thân, song lại sợ hãi, hoài nghi về sự hiện tồn của bản thân trong thế giới này, vốn hão huyền, chứa đựng nhiều điều mà anh không thể lí giải. Anh tự hào về sự biến chuyển của thành phố, “nghe” những điều mà thành phố “nói” với mình trong đêm. Cùng với sự vận động theo chiều hướng hiện đại của thành phố, Mevlut bùi ngùi nhận ra boza và những thứ khác, vốn biểu trưng cho giá trị truyền thống đã có từ thời Ottoman, đang vơi dần, lụi tàn và biến mất. Đối với Mevlut, boza là thức uống truyền thống, đầy hoài niệm: “Boza là cái gì rất xưa, là di sản của ông cha chúng ta để lại” (Pamuk 2022: 40). Anh cho rằng không chỉ những gì gắn với tôn giáo mới thiêng liêng, mà còn tất cả những gì ông cha trao truyền lại, trong đó có thức uống truyền thống - boza. Từ thời còn đi bán boza với cha, Mevlut đã nhận ra nghề bán boza đang mai một dần, bởi lẽ ngày càng thưa thớt khách hàng mua thức uống nhưng anh không ngờ chúng lại biến chuyển nhanh như thế, đến nỗi anh không kịp thích nghi, trở nên xa lạ, lạc lõng. Thời Ottoman, boza là thức uống phổ biến trong các hàng quán ở Istanbul: “Vào thời Ottoman, những người sùng đạo muốn say một chút nói, “không, trong boza không có cồn”, nhờ vậy, họ có thể thanh thản nốc cả chục cốc rồi say mềm” (Pamuk 2022: 39). Sau khi Cộng hòa Thổ Nhĩ Kỳ được thành lập (1923), Atatürk - Tổng thống Thổ Nhĩ Kỳ (1923-1938) được xem là người khai sinh nước Thổ Nhĩ Kỳ hiện đại chủ trương bãi bỏ tục lệ buộc phụ nữ phải mang mạng che mặt và đàn ông đội fez (mũ nỉ đỏ không vành có tua), cho phép

tự do tiêu thụ raki và rượu nhằm hạn chế sự ràng buộc của đạo Hồi với nhà nước (Mango 2015: 623). Điều này dẫn đến các hàng quán boza dần biến mất, bị thay thế dần bằng các quán bia rượu có nồng độ cao. Tất nhiên, nhờ những người bán hàng rong như Mustafa Karatas mà boza chưa thực sự “biến mất”: “Sau thập niên 1950 thì ngành bán boza chỉ còn là việc làm ăn của người bán hàng rong lang thang những tối mùa đông trên những con đường lát đá nghèo khổ và bị lãng quên” (Pamuk 2022: 30). Tiếng rao “bozaaa” của những người bán hàng rong ấy gợi nhắc đến thời kỳ quá vãng ở Istanbul, Thổ Nhĩ Kỳ.

Cùng với boza, những thứ khác cũng bị ảnh hưởng, lung lay bởi sự biến chuyển của thành phố: “Con quỷ đổi thay đã bỏ bùa, cũng như với cả thành phố, kết cấu này biến mất, những người này đã đi, những chốn giải trí nhạc truyền thống thời Ottoman và nhạc Thổ phong cách châu Âu đóng cửa, nhường chỗ cho những quán xá náo nhiệt bán kebab, thịt xiên kiểu Adana nướng vỉ và raki” (Pamuk 2022: 32). Hơn 20 năm bán boza, Mevlut nhận ra Istanbul đã đổi thay nhanh chóng đến nỗi nhiều thứ chỉ còn hiện hữu trong kí ức: “Đường phố, hầu hết vẫn còn lát đá khi anh mới tới thành phố này, giờ đã trải nhựa. Hầu hết các tòa nhà ba tầng có vườn bao quanh vốn là chỗ ở của đa phần dân cư đã bị đập bỏ và trở thành những tòa căn hộ cao tầng mà cư dân ở tầng trên cùng không nghe thấy tiếng rao của người bán dạo đi ngang dưới đường được nữa. Radio nhường chỗ cho tivi mở cả buổi tối át tiếng người bán boza” (Pamuk 2022: 31). Các nhà gỗ đã có từ thời Ottoman bị tháo dỡ, nhường chỗ cho các tòa nhà bê tông cao tầng chen chúc người ở. Họa hoằn, trên các tòa nhà có người vén màn cửa sổ để chào và dõi theo Mevlut, xem anh như người đưa tin lạ lẫm còn sót lại từ thời quá vãng. Đêm tối, rong ruổi cùng gánh boza là thời khắc Mevlut

hoài niệm về cha, nhớ những lời chỉ dẫn của ông để uốn nắn anh thành người bán boza tử tế: “Con trai, con không được làm cao, con không được ngênh mặt trước một chén xúp, một đôi tất [...] Mình mang sữa chua ngon nhất thế giới đến tận nhà cho họ. Và họ bù đắp lại cho mình, có vậy thôi [...] Nếu con làm phách với những người tử tế yêu mến con, con sẽ không bao giờ giàu được [...] Đừng để người giàu làm con xấu hổ” (Pamuk 2022: 79). Rong ruổi cùng gánh boza là thời điểm Mevlut hòa mình cùng với trời đêm ở Istanbul, cảm nhận được “hoi thở” của thành phố - nơi anh yêu mến, tự hào, song lại lo sợ, hoài nghi về sự tồn tại của mình. Tiếng “bozaaa” của Mevlut trong đêm như rao vào quá khứ xa xăm, bất tận. Tiếng rao ấy không chỉ vang vọng vào những con đường mòn xa tăm tít, mà còn soi rọi vào thế giới bên trong anh, sâu thẳm nỗi cô đơn, lạc lõng: “Anh cảm thấy thế giới bên trong anh và đường phố đi bán boza ban đêm là một. Nhiều lúc Mevlut thấy như phát hiện chấn động này là của riêng anh hay là một thứ ánh sáng đặc biệt, ánh sáng mà đáng Allah chỉ ban cho mình anh” (Pamuk 2022: 381). Trong chuỗi ngày rao bán boza, Mevlut thường đi đến nghĩa trang, vô thức và hữu thức, dù anh rất sợ người chết và bóng tối: “Anh đi trên một đường bê tông giữa nghĩa trang, tưởng như đi trong mơ. Nhưng người đi trong nghĩa trang không phải anh mà ai khác; đời anh đang diễn ra với ai khác” (Pamuk 2022: 274). Nhiều lúc, Mevlut tiến sâu vào nghĩa trang, ngồi giữa các bia mộ và châm thuốc hút. Thậm chí, Mevlut cảm thấy ấm lòng khi ngắm nhìn những “tấm bia có từ thời Ottoman, trên đỉnh có một khăn đóng to” (Pamuk 2022: 290). Nghĩa trang, nơi lưu giữ những gì xưa cũ, thậm chí đã mất, lụi tàn trong quá khứ, là nơi “phản chiếu cảm giác xa lạ trong lòng” (Pamuk 2022: 290), làm nhẹ vơi những muộn phiền của Mevlut.

Mevlut có nỗi sợ thường trực, in hằn trong tâm trí - sợ chó: “Ban đêm, chó hoang trong nghĩa trang và đất bỏ không theo dõi cậu nhiều hơn cậu tưởng” (Pamuk 2022: 102). Càng sa vào sự xa lạ, lạc lõng trong lòng thành phố Istanbul, nỗi sợ chó càng dâng cao trong lòng Mevlut bởi lẽ “chó đánh hơi khi ai đó không phải là người của chúng ta” (Pamuk 2022: 476). Càng cố quên, nỗi sợ càng vấu chặt trong tâm trí Mevlut. Rayiha bị xuất huyết nhiều do giầu chồng tự phá thai. Trên đường đưa vợ đến bệnh viện, Mevlut nhìn thấy trong ánh mắt của vợ “cái nhìn nửa có lỗi, nửa ngạc nhiên anh đã thấy ở buổi tối anh bắt cóc cô” (Pamuk 2022: 448). Vợ mất, Mevlut đọc kinh bên mộ ở nghĩa trang, cảm thấy sự gần gũi, quen thuộc của khoảnh khắc này ví như đã từng trải qua trong cuộc đời mình. Ferhat, bạn thời trung học của Mevlut, bị giết mà không rõ nguyên do, bồi thêm cho anh nỗi đau về sự mong manh, hư vô của kiếp người. Giống như những người thân thương của Mevlut, những người bán hàng rong cũng đang nhòe mờ, chìm khuất vào sự hỗn độn của thành phố. Nhiều lúc, Mevlut cảm thấy đường phố Istanbul dài ra tăm tắp, ví như những cái giếng sâu không đáy, thăm thẳm và đầy bóng tối. Thành phố Istanbul nơi anh đang sống trở thành một chốn bí hiểm, đầy rẫy những điều lạ lẫm, không quen: “Sự im lặng của những bức tường mới bằng bê tông, sự hiện diện kiên trì của vô số áp phích kỳ lạ và thường xuyên thay đổi, cách một con đường cứ quanh co kéo dài khi anh tưởng đã đến cuối như để chọc anh... mọi điều này làm tăng thêm nỗi sợ trong anh” (Pamuk 2022: 527). Nhiều đêm, Mevlut cất tiếng rao “bozaaa” nhưng cửa sổ của các tòa nhà vẫn đóng kín, chẳng lay động, chẳng ai gọi “này anh bán boza” (Pamuk 2022: 35) như quãng thời gian anh theo cha rong ruổi với nghề. Đôi khi, anh nghe được tiếng chó sủa vắng vắng bên tai, tự vấn rằng đó là tiếng chó thật đứng bên trong bức tường của tòa thánh

đường hay là tiếng chó trong trí tưởng tượng, gọi lên nỗi sợ sâu thẳm bên trong, bụi ngùi nhận ra khi trở về nhà, anh chỉ có một mình. Gắn liền với quá trình tái thiết đô thị, nhiều phường ở Istanbul phá dỡ các gecekondu (nhà chỉ có một phòng lớn, cất nhanh chóng và tạm bợ do lấn chiếm từ giữa thập niên 1950 bởi những người di cư từ ngoại ô vào Istanbul) để xây các tòa nhà cao tầng. Nhà gecekondu của Mevlut cũng bị tháo dỡ, vùi lấp cả những gì cha anh để lại: “Đến lượt căn nhà một phòng của Mevlut, tìm anh tan nát. Chỉ một nhát xẻng máy xúc, mọi thứ bỗng bị nghiền nát, tuổi thơ của anh, những bữa ăn anh nấu, những bài tập và bài học, những mùi anh ngửi thấy, tiếng ngáy của cha và hàng trăm ngàn kỷ niệm, hai mắt anh rung rung” (Pamuk 2022: 578). Anh cảm thấy mình không thuộc về nơi này, những gì xưa cũ phút chốc biến mất, chỉ còn trong hoài niệm, kí ức. Gánh boza trên vai, anh ném trái khoảnh khắc hiện tại, cất cao tiếng “bozaaa” trên đường phố Istanbul như những thanh âm vang vọng từ ký ức, gọi về thời quá vãng xa xăm.

Mượn bối cảnh văn hóa, xã hội ở Istanbul, Thổ Nhĩ Kỳ từ giữa thế kỷ XX đến đầu thế kỷ XXI, Pamuk khéo léo phục dựng hiện thực hỗn độn, phân mảnh. Đảo chính quân sự, xung đột tôn giáo, sắc tộc, nhập cư nội địa, quá trình đô thị hóa là những vấn đề thường trực tạo nên diện mạo bất an, hỗn độn ở Thổ Nhĩ Kỳ trong tiến trình hội nhập thế giới. Pamuk khéo léo sử dụng kỹ thuật “cắt mảnh” của trần thuật hậu hiện đại để phản ánh những vấn đề này trong tác phẩm. Điều này góp phần tạo nên hiệu ứng về tính đa cực, phi trung tâm và phân mảnh cho hiện thực đời sống. Sống trong hiện thực ấy, con người trở nên xa lạ, bất tín nhận thức, hoài nghi về bản thể của mình. Tất nhiên, việc truy tìm bản thể là bất khả bởi thế giới vốn là một khối hỗn độn, đầy rẫy những điều ngẫu nhiên, phi lý.

3. Kỹ thuật tự sự hậu hiện đại

3.1. Phi trung tâm chủ thể trần thuật

Phi trung tâm là thuộc tính đặc thù của văn học hậu hiện đại, trong đó phi trung tâm chủ thể trần thuật là bình diện biểu hiện tiêu biểu. Trong tiểu thuyết của Pamuk, tính phi trung tâm của chủ thể trần thuật gắn bó chặt chẽ với tính đa cực của điểm nhìn trần thuật. Sự luân phiên lượt lời hoặc chêm xen lời của nhiều người kể chuyện tạo hiệu ứng đứt gãy, phân mảnh và hỗn độn cho truyện kể. *Xa lạ trong tôi* có cấu trúc bảy phần (I-VII), mỗi phần được ráp nối từ các phần nhỏ hơn, được đánh số và đặt đề mục. Ứng với lời kể của người kể chuyện xưng “Tôi”, các sự kiện, tình tiết được thuật lại, hiển lộ theo tính chất ráp mảnh của trần thuật hậu hiện đại. Người kể chuyện xưng “Tôi” thuật lại sự việc gắn liền với nhân vật Mevlut ở các thời điểm: *Thứ Năm 17 tháng Sáu 1982* (phần I), *Thứ Tư 30 tháng Ba 1994* (phần II), *Tháng Chín 1968 - tháng Sáu 1982* (phần III), *Tháng Sáu 1982 - tháng Ba 1994* (phần IV), *Tháng Ba 1994 - tháng Chín 2002* (phần V), *Thứ Tư 15 tháng Tư 2009* (phần VI), *Thứ Năm 25 tháng Mười 2012* (phần VII). Trong phần V (*Tháng Ba 1994 - tháng Chín 2002*), “Tôi” đối thoại với độc giả: “Câu chuyện của chúng ta quay lại điểm xuất phát, nên tôi muốn khuyên độc giả đọc lại phần hai cuốn tiểu thuyết” (Pamuk 2022: 387). Cách kể truyện phi tuyến tính tạo cảm giác về sự hỗn độn, đa chiều. Thứ tự các phần có thể được cắt ghép, hoán đổi không ngừng ví như trò chơi ngôn ngữ, bộc lộ cảm quan về sự hỗn độn, bất toàn.

Tác phẩm được thuật lại qua lời của người kể chuyện xưng “Tôi”, vốn không tham gia vào truyện, mà chỉ xuất hiện để gây hiệu quả dẫn dụ bạn đọc. “Tôi” có thể hiểu là sự xuất hiện của tác giả với tư cách là người dẫn chuyện. Mở đầu tác phẩm, “Tôi” khẳng định tính chân thật của truyện

kể với độc giả: “Tôi cũng muốn nói rõ là, suốt cuốn sách hoàn toàn dựa trên những sự việc có thật này, tôi sẽ không phóng đại gì thêm mà chỉ kể ra một số sự kiện lạ thường thực đã xảy ra, để độc giả đọc và hiểu được dễ dàng hơn” (Pamuk 2022: 16). Suốt tác phẩm, người kể chuyện ở ngôi thứ nhất xưng “Tôi” (thông thường thuật lại sự việc từ điểm nhìn bên trong) thuật lại sự việc từ điểm nhìn toàn tri. Điều này vừa tạo hiệu ứng chân thật cho truyện kể, vừa tạo cảm giác mê hoặc, không đáng tin cậy. Sự hoán

đổi ngôi kể và điểm nhìn này tô đậm tính chất trò chơi của truyện kể.

Ngoài “Tôi” (tác giả/người dẫn chuyện), *Xa lạ trong tôi* có sự chêm xen, lồng ghép lời tự thuật/lời kể của nhiều người kể chuyện xưng “Tôi” khác - vốn là các nhân vật tham gia trong truyện kể. Các nhân vật xưng “Tôi” này thuật lại sự việc từ điểm nhìn bên trong. Hệ thống người kể chuyện xưng “Tôi” trong tác phẩm được thể hiện qua bảng sau:

Bảng 1: Người kể chuyện xưng “Tôi” trong tác phẩm

TT	Người kể chuyện xưng “Tôi” (Xếp theo thứ tự xuất hiện lần đầu trong văn bản)	Phần số	Tổng số phần
1	Người dẫn chuyện/tác giả	I-VII	7
2	Abdurrahman	III, IV, V	3
3	Mustafa	III	1
4	Suleyman	III, IV, V	3
5	Korkut	III, IV, V	3
6	Bộ Xương	III	1
7	Chú Rể	III	1
8	Mohini	III, IV	2
9	Vediha	III, IV, V	3
10	Rayiha	III, IV, V	3
11	Samiha	III, IV, V	3
12	Ferhat	III, IV, V	3
13	Hadji Hamit Vural	III, V	2
14	Safiye	III, V	2
15	Mahinur Meryem	IV, V	2
16	Hasan	V	1

(Nguồn: Pamuk 2022)

Lời của “Tôi” (người dẫn chuyện/tác giả) phân bố rộng khắp bảy phần của văn bản. Lời của những người kể chuyện xưng “Tôi” khác phân bố ở phần III, IV, V. Đa dạng hóa người kể chuyện xưng “Tôi” vừa giúp truyện kể tăng tính khách quan, vừa giúp nhà văn đào sâu tâm lý nhân vật, gợi mở nhiều chiều kích khám phá văn bản. Chẳng hạn, trong phần III (*Tháng Chín 1968 - tháng Sáu 1982*) của văn bản, người kể chuyện xưng “Tôi” (người dẫn chuyện/tác giả) phá vỡ tính tuyến tính của mạch truyện bằng việc thuật lại chuỗi ngày Mevlut sống ở làng: “Để hiểu quyết định của Mevlut, sự gắn bó với Rayiha và nỗi sợ chó, giờ chúng ta quay lại thời thơ ấu của anh” (Pamuk 2022: 51). Chêm xen với lời kể của “Tôi” (người dẫn chuyện/tác giả), “Tôi” - Suleyman chia sẻ với độc giả: “Thật ra chó trong làng không bao giờ sủa tôi. Giờ gia đình tôi di cư lên Istanbul rồi, tôi buồn vì Mevlut vẫn còn ở làng... Nhưng chó trong làng đối xử với tôi cũng không khác gì với Mevlut. Tôi phải nói điều đó” (Pamuk 2022: 52). Chêm xen, tiếp nối lời kể của Suleyman, “Tôi” - Abdurrahman giải bày với độc giả: “Vì tôi sống ở làng Gumusdere, tôi thu hết can đảm mà xen vào câu chuyện: Trong thập niên 1950, dân làng Gumusdere chúng tôi, làng Cennetpinar và ba làng khác xung quanh đều nghèo xơ xác [...] Thế rồi mọi người rủ nhau bỏ lên Istanbul bán sữa chua gần hết” (Pamuk 2022: 53). Qua sự luân phiên lượt lời của những người kể chuyện xưng “Tôi”, độc giả hiểu rõ hơn về nỗi cô đơn, trợ trối của Mevlut lúc ở làng; nguyên do của Mevlut rời làng lên Istanbul kiếm sống. Phi trung tâm chủ thể trần thuật là kỹ thuật được vận dụng phổ biến trong tiểu thuyết của Pamuk. Tiểu thuyết *Tên tôi là Đỏ* của Pamuk có 20 nhân vật xưng “Tôi” thuật lại sự kiện, tình tiết. Khác biệt ở chỗ, trong *Tên tôi là Đỏ*, Pamuk khéo léo tạo dựng cốt truyện bằng lời kể của 20 nhân vật xưng “Tôi”, hoàn toàn không có lời

người dẫn chuyện hoặc lời bình của tác giả. Cấu trúc này có nhiều điểm tương đồng với cấu trúc truyện ngắn *Bốn bề bờ bụi* của Akutagawa (2021). Trong *Xa lạ trong tôi*, Pamuk khéo léo kết hợp cả lời của người dẫn chuyện/tác giả và lời của các nhân vật xưng “Tôi” để tạo thành chỉnh thể cốt truyện. Lời của các nhân vật xưng “Tôi” được chêm xen, đan cài theo tính chất đồng đẳng, phi trung tâm trong mạch truyện kể. Dù thuật lại sự việc ở ngôi thứ nhất xưng “Tôi”, song tác phẩm có tính dịch chuyển điểm nhìn khá cao, từ đó tạo hiệu ứng hỗn độn, phân mảnh và phi tâm điểm. Phùng Gia Thế (2016: 107) nhận định: “Mỗi chủ thể trần thuật mang một nhãn quan giá trị cá lẻ, đặc thù. Không còn mang chức năng biểu đạt ý nghĩa phục tùng cho cái trung tâm, các chủ thể được tự do, chỉ còn vai trò trong các tiểu tự sự”. Phi trung tâm chủ thể trần thuật tạo hiệu ứng đứt gãy trong cấu trúc truyện kể, tăng hiệu ứng đối thoại về nhiều vấn đề của hiện thực đời sống. Đây là cấu trúc trần thuật đa tầng bậc, lồng ghép như một ma trận phức hợp, hỗn độn nhưng lại nhất quán trong tư duy nghệ thuật.

3.2. Sử dụng thủ pháp liên văn bản

Nguyễn Văn Thuán (2019: 2), trong *Giáo trình lý thuyết liên văn bản*, nhấn mạnh nhà phân tâm học, phê bình văn học Julia Kristeva là người đầu tiên sử dụng thuật ngữ “tính liên văn bản” (intertextuality) vào nửa cuối thế kỷ XX. Nguyễn Văn Thuán (2019: 94) nhận định: “Tiếp thu Bakhtin, Kristeva đề xuất ba sự phối hợp có tính đối thoại gồm chủ thể viết (writing subject), người nhận (addressee) và ngữ cảnh (context). Vị trí của các từ/văn bản được xác định trên hệ tọa độ gồm trục ngang và trục dọc. Trục ngang biểu thị việc từ/văn bản phụ thuộc vào mối quan hệ đối thoại giữa chủ thể viết và người nhận. Trục dọc biểu thị rằng từ/văn bản được định hướng đối thoại với tập hợp văn

học/văn bản trước đó hay đồng thời”. Theo đó, Kristeva cho rằng mọi văn bản đều được tổ chức như bức khảm những trích dẫn, có sự kết nối, hấp thụ và giao thoa với các văn bản khác hoặc với diễn ngôn văn hóa - xã hội. Trong *Xa lạ trong tôi*, thủ pháp liên văn bản được Pamuk tận dụng triệt để nhằm gợi

mở nhiều chiều kích của hiện thực. Tác phẩm có cấu trúc chia thành bảy phần lớn; mở đầu mỗi phần, Pamuk đều lồng ghép các trích dẫn (9 trích dẫn/7 phần), chủ yếu là trích dẫn các nhận định hoặc ngữ liệu từ nhiều nguồn trên thế giới. Cụ thể như sau:

Bảng 2. Trích dẫn liên văn bản trong tác phẩm

TT	Nội dung trích dẫn	Nguồn trích dẫn (Dựa trên chú dẫn của Orhan Pamuk)	Phần
1	“Theo lệ, người ta không gả cô em khi cô chị còn chưa lấy chồng” (Pamuk 2022: 13)	Ibrahim Sinasi, <i>Đám cưới của một nhà thơ</i>	I
2	“Lời dối trá phải thốt ra sẽ không còn trong miệng, máu phải đổ sẽ không còn trong huyết quản, đứa con gái phải trốn đi thì không còn ở nhà” (Pamuk 2022: 13)	Tục ngữ Beysehir (vùng Imrenler)	I
3	“Người châu Á lúc nào chẳng vậy. Đầu tiên họ nốc boza rồi sau đó họ đánh nhau” (Pamuk 2022: 27)	Mikhail Lermontov, <i>Một anh hùng thời đại</i>	II
4	“Tôi bị cha căm ghét từ khi còn nằm nôi” (Pamuk 2022: 48)	Sendhal, <i>Đỏ và đen</i>	III
5	“Anh bàng hoàng phát hiện ở ngoại giới dấu vết cái anh vẫn tưởng là một chứng bệnh tàn bạo và riêng có trong đầu mình” (Pamuk 2022: 225)	James Joyce, <i>Chân dung một nghệ sĩ còn trẻ</i>	IV
6	“Trên thiên đường, ý định của trái tim và ý định của lời nói chỉ là một” (Pamuk 2022: 395)	Ibni Zerhani, <i>Những đạo lí của bí ẩn đã mất</i>	V
7	“Thương lượng với gia đình trong ngày mưa không bao giờ có kết quả” (Pamuk 2022: 559)	Biron Pasa, <i>Những lời xin lỗi và mùa mai</i>	VI
8	“Hỡi ôi, đáng vẻ một thành phố Đổi thay nhanh hơn lòng dạ con người”	Charles Baudelaire, <i>Thiên nga</i>	VII

	(Pamuk 2022: 579)		
9	“Chỉ khi đi bộ tôi mới suy nghĩ được; vừa dừng chân là tôi không còn suy nghĩ được nữa, đầu óc tôi chỉ đi cùng hai chân tôi” (Pamuk 2022: 579)	Jean Jacques Rousseau, <i>Les Confessions</i>	VII

(Nguồn: Pamuk 2022)

Các trích dẫn được Pamuk lồng ghép ở đầu mỗi phần của văn bản đã góp phần đan bện, dệt thành các lớp trầm tích văn hóa - lịch sử, tạo nên sự vang vọng, đối thoại của nhiều tiếng nói, cả hữu thức và vô thức. Việc lồng ghép các trích dẫn vào đầu mỗi phần trong *Xa lạ trong tôi* của Pamuk gợi nhắc đến hình thức trích dẫn trong *Tô tem sói* của Khương Nhung (2020). Thay vì mở đầu bằng các cặp đối ngẫu như trong tiểu thuyết chương hồi, Khương Nhung khéo léo trích dẫn (41 trích dẫn/35 phần) các nhận định hoặc các huyền thoại trong cổ thư để làm nổi bật tính chất tô tem của sói. Trong *Xa lạ trong tôi*, các trích dẫn ở đầu mỗi phần có ý nghĩa như các lời đề từ giúp “chỉ dấu” và gợi dẫn cách đọc, tiếp cận văn bản cho độc giả. Ngay từ phần I (*Thứ Năm 17 tháng Sáu 1982*) của văn bản, Pamuk đã trích dẫn nhận định trong *Đám cưới của một nhà thơ* của Ibrahim Sinasi: “Theo lệ, người ta không gả cô em khi cô chị còn chưa lấy chồng” (Pamuk 2022: 14). Phần này có nội dung kể về việc Mevlut bắt cóc và nên duyên vợ chồng với Rayiha. Năm 1978, Mevlut về làng Mecidiyekoy để dự đám cưới của người anh họ Korkut; tại đây, anh gặp và say mê một cô gái ngồi bàn đối diện. Ba năm ở trại quân đội, Mevlut viết hàng trăm lá thư gửi cho cô gái này và nhờ Suleyman chuyển hộ. Rồi trại quân đội, được sự trợ giúp của Suleyman, Mevlut thực hiện kế hoạch bắt cóc người con gái mà anh đã gửi thư bấy lâu. Kế hoạch thành công, Mevlut ngỡ ngàng nhận ra cô gái trên xe không phải là người mà anh đã say đắm trong đám cưới của Korkut nhiều năm trước.

Mevlut không hiểu tại sao lại có sự trùng hợp ngẫu nhiên này, cố hiểu vì sao mình lại rơi vào cái bẫy mà người khác đã giăng ra: “Trong đám cưới họ đã chỉ cho Mevlut thấy cô em xinh đẹp, rồi lại đưa anh cô chị xấu xí này. Hiểu rằng mình bị lừa, Mevlut thấy xấu hổ và không tài nào nhìn mặt cô gái mà anh còn không chắc tên là Rayiha” (Pamuk 2022: 22). Thực ra, cô gái mà Mevlut gửi thư bấy lâu chính là Samiha - em gái của Rayiha. Suleyman cố ý chuyển thư đến Rayiha, lừa Mevlut bắt cóc cô gái này để anh ta có thể cưới cô em Samiha theo tập tục địa phương.

Trong phần VII (*Thứ Năm 25 tháng Mười 2022*) của văn bản, Pamuk trích dẫn lời trong bài thơ *Thiên nga* của Charles Baudelaire - “Hỡi ôi, đáng vẻ một thành phố/Đổi thay nhanh hơn lòng dạ con người” (Pamuk 2022: 579). Nội dung của phần này kể về cảm giác xa lạ, lạc lõng của các cư dân có nhà gecekondru bị tháo dỡ, chuyển sang sống ở các tòa nhà cao tầng trên đồi Kultepe: “Thỉnh thoảng họ đụng mặt nhau trong thang máy, hay ở cửa nơi người gác cổng, luôn ngậm điều thuốc trên môi, mắng lũ trẻ con chơi bóng; họ nói bông đùa mấy câu, họ làm như thể sống cùng nhau trong tòa nhà 12 tầng là chuyện hoàn toàn tự nhiên, nhưng thật ra họ cảm thấy lúng túng” (Pamuk 2022: 580). Tất nhiên, tòa nhà mà Mevlut đang sống chỉ là một trong vô vàn các tòa nhà khác ở Istanbul đương thời. Sống trong tòa nhà cao tầng này, Mevlut hoài niệm về nhà gecekondru mà cha anh đã để lại; đau đầu về hình ảnh 20.000 con cừu

chìm dưới đáy Bosphore với nỗi buồn sâu thẳm. Cuối cùng, Mevlut quyết định rời khỏi căn hộ ở tòa nhà cao tầng này, dọn đến nơi khác bởi cho rằng mình không thuộc về nơi này, như thể “đã hết kỳ hạn được sống trong thành phố” (Pamuk 2022: 591).

Ngoài ra, Pamuk còn khéo léo trích dẫn huyền thoại để gợi mở các chỉ dấu văn hóa, thể hiện tâm thức của con người trong bối cảnh đương thời. Trong *Những ngày cuối cùng ở Binbom* (phần IV), người kể chuyện dụng công thuật lại sự việc tàu buôn Liban chở 20.000 con cừu bị đắm ở Bosphore. Truyện kể rằng trong khi tiến về phía Nam, tàu buôn Liban đâm phải tàu Philippines chở ngô tiến về Biển Đen rồi chìm dần ở Bosphore, dẫn đến năm thủy thủ chết, 20.000 con cừu trôi dạt dọc bờ Bosphore, Rumelihisari, Kandilli, v.v.. Những con cừu may mắn sống sót đi vào các trang viên, tràn ra đường phố Istanbul với vẻ mệt mỏi, xa lạ: “Mớ lông màu kem thành như bùn lấm lem vệt dầu xanh xanh, chân mảnh mai và mệt mỏi hầu như không đi nổi sững một lớp gỉ sét lỏng sệt gần như boza và mắt chúng in một nỗi sâu nào sâu xa” (Pamuk 2022: 385). Mevlut quan sát những con cừu này, nhận ra chúng cũng mang nỗi sâu sâu thẳm giống như mình. Chi tiết những đàn cừu trôi dạt đến Istanbul trong *Xa lạ trong tôi* vốn đã được đề cập trong *Bảo tàng ngày thơ* của Pamuk (2019). Chi tiết này gợi dẫn đến huyền thoại trong kinh Koran của Islam. Truyện kể rằng đấng tiên tri Abraham có một cậu con trai. Trong giấc mơ, Abraham gặp Chúa, được yêu cầu hiến tế đứa con trai này cho Ngài. Abraham làm theo lời Chúa, chuẩn bị hiến tế đứa con trai của mình thì may thay, Ngài gửi đến một con cừu thế vào chỗ người con trai để Abraham làm sinh tế vì Ngài chỉ muốn thử đức tin của Abraham. Trong nghi lễ của Islam, cừu là con vật hiến tế, dẫn lối cho những người vô tội đi qua cây cầu Sirat để lên Thiên đường. Mevlut nhận

ra mình và những sinh vật mới đến này đều là những khả thể mỏng manh, xa lạ ở nơi mình đang sống. Anh tự hỏi: “Chúa Trời đã gửi một con cừu đực xuống cho Abraham để ngăn ông hy sinh con trai. Vậy thì nguyên cớ nào mà Ngài gửi 20.000 con cừu cho Istanbul?” (Pamuk 2022: 386). Trong phút chốc, Istanbul trở thành lò mổ khổng lồ, trở thành “nghĩa trang cừu”. Đồng thời, Istanbul cũng trở thành “nghĩa trang” của hồi ức - nơi những tòa nhà cao tầng, đường bê tông, rượu raki, thức uống đóng chai che lấp những gì xưa cũ, vốn đã chôn sâu vào đất. Dù không phê phán, chỉ trích những đổi thay, biến chuyển của thành phố nhưng Mevlut vẫn nuối tiếc, hoài vọng về những gì xưa cũ, đặc biệt là những tàn tích có từ thời đế chế Ottoman. Anh và những người bán hàng rong dần trở nên xa lạ, chìm khuất vào “nghĩa trang” của thành phố.

Xét về mặt hình thức, Pamuk dụng công tích hợp hình thức phỏng vấn vào trong tiêu thuyết *Xa lạ trong tôi*. Ngoài lời kể của người dẫn chuyện, việc chêm xen, đan cài lời của các nhân vật xung “Tôi” khác đã tạo hiệu ứng đối thoại luân phiên lượt lời như các cuộc phỏng vấn. Điều này làm cho biên độ thể loại của tác phẩm giãn nở, triển hạn đến vô cùng. Đối thoại trong tác phẩm không chỉ ở cấp độ liên chủ thể mà còn diễn ra ở cấp độ liên văn bản. “Tôi” - người dẫn chuyện/tác giả giả bày với độc giả lý do phác họa gương mặt và tính cách của Mevlut: “Để độc giả hiểu rõ câu chuyện, thỉnh thoảng tôi sẽ trở lại hai nét cơ bản này của Mevlut là gương mặt trẻ con, lúc còn trẻ cũng như khi đã ngoài bốn mươi tuổi [...]. Còn về tính cách lạc quan và tốt bụng - một số người thấy là ngây thơ - các bạn có thể tự nhận thấy mà không cần tôi nhắc lại” (Pamuk 2022: 15). “Tôi” - Suleyman, người đã lừa Mevlut trong vụ bắt cóc, đặt câu hỏi cho độc giả: “Theo mọi người, lúc nào thì Mevlut biết rằng đứa con gái nó bắt cóc

không phải Samiha xinh đẹp nó chạm mắt tại đám cưới anh tôi, mà là Rayiha, cô chị không đẹp bằng?” (Pamuk 2022: 228). “Tôi” - Samiha, sau khi bỏ trốn theo Korkut, tâm tình với độc giả về nguyên do bỏ trốn: “Tôi trốn đi. Và tự nguyện. Cái các người nghe là đúng [...] Tôi phải lòng! Tình yêu khiến tôi làm chuyện này và khi nghe tiếng súng tôi thấy vui” (Pamuk 2022: 267). “Tôi” - Abdurrahman xúc động chia sẻ với độc giả về người vợ đã mất của mình: “Fevziye, đó là tên người mẹ quá cố của các con tôi [...]. Quý vị đừng nghĩ Fevziye có một cuộc đời phiêu lưu, hãy để bà yên nghỉ trong ánh sáng” (Pamuk 2022: 274). “Tôi” - Ferhat thổ lộ với độc giả về nguyên do để vợ đi làm: “Tôi sẽ xen vào một chút vì tôi không muốn các bạn có những ý niệm sai về tôi: Tôi là người cần cù có danh dự và biết trách nhiệm của mình, tôi không đòi hỏi để vợ ra ngoài đi làm. Nhưng Samiha cứ than ở nhà buồn chán và cô muốn làm việc” (Pamuk 2022: 303)... Văn bản trở thành “kênh” giao tiếp đầy gợi mở, vang vọng nhiều tiếng nói, đa nghĩa. Độc giả đóng vai trò là người đồng sáng tạo với nhà văn trong hành trình tiếp nhận, kiến tạo nghĩa cho văn bản. So với nhà văn hậu hiện đại khác, Orhan Pamuk có những đặc trưng riêng trong sáng tác. Nếu John Maxwell Coetzee, nhà văn gốc Nam Phi, đoạt giải Nobel Văn học năm 2003, mang cảm quan hậu hiện đại gắn liền với lịch sử, xã hội ở Nam Phi xoay quanh chế độ Apartheid, xung đột giữa người da trắng và người da màu thì Orhan Pamuk mang cảm quan gắn liền với lịch sử, văn hóa xã hội ở Thổ Nhĩ Kỳ xoay quanh các vấn đề sắc tộc, tôn giáo, chính trị và đặc biệt là sự hòa trộn, “đụng độ” văn hóa Đông - Tây. Điều này xuất phát từ tình yêu và những trải nghiệm của ông đối với đất nước Thổ Nhĩ Kỳ - quốc gia có nền tảng lịch sử gắn liền với đế chế Ottoman, có địa chính trị vô cùng quan trọng, đóng vai trò là cầu nối giữa nhiều luồng tư tưởng, văn hóa trên thế giới. Tất

nhien, cả Coetzee và Pamuk đều rất thành công và có dấu ấn riêng trong sáng tác của mình. Nhìn chung, Pamuk là nhà văn có ý thức cách tân, đổi mới mạnh mẽ kỹ thuật sáng tác để gợi dẫn, đối thoại về nhiều vấn đề trong đời sống xã hội. Tác phẩm của ông vừa mang đậm đặc trưng sáng tác của văn học hậu hiện đại, vừa đan xen nhiều trầm tích văn hóa liên quan đến con người và đất nước Thổ Nhĩ Kỳ. Trong sáng tác của Pamuk, hỗn độn trở thành thuộc tính tất yếu của hiện thực đời sống. Giống như các nhà văn hậu hiện đại khác, Pamuk không có ý định uốn nắn, tái thiết hiện thực đời sống; mà trái lại, ông chấp nhận sự hỗn độn và phục dựng vào trong tác phẩm của mình.

4. Kết luận

Tiểu thuyết *Xa lạ trong tôi* phục dựng bối cảnh văn hóa, xã hội và con người ở Istanbul, Thổ Nhĩ Kỳ từ giữa thế kỷ XX đến đầu thế kỷ XXI. Hàng loạt các vấn đề liên quan đến tái thiết đô thị, xung đột chính trị, tôn giáo, sắc tộc ở Istanbul được Pamuk khéo léo lồng ghép, phục dựng trong văn bản. Truyền thông và hiện đại đan xen, đầy tính khiêu khích và đối thoại, đưa đẩy con người rơi vào tâm thế xa lạ, lạc lõng trước hiện thực hỗn độn, đa chiều. Trong bối cảnh ấy, con người tồn tại như những khả thể nhỏ bé, mỏng manh và bất toàn. Họ không còn tròn vành, rõ nét mà bị “phân tán thành “một chủ thể phi trung tâm”, bao hàm nhiều mảnh vụn và tất cả đều bị hòa tan trong bối cảnh xám xịt chung quanh” (Phương Lựu 2012: 63). Phi trung tâm chủ thể trần thuật và thủ pháp liên văn bản được Pamuk tận dụng triệt để nhằm tạo độ mở và phái sinh nghĩa không ngừng cho văn bản. Sự kết hợp khéo léo lời kể của “Tôi” (người dẫn chuyện/tác giả) và lời của những người kể chuyện xưng “Tôi” khác theo tính chất luân phiên lượt lời, chêm xen có hiệu quả thẩm mỹ nhất

định trong việc tạo hiệu ứng đứt gãy, phân mảnh của hiện thực đời sống. Các chủ thể trần thuật với giọng điệu riêng, cách kể riêng tạo nên ma trận phức hợp, hỗn độn của lối kể. Thủ pháp trích dẫn liên văn bản, nổi trội là trích dẫn các ngữ liệu, nhận định từ nhiều nguồn trên thế giới để hợp thành các đề từ, kết hợp với kỹ thuật tích hợp, lồng ghép thể loại đã góp phần làm cho văn bản trở thành bức khám thông tin đầy màu sắc, đa dạng và trùng phức, đầy tính mở và năng sản. Tiểu thuyết của Pamuk trở thành cuộc đối thoại bất tận giữa chủ thể viết và người đọc, văn bản với văn bản, văn bản với diễn ngôn văn hóa, xã hội.

Tài liệu trích dẫn

- Akutagawa Ryunosuke. 2021. *Bốn bề bờ bụi* (In trong *Tuyển tập Akutagawa*) (Nhiều người dịch). Hà Nội: Nhà xuất bản Hội Nhà văn.
- Arnaut Fedora, Rudnytska Anastasiya. 2021. “Different Types of Intertextual Relationships in Orhan Pamuk’s Novel The Red - Haired Woman”. *Journal of Polonia University* 45: 20-25.
- Brameswari Catharina. 2023. “Blurring the Boundaries: The East-West Predicament in Pamuk’s A Strangeness in My Mind”. *International Journal of Humanity Studies* 21: 240-250.
- Dư Thị Ngọc. 2014. *Giả trình thám trong Tên tôi là Đỏ của Orhan Pamuk*. Luận văn thạc sĩ Trường Đại học Khoa học Xã hội và Nhân văn, Đại học Quốc gia Hà Nội, Hà Nội.
- Khuong Nhung. 2020. *Tô tem sói* (Trần Đình Hiền dịch). Hà Nội: Nhà xuất bản Công an Nhân dân.
- Lê Huy Bắc. 2011. “Giả trình thám trong tự sự hậu hiện đại”. *Tạp chí Khoa học Trường Đại học Sư phạm Hà Nội* 2: 39-45.
- Lê Huy Bắc. 2019. *Văn học hậu hiện đại*. Hồ Chí Minh: Nhà xuất bản Tổng hợp Thành phố Hồ Chí Minh.
- Lyotard Jean Francois. 2019. *Hoàn cảnh hậu hiện đại* (Ngân Xuyên dịch). Hà Nội: Nhà xuất bản Tri thức.
- Mango Andrew. 2015. *Ataturk – Người khai sinh nhà nước Thổ Nhĩ Kỳ hiện đại* (Lê Đình Chi dịch). Hà Nội: Nhà xuất bản Thế giới.
- Nhiều tác giả. 2018. *Không thể sống mà không viết* (Phan Hải Triều dịch). Hà Nội: Nhà xuất bản Hội Nhà văn.
- Nguyễn Văn Thuấn. 2019. *Giáo trình lý thuyết liên văn bản*. Huế: Nhà xuất bản Đại học Huế.
- Pamuk Orhan. 2019. *Tên tôi là Đỏ* (Phạm Viêm Phương và Huỳnh Kim Oanh dịch). Hà Nội: Nhà xuất bản Văn học.
- Pamuk Orhan. 2019. *Bảo tàng ngậy thơ* (Giáp Văn Chung dịch). Hà Nội: Nhà xuất bản Văn học.
- Pamuk Orhan. 2022. *Xa lạ trong tôi* (Thiên Nga dịch). Hà Nội: Nhà xuất bản Hà Nội.
- Parpala Emilia, Afana Rimona. 2013. “Orhan Pamuk and the East – West Dichtomy”. *Journal of Tartu University* 18: 42-55.
- Phạm Tuấn Anh. 2023. “Đối thoại Đông - Tây trong tiểu thuyết Tên tôi là Đỏ của Orhan Pamuk”. *Tạp chí Khoa học Đại học Cần Thơ* 59: 184-190.
- Phùng Gia Thế. 2016. *Những dấu hiệu của chủ nghĩa hậu hiện đại trong văn xuôi Việt Nam đương đại (Giai đoạn 1986 – 2011)*. Hà Nội: Nhà xuất bản Đại học Quốc gia Hà Nội.
- Phương Lưu. 2012. *Lý thuyết văn học hậu hiện đại*. Hà Nội: Nhà xuất bản Đại học Sư phạm Hà Nội.
- Trần Thị Kim Cúc. 2011. *Những biểu tượng trong tiểu thuyết của Orhan Pamuk*. Luận văn thạc sĩ Trường Đại học Khoa học Xã hội và Nhân văn, Đại học Quốc gia Thành phố Hồ Chí Minh, Hồ Chí Minh.
- Trần Thị Diệu Hiền. 2016. “Khuynh hướng huyền thoại hóa trong tác phẩm Tên tôi là Đỏ của Orhan Pamuk”. *Tạp chí Khoa học Trường Đại học Sài Gòn* 11: 87-94.
- Trần Thị Quỳnh Loan. 2011. *Nghệ thuật dựng truyện trong tiểu thuyết Orhan Pamuk*. Luận văn thạc sĩ Trường Đại học Sư phạm Thành phố Hồ Chí Minh, Hồ Chí Minh.