

**İstanbul Kùltür Üniversitesì
&
Astrahan Devlet Üniversitesi**

Uluslararası Dilbilim ve Karşılaştırmalı Edebiyat Kongresi

UDKEK 2011

12 – 13 Eylül 2011

**İstanbul Kùltür Üniversitesi – Ataköy Kampüsü
İstanbul - Türkiye**

BİLDİRİLER

**Istanbul Kùltür University
&
Astrakhan State University**

International Congress of Linguistics and Comparative Literature

UDKEK 2011

12 – 13 September 2011

**Istanbul Kùltür University – Ataköy Campus
Istanbul - Turkey**

PROCEEDINGS

**ULUSLARARASI DİLBİLİM VE KARŞILAŞTIRMALI
EDEBİYAT KONGRESİ
UDKEK 2011**

İstanbul Kültür Üniversitesi Yayınları:

Kitap No:

Baskı Tarihi:

ISBN:

Editör:

Baskı:

© İstanbul Kültür Üniversitesi

İstanbul Kültür Üniversitesi
Fen – Edebiyat Fakültesi
Ataköy Yerleşkesi
34156 Bakırköy – İstanbul
Türkiye
+90 212 4984141
<http://www.iku.edu.tr>

Kitaptaki makalelerin tüm yasal sorumluluğu yazarlarına aittir.

SUNUŞ

İstanbul Kültür Üniversitesi ile Astrahan Devlet Üniversitesi'nin 2011 yılının 12-13 Eylül tarihlerinde ortaklaşa düzenlediği Uluslararası Dilbilim ve Karşılaştırmalı Edebiyat Kongresi'nin "Dillerin ve Metinlerin Kökenine Yolculuk" temalı birincisinde sunulan bildirileri nihayet yayımlıyoruz. Bu kongre iki Üniversite arasında imzalanan işbirliği protokolünün somut bir neticesiydi. Yaklaşık iki yıl süren bir hazırlık aşamasından sonra düzenlediğimiz kongrede bilimsel ve sosyal paylaşımlar gerçekleştirdik. Kongreyi, ilki Türkiye'de, İstanbul Kültür Üniversitesi'nde olmak üzere, iki yılda bir dönüşümlü şekilde gerçekleştirmeyi planlamıştık. Ne yazık ki Astrahan Devlet Üniversitesi'ndeki yönetim değişikliği planımızı uygulamamıza engel oldu.

Kongrenin planlanmasından gerçekleştirilmesine ve bildirilerin basıma hazırlanmasına kadar her aşamada birçok bilim insanının katkısı oldu. Kongrenin düzenlenmesinde başta İstanbul Kültür Üniversitesi yöneticileri, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü öğretim elemanları, araştırma görevlileri ve öğrencileri olmak üzere Astrahan Devlet Üniversitesi öğretim elemanları ve yöneticilerinin emekleri geçti. Hepsine ayrı ayrı teşekkür ediyorum. Ayrıca gerek bilim kurulunda gerekse düzenleme kurulunda katkılarını esirgemeyen bilim insanlarına da müteşekkirim. Kongre düzenlenmesi fikrini ortaya atan İstanbul Kültür Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölüm Başkanı Prof. Dr. Ömür Ceylan'a ve bu fikri hararetle destekleyen Astrahan Devlet Üniversitesi Rus Dili ve Edebiyatı Bölüm Başkanı Prof. Dr. Marina Zvyagina'ya özel teşekkürlerimi sunarım.

Doç. Dr. Oktay Selim KARACA
Kongre Koordinatörü

İÇİNDEKİLER

«БОГАТЫРСКАЯ ГОЛОВА» И «ХОХОТУНЬ-ПТИЦА» В «ПОВЕСТИ О ЕРУСЛАНЕ ЛАЗАРЕВИЧЕ»: ПРОИСХОЖДЕНИЕ ОБРАЗОВ

Капица Ф. С., док. фил. наук, проф. 9

ŞEHİRİYAR'IN KAŞKAY ŞİİRİNE ETKİLERİ

Yrd. Doç. Dr. Farzaneh Doulatatabadi15

О ГРАНИЦАХ ПОНЯТИЯ «ДРЕВНЕРУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА»: МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОРИЕНТИРЫ

Васильев Н. Л.21

МЕСТО БЛИЖНЕ-И СРЕДНЕВОСТОЧНОЙ ЛИРИКИ В НОВЕЙШЕЙ ВЕРСИФИКАЦИОННОЙ ПРАКТИКЕ НЕМЕЦКИХ ПОЭТОВ (1990–2000- Е ГГ.)

Кудрявцева Т. В., док. Фил. наук.....25

RAŞİD'İN DÜRBÜNÜ NELERİ GÖSTERİYOR? Zaman -Uzam Bağlamında Doğudan Batıya-Geçmişten Şimdiye Gücün-Bilginin Aktarımı

Meryem Demir31

KAŞKAY TÜRKÇESİ BİLDİRME CÜMLELERİNDE VAR/YOK + İYELİK EKİ

Yrd. Doç. Dr. Dilek ERENOĞLU39

ЭТИМОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ БЫТОВОЙ ЛЕКСИКИ ИРАНСКИХ ЯЗЫКОВ ЮЖНОГО КAVKAZA

Умняшкин А. А., магистр филологии45

РУССКАЯ ГРАММАТИКА В СИСТЕМЕ ФОРМИРОВАНИЯ КОММУНИКАТИВНОЙ КОМПЕТЕНЦИИ ИНОСТРАНЦЕВ

Кунусова М. С., канд. пед. наук, доцент51

KÜRESELLEŞMENİN ETKİSİNDE; MEDYA VE DİL-KÜLTÜR İLİŞKİSİ

Öğr.Gör. Merve GENÇYÜREK ERDOĞAN.....55

ОБРАЗЖЕНЩИНЫ В ТУРЕЦКИХ И АНГЛИЙСКИХ ПОСЛОВИЦАХ И ПОГОВОРКАХ

Ермакова Е. В.63

«ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЙ ДИАЛОГ В РОМАНЕ П.БАСИНСКОГО «ЖИЗНЬ И ПРИКЛЮЧЕНИЯ ДЖОНА ПОЛОВИНКИНА»

Колядич Т. М.69

ALEKSANDR'IN SOLJENİTSIN'IN “KANŞER KOĐUŞU” VE RİFAT İLGAZ'IN “PİJAMALILAR” ESERLERİNDE HASTA İNSAN TEMASI	
<i>Araş. Gör. Badegül CAN</i>	73
ЛИТЕРАТУРНАЯ МИСТИФИКАЦИЯ КАК СИМВОЛЬНАЯ ПАРАДИГМА (ЧЕРУБИНА ДЕ ГАБРИАК И ЕЛЕНА ДАРИАНИ.)	
<i>Пайчадзе Т. А., док. фил. наук, проф.</i>	85
ТЕМА ВОСТОКА В ЛИРИЧЕСКОЙ ПОЭМЕ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА	
<i>Снесивцева Л. В., канд. фил. наук, доц.</i>	93
GILGAMIŞ DESTAN'I'NIN TÜRK EDEBİYATINDAKİ YANSIMALARI	
<i>Araş. Gör. Sena KÜÇÜK</i>	103
ОБРАЗ ОВИДИЯ В СОВРЕМЕННОЙ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ («ПОСЛЕДНИЙ МИР» КРАНСМАЙРА И «ПЕВЕЦ ЛЮБВИ» ДЖ. ЭЛИСОН)	
<i>Никола М. И., док. фил. наук, проф.</i>	115
Анализ причин и видов межъязыковой интерференции, возникающей в речитурецких студентов при изучении русского языка (на материалах письменных экзаменов)	
<i>İlyas YETİMAKMAN</i>	121
НЕМЕЦКИЕ ТРАДИЦИИ В НЕМЕЦКО-ТУРЕЦКОЙ ПОЭЗИИ	
<i>Андреюшкина Т. Н.</i>	127
ДИАЛОГ ВОСТОКА И ЗАПАДА НА СТРАНИЦАХ ТУРЕЦКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XX ВЕКА	
<i>Байбатырова Наиль Мунировна</i>	133
ОСУЩЕСТВЛЕНИЕ ПЕРЕВОДА; ВАРИАНТЫ ПЕРЕДАЧИ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРИЁМОВ (КОДОВ) ИНОСТРАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	
<i>Вусала Челеби</i>	139
МУЛЬТИКУЛЬТУРАЛИЗМ КАК ЖИВАЯ РЕАЛЬНОСТЬ В РОМАНЕ СТЕНА НАДОЛЬНОГО «СЕЛИМ, ИЛИ ДАР ГОВОРЕНИЯ»	
<i>Кучумова Галина Васильевна</i>	145
ИДЕОЛОГЕМА «ВОСТОК – ЗАПАД» В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СТРУКТУРЕ РОМАНА Ч. АЙТМАТОВА «И ДОЛЬШЕ ВЕКА ДЛИТСЯ ДЕНЬ»	
<i>Смирнова А. И., док. фил. наук, проф.</i>	151

СПЕЦИФИКА ПАРАФРАЗА В ТВОРЧЕСТВЕ Ю. КОВАЛЯ <i>Звягина М. Ю., док. фил. наук, проф.</i>	155
МИФОЛОГИЯ СТАМБУЛА В ПРОЗЕ ЭЛЬЧИНА САФАРЛИ («СЛАДКАЯ СОЛЬ БОСФОРА», «Я ВЕРНУСЬ...», «ТУДА БЕЗ ОБРАТНО») <i>Кислова Л. С.</i>	161
ТУРЕЦКИЙ АКЦЕНТ В АМЕРИКАНСКОЙ РУСИСТИКЕ (ЭЛИФ БАТУМАН) <i>Анциферова О. Ю.</i>	167
YAPISAL HAZIRLAMA VE KARŞILIKLI KONUŞMADA SÖZDİZİMSEL UYUMUN İNCELENMESİ <i>Gözde BAHADIR, Annette HOHENBERGER</i>	173
ПРОБЛЕМАТИЗАЦИЯ ОППОЗИЦИИ «ВОСТОК-ЗАПАД» В РАМКАХ ИНТЕРСЮЖЕТА О СТРАНСТВУЮЩЕМ ГЕРОЕ (ДЖОН БАРТ. «КОЗЛИК ДЖАЙЛС») <i>Тарнаруцкая Е. П.</i>	185
ВАРИАНТЫ ИНОЯЗЫЧНЫХ ПЕРЕВОДОВ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ КОД АВТОРА <i>Гоголадзе Т. А. - Миндияшвили Н. М.</i>	189
«ОРЛАНДО» И «ОРЛАНДА» <i>Зусева - Озкан Вероника Борисовна</i>	195
FİKRİ UYANDIRAN SES: ÂSAF HÂLET ÇELEBİ'NİN SİDHARTA ADLI ŞİİRİ <i>Arş. Gör. Emine Gözde Özgürel</i>	201
KARŞILAŞTIRMALI EDEBİYAT BİLİMİNDE KÜLTÜREL ETKİLEŞİM <i>Arş. Gör. Ülfet DAĞ</i>	211
МЕТОНИМИЗАЦИЯ КОМПОНЕНТОВ ГОЛОВА, КАФА, BAŞ В СОСТАВЕ РУССКИХ И ТУРЕЦКИХ ФРАЗЕОЛОГИЗМОВ <i>Елисеева О. В., канд. фил. наук, доц.</i>	219
КАК ВЫГЛЯДЕЛ ДРЕВНЕРУССКИЙ СУСТУГЪ: К ПРОБЛЕМЕ РУССКО-ФИННО-УГОРСКИХ КОНТАКТОВ <i>Киржаева В. П.</i>	225
TÜRKİYE TÜRKÇESİ İLE KAZAK TÜRKÇESİNDEKİ GELECEK ZAMAN ŞEKİLLERİNİN YAPI, ANLAM VE İŞLEV ÖZELLİKLERİ <i>Yard. Doç. Dr. Altınbaş Kurmanali Çakıroğlu</i>	231

**ТРАНСКУЛЬТУРАЛИЗМ В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЯЗЫЧНОЙ
ЛИТЕРАТУРЕ (СБОРНИК РАССКАЗОВ, ЭССЕ КИРИЛЛА КОБРИНА
«ГДЕ-ТО В ЕВРОПЕ»)**

Минеева Инна Николаевна243

«ЧУЖОЕ» В РЕЧИ ГЕРОЕВ РАССКАЗОВ В. ТОКАРЕВОЙ

Приорова И. В., канд. фил. наук, доц. - Элиф Йылдырым, маг. каф. об. яз.253

**V. TOKAREVA'NİN HİKAYELERİNİN KAHRAMANLARININ
KONUŞMALARINDAKİ «YABANCI UNSURLAR »**

Doç. İ.V. Priorova - Elif Yıldırım257

**ОБРАЗЫ ЯЗЫКОВОЙ КАРТИНЫ МИРА КАК ПРОИЗВОДНЫЕ
НАЦИОНАЛЬНЫХ МЕНТАЛИТЕТОВ**

Кайгородова И. Н., Наймушина Т. А.259

ТЮРКИЗМЫ В СОСТАВЕ РУССКОЙ ФРАЗЕМИКИ

Алефиренко Н. Ф., док. фил. наук, проф. - Аглеева З. Р., канд. пед. наук, доц.263

«БОГАТЫРСКАЯ ГОЛОВА» И «ХОХОТУНЬ-ПТИЦА» В «ПОВЕСТИ О ЕРУСЛАНЕ ЛАЗАРЕВИЧЕ»: ПРОИСХОЖДЕНИЕ ОБРАЗОВ

Ф. С. Капица

Институт мировой литературы РАН

«Повесть о Еруслане Лазаревиче» - одна из популярных русских повестей первой половины XVII века, прочно вошедшая в круг народного чтения. Ее основой стали устные сказания о приключениях богатыря Рустема, распространенные на всем средневековом Востоке – от Кавказа до Средней Азии и Ирана. Уже в X веке их переложил выдающийся персидский поэт Фирдоуси, включив в эпопею «Шахнаме» («Книгу о царях») в виде самостоятельной структурной части. Одновременно оно распространялось и в устных пересказах.

На Русь сказание попало от жителей пограничных территорий. Скорее всего, это произошло в конце XVI века, когда усилились дипломатические связи Московской Руси с Ногайским ханством и Персией. Ногайские ханы на протяжении длительного времени, с конца XV века имели интенсивные и постоянные контакты с Московским государством, продолжавшиеся и на протяжении XVII века. Они отражены в документах Посольского приказа (так называемые «ногайские дела») и в русских летописях, начиная с 1481 года. В частности, в 1592 году в грамоте шаха Аббаса царь Федор Иванович сравнивался с Рустемом.

К этому времени и относится появление наиболее старой, «восточной» редакции повести, озаглавленной «Сказание о некоем славном богатыре Уруслане Залазаревиче». По-видимому, перед нами первая письменная фиксация сказания, выполненная как запись рассказа от носителя устного текста. На это указывают комментарии составителя, многочисленные фонетические написания слов и повторы некоторых мест, а также весьма точное описание вооружения и деталей конского убора.

Текст «восточной редакции» сохранился в рукописи 40-х годов XVII века, которая входила в состав сборника развлекательных повестей, составленного подьячим Разбойного, а затем посольского приказа Иваном Яковлевым. Ныне она хранится в ОР РНБ (ф.310, №.930, л.1-52) и научно издана нами.¹ Важно, что Иван Яковлев являлся не только владельцем, но и составителем данного сборника,

¹Золотые ключи. – М., Художественная литература. 2010. С.411-439.

переписавшим «своима рукама» повести о Бове, Еруслане, Басарге, Акире Премудром и другие.

Видимо, по роду своей службы (Разбойный приказ ведал уголовным судопроизводством — убийствами, разбоями, кражами — на всей территории Русского государства, кроме столицы — Москвы) И. Яковлев был связан «восточными делами». Известно, что он входил в состав посольства, направлявшегося к ногайскому хану. Соответственно, он знал специфическую терминологию; отсюда «кутас», «саадак», «тегилай», «тебеньки», — термины, в других списках Повести о Еруслане не встречающиеся. Очевидно, что они появились в результате общения с иноязычными носителями фольклора.

Скорее всего, носитель устного текста был знаком с дастанами - устными пересказами сказаний о Рустеме. На это указывает специфическая огласовка имен главных героев, восходящая именно к дастанным вариантам имен действующих лиц «Шахнаме»: Уруслан (Арслан, лев) — это Рустем (Арслан), царь Киркоус — шах Кей-каус, отец Еруслана Залазар Залазарович — это богатырь Заль-Зер (седой Заль), «вещий Араш» — легендарный конь Рустема Рахш.

Только взтом списке мы встречаемся с такими мотивами, как разговор братьев-коней под хозяевами-врагами, превращение птицы-хохотунь в девушку, волшебное перенесение героя, встречас исполинской головой, выступающей в функции «волшебный помощник героя».

Два основных эпизода повести - освобождение Ерусланом шаха Киркоуса и его богатырей из темницы царя Данилы Белого и возвращение им зрения и бой Еруслана с сыном точно соответствуют именно дастанам о Рустеме (работы Сухочева и Х.Короглы). В повести также использованы традиционные сказочные мотивы восточного фольклора: происхождение богатырского коня от морских коней, выбор коня из табуна и его поведение во время боя, птица хохотунь («кок-хатун», женщина-птица) в качестве волшебного помощника, переносящая героя из царства в царство, некоторые поговорки и формулы-характеристики, украшающие речь главного героя.

Наиболее загадочным является образ богатырской головы. Нами показано, что он возник в результате переосмысления распространенной в тюркском фольклоре метафоры — уподобление холма, покрытого белым ковылем исполинской голове. Например, в ногайских сказках такие холмы нередко именуются «седоволосыми». Подчеркнем, что они выполняют сюжетную функцию «волшебного помощника».

Данный образ перекликается и с древнерусским словом шеломя — холм, гора, которое встречается и в «Слове о полку Игоревом», и в летописях, и в русских говорах. Главный герой Еруслан неоднократно всходит на «высокое шеломя», чтобы осмотреть окружающую местность.

Тюркские мотивы не соответствовали русской как фольклорной, так и литературной традициям. Пышные обращения (например, прозвище конюха Ивашки: «старой конюх, сивой конь, алые тебенки, сыдавной саадак, крепкой лук, гораздой стрелец, в полку богатыр») были непонятны читателю. В более поздних списках словосочетание «алый тегилей» (т. е. кафтан) превратилось в собственное имя Алокти-Гирей.

Дополняя описание, переписчик повести одновременно прояснял и «непривычные» для читателя моменты поведения персонажей. Так, сцена встречи сголовой осмыслена следующим образом. Исполинская голова учит Еруслана, что победить Зеленого царя можно только обманом, а не в честном бою. Диалог прерывается и следует вставка: «а нынеча Уруслану с коня велят слезть, да челом ударити велят до земли».²[л.29].

После этого диалог возобновляется и голова говорит, как бы объясняя причины такого поведения: «Брате Уруслан! кто на коне живет, тот и под конем: что тебе лутчи умерети или живу быти лутче? Толды бы ты смерти себе чаел, колиб тебе вести не было: как я приехал безвестной и яз погиб». [л.29] Появление вставки объясняется истолкованием мне понятного для читателя эпизода: русские богатыри встречались с врагом только в открытом бою.

Для установления происхождения образа обратимся к фольклору тех народов, которые в XVI-XVII века хвступали в непосредственные культурные контакты с русским населением южных окраин Руси, а также народов Северного Кавказа.

Наиболее близкими соседями русского населения низовьев Волги и Дона в интересующий нас период оставались ногайцы. Они представляли собой объединения кочевых племен, состоявших из представителей как западных, так и восточных тюрков. Данное обстоятельство привело к тому, что в ногайском фольклоре переплелись и слились в единое целое мотивы фольклора народов практически всего тюркского Востока [8, с.413]. В ногайском фольклоре представлены разнообразные эпические формы. В нашем случае важно распространение дастанов искажений о жизни и подвигах богатырей, образующих «биографии» эпических героев. [8, с.416]

В сюжете «Бозакбай и Кызенбай» имеется эпизод, который интересно рассмотреть в соотношении с образным рядом повести. Сюжет традиционен - герой отправляется на поиски невесты (АА650). Подороге он последовательно встречает «семь седых голов» – курганов, в которых погребены его предки. Они выполняют функцию волшебного помощника. С каждой из них он обменивается приветствиями (диалог строится по одной схеме), получает указания о дальнейшем пути и благопожелание. В благодарность герой прикрывает каждую голову капталом и продолжает путь. В ответ каждая «Седая голова» называет юношу «мое дитя». [11, с.103] Выделение группы из семи богов является универсалией, характерной для культуры индоиранских, северокавказских и скифских народов. [2, с.445]

Не менее важна и четко просматриваемая в данном мотиве связь с курганом, являющимся одним из типологических вариантов образа горы. Заметим, что в мифологии многих народов горы осмысляются полулюдьми. Аналогичная связь прослеживается и в фольклоре и языках народов Северного Кавказа. Для переписчика XVII века выделенные мотивы были непонятны.

Появление в повести образа исполинской и ее функция, - волшебного помощника героя характерны как для сказок, так и для эпоса. Волшебный помощник всегда появляется там, где герой находится на распутье, не знает, что

²Текст «Повести о Еруслане Лазаревиче» цитируется по списку, хранящему в ОР ГБЛ, ф. 310, N 930, л. 1 - 52 об. В дальнейшем ссылки на этот текст даются в тексте и указанием листа - л. 1 - 1 об.

делать дальше, как победить врага. Таким образом появление волшебной головы перед эпизодом, где Еруслан побеждает Зеленого царя, обусловлено как сюжетными функциями, так и своеобразным канонем, свойственным русской сказке.

Аналогичное композиционное оформление отличает и мотив встречи Еруслана с птицами - хохотунями, девушками, превращающими в птиц. Еруслан сталкивается с ними во время поисков пути в царство Зеленого Царя. Он ловит одну из них, и та помогает герою добраться до цели (функция волшебного помощника).

Примечательно, что и в восточном фольклоре эта функция сохраняется. Обратимся к конкретным примерам.

Герой азербайджанской сказки «Сын старухи Фаты – Мамед» встречает трех голубок, оказавшихся девушками - волшебницами. Одна из них возвращает героя на родину, предварительно превратив его в соломинку. [3, с.188] Приведенная разновидность мотива распространена в фольклоре и других тюркских народов («Сказка о Хатэме», «Бахтияр»). [3, с.106, 126] Перемещение героя благодаря волшебству распространено не только в сказках, но и в сказочных повестях, например, в повести «Эмрах и Сельви» персонаж совершает перемещение благодаря вмешательству святого Хызра. [14, с.147]

Указанная нами особенность не соответствует трактовке мотива, встречающегося в славянских сказках. Здесь мотив встречи героя и птицы, превращающейся в девушку, имеет две разновидности, обусловленные тем, что в одном случае она является невестой, а в другом - женой героя. В последнем случае персонаж не только освобождал героиню, но и избавлял жену от тяготеющего над ней колдовства.

Вошедший в повесть о Еруслане Лазаревиче, эпизод содержит элементы каждого из показанных мотивов. Все же герой побеждает волшебницу благодаря своей силе и ловкости, не прибегая к помощи сверхестественных сил: «И Уруслан держит ее крепко, и как девка всем переметнулась и немогланцем перекинуться и девка молвит Уруслану: «Чего, государь, хочешь от меня». [л.26об.] Вынужденная помочь герою, она доставляет его в царство Зеленого царя и затем возвращает обратно.

Несмотря на очевидную русификацию данного мотива, в повести сохранилось странное в русском обиходе название персонажа – «птица – хохотунь». Так же, как и исполинская голова, оно не имеет аналогов в русском фольклоре. Обращение же к материалу древнетюркских языков позволяет объяснить его происхождение. Корень «кок» (точка!), входящий в число древнетюркских корней, обозначает синезеленый цвет. [4, с.74]

Данное обстоятельство представляется важным, потому что в культуре народов Востока настоящий цвет имеет также символическое значение «восточный», коррелирующее с «сверхестественный», нечеловеческий, в противопоставлении с «западом» - стороной, населенной людьми. Вторая часть - наименование «хатун» - представляет собой широко распространенное обращение к женщине. Сделаем вывод, что сочетание «кок – хатун» означало «женщина – волшебница». Отчетливо просматривается и связь с понятием «птица». Корень «котан» в азербайджанском

языке обозначает птицу типа аиста. Следовательно, весь этноним «кок-хатун» (хотан) «вполне мог быть осмыслен как «женщина, превращающаяся в птицу» и одновременно как «женщина – волшебница». [7, с.104]

Очевидно, что и в данном случае велся поиск эквивалента, понятного русскому учитателю и сохраняющего значение оригинала. В результате и появился образ «птицы – хохотунь». Он оказался чуждым русскому сказочному обиходу, о чем косвенно свидетельствует его отсутствие в лубочных вариантах повести. Образ же богатырской головы, напротив, представлен во всех рукописных и лубочных редакциях памятника.

Выявленное нами происхождение двух фантастических образов показывает два пути адаптации инофольклорного образного ряда к привычным для русского читателя представлениям. В первом случае образ исполинской головы возникает в результате сходных метафорических уподоблений, во втором наблюдается - совпадение отдельных эпических мотивов и соответственно привнесение из каждого отдельных элементов, из которых и конструируется исходный образ. Несомненно, что уже восточная редакция отражает тенденцию не к копированию иноязычного оригинала, а к созданию на его основе самостоятельного произведения.

При последующей обработке повести в XVII и особенно в XVIII веке из нее постепенно исключаются мотивы восточной волшебной сказки, текст разрастается за счет введения новых эпизодов (например, история богатырской головы) и подробностей. Текст повести насыщается русскими эпическими и сказочными формулами, образ Еруслана начинает постепенно походить на русских богатырей. Не случайно в многочисленных лубочных версиях сказки Еруслан сражается вместе с Ильей Муромцем и другими героями русского фольклора.

В творчестве русских поэтов XVIII—XIX веков, начиная с М.М. Хераскова, фигура Еруслана стала символом русского воина и «витязя» времени «чудесного века» (Н.Львов и И.Крылов) князя Владимира. А.С. Пушкин закрепило это представление о Еруслане своей поэмой «Руслан и Людмила». Известно, что в 1831 году текст одного из лубочных изданий повести был переведен на немецкий язык и издан в Лейпциге как народная книга, предназначенная для широкого читателя.

Сказка о Еруслане, возникшая как устный пересказ повести, неоднократно переводилась на английский, немецкий и чешский языки и теперь воспринимается зарубежом как выдающийся литературный памятник русского средневековья, наряду со «Словом о полку Игореве» представляя героическую тему в национальной русской традиции.

Произвольное объединение восточных, русских и рыцарских мотивов отразившееся в истории сказания о Еруслане, показывает, каким непростым путем развивалась сказочная рукописная повесть, в свою очередь, отразившая происходивший в XVII веке процесс становления оригинальной русской беллетристики. Он заключался в приспособлении сюжетов и мотивов мирового культурного фонда к вкусам и потребностям отечественного читателя.

Библиография

- Абаев В.И.Историко - этимологический словарьосетинского языка. Т.II. М.-Л., 1973.
- Абаев В.И.Культ семи богов у скифов// Сб.статейакадемику В.В.Струве. М.,1962.
- Азербайджанские сказки. Баку, 1956.
- АрутюнянС.Армянская мифология// Мифы народов мира.Т.I. М.,1987.
- Афанасьев А.Н.Народныерусские сказки в 3-х т.т.Т.2.М.,1957.
- Веселовский А.Н. О 12 снах Шахаиши// Изв.ОРЯС, т.ХХ. Спб., 1879.
- Древнетюркский словарь. Л., 1969.
- Жирмунский В.М.Эпические сказания о ногайских богатырях всветеисторическихисточников// В.М.Жирмунский.Тюркский героический эпос. Л.,1974.
- МиллерВ.Ф.Экскурсыв область русского народногоэпоса. М., 1982.
- Низами Гянджеви.Сочинения в 5 - ти т.т.Т.4. М.,1986.
- Ногайские народные сказки. М.,1979.
- Орлов А.С.переводные повестифеодальнойРусииМосковского государства. Л., 1934.
- Сказание о походеи храбрости русковобогатыряЕруслона Лазаревича. М., 1910.
- Эмрах и Сельви. Турецкие народные повести. М.,1980.

ŞEHİRİYAR'IN KAŞKAY ŞİİRİNE ETKİLERİ

Yrd. Doç. Dr. Farzaneh Doulatabadi

Eskişehir Osmangazi Üniversitesi

Şehriyar lakabıyla tanınan, Muhammed Hüseyin Behçet-i Tebrizî, sadece İran'da değil, belki birçok ülkede tanınmış, şairleriyle birçok milletin edebiyatına etki bırakmış şairdir. Yazdığı Türkçe ve Farsça şiirleri, Türk Dünyasında, Avrupa'da, Amerika'da ve dünyanın başka bölgelerinde yaşayan Azerbaycanlı Türkler aracılığıyla değişik dillere çevrilmiştir. Bir şairin bıraktığı en güzel örnek, eserlerinin bilinerek okunmasının yanı sıra eserlerine yazılan nazirelerden ölçülmelidir. Şehriyar'ın şiirlerinden çoğuna çeşitli ülkelerde nazireler yazılmış; birçok genç şair, Şehriyar'ın şiirlerinden etkilenecek bazen taklit bazen de orijinal şiirler yazmıştır.

Şehriyar'ın Haydar Baba manzumesi, Azerbaycan edebiyatında bir dönüm noktası olmuştur. Nitekim Muhammed Ali Ferzane "Haydar Baba'ya Selam" Manzumesinden şöyle bahseder: "Böyük söz ustadı Şehriyar'ın Heyder Baba'ya Salam manzumesinin ihtinaq ve millî haqsızlığın hüküm sürdüğü illerde ortaya çıkması ve az bir müddet içersinde aqla sığmayan bir ölçüde yayılması, bu dövde Azerbaycan'ın doğma dili ve edebiyatı sahasında baş veren en büyük hadiselerden biri hesab etmek olur."

Manzumenin yazılışından hemen sonra birçok şair, Haydar Baba'nın dilinden Şehriyar'a mektuplar yazar:

"Alav", "Şehriyar'a Bir Mektub" adlı eserini 1954'te 56 kıtada; "Ali Kuşan", "Haydar Baba'nın Şehriyar'a Selam"ını; "Abbas Bariz", "El Dayağına Selam" adlı eserini (1965); "Nusratullah Fethi"(Ateşbak), "Şehriyar'a Tazim'i ve "Muhammed Hüseyin Sahaf Cenneti " "Şehriyar'a Selam"ını yazar.

Haydar Baba'dan sonra dağlara seslenen şairler çoğalır.

"Bahtiyar Ali Muradî Muğanoglu", "Ay Savalan" adlı şiirini 1982'de yazar. "Zerdabî" yine Haydar Baba'ya; "Muhammed Musaddik", "Bezgüşa" dağına; "Hayrullah Nerimof", "Gazan Köşkü" dağına; "Emirpur", "Pirközen" dağına ve "Gulamhüseyin Beydili" 1971'de "Kehle'ye " seslenir.

Şehriyar'ın şaheseri, Türkiye, Azerbaycan ve İran'da defalarca yayınlanır. Türkiye'de Haydar Baba'ya Selam manzumesinden ilk defa söz eden Mehmet Emin Resulzade olmuştur. Türk Yurdu dergisinin 1955 yılının 241. sayısında yayımlanan yazıda Şehriyar'ın manzumesinden dizeler yayımlar ve 1964'te Türk Kültürü Araştırmaları Enstitüsü, tamamını neşreder. Haydar Baba'ya Selam, 1964'te Ahmet Ateş

tarafından kitap halinde basılır. Muharrem Ergin ise her iki Haydar Baba'yı 1971'de "Azerî Türkçesi" adıyla kitap halinde yayımlar.

Azerbaycan'da Muhammed Rahim ve Süleyman Rüstem, Şehriyarla konuşurlar. Türk Dünyası'ndaki yankıları, Türkmence, Özbekçe, Kırgızca, Kazakçaya çevrilmesini sağlar.

Haydar Baba'yı, Avrupa'da 1993'te İngilizceye Muhammed Hüseyin Porkar, 1998'de Almancaya İsmail Mitag, Norveççeye Muhammed Rıza Tebrizî ve Rusçaya Nebi Hızırlı tercüme eder.

Ayrıca Türk Dünyasında da Haydar Baba'ya yazılan nazireler üzerinde bazı çalışmalar ve incelemeler yapılır.

Bu çalışmada İran'ın merkezî bölgesi olan ve Fars eyaleti olarak adlandırılan topraklarda yaşayan Kaşkay Türklerinin, "Haydar Baba'ya Selam" manzumesine yazdıkları nazirelere göz atarak bir karşılaştırmalı inceleme, nazirelerin neden ve ne zaman yazıldığını üzerine konuşmak istiyoruz.

Kaşkay Türkleri, Azerbaycan Türklerinden sonra İran'da en büyük Türk topluluğu olarak Şiraz, İsfahan, Firuzabad, Abade, Cehrüm, Lar, Buşehr şehirleri ve etrafında yaşayan Oğuz Türkleridir. Kuzeyden Zagros sıradağları, güneyden Basra Körfezi, doğudan İran'ın merkezî bozkırları ve batıdan Huzistan eyaletinin bozkırları ile sınırlı, geniş bir bölgede, göçebe olarak yaşamaktadırlar. Kaşkay Türleri, İran'ın resmî nüfus sayımına göre iki milyon, diğer kaynaklara göre beş milyona kadar ulaşan Türk halkıdır. İran'ın merkezî bölgesine yerleşme devirleri tartışma konusudur. Kaşkay Türkleri, törelerine, gelenek, görenek ve kültürlerine bağlılıklarıyla meşhurlardır. Kaşkay Türkçesi bir oğuz şivesi olarak sade ve pürüzsüz olarak devam etmektedir.

Çalışmamızda, Kaşkay şairleri arasında, Şehriyar'ın Haydar Baba'ya Selam manzumesine yazılan beş nazireyi tespit ettik. Şehriyar gibi Kaşkay şairleri de her iki dilde -Farsça ve Türkçe- konuşup eserler yaratan sanatçılardır. Kaşkay Türkleri, yaşadıkları coğrafya itibarıyla bütün Türklerden hatta Azerbaycan Türklerinden uzak ve izole kalmışlar ve zaman zaman bu hasreti dile getirmişlerdir. Fakat Haydar Baba'nın etkisi ve gücü sınırları aşmayı başarmıştır.

Tespit edilen Kaşkay nazireleri şöyledir:

1. "Karaağaç" şiiri: yazarı Hüseyin Kaîmî'dir. 170 beşlikten (850 dize) oluşan bu manzume Haydar Baba'ya Selam şiiri gibi iki bölümde yazılmıştır. Bu şiir halen yayınlanmamıştır.

2. "Görüş Dena Dağı'nda": yazarı Mansur Şahmuhammedi. 136 beşlikten (680 dize) oluşmuştur. Bu eser de Haydar Baba'ya Selam gibi iki bölümden oluşmuştur.

3. "Uzak Yol": yazarı Arslan Mirzayî. 35 beşlikten (175 dize) oluşmuştur.

4. "Mürvarid Nedir Eller Günahî": Mahmud Kaviyanî, 21 beşlikten (105 dize) oluşan ve halen yayınlanmayan bu eserde, Mürvarid adlı dağa seslenmiştir.

5. "Dağları Şirin Çağlar": yazarı Dara Penahî ve 36 beşlikten (180 dize) oluşmaktadır.

Beşer mısralık kıtalardan oluşan ve iki bölüm halinde yazılan Haydar Baba'ya Selam, toplam 125 kıtadan oluşmuştur. Haydar Baba'ya Selam I, 76 daha sonra yazılan Haydar

Baba'ya selam II, 49 kıtadır. On birli hece ölçüsüyle yazılmış olan bu şiir Güney Azerbaycan Tebriz ağzı özellikleri taşımaktadır.

Her şeyden önce Kaşkay şairlerinin nazirelerindeki şiir başlıkları dikkatimizi çekmektedir.

Haydar Baba, Tebriz'in Abbasağa kasabasına bağlı Hoşgenab köyü yakınındaki bir dağın adıdır. Şehriyar'ın baba yurdu olan ve şairin çocukluğunun geçtiği bu köy, Haydar Baba dağının eteğinde kurulmuştur. Karaağaç ise Fars eyaletinin kuzey doğusundan Kazerun şehrinin etrafında bulunan Tabesk dağlarından cereyan eden, Cehrum, Çelçeşme, Gir şehirlerinden geçerek Basra Körfezine dökülen bir ırmaktır. Kaşkayların yaşadığı toprakları ikiye ayıran bu ırmak dağlık bölgelerde 20 metre ve diğer bölgelerde bazen 400 metre genişliğinde akmaktadır.

Kaşkay Türkleri, her yılın Haziran ayında yaylaya gitmek ve yazın sonunda tekrar kışlaya geri dönmek için bu coşkun ırmaktan geçmeleri gerekir. Kaşkay Türklerinin içinde bulundukları siyasî, sosyal ve ekonomik sıkıntılar, coğrafi zorluklarla birleştiğinde göç şartları da zorlaşır. Karaağaç şairi ise her sanatçı gibi doğayı bir aynaya benzetir. Kendini ırmağın içinde görür; Irmakla bütünleşir, bazen de yer değiştirerek oradan izler halkını. "Karaağaç" şairi, Şehriyar'ın Haydar Baba'yla konuştuğu gibi bu ırmakla konuşur ve halkının derdini, kederini, mutluluğunu, anılarını hayatını, geleneklerini, tarihini, coğrafyasını lirik bir dille Karaağaç'a anlatır.

Çay Karaağaç yadundadır coşardung
Kış günleri toğyan edip coşardung
Sel gelende deve boyu aşardung
İndi birden ârâm olub yola gel
Bir danışub meniminen dile gel

"Görüş Dena Dağında" adlı şiirinde, Dena dağından söz edilir. Dena, Zagros sıradağlarının zirvesi, Yasuc şehrinin kuzey batısında bulunan ve 4448 metre yükseklikte olan bir dağdır. Dena dağının etekleri, Kaşkay Türklerinin bir kolu olan Farsimendanların yaylasıdır. Mansur Şahmuhammedî de manzumesinde Şehriyar'ın Haydar Baba ile konuştuğu gibi Dena'yla konuşur ve özlemlerini onunla paylaşır. Dena şairi, Dena dağının gücü ve yüksekliğine dayanmaya ve ona sığınmaya çalışır.

Kısmet oldi Dena geldim dōşinge
El etirdim torpağinge daşinge
Nazar saldım kametinge başinge
Kucak aç ta girem gene koynunge
Ana kimin bir el salam boynunge

Arslan Mirzayî, "Uzak Yol"dan söz ederken Mansur Şahmuhammedî'nin Dena dağından yola çıkarak Şehriyar'ın Haydar Baba'sına kadar giden uzak yoldan söz eder halkına:

Uzak yolum "Yetim Yala" selam ver
Mansur Dena'sıynan dilleş kelim ver
Heyder Baba ölkesine peyam ver
De, Arslan uzak yolun oğludur
Sınmış qolu zencirinen bağlıdır.

“Mürvarid Nedir Eller Günahı” adlı şiirde, konu olarak seçilen Mürvarid (inci) dağı, Fars eyaletinin kuzey kısmında, Abade şehrinin etrafında bulunmakta ve Kaşkayların beş kolundan biri olan Şeşbeylilerin yayla alanıdır. Bu şiir, Karaağaç’dan Dena’ya, Dena’dan Haydar Baba’ya uzanan uzak yolların Mürvarid’e anlatımıdır.

Şehriyarâ peygamını eşitdim
Hamı geçen hoş doranı yad etdim
Şeherden durub Mürvaridençez getdim
Getdim men de selam verem o dağa
Oturuban baham başdan ayağa

...
Ne yahçiydi igit döne vetene
Selam olsun ez yurduna gedene
Tayfasını elini yad edene
Selam olsun senin Heyder Baba’na
Bizden uzak düşen el o obana

Dara Penahî ise “Dağları Şirin Çağlar” şiirini yazarken yine Dena dağına işaret eder ve Dena’yla konuşur:

Dena gezdim senden soyter bulmadım
Pa-Dene’dan heç yer göyter bulmadım
Ohçi Feti Han’dan yeyter bulmadım
Söyle Dena obaları necoldi
Neçün Dara bele mat o gic oldi

Şehriyar’ın muhiti, Tebriz ve Hoşgenab köyü olmuş ve bu zengin kültür muhiti şairin yetişmesinde etkili olmuştur. Bu canlı kültür muhiti daha sonra sanat anlayışına yansımış ve şiirlerinde görünmüştür. Kaşkay şairlerinin de yetiştikleri kültür muhiti Şiraz, civarı ve göç ettikleri sahanın doğası olmuştur.

Türk ulusunun yurt tuttuğu muhtelif ülkelerde dağ, ağaç ve ırmak kültürü izlerine her yerde rastlamak mümkündür. Orta ve Merkezî Asya dağlarının çoğu Türkçe veya Moğolca kutsal ve kutlu büyük ata ve büyük hakan anlamlarına gelen Han Tenri, Bayan Ula, Buzdağ Ata, Bayı Ula, Othon Tenere, Iduk Art, Kayra Kaan, Erdene Ula, Kuttağ, Nurata gibi adlar taşıyorlar. Gök Türklerin Budun İnli, Iduk Ötüken, Iduk Baş, Tamag Iduk adlı dağları takdis ederek hepsine “Iduk yer su” demişlerdir.

Azerbaycan edebiyatında, dağ yüksekliği ve dayanıklılığı itibarıyla güç ve gurur sembolü olarak kullanılır. Kimsenin duyuramadığı sesi dağ, yüksekliği ve Tanrı’ya yakınlığı sebebiyle duyurur inancı vardır. Türk inanç sisteminde her boy veya tayfanın bir kutsal dağı, bir kutsal ırmağı, bir kutsal ağacı, bir kutsal hayvanı vardır. Şehriyar, Haydar Baba’ya seslendiği gibi, Kaşkay şairleri de sembolleştirdikleri dağla, ırmakla veya yollarla konuşup seslerini bütün dünyaya duyurmaya çalışmışlardır.

Şehriyarın şiirlerine, özellikle Haydar Baba’ya Selam manzumesinde yeni düzenin insanlardan çaldığı gelenekleri, adetleri ve genel olarak alıp götürdüğünü Türk kimliğini ve insanların buna özlemini görmekteyiz. Şehriyar’ın manzumesinde “nisgil” kavramı ile açıkladığı hasret temin açıkça görünmektedir. Kaşkay şairlerinin de nazireleri bu hasret temi etrafında döner. Ayrılık, gurbet, hasret, mihnet, melal duyguları, Haydar Baba’nın karakteristik bir özelliği olduğu kadar Kaşkay Türklerinin yazdığı nazireler de -Karaağaç; Görüş Dena Dağında’; Uzak Yol, Mürvarid Nedir Eller Günahı, Dağları Şirin Çağlar-

bütün bu özelliklere sahipler. Aslında Kaşkay şiirinin genelinde, gurbet, ayrılık, el oba derdi ve hasreti görmek mümkündür. Çünkü Kaşkay Türkleri her zaman kendilerini vatandan uzakta ve gurbette hissetmişlerdir. “Uzak Yol” şairi olan Arslan Mirzayî sohbetleri esnasında “Türkistan var, Azerbaycan var, Kırgızistan var, Kazakistan var ama Kaşkayistan yok” derken gurbette olduğunu açıkça dile getiri. “Uzak Yol”u da bu sebeple yazmış kanaatindeyiz:

Uzak yolum, ağır elden kalmışam
Bir bülbülem kızıl gülden kalmışam
Çoşkun bulak yaşıl yoldan kalmışam
Çek terkinge meni ele etirt sen
Göle etirt yaşıl çöle etirt sen

Uzak yolum, sağ ve sola gedireng
Dolanmışang hayna bele gedireng
Sen Allahing sen ki çöle gedireng
Menden selam apar yornag ellere
O tefrika o dağınkı ellere

Bilindiği gibi, Şehriyar'ın halk şiiri biçiminde, hece vezniyle yazdığı şiirlerin dili çok sadedir. Haydar Baba'ya Selam manzumesi de buna açık bir örnektir. Şehriyar'ın kelime hazinesi zengindir. Eserlerinde deyimler ve atasözlerine sık sık rastlamak mümkündür. Bu tip bilinçli davranış unutulmaya zorlanan Azerbaycan Türkçesini, edebileştirmiş ve ebedileştirmiştir.

Haydar Baba'ya Selam manzumesi, anadilinin şahlık İran'ında yasak edildiği yıllarda, Azerbaycan Türkçesinin, Tebriz şivesinin canlı konuşma dilinde, folklor üslubunda, hece vezniyle yazılmıştır. Haydar Baba dağı, manzumede yurdun sembolü olmuş, halk maneviyatı saflığı ve duruluğu, şairin vatan hasreti, el oba sevgisi, tabiatın yapısı, millî hayat tarzı, adet ve gelenekleri, bu sembolün vasıtasıyla dile getirilmiştir.

Kaşkay Türklerinin, yazdığı nazirelerde sıraladığımız bütün bu özellikleri görmek mümkündür. Nazirelerin vezni hece ve dili sadedir. Yani her Kaşkay Türkünün kolayca anlayabileceği günlük konuşma dilinde yazılmıştır. Ana dilinde eğitim verilmemesi ve yazı dilinin eksikliği, şairlerin daha çok şiire yönelmelerini sağlamıştır. İran Türklerinin varlık yolundaki bütün sıkıntılarını, Kaşkay Türklerinde de görebiliriz. Bu yüzden, bu nazirelerin özlem ve hasret duygusunun daha da fazla olduğu kanaatindeyiz.

Kehliglerin çikkovda su içmesi; kakkılovların sudan dolması; kuppu kuşunun yaz kasidi olması; ellerin eynaglığı; kerebükül oynanması; gelinlerin melhov mihek düzmeleri; Merfeclerin yüklenmesi; düyünün dülekde dövülmesi (Karaağaç Şiirinden), Develer dereleri yöserken, hatıraların çahnaşması (Dağları Şirin Çağlar Şiirinden) Tahafların gelmesi, uşakların kışkırık salması, kuş sesini teklid edib okuması, at culuyanan hatem gumpul dürmesi, tor dayçanın ata minib sürmesi, yurdçı atının el deminde çapması, cahal kızların rengin libas geymeleri, ağır heley cengnamelerin nevaları, (Görüş Dena Dağı şiirinden) gibi sade ve halk dilinin bir parçası olan kullanımlar, Kaşkay şairlerinin Türk geleneklerini canlandırma, unutulan kelimeleri deyimleri ve atasözlerini kültür hazinesiyle birlikte sunma çabalarının küçük örneğidir.

“Haydar Baba'ya Selam” şiirinde Şehriyar, köy hayatının bütün sahnelerini canlı olarak tasvir eder. Tarım, hayvancılık, avcılık, paylaşım, adetler, bayramlar kısaca tabiata

yüklediği anlamlar dikkat çekmektedir. Kaşkay nazireleri özellikle “Karaağaç” ve “Dağları Şirin Çağlar” adlı şiirler de Kaşkay Türklerinin göçebe kültürünü ve bu kültürün unutulmuş adetlerini tabiat unsurlarıyla birlikte sunmaktadır.

Dara Penahî “Dağları Şirin Çağlar” şiirinde şöyle der:

Hatıralar göz deminde çahnaşır
Dağlar size beheşt desem yaraşır
El obanız indi müdam ağlaşır
Ondan da ki sizi elden veribler
Cehennemi dürrü dürrü geribler

...

Dağlar toyda sağdan sola çapardig
Tez bikilib baydag gida kapardig
Kürekenden bir muştuluk tapardig
Hoşhallikden heç baş koyub yatmazdig
Ağac paya, yağlug yere atmazdig

Nazirelerde Kaşkay halkının uzun yıllar boyunca çektikleri hasret, el oba sevgisi, insanların sâde yaşayışı, vatan ve tabiatın güzellikleri, ırmaklar ve dağların cazibesi, halkın arzuları ve hayalleri dile getirilmekte, tekrar o günleri canlandırma çabası; yok olmak üzere olan bir halkın sesi görünmektedir.

Kaşkay şairlerinin yazdıkları nazireler ve Şehriyar’ın Haydar Baba’ya Selam manzumesi, aynı sahada, aynı siyasî topraklarda, aynı kültürde verilmiş örnekler olarak benzerlik taşımaktadırlar. Hüseyin Kaimi, Arslan Mirazayî, Dara Penahî, Mahmud Kaviyanî ve Mansur Şahmuhammedi Şehriyarla aynı tarihî dönemde yaşamasalar da aynı tarihleri ve aynı kaderi paylaşmışlardır. Benzerlikleri biçim, içerik, izlek, tarih, kültür açısından dikkat çekicidir ve ortaklıklar mevcuttur.

KAYNAKÇA

- Yusuf Gedikli, Şehriyâr ve Bütün Türkçe Şiirleri, Ötüken Yayınları, İstanbul, 1997.
Yaşar Karayev, Azerbaycan Edebiyatı, Ötüken Yayınları, İstanbul 1999.
Yavuz Akpınar, Azerî Edebiyatı Araştırmaları, Dergah Yayınları, İstanbul 1994.
Muharrem Ergin, Azerî Türkçesi, Edebiyat Fakültesi Basımevi, İstanbul, 1981.
Abdülkadir İnan, Makaleler ve İncelemeler, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1998.
Türk Kültürü Tarihine Giriş, Bahaeddin Ögel, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2000.
Dara Penahî, Balı Sınık Kuş Oldum, Baharistan Yayınevi, Buşehr, 2008.
Uzak Yol, Arslan Mirzayî, Nigar-i Endişe Yayınevi, Kum, 2009.
Mansur Şah Muhammedî, Görüş Dena Dağından, Kiyan Neşr Yayınevi, Şiraz, 2008.
Gulamhüseyn Beydili, Şehriyar ve Haydar Baba - Mektuplar ve Nazireler, Ferzane Yayınevi, 1980, Tahrân.
Nasır Manzurî, Şubî Şodegi der Şiir-i Şehriyar (Haydar Baba), Endişe-i No Yayınevi, Tahrân, 2009.

О ГРАНИЦАХ ПОНЯТИЯ «ДРЕВНЕРУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА»: МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОРИЕНТИРЫ

Васильев Н.Л.

Национальный исследовательский Мордовский государственный университет им. Н.П. Огарёва

Концепт «древнерусская литература», по сложившейся в науке и вузовском преподавании в традиции, подразумевает период отечественной словесности с XI по XVII в.

Так, Н.К.Гудзий отмечал: «Временем, когда можно говорить о конце древней русской литературы и о начале литературы новой, следует считать условно конец XVII и начало XVIII в. В эту пору у нас уже совершенно отчетливо определяется возобладание светских начал в культуре господствующего дворянского класса и вместе с тем в его литературе <...>. Однако некоторые историки склонны конец древней русской литературы и начало новой приурочивать к середине XVII в. Этот взгляд, вслед за Н.С.Тихонравовым, особенно обстоятельно аргументировал В.М.Истрин, рассматривающий вторую половину XVII в. как начало нового периода русской литературы по следующим признакам, являющимся результатом усилившегося западного влияния на русскую литературу: 1) возникновение раскола; 2) борьба великорусских ученых с украинскими из-за вопроса о том, какое направление должна принять русская жизнь – старое ли, византийское, или новое, латино-польское; 3) появление новых форм литературных произведений – драмы, мистерии, силлабических вирш и 4) наплыв новой повествовательной литературы с немецкого, польского и латинского языка»¹. Н.В.Водовозов предлагал следующую периодизацию: «литература древнерусского государства (XI – XII вв.), литература периода феодальной раздробленности и объединения Северо-Восточной Руси (XIII – XV вв.), литература Русского централизованного государства (XVI – XVII вв.)»².

В.В.Кусков писал по этому поводу: «Вопрос о хронологических границах древнерусской литературы окончательно не решен нашей наукой. Древнерусская литература – это литература XI – XVII вв., тесно связанная с историческим процессом развития государства, литература формирующейся великорусской народности, постепенно складывающейся в нацию»; «На основании установившейся традиции в развитии древнерусской литературы можно выделить три основных периода: I. Литература древнерусского государства XI – XII вв.

¹Гудзий Н.К. История древней русской литературы: Учебник для высших учебных заведений. 3-е изд. М.: Гос. учебно-педаг. изд-во наркомпроса РСФСР, 1945. С. 6 – 7.

²Водовозов Н.В. История древней русской литературы: Учеб. пособ. для пед ин-тов. М.: Гос. учбно-педаг. изд-во РСФСР, 1958. С. 3.

Литературу этого периода часто именуют как литературу Киевской Руси. II. Литература периода феодальной раздробленности и борьбы за объединение Северо-Восточной Руси (XIII – первая половина XV вв.). III. Литература периода создания и развития централизованного Русского государства (XVI – XVII вв.)»³.

В вузовской программе по русской литературе, предназначенной «для студентов филологических факультетов государственных университетов» раздел «Древнерусская литература» (в рамках «Истории русской литературы») включает следующие периоды: «Становление древнерусской литературы (конец X – первая половина XI в.), «Литература Киевской Руси (вторая половина XI – XII в.), «Литература периода раздробленности и объединения Северо-восточной Руси (XIII – XV вв.), «Литература Московского царства (XVI в.), «Литература "переходного века" (XVII столетие)»⁴. Тот же подход к пониманию существа термина «древнерусская литература» поддерживается и во многих хрестоматиях, антологиях, справочниках, словарях⁵. Таким образом, в числе «древнерусских» писателей оказываются Иван Грозный, протопоп Аввакум, Симеон Полоцкий...

Между тем такое понимание границ понятия «древнерусская литература» находится в противоречии с культурологическим и лингвистическим подходами к истории русского этноса, государственности, языка.

Как известно, древнерусская государственность существовала приблизительно с IX по XIII в. В XIV – XV вв. стало активно формироваться Московское великое княжество, а на его основе – Русское централизованное государство. Древнерусский язык к этому времени распадается на три родственных языка (русский, украинский и белорусский). Соответственно перестает существовать и древнерусский этнос, на базе которого возникают три новых родственных этнических образования – русские, украинцы, белорусы.

Отсюда закономерно вытекает вывод о том, что «древнерусская литература» в строгом терминологическом смысле завершает свое развитие в XIV в., поскольку она непосредственно соотносится с категориями *Древняя Русь*, *древние русичи*, *древнерусский язык*. По отношению к последующему времени, особенно XVI – XVII вв., целесообразно использовать, например, термин «старорусская литература».

Разумеется, при этом не отрицается идеологическая и эстетическая преемственность между древнерусской и собственно русской литературой, чем обычно и обосновывается пролонгация истории «древнерусской литературы» вплоть до Петровской эпохи. Однако подобная преемственность вовсе не означает, что мы по-прежнему имеем дело с «древнерусской литературой». Речь идет лишь об элементах синтеза той или иной поэтики (включая классицистическую ориентацию на античные, западные литературные образцы) в новых социальных и

³Кусков В.В. История древнерусской литературы: Учебник для филол. фак. ун-тов. 3-е изд. М.: Высшая школа, 1977. С. 3, 5.

⁴Программа дисциплины «История русской литературы»; Программы курсов «Текстология русской литературы», «Русская классика в контексте мировой литературы». М.: Изд-во Моск. ун-та, 2001. С. 4 – 13.

⁵См., например: Хрестоматия по древней русской литературе / Сост. Н.К.Гудзий. 8-е изд. М.: Просвещение, 1973; Памятники литературы Древней Руси: XVII век: В 3 кн. М.: Худож. лит., 1988 – 1994; Словарь книжников и книжности Древней Руси. 3 (XVII в.). Ч. 1 – 3. СПб.: Наука, 1992 – 1999.

эстетических условиях. Абсурдно было бы трактовать, например, творчество А.А.Дельвига как проявление древнегреческой или древнеримской литературной традиции лишь на том основании, что поэт ярко использовал античные образы в своей оригинальной лирике, создававшейся в рамках уже романтической эстетики.

Исходя из внутренней формы термина, «древнерусская литература» – общее культурное достояние трех современных восточнославянских народов, некогда существовавших в «хронотопе» Древней Руси. Поэтому естественно рассматривать памятники древнерусской словесности как предысторию собственно русской, украинской, белорусской литератур.

Д.С.Лихачев, в целом разделяя этот взгляд, в свое время попытался оправдать указанный выше методологический казус следующими аргументами: «Первые века рассматриваемой литературы – это века собственно древнерусской литературы XI – XIII вв. К этому периоду относится еще не расчлененное единство всего восточного славянства»; «Начиная с XVI в. наступает важный период постепенного формирования национальных особенностей трех будущих восточнославянских наций: великорусской, украинской и белорусской»; «Начинается формирование особой литературной традиции у каждого из трех братских восточнославянских народов, но только с XVI в. мы можем говорить о литературе древневеликорусской, древнеукраинской и древнебелорусской. К XVII в. их национальные особенности оформляются окончательно»; «Если мы и называем древневеликорусскую литературу XIV – XVII вв. по-прежнему древнерусской, то это не более чем дань издавна сложившейся традиции. Трудно сейчас уже устанавливать новую терминологию, менять языковые привычки и придавать «неустоявшимся» словам (как слово «древневеликорусская») устойчивое значение»⁶.

Между тем следование устаревшей терминологии вряд ли приемлемо и далеко не безобидно, поскольку она прямо отражает не только научные, но и идеологические установки. В условиях дореволюционной России и СССР, где русский язык был «имперским», а восточнославянские этносы воспринимались как составляющие «россов» или единой общности «советский народ», период «древнерусской литературы» естественным образом понимался как предыстория новой «русской литературы». Тот же Д.С.Лихачев не без пафоса заявлял: «Русской литературе тысяча лет. Действительно, первое произведение русской оригинальной литературы – "Речь философа", включенное затем в состав Начальной русской летописи, – написано в последней четверти X века. От этого произведения, искусно излагающего мировую историю с точки зрения христианина-миссионера, и следует начинать русскую литературу»; «Первые семьсот лет тысячелетия русской литературы принято относить к древнему периоду»; «Вместе с тем первые семь веков развития русской литературы падают на время существования древнерусской народности (X – XIII), образования великорусской народности (XIV – XVI века) и зарождения русской нации (XVII век)»⁷.

Концепция преемственного единства русской литературы с ее древнерусской стадией, безусловно, не подвергается сомнению. Речь идет лишь о верхней границе понятия «древнерусская литература», за которой начинается относительно

⁶См.: История русской литературы: В 4 т. Л.: Наука, 1980. Т. 1. С. 16.

⁷Лихачев Д.С. Изучение русской литературы X – XVII веков за 50 лет // Рус. литература. 1967. № 3. С. 88.

самостоятельное развитие русской, украинской и белорусской литератур. Этот методологический нюанс особенно актуален в условиях постсоветского пространства, когда требуется особая деликатность при использовании тех или иных филологических понятий, затрагивающих культурные приоритеты других народов и стран – Украины, Белоруссии, имевших с Россией общий период исторического, в частности литературного (на базе древнерусского и церковнославянского языков), развития.

МЕСТО БЛИЖНЕ-И СРЕДНЕВОСТОЧНОЙ ЛИРИКИ В НОВЕЙШЕЙ ВЕРСИФИКАЦИОННОЙ ПРАКТИКЕ НЕМЕЦКИХ ПОЭТОВ (1990–2000-Е ГГ.)

Кудрявцева Тамара Викторовна, доктор филологических наук

Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН

В связи с развитием в Германии достаточно нового для нее явления полиэтнизации населения (за счет притока мигрантов) литература национальных меньшинств («гастарбайтеров» — прежде всего, турецкого происхождения, а также детей от смешанных браков) стала неотъемлемой частью современного литературного процесса. Как отмечает Д. Дрёшер в своей рецензии на антологию Й. Тушик «Ближний Восток», такой экспансии чужих культур в немецкую литературу ее история не припомнит¹. Носители других этнокультурных традиций пишут как на родном, так и на немецком языке. Среди поэтов, выходцев с Востока, наиболее известны Г. Кюльтюр (Kültür, Gülbahar), З. Ширак (Zehra Çırak Турция), А. Кумар (Индия), выходцы из Ирана Саид и С. Атабай (Sygus Atabay, 1929–1996). Примечательно, что если эмигранты немецкого происхождения, как правило, стремятся отмежеваться от принадлежности к культурным традициям бывшей родины (заметным исключением на этом фоне смотрятся «русские» немцы), то этнические «чужаки», напротив, не спешат менять национальные приоритеты и служат проводниками культуры тех стран, выходцами из которых являются. Это находит отражение как в собственно творческой (индийская тематика в творчестве Ананта Кумара, в частности переложение сказок и мифов, эссе и репортажи), так и в издательской деятельности (журнал «Диван», «diwan. Zeitschrift für arabische und deutsche Poesie», издательство «Орланда», «Orlanda»).

Взаимоотношения «этнических чужаков» с новой родиной в основном складываются по принципу поведения астронавтов, занятых поисками пригодной для жизни планеты. Желания не всегда совпадают с возможностями. Ощущение своей чужеродности — едва ли не основной мотив в художественном освоении жизненного пространства. Необходимость доказывать право на равное место под немецким солнцем придает такой литературе более выразительное звучание и запах жизни, чем у местного «дезодорированного»² мейнстрима.

«Трудное обретение новой родины» оставалось до конца жизни одним из главных мотивов в лирике известного поэта Сьюруза Атабая. Он родился в 1929 г. в

¹См.: Tuschick J., (2000), Morgen-Land: neueste deutsche Literatur. Frankfurt a. M., S. 40.

²Tuschick J., (2000), S. 40.

Тегеране, с 1937 г. Жил в Германии и Швейцарии. Примечательно, что начинающий поэт получил поддержку Г. Бенна. Живя в Лондоне, он завел дружбу с Э. Канетти :

Der Osten sagte zu dir erzähl mir deine Herkunft der Westen sagte zu dir erzähl mir deine Wandlung doch der eine liess dich nicht der andere fiel dir ins Wort Lasst dem Alten sein graues Haar er will etwas erzählen was euch beiden gefällt ³	Восток попросил меня рассказать об истоках Запад попросил меня рассказать о переменах но первый не хотел меня отпускать другой прервал мою речь Оставьте старику его седины он расскажет то что понравится вам обоим
--	---

Арас Эрен (Aras Ören, 1939), писатель, журналист и артист, живущий в Германии с 1969 г., в своих произведениях обращается к темам чужести, поиска идентичности, в том числе языковой. Символично название его поэтического сборника «Между ними» («Dazwischen», 1987), указывающее на особое состояние жизни одновременно в двух мирах.

«В поисках задворков детства» путешествует по этнической родине, Ирану, «не выходя из автомобиля», автор многочисленных поэтических сборников, вышедших в Германии, Саид (родился в 1947 г. в Тегеране, с 1965 г. живет в Германии). Для взрослого человека, давно не видевшего родные края, пишущего по-немецки, это уже другая страна: там «дети на улицах играют в другие игры, и матери на пороге кричат иначе»⁴.

Урожденная турчанка Зера Ширак (родилась в 1960 г. в Стамбуле, с трех лет живет в Германии) продолжает поиски Стамбула в так и не ставшей для нее родной Германии («Стамбул», «Дорогие родные», «Двойная национальная мораль», «Чужие крылья на своем плече». Последнее стихотворение из одноименного поэтического сборника 1994 г. было включено известным поэтом Харальдом Хартунгом в антологию «Память века – немецкая поэзия XX века» («Jahrhundertgedächtnis – Deutsche Lyrik im zwanzigsten Jahrhundert», 2005). Это свидетельствует о признании мигрантской литературы и связанной с ней тематики в качестве неотъемлемой части современной немецкой литературы. Ширак удостоена престижной немецкой премии им. Адальберта фон Шамиссо.

Гюльбахар Кюльтюр, родившаяся в 1965 г. и выросшая в Турции, с 1979 г. живет в Германии. Пишет по-немецки и по-турецки. Занимается переводами. Основные мотивы творчества – жизнь женщины вне пределов родины.

Живя в Германии, приобрел новый жизненный опыт Анант Кумар. «Рожденный», — как говорится в его стихотворении «Теория относительности»

³Conrady K.O., (2000), Der neue Conrady: das große deutsche Gedichtbuch von den Anfängen bis zur Gegenwart . Düsseldorf , 2000, S. 932.

⁴Ibid., S. 1143.

(«Relativitätstheorie»), — «неприкасаемым» в одном обществе, и превратившийся в «цветного» в другом, уясняет для себя эту теорию все лучше»⁵.

Так или иначе, все эти поэты интересны как посредники двух культурных традиций и в этом смысле воспринимаются немецкой аудиторией, прежде всего, как носители иной культуры.

Для немецкого читателя несомненный интерес представит цикл «Цветок лотоса» А. Кумара, обыгрывающий буддистскую символику чистоты и незапятнанности, связываемую с лотосом. Очевидна параллель с ханжеской моралью, присущей западному обществу, как явствует из 3 части цикла «Грязные руки брахмана». От них увядает и засыхает цветок — творение брахмы — «без запаха и без слез»⁶.

В современной Германии, несмотря на, казалось бы богатые межнациональные связи, версификационные модели ближнего и среднего Востока востребованы значительно меньше, чем это было в XIX – начале XX вв. Даже сами поэты, носители иных культурных традиций, предпочитают выражать свой творческий потенциал в формах, привычных для уха европейца. Главным образом используют верлибр, на котором этнические мотивы, бледнеют, а затрагиваемая в стихах проблема, напротив, приобретает более общее, приближенное к местным реалиям, звучание. Так, например, А. Кумар обыгрывает мотив перевоплощения в форме современной баллады-пародии:

Im letzten Leben war ich eine Bulldogge. Kräftig und häßlich. Mein Herr gab mir Befehle. Und ich wurde immer braver. Meine Karmas waren gute Taten. Es hat sich gelohnt. Jetzt bin ich ein Dackel. Klein und süß. Gleichberechtigt meine Herrin und ich, zusammen einkaufen zusammen frühstücken zusammen Grotze gucken. Wenn sie sich aufregt sage ich auch ein «WAU» drauf. Gestern spuckte einer auf die Straße. Meine Herrin ihn beschimpfte* und damit nicht aufhörte*. Der arme Mann zitternd sich duckte. Im Magen spürte ich ein großes Gelächter und ich schiё mitten auf die Straße⁷.	В прошлой жизни я была бульдогом. Сильным и ужасным. Хозяин давал мне команды. И я становилась все послушней. В моих кармах не было злых дел. И это дало свои плоды. Теперь я такса. Маленькая неженка. Имею равные права с хозяйкой, вместе за покупками вместе завтракать вместе газетъ по сторонам. Если она волнуется Я тоже добавляю свое «гав». Вчера на улице кто-то прилюдно плюнул. Хозяйка его обругала и не могла уже остановиться. Бедный мужик съезжился, весь дрожа. В животе у меня защекотало от смеха И я дунул прямо посреди улицы.
--	---

⁵Kumar A. Relativitätstheorie (2011), <http://www.anant-kumar.de/>

⁶Kumar A. Lotusblume (2011), www.anant-kumar.de/

⁷Kumar A. (1998) Kasseler Texte (Gedichte, Glossen, Satiren). Schweinfurt, Wiesenburg Verlag, S. 7.

Научно-справочные издания (в частности, «Литературный словарь» Г. Вильперта)⁸ не приводят ни одного примера использования в современной поэзии таких достаточно известных в прошлом форм, как газель, касыда, рубаи (Й.В. Гёте, Ф. Рюккерт, Г. Келлер, А. Платен и др.). Одна из причин — недостаточная осведомленность вследствие весьма скромной переводческой практики в этой области.

В этой связи заслуживает внимания поэтическая и переводческая практика Атабая. Он писал по-немецки и по-английски, однако, несмотря на то, что преимущественно использовал технику западного верлибра, сохранил верность суфийской и мистической традиции Востока, прежде всего почитаемым им Хафизу и О. Хайяму, которых он переводил на ставшие ему родными западные языки. Проблема утери навыков родного языка, в условиях жизни в эмиграции продолжала волновать его до конца жизни:

Willst du dir Worte aufheben zum Aufrechtgehen an buckligen Tagen, so hülle sie ein in schillernde Schleier aus Zweifel und Zweideutigkeit, damit kein Alltagsgebet sie erreicht, oder lass sie ruhen in Truhen aus Wacholderholz, weit weg in einer verlassenen Heimat, wo die Wacholderbüsche nicht zu entwurzeln sind aus dem herben, steinernen Boden⁹	Если хочешь сберечь слова, чтобы ходить во весь рост, когда горбятся дни, тогда закутай их в переливчатый покров сомнений и недомолвок, чтобы до них не дошла будничная молитва, или пусть они отдыхают в можжевёловых сундуках, вдали от покинутой родины, где можжевелник невозможно выкорчевать из твердой каменистой почвы
--	---

Серьезных исследований в плане изучения особенностей восточного стихосложения, которые бы позволили разглядеть за «шершавой гортанностью» немецкого языка «нежную прелесть Саади, впитанную немецкой речью»¹⁰, не существует. Есть, однако, основания надеяться, что наблюдаемые в последнее десятилетие в политике государства тенденции к расширению геополитического горизонта в сторону юго-востока, окажутся продуктивными для культурного взаимообогащения.

Заслуживает внимания начинание поэтессы иракского происхождения А. Аль-Юбури, сирийско-ливанского поэта Адониса (Али Ахмед Саид) и их немецких коллег Й. Зарториуса и Г. Орта, ставших в 2000 г. инициаторами создания германо-арабского культурного объединения «Западно-восточный диван» («West-Östlicher Diwan»), а в 2011 г. учредивших журнал «Диван» («diwan. Zeitschrift für arabische und deutsche Poesie»). Он, равно как и само объединение, призван служить посредником в знакомстве читателей двух больших культурных ареалов с поэзией немецкоязычных и арабских авторов, а, следовательно, как отмечают издатели, «способствовать преодолению границ, обусловленных

⁸Wilpert G. (2001), Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart.

⁹Conrady K.O., (2000), S. 932.

¹⁰Битов А. (2003), Стихи европейца, Иностранная литература, № 9, С. 72.

разницей в менталитете, идеологическими, религиозными и этническими предрассудками»¹¹.

Для исследователя литературных турецко-немецких связей может представить интерес сайт в Интернете «турецко-немецкая литература» (www.tuerkischdeutsche-literatur.de), созданный Обществом «Немецко-турецкий диалог» в Дуйсбурге при поддержке Земли Нордрейн-Вестфален, где выходцы из Турции составляют 12 % населения. Целью общества служит продвижение турецкой литературы на немецкий книжный рынок и поддержка турецкоязычных писателей, проживающих в Германии и пишущих по-немецки.

Любопытен пример обыгрывания едва ли не экзотических для современных немецкоязычных авторов жанров в цикле «центурия минус один», созданном ХЕЛЕМ и С. Лафлёмом. ХЕЛЬ адаптировал форму рубаи со схемой зарифмовки (аава), получившую у него шутовское название «4chen» (четверочки). В результате продолжавшейся два года поэтической переписки со С. Лафлёмом, в основу которой были положены эти четверо стихии, была создана построенная по принципу венка сонетов «гирлянда» — тенциона, состоящая из 99 катренов. При этом третья строка (b) предыдущей строфы становится первой следующей «четверочке» (вольность, недопустимая в традиционной персидской версификационной практике):

der alte weise chinesische meister
 schwaetzt ausgewachsenen scheibenkleister
die evolution ist naemlich im umbruch
 fuer ihn ein fluch, drum beschaezt er ||
Die evolution ist nämlich im umbruch
 Her mit den nanos bevor ich mich dumm such!
No na im assembler ist`s rum wie num
 Laß laufen den rum zum rücktunnelumzug ||
no na im assembler ist`s rum wie num
 du weiszt wann i wieder & wieder kumm
 sind gegend & zeit bereits breit verflossen
 sag deinen bossen der mensch ist ein trum [...] ||
 der hawking tippt drauf das hoert nimmer auf
 die welt stoppt am elften mal wieder ihr`n lauf
 solarekliptik meets weltuntergang
 wir schau'n apokalypse & machen ein` drauf ||
 Solarekliptik meets weltuntergang
 Kein kies für batterien! bemerkte der Schang¹²
Ihr werdet Euch bemachen ins schwarze geschirr
 Das licht wird uns schlürfen da seid mal nicht bang ||
ihr werdet euch bemachen ins schwarze geschirr
 spricht ein herr aus dem off & redet wirr:
der alte weise chinesische meister
 dichtet alzheimer'n, dann macht es: klirr!¹³

¹¹Adonis (2001). Zum Geleit, diwan, № 1. S. 3.

¹²Имя одного из знакомцев ХЕЛЮ.

¹³Laflour S., HEL. (1999), zenturie minus eins. 4chen: tenzone, Köln, Unpaginiert. (Старый мудрый китайский мастер / несет чушь / эволюция — на переломе / проклятье на его голову, оттого он обманывает //

В итоге, как свидетельствует С. Лафлёр в письме к автору данной работы от 25.04.2001, получилось «чрезвычайно постмодернистское стихотворение, суть которого — путешествие по мировой истории без заранее намеченной цели». Зарифмованные фразы, слобренные слэнгом, авторскими неологизмами и разбросанными по всему тексту чужими мыслями (цитаты), повисают в пространстве, чтобы в нем же и раствориться, уступая место следующему высказыванию. Вся конструкция, по признанию авторов, напоминает своего рода «шахматную игру, но без начала и конца», поскольку третья строка заключительного катрена— зачин всего цикла. Следовательно, стихотворение теоретически можно продолжать до бесконечности. Участниками подобных экспериментов (ХЕЛЬ утверждает, что ему принадлежит заслуга широкого знакомства публики с Пренцлауэрберг с творчеством О. Хайама) были также Х. Хюбш, А. Ниче и др.

Еще один пример современного обыгрывания стихотворной восточной формы демонстрирует поэт Эрнст-Юрген Драйер (род. в 1934 г.). Противник верлибра, он пытается выразить свой творческий потенциал в традиционных, в том числе таких теперь малоизвестных жанрах, как газель. Подобно современным рубаи содержание газелей Драйера не лишено пародийного смысла и обыгрывает реалии окружающей его жизни. Впрочем, использование этой формы представляется своеобразным курьезом среди излюбленных поэтом сонетов¹⁴.

Эволюцию на переломе / Выкладывая свои элементарные нано́сы, пока я не свихнулся! / На но в этом ассемблере нет никакого порядка / Пропусти ром через демодулятор // на но в этом ассемблере нет никакого порядка / ты знаешь когда я возвращаюсь снова & снова / время & место уже растеклись / скажи своим хозяевам человек разложился [...] // хокинг стучит на машинке этому не будет конца / мир остановит свой бег в / одиннадцатый раз / солнечная эклиптика meets с концом света / мы смотрим апокалипсис и развлекаемся // Солнечная эклиптика meets с концом света / Нет бабок на батарейки! Заметил Жан / Обделаетесь в черную посудину / Свет нас поглотит будьте спокойны // обделаетесь в черную посудину / слышится голос из off & путаная речь: / старый мудрый китайский мастер / сочиняет под Альцгеймера, потом слышно: звяк!).

¹⁴См.: Dreyer E.-J. (2007), *O zartes Blau des Nebels überm Stau Müll / Ein Weltgedicht / Erster Teil 120 Sonette und acht Ghaselen*, Hamburg.

RAŞİD'İN DÜRBÜNÜ NELERİ GÖSTERİYOR?

Zaman - Uzam Bağlamında Doğudan Batıya - Geçmişten Şimdiye Gücün - Bilginin Aktarımı

Meryem Demir¹

Ortadoğu Teknik Üniversitesi/Türk Dili Bölümü

ÖZET

1. Jamal Mahjoub Hakkında

1960'ta Sudanlı baba ile İngiliz anneden Londra'da doğan Mahjoub, ailesiyle birlikte aynı yıl önce Liverpool'a, kısa bir süre sonra da Sudan'ın başkenti Hartum'a taşındı. Mahjoub, Sudan'da İtalyan Katolik okulu Comboni Koleji'nde daha sonra Galler'deki Atlantic College'de öğrenim gördü. Üniversite eğitimi kazandığı bir bursla İngiltere'deki Sheffield Üniversitesi'nde jeoloji bölümünde sürdürdü. 1988'de Danimarka'ya taşınan Mahjoub burada kaldığı süre içinde, Århus'ta çevirmen ve serbest yazar olarak çalıştı. Halen Barcelona'da (İspanya) yaşamını sürdürmektedir.

1.1. Raşid'in Dürbünü

Yazarın üçüncü ve Türkçedeki ilk romanı olan *Raşid'in Dürbünü*, biri geçmişte (17.yy) biri şimdide yaşayan iki kahramanın Raşid (Raşid) ve Hassan (Hasan)'ın öyküsüdür. Her iki kahraman da tarih içinde bir yolculuğa çıkarlar. Raşid'in yolculuğu tarih içinde hem kitabın konusu hem de tarihi oluştururken; Hassan'ın yolculuğu, Raşid'in geçmişini onu hikâyesindeki kilit araç teleskopu ve Raşid'in koruyucusu Heinesen'le ortak hikâyelerini aydınlatmak üzerine kuruludur. Hikâyenin başından beri talihsiz bir karakter olan Raşid bir eve cariye olarak giren kadının gayri meşru çocuğu olarak dünyaya gelir. Köle olarak Kıbrıs'a, Osmanlıya satılır. Orada Hollanda yapımı olan bir aleti getirmesi karşılığı serbest bırakılma vaadi sunulan Raşid El Kenzi, içinde kölelerin bulunduğu bir gemiyle kuzeye doğru bir yolculuğa çıkar. Cezayir'den Kadiz'e (İspanya) oradan Kopnehag'a ve nihayetinde Danimarka'nın bir başka şehri Jutland'e gelir. Jutland'e gelişleri kaza sonucudur. Zira gemi batmış içinden sağ kurtulan sadece Raşid olmuştur. Hasan ise Raşid'den neredeyse dört yüzyıl sonra kütüphaneci olarak çalıştığı Kopenhag'dan yola çıkar. Geldiği yer Raşid'in geçtiği ve taşıdığı sırlarla birlikte ölen Raşid'in koruyucusu Heinesen'in yurdu Jutland'dir. Amacı optik aracın sırrını aydınlatmaktır.

¹ Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü doktora öğrencisi

2. Kronotop Kavramı ile Raşid'in Dürbünü'ne Bakış

M. Bakhtin'in *The Dialogical Imagination: Four Essays (Diyalojik İmgelem: Dört Deneme)* adlı eserinde yer alan "Romanda zaman ve kronotop biçimlerine ilişkin sonuç niteliğinde kanılar" başlıklı yazısında kullandığı "kronotop" edebiyatta zaman ve uzamı karşılayan bir kavramdır. Bakhtin, romanın tarihinde "muhtelif roman tiplerinin tümünde ortak olan can alıcı bir yol özelliği" (318) olduğundan bahseder.

Yol, 'egzotik bir yabancı dünya'dan değil, bildik bir alandan geçen yoldur, açığa çıkarılıp betimlenen, kişinin kendi ülkesinin toplumsal-tarihsel heterojenliğidir (bu nedenle, burada egzotiklikten söz edilebilirse, bu ancak 'toplumsal egzotiklik' olabilir. [...]) Bu romanlarda kişinin kendi anavatanından deniz veya uzaklıkla ayrılan 'yabancı bir dünya', yolun oynadığına benzer bir işlev görür. (318)

*Raşid'in Dürbünü'*nde uzamı büyük ölçüde 17. yüzyılda bir köle-kahramanın güneyden yola çıkarak deniz aşırı gidişi ve kaza sonucu vardığı yabancı bir dünya oluşturur. Bu varış sürecinde mecazi anlamının yanı sıra ilk anlamıyla da bir 'yol' söz konusudur.

Bir romanda karşılaşmalar genellikle 'yolda' cereyan eder. Yol rastlantısal karşılaşmalar için özellikle iyi bir yerdir. Yolda tüm toplumsal sınıfların, zümrelerin, dinlerin, milliyetlerin, çağların temsilcisi olan çok değişik insanların izledikleri uzamsal ve zamansal patikalar, tek bir uzamsal ve zamansal noktada kesişir. Olağan koşullarda toplumsal ve uzamsal mesafeyle birbirinden ayrılan insanlar rastlantısal olarak bir araya gelebilir; herhangi bir zıtlık boy gösterebilir, en farklı yazgılar çarpışıp iç içe geçebilir. (317)

*Raşid'in Dürbünü'*nde bütün olayları başlatan ve kurguyu oluşturan parçaların karşılaşmalar sayesinde olduğu görülür. Raşid'in hapis sürecinde Cezayir Dayı ile karşılaşması, Cezayir'in onu gemiye alarak teleskopu bulması için kuzeye doğru yolculuğa çıkarması; gemideki kazadan kurtulan Raşid'in tesadüf sonucu daha sonra işbirliği yapacağı Heinesen ile karşılaşması buna örnek gösterilebilir. Bu karşılaşmalar tıpkı Bakhtin'in bahsettiği biçimde "köle-efendi-batılı bilimci" arasında geçmekte yani toplumsal mesafeyle ayrılan insanların iç içe geçen yazgılarını göstermektedir.

Yolda insanların yazgılarını ve yaşamlarını tanımlayan uzamsal ve zamansal diziler, bir yandan toplumsal mesafelerin kaybolmasıyla giderek daha karmaşık ve daha somut bir hal alırken, aynı zamanda birbirleriyle farklı şekillerde birleşirler. Yol kronotopu hem yeni başlangıçların hareket noktası hem de olayların sonuçlandığı yerdir. [...] Ana eksenin zamanın akışı olarak kalması koşuluyla yolun bir eğretilmeye dönüşme şekilleri çeşitli ve çok katmanlıdır. Yol, tesadüflerin egemenliğindeki olayların resmedilmesine özellikle uygundur. (317)

Gerçekten de romanın kurgusunun, bir süre sonra köle ve batılı efendinin kesişen yollarında somut nesne olarak teleskopun icadı üzerine kurulduğu görülür. Böylece toplumsal mesafe bu bilginin aktarımıyla işbirliğine dönüşür ve nihayet en sonunda karşılık beklemeden kötü olan karşısında aynı tarafta yer alma ile sonuçlanır.

3. Postkolonial Roman Olarak Raşid'in Dürbünü

Yazar Jamal Mahjoub'un bütün biyografilerde özellikle Sudanlı baba ve İngiliz anneden olduğu belirtilmektedir. Yazar, bir söyleşisinde ulusal kimliğinin belirtilmesinin kendi tercihi olduğunu, zaman içinde bunun değişime uğradığını ve günümüzde yalın bir

ulusa ait olma düşüncesinin farklı işlendiğini belirtir. Eserlerinde Doğu ve Batı'yı kapsayan bütünsel bir panorama yaratma isteğinden bahseder (Kitap-lık: 83:46).

Çokuluslu bir yazar olarak kendini gören Mahjoub'un *Raşid'in Dürbünü* olarak çevrilen romanında bu panoramayı yarattığı söylenebilir. Mahjoub'un, sömürgecilik sonrası edebiyat için vazgeçilmez Doğu- Batı karşıtlığını nasıl ele aldığı, çalışmanın bu bölümünde yanıtı aranacak sorudur.

Jale Parla *Efendilik, Şarkiyatçılık, Kölelik* adlı kitabında 18. yüzyıl oryantalizmini ve oryantalistlerini tanımlarken şunları söyler: “Doğu onların [batılı yazarların] elinde alabildiğine yabancılaştırıldı, gizemleştirildi, kişiselleştirildi. [...] Doğu her şeyden önce bir tezatlar ülkesidir. Orada en masum suçlarla en arı bir masumiyet, efendilikle kölelik birlikte bulunur” (14). Bu oryantalist söylemin 18. yüzyıl sömürge edebiyatçılarından sömürge sonrası edebiyatçılarına da aynı şekilde aktarıldığı söylemek yanlış olmaz. Britanya ve Fransa'nın sömürge ülkelerinin vatandaşlarının sömürge ülkelere göç ederek burada aldıkları eğitimle beraber emperyal kültürden etkilenmiş ve ondan beslenmiş oldukları kabul edilen bir gerçektir. Bu durum özellikle J.Mahjoub gibi yazarların romanlarına yansımaktadır.

Ömer Türkeş “Doğu Hep Doğuda mı Kalacak?” başlıklı yazısında bir anlatı türü olarak romana ayrıca yer açar, “roman sanatı emperyal kültürün ortağı olmanın ötesinde- o zamana dek roman sanatıyla tanışmayan toplumlara ihraç edilen yeni bir estetik biçim olarak da-kültürel hegemonyanın bir parçasıdır” der. Bir roman olarak bu ön koşulu sağlayan *Raşid'in Dürbünü* ikinci ölçüt olarak bu biçim içerisinde ele alınan geleneksel temalara uyan birçok klişeyi de barındırmaktadır. Ömer Türkeş'e göre “[bu] klişeleri Avrupa'nın büyük yazarlarından öğrenen Doğulu entelektüeller, Doğuyu sömürgeleştiren Avrupa'nın ve gezegene hâkim olan Batının üstünlüğü dolayısıyla hissettikleri aşağılık duygusundan kurtulmaya çalışırken söz konusu klişeleri ölçüsüzce kullanmışlardır”(Radikal Kitap Eki). Bu klişelere romandan birçok örnek gösterilebilir: Bilginin-bilimin ortak oluşu, mistik anlayış, dinler ve insanlık vb. Bu konular aşağıda sunulan başlıklar altında irdelenecektir.

3.1.Doğu'dan Batı'ya Bilginin Aktarımı

Postkolonial romanlarda tarihin malzeme olarak kullanılması konusunda Ömer Türkeş komplo olarak görülemeyecek olsa da “yazar ve okuyucular arasında Doğuya merak üzerinde konsensus” sağladığını söyler. Dolayısıyla “bu durum batının hegomanik söylemi diğer bir deyişle küreselleşme ideolojisi ile bağdaşır.” Türkeş, Tarihin bu postkolonial edebiyatlarda bir yozlaştırma aracı olarak mı kullanıldığı sorusunu, Orhan Koloğlu'ndan aktararak şunları söyler:

Küreselleşmenin egemen görüldüğü ve İslami hareketlerden başka muhalefetin bulunmadığı farz edilen bu dönemde dikkatleri çeken, tarihe bakışın ve bilgilenişin bilimsel yayınlardan çok tarihi roman ve filmler aracılığıyla yapıldığıdır. Tarihi insanlardan koparmanın, toplumsal bellekten silmenin olanaksızlığı karşısında bu yöntem, yoksa bir yozlaştırma aracı olarak mı kullanılıyor? Gerçekten de tarihi romanlara ilginin tutkuya dönüştüğü bir dönem yaşıandı bütün dünyada. Son günlerde yayımlanan romanlara göz gezdirdiğimizde Doğu tarihine yönelik ilginin hâlâ sürdüğünü söyleyebiliriz (Radikal Kitap Eki).

Mahjoub'un, romanında tarihi çizgi içine bilimsel bilginin aktarımını yedirerek sömürgeci ile sömürge arasında, Doğu ile Batı arasında bilginin ortaklığını vurguladığı

söylenbilir. Zira Oryantalizm ilk olarak 1826’da “batılı halkların kökenlerinin, dillerinin ve bilimlerinin Doğu’dan geldiğini iddia edenlerin sistemi olarak” (Türkes) ortaya atılmıştır. Bu ortaklığı gök bilim- yıldız bilimi etrafında romanına işleyen Mahjoub, Babil, Yunan, Roma, İran, Arap, Türk kültürlerinin hepsinde gökyüzü ile ilgili olarak astronomi teorisini hazırlayan çalışmalara gönderme yapar. Bu kültürlerin hepsinde gökyüzü ile ilgili olarak Batlamyus’un astronomisi etrafında birçok inanış gelişmiştir. Her gök cisminin bir şahsiyeti olması, başa gelen kötü işlerden feleğin sorumlu tutulması bunlara örnek olarak verilebilir.

Tina Steiner *Raşid’in Dürbünü* üzerine yazdığı “Of translators, travellers and readers: The transmission of knowledge in contexts of power in Jamal Mahjoub’s *The Carrier*” (Çevirmenler, gezginler ve okurlar üzerine: [...]) başlıklı makalesinde Mahjoub’un, romanındaki hikâyelerde üretilen farklı bilgiler üzerinde durduğunu belirtir. *Raşid’in Dürbünü*, yolculuk yapan bilim adamlarının hikâyelerini anlatır. Mahjoub, bu hikâyeler aracılığıyla,

[K]uzeyden güneye, Avrupa ve Afrika arasında çizdiği rota ile okurun dikkatini bilimin ortak tarihine çevirmiştir. Kuzey Afrika, Arap, Yunan ve Asya kültürleri birbirlerini tarih içinde etkilemişlerdir. Mahjoub’un özellikle çeviri ile vermek istediği mesaj insanlar arasında irtibatı sağlayan bilginin hiyerarşik değil ortak bilgi oluşudur. Ancak bu çeviriler kitapta özellikle dini inancın getirdiği ön yargı ile bilginin elde edilmesi ve aktarılmasını tehdit etmektedir. (45)

Steiner’in tespitlerine katılarak burada konumuz gereği bilgi ve gücün oryantalist söylemi desteklemede ne gibi bir işlevi olduğundan bahsedilecektir.

Romanın kurgusunda çok dillik ve böylece çeviri yoluyla ulaşılan bilgiye yapılan vurgu önemli yer tutmaktadır. Gerek güneyden kuzeye doğru teleskopu getirme işinin ona verilmesinde gerekse vardı Batı şehrinde Avrupalı Heinesen’in araştırmaların yarayacak yazmaların okunmasında Raşid’in birçok dili biliyor olması önemli rol oynar. O, şifreyi çözecek dolayısıyla bilgiyi taşıyacak roman kişisidir. Diğer yandan Raşid’den yüzyıllar sonra bu kez Hasan çalıştığı müze için yeni bir deşifre işine girişecek, bilgi aracı olan teleskopun 17. yüzyıldaki sırrını çözmeye çalışacaktır. Avrupa’daki Hasan, Arapça bilgisi sayesinde geçmiş aydınlatmak için seçilmiş kahramandır.

3.2. Ötekileş-tiril-en İnsan

Köle olarak bindiği geminin kuzey denizinde karaya oturması sonucu Jutland’a gelen Raşid’i zor günler beklemektedir. Şehir halkı dini bağnazlıkla Raşid’in insan dışında bir varlık olarak tanımlar. O bir şeytan olmalı, cinlerle ilişkisi olmalı. Üstelik o siyahidir. En fazla korkulması gereken de bu olur. Nerden gelmiş olabileceği konusunda Osmanlı kölesi olma ihtimali en ürkütücü olanıdır.

“Orada. Yürüyor...İki ayağı üstünde.”

“Cennetteki Babamız, bizi koru!” diye haykırdı tüccar, pencereye koşarken. “Sen aklını mı kaçırdın, Heinesen?”

Heinesen kahkahalarla gülmek için kendini zor tutuyordu.

“Haydi, haydi, baylar. **O bir insan**, ne az ne çok. İspanya’da Kartaca limanlarında insanın her zaman karşılaştacağı biri. Sanırım, bir Afrika yerlisi. **Bir köle**, kuşkusuz **Osmanlıların** hizmetinde olan.”

“Kimin? diye sordu Rusk.

“**Türklerin**” diye mırıldandı sımsıkı yumulu dudakları arasından Koppel. Sözleri **rahibin** damarlarında yeni bir korku yıldırımının dolaşmasına neden oldu.

“Göklerdeki güzel Tanrı, buradalar mı... aramızdalar mı?”

“Ne tür bir **büyücülüğe** şahit olmaktadır?’ diye pufladı Holst” (178-79).

Batı’nın Müslüman Doğu’yu dini bağnazlıkla tanımlaması ve bu ön yargının karşısına çıkarılan bilimin romandaki temsilcisi Heinesen kurduğu gözlem evinde kendisine yardımcı olarak Raşid’i seçer. Onu diğerlerinin gözünde aklarken aslında bunun kendi çıkarı için yaptığını söylemekten kaçınmaz: “Bu tam delilik. Bu Allahın laneti yarattığını buraya getirecek kadar aklını alan nedir senin” diye soran Holst’a Heinesen’in verdiği cevap ilginçtir:

“Merak ve aynı zamanda gereksinim. Benim iş yapacak herkese ihtiyacım var. [...] Baylar, sizi sakın olmaya davet ediyorum. Bu basit bir insan. Akdeniz limanlarının ortak dilinden başkasını konuşmıyor. Sıkı çalışıyor ayrıca, ve iyi eğitilmiş bir yük beygiri kadar da dur durak bilmiyor” (179).

Fiziksel gücü yanında bilgisiyle de Raşid’den faydalanacaktır Heinesen. Bunun için de diğerlerinden öteye gidemez. İlgilendiği her ne kadar bilim de olsa Doğuluyu o da tılsımıyla algılar: “Sen nesin Magripli? Büyücü mü? Sihirbaz mı? Sen başıma gelmiş belalardan biri misin yoksa şans getiren bir tılsım mısın?” (187).

Raşid’in sahip olduğu yeteneği de nihayet keşfeden Heinesen için artık onu bu yönünden de faydalanmak vakti gelmiştir:

Yarı yolda durdu inerken ve omzunun üzerinden arkaya baktı. “Kaç dil biliyorsun?”

Raşid gözlerini boşluğa dikti ve derin bir soluk aldı. Başını kaldırdı.

“Farklı düzeylerde Arapça, Yunanca, Latince, Farsça, Soğdça okuyup yazabilirim. Biraz da Sanskrit biliyorum. Frenklerin diliyle ve elbette denizcilerin Lingua Franca’sıyla konuşabiliyorum”(187-88).

Raşid gibi Doğu’yu ve Batı’yı bir arada anlayacak ve anlatacak olan Hasan da Avrupa dillerinin yanı sıra roman kahramanlarından biri olan Okking’in küçümsediği Arapçayı çok iyi bilmektedir. Bu bakımdan o da Raşid’in kaderini paylaşır diğer bir öteki olarak:

“Dancayı çok iyi konuşuyorsunuz.”

“Çok uzun bir süreden beri burada yaşıyorum.”

Çok çabuk ve çok yüzeysel yanıtlamıştı. Kızardı kadın. “Yaşamınıza burnumu sokmak değil amacım, şey ama, biliyorsunuz işte. Hepimiz merak ederiz birisinin nereden geldiğini.”

Şu ama olmasa, kadını bağışlayabilirdi Hasan. “Mühim değil” diye gülümsedi. “Alışığım” (224-25).

Böylece, kölelik, ırkçılık, dinler çatışması, dinle gelen gericiğin karşısına farklı medeniyetlerin işbirliği ile gelişen bilimi koyan Mahjoub, 17. yüzyılda Avrupa’ya getirdiği Raşid’in yani bir ‘öteki’nin sırrını büyük bir merak içinde deşifre etmesi için

diğer bir “öteki” olan Hasan’ı Jutland’e getirir. Bu haliyle de roman sömürge sonrası edebiyatların ortak dilinden öteye gidemez.

3.3. Dinlerle Şekillenmiş İnsanlık ve Mistisizm

Postkolonial romanın en çok kullanılan malzemelerinden biri de “din”dir. Hemen her fırsatta Hristiyanlık ortaçağ söylemini metinlerine yediren oryantalizm etkisindeki yazarlar bunun karşısına koydukları “bilim ve inanç karşıtlığı söylemini” de İslamiyet’e atfederler.

Mahjoub’un da çok klişe bir biçimde Raşid üzerinden bunu verdiği söylenebilir. Raşid, Doğu’ya atfedilen büyücülük bilgisiyle ve bunun yanı sıra bilime köprü oluşturan astroloji bilgisiyle kuzeye yani Batı’ya gelmiştir. Ortaçağ Hristiyanlığının skolâstik düşünce biçimin izlerinin görüldüğü ve bilimin önünü tıkayan bağnazlıklarla birlikte ortaya çıkan ön yargı Mahjoub’un işlediği konulardandır.

“Raşid ağız bir karış açık oturup kalıyor olduğu yerde. Bruno’yu sesli dile getirdiği düşüncelerinden dolayı Roma’da bir kazığa bağlamış ve canlı canlı yakmışlardı. Sadece on kısacık yıl geçmişti üstünden. Güneşin bütün yaşam ve enerjinin kaynağı olduğunu iddia etmişti. ‘Dünya hareket ediyor çünkü canlı, yaşıyor!’ demişti Bruno. Küllerini bulutlara savurmuşlardı evrenin sınırsız olduğunu belirtmek için [...]” (209).

Tarih içinde Avrupa’da dünyanın yuvarlaklığından onun güneşle olan durumuna kadar yapılan birçok bilimsel çalışma yüzünden bilim adamlarının ölüm cezasına çarptırılması, kitaplarının yakılması gibi ortak öğeler yine söylemin gereği olarak birçok romanda yer aldığı gibi burada da yer almaktadır.

“İslam’ın bilimle inanç arasında sıkışıp kaldığı[nı]” (Kitaplık: 83:49) iddia eden yazar Mahjoub, doğuştan üstün yeteneklere sahip Raşid El Kenzi’nin çabuk öğrenme ve sorgulama becerisini bunu aktarmada kullandığı söylenebilir. Raşid, sorgulamaların getirdiği çelişkilere aydınlanmanın merkezi Avrupa’da düşecektir. Orada kendisinin büyü-sihir bilgisine yani mistik yönüne Heinesen’in kızkardeşi sayesinde bilimsel bilgi eklenecektir. Ve Raşid kendisiyle çelişip bilimle-din arasında kalacaktır.

Bu kadının söylediği düşünceler en azından çılgınca olasılıklardan başka bir şey değildi ve en kötüsü de pagan putperestliğinin, doğaya ve gezegenlere tapmanın savunuculuğuydu. Sessizce böylesi sapkınlıklarla gönül eğlediği için kendisini bağışlamasını diledi Kadiri Mutlak Yaradan’dan. Ama bir yandan da kurtaramıyordu çekiminden. (208)

Temsili olarak Doğu’nun aydınlatılması görevini yüklenen Batılı, bilim ve inanç arasında sıkışıp kalan İslam’ın sorgulanmasını sağlar. Burada çelişki, sorgulama bağlamında değinilmesi gereken diğer bir atıfta kuşkusuz “felsefe ve mistisizm”edir.

Genelde Doğu’ya atfedilen münecimlik Doğu’da oldukça rağbet gören bir şeydir. Raşid’in Batı’ya doğru çıktığı yolculukta korkulan bir büyücü olarak görülmesi buradan bakıldığında boşuna değildir. O siyah tenlidir, Doğuludur, Türk’tür. Bunun yanı sıra yıldızlara meraklıdır. Günler ilerledikçe astronomi bilgisinin de açığa çıkması Jutland’daki rahiplerin bile onun büyücü, sihirbaz olduğuna inanmalarına, başlarına gelen kötülükleri ondan bilmelerine, ondan korkmalarına yetecektir.

Roman bununla sınırlı kalmaz, astrolojiden, simyadan, büyüden ortaya çıkan bir kavram olan Hermesçiliğe de değinir. Aktarıldığına göre Hermesçilik, dinsel felsefe ile

ilgili bilimsel kitaplardan doğmuş ve İskenderiye’de, Mağrib’de, Roma’da yazılmış çok sayıda Yunanca, Latince, Süryanice, Arapça, Hintçe papirüsler ve elyazmalarından oluşmaktadır.

Yunan filozofu Platon’a (Eflatun) atfedilen Hermesçilikte, Onun izinden giden Türk bilgin Farabi’nin felsefesinin izlerini de görmek mümkün. Hermesçilikte; yeryüzünde elde edilecek bilginin (bilgelik) ölümden sonra kurtuluşu sağlayacağı inanışı vardır. Bireysel ermişliğe ulaşmak amaçtır. Farabi’nin felsefesini bilen ve onunla yola çıkan Raşid başta kendinden emindir:

Akıl yürütme olgusu el-Farabi ve diğerlerinin metafiziğiyle açık seçik çizilmiştir. İnsanın icadı nerede biter, Kadiri Mutlak’ın niyeti nerede başlar? Göklerin sırrı her bir insan için anlaşılmazdır. (69)

Raşid yolculuğunun sonunda vardığı evde Heinsen’in kız kardeşi aracılığıyla Corpus Hermeticum’la tanışır. Aslında bu, onun için, yeni bir şey olmayacaktır çünkü Farabi, Platon’dan izler taşıyan Hermesçilikle aynı şeydir. Ancak bu kez kendinden o kadar da emin değildir Raşid. Geldiği Avrupa şehrinde Heinesen’in iyi eğitim almış kız kardeşi Sigrid ona yeni kapılar açar.

Kadın onu bir yolda götürüyordu, ona parçalar, kırıntılar sunuyordu doğru iz üzerinde kalması için [...] Ve kanıt gösterilmişti bile kendisine: Takımyıldız yükseldikçe yıldız açısının da değişmesi, bu yıldızın gezegenlerin çok ötesinde olduğunu ispatıydı. Öyleyse devinim ve değişim söz konusuydu; yıldızlar Aristoteles’in iddia ettiği gibi bir kristal dantel üzerine tutturulmuş değillerdi. [...] Raşid gelişimin çok ağır olduğunu hissediyordu. Okuma hızı giderek yükseliyordu ama hazmetmek zorunda olduğu bilgi miktarı da artıyordu gittikçe. Aklı ölen bir ceylanın gövdesi gibi seyire seyire ilerliyordu. (210)

İlimin tek bir ırkla başlayıp sürmesinin imkânsızlığını merakların, korkuların, ilgilerin, ayrı kültürlerde nasıl ortak olabileceğini Raşid üzerinden göstermeye çalışan yazarın burada da “bağnaz Doğu, aydınlanmacı / aydınlatıcı Batı” söyleminden kurtulamadığı görülür.

4.Sonuç

Tarihsel ya da tarihi süreç içinde gerçekleşen olaylar anlatan romanlar için M.Bahtin’in “kronotop” kavramı çerçevesinde biçimsel açıdan tanımlamaya çalıştığımız *Raşid’in Dürbünü*’nde, “tarih”in, romanın alt metninin oluşmasında araç olarak kullanıldığı görülmüştür. Tarih, postkolonial edebiyat için iyi bir malzemedir ve yazar Jamal Mahjoub’un roman izleğini bunun üzerine kurduğu açıktır.

Mahjoub’un çok uluslu kimliği ile geçmişi ile hesaplaşması olarak okunan birçok kitabı içinde *Raşid’in Dürbünü* de Doğu’yu ve Batı’yı sadece bilinen boyutlarıyla tartışmaktan öteye gidememiştir. Edward Said *Oryantalizm- Sömürgeciliğin Keşif Yolu’nda* oryantalizmi üreten üç söylemden bahseder. Bunlardan ikisi “Avrupa ile Asya arasındaki tarihi ve kültürel bağ ve Dünya’nın Doğu denilen bir kısmını konu alan ideolojik varsayımlar, imajlar ve fanteziler, aslı astarı olmayan fikirler...”dir. (517) Buna göre incelenen romanda harem, cami, sarıklı adamlar, cinselliği çağrıştıran yönleriyle Doğulu kadınlar gibi oryantalist bakışı yansıtan somut klişeler görülmez. Ancak özellikle Said’in bahsettiği imajları ve fantezileri besleyen; yıldızlar ve felekle yaratılan bilinmezlik, onu arama merakı, çözülmeyi bekleyen sırlar, daha önce gidilmemiş yerler,

seyahat, bazı simgelerin yüklendiği kahramanlar, nesneler ve kötü sonlar sömürge sonrası edebiyat söylemini fazlasıyla romana yansıtmaktadır. Mahjoub'un yenilik olarak kabul edilebilecek tek tarafı çözülmeyi bekleyen sırrı Avrupa'ya taşınması ve sırrın çözülmesini sağlayacak seyahatin yönünü Doğu yerine Batı'ya çevirmesidir.

Kitapla ilgili son olarak dikkate değer bir konu da Türkçe çevirisinin asıl adına bağlı kalınıp *The Carrier-Taşıyıcı* olarak değil de *Raşid'in Dürbünü* olarak yapılmasıdır. Bu adlandırmayla, dikkat “özne” olan taşıyıcı (Raşid) yerine taşınan “nesne”ye (dürbüne) çevrilmiştir. Çevirmenin Batı'dan yaptığı bu çeviride kendisine göre Doğulu olan roman kahramanı yerine bakışını Batı'da ortaya çıkan bir araca yöneltmesini bir çeşit Türk oryantalizmi olarak okumak abartılı bir yorum mu olur acaba?

KAYNAKÇA

- Aytaç, G, 2003, *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi*, İstanbul, Say yayınları.
- Bakhtin, M, 2001, *Karnaval'dan Romana*, Der. Sizbel Irzık, Çev. Cem Soydemir, İstanbul, Ayrıntı yayınları.
- Mahjoub, Jamal, 2003, *Raşid'in Dürbünü*, Çev. Güven Turan, İstanbul, YKY.
- Parla, Jale, 1985, *Efendilik, Şarkiyatçılık, Kölelik*, İstanbul, İletişim.
- Said, Edward, 1989, *Oryantalizm-Sömürgeciliğin Keşif Yolu*, Çev. Selahaddin Ayaz, İstanbul, Pınar yayınları .
- Steiner, Tina, (2008), “*Of translators, travellers and readers: The transmission of knowledge in contexts of power in Jamal Mahjoub's The Carrier*” informaworld.com, *English Academy Review: Southern African Journal of English Studies* [Volume 25, Issue 1](http://informaworld.com), s. 40-50.
- Tohumcu Aslı, (2005), “*JAMAL MAHJOUB: İngiltere'de etnik azınlık, bir yabancı, bir erkek, bir ...*”, Kitap-lık Sayı: 83, s. 46-49.
- Türkeş, A.Ömer, 7 Mayıs 2011, “Doğu Hep Doğuda mı Kalacak?”, radikal.com.tr, Radikal Kitap eki.

KAŞKAY TÜRKÇESİ BİLDİRME CÜMLELERİNDE VAR/YOK + İYELİK EKİ

Yrd. Doç. Dr. Dilek ERENOĞLU*

Eskişehir Osmangazi Üniversitesi

Dil dünyasında değişme kaçınılmazdır. Dil konuşuru dünyaya geldiği andan itibaren nasıl beslenme kaynakları edinir ve buna göre şekillenirse dil de onunla birlikte öylece şekillenir. Doğal dünyası içinde varlığını sürdürmek üzere değişmelere uğrar dil. Bu değişmelerin genel sebebi, dilin yaşamını sürdürecektir ve kolaylaştıracak çeşitli tasarruflardır. Bu tasarruflar genellikle izini takibe izin verse de bir dil birimini farklı bir görünüme büründürür ya da onu tamamen ortadan kaldırır.

Dil yapısını uzun süreçler içerisinde değişime uğratan bu tasarruflar dilin anlam ve/veya yapı tabakasında meydana gelmektedir. Değişme dilin genel yapısına uygun seyrederken zaman zaman dilin yapısına aykırı bir tutum da sergilemektedir. Bu durumda şöyle bir çelişki çıkar ortaya: Dilin kendi kanunları düzenlidir, bununla birlikte değişimler dil dışı gibi görünür; değişim dil dışı gibi görünür, ortaya çıkan yeni yapı düzenli sayılır.

İster dilin kendi doğasından kaynaklanan kolaylaştırma tasarrufu, ister yanı başındaki başka bir dilden etkilenme yoluyla olsun, dil değişimleri, temel yapı korunmak kaydıyla dile zenginlik getiren bir olgudur.

Sosyal bakımından dillerin baskınlık ölçüsüne göre tek dilli ve iki dilli yapılarda değişimler farklı yönler izler. Tek dilli yapılarda değişimler, dilin kullanımıyla ilgili tasarruflardan ya da komşu dillerle olan kültür alışverişine bağlıdır. İki dilli yapılarda değişimler, genellikle baskın dile bağlıdır.

Diller arasındaki etkileşimde alış veriş kopyalama yolu ile meydana gelebilir. Bu, iki dil arasında, bir dilin kodunun diğer dile kopyalanması şeklinde ortaya çıkar ve dilin yapı veya anlam tabakalarında gerçekleşebilir. Johanson'a göre, dil unsurlarının kopya edilmesinin arkasında politik ve ekonomik taleplere uyum, hayranlık duyulan grupların dili kullanmadaki tavırlarının taklidi yoluyla prestij kazanma isteği gibi şuurlu veya şuursuz motifler yatmaktadır.¹

Kod kopyalarının yaygınlaşması ve sıklığı, karmaşık sosyal ve psikolojik nedenlere bağlıdır. Kopyanın dili konuşanlar arasında genelleşmesinden ibaret olan “entegrasyonu” sosyal kabulün değişik basamaklarından geçer. Kopyanın ne kadarının A’ya, ne kadarının

* Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

¹ Lars Johanson, Türkçe Dil İlişkilerinde Yapısal Etkiler (Çev. Nurettin Demir), TDK Yayınları, Ankara, 2007, s. 26.

B'ye ait – artık yabancı yani B'ye ait olmayan- kabul edildiği ve ayrıca, A karşılığının yerini alıp almadığı meselesi kayda değerdir.²

Kopyalama yoluyla değişmeye iki dilli yapılarda daha çok rastlanır. Bu değişim iki yönde görülebilir. B dili, A dilini; A dili, B dilini etkiler. (B: Baskın dil, A: Zayıf dil). Birinci etki tipinin sonucu ödünçleme, ikinci etki tipinin sonucu ise karışmadır.³

Dünya dillerinde olduğu gibi Türkçe de ilişkide bulunduğu dillerle ödünçleme ve kopyalamaların örneklerini yansıtan bir dildir. Tarihi boyunca Çince, Moğolca, Rusça, Arapça, Farsça ve batı dilleriyle alış verişte bulunmuştur. Bu alış verişler genellikle sözlük düzeyinde olmakla birlikte bazı yapı unsurlarını da içine almaktadır.

Etkileşim yelpazesinin geniş olmasında Türkçenin konuşulduğu coğrafyaların farklılığı ve sınırlarının sürekli değişmesi ile birlikte dillerin ilişki süresi ve yoğunluğu dikkate değer noktalaradır.

Johanson'a göre, Türkçe dil ilişkilerinde ortaya çıkan etki, değişik türde cümle içi kod kopyalama olarak incelenebilir. Burada yabancı unsurlar sadece örnek durumundadırlar ve hiç bir zaman temel koda ilave edilen kopyayla aynı değildirler. Her dil kendine özgü yaratıcı bir teknik oluşturduğu için kopya orijinalinden başka bir sisteme dahildir.⁴

Türkçe İran coğrafyası içinde birbirine yakın olmakla birlikte farklı bir kaç şive ile konuşulmaktadır. Bunlardan biri olan Kaşkay Türkçesi İran'ın merkezini ve güneybatısını içine alan Fars bölgesinde konuşulmaktadır. Uzun bir tarih sürecinde Farsçayla birlikte yaşayan bu Oğuz dili, Farsçadan yoğun bir şekilde etkilenmiştir. İki dilli bir yapı özelliği gösteren Kaşkay Türkçesi, etkilenme durumu bakımından A dili konumundadır.

Doerfer, Hesche ile kaleme aldığı Afganistan ve İran'dan Güney Oğuzca Materyaller adlı kitabındaki haritada İran'daki Türkçenin sınırlarını 1989 yılına göre şöyle çizmiştir: 1. Kuzeybatıda Azeri bölgesi diye adlandırılan alan, 2. Güneybatıda Kaşkayı ve Aynallu'nun sınırlandığı alan, 3. Kuzeybatıda, Horasan'da Türkmenler. Bugün ise Beş Oğuz grubuna ayırmaktadır. 1. Batı Oğuzca (Türkiye Türkçesi), 2. Orta Oğuzca (Azerbaycan Türkçesi), 3. Güney Oğuzca, (Kaşkay Türkçesi) 4. Kuzey Oğuzca (Türkmence), 5. Doğu Oğuzca (Horasan Türkçesi). Ayrıca Oğuzlara özgü olmayan Kum ve Arak'ın kuzeyinde konuşulan Türk lehçesi (Halaç Türkçesi). Fars olmayan nüfus genellikle iki dillidir (üç dilli Halaçlara da rastlanmıştır).⁵ Doerfer, Azerileri şehir sakinleri ve çiftçi olarak nitelerken Kaşkayları Güneydoğu İran'da bir oymak federasyonu olarak göstermektedir. 11. asırda Selçuklu göçü ile Azerbaycan'a gelmiş olan Kaşkaylar, 13. asırda güneye göç etmişlerdir. Zengin bir edebiyatları vardır. Sayısal, mâli ve medenî yönden baskın olan çevreleri, Farsçanın oturmuş konuşmacılarından oluşmaktadır.⁶

Bugünlerde yazı dili ile eserler vermeye henüz başlamış Kaşkay Türkçesi, konuşma dili olma niteliğiyle, kopyalama kodlarını, çevresinde yer alan etkin Farsça konuşma dilinden almıştır.

² Age. s. 30.

³ Bkz. Age. s. 24.

⁴ Age. s. 29.

⁵ Bkz. Gerhard Doerfer, "İran'daki Türk Dil ve Lehçeleri ile Bunların Hayatta Kalma Şansı", 3. Uluslararası Türk Dil Kurultayı 1996, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 1999, s. 305

⁶ Bkz. Age. s. 306

Bu çalışmada, Kaşkay Türkçesinde konuşma dilinde var/yok kelimeleri ile kurulmuş bildirme cümlelerinin Farsça konuşma dilinden kopyaladığı iyelikli bir kod üzerinde durulacaktır.

Türkçede, bilindiği üzere ad cümlesi(nominal sentence), yüklemi ad veya ad soylu olan ve ek eylemle hükme bağlanan cümledir. Ek eylem (-i) geçmiş zaman, geniş zaman ve şart kiplerinde çekime girer. Özellikle yazı dilinde, geniş zaman 3. kişide, bildirme eki-DİR kullanılır. Bu ek tümceye kuvvetli ihtimal veya kesinlik anlamı katar. “var” ve “yok” sözcükleri ad cümleleri kurar.⁷

İyelik anlatan yüklemlemeler ise, **(sahip olan + ilgi +) sahip olunan + iyelik eki + “var/yok”** yapısı ile kurulur. “Benim evim var/yok.” gibi.

İngilizcedeki “to have” yapısı ile karşılayacağımız bu yapı, Farsça konuşma dilindeki **dâr + şahıs zamiri** yapısıdır.⁸

I.T.Ş.	Men kif dâr-em	Benim çantam var.
II.T.Ş.	Şuma du defter dâr-id	Senin iki defterin var.
III.T.Ş.	O se hudkar dâr-ed	Onun üç tükenmez kalemi var.
I.Ç.Ş.	Ma miz nedâr-im	Bizim masamız yok.
II.Ç.Ş.	Şuma kif nedâr-id	Sizin çantanız yok.
III.Ç.Ş.	Anha sandali nedâr-ned	Onların sandalyeleri yok.

dâr: Sahip olmak anlamındadır.⁹

Aşağıdaki Farsça-Türkçe örnekler bu yapıyı göstermek üzere renklendirilmiştir:¹⁰

Farsça	Beççe nedârem	بچه ندارم ...
Türkiye Türkçesi	Çocuğum yok	

Farsça	Men yek peser ve do dohter dârem.	من یک پسر و دو دختر دارم.
Türkiye Türkçesi	Benim bir oğlum ve iki kızım var.	

Kaşkay Türkçesinde kod kopyalama yolu ile kurulan “**var/yok+iyelik eki**” bildirme cümlelerinin yapısı Farsça konuşma dilindeki “... **dâr-**” yapısının kurduğu bildirme cümlesi yapısı ile benzer bir yapı olarak ortaya çıkmıştır.

Aynı coğrafyada konuşulan Azerbaycan Türkçesinde de “**var/yok+iyelik eki**” bildirme cümlesi örneklerine rastlanmaktadır. Bu durum Azerbaycan Türkçesinin de Farsçadan aynı kodları aldığını göstermektedir. Aşağıdaki örnekler, konuşma dilini yansıtmaları bakımından internetteki forum sitelerinden alınmıştır:

ادیم مانلی دیر، بیر یاش یاریم واریمدیر، تبریزده یاشارام
*Adım Manlı'dır bir yaş yarım varımdır, Tebriz'de yaşarım.*¹¹

⁷ Süer Eker, Çağdaş Türk Dili, Grafiker Yayınları, Ankara, 2010, s. 421

⁸ Ahmad Saffar Mogaddam, Persian Language, Council for Promotion of Persian Language and Literature, Tahran, 2007, s. 36-37

⁹ Nimet Yıldırım, Farsça Dilbilgisi, Fenomen Yayınları, Ankara, s. 377

¹⁰ Asuman Gökhan, Ahad Emirçüpani, Farsça Öğrenmenin Kolay Yolu, Fenomen Yayınları, Erzurum, 2008, s. 37

¹¹ <http://www.xoxan.com/es/?feed=rss2&cat=4>, 30.09.2011.

سیزدن بیر رجا واریمدیر اگر رحمتلیک قابیل ایماموردی او غلو نون اثرلرین تانیئتدیران بیر سایت الینیزده وار منه تانیئتدیراسیز
*Sizden bir rica varımdır. Eger rahmetli Kabil İmamverdioğlu'nun eserlerin tanıtıdırان bir site elinizde var mene tanıtıdırasız.*¹²

Oldukça dikkat çekici bir kopyalama özelliği gösteren “**var/yok+iyelik eki**” bildirme cümlesi yapısı sadece konuşma dilinde bulunduğundan örnekleri yapılan derlemeler sonucunda konuşma dilinden alınmıştır.¹³

I. TEKLİK ŞAHIS

Geniş Zaman:

İndi benim beş üz duvarvarumdur.
Şimdi benim beş yüz davarım vardır.

Ele benim oğul varım ele komşumda da kız vardır.
Öyle benim oğlum var öyle komşumda da kız vardır.

Görülen Geçmiş Zaman:

Menim bir böyük anavaromudu, Tarı rehmet etsin, benim böyüg nenemden eks yohdur....
Benim bir büyükannem vardı, Tanrı rahmet etsin, benim büyük nenemden resim yoktur.

Peder zenim ölenne daha uşah varımdı.
Kayınpederim öldüğünde daha çocuktum.

III. TEKLİK ŞAHIS

Geniş Zaman:

Bu kurdun hasiyetivarı ki bir zeyfe (kadın) ki taze uşah dünyaya gelerdi..
Bu kurdun özelliği var ki bir kadın ki bebek dünyaya gelirdi.

Benovş varı, kermez varı, narenci varıdır, gökgöyü varıdır.
Menekşesi var, kırmızısı var, turuncusu vardır, gök mavisi vardır.

Öğrenilen Geçmiş Zaman:

Attamızın bir kuzzuvariymiş, bu kuzzu anayohiymiş..
Babamızın bir kuzusu varmış, bu kuzunun anası yokmuş.

I. ÇOKLUK ŞAHIS

Geniş Zaman:

Orda çador varomuz, keşaverzi varomuz, damdarivaromuz....
Orada çadırımız var, ziraatımız var, hayvancılığımız var.

Çador yohumuz, elan ad daha yohumuz, erzim budur, berk yohumuz, şal yohumuz, arhalıh yohumuz....
Çadırımız yok, şimdi atımız dahi yok, sözüm budur ki borkümüz yok, şal ve arkalığımız yok.

¹²<http://www.adabiyat-azari.mihanblog.com/post/comment/28, 30.09.2011>

¹³ Bu konuya örnek oluşturan derlemeler, Şiraz ve çevresinde 2009-2010 yıllarında Yrd. Doç. Dr. Dilek Erenoğlu ile Yrd. Doç. Dr. Farzaneh Doulatabadi tarafından yapılmıştır.

Görülen Geçmiş Zaman:

Biz onde uşak idik kop olup **oyunler varemizdi...**
Biz eskiden çocuktuk bir çok oyunlarımız vardı.

Ahı başarem deyem Torkiye'yinen indidek **erteбат yohumuzudu** ya Azerbaycan'nan **erteбатımız yohudu....**
İşte söyleyebilirim Türkiye ile şimdiye kadar irtibatımız yoktu ve Azerbaycan ile irtibatımız yoktu.

Öğrenilen Geçmiş Zaman:

Şayed başaram deyem dokkuz yaşarliyeçez de **köç varımızımış.**
Eğer anlatabilirim dokuz yaşımıza kadargöçümüz varmış.

III. ÇOKLUK ŞAHIS**Görülen Geçmiş Zaman:**

Daha **pulyohlarıydı.**
Daha paraları yoktu.

Öğrenilen Geçmiş Zaman:

Min il miladdan gabah indiki Torkiye merzinde, **hukomet varleriymişhakemiyetvarleriymiş...**
Milattan önce bin yıl şimdiki Türkiye sınırında hükümetleri varmış,hakimiyetleri varmış.

Yukarıdaki örneklerde görüldüğü gibi bu yapı, bütün şahıslarda ve zamanlarda tamamen kopyalanmış değildir. Farsça konuşma dilinde teklik ve çokluk olmak üzere bütün şahıslar için geçerli olan bu bildirme cümlesi yapısı, Kaşkay Türkçesi konuşma dilinde sadece birinci ve üçüncü şahısların teklik ve çokluk şekillerinde kullanılmaktadır:

1. T.Ş.	var +Im/yoh+um
2. T.Ş.	--
3. T.Ş.	var + I
1. Ç. Ş.	var + Imlz / yoh+umuz
2. Ç. Ş.	--
3. Ç. Ş.	var + lArI / yoh+lArI

Söz konusu bildirme yapısının, aynı cümle içinde bile Türkçe yapısına uygun şekli ile Farsçadan kopyalanmış şeklinin birlikte kullanıldığının görülmesi dikkate değerdir:

- Ahı başarem deyem Torkiye'yinen indidek **erteбат yohumuzudu** ya Azerbaycan'nan **erteбатımız yohudu....**
- Ele **menim oğul varım** ele konşumda da **gız vardır.**
- Menim bir büyük anavaromudu.** Tarı rehmet etsin, benim böyüg nenemden **eks yohdur.**

Lars Johanson, yukarıdaki ikili kullanıma ait örneklerin ileri aşamaları için dil değişmesine kadar varabilecek ileri bir kopyalamanın ya da konuşurların önlemiyile

kopyalanan unsurların kullanımındaki azalmanın dili tamamen değiştirmesi ya da kopya kodun tamamen ortadan kalkması gibi bir sonucu gerçekleştirmeyeceğini belirtmektedir.¹⁴

Kaşkay Türkçesinde Farsçadan kopyalanan var/yok+iyelik bildirme yapısı ile Türkçe yapının yan yana kullanılmakta olması bu dilin doğal olarak Farsçadan etkilenecek kod kopyaları aldığını ancak Farsça yapının tamamen dile yerleşmemiş olduğunu göstermektedir. Ağır bir Farsça etkisi altında olan Kaşkay Türkçesi konuşurları her iki dilin birbirine örtüşür görünen yapılarını dillerine uyarlamışlardır. Ancak bu yeni birimler ne dilin yeni yapılarıdır ne de dilden hemen soyulup atılabilecek yabancı unsurlardır. Bu yapılar Kaşkay Türkçesinin sentezlenmiş yeni görüntüsünden sadece bir kesit olarak görünmektedir.

¹⁴ Bkz. Lars Johanson, “ Türk Dilleri: Bir Aile Portresi”, Edebiyat ve Dil Yazıları -Mustafa İsen’e Armağan, (Editörler: Ayşenur Külahlıoğlu İslam- Süer Eker), Ankara, 2007, s. 323-324

ЭТИМОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ БЫТОВОЙ ЛЕКСИКИ ИРАНСКИХ ЯЗЫКОВ ЮЖНОГО КАВКАЗА

А.А. Умняшкин, магистр филологии

Центр по изучению древних и современных языков «ГЛОССА», Баку, Азербайджан

В настоящее время в сравнительно-историческом языкознании, и в частности в индоевропеистике, несомненной стала тенденция к все более активному использованию в компаративных исследованиях материала живых языков. Все большее число исследователей признает, что невнимание к такому материалу может воспрепятствовать решению старых и породить новые трудноразрешимые или даже неразрешимые проблемы. Так, есть основания полагать, что реконструкция общеиндоевропейского состояния исключительно на основании данных древних языков в настоящее время находится на стадии завершения. Иными словами, количество индоевропейских корневых и грамматических морфем, восстановление которых возможно при сравнении только таких индоевропейских языков, как хеттский, древнеиндийский, греческий, латынь, древнеирландский, готский, старославянский, по-видимому, уже приближается к своему максимуму [3]. Надежды на сколько-нибудь значительное увеличение набора реконструированного материала можно связывать только с привлечением для сравнительного анализа языков, ранее остававшихся без должного внимания исследователей, особенно бытовой лексики, как наиболее архаичного пласта языкового материала. Среди таких языков немалую долю составляют языки, не имеющие многовековой письменной традиции либо являющиеся вовсе бесписьменными или младописьменными, такие как иранские языки Южного Кавказа – талышский, татский, курдский. Невысокий уровень изученности в сравнительно-историческом аспекте многих из них следует считать основной причиной сохранения своеобразных «белых пятен» в компаративистике вообще и, в индоевропеистике, в частности. В индоевропеистических исследованиях прошлого чаще всего рассматривался только материал древних языков этой «ветви» — древнеиндийского, авестийского и древнеперсидского. Среднеиндийские и средне-иранские данные привлекались для анализа весьма редко, современные же языки почти полностью оставались вне поля зрения исследователей. Такой уровень изученности арийской языковой общности в сравнительно-историческом аспекте, вне всякого сомнения, нельзя считать адекватным.

Начавшееся в относительно недавнее время исследование живых арийских языков, включая и бесписьменные (по числу последних арийская «ветвь», несомненно, опережает все остальные генетические подразделения индоевропейских языков), уже успело дать весьма значимые результаты, сделавшие

необходимым пересмотр некоторых традиционных представлений об общеарийском состоянии и его отношении к праиндоевропейскому [1,2]. Достаточно упомянуть, например, открытие аффрикатных рефлексов индоевропейских глухих палатальных в нуристанских языках, которое заставило индоевропейцев по-новому взглянуть на проблему языков *centum* и *satem*.

Древние иранские языки (авестийский и древнеперсидский) отличались ярко выраженным синтетическим строем с развитой системой флексивных форм склонения имен и спряжения глагола. Имена существительные, прилагательные и местоимения изменялись в них по 8 падежам, по числам (единственное, двойственное, множественное число), имелась категория рода (мужской, женский и средний род). В системе глагола противопоставлялись два залога — активный и медиальный, отличавшиеся друг от друга типом личных окончаний.

Последующая история развития морфологической системы характеризуется постепенным распадом флексии и постепенной сменой синтетического строя аналитическим. Почти все современные иранские языки принадлежат к числу языков аналитического строя. Категория рода в таджикском, татском, белуджском, талышском, гилянском, мазандеранском языках полностью утеряна. В курдском языке она сохранилась в пережиточном виде и обнаруживается главным образом в характере изафетного показателя, частично в типах склонения имен и в косвенном падеже указательных местоимений и тождественных с ними личных местоимений 3-го лица.

На месте древней восьмипадежной системы склонения в большинстве современных иранских языков осталось два-три падежа: в курдском — прямой, косвенный и пережитки звательного, в татском языке — прямой и косвенный, в талышском — прямой и косвенный, в белуджском — основной, посессивный и объектный.

С точки зрения характера глагольной системы все современные иранские языки можно разделить на два типа: 1) языки, в которых переходным глаголам в прошедших временах свойственна так называемая эргативная, или мнимо-пассивная, конструкция, 2) языки, в которых такая конструкция отсутствует. Из числа иранских языков на территории бывшего Советского Союза к первой категории относятся: курдский, талышский, диалекты шугнано-рушанской языковой группы, язгулямский, ваханский; ко второй группе относятся: таджикский, татский, осетинский.

Характерной особенностью синтаксиса ряда иранских языков является наличие изафетной конструкции. Под этим термином в иранских языках подразумевается особый тип атрибутивных сочетаний, при которых на первом месте ставится определяемое имя, принимающее особый так называемый изафетный показатель, на втором месте определение (любого типа — качественное или по принадлежности), например: тадж. *xoná-i kalon* 'большой дом', *xoná-i padár* 'дом отца' и т.п. Изафетная конструкция свойственна персидскому, таджикскому, курдскому языкам. Отсутствует изафетная конструкция в белуджском, талышском, осетинском и почти по всех памирских языках.

При всем различии словарного состава современных иранских языков в них можно проследить унаследованный от древности общий лексический фонд, большая часть которого охватывает бытовую терминологию:

1) в существительных, например:

'отец' — др.-перс. *pita(r)*, перс. *pedār*, тадж. *padar*, шуги. *pid*, руш. *pi(d)*, осет. *fæd*, белудж. *pis*, гил. *per*, мазанд. *per*, тал. *ria*, афг. *plar*;

'мать' — др.-перс. *māta(r)*, перс. *mādār*, тадж. *modar*, руш. *mōd*, осет. *mad*, афг. *тог*;

'брат' — др.-перс. *brāta(r)*, перс. *beradār*, тадж. *barodar*, татск. *birār*, тал. *bo*, курд. *bærd*, белудж. *brās*, афг. *vgor*, гил. *bəgar*, барт. *virō(d)*, руш. *хуфск. v(i)rōd*, шугн. *v(i)ro(d)*, яги. *vlrot*;

'женщина', 'жена' — авест. *jēni/jaini*, перс. *zān*, тадж. *zap*, мазанд. *zan*, курд. *žəp*, белудж. *jnēn/jinak*, шугн. *yin/yinik*, руш. *jan/janak*, барт. *jan*, *janik*;

'дверь' — др.-перс. *duvara*, перс. *dār*, тадж. *dar*, курд. *dār*, барт. *divör*, руш. *divö*, шугн. *divi*, яги. *devār*, осет. *dwar*;

'лиса' — авест. *gaorīš*, ср.-перс. *gōrās*, перс. *rūbāh*, тадж. *rūboh*, белудж. *goba*, ягн. *guba*, осет. *guvas*, шугн. *gūrs*, руш. *gūrs*, курд. *govi* и мн. др.;

2) в большинстве глагольных корней, например:

'делать' — др.-перс. $\sqrt{kr}$, перс. *kārdān* (коп), тадж. *kardan* (кап), курд. *kəṛəp*, осет. *kæp̃p*, белудж. *kurtin* (кап), гил. *kudən* (кип), мазанд. *həkərdən*, руш. основы *kin*: *ćüg*, шугн. *kin*: *ćud*, афг. *kavəl*;

'есть', 'кушать' — авест. $\sqrt{xuar}$, ср.-перс. *xuarta(n)* (*xuar*), перс. *xordāni* (*xor*), тадж. *xūrdan* (*xūr*), курд. *xwāṛəp*, белудж. *wartin* (*war*), афг. *xvarəl*, осет. *хæг̃п*, шугн. основы *xāg*: *xūd*, ягн. основы *xuar*;

3) в местоимениях, например:

'я' — др.-перс. *adam*, род. пад. *manā*; авест. *azəm*, род. пад. *manā*; перс. *mān*; тадж. *man*; гил. *təp*; мазанд. *mən*; белудж. *man*; тал. *az*, косв. пад. *tī(p)*; курд. *āz*, косв. пад. *təp*; руш. *az*; осет. *æz*, косв. пад. *mæn*; ягн. *man*; афг. *zə*, косв. пад. *mī*; шугн. *wuz*, косв. пад. *tu*;

'ты' — др.-перс. *tuvam*, ср.-перс. *tu*, перс. *to*, тадж. *tu*, гил. *tu*, мазанд. *tə*, белудж. *ta*, курд. *tū*, ягн. *tu*, афг. *tə*, осет. *du* и др.;

4) в числительных, например:

'два' — авест. *dva-*, др.-перс. *duvitiya* 'второй', ср.-перс. *du*, перс. *do*, тадж. *du*, белудж. *du*, шугн. *δiyūn*, афг. *dva*, ягн. *du*, осет. *duwaæ*, татск. *dy* и др.;

5) в предлогах, послелогах и союзах:

послелог: др.-перс. *gādīu* 'ради', курд. *ga* — показатель косвенного объекта, перс. *gā*, тадж. *go* — показатели прямого объекта и т.д.;

предлог со значением исходности: авест., др.-перс. *haśā*, курд. *žə*, перс. *āz*, тадж. *az*, татск. *æz*, тал. *śə*, шугн. *as*, язг. *š(ə)* и т.д.;

сочинительный союз 'и': др.-перс. atā, авест. uta, шугн.-руш. atā, at, язг. ata/at/a, ишк. -ът/-т

Большую роль в формировании лексики иранских языков играли и продолжают играть иноязычные заимствования. Сюда относятся:

1) заимствования из языков, принадлежащих к другим языковым семьям, например, большое количество слов заимствовали иранские языки из тюркских (татский и талышский — из азербайджанского, белуджский и диалект курдов Туркмении — из туркменского), в определенную эпоху в иранские языки вошло большое количество культурной лексики из арабского языка;

2) заимствования из родственных языков внутри самой иранской группы: сюда прежде всего относится лексическое влияние таджикского языка на бесписьменные языки на территории Таджикистана (ягнобский и памирские языки). Как результат обратного влияния можно отметить определенное количество восточноиранской лексики в ряде таджикских говоров.

Все сказанное выше относится не только к исследованиям арийской языковой общности в целом, но и к изучению в сравнительно-историческом аспекте языков каждой из входящих в нее «ветвей». Так, анализ данных ряда живых восточноиранских языков, в большинстве своем бесписьменных, заставил внести ряд существенных поправок в традиционную реконструкцию общеиранского праязыка. Теперь этот праязык представляется гораздо более архаичным, чем полагали исследователи ранее.

В современной компаративистике общепринятой стала точка зрения, согласно которой точное определение места конкретного языка или группы языков в генетической классификации возможно только после скрупулезного изучения всего наличного языкового материала, направленного как на выявление специфических черт этого языка или группы, так и на построение иерархии этих черт с точки зрения их значимости для исследования. Иными словами, необходимо отделить генетически унаследованные классифицирующие признаки от типологических и ареальных, с тем, чтобы затем полностью отвлечься от двух последних и сосредоточить все внимание на первых. Следует отметить, что проведение такой работы сопряжено с особыми трудностями при исследовании иранских языков Южного Кавказа. Бытуя в горных районах и труднодоступных местностях, талышский, курдский и татский языки находятся в теснейших контактах друг с другом, а также и с другими языками, как родственными, так и не обнаруживающими какого-либо родства (тюркскими, кавказско-иберийскими). Неудивительно поэтому, что процессы языковой конвергенции в рассматриваемом регионе зашли столь далеко, что полное разграничение генетических, типологических и ареальных признаков представляется задачей крайне трудной, хотя говорить о ее невыполнимости пока нет оснований.

Исследование особенностей других уровней языка едва ли может дать сколько-нибудь показательные результаты: синтаксис подвержен чрезвычайно быстрым и кардинальным изменениям, как спонтанным, так и вызванным межъязыковыми контактами, а для исследования исторической семантики пока еще нет более или менее разработанной точной методики. Изучение морфологии иранских языков Южного Кавказа в сравнительно-историческом аспекте представляется нам

процедурой трудоемкой и при этом может оказаться не слишком результативным. Известно, что морфологические системы древних иранских языков и древнеиндийского настолько близки между собой, что выявление классифицирующих инноваций для каждой из «ветвей» сопряжено с немалыми трудностями. Таким образом, сравнительно-исторический анализ морфологического уровня должен свестись фактически к поиску в иранских языках Южного Кавказа возможных этимологических параллелей для тех заведомо немногочисленных словоизменительных и словообразовательных элементов, которые, имея разный вид в древнеиндийском и древних иранских языках, не обнаруживают друг с другом регулярных фонетических соответствий.

Однако подобного рода расхождения между индоарийскими и иранскими языками не только малочисленны, но и в значительной своей части весьма сомнительны с точки зрения возможности рассмотрения их в качестве классифицирующих. Ряд исследований по сравнительной иранистике, например, показал, что существенная часть подобного рода изоглосс, будучи присущей как древнеиндийскому, так и отдельным иранским языкам, отделяет, следовательно, не индоарийскую «ветвь» от иранской, а лишь определенную часть древнеиранских диалектов (например, древнеперсидский) от всех других арийских. Однако систематическое рассмотрение словарного материала по бытовой лексике иранских языков Южного Кавказа в сравнительно-историческом аспекте, как можно судить по доступным нам в настоящее время работам, не проводилось исследователями и представляет огромный научный и практический интерес.

Таким образом, опыт исследований живых арийских языков показывает, что результаты этих исследований зачастую не уступают по своей значимости результатам сравнительно-исторического анализа материала языков древности. Тем не менее, как уже отмечалось, количество темных мест в данной области сравнительно-исторического языкознания еще очень велико. Их устранение, по нашему мнению, принадлежит к числу основных задач индоевропеистики в обозримом будущем.

Библиография:

- Оранский И.М. Введение в иранскую филологию/ -Москва, 1960. - 181 с.
 Clifton J.M. et al. Sociolinguistic situation of the Tat and Mountain Jews in Azerbaijan. /SIL International, 2005. -122 p.
 Spiegel F. Vergleichende Grammatik der Alt-Iranischen Sprachen./ -Leipzig, 1882. -203 s

РУССКАЯ ГРАММАТИКА В СИСТЕМЕ ФОРМИРОВАНИЯ КОММУНИКАТИВНОЙ КОМПЕТЕНЦИИ ИНОСТРАНЦЕВ

М.С. Кунусова, кандидат педагогических наук, доцент

Астраханский государственный университет

Особая роль грамматики в курсе изучения русского как иностранного состоит в том, что она является именно тем необходимым базисом, без которого невозможны полноценное использование языка, употребление его как средства общения. Недостаточный уровень грамматических навыков становится барьером на пути формирования речевой и социокультурной компетенции обучающихся, поскольку полноценная коммуникация не может происходить при отсутствии грамматической основы. Это делает проблему формирования грамматических навыков одной из наиболее актуальных в методике преподавания РКИ.

При планировании и организации грамматического курса русского языка для иностранных студентов мы опираемся на важнейшие положения современной методики, к числу которых относятся:

Практическая направленность обучения, исходя из которой содержание обучения, объем и последовательность подачи языкового материала, актуализируемые виды речевой деятельности, формируемый уровень владения языком и т.д. определяются целью будущего общения на русском языке.

Функциональная группировка и последовательность подачи материала, определяемые важностью изучаемых структур для понимания языковой специфики, местом этого материала в речи обучаемых.

Ситуативно-тематическая обусловленность организации материала, в соответствии с которой круг тем и ситуаций общения отбираются с учетом целей обучения и определяет в свою очередь набор языковых единиц и тип речи, значимых для конкретной ситуации обучения.

Организация языкового (лексического и морфологического) материала на синтаксической основе, при которой материал дается в предложении как минимальной единице с функциональным расположением форм. Согласно этому положению синтаксис и морфология вводятся одновременно, основное значение уделяется функционированию морфологических единиц в синтаксической структуре, а отбор грамматических значений согласуется с вводимой лексикой.

Концентрическое расположение изучаемого материала, когда весь материал презентуется в процессе обучения концентриками. В пределах каждого концентрика

должно быть все необходимое для конкретного этапа обучения, каждый последующий концентр должен отличаться от предыдущего наличием нового языкового материала, а также степенью сложности формируемых навыков и умений в разных видах речевой деятельности.

Принцип методической интерпретации языкового материала, согласно которому каждое языковое явление комментируется преподавателем с точки зрения соотношения интенции говорящего и соответствующих ему адекватных средств русского языка.

Формирование речевых грамматических навыков иностранцев проходит последовательно в три основных этапа с учетом условий функционирования грамматических структур в речи: 1) ознакомление и первичное закрепление; 2) тренировка; 3) применение.

На первом этапе осуществляется раскрытие значения, формообразования и употребления грамматической структуры, понимания материала и его первичное закрепление. Для этих целей нами используется связный текст, который является типичной средой для изучаемого грамматического явления.

Целью второго этапа является формирование у инофонов навыков относительно точного воспроизведения изучаемого явления в типичных для его функционирования речевых ситуациях, а также развитие их коммуникативной гибкости за счет варьирования условий общения, требующих адекватного грамматического оформления высказывания

Третий этап осуществляет переход от формирования грамматических речевых навыков к развитию речевых умений. Здесь изучаемое грамматическое явление употребляется самостоятельно в соответствии обстоятельствами речи.

Овладение грамматическими действиями и операциями связано со способами их выполнения, т.е. умениями и навыками. Формирование последних достигается путем выполнения целенаправленных упражнений, объединенных в определенные системы в зависимости от этапа обучения.

В комплекс грамматических упражнений для овладения конкретным явлением включаются упражнения для ознакомления с материалом и его первичного закрепления, тренировки и применения. По характеру эти упражнения являются языковыми, условно-речевыми и речевыми; по способу выполнения они делятся на имитационные, подстановочные и трансформационные.

1. Имитационные упражнения строятся на одноструктурном или оппозиционном грамматическом материале. Грамматическая структура в них изначально задана, ее следует повторять без изменения. На этом этапе в память обучаемых закладывается акустический образ нового языкового явления. Выполнение имитационных упражнений на наших занятиях проходило в виде прослушивания и повторения форм по образцу; контрастного повторения различных форм за преподавателем (при этом происходит адаптация органов речи к произнесению новых грамматических явлений в небольшом контексте); списывания текста или его части с подчеркиванием грамматических ориентиров. Большое место при осуществлении имитации отводилось хоровой работе. Содержание имитационных упражнений представляется возможным и

необходимым наполнять материалом, ценным с точки зрения формирования культуроведческой компетенции обучаемых: русскими пословицами, поговорками, загадками, афоризмами и т.д.

2. Подстановочные упражнения реализуют аналитическую стадию в работе над грамматическим явлением — важнейший этап на пути формирования гибкого навыка. Они используются для закрепления грамматического материала, выработки автоматизма в употреблении грамматической структуры в аналогичных ситуациях.

Упражнения в видоизменении грамматической формы охватывают, например, упражнения в восстановлении и дополнении соответствующей элемента парадигмы. Разновидностью упражнения на восстановление может служить, к примеру, игра-разговор по телефону. При этом даются реплики одного из собеседников, а ответы другого, содержащие изучаемое грамматическое явление, но пропущенные «из-за плохой слышимости», должны восстанавливаться в аудитории. Для этого имеет смысл дать в качестве опоры слова в исходной форме. Материальной опорой подстановочных упражнений могут служить и различные таблицы.

Упражнения в исправлении смысловых ошибок, являющихся следствием грамматических, также представляют собой видоизменение текста, выполняемое на коммуникативной основе, и могут быть использованы на этапе формирования умений.

3. Трансформационные упражнения помогают обучаемым варьировать содержание высказывания в конкретных моделях в зависимости от меняющейся ситуации, сопоставлять и противопоставлять изучаемую структуру с ранее изученной, составлять из отдельных усвоенных заранее частей целые высказывания с новым содержанием и т.д. Если, предположим, говорящий рассказывает о себе и членах своей семьи, то он сочетает использование формы 3-го лица местоимений и глаголов в единственном и множественном числе с формой 1-го лица. Чтобы развить у иностранцев способность, необходимую для связной осмысленной речи, которая сможет служить определённым коммуникативным целям, нужно провести их через упражнения в комбинировании грамматических явлений. Для этого на занятиях моделируются соответствующие ситуации. А чтобы воспрепятствовать тому, что учащийся может выйти из положения за счет своего старого грамматического запаса, не перенося новый навык в речь, нужно на первых порах управлять его речевым поведением. Только в этом случае удастся воспитать у обучаемых привычку употреблять нужный материал по собственной инициативе уже в неподготовленной речи. Этому могут способствовать снабжение задаваемой ситуации опорами грамматического характера (схемы, модели, таблицы).

Совершенствование каждого речевого грамматического умения и навыка проводилось посредством:

- активизации новой грамматической структуры в составе диалогических и монологических высказываний в организуемых ситуациях общения;
- различных видов пересказа или изложения содержания прослушанного (прочитанного) текста;

- употребления разного типа грамматических структур в подготовленной речи;
- включения в беседу освоенного грамматического материала в новых ситуациях,
- беседы по прослушанному (прочитанному) тексту, просмотренному кинофильму, предполагающей свободное противопоставление грамматических форм;
- организации и проведения различных видов грамматически направленных ролевых игр.

Система упражнений, выстроенная таким образом, чтобы учащиеся при их выполнении понимали необходимость данного грамматического явления в тематически-ситуативном целом, обеспечивает, на наш взгляд, усвоение активного грамматического минимума, обслуживающего устную речь и чтение на начальном и среднем этапе обучения русскому языку.

Библиография

Кашкорова Г.П. *Лингводидактика: система подготовки преподавателя русского языка как иностранного: Учебное пособие* / Г.П.Кашкорова, Г.М.Мандрикова. Новосибирск: Изд-во НГТУ, 2005. - 148 с.

KÜRESELLEŞMENİN ETKİSİNDE; MEDYA VE DİL-KÜLTÜR İLİŞKİSİ

Öğr.Gör. Merve GENÇYÜREK ERDOĞAN

Gazi Üniversitesi Gazi MYO Görsel- İşitsel Teknikler ve Medya Yapımcılığı Bölümü

Giriş

Son yıllarda sıklıkla kullanılan, dünya çapında büyük önem kazanan ve bünyesinde pek çok farklı öğeyi barındıran küreselleşme; 1980’li yıllardan itibaren de çağımızın en önemli mitlerinden biri haline gelmiştir. Sürekli değişen anlamların yüklendiği ve olumlu-olumsuz yanları üzerine tartışmaların yaşandığı küreselleşme kavramına ilişkin pek çok tanıma rastlamak mümkündür.

‘Globalleşme’ veya ‘yerelleşme’ gibi kavramlarla da anılan küreselleşme, dünya ile bütünleşme, dünya toplumlarının daha iyi bir gelecek oluşturmak üzere eğitim, teknoloji, toplum, ekonomi, siyaset ve kültür alanlarında işbirliğine gitmeleri, dünya çapında ortak bir pazar ekonomisinin oluşturulması, uluslar arası yatırım araçlarının ve bilginin evrensel düzeyde serbestçe akışının sağlanması süreci olarak tanımlanabilir (Özcan,2008:54). Dünyanın tek bir mekan haline gelmesi amacını da taşıyan küreselleşme kavramının kökeni, 1942’de Colomb’un Amerika’yı keşfetmesi ve 1633’de Galileo’nun gezegenlerin güneşin etrafında döndüğünü ispatlamasıyla ortaya çıkan gelişmelere dayanmaktadır (Sütçü,2007:179). Küreselleşme bir süreç olarak ise, 19.yüzyıl öncesindeki egemenlik ve hakimiyet mücadeleleri ile kendini göstermeye başlamıştır. Nitekim insanoğlu ‘tüm dünyayı kapsayan ve etkileyen’ modern anlamdaki ilk küreselleşme olgusuna 19.yüzyılda İngiltere’nin kendi çıkarlarına uygun olarak geliştirdiği dünya düzeni olarak bilinen; ‘Üzerinde güneş batmayan imparatorluk’ olarak nitelendirilen, İngilizlerin ‘Birleşik Krallığı’ ile şahit olmuştur. (Özkul,2008:119)

İnsanlığın tarihi açısından incelendiğinde, küreselleşme olgusunun karmaşık bir yapıya sahip olduğu göze çarpmaktadır. Siyasal, ekonomik ve kültürel unsurları bünyesinde barındırması, bu karmaşıklığın en önemli nedenleri arasında sayılmaktadır. Küreselleşme ile ilgili tanımların ortak noktası; dünyanın ‘küresel bir köy olma’ yönünde değişimi ve dönüşümüdür. Marshal McLuhan’ın küçülmeyi işaret eden bu teorisini teknolojik gelişmeler, bilgi akışındaki hızlilik ve istenilen her şeye ulaşılabilirlik düzeyinin yükselmesi gibi etkenler desteklemektedir. Tomlinson küreselleşme ile ilgili yaptığı bir değerlendirmede; küreselleşmemiş bir dünyada İspanya’daki insanların Meksika’dakilerden hala 8800 kilometre uzakta olma devam edeceklerini söylemiştir.

Küreselleşme; ülkeler arasındaki bağların ve karşılıklı bağımlılıkların giderek daha da yaklaşması ve ulus devletin ekonomik, toplumsal ve kültürel alanda temel birim olmaktan uzaklaşması anlamına da gelmektedir(Karip, 2005:198).Önceleri telefon, radyo

ya da telgraf gibi iletişim araçlarının etkin kullanımı ile gelişen küreselleşme ve beraberinde küçülme süreci; 20.yy'ın ikinci yarısında bilgisayar ve internet devrimi ile ivme kazanmıştır. Dünyanın herhangi bir yerinde yaşanan gelişmeler kitle iletişim araçları ve yeni medya olanakları ile rahatlıkla ulaşılabilir konuma gelmiştir. Böylelikle de artık mekan kavramının olaylar üzerindeki etkisi giderek azalmıştır. İletişim ve ulaşım teknolojisiyle dünya gerçekten birbirine yakınlaşırken, aynı dünyada siyasal ve ekonomik koşullar açısından bir kutuplaşma yaşanmakta, metropolleşen kentlerde gettoların oluşması önlenememekte, sınıflar, kuşaklar, kimlikler arasındaki çözümlerde hızla artmaktadır (Koray,2005:31).

Küreselleşme ile birlikte; ülkeler arasında sınırları aşan ekonomik, toplumsal, siyasal bağlar insanları önemli ölçüde etkilerken, dünya toplumunda giderek artan bir karşılıklı bağımlılık ortaya çıkmıştır (İçli,2001:164). Kitle iletişim araçlarının küçülttüğü ve birbirine yaklaştırdığı dünya ülkelerinin, günümüzde tek başına yaşaması, uluslar arası dengeleri gözetmeden ayakta durması ve kendi keline yeten bir ülke olması neredeyse imkansız hale gelmiştir. Bu durum da, geri kalmış ülkelerin gelişmiş ülkelere bağımlı hale gelmesini kaçınılmaz yapmıştır. Öz kaynak yetersizliğinden kaynaklanan sorunlar ve ekonomik anlamda yaşanan sıkıntılar, kimi ülkeleri başta Dünya Bankası'na ve IMF'ye olmak üzere, borçlanma sürecine sokmuştur. Ekonomik anlamda bağımlılık, beraberinde toplumsal ve kültürel anlamda da bağımlılık oluşması sürecini de desteklemiş, küreselleşme kapsamında egemen güçlerin toplumsal alana doğrudan müdahale edebilme etkisini arttırmıştır.

Küreselleşen Medya

Küreselleşme sürecinin etkileri medya alanında da çeşitli değişimleri beraberinde getirmiştir. Sürekli gelişen iletişim teknolojileri sayesinde kolay bilgi akışının sağlanabilmesi ve yeni medya olanakları bu süreçte en çok gelişmiş ülkelerin işine yaramaktadır.

Küresel medyaya bakıldığında genel olarak hem teknolojik alt yapı olanakları ve hem de bu teknolojik alt yapının sağlamış olduğu içerik üretme olanakları açısından geri kalmış ülkeler aleyhine dengesiz bir akış olduğu söylenebilir (Baytar, 2011:47). Teknolojik gelişmeler yeni küresel medya sanayisini doğurmuş, görsel/işitsel üretim belirli bir mekana hapsedilmekten çıkmış, adeta yurtsuzlaşmıştır. Yeni küresel medya araçlarının pazar alanı artık bütün dünyadır. Yerel kültürler için üretim yapma devri kapanmış New York'tan Kahire'ye, Londra'dan Ankara'ya, Brüksel'den Yeni Delhi'ye kadar bütün kültürler hedef kitle kapsamına alınmıştır. (Özkan, 2006:16). Güçlü ülkeler medya alanında yaptıkları yatırımlarla güçlü medya ağlarını kurmuş ve diğer ülkelerin bu medya ağlarından gelen bilgilere itibar etmelerini sağlayacak ortamları oluşturmuştur. Gelişmekte olan bir ülke olarak nitelendirilen Türkiye'de Reuters, CNN, AP, UPI gibi haber ajanslarının yayınladığı bilgiler, haberler sorgulanmaksızın doğru kabul edilmekte ve bu ajanslar güvenilir kaynak olarak nitelendirilmektedir. Sadece ülkemizde değil, küresel medyanın bir getirisi olarak pek çok ülkede kitle iletişim araçlarının genelinde bir 'yabancı içerik' göze çarpmaktadır. Genellikle İngilizcenin hakim olduğu bu içerik de, hem bu dilin giderek yaygınlaşmasını sağlamakta hem de dilin kullanım alanları üzerinden Amerika'nın etkisini güçlendirmektedir.

Günümüzde yayıncılıkta kamusal kaygı, kültürel unsurların taşınması ve ulusal kimlik gibi kavramlar neredeyse etkisini yitirmiştir. Ülkemizde kamusal yayıncılık ilkelerine bağlı medya egemenliği, 1982 Anayasası'nda yayıncılıkta devlet tekeline

destek veren 133.maddenin kaldırılmasıyla yerini rekabete dayalı, ticari kaygıların hüküm sürdüğü bir medya düzenine bırakmıştır.

Kar ve rekabet mantığıyla hareket eden küresel medya şirketlerinin tek gayesi; pazar paylarını arttırmak ve tüketim alanlarını genişletmek olmuştur. Küresel şirketler ticari kaygıların gölgesinde uyguladıkları medya politikaları ile ulusal kültür ve kamu hizmeti yararı noktasında her hangi bir amaç taşımamaktadır. Bu anlayış medyada kartelleşme ve tekelleşme sürecini hızlanmaktadır. Az gelişmiş ülkelerde kültür ve eğitim de, ekonomi ve siyasetteki 'bağımlılığa paralel olarak', güçlü devletlerin ve uluslar arası büyük firmaların güdümüne girmektedir.

Ulusal ve yerel kültürün yerini, 'kar maksimizasyonuna yönelik' olarak dışarıdaki güç odaklarının 'ürünleri ve anlayışı' almaktadır (Manisalı, 2004:5). Tek yönlü ve dengesiz iletişim akışı sonucunda yerel kültürler, uluslar arası tekeller ve dev medya organları ürettiği medya kültürleri ile şekillenmekte, yerine homojen, tekdüze ve ticari içerikli sığ bir medya kültürü yerleşmektedir (Baytar,2011: 48). Bu tekdüzelikle televizyon yayınlarının içerikleri de birbirine benzemeye başlamıştır. Genellikle Batı kaynaklı ya da ABD'nin ürettiği programlar kopyalanarak diğer ülkelerin televizyonlarında gösterilmektedir.

İşte bu noktada küresel medya düzeninin etkisinde gelişen medya kültürünün toplumların en temel unsurlarından olan dil ve kültüre etkileri de oldukça önemlidir.

Küresel Dil ve Kültür

Dil, yaşamın bütün alanlarında, günlük yaşamın en yalın olaylarında, bilimin ana form'larında, gelenek ve törelerde, inançlarda ortaya çıkar; dil her türlü maddesel yaşamın, tekniğin, ekonominin de koşuludur; dinde, hukukta, felsefe ve sanatta yeri vardır (Akarsu,1998:80). Toplumun hiçbir parçası dilden ayrı olamaz. Yaşanan değişimlerden etkilenecek bu bağ devam eder. Dil ile kültür birbirinin ayrılmaz parçaları, toplumların en temel taşlarıdır. Dillerin kültürle birlikte gelişmeleri, üstünlük kazanmaları için bu uluslarda kültürlerin içten doğmuş olması, yaratılmış olması gerekir (Akarsu,1998:87) Kültürel yönden değişime uğrayan toplumlarda bu durumla bağlantılı olarak dilin de değiştiği gözlenmektedir. Bu değişim yabancılaşarak gerçekleştiği için diller bir süre sonra yok olma sürecine girmeye başlamaktadır. Küreselleşme sürecinde dil çeşitliliğinin büyük darbe aldığı bilinmektedir. Tahminlere göre, 15 bin yıl önce dünyada yaklaşık on bin dil konuşuluyordu. Bugün insanlığın yüzde 95'i yüz kadar dil konuşuyor. Beş büyük dil insanlığın yüzde 50'sine egemen olmuş durumdadır (Özkul, 2008:139).

Özcan'a göre; son yıllarda bilim ve teknoloji alanlarında hızla kaydedilen gelişmelerin yaşantımıza girerek dile yansımaları, Batı dillerinden gelen kelimelerin yoğunluğunu arttırmaktadır. Bu yoğunluk zaman içerisinde iletişimi doğrudan etkiler hale gelmekte ve giderek yabancılaşan dille anlatmak ve anlaşılma zorlaşmaktadır. İşte bu noktada; 'ulusal dil' kavramının önemini anlayan, değerlerimize sahip çıkan, yeniyi üretebilen ya da üretilmiş olanı kendimize göre uyarlayabilen bilinçte bireylerin olması oldukça önemlidir. Ancak bu doğrultuda 'ulusal dilin' dilin küreselleşme sürecinden en az düzeyde etkilenebileceği sağlanabilir.

Tarih, kültür ve medeniyet dilin temelleri üzerinde yükselen değerlerdir. Bu değerlerin zenginleştirilmesi ve çağdaşlaşma yolunda atılacak ileri adımlar, ulusal dilin sürekli işlenmesi ve geliştirilmesi ile mümkündür (Özcan, 2008:59).

Kültürel anlamda küreselleşme; mahalli/yerel kültürlerin ve geleneksel sosyal bağların çözüldüğü; milli devletlerin belirleyiciliğinin azaldığı; gruplar ve bireyler arasındaki her türlü ilişkinin kolaylaşıp yaygınlaştığı; üretimin ve bölüşümün yeni bir dönüşüm içine girdiği; gerek toplumlar arasında gerekse aynı toplum içindeki sürtüşmelerin yayılma tehlikesinin her zamankinden çok olduğu; sınırların ve geleneksel aktörlerin öneminin azaldığı; farklı bir bireyselciliğin geçerli olduğu; geleneksel sosyal kurumların fonksiyonlarını yitirdikleri; dayanışmanın azaldığı; küresel ekonomik rekabetin belirleyici olduğu; kendi değerler sistemini henüz ortaya koymamış bir süreçtir (Özkul,2008:135). Küreselleşmenin, kültürel formların değişmesi sürecindeki etkisi kaçınılmazdır. Küreselleşme sürecinin medya aracılığı ile kültürler üzerindeki olumsuz yansımaları, kültürel yozlaşma ile birlikte, dünyanın ‘tek bir kültüre’ doğru evrilmesi tehlikesini de beraberinde getirmiştir.

Küreselleşmenin ‘sınırı aşan bir medeniyet’ ürettiğini öne süren Ohmae, teknolojik gelişmeler, internetin etkisi ve etkileşimli multi medyanın bireyler üzerinde kültürel değerleri değiştirme gücünü bir örnek ile anlatmıştır. Ohmae; Japon toplumunda ‘Nintendo çocuklarının’ (1990’ların Japon gençliği) anne-babalarından ve daha önceki nesilden daha farklı toplumsal değerler ve anlayışlar edindiklerini, bu neslin geleneksel Japon otorite ve uyumluluk anlayışlarını daha zor benimsediklerini, kültürel olarak çok daha açık, sorgulayıcı ve yaratıcı olduklarını iddia etmektedir. Çocukların ‘bir başka kültürden hiç görmedikleri bir çocuğun bir programlama tarzıyla sergilediği karakter ve kararlılığı’ gözlemleyerek şekillendikleri görüşünü savunmaktadır (Ohmae, 1995:37).

Medyanın yeni küresel sunuları var olan toplumsal, kültürel, sosyal ve iktisadi gelişmelere hız kazandırmaktadır; ancak bu hızlandırma toplum içindeki gruplar kadar ülkeler ve kültür çevreleri arasındaki uçurumları derinleştirmektedir (Laufer, 1996:58).

Küreselleşmenin Toplumsal Hayatımıza Yansımaları

Dünya siyasal ve ekonomik alanların yanı sıra kültürel anlam sistemleri ve simgesel biçimlerin geniş ölçekli aktarımından dolayı küresel bir bütünleşme içine girmektedir (İçli,2001:164). Toplumsal yaşam alanlarındaki bağımlılık günden güne büyümekte ve bütün ülkeler üretim ve tüketim alanlarında birbirlerine ihtiyaç duymaktadırlar. Kongar’a göre küreselleşmenin etkisiyle tüm dünya insanları aynı tüketim kültürünün oluşturulması noktasında koşullandırılmaktadır. İnsanların günlük ihtiyaçlarında buluştukları ortak noktaları, markalar üzerinden gözlemlemek mümkündür. Bu oluşum da kitle iletişim araçlarının etkisi oldukça büyüktür. Günümüzde insanlar; iletişim teknolojileri ve yeni medya olanakları ile dünyada olup bitenleri anında öğrenebilmektedirler. Bireyler medya aracılığı ile bağlantı kurdukları ortamlarda mekansal, tarihsel ya da geleneksel herhangi bir engelle karşılaşmamaktadırlar. Küresel çapta etkili yeni iletişim araçları, özellikle eşitsizlikleri ortadan kaldırmak amacıyla da yararlanılabilecek bir dizi olanağa sahiptir (Laufer, 1996: 58). Dünyanın farklı yerlerinde istenilen bilgiye anında ulaşılabilme imkanı sağlayan internet, medyanın etki alanını da genişletmiştir.

Küreselleşme olayı; haberleşme, ulaşım ve iletişim gibi temel hayat alanlarındaki teknik gelişmelerin başlatıldığı bir süreç olarak da yorumlanmaktadır (Kösoğlu, 2002:105). Ancak bu sürecin kimler tarafından yönlendirileceği ve toplumların bu süreçten nasıl

yararlanacağı soruları büyük önem taşımaktadır. Medeniyetin ve modernleşmenin adresinin Batı olduğu yönündeki söylemlerin, süreci kimin yönlendireceği konusunda cevap niteliği taşıdığı söylenebilir.

‘Batı’ kökenli siyasi, ekonomik ve kültürel formlar, Batı dışı bölgelere de yayılmış ve günümüzde neredeyse küresel bir nitelik kazanmıştır. (Nezihoğlu,.....) Ortak bir tüketim zevki yaratmayı amaçlayan küreselleşme, yerel ve bölgesel kültürel farklılıkları tasfiye ederek, kitlesel bir kültür oluşmasını istemektedirler. Yeme-içme alışkanlıklarımızdan, giyim şeklimize, davranış şekillerimizden konuşma dilimize kadar pek çok değer küreselleşmenin etkisinde şekillenmektedir. Televizyon dizileri, sinema filmleri ya da komedi programları gibi elektronik medyanın etkisiyle hayatımızda yer edinen pek çok tür, küreselleşme sürecinde toplumsal açıdan büyük önem taşımaktadır.

Örneğin, MTV müzik kanalı tüm kıtalarda dinlenmektedir. Bölgesel ve yerel sunular gençlerin müzik zevkine göre düzenlenmekte hatta uygun unsurlar eklenmektedir. Bu açıdan büyük medya kuruluşları yerel gereksinimlere yanıt verecek biçimde hazırlamak için yoğun çaba harcamaktadır. Özellikle gençlere yönelik bu programlar, doğal olarak bazı standartlaştırılmış müzik zevki akımlarını daha da güçlendirmektedir (Lauffer, 1996:61). Kitle iletişim araçlarının bu süreçteki etkisine Marshall McLuhan güzel bir tanımlama ile dikkat çekmiştir. ‘Her Hollywood filmi ABD için bir propogandadır.’ İşte kitle iletişim araçları ya da daha genel söylemiyle medya, isteyerek şekillendirdiği kitle kültürünü toplumun tüm kesimlerine benimsetmeyi amaçlamakta ve bilinçaltında bir şartlandırma yaratmaktadır. Toplumların dış dünyayı nasıl görmeleri gerektiği, insan ilişkileri ve sosyal hayat konusunda medya sürekli bir yönlendirme içerisindedir. Ülkeler arasındaki hızlı göç artışı, yoğunlaşan insan hareketliliği ve giderek kozmopolitleşen yani evrensel anlayışın etkisi altına giren şehirlerde farklı kültürel unsurları taşıyan insanlar bir arada yaşamaktadır. İşte bu noktada yaşamsal gerekliliğin en önemli unsurlarından birisi olan iletişimin küreselleşme ile birlikte değişkenlik gösteren yapısı göze çarpmaktadır. Özkan’a göre sınırların kalkması ve kitle iletişim araçlarının da küreselleşmeden etkilenmesi gibi nedenler iletişim politikalarının da küreselleşmesine yol açmıştır.

Gerçekten küreselleşme süreci; dünyanın birbirine ‘yakınlaşması’ gibi ‘uzaklaşması’, ‘küreselleşmesi’ gibi ‘yerelleşmesi’, ‘bütünleşmesi’ gibi ‘parçalanması’ ya da ‘zenginleşmesi’ gibi ‘yoksullaşması’ anlamına da geldiğinden nereden isterseniz oradan yorumlamanıza olanak vermektedir (Koray,2005:11).

Sonuç

1) Küreselleşme; bütün dünya ülkelerini etkileyen, bireylerin yaşam biçimlerini şekillendiren ve dengesiz bir gelişim gösteren karmaşık bir süreç olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu süreçte aktif rol oynayan ülkeler, gelişmişlik düzeyi yüksek, ekonomik ve teknolojik imkanlara sahip ve küreselleşme sürecini kendi istedikleri şekilde yönlendirebilen ülkelerdir. Kitlesel bir kültür ve tekdüzeliğin amaçlandığı küreselleşme sürecinde; toplumların öncelikleri ve kültürel değerleri dikkate alınmamaktadır. İşte bu noktada sürecin demokratik ve adaletli ilerleyebilmesi için; farklı kültür ve medeniyete sahip toplumların kendi hayat tarzları, yaşam anlayışları ve değer yargılarıyla küreselleşme sürecine katkıda bulunmaları oldukça önemlidir. Süreçten etkilenip değişmek yerine, gelişerek ilerlemenin tercih edilmesi kültürel devamlılığı sağlayacak en etkili unsurların başında gelir.

2) Küreselleşme sürecinde, teknolojik gelişmeler ve yaygın internet kullanımı kitle iletişim araçlarının bireyler üzerindeki etkisini arttırmış ve medyanın bu süreçte etki alanını genişletmiştir. ‘Tekdüze kültür’ anlayışı, en rahat medya aracılığı ile toplumlara sunulmaktadır. Televizyon yayınlarının içeriklerinin giderek birbirine benzemesi, kültürel yabancılaşmayı da beraberinde getirmektedir. Genellikle ABD ve Batı kaynaklı olan programlar, milli kültür ile yabancı kültür kodlarının çatışmasına ve toplumların kültürel bunalım yaşamalarına neden olabilmektedir. Medya aracılığı ile başlayan bu kültürel hegemonya döneminde, her toplumun kendi kültürel kodlarını koruması ve geliştirebilmesi, başka bir toplumla iletişime girdiğinde ihtiyacı olanı alıp, kendinden de o topluma aktarım yapabilmesi, tekdüzelik ve beraberindeki tehlikelerin önlenmesi açısından oldukça önemlidir.

3) Kamusal yayıncılık anlayışının azalması beraberinde ulusal değerlere verilen önemin de azalması sürecini desteklemektedir. Bununla birlikte medyadaki tekelleşme ve kartelleşme süreci hızlanmış, kişisel çıkarlar uğruna medyanın toplumu yanlış yönlendirebilme riski doğmuştur. Çünkü günümüzde medya patronları sadece kitle iletişim araçları ile değil, kamusal bazı alanlarda da boy gösterebilmektedir. Bu durum da şahsi kazançlar için medyanın duruma alet edilebilmesi gibi sakıncaları kaçınılmaz yapmaktadır. Soruna çözüm için öncelikle; medyanın toplumsal sorumluluk gerektiren bir yapısı olduğu unutulmamalı ve patronların medya dışı alanlarda özellikle kamusal yapılanmalarda görev edinmesi engellenmelidir.

4) Devletlerin temellerini teşkil eden ‘ulusal dil’ de küreselleşme süreci ile birlikte büyük zarar görmüştür. Dünya genelinde hakimiyetini günden güne arttıran ‘İngilizce’, sadece yeni bir dil olarak öğrenilmekle kalmayıp pek çok dilin de yabancılaşmasına sebep olmaktadır. Küreselleşme süreci ile birbirine daha da yakınlaşan dünyada, bir değil birkaç yabancı dili öğrenmenin gerekliliği kaçınılmazdır. Ancak burada dikkat edilmesi gereken nokta; kendi dilimizi koruyup, geliştirmek ve yeni öğrendiğimiz dilin ulusal dilimizi yabancılaştırmasına izin vermemektir. Yabancı dillerden ulusal dile girmeye çalışan kelimelere hızlı ve makul karşılıklar bularak, küreselleşme sürecinden dillerin en az düzeyde etkilenmesini sağlamak oldukça önemlidir.

Unutulmamalıdır ki; ulusal dil küreselleşmenin etkisiyle diğer dillerin etkisi altına girerse, en büyük kayıp kendi diline, kültürüne ve değerlerine yabancılaşan o toplumun olacaktır.

KAYNAKÇA

- Akarsu, B, (1998), Dil-Kültür Bağlantısı, İstanbul, İnkılap yayınları, S.80-87.
Baytar, O, (2011), ‘Küreselleşme Dinamiklerinin Medya Sektörüne Etkileri’, *Karadeniz Teknik Üniversitesi İletişim Araştırmaları Dergisi*, Sayı:1, S.47-48
İçli, Gönül, (2001), ‘Küreselleşme Ve Kültür’, C.Ü. Sosyal Bilimler Dergisi, 25/2, S.164.
Karip, E, (2005), ‘Küreselleşme ve Lizbon Eğitim 2010 Hedefleri’, Eğitim Yönetimi, 42, S.198.
Koray, M, (2005), ‘Reel Küreselleşme veya Küreselleşmenin Realitesi’, Çalışma ve Toplum Dergisi, 2005/4 (7), S.11-45
Kösoğlu, Nevzat, (2002), ‘Küreselleşme ve Milli Hayat, İstanbul, Ötüken Neşriyat, S.105.

- Kongar, Emre, (2001), ‘Küresel Terör Ve Türkiye’, İstanbul, Remzi Kitabevi
- Lauffer, J, (1996), ‘Medyanın Globalleşmesi ve Kültürel Sonuçları’, *Zeit Gazetesi*, Sayı:18
- Manisalı, E, (2004), ‘Türkiye ve Küreselleşme’, İstanbul, Derin Yayınları, S.5.
- Özcan, H, (2008), ‘Küreselleşme Sürecinde Ulusal Dil, Yabancı Dil Ve Farklı Türlerde Kültürlerarası İçerikli Metinler Üzerine Düşünceler’, *Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Dergisi*, 24:54-68, S.59.
- Özkan, A, (2006), ‘ Küreselleşme Sürecinin Medya Ve Kültür Üzerine Etkileri’, *Stratejik Rapor*,No:15
- Özkul, O, (2008), Kültür ve Küreselleşme, İstanbul, Açılım Kitapları, S.119-139.
- Sütçü, C, (2007), ‘Küreselleşme ve E-devlet Uygulamalarının Kamusal Alan Olarak Değerlendirilmesi, Oğuz Kaymakçı(Editör), Ankara, Nobel Yayın Dağıtım, S.179-194.
- Tomlinson, J, (2004), Küreselleşme ve Kültür, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, S.15

ОБРАЗ ЖЕНЩИНЫ В ТУРЕЦКИХ И АНГЛИЙСКИХ ПОСЛОВИЦАХ И ПОГОВОРКАХ

Е.В. Ермакова

Пермский государственный университет, факультет современных иностранных языков и литератур

Современная антропоцентрическая парадигма в гуманитарном цикле дисциплин делает человека средоточием многих лингвистических исследований, вписывая его в разнообразный культурно-языковой материал. Фразеологические исследования играют важную роль в выявлении культурной специфики атрибутов «человеческого». Сравнительный анализ языковой репрезентации антропосоциогенных культурных смыслов в различных тематических группах лингвистических единиц, обладающих свойством воспроизводимости (фразеологизмы, пословицы, поговорки, афоризмы и др.), позволяет по-новому увидеть и оценить значимые национально-культурные различия.

Национально-культурная семантика языка накладывает свой отпечаток на пословицы и поговорки турецкого и английского языков и обуславливает их этноспецифичность и культурную маркированность, т.е. тесную взаимосвязь с такими составляющими образа жизни народа, как история, религия, общественное устройство, географическое положение, фольклор, особенности быта, мировоззрение, искусство и т.д.. Именно благодаря культурному компоненту турецкие или английские пословицы и поговорки знакомы и понятны носителям соответствующего языка и гармонично входят в их мировосприятие как неотъемлемая часть общей картины реальности. В то же время, для представителя другой лингвокультуры они наполнены национальным колоритом, что ведет к частичному или полному непониманию. Как отмечает С. Гюнеш, «en zor öğrenilen, kültürün bir parçası, dilin vazgeçilemez bir bölümünü, ruhunu oluşturan kalıplaşmış anlatımlardır. Bunun nedeni de kalıplaşmış sözlerini her ulusun kendine özgü bir biçimde, anlatımlarını kendi mantığını yansıtır bir şekilde yaratmış olmasıdır. Bu mantıklar çok farklı, birbirine benzer ya da aynı olabilir. İşte bu mantığın yaratacısı, kalıplaşmış anlatım olarak nitelendirilen atasözleri, deyimler, tamlamalar, alkışlar, kargışlardır»¹.

Несомненно, архетипический образ женщины в фразеологии является одним из наиболее национально специфичных, проникнутых народной философией и культуросообразных. Разное отношение к женщине в мусульманской и западноевропейской традициях вызывает большой интерес, в связи с чем

¹Güneş S.,(1999), Türk ve Rus Atasözleri Arasındaki Benzerlikler, İstanbul, c.i

познавательным будет сопоставление продукта языкового сознания народа - пословиц и поговорок, посвященных женщине, - в столь несхожих лингвокультурах, как турецкая и английская. Методологически значимыми для данного исследования будут понятия фразеологизации ситуации (В.Н. Телия, Д.О. Добровольский) и культурных смыслов как фундаментальных для данной культуры конструкторов или мыслеобразов, голографической проекцией которых оказываются пословицы и поговорки.

В качестве эмпирического материала исследования выступили культурно маркированные пословицы и поговорки на английском и турецком языках, в составе которых содержится языковой компонент, указывающий на принадлежность к женскому полу. Картотека языковых примеров, отобранных из лексикографических источников, насчитывает 481 единицу (из них 127 на английском языке, а остальные на турецком). В настоящее время существует уже значительное количество работ, посвященных английским пословицам и поговоркам различных тематических групп, включая и группу с семантическим компонентом «женщина», однако, насколько нам известно, лингвокультурологических сопоставительных исследований пословиц и поговорок этой тематики в английском и турецком языках не проводилось. В связи с этим в рамках данного исследования акцент был сделан на анализе турецкого языкового материала, как представляющего большую новизну.

В посвященных образу женщины пословично-поговорочных выражениях (ППВ) можно выделить четыре основных группы, соотносимых с фразеологизацией определённых ситуаций по принципу концентрического расширения и представленных (хотя и не всегда равномерно) в турецком и английском языке, а именно: ППВ, описывающие 1) общие представления о женском характере, 2) положение женщины по отношению к мужчине, 3) роль женщины в семье и доме и 4) способы социализации женщины за пределами семьи. Следующим шагом было определение наполнения этих тематических групп в сопоставляемых языках, связанного с актуализацией на уровне ППВ тех или иных культурных смыслов.

1. В рамках первой группы женщина рассматривается как с точки зрения внешнего облика (*Bağın taşlısı karının saçlısı*), так и с точки зрения отдельных, как правило, негативных черт характера: изменчивости и коварства (*Kadın deniz gibidir; Womennaturallydeceive, weepandspin*), болтливости (*Arı sırrı karı sırrı*), легкомыслия (*Awoman'stonguewagslikealamb'stail*), расточительности (*Woman, priestsandpoultryhaveneverenough*). В ППВ этой группы в обоих языках отмечается много совпадений, в частности, актуализируется издавна присущая и христианству, и исламу идея большей греховности женщины по сравнению с мужчиной, ее дьявольской натуры (*Kadının şerri şeytan şerrinden eşittir; Womenarethedevil'snets*), а также способности сеять смуту, разжигать конфликты (*Bal arından, kavgı karından çıkar*). В английских ППВ даже женская красота воспринимается как нечто греховное (*Afairwifeandfrontiercastlebreedquarrels*).

Вместе с тем, есть немало английских и турецких ППВ с положительными коннотациями (*Allwomenaregood*). Для турецкой лингвокультуры характерно понимание несхожести женщин, роли индивидуального характера (*Avrat vardır arpadan aş eder, avrat vardır bulguru keş eder*).

2. ППВ тематической группы «Положение женщины по отношению к мужчине» наиболее ярко актуализируют культурные смыслы, указывающие на первенство мужчины и подчиненность, вторичность женщины (*Avrat, at, bağ sahibini hep genç ister; Awoman, adog, andawalnuttree, themoreyoubeatthem, thebettertheybe*). Так, почти 50 % турецких пословиц свидетельствуют о том, что женщина во всем уступает мужчине и не может считаться равной ему ни физически, ни умственно (*Karının bir akli, erkeğin dokuz akli vardır*). Нормы социального поведения также неодинаковы для мужчин и для женщин; так, внебрачная связь – позор для женщины, но для мужчины может служить предметом гордости и престижа (*Kadın erkeğin elinin kiri*). И в то же время в турецких ППВ более отчетливо звучит идея ответственности мужчины за женщину (*Horozsuz tavuk çobansız sürüye benzer*).

В эту группу входят и ППВ, отражающие отношение сопоставляемых культур к сексуальному аспекту взаимоотношений полов. Примечательно, что вопреки бытующим представлениям, именно английским ППВ присуща языковая асимметрия – чисто мужской, даже сексистский взгляд на женщину (*Womanresistsinordertobeconquered; Awomankissedishalftaken*), как отголосок христианского негативного отношения к плотским удовольствиям². Турецкие пословицы и поговорки свидетельствуют о более разумном и терпимом отношении мусульманской культуры к сексуальным потребностям женщины, конечно, при условии, что они реализуются в браке: *kadın yatakta, bebek beşikte sevilir*³.

В целом в ППВ данной группы наблюдается большое количество совпадений, хотя можно отметить несколько более явно выраженный нормативно-предписательный характер турецких ППВ, отражающий регламентирующую функцию культуры по отношению к поведению, связанному с полом. Английским ППВ свойственен более отстраненный, ироничный и философский взгляд на взаимоотношения мужчины и женщины. Вероятно, это объясняется известной нелюбовью англичан к патетике, стремлением защитить частную сферу: «Serious analysis of a problem or a detailed account of personal life is always filtered through humorous, self-deprecating irony. Such irony is utterly confusing for foreigners; we share a distinctive sense of the absurdity of life which simply does not seem funny to most people»⁴.

3. В третью группу вошли ППВ, определяющие статус женщины в семье и в доме, причем в сопоставляемых лингвокультурах чаще всего указывается на ведущую роль хозяйки – хранительницы очага: *Wherethemistressisthemastertheparsleygrowsthefaster; Yuvayı yapan dişi kuştur*. По ряду турецких ППВ можно судить об исключительно специфичном отношении данной культуры к разделению пространства: мужчине принадлежит внешняя сфера, пространство социума, а женщине – пространство дома, в котором она главенствует (*Kadını evinden, erkeği pirinden sorarlar*).

В пословицах и поговорках отражаются традиционные черты семейных отношений, характерные для английской и турецкой культур. Веками

²Павловская А.В., (2008), Англия и англичане, Москва, – с. 68

³Фернер М., (2007), Эти поразительные турки, Москва, АСТ: Астрель, с. 129

⁴Hewitt K., (2009), Understanding Britain today, Oxford, Perspective Publications LTD, с. 304

установленные мусульманские каноны поведения женщины в турецкой семье определяют ее как честную, скромную, преданную (*Kızı duvak, gelini beşik arkasında görmeli*). Замужняя женщина считается уважаемой и уважаемой, если почитает своего мужа, каким бы он ни был, как данного Аллахом: *Erkek korkusu, Allah korkusu*. В картине мира носителей и турецкого, и английского языков замужняя женщина должна не только быть порядочной, но уметь вести хозяйство, следить за детьми и домом: *The foot on the cradle and hand on the distaff is the sign of a good wife*. Важным качеством для женщины является умение готовить, кормить семью, даже если приходится экономить (*Erkek getirmeyi, kadın yetirmeyi bilmeli*).

Крайне негативно, с оттенком презрения англичане и турки оценивают нахождение под каблуком у жены (*Kadının hükmettiği evde mutluluk olmaz; It's a sad house where the hen crows louder than the cock*). Напротив, держать женщину в ежовых рукавицах не только правильно, но и полезно: сама женская природа – хаотичная, непредсказуемая, дьявольская – требует строгого, даже сурового обращения (*Kadın sopayı kocasına eliyle verir*).

Испокон веков женщины пользовались уважением за способность рожать крепких и здоровых детей (*Doğuran avrat azraili yenmiş*), причем в турецкой женщине – продолжательнице рода особенно ценится умение обеспечить появление на свет ребенка мужского пола, кормильца, наследника, что объясняется как социально-экономическими факторами, так и спецификой патриархальной турецкой культуры, иерархией общественных и внутрисемейных отношений, в которой любой мужчина, даже ребенок, имеет больше прав и авторитета, чем женщина. В английских ППВ этот культурный смысл не актуализирован.

4. Примеры тематической группы «Социализация за пределами семьи» актуализируют целый ряд культурных смыслов: необходимость следовать общепринятым нормам (*Kadını erkek değil, ar ve namus korur*); склонность женщин собираться вместе и оживленно общаться (*Threewomenmakeamarket*); доминирующую роль женщины-домоправительницы (*Awoman'splaceisathome*), не исключаящую любви к светским развлечениям (*Çirkin karı evin topar, güzel karı sokak gezer*). Примечательно, что английские ППВ признают за женщиной больше способов социализации и не столь строго регламентируют ее поведение. Так, для англичан целомудрие девушки не является нравственным абсолютом: *Amaidandavirginisnotall*, тогда как в турецкой линвокультуре утверждается обратное: *Bey beyliğini verir, kız kızlığını vermez*. Более того, английская культура признает за женщинами право формировать общественное мнение (*Deedsaremales, andwordsarefemales*).

Можно отметить, что и в английских, и в турецких ППВ женщина предстает не как личность со своими мыслями, чувствами, интересами, внутренним миром, но в первую очередь как существо социальное. Пословицы и поговорки актуализируют культурно обусловленное прочтение социально ожидаемого поведения, основанного не на индивидуальных предпочтениях и привычках, а на глубоко укоренившихся традиционных представлениях о чести, достоинстве и приличиях. Интересно, что в английских ППВ акцент делается на стремлении избежать дурной славы, сплетен, пересудов (*WhatwillMrs. Grundysay?*), т.е. на том, что может быть сказано и услышано. Турецкие пословицы и поговорки более широко пользуются

зрительными образами, что отражает тенденцию визуализировать социальную и культурную норму, нарисовать внешний фасад благопристойности (*Cins kedi ölüsünü göstermez*).

Таким образом, в ППВ рассматриваемых языков были выявлены как черты сходства, так и отличия. Сходство обнаруживают пословицы и поговорки всех четырех групп, хотя более всего оно очевидно в первой группе, и менее всего – в четвертой. Данные анализа позволяют сделать вывод о том, что если женская природа более или менее одинакова и в английской, и в турецкой лингвокультурах, то взаимоотношения женщин с окружающими и с миром трактуются в русле исторических и культурных традиций страны и ее народа, жизненного уклада и существующего в обществе понимания гендерных ролей и социально одобряемого поведения.

Библиография

- Aksoy Ö. A., (1997), Atasözleri ve deyimler sözlüğü, İstanbul, İnkılap Kitabevi, 486 s.
- Fergusson R., (1995), The Penguin Dictionary of Proverbs, Middlesex, England, Penguin Books, 331p.
- Longman Dictionary of Contemporary English, (1995), Essex, England, Longman Group Ltd., 1668p.
- The Wordsworth Dictionary of Phrase and Fable, (2001), Kent, England, Wordsworth Editions Ltd, 1158p.
- Yurtbaşı M., (2006), A Dictionary of Turkish Proverbs, Ankara, Turkish Daily News, 654 p.
- Мансурова О.Ю., (2007), Турецко-русский словарь пословиц, Москва, Восток-Запад, – 94 с.
- Райдаут Р., Уиттинг К., (1997), Толковый словарь английских пословиц, Санкт-Петербург, Лань, – 256с.
- Сидорина Н.П., (2006), Турецко-русский словарь пословиц и поговорок, Москва, Толмач, – 352 с.

«ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЙ ДИАЛОГ В РОМАНЕ П. БАСИНСКОГО «ЖИЗНЬ И ПРИКЛЮЧЕНИЯ ДЖОНА ПОЛОВИНКИНА»

Т.М. Колядич

Московский педагогический государственный университет

До недавнего времени имя Павла Басинского ассоциировалось с критикой, в 1993 году печатается его первая книга сборник статей и рецензий «Сюжеты и лица» (М., 1993). Его критическая деятельность началась в 1981 году и не осталась незамеченной, под именем Бисинский он выведен в романе «Generation П» В. Пелевиным и в его же рассказе «Краткая история пэйнтбола в Москве». Публикуя небольшие тексты мемуарного свойства («Московский пленник» (2004), он постепенно набирал необходимый опыт и отработывал свой стиль.

Тем не менее, писателем он считает себя с 2008 года, когда появился «Русский роман, или Жизнь и приключения Джона Половинкина», номинированный на «Большую книгу». Но первым местом в Национальной литературной премии «Большая книга» был отмечен более традиционный текст - «Лев Толстой: бегство из рая», обозначенный как «журналистское расследование».

В качестве одного из героев романа он вывел Виктора Сорнякова, биографические данные и упоминание романа «Деникин и Ничто» указывают на В.Пелевина, хотя содержание произведений отсылает и к В.Сорокину. Таким образом и в форме романа П.Басинский проявляет себя как критик, внимательно следящий за литературным процессом.

Необычное название «Русского романа...» заставило говорить о возрождении традиции занимательного чтения, порождая многочисленные аллюзии, в первую очередь с авантюрно-приключенческим романом. Согласно аннотации, «книга объединяет в себе детектив, «lovestory», мистический роман, политический роман», «pulpfiction» (соединение особого типа детективной истории, использована аналогия с одноименным фильмом К.Тарантино). Добавим, что в структуре встречаются элементы и жизнеописания, и романа воспитания.

Перекличка разных жанров является характерным свойством современной прозы, неоднозначно отмечаемым современными исследователями. Одни говорят о вторичности текстов, авторской игре, интертекстуальности, другие – о создании метажанровых образований, где соединяются разные формы. Вместе с тем до сих пор данное явление на получило должного осмысления и оценки, хотя его роль в литературном процессе становится все более существенной.

Прояснение поставленного вопроса позволит понять, произошли ли качественные изменения в литературном процессе, приведшие к его обновлению после так называемого «переходного периода», когда после разрушения парадигмы социалистического реализма начался явный уход от социологии. Проясним данное наблюдение на примере анализа конкретного текста.

В названии романа обозначены доминантные мотивы пути и судьбы. Они повторяются в тексте, становясь лейтмотивом: «его Вергилий заблудился», «знал о моем пути». Аллюзия с текстом Данте подчеркивает обобщенный, вневременной характер дальнейшего повествования. Своеобразная расшифровка начинается с эпиграфа, где указывается, что создается «русский роман» о провинциальной жизни, рассказываемый в виде романа-расследования, вставленного в основное повествование в виде отдельной истории. Определение «тихий сонный городок» в самом тексте указывает на явную традицию («Городок Окуров» М.Горького). История о внебрачном сыне князя напоминает о романах Ф.Достоевского «Братья Карамазовы» и «Идиот».

Многочисленные аллюзии приводят к многослойности повествования, когда множество историй сплетается по сериальному принципу, каждая глава имеет отдельный сюжет, из которых и составляется целое романа. Интертекстуальные связи проявляются на разных уровнях текста.

Описания персонажей часто выстраиваются на сравнительной характеристике. Кирилл Звонарев напоминает Обри Бердслея, П.Чикомасов сопоставляется с Н.Островским, и сам он «гордился своей внешностью, подозревая, что похож на Николая Островского». Три друга из Малютова сопоставляются с мушкетерами (А.Дюма).

В многочисленных диалогах героев и в авторской речи персонажей буквально мелькают имена А.Пушкина, Ф.Достоевского, М.Кузмина, М.Горького. Приводятся цитаты или встречаются косвенные упоминания: «сон золотой» (П.Беранже), мир всеобщего счастья (клише, встречающееся в антиутопиях, восходящее к Платону, в контексте Басинского относится к А.Платонову). Конструируются ситуации из Н.Гоголя (сцена в церкви с Чикомасовым, мотивы испытания и пути), М.Шолохова (Ч.Айтматова) «как весело ему бежалось тогда возле материнского хвоста под яркими осенними звездами» (вводится архетипический образ).

Проявляясь в речевом дискурсе, фразы из разных текстов выглядят как клишированные выражения: «великий архитектор», «обломок Империи». И здесь оказываются возможными не только текстовые цитаты, но и упоминания картин, фильмов, передач, прямо и в перифразированном виде. Они проявляются на структурном уровне, в виде названий глав: «Опасные связи», «Молитва пастора Брауна», «Жена в белом», «Хмурое утро», «Живой труп» (упоминаются произведения не только отечественной литературы), но и картины, кинофильмы, расхожие клише: «Купание Красного коня», «Трактир на Пятницкой», «Товарищи офицеры», «Фабрика грёз».

К особенностям отнесем и использование текстов в качестве структурной основы (чаще других используется роман М.Булгакова «Мастер и Маргарита»: «в черном шикарном длинном пальто», «и на город спустилось нечто вроде тьмы египетской»).

Существенный пласт интертекстуальных перекличек связан с Библией, использованы библейские жанры, притчи, сказки, былички. На внесюжетном уровне парафразом библейской истории о Каине и Авеле является «Легенда об Ороне», где сын убивает своего отца из-за ревности к Богу, за что Бог наказывает его бессмертием и безотцовством: «Ты проживешь множество жизней... Ты познаешь механизм Моей власти над миром... Безотцовство станет твоим единственным изъяном». С данным сюжетом корреспондирует библейский текст: «И ныне проклят ты от земли... (Бытие 4; 8—15). В качестве сюжетобразующего использован мотив блудного сына, возвращающегося к своим истокам.

Библейский интертекст может вводиться и прямо, и в виде незаметных вкраплений, как часть рассуждений героя, средство выражения авторской оценки. И Половинкин, и его приемный отец читают один и тот же текст из Книги пророка Ионы: «И было слово Господне к Ионе, сыну Амафиину: встань, иди в Ниневию, город великий, и проповедуй в нем, ибо злодеяния его дошли до Меня...» Так начинается пролог к дальнейшим путешествиям-перемещениям героев, организуется сюжетное пространство.

Мифологический пласт становится общим текстовым пространством: упоминание о мальчиках-близнецах от разных отцов отсылает к мифу о сыновьях Зевса, библейском рассказе об Исаве и Иакове, становясь универсалией.

Проведенный нами анализ показывает, что интертекст в романе Басинского представляет собой многоуровневую систему, выполняющую различные функции – иллюстративную, оценочную, характерологическую, выделительную. Речь идет о диалоге культур, когда используются приемы других форм искусств (монтажный принцип построения, портретная характеристика). Такое многообразие достигается несколькими путями.

Во-первых, автор использует огромный диапазон текстов с конца XVIII века до нашего времени, что позволяет не просто подобрать нужный «к случаю» текст, но и добиться своеобразного контрапункта, при котором тексты разных авторов дополняют друг друга.

Во-вторых, использованы разные формы – от прямой цитаты до перифраза. Такой прием позволяет вести игру с читателем и одновременно поддерживает его интерес иллюзией неожиданности.

Другая функция – сигнальная - реализована посредством введения в текст имен популярных литературных персонажей. Они адресованы подготовленному читателю и должны вызывать необходимые автору аллюзионные ряды.

В результате Басинский создает собственный художественный мир, в котором разновременные пласты вначале выглядят хаотично, но после прочтения всего текста оборачиваются вполне упорядоченной структурой,

Более широкие сопоставления свидетельствуют о том, что на структурной основе авантюрного романа с использованием интертекстуальных параллелей строятся и романы Д.Липскерова («Сорок лет Чанчжоэ»), А.Ревазова («Одиночество-12»). Не меньшее разнообразие встречаем у В.Аксенова практически во всех произведениях, написанных в XXI веке. Избранный способ разговора о вере, истинных ценностях, настоящей любви, выводимых в формах

массовой литературы (романа-приключения, романа-расследования, «женского романа») в связи с изменившимся читателем и его переориентацией является и мировой тенденцией.

ALEKSANDR'IN SOLJENİTSIN'IN “KANSER KOĞUŞU” VE RIFAT ILGAZ'IN “PİJAMALILAR” ESERLERİNDE HASTA İNSAN TEMASI

Araş. Gör. Badegül CAN

Karadeniz Teknik Üniversitesi/Edebiyat Fakültesi

İlk örneklerine Batı’da 18. yy. sonları ile 19. yy. başlarından itibaren rastladığımız karşılaştırmalı edebiyat, temel anlamda iki farklı edebi metnin çeşitli yönlerden karşılaştırılması anlamına gelir. Nitekim burada metinler aracılığıyla kurulacak bir köprü söz konusudur. Küreselleşen dünyamızda edebiyat faaliyetlerinin belli bir sınıra ait kalmamasıyla birlikte karşılaştırmalı edebiyat bilimi sahip olduğu konumu derinleştirmiştir. Gürsel Aytaç tarafından dile getirildiği gibi *“karşılaştırmalı edebiyat; görevi, işlevi farklı dillerde yazılmış iki eseri konu, düşünce ya da biçim bakımından inceleyerek ortak, benzer ve farklı yanlarını tespit etmek, nedenleri üzerine yorumlar getirmektir.”*¹ Böylelikle farklı edebiyatlar tanınma olanağı bulur ve uluslararası bir edebiyat zinciri oluşturulur. Burada karşılaştırmalı edebiyatın temelini oluşturan, Goethe’nin sözünü ettiği “Weltliteratur” dünya edebiyatı düşüncesi vardır. *“Ait oldukları kültür çevreleri farklı olsa da, çeşitli milletlerin edebiyatlarında karşımıza çıkan ortak ya da benzer konular vardır. Tematik edebiyat bilimi, karşılaştırmalı yöntemle bu tür konuları incelemek, bunların farklı edebiyat ekollerinde farklı biçim ve üsluplarla nasıl işlenmiş olduğunu ortaya çıkarmayı amaçlıyor”*² Bu çalışmayla yapılmak istenen şey de tam olarak budur. Bu iki eser özellikle temaları bakımından incelenerek, ortak ve ayrı değerlerin belirlenmesine çalışılacaktır. Bu noktada çalışmamız bazı sorulara cevap aramak şeklinde olacaktır.

Öncelikli olarak bu iki eserin yazarlarının tanınması gerekir. Böylelikle eserlerin yazıldıkları dönemin ve yazarlarının izlerini de taşıdığı görülmüş olur. Rıfat Ilgaz ve A.Soljenitsin kimdir? Diye sordüğümüzde: “Pijamalılar” eserinin yazarı M.Rıfat Ilgaz (1911 - 1993) 1960’lı yıllar Türk Edebiyatı’nın önemli isimlerinden biridir. Bu yıllarda Türk Edebiyatı’nda toplumcu gerçekçilik kendini gösterir ve özellikle politik içerikli eserler açısından oldukça üretken bir dönemdir. II. Dünya Savaşı döneminde öğretmenlik yaparken hayatında ve çevresinde gördükleriyle toplumcu bir anlayışa yönelen Rıfat Ilgaz da bu dönemlerde gülmece yazarı olarak tanınır ve mizah yoluyla ülkedeki gidişatı eleştirir. “Kanser Koğuşu” eserinin yazarı A.İ.Soljenitsin (1918-2008) ise, 1960 yıllarda “İvan Denisoviç’in Bir Günü” (один день ивана денисовича,1959) adlı eseri ile tanınmış, 1970 Nobel Edebiyat Ödüllü Rus yazardır. Bu yıllar Sovyet Edebiyatında

¹ Aytaç, G.,(1990),*Genel Edebiyat Bilim*, İstanbul, Say Yayınları, s.13.

² Aytaç, G.,(1990). *Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler*. Gündoğan Yayınları, s.13.

sosyalist gerçekçilik hâkimdir ve Stalin baskısı ve sansür nedeniyle yazarlar için oldukça zor bir süreçtir. Bu sürece tüm çıplaklığıyla tanıklık eden Soljenitsın'ın eserleri genellikle tarihsel içerikli olup, insani değerleri öne çıkaran eserlerdir. Bu eserlerde sosyal eşitsizlik, özgürlük, siyasi ve ideolojik baskı, Stalin kampları, asrın belası olan kanser gibi temalarla okuyucularını kendine kitler. Dolayısıyla toplumcu bir anlayışa sahiptir. Bu noktada iki yazarın eserlerinde realist unsurlara yer vermeleri ve halktan yana tavır almaları açısından ortak bir paydada buluştukları söylenebilir.

Söz konusu yazarların çalışmamızın asıl konusunu oluşturan “Pijamalılar” ve “Kanser Koşuşu” (Раковый Корпус, 1966) eserleri ayrı ayrı taranarak elde edilen benzer konu ve temaya sahip anlatılar burada karşılaştırılmaya çalışılmıştır. Bu şekilde temalardaki benzerliklere ve farklara dikkati çekerek anlatıların vermek istediği asıl duygu ve düşünce belirlenmiş olacaktır. Eserler üzerine ilk etapta ne söyleyebiliriz diye sorduğumuzda: “Pijamalılar” (Bizim Koşuş) ilk olarak 1959 yılında Bizim koşuş” adıyla okuyucusunun karşısına çıkar, daha sonra 1973’te “Pijamalılar” adıyla yayınlanır. Bunun sebebi üzerine düşündüğümüzde, Rıfat Ilgaz’ın ölümün soğuk yüzünü daha derin hissettirmek adına, romanın adını “Pijamalılar” olarak değiştirmiş olabileceği sonucuna varabiliriz. Çünkü pijama uykunun sembolüdür, onu uykuya dalacak olanların giymesinden yola çıkarak hastaların sonsuz uykusu anlatılmak istenmiş olabilir. Eser farklı başlıklar taşıyan çeşitli bölümlerden oluşmakla birlikte, zengin bir şahıs kadrosuna sahiptir: Gazeteci Şoför Kamil, Musluk Nuri, Naci Elitemiz, Mercimek Fahri, Bihruz Bey v.s... “Kanser Koşuşu” ise Soljenitsın’ın 1950’lerin ortaların da Kazakistan Taşkent’te bir hastanede gördüğü kanser tedavisinden³ yola çıkarak yazdığı bir romandır. Eserde insanların kitlelere, öğrenim durumlarına, farklı görüşlerine göre hastalıklar ve büyük acılar karşısında duruşları anlatılır. Dolayısıyla eserde, “yaşam ve ölüm ilk plânda, insanlar arası sosyal ve politik meseleler ikinci plânda yer alır.”⁴ Yazar bu farklı hayatları, farklı başlıklar verdiği bölümler altında tarafsızca anlatır. Eserin zengin bir şahıs kadrosu vardır. Yazarın yaşamından izler taşıyan Kostoglotof, Rusanof, Demka, Hemşire Zoya, Doktor Vera, Doktor Dontsova önemli figürlerdir. Dolayısıyla söz konusu her iki eserde farklı başlıklar verilen çeşitli bölümlerden oluşur. Yer alan bölümlerin fazlalığı eserleri özetleme işini zor kıldığı için, burada iki eser de, asıl konuyu vermek adına üç bölüm altında toplanmaya çalışılmıştır.

Rıfat Ilgaz’ın “Pijamalılar” eserini:

-Gazetecinin hastaneye gelişi

-Burada yaşananlar

-Gazeteye şikâyet mektubu yazılışı şeklinde bölerek özetlemek gerekecek.

Olay bir gazetecini hastanede muayene olmasıyla başlar. Doktor önce gazetecinin durumunun, o zamanda hayat pahalılığına bağlı herkes de görüldüğü gibi sinir rahatsızlığı(ortalık hastalığı) olduğunu düşünür. Doktoru sinirlendirme çabaları sonuç vermeyince ciğerlerinin kötü durumda olduğunu söyler ve hastaneye yatmasını önerir. Gazeteci de soluğu çalıştığı gazete de alır, müdürünün zam istediğini sanıp onu terslemesinden sonra, nihayet derdini anlatır, izin ister. Müdür Bey’in Belediye Başkanını aramasıyla gazetecinin hastaneye yatma mücadelesi başlar. Sağlık

³ Daha detaylı bilgi için bkz. Nebioğlu, O. (1974), *Soljenitsın'ın Hayatı*, İstanbul, Nebioğlu Yayınevi, s.85.

⁴ Bkz. Zaytsev, V.A.; Gerasimenko, A.P., (2008), *İstoriya Russkoy Literatury Vtoroy Poloviny XX. Veka*, Moskva, Akademiya Moskva İzdatel'skiy Stendr “Akademiya”, s. 36.

Müdürlüğüne, Dispanlere, dilekçeler, raporlar, bugün git yarın gel’ler derken prosedürün bu denli yavaş ve karmaşık işleyişi onu çıldırtır. Hastaneye yatabilmesi için gerçekten hasta olduğunu ispat etmesi gerekmektedir. Sağlık Müdürlüğünde kendisine söylendiği üzere Fatih Dispanlerine gider, burada gerçekten hasta olup olmadığı tespit edilecektir. Dispanser tıklım tıklımdır. Doktor elindeki kartı gördükten sonra, ayrıca bir de dispanser kartı ister. Olmadığını söyleyince, doktor onu önceden tanıdığı bir hastayla karıştırmış olacak ya sinirlenir. Ama gazeteci mesleğini dile getirince doktor çözülür ve gerekenleri yaparak, yatırılması için onu tekrar Sağlık Müdürlüğüne gönderir. Sağlık Müdürlüğü’nde bu defa da yatmak için sıraya girmesi gerektiği söylenir. Bir ay, iki ay, üç ay sırası gelince yatacaktır. Bu kadar beklemeyi göze alamayan gazeteci Belediye Hastanesine yatmak istediğini söyler. Oraya yalnız İstanbulluların yatabileceği söylense de, Belediye Sağlık İşlerine havale edilir. Oradan Cerrahpaşa’ya gönderilir; ancak boş yatak olmadığı için kabul edilmez.

Bu böyle sürerken, nihayet bir sedyeyle verem hastanesinde alır soluğu. Ancak burada Karantina hastası olduğu için ilgilenen olmaz. Doktorlara göre kanaması olmadığı için yatağı boş yere işgal etmektedir. Karantina malı olduğu için, formalite yerini bulsun diye bir alt servise inecektir. Gazeteci sinirlenir, formalite yerini bulsun diye Çağaloğlu’nda muayenehane’ye gider, Devlet Hastanesi’nde birkaç gün yatabilmek için gereken vizite parasını öder ve bir gece kanamam var diye Devlet Hastanesinde doktorun kapısına dayanır. Üçüncü kısımda bir odaya alınır, yer olmadığından önce kür yatağına yatırılır. Doktor Şükrü baba 28 kişinin vizitesini on dakikaya sığdırır, odanın havasızlığına tahammül yoktur tabii. Hastalar biraz fenalaşsa Nalbant Şevket bir iğne yapar sadece. Köşede ağır bir hasta Ömer vardır. Kürde yatan hastalarda onun yerine geçebilmek için onun ölümünü bekler. Hasta bir süre sonra ölmüştür. Hemşire gelip, resmen ölümünü onaylar ve arkasından iki sedyeci gelir ve ölüyü götürür. Koğuştaki hastalar kavga halinde hastane malı eşyalarını paylaşmaya çalışırlar. Hastalardan biri, başucunda ölümünü bekleyip, yerine geçecek olan hastayı itip, yatağını alır. Gazeteci de ondan boşalan yatağa geçer. Rizeli Zeki, Kekeme Kemal, Deve Recep, Fidan Çavuş hemşire üzerine konuşurlarken, hemşire beraberinde genç yeni bir hastayla gelmiştir: Naci Elitemiz. Koğuştakiler biraz alaylı biçimde ona sorular sorarlar ve onun kendilerine saf saf cevap verişini hoşlarına gider. Neticde buradaki hastalar birbirleriyle şakalaşarak günü geçirirler. Birbirlerinin eşyalarını kullanırlar, eşyanın kullanılması için izin şartı bellidir: Baba Şükrü’ye gece hıpsı yazdırmak. Naci bir gün daha da kötü olur, hemşirenin damarını bulup iğne yapması mümkün olmaz, kalçadan dener, bu defa da çarşafa yapar iğneyi. Sonunda Naci’ye iğne yapmayı Nalbant Şevket başarır. Nalbant Şevket bu şekilde Niyazi’yi sakat bırakmıştır. Niyazi doktoru biraz korkutmuş, hastanede fazla yatmak adına şikâyetçi olmamıştır. Gerçi hangi topal bacak? Numaradır hepsi. Bu numarasının süresi geçince de bir ay daha yatabilmek için, 1000 karın havası almış, fenalaştı numarası çekmiştir. Hastalar bir ay fazla yatabilmek için her şeyi yapmaya hazırdır. Hastanenin en ilgi gören hastalarından biri göçmen ağzıyla konuşan Hacı’dır. Başhekimin uzaktan tanışı olduğundan onun istekleri ayrı yerine getirilir. Yemek borusundan rahatsızdır Hacı, ağız yoluyla bir şey yiyemediği için günde iki kez serum takılır. Konyalı Ali, Mercimek Fahri, Boncuk Naci, Musluk Nuri, Şoför Kamil, Nebil efendi, Hüseyin Kazma ve diğer hastalar burada zamanı birbirleriyle şakalaşarak geçirirler. Bir gün Hacı’nın bacağına Naci onun karikatürünü çizer. Hacı sabah yemek için sıvayınca pijamaları görür, hem söylenir hem de “amma benzetmişler” diye şaşırır. Gün öyle şakayla biterken Hacı ölür. Nalbant Şevket, Pırpır Dünder, Hemşire ve başhekim gelirler. Böylece hastalar ilk kez bir ölünün başında başhekim görürler. İki

hademe alır götürür Hacı'yı. O sırada başka bir koğuştan dönen Musluk Nuri ölüme çok üzülür, onun duruşu herkese komik gelir ve gülerler. Aslında bu hastanede ölüm gülünçtür. Ertesi gün hastanede üç ayını doldurmuş hastaların taburcu günüdür. Kimi hastalar hastanede kalmak için uğraşırken, aynı odada oturlu hastayla kalmanın verdiği rahatsızlıktan ötürü gitmek isteyenler de vardır. Nebil Efendi bunlardan biridir, Fidan Çavuş oturağa başladığından beri rahatsızdır gitmek ister. Tahir Tutuk için hemşire bırakılır da nasıl gidilir. Baba Şükrü, Pırpır Dünder, hemşire girerler koğuşa. Doktor bir numara taburcu, iki taburcu, üç taburcu, dört taburcu, Kekeme Kemal'e isteği üzerine izin ki, bu Kekeme Kemal'in Baba Şükrü'ye özel muayene hanesinde yüklü bir vizite ödeyip sonra hastanede biraz daha yatmayı garantilemesi anlamına geliyor. Yedinci yatak izinli, sekiz taburcu, Fidan Çavuş isteği üzerine oturlular koğuşuna, sonra taburcu, izinli, taburcu, izinli devam eder vizite. Kür yataklarındaki hastalara bakıp, koğuşakilere bunlar bu yataklarda yataken üç aylıkların burada kalması doğru mu diye sorar? Dışarıda sıra bekleyen çok hasta vardır. Dört taburcunun yerine hemen üç hasta gelir. Biri sözü geçen bir partinin adamı Piston Sadi'dir. Nebil Efendinin yerine yatan üç dil bilen, çok fazla kitabı olan koğuşakilerin Bihruz Bey lakabı verdiği bir hastadır. Bihruz Bey kordonlu bir robdöşambr giyerek ortalarda dolaşır, kimselere yüz vermez, hasta kızların koğuşunun etrafında dolaşan onlara takılan Mercimek Fahri'yle Naci'yi azarlar, bunlarda kız mı, canlı kanlıları dururken diye düşünür, aşışılama duygusu vardır. Başka bir vizite zamanı doktor yine hastaları muayene eder. Bihruz Beyi görünce onun nasıl olduğunu sorar. Bihruz Bey hastalığını tıp dilinde ve düzgünce anlatıp, yapılması gerekenleri söyleyince doktor şaşırır. Bihruz Bey kronik Tüberkülozdur ve bu hastalığı nedeniyle tıp fakültesi eğitimini yarıda bırakmıştır. Doktor vizitenin çoğunu ona ayırınca diğer hastalarla ilgilenmeden çıkar. Koğuşta hastalar sinek konu oynarlar. Yengeç Ali'nin yatağına birer yirmi beşlik atılır. Kimin parasına sinek konarsa bütün yirmi beşlikleri o toplar. Niyazi'nin parası miknatıs gibi çeker paraları, cebi dolmuştur. Naci'nin kanaması olduğundan yatağından çıkmaz, Fahri'yi yanına çağırıp Bihruz Bey'i sorar. Bihruz Bey ortalarda yoktur, muhtemelen hemşirenin yanındadır, o sıralarda araları iyidir. Fahri Bihruz Bey'e yaptığı bilmişliği anlatır. Bihruz Bey'in elindeki romanı almıştır. Bihruz Bey okuyup okumadığını sorunca, daha yeni gördüğü halde, okuduğunu söyleyip, anlatır: Olay Paris'te geçer, adı Şahika, bir ressamın hayatını anlatıyor. Onlar aralarında konuşurken, sinek kovdu oynayanlar birbirlerine girerler, tam o sırada Bihruz Bey kapıda belirir ve başhekimin geldiğini haber verir. Şoför Kamil arkadaşlarına "yemeklerden hepimiz şikâyetçiyiz değil mi?" diye sorar. Herkes şikâyetçidir ve tek tek durumu dile getirmeye karar verirler. O sırada hemşire telaşa içeriye dalar, sadece başhekim değil beraberinde Sağlık Müdürü de gelecektir. Başhekim, Sağlık Müdürü, bir sürü doktor ve Başhemşire koğuşa girerler. Sağlık Müdürü hastalara sağlıklarını, şikâyetleri olup olmadığını sorar. Biraz evvel şikâyet konusunda anlaşılan hastaların şimdi hiçbir şikâyeti yoktur. Yemeklerden, doktorlardan, hemşirelerden memnundurlar. Odada dolaşan Sağlık Müdürü, Bihruz Bey'in etajerindeki kitabı görür ve "Şahika" nın güzel seçim olduğunu, mükemmel bir meslek romanı olduğunu söyler. Bihruz Bey, kitabı okuduğunu, Paris'te geçtiğini, Fakir bir ressamın yaşamından söz ettiğini söyler. Sağlık Müdürü de bu kitabın bir doktorun yaşamını anlattığını ve olayında İngiltere'de geçtiğini söyler kızarak. Kitaplarını eve götürmesini, çok okumanın onun zihnini bulandırdığını söyler. O günlerde Fidan Çavuş'un oturla işi kalmamıştır ve koğuşa birkaç günlüğüne misafir olmuştur; ama ağırlaşır ve o da ölür. Öbür gün Baba Şükrü yanında bir ihtiyarla koğuşa. Biraz aksi olan ihtiyar yeni hastadır ve yanında bir radyo vardır, radyonun varlığı koğuşakileri heyecanlandırır. Yeni hasta mikroptan korkar, yanına kimseyi yaklaştırmaz, eşyalarına

dokundurmaz. Bu koğuş için yeni eğlence biçimidir. Adamcağızın karyolasına dokunurlar ve sonra onun kalkıp dokundukları yeri silişini uzaktan izlerler. Bihruz Bey’in bu hastaya ilk sorusu sağlığı yerine radyosunun markası olmuştur. Sonra markayı beğenmemiş, aşağılayıcı bir üslupla öyle bir radyosu olduğunu, parazit yüzünden dinleyemediğini ve pencereden attığını anlatmıştır. Baba Şükrü viziteye gelmiş, yeni hastanın sağlığını sormuş, isteklerini yazmıştır. Bihruz Bey bu durumdan hoşnut değildir, hastanede ikinci plana düşmüştür. Yeni hastanın doktordan istediği yiyeceğe karşılık bir yiyecek bile istemiştir. Viziteden sonra, koğuştakiler hep birlikte radyoyu dinlemeye koyulurlar, ama tabii ona dokunmaları yasaktır. Ancak birden radyo bozulur, Mercimek Fahri Beşiktaş-Galatasaray maçını dinlemeyi beklemektedir, bu nedenle radyonun tamiri şarttır. Deve recep tamire götürebileceğini söyler, bunun üzerine koğuşta para toplanır, herkes giyecek bir şeyi olmadığından, Recep’e bir şeyler verir ve hastanenin arka kapısından çıkar gider ve bir daha da dönmez. Deve Recep’in kür yatağına Musluk Nuri gelir, onu koğuştakiler önceden tanır, profesyonel hastadır. Sonra koğuştakilere Baba Şükrü’ye ve diğerlerine arkadaşıyla yaptıkları ölüp dirilme oyununu anlatır. Bu oyun sayesinde Musluk Nuri koğuşta paşalar gibi yaşamış, birçok hemşire, hademe işinden olmuştur. Mercimek Fahrinin de doktor önlüğü giyip, Naci’yi de peşine takarak diğer koğuşlara dalması ünlüdür. Koğuşlarda tartı günü başlamıştır, Tartı da herkesin kilosu az çıkar. Hiçbiri doğru dürüst bir şey yemedikleri için kilo alamamışlardır. Ardından baba Şükrü viziteye gelir. Bihruz Bey bu vizitede izin ister. Birkaç hasta da gece hapı yazdırır. Yeni gelen ihtiyaç hasta da gece hapı isteyince doktor şaşırır. Hemşire dâhil herkes gülmektedir, ancak yaşlı hasta koğuştakilerin ona söyledikleri üzerine gece hapını uyku ilacı sanmaktadır. Ankara’dan hastaneyi teftişe sağlık müfettişi gelir, hastaneyi başhekim güzelce gezdirir, her şey yolundadır, önceden bu ziyaret için hazırlanılmıştır, müfettiş bulaşıkhaneden pek memnun kalmamıştır. Başhekim ona tavukhaneden bahsetmiştir, hastalar pek görmese de burada her hastaya günlük iki taze yumurta düşecek şekilde altı yüz elli yedi tavuk ve bir miktar horoz beslemektedirler. Güya hastalar bu tavukların hem etinden, hem sütünden faydalanmaktadırlar. Müfettiş yemekhane geçer, orada yemek yiyen hastaların sayısını az görünce başhekime neden az olduklarını sorar. Başhekim genelde yatalak hastalar dışında kahvaltıya indiklerinin söyler. Müfettiş kahvaltı yapan hastaya arkadaşlarının nerede olduğunu sorar. Hasta onarın çay sevmediğini söyler. Müfettiş orada gördüğü güzel kahvaltıları sayar, bunlardan yesinler, tabii hasta bunarın sadece personelin yediğini, onlara sadece çay verildiğini söyler. Masalardaki yumurtalar ise bozuktur. Müfettiş çok sinirlenir; oysa akşamdan geleceğini bildirmiştir, bu onu hiçe saymaktır. Müfettiş tavukların hepsinin kesilip etinin yumurtalarını yiyemeyen hastalara verilmesini söyler. Hastaneye yeni bir hasta gelir: Haydar Sönmezocak, Musluk Nuri’nin eski arkadaşısıdır. Veremlilere kömür veriliyor haberini duyup, bunun için yattığı tüm hastanelerin raporlarını sıralayıp Üsküdar Belediyesine başvurur. Ancak prosedür yerine gelinceye kadar sağlığı iyice bozulur. Sonunda kömürü çıkarır ama alması mümkün olmaz.

Yemeklerden şikâyetçi hastalar, kalemleri alıp Sağlık Bakanlığı müfettişlerine dilekçe yazdılar; ancak cevap alamadılar. Yemekhanede toplu eylem yaparlar, yine bir netice çıkmaz. Şoför Kamil sekiz araba eşliğinde doğru Sağlık Bakanlığına şikâyet gider. Onlar döndükten sonra, müfettişler hastaneye gelir. Başhekimle birlikte koğuşa girer. Hastalara dertlerinin ne olduğunu sorar. Hastalar tüm şikâyetleri anlatır; ama Başhekim hepsini yalanlar. Gün böyle biterken yeni taburcu korkusu ortalığı sarmıştır. Şoför Kamil’in şikâyeti biraz işe yaramış, kahvaltılar birazcık olsun düzelmiştir. Hastanede altıncı ayını dolduran Kekeme Kemal kimseye çaktırmadan derece tahtası üzerinde oynar.

Baba ŖŖkrŖ vizite'ye gelince onun tabelasındaki sayıya oldukça ŖaŖırır. Aynı gŖn yattığı HŖseyin Kazma 174 gŖnlŖk hasta iken Kekeme Kemal nasıl 104 gŖn olur. Kekeme Kemal tabelâsı üzerindeki kâğıtları alıp, servis odasından aldığı boş tabelâ kâğıdını yeniden doldurup oraya yerleŖtirir. Onun bu açıkgozlŖlŖğŖ yŖzŖnden Rizeli Zeki, Niyazi taburcu olurlar. Onların yerine birinin gelmesi de uzun sŖrmez. Havalara çok soğuktur ve kaloriferler de yanmaz. Hastaların oğŖ yataklarından çıkamaz. Musluk Nuri bunun Ŗzerine gazeteciden gazetelere bu konuda makale yazmasını rica eder. Musluk Nuri'nin sŖylediklerini Ŗeyleri tam altı sayfalık kâğıda yazar. Nuri posta pullarını yapıştıır ve posta kutusuna atar. İki gŖn sonra gazetelerden biri hastaneye bir muhabir, bir de fotoğrafa gŖnderir. Diğeri bir gazete "Veremliler soğuktan donuyorlar" diye bir haber yapar. Çok geçmeden koğŖşa gelen Baba ŖŖkrŖ taburculara baŖlar: ŖofŖr Kamil, Pılav Ŗakir, Naci, GŖmŖŖhaneli ve son olarak Gazeteci taburcu olurlar. Doktorun gazeteciye bir de tavsiyesi vardır: "Gazete gazete dolaŖır, Ŗu bir tŖrlŖ çıkmayan kŖmŖrŖ çıkarır, gŖnderirsin bize!"⁵

Yine aynı Ŗekilde "Kanser KoğŖŖu" eserini:

-Kostoglotof'un hastaneye geliŖi

-Hastanede yaŖananlar

- Kostoglotof'un taburcu oluŖu Ŗeklinde Ŗ bŖlŖmde Ŗzetlemek daha doğru olacaktır:

Olay TaŖkent'te bir hastanenin Onkoloji kliniğinde 1950'li yıllarda geçer. VŖcutlarının değışik bŖlgelerinde tŖmŖr teŖhisi ile hastalar, bu hastanenin 13. koğŖşunda toplanırlar. Kostoglotof hasta vaziyette, sŖrŖnerek geldiğŖ bu klinikte hasta olduğŖnu kabul etmeden direnmeye çalışır. Subay olmayı beklerken tutuklanmış ve ebedi sŖrgŖne yollanmıştır. YaŖamı sŖrgŖnde getiğŖ için Ŗğrenimini tamamlayamamıştır ve artık kanserdir. Bunun için yetkililere çok kızar, ona gŖre her Ŗeyin suçlusu onlardır. HemŖire Zoya ile Leningrad kuŖatması Ŗzerine sohbet ederken, savaŖa hazır olması gerekirken hazırlık yapmayanların suçlu olduğŖnu sŖyler. Kostoglotof hastalığı yenmek için ne yapabileceğini sorgular. Hastane dıŖından Doktor Maslennikov' a mektup yazar ve doktor ona cevaben Chaga'nın (huŖ ağacı mantarı) kanser tedavisine iyi geldiğini yazar. Pahalı bir ilaç olduğŖnu anlatır ve nasıl bulabileceğŖ konusunda bilgi verir. Kostoglotof bu ilacı bulmak ister, yazılanları koğŖştaki arkadaşlarına da okur. Chaga ile tedavi olacak hastalar için, mucizevî bir fikirdir. Herkes bununla ilgili sorular sorar. Ancak Kostoglotof, Chaga'nın tŖm sırlarını açıklamak istemez; ŖnkŖ herkes bu mantarı sağlayacak tŖccarlara mektup yazarsa, Chaga'nın fiyatı yŖkselir ve o alamaz. Yalnızca iyi olduğŖnu dŖŖşŖndŖğŖ kiŖilere verecektir ve Rusanof bunlardan biri değildir. Nikolayeviç Rusanof boynunda bir Ŗişlikle hastaneye gelir, Rusanof hep Ŗikâyet halindedir. Ŗans eseri geldiğŖ bu hastanenin koŖullarını barbarca bulur, doktorlar yetersizdir ve iŖilerle aynı yerde kalmak kŖtŖdŖr. Rusanof, Stalin'e baėlı bir adamdır. Stalin'in ŖlŖm yıl dŖnŖmŖ için gazetelerin geniŖ manŖetler ayırmamasına içerler, yapılan yenilikleri okudukça, onu yerinden olma korkusu sarar ve boğulur gibi olur. Kostoglotof o aralar, Zoya ile ilgilenir, tatlı aŖk oyunları oynarlar. Kostoglotof on dŖrt yıl sonra okul arkadaşına burada rastlar; ancak Vera'yı tanımakta zorlanır. irkin olmasına raėmen asil bir kadın olduğŖ için Vera'ya gŖlŖ hisler besler, hemŖire Zoya hissettiğŖ gibi bir Ŗey değildir. Vera'nın bilimde doėa gŖlerine inancı, Oleg'in gŖvenini arttırır. Dontsova hastanenin en meŖgul doktorudur. Ŗnceden nimet gibi gŖrdŖkleri evrensel radyo terapi yŖntemi, Ŗimdilerde

⁵İlgaz, R.,(2009),*Pijamalılar*, İstanbŖl, ınar Yayınları, s.190.

onunla tedavi olan hastaların dozun uygulandığı yerlerde bazı değişikliklerle hastaneye gelmesiyle önemini yitirir. Bir gün Dontsova midesinde bir ağrı duyar. Bir Onkolog olarak bunun ne olduğunu farkındadır. Eskiden inandığı azim ve güç birden yok olur ve hastalarını tedavi edemez duruma gelir. Rusanof’un tümörü sönmeye başlar, ama neşeli değildir. Bu aradakoğuşa yeni gelen hasta Chally ile iyi anlaşır. Hastalığa neşeli ve iradeli tavırla direnen bu hasta, işçi sınıfındandır. Bu sebeple Rusanof hastaneden çıkınca onunla görüşmeyecektir. Koğuştaki hastalıklarından şikâyet etmeyen hasta, küçük Demka’dır. Futbol oynarken, ayağına aldığı bir darbe onu buraya getirir. Kitap okumayı sever, anlamak ve öğrenmek ister. Demka bir gün hastanede Asya’yı görür. Asya hastaneye kontrolü için gelen bir atlettir. Demka onun canlılığını sever; ancak aralarında sağlık gibi bir engel vardır. Demka’yı iyileştirmek için bacağına keserler ve Demka artık başka bir koğuştadır. Tüm yaşamı ile Demka’ya kusursuz gelen Asya ise, şimdi göğüs kanseri teşhisi ile hastanededir. Demka’nın bacağının kesilmesiyle başka bir koğuşa alınmasıyla yerine kanser koğuşuna Vadim gelir. Vadim ölürken geriye maden yataklarını bulmaya yarayacak bir araç bırakmaya kararlıdır ve sıkıca çalışır. Rusanof artık iyileşmiştir. Taburcu olduktan sonra, bahçede yürüyüş yapan Kostoglotof’a ters ters bakarak, oğlunun kullandığı arabayla hastaneye veda eder. Şulubin hastaneye sonradan gelen, kütüphane memuru olan hastadır. Şulubin ve Kostoglotof ahlâkî sosyalizm üzerine konuşurlar. Şulubin düşündüklerini söylemekten çekinmediği için, ya da bazı şeyleri mecburen kabullendiği için Ziraat Teknik Enstitüsü’nü bitirmesine rağmen, kütüphane memuru olmuştur.

Nihayet artık Kostoglotof’un taburcu edilme zamanı gelir, geceyi şehirde geçirecektir. Cebinde iki adres vardır: Vera’nın ve Zoya’nın ev adresleri. Vera’ya gitmek için hareket eder; ancak onu evde bulamaz. Tekrar da gitmek istemez. Sürgün’ün biteceğine dair dedikodular olsa da, gerçekleşmeme ihtimali yüzünden Vera’yı da kendi ebedi sürgününe ortak etmek istemez. Demka’nın ondan isteği üzerine hayvanat bahçesine gider ve gördüklerini ona yazar. Ona göre oradaki çocuklar hasta bir toplumun meyvesi gibidirler. Maymun’un gözüne tütün atmışlardır. Kostoglotof bir an hücrelere girip onları özgürlük fikri kaybolan bir vatana bırakmayı düşünür; ama onları aniden bırakmanın bir felâket olacağını düşünür ve yapamaz. İstasyona gider, trene biner ve yatar. Kostoglotof şehri ve uzak güzel bir yıldız olan Vera’yı gerilerde bırakır. O anda çizimleri o ölmüş gibi durur.

Eserlerin özetini tamamladıktan sonra, temalarına baktığımızda: Rıfat Ilgaz söz konusu eserinde yaşamak için direnen verem hastalarının dramını konu alır. Kendisinde bu hastalarla birlikte yaşamış, verem tedavisi görmüştür. Soljenitsin ise, eserde kendisi gibi çalışma kamplarından yeni çıkmış bir mahkûmun kanser tedavisi sürecindeki anılarını merkeze alarak, yaşam savaşı veren kanser hastalarını anlatır. Soljenitsin bu romanda anlattığı hastalarla birlikte hayat mücadelesi vermiş, “Kostoglotof” figürünü kendisinin sözcüsü olarak eserin merkezine koymuştur. Bu durumda, iki büyük edebiyatçının da anlattıkları dönemlere ve işledikleri temaya hâkim olduğunu söyleyebiliriz. Neden bu hastalıklar seçilmiştir diye sorduğumuzda: Eserlerin temasını oluşturan hastalıkların seçimi iki yazar içinde bir tesadüf değildir. Sadece yazarların otobiyografik yaşamlarının bir sonucu oldukları da söylenemez. Yazarların seçtikleri hastalıkları kendilerinin yaşamalarının yanında, o yıllarda yaşadıkları ülkelerde en çok görülen hastalığa bağlı olarak da bu hastalıkları seçmiş olmaları mümkündür. Nitekim o yıllarda Türkiye’de (1950’li yıllarda) görülme sıklığı çok yüksek olan hastalık veremdir ve o yıllarda ölüm

nedenleri arasında birinci sırada yer alır.⁶ Yine aynı şekilde, o yıllarda Rusya’da en çok görülen hastalıklar Kanser, verem, buruli ülseri ve ülkenin ekonomik durumu da göz önüne alındığında enfeksiyonel hastalıklar şeklinde sıralanabilir.⁷ Görüldüğü üzere her iki ülkede de Romanlar farklı tarihleri anlatmakla birlikte (Türkiye’ “Pijamalılar” 1950’li yılların sonu, Rusya’da “Kanser Koşuşu” 1960’lı yılların sonu) yaşanan çaresizlik aynıdır.

İki romanı da önemli kılan en belirgin durum, anlatılan dönemlere ilişkin halkın siyasal, sosyal ve ekonomik yaşantısına dair bilgi ve verilere ulaşabilecek detaylar göstermesidir. Örnekle açıklayacak olursak: “Pijamalılar” eserinde gazetecinin ilk muayenesinde doktora söylediği şu sözlerle baktığımızda halkın ekonomik durumu ortadadır: “Bende, bütün yetersizliklerin en kötüsü parasal yetersizlik de vardı. Kahvecinin, lokantacının, bakkalın, kasabın yaptığı fiyat ayarlamalarının kabağı hep benim başıma patlıyordu.”⁸ “Kanser Koşuşu”nda ise “Radiçev ve Rusanov başlangıçta iyi arkadaşlardı, paylaştıkları bu apartmanı çalıştıkları fabrika vermişti. Zamanla Rusanov’lar apartmanın kendilerine ait ayırısında pek kalabalıklaşmışlardı; tek göz odada iki çocukla kalıyorlardı. Anlaşmazlıkları son haddi bulmuş, sonunda kendilerini unutmışlardı tabii ve Pavel Nikolayeviç hazırladığı raporu örgüte yollamıştı.”⁹ Sözlerinden yola çıkarak halkın bir dairede nasıl birlikte tıks tıks yaşamaya mahkûm edildiği açıkça görülür. Eserler toplumun sorunlarına eğilirler, düzenin yanlış işleyişini eleştirirler.

Eserleri temaya sahip anlatıları açısından değerlendirmeye devam ettiğimizde, görülen diğer bir unsur ise “varlık-yokluk” kaygısıdır. Eserin figürleri kendileriyle hastanede ilgilenilmediği ve hiçe sayıldıkları için bu durumdan muzdariplerdir. Bu durum “Kanser Koşuşu”nda hastanenin fiziki şartları sebebiyle olağan bir durum olarak verilirken, “Pijamalılar” da hastalar bunu açıkça dile getirirler: “Biz verem hastanesinin ciğeri iki para etmez hastaları... Etimizi kestiler gık demedik, yağımızı kestiler gık demedik. Peynirimizi kestiler...”¹⁰ Dolayısıyla her iki eseri oluşturan figürler de ızdırap çekiyorlar. Yaşadıkları ızdırabın sebeplerini şu şekilde ifade edebiliriz:

- Vücutlarındaki hastalık yüzünden (endişe ve acı)
- Dış Dünya Yüzünden (yaşadıkları hastanenin fiziki koşulları)
- Ötekiler (hemşireler, hastabakıcıları v.s.)

Bu figürler yaşadıkları varlık-yokluk” kaygısı yüzünden çektikleri ızdırdan kurtulmak isterler. Dolayısıyla hastalar mutluluğu arar, mutlu olmak ve öyle kalmak isterler. Bunun için yaşanan ızdırabın ortadan kaldırılması gerekir. Bu nedenle bastırılmış ihtiyaçlarla anlık tatminler yaşarlar. “Pijamalılar” da erkeksi ihtiyaçları sebebiyle hastalar gece uykusu ilacı alırlar: “-En iyisi gece hapı. -Şu viziteye hemşireyi sokmasalar olmaz mı? Erkek erkeğe anlaşırdık Baba Şükrü’yle.”¹¹ “Kanser Koşuşu”nda ise hastalar diğer bayan hastalar ve hemşirelerle ihtiyaçlarını bastırmaya çalışırlar: Zoya ile Kostoglotof arasında “

⁶<http://www.sagliksiteneiz.com/verem-korkutmaya-devam-ediyor.html>, 08.08.2011.

⁷http://epidemiolog.ru/prof/index.php?SECTION_ID=&ELEMENT_ID=1585, 08.08.2011.

⁸ Ilgaz, R.,(2009),*Pijamalılar*, İstanbul, Çınar Yayınları, s.7.

⁹ Soljenitsın, A.İ. (1991), *Rakoviy korpus*, Moskva, Nikom NV, s.198.

¹⁰ Ilgaz, R.,(2009), s.187.

¹¹ Ilgaz, R.,(2009), s.131.

Zoya alnını erkeğinin göğsüne dayadı. Oleg genç kadını iyice kendine çekti, şu ılık oval çıkıntıların varlığını hissediyordu.”¹²

Yine iki eserde de “ben ve diğerleri” şeklinde bir anlayışla kendi dışındaki hastalara yukardan bakan figürler verilmiş. Biz bu figürlerin toplumun üst tabakalarının temsili olduklarını, sömürü, aşağılama gibi sıfatları taşıdıklarını görüyoruz. “Pijamalılar” da Bihruz Bey lakabını verdikleri ipek pijamalı hasta buna örnek verilebilir. Şu sözlerine bakalım: Kadına kıza yüz vermez görüldüğünden, Fahri’yle Naci’ye boyuna yükleniyordu... Kız mı onlar be! Gençliğinize yazık! Tutup öpemezsin bile... Yeniden verem olursun maazallah.”¹³ Yine radyolu hastaya söylediklerine baktığımızda bunu açıkça görüyoruz: “ Radyonun markası ne beyefendi?-Körting. – Körting mi? diye küçümseyerek sorusunu üsteledi. Benim harp içinde Körting marka bir radyom vardı, ne parazit, ne parazit! Bir gün sinirlerim bozuldu. Tuttuğum gibi attım pencereden aşağı”¹⁴ “Kanser Koğuşu”nda ise Rusanov buna örnek verilebilecek bir figürdür. Hastaneye geldiği andan itibaren hastanenin şartlarını beğenmemiş, kendini buraya layık görmemiştir. Eşinin “Rusanov herkes değildir”¹⁵ sözleri bunu açıkça ortaya koyar niteliktedir. Üstelik koğuşta işçi sınıfından biriyle iyi anlaşmış, ancak hasta işçi sınıfına ait olduğu için hastaneden çıkınca onunla görüşmeme kararı almıştır.¹⁶

Tema açısından yaptığımız tasnif sonucu gördüğümüz dikkat çekici diğer bir husus ise iki eserde de hastalığın iktidara, siyasi ve sosyal yaşantı biçimlerine bağlanmasıdır. Örneklerle bunu daha iyi görmek mümkündür. “Kanser Koğuşu”nda Kostoglotof’un sözlerine kulak verelim: “Hitler zaten bizi mahvetmeye gelmişti. Kim onların kuşatmada bir kapı açarak “dışarı çıkın teker teker kalabalık etmeyin” demesini beklerdi? Savaşıyordu Hitler, düşmandı. Kuşatma savaşa hazır olması gereken kişi ya da kişilerin hatasıdır... Annemi onlar öldürdü, onlarla Hitler.”¹⁷ Aynı şekilde “Pijamalılar” da ise söz konusu durum şu sözlerle dile gelir: “Kaç yıldır “yeter, yeter, yeter!” diye bağıra bağıra bende de bir yetersizlik başlamış olmalı.”¹⁸ Her iki eserden aldığımız bu örneklerde hastaların iktidara suçlu sizsiniz, bizi siz kanser, verem ettiniz, diyen sesleri duyar gibiyiz.

Yine eserlerde dikkat çekici başka bir husus, hastaların hastalıklarını kabul etmeyi istememeleridir. “Kanser Koğuşu”nda arkadaşları Rusanov’a ne kanseri olduğunu sorduklarında bu durumu kabul etmiyor ve sıradan bir hastalığı olduğu anlamında cevap veriyor: “Hiçbir şey kanseri. Ben de kanser yok.”¹⁹ “Pijamalılar” da ise hastalık yokmuş gibi davranılıyor, “Musluk Nuri öbür pavyonlardan dönmüştü. Şaşırp kalmıştı Hacı’nın yatağını bomboş görünce. Önce sulanır gibi olmuştu gözleri... Çok gülünç gelmişti bize, işportasıyla salak salak duruşu. Don lastikleri sallanıyordu işportasından. Katıla katıla gülüyorduk, neden güldüğümüzü bilmeden... Çok gülünçtü ölüm, bu hastanede.”²⁰ Eserler içinde yer yer hastalık yokmuş gibi davrandıklarını ve hastalığı unutmaya çalıştıklarını görüyoruz. Nitekim hastaların birbirleriyle şakalaşmasının, hastane içinde küçük oyunlar çevirmesinin, oyun v.b. şeylere zaman ayırmasının altında yatan sebep, hastalığı yok saymaya çalışmalarıdır.

¹² Soljenitsin, A.İ.,(1991), s.284.

¹³ Ilgaz, R., (2009), s.81.

¹⁴ Ilgaz, R., (2009), s.106.

¹⁵ Soljenitsin, A.İ.,(1991), s.5.

¹⁶ Bkz. Soljenitsin, A.İ.,(1991), s.233.

¹⁷ Soljenitsin, A.İ.,(1991), s.18.

¹⁸ Ilgaz, R., (2009), s.5.

¹⁹ Soljenitsin, A.İ.,(1991), s.7.

²⁰ Ilgaz, R., (2009), s.71.

Söz konusu eserlerin ortak yönlerini belirledikten sonra aralarındaki farklara değindiğimizde bizim asıl gördüğümüz şey ise, Soljenitsın'ın figürlerini daha cesur oluşturması ve zıt karakterleri bir arada vermesidir. Soljenitsın bu amaçla sistemi yermeye çalışırken, Rıfat Ilgaz figürleri daha kadercidir ve onun eleştirdiği şey aslında sistemle birlikte kaderci olan halktır aynı zamanda. Rıfat Ilgaz'ın figürleri reaksiyona giren kimyasal maddeler gibi aynı tepkime ve sonucu verirler. Rıfat Ilgaz'ın figürleri ancak zamanla bilinçlenir ve fark edilirler. Bunu eserin genelinde yemeklerden şikâyet kararı alıp vazgeçtiklerinde, zamanla mahrum oldukları şeyin ölçüsü arttıkça şikâyet cesaret ettiklerinde görüyoruz. Yine “Kanser Koşuşu”nda hastaların doktorlar ve hastane çalışanları konusunda şikâyetleri yoktur, onlar özverili biçimde çalışırlar; yaşanabilecek sıkıntılar için sorumlu tutulacaklar ancak düzen ve devlet yetkilileridir.

Yine Soljenitsın'ın hastaları, içine düştükleri durumdan kurtulmak için, kendilerince çareler arıyorlar, farklı tedavi yöntemleri soruşturuyorlar; onlarda durumu kabul edip, üç beş ay hastanede fazla yatayım derdi görmüyoruz. Kostoglotof'un Chaga'ya (Huş ağacı mantarı) ulaşması, onun tedavisini araştırması²¹ kendisinin verdiği mücadelenin sonucudur. Ayrıca Soljenitsın'ın hastaları, öldükten sonra da yaşamak için savaş veriyorlar. Hastalardan Vadim'in tüm çabası bunun içindir. Eğer ölecekse geride işe yarayacak şeyler bırakması gerekir: “Vadim iyileşme hayali kurmayı kendine yasakladı; geceleri bile bu hayal uğruna dakikalarını harcamamalıydı; kendini idare edip çalışmalarını sürdürmeye ve geride maden yataklarını bulmaya yarayacak yeni bir metot bırakmaya karar verdi. Böylece erken ölümün kefareti ödeyerek mutlu ölmeyi umuyordu.”²²

Sonuç olarak, yapılan inceleme neticesinde her iki yazarın da gerek sosyal, gerek siyasi ve gerekse kişisel yaşantılarından kalan izleri çalışmalarına taşıdıkları ve farklı kültür, statü ve kaderlerden gelen insanların hastalık karşısındaki tutumlarını, o dönemin toplum anlayışı ışığı altında hicvettikleri görülmüştür. Her iki eserin merkezinde de hastanede yaşam savaşı veren hastalar vardır. Soljenitsın bu hastaları kişisel yaşamının bir gereği olarak kanser hastaları olarak belirlerken, Rıfat Ilgaz da kendi kişisel yaşamının bir gereği olarak verem hastaları olarak ortaya koymuştur. Buradan hareketle biz iki yazarında kendi eserinde otobiyografik unsurlara yer verdiği, pozitivist bir yaklaşım benimsediği sonucuna varabiliriz. Her iki eserde de toplumsal yergi söz konusudur. Kullanılan bu benzerlikler, bizce dünya edebiyatının ortak değerlerini yansıtmaktadır. Burada edebiyatlar arası birliğin insanlığa enjekte edilmesi çabası vardır ve işte bu çaba, karşılaştırmalı edebiyat biliminin asıl gayesini oluşturur.

²¹ Bkz. ²¹ Soljenitsın, A.İ.,(1991), s.77.

²²Soljenitsın, A.İ.,(1991), s.130.

KAYNAKÇA

- Aytaç, Gürsel (2003), *Genel Edebiyat Bilimi*, İstanbul, 1.Baskı, Say Yayınları,
Aytaç, Gürsel (1990), *Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler*. Ankara, Gündoğan Yayınları
Nebioğlu, Osman (1974), *Soljenitsın'ın Hayatı*, İstanbul, Nebioğlu Yayınevi
Zaytsyev, Viladimir Aleksandroviç; Gerasimenko, Aleksey Petroviç, (2008), *İstoriya Russkoy Literaturı Vtoroy Polovini XX. Veka*, Moskva, Akademiya Moskva İzdatel'skiy Stendr “Akademiya”
İlgaz, Rıfat, (2009), *Pijamalılar*, İstanbul, Çınar Yayınları
Soljenitsın, Aleksandr İsayeviç. (1991), *Rakoviy korpus*, Moskva, Nikom NV
<http://www.sagliksiteiniz.com/verem-korkutmaya-devam-ediyor.html>, 08.08.2011.
http://epidemiolog.ru/prof/index.php?SECTION_ID=&ELEMENT_ID=1585,08.08.2011.

ЛИТЕРАТУРНАЯ МИСТИФИКАЦИЯ КАК СИМВОЛЬНАЯ ПАРАДИГМА (ЧЕРУБИНА ДЕ ГАБРИАК И ЕЛЕНА ДАРИАНИ.)

**Пайчадзе Тамара Анзоровна, доктор филологических наук профессор
факультета Гуманитарных наук**

Тбилисский Государственный Университет им. М. Джавахишвили

В литературной жизни 20-х годов прошлого столетия стало сенсацией появление Елены Дариани, её смелых и неординарных мыслей. Несмотря на возникновение позднее нескольких комментариев, мистификация о персоне Елены Дариани существовала 12 лет и стала удивительно популярной. Это был не только успешный факт первой литературной мистификации в грузинской литературе, но ещё и беспрецедентный пример того, как мужчина постарался объяснить интимный дух женщины, её внутренний психологический мир, передать в стихах её чувства. Естественно, исходя из этого, ещё труднее было заметить тот факт, что другие поэтические создания Паоло Яшвили своими эстетическими формами, художественным аксессуаром и поэтической рукописью были очень похожи на "Дневники Елены Дариани".

Должно быть, ночью будет ветер.
Мой муж опять ушёл к певичке.
Ко мне вернётся на рассвете.
Не плачьте, алычи-сестрички!

Давно уж в пламени камина
Горят мои девичьи грёзы.
Обед приправлю горсткой тмина.
Цветут... Ох, не было б мороза!

Притащит утром он гребёнку
Моей соперницы несчастной.
Даст бог, рожу ему ребёнка.
Иль разорву его на части.

Прикажет строго: – Дай напиться
Мне из персидского кувшина.
И сладко скрипнет половица
О том, что в доме есть мужчина.

Я славная жена, наверно.
Он целовал меня сегодня.

В ночь выброшу, уже не первый,
Вином облитый галстук модный.

А что он смелый – не жалею.
Мне потакать ему привычно.
Мой драгоценный, пьяный, вечный!..
Уснёт он раньше, как обычно.

(Паоло Яшвили «Елена Дариани пишет просто и сбивчиво» Пер. Мария Фарги)

Целью этих стихотворений былане только литературная театрализация, причину их создания мы должны искать в художественном стиле и в методе самого Паоло Яшвили. Поэзию Елены Дарианиможно принять как визитнуюкарточку литературномистификации. Этакий «литературныйреверанс» Елена Дариани сделала ещ ёв 1915 году на литературном вечере известного грузинского поэта Галактиона Табидзе, но публика пока ещё не знала, что под именем Елены Дариани демонстрировалась для того времени вполне беспрецедентное и незнакомое явление в грузинской литературе –литературная мистификация. С этого днямиф обЕлене Дариани всё более становился сенсационными его расширяли известные писатели и деятели, такие как Григол Робакидзе, Тициан Табидзе, Сергей Есенин, Борис Пастернак, Осип Мандельштам, Андрей Белый. Несмотря на несколько кое-где появившихся комментарии (в смысле объяснения), касающихся персоны ЕленыДариани, мистификацияпродлилась 12 лети стала оченьпопулярной.

Это был не только первыйфакт грузинской литературной мистификации, но и успешный и беспрецедентный пример того, как мужчина постарался объяснить интимный дух, внутреннее психологическое настроение женщины и выразить всё это поэтическим художественным языком.

«Дарианские» стихи - это воспевание жизни любви, выраженное символами, художественными образами, передающими эстетическое мировоззрение символистов. Их можно воспринимать как отражение философии «духовного отца» символистов Владимира Соловьёваи егослов: «Ложная духовность есть отрицание плоти, а истинная духовность есть её перерождение, спасение, воскресение...»¹; Евгений Лантоже считал,что в литературной мистификаций отражается «Желание литературной театрализации»². Реми де Гурмон в своей хрестоматии символизма «Книге масок» тожеуказываетна цель самовыражения символистаи творца артистического духа –«...Индивидуализм в литературе, свобода творчества, отречение от заученных формулировок, стремление ко всему новому, необычному, даже странному»³.

Но создание Дарианской поэзии не преследует лишь цель литературной театрализации –значительную роль впоявлении этого феномена играла сама персона Паоло Яшвили, несомненного символиста по своей творческой природе, мастера экспромтов, артиста и романтика. И был ещё один повод, который дал начало не одной мистификации, -это было создание мифа. «Сегодня поэзия

¹Соловьев В. С., 1939. собр. сочинений. III с.61

²Ланн Е.,1930. « Литературная мистификация», Москва. С.136

³Гурмон Реми де.,1913. "Книга масок", С. Петербург.С.24

создаёт новые мифы, в старых никто уже не верит, в тоже время мы жаждем миф, и новое время создаёт новый миф».⁴

Для грузинских символистов особое значение имели образы Пьеро и Коломбины, так как они выражали протест против всякого официального, порожденного общественным вкусом. Грузинские символисты превращали любовные истории в мистификации, и если до Дарианской поэзии в Грузии подобного прецедента не было, то в истории мировой литературы было множество мистификаций.

Можно вспомнить разнообразные факты мистификации в мировой литературе. Это, например, знаменитая мистификация Пушкина, связанная с именем английского писателя Ченстона, которого Пушкин назвал автором “Скупого рыцаря”, “иллирические поэмы” Проспера Мериме, которые автор объявил, народными. Как известно, жертвой этого объявления стал Пушкин со своим переводом “Песен западных славян”. Фактом литературной мистификации у уже упомянутого Проспера Мериме становится “Театр Клары Газуль” с биографией несуществующей писательницы. Знаменитыми мистификациями были “Письма и заметки” Омара де Гели, придуманные Петром Вяземским, “Козьма Прутков” Алексея Толстого и братьев Жемчужниковых. Нельзя не вспомнить мифоподобную историю Валерия Брюсова и Андрея Белого с Ниной Петровской, роман Валерия Брюсова “Огненный ангел”, художественный пересказ собственной любовной истории Александром Блоком в стихах о Прекрасной Даме. Аналогичным явлением можно считать стихи французского поэта Дефоржа Маяра, который из поэта средних возможностей преобразился в высокохудожественных строках в поэтессу Малкре де Вин. Литературной мистификацией стал и феномен поэтессы Луизы Лалан, придуманной Гийомом Апполинером.

Особенно надо отметить Черубину де Габриак, которая «родилась» с помощью Елизаветы Дмитриевой и её друга Максимилиана Волошина. Черубину де Габриак по общности духовного драматизма и поэтического мира можно считать «духовной сестрой» Елены Дориани. Литературная маска Черубины де Габриак появилась несколько раньше, в 1909 г., но, несмотря на неслыханную популярность, эта «личность» в поэзии «прожила» всего лишь 2- 3 месяца: литературная мистификация скоро открылась. Такой длинной «жизни», как у Елены Дариани, в мистификации не было. В первую очередь надо отметить, что обе литературных мистификации состоялись под именем женщины аристократического происхождения.

Царицей призрачного трона
 Меня поставила судьба...
 Венчает гордый выгиб лба
 Червонных кос моих корона.
 Но спят в угаснувших веках
 Все те, что были бы любимы,
 Как я, печалию томимы,
 Как я, одни в своих мечтах.
 И я умру в степях чужбины,

⁴Белый А., 1999. «Символизм, как мировоззрение». Москва. С.27

Не разомкну заклятый круг.
К чему так нежны кисти рук,
Так тонко имя Черубины?
(Serubinadegabriaki "С моею царственной мечтой...", 1909)

Безумье легкопредпочту стиховомубезмолвью
Черней слепоты невозможность восславить светило.
И если творенье из сердца не вырвется кровью,
Откудау песни возьмется бессмертная сила?
Пожары и войны, терзания вечной разлуки,
Чума моровая, разломы в граните упругом -
Ничто несорвется с величием яростной муки
Поэта, который сражен вдохновенным недугом.
Погороду бродит на прочих похожее тело.
Прохожие скажут: "Гляди, от поэзии пьяный".
Но кто понимает, что это - опасное дело,
Что в пламени гибнет и корчится мозг окаянный?
О, сколько мне нужно сердец, чтобы чувствоватьдуши!
И глаз, чтобыкаждого ясно увидело зренье.
Я множество образов должен нещадно порушить,
Чтоб, бабочки чище, взлетело одно песнопенье.
Как смерть неотвязное, слово горячкой слепило,
И тело, и душу душило цепями полона.
Не спишь, а наутро, когда постучится светило,
Ты - скорбная память о том,кого звали Паоло.
Рождается песня - и на год урезаны сроки
Земного пути. И недолго уже до предела.
И если вот это и вправду - последние строки, -
Швырните воронам никчемное мертвое тело!
(Паоло Яшвили "Голубой зонтик" Пер. Яна Гольцмана)

Как известно, поэзия Черубины, в отличие от Елены Дариани, была создана женщиной и жила недолго как творчество некоей католички французского происхождения. Некоторые импульсы от этой поэзии ощущаются в «дневниках Елены Дариани». Можно сказать, что лирическая героиня Елены Дариани обнаруживает особую близость с прекрасным духом Черубины, но не в такой степени, как, например, поэзия Анны Ахматовой и Марины Цветаевой.

Черубина де Габриак выставлялсебя перед читателем восемнадцатилетней испанкой, ранимой и поэтической натурой, которую вырастила наставница, строгая иезуитка католического монастыря. Аоявление Елены Дариани в литературе обусловила тогдашняя литературная средаи близостьк поэтам. Оба эти мифы очень скоро вступили в силу, ставивполне популярными. Но если личность Черубины стала темой обсуждений и сомнений только в узких литературных кругах, то о Елене Дариани говорил весь город, и все с нетерпением ждалееё появления.

В последнем случае мистификация победила: читатели Дарианских стихов не сомневались, что их автор именно женщина и в них выражается тот женский мир, который не может художественно отразить осмыслить мужчина. Это есть

исповедь чувствительной женщины, для которой существует два смысла – любви поэзия. В восприятии женской психики, в понимании её внутреннего мира Паоло Яшвили можно сравнить с такими знатоками женской души в литературной классике, как Стефан Цвейг и Оноре де Бальзак. В «Дарианских» стихах до конца открылся внутренний мир их настоящего автора. Как известно, Паоло Яшвили сам был под впечатлением от собственной мистификации и девять лет жил в плену «своего изобретения».

Для грузинской поэзии такие стихи были не только новыми, но и в какой-то степени запретными. Появление Елены Дариани вызвало жёсткую реакцию общества и неприятие критики. Но прошли эмоции, необоснованные обвинения отредактировало время – самый строгий и справедливый редактор

В «Дарианской» тематике современникам не понравилось открытое обсуждение и описание любви, чувств, страсти. Они приняли эти откровения за проповедь непристойности, несмотря на то, что изображать страсть и чувства в творчестве этого периода было уже принято. Ещё в 1904 году Валерий Брюсов в журнале «Весы» писал: «Существенная черта нового миропонимания - признание равноправности тела, телесного начала, как же было нашему времени, осветившему самую сущность тела, не освятить то, в чём полнее всего выражается его мощь – страсть».

И в художественном творчестве остались она - Елена Дариани-духовная принцесса грузинской поэзии. И тут можно привести в пример ответ французских символистов на вопрос, что у них новое в поэзии? – «новое то, что мы привнесли в поэзии нечто, которое вы предали забвению».

Мифологизация сенсация, сопровождала и Черубину, её поэзию имя. Сергей Маковский, Иннокентий Анненский, Вячеслав Иванов, Николай Гумилёв, Михаил Кузмин искали её следы и местонахождение. Сходными у Черубины де Габриак и Елены Дариани были художественное мировоззренческое пространство, моральные императивы и духовные ценности, апология любви, идеализация одиночества и мистики.

И ещё одно художественно-тематическое сходство: Черубина по повод у переселения в Париже простилась с Маковским и с его друзьями. Елена Дариани тоже уехала в Париж навсегда и в последнем стихотворении из цикла «Дневники Елены Дариани» она простилась с родиной с любимым, чтобы залечить свои душевные раны в городе мечты, на родине символизма.

Художественный анализ «Дневников Елены Дариани» предполагает обращение к концепции «Вечной женственности» Владимира Соловьёва. Так как идеалистический мир Соловьёва строится на материальном миропонимании, для него неразделимы идея и материя. Они воспринимаются во «всестороннем единстве» (всеединство), что и является основой этой философии. Всё живёт во всём, и человек, имевший материальный дух в космическом порядке, стоит выше ангелов из-за того, что он имеет свободу духа. Высшим интимно-человеческим миропониманием становится проповедь о Софии, которая воспринимается как материализация идеала. София - это святое тело и первое проявление прекрасного – любви, Божье «альтер эго», вечная женственность, доброта, идея прекрасного, отражение Всевышнего в женщине. Связь между женщиной и мужчиной Соловьёв

мыслит как всеединство. Красота, по Соловьёву, является вещественным смыслом идеализма. Любовь- притяжение душевного и телесного начал, и пример этому - мужи жена. «Идеализм Софии» Соловьёва стал этакой мировоззренческой основой русского символизма, его интерпретацией можно принять и тезу Достоевского: «Красота спасет Мир».

Дарианские стихи самое полноценное объяснение находят в этой эстетической практике, так как они являются классическим воплощением образа «Софииской любви», вопреки обвинениям, появившимся в литературной критике 20-х годов, когда сторонники соцреализма в «Дневниках Елены Дариани» нашли «сексуальную рязовщину». В Дарианской поэзии самой существенной чертой, схожей с соловьёвской философией, становится эстетика красоты и моральная позиция – любовь супругов, которая связана не только с философско-мировоззренческой платформой, но и с Библейским началом – «Мистериян Мега» – супружеская жизнь, одна из библейских тайн, которую подтверждают слова апостола Павла: «Церковь как невеста Христа и тайна она велика»⁵(к ефесовцам 5.32) .

Кроме того, была реальная жизнь, факты которой дали повод для рождения Елены Дариани в поэзии. В 1912-м году встретились молодой гимназист Паоло Яшвили и Елена Бакрадзе, но им не было суждено быть или же жить вместе. Она скоро вышла замуж за другого, любовь продолжалась в стихах и письмах до 1927 года, и Елена стала полноправным персонажем грузинской поэзии.

«Дневники» в творческом и композиционном планах точно отражают все особенности этого жанра, они продиктованы настроением и эмоциями: «Зов» - ожидание, «Окончился пир» – восхищение, счастье, «Зимой»- одиночество, «Увертюра» - надежда и любовь, «В Пирамидах» – вечность любви и ожидание, «Последнюю сняла одежду» - надежда и зов, «Цветной сонет» – мистические ощущения, «Письмо Анны Ахматовой» - сочувствие, «Дарианули» – расставание, «В Париж» - прощание.

Постепенно проявляется лирическая героиня этих строк - тонкая нежная особа, рождённая для любви и преданности, жизнь которой полна душевных метаморфоз. Она материально обеспечена, живёт в благополучии, но для неё самое большое богатство – это любовь и человек в любви.

Что делать нам и как нам выстоять
со смертью Блока?
Ночами я одна неистово мечусь у окон.
Явись в мое многобалконье, -
нам жить как сестрам.
Ведь Петербург в бреду агонии
вокруг простерся.
О, благодать и жар Тифлиса тебя утешат.
Дадут слезами нам излиться
в проулках здешних.
Иль ты к туманам, как изваянная,
навек прильнула?

⁵ Библия 1989., Тбилиси. (на Груз. Яз.) С.138 (к ефесовцам 5.32)

А родина моя Испанией слывет в июле!
Мой жребий жалок, день неярк,
сон - непробуден,
Но припасла тебе в подарок
я звонкий бубен,
Чтоб горевать ты перестала
среди наших марев...
Прильни холодными устами
к перстам Тамары.
(Паоло Яшвили''Письмо Анне Ахматовой '' Пер. Г. Маргвелашвили)

В быстро сдернутых перчатках
Сохранился отпечаток рук,
Черный креп в негибких складках
Очертил на плитах круг.
В тихой мгле исповедален
Робкий шепот, чья-то речь.
Строгий профиль мой печален
От лучей дрожащих свеч.
Я смотрю игру мерцаний
По чекану темных бронз
И не слышу увещаний,
Что мне шепчет старый ксенд¹.
Поправляя гребень в косах,
Я слежу мои мечты,-
Все грехи в его вопросах
Так наивны и просты.
Ад теряет обаянье,
Жизнь становится тиха,-
Но как сладостно сознанье
Первородного греха...
(Serubinadegabriaki«Исповедь» 1909)

В «Дневниках Елены Дариани» отражается весь художественно-мировоззренческий спектр символистского кругозора: гармония цветов, символы драгоценных камней, символы каслнца, огня, воды, пирамид- так называемых вечных ценностей.

Вероятно, этим и можно объяснить создание мифологическо-символьного образа Елены Дариани. Истинного автора «Дневников» литературная аудитория выявила спустя несколько лет, а в поэзии осталась она – «голубая принцесса грузинских символистов».

Библиография

- Библия 1989.,Тбилиси.(на Груз. Яз.) (к эфесовцам 5.32).
Яшвили П. Д., 1975. «Поэзия, Проза, Переводы» Тбилиси, Литиздат.
Пайчадзе Т., 2009. «Грузинские Лирики» ТГУPress(на Груз. Яз.)
Гурмон Реми де.,1913. "Книга масок", С. Петербург.
Ланн Е.,1930. « Литературная мистификация», Москва.
БелыйА., 1999. «Символизм, как мировоззрение». Москва.
Лосев А.,1978. «Проблемы символизма реалистическое искусство». Москва.
Краткая литературная энциклопедия,1971. т. I-X, Москва.
БавинС., Семибратова И.,1993. Судьбы поэтов серебряного века. Русская государственная библиотека. Москва: Книжная палата.
Соловьев В. С., 1939. ” собр. сочинений”.Т.III.Москва
Габриак Ч. Поэзия.,<http://www.Libera.ru/stixiya/>.

ТЕМА ВОСТОКА В ЛИРИЧЕСКОЙ ПОЭМЕ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

Л.В. Спесивцева, кандидат филологических наук, доцент

Астраханский государственный университет

Проблема «Восток – Запад» для культурно-философской мысли России всегда была одной из определяющих. На разных этапах исторического развития эта проблема высвечивалась в той или иной степени то «в пользу» Запада, то «в пользу» Востока. Особенно остро эта проблема обозначилась на рубеже XIX–XX веков, когда в России настало время переоценки ценностей и новых открытий, коренных изменений в социально-культурной жизни страны и в общественном сознании. Рубежное «ощущение распада, конца, смерти всегда преодолевалось надеждой, верой в реальную возможность нового, лучшего и долговременного»¹. Новому миру должно было соответствовать и новое самосознание. Все устоявшиеся фундаментальные идеи русской культуры требовали новой интерпретации. Назревала «некая обобщающая культурфилософская идея или модель, которая бы выражала сущность новой фазы культуры»². Важной составляющей нового этапа культуры стала проблема отношения России к Западу и Востоку, к Европе и Азии.

В своих работах академик В.И. Вернадский (1863 – 1945) отмечал, что приблизительно с середины XIX века религиозно-философские доктрины Индии, Китая и Японии начинают играть важную роль в научной и культурной жизни российского общества. В 1890 году было введено обязательное изучение санскрита для студентов славистского и классического отделений историко-философских факультетов российских университетов. Переплетение философии с другими формами духовной жизни, главным образом с искусством, особенно с литературой, находило своё выражение не только в теории.

Одним из первых серьёзный интерес к духовности Востока проявил выдающийся русский мыслитель, идеолог младших символистов, поэт Владимир Сергеевич Соловьёв (1853 – 1900), увидевший в буддизме «первое всемирно-историческое пробуждение человеческого самопознания». Философа привлекло в буддизме «деятельное самопожертвование из сострадания ко всем живым существам». В работе «Оправдание добра. Нравственная философия» В. Соловьёв

¹Мущенко, Е. Г. *Человек и мир в искусстве эпохи рубежа 1880-1916* / Е.Г. Мущенко // Русская литература XX века / Учебн. пособие. Воронеж: ВГУ, 1999. С. 14.

²Соловьёв, В.С. *Полн. собр. сочинений и писем: В 20 тт.* / В.С. Соловьёв. – Т. 2. – М., 2000. С. 53.

впервые высказал мысль о необходимости объединения буддизма и христианства³, которая своеобразно воплотилась в лирической поэме «Три свидания (Москва – Лондон – Египет. 1862 – 1875 – 1876)», написанной в 1897 году. Через Восток, атрибутами которого в произведении становятся образы пустыни, бедуинов, Тишины и Красоты, мотивы сна, преображения, ожидания, лирический герой постигает неизведанное, к чему стремился долгие годы. Третья главка поэмы связана спребыванием лирического героя в Каире. В неистовом стремлении увидеть Ее герой поэмы слышит пророческий голос: «В Египте будь»⁴. Поселившись в гостинице «Аббат» в Каире, лирический герой стать упорно ждать Ее пришествия, и однажды раздался Голос: «В пустыне я – иди туда за мной»⁵. В Сахаре «в пурпуре небесного блистанья / Очами, полными лазурного огня, / Глядела ты, как первое сиянье / Всемирного и творческого дня»; «Ещё невольник суетному миру, / Под грубою корою вешества / Так я прозрел нетленную порфиру / И ощутил сиянье Божества»⁶. Сохранилось одно важное воспоминание о Соловьёве: «Просто, товарищески стал он рассказывать о своём путешествии в Египет, которое, по-видимому, произвело на него большое впечатление. Вспоминал особенно подробно о том, как посещал там различных аскетов, таившихся от людей, селившихся в шалашах по пустынным местностям, как на себе проверял их мистические экстазы. Хотел видеть знаменитый Фаворский свет – и видел»⁷. Египетская пустыня способствовала прорыву в Иную реальность, преображению сознания – «от живого к бессмертному» (Д.С. Мережковский). «Огненное Преображение, – пишет Л.В. Шапошникова, – или Преображение Светом, есть самый важный этап Космической эволюции человечества, её главная цель. Без этого Преображения человек не сможет достичь вершины эволюционного восхождения. В основе этого процесса лежит рост напряжённости энергетики человеческого духа, увеличение её вибраций»⁸. В сознание В.Соловьёва «вошли» Высшие энергии («безмерное в его размер входило»), во время его преображения присутствовала высоковибрационная энергетика («лазурный огонь» – Фаворский Свет), которая помогла осознать Единую Высшую Божественную основу мира. И «единое есть начало всякой множественности... Оно есть одно и всё»⁹. Единство Космоса, Душа Мира – не некая объективность, а Индивидуальность – Вечная Женственность, София Премудрость Божия. «София: Таким образом, знай, что существует великий сущностный закон, по которому всегда универсальность существа находится в прямой связи с его индивидуальностью: чем более существо индивидуально, тем более благодаря этому оно универсально»¹⁰. В. Соловьёв получил возможность «заглянуть в окно Высшей реальности и увидеть там реальную Красоту не через символ, а напрямую. Такая реальная Красота позволяла перейти от искусства рукотворного к искусству жизни, к Красоте жизни и её Преображению. В этом заключался новый виток творчества самого человечества. Путь Преображения самого человека шёл через Красоту символическую к Красоте реальной, которая

³Соловьёв, В. С. *Оправдание добра. Нравственная философия* / В. С. Соловьёв В.С. Сочинения в двух томах. Т. 1. – М., 1988. С. 308-309.

⁴Соловьёв, В. С. «Неподвижно лишь солнце любви ...» / В. С. Соловьёв. – М., 1990. С. 121.

⁵Там же. С. 122.

⁶Там же. С. 123-124.

⁷Соловьёв, В. С. *Вл. С. Соловьёв: proetcontra* / В. С. Соловьёв. – СПб., 2000. С. 426-427.

⁸Шапошникова, Л. В. *Тернистый путь Красоты* / Л. В. Шапошникова. – М., 2001. С. 134.

⁹Соловьёв, В. С. *Вл. С. Соловьёв: proetcontra* / В. С. Соловьёв. – СПб., 2000. С. 91.

¹⁰Соловьёв, В.С. *Полн. собр. сочинений и писем: В 20 тт.* / В.С. Соловьёв. – Т. 2. – М., 2000. С. 105.

несла в наш плотный мир и в нашу жизнь свою преображающую и просветляющую силу. Свет Фаворский сверкал Красотой реальной»¹¹. Как поэт В. Соловьёв воссоздал в творчестве реальную Красоту, Первоисточник. Как философ в трудах объяснил не только устройство Высшего Мира, но и как из Первоисточника творится Космос, теургическую причастность человека к этому творчеству.

На рубеже XIX – XX веков Восток становится «местом паломничества» для многих представителей российской культуры. Одни стремились постичь восточные духовные ценности, понять иные культуры. Другие мечтали овладеть теми силами Востока, которые помогут поддержать увядающую европейскую культуру. Третьи видели для России возможность особой «синтетической» духовности, в которой плодотворно соединятся восточная мудрость и европейская цивилизация»¹².

Искатели сокровенных смыслов – философы и литераторы, художники и музыканты, увлекавшиеся «новым религиозным сознанием», – собирались в философско-художественных салонах. Посетитель собраний у Дмитрия Мережковского и Зинаиды Гиппиус, издатель «Нового пути» П. Перцев видел задачу своего журнала в борьбе с утилитарно-позитивистским мировоззрением. «Мы поняли, – писал он, – что осмеянный отцами мистицизм есть единственный путь к твёрдому и светлому пониманию мира, жизни и себя...»¹³.

Обращение к восточным мотивам в творчестве являлось не знаком принадлежности к какому-то художественному или духовному течению, а формой самопознания, постижения смысла жизни, духовной опорой.

Формирование новой философской концепции, новой «русской» идеи сопровождалось и трансформацией жанровых форм в русской поэзии рубежа веков. Независимо от принадлежности к той или иной школе, течению, направлению русские поэты обратились к жанру лирической поэмы, форма которой позволяла наиболее полно выразить мироощущение творца, передать самые сокровенные мысли и чувства.

Одним из первых к жанру лирической поэмы обратился К.Д. Бальмонт (1867 – 1942), поэт-символист, в творчестве которого тема Востока занимает особое место. Ощущение призрачности, непрочности человеческого бытия, предчувствие грядущих катаклизмов открывало поэту возможность приблизиться к тайне постижения инобытия. Поиски идеального, духовной сущности всех явлений явились своеобразной реакцией поэта на материалистически упрощённые оценки казавшегося бесконечно сложным мира. Обращаясь к «восточной мудрости», К.Д. Бальмонт акцентирует внимание на интуитивных моментах познания, с которыми связаны мотивы ослепления, озарения, избранничества, что, в свою очередь, лежит в основесимволистской модели «художник – творчество – искусство». При этом для поэта-символиста образ художника-теурга призван познать тайну мира и найти гармонию через свое, внутреннее миропостижение, миропереживание, реализованное в творческом акте. Восточные идеи в поэзии К. Бальмонта конца 90-х гг. XIX в.: освобождение души из плена Сансары и слияние с Абсолютом

¹¹ Шапошникова, Л. В. *Тернистый путь Красоты* / Л. В. Шапошникова. – М., 2001. С. 139.

¹² Смирнов, И. С. «Всё видеть, всё понять...». *Запад и Восток Максимилиана Волошина* / И. С. Смирнов. – М., 1985. С. 175.

¹³ Махлина, С. Т., Новиков, А. И. *Русская философия и художественная культура России* / С. Т. Махлина, А. И. Новиков. – СПб., 1999. С. 178.

(достижение Нирваны), иллюзорность бытия, универсальная целостность противоположностей, идея Великой Пустоты, идея реинкарнации и т.п. – преломляются через призму сознания поэта-символиста, трансформируясь и определяя своеобразие категорий «времени», «вечности», «красоты», «статичности и динамики». Время осмысливается как объективная закономерность, находящая свое непрерывное становление и развоплощение. В поэзии К. Бальмонта категории времени противопоставлены вечность, неподвижная и однообразная в своей бесконечности. Таким образом, «статика» проецируется в вечность, а «динамика» оказывается временной категорией. «Красота» для поэта – идеальное начало бытия вне этической определенности. Осмысление К. Бальмонтом восточных идей и образов в рамках символистских установок способствует уточнению и расширению решаемых им эстетических задач. Однако для К. Бальмонта восточные идеи концептируют и индивидуальное мировидение поэта, основанное на личностном трагическом переживании «мига-бытия». Миг – знак вечности, опосредованный субъективностью душевного состояния поэта, рожденной в момент творчества. Одним из доминирующих лейтмотивов в творчестве поэта становится мотив «Тишины», включающий в себя сложное амбивалентное содержание. С одной стороны, «Тишина» – «это вечный покой, равнозначный смерти, небытию», или инобытию, ирреальности: мотив «тишины» реализуется в понятиях «немоты», «беззвучия», «мертвенного покоя». С другой стороны, «Тишина» поэтически осмысливается как космическое «всемирное молчание», которое необходимо «услышать» внутренним слухом, соединившись с «Великим источником». Здесь «тишина» – не только состояние природы, «дыхание космоса» в ней, но еще и некое душевное откровение для лирического героя. Услышавший «голос молчания» обретает высшую свободу. Такое осмысление К. Бальмонтом «тишины» связано с его увлечением древними индийскими Упанишадами и их истолкованием в теософии Е. Блаватской.

Путь к постижению такой «тишины» (голоса молчания) – это путь к Первоисточнику. В статье «Кальдероновская драма личности» К. Бальмонт заявляет: «Земная жизнь есть отпадение от светлого Первоисточника», следовательно, возвращение к Первоисточнику возможно в другой форме бытия, поиски которой теург ведет в поэзии.

В одном из ранних сборников поэта («Тишина. Лирические поэмы». 1897 г.) своеобразно воплотились мотивы и образы Востока. Для К. Бальмонта Индия – «страна Мечты, символ священных земных обителей». «Вторя заветам Готамы», поэт писал: «Я думаю, что индийская мудрость включает в себя все оттенки доступной человеку мудрости, многогранность Индийского Ума неисчерпаема... Индия законченная в своих очертаниях Страна Мысли, а в Мысли есть и Мечта». С помощью профессора С.Ф. Ольденбурга К. Бальмонт перевёл драмы Калидасы и «Жизнь Будды» Ашвагхоши¹⁴. Не случайно первой лирической поэмой сборника «Мертвые корабли» предпослан эпиграф, взятый «Из Индийской Мудрости»: «Прежде чем душа найдет возможность постигать, и дерзнет припоминать, она должна соединиться с Безмолвным Глаголом, – и тогда для внутреннего слуха будет говорить Голос Молчания» Бальмонт¹⁵. Эпиграф задает идейную тематику

¹⁴Бальмонт, К. Ашвагхоша. *Жизнь Будды* / К. Бальмонт. – М., 1990. С. 12.

¹⁵Бальмонт, К. Д. *Собрание сочинений в двух томах*. Т. 1. / К. Д. Бальмонт. – М., Можайск – Терра, 1994. С. 134.

лирической поэмы, которую можно обозначить как «познай себя в Абсолюте и приобщись к Великому». В основе поэмы – поиск пути приобщения, который, на первый взгляд, почти тождественен пути освобождения души и слияния с Абсолютом (брахман) в индо-буддийской религиозной философии.

Лирические поэмы К. Бальмонта объединяет и символический образ пустыни. Архетип пустыни традиционно связан с мотивом странничества и духовного поиска. Для романтической традиции в целом и для русских поэтов-романтиков, в частности, образ пустыни – не только пейзаж, он обладает многомерностью символического пространства и соотносится с переживаниями лирического героя. Эту традицию в начале века наиболее полно наследует символизм. В.М. Жирмунский считал, что наследие европейских и русских романтиков используется символистами в качестве идеалистических идей, противопоставляемых господствующему в русской литературе XIX века реализму¹⁶. Естественно, что Бальмонт как поэт-символист воспринимает романтическую традицию, а переживание своей судьбы как романтической коллизии обусловило поэтическое самоопределение поэта. Образ пустыни в поэмах амбивалентен. В «Мертвых кораблях» «белые пустыни» противопоставлены «цветущей стране», в которую так жаждут попасть путешественники, которым «скучны пределы родимых полей, / Изведанных дум и желаний»¹⁷. Бездушный мир пустыни сонной не отпускает путников: «И встала белою толпой / Снегов и льдистых глыб громада»¹⁸.

Среди предшественников символисты особо почитали Ф.И. Тютчева, от которого К. Бальмонт наследует образ молчаливого, немого Востока и мотив молчания, что подтверждает эпиграф поэмы. Образ «белой пустыни» в контексте поэмы предстает как счастливая страна, куда стремятся путники, чтобы «новые тайны» открыть. Контраст усиливает противопоставление моря и пустыни. Водная стихия противопоставляется пустыни-острову, который в воображении путников «красив, недвижим, / Окован пленительным зноем»¹⁹ [1, с. 135]. Следуя романтическому канону двоемирия, «скучные пределы родимых полей»²⁰ противопоставлены неизведанной «цветущей стране».

Восточная культура привлекала Бальмонта-символиста своим стремлением к «мистическому» постижению великого таинства мира и одновременно пониманием того, что «мир следует не изучать, а переживать в процессе непосредственного участия в его бытии, в интуитивном постижении его ценности». Однако именно восточная идея «переживания мира в процессе непосредственного участия в его бытии» в творческом сознании К. Бальмонта при внешнем совпадении с доктринами индуизма внутренне трансформируется. На протяжении всего повествования лирический герой пытается постичь «Великое Ничто», чтобы приобщиться к мировой космической душе (образ, восходящий к философии В.С. Соловьева – София, Мировая душа, Вечная Женственность и т.д.).

¹⁶Жирмунский, В. М. *Гете в русской литературе* / В. М. Жирмунский. – М., 1882. С. 449.

¹⁷Бальмонт, К. Д. *Собрание сочинений в двух томах*. Т. 1. / К. Д. Бальмонт. – М., Можайск – Терра, 1994. С. 135.

¹⁸Там же. С. 138.

¹⁹Там же. С. 135.

²⁰Бальмонт, К. Д. *Собрание сочинений в двух томах*. Т. 1. / К. Д. Бальмонт. – М., Можайск – Терра, 1994. С. 135.

Символ Великого Ничто восходит к китайской мистической идее Великой Пустоты: цель всего живого, в первую очередь, человека – постичь «пустоту», «пустотность», «несубстанциональность», «иллюзорность», отсутствие собственной независимой сущности «всех вещей и явлений», всего феноменального – внешних объектов, «живых существ», «своей собственной природы», а также «пустотность» самой «пустоты» (Концова Е.В.). Лирическое «я» поэта трансформируется в поэме «Мертвые корабли» в лирическое «мы» – так К. Бальмонт подчеркивает общность тех, для кого постижение Высшего является смыслом бытия. Открыватели «новых тайн» устремляются в Пустоту, туда, где «манят зарницы» и «дразнят свободные птицы»²¹. Образ Полюса далекого ассоциируется с красивым, недвижимым, окованным пленительным зноем островом, о котором странникам «ветер бездомный шепнул в полусне»²².

В восточной традиции (в частности, в буддизме) человеческая сущность не отграничена от мира, растворена в нем, и человек не мыслит себя отдельно от общего. Принятие К. Бальмонтом такой целостности не безусловно. С одной стороны, он страстно, самозабвенно, подчас жертвенно ищет всеединого начала (Первоисточник, «всемирное Я»), с другой стороны – утверждает приоритет личностного начала и пытается обосновать равновеликость обоих. Этот поиск определил своеобразие категорий «время» – «вечность» в лирических поэмах К. Бальмонта, где вечность есть пустота. Однако смысловое наполнение категории пустоты осуществляется в тексте с точки зрения не восточной, а европейской традиции, т.е. пустота однообразна, безжизненна и статична. Символом ее неизменности является образ кольца, круга, замкнутого пространства: «Над ними тучи темные, / Под ними глубь воды»²³; «В темноте миллионы теней / Погребальным идут хороводом»²⁴. Если в культуре Востока круг (колесо) символизирует время бытия человека, выход в Вечность – разрыв повторяемости постоянного становления (образ кольца – это и динамика, движение по кругу, и статика, повторяемость), то в лирических поэмах К. Бальмонта круг вечности – статика в ее бесконечности.

Пространственным воплощением «вечности» становится образ «пустыни» как материализованной пустоты. Усиливают впечатление «всемирной» пустоты эмоционально-окрашенные эпитеты: пустыня сонная, немые Небеса, глухая поляна, мрак глубокий, мертвая тишина, жестокая пустота. Иллюзию вечного стремления человека к «неведомой земле»²⁵, поиска «разных дорог к счастью»²⁶ передают символические образы «морской пустыни сонной», «склепы пустынных небес», «беспредельность мертвых небес». Вечность-пустыня в своей цельности и самодостаточности «бесплодна» без человека-творца.

Но, с другой стороны, именно с Вечностью связано представление о Красоте: образ Пустыни в лирических поэмах К. Бальмонта амбивалентен. Пустыня – это идеал и приют красоты в ее первозданности: «Это колокол гудит, / Долгим

²¹Там же.

²²Там же.

²³Там же. С. 189.

²⁴Там же. С. 206.

²⁵Там же. С. 191.

²⁶Там же. С. 206.

гулом сердцу мстит / За греховные мечты / Искаженной красоты»²⁷; «Вы – лишь прах от растоптания убитой Красоты»²⁸. Неизменными атрибутами Пустыни становятся Луна, Небеса, Лазурь, Судьба.

Диалектическая антиномия преходящего и вечного реализуется через оппозицию «вечность» – «время». Понятие «времени» сопрягается с плоскостью земного мира. Однако «время» есть круг, но круг уже в индо-буддийском понимании – время непрерывного становления и развоплощения: «И раз в году, единственный, / За гранью мертвых вод, / За дымякою таинственной / Умершее живет»²⁹.

Лирический герой К. Бальмонта во Времени так же потерян, как и в Вечности. «Время» – объективная данность, и человек из субъекта превращается в объект, теряя при этом личностное начало. С этой точки зрения особое значение в поэтическом мире К. Бальмонта имеет граница между вечностью и временем – «миг», «мгновение». Мимолетность, быстротечность для поэта категории философские. Человек существует только в данное мгновение и только в миг единый выявляется безграничная полнота его бытия: «Я откроюсь тебе в неожиданный миг...»³⁰, «Что жизнью казалось, то сном пронеслось...»³¹. Метафорическим выражением «мгновения» является символ моста, благодаря которому актуализируется роль поэта-избранника: «Я хотел от сердца к Небу перебросить светлый / мост...»³². Миг есть знак, намек на то, что есть вечность, проявляющийся только через опосредованное в своей субъективности душевное состояние художника, которое, в свою очередь, рождается из впечатления от вешного, земного мира: «Без слов, но, слагаясь в созвучия слов, / Из сфер неземного тумана, / Послышался голос, как будто бы зов, / Как будто дошедший сквозь бездну веков / Утихший полет урагана»³³. Для К. Бальмонта пространство мгновения – это душа человека, а реализация мгновения – это возможность творить. Именнотворчество(шире – культура) есть «остановившиеся», «запечатленные мгновения». Только в творчестве как выражении души возможна та изначальная гармония, о которой мечтает поэт: «Все – в одном. Все глубоко и цельно»³⁴; «Но в душе у тебя загорится родник, / Озаренный негаснущим светом»³⁵. Мечта выступает как творческая способность, позволяющая постигнуть тайны бытия («стозвучность голосов», «богатство и музыка цветов») и создать альтернативный высший личностный мир, равновеликий объективному, земному.

Таким образом, стать причастным к Вечности, Красоте в ее ипостасях можно только через внутреннее личностное переживание «мига – вечности».

В стремлении ощутить полноту бытия в единстве с Миром, познать мир как самого себя поэту оказываются родственны буддийские идеи о переселении душ.

²⁷ Там же. С. 208.

²⁸ Там же. С. 209.

²⁹ Там же. С. 190.

³⁰ Бальмонт, К. Д. *Собрание сочинений в двух томах*. Т. 1. / К. Д. Бальмонт. – М., Можайск – Терра, 1994. С. 212.

³¹ Там же. С. 213.

³² Там же. С. 194.

³³ Там же. С. 212.

³⁴ Там же. С. 213.

³⁵ Там же. С. 212.

Однако у К. Бальмонта идея реинкарнации по существу противоположна восточной традиции. По индуистской и буддийской традиции переселение душ – это абсолютное зло, так как жизнь есть цепь бесконечных страданий. Для поэта-символиста переселение душ – это одна из возможностей ощутить многообразие бытия, насладиться не одной жизнью, а многими («Из сфер неземного тумана, / Послышался голос...»³⁶), познавая их в «бесконечности своей души»: «И взорам открылась при свете зарниц, / Что в небе есть тайны, но нет в нем границ»³⁷.

Познание и познание «многообразия» жизни происходит опосредованно, через символы, в которых, как в миге, видна застывшая, как иней, красота. Познание мира через творчески преображенное переживание его, характерное для поэтики К. Бальмонта, не тождественно традиционному восточному пониманию познания мира как «процесса непосредственного участия в его бытии». В восточной традиции познающий и познаваемый изначально предполагаются как равновеликие составляющие единого процесса. При общем стремлении к целостности в душе отдельной избранной личности К. Бальмонт акцентирует субъект, что неприемлемо для восточной культуры. В. Брюсов говорил о субъективности К. Бальмонта как стержне его поэзии, назвав «самым субъективным поэтом, какого только знала история нашей поэзии».

Увлечение К. Бальмонта историей и философией народов Востока нашло свое отражение в его поэзии. Однако идеи и образы восточной культуры, преломляясь сквозь творческое сознание поэта-символиста, получают иное, часто противоположное изначальному, смысловое наполнение.

Подобное обращение к Востоку не было открытием К. Бальмонта. Оно шло в русле общего, глобального для рубежа XIX-XX вв. стремления по-новому осмыслить устройство мироздания, проблему национального самосознания, мечту о новом универсальном миропостижении XX века. Но важной особенностью ориентальной темы у Бальмонта является абсолютное снятие национальных и религиозных аспектов. Восток в поэзии К. Бальмонта органично вписан в пространство культуры, где происходит процесс поиска путей преображения мира и символов мировой гармонии.

Библиография

Бальмонт, К. Д. *Собрание сочинений в двух томах*. Т. 1. / К. Д. Бальмонт. – М., Можайск – Терра, 1994.

Бальмонт, К. Ашвагоша. *Жизнь Будды* / К. Бальмонт. – М., 1990.

Жирмунский, В. М. *Гете в русской литературе* / В. М. Жирмунский. – М., 1882.

Махлина, С. Т., Новиков, А. И. *Русская философия и художественная культура России* / С. Т. Махлина, А. И. Новиков. – СПб., 1999.

Мущенко, Е. Г. *Человек и мир в искусстве эпохи рубежа 1880-1916* / Е. Г. Мущенко // *Русская литература XX века* / Учебн. пособие. Воронеж: ВГУ, 1999.

Смирнов, И. С. *«Всё видеть, всё понять...». Запад и Восток Максимилиана Волошина* / И. С. Смирнов. – М., 1985.

³⁶Там же.

³⁷Там же. С. 213.

Соловьёв, В. С. *Оправдание добра. Нравственная философия* / В. С. Соловьёв В.С. Сочинения в двух томах. Т. 1. – М., 1988.

Соловьёв, В. С. *«Неподвижно лишь солнце любви ...»* / В. С. Соловьёв. – М., 1990.

Соловьёв, В. С. *Вл. С. Соловьёв: proetcontra* / В. С. Соловьёв. – СПб., 2000.

Соловьёв, В.С. *Полн. собр. сочинений и писем: В 20 тт.* / В.С. Соловьёв. – Т. 2. – М., 2000.

Хорунжий, С. С. *Трансформация славянской идеи в XX веке* / С. С. Хорунжий // Вопросы философии. – 1994. – № 11.

Шапошникова, Л. В. *Тернистый путь Красоты* / Л. В. Шапошникова. – М., 2001.

GILGAMIŞ DESTANI'NIN TÜRK EDEBİYATINDAKİ YANSIMALARI¹ THE REFLECTIONS OF THE EPIC OF GILGAMESH ON TURKISH LITERATURE

Arş. Gör. Sena KÜÇÜK

Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Bilinen en eski yazılı destan olan Gılgamış², ölümsüzlük arayışının mitik temelini oluşturur. M.Ö. 1800'lerde yazıya geçen, fakat kökeni daha eskiye uzanan ve geniş bir yayılma gösteren bu Sümer destanı, içerdği derin anlamlar ve kurduğu tarihsel, mitolojik, sosyal, psikolojik, estetik bağlantılarla insanlık tarihinin başyapıtlarındandır. Destana göre Uruk kentinin hâkimi olan Gılgamış tanrısal bir güce sahiptir ve halkın şikâyeti üzerine tanrıların kendisine rakip olarak yarattıkları Enkidu'yu da yanına alarak ölümsüzlük arayışına çıkar. Dostu Enkidu'yu yitirmenin acısına katlanmak zorunda kaldığı bu zorlu yolculuğun/savaşımın sonunda, Tufan'da sağ kalmayı başarmış tek kişi olan Utnapiştim'den ölümsüzlüğün gizini öğrenerek, fakat bulduğu ölümsüzlük otunu yılanla kaptırarak eli boş döner.

Tarihselliği, özgünlüğü, sanatsallığı ve temasıyla ölümsüz bir eser olan Gılgamış Destanı Türk edebiyatında birçok esere esin kaynağı olmuştur. Gılgamış Destanı üzerine yazılmış üç oyun, iki roman ve bir şiir, incelememizin konusudur: Orhan Asena'nın oyunu *Tanrılar ve İnsanlar (Gılgamesh)* (1959), Melih Cevdet Anday'ın şiiri *Ölümsüzlük Ardında Gılgamış* (1981), Ayla Kutlu'nun romanı *Kadın Destanı* (1994), Zeynep Avcı'nın oyunu *Gılgamış* (1996), Osman Türkay'ın oyunu *Ölümsüzlük Acısı* (1999) ve Özen Yula'nın romanı *Hayat Bir Kere* (2000).

Gılgamış Destanı, İngiliz araştırmacı George Smith'in antik Ninive kentinde bulunan Asurbanipal kütüphanesinden British Museum'a nakledilen Babil tabletleri üzerindeki çalışmalarıyla 1862'de gün yüzüne çıkmaya başlar. Daha sonra destanla ilgili yeni verilere ulaşılmış, destanın farklı versiyonları ve bu arada Sümer kaynaklı olduğu da ortaya çıkmıştır. Gılgamış Destanı'nın mitoloji çağında Yakın Doğu'da yaygın olarak bilindiği ve benimsendiği anlaşılmaktadır. Destanın ilk yayımlanması İngiliz arkeolog R. Champell Thompson tarafından 1930'da gerçekleştirilmiştir. (Kramer, 2002: 226-227)

¹Bu bildiri, Selçuk Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinatörlüğünce 11701739 numaralı proje kapsamında desteklenmiştir.

²Bildiride, Gılgamesh şeklinde geçen kahraman isimleri dışında Gılgamış şekli benimsenmiştir.

Babillilerin, dağınık parçalar hâlindeki Sümer malzemesini estetize ederek bütünlük gösteren özgün bir eser olarak ortaya koydukları Gılgamış Destanı, temel metinlerin önceli ve çağdaşı metinlerin sanatsal yönden önde geleni olmak bakımından önemli ve ölümsüz bir eserdir. Eserin önemi, kaynaklık oluşturmasıyla ve kendi dönemiyle sınırlı kalmaz; bir sorunsal olarak insan hayatını konu alması, eserin evrensel bir nitelik kazanmasını ve her dönemde geçerliliğini korumasını sağlamıştır: “Destan farklı coğrafyalardaki, farklı kültürler arasındaki yakınlığı anlamaya ve insanlığın ortak noktalarını tesbite en elverişli bir metin olma özelliğine sahiptir.” (Enginün, 2000: 232)

Destanın yaygınlık kazanması, Babil eserlerinde genellikle sahneye insanlar yerine soyut kişiliklerin, tanrıların çıkmasına, insanların bu eserlerde olayın gerektirdiği kadarıyla silik bir figür olarak kalmalarına karşılık Gılgamış Destanı’nın kahramanının “seven ve nefret eden, ağlayan ve neşelenen, didinen ve bitkin düşen, umut eden ve umutsuzluğa düşen” (Kramer, 2002: 228) insan olması, üçte ikisi tanrı olmasına rağmen insan tarafının öne çıkmasıdır. Tanrılara arka planda ve dramatik eylemin gerektirdiği kadar yer verilir. Destanda işlenen arayış, tutku ve acılar her dönem için geçerli insanlık durumlarıdır. Bu yönüyle eser, “zaman ve uzam sınırlarını aşan” (Kramer, 2002: 228) bir niteliktedir.

Destanın İÖ 1250’lere ait son yazmasında Uruk surunun kurucusu olarak tanıtılan Gılgamış’ın tarihî kişiliğine dikkat çekilir. Adına destan yazılan Gılgamış, Tufan’dan sonra, Dicle ile Fırat arasında yer alan ve Basra Körfezi’nin kuzeyine, bugünkü Bağdat’a kadar uzanan bir ülke olan Uruk’u yöneten ikinci hanedan sayılan Erek hanedanının beşinci kralıdır. MÖ 2650’lerde (Bottero, 2005: 23) yüz yirmi yıl iktidarda kaldığı ileri sürülmektedir. (Hooke, 2002: 60-61) Sümerler, MÖ 2050’de siyaseten yıkılmışlardır.

Gılgamış Destanı özetle şöyledir:

Uruk kent-devletinin hâkimi Gılgamış, üçte iki tanrı, üçte bir ölümlü kanı taşıyan, karşısında hiç kimsenin duramadığı güçlü ve zorba bir kraldır. Kendini herkesin üstünde ve her şeye muktedir görmesine yol açan bu gücü, onuru ayaklar altına alınan halkın onu tanrılara şikâyet etmelerine yol açar. Bunun üzerine ana tanrıça Aruru, Gılgamış’a rakip olarak çamurdan, yabancı hayvan gücünde, insani zaatlardan uzak Enkidu’yu biçimlendirir. Enkidu’nun gücünün kırılması ve insan tarafının ortaya çıkması için bir fahişe devreye girer.

Gılgamış’la Enkidu’nun merakla beklenen karşılaşmaları, iki üstün insanın dostluğuyla sonuçlanır. Bundan sonra Gılgamış, gücüne dostu Enkidu’nun gücünü de katmış olmanın verdiği güvenle daha büyük başarılarla imza atmayı hedefler. Önce, “ülkede tüm kötülüğü kovmak” amacıyla olağanüstü bir yaratık olarak çizilen ormanın bekçisi Huvava’yı öldürüp sedir ağaçlarını kesmeyi tasarlar. Ormanı iyi bilen Enkidu, bu işin imkânsızlığını ve tehlikesini anlatmaya çalışırsa da Gılgamış’ı kararından vazgeçiremez. Güneş tanrısı Şamaş’ın yardımı, Uruk zanaatkarlarının yaptığı silahlar ve Enkidu’nun gücü sayesinde bu amacına ulaşır.

Ardından, kendisine âşık olan tanrıça İştâr’ın aşkını küstahça reddetmesiyle üzerlerine salınan göklerin boğasını da öldürürler. Tanrılar, Huvava ve göklerin boğasının öldürülmesine karşılık Enkidu’nun canını alırlar.

Enkidu’nun ölümü karşısında çaresiz kalan ve bir gün kendisinin de aynı sona yazgılı olduğu gerçeğini kavrayan Gılgamış’ın gözünde her şey anlamını yitirir. Eski kahramanlıklarıyla avunamaz; ölümsüzlüğü arzular. Bu amaçla, tufandan önce

Şuruppak’ı yöneten, bilge ve dindar kişiliğiyle tanınan ve tufandan sağ çıkmayı başarak ölümsüzlüğe eren tek kişi olan Utnapiştim’i bulmaya azmeder.

Gılgamış, Utnapiştim’e ulaşmak için göze aldığı uzun ve zorlu yolculuğun ilk engeli olan akrep adamın beklediği ve o güne kadar kimsenin aşamadığı Maşnu dağını aşar. Ölüm denizine ulaştığında bira-kadın olarak geçen tanrıça Siduri ile karşılaşır. Herkes gibi o da Gılgamış’a ölüm denizini yalnızca Şamaş’ın geçebileceğini ihtar eder, hayattan zevk almasını öğütler. Ama Gılgamış’ı yolundan çeviremez. Kıyıda Utnapiştim’in kayıkçısı Urşanabi ile karşılaşan Gılgamış, ondan, kendisini kıyıya geçirmesini ister. Urşanabi, ölüm denizinin sularının üzerlerine sıçramaması için her birini bir kez kullanacağı altmış gez (dirsekten orta parmağın ucuna eski bir uzunluk ölçüsü) uzunluğunda yüz yirmi kürek yapmasını söyler. Söyleneni yapan Gılgamış, bitkin bir halde Utnapiştim’e vardığında ondan, tufanın ve bilgelik tanrısı Ea’nın öğüdüyle inşa ettiği gemi sayesinde kurtulmasının öyküsünü dinler. Ölümsüzlüğün tanrıların ayrıcalığı olduğu gerçeğini bir de ondan duyar, ölümsüzlüğü, ona tanrıların bağışladığını öğrenir.

Utnapiştim, ebedî uyku olarak tanımladığı ölüme karşı koymak isteyen Gılgamış’ın, uykuya bile karşı koyamayacağını göstererek son umudunu da kırar. Bundan sonra kahramanın yenilgiyi kabullenmekten ve Uruk’a dönmekten başka yapacağı bir şey kalmaz. Utnapiştim, karısının ısrarıyla, aşılmaz engelleri aşarak kendisine ulaşan Gılgamış’a, çabalarının karşılığı olarak gençlik otunun yerini söyler. Denize dalarak bitkiyi çıkaran Gılgamış, yıkanmak için suya girdiğinde otun çiçeğinin kokusunu alan yılan onu alır, geride değiştirdiği eski derisi kalır. Bütün umudunu yitiren Gılgamış, büyük bir hayal kırıklığı içinde ülkesine geri döner.

Burada sona eren destana, Sümerce “Gılgamış ile Huluppu Ağacı” mitosunun devamı olan “Gılgamış, Enkidu ve Ölüler Diyarı” başlıklı şiirin aynen aktarımından ibaret olan on ikinci kısım da, ayrı bir bölüm olarak eklenmiştir. Bu bölümde Enkidu, Gılgamış’ın yer altına düşürdüğü pukku (davul) ve mikku (tokmak)’yu almak için ölüler diyarına iner. Fakat Gılgamış’ın uyarılarını göz ardı edip yer altı dünyasının kurallarını ihlal edince orada alıkonur. Bundan büyük üzüntü duyan Gılgamış, dostunu kurtarmak için tanrılara başvurur. Ea’nın talimatıyla Nergal, yerin kabuğunda Enkidu’nun ruhunun çıkabileceği bir delik açar. Gılgamış, Enkidu’nun yeryüzüne çıkan ruhuyla yer altı ülkesi hakkında konuşur. Enkidu’nun anlattıkları Gılgamış’ı ağılatır. (Kramer, 2001: 66-80; Kramer, 2002: 226-246; Hooke, 2002: 44-47, 60-69)

Gılgamış’la ilgili daha sonra üretilen efsanelerde kahraman, öldükten sonra yer altı âleminde en yüksek mevkie ulaşır, güneş tanrısı Şamaş’ın vekili olarak ölüler mahkemesinin başyargıçlığını yapar. (Landsberger, 1993: 16)

Olay gelişimi dramatik ölçülere uygun olan destanın trajik boyutu, tanrılarla insanlar arasında bulunan kahramanın, ölümü diğer insanlar gibi kolayca kabullenememesi, ama tanrılar gibi de ölümsüz olmamasından; ölümlü kaderine karşı koymasından kaynaklanır. Gılgamış’ın, aşkını geri çevirdiği tanrıça İştâr’ı karşısına alması da olay gelişimini sağlayan diğer bir trajik unsurdur. Eserde hırs ve entrikanın hâkim olduğu tanrısal düzene karşı ironik yaklaşımlar söz konusudur. Buna karşılık Gılgamış’ın yol göstericisi ve koruyucusu güneş tanrısı Şamaş saygın bir konumda çizilir. Tanrılarla insanların karşı karşıya getirildiği destanda insanlar yüceltilir. Gılgamış’ın kişilik değişimi de dikkate değer bir süreç olarak yansır. Destanın başında bir zorba olan, devamında bir kahramana dönüşen Gılgamış, destanın sonunda bilgelğe ulaşır. Diğer kişiler destanda yalnızca üstlendikleri işlevin gerektirdiği kadar yer alırlar. İkinci önemli kahraman konumundaki

Enkidu'nun, kendisini birlikte yaşadığı hayvanlardan, bir anlamda tabiatın kopararak kendisine ölüm getiren uygar yaşama geçiren fahişeye lanet okutan dramı da Gılgamış'ın öyküsü için tamamlayıcı bir unsur olmaktan öte geçmez. (Landsberger, 1993: 15-17)

Destan Türkçeye ilk kez 1942'de Muzaffer Ramazanoğlu tarafından Dr. Albert Schoot'un Almanca eserinin ve O. Prof. Landsberger'in katkılarıyla çevrilmiştir. (Kurgan, 1943: 364-365)

Orhan Asena'nın dört perdeden oluşan oyunu *Tanrılar ve İnsanlar (Gılgamış)* (1959), ilk kez 3 Aralık 1954'te Devlet Tiyatrosu'nda oynanmış, 1959'da basılmıştır. Eser, halkı adına zalim hükümdar En-Me-Kar'a ve tanrılara karşı gelen, bu yüzden tanrılar tarafından cezalandırılmak istenen Gılgamış'ın, içindeki "hız"dan hareketle tanrılarının gizini öğrenmek üzere çıktığı zorlu yolculuk ve bu yolculuğun sonunda vardığı nokta üzerine kurulmuştur. Yolculuk sırasında en yakın dostu Enkidu'yu yitirmesi üzerine içine düştüğü derin umutsuzluk ve Kör'ün ısrarlı telkinleriyle ölümsüzlük tutkusuna kapılan Gılgamış, amacına ulaşmak için, bu sırrı bilen tek kişi olan Utnapiştım'e gider. Ondan, kendisinin, ölümsüzlüğe erişmek için tanrılarının yanında yer alarak insanlara ihanet ettiğini, sırrını kimseye söylememek karşılığında ölümsüz olduğunu öğrenince böyle onursuz bir ölümsüzlüğü istemediğini söyleyerek ölümü arzular. Âşık olduğu Tanrıça İştâr'ın yakıcılığında yok olmak üzere ona sarılır. Fakat tanrılar onu, öldürmek yerine korkunç bir yaratığa dönüştürerek ölümsüz kılarlar. Yazar, Gılgamış'ın başarısızlıkla sonuçlanan serüvenini, Utnapiştım'in ağzından: "Bir gün gelecek karıcığım insanlar Tanrılara değil, Gılgamış'lara inanacak. İşte o gün Gılgamış'ın burada yitirdiği bu savaş boşuna olmayacak." (Asena, 1983: 62) sözleriyle değerlendirir.

Orhan Asena, Gılgamış Destanı'nın temel epizotlarına bağlı kalmakla birlikte destana yeni bir bakış açısı getirerek özgün bir eser ortaya koymuştur. Yazar, destanda fiziksel gücü ve kahramanlıklarıyla öne çıkan, tanrısal, fakat ölümlü bir karakter olarak çizilen Gılgamış'ın destansı kişiliğini korumakla birlikte olağanüstü niteliklerden uzaklaştırdığı kahramana simgesel yoldan güncel bir kimlik kazandırarak halk önderi işlevi yüklemiştir. Gılgamış, kendi yanında yer almalarından dolayı zulme uğrayan halkın acılarını dindirmek, kayıplarını gidermek üzere tanrılara adanan kutsal sedir ağaçlarını kesmekte tereddüt etmez. Halkın ihtiyaçları kendisi için tanrılarının hoşnutluğundan önde gelmektedir. "Bu dünya insanlar için yaratılmış ve yalnız insanların olmalı. Üstüne, hatta hiçbir Tanrı'nın gölgesi düşmemeli." (Asena, 1983: 19) sözleri, tanrılara karşı kayıtsızlığının ifadesidir.

Gılgamış, tanrılara eş insanüstü gücü, cesareti ve hırsı, fakat insanlara özgü ölümlülüğüyle ne tanrılar arasında ne de insanlar arasında tam bir yere sahiptir. (Sav, 1978: 22) Onun trajedisini, tanrılarla insanlar arasında bir konumda bulunmasından kaynaklanan yalnızlığında odaklanmıştır. (Savcı, 1955: 5) Halk, onun gibi ölümlü bir kral olan En-Me-Kar'a karşı Gılgamış'ın yanında yer almakla birlikte işi tanrılara kafa tutma noktasına getiren Gılgamış'ı davasında tek başına bırakırlar. Gılgamış'ın tanrılar gibi ölümsüz olma çabası ise bunun yolunun tanrılara köle olmaktan geçtiğini öğrenmesiyle sonuçsuz kalır. Onun için özgürlük ölümsüzlükten daha önemlidir. Peygamberliği değil, toplumu aydınlatan, ileri götüren öncü olmayı yeğler. Bu uğurda "ebedî âsi" olarak tanrılarının lanetini üzerine çeker. Bu yönüyle, insanlara ateşi getirerek onların tanrılarının çizdiği kaderlerine karşı çıkarak özgürleşmelerinin önünü açan Prometheus'un prototipidir. (Yalçın, 1955: 21) Prometheus'un bu hareketinin karşılığında sonsuza dek kayaya zincirli olarak işkence görmesi gibi o da tanrılarca, fiziksel üstünlüğünden

mahrum ve yalnız bırakılarak “ebedî âsi” sıfatıyla sonsuz bir yaşama mahkûm edilmek suretiyle cezalandırılır.

Gilgameş’in arayışı sonuçsuz kalsa da, o yenilmemiştir: “Gelecek kuşaklar seni ve senin burada sona erecek yaşamını destanlaştıracak, Gilgameş, sen inandığın şeyler uğruna seni yaratanlara kafa tutarsın. İnsanların en güzel tarafını bulup meydana çıkararsın. İnsanları Tanrılar katına yüceltmek isteyersin. Varsın yarı yolda kesilmiş olsun soluğun Gilgameş! İnsanlar senin gibileri anlayamazlar, doğrudur. Aldatabilirler de, ama, unutamazlar... O dev gibi acıların hiç olmazsa buna değmez mi Gilgameş?” (Asena, 1983: 71)

Melih Cevdet Anday, mitolojiye eğilimini, söylencelerin ilkel toplumun düşleri olmasıyla, dolayısıyla yaşamın ve insanın özüne, toplumsal bilinçaltına inme çabasıyla açıklar. *Ölümsüzlük Ardında Gilgameş* (1981), bir anlamda yaşamın “süre gelen bir çizgi” olduğunu kendine göstermek için kaleme aldığı *Kolları Bağlı Odysseus, Troya Önünde Atlar* çizgisindedir. Şiirsel etkinliğin düşüncüyü genişlettiği görüşünde olan şair, adı geçen eserleriyle bu deneyimi yaşadığını ifade eder. (Sezer, 1982: 128)

Mitolojiden yola çıkarak yaşamın gizini sorguladığı eserle şairin hedeflediği, destan yazmak değildir. Destan üzerine eser yazmaya şairi yönelten etmen, destanın etkileyciliğinden öte içindeki boşluklardır: “Bence bir destan, içerdiği, çözümlenemeyen durumlar, yorumlara yol açıcı karışıklıklar, konusundan ve zamanından soyutlanabilecek nitelikteki tartışmalı sorunlar ile etkileyebilir bir ozanı.” (Anday, 1998: 65)

Gilgameş’in otu yılana kaptırdıktan sonra ağlayarak onu denizin dibinden kendisi için değil, Uruk’un yaşlıları için çıkardığını söylemesi, şairin zihninde beliren en önemli soru işaretidir. Gilgameş’in ölümsüzlüğü elde edeceğine inanmış olması ihtimalinin zayıflığı, Enkidu’nun ona rakip olarak yaratılıp sonra Gilgameş’in onu yenmesine izin verilmesi, iki rakibin nedensiz dostluğu gibi belirsizlikler şairi harekete geçirmiştir: “Çelişkiler zincirinin böylece sıralanışı, başka bir deyişle, dostluk-yengi-yenilgi süreci ile, yabancı-uygar, ölümlü-ölümsüz karşıtlığı arasındaki koşutluk, bende esinleyici bir etki yarattı.” (Anday, 1998: 66)

“Güneşe Yakarı”, “Uygar ile Yabancı”, “Orman ile Düzen”, “Ölüm ile Ölümsüzlük” bölümlerinden oluşan şiirde destanın ana hatlarından yola çıkılarak Gilgameş’in ölümsüzlüğü arama nedeni sorgulanır. Uruk ileri gelenlerinin, bilinen şeyleri göz ardı ederek bilinmeyen peşinde koşmasının gereksizliğine dikkat çektikleri arayışının sonunda Gilgameş, ölümsüzlüğün aynı çizgide ilerleyen düşsüz, heyecansız bir döngüden ibaret olduğunu anlar, bakışlarını pişmiş tuğladan yaptığı duvarına, yaşamın güzelliklerine çevirir:

“Ölümsüzlüğü aramışım, lâf, nasıl yaşardım
Aramasam, o ölümsüz denen yaşıyor mu sanki,
Ardışık günleri zaman sanmışım” (Anday, 1998: 102)

Şiirde, tufan sonrası yaşama ilişkin yorumlar da destanın bir sorunsal olarak referans alındığının göstergesidir:

“Ve tufan sonrası neden başladı tüm canlılar,
Acı veren yasalar yeniden, onurlu direnç,
Neden başladı insanın taşıl kemikten sabrı,
Kire bulanmış eski ruhlar verildi yeniden,

Oysa kül olan erdemın ödölü kalmalıydı.” (Anday, 1998: 72)

Ayla Kutlu’nun *Kadın Destanı* (1994) adlı romanı da Gılgamış Destanı’nı temel almakla birlikte karşıt bir söylemle, destanda anlatılmayanlar üzerine eleştirel tutumla yazılmıştır. Kadınların öne çıktığı romanda asıl üzerinde durulan, destanda adı bile geçmeyen, yalnızca Enkidu’nun gücünü kırması görevi verilen, önce Yosma, sonra Başrahibe olarak karşımıza çıkan kadındır. Beş bin yıl öncesinden bu yana kadına bakışın değişmediğini ortaya koyan roman, günümüz kadın edebiyatında efsaneyi kadın bakışıyla yeniden yazma yöneliminin Türk edebiyatındaki ilk örneğidir. (Atasü, 2000: 58) Yazar, kadının tarihsel süreçte daima arka plana itildiğini, bunun bütün destanlara yansıdığını, Gılgamış’ten eski Yunan destanlarına kadar hiçbir metinde kadının derinlemesine işlenmediğini, figür olarak kaldığını, oysa kadının, hayatta önemli işlevler ve görevler üstlendiğini, bu itibarla kendisi için bir destan yazılmayı hak ettiğini belirtir. (Doğan, 1994: 23)

Roman, güçlü ve acımasız bir kral olarak çizilen Gılgamış’in kahramanlıklarını yazdırdığı görkemli destan tabletlerine karşılık, onun yaşamının yakın bir tanığı ve ondan bir oğul sahibi olan kadının, tüm engellemelere karşın “ölü bir köpeğin köpekdişleri kadar korkunç” gerçeği (Kutlu, 1994: 20) açıklamak üzere, doksan yaşında gizlice yazdığı sekiz tablet olarak kurgulanmıştır. Romanın yazılma nedeni, şu dizelerde yansımaktadır:

“(…)

Ayırdında değil erkek, korkunun ve nefretin.

Ayırdında değil kırılmalı.

Ölme isteğinin, işkence korkusunun:

Hesap verecek erkekler günün birinde.

Binlerce yıl süren işkencenin hesabı

kesilmeli

İzler kalır bir kadında, derin izler:

Eziklik ve ruhun kirletilmişliği.

İşyan bu eski izlerden geçerek patlayacaktır.” (Kutlu, 1994: 46)

“Kadının yenilgisi ve yengisi” (Kutlu, 1994: 243) olarak tanımladığı romanında yazar, destanda, adı bile geçmeyecek derecede önemsiz bir konumda olan Yosma’yı merkeze alır ve onun aracılığıyla kadının yaşam içindeki etkinliğinin hafife alınması ve kimliğinin bölünmesi üzerinde durur. Bu bölünmeyi, destanda ve romanın başında tapınak yosması kimliğindeki kadını daha sonra Uruk’un başrahibesi konumuna yükselterek etkili bir şekilde verir. Romanın en çarpıcı mesajı ise, kadına bakışın beş bin yıl önceden bugüne değişmediği gerçeğidir. (Algan, 1994: 2; Güney, 1994: 27)

Romanın biçimi ayrı bir önem taşır. Ayla Kutlu *Kadın Destanı*’nı şiir formunda yazmış, fakat araya düzyazılı kısımlar eklemiştir. Düzyazıyla nazım arası bu anlatım türüne kavi denmektedir. Romanın bu tanımlamaya uyduğu söylenebilir. (Uyguner, 1994: 58) Romanın konusu, destan biçimini de beraberinde getirmiş, “baştan sona hiç aksamayan bir şiir diliyle ve çok güzel bir Türkçeyle” nitelikli bir destan-roman ortaya çıkmıştır. (Doğan, 1994: 23; Güney, 1994: 28)

Zeynep Avcı’nın *Gılgamış* (1996) adlı oyunu on iki bölümden oluşmaktadır ve destana bağlı olarak kurgulanmıştır. “Kuşkusuz Gılgamış çok doğurgan, esin verici, etkileyici ve yaratıcılığı kamçılayıcı bir metin. Zeynep Avcı da söylencenin içerdiği temaların çeşitliliği kadar derinliğinden de etkilenen yaratıcılardan biri. Kendine özgü bir yaklaşımla istediği temaları öne çıkararak, içerdiği şiiri okuyup dillendirerek, kişileri ve

kişiler arasındaki ilişkileri yorumlayıp değerlendirerek bir sahne metni çıkarmış.” (Sav, 1996: 42-43) Destanda olduğu gibi oyunda da eksen kişi Gılgamış’tır. Diğer kişiler oyunda figür konumundadırlar. Oyunun ağırlığı, kişilerden, Yosma ile Yılan’ın anlatıcılığına kaymıştır. Gılgamış, gücüne güvenen, zalim ve bencil bir hükümdar olarak çizilir: “Boyunun uzunluğu on bir endaze, göğsünün genişliği dokuz karıştı. Gılgamış! Uruk kentinin dur-durak bilmeyen duvarcı kralı! Bir adım attı mı, yerler sarsılırdı. Bıyıkları sakallarına karışır, saçları beline ulaşırdı. Yaban boğası gibi böğürürdü Uruk sokaklarında. Bütün silahları kalkıktı. Oğlu babaya, maşuku aşık, karıyı kocaya bırakmadı. Uruk kızlarını herkesten önce hep o kanattı.” (Avcı, 1996: 9-10) Üstünlüğünü göstermek için tanrılara kafa tutan ve önüne çıkardıkları her engeli Enkidu’nun yardımıyla aşan Gılgamış, tanrıların Enkidu’yu yanından almalarıyla ölümsüzlük duygusuna kapılır. Yılan da arkasına takılır. Utnapiştim’e ulaşan Gılgamış, ondan, yalnızlığı dayanılmazlığını ve umutsuzluğunu dinler. Utnapiştim’in ölümsüzlüğünün kendisinin değil, tanrıların seçimi ve bir çeşit ceza olduğunu öğrenir. Asıl ölümsüzlüğün yaşama sevinci olduğunu Gılgamış’a anlatmaya çalışan, fakat onu bu saplantısından kurtaramayan Utnapiştim, ona gençlik otunun yerini söylemekle yetinir. Otu bulan kahraman, onu yılanı kaptırması üzerine tanrılara isyan eder. Gılgamış için krallığına geri dönmekten başka yapacak bir şey kalmamıştır; o, adıyla ölümsüzleşecektir. Tanrılar Gılgamış’a son kez Enkidu’yu gösterirler. Fakat bu karşılaşmanın üzerine de ölümün gölgesi düşer. Ölümsüzlük tutkusuna kapılan Gılgamış ile kısa bir süre için bulunduğu canlılar dünyasını yadırgayan Enkidu’nun dostluğu geride kalmıştır. Gılgamış’ın kalmasını istediği Enkidu kendi dünyasına döner. Oyun, sevginin gücüne yapılan vurguyla sonlanır.

Osman Türkay’ın *Ölümsüzlük Acısı* (1999) adlı oyunu da dört perdeden oluşmaktadır. Mezopotamya mitolojisine göre evrenin ve insanın yaratılışı ve zaman atlamasıyla Gılgamış’ın öyküsü anlatılır. Nurdu, Ab ve Atap adlı filozofların görüş açısından kurgulan eser yoğun bir olaylar dizisine ve sosyolojik belirlemelerle desteklenen felsefi alt yapıya sahiptir. Nereden geldiği, kime ait olduğu bilinmeyen, şeytan sığınaklarından geldiği öne sürülen ve oyunun önemli noktalarında devreye girerek Gılgamış’e birtakım telkinlerde bulunan gizli ses de oyunu fantastik düzleme çeker. Gizli ses, taç ve tahtın, tanrıların insanları elde etmek için kullandıkları oyuncaklar olduğunu düşünen Gılgamış’e: “Onlar tanrı değil Gılgamış, ‘sanrı’dırlar. Yok oldukları için ölümsüzdürler. Var olan her şey mutlaka günü geldiğinde ölür!” (Türkay, 1999: 74) der.

Destanın ana epizotları korunmakla birlikte temel izlek, bazı eklemeleri gerekli kılmıştır. Nurdu’yu kendisine danışman yapan Gılgamış, felsefeye önem veren bir kişilik olarak karşımıza çıkar. Bir kral olarak öldürülme korkusu taşıması, onu Uruk’u ölümsüz sanat eserleriyle donatmaya yöneltmiştir. Tanrı kanı taşıyan, olanları sezme gücüne sahip olarak betimlenen Gılgamış, destandakinin tersine, sahip olduğu üne ve servete değil yığıltığı ve erdemli olmaya önem vermektedir. Bir saplantı halinde olmasa da ölüm endişesi duymakta, bu yüzden, sahip olduğu her şey ona anlamsız görünmektedir: “Erguvan ağacı, erguvan ağacı! Karşında, sana konuşanın kim olduğunu biliyor musun? Ben, Uruk kenti kralı, şu sarayın, tüm Uruk’un sahibi Gılgamış... Tek ayağımı yerden kaldıracak bir babayiğit çıkmamıştır karşısına... Para, servet ve ün sahibi; tüm bakirelerin tatlı düşü, devleri ayağının altında ezen kahraman... Yine de öleceği günü bekleyen ve kendi gücünün tuzağına düşmüş bir serseri... Çaresiz bir serseri... Zenginlikler içinde bir dilenci, sade bir vatandaş; saraya, altına tekme atan bir ölümsüzlük dilencisi...” (Türkay, 1999: 114-115)

Tanrıların isteği doğrultusunda Enkidu ile karşılaşan ve tanrıların istemediği şekilde onu yenen, kendine güveni pekişen kahraman, ölümsüzlük yolculuğuna çıkar. Gılgamesh'in ve Uruk halkının dev olarak gördüğü yanardağın sağanak yağmurla kendiliğinden sönmesi üzerine Gılgamesh, Humbaba'yı öldürmüş olur. Enkidu'nun bütün itiraz ve ikna çabalarına rağmen bu gerçek değişmez. Bu arada Gılgamesh tarafından aşkına karşılık verilmeyen İhtar, tanrıları intikam için kışkırtır. Göklerin boğası üzerine salınan Gılgamesh, bununla da yenilemeyince, ceza olarak en yakın dostu Enkidu ölümüne mahkûm edilir. Gılgamesh ölümsüzlük yolculuğunu sürdürürken, İhtar da egemenliği altına almaya çalıştığı ölümler dünyasına gitmeye hazırlanır. Büyük tanrılar, sonu olmayan yolculuklara çıkan Gılgamesh ve İhtar'ı, birinin önemli bir kral, diğersinin insanlığın devamını sağlayan Şehvet Tanrıçası olması dolayısıyla koruma altına almaya karar verirler. Tufanda olacakları sezererek yaptığı gemiye her canlıdan bir çift alan ve böylece insanlığın ve hayatın yok olmasının önüne geçmesi dolayısıyla tanrılar tarafından ölümsüzlükle ödüllendirilen Utnapiştım'in, ölümü düşünmemesini, hayatın tadını çıkarmasını salık veren sözleri Gılgamesh'i tatmin etmez. Utnapiştım, ölümüne bir yolculuğa çıkıp ölüm denizini aşan Gılgamesh'i ödüllendirmek için ona gençlik otunun yerini söyler. Otu bulan Gılgamesh, tanrı Enki'nin oyunuyla onu yılanı kaptırınca, yılanın üstünden attığı eski derisini Enki'nin tapınağına bayrak olarak asmakla tanrıları kendi oyunlarına getirmiş olur. Gılgamesh, çıktığı yolculukta amacına ulaşamamasına rağmen halkın gözünde kahramanlaşır ve kahramanlıklarını anlatan destanla ölümsüzleşir.

Özen Yula'nın *Hayat Bir Kere* (2000) adlı romanında destan, Gılgamesh'in ölümsüzlük otunu yılanı kaptırması dışında temel epizotları korunarak romanda yer almıştır. Yazar, tarihe ve söylenceye olan ilgisini şöyle açıklar:

“... tarihî kahramanlar ya da efsanevî kişilikler genelde hoşuma gidiyor. İster Hürrem Sultan olsun, ister Dede Korkut, isterse Gılgamesh bu kişiliklerin anlatıldıklarından daha farklı olabileceklerini göstermek hoşuma gidiyor. Tarih yanılabilir, efsanenin bir kısmı sadece safsata olabilir; ama o kahramanı seçip de ona yeni bir anlam bütünlüğü verdiğiniz zaman siz de başka bir açıdan yeni bir tarih ya da efsane yazmış oluyorsunuz. Bu da hoş bir şey. Sizden yüzlerce, binlerce yıl önce yazılmış göreceli, taraflı ya da yalancı anlatılara, daha fazla anlatılar eklemiş oluyorsunuz onca zaman sonra. Hatta tarihsel anlatılara eklemenecek yeni bir yapı kurmuş oluyorsunuz. Bunca zamanın yalancılığına, inkârcılığına yeni anlamlar üreterek karşı da çıkmış olabiliyorsunuz bir yandan. Kalemizin bir işe yaradığının farkına varabiliyorsunuz. Belki de tarihin yanlış yere suçlandığını düşündüğünüz kişileri toplumsal yapıyı yargılayarak ya da göstererek temize çıkarmış olabiliyorsunuz. Bu tavır da bana biraz daha iyi geliyor bazen.

Ama yazdıklarımın genelini düşünürsem gene de tarihî ya da efsanevî kişilikler genele oranla daha az sayıda. Belki de daha çok anlatmalıyım onları, ne de olsa zengin bir malzeme sunuyorlar düş dünyası ve edebiyat açısından.” (Duruel, 2005: 75-76)

Roman, her biri farklı anlatıcıların bakış açısı ve ben anlatım yöntemiyle verilen ve Sümerce isimlerle başlıklandırılan dokuz bölümden oluşur. Roman kahramanları kendi öykülerini/maceralarını parça parça anlatırken destanla ilgili imaj ve kavramlara da sık sık gönderme yapılır. Destanda Gılgamesh'in, su içmek üzere ırmağın kenarına koyduğu ölümsüzlük otunu yılanın yediği bölümün, insanların otun peşine düşmesini önlemek amacıyla uydurulduğu belirtilerek ottan yiyerek ölümsüzlüğe eren destan kahramanlarının günümüzde farklı isim ve tarzlardaki yaşayışları anlatılır. Aradan geçen binlerce yılda birbirlerinden habersiz ve farklı hayatlar süren ve bu arada yaptıkları özetlenerek verilen

destan kahramanları, yine bir araya gelirler. Destanda ölen Enkidu ise adının beklenmedik zamanlarda ve gizemli şekillerde hecelenmesiyle ve Gılgamesh’in duvarında asılı bulunan yılan desenli halının altında adının yazmasıyla romana katılır. Roman yine Gılgamesh’in Enkidu’nun yerine koyduğu Enrique’e kavuşma, onu ölümsüz kılma ana izleğine oturmuştur. Buluşma noktaları, Amerika–New York–Manhattan–Deukalion Kafe’dir. Deukalion adının da özel bir anlamı vardır; Yunan mitolojisine göre tufan söylencesinin kahramanıdır. Romanda olay örgüsünden çok kişilerin yaşantı, duygu ve binlerce yıllık birikimle hayata bakışları öne çıkmışsa da Gılgamesh’in, Utnapiştim’in sırrını ikinci kez elde ederek Enkidu’nun yerine koyduğu Enrique’ye yedirmesiyle bir nevi destan da tamamlanmıştır. Olaylar, destanla koşutluk gösterir. Romanda hayatın bir kere yaşanacağı vurgulanmıştır. Anlatımda destandan kaynaklanan şiirsellikle ben anlatım yönteminden kaynaklanan samimilik romanı güçlendirmiştir. Eserin, destanın yeniden yorumlanmasına dayanması ise genel anlamda alegorik anlatımı beraberinde getirmiştir. Anlatım bütünlüğü içinde dilin aşırı kullanımına izin verilmiş, bu noktaya, açıklama niteliğindeki son bölümde değinilmiştir. Romanın temel mesajı, ölümsüzlüğün insanı mutlu değil, mutsuz ettiğidir.

Yazar, romana eklediği son bölümü, kendisiyle özdeşleştirdiği yazı tanrısı Nebo’nun ve yazarın anlatıcılığına bırakır. Nebo, güvercin kadın Sammurat’ın (Semiramis) MÖ 750’lerde adına tapınak yaptırdığı, fakat sonradan unutulmuş Maveraünnehir kökenli bir tanrıdır. Görkemli bir geçmiş bıraktıkları Babil’e özlemlerini dile getiren Nebo’nun: “İnsan bazen Babil öncesini özleyiyor. Hoş, gerek de yok ya! Dünyanızda yeni bir Babil öncesi dönem yaşanıyor zaten.” (Yula, 2000: 181) cümlesi, romanın temel izleklerinden biridir. Nebo, romanın yazılış sürecini de şöyle anlatır: “Kadim bir söylenceye yer alan kahramanlarınızın –pek iyi hatırlayamadığınız, isimlerini şöyle bir duyup, üstünde durmadan geçtiğiniz adamlarla kadınların– son durumlarını anlattım. Onlar gibi, onların dilinden gibi, sizin dilinizden gibi. Sarkmalar oldu, birbirine geçişler oldu. Neticede mutsuzluğumuzu anlattım, ölümsüzlüğün getirdiği huzursuzluğu. Belki de ben onlardan daha şanslıyım bu açıdan. Ölümsüzüm ama, unutuldum. Unutulmak, kişiyi ölümlü mertebesine yükseltiyor.” (Yula, 2000: 181)

Gılgamış, MÖ üçüncü binyılda yaşamış Uruk kent devletinin kralıdır. Fakat o, tarihî kişiliğiyle değil söylencesel kişiliğiyle öne çıkmıştır. Gılgamış, tanrılarla insanların ayrıldığı bir çağın hem tanrı hem insan kanı taşıyan, üstün insan, yarı-tanrı olan trajik kahramanıdır. Tanrısal yanı gücünde, insan yanı ölümlü oluşundadır. Zorba bir kraldan bir kahramana ve ardından bir bilgeye dönüştüğü akıl almaz serüvenleri, ölümsüzlüğü arayışına odaklanmış ve bıraktığı eşsiz eserle ölümsüzlük arayışının simgesi olmuştur. Farklı etkilenmelere açık nitelikteki destandan Orhan Asena, toplumsal bakış açısıyla bir halk önderi karakteri çıkarmış, ölümsüzlük uğruna tanrılara bağlanmayı reddeden Gılgamesh’in sonunu “ebedî âsi” olarak tanrılar tarafından lanetlenmek olarak bağlamıştır. Melih Cevdet Anday, yaşamın “süre gelen bir çizgi” olduğu görüşüyle yöneldiği destanı, içerdigi karşıtlıklar ve çelişkiler yönünden ele almış, Gılgamış’ın ölümsüzlüğü istemesinin nedenini sorguladığı şiirinde otu yılanı kaptıran Gılgamış’ın ağlayarak onu yaşlılar için istediğini söylemesi üzerinde durmuştur. Şiir, “Ardışık günleri zaman sanmışım” diyerek ölümsüzlüğün anlamsızlığını dile getiren Gılgamış’ın ruhunun dinginliğe ermesiyle bağlanmıştır. Ayla Kutlu ise üzerinde uzun süre araştırma yaptığı destanı yapı sökümlü tekniğiyle okuyarak kadın bakışıyla değerlendirmiş ve romanını, destanda yarım bırakılanlar ve anlatılmayanlar üzerinden kurgulamış, destandaki fahişeden yola çıkarak kadının toplumdaki yerine dikkat çekmiştir. Zeynep Avcı’nın

destana ve kaynak metinlere bağlı kaldığı eserinde estetik yapı öne çıkmakta, oyun, dramatik gelişimin ve konuşma örgüsünün yetkin bir örneğini oluşturmaktadır. Mitolojiye yoğun bir ilgi gösteren Osman Türkay'ın hacimli eseri de yaratılıştan başlayarak Gılgamesh'in destansı hayatına felsefi, sosyolojik boyut eklenerek verilmektedir. Gılgamesh, felsefeye önem veren bir kişilik olarak çizilmiştir. Destandaki olağanüstülükler akılcı açıklamalar getirilmesi de önemli bir ayrıntıdır. Özen Yula, destanın sonunu, destan kahramanlarının ölümsüzlük otundan yiyerek ölümsüzlüğe erdiği şeklinde değiştirerek destanın devamını kurguladığı eserinde günümüze taşıdığı kahramanları binlerce yıl sonra yeniden buluşturmuş, kahramanları farklı nedenlerle otun peşine düşürmüştür. Otu elde ederek Enkidu yerine koyduğu Enrique'yi ölümsüz kılan Gılgamesh'i dolaylı olarak Enkidu'ya kavuşturmakla, destana sonradan eklenen söylemler zincirine bir halka da yazar ekleyerek destanın sonunu yazmıştır. Yazarın kendini yazı tanrısı Nebo ile özdeşleştirdiği son bölüm de, romanın kurgusallığını vurgulamasının yanı sıra mitolojik örgesini de derinleştirir. Aynı metne dayanan ve temel epizotları koruyan söz konusu eserler kurgu, kişiler ve izlek bakımından özgün görüş açılarıyla çok ayrı düzemler oluşturmaktadır.

KAYNAKÇA

- Algan, Ece (1994), "Ayla Kutlu", *Varlık Kitap Eki*, S: 27, Ağustos, s. 2-3
- Anday, Melih Cevdet (1998), *Toplu Şiirleri II Ölümsüzlük Ardında Gılgamış*, 2. baskı, İstanbul: Adam Yayınları
- Asena, Orhan (1983), *Tanrılar ve İnsanlar (Gılgamesh)*, İstanbul: Adam Yayınları
- Atasü, Erendiz (2000), *Benim Yazarlarım*, Ankara: Bilgi Yayınevi
- Avcı, Zeynep (1996), *Gılgamış*, İstanbul: Mito Boyut Yayınları
- Bottero, Jean (2005), *Gılgamış Destanı*, Çeviren: Orhan Suda, İstanbul: YKY
- Doğan, M. Mahzun (1994), "Ayla Kutlu'yla Söyleşi", *Çağdaş Türk Dili*, S: 80, Ekim, s. 22-27
- Duruel, Nursel (2005), "Söyleşi: Özen Yula – 'Gerçekten büyü, tuhaf ve acayip bir dünyada yaşıyoruz.' ", *Kitaplık*, S: 87, Ekim, s. 70-81
- Enginün, İnci (2000), "Gılgamış Destanı ve Oyun Yazarlarımız", *Araştırmalar ve Belgeler*, İstanbul: Dergâh Yayınları
- Güney, Ülkü Yalım (1994), "Kadın Destanı", *Çağdaş Türk Dili*, S: 79, Eylül, s. 27-29
- Hooke, Samuel Henry (2002), *Ortadoğu Mitolojisi*, Çeviren: Alâeddin Şenel, 4. baskı, Ankara: İmge Kitabevi
- Kramer, Samuel Noah (2001), *Sümer Mitolojisi*, Çeviren: Hamide Koyukan, 2. basım, İstanbul: Kabalcı Yayınevi
- Kramer, Samuel Noah (2002), *Tarih Sümer'de Başlar*, Çeviren: Hamide Koyukan, 2. basım, İstanbul: Kabalcı Yayınevi
- Kurgan, Şükrü (1943), "Gılgamesh Destanı Dolayısıyla...", *Varlık*, S: 234, 1 Nisan, s. 364-367
- Kutlu, Ayla (1994), *Kadın Destanı*, Ankara: Bilgi Yayınevi
- Landsberger, (1993), "Giriş", *Gılgamesh Destanı*, Çeviren: Muzaffer Ramazanoğlu, İstanbul: MEB Yayınları
- Sav, Atila (1978), "Tanrılar ve İnsanlar", *Milliyet Sanat*, S: 299, 27 Kasım, s. 22

- Sav, Atila (1996), “Eski Söylenceye Yeni Söylem”, *Milliyet Sanat*, S: 397, 1 Aralık, s. 42-43
- Savcı, Bahri (1955), “Tanrılar ve İnsanlar (Gılgamesh)”, *Yeditepe*, S: 76, 1 Ocak, s. 5-6
- Sezer, Sennur (1982), “Melih Cevdet Anday’la ‘Ölümsüzlük Ardında Gılgamış’ Üstüne Konuşma”, *Yazko Edebiyat*, S: 17, Mart, s. 128-130
- Türkay, Osman (1999), *Ölümsüzlük Acısı*, KKTC Millî Eğitim ve Kültür Bakanlığı Yayınları
- Uyguner, Muzaffer (1994), “Ayla Kutlu’nun Kadın Destanı”, *Türk Dili Dergisi*, S: 42, Mayıs–Haziran, s. 58-59
- Yalçın, Nilüfer (1955), “Tanrılar ve İnsanlar”, *Forum*, S: 19, 1 Ocak, s. 21
- Yula, Özen (2000), *Hayat Bir Kere*, İstanbul: Doğan Kitap Yayınları

ОБРАЗ ОВИДИЯ В СОВРЕМЕННОЙ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ («ПОСЛЕДНИЙ МИР» К РАНСМАЙРА И «ПЕВЕЦ ЛЮБВИ» ДЖ. ЭЛИСОН)

М.И. Никола, доктор филологических наук, профессор

Московский педагогический государственный университет

Современная зарубежная литература тяготеет к жанру «альтернативной биографии» и нередко в качестве главных персонажей этого жанра избирает писателей. Достаточно вспомнить, к примеру, «Повесть о Платоне» П. Акройда, «Осень в Петербурге» М.Дж. Кутзее, «Берег утопии» Т. Стоппарда и др. Образ Овидия в этом случае представляет богатые творческие возможности: яркий талант, драматические перипетии судьбы, немилость императора, смерть вдали от родины и др. В качестве примеров обращения к образу Овидия в романе рубежа XX-XXI вв. есть смысл обратиться к роману современного австрийского прозаика Кристофа Рансмайра «Последний мир» и роману американской писательницы, дебютировавшей в литературе романом «Певец любви». Роман Рансмайра, безусловно, относится к «высокой» литературе и признан самой взыскательной критикой. Роман Дж. Элисон балансирует между беллетристикой и массовой литературой, вызвав, тем не менее, живой интерес.

Для творчества Кристофора Рансмайра (Christoph Ransmayr) апокалиптическая тема – главная. Достаточно перечислить названия его романов: «Сияющий закат», «Песнь ужаса и льда», «Последний мир», «Болезнь Китахары». Из названных романов «Последний мир», пожалуй, самый известный, переведенный на многие языки, в том числе русский. Этот роман обильно связан с античной образностью. Полное название романа «Последний мир с Овидиевым репертуаром». В романе использованы определенные исторические факты, связанные с биографией и творчеством Овидия. Поэт был сослан Августом в отдаленную римскую колонию Томы, где и разворачиваются события, вначале по законам постмодернистской игры как своего рода детектив: поиск римским другом Овидия, Коттой Максимом (историческое лицо, адресат ряда понтийских посланий Овидия), следов Овидия и его знаменитой поэмы «Метаморфозы», сожженной поэтом перед отъездом в ссылку (элегия «Последняя ночь в Риме»). В то же время изложенная историческая основа в романе существенно трансформирована. Овидий Рансмайра сослан не за поэму «*Argi amandi*», как принято считать, а за речь, произнесенную на стадионе, мятежную по своему духу, а также за поэму «Метаморфозы»: «Уже название книги было дерзостью, бунтарством в столице императора Августа в Риме, где всякая

постройка являла собой монумент державности, свидетельство постоянства, прочной и неизменной власти». [1, с. 35].

Рим Августа в романе – автоматизированный чиновничий мир, направляемый бездушным аппаратом власти, выхолащивающий живые чувства, каменеющий в своей сущности. Образ камня, метафора камня чрезвычайно важны для поэтики романа, в котором развивается тема метаморфозы человеческой природы. В поэме Овидия, согласно мифу о потопе, уцелевшие после разгула стихии Девкалион и Пирра восстанавливают человеческий род из камня. В романе Рансмайра человеческий род возвращается к своей первооснове. Малоподвижный, бледный, оцепеневший Август в романе также напоминает каменную статую. Как и в романе современного французского писателя Паскаля Киньяра «Альбуций», символическую роль в романе Рансмайра выполняет фигура носорога, олицетворяющая собой образ грязной возни при дворе императора: «Август, неподвижно сидя на каменной скамье у окна, наблюдал, как купается в грязи носорог... без единого звука удовольствия он переваливался с боку на бок в месиве внутреннего двора, за палисадом; красновато-бурые волокнисты, птицы, которые обычно дозором сновали взад-вперед по спине зверя и питались паразитами, гнездившимися в складках его панциря, с криком металась сейчас в брызгах грязи... Август, словно замороженный, следил за проворными движениями доисторического животного под окном...». [1, с. 55].

Художественное своеобразие романа Рансмайра в том, что текст представляет собой грандиозный палимпсест, пронизанный структурными и концептуальными соответствиями с «Метаморфозами» Овидия. Как и поэма Овидия, роман состоит из пятнадцати частей, персонажи романа носят имена мифологических героев «Метаморфоз» (Эхо, Ликаон, Кипарис, Прокна, Филомела и т.д.), ассоциативные связи с поэмой мотивируют отношения между персонажами и ход событий. Так, Пифагор, идеи которого обеспечивают философскую основу поэмы Овидия, в романе Рансмайра – слуга поэта и хранитель его творений, Эхо страдает от непонимания и жестокости близких и т.д. Но главное, что в основе всей концепции мира романа лежит изображение процесса метаморфозы, ведущей мир к гибельному исходу. При этом Томы не противопоставлены метрополии как мир естественных людей, сохраняющих добрые природные качества. Овидий и здесь воспринят как существо чужеродное, и, как следствие, поэт оказывается вытесненным в горы, его образ в итоге приобретает призрачное, неясное существование.

Роман Рансмайра – это и роман о художнике, содержащий свою реплику на тему «Памятника». «Метаморфозы» Овидия венчали строки, в которых звучала гордая уверенность поэта в значимости своего творчества и посмертной славе:

Вот завершился мой труд,
И его ни Юпитера злоба
Не уничтожит,
Ни меч, ни огонь,
Ни алчная старость.
Что над плотью одной
Возьмеешь власть,
Для меня завершить

Неверной течение жизни.
 Лучшей частью своей,
 Вовлечен, к светилам высоким
 Я вознесусь,
 И мое нерушимо
 Останется имя. [1, с. 40].

Эти и другие строки Овидия в романе наносит на базальтовые колонны усердный слуга Овидия Пифагор, чтобы сохранить бессмертное творение поэта. Но он оказывается бессилем. Исчезнет, раствориться затерянный в пространстве поэт, вслед за ним суждено исчезнуть под напором улиток и слизней строкам его творения: «книги плесневели, сгорали, рассыпались золой и прахом; каменные пирамиды разваливались, вновь становясь частью осыпи, и даже высеченные в базальте письма исчезали, уступая терпению слизней». [1, с. 219].

Томы отличаются от Рима разве тем, что в их разрушении участвует как органическая, так и неорганическая природа. Этот город на берегу моря, как город на краю мира, вот-вот соскользнет в морскую пучину. Он постоянно сокращается, сползает, его разъедает ржавчина, теснят камнепады: «Горные долины тонули в обломках... в бухте обрушивались карнизы и уступы... вздымались такие огромные валы, что суда приходилось вытаскивать на берег». [1, с. 207].

Один из ярких персонажей романа – Дит, мифологический путеводитель мертвого царства. В романе это покалеченный войной герой, бежавший от ее ужасов в Томы, где он и лекарь, и могильщик одновременно. Но он и судья мертвых при жизни людей. Дит убежден, что «живым уже не поможешь, что от голода, злости, страха или обыкновенной глупости каждый из них мог совершить любое варварство и стерпеть любое унижение, каждый был способен на все». [1, с. 203]. Согласно концепции романа Рансмайра, поколение «железного века» (Томы неоднократно названы в романе железным городом) исчерпало право на существование, уступая место первостихии, первичной материи, готовой поглотить его. Город – этот последний мир – не живет, а дожидается: «в каждом закоулке, в каждом ворчании Томов уже слышно, видно, осязаемо будущее... разоренный временем мир» (144). Казалось бы, Рансмайр не оставляет читателю никакой надежды на спасение мира и человека. И все же в финале Кота Максим решает пройти его, Овидия, путем, чем бы этот путь ни кончился.

Роман Джейн Элисон (Jane Alison) предлагает «альтернативную биографию», включающую также ставший распространенным в постмодернистском тексте «топос потерянной книги». Сохранились сведения, что среди произведений Овидия существовала то ли драма, то ли поэма с названием «Медея», от которой не дошло ни строчки. Фабула романа моделирует как историю создания, так и уничтожения текста овидиевой «Медее».

В романе Дж. Элисон Овидий оказывается в Причерноморье еще до ссылки. Путешествуя вдоль восточного побережья, он встречает на берегу девушку удивительной, манящей, магической красоты, напоминающей одновременно и русалку и колдунью. Овидий увозит Ксению (так зовут героиню) в Рим. Наблюдая за алхимическими опытами Ксении, стремящейся добраться до «квинтэссенции жизни», Овидий приходит к мысли об их глубоком родстве: сила поэзии то же колдовство, ведовство. В то же время увлечение Ксенией не мешает поэту

чувствовать себя покровителем-цивилизатором в отношении к дикарке: «как удивительно, как чудесно обладать Галатеей, так самозабвенно отдающей себя творению». [2, с. 129].

Однако в ходе событий суждено мельчать образу поэта. Вовлеченный в дворцовые интриги, Овидий погружается в суету. Его воображением завладевают честолюбивые помыслы, ему льстит внимание внучки самого императора – Юлии. Связанные с Юлией мысли о возвышении отрывают поэта от Ксении, разрушают цельность его любовного чувства и, как следствие, приводят к оскудению творческого воображения поэта.

В то же время чем дальше, тем больше Овидием завладевают заботы о посмертной славе: «Ему невыносима сама мысль о том, что он будет просто погребен и забыт». [2, с.87]. Открыв для себя пророческий дар Ксении, он требует от нее раскрыть тайну посмертной судьбы своих творений. Чувство поэта лишается не только цельности, но также и бескорыстия. Это касается и поэтической сферы. Возлюбленная превращается в своего рода «материал» для творчества. Так, наблюдения над Ксенией склоняют Овидия к обращению к образу Медеи, тем более что возлюбленная ждет ребенка, двойню, как она сама предсказывает. Овидий у Дж. Элисон пишет свою поэму, «подсматривая» за героиней.

Между тем, Ксения защищается как творческая личность, которая не намерена стать новой Медеей. Измена их чувству, а равно и высокому искусству склоняет героиню к намерению уничтожить поэму, что она и делает, этим актом защищая свое достоинство. Героиня испытывает также искушение уничтожить нерожденных детей. «Горизонт читательских ожиданий» предполагает, что вслед за уничтожением поэмы произойдет и уничтожение плода любви. Но ожидания читателей обмануты. Ксения возвращается на родной берег. В финале романа мы видим ее входящей в морские волны. Охваченная нетерпеливым, радостным предчувствием, она невольно напрягается всем телом. «Потому что руки у нее заняты – крепко прижимая к бокам, они держат двух малышей... Две пары детских рук тянутся к волне, которая поднимается им навстречу; двадцать маленьких пальчиков пытаются схватить розовую поющую раковину, но она, медленно кружась, уходит на дно». [2, с.249]. Таким образом. История любви героев становится материалом для постановки одной из актуальных тем современной культуры: отношений цивилизации и варварства. У Дж. Элисон статус цивилизации и образом Овидия, и образом Рима поколеблен. Жизненная сила осталась за дикаркой с черноморских берегов.

Эпилог романа представляет ссыльного Овидия, терзающегося мыслями об утраченной любви, утраченных детях и погибшей поэме. Его душа измучена и опустошена. Эти страдания поэта служат своего рода «восстановлению», «реабилитации» образа. Страдания приведут и к восстановлению песенного дара. Овидий снова со стилем в руке, как и в начале романа...

Повествование Дж. Элисон не ровно. В романе наличествуют выразительные топографические зарисовки Древнего мира, пророческие видения героини, в которых картины грядущей судьбы вечного города. В то же время скудные внутренние монологи героев, трафаретные фабульные ходы заставляют находить преувеличенными обильные похвалы критиков в адрес молодой американской романистки.

Библиография

Рансмайр К., (2003), *Последний мир*, М.: Эксмо, с. 256.

Элисон Дж. (2008), *Певец любви*, С.-Пб.: Азбука-Классика, с. 260

Анализ причин и видов межъязыковой интерференции, возникающей в речи турецких студентов при изучении русского языка (на материалах письменных экзаменов)

İlyas YETİMAKMAN

**Kırgızistan - Türkiye 'Manas' Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksek Okulu, Mütercim Tercümanlık
Bölümü
Bişkek-KIRGIZİSTAN
(Кыргызско-турецкий университет « Манас », Высшая школа иностранных языков, переводческое
отделение, Бишкек – Киргизия)**

Причины межъязыковой интерференции при изучении иностранных языков

Основой нашей работы является одна из весьма актуальных тем, связанная с причинами появления и распространения бытовой интерференции между языковыми системами в процессе изучения иностранного языка и использования устной и письменной иностранной речи. В подтверждение сказанного можно привести цитату ученого Уриэля Вайнрайха: *«В речи интерференция возникает в высказываниях двуязычного как результат его личного знакомства с другим языком. В языке же мы находим те явления интерференции, которые вследствие многократных появлений в речи двуязычных стали привычными и закрепились в употреблении.»* [4, с. 36]

Как видим интерференция, которая наблюдается во взаимоотношениях языковых систем, проявляется как в устной, так и в письменной речи. Акцент, полученный в процессе изучения и применения иностранного языка, может стать перманентным, если это наблюдается у большинства людей, в единичных случаях это может считаться временным.

Главной причиной языковой интерференции является дисгармония, которая возникает в результате естественного языкового развития и различия между ходом мышления и логики в двух языковых системах. Такое явление, которое проявляет себя во всех языковых категориях и определяет результаты, называемые «языковой интерференцией».

Языковая интерференция наблюдается в прямых контактах двух языков. Этот процесс, задерживает освоение иностранного языка, так как идет постоянное сравнение сходств и различий, двух языковых систем. Другими словами, это сопротивление родного языка по отношению к ассимиляции со стороны иностранного языка.

Интерференция в процессе устной речи может быть тут же замеченной и подправленной, но в то же время она может оставаться незамеченной, и это может стать причиной искажения понятий, а также вести к неполноценности передаваемой адресату речи информации. Зато интерференция в письменной речи имеет возможность быть замеченной и подправленной немного позднее, при необходимости текст может быть составлен заново.

В качестве корпуса единиц исследования данной работы послужили материалы письменных экзаменов. Целью исследования послужило стремление определить в первую очередь интерференцию в речи тюркоязычных студентов противоречащую фонетическим правилам и нормам русского языка, а также выявить основания такой интерференции.

Анализ допущенных ошибок на письменных экзаменах по русскому языку привел к выводу что, они допускаются по причине как межъязыковой, так и внутриязыковой интерференции.

Как известно языковые категории в современной лингвистике расположены в следующем порядке: «...фонетика, морфология, лексикология, синтаксис, семантика, орфография.» [2, с. 27] В данной работе проанализированы примеры интерференции на фонетическом уровне.

Уриэль Вайнрайх (Uriel Weinreich) в своей книге, «Языковые контакты» выразил свое мнение о фонетической интерференции следующим образом: «*Изучение фонетической интерференции состоит в выяснении того, как носитель языка воспринимает и воспроизводит звуки одного языка, который можно назвать вторичным, с точки зрения другого, называемого нами первичным. Когда двуязычный, отождествляя фонему вторичной системы с фонемой первичной, воспроизводит её по фонетическим правилам первичного языка, возникает интерференция.*». [4, с 39]

Лингвист Роберт Ладо выразился следующим образом о склонности превнесения системы родного языка в изучаемый иностранный: «*В процессе изучения иностранного языка мы сталкиваемся с большим количеством примеров наших склонностей передачи родной языковой системы в изучаемый язык. Мы склонны передавать в него родные звуковые единицы и их различные производные, ударения и мелодичность родного языка, обороты и звуковую согласованность (сингармонизм), взаимодействие этих категорий с другими звуковыми единицами.*» [5, с. 19]

Анализ фонетических интерференций на основании письменных экзаменационных материалов студентов

Фактическим материалом для анализа послужили письменные ответы итоговых экзаменов начального и основного этапов программы обучения. Группа состояла из 18 обучающихся русскому языку.

В результате анализа было выявлено, что самой часто допускаемой интерференционной ошибкой тюркоязычных студентов подготовительного курса являлось непонимание роли мягкого знака – «ь» в русском языке, вследствие отсутствия аналогичного знака в алфавите турецкого языка.

Дело в том, что мягкий знак в алфавите русского языка не имеет никакого звукового значения. Он имеет как известно другие функции – разделительную, обозначения мягкости согласных и грамматическую.

1. Ошибки, допускаемые при использовании мягкого языка по фонетическим правилам родного языка, можно сгруппировать по следующим категориям:

В глаголах инфинитивной формы: *Когда я буду оканчиват... университет, Он может помогат... вам., Я хочу работат... ., Я буду видет... мою семью., Я люблю слушат... музыку., может быт... .*

В спряжении основных или вспомогательных глаголов в единственном числе, во втором лице в настоящем и простом будущем времени: *Что ты делаеш...?, Ты вериш... этому., Ты будеш... там., Ты сделаеш... задание*

В корне глаголов спряженных в настоящем времени: *Я п...ю (пью), Мы п...ём (пьём).*

В окончании спряженной формы глаголов в прошедшем времени. *Я родилас... в 1990-ом году., Мы познакомилис... в кафе.*

В окончаниях повелительного наклонения основных или вспомогательных глаголов: *Ответ... (ответь), ответ...те (ответьте), еш... (ешь), еш...те (ешьте), буд... (будь), буд...те (будьте).*

Наблюдается еще один вид интерференции, в котором студенты излишне добавляют мягкий знак в окончаниях некоторых спряженных форм глаголов: *Значит(ь) всё хорошо., Моя семья может(ь), Мне нравит(ь)ся этот университет.*

Особенно, в инфинитивной форме, при спряжении возвратных глаголов настоящего и простого прошедшего времени и в повелительном наклонении: *Я хочу познакомит...ся с девушкой., Я учус... в университете., Я вернус... 24 февраля., Я родилас... в 1990-ом году., Преподаватель сказал: «Учитес... правильно».*

До сих пор наблюдается недопонимание студентами согласования при использовании возвратных глаголов повелительного наклонения, спряжения по роду и лицу.

Мягкий знак иногда неправильно используется и в склоняемых формах других частей речи русского языка.

2. В именах существительных:

В существительных, оканчивающихся на мягкий знак; *ден..., ноч..., тетрад..., смерт..., жизн... В Бишкеке жизн... будет хорошо., Жизн... не сахар, а смерт... не чай., Эта идея изменила жизн... человека., Я очен... люблю слушать музыку.*

В существительных множественного числа; *брат...я, друз...я, лист...я, стул...я, солов...и, мурав...и.*

В существительных, формах прилагательных и наречиях, в которых мягкость [л] перед другим согласным (и твердым и мягким) всегда обозначается с помощью «ь»: *мал...чик, фил...м, мален...кий, бол...шой, мен...ше, бол...ше, дал...ше, ран...ше.*

В вопросительных относительных местоимениях: *ч...я?, ч...ё?, ч...и?, Я знаю ч...я (чья) это подруга.*

В количественных и порядковых числительных: *пят..., сем..., десят...*

В формах порядковых числительных: *трет...я, трет...е, трет...и, сед...мой.*

В наречиях сравнительной степени: *мен...ше, бол...ше, дал...ше, ран...ше.*

3. Установлено большое количество интерференций при озвучивании букв «ц» (тс), «ш» (шч), которых нет в турецком языке. Эти две буквы иногда пишутся студентами иногда одной, а иногда двумя буквами (ц>т/тс) (ш>ш/шч): *Я в будуш..ее не знаю, что будет., Я обеш..ал., Мир как будет в будуш..ем?, Он ш..едрый человек., Я чиш..у зубы., Я собираю веш..и., В обш..ежитии., В тсентре городе., В Туртс(ц)ии., О своей будуш(ц)ей жизни.*

Также наблюдается интерференция при написании русских слов в соответствии с принципом турецкой орфографии – «Пиши, как слышишь»: *Конешно (конечно), шастье (счастье), што (что), общежитие (общежитие).*

Окончания *-ого, -его* в относительных местоимениях, порядковых числительных, склоненных прилагательных, пишутся студентами как произносятся (слышатся): *-ово, -ево: ничево (ничего), моево (моего), новово (нового), никово (никого)*

4. В русском языке имеется такое явление как ассимиляция (уподобление) согласных по звонкости и глухости, отсутствующее в турецком языке. Так, если звонкие согласные являются последней буквой в слове, то они произносятся глухим эквивалентом. (г>к, д>т, з>с, б>п, в>ф, ж>ш): друг (*друк*), сад (*сам*), рассказ (*раскас*), клуб (*клуи*) и т.п.

5. Нельзя обойти вниманием еще одну особенность русской звуковой системы, отсутствующую в турецком языке. Так, в русском языке возможно стечение в слове двух, трёх, четырёх и пяти согласных подряд.

Отсюда наблюдается недописание некоторых непронизносимых согласных в структуре слова: *Здравс(т)вуйте, со(л)нце, пожа(й)ста.*

6. Наблюдается также большое количество интерференций в написании гласных, которые находятся в безударном слоге так как они произносятся в результате редукции: *сичас (сейчас), акно (окно), харашо (хорошо), втарой (второй), дарагой (дорогой), пишит (пишет), малако (молоко), тиливизар (телевизор), гарада (город), каридор (коридор).*

Выводы:

- Причиной межъязыковых интерференций, возникающих в речи двуязычных турецких студентов при изучении русского языка, является естественное стремление перенести явления языковой системы родного языка в изучаемый язык.

- Данные полученные в результате проведенного нами анализа указывают на уместность проделанной работы, а также открывают перспективы для проведения дальнейших аналогичных исследований в этой области.

- Полученные результаты могут быть использованы при разработке обучающих программ и практических учебных материалов, предназначенных для

обучения русскому языку тюркоязычных учащихся. Последнее подкрепляется мнением лингвиста Роберта Ладо:

«Несмотря на то что процесс сравнения двух языковых систем может быть утомительным, скучным и элементарным, полученные результаты обеспечивают практические выгоды в разработке учебников, учебных программ, упражнений для поддержки при недостаточности материала, в понимании проблем студентов в изучении языков». [5, с. 73]

Использованная литература:

- Письменные экзаменационные материалы студентов подготовительного курса (18+18 работ).
Розенталь Д.Е., Голуб И.Б., Современный русский язык, Москва, 2008.
Ожегов С.И., Виноградова В.В., Толковый словарь русского языка, Москва, 2000.
Вайнрайх У., Языковые контакты (перевод с английского), Киев, 1979.
Ладо Р., Linguistics Across Culture, Michigan, 1957.

НЕМЕЦКИЕ ТРАДИЦИИ В НЕМЕЦКО-ТУРЕЦКОЙ ПОЭЗИИ

Т.Н. Андреюшкина

Тольяттинский государственный университет, гуманитарный институт

Немецко-турецкая литература зародилась в 60-е годы XX в. и демонстрирует синтез культур и «культурную многослойность» (К. Хюбнер). Вначале представители «литературы гастарбайтеров/иностранцев», или «иммиграционной литературы», выполнявшей «терапевтическую роль» (М. Гебенли), осмысливали свой иммиграционный опыт (как Арас Эрен). С 1979 г. Мюнхенский Институт немецкого языка как иностранного стимулировал развитие немецко-турецкой литературы, а также появление антологий, в которых все еще преобладала иммиграционная тематика. С середины 80-х гг. для обсуждения была предложена идея рассмотрения иммиграции и жизни «между двумя родинами» как шанс для использования новых возможностей (Р. Дитрих).

А. Эрен (род. в 1939 г. в Стамбуле), с 1969 г. работающий в Берлине, стал первым лауреатом премии Шамиссо (1985), присуждаемой писателям-иммигрантам. Его поэма «Что нужно Ниязи на улице Науны?», впервые опубликованная в 1973 г. в немецком переводе, обозначила немецко-турецкую литературу как феномен культуры. Особенность Эрена-писателя состоит в том, что он давно живет в немецкоязычном пространстве, но все же пишет на турецком языке, и в Германии его произведения появляются в переводе. Но формальные особенности, темы и мотивы его текстов заставляют отнести их к иммигрантской литературе, более того, благодаря глубоким знаниям немецкой литературы его тексты вписываются в немецкоязычный литературный контекст. Эрен – разноплановый писатель, он – актер, драматург, сказочник, эссеист, либреттист, поэт. И стихи вмещают в себя все сферы его деятельности. В сборниках стихов Эрена (цикл «Обломки корабля» (1981) и др.) присутствуют и сказочные, и театральные мотивы. В стихотворениях «Месть слов» (1981), «Что остается» (1982), посвященных проблемам иммиграции, есть черты, присущие небольшим по объему жанрам (шпрухам, афоризмам и др.) – краткость, лаконизм, глубина образов, емкость высказывания, – характерные для многих немецких поэтов-современников Эрена: Э. Фрида, Х. Домин, П. Хухеля, Р. Кунце и др.

«Биография» А. Эрена, с одной стороны, вписывается в жанр стихотворений-биографий, получивших особую популярность в немецкой «конкретной поэзии».

«Ich bin Türke, geboren 1939 in Istanbul.
Mein Paß trägt die Nummer TR-B 295136.
Bin 1,85 m groß, wiege 78 Kilo.

Mitten auf dem Kopf habe ich eine Glatze, meine Augen-
brauen aber sind buschig;
als besonderes Merkmal habe ich eine große Nase
und einen Schnauzbart (manchmal lasse ich mir auch einen Vollbart stehen).
Ich kam in diese Stadt aus freien Stücken,
ließ mich nieder.
Die Gründe für meinen Privatexil
möchte ich lieber für mich behalten. Ich glaube, was ich
erzähle, genügt euch» .

(Я – турок, родился в 1939 г. в Стамбуле. / Номер моего паспорта – TR-B 295136. / Рост – 1,85 м, вес – 78 кг. / На голове – лысина, а брови – / густые; / особая примета – большой нос / и усы (иногда я отпускаю бороду). В этот город я приехал добровольно, / и осел здесь. / Причины своей личной эмиграции я лучше умолчу. Достаточно того, / что я рассказал». – Перевод мой. – Т.А.)

Широко известно стихотворение-биография со словами-строками, расположенными в алфавитном порядке Т. Вайнобста, «Придаточные времени» Р. О. Вимера, «Годы учения – не годы взросления» Х.М. Новак, «Моя биография» К. Центнера. Стихотворение-биография Эрена, относясь к этому жанру, с другой стороны, продолжает традицию эмиграционного стихотворения такого рода, известного в творчестве Брехта, Верфеля и других поэтов-эмигрантов, поскольку годы эмиграции осмысливаются в контексте писательской биографии, и этот лиро-эпический жанр является одним из ключевых жанров эмигрантской литературы.

О поисках традиций Эрен размышляет в стихотворении «Поиск традиции к собственному прошлому». В басенной форме, в образе метафоры дерева Эрен осмысляет свою Одиссею, ситуацию засыхающего под корой «между корнями и почками» дерева. Иносказательная форма, характерная для этого стихотворения, часто использовалась поэтами ГДР, в частности, П. Хухелем и Р. Кунце. Проблема традиций в искусстве и передача традиций одного поколения другому, размышления о будущем характерны для поэтов исчезнувшей ГДР. В стихотворении «Воскресное предупреждение» Эрен в духе сонета «Моим друзьям» Р. Кирша говорит, что «сегодня мы создаем то, / что в будущие времена / станет традицией / для наших детей». И завершает стихотворение важным утверждением: «не время оставлять надежду» . Оптимизм несмотря ни на что был характерен и для поэзии стран социализма.

Стихотворение Эрена «Чемодан из пластика», с одной стороны, примыкает к стихотворениям о «жизни на колесах» поэтов литературы эмиграции (например, Маши Калеко), с другой стороны, продолжает жанр стихотворений-«инвентаризаций», классический вариант которому задан Г. Айхом и продолжен современными поэтами (в частности, в композиции «Чемодан беглеца» З. Чирак).

Zuerst kaufte ich mir einen Koffer auf dem Flohmarkt,
so einen billigen aus Plastik.
Wer weiß, was der schon von der Welt
gesehen und wer den schon geschleppt hat,
erschöpft auf staubiger Landstraße.

Ich packte einen Umschlag mit Fotos,
einen Aktenordner Gedichte, ein paar Bücher,
zwei Hemden, dreimal Unterwäsche, Strümpfe,
Zahnbürste, Rasierzeug und Handtuch hinein.
Zwischen die Wäsche noch ein Sträußchen Lavendel,
die Reise konnte losgehen.

Jetzt ist mir, als hätte ich einige Dinge vergessen,
und die wären wichtiger gewesen
als Fotos, Gedichte, Bücher, Hemden, Wäsche,
Strümpfe, Zahnbürste, Rasierzeug und Handtuch.

Ich bin immer noch mit dem Plastikkoffer unterwegs,
aber ich bereue es nicht.

Wenn wir immer nur bereuen,
wie können wir da glücklich sein?

Woher dann das alchen in unserem Gesicht?

(Сначала я купил чемодан на «вшивом» рынке, / такой дешевый, из пластика. /
Кто знает, сколько он уже всего / повидал по свету и кто таскал его / усталый по
пыльным дорогам. // Я положил в него

конверт с фотографиями, / папку со стихами, несколько книг, / две рубашки,
три пары белья, носки, / зубную щетку, бритвенный прибор и полотенце. / Между
бельем – пучок лаванды, / можно отправляться в дорогу. // Теперь мне кажется, я
кое-что забыл, / то, что важнее / фотографий, стихов, книг, рубашек, белья, /
носков, щеток, бритвы и полотенца. // Я все еще путешествую с пластиковым
чемоданом, / но не сожалею об этом. / Если все время раскаиваться, / как можно
быть счастливым? / Откуда появится улыбка на лице? – Перевод мой – Т.А.).

Цитаты из «Инвентаризации» Айха угадываются в стихотворении Эрена (пластик как современный материал противостоит холсту и шерсти у Айха; есть общие синтаксические и ритмические ходы). На первый взгляд, простота, а на самом деле, герметизм формы в стихотворении Айха (это крипто-сонет) переносится на внешнюю простоту, а на самом деле недосказанность в стихотворении Эрена. Строфика Эрена усложняется, но она обусловлена этой недосказанностью. Стихотворение состоит из двух кольцевых 5-стиший, две внутренние строфы соответственно из 6 и 4 строк почти зеркально отражают друг друга, но, из-за обращенности к разным временным отрезкам (прошлому и настоящему), последняя из них короче. Стихотворение Эрена завершается вопросами. У Айха нет вопросительных предложений, но само стихотворение ставит вопросы перед читателем, требуя его активного восприятия.

Если А. Эрен представляет первое поколение писателей Турции в Германии, то Зехра Чирак (род. в 1961 г.) является представительницей второго поколения немецко-турецкой литературы. Ее творчество – доказательство того, что иммигрантская литература – это «не только транснациональный, но и постнациональный дискурс» (Клаус Шенк). В ее творчестве представлена новая поэтическая модель с характерной для нее сменой горизонтов ожидания, тематической сложностью текстов, использованием нового образного языка, литературных аллюзий, расширением визуальных и акустических возможностей

поэзии. У нее нет прямого обсуждения проблем поколения «гастарбайтеров», она обращается к проблемам бытия человека в постиндустриальном обществе.

3. Чирак, проживая в Германии с 1963 г., в гастролях по Германии и Европе регулярно устраивает поэтические перфомансы вместе с мужем, художником Юргеном Вальтером. В них серии скульптур под названиями «Высокий полет», «Земной путь», «Малые алтари» получают поэтическое и музыкальное сопровождение, при этом используются звуковые коллажи, видеоряд, озвучивание стихов с помощью встроенного в скульптуру магнитофона.

На основе совместной креативной работы возник художественный объект Ю. Вальтера «Чемодан беглеца» («Der Fluchtkoffer»). К нему Чирак написала один из трогательных текстов о «чемодане любви», в который ребенок упаковывает «дорогу домой» («seinen Nachhauseweg»). Ребенок планирует свой побег от родителей. И, наконец, он упаковывает «в потайной отдел чемодана фотографию родителей» («ins Geheimfach des Fluchtkoffers ein Foto von den Eltern»), от которых он бежит. Этот детский взгляд на вещи не может не трогать. «За ним кроется желание, тронуть этим взглядом других, быть свободным, но вместе с другими», – отмечает Марика Бодрожич в своей рецензии на стихотворение Чирак. Это стихотворение перекликается со стихотворением Эрена «Чемодан из пластика». Вероятно, привязанность к дому, любовь к родителям, тоска по родине – это те вещи, которые Эрен называет более важными, чем книги, стихи, фотографии и другие вещи из чемодана иммигранта.

Стихотворение «Химия. Об элементах. Праматерии» относится к 27 неопубликованным стихотворениям, написанным к серии объектов Ю. Вальтера на тему «Науки». Обращение к теме празлементов характерно для постмодернистской немецкоязычной поэзии, назовем в качестве примера книгу «Элементы. Сонеты» Ф.И. Чернина. Но стихотворение Чирак скорее обнаруживает в нем традиции Гете, чем постмодернистов. В нем наука противопоставляется природе, непосредственно-детскому восприятию природы и ее метаморфоз как чуда. Она говорит о необходимости гармонии человека с природой, способности человека удивляться ее превращениям.

Свое мастерство в создании языковых образов-цитат, поддерживаемых ритмом и темой оригинала, Чирак демонстрирует в тексте «Без особых происшествий» (1991), цитирующем «Ночную песнь странника» Гете: «In den Abteilen ist Ruh / Fliegen haben Fensterplätze besetzt / und putzen sich die Augen / ein Platz in der Mitte ist noch frei / die restlichen Fahrgäste sind reserviert / so rast der schnelle Wurm / aus dem Maul eines Berges hinaus / in den Abteilen ist Ruh / der Zugführer pfeift leise / der Kontrolleur ist durch und durch / geschaukelt / die Fliegen reiben sich die Füße / der schnelle Wurm hat leuchtende Augen / den langsamen Wanderer aber /hat er nicht gesehen / und in den Abteilen ist Ruh /ein Mädchen mit kurzem Rock friert /sie steht im windigen Gang /ein Durchzug berührt ihre Oberschenkel /dem Kontrolleur wird es warm /ein Zug berührt die Schenkel des Wanderers /ein schneller Zug zieht sich eilig die Nacht heran // Morgen früh wird auf Bahnhöfen sich geküßt / die Fliegen gescheucht / im Bergdort ist demnächst Beerdi-gung / der Wanderer hat seine Ruh» .

(«В купе тишина / мухи сели на окна / и чистят глазки / место в середине еще свободно / остальные пассажиры заняты / скорый поезд / вырывается из пасти горы / в купе тишина / машинист тихо насвистывает / контролера совсем / укачало / мухи

чистят ножки / скорый поезд сверкает глазами / но неспешного странника / он не видит / и в купе тишина / девушка в короткой юбке мерзнет / она стоит в холодном тамбуре / ветер обдувает ее ноги / контролеру становится жарко / поезд задевает ноги странника / скорый поезд спешно притягивает ночь // Рано утром на вокзале целуются / прогоняют мух / потом в горной деревне идут похороны / странник обретает покой – Перевод мой – Т.А.).

Если у Гете тишина в природе ассоциируется с завершением жизненного пути человека, то у Чирак тишина и равнодушие пассажиров в поезде, переданные с помощью образов, отсылающих к литературе экспрессионизма и экзистенциализма, контрастируют с событием, связанным с гибелью человека, и символизируют враждебность цивилизации всему живому. Название заостряет основную мысль стихотворения: гибель человека не становится событием в обществе, на него взирают так же равнодушно, как на мух в поезде.

В соответствии с именами поэтов, которых Чирак считает своими образцами, можно составить портрет самой поэтессы: она лаконична, как Фрид, иронична, как Тухольский, ценит юмор и эксперимент, как Рингельнац, и при всем новаторстве и восприимчивости своей поэтики не отказывается от национальных корней, как Хикмет и Брехт.

Применяя прием пермутации, с юмором и иронией Чирак говорит о «завоевателей» прошлого, контаминируя их имена и подчеркивая тем самым общность их «героической» деятельности, с удовлетворением повторяя, что они «почили с миром»: «Napoler und Hitleon Musomeini und Khomelini / die ruhen sanft sie ruhen tief / und unter uns / ihre Enkelkinder leben from 'Kleine Geschichte über Helden'» .

В стихотворении «Похвала нисходит дождем» мы находим подтверждение мысли критика М. Райх-Раницкого, сформулированную им по случаю присуждения Чирак премии Ф. Гельдерлина: «В стихах она играет известными словами и предложениями, которые кажутся неожиданными в новом освещении, и учит нас снова удивляться языку и миру, которые, как нам кажется, знакомы нам с детства» .

3. Чирак стала единственной немецко-турецкой поэтессой, стихотворение «Чужие крылья на собственных плечах» которой вошло в антологию «Память столетия: немецкая поэзия в XX веке», составленной и изданной Х. Хартунгом в 1998 г.

«Du bist Rechtshänder ich bin Linkshändin / wie selbstverständlich träumen wir vom Fliegen / du hast einen Flügel auf deiner linken Schulter / und ich natürlich einen auf meiner rechten / so beim gemeinsamen Schwingen wünschen wir / Schulter an Schulter verwachsen / abzuheben // Auf festem Boden / hier sind wir schon lange uns einig / aber wehe in den Lüften dort könnten wir / uns zerreißen / also halten wir verlässlich die Hände / meine linke in deiner rechten / und kratzen uns allabendlich / gegenseitig die juckenden Schulter-blätter» .

(«Ты правша я левша / как понятно мы мечтаем о полетах / у тебя крыло на левом плече / а у ме-ня естественно на правом / и воспаряя вместе мы хотим срastься плечо к плечу подняться вверх // на прочной земле / здесь мы уже давно едины / но в воздухе там можем мы / разорвать друг друга / поэтому надежно мы

держим руки / моя левая в твоей правой / и каждый вечер царапаем / друг другу лопатки чтобы остановить зуд». Перевод мой – Т.А.).

Стихотворение может иметь в качестве источников фильм В. Вендерса «Небо над Берлином» и стихотворение Э. Яндля «правое и левое». Оно может толковаться как личный опыт и как метафора взаимодействия немецкой и турецкой культур, а еще точнее – немецко-турецкой культуры, о которой размышляет в своих книгах и новое поколение поэтов-иммигрантов.

Библиография:

Cirak, Zehra, (1991) Chemie. Zu den Elementen.
http://muse.jhu.edu/login?uri=/journals/radical_history_review/v083/83.1chin.htm
Ören, A., Was bleibt <http://www.bosch-stiftung.de/content/language1/html/15000.asp>
Ören, A., Die Rache der Worte <http://www.bosch-stiftung.de/content/language1/html/15000.asp>

ДИАЛОГ ВОСТОКА И ЗАПАДА НА СТРАНИЦАХ ТУРЕЦКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XX ВЕКА

Байбатырова Наиля Мунировна

Астраханский государственный университет, факультет филологии и журналистики

Культуры Запада и Востока во многом различны и даже противоположны. Диалог концептов восточной и западной культур на страницах турецкой литературы в значительной степени обусловлены географической близостью страны к Европе и генетической принадлежностью к исламской культурной традиции.

До второй половины XIX века основной формой литературного творчества в Турции являлась поэзия. В XX веке литературная ситуация в стране изменилась. Вместо устаревших жанров: касыды (ода, восхваляющая султана и его приближенных), газели (любовно-лирические стихи, традиционно воспевающие красавиц, весну, вино), - вводятся новые жанры, появляются первые образцы романа, короткого рассказа, драмы, комедии. Так, основоположником новеллы европейского типа в Турции принято считать Сезаи Сами Пашу (1859-1936), которому принадлежит сборник «Мелочи».

Подвергая широкой критике суеверие, косность, домострой, турецкая литература и публицистика 20-30-х гг. XX в. одновременно отражала новые, только еще зарождавшиеся явления. Во многих произведениях турецких писателей периода национально-освободительной войны затрагивается вопрос о взаимоотношениях западного и восточного, религиозного и светского мировосприятия, а также проблемы космополитизма. Так, турецкий писатель Якуб Кадри пишет о процессе «нового космополитизирования». В своем романе «Анкара» он правильно подметил, что космополитизм – это не простое наследие прошлого. На судьбе ряда персонажей, многие из которых – участники национально-освободительной войны, Кадри показал, как осуществляется низкопоклонство перед Западом.

В романе Махмуда Есари «Мухи поденки» мы видим еще более резкую критику подражания западному образу жизни. Автор романа был далек от того, чтобы посягать на социальные устои турецкого общества, но все же дал весьма язвительную сатиру на развращенные нравы «европеизированных» стамбульских кругов и резко поставил вопрос о растлевающем влиянии западной литературы и американского кино на молодежь различных кругов населения. Во всем романе есть только три положительных персонажа – патриархальные старушки, с ужасом взвизгивающие на окружающие их безобразия. Все же остальные действующие лица

обрисованы в неприглядном виде и подвергнуты осмеянию. В их числе почтенные на вид представители богатых семейств, погрязшие в распутстве и ставящие единственной целью жизни – превзойти своих знакомых в роскоши нарядов и обстановки, их дети, юноши и девушки, не желающие учиться, умственно отсталые, но с тем большим рвением подражающие в нарядах и образе жизни шику кинозвезд Голливуда. Автор показывает, что поддается разврату и молодежь менее обеспеченных кругов, которая начинает употреблять наркотики, «играть в любовь», теряет человеческий облик.

В ряде произведений была показана стремящаяся к эмансипации женщина. Нередко это еще схематично очерченные романтические образы общественных деятелей народнического типа. Таковы героини романов «Анкара» («Ankara») Якуба Кадри, «Три подруги» («Üç kız arkadaş») Ака Гюндюза, «Татарочка» («Tatarcık») Халиде Эдиб. Иногда же это сторонницы так называемой свободной любви, образы которых обычно трактовались в сатирическом плане, - роман «Старая болезнь» («Eski hastalık») Решада Нури. Ведь увлечение европейской модой, «современным образом жизни» Запада, «свободой» отношений между мужчинами и женщинами разрушало не столько патриархальные, сколько национальные и общечеловеческие нормы морали.

Якуб Кадри отмечал в 1934 г., что идет ломка старых канонов в турецком искусстве, что турецкие писатели решительно меняют прежнее содержание литературы, расширяют ее тематику, обновляют художественную форму. Он писал: «Мы чувствуем, что у нас произошла революция. Мы ждем от наших поэтов, художников новых произведений. Литература сейчас переживает переходный период. Еще живы старые вкусы, старые методы. Новые явления, новые типы людей изображаются в старых формах. Еще есть реакционеры, консерваторы, невежды, схоласты».

В 30-е гг. XX в. замечается явный сдвиг в жанровой системе турецкой литературы и публицистики. В частности расцвет новеллистики создает почву для возникновения некоторых новых жанров романа. Появляются социально-психологические романы Решада Нури и Сабахаттина Али, широкие эпические полотна Якуба Кадри, имеющие одновременно черты социального, политического, интеллектуального и социально-утопического романов. Стремление понять настоящее через прошлое способствовало возникновению семейной хроники – жанра, хорошо известного в Европе («Особняк сдается»- «Kiralık konak» - Якуба Кадри, романы Садри Эртема). Сами названия многих романов раскрывают основную их направленность и проблематику: «Содом и Гоморра» (разложение высшего общества в оккупированном Стамбуле), «Зеленая ночь» (губительная власть ислама, символ которого – зеленый цвет), «Когда останавливаются прялки» (о гибели старого, патриархального уклада крестьянско-ремесленной Турции).

В этот же период развивается исторический роман. Глубокому рассмотрению подверглись в 1950-х гг. важные события, связанные с периодом начала второй мировой войны. Писатель Самим Коджагёз в романе «Возвращение десяти тысяч» (Onbinlerin dönüşü, 1957) детально отобразил социальные процессы, происходившие в общественной жизни Турции.

В романистике 50-х гг. XX в. с новой силой прозвучала крестьянская тема. В 1947 г. выходит произведение «Наша деревня» (Bizim köy) сельского учителя

Махмута Макала. Талантливый самородок из крестьян, почти не выезжавший за пределы родной деревни, объединил в своей книге ряд очерков, напоминающих дневниковые записи. Здесь были даны портреты односельчан автора, рассказано об их быте, условиях труда, состоянии здравоохранения, культуры и о многом другом. Издатель и редактор «Нашей деревни» Яшар Наби подчеркнул, что он намеренно изменил в книге название деревни и имена ее обитателей. Ведь «все, что здесь написано, - полная правда, - пишет Яшар Наби. – И к чему нам название деревни. Это живой пример всех обездоленных деревень Средней Анатолии» .

«Наша деревня», действительно, в своем роде уникальный в турецкой публицистике документ невероятной силы. Вся книга состоит из небольших, иногда занимающих полстраницы очерков-картин. В них нет единого сюжета, публицистических отступлений, даже авторских обобщений. Очень характерны названия глав книги: «Хлеб», «Еда», «Спички», «Обувь», «Окно», «Нашествие шейхов», «О женщинах», «Радио и школа», «О болезнях», «Мертвые и живые», «Уборные», «О вшах» и др. Закljučают «Нашу деревню» стихи, озаглавленные «Вроде сказки», в которых автор излагает взгляд на жизнь крестьян, сжившихся со своей нечеловеческой судьбой и не верящих, что на свете может быть справедливость.

«Было не бывало, а в наши времена все наоборот стало.

Чистого – на умыванье, а грязного – на гулянье.

Сытый ходит в довольстве и холе, нищий согнулся от тяжелой доли...

Только не говори о беде своей, дойдет до злых ушей.

Язык за зубами держи, молчанье за пост сочти.

Есть горбатая судьба. И глуха она, и слепа.

Сколько бумаг не испишешь, доброй души не сыщешь.

Кому судьба в руки дыню дала, кому – арбуз, а кому на шею груз повесила.

И сколько ты слез ни лей, ей только весело...»

Махмута Макала называют зачинателем заимствованного из Европы жанра репортажа и его разновидности – «репортажа из деревни», который развил в своем творчестве Дурсун Акчам. В 1963 г. он получил премию газеты «Миллиет» за документально-художественную серию «Наши матери», «Наши дети», «Наши отцы», «Босоногие», «Восточные беды» и «Суп из камней». За годы работы сельским учителем Дурсун Акчам собрал богатейший материал о крестьянском быте, о патриархальных традициях и обычаях, усугубляющих бедственное положение народа .

Противоположные процессы европеизации и возвращение к восточным истокам повлияли на развитие жанровой системы турецкой литературы. На протяжении нескольких столетий, и особенно начиная с периода Танзимата (реформ), традиционные жанры забывались либо модифицировались. Рождались неизвестные ранее жанры политической сатиры, очерка, новеллы, эссе, романа. Европейское влияние на турецких авторов было весьма многообразным и сильным, проникало и проявлялось различно. Светское начало выступило в литературе и публицистике Турции на первый план, а земные проблемы и трезвые суждения потеснили на страницах книг, газет и журналов мистику и отвлеченную дидактику.

Одной из основных социокультурных проблем, обсуждаемых на страницах современной литературы Турции, является проблема взаимодействия «традиции» и

«модернизации» в современной культуре. Известный журналист середины XX в. Яшар Наби высказывал свое мнение по этому поводу следующим образом: «Европейская культура появилась еще в древнем мире, достигла расцвета в Греции и Риме, не останавливаясь на одном месте, веками развивалась до своего сегодняшнего уровня. Мировоззрения, выступающие против империализма, тоже появились на Западе. Отсталый Восток должен заимствовать западную культуру. Это не означает отказа от национальных традиций. Прежде всего нужно исследовать и установить, какие именно традиции являются сугубо национальными, а какие арабо-персидскими» .

Кратко рассмотрим публицистику лауреата Нобелевской премии в области литературы Орхана Памука, в которой отразилась проблематика взаимодействия восточных и западных устоев в турецком обществе.

Основной направленностью книг Орхана Памука является тема противостояния Востока и Запада. Так, в произведении «Снег», написанном в 2002 г., Памук выражает свою точку зрения о противостоянии западничества и исламизма в современной Турции. Этот момент очень актуален для турецкого народа. Публицистика писателя отличается нестандартным для турка взглядом на парадигму отношений двух цивилизаций. Сами турки неоднозначно относятся к своему писателю, некоторые считают Орхана Памука национальным героем, другие – предателем.

В очерке «Взгляд европейца», вошедшем в книгу «Стамбул: Город воспоминаний» , Орхан Памук пишет: «Всех нас в той или иной степени волнует, что думают о нас (в целом, как о народе, и о нас лично) иностранцы и незнакомцы». И далее: «Именно с таким болезненным интересом я, подобно другим стамбульцам, отношусь к тому, каким предстает мой город в глазах европейцев; мне, как и всем нашим писателям, одним глазом постоянно поглядывающим на Запад, эта тема никак не дает покоя» . По наблюдению Памука, все европейские газеты XVIII и XIX века интересовали следующие темы: гарем, невольничий рынок, нищие на улицах, невообразимо огромные тюки на спинах у носильщиков, дервишские обители и положение женщин. Между тем, турецкие авторы и национальные СМИ «стыдятся восточных атрибутов» и пытаются максимально полно продемонстрировать европейские черты. Писатель приходит к выводу, что создается порочный круг. «Одна из причин, по которым этот порочный круг, где любовь переходит в ненависть, а ненависть – в любовь, никак не разомкнется, заключается вот в чем: европеизированной турецкой интеллигенции очень хочется, чтобы лучшие западные писатели и влиятельные печатные органы обратили внимание на то, какие они, турецкие интеллигенты, европеизированные люди, и похвалили их за это; а эти самые писатели (например, Пьер Лоти), в свою очередь, не скрывают, что любят Стамбул и турок именно за то, что Стамбул не похож на западные города, а турки – на западных людей, за то, что Турция не превращается в европейскую страну, а остается «экзотическим Востоком» .

Турецкая литература в XX веке претерпела определенные изменения. Достаточно отчетливо они проявляются в жанровом и содержательном аспекте. Столкновение и переплетение восточной и западной культур – одна из важнейших тем турецкой литературы. В разные десятилетия XX века можно проследить как тенденции взаимопереплетения ценностей европейского и турецкого обществ, так и

черты отторжения полярных культур. Новые жанры в Турции основываются на традициях французской литературы и публицистики. Поэтому уместно говорить об элементах унификации жанровой системы турецкой литературы по европейскому и американскому образцу, однако есть у жанров и национальные особенности. В настоящее время для многих современных турецких произведений характерна размытость жанровых границ.

Библиография

Алькаева, Л.О., (1959), Очерки по истории турецкой литературы: 1908 – 1939, М., 220 с.

Белова, К.А., (1975), Новые темы и герои турецкой реалистической прозы, М., 321 с.

Памук, Орхан, (2006), Стамбул: Город воспоминаний, М., 504 с.

Kadro, 1934, 09 (№33)

Makal, Mahmut, (1961), Bizim köy, İstanbul, 763 s.

Nabi, Y., (1955), Birinci Büyük Millet Meclisinin açılışı ve isyanlar, İstanbul, 114 s.

ÇEVİRİ UYGULAMASI; YABANCI EDEBİYATLARIN EDEBÎ KODLARININ AKTARIM VARYANTLARI ОСУЩЕСТВЛЕНИЕ ПЕРЕВОДА; ВАРИАНТЫ ПЕРЕДАЧИ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРИЁМОВ (КОДОВ) ИНОСТРАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Вусала Челеби

ЧЕРНОМОРСКИЙ ТЕХНИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

1. Национальный колорит. Особенности национальной литературы.

Вопроса о национальном колорите касались многие, и мы считаем, что об этом стоит поговорить подробнее, так как именно здесь у нас имеется наибольшая путаница в теории и практике. При решении вопроса о том, какие особенности национальной литературы следует сохранять и воспроизводить и какие надо описательно изложить, если нет адекватного значения, переводчик должен соблюдать чувство меры и опираться на тонкость и точность личного ощущения. Я считаю, что злоупотреблять назойливым подчёркиванием национального колорита нельзя, как нельзя опрометчиво отказывать национальному своеобразию в праве на существование в переводе.

В последнем издании Флобера роман «Мадам Бовари» (в новом переводе Н.Любимова) назван почему-то «Госпожа Бовари». Надо ли было в данном конкретном случае переводить общеизвестное слово «мадам»? Я уверена, что не надо было.

Заглавие «Мадам Бовари» должно получить право звучать на всех языках мира именно так, без перевода, потому что ни на одном языке это имя не будет звучать выразительнее, чем на языке Флобера.

Однако это вовсе не значит, что любые заглавия, великолепно звучащие на национальном языке, должны сохранять при переводе без изменения. Вот вам аналогичный с «Мадам Бовари» пример- «Господа Головлевы» Щедрина. Едва ли найдётся среди опытных переводчиков хоть один, кто бы отстаивал сохранение слова «Господа» при переводе на любой другой язык.

В повести Ч.Айтматова «Белый пароход» (аг геми) образ деда Момуна в русском варианте идёт как собственное имя дед Момун, когда как в киргизском оригинале Момун баба ¹ имеет значение святого человека, который как может

помогает своим соотечественникам, работает на всех свадьбах и похоронах, а не сидит как все аксакалы на почётных местах. Слово момун переводится как богобоязненный, скромный, смирный. В данном случае было необходимо объяснить прилагательное момун. При переводе на азербайджанский и тюркский, из-за сходности языков слово не теряет своё значение.

Следовательно, вопрос о сохранении того или иного национального слова должен решаться особо, применительно к каждому конкретному случаю: слова одного языка должны переводиться, или же комментироваться, одно и то же слово в одном случае следует переводить, в другом случае следует пояснить. Тут требуется исключительная гибкость. То же относится и к переводу отдельных выражений, в которых выступает национальный характер. У народов Востока существуют специфические формы выражения любви, уважения, преданности, вроде « пусть я умру за тебя », « да перейдут ко мне твои болезни », « на голове есть место тебе » и т.д., или такая форма уверений – « клянусь своей жизнью », формы недоверия - « глаз мой не взял » и т.д. и т.п. Так как же быть с ними? Переводить или заменять другими выражениями, бытующими в языке, на который делается перевод? Ясно, тут не может быть единого, обязательного для всех случаев закона и правила.

Ч. Айтматов Собрание сочинений в трёх томах Том II Фрунзе Кыргызстан 1982 с.12

Вот конкретный пример. В русском языке есть поговорка: « Волков бояться – в лес не ходить ». А на тюркоязычных это же поговорка звучит несколько иначе: « Волков бояться – овец не держать ». Надо ли при переводе заменять одну поговорку другой? По- моему, не надо и нельзя. Если есть адекватный перевод, то можно перевести, но если же нет адекватного значения, то следует комментировать, указывая на нюансы национального характера. Нельзя потому, что если опасность встречи с волком в России связана с лесом, то на Кавказе, где мало лесов, волк опасен прежде всего овцеводу. При замене поговорки этот существенный местный, национальный « колорит » будет утерян.

Известно, что во всех этих случаях на первое место выступает чутьё, интуиция переводчика, обладание ключом к тому самому волшебному «чуть- чуть», без которого не бывает и не может быть искусства.

2. Особенности художественного перевода. Создание подлинно художественного произведения.

3. Опосредственный перевод (перевод с перевода)

Художественный перевод является средством взаимообогащения языков и культур народов. Долгое время (70 лет) тюркоязычные народы переводили друг друга только через русский язык. Это происходило на основе идеологической политики СССР.

С позиции Коммунистической партии Советского Союза произведения национальных литератур должны были переводиться на русский, и только после этого на другие языки народов Союза.

Такой способ перевода способствовал быстрому развитию литературы и языка русского народа, но рождал ряд трудностей в переводческом деле близко язычных литератур Советского Союза.

В Турции в тот же период также переводили опосредственно. Например;

При переводе на русский язык казахских, туркменских, кыргызских, азербайджанских литературных произведений часто терялся национальный колорит, обезличившись, эти произведения производили впечатление того, будто события сюжета происходят в России и с русскими.

При переводе кыргызских писателей с русского на тюркский, создавалось впечатление совершенно удалённое от образа оригинала, терялось главное- родство этих народов.

"Язык является основным и главным средством общения между людьми." ¹ Поэтому является способом мышления, определяет уровень культуры народов. Тюркские языки, туркменский, кыргызский, азербайджанский, тюркский относятся древнеписьменным языкам. На этих языках можно выразить самые сокровенные нюансы человеческих переживаний.

Есть понятие – родственные языки – связанные между собой общими корнями. Перевод художественных произведений с тюркского на азербайджанский не представляет больших трудностей. Родственные языки, но перевод произведений Ч.Т.Айтматова с русского языка на тюркский преобладает потерями

1. М.И.Адилов. З.Н.Вердиева. Ф.М.Агаева "Словарь лингвистических терминов" Маариф - 1989г. с. 72

Например; слово - аваз(азербайджанский), абаз (кыргызский), аваз (тюркский), голос, тон голоса(русский). Эти слова соответственно имеют оттенок- тон голоса(тенор,бас,баритон), громкость звука, поэтому просто перевести это слово, как голос, теряет значение слова – аваз (тюркский).

Например; в поговорке – акылы азын азабы кёп (кыргызский), аз аглын, эзабы чох (азербайджанский), аз аклын, эзабы чок (тюркский), у кого ума мало,у того мучений много. Адекватное значение поговорки на русском носит описательный характер, а родственные: тюркский, азербайджанский, кыргызский варианты идентичны.

Переведённые с русского языка на азербайджанский язык произведения великого кыргызского писателя Ч.Т.Айтматова, обилует неточностями, тогда как с кыргызского на тюркский бытует как родное произведение. В повести « Саманчынын жолу » была прочитана байяты:

"Ак кёйнёгюм этеги
Элбир- желбир этеди
Аскерге кеткен атамдын
Бир кабары келеби?" ¹
(кыргызский)

"Аг кёйнегим этэйин
Арабир йел эсдирир
Эскэр геден атамдан
Мэнэ хэбэр гэтирир?" ²
(азербайджанский)

"Ак гёмлегимин этейи

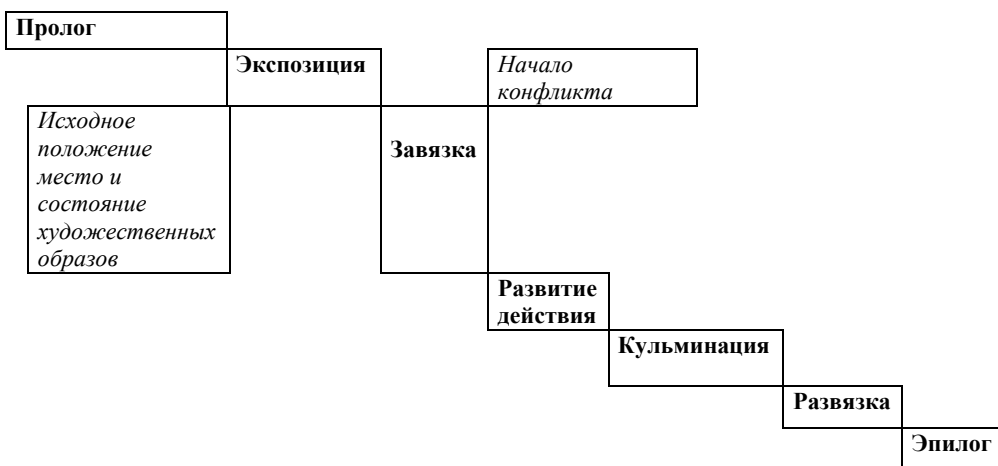
Ара бир йел эстирир
Аскер гиден бабамдан
Бана хабер гетирир?"³
(тюркский)

Известно, что в 1962 году на киргизском языке « Материнское поле » было опубликовано в журнале "Алма- Тоо В авторском переводе (с кыргызского на русский), это баяты(четверостишье) писатель Ч.Айтматов отбрасывает, в пользу сохранения сюжетной линии, однако это потеря сильно ощущается при опосредственном переводе с русского на азербайджанский язык.

1. Ч. Айтматов 3 Томдон Турган Чыгармалар I Том с.288 Фрунзе "Кыргызстан" 1982г.
2. свой перевод
3. свой перевод

Потери в авторском переводе подсказывает иную на наш взгляд позицию переводчика; Художественное произведение как единое целое состоит из элементов сюжета и композиции. Сюжет предполагает завязку, развитие действия, кульминацию и развязку. На базе событий раскрывается идейный замысел произведения.

Художественные элементы: интерьер, описание природы, портретная характеристика и т.д. Средства создающие эмоциональную базу произведения и потери отражаются в эмоциональном восприятии. На мой взгляд перевод должен быть адекватным, но в то же время, если автор в собственном переводе ради точной передачи идейного замысла произведения жертвует какими-то средствами изображения, то талантливый переводчик может в пользу точного восприятия идейного замысла, произвести необходимые изменения функций элементов композиции, точно сохраняя национальный колорит в переводном материале.



Художественные элементы

В завязке, в развитии действия, в кульминации автор пользуется: портретными характеристиками, диалогом, интерьером, описанием природы. Монолог, внутренний мир, диалог- вкладывая в уста образов просторечия, поговорки, пословицы и другие художественные элемент

Отношение авторов к собственным переводам может быть использован переводчиками как метод художественного перевода.

Перевод произведений с родственных языков должен осуществляться непосредственно.

К большому сожалению в Турции специалистов по переводу с русского языка очень мало, однако нынешние благоприятные социально-экономические и политические связи, являются гарантией взаимообогащения и взаимовлияния литератур.

Работа с киргизско- русским и турецко-русскими словарями показали, что есть необходимость доработки словарей.

МУЛЬТИКУЛЬТУРАЛИЗМ КАК ЖИВАЯ РЕАЛЬНОСТЬ В РОМАНЕ СТЕНА НАДОЛЬНОГО «СЕЛИМ, ИЛИ ДАР ГОВОРЕНИЯ»

Кучумова Галина Васильевна

Россия, Самарский государственный университет

В Западной Европе конца XX века происходят глубокие сдвиги в обществе и культуре: крушение социалистических режимов, падение идеологических стен, «великое переселение народов». В условиях глобализации распад «культурной вертикали» и кризис европоцентризма приводят к неизбежному взаимодействию культур, что способствует появлению нового культурного феномена – мультикультурализма. Мультикультурализм, отчасти отражая культурную ситуацию постмодернистской эпохи, отличается культурный полицентризм. Метафора «поисков корней» в применении к национальным культурам все чаще уступает место образу «ризомы» (Ж. Делез, Ф. Гваттари), подразумевающей прежде всего снятие центрального вектора развития, легитимацию форм культурной инаковости, полифонию национальных культур.

В западных странах мультикультурализм как теория прочно вошел в общественный дискурс, а в качестве практики стал неотъемлемой частью повседневной жизни. Проблема диалога культур из области теоретического осмысления (О. Шпенглер, М. Бубер, М. Бахтин, Э. Левинас) переходит в область практического разрешения. В этом случае востребована и гердеровская гуманистическая идея всеобщего мира как конгломерата культур, не сводимых к общей сумме множеств, но имеющих свои, внутренние закономерности развития. Ключевые слова современного, отвечающего плюралистической реальности подхода, – «понять и принять чужую культуру», «научиться жить вместе с другим/чужим».

В последние десятилетия XX века явление мультикультурализма получило широкое отражение в западноевропейской литературе. В аспекте заявленной темы нас будет интересовать роман немецкого писателя Стена Надольного (р. 1942) «Селим, или Дар говорения» («Selim oder die Gabe der Rede», 1990), в котором художественно осмысливается феномен мультикультурализма. Роман «Селим, или Дар говорения» – образец новой поэтики, для которой характерна в первую очередь культурная многослойность. Сложно построенное произведение, оно взрывает «евроцентрическую» поэтику частой сменой перспективы и полифонической речью. Писатель выходит здесь на кардинальные проблемы современной жизни турецких рабочих-иммигрантов в новом мультикультурном пространстве Германии

1960-1990-х, разрабатывает диалектику родины и чужбины, ставит проблемы самоидентификации личности, связанные с вынужденной сменой языка и культуры.

Немецкий автор верно улавливает феномен взаимопроникновения разнородных культурных потоков в современной Германии. Текст его романа представляет собой две перекрестно рассказанные истории главных героев – Александра, 19-летнего немецкого студента, и Селима, 21-летнего турецкого рабочего, прибывшего в Германию с первой волной гастарбайтеров. Эта удачно найденная форма повествования – рассказ о жизни Селима в Германии и рассказ о путешествии Александра в Турцию – придает действию динамику и остроту. Западный менталитет автор «перемещает» в Турцию, а восточный – в Европу, в ситуацию «культурного шока», поднимая читателя до уровня восприятия общечеловеческих ценностей, где различия являются тем объединяющим началом, поиску которого автор и посвящает свой роман.

Роман воссоздает обстановку в Германии 1960-1980-х, погружает в переживания и жизненные перипетии турецких иммигрантов, которых неумолимый ход событий выбросил из обыденности спокойной жизни на заработки в новый мир. Историческая точность не является здесь целью автора, он постоянно напоминает читателю, что создаваемый им мир есть мир столкновения идей, культур. Повествование разворачивается в двух временных пластах (в прошлом и настоящем), и с каждым из этих пластов связано определенное место действия. Автор нарушает хронологическую последовательность: в романе описания событий 1960-х перемежаются с дневниковыми записями 1980-х Александра о жизни Селима. Таким образом, читатель с самого начала знает о финале приключений Селима, однако этот факт отнюдь не снижает накала страстей в напряженные моменты повествования.

Роман Стена Надольного особым образом («интеркультурно») структурирован. Центральные герои Александр и Селим окружены новым опытом общения, в ходе которого осуществляется непрерывный диалог Я – Другой, «свой» – «чужой». Приехавшие в Германию турецкие рабочие, среди них Селим и Месут, постепенно открывают для себя материк «Германия». Желая интегрироваться в новую среду, они усердно учат немецкий язык, овладевают счетом, открывают мир иноязычной культуры. Селим и Месут по-разному подходят к изучению чужого языка. Месут, как школьник, старательно и методично изучает немецкий, Селим же овладевает языком органично, как ребенок. *Er lernte Deutsch wie deutsche Kinder – ohne Buch. Er lernte die Sprache so schnell wie ein Delphin das Schwimmen*. В изучении языка Селим движется от запоминания отдельных слов и выражений к словосочетаниям и предложениям, затем приходит к пониманию важности контекста для определения полного значения слова. Штудирюя старинный немецко-турецкий словарь, Селим произносит незнакомые слова, как бы пробует их «на вкус», пытаясь ощутить их изначальность. Через устное и письменное слово герой начинает осознавать свою связь с бытием и окружающим его новым миром. Селим много путешествует по стране, знакомится с разными диалектами немецкого языка, читает классику мировой литературы на немецком языке. Он изучает историю и культуру Германии, территориально осваивает незнакомую страну – города, реки, ландшафты с их пространственной символикой (например, *Die Geschichte über den Mäuseturm*), чувственно переживает и открывает новую для себя реальность, проговаривая ее в историях.

Дар говорения у Селима обнаружился еще в детстве, тогда он неустанно сочинял на ходу самые невероятные истории, поражая слушателей неистощимостью своей фантазии. В Германии он учится сочинять истории уже на немецком языке. *Selim hörte gern seine eigenen Geschichten in dem fremden Deutsch: so wurden sie ihm wieder geheimnisvoll und fast interessanter als auf türkisch*. Современный автор неслучайно обращается к культуре говорения как к универсальному механизму, осуществляющему саморегуляцию человеческой жизни. Уже название романа отражает уникальность мультикультурной ситуации: она есть ситуация говорения, в которой формируются новые ракурсы мировидения, новые формы отношения к миру и новые способы его постижения. Проблема понимания слова обусловлена проблемой адаптации к новой иноязычной среде, которая воспринимается Селимом как текстовая реальность. Эту реальность – хаотическую и непонятную – Селиму необходимо выстроить в виде моделей историй, проговорить в связных текстах, выстроить таким образом некоторую «картину мира», которая служила бы ему для ориентации в окружающем мире.

В романе С. Надольного проигрывается одна из базовых моделей практического мультикультурализма – модель формального равенства, доминирующая в европейской культуре. Для моделирования этой ситуации немецкий автор сводит воедино двух носителей разных культур. Несомненно, автор актуализирует здесь идеи диалогизма (от М. Бубера до М. Бахтина), которые демонстрируют, что для самосознания конститутивную роль играет фигура «Другого». В художественном пространстве романа писатель создает площадку для равного диалога, поле столкновения идей, мыслей, мнений. Таковой площадкой становятся курсы ораторского мастерства, которыми на равных правах руководят Александр и Селим. В этом диалоге культур европоцентризм – как характерная для европейского мировоззрения ориентация на центристскую модель культуры – подвергается сомнению, испытывается на прочность. На примере судьбы Александра немецкий автор показывает ситуацию преодоления одностороннего эгоцентризма, шаги к пониманию иных ценностных предпочтений, мировоззренческих установок и к определению границ собственной культуры. Александра – как человека европейского – привлекает опыт другой, восточной страны с ее формами жизни, которые все еще проникнуты ярко выраженной духовностью и креативностью. В Селиме он открывает врожденного оратора, удивительного мастера слова, изучает его как феномен, как загадку. *Alexander erkennt in Selim immer mehr den geborenen Redner und studiert ihn wie ein Rätsel*.

На курсах ораторского мастерства обсуждаются проблемы, непосредственно находящиеся в поле мультикультурализма, а именно – терроризм, толерантность, проблемы «инаковости», «культурное» напряжение в обществе, рост числа иностранцев в Германии. Участники дискуссий настаивают на том, чтобы пересмотреть многие ключевые понятия современной культуры, такие, как например, толерантность, ненависть, равнодушие, тоталитарность массмедиа, манипуляция сознанием человека. По сути, немецкий автор иллюстрирует здесь концепцию современного философа и социолога Карла Поппера об «открытом» обществе. По мысли К. Поппера, западное общество в настоящее время эволюционирует в общество «абстрактное», или «безличное», все более отдаляясь от живого опыта реальной жизни и погружаясь в искусственно созданную среду, среду симулятивную, в которой все чувства человека притупляются.

Равнодушие страшнее ненависти – так формулирует турецкая девушка Ayse, активная участница дискуссий, одну из центральных проблем в западноевропейском обществе: Die Europäer – sie will nicht ständig nur von „Deutschen“ reden – haben sich steinerne Herzen zugelegt und werden sich eines Tages selbst dafür hassen. Sie hassen sich heute schon, und dadurch werden sie immer nur noch gleichgültiger. Sie sind gepanzert. Sie tun so, als ginge es ständig ums nackte Leben .

В ситуации культурного плюрализма центральной становится проблема идентичности, выбора ценностных предпочтений. Мультикультурализм означает, что западный мир уже не живет только в одном культурном пространстве – их тоже стало множество. Современный человек – как носитель множества идентичностей – проходит испытание этой множественностью. Здесь немецкий писатель, вслед за Ю. Кристевой, говорит о хрупкости психического пространства иммигрантов. Ведь судьба иммигранта фундаментально связана с родиной: покидая родной язык и среду, человек вынужденно создает свою новую идентичность. Это очень опасный, но вместе с тем чрезвычайно увлекательный эксперимент, отмечает Кристева .

В романе много героев, которые неравнозначно участвуют в динамике повествования. Но все они проходят через испытание – рождение новой идентичности, – позитивная сторона которого состоит в возможности родиться заново, стать творцом собственной жизни, писать историю своей жизни, используя большой творческий потенциал для самораскрытия и самореализации. Центральный герой Селим прекрасно осознает, что его природная идентичность имеет свою культурную ценность, и если в ней оставаться, приковывать себя к ней цепями «принадлежности» и «представительства», то она становится тюрьмой. Вместе с тем и вновь приобретенная идентичность может таить в себе опасность. В этом Селим убеждается на примере некоторых своих друзей. Так, его землячка Ayse имеет перспективную работу на немецком телевидении, увлеченно готовит новые программы ток-шоу. Она интуитивно перенимает и осваивает те коммуникативные ходы, которые необходимы для успешной коммуникации в обществе. Но здесь ее ждет поражение: ей не удастся соединить внешнюю жизнь с жизнью внутренней. Происходит конфликт со своей внутренней инаковостью, вследствие чего Ayse предстает в статусе «Я сама как Другой». Эта встреча с самим собой как Другим ощущается как «потеря центра мира», что приводит ее к потрясению, к отчуждению, и в конечном итоге – к самоубийству. Напротив, у Селима возможности самоидентификации личности и морального выбора попадают в благоприятную среду. С одной стороны, он способен успешно реализовать себя в общем поле деятельности, на курсах ораторского мастерства, продемонстрировать свою удачно найденную идентичность. С другой же стороны, за границами игровых конструкций остается опыт реальной жизни, жизненных потерь и боли, той боли от жизненных невзгод, которая будто против его воли прорывается в повествование, образуя свой собственный «личный сюжет». Здесь – история общения Селима с сыном, с любимой женщиной, с земляками. Надольный намеренно «разбивает» текст, делая его фрагменты конструктивными элементами в создании каждый раз нового «личного сюжета» для своего героя. Писатель говорит о неспособности трансформации опыта страдания в игру. Здесь выявляется его авторское предпочтение живого опыта игре в жизнь.

В заключение отметим характерную особенность романа «Селим, или Дар говорения»: роман предназначен для прочтения вслух. Немецкий писатель считает, что правильнее всего воспринимать текст его романа на слух. Именно поэтому столь важны особенности произношения отдельных турецких слов (к роману прилагается краткий словарь произношения отдельных турецких имен и понятий). Автор здесь верно улавливает тенденцию западноевропейской культуры конца XX века, когда интерес к устному бытованию Слова многократно усиливается. Устное Слово, говорение – как способ самовыражения – означает стремление человека к возможно более полному выявлению и развитию своих личностных возможностей. Обостренная потребность в говорении, то есть потребность в Другом есть, по сути, поиск самого себя. Речь идет о самоактуализации, что предполагает наличие заинтересованного собеседника. Vor allem wollte er [Селим. – Г.К.] die Gesichter der Zuhörer sehen. В этом смысле диалог – как заинтересованная встреча с Другим – есть результат собственно «культурной» обработки человеческой личности, как результат работы над собой. В ситуации кризиса языка и коммуникации повышенный интерес к устному Слову как сокровенному Другому диктуется необходимостью восстановления утраченных в обществе и культуре коммуникативных связей. Так С. Надольный воспроизводит утерянную традицию устной передачи Слова. Она как нельзя лучше подходит для произведения, в котором рассказывается о жизни Других в иноязычной среде. Лишь в живом диалоге с этими Другими современный человек сможет найти путь к своим первоосновам и вновь приобрести утраченную им чуткость к неисчерпаемости богатства мира и, тем самым, к более глубокому восприятию жизненного смысла.

Библиография

- Фрумкин, К., (2010), О загадочном удовольствии говорить // Нева 2010, № 12. [http:// www.magazines.russ.ru/neva/2010/12/](http://www.magazines.russ.ru/neva/2010/12/)
- Schmeling, M., (2004), Multilingualität und Interkulturalität im Gegenwartsroman. In: Literatur und Vielsprachlichkeit / Hrsg. von Monika Schmitz-Emans. Heidelberg: Wissenschaftsverlag der Autoren Synchron Publishers, S. 221-236.
- Wittstock, U., (1995), Leselust. Wie unterhaltsam ist die neue deutsche Literatur? München: Luchterhand.

ИДЕОЛОГЕМА «ВОСТОК – ЗАПАД» В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СТРУКТУРЕ РОМАНА Ч. АЙТМАТОВА «И ДОЛЬШЕ ВЕКА ДЛИТСЯ ДЕНЬ»

А.И. Смирнова, доктор филологических наук, профессор

Московский городской педагогический университет, институт гуманитарных наук

Первый роман Чингиза Айтматова «И дольше века длится день» (1980) представляет собой сложный структурно-смысловой комплекс. Вопросы добра и зла, жизни и смерти, прошлого – настоящего – будущего, человека и мироздания, «живой» природы и технического прогресса, противостояния и объединения людей – в центре романа. Не случайно писателю потребовался рефрен, придающий всему повествованию определённый ритм, скрепляющий его и в то же время заключающий в себе важный смысл. Рефрен в тексте графически выделен и повторяется с определённой периодичностью. Именно он включает понятия «восток» и «запад», которые в контексте произведения насыщаются идеологическим содержанием: «Поезда в этих краях шли с востока на запад и с запада на восток...

А по сторонам от железной дороги в этих краях лежали великие пустынные пространства – Сары-Озеки, Серединные земли жёлтых степей.

В этих краях любые расстояния измерялись применительно к железной дороге, как от Гринвичского меридиана...

А поезда шли с востока на запад и с запада на восток...» .

Критик В. Левченко определил структуру айтматовского романа как «поэтику взаимнопрорастающих сюжетов». «Сцеplений и мостов между сюжетами рождается в нашем сознании немало. И это отнюдь не механические, безразличные к смыслу соединения. В каждом сюжете и поэтическом пласте таится своя правда, своя жизненная философия». «Материализованным» выражением связи между сюжетами становится рефрен, пронизывающий всё произведение, объединяющий разные сюжетные линии, включая легенды и фантастическое повествование, и времена. Включение в текст ритмически организованного фрагмента в виде рефрена восходит к эпической народной традиции, выражающейся в том, что сказители в процессе импровизации нередко вводили поэтические сентенции, не связанные с общим контекстом. Это явление довольно распространено в эпических произведениях тюркоязычных народов. Можно говорить о творческом развитии и переосмыслении Ч. Айтматовым древней национальной традиции.

Наряду с этим повторяющийся рефрен несёт в себе ключевую в контексте содержания романа мысль, которая во всей глубине выявляется в процессе анализа художественной структуры романа, позволяя максимально реализоваться его социально-философскому смыслу. Обращает на себя внимание, что рефрен имеет кольцевую композицию, что акцентирует внимание на взаимосвязи востока и запада, осуществляемой с помощью непрерывающегося движения поездов по железной дороге.

Рефрен в романе, соединяя разные сюжеты и отделяя их друг от друга, выполняет структурообразующую функцию, способствуя формированию единого сюжета. Особая функция рефрена проявляется и в обрамлении наиболее важной в содержательном плане части повествования – с шестой по девятую главы романа, в которых сконцентрированы узловые события трех разных по временной принадлежности сюжетов. Рефрен обрамляет наиболее напряжённый по концентрации драматических событий массив повествования: запрещение контакта между космонавтами контролёрами и паритет-космонавтами, встреча Найман-аны с сыном-манкуртом, её отчаянные попытки пробудить в нём память и её гибель от руки сына (глава шестая); жизнь на разъезде Боранлы-Буранный семьи Абуталипа летом и осенью 1952 года, записки учителя (глава седьмая); его арест в январе 1953 года (глава восьмая); отказ космонавтам в возвращении на Землю, операция «Обруч», испытания, выпавшие на долю Абуталипа, «Белое облако Чингисхана», сообщение о смерти учителя (глава девятая).

Все эти события завершаются словами рефрена, который впервые в романе предстаёт в изменённом виде: вместо прежнего начала появилось новое – «И снова шли поезда...», изменилась и последующая часть: По сторонам от железной дороги лежали «всё те же, испокон нетронутые пустынные пространства») (Курсив мой. – А.С.). Рефрен обновляется и за счёт отсутствовавших ранее слов: «Космодрома Сары-Озек-1 тогда еще не было и в помине в этих пределах. Возможно, он вырисовывался лишь в замыслах будущих творцов космических полётов» . Завершается рефрен традиционно, но и в концовке есть новое: поезда «всё так же» шли с востока на запад и с запада на восток.

Изменения в рефрене диктуются как содержанием всего повествовательного массива, включённого в обрамление, так и смыслом непосредственно прилегающей к изменённому рефрену части произведения. Обращает на себя внимание тот факт, что при отсутствии рефрена в восьмой и частично девятой главах романа в них появляется образ поезда, символизирующий движение. Причём, в одном случае подчёркивается направленность его движения: «Поезда в этих краях шли с запада на восток и с востока на запад...», в другом – неумолимость и неподвластность его человеку. Поезд как символ движения противопоставлен непогоде и хаосу: «Объятые клубящимися вихрями, ночные поезда приходили и уходили во мгле, как в беспокойном, тревожном сновидении...

В такие ночи, казалось, мир зарождался заново из первозданного хаоса – сокрытые стужей собственного дыхания, сарозекские степи походили на дымный океан, возникающий в крошечном борении тьмы и света...» (Курсив мой. – А.С.) .

Только снежные заносы могут остановить движение поезда. Дети же Абуталипа верят, что Едигей может его остановить: поезд, который вернёт им отца. Поскольку изменённый рефрен предваряется изложением испытаний, выпавших на

долю учителя Абуталипа в феврале 1953 года, и легенды «из времён Чингисхана», то предостережением исполнены слова о космодроме Сары-Озек, которые могут быть истолкованы как предупреждение о новых испытаниях впереди. Последняя строка рефрена – поезда «всё так же» шли с востока на запад и с запада на восток – как бы подчеркивает его главную мысль: всё остается по-прежнему.

Идеологема «восток – запад» не только указывает на то, что современный мир расколот на две противоборствующие системы, но и на то, что это противостояние имеет исторические корни и связано, по сути, с проблемами свободы / несвободы, неограниченной власти человека и его бессилии перед высшими силами. В повести «Белое облако Чингисхана» (1990), написанной и включённой в текст романа позже, в самом начале легенды «Сарозекская казнь» говорится о том, что Чингисхан отправляется в поход «на завоевание Запада». Большую часть Азии он уже покорил и «теперь на очереди стояла участь краев за Итилем, участь Европы». «...Путь лежал к великому Итилю, воды которого делили земной мир на две половины – Восток и Запад». Завоевательским планам Чингисхана не удалось осуществиться, поход на Запад не состоялся.

В легенде противоположные части света упоминаются и в связи с прислужницей Алтун, на руках которой остаётся сын казнённых по указанию Чингисхана родителей. Их вина заключалась лишь в том, что осмелились продолжить свой род. «Женщина бродила неприкаянно по степи, шла наугад то на восток, то на запад, то снова на восток...». В «Белом облаке Чингисхана» идеологема «восток – запад» проецируется на «старые» времена, когда земной мир был един, но уже тогда – в связи с планами завоевателя покорить весь мир – зарождается противостояние между востоком и западом.

Рефрен в романе многозначен и полифункционален. Начальная и конечная строки его, образуя композиционное кольцо, выражают мысль о непрерывном, вечном движении. Но в некоторых случаях он несет в себе и открытое предостережение, проявляющееся в том, что пятый, девятый и двенадцатый по местоположению рефрены в соответствующих главах (V, IX, XII) даны в усеченном виде. Композиционное кольцо разорвано. Так, завершается роман словами рефрена о поездах, идущих с запада на восток и с востока на запад, и о простирающихся «великих пустынных пространствах». Образ великих пространств Сары-Озек, с одной стороны, символизирует бесконечный земной простор, с другой стороны, содержит в себе и значение «малости» Земли, охваченной кольцом железной дороги, соединяющей разные части света. Тем важнее какая-то случайная, на первый взгляд, точка на земном шаре – разъезд Буранный с горсткой людей и «говорящим» названием.

Композиция романа отличается – при всей, быть может, стиливой неоднородности сюжетных пластов – соразмерностью частей и тщательной продуманностью. Весь роман делится на двенадцать глав, двенадцать раз повторяется рефрен. Центральное место в романе, и, кстати сказать, срединное в цепочке рефренов – между шестым и седьмым – занимает легенда о манкурте, расположенная в шестой главе и составляющая основное её содержание. И хотя развязка истории сына Найман-аны дается уже в конце главы, после того, как рефрен седьмой раз отделил одну сюжетную линию от другой, тем не менее, ядро легенды – превращение пленников в манкуртов – составило центр шестой главы,

потому что в этой легенде заключен основной смысл произведения и «ключ» к нему. В ней содержатся поучение и предупреждение, которые в контексте романа, благодаря «прорастанию» легенды в другие сюжетные линии, связанные с событиями XX века, приобретают особую актуальность.

Ещё одним доказательством продуманного, почти математически выверенного композиционного решения романа является расположение в нём рефрена. Можно предположить, что Ч. Айтматов с помощью рефрена «заложил» в структуру романа то предостережение, которое прочитывается буквально в каждой из сюжетных линий.

Как уже говорилось, это относится в особенности к усечённому рефрену. Обращает на себя внимание и такой факт: постепенно «расстояние» между усечёнными рефренами сокращается. Это выражается в том, что впервые в сокращённом виде он появляется в пятой главе, затем – в девятой и последний раз – в двенадцатой (именно им завершается роман, что само по себе уже знаменательно). Кроме того, номерам глав соответствует, условно говоря, «порядковый» номер усечённого рефрена. Такие совпадения едва ли случайны, как и то, что интервал между усечёнными рефренами равен четырем главам, затем трем и двум. Так, на структурном уровне, через изменение повествовательного ритма, автор насыщает его тональность тревогой – по мере сокращения «расстояния» между усечёнными рефренами нарастающей. Использованный автором формообразующий приём обусловлен содержанием заключительной сцены, которая предваряет эпилог: «И совсем рядом, где-то совсем вблизи, в зоне космодрома, взметнулась столбом в небо яркая вспышка грозного пламени... То пошла на подъём первая боевая ракета-робот по транскосмической заградительной операции «Обруч». В сарозеках было ровно восемь часов вечера. Вслед за первой рванулась ввысь вторая, за ней третья и еще, и еще... Ракеты уходили в дальний космос закладывать вокруг земного шара постоянно действующий кордон, чтобы ничего не изменилось в земных делах, чтобы все оставалось как есть... Небо валилось на голову, разверзаясь в клубах кипящего пламени дыма... Человек, верблюд, собака – эти простейшие существа, обезумев, бежали прочь» . Эта апокалипсическая картина прогнозирует будущее и возвращает нас к тому противостоянию двух мировых держав, которое заложено в идеологеме «восток – запад». Роман Ч.Айтматова «И дольше века длится день» предупреждает о возможной катастрофе, которая может разразиться в результате «разжигания розни между народами, растрачивания материальных ресурсов и мозговой энергии на гонку вооружения» , предостерегает против гибели человечества.

СПЕЦИФИКА ПАРАФРАЗА В ТВОРЧЕСТВЕ Ю. КОВАЛЯ

Звягина М.Ю.

Россия, Астрахань, Астраханский государственный университет

Среди типов международных литературных отношений, выделенных в книге А. Дима «Принципы сравнительного литературоведения», переводы, адаптации, переработки являются, пожалуй, самыми активно реализуемыми. В рамках функционирования этого типа взаимодействий наблюдается бытование произведения в нескольких вариантах: оригинальный текст - перевод – парафраз. Это достаточно редкое явление, в каждом конкретном случае оно имеет свою собственную историю, закономерности, интенции и результаты.

Традиционно в литературоведении под парафразом понимается пересказ художественного произведения с целью адаптации его для определенной аудитории, комментариев к произведению и поэтическая форма прозаического источника. В истории русской литературы явлений адаптации текста достаточно много. Прежде всего это касается произведений, адресованных детской аудитории. Известна работа К.И. Чуковского по адаптированному переводу - пересказу «Робинзона Крузо» Д. Дефо, «Приключений барона Мюнхаузена» К. Распе, «Мифа о Персее». Главной целью подобного рода работы было знакомство детей с произведениями, ставшими классикой мировой литературы, углубление гуманитарных знаний. В этом случае, как правило, используются разного рода приемы сглаживания трудностей межкультурной коммуникации, а нарративная стратегия предполагает фабульные купюры. Так, например, в предназначенный для дошкольников и младших школьников пересказ мифа о Персее К. Чуковский не включает упоминание о причинах появления у Медузы Горгоны змей вместо волос. Подробности этой фабульной ситуации мифа не соответствовали возрасту аудитории, поэтому автор и делает купюры. Здесь «вмешательство» переводчика в текст минимальное. Он выступает, пожалуй, только как соавтор или автор варианта. Другой формой парафраза может служить пример «Ани в стране чудес» - перевода-пересказа сказки Льюиса Кэрролла, выполненного В. Набоковым. Здесь главной нарративной стратегией является русификация текста, которая и определяет степень самостоятельности автора, осуществляющего пересказ.

Одним из уникальных примеров в практике парафрастирования становится повесть русского писателя второй половины XX века Ю. Ковалю «Шамайка – Королева кошек». Это трансформация повести Э. Сетон-Томпсона (Ernest Thompson Seton) «THE SLUM CAT», которая известна русскоязычному читателю благодаря блестящему переводу Н. Чуковского под названием «Королевская аналогостанка». Этот перевод, в свою очередь, стал основой, на которой создавался

парафраз Ю. Ковалья. Писатель выбирает такие нарративные стратегии, которые в результате приводят к созданию самостоятельного произведения, представляющего собой вариации на тему первоисточника. Ю. Коваль имеет достаточно большой опыт обращения к другим литературам, который он реализует своеобразно, несколько отступая от традиции, например, перевода. Это скорее не перевод, а пересказ подстрочника. Поэтому возникает эффект двойного авторства. В случае с книгой латышского писателя Иманта Зиедониса «Разноцветные сказки» в предисловии это явление получило такое образное воплощение: «Для этой книжки я ловил перелётные камни на латышском, а на русском их подхватил мой друг. Мы ловили, мы солили, а уж вам пробовать». Слово «подхват» как нельзя более точно характеризует контакты Ю. Ковалья с произведениями на других языках. «Шамайка – Королева кошек» – это тоже «подхват» тем, характеров, сюжетных ходов и ситуаций и переработка в соответствии со своим собственным замыслом. История создания «Шамайки – Королевы кошек» такова. Известный режиссер и актер Ролан Быков предложил Ю. Ковалю написать сценарий по книге Сетон-Томпсона «Королевская аналогостанка». Коваль отказался, сославшись на то, что не умеет писать сценарии. Тогда Р. Быков изменил задачу и предложил написать прозаическое произведение по мотивам повести Сетон-Томпсона, что Ю. Коваль и сделал. Так появилась повесть «Шамайка – Королева кошек» с посвящением «господину Эрнесту Сетону-Томпсону и маэстро Ролану Быкову, живущим в разном времени и смысле, умудрился посвятить автор эту повесть». История американской трущобной кошки в русской литературе обрела еще одну жизнь.

Если рассматривать литературные отношения на уровне оригинал – перевод, то здесь переводчик старается в точности следовать первоисточнику, и, прежде всего, в стилевом отношении. «The Slum Kitten waited in vain for her mother. The morning came and went. She became very hungry» – «Напрасно дожидался матери трущобный котенок. Утро пришло и прошло. Котенок сильно проголодался». Повторяя даже ритмическую организацию текста, Н. Чуковский максимально точно воспроизводит повесть Сетон-Томпсона на русском языке. Он сохраняет композиционную форму, сюжет, способы построения характеров. Существенным изменениям подверглось произведение на уровне второго звена цепочки: перевод-парафраз. Именно степень переработки произведения позволяет говорить об особом феномене и применить к нему термин «парафраз». Во-первых, Ю. Коваль отказывается от композиционной формы первоисточника, воспроизведенной переводчиком вслед за оригиналом. В «THE SLUM CAT» Сетон-Томпсона повествование разделено на 4 главы – «жизни» («LIFE»). Здесь транслируется мифологическая идея нескольких жизней кошки, которая, однако, приобретает у писателя вполне реалистическое обоснование: впечатление о множестве жизней кошки возникает благодаря живучести и выносливости этого животного. Главы, в свою очередь, состоят из пронумерованных безымянных частей числом 12. Каждая часть включает относительно самостоятельную сюжетную ситуацию, что вместе с доминирующей повествовательностью придает тексту характер сценария или синопсиса. В переводе Н. Чуковского такая композиционная форма сохраняется. У Ю. Ковалья архитектура иная. Повествование делится на 31 главу. Совершенно очевидно, что объем произведения увеличился. Это связано с введением новых героев и сюжетных ситуаций, избранным типом повествования, интертекстуальностью. А все вышеназванное обуславливается авторским замыслом. Идеей Сетон-Томпсона было написать художественное произведение,

где героями были бы собственно животные. Не случайно цикл, куда входит повесть «Королевская Аналостанка», называется «Животные-герои». Писатель-натуралист стремится преодолеть литературную условность, традицию изображать зверей как производное от людей. У него звери – самостоятельные персонажи, показанные в соответствии со схемой поведения биологического вида. Но в названии цикла есть и еще один смысл. Слово «герои» имеет здесь и значение «выдающегося своей храбростью, совершающего подвиги». Таким образом воплощен мотив не только близости человека и природы, но и противостояния человека с природой. Аналостанка проявляет своеобразный «героизм» в борьбе с человеческим диктатом, со стремлением человека приручить мир природы, а если не получится, то истребить его. В условиях общества потребителей, обремененных множеством условностей, кошка, естественно лишенная социальных предрассудков, дает урок свободолюбия, жизнестойкости, упорной борьбы за свою свободу. При этом автор не наделяет животное человеческими качествами, а выстраивает логику характера анималистического персонажа и сюжетные ситуации исходя из особенностей вида.

Ю. Коваль сохраняет мысль первоисточника о связи человека и животного, идею защиты животных от назойливой опеки человека. Это транслируется в своеобразной преамбуле, написанной от лица автора, который тоже причисляет себя к тем, кто заботится о благе животных, но декларирует при этом перенятую у Сетон-Томпсона мысль о здравом смысле и чувстве меры. «А ведь и вправду щенки всегда так доверчиво виляют хвостом, что их хочется защитить (...). Иногда, конечно, из щенка защищенного вырастает надменное существо. (...). Но это уже, друзья, не наше дело. Мы его защитили, а он пусть соображает, как жить дальше». Однако это вступление свидетельствует и о том, что писатель добавляет к идеям Сетон-Томпсона свои собственные художественные замыслы. Ю. Коваль преследует не столько цели натуралиста, стремящегося в художественной форме рассказать о повадках животного и преподать урок толерантности человеку, сколько, утверждая взаимосвязь человека и природы, показывает животных и людей в общем (едином) пространстве этики и эстетики. Последнее обнаруживается во включении человека и животного в литературную игру, которая становится доминирующей художественной интенцией, подчиняющей все уровни произведения и обуславливающей стратегию парафрастирования.

Первоначальный замысел сценария требовал сцен с диалогами, которых в первоисточнике и переводе почти не было. Это можно было осуществить за счет увеличения количества персонажей-людей. Так появилась «подруга господина японца с тихим ликующим именем Лиззи», «хозяин скобяного склада по имени У-туулин», покупатель в цилиндрической шляпе господин Тоорстейн. Каждый из вновь введенных персонажей имел собственную сюжетную линию, особенности характера. Лиззи, например, сварлива, жадна и жестока. У-туулин недалек, невежествен и тоже жесток.

Среди героев-животных тоже есть выдуманные «новым автором». Это бык Брэдбери, полубульдог Поль, «рыжий злобный кот по имени Христофор». Все эти герои изображены не как носители видовых качеств, а с точки зрения человеческой морали. Так, бык Брэдбери становится защитником трущобного котенка из гуманных соображений: «Я вижу, что все его гонят, - рассуждал бык, - Зачем мне ввязываться в это зверское дело?». Такая условность в изображении животных,

привнесенная в парафраз Ю. Ковалем, позволяет наделить их способностью говорить: «Тут и объявился рыжий Христофор, сокращенно Крис.

-Это кто тут давит мои одуванчики?! – закричал он и навалился на обьевшего котенка с оплеухами» и поступать в соответствии с человеческой логикой.

Немногочисленные персонажи-люди первоисточника – японец Мали и негр Сэмми - в процессе парафрастирования претерпевают трансформацию. Негр был переименован в Джима. Он с самого начала в «Шамайке» изображен как сочувствующий животным человек. Это лишило драматичности взаимоотношения трущобной кошки и негра, какими они были в первоисточнике. В «Королевской Аналостанке» негр стал губителем котят «маленькой трущобной кошечки», а затем спасителем самой кошки, которая после долгих скитаний вернулась в свои родные трущобы. Негр не дал ей умереть с голоду, выдав Аналостанку за кошку-крысолова, вследствие чего её стали лучше кормить. «...и с каждым днем ее теплое чувство к негру росло» Она раньше не понимала этого человека. Он всегда казался ей врагом. А оказалось, что это ее друг, единственный друг в целом свете». В «Шамайке» негр играет в судьбе кошки всегда только положительную роль, автор подчеркивает сходство судеб героя-человека и героя-кошки: «Оставить котенка у себя он не мог, потому что у него просто не было этого «у себя»».

В повести Ю. Коваль персонажи-люди и персонажи-животные организованы в систему, где нет противопоставления миров людей и животных, а есть противопоставление моральных поступков и характеров, независимо от того, кто является носителем морали и черт характера – животные или люди.

Только обозначенное в «Королевской Аналостанке» пространство скобяного склада, в «Шамайке» становится важным хронотопическим образом. Здесь происходят события, полностью выдуманные Ю. Ковалем. В пространстве скобяного склада разворачивается история дружбы кошки Шамайки и быка Брэдбери. Этот образ в первоисточнике отсутствует, но сама сюжетная ситуация, которую можно было бы обозначить как дружба в неволе животных разных видов, в «Королевской Аналостанке» имеет место. Там это кролик, прибившийся к семейству кошки. Ю. Коваль мотив дружбы разнородных животных множит, добавив историю дружбы быка и кошки. Однако, если Сетон-Томпсон развивает эту сюжетную ситуацию с целью показать одно из проявлений повадок и нравов животных, то у Ю. Коваль ситуация дружбы разнородных животных несет в первую очередь идею человеческой морали.

Помимо изменений в системе персонажей, в сюжетных линиях повесть «Шамайка» отличает от первоисточника игровое начало, в частности, воплощает в произведении мотив творчества, ставший для него программным. Не отрицая основного авторского замысла, Ю. Коваль создает парафраз, специфическими чертами которого является игра с авторскими масками и интертекстуальность, связанная с темой творчества. Так, быка господина У-туулина зовут Брэдбери. «Быка господин У-туулин назвал Брэдбери, и тут, мы считаем, шевельнулась самая плодотворная извилина почтенного скобаря. На этот раз он попал в точку. Имя подходило быку». Но там, где возникло имя Брэдбери, обязательно поблизости должны оказаться одуванчики. И по этой «интертекстуальной» логике в следующем за процитированным абзаце появляются одуванчики: «А во дворе росли одуванчики, и котенку это понравилось. Он стал разгуливать среди одуванчиков,

нюхать их и всячески наслаждаться жизнью» . Сам факт парафрастирования, по своей природе интертекстуального, находит отражение в тексте парафраза. Автор отдает дань предшественнику, упоминая имя Сетон-Томпсона не только в посвящении, но и в самом сюжете «А один человек остановился, внимательно разглядывая негра и японца. Я точно не знаю, кто это был, но возможно, господин Эрнест Сетон-Томпсон» . Так причудливо реализуется в тексте литературная игра, которая становится маркером темы творчества.

Литературная игра продолжается в эпизоде с брошенной книжкой. Такой эпизод есть и у Сетон-Томпсона, но в нем автор лишь слегка ироничен: «Однако киска ответила на эту вольность движением лапки, вооруженной пятью большими рыболовными крючками. Вой оскорбленной Америки взорвал американскую мать. Киска каким-то чудом увернулась от запущенной в нее с чисто женской ловкостью книжки и бросилась бежать». Ю. Коваль посвящает эпизоду с книжкой целую главу. Там брошенной книжкой котенка отгоняли от бидона с молоком. «И тут мадам Дантон схватила первое попавшееся, что ей попало под руку, и бросила этим первым попавшимся прямо в котёнка. Первое попавшееся под руку летело, трепеща и махая белыми крыльями, и тут многие могут подумать, что это была курица. Но согласитесь, откуда у мадам Дантон могла быть под рукой новёхонькая курица? Да и кто станет бросаться курицей в кошку? Короче, первое попавшееся под руку ударило котёнка по хвосту. Он в ужасе спрыгнул с бидона и умчался, а первое попавшееся улеглось на мостовую и успокоилось. Отметим, что это была книжка «Недопёсок», которой мадам Дантон наслаждалась на ночь» . Литературная шутка заключается в том, что «Недопесок» - это книга самого Ю. Ковалья.

Опредмечивая процесс творчества, автор проявляет себя в тексте разного рода замечаниями. «Мне хочется здесь напомнить вам о чёрном коте Рваное Ухо. Мы тогда ещё сговаривались, что на дне его души осталось что-то человеческое. Так вот это человеческое, действительно, на дне осталось» . «И в этом месте нам будет хоть и печально, но всё-таки полегче расстаться с ним навсегда» . В тексте ощущается авторское присутствие и в виде таких оценок «Ничего противнее, чем бросить котёнка во двор скобяного склада, дурацкая Лиззи придумать не могла» . Комбинированное повествование от первого и от третьего лица создает эффект еще одного сюжета, где главной темой становится создание автором своего произведения. К вышеперечисленным фактам явления автора в тексте можно добавить и рамочные элементы – посвящение и предисловие, где автор представляет свое отношение к животным.

Анализ повести Ю. Ковалья «Шамайка - Королева кошек» показал новые возможности парафраза как одного из типов литературных взаимосвязей. Парафраз, в отличие от перевода-пересказа, предполагает более свободное обращение с первоисточником. Степень свободы автор парафраза определяет в соответствии со своими творческими интенциями и особенностями индивидуальной поэтики. Перед нами явление определенной национальной литературы, возникшее в результате реализации взаимосвязи двух национальных литератур

Библиография

Дима, А., (1977) Принципы сравнительного литературоведения. Москва.

Сетон-Томпсон, Э., (1986) Животные-герои. Москва – 221 с.

Коваль, Ю.И., (2001) Избранные произведения: Чистый дор: Рассказы. Повести. Москва – 448 с.

Зиедонис, И., (2011) Разноцветные сказки / И.Зиедонис; [пер. с лат. Ю. Ковалю, худ. С.Коваленков]. Москва.

The Slum Cat

МИФОЛОГИЯ СТАМБУЛА В ПРОЗЕ ЭЛЬЧИНА САФАРЛИ («СЛАДКАЯ СОЛЬ БОСФОРА», «Я ВЕРНУСЬ...», «ТУДА БЕЗ ОБРАТНО»)

Л.С. Кислова

Тюменский государственный университет, Институт гуманитарных наук

В русскоязычной литературе последних лет образ Востока становится чрезвычайно востребованным. Хрупкое очарование восточной сказки традиционно привлекает российского читателя, поскольку для нее характерен эскапизм, столь необходимый в суровых северных реалиях. Авторы, постоянно живущие на Востоке, но существующие в русском языковом пространстве, создают изысканную картину абсолютно другого мира, напоминающего детскую мечту и наполненного ароматом вечного праздника.

Дебютный роман Эльчина Сафарли «Сладкая соль Босфора» (2006) вызвал активное обсуждение в критике, и русскоязычный прозаик, проведший детство и юность в Баку, а сейчас живущий в Стамбуле, был высоко оценен Орханом Памуком. В российской прессе Э. Сафарли назвали «литературным открытием 2008 года», и тот факт, что он пишет именно на русском языке, позволил художнику, владеющему и азербайджанским, и турецким языками, показать русскоязычной аудитории удивительную красоту великого города. Изящная проза Э. Сафарли обладает удивительной притягательностью, замешанной на утонченной депрессивности, столь понятной русскому читателю. Романы Э. Сафарли неизменно становятся бестселлерами в России, поскольку позволяют «прочитать» многоликий мир Востока, проникнуть в чувственную тайну Турции: «Восточные люди мечтают о Западе. Западные люди стремятся на Восток. Вечная взаимосвязь. Была и будет. Каждый сам делает свой выбор. Выбор с целью обретения внутреннего счастья»¹.

Неторопливый, аутентичный турецкий ритм жизни антитетичен быстрому, чрезвычайно активному, пассионарному западному ритму, а потому европеец удивительно легко вписывается в восточное пространство и начинает ценить каждое мгновение зыбкой восточной гармонии. Турция представляется ему местом, где можно укрыться от бесконечных потрясений, погрузиться в состояние покоя и ощутить пряный вкус *другой* жизни. Герои Э. Сафарли («Сладкая соль Босфора», «Туда без обратно», «Я вернусь...», «Любовь со дна Босфора», «...нет воспоминаний без тебя», «Там, где должна быть...», «Угол ее круглого дома»),

¹Сафарли, Э., Сладкая соль Босфора, М., АСТ, Астрель, 2008, с. 258.

пережив глубочайшие эмоциональные потрясения, как правило, находят свою тихую отдаленную пристань и начинают жить заново в Стамбуле («городе души») или турецкой глубинке, непременно вдали от привычной суеты европейских столиц.

В атмосферных романах Э. Сафарли «Сладкая соль Босфора», «Я вернусь...», «Туда без обратно» Стамбул явлен городом мифов, и люди, с которыми встречается автор-персонаж, по-своему мифологизированы, их реальные истории наполнены сказочными смыслами. Герои стамбульских хроник Э. Сафарли не похожи друг на друга, но их роднит уникальное чувство принадлежности к удивительному миру бесконечной сказки.

В романе «Сладкая соль Босфора» объективируется мотив погружения. Художник приезжает в «город души» и погружается в уникальную мифологизированную атмосферу, продолжая создавать авторский миф о Стамбуле: «... Есть города, поглощающие тебя целиком. <...> Стамбул именно такой город. Привык доминировать – нейтральная позиция не для него. Если решил переехать в Стамбул, то надолго. Если Стамбул принял тебя в свои объятия, то навсегда. К нему быстро привязываешься. <...> Стамбул не отпускает тебя, ты не отпускаешь Стамбул»². Для героя Стамбул – мистический город, в котором живет вечная тайна. Знаковой становится встреча с Арзу, женщиной в красных туфлях, чья неприкаянная душа появляется в Ортакёе приблизительно с 1952 года в дождливую погоду. Арзу кому-то предсказывает судьбу и оставляет на месте встречи пару красных туфель. Автору-персонажу она напророчила встречу с Зейнеп, коренной турчанкой, ставшей впоследствии возлюбленной героя.

Стамбул завораживает повествователя, словно заставляя его принимать участие в судьбах случайных людей, и знакомит с новыми друзьями – юной рыжеволосой соратницей Гюльбен, редактором Шинай-ханым, подружкой Айше, тетусшкой Нилюфер, любимой собакой Айдынлыг. Таким образом в романе реализуется миф о семье. В Стамбуле герой никогда не испытывает одиночества и все его встречи словно окутаны мистическим настроением, как будто духи Стамбула опутывают его «радужной паутиной» счастья, страданий, любви, сочувствия: «Если верить историям тетусшки Нилюфер, прозрачно-облачные тени с синевато-серыми глазами до сих пор витают над городом души, облачившись в яркие, разноцветные одеяния»³.

Герой доверяет суевериям Стамбула: («... Жить на Востоке без веры в суеверия – значит жить в Париже без флакончика французских духов»⁴), он угадывает настроения Босфора, наблюдая за засыпающим Золотым Рогом, традиционно посещает Египетский базар каждую пятницу и хамам по воскресеньям. Размеренный, неторопливый стиль стамбульской жизни позволяет ему обрести душевный покой, внутреннюю гармонию: «В Стамбуле пропитался не только суевериями, но и традициями. Последние влились в быт. Придали повседневно сти схематичность. <...> До переезда в город души тонул в хаосе. Сбившийся ритм приводил к депрессиям...»⁵.

²Сафарли, Э., Сладкая соль Босфора, М., АСТ, Астрель, 2008, с. 17-18.

³Сафарли, Э., Сладкая соль Босфора, М., АСТ, Астрель, 2008, с. 62.

⁴Сафарли, Э., Сладкая соль Босфора, М., АСТ, Астрель, 2008, с. 155.

⁵Сафарли, Э., Сладкая соль Босфора, М., АСТ, Астрель, 2008, с. 156.

Стамбул становится для героя живым существом, поскольку восприятие этого локуса связано с пряным вкусом турецких блюд, запахом крепкого кофе, многоцветием Египетского базара, дыханием Босфора. Стамбул представляется автору-персонажу городом, где возможно счастье и каждый день наполнен новыми открытиями. Создавая свой миф о «городе-душе», Э. Сафарли объективирует в романе миф о близнецах (герой и Босфор), миф о немой принцессе (Гюльбен), о потерянном рае (отъезд из Стамбула), о возвращении блудного сына (переезд в Стамбул). Таким образом, возвращение к истокам, обретение Стамбула становится для художника актом творчества («... Есть места, где ты близок к Богу»⁶).

Взаимодействие Турции, во многом мужского пространства, и России – пространства женского – соответственно строятся по принципу отношений мужчины и женщины. И в этом, безусловно, проявляется особый русско-турецкий мелодраматизм, связанный с отчетливой евразийской ментальностью.

Героиня романа Э. Сафарли «Я вернусь...» уезжает в Стамбул, где пытается переосмыслить, пересмотреть свою жизнь и находит любовь, от которой, тем не менее, пытается убежать. Роман «Я вернусь...» о любви ментально разных людей, о глубокой привязанности и странной внутренней разобщенности, о столкновении Востока и Запада, об антитетичности Стамбула и Москвы. Герои Э. Сафарли воспринимают друг друга сквозь призму своих культур. Вернувшись в Москву, героиня испытывает непроходящую, острую ностальгию по Востоку: «Я должна вернуться в ту жизнь. Она – моя. Для меня. Я говорю за себя, но слышу в себе голоса целого поколения женщин, которые уезжали на Восток именно за счастьем»⁷. Восток дарит ей надежду на счастье, кажущееся эфемерным, призрачным, нереальным. Встреча двух людей с разных планет перетекает в страсть, которая в конечном итоге и превращается для обоих в смысл существования. Но турецкий мужчина и русская женщина не всегда понимают друг друга. Москва и Стамбул – два города, по-своему соперничающих, а Мирумид (героиня) и Светусвет (герой) – два человека, убеждающих друг друга в собственной правоте. Москва представляется герою иным миром, непонятным и таинственным: «Другая планета, где все иначе. Там никто не пользуется желтыми такси! Взмахнешь рукой, и остановится одна из проезжающих машин, водителя которой почему-то называют «бомбиллой». Там беспризорные собаки катаются на метро, там соревнуется в брендах, там читают много книг, там безумно красивые девушки»⁸. Героиня же уверена, что Стамбул – ее город, но для аутентичной женщины из России он, возможно, слишком спокойный, чересчур мирный и доброжелательный.

Ищущая страданий и пребывающая в бесконечной борьбе с собой героиня постоянно сравнивает Стамбул и Москву: «<...> я не идеализирую Стамбул. Вижу его минусы. Но если сравнивать с Москвой... Понимаешь, там чувства притупляются, мутнеют»⁹. В этой загадочной женщине уживаются призрачность Востока и реальность Запада, соседствуют чувственность Стамбула и прагматичность Москвы. Но именно это сочетание не позволяет ей быть счастливой среди звуков, запахов, оттенков «города души»: она возвращается в

⁶Сафарли, Э., Сладкая соль Босфора, М., АСТ, Астрель, 2008, с. 31.

⁷Сафарли, Э., Я вернусь..., М., Астрель, АСТ, Владимир, ВКТ, 2010, с. 270.

⁸Сафарли, Э., Я вернусь..., М., Астрель, АСТ, Владимир, ВКТ, 2010, с. 198.

⁹Сафарли, Э., Я вернусь..., М., Астрель, АСТ, Владимир, ВКТ, 2010, с. 164.

Москву, «в город, где лето носит дождевик. В город неподдельный, откровенный. Порой суровый...»¹⁰. Русскую женщину и турецкого мужчину соединяет и в то же время разлучает пространство – Стамбул воспринимается героиней как прекрасное будущее, Москва же является настоящим, которое не отпускает: «Стамбул и Москва – даже по грамматическому роду мужчина и женщина. Такие разные... Они любили или любят друг друга?...»¹¹. В атмосферном романе Э. Сафарли пространство жизни героев определяет градус их отношений, а евразийская ментальность способствует созданию чувственной, зыбкой, недолговечной гармонии.

В романе «Туда без обратно» возникает образ иного Стамбула – города Алексы – русской проститутки-нелегалки, для которой «город души» превращается в город контрастов. Лабиринты Лалели («русского Стамбула»), темные переулки Шишли, мрачные улицы Бейоглу, расцвеченные неоновой подсветкой клубов – это мир женщины, расставшейся с иллюзиями, а праздничный шум Таксима, роскошные виллы Кадыкёя, прохлада Ортакёя, красота паромной пристани Эминёню – топка надежды, символы гармоничного будущего. Стамбул становится западней для Алексы, но представить свою жизнь вне Стамбула героиня не готова: «Твоя страна там, где живет твое сердце. Мое сердце здесь навсегда. Я не ищу пути обратно: Москва – прошлое, Стамбул – настоящее»¹². Этот непостижимый город дарит иллюзию гармонии отчаявшейся женщине, именно в Стамбуле она обретает любовь, кратковременное счастье, яркую жизнь рядом с любимым, но, даже потеряв все это навсегда, не отказывается от своего города: «В Ортакёе осознаю, как тесно привязана к Стамбулу. Я и Стамбул – как двое близнецов, воссоединившихся после долгой разлуки...»¹³. Топика Стамбула символична и разнообразна, и Алекса, ставшая наконец Александрой, слышит музыку в названиях улиц и районов: Ортакей, Истикляль, Джаддеси, Галат, Кадыкёй, Эминёню, Лалели, Баыркёй. Героиня дружит с Босфором, ищет его поддержки, разговаривает с ним, словно с родным человеком: «Босфор рядом – молчит, иногда вздыхает, посылая к берегу ошестиненные волны. Будто шепчет: “Снова поверь в себя”»¹⁴. Таким образом, в романе Э. Сафарли «Туда без обратно» «город души» явлен контрастным, амбивалентным, зачастую опасным. Алекса, как и герой романа «Сладкая соль Босфора», встречает знаменитую Ортакёевскую ясновидящую – женщину в красных туфлях, предупреждающую об опасности. Мистический сюжет о предсказательнице в красных туфлях возникает в нескольких романах Э. Сафарли и условно связывает абсолютно разные тексты.

В отличие от понятного и такого близкого героине Востока, ментальность Запада еще предстоит исследовать и осмыслить: «Дихотомия Востока и Запада в русской культуре то расширяется до пределов самой широкой географии, то сужается до субъективной позиции отдельного человека»¹⁵. Э. Сафарли пишет о Востоке, создавая образ *своего* Стамбула, ставшего для художника «городом души». Стамбул представлен человеком, постоянно живущим в этом городе, и

¹⁰Сафарли, Э., Я вернусь..., М., Астрель, АСТ, Владимир, ВКТ, 2010, с. 263.

¹¹Сафарли, Э., Я вернусь..., М., Астрель, АСТ, Владимир, ВКТ, 2010, с. 264.

¹²Сафарли, Э., Туда без обратно, М., Астрель, АСТ, 2010, с. 153.

¹³Сафарли, Э., Туда без обратно, М., Астрель, АСТ, 2010, с. 188.

¹⁴Сафарли, Э., Туда без обратно, М., Астрель, АСТ, 2010, с. 29.

¹⁵Лотман, Ю.М., Современность между Востоком и Западом // История и типология русской культуры, СПб., Искусство-СПб., 2002, с. 748

одновременно – путешественником, оказавшимся в новом, неизведанном пространстве.

Стамбул в мультикультурных текстах Э. Сафарли – город, обладающий континуальной природой, и его невозможно рассматривать лишь как средоточие памятников культуры: необходимо почувствовать пульс города, погрузиться в его атмосферу, ощутить обжигающий свет «белого солнца». Таким образом, утонченная реальность Востока формирует углубленное чувственное восприятие бытия. Притягательность этого мифического пространства чрезвычайно сильна, поскольку оно является для героев Э. Сафарли идеальным воплощением ценности жизни.

В прозе Эльчина Сафарли Стамбул показан городом, способным менять судьбы людей. Между героями разных произведений возникает мистическая связь, и их случайные встречи становятся фатальными, неизбежными. Так, герой романа «Сладкая соль Босфора» встречает свою будущую невесту Зейнеп (сквозная героиня прозы Э. Сафарли) в прохладном зале супермаркета «Мигрос»: «Последний пучок салата, на светло-зеленых всеерах которого одновременно соприкоснулись две руки. Моя, ее. Всегда получаешь то, чего меньше ждешь. Неоспоримый факт, оспариваемый людьми без веры в чудеса...»¹⁶. Герой другого романа «Я вернусь...» встречает Зейнеп дождливым вечером на набережной Ортакея именно в ту минуту, когда ему особенно тяжело, и лишь Зейнеп может вернуть его к жизни: «В ней живет такая непоколебимая вера в настоящее, что рядом с ней любая промозглая погода перестает раздражать. Она дарит надежду одной улыбкой – разве не чудо?»¹⁷. В одном из самых жестких, провокационных текстов Э. Сафарли – романе «Туда без обратно» автор-персонаж – возлюбленный Зейнеп – сталкивается с Алексой и становится для нее гарантом возможного будущего («<...> рядом с тобой все мечты кажутся исполнимыми...»¹⁸)

Таким образом, дороги героев прозы Эльчина Сафарли пересекаются, а линии их судеб, переплетаясь, образуют причудливый сюжетный узор, окрашенный в яркие цвета стамбульской весны.

Библиография

Лотман, Ю.М., Современность между Востоком и Западом // История и типология русской культуры, СПб., Искусство-СПб., 2002, с. 744-751.

Сафарли, Э., Сладкая соль Босфора, М., АСТ, Астрель, 2008, 285 с.

Сафарли, Э., Я вернусь..., М., Астрель, АСТ, Владимир, ВКТ, 2010, 279 с.

Сафарли, Э., Туда без обратно, М., Астрель, АСТ, 2010, 285 с.

¹⁶Сафарли, Э., Сладкая соль Босфора, М., АСТ, Астрель, 2008, с. 116.

¹⁷Сафарли, Э., Я вернусь..., М., Астрель, АСТ, Владимир, ВКТ, 2010, с. 227.

¹⁸Сафарли, Э., Туда без обратно, М., Астрель, АСТ, 2010, с. 237.

ТУРЕЦКИЙ АКЦЕНТ В АМЕРИКАНСКОЙ РУСИСТИКЕ (ЭЛИФ БАТУМАН)

О.Ю. Анцыферова

Ивановский государственный университет (Иваново, Россия), факультет романо-германской филологии

Дебютная книга эссе американки турецкого происхождения Элиф Батуман «Одержимые, или Приключения с русскими книгами и их читателями»¹ собрала обильный урожай отзывов и рецензий в крупных американских изданиях. Главы книги, представляя собой эссе, первоначально опубликованные в журналах «Харперс», «Нью-Йоркер» и «n+1», и хрестоматийно демонстрируют весь спектр соответствующих жанрообразующих признаков — «фрагментарность построения текста, легкость перехода от одной темы к другой, выдвижение на первый план не развернутого повествования, а самого суждения автора, свободное и изящное привлечение наблюдений, описаний, примеров для подтверждения высказанной мысли и, наконец, легко воспринимаемый читателем и безупречный в литературном отношении стиль»².

Для русского читателя «Одержимые» представляют особый интерес, т. к. Батуман имеет степень Стэнфордского университета по русской литературе. Как для любого настоящего, увлеченного филолога, объект изучения для неё становится чем-то большим, нежели просто полем для учебно-методологических экзерсисов, и определяет вполне гармоничное слияние в книге литературоведческого и автобиографического начала. Вновь и вновь писательница достаточно убедительно демонстрирует, как прочитанные ею русские книги если не влияют на жизнь, то напрямую определяют ее интерпретацию, щедро согретую чувством юмора и тонкой проницательностью. Один из американских рецензентов полагает, что подобного рода книгу могло бы написать, при наличии у него литературного дара, гипотетическое дитя Сьюзан Зонтаг и Бастера Китона³.

Автор свободно, если не сказать вольно, проводит параллели между литературой и жизнью, причем основным источником комизма становится то, что разоблаченная литературная условность значительно уступает в странности самой

¹Batuman, E., (2006), *The Possessed. Adventures with Russian books and the people who read them*, New York, 2010, Farrar, Straus and Giroux. 296 p.

²Головин, В.П. (2006), «Об Уолтере Патере, его творческом методе и книге «Ренессанс»», (в книге: Патер У. Ренессанс. Очерки искусства и поэзии, Москва, Издательский дом Международного университета в Москве, с. 318.

³Rayner, R. (2010), «The Possessed by Elif Batuman», *Los Angeles Times*. February 14, 2010, <http://www.latimes.com/entertainment/news/la-ca-elif-batuman14-2010feb14,0,4814121.story>

жизни. С этого, собственно, начинается книга. Рассуждая о «Волшебной горе» Т. Манна, автор замечает: «Несмотря на сложность романа, его центральная проблема чрезвычайно проста: «Как может человек, *на самом деле не болеющий туберкулезом*, остаться в туберкулезном санатории на долгих семь лет? Я часто задаю себе похожий вопрос: как может человек, начисто лишенный академических амбиций, посвятить семь долгих лет своей жизни изучению русского романа в калифорнийской глубинке?»⁴. Влюбленность Ганса Касторпа в русскую пациентку санатория «с киргизскими глазами» помогает пояснить Батуман истоки её любви и очарованности всем русским.

Американка турецкого происхождения по-особенному сроднилась с русской литературой, возможно, и в силу своей культурной «инаковости». Интонация ее повествования не может не напомнить столь популярный в эпоху Просвещения прием, который В. Шкловский позже определит как «остранение»: реалии американской жизни представлены с точки зрения «наивного, неискушенного простака с Востока» — этикие «персидские письма», или истории Мустафы Раб-эй-Даб Кели Хана из «Сальмагунди» В. Ирвинга...

Неслучайно, видимо, настоящее, отрефлексированное знакомство с русской литературой началось для Элиф с чтения «Анны Карениной» в Турции, в Анкаре, где будущий литературовед проводила лето у бабушки. Реконструируемая отроческая рецепция «Анны Карениной» одновременно свободна от каких-либо предубеждений и определяется личным читательским опытом: «У меня кончились английские книги, и я была особенно счастлива найти <среди бабушкиных книг> такой толстый роман. Только подумайте, сколько времени понадобилось Толстому, чтобы написать его! И он нисколько не стыдился потратить свое время таким образом: вместо того, чтобы, скажем, поиграть в фрисби или поехать на барбекю. Никто в «Анне Карениной» не страдал от безделья, от тирании досуга, как я. Занятия, заполняющие досуг толстовских героев — катание на коньках, балы, скачки — прекрасны, исполнены достоинства и смысла (в плане сюжетосложения)»⁵.

Такой «свойский», бестрепетный подход к литературным авторитетам вполне привычен для США, где, кроме «высокого литературоведения», существует устойчивая традиция приятельской беседы автора со своим читателем на равных (достаточно, хотя бы вспомнить “OnWriting” (2000) Стивена Кинга)⁶. Весьма вольное обращение с весомыми литературными авторитетами может у Батуман проявляться и в своего рода реализованной метафоре, которую автор воплощает в жизнь самым буквальным образом: как-то раз она приносит в библиотеку свои весы, чтобы узнать массу полного академического собрания сочинений Толстого, взвесивая его по десять томов за раз. Замер позволяет ей придти к выводу, что все, что написал Толстой, весит примерно столько же, сколько новорожденная белуха (белый кит). Подобное наблюдение вряд ли имеет ценность для академического литературоведения, но в этом, быть может, и состоит особая прелесть жанра: такого

⁴Batuman, E., (2006), p.3.

⁵Batuman, E., (2006), p.7.

⁶Кинг, С., (2002), Как писать книги, Москва: АСТ, 316 с.

рода эссе хочет вместить в себя все — высокую теорию и поп-культуру, строгий анализ и исповедальность, серьезные аргументы и стёб⁷.

Все дорогие сердцу филолога литературоведческие проблемы странным образом вырастают из самых обыденных разговоров. Например, видя, что дочь читает «Анну Каренину», мать восклицает: «Ну, теперь-то ты мне наконец объяснишь, что все это значит!». Мать-турчанка часто просит дочку объяснить, «что имеется в виду» в книгах, фильмах, услышанных ею репликах — под видимым предлогом, что дочь-американка уже является носителем английского языка, а сама она — нет. «Так что все это значит? Что хотел сказать Толстой? Что Вронский просто не любил Анну?»

Батуман признается, что название своей книги она позаимствовала у Достоевского: именно так (*The Possessed*) звучало в старинном английском переводе название его романа «Бесы», анализу которого посвящено одно из эссе (наряду с Бабелем, Толстым, Лажечниковым, Чеховым). Перевод *любви* в степень одержимости здесь не только литературная аллюзия — обыгрывание названия одного из русских романов. Это своего рода сигнал о (само)иронии, внутренней свободе от академического трепета, своеобразная защита от «хрестоматийного глянца». По верному замечанию одного из рецензентов, автор книги более всего *одержима* странностью пересечений классической литературы с жизнью⁸.

Эссе «Бабель в Калифорнии» рассказывает об увлеченных исследованиях Батуман биографии и творчества автора «Конармии». В недрах библиотеки Стэнфордского университета ей удастся отыскать неведомые связи между Бабелем и фильмом «Кинг-Конг» (1933). Бабелевская конференция, собирающая «мультикультурное» сообщество ученых, рисуется в остро комическом ключе, — в духе Джеймса Хайнса с его сатирой на привычные процедуры университетской жизни⁹. Это же относится и к эссе «Кто убил Толстого?» Поездке на конференцию в Ясную Поляну предшествовала борьба за грант. Заявка должна была обосновать необходимость проведения неких научных изысканий на родине писателя, поэтому пародийное название воображаемого проекта звучит: «Кончина Толстого: смерть от естественных причин или убийство? Судебное расследование».

Конечно, Батуман можно упрекнуть в излишне вольном обращении с классикой. Но можно и восхититься непредвзятостью суждений. Автора также можно упрекнуть в легковесности суждений. Но можно и получить удовольствие от изящества и парадоксальности ассоциативных связей. Автора можно упрекнуть (особенно с точки зрения русскоязычного читателя) в том, что в эссе гораздо больше места уделено «краткому изложению» литературных произведений, чем их анализу. Можно усомниться в оригинальности литературоведческих интерпретаций, предлагаемых Элиф Батуман. Вместе с тем, нельзя не заметить, как легко и естественно они переплетаются с ее повседневным биографическим опытом, как органично вырастают из него.

«Турецкий акцент» сказывается не только в использовании маски «простака», но и в композиционной организации сборника. Объективно говоря, среди семи эссе

⁷ Anderson, S., (2010), «Derrida and Yummyburgers. When academics get personal», New York Books, February 22, 2010, <http://nymag.com/arts/books/reviews/63773/>

⁸ Anderson, S., (2010)

⁹ Хайнс, Дж., (2004), Рассказ лектора, Москва, АСТ, 461 с.

о русской литературе каждое второе посвящено Востоку: книжка «прошита» трехчастным эссе «Лето в Самарканде». В Узбекистан Батуман также попала из-за своей любви к русской литературе. Поездке в Узбекистан предшествует описание её работы на родине предков — в Турции. Начинающему филологу приходится отвечать на вопросы соотечественников, почему она не посвятила себя в американском университете изучению турецкой литературы: ведь тогда она смогла бы заставить мир услышать голос Турции, узнать правду о Турции!¹⁰ Впервые задумавшись о возможной странности своего научного выбора, Батуман вначале объясняет его для себя юношеским желанием узнать что-то новое, выучить новый язык (а турецкий был ее родным языком). Однако с течением времени, ей приходит на ум более глубокое объяснение: предмет *любви* не выбирают... Таким образом, Россия становится, как и родина предков, Турция, предметом совершенно особого чувства.

Понятным образом, в этих главах турецкий колорит проявляется особенно густо: с легким юмором автор перебирает в памяти основные турецкие достопримечательности¹¹. Название турецкого города *Tokat* вызывает в памяти у Батуман, как специалиста по русской литературе, название знаменитого манифеста Давида Бурлюка и др. «Пощечина общественному вкусу». Наряду с русскими футуристами, Пушкиным, Гоголем, Хармсом, здесь находится место и анекдотам о Ходже Насреддине, и турецким историческим реалиям, и турецким литераторам (Ясар Кемаль и др.) Беглое упоминание турецкой словесности, включая Орхана Памука, вновь возвращает Батуман к «восточной теме» в русской литературе (к «Путешествию в Арзрум» Пушкина). При этом читатель вновь и вновь убеждается, что турчанка, родившаяся в Нью-Йорке, осмысляет себя и свою идентичность через призму русской литературы: «Подобно тому, как русский поэт Пушкин занимал несколько двусмысленное положение между «Востоком» и англо-французской традицией трэвелого XVII века, так же и я, занимала двусмысленное положение между Турцией и обрывным дискурсом 20 века — дискурсом малобюджетного путешествия¹².

Перед поездкой в Узбекистан, Батуман слышала от некоторых знакомых, что «узбекский язык очень близок к турецкому», что она восприняла с некоторой долей иронического недоверия: «По моему опыту, турки считают, что практически каждый язык близок турецкому. Я много раз слышала, к примеру, что венгерский родственен турецкому, что венгры и турки происходят от одного алтайского народа, что вождь гуннов Атиллы был турком и т. д. Однако, когда я поехала в Венгрию, я узнала, что венгры вовсе не разделяют эту точку зрения. “Конечно, в нашем языке есть несколько турецких слов», — соглашались венгры. — «Например, *наручники*...»¹³. Однако узбекские деньги, которые Элиф увидела еще в Москве, действительно выглядят для неё как «ярко раскрашенные банкноты, на которых знакомые турецкие слова были написаны кириллицей над портретами суровых центрально-азиатских поэтов и географов с миндалевидными глазами. Это были

¹⁰Batuman, E., (2006), p.86.

¹¹Batuman, E., (2006), p. 85.

¹²Batuman, E., (2006), p.91.

¹³Batuman, E., (2006), p.94.

как денежки из какой-то детской игры — валюта фантастической страны, где турецкое и русское переплелись и породили нечто *новое*»¹⁴.

Уже несколькими годами позже, вернувшись из Узбекистана и России в США и работая над диссертацией в Стэнфордском университете, Батуман разрабатывает свою собственную теорию жанра романа, и опять это становится шагом к постижению своей «кросскультурной» идентичности: «Романная форма подразумевает произведение «о» борьбе протагониста за то, чтобы превратить свой невнятный, фрагментированный наличный опыт в повествование, столь же наполненное смыслом, как и его любимые книги. Оглядываясь назад, я подобным же образом объясняю и свой интерес к Центральной Азии: это было то место, куда я могла поехать, где говорили на языке, который я могла выучить, который связывал мои любимые книги с одним из наиболее невнятных и «наличных» аспектов моего существования: моим турецким происхождением (beingTurkish)»¹⁵.

Размышляя о Востоке через призму пушкинской биографии, Батуман, по сути деконструирует устоявшиеся историко-литературные и культурные стереотипы. Отталкиваясь от тезиса американской славистки М. Гринлиф о том, что для Пушкина путешествие в Арзрум стало фактически заменой поездки во Францию (куда русского поэта не пустил Бенкендорф), Батуман с грустной иронией замечает: «И вот Восток, который, как это принято думать, дарует “открытые пространства, полные приключений и личных воспоминаний”, для Пушкина оказался связан с чем-то прямо противоположным свободе — запретом поехать в Париж, центр мира, и перемещением, взамен этого, на одну из самых отдаленных и бессмысленных периферий»¹⁶.

Пожалуй, в книге такого рода эссе даже неважно, насколько оригинальны наблюдения над текстом и насколько правомерно здесь говорить о научной новизне тех или иных гипотез, тех или иных культурологических посылов. Существенно другое: восприятие русской литературы глубоко прочувствовано внутренне свободным человеком, наделенным к тому же великолепным чувством юмора и уникальной наблюдательностью, проникнуто каким-то особым лиризмом, лишено академического пиетета и потому, хотелось бы верить, существенно приближает мир классической русской литературы к современному американскому читателю. Немалую роль в этом успехе, несомненно, сыграли турецкие корни американского автора, иначе говоря, — её культурная инаковость в культурном пространстве США.

¹⁴Batuman, E., (2006), p.94.

¹⁵Batuman, E., (2006), p.94

¹⁶Batuman, E., (2006), p.99.

YAPISAL HAZIRLAMA VE KARŞILIKLI KONUŞMADA SÖZDİZİMSEL UYUMUN İNCELENMESİ

Gözde BAHADIR, Annette HOHENBERGER

Orta Doğu Teknik Üniversitesi

Giriş

Bu çalışma, “yapısal hazırlama” olarak bilinen psikodilbilimsel olguyu, karşılıklı konuşmada sözdizimsel uyum bağlamında kısaca tanıtmayı ve Türkçede iyelik bildiren ad tamlamalarının ve yüklemi adlaşmış eylemden oluşan yan tümcelerin anlaşılması sürecinde yapısal hazırlama olgusunu inceleyen bir kendi-hızıyla okuma deneyinin sonuçlarını aktarmayı hedeflemektedir.

Karşılıklı Konuşmada Uyum

Karşılıklı konuşma, kişilerin ortak etkinliklerde eşgüdüm sağlamak amacıyla sözlü iletişimi kullanmaları sonucu ortaya çıkar. Bu uyum, söz konusu ortak etkinliklerin içeriği, katılımcıları ve katılımcıların rolleri üzerinde gerçekleşebilir. Karşılıklı konuşma, konuşmacıların konuşmanın (alt) bölümleri üzerinde yerel anlaşmalar sağlayarak, adım adım söz sırası almasını ile ilerler.¹

Bir başka deyişle, konuşmanın katılımcıları, kendilerini gittikçe birbirine benzeyen şekillerde ifade etmeye başlayarak, katkılarını uyumlu hale getirirler. Bir çok deneysel çalışma (temel olarak, katılımcıların soyut labirentleri birbirlerine tarif ettikleri labirent çalışmaları) kişilerin, paylaşılan gönderim şemaları oluşturmada eşgüdüm içerisine girdiklerini göstermiştir. Katılımcıların tasvir için kullandıkları zihinsel modelleri ve bu modellerdeki varlıklardan bahsetmek için kullandıkları ifadeleri birbirleriyle uyumlu hale getirdikleri artık net olarak bilinmektedir. Bu durum, ikili konuşma sırasındaki uyumlulaşma sürecinin, hem anlamsal hem de sözcüksel düzeyde gerçekleştiği anlamına gelmektedir. Söz konusu uyumlulaşmanın bunların dışında, başka dilsel düzeylerde de gerçekleşebileceği ileri sürülmüştür. Bu tür bir uyum, hedeflenen amacı ifade edebilecek çeşitli dilbilgisel yapı olasılıkları arasında seçim yapılırken de gerçekleşmekte olabilir.²

Aynı şekilde, karşılıklı konuşmada dil işlemlenin mekanik bir modeli olan “Etkileşimli Uyumlulaşma” açıklamasına göre, konuşmacılar dilsel gösterimlerini çeşitli düzeylerde otomatik olarak uyumlulaştırmaktadır. Ayrıca, bir düzeydeki uyum, farklı

¹ Clark, H. H., (2002), “Conversation, structure of”. In L. Nadel (Ed.) *Encyclopedia of Cognitive Science*, Basingstoke, İngiltere: Macmillan, s. 820-823.

² Branigan, H. P., Pickering, M. J., & Cleland, A. A., (2000), “Syntactic coordination in dialogue”, *Cognition*, 75, s. B13-B25.

düzeylerde de uyuma öncülük etmektedir.³ Bu yaklaşımlara göre, konuşmacıların, karşılıklı konuşma sırasında uyumlulaştırdıkları dilsel gösterim düzeylerinden biri de sözdizimsel düzeydir. Sözdizimsel uyumlulaşma, konuşmacıların belirli dilbilgisel yapıları kullanmak konusunda birlik içinde olmaları anlamına gelir. Kişiler daha önce konuşma sırasında deneyimlemiş oldukları sözdizimsel yapıları tekrarlamayı tercih edip, olası diğer seçenekleri eleme eğilimi gösterir. Bu nedenle, uyum kavramı, aşağıda açıklanacak olan ve psikodilbilim yazınında “yapısal hazırlama” olarak adlandırılan olgu ile yakından ilintilidir.

Yapısal Hazırlama

Kişilerin yakın geçmişte işlemlemiş oldukları veya bir başkasının kullandığını duydukları dilbilgisel yapıları tekrarlama veya daha kolay işlemleme eğiliminde oldukları bilinmektedir.⁴ Bunun sonucunda, yukarıda bahsedilen yerel sözdizimsel uyum ortaya çıkar. “Belirli bir sözdizimsel yapıyı işlemlemenin, daha sonra aynı veya ilgili bir yapının işlenmesini kolaylaştırması”na⁵ yapısal veya sözdizimsel hazırlama veya süreklilik adı verilmektedir.⁶

Bu tür yapısal tekrarlama konusundaki ilk kanıtlar soru yanıtlamada hafıza üzerine yapılmış bir deneyden gelmektedir.⁷ Bu çalışmada, Hollandaca konuşan dükkân çalışanlarına telefon edilmiştir. Kendilerine dükkânı saat kaçta kapattıkları sorusu bir ilgeç kullanılarak (*Om hoe laat gaat uw winkel dicht?*) ya da ilgeç kullanılmadan (*Hoe laat uw winkel dicht?*) sorulmuştur. Dükkân çalışanları, soruda duydukları yapıya uyan bir biçimde yanıt vermişlerdir, böylece saat beşte kapattıkları yanıtını, ilk soruya bir ilgeç kullanarak (*Om viif uur.*), ikinci soruya ise ilgeç kullanmaksızın (*Viif uur.*) aktarmışlardır. Ancak bu eğilim sadece yapısal olmayabilir ve sözdizim dışı bir takım nedenlere bağlı olabilir. Zira soru ve yanıt zamansal olarak birbirine çok yakındır, sözcüksel tekrar (“om” ilgecinin tekrarlanması) söz konusudur ve tümceler daha geniş bir söylem içerisinde anlamsal olarak bağlantılıdır.

Ardından özgün bir çalışma⁸ bu yapısal sürekliliğin, anlamca bağlantılı olmayan ve bağıntılı bir söylem teşkil etmeyen tümcelerin üretiminde de görüldüğünü ortaya koymuştur. Bir hafıza testi görünümünde yapılan bu çalışmada katılımcılardan önce, İngilizce iki alternatif tümceden birini tekrar etmeleri istenmiştir. Bir alternatif, “Gemi beş kişiyi taşıdı.” (*The boat carried five people.*) gibi etken bir tümce iken, diğeri “Beş kişi gemi ile taşındı.” (*Five people were carried by the boat.*) gibi bir edilgen tümcedir. İki tümce aynı anlamı farklı iki yapı ile ifade etmektedir. Bu ilk aşama, hazırlama aşamasıdır. Deney aşamasında ise, katılımcılara anlamsal olarak ilgisiz bir resim gösterilmiş ve katılımcılardan resimde gördüklerini tarif etmeleri istenmiştir. Bu resim, normal şartlarda hem etken, hem de edilgen bir tümce ile tarif edilebilecek bir resimdir. Örneğin, bir çalar saatin, bir çocuğu uyandırdığını betimleyen bir resim olabilir.

³ Pickering, M. J., & Garrod, S., (2004), “Toward a mechanistic psychology of dialogue”, *Behavioral and Brain Sciences*, 27, s. 169-225.

⁴ Pickering, M. J., & Ferreira, V. S., (2008), “Structural Priming: A critical review”, *Psychological Bulletin*, Vol. 134, No 3, s. 427-459.

⁵ Pickering, M. J., & Branigan, H. P., (1999), “Syntactic priming in language production”, *Trends in Cognitive Sciences*, 3, s. 136-141.

⁶ Bock, J. K., (1986), “Syntactic persistence in language production”, *Cognitive Psychology*, 18, s. 355-387.

⁷ Levelt, W. J. M., & Kelter, S., (1982), “Surface form and memory in question answering”, *Cognitive Psychology*, 14, s. 78-106.

⁸ Bock, J. K., (1986), s. 359.

Katılımcılar, bu resimde gördüklerini tarif ederken, hazırlama aşamasında etken hazırlayıcı tümceyi tekrar ettikten sonra daha çok bir etken tümce (*The alarm clock awakened the boy.*), edilgen hazırlayıcıyı tekrar ettikten sonra ise daha çok bir edilgen tümce (*The boy was awakened by the alarm clock.*) kullanma eğilimi göstermişlerdir. Bu da kişilerin, dil üretimi sürecinde sözdizimsel alternatiflerden birini kullanmak konusunda hazırlama etkisine maruz kaldıklarını göstermektedir. Aynı sonuçlar, çift geçişli eylemlerin, ilgeçli nesne ve çift nesne alternatifleri için de geçerlidir. Daha sonra yapılan çalışmalar, bu etkinin gerçekten sözdizimsel olduğunu; sözcüksel⁹, tematik veya metrik¹⁰ kaynaklı olmadığını göstermiştir.

Böyle bir yapısal hazırlama etkisinin karşılıklı konuşma bağlamında da gözlenip gözlenmeyeceğini test etmek amacıyla gerçekleştirilen bir başka deneyde ise farklı bir yöntem kullanılmıştır. Bu çalışmada¹¹, kullanılan yeni yöntem, “yazılı komut alan işbirlikçi” yöntemidir. Bu yöntemde, iki katılımcı bir karşılıklı konuşma oyunu olarak sırayla birbirlerine ellerindeki resimde ne gördüklerini anlatırlar ve eşlerinin anlattığı resmin önlerindeki bir dizi resimden hangisi olduğunu seçerler. Yöntemin esas can alıcı noktası, katılımcılardan birinin deneycinin işbirlikçisi olması, diğerinin ise durumdan tamamen habersiz bir katılımcı olmasıdır. Katılımcılara, başlangıçta, çalışmanın amacının insanların aralarında fiziksel bir bariyer varken, birbirlerini görmeden nasıl iletişim kurduklarını incelemek olduğu söylenir. Çalışmada kullanılan resimlerden bazıları İngilizcede iki farklı dilbilgisel yapı ile tasvir edilebilmektedir. Örneğin, resimlerden birinde, bir kovboyun bir hırsıza bir muz vermesi eylemi betimlenmektedir. “Ver-” eylemi çift geçişli olduğundan, İngilizcede bu sahne, bir ilgeçli nesne (*The cowboy offering the banana to the burglar.*) veya bir çift nesne (*The cowboy offering the burglar the banana.*) yapısı ile ifade edilebilmektedir. İşbirlikçinin önünde, resimleri tasvir ederken, hangi yapıyı ne zaman kullanacağını belirten yazılı komutlar bulunmaktadır. Sonuçlar, habersiz katılımcının ürettiği tümcelerin yapısal olarak, eşinin kurduğunu duyduğu tümcelere benzer şekilde uyumlulaştığını göstermiştir. Bu da, karşılıklı konuşma sırasında, dilin üretimi ve anlaşılması süreçleri arasında yapısal hazırlama bulunduğunu göstermektedir. Böylece, konuşucu ve dinleyicilerin konuşma sırasında ürettikleri sözdizimsel yapıları birbiriyle uyumlu hale getirdikleri deneysel olarak onaylanmıştır. Yapısal hazırlama, dilin üretimi ve anlaşılması süreçleri arasında da görüldüğü için, iki sistem tarafından paylaşılan bir dilsel gösterim düzeyinde etkilidir. Bu şekilde de, bilişselcilik iddiası taşıyan dilbilimsel kuramlara deneysel bulgular sunmaktadır¹². Yapısal hazırlamanın, daha temel ve doğal bir ortam olan karşılıklı konuşma bağlamında incelenmesi¹³, insanlardaki dil işleme sistemi ile ilgili daha gerçekçi sonuçlar elde edilmesine olanak vermektedir.

Kendi-Hızıyla Okuma Deneyi

Bu çalışma, aynı biçim-dizimsel dış çerçevede yer alan iki yapısal formun, anadili Türkçe olan yetişkinler tarafından anlaşılması sürecinde, yapısal hazırlama etkisini incelemeyi hedeflemektedir. Söz konusu yapı çifti: Türkçede her ikisi de ilgi-iyelik

⁹ Bock, J. K., (1989), “Closed class immanence in sentence production”, *Cognition*, 31, s. 163-186.

¹⁰ Bock, J. K. & Loebell, H., (1990), “Framing sentences”, *Cognition*, 35, s. 1-39.

¹¹ Branigan, H. P., Pickering, M. J., & Cleland, A. A., (2000), s. B13.

¹² Branigan, H. P., Pickering, M. J., Liversedge, S. P., Stewart, A. J., & Urbach, T. P., (1995), “Syntactic priming: Investigating the mental representation of language”, *Journal of Psycholinguistic Research*, 24, s. 489-506.

¹³ Pickering, M. J., & Garrod, S., (2004), s. 169.

biçim-dizimsel çerçevesi içinde kullanılan iyelik belirten ad tamlamaları ve yüklemi – DİK soneki aracılığıyla adlaşmış bir eylemden oluşan yan tümcelerdir. Bu yapı çifti, geleneksel yapısal hazırlama çalışmalarında sıklıkla kullanılan etken-edilgen ve ilgeçsel nesne-çift nesne çiftlerinden farklı olarak, aynı anlamı veren iki farklı yapıdan değil; aynı biçimsel şemada yer alan iki yapıdan oluşur. Böylece, deneysel amaçlar için Türkçenin zengin biçimbilimsel özelliklerinden yararlanılmaktadır. Burada sunulan kendi-hızıyla okuma deneyi aslında Türkçe ilgi-iyelik yapılarının anlaşılması, üretimi ve iki süreç arasında yapısal hazırlama etkisini inceleyen daha geniş kapsamlı bir projenin bir parçasıdır. Bu çalışma, Türkçenin temel sözcük sıralamasında eylemin sonda yer alması nedeni ile, henüz ana eylem ile karşılaşılmaşken, çevrim içi tümce anlama sürecinde hazırlama etkisi görülüp görülmediğini araştırmaktadır. Bu kendi-hızıyla okuma çalışması, aynı yapılarda hazırlama etkisini karşılıklı konuşma ortamında araştırmak amacıyla gelecekte yapmayı planladığımız yazılı komut alan işbirlikçili deney için bir temel oluşturması açısından başlangıç niteliğindedir.

Bu bölümde, öncelikle çalışmada ele alınan dilsel yapılar tanıtılacaktır. Ardından, Türkçe ilgi-iyelik yapıları üzerinde gerçekleştirilmiş ilgili yapısal hazırlama çalışmaları kısaca özetlenecektir. Bu çalışmada yanıtlanmak istenen araştırma soruları ve test edilen hipotezlerin belirtilmesinin ardından, çalışmanın yöntemi ve son olarak da sonuçları sunulacaktır.

Türkçe İlgi-İyelik Yapıları

Bu çalışmada her biri iki öge içeren iki tür Türkçe yapı incelenmektedir. Her iki yapının da ilk ögesi ilgi eki almış bir ad, ikinci ögesi ise ilk adla kişi ve sayı bakımından uyumlu, iyelik eki almış bir ad veya adlaşmış eylemdir. Diğer bir deyişle, her iki yapı da genel ilgi-iyelik biçim-dizimsel çerçevesi içerisinde yer almaktadır. Ancak iki yapının temel öğelerinin kökleri farklı dilbilgisel kategorilere aittir (ad ve eylem kategorilerine) ve bunun sonucunda yapılardan biri öbekselsel, diğeri ise (yan-)tümceseldir. Bu yapılar, **iyelik bildiren belirtili ad tamlamaları ve yüklemi adlaşmış eylemlerden oluşan yantümcelerdir.**

Türkçede iyelik bildiren belirtili ad tamlamaları iki ad öbeğinden oluşur. Bunlardan ilki ilgi soneki alır ve sahiplik belirten bir niteleyicidir. İkincisi ise iyelik sonekini taşıyan ve sahip olunan varlığı ifade eden temel unsurdur¹⁴:

Kadın	[çocuğ-un	kedi-si]	-ni	gör-dü.
	-ilgi	-iyelik.3tk	-belirtme	-g. geçmiş. 3tk

İyelik belirten bu ad tamlamaları, dilbilgisel açıdan sahip olan unsur ile, yapının temel ögesi olan sahip olunan unsur arasında (örnekte olduğu gibi) gerçek veya eğretilmeli bir sahiplik ilişkisi ifade edebilir¹⁵.

Yüklemi adlaşmış bir eylemden oluşan yan tümceler ise (yan-)tümcesel ad öbekleridir. Bu yapılar, daha büyük tümceler içine gömülü tümceciklerdir ve ad tamlamaları ile aynı işlev¹⁶ (bu örnekte tümcenin belirtme eki almış doğrudan nesnesi işlevi) ve dağılıma sahiptirler¹⁷. Yan tümcenin yüklemi, tam anlamıyla çekimli bir eylem

¹⁴ Göksel, A. & Kerslake, C., (2005), *Turkish, A Comprehensive Grammar*, Londra: Routledge, s. 162.

¹⁵ Kornfilt, J., (1997), *Turkish Grammar*, Londra: Routledge, s. 185.

¹⁶ Göksel, A. & Kerslake, C., (2005), s. 351.

¹⁷ Kornfilt, J., (1997), s. 49.

değil, çeşitli eylem adlaştırma eklerinden biri [-DIK, -(y)AcAK, -Iş, -mA] aracılığıyla adlaştırmış bir eylemdir. Adlaştırmış eylem içeren bu tümcecikler, iyelik bildiren ad tamlamaları ile aynı ilgi-iyelik biçim-dizimine sahiptir, zira öznelere ilgi eki; adlaştırmış eylemden oluşan yüklemeleri ise ilgi eki taşıyan özne ile kişi ve sayı bakımından uyumlu bir iyelik eki alır. Bu çalışma “olgu adil imlecisi”¹⁸ olarak da bilinen –DIK soneki aracılığıyla adlaştırmış eylemler içeren yan tümceler üzerine odaklanmaktadır:

Kadın	[çocuğ-un	koş-tuğ-u]	-nu	gör-dü.
	-ilgi	-EA-iyelik.3tk	-belirtme	-g. geçmiş. 3tk

–DIK eki, üst tümcenin ana yüklemi ile ilişkili olarak şimdiki/geniş veya geçmiş zaman bildirmektedir. Eğer yan tümceciği içinde barındıran ana tümcenin yüklemi eylemsel ise, bu eylem ya bilişsel süreç (yukarıdaki örnekte olduğu gibi “gör-” eylemi, vb.) ya da iletişim belirten bir eylem olur, böylece ortaya çıkan tümce, dolaylı bir ifade tümcesidir¹⁹. Son olarak, yan tümcelerdeki adlaştırmış eylemler, biçimbilimsel yönden pek çok adsal özellik göstermekle birlikte, özellikle de –DIK soneki ile adlaştırmış olanlar, çeşitli eylemsel özelliklerini de korumaktadır²⁰.

Özetle, bu çalışmada ele alınan iki yapı da ilgi-iyelik biçim-dizimine sahiptir, aralarındaki tek ve ana fark yapılarıdaki ikinci sözcüğün kökünün dilbilgisel türüdür. İyelik bildiren ad tamlamalarında, bu ögenin kökü bir ad iken, yan tümceciklerde bu sözcüğün kökü, –DIK eki ile adlaştıran bir eylemdir. Ancak, adlaştırmış eylem sözcüksel olarak tam bir eylemden türemiş ad değildir, sadece biçimbilimsel açıdan bir ad gibi davranma yetisi kazanmıştır ve halen ilgili ek ile edilgen hale getirilebilme ve önadlar yerine belirteçler ile nitelenme gibi bir takım eylemsel özelliklerini korumaktadır.

Türkçede İyelik Bildiren Ad Tamlamaları ve Yan Tümcelerde Yapısal Hazırlama Üzerine Geçmişte Yapılmış Çalışmalar

Yukarıda da belirtildiği gibi, bu çalışma, daha geniş kapsamlı bir araştırmanın parçasıdır. Bu kapsamlı araştırma projesi, Türkçede yapısal hazırlama olgusunu inceleyen ve bu yeni yapı çiftini ele alan ilk çalışmadır. Projenin ilk adımında, dolaylı nesne olarak hem iyelik bildiren ad tamlamalarını, hem de yan tümceleri alabilen 14 ana eylem ile bir normlama çalışması yapılmıştır. Bu tümce tamamlama çalışmasında, katılımcılar hedef yüklemeleri içeren boşluklu tümceleri doldurmuştur. Sonuçta, bu ana eylemlerden 7’sinin her iki yapıyla da yaklaşık eşit sıklıkta kullanıldığı ortaya çıkmış ve bu 7 eylemin sonraki çalışmalarda kullanılmasına karar verilmiştir.

Gerçekleştirilen bir sonraki çalışmada, dil üretiminde yapısal hazırlama etkisi incelenmiştir. Bu yazılı tümce tamamlama çalışmasında, katılımcılar önce dilbilgisel olarak sadece ya bir ad tamlaması ya da –DIK eki aracılığıyla adlaştırmış bir eylem içeren bir yan tümce ile tamamlanabilecek boşluklu hazırlayıcı tümceleri doldurmuşlardır. Hemen ardından, normlama çalışmasında belirlenen ve normalde her iki yapıyı da alabilen ana eylemlerden birini içeren boşluklu hedef tümceleri tamamlamışlardır. Elde edilen bulgular, yazılı dil üretiminde güçlü bir yapısal hazırlama etkisi olduğunu göstermiştir²¹.

¹⁸ Kornfilt, J., (1997), s. 50.

¹⁹ Göksel, A. & Kerslake, C., (2005), s. 367.

²⁰ Kornfilt, J., (1997), s. 450.

²¹ Bahadır, G. & Hohenberger, A., (2010a), “Structural Priming in Turkish Genitive-Possessive Constructions”,

Bunu takip eden deney dizileri ise aynı yapılarda hazırlama etkisini dilin anlaşılmasından üretimine doğru incelemiştir. Bu çalışmalarda, katılımcılar öncelikle tamamlanmış hazırlayıcı tümceleri sadece okumuştur. Hazırlayıcı tümceler nesne olarak bir ad tamlaması ya da bir yan tümce alabilen aynı dengeli ana eylemleri içermiştir. Hedef tümceler ise tamamlanmamış durumdadır ve katılımcıların dolduracağı boşluklar içermektedir. Bu etkiyi anlamadan-üretimde doğru inceleyen söz konusu çalışmalar, daha önce elde edilen sonuçları genişletmiş ve eylemden türeyen adlar içeren ad tamlamaları ile farklı bir ekle (-İş) adlaşan eylemleri içeren tümcecikleri de ele almıştır. Gözlenen hazırlama etkilerine ek olarak, bu çalışmalar, adlaşmışlık derecesinin hiyerarşik yapıda olduğuna dair de kanıtlar ortaya koymuştur: buna göre –DİK ile adlaşan eylemler sürekli olarak adsaldan çok eylemsel yanıtlara yol açarken, -İş ile adlaşan eylemler hem eylemsel, hem adsal davranışlar sergilemiş; eylemden türeyen adlar ise basit adlara benzer özellikler göstererek tamamen adsal davranmıştır²².

Bu geçmiş çalışmaların tümü, aynı yapı çiftinde hazırlama etkisini çevrim-içi dil anlama süreci için, kendi-hızıyla okuma adı ile bilinen farklı bir yöntem kullanarak inceleyen söz konusu çalışmaya sağlam bir temel teşkil etmektedir.

Kendi-Hızıyla Okuma Çalışmasının Araştırma Soruları ve Hipotezleri

Bu çalışmanın temel amacı, her ikisi de ilgi-iyelik biçim-dizimsel yapısı içerisinde kullanılan Türkçe iyelik bildiren ad tamlamaları ve yüklemi adlaşmış bir eylemden oluşan yan tümcelerin anlaşılması sürecinde yapısal hazırlama etkisi görülüp görülmediğini incelemektir. Bu amaçla gerçekleştirilen kendi-hızıyla okuma görevinde katılımcılar, tümceleri sözcük sözcük bilgisayar ekranında okumuştur. Katılımcılar önce iki tür kritik sözcük türünden birini yani (iyelik bildiren ad tamlamalarındaki) bir ad veya (yan tümcecikteki) adlaşmış bir eylemi içeren hazırlayıcı tümceyi okumuşlardır. Daha sonra, hazırlayıcı tümcenin hemen ardından gelen ve onunla aynı türde ya da zıt türde bir kritik sözcük içeren hedef tümce okunmuştur. Hipoteze göre, eğer yapısal hazırlama etkisi söz konusu ise, hazırlayıcıdakiyle aynı tür kritik sözcük içeren hedef tümcedeki bir kritik sözcük, farklı tür içerene nazaran daha hızlı okunacaktır. Diğer bir deyişle, hedef tümcedeki kritik sözcüğün okunması, hazırlayıcı tümcede aynı tür kritik sözcüğün okunduğu durumda daha kolaylaşmış olacaktır. Yavaş okuma hızı işleme yükü olarak yorumlanırken, hızlı okuma hızı bu yükün azaldığına, aynı yapının tekrarının kolaylaştırıcı ya da hazırlayıcı bir etki yarattığına işaret etmektedir.

Yöntem

Bu çalışmada kullanılan yöntem, kendi-hızıyla okuma yöntemidir. Bu teknikte, katılımcılar tümceleri bilgisayar ekranında sözcük sözcük okurlar. Çalışmada sözcükler 15.6" boyutunda bir dizüstü bilgisayar ekranında, E-Prime 2.0²³ yazılımı aracılığıyla katılımcılara sunulmuştur. Sözcükler, ekranın tam ortasında, siyah bir arka plan üzerine koyu beyaz (Ariel, 22 boyutunda) harflerle sunulmuştur. Her tümceden önce, ekranda odaklanma işareti olarak bir “+” görünmüştür. Katılımcı boşluk tuşuna basar basmaz, bu odaklanma işareti kaybolmuş, yerine tümcenin ilk sözcüğü belirmiştir. Katılımcı bu

15th International Conference on Turkish Linguistics’te sunulmuş sözlü bildiri, Szeged, Macaristan, 20-22 Ağustos, 2010.

²² Bahadır, G. & Hohenberger, A., (2010b), “Degrees of Nominalization in Turkish: A Comprehension-to-Production Priming Study”, *AMLAP 2010-Architectures and Mechanisms for Language Processing*’de sunulmuş poster, York, Büyük Britanya, 6-8 Eylül, 2010.

²³ E-Prime®, (2011), “E-Prime® 2.0 Overview”, <http://www.pstnet.com/eprime.cfm>

sözcüğü okuyunca tekrar boşluk tuşuna basarak, bu sözcüğün yerini bir sonrakine bırakmasını sağlamıştır. Sistem, katılımcının her bir sözcük için bu tuşa basma sürelerini otomatik olarak kaydetmiştir. Deney için önem taşıyan hazırlayıcı ve hedef tümcelere ek olarak, bu tümce çiftleri arasında yer alan çeldirici tümceler de katılımcılara sunulmuştur. Bazı çeldirici tümcelerin hemen ardından, o tümceyle ilgili bir anlama sorusu belirmiştir. “Evet” veya “Hayır” şeklinde yanıtlanabilecek bu sorular, ekranda sözcük sözcük değil, tam bir tümce olarak sunulmuştur. Bu sorulara yanıt vermek için, katılımcının, boşluk tuşunun hemen üzerinde yer alan “N” veya “V” tuşlarından birine basmaları gerekmiştir. Sağ tarafta bulunan “N” tuşunun üzerine sarı renkli, üzerinde “Evet”in kısaltması olarak “E” yazan küçük bir kağıt yapıştırılmıştır. Sol tarafta yer alan “V” tuşunun üzerine ise koyu pembe renkli, üzerinde “Hayır”ın kısaltması olarak “H” yazan küçük bir kağıt yapıştırılmıştır. Her bir sorunun doğru yanıtı sisteme önceden girilmiştir, böylece sistem, katılımcının yanıtından sonra, cevabın doğru olup olmadığını belirten bir geri bildirim ekranı oluşturmuştur. Bu geri bildirim, verilen yanıtın doğru mu yoksa yanlış mı olduğu belirtilmiştir ve 1500 milisaniye süreyle ekranda kalmıştır. Ardından da yerini odaklanma işaretine bırakmıştır. Yazılım tümceleri, uyarıcı alt grupları halinde, karışık sırayla sunmuş ve deneyci için her katılımcının tepki sürelerini veren bir çıktı dosyası yaratmıştır.

Katılımcılar

Ana dili Türkçe olan 33 kişi deneye katılmak için gönüllü olmuştur. Bu kişilerden ikisinin verileri, kişilerden biri iki dilli; diğeri ise genel yaş profilinin çok üzerinde bir yaşta olduğu için, analize katılamamıştır. Böylece toplam 31 katılımcının verileri analize dahil edilmiştir. Bu katılımcıların 20’si kadındır. Katılımcıların tümü, Ankara’da, Orta Doğu Teknik Üniversitesi’nin çeşitli bölümlerinde yüksek öğrenimlerini sürdürmekte olan genç yetişkinlerdir. Yaşları 20 ile 27 arasında değişmektedir ve yaş ortalamaları 22.35’tir.

Uyarıcı Tümceler

İyelik bildiren ad tamlamaları ve yan tümceler içeren tümceler, katılımcılara hazırlayıcı ve hedef tümceler olarak sunulmuştur. Hazırlayıcı-hedef tümce çiftleri hem aynı tür (ad-ad ve adlaşmış eylem-adlaşmış eylem), hem de farklı tür (ad-adlaşmış eylem ve adlaşmış eylem-ad) kritik sözcük içermiştir. Kritik sözcüğü içeren ad tamlamaları ve yan tümceler her zaman, yani hem hazırlayıcı, hem de hedef tümceler içerisinde, doğrudan nesne işlevi üstlenmiştir. Bu nedenle, kritik sözcükler daima bildirme durum eki taşımıştır. Bir tümce çifti teşkil eden hedef ve hazırlayıcı tümce, her zaman aynı ana yüklemi içermiştir ve bu yüklem, aynı zaman ve kipte, 3. tekil kişi için çekilmiş bir eylem olmuştur. Her iki tür kritik sözcükle de eşit sıklıkta görüldüğü bilinen 7 farklı eylem²⁴, deneysel tümcelerin ana yüklemi olarak kullanılmıştır. Bu eylemler, *duy-*, *öğren-*, *unut-*, *hatırla-*, *anla-*, *anlat-* ve *gözlemle-* eylemleridir. Her tümcenin ana eylemi şu üç sonekten biri ile çekilmiştir: geniş zaman [-(I/A)r], öğrenilen geçmiş zaman (-mIŞ) ya da şimdiki zaman [-(I)yor].

Bu deneysel tümcelerin yanı sıra, her hazırlayıcı-hedef tümce çifti arasında 3’er adet de çeldirici tümce yer almıştır. Çeldiricilerin tamamı, deneysel tümcelerden farklı yapılarıdır.

²⁴Bahadır, G. & Hohenberger, A., (2010a), s. 5.

Sonuç olarak, katılımcılar toplam 140 tümceyi sözcük sözcük okumuřlardır. Bu 140tmceden 56’si deneyssel tümce (28 hazırlayıcı ve hedef tümce çifti), 84’ ise eldirici tümcedir (hazırlayıcı-hedef çifti bařına 3 eldirici). Ayrıca, eldiricilerin 1/3’nden hemen sonra bu tümceyle ilgili bir anlama sorusu vardır. Böylece, toplam 28 anlama sorusu sorulmuřtur. Soruların yarısının doėru cevabı “evet”, diėer yarısının ise “hayır”dır. Uyarılar, 1 hazırlayıcı tümce, 1 hedef tümce, 3 eldirici ve 1 anlama sorusundan oluřan, 6’řar tmcelik alt kümelere ayrılmıřtır. Uyarı listesi bu řekilde, her biri tüm katılımlar için farklı řekilde sıralanmıř 4’er alt küme içeren 7 kümeden oluřmuřtur. Katılımcılar, toplamda aynı 168 uyarıyı (140 tümce ve 28 soru) farklı sıralamalar ile okumuřlardır.

rnek Uyarı Tümceler

Hazırlayıcı1	řoför, [yolcu- nunrica-sı]-nı hatırlı-yor. (Adsal Hazırlayıcı)
Hedef1	Kovboy, [řerif- inima-sı]-nı hatırlı-yor. (Adsal Hedef)
eldirici1	Asker, ailesiyle son kez helalleřir.
eldirici2	Baba, oėluna çok gücenmiř.
Soru1	Baba, oėluna mı çok gücenmiř? (Doėru yanıt: “Evet”)
eldirici3	Gezgin, handa  gece konaklıyor.
Hazırlayıcı2	Teėmen, [komutan- ıngit-tıė-i]-ni hatırlı-yor. (Eylemsel Hazırlayıcı)
Hedef2	Kaymakam, [müteahhid- inkaygı-sı]-nı hatırlı-yor. (Adsal Hedef)

Bu örnekte, ilk hazırlayıcı-hedef tümce seti, aynı tür kritik sözcükleri, yani *rica* ve *ima* adlarını içermektedir. İkinci çiftteki hazırlayıcı ve hedef tümceler ise, farklı tür kritik sözcükler içermektedir: hazırlayıcı tümcedeki kritik sözcük olan *gittiėi* adlařmıř bir eylemken, hedef tümcedeki kritik sözcük olan *kaygı* bir addır. Hem hazırlayıcı, hem de hedef tümcelerdeki tüm kritik sözcükler 3. tekil kiři ile uyumlu iyelik eki -(s)I ve hemen ardından gelen belirtme durum eki -I da dahil olmak üzere toplam dört heceden oluřmuřtur, böylece tüm kritik sözcüklerin uzunluėu eřitlenmiřtir. Kritik sözcükten hemen önce gelen adda yer alan ilgi eki ile kritik sözcük üzerinde yer alan 3. tekil kiři uyumlu iyelik eki, yukarıdaki tümcelerde koyu renk harflerle belirtilmiřtir.

Deney Prosedri

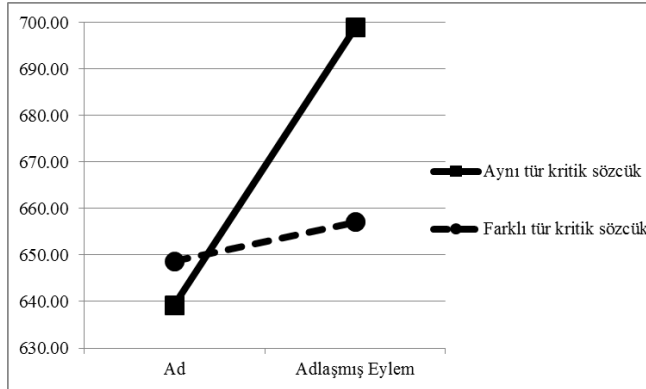
Çalıřma Orta Doėu Teknik Üniversitesi Beřeri Bilimler Binası’ndaki bir toplantı odasında gerçekleřtirilmiřtir. Katılımcılar, deneyci tarafından tek tek bu odada karřılanmıřtır. Katılımcılardan öncelikle birak demografik soru içeren küçük bir anketi doldurmaları ve gönüllü katılım formunu okuyup imzalamaları istenmiřtir. Katılımcılar masada duran bir dizüstü bilgisayar ekranının karřısına oturmıřlardır, deneyci de onların yanına, ekranı doėrudan göremeyeceėi bir aıyla oturmıřtır. Deney ile ilgili açıklamalar hem bilgisayar ekranında yazılı olarak, hem de deneyci tarafından sözlü olarak verilmiřtir. Katılımcıların prosedürle ilgili bir sorusu olduėunda, soru deneyci tarafından yanıtlanmıřtır. nce, kısa bir alıřtırma turu yapılmıřtır. Ardından, deney kümeleri 4 alt oturum halinde sunulmuřtur. Bu alt oturumlar arasında kısa birer ara verilmiřtir. Aralar sırasında deneyci bir sonraki alt oturumu katılımcının okuması için bilgisayar ekranında hazır hale getirmiřtir. Çalıřmanın sonunda, katılımcıların sordukları sorular yanıtlanmış ve kendilerine çalıřma ile ilgili daha ayrıntılı bilgi verilmiřtir. Sonuçların kendilerine elektronik posta ile iletilmesini isteyen katılımcılardan, iletiřim bilgilerini deney sonrası

bilgilendirme listesine girmeleri istenmiştir. Her bir katılımcı için tüm oturum, toplamda yaklaşık 20-30 dakika sürmüştür.

Analiz ve Sonuçlar

Yukarıda belirtilen araştırma soruları doğrultusunda, hedef tümcelerdeki kritik sözcüklerin okunma süreleri üzerine istatistiksel bir analiz gerçekleştirilmiştir. Bu şekilde, hazırlayıcı ve hedef tümceler aynı tür kritik sözcük içerdiklerinde, kolaylaştırıcı bir etki görülüp görülmediği araştırılmaktadır.

Hazırlayıcı tümcede belirli tür bir kritik sözcüğün okunmuş olmasının, hedef tümcedeki aynı tür kritik sözcüğün işlenmesini kolaylaştırması beklenmektedir. İki adet denekler-arası bağımsız değişken vardır: Bunlar, “sözcük türü” (kritik sözcüğün dilbilgisel kategorisi: ad veya adlaşmış eylem oluşu) ve “geçiş koşulu” (hazırlayıcı ve hedef tümcelerdeki kritik sözcüğün “aynı” [ad-ad veya adlaşmış eylem-adlaşmış eylem] ve “farklı” [ad-adlaşmış eylem veya adlaşmış eylem-ad] türde oluşu)’dur. Bağımlı değişken ise kritik sözcüğün milisaniye cinsinden “okunma hızı”dır. Yapılan varyans analizi sonucunda, “sözcük türü”nün “okunma hızı” üzerinde bir etkisi olduğu görülmüştür. Buna göre, hedef tümcede yer alan ve aynı hece sayısına sahip kritik sözcüklerden ad olanlar, (ortalama okunma hızı=643.928 ms), adlaşmış eylem olanlara oranla (ortalama okunma hızı=677.964 ms) daha hızlı okunmuştur. Bunun dışında, “sözcük türü” ile “geçiş koşulu” arasında istatistiksel açıdan anlamlı bir etkileşim de bulunmuştur. Bu etkileşim şu anlama gelmektedir: Hedef tümcedeki kritik sözcük ad iken, hazırlayıcı ve hedef tümcedeki kritik sözcük aynı türdeyse (ortalama okunma hızı =639.220 ms), farklı türde olduğu koşula oranla (ortalama okunma hızı =648.636 ms) daha hızlı okunur. Bu sonuç yukarıda açıklanan hipotez ile uyumludur ve yapısal hazırlama etkisinin adlar için okunma hızını artırdığını göstermektedir. Öte yandan, hedef tümcedeki kritik sözcük adlaşmış eylem iken, hazırlayıcı ve hedef tümcedeki kritik sözcük farklı türdeyse (ortalama okunma hızı =657.046 ms), aynı türde olduğu koşula oranla (ortalama okunma hızı =698.882 ms) daha hızlı okunur. Yani adlar için geçeli olanın tam tersi söz konusudur. Bu etkileşim aşağıdaki şekilde de görülmektedir.



Bu etkileşim, kuramsal açıdan oldukça ilgi çekicidir. Yapısal hazırlamanın beklenen kolaylaştırıcı etkisi, dil işleme sistemine en az bilişsel yükü getiren adlar için geçerli iken; biçimsel olarak karmaşık iki adlaşmış eylemin art arda görüldüğü hazırlayıcı-hedef tümce çiftlerinde, artan işleme yükü, bu etkinin önüne geçmektedir. Bu bulgunun

olası sebepleri ve getirdiği sonuçlar, bir sonraki bölümde daha ayrıntılı biçimde tartışılacaktır.

Tartışma ve Gelecekte Yapılacak Çalışmalar

Yapılan kendi-hızıyla okuma çalışmasının sonuçları, öncelikle ad ve adlaşmış eylemlerin işleme yükü ile ilgili önemli bulgular sağlamıştır. Adlaşmış eylemler, dış biçimbilimsel özellikleri açısından adlara benzer davranışlar sağlasa da, dil işleme sistemine, basit adlara oranla daha fazla yük getirmektedir. Aynı hece sayısına sahip adlaşmış eylemlerin, adlardan daha uzun sürede okunmasının nedeni, adsal veya eylemsel kökler arasındaki anlamsal içerik farkı veya adlaşmış eylemlerin biçimsel olarak daha karmaşık olması olabilir. –DİK eki aracılığıyla adlaşma süreci, eylemlere, basit adlarda ihtiyaç duyulmayan ek bir işleme yükü getirmekte olabilir. Kullanım sıklığı da bu farklılığın diğer bir sebebi olabilir. Elbette büyükün bu etkenler bir arada, farklı ölçülerde etkili olmakta da olabilir. Bu etkenlerin oynadıkları rolleri netleştirmek için daha ayrıntılı çalışmalar yapılması gerekmektedir.

Çalışmanın ana sonucu ise, hedef tümcelerdeki adların adlaşmış eylemlere göre daha kısa sürede okunduğu şeklinde kendini gösteren bu “sözcük türü” etkisine ek olarak görülen, istatistiksel yönden anlamlı “sözcük türü”-“geçiş koşulu” etkileşimidir. Bu etkileşim, hedef tümcede, hazırlayıcı tümcedeki ile aynı türde olan kritik sözcüğün işlenmesindeki kolaylaştırıcı hazırlama etkisinin yalnız adlar için geçerli olduğunu göstermiştir. Yani bir ad içeren hazırlayıcı tümceden sonra gelen hedef tümce yine bir ad içeriyorsa, bu adın okuma hızı, hazırlayıcı tümcede adlaşmış eylemi izleyen hedef tümcedeki adın okunma süresinden daha azdır. Daha da ilginç, beklenen bu kolaylaştırıcı hazırlama etkisi yalnızca kritik sözcüğün bir ad olduğu koşulda görülmekte, kritik sözcüğün adlaşmış eylem olduğu durumlarda, bunun tam tersi durum gözlenmektedir. Bir başka deyişle, katılımcı hazırlayıcı tümcede kritik sözcük olarak adlaşmış bir eylem görmüş ise, hedef tümcenin kritik sözcüğü olan ikinci bir adlaşmış eylemi okuma hızı yavaşlar. Yani adlaşmış eylemler için, adlar için olan durumun tam tersi söz konusudur. Hazırlayıcı tümce ad, hedef tümce adlaşmış eylem içeriyorsa, bu adlaşmış eylem, hazırlayıcı tümcede bir başka adlaşmış eylem olduğu zamana oranla daha hızlı okunmaktadır. Kısacası, sisteme en fazla işleme yükü hem hazırlayıcı, hem de hedef tümcede adlaşmış eylemler yer aldığında gelmekte, en az işleme yükü ise, her iki tümcede de kritik sözcük olarak basit adlar bulunduğu görülmektedir. İyelik bildiren ad tamlamalarındaki adlar için yapısal hazırlamanın kolaylaştırıcı etkisi açıkça gözlemlenmiştir. Öte yandan, birbiri ardına biçimsel olarak yüklü adlaşmış eylemleri içeren hazırlayıcı-hedef tümce çiftlerinde artan işleme yükü, hazırlama etkisinin önüne geçmiştir. Bunun nedeni adlaşmış eylemlerin çözümlenmesi için ek bir sürenin gerekmesi olabilir. Basit adlarda bu tür bir çözümlemeye gerek olmadığı için, hazırlama etkisi açıkça görülebilmektedir. Bu etkinin, adlaşmış eylem içeren tümcelerde, işleme yükü dolayısıyla görünmez hale gelmiş olması mümkündür. Bu bulgu aynı zamanda, hazırlayıcı ve hedef tümcelerinin, her koşulda tümcenin üçüncü sözcüğü olan kritik sözcükleri açısından da etkileşim içerisinde olabileceğine işaret etmektedir. İlk tümcede yer alan ve biçimbilimsel açıdan karmaşık yapıda olan adlaşmış eylemin yol açtığı işleme yükü, izleyen hedef tümceye yayılmakta olabilir ve bu tümcede de bir başka karmaşık adlaşmış eylem bulunması ek işleme yüküne yol açmakta olabilir.

Özetle, önceki bölümde belirtilen hipotez kısmen yani, yalnız hedef tümcedeki kritik sözcüğün ad olduğu durumlar için doğrulanmıştır. Hedef tümcedeki kritik sözcük

adlaşmış eylem iken, yeni bir “ters hazırlama etkisi” gözlenmiştir. Bu ters etkinin nedeninin, adlaşmış eylemlerin ayrıştırılabilir yapısı olması olasıdır.

Genel olarak, sonuçlar, ele alınan Türkçe yapılarda hazırlama etkisi ve işleme yükü ile ilgili bilgi birikimine katkıda bulunmaktadır. Çalışma, yazılı dilin çevrim-içi olarak anlaşılması sürecinde yapısal hazırlamayı incelemiştir. Kritik sözcükler, deneysel tümcelerin üçüncü sözcüğü olarak görülmüştür, bu da yapısal hazırlama etkisinin, katılımcı tümcenin ana yüklemi ile henüz karşılaşmamışken incelenmesine olanak sağlamıştır. Bu çalışmayı tamamlayıcı yeni bir deneyde, bu tümcelerin sözcük sözcük değil, tam bir tümce olarak sunulması ve katılımcıların tümceleri okurkenki göz hareketlerinin kaydedilmesi planlanmaktadır. Böylece, hazırlayıcı ve hedef tümcelerde aynı veya farklı ana yüklem kullanılması etkileri ve varsa çevrim-dışı geri dönüşler araştırılabilecektir. Bu göz izleme çalışması halen hazırlık aşamasındadır ve yukarıda bahsedilen büyük araştırma projesinin bir diğer parçasıdır.

Sonuç olarak, bu çalışmadan elde edilen bulgular, karşılıklı konuşma sırasında sözdizimsel uyumun incelenmesi açısından da önem taşımaktadır. Zira bu çalışma, gelecekte yapılması planlanan, dilin anlaşılması sürecinden üretilmesi sürecine doğru yapısal hazırlama etkisini, aynı yapı çifti üzerinde yazılı komut alan işbirlikçi yöntemi²⁵ ile ele alacak bir başka çalışma için de temel teşkil etmektedir. Böyle bir çalışma, yalnız yapısal hazırlama yazınına ve ilgi-iyelik yapılarının dilbilimsel yönden incelenmesine değil; aynı zamanda altta yatan işleme mekanizmalarının, gerçek hayattaki dil kullanımını daha doğal ve gerçekçi bir biçimde yansıtan karşılıklı konuşma bağlamında anlaşılmasına da katkıda bulunacaktır.

Teşekkür

Bu çalışma, 110K381 numaralı TÜBİTAK projesi kapsamında gerçekleştirilmiştir. TÜBİTAK’a bu değerli destek için teşekkür ederiz. Aynı zamanda, deneyin hazırlanması aşamasında E-Prime 2.0 yazılımı ile ilgili teknik yardımları için Halil Düzcü’ye; katılımcılarımıza ulaşmamız konusundaki büyük desteği için Prof. Dr. Ayhan Sol’a; uyarıların hazırlanması ve pilot çalışma aşamalarındaki yorum ve katkıları için Murat Mercan, K. Cihan Bahadır ve Elif Gök’e teşekkürü bir borç biliriz. Son olarak, deneyimizde yer almak için gönüllü olan tüm katılımcılarımıza; bu çalışmaya zaman ayırıp, emek verdikleri için çok teşekkür ederiz.

KAYNAKÇA

Bahadır, Gözde & Hohenberger, Annette, (2010a), “Structural Priming in Turkish Genitive-Possessive Constructions”, *15th International Conference on Turkish Linguistics*’te sunulmuş sözlü bildiri, Szeged, Macaristan, 20-22 Ağustos, 2010.

Bahadır, Gözde & Hohenberger, Annette, (2010b), “Degrees of Nominalization in Turkish: A Comprehension-to-Production Priming Study”, *AMLAP 2010-Architectures and Mechanisms for Language Processing*’de sunulmuş poster, York, Büyük Britanya, 6-8 Eylül, 2010.

Bock, J. Kathryn, (1986), “Syntactic persistence in language production”, *Cognitive Psychology*, 18, s. 355-387.

Bock, J. Kathryn, (1989), “Closed class immanence in sentence production”, *Cognition*, 31, s. 163-186.

Bock, J. Kathryn & Loebell, Helga, (1990), “Framing sentences”, *Cognition*, 35, s. 1-39.

²⁵ Branigan, H. P., Pickering, M. J., & Cleland, A. A., (2000), s. B17.

- Branigan, Holly P., Pickering, Martin J., & Cleland, Alexandra A., (2000), "Syntactic coordination in dialogue", *Cognition*, 75, s. B13-B25.
- Branigan, Holly P., Pickering, Martin J., Liversedge, Simon P., Stewart, Andrew J., & Urbach, Thomas P., (1995), "Syntactic priming: Investigating the mental representation of language", *Journal of Psycholinguistic Research*, 24, s. 489-506.
- Clark, Herbert H., (2002), "Conversation, structure of". L. Nadel (Ed.) *Encyclopedia of Cognitive Science*, Basingstoke, İngiltere: Macmillan, s. 820-823.
- E-Prime®, (2011), "E-Prime® 2.0 Overview", <http://www.pstnet.com/eprime.cfm>
- Göksel, Ashi & Kerslake, Celia, (2005), *Turkish, A Comprehensive Grammar*, Londra: Routledge, s. 162.
- Kornfilt, Jaklin, (1997), *Turkish Grammar*, Londra: Routledge, s. 185.
- Levelt, Willem J. M., & Kelter, Stephanie, (1982), "Surface form and memory in question answering", *Cognitive Psychology*, 14, s. 78-106.
- Pickering, Martin J., & Branigan, Holly P., (1999), "Syntactic priming in language production", *Trends in Cognitive Sciences*, 3, s. 136-141.
- Pickering, Martin J., & Ferreira, Victor S., (2008), "Structural Priming: A critical review", *Psychological Bulletin*, Vol. 134, No 3, s. 427-459.
- Pickering, Martin J., & Garrod, Simon, (2004), "Toward a mechanistic psychology of dialogue", *Behavioral and Brain Sciences*, 27, s. 169-225.

ПРОБЛЕМАТИЗАЦИЯ ОППОЗИЦИИ «ВОСТОК-ЗАПАД» В РАМКАХ ИНТЕРСЮЖЕТА О СТРАНСТВУЮЩЕМ ГЕРОЕ (ДЖОН БАРТ. «КОЗЛИК ДЖАЙЛС»)

Тарнаруцкая Е.П.

Самарский государственный университет, кафедра иностранных языков гуманитарных факультетов

Ж. Делез в своей книге «Различие и повторение» (1969) назвал искусство современного романа в ряду нескольких проявлений присутствующего в воздухе его времени «сюжета различия»¹. Наиболее явно «сюжет различия» читался в политическом противостоянии супердержав Востока и Запада («холодной войны»).

Это противостояние в аллегорической форме показано в романе американского писателя Джона Барта «Козлик Джайлс или Пересмотренная Новая программа курса»². Глобальная геополитическая конфронтация Соединенных Штатов и Советского Союза вызвала бурный рост разрабатывавших новейшие технологии американских университетов (в одном из которых преподавал автор романа), что предопределило глобальную ироническую аллегория лежащей в основе произведения.

Роман рисует панорамную картину “University” – Университета, за которым прозрачно угадывается “Universe” – Вселенная. Изображая весь мир, но иначе – «различно», в качестве огромного университета, сюжет романа пытается посмотреть на него с необычной точки зрения университетского дискурса, а именно с точки зрения объясняющих мир текстов. Как замечает Хейде Зиглер, в университете факты действительности, переводятся в язык³. При этом жизнь отождествляется с историей, а реальный мир теоретизирующими университетскими курсами действительно превращается в нечто, подобное аллегории.

Фабула книги очерчивается во вступлении как приключения молодого человека, зачатого гигантским компьютером и «выросшего на экспериментальной козьей ферме всеобщего университета (“universaluniversity”), разделенного по идеологическим соображениям на Восточный и Западный кампусы. Выполняя серию сложных заданий с целью зачисления на курс (matriculation), он должен примирить разные стороны своего естества - козью и человеческую (не говоря уже о компьютерной) и в самом средоточии (bowels) университета преодолеть не только

¹Делез, Ж., (1998), *Различие и повторение*, С-Пб., Петрополис, с. 9.

²Barth, J., (1987), *Giles Goat-boy or, the Revized New Syllabus*, New York, Anchor Books.

³Ziegler, H., (1987), *John Barth.*, New York, Methuen, с.40-41.

категории Востока и Запада, но и все остальные; преодолеть сам язык - а затем вернуться в кампус, изгнать Тьютора-самозванца, в котором он видит часть себя самого, и сделать все, что в его силах, чтобы объяснить необъяснимое»⁴.

Роман писался также на фоне увлечения Барта теорией Дж. Кэмпбелла о поиске ("quest") мифологического героя как архетипической основе любого сюжета о становлении героя⁵. «Козлик Джайлс» подвергает эту теорию испытанию, наравне с героем и противопоставлением западной и восточной сверхдержав. Роман представляет собой не только смоделированный по «университетской» теоретической схеме Новый миф, но и одновременно повествование о том, как строится сюжет-миф – с особенным упором на архетип различия-оппозиции со встроенной в него проблемностью.

Герой романа «козлик» Джордж Джайлс имеет «трехмирную» родословную: от человеческого, компьютерного и животного мира. Но, вскормленный козами и воспринявший правила их жизни, он вместе с тем является результатом компьютерного эксперимента с биологическим материалом лучших образцов человеческого рода, то есть это как бы общий ребенок, отождествленный со всем человечеством. Исследователи называют героя романа Джорджа «помесью Фавна с Христом»⁶.

По мере развития действия мир-Университет все ярче осознается героем как пространство оппозиции. Прибыв «наивным наблюдателем» в столицу Западного колледжа, герой проникается своей мессианской ролью GrandTutor, идеей непреодолимого водораздела между добром и злом (представленных в задании в виде университетских понятий: "pass" и "fail") и видит свою миссию в проповеди этого различия. Учение Великого Наставника тут же принимается буквально: границу между Западным и Восточным колледжами расширяют – и вот мир-университет на грани военной катастрофы. За это Наставник чуть было не подвергается линчеванию, от которого его спасает только заключение в тюрьму.

Тогда он решает, что задание надо читать наоборот, таким образом: "Passall = failall". Нет никакой оппозиции "pass" и "fail", добро неотлично от зла. Но повторяется та же история, проповедь отсутствия различий ведет к тому же результату, что и проповедь абсолютной разницы спасения и греха: почти война, почти казнь и разочарование протагониста. Дело в том, что постмодернизм проблематизирует как антагонистическую противоположность, так (в отличие от модернизма) и радикальное изменение⁷.

Тем временем в число лучших друзей Джорджа попадают Питер Грин из «Западного кампуса», чья жизнь является воплощением американского индивидуализма и американской мечты, и типичный житель восточной половины «Университета» Леонид Александров - альтруист, абсолютно преданный идее построения нового общества. Но именно полярность взглядов и менталитета делает их лучшими друзьями. В третий раз герою удается понять, что, оказывается, "passallfailall" читаемо в любом направлении. Он, наконец, осознает, что pass и fail не только различаются, но и взаимодополняют друг друга, не существуя в

⁴Barth, J., (1987), p.viii.

⁵Campbell, J., (1949), *The Hero with a Thousand Faces*, Princeton, Princeton University Press.

⁶Ziegler, H., (1987), с.40-41.

⁷Hutcheon, L., (2002), *The Politics of Postmodernism (New Accents)*, London, Routledge, p. 27.

отдельности. Озарение достигается в чреве «отца» Джорджа - компьютера WESCAC и сопровождается коротким замыканием могущественного компьютера. Ч.Харрис считает это единственным моментом, когда в творчестве Барта стало возможным достижение синтеза⁸, а Дж.Тарп даже утверждает, что роман заканчивается гегелевским тождеством⁹. Однако это только на первый взгляд вполне гегелевское решение проблемы различий. Противоречия-различия не снимаются в результате борьбы, а перестают быть противоположностями, но при этом остаются именно различиями, разными по отношению друг к другу.

До сих пор рассматривался только основной текст романа «Козлик Джайлс или Пересмотренная программа курса». Но повествование от имени Великого Наставника Джорджа Джайлса обернуто несколькими слоями плотно пригнанных паратекстуальных обрамлений, каждое из которых проблематизирует, пересматривает остальные (вспомним подзаголовок).

Вслед за ним в оглавлении впервые проигрываются универсальные для мифа числа два и три, которые, как мы видели, повторяются в романе как бинарные различия pass - fail итроекратные испытаниягероя. Роман разделен на два тома, а каждый том на три «катушки» с магнитофонной пленкой (reels). Но заглавия ключевых глав не соответствуют своему наполнению. К примеру, названия глав одной из «катушек» второго тома повторяют пункты задания, полученного Джорджем от компьютера, хотя на самом деле он справляется с ними только в следующей части книги.

Сомнение в том, что будет далее прочитано, нагромождается в игровых вступлениях, которые Барт называл «странным под-жанром литературы»¹⁰. Здесь аутентичность повествования разрушается одновременно с традиционными способами ее утверждения в завязке романа - например, путем предъявления «чужой» рукописи. Следующая рамка так и называется – «Отказ» (“Disclaimer”) издателя книги с отчетом четырехредакторов, которые каждый по-своему комментируют странное, раздражающее произведение и отказываются от ответственности за публикацию. После издателя и редакторов слово берет «якобы автор» писатель и профессор J.B. В «Сопроводительном письме» он детально описывает, как в момент творческого кризиса к нему пришел странный молодой человек и принес рукопись «Пересмотренной Новой программы курса»; передает рассказ юноши о своем отце – будущем герое романа. Перед нами вольное юмористическое толкование событий будущего романа с чужих слов: фикциональный автор передает сказанное сыномглавного героя. После этого пересматривается даже заголовок романа: следует вторая его обложка с измененным названием и авторством. Теперь вместо Джона Барта авторами значатся трое: GrandTutor Джордж Джайлс; его сын Стокер Джайлс и компьютер Западного кампуса WESCAC.

Каждый «пишущий» перечисленные вступления указывает, что дальнейшая рукопись переделывалась, редактировалась. Причем всякий раз «редакторы»

⁸ Harris, Ch., (1983), *Passionate Virtuosity. The Fiction of J. Barth*, Urbana, Chicago, University of Illinois Press, p.87.

⁹ Tharpe, J., (1974). *John Barth: The Cosmic Sublimity of Paradox*, Southern Illinois, Carbondale, p.54-55.

¹⁰ Morrell, D., (1972), *John Barth. An Introduction*, University Park, The Pennsylvania State University Press, p.66.

клянются, что ввели лишь незначительные улучшения, не касающиеся сути самой «Пересмотренной Новой программы курса».

Таким образом, основному повествованию в книге предшествуют как минимум семь его сюжетных версий и четырехкратное редактирование. Во вступительных рамках прием найденной рукописи, традиционно работающий на утверждение правдоподобия, усложняется ее обсуждением и многократной модификацией, что, напротив, ставит под вопрос подлинность самой рукописи.

Финальным аккордом романа являются два «послесловия»: сначала Posttape (последняя пленка) от имени Джорджа, умудренного опытом печали, с предсказанием грядущей гибели. Как ослепленный Эдип, он будет изгнан из города и встретит желанную смерть на одиноко стоящей высокой горе от удара молнии. В горестной риторике последнего разочарования Джорджа в своем наставничестве становится ясно, что тождество-абсолют не имеет языкового выражения и, следовательно, непознаваемо. Кампус не принимает Великого наставника, а кучка сторонников видит в нем только идола. Рамка подсказывает судьбу духовного наследия героя, типичную для полюсного, дипольного мира: неизбежные героизацию, упрощение, превращение в миф и лживую догму. За последней пленкой следует последний «пересмотр» – отказ от нее: Postscript to the Posttape, отрицающий ее авторство по причине стилистического несоответствия пророческому статусу Grand Tutor...

Так один из первых постмодернистских романов, повествующий о Вселенной как Университете, в форме игровой аллегории одновременно и утверждает, и ставит под вопрос связь архетипов мифа с историей Вселенной – обучением (но развитием ли?) всего человечества, вне зависимости от границ, полюсов и идеологических рамок. И развертыванием интерсюжета о поиске странствующего героя, и виртуозными обрамлениями роман «Козлик Джайлс» вопрошает, способна ли оппозиция двух миров (Восток – Запад) наряду с другими (истина – ложь, праведность – грех, pass – fail) служить как прежде, универсальными средствами познания мира. Постмодернистский роман подвергает такую способность сомнению, указывая своим повествованием на «ограничивающие» свойства различий в том случае, если они являются противопоставлениями.

ВАРИАНТЫ ИНОЯЗЫЧНЫХ ПЕРЕВОДОВ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ КОД АВТОРА

Гоголадзе Тамара Ахмедионовна

Горийский учебный университет

Миндияшвили Нино Михайловна

Сухумский государственный университет

Переводческая традиция в Грузии имеет свои древние истоки, начиная с античного периода. С XIX века после потери независимости и вхождения в состав Российской империи в Грузии наряду с французским языком стали популярны русский язык и литература. На страницах грузинских газет и журналов появляются переводы русских писателей. Еще в XVIII веке, при царе Ираклии II в придворном театре ставили пьесы Сумарокова. Традиция постановки переводных и переделанных пьес на сцене грузинского театра продолжалась в XIX веке. Перевод и постановки иностранных пьес стали очень популярными. По библиографическими данными, к началу XX века (до 1921 года) среди переводных произведений на первом месте стоит русская литература (почти половина всей переводной литературы). Переводы осуществлялись по традициям основных тенденций данной эпохи. Этому свидетельствует как выбор переводимой литературы, так и манера перевода.

«Художественный перевод представляет собой форму художественного творчества, ту же роль, что для автора оригинала живая реальность. Метод переводчика соответствует его мировоззрению. Переводчик изображает в соответствии со своим мировоззрением избранное оригинальное произведение, в точности повторяя единство формы и содержания»¹ – писал переводчик и литературовед Гиви Гачечиладзе, определяя художественный перевод. Наша цель проследить обзорно несколько переводов «Вишнёвого сада» А.П. Чехова на грузинском языке. К сожалению, очень мало пишут теоретики об особенностях перевода драматургических произведений.

Адекватный перевод и переделки очень характерны для тогдашней литературы (особенно драматургии). Грузинский шестидесятник, писатель, публицист, лидер национально-освободительного движения в Грузии Чавчавадзе впервые обращает внимание и на переводимую литературу и на качество перевода. И. Чавчавадзе даёт и определяющее различие между переводом и переделкой.

1 Гачечиладзе Г.Р. (1966) Введение в теорию художественного перевода, Тбилиси, Ганатлеба, (на груз.яз)-с.170

«Когда берётся сценическое произведение из чужой жизни для нашего театра, нужно учесть два обстоятельства: и то, что чужая жизнь, характер или обычай знать и понимать так, как оно есть в подлиннике, передать и точно и без изменения, или то, чтобы взять только суть, основной предмет или структуру целой пьесы, но с изменениями. Где нет соответствующих характеров, обычаев или образа жизни, и они для нас чужды, не подходят – там заменить нашими характерами, обычаями, образом жизни. Таким способом чужой образ жизни перестроится на наш лад... В первом случается это перевод, во втором переделка»².

Однако надо учесть переводческие тенденции и методологии начала XX века, 50-х гг. и конца столетия.

На первом этапе развития грузинского театра доминируют переделки. Но уже к началу XX столетия переводы занимают единственное и главное место среди иноязычных пьес в репертуаре театров. Этому способствовали прекрасные переводы шекспировских пьес самого Ильи Чавчавадзе (в начале «Царь Лир») и Иванэ Мачабели. История и методология перевода многому обязаны исследованиям разных периодов французских, немецких, английских, русских, грузинских исследователей-теоретиков (А.Ф. Тайтлера, П. Кадера, Х. Белгера, Ф. Хеннверта, А. Смирнова, И. Кашкина, А.В. Федорова, Г. Гачечиладзе и др.). Выявляя варианты переводов одного автора, можно определить, насколько вникает переводчик в суть авторского замысла. В этом аспекте в вариантах переводов одного о того же произведения раскрывается художественный код оригинала. Новый акцент в область исследований литературного перевода привносит когнитивная лингвистика. Это методология литературного перевода, которая обращает внимание на технику передачи специфики текста, временной дистанции, индивидуального кода автора. Это касается не только переводов, но и новых аспектов этого перевода – постановки, пьесы, сценария. Вышесказанное касается и переводов пьес А.П. Чехова.

Чехова любили, читали, переводили в Грузию ещё при его жизни. Этому способствовали два приезда видного русского писателя в Грузию (1888, 1900 года) и встречи с грузинской интеллигенцией. Сам автор в своих письмах, воспоминаниях выражал сожаление, что не удалось писать в этой прекрасной стране.

В 1889 году Григол Вольский (Умцифаридзе) перевел одноактную пьесу А.П. Чехова «Медведь». В 1890 году М. Насидзе переделал «Иванова» под названием «Жертва бесхарактерности, или Нико Джамбарашвили». Р.Д.С. (под псевдонимом) в 1903 году перевел «Дядю Ваню». К концу 1900-ых годов было переведено на грузинский язык примерно 24 произведения А.П. Чехова.

К концу 1903 года Антон Павлович Чехов (1860-1904) закончил работу над «Вишнёвым садом», который, к сожалению, стал его «лебединой песней». Постановка пьесы была осуществлена в 1904 году ко дню рождения драматурга и была посвящена 25-ой годовщине его деятельности. Сам А.П. Чехов, к этому времени уже тяжело больной, находился в Москве, присутствовал на премьере.

2 Чавчавадзе И.Г. (1986) Избранные произведения, т.3, Тбилиси. - Сабчота сакартвело, (на груз. языке).-с 113.

Пьеса была принята с огромным успехом и считается вершиной драматургии А.П. Чехова.

Начиная с 1904 года «Вишнёвый сад» переводится на разные языки. За переводом следует и постановки на сценах театров. Что касается Грузии, то сразу же к концу 1904 года писательница, актриса и переводчица Софио Цицишвили переводит пьесу А.П. Чехова «Вишневый сад» - («alublisbaRi»), которая была опубликована в приложении (№5) газеты «Иверия» (1905 г.).

Перевод С. Цицишвили представляет собой первый одноактный перевод пьесы «Вишнёвый сад». Отличается и переделывается только стиль образования собственных имён, отчества и фамилии. Напр: Люба Андреевна Раневская – lubaandriasasuliranevskisa (Луба Андриас асули Раневскиса), Варя – vago (Варо) и.т.д. Только почему-то не переделана по аналогии Шарлота Ивановна, В остальном переводчица следует за текстом оригинала, чувствует стиль и манеру и вникает в идею пьесы. К сожалению, этот перевод больше не издавался. Думаем, сама актриса, активная участница драматических кружков, хотела не только познакомить грузинского читателя с Чеховским шедевром, но и мечтала о её постановке.

В 1908 году в кутаисском театре (который возглавлял с 1908 по 1968 годы писатель, драматург и актёр Шалва Дадияни) была переделана, а потом поставлена пьеса «Вишневый сад» под названием «Салхино» (в буквальном переводе «Там, где счастливо пируют»). Неизвестен не только автор переделки, но и режиссер - постановщик.

В 1909 году в тбилисском драматическом театре была переделана и поставлена пьеса «Вишневый сад». Автор переделки также неизвестен. Вполне возможно, что это автор кутаисского перевода, так как пьеса тоже называлась «Салхино».

С тех пор прошло почти 50 лет. Изменяется стиль и методология переводческих принципов.

«Зачастую говорят, что переводчик должен всецело подчинить свою личность переводимому автору. Это невозможно и тем более невозможно, чем талантливее переводчик. Долг переводчика проникнуться мировоззрением, манерой, стилистическим характером автора и по мере сил передать это мироощущение, манеру и стиль средствами родного языка, оставаясь самим собою»³.

Появляется новый перевод «Вишнёвого сада», на этот раз переводчик прозаик-драматург, режиссёр, актёр, общественный деятель, директор грузинской студии в Москве, директор театра им. Ш. Руставели в Тбилиси, председатель театрального общества Шалва Дадияни (1874-1959). Пьеса была издана в 1954 году издательством «Хеловнеба» отдельной книгой, а в 1962 году внесена в третий том собрания сочинений А.П. Чехова на грузинском языке (издательства «Сабчота Сакартвело»).

Данный перевод реалистический, освобожден от калькирования, адекватный и прекрасно читается, улавливается стиль А.П. Чехова. Ш. Дадияни иногда прямо переводит пословицы, поговорки. Например:

3 Вопросы художественного перевода. (1955) Москва, с.24

«Дуняша... «Его так дразнят у нас: двадцать два несчастье»⁴

в переводе:

`duniaSa :

“dasciniankidec: faTerakianiao, ocdaorfaTerakiansuwodeben”⁵

В грузинском языке нет такого выражение: «Двадцать два несчастья», Но переводчик придумывает прекрасный перевод: “faTerakiani” означает человека, с которым часто случаются несчастья.

Режисёр Гога Лордкипанидзе постарался включить поэта Михаила Квливидзе (1925-2005) в театральную жизнь, который по его просьбе (наряду с пьесами Коростылева, М. Горького, Е. Шварца) в 1990 году перевел «Вишнёвый сад» А.П. Чехова. Пьеса была внесена в сборник переводов драматургии А. Чехова (Издательство «Объединение грузинских театральных деятелей»). Перевод М. Квливидзе прекрасен, поэтичен. Переводчик вносит некоторые изменения в перевод: Варя заменяется грузинской формой имени-vaga (Вара). Этот перевод хотел использовать известный грузинский режиссёр Михаил Туманишвили для постановки пьесы.

«Вишнёвый сад» так и не был поставлен на протяжении почти 80 лет. В 1986 году, Михаил Туманишвили задумал поставить эту пьесу в своём театре. Он долго работал над спектаклем. Три раза пробовал (1983, 1986 и 1995 году), подготавливал каждую сцену, выбирал актёров (Нинели Чанкветадзе, Зураб Кифшидзе), в последний раз, в 1995 году почти закончил все 4 акта, но два не успел. Осталась только мечта великого мастера и эссе «Импровизация на тему «Вишневого сада». Это прекрасное эссе режиссёра, постановщика, писателя М. Туманишвили как будто немножко приоткрывало дверцу в мир шедевра А.П. Чехова.

«Три правила (и темы) жизни.

Гаев и Раневская - Наши предки Рим спасали,

Жить прошлым.

Петя - Мечта и стремление к лучшей жизни,

но только без каких-либо действий.

Лопухин – Занимается делом»⁶

Роберт Стурау про «Вишнёвый сад» писал: «Чехов смеялся. Он не выносил упадок интеллигенции и считал, что все несчастья идут от них самих и их высокомерности...

«Я не дискутирую с ними. Они правы, но эта концепция навевает грусть. Почему же не помнят то добро, которая исходит от интеллигенции. Вместе с их уходом ушло что-то хорошее, неповторимое. Они похожи на белых аистов...»⁷. Туманишвили и согласен и не согласен с мнением Стурау. Он нередко вспоминает

4 Чехов А.П. (1986) Избранные сочинения, т.2, Москва, Художественная литература, с.628

5 Чехов А.П. (1962) Собр. сочин. в трёх томах. т.3, Тбилиси Сабчота сакартвело, (на груз яз). с. 350

6 Туманишвили М. (1998) Занавес– Тбилиси, Арадани, с. 309

7 Туманишвили М.Т (1998) с.318

Питера Брука, его постановку «Вишнёвого сада», которая похожа на прекрасный, сказочный мир. Супруга Брука же Наталия в роли Раневской, надевала платья XIX –ого столетия, а Гаев сидел на высоком сундуке, болтая ножками

по-детски. Что это было? Натуралистическое или абсурдное решение постановки?

«Очень распространена ошибка Чехова как натуралиста, а ведь многие из художественных пьес, известных в последние годы под названием «куска жизни», охотно возомнили себя чеховскими. Чехов никогда не писал просто «кусочек жизни», он был доктором, который невероятно осмотрителен, и только снимал один за другим тысячи и тысячи слоев. Эти слои он обрабатывал, а затем располагал их в изысканно хитроумной, абсолютно искусственной и многозначительной последовательности в замочную скважину, чем на самом деле никак не был». [2, с. 83].

Ушёл режиссер, замысел мастера потерян навсегда и как будто всё кончилось. В театре Туманишвили часто спорили его ученики, как восстановить его постановку, не лучше ли постановить как прощание с учителем? И это не получилось.

И вот Гоги (Георгий) Маргвелашвили решился поставить пьесу Чехова. Заведующая литературной частью Манана Антадзе перевела «Вишнёвый сад» специально для новой постановки, ученики Туманишвили объединились, и в 2006 г. воплотилась мечта: на сцене театра Туманишвили был постановлен спектакль-пьеса А.П. Чехова «Вишнёвый сад». Это было первой, интересной постановкой по принципам театра абсурда. Замысел режиссера Г. Маргвелашвили гласит: «Все когда-то хорошее уходит, уходит с грустью, канув в небытие, новое приходит и к нему или привыкнешь или нет. Тогда ты должен уйти. Эта тема вечна и стара как мир.

Пьеса имела успех, была показана в Москве в театре Моссовета. Были рецензии. Особенно важны оценки большого знатока Чехова Татьяны Шахазисовой. Здесь мало ностальгии, лирики воспоминаний, видения или то, что Анатоли Эфрос называл «Жизненной поэзией». Как будто формула от мастера «Жизнь на сквозняке», как дух спектакля и образ – пишет Т. Шахазисова.

На сцене все чётко, грязно-белый фон, холодно. Огромный шкаф и сундук становятся часто дверьми и кулисами, куда уходят актёры. А бал в доме Раневских похож на пир ведьм. Герои пьесы жили мечтами о прошлом, новое они не смогли принять, поэтому канули в абсурд...

Спектакль Г. Маргвелашвили уже 2 года нет в репертуаре театра.

Ещё одна попытка постановки «Вишнёвого сада» была осуществлена в Польше в драматическом театре Ваучеса в 2003-2006 годах грузинским режиссёром театра К. Марджанишвили - Андрo Энукидзе.

«Вишнёвый сад» Чехова - мечта, мечта о прошлом, настоящем и будущем. Она бессмертна, несмотря на трудности, разногласия у режиссёров разных театров Грузии.

Библиография:

«Алублис баги», прилож. к газете Ивериа, - 1905. №5 (на груз. яз). -30с.

Чехов А.П. Алублис баги, / Чехова А.П. / 2003 (на груз.яз) (на прв. рукописи). - 200с.

Чехов А.П. «Пьесы», / Чехова А.П. / - Т.: - 1990-200с.

Брук П. (1984) *Пустое пространство*, (на груз.яз) Тбилиси, Хеловнеба. с 83.

«ОРЛАНДО» И «ОРЛАНДА»

Зусева-Озкан Вероника Борисовна

Российский Государственный Гуманитарный Университет (РГГУ), Институт филологии и истории, Историко-филологический факультет

В литературе модернизма и постмодернизма введение в текст метарефлексии становится излюбленным приемом, многократно тиражируемым во всех родах и жанрах, но прежде всего в романе.

Центральной проблемой любого метаромана является проблема сложных, противоречивых отношений искусства и реальности, вымысла и конкретных жизненных обстоятельств. Между этими полюсами и происходит поиск героем самого себя, в то время как на уровне «романа романа» Автор ищет «точку равновесия» собственного произведения.

Вдвойне любопытно, когда проблема самоидентификации героя решается в диалоге с текстом-предшественником. Именно так обстоит дело в романе современной бельгийской писательницы Жаклин Арпман «Орланда» (1996), написанном «по следам» самого загадочного произведения Вирджинии Вулф – романа «Орландо» (1928).

Действительно, сюжет последнего способен поставить в тупик: история юного аристократа Орландо начинается в 1586 г., когда ему было шестнадцать лет, и заканчивается в 1928 г. (т. е. в момент создания романа), когда *леди Орландо* исполняется тридцать шесть лет. Таким образом, двадцать лет жизни Орландо соответствуют почти четырем векам мировой истории, причем где-то на середине действия (в 3-й главе) герой меняет пол: Вулф укладывает своего героя спать юношей и будит его уже девушкой.

Нечто подобное происходит и в романе Ж. Арпман, но эта история укладывается всего в восемь дней. Тридцатипятилетняя Алина Берже, профессор филологии, в кафе напротив парижского вокзала ждет поезда и читает «Орландо» В. Вулф. Ее преследует чувство, что она не до конца понимает смысл перевоплощения героя. Попытка абстрагироваться удается ей настолько, что на поверхность выбивается ее подсознание и противопоставляет себя той личности Алины, которая сложилась к этому времени благодаря работе сознания: «—А что, если я сменю пол? Если покину тебя, о робкая душа, если уйду из этого женского

тела и отправлюсь жить в мужское...да хоть вон в то! В парня, что сидит напротив...»¹.

Подсознание оказывается наделенным собственными личностными чертами и, считая себя несправедливо подавленным, принимает решение: «Изменить мир, сделав всего три шага? Я *есть* другой? Я – тысячи других и, поскольку мне это надоело, возможно, мы расстанемся? <...> Я это сделал! Алина – там, а я – здесь, разделение состоялось, я с изумлением смотрю на *себя* читающую <...> и на *себя* – за столиком напротив, в молодом блондине, я проник в его голову»². Это новое «я» прогоняет оказавшееся неспособным сопротивляться «я» блондина по имени Люсьен Лефрен, крадет «половину души у женщины и тело у мужчины»³.

Таким образом, в этом романе два основных персонажа, различных и в то же время составляющих единство: Алина Берже и Орланда. Какое-то время читатель наблюдает за параллельным течением их жизни, причем поначалу Орланда счастлив, что избавился от своей «тюремщицы». Но затем оказывается, что каждый из героев нуждается в другом, чтобы ощутить покой и гармонию. Орланда, наконец, рассказывает Алине о том, что произошло. Они встречаются все чаще – это им физически необходимо, иначе у них начинается ломка.

Наконец, Алина понимает, что вся ее налаженная жизнь готова развалиться, и принимает решение убить Орланду, чтобы воссоединиться. Она стреляет. «“Ты убила его!” – хотел крикнуть Орланда, но проникновение уже началось, и он вдруг понял, что его вовсе не ссылают в темные подземелья <...>. Орланда испустил вздох удовлетворения... и его автономному существованию пришел конец, а обретшая целостность Алина сделала жадный глоток – то ли воздуха, то ли свободы. Опыт Орланды стал ее опытом»⁴. Нужно особо отметить, что на протяжении всего романа подчеркивается то странное чувство неудовлетворенности, тоски, пустоты, которое преследовало Алину. В финале же она, наконец, ощущает радость жизни, реальность собственного бытия – благодаря тому, что сумел пробудить в ней Орланда.

Итак, центральное событие двух романов совпадает: происходит смена пола героем. Однако трактовки этого события существенно различаются. В романе Вулф перевоплощение происходит в 3-й главе, т. е. примерно на середине действия. Юный аристократ Орlando (существо необыкновенное, как подчеркивается с самого начала) успел многое пережить и изведать: и успехи в свете, и обманутую любовь, и одержимость поэзией, и разочарование в поэтах. Однажды, в апофеозе славы (король жалует Орlando герцогский титул) герой засыпает, впадая в семидневное забытие. Проснувшись, он оказывается женщиной: «Орlando стал женщиной – это невозможно отрицать. Но во всем остальном никаких решительно перемен в Орlando не произошло. Перемена пола, изменив судьбу, ничуть не изменила личности. <...> Перемена совершилась, кажется, безболезненная, полная, да так, что сама Орlando ничуть не удивилась»⁵.

¹Арпман, Ж., (2003), *Орlando*, Москва, Текст, с. 10.

²Арпман, Ж., (2003), с. 12–15.

³Арпман, Ж., (2003), с. 102.

⁴Арпман, Ж., (2003), с. 293.

⁵Вулф, В., (2004), *Орlando*, Санкт-Петербург, Азбука-классика, с. 118.

Здесь следует обратить внимание на несколько моментов. Во-первых, семидневный сон: такое уже случалось с Орландо во 2-й главе, после разочарования в любви. Тогда он изменил не пол, но собственное «я», полюбив уединенную жизнь, ощутив мимолетность человеческой жизни и серьезно обратившись к поэзии. В связи с этим смену пола Орландо следует воспринять лишь как одно, хотя и чрезвычайно важное, звено в длинной цепи превращений его личности. Во-вторых, отметим неожиданность превращения для самого героя и в то же время – полное отсутствие удивления с его стороны. Подчеркивается необратимость и правдивость перевоплощения, подобно тому как в начале романа акцентировался тот факт, что Орландо – юноша: «Он – потому что пол его не подлежал сомнению вопреки двусмысленным ухищрениям тогдашней моды...»⁶.

В конце романа тридцатилетняя Орландо обращается сама к себе: «...Потом позвала – неуверенно, как бы сомневаясь, что тот, кто ей нужен, окажется здесь: “Орландо?”». Ведь если в нашем мозгу тикает одновременно (по грубым подсчетам) семьдесят шесть разных времен, то сколько людей – даже подумать страшно – уместается и уживается одновременно, в нашем мозгу? <...> И – выбирая лишь те из этих “я”, для которых у нас нашлось место – Орландо, может быть, звала сейчас того мальчика, который срезал голову негра; <...> мальчика, который лежал на горе, который видел поэта, протягивал чашу розовой воды королеве; или, может быть, она звала того юношу, который влюбился в Сашу, или придворного – посла – воина – путешественника; или, может быть, она звала сейчас женщину – цыганку, знатную даму, отшельницу, девушку, влюбленную в жизнь, покровительницу литературы...»⁷.

На самом деле неважно, женщина или мужчина Орландо «в действительности» (что подчеркивается странным сочетанием мужского имени и грамматических форм женского рода): роман повествует о поиске истинного «я», которое надо отыскать среди множества других, ненастоящих или неполных. Этим же объясняется и странность хронологии в романе, «извилистость» временного потока (см., например: «Иные недели старили его на сто лет, иные и трех секунд не прибавляли к его возрасту»⁸). Ведь обретение собственной идентичности проходит в таком времени, которое измеряется не течением столетий, а лишь интенсивностью душевной жизни.

Орландо находит, наконец, свое истинное «я» и это происходит так же неожиданно, несомненно и, казалось бы, беспричинно, как и смена пола: «И как раз в эту секунду, когда она уже перестала звать “Орландо” и задумалась совсем о другом, Орландо, которую она так долго звала, пришла по собственной доброй воле, взяла и явилась»⁹. В этот момент прошлое и настоящее в сознании Орландо смыкаются, обнаруживают живую и нерасторжимую связь, и она приглашает покойную королеву в замок: «– Замок ждет вас, Ваше Величество, – с глубоким реверансом крикнула Орландо. – Тут ничего не меняли. Покойный хозяин, мой отец, введет вас в дом». В романе остаются таинственность и недоговоренность, порождающие характерную для «Орландо» избыточность смысла, особую туманную привлекательность.

⁶Вулф, В., (2004), с. 5.

⁷Вулф, В., (2004), с. 272–273.

⁸Вулф, В., (2004), с. 82.

⁹Вулф, В., (2004), с. 277.

Роман Ж. Арпман совсем иной: в нем все четко объяснено, даже сам момент перевоплощения получает псевдонаучное обоснование. Это не просто перевоплощение, но раскол одной личности на две: мужчину и женщину, противопоставленных по своим склонностям и характерам, хотя изначально единых (здесь в силу вступает платоновский миф об андрогинах, прямо упоминающийся на страницах романа). С другой стороны, это превращение сознательное (чего совершенно нет у Вирджинии Вулф) и даже злонамеренное («Хорошо, что мы расстались. Я знаю, в чем дело: она меня терпеть не могла, я все время создавал ей проблемы, она краснела за мои желания. Она почувствует облегчение, когда поймет, что избавилась от меня»¹⁰). Точно так же воссоединение, обретение Алиной своего «я» происходит в результате сознательных, продуманных и в прямом смысле слова убийственных действий.

Рационально объясняется не только роман Вулф (Алина создает теорию, согласно которой Орlando никогда не был юношей, семь дней, проведенные в постели, означают половое созревание, и только в детстве человек не стареет с годами), но и появление самого Орланды: оказывается, что Алина применила реально существующий, но еще не изученный физический закон. Теорию психического поля и составляющих его частиц развивает в романе Жанин Лардинуа, подруга Алины. Таким образом, из метафизической области «Орlando» читатель оказывается перенесенным в пространство якобы реального мира. И обретение единства «я» связывается не с таинственным вмешательством некой высшей силы, но с собственным усилием героини по получению обратно невольно «отданной взаймы» части души.

С другой стороны, очень важно, что Арпман, как и Вулф, связывает обретение единства «я» с мотивом познания жизни сквозь призму взглядов обоих полов. В древнегреческом мифе Тиресий был наказан слепотой и страшным даром прорицателя за то, что побывал и женщиной, и мужчиной. Вулф и Арпман отказываются от следования античной традиции: причастность к обоим полам оказывается, как и в греческом мифе, приобретением тайного знания, но само это знание (исполнение заповеди Дельфийского оракула «Познай самого себя») – не проклятие, а благословение, ибо только оно дает героям гармонию и покой.

Затронутая выше проблема реальности – нереальности, метафизики – физики, рациональности – отсутствия единственного и четкого ответа на вопросы тесно связана с субъектной организацией романов, которая, как и сюжет, характеризуется одновременно и фундаментальным сходством, и существенными различиями.

Оба произведения относятся к одной разновидности метаромана, где Автор не принадлежит миру героев и сюжету, являясь *экстрадигетическим повествователем*, а герой *не причастен* созданию романа о себе самом (хотя Орlando – поэт, а Алину не раз посещает мысль написать роман); граница между изображенным миром и миром творческого процесса проницаема *только для Автора*. Весь событийный план, равно как и его оценка, представлены с точки зрения Автора – «биографа», или «летописца», у Вирджинии Вулф и «романистки» у Жаклин Арпман.

¹⁰ Арпман, Ж., (2003), с. 18.

Роман Вулф имитирует жанр биографии, т. е. претендует на достоверность рассказанного. «Биограф» пытается скрыться за абстрактным наименованием «мы» и ссылается на «документы исторического и частного свойства». Эта позиция удобна тем, что повествователь такого рода не обязан интерпретировать сообщаемые факты; напротив, само отсутствие интерпретаций гарантирует правдивость рассказа. Таким образом, достигается эффект недоговоренности при том, что определенные факты (в частности, перевоплощение Орландо) должны быть признаны безоговорочно.

Конечно, «биографизм» в обычном понимании в этом романе не только имитируется, но и пародируется: голые факты, по мнению Вулф, не могут создать истинную – духовную – биографию человека. Поэтому «биограф» не может удержаться на узкой тропе фактов и чем дальше, тем больше соскальзывает в размышления метафизического толка: «Расспросив людей, и птиц, и насекомых <...> – всех расспросив и ни чуточки не поумнев, а став только старше и суше (а ведь когда-то молили, кажется, о даре запечатлеть в книге нечто столь драгоценное, вечное, чтобы сразу можно было поклясться: вот он, смысл жизни, вот!), мы принуждены воротиться домой и со всей откровенностью объявить читателю, который трепетно дожидается нашего ответа о том, что такое жизнь, – увы, мы не знаем»¹¹.

Образ автора в романе Арпман совсем иной. Повествование ведется от лица «романистки», персонажа совершенно конкретного. В повествование о героях вторгаются даже факты из ее жизни: «...Сейчас 90-е, век стремительно заканчивается, я старею и не стану лицемерить...»¹² и т. д. Настойчиво повторяются термины литературного метатекста («персонажи», «в романе»), показывающие, что речь идет о литературных условностях, а не о реальности. «Романистка» размышляет о том, какое имя дать своему герою, выражает почтение Вирджинии Вулф: «...Буду надеяться, что Вирджиния на меня не рассердится и не вернется с того света, чтобы наказать меня ночными кошмарами»¹³.

В финале Автор окончательно обнажает «литературность» рассказанной истории: «Скажите, во всем виновата я? Бросьте! Я всего лишь сочинила роман, придумала историю. На моих руках нет крови – разве что немного чернил. Душегубские порывы, рождающиеся в душе, материализуются только на бумаге, в комиссариат полиции я вхожу с гордо поднятой головой...»¹⁴. Литература и действительность оказываются здесь по разные стороны барьера. Интересно, что события романа Вулф, которые выглядят абсолютно и нескрываяемо фантастичными, оказываются с точки зрения повествователя вполне достоверными, в то время как события романа Арпман, чья «реальность» подкрепляется (псевдо)научной теорией, в итоге определяются как фантазия писательницы, литературная игра.

Говоря об «Орландо», мы отметили тот факт, что роман имитирует жанр биографии, «Орландо» же склонен имитировать другие жанры – драму и сборник новелл с обрамлением. Роман делится не на главы, а на два *действия*, первое из

¹¹Вулф, В., (2004), с. 238.

¹²Арпман, Ж., (2003), с. 23.

¹³Арпман, Ж., (2003), с. 22.

¹⁴Арпман, Ж., (2003), с. 299.

которых подразделяется на «дни» (как в «Декамероне»). Второе действие делится на две части: «Последнее утро» и «Последний час», после чего друг за другом следуют *эпilog*, *эпитафия* и *моралите*. Имитация именно драмы и новеллы представляется глубоко органичной. Так, еще Г. Гессе в «Степном волке» писал, что драма есть высшее достижение литературы, но она только тогда достигнет полного расцвета, когда конфликт будет перенесен из сферы взаимоотношений различных персонажей во внутреннюю сферу борьбы разных «я» внутри одной индивидуальности. Именно это и делает Жаклин Арпман: все напряжение романа строится на взаимопритяжении и взаимоотталкивании Алины Берже и Орланды, которые по сути являются одной личностью. Что касается новеллы, то, как известно, этот жанр характеризуется, во-первых, асимметричной структурой: длинной восходящей сюжетной линией, когда создается определенное читательское ожидание, и короткой нисходящей, когда это ожидание резко нарушается и действие резко идет к финалу. Сюжет «Орланды» характеризуется именно такой схемой: сначала долго нарастает взаимопритяжение героев (причем читатель находится во власти мифа об андрогинах и ждет их любовного союза), а потом Алина принимает неожиданное решение и убивает Орланду (или, точнее, тело Люсьена Лефрена, в котором заточена часть ее души).

Таким образом, самоидентификация героев осуществляется в «Орландо» и «Орланде» **на фоне авторской игры**, в которой нераздельны и неслиянны «вымысел» и «реальность». В конечном итоге она связывается с обретением идеального баланса противоположных начал в личности: стихийного и рационального, поэтического и прозаического (как аспектов действительности), привязанности к прошлому и умения наслаждаться текущей минутой.

FİKRİ UYANDIRAN SES ÂSAF HÂLET ÇELEBİ'NİN SİDHARTA ADLI ŞİİRİ

Arş. Gör. Emine Gözde Özgürel

Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Giriş:

Sûfiyâne bir duyuşla kaleme alınmış edebî ürünü inceleyen araştırmacı, onu, içerdği mistik özü yitirmeden gün ışığına çıkarmak isterse, araştırmasının köklere dönmesi kaçınılmaz olur. Bu dönüş hem şairin yaratma sürecindeki ruh anına; hem de farklı kültürlerin tarih içerisinde uzanan kadîm koridorlarına bir dönüştür. Bireyin tasavvufi-bireysel değişimi söz konusu olduğunda, edebî metnin bu değişim için elverişli ortamı sağlamak üzere kurulup çatıldığını görürüz; biçim ve içerik arasında sağlanan örtüşmedir bu; farklı kültürlerden, inanç ve düşün sistemlerinden gelen kavramların iç içeliği yaşanan tecrübenin tasavvufi özüne gönderimde bulunur: Varlık sınırlarını atarak evrene nüfuz ettiğini duyumsayan insanın bu tecrübesi, tek kültüre özgülenmiş kavramların sınırlılığından da kurtarılmıştır. Çelebi'nin, mistik bir duyuşla kaleme aldığı şiirleri arasında Sidharta, bu nitelikleri içeren bir metin olarak öne çıkıyor. İslâm tasavvufunun belirlediği rûhî tekâmül basamaklarının, Budist felsefenin formülleriyle iç içe konumlandırıldığı şiirini buraya alıyoruz:

SİDHARTA
niyagrôdhâ
koskoca bir ağaç görüyorum
ufacık bir tohumda
o ne ağaç ne tohum
om mani padme hum (3 kere)
sidharta buddha
ben bir meyvayım
ağacım âlem
ne ağaç
ne meyva
ben bir denizde eriyorum
om mani padme hum (3 kere)

Çelebi şiirinde, varlık sınırlarını atarak, mistik bir duyuşla evrenin bütünselliğine karışan; kusursuz bütünsel benine böyle bir fenafillâh –Allah'ın varlığı içinde yok olma- ya da nirvana anıyla kavuşan insanın ruh hâlini yaşar. Burada 'anlatır' demeyip, 'yaşar' deyişimizin, bilinçli bir tercih olduğunu söyleyelim. O, şiirindeki insanın yaşadığı mistik

bütünleşme anını ‘açıklamaz’ şiirinde. Bundan yola çıkarak, Asaf Hâlet Çelebi’nin şiirinde dilin, bir sûfi olarak dünya görüşüyle örtüşen niteliğine bakmak yerinde olur.

I. Dil:

İbnü’l Arabî Sözlüğü’nün önsözünde, “sûfinin bilgi ve aşk konusunun paralelinde, yaşadığı tasavvufî tecrübe, harflerden, kelimelerden ve başkalarından uzak, öznel bir çerçevede gelişen dinamik bir tecrübedir.” diyor, Suad el-Hakîm ve ekliyor: “Söz konusu tecrübenin ifadesine gelince, bu, öznelikten başkalarına doğru çıkmaktır. Başka bir ifade ile bu, sûfinin derinlerdeki yolculuğundan ufuklardaki yolculuğa dönmesidir.”¹ Hakîm, ‘ufuklardaki yolculuk’ diyerek, sûfinin bireysel tecrübesinin, genelin anlayabileceği bir dille açıklanmasından, teoriler alanına taşınarak kavramsallaşmasından bahsetmiş olur. Sûfi bir metnin amacı, tasavvufî tecrübeyi açıklamaksa, ufuklardaki bu yolculuk gerekli hâle gelir. Bir sûfi olarak, Çelebi’nin şiirinin ise duyguyu, içsel yaşantıyı başkasına izah etmek değildir amacı. O duyguyu şerh etmez. Öznel tecrübeyi aktarıken, o tecrübeye en uygun dili arar yalnızca. Tecrübenin iç dünyada yarattığı his fırtınasını, bu fırtınanın doğasına en uygun olabilecek bir dille ifade etmektir amacı. Bu nedenle şiirin dili, nesirde olduğu gibi köklerden, şairin deneyimleme anı olan ‘oluş hali’nden uzaklaşmaz. Duygunun kavramsallaştırılmadığını, durağan formlarla çerçevelenmediğini, büyük kütlenin algısına alabildiğine açılmadığını görürüz. Şiirinde dilegelişin böyle örtülü oluşu, tasavvufî tecrübenin oluş anı içerisinde algılanmasına hizmet eder. Çelebi derinlerdeki bu yolculuğundan hiç ayrılmaz şiirlerinde. Neden ayrılınsın? Köklerinden niçin dönsün? Şiirinin amacı zaten oraya varmak, o anı, büyük kütlenin ifade aracı olan dilin verebileceği en az ziyanla gün ışığına çıkarmaktır.

Şiirinin zor anlaşılabilirliğini, tecrübesinin bireyselliğinde ve bu bireyselliğin özüne yabancılaşmadan ifade edilmenin dildeki tüm olanaklarını zorlamasında bulmalıyız. Çelebi’nin şiirinde dilin hem günlük, sıradan dile; hem de sanatlı yüksek bir söyleyişe yabancılaşması da bundandır: Dil, şairin yansıttığı öznel tecrübeye en uygun bir ortamı kurmak üzere biçimlenir ve insan cinsinin kullanageldiği -âlî ya da alelâde- dilden ayrılır. Bu, tasavvuf felsefesinin insana olan bakışıyla örtüşmektedir. İbnü’l Arabî’ye göre gerçek insan, ‘âlemin hakikatlerini kendinde toplayan bir varlık’ olduğunun bilincine varmış; böylece varlıkların en yetkini hâline gelmiş ‘insan-ı kâmil’dir. Onun dışındakiler ise şekilsel benzerlik nedeniyle ‘insan’ diye anılan, ‘hayvan-insan’dır.² Çelebi’nin bu türlü insana karşı duyduğu yabancılaşma ‘İnsanlar’ adlı şiirinde şöyle ifade buluyor:

“yer yüzünde olmuşlar
kafaları kafama benziyor
elleri ayakları var
benim de var
su istiyorum
su veriyorlar
meramımı anlıyorlar
ağzımın kımıldanışından
dokununca gövdelerine
kaçmıyorlar
soruyorum kim olduklarını
insanız

¹ Hâkim, Suad, (2005), *İbnü’l Arabî Sözlüğü*, çev. Ekrem Demirli, Kabalcı Yay., s.10.

² Hâkim,(2005), s.365.

diyorlar”³

O zaman söylemeliyiz: Sûfî bir şair olarak Çelebi'nin dünya görüşü, şiir dilinin çatısını kurmuştur. İnsanın anatomik benzerlik ve fizyolojik gereksinimlerindeki ortaklık nedeniyle ‘insan’ diye çağırılmasını yadırgayan tasavvufî bir duyuş, şiirselleşirken elbet, bu büyük kütlenin iletişimini sağlayan dilin sınırlarını zorlayacaktır.

Mesnevî'de, İnsan-ı kâmilin, özü itibâriyle örtülü bu tasavvufî tecrübesi için:

“Benim esrârım feryâdımdan uzak değildir. Fakat her gözde onu görecektir nur, her kulakta onu duyacak kudret yaktır.

Beden ruhtan, ruh da bedenden gizli değildir; lâkin canı görmeye herkes için izin yoktur.”⁴ Denilmektedir.

Mesûd (Buddha) ise, tefekküre daldığı kutsal yerlerden biri olan Acâpala Ağacı altında, benzer bir şekilde şöyle düşünür: “Görmesi güç, anlaması güç ve çok derin olan, muğlâk, idrakin dışında olan ve ancak hikmete sahip olanlar tarafından bilinen, kalbe sükûnet veren *dhmma*'yı ben keşfettim. (...) *Dhmma*'nın ihtiraslar ve kinlerin körleştirdiği kimseler tarafından anlaşılması güçtür. Arzunun hükmü altında, karanlıklarla çevrili olanlar, olup biten şeylerin dışına çıkan bu gizli, derin, esrârlı, anlaşılması güç *dhmma*'yı anlamazlar.”⁵ Buddha'nın bu sözlerinin, Asaf Halet Çelebi'nin Gotama Buddha adlı eserinde dillendirilmesi ayrıca önemlidir. Unutmamak gerek ki Sidharta şiirinin felsefî art planını oluşturan öğelerden biri Budist felsefesi değildir de, Çelebi'nin bu felsefeden süzdüğü anlamlar, bu felsefenin şair üzerinde bıraktığı intibadır. Çelebi'nin Buddha'ya ilişkin bilgisi ve izlenimleridir asıl olan.

İnsan-ı kâmil'in yaşadığı, bu örtük an, doğasına uygun bir dili, Çelebi'nin şiirinde bulur: Dil, bu sûfiyane duyuşu vermekte uygun ortamı kurar. Çelebi'nin şiirinde anlatı kipi tercihi de bu anlamda dikkat çekicidir.

II. Dilegeliş Kipi:

Çelebi'nin Sidharta adlı şiirinde ‘ben’ dilegeliş kipinin kullanıldığını görmekteyiz. Bu, aynı zamanda şiirin göndergesi, “kendisinden söz edilen temel kavram”⁶ı, olan ‘nirvana ya da fenafillâh’ anının tasavvufî özünün, yazılma yöntemiyle örtüşmeğini vurgulayan bir tercihtir.

Mevlâna *Mesnevî*'sinde, ilâhî aşkı yaşayanları imleyen, ‘tatmayan bilmez sırrına erenler’den bahseder ve şöyle der: “Birisi “Âşıklık nedir? Diye sordu. Dedim ki: Benim gibi olursan bilirsin.” IX. Asrın büyük Hint düşünürü Şankara da bir müridin gelip “Bana Brahma'yı öğret” demesine, mistik bir hakikate varmanın yolunun yaşamaktan geçtiğini imleyerek yanıt verir: “Brahma ol da Brahma'yı bil; Brahma ol da Brahma'yı yaşa!”⁷

Gotama Buddha ise “Ancak cihana ait şeylerin dışında yaşayan bir Brahmandır ki mukaddes sözü yaymak onun hakkı olabilir.”⁸ diyerek, tasavvufî bireysel bu tecrübenin ‘kâl ehli’nden değil de ‘hâl ehli’nden olan, ‘yaşayan özne’ tarafından aktarılmasının anlamına da değinmiş olur.

³ Çelebi, A, H, (2009), *Bütün Şiirleri*, YKY., 5. Bas., İstanbul.

⁴ Rifâî, K, (2009a), *Şerhli Mesnevî-i Şerif*, 3. basım, Kubbealtı Yayınları, İst. s.1.

⁵ Çelebi, A, H, (2003), *Pali Metinlerine Göre Gotama Buddha*, Hece Yay. 1. Bas., Ank., s.128.

⁶ Kıran, Z, Kıran A, (2010), *Dilbilime Giriş*, Seçkin Yay., 3. Bas., Ank., s. 86.

⁷ Rifâî, (2009a), s.277.

⁸ Çelebi, A, H, (2003), s.125.

Dolayısıyla, bu anın, dilegeliş kipinin ‘ben anlatıcı’ oluşu, böyle bir felsefî art planı olan tasavvufî tecrübenin, özüne uygun bir tarzda edebî düzleme aktarılmasını sağlamaktadır. Mânevî bir aydınlanma ile ruhî kemâle eren; hayatın dar maddî platformundan yükselen ve kendi icmâlî varlığına yüklü anlamı bir tür benlik çözülmesi ile duyumsayan olgun insanın bu içdünyasal yaşantısı, yaşayan öznenin anlatımını zorunlu kılmaktadır.

Şiirde ‘konuşucu’ (ben), belirtik bir biçimde “ben” adıyla (7. , 11. d.); dolaylı olarak iyelik “ ağacı-m” (8.d.) ile ve “görü-yor-um”, eri-yor-um” (2.d. , 11.d.) fiillerindeki kişi belirtkisiyle ortaya konurken, şiirde bir ‘alıcı’ya gönderimde bulunulmaması, iyelik, fiil çekim ya da belirtme ekleriyle sen↔ben ilişkisinin kurulmaması ya da hitap edilen üçüncü bir şahsın olmaması dikkat çekicidir. Dilin bu yönlü biçimlenişle, tasavvufî tecrübenin bireyselliği vurgulanmakta; bu tecrübenin dil-içi gerçeklik hâlinde, sözlü dil ile buluşmasında, onu büyük insan kitlesinin algısına açmak gayesi olmadığı; bu buluşmanın ‘kendiliğinden’ bir dilegelişin ürünü olduğu; metnin salt kendi gerçekliğini ortaya koymak üzere, kendisi için yazıldığı izlenimi uyandırmaktadır.

III. İnsan ve insanın zaman ve uzamdaki konumu:

Çelebi’nin şiirindeki insan, bir çeşitlilikler havuzu olan kâinatı tek ve mükemmel bir bütün halinde algılayan, kendi varlığını bu bütünselliğin yansıtıcı bilinci olarak gören insandır. Varlığın sebepleri üzerine düşünen bu insan, tasavvufî bir farkındalığa kavuşmuş, “sır perdelerini yırtarak ilâhî tarikatın saltanatını görmeye başlamış”⁹ bir Brahman; ya da aynı yolla kendisinde “ilâhî hakikatler zuhur etmiş”¹⁰ insan-ı kâmil olarak görülebilir. Bu insan, kâinatı genişledikçe genişleyen bir esrime anının içinden kavrar. Bu bakımdan o, Çelebi’nin bir diğer şiirinde,

“Bir aynada bambaşka cihanlar gördüm
Geçmiş gelecek bir sürü canlar gördüm
Bazan da zamanlarla geçen ömrümde
Bir asra sığarmış gibi anlar gördüm”¹¹

diyen insandan farklıdır. Yaşadığı tasavvufî tecrübenin izlenimlerini, hatıraları arasından bulup, dingin bir ruh hâli içerisinde anlatmaz da; onu oluş anı içerisinde yansıtır. Diyebiliriz ki Sidharta şiirinde, mısralar boyunca genişleyen tek bir an, ‘Nirvana’ ya da ‘Fenafillâh’ anı yaşanır. Çelebi’ye göre, “bu mertebeye eren ruh için zaman ve mekân bahis mevzuu değildir.”¹² Sidharta şiirinde benliği evrene adeta bir solüsyon hâlinde karışan bu insan, -Arabî’nin ifadesi ile- “Hak ve âlem arasındaki ayırıcı ve birleştirici bir sınır”¹³ hâline gelmiş, zaman ve uzamın ötesinde konumlandırılmıştır. Zamanın uçsuz bucaksız uzanışında, evrenin yaratılışını görür, kendi varlık sebeplerini keşfeder ve sonunda evrene nüfuz ederek yok oluşu tadar. İncelememizin devamında ele alacağımız, ‘niyagrodhâ’, şiirde fizik- metafizik düzlem arasında uzanan bir eşik olarak ‘kutsal yer’ motifini canlandırır. Sidharta şiirinde mekânın belirsizliği, evrenin yekpare

⁹ Çelebi, (2003), s.124.

¹⁰ Hâkim, (2005), s.365.

¹¹ Çelebi, (2009), s.88.

¹² Çelebi, A. H., (2004), *Bütün Yazıları*, haz. Hakan Sazyek, 2. baskı, İstanbul, Yapı Kredi Yay., s. 174.

¹³ Hâkim, (2005), s.370.

bir bütün olarak kavranmasındandır. Çelebi bu şiirinde “içinden çıkmak istemediği rüyayı”¹⁴ en kusursuz hâliyle yaşar.

IV. Farkındalık Düzlemleri:

Sidharta'nın insanı, rûhî dönüşümünü, ‘evrene karşı geliştirdiği algı’, ‘kendi varlığına karşı geliştirdiği algı’ ve ‘Fenafillâh ya da Nirvana anı’ olmak üzere üç ayrı farkındalık düzleminde geçerek sağlar. Şiirin adının Sidharta oluşu, bu bakımdan anlamlıdır. Sidharta, nefsiyle yaptığı birçok cihattan sonra ilhama (bodhi) eren, sebeplerin ve neticelerin zincirleşmesini anlayarak nibbâna(nirvana)’da fânî olan¹⁵ Gothama Buddha'nın rûhî kemale ermesinden sonra aldığı ünvanlardan birisidir. Bu sözcüğün sözlük anlamı da nedir? Gerçekte, bu sözcüğün ya da şiirin bir dizesini oluşturan ‘Sidharta Buddha’nın sözlük anlamının şu ya da bu olmasının hiç bir önemi yoktur; bu sözcük şiire, hayvan-insandan, insan-ı kâmil olmaya doğru yükselen bilinç düzeyinin ifâdesi olarak girer. Buna uygun biçimde, şiirin, insan-ı kâmilin ruhî gelişim basamaklarını imleyen farkındalık düzlemlerini içermesi dikkat çeker. Bu farkındalık düzlemleri, şiiri üç bölüm halinde algılamamızı sağlamıştır.

İlk farkındalık düzlemi, “ufacık bir tohumda görülen koskoca bir ağaç” motifiyle verilir ki bunu birkaç biçimde alımlamak mümkündür. İlk olarak, bu motifte, sûfinin evrene vahdet algısıyla bakışını veren, tasavvuf felsefesinin ‘cem’ ve ‘insidau’l cem’ kavramlarına yapılan gönderme söz konusudur. Ağacın tohum halinde algılanması, evrenin tek bir yaratma noktası hâlinde algılanmasıdır ki Tasavvufî bağlamıyla ‘Cem’ hâlini ifâde eder. Bu, “eşyayı birbirinden ayıran aklın, Allah nuruyla örtülmesi sonucunda doğan, hayatın bütünlük içerisinde gözlemlenmesi hâli”dir.¹⁶ (Cebecioğlu, 2009: Cem maddesi). Bunun hemen ardından, sûfî, yaşamı bir çeşitlilik evreni olarak algılar. Evrenin – tıpkı çok budaklı, yapraklı büyük bir ağaç gibi pek çok şekil, hareket ve anlamdan teşekkül etmiş olan varlığını yadırgamaz. Bu hâl, sûfinin ‘cem’ den sonra yaşadığı “insida’u’l cem” kavramına yapılan bir göndermedir. Cem’in yani toplanmanın yarılıp çatlaması anlamına gelen bu kavram, Tasavvufî bir terim olarak, vahdette (birlik’te), kesret (çokluk)’in ortaya çıkmasıyla oluşan, cem’den sonraki fark hâlini ifâde eder. Sûfinin bu aşamadaki algılayışı mutasavvıflarca, “bir kesret görür ki hakîkatte ayn-ı vahdettir. Ve bir vahdet görür ki eşyanın kesretinde nümâyan olmuştur.”¹⁷ denilerek ifade edilmiştir. Şiirde ‘tohumda görülen ağaç’ pek çok kalıbın tek bir varlığı söylüyor olduğu yolundaki algıyı vererek sûfinin evrene karşı geliştirdiği bakış açısını yansıtır. Bu bakımdan şiirde ‘ağaç’ın evrenin mikrokozmos boyuttaki bir yansıması olduğu söylenebilir. Mircea Eliade, *Dinler Tarihine Giriş* adlı eserinde, Hint geleneğinin, kozmosu, her zaman, dev bir kozmik ağaç olarak tasvîr ettiğini söyler. Buna göre evren, “kökleri göğe uzanan, dallarıyla tüm dünyayı saran baş aşağı durmuş bir ağaçtır.”¹⁸

Hint geleneğindeki bu bakış, Sidharta şiirinin ilk mısraıyla da örtüşür. ‘Niyagrodha’, Niyagrodha ağaçlarının üstünden fıkkarak yere inen havai köklerin, oradan tekrar ağaç olmak üzere yükselmesiyle ortaya çıkmış, pek çok ağaçtan mürekkep tek bir ağaçtır.¹⁹

¹⁴ Çelebi, A, H, (2009), s.51.

¹⁵ Çelebi, A, H, (2003) s.120-129.

¹⁶ Cebecioğlu, E, (2009), *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, ‘Cem’ maddesi, 5. Baskı, İstanbul, Ağaç Yayınları.

¹⁷ Ayverdi, Samiha; Erol Safiye; Araz, Nezihe; Huri, Sofi, (2003), *Ken ‘an Rifâi ve Yirminci Asrın Işığında Müslümanlık*, Kubbealtı Neş., s.417

¹⁸ Mircea, E,(2009), *Dinler Tarihine Giriş*, çev. Ekrem Demirli, İst., Kabcacı Yayınevi, s.274.

¹⁹ Çelebi, A, H, (2003), s.35.

Niyagrodha'nın 'çok' görünüş aslında 'tek' oluşudur bizim için dikkate değer olan ve pek çok sürette görünüş aslında tek bir yaratma noktasından ibâret olan evren fikri ile tam olarak örtüşür. Annemarie Schimmel, Hint-Pakistan bölgelerindeki şairlerin, ağaç motifine ilişkin tasarımlarından bahsederken “Tıpkı görüngünün İlahî vahdeti gizlemesi gibi, toprağın üzerindeki sayısız kökünün, aslında kendisinin tek olduğu gerçeğini gizlediği banyan ağacı”²⁰’nı anar. Niyagrodha'nın banyan ağacına benzeyen çokluğu, şiirdeki, çevresini vahdet algısı ile görmeye başlayan kâmil insan için tek gövdeye de değil, bir tek tohumun içine sığmış; oradan da Allah'ın yaratmasındaki sonsuz zerreden biri hâline gelmiştir.

Buddha'nın ömrünün uzun bir bölümünü geçirdiği, tefekküre daldığı, ‘kutsal yer’ olan Niyagrodhâ, şiire ruhî kemâle eren insanın evrenin bütünsel dokusuna temas ettiği bir eşik olarak girer. Sidharta'nın insanı, evreni işte tam bu eşikten görür ve evrenin bu son maddî platformundan psikolojik düzlemde genişleyen bir diğer uzama açılır. Bu eşikte kemâle eren insanın, içinde dev bir ağaç gördüğü tohum, aynı zamanda kendi varlığıdır da. Tasavvuf felsefesine göre kendi varlık sebeplerini keşfedebilmiş olan insan, aynı zamanda Âlem-i Suğra (Küçük âlem) olduğunun da farkına varmıştır. Bu ifade, insanın cihânın bir özeti oluşunu, cihana ait her şeyin bilgisinin ve gücünün kuvve halinde insanın varlığında bulunuyor olduğunu ifade eder. İslâm tasavvufunun bu anlayışı Besmele'nin ilk harfî olan B nin arapça yazımı üzerinden simgeselleştirilmiştir: Hz. Ali'nin “Kuran'da ne varsa Fâtihâ'da, Fâtihâ'da ne varsa Besmele'de Besmele'de ne varsa başındaki B harfindedir, B harfinde ne varsa altındaki noktadadır. Ben B altında noktayım.”²¹ deyişi; Abdülkâdir Geylânî'nin “B harfinin altındaki noktanın insan-ı kâmil olduğu”²² yolundaki yorumu ile birleşerek, Hint geleneğinde dev bir ağaç figürü ile canlandırılan kozmoz, ilâhî bir kanalla insanın varlığında toplanır. Mesnevî'nin, “Sen bir damla suda gizlenmiş bir ilim denizisin. Üç arşınlık bedeninde bir âlem gizlenmiş.”²³ deyişinde özetlenen bir bakıştır bu.

Diğer yandan, Niyagrodha'nın havai kökleriyle kendisini durmaksızın yenilemesi ve Hint geleneğinde dev ağacın “kozmosun gücünü, yaşamını ve düzenli olarak kendini yenileme kapasitesini durağan bir biçimde cisimleştirmiş”²⁴ oluşunun, Tasavvuf felsefesinin, yaratmaya dair görüşü ile örtüştüğünü söylemeliyiz. Tasavvuf felsefesine göre dünya hayatı gerçekleşmeden önce, Allah'ın sonsuz ve mükemmel, bütünsel varlığında bekleyen icmâlî bir noktadır. Kendisinde dünya hayatının dürülü bulunduğu bu nokta, yaratma ile birlikte tafsîlî hâle gelerek serpilir. Buna göre dünya, genişleyen bir yaratma noktasıdır ve bu bakımdan tohumdan vücûda gelmiş ağaca benzer. Sidharta'nın insanı, tohumdan ağaca; ağaçtan tohuma uzanan ve iç içe açılıp duran bu yaratma etkinliğini tam bir konsantrasyon anının içinden görür.

Şairin, yükselen bir bilinci imleyen bu konsantrasyon anını betimlemeyişi, teşbih ve istiarelerle anlatmayışı, anın ruh üzerindeki etkilerini şerhe kalkışmaması dikkat çekicidir. Şair bu anı, anın içeriksel yoğunluğuna en uygun olabilecek bir formda, Budist rahiplerinin nibbana (nirvana) yolundaki konsantrasyonlarında söyleyegeldikleri ‘Om manî padme hum (3 kere)’ dizesi ile verir.

²⁰ Schimmel, A. (2004), Tanrı'nın Yeryüzündeki İşaretleri, 1. Baskı, İst., Kabalcı Yayınevi, s.42.

²¹ Rifâî, K. (2009a) *Şerhli Mesnevî-i Şerif*, 3. basım, İst., Kubbealtı Yayınları, s. 2.

²² Rifâî, K. (2009b) *Sohbetler*, 3. basım, İst., Kubbealtı Yayınları, s. 495.

²³ Can, Şefik, *Cevâhir-i Mesneviyye I-II*, (2001), 1. Baskı, İst., Ötüken Yayınları, s. 429.

²⁴ Mircea, (2009), s.272.

Gerçekte, Çelebi, mistik bir duyuyu yansıtan şiirlerinde hep ‘karşı-betimseldir’. Ronald Barthes, Japon kısa şiir sanatı Hayku için kullanır bu tanımlamayı. Ona göre, Hayku’nun felsefî art planını oluşturan Budist felsefe ve tüm Zen anlamın kötüye kullanılmasına karşı bir savaşı sürdürür. Bu nedenle Hayku’da dil, özenle sınırlandırılır; böylece anlamın fişkırması ya da sözcüğün derinliklerinde kaybolması, eğretilmelerin sonsuzluğunda savrulması engellenmiştir.²⁵ Hayku’nun karşı-betimselliği ile Çelebi’nin mistik bir duyuyu yansıtan şiirlerindeki karşı-betimsellik arasındaki koşutluk, onların benzer felsefî art planlara sahip olmalarındandır. Bu bakımdan, Çelebi’nin dünyaya bakış açısının, varlığın sunuluşunda izlediği yöntemi de belirlediğini söylemek yerinde olacaktır.

Şiirde anın yoğunluğunu ve derinliğini okuyanın zihninde bir anda kuran ve şiirin sonunda da tekrar edilen ‘Om mani padme hum’ dizesinin bitiminde ‘(3 kere)’ yazması, bu dizenin ‘(üç kere)’ ile bitmesi de diyebiliriz, dikkat çekmektedir.

Sidharta şiirindeki insan, Allah’ın yaratmasına açılan sonsuz bir genişlemeye tanık olurken bu düzeyi bir bakıma, yaratmanın berzahlarına doğru seslendirir. Şiirde üç kez yazılmayan; fakat okuyana üç kez ‘söylenen’ bu dize ile Çelebi, bir bakıma, şiirdeki ortamın gerektirdiği yansıma izlenimini, okuyanın zihninde kurmuş olur.

Diğer yandan şair, bu yolla dizeyi Mevlâna’nın “varlığın zuhûru sesledir”²⁶ deyişini hatırlatır bir tarzda; neredeyse kâğıt üzerindeyken, yazılı kalmaktan azat etmiş, ‘söze’ dönüşerek kendini gerçekleştirmesini sağlamıştır.

Sidharta’nın insanı, ikinci farkındalık düzleminde kendi varlığını, evrenin varlık nedeni olarak kavrar. İslâm tasavvufunda bu kavrayış, kozmosu tek bir yaratma noktası olarak gören; eşyaya vahdet algısı üzere bakan insan-ı kâmile özgüdüdür. Şiirdeki insan da ilk farkındalık düzleminde sonra, işte bu bilince yükselmiş olarak bakışlarını kendi varlığına çevirmiştir. İnsanın ‘âlem ağacının meyvası’ olması motifi, tasavvuf felsefesindeki ‘âlemden maksut insandır’ anlayışını yansıtır ve Mesnevî’deki,

“İnsan cevherdir, gökyüzü ise ona a’râzdır.

Her şey furû’dur, teferruatır, her şeyden gaye, maksat insandır.”²⁷

Beyitlerini anımsatır.

Şiirdeki bu motifin zengin felsefî art planında, İbnü’l Arabî’nin ‘şeceretü’l kevn’ (varoluş ağacı)’inden de yansımalar vardır. Arabî’ye göre “bu ağacın en son, en değerli meyvesi insandır.”²⁸ Motif, Arabî’nin insanı “maksutta evvel, icatta âhir” diyerek tanımlamasıyla da örtüşür. Türk İslâm mutasavvıfı Kenân Rifâî, Arabî’nin bu sözünü, Hz. Muhammed’i kâmil insanın rol modeli olarak kabul ederek, “Bir elma fidanı dikerken, maksadın, yâni arzun ilerde o ağacın elma vermesidir. Fidan büyür, baharda çiçek açar, yapraklanır ve sonunda da meyvesini verir. Cenâb-ı Hakk’ın da bu âlemi yaratmasından maksut Habîbi’dir.” diyerek açıklamış; Mısri’Niyazi ‘nin ‘Sidharta’ ile omuz omuza duran şu beyitlerini de örneklemiştir:

“Ben o Mısri’yim vücûdum Mısri’na şâh olmuşum

²⁵ Barthes, Ronald, Göstergeler İmparatorluğu, (1993), çev. Tahsin Yücel, 1. bas., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, s. 81

²⁶ Çelebi, (2009), s. 104.

²⁷ Can, Şefik, *Cevâhir-i Mesneviyye I-II*, (2001), 1. Baskı, İstanbul, Ötüken Yayınları.

²⁸ Schimmel, (2004), s. 40

Hadisim gerçi, veli mâ'nide sır-ı akdemim." ²⁹

Şiirde son farkındalık düzlemini oluşturan, “ne ağaç/ ne meyva/ ben bir denizde eriyorum” dizeleri ile şair, gitgide yükselen bir bilinçle kemâle eren insanın yaşadığı fenafillâh ya da nirvana anını; Allah’ın sonsuz ve mükemmel varlığına, evrenin bütünselliğine karışan benliği canlandırır. Şiirdeki insan, Mevlâna’nın, *Dîvân-ı Kebîr*’inde, “ Dünyâyâ şekiller, sûretler, nakışlar, güzellikler bağışlayan sâdedir, şekilsizdir, sûretsizdir. Herkesin eli, ayağı odur da, kendisi elsiz, ayaksız gitmedir.”³⁰ diye ifâde ettiği, Allah’ın varlığındaki yok oluşu deneyimler. Diğer yandan, şiirde türlü anlam katmanlarına sahip ağaç ve ağaca ilişkin tasarımların, şiirin sonunda deniz simgesi ile buluşması, mitolojide, kozmosu canlandıran dev ağacın, “dünyayı sarıp sarmalayan okyanusa uzanıyor olması”³¹ ile de örtüşür.

Şiirin ilk dizesinden son dizesine bu son kusursuz ‘yok oluş’a doğru, perde perde derinleşen bir konsantrasyon anını yaşayan insanın, deniz simgesiyle buluşturulması, yukarıdan denize doğru akan ırmak izlenimini uyandırarak Mesnevî’nin “Bizim vücudumuzun aşkla yüklü canı, dağ tepelerinden hızla akan seller gibi yol alır ve birlik deryasına ulaşır.”³² Beyitlerini anımsatır.

Her durumda, ‘Denizde eriyen benlik’ motifi, eşyaya sûretler veren sınırların, insanı da içine alarak yok oluşunun iyi bir ifâdesi olur; ama bu yok oluş sınırlara özgüdür, bilince değil. Şiirdeki insanın benliği, bir bakıma, üst algıda yeniden kurulmak üzere, çözülür. Joseph Campbell’in bir saptamasını hatırlatır bu çözülme bize: “bütün dinsel eylemlerin anlamı budur” diyor Campbell, “ birey, doğrunun gerçekleşmesinde yeniden doğuş için gerekli olan öz-kıyımına karşı direnmez ve böylece en sonunda, büyük an için nitelikleri tam olarak gelişmiş olur. (...) istekle içinde olup bitecek olana bırakır kendini; yani bir isimsiz olur.”³³ Sidharta’nın insanı da böyle, farklı inanç ve düşün sistemlerinin kurduğu motiflerin beşiğinde hüviyet değiştirerek, bütün dinsel eylemlerin anlamını kendisinde toplayan insandır.

Sonuç:

Çelebi’nin Sidharta şiiri, evrensel kültür dağarcığından beslenen tasavvuf felsefesini güncelleyen, önemli modern bir metin olarak, edebî tarihimizdeki yerini alır. Onda, anı donduran, objeleştiren betimlemenin olmamasını; dilin kapalılığını; dilegeliş kipi tercihini, tasavvufi tecrübenin ‘kendiliğinden dile gelişini’ kurmaya yönelik bilinçli bir tavır olarak görmek gerekir. Çelebi’nin zamanlar ve uzamlar ötesi, tasavvufi-bireysel fenafillâh ya da nirvana tecrübesini, çeşitli anlam katmanlarına açılan motiflerle, oluş anı içerisinden canlandırdığı bu şiiri, hem biçimsel çatısı; hem de şiirindeki insanın niteliği, zaman ve uzamdaki konumu, varlık sorunu üzerine geliştirdiği farkındalık düzlemleri ile sûfiyâne duyuşun kurgusallaşmasının bir örneğini oluşturmaktadır.

²⁹ Ayverdi, Dost, (2010), 5. baskı, İstanbul, Kubbealtı Yayınları, s. 104, 105.

³⁰ Can, Şefik, *Divân-ı Kebîr*, (2006), Ötüken Yayınları, s.293

³¹ Mircea, (2009), s.273.

³² Rifâî, K, (2009a) s. 105

³³ Campbell, J, (2010), *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*, çev. Sabri Gürses, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, s.266.

KAYNAKÇA

- Ayverdi, Samiha, *Dost*, (2010), 5. baskı, İstanbul, Kubbealtı Yayınları.
- Ayverdi, Samiha; Erol Safiye; Araz, Nezihe; Huri, Sofi, (2003), *Ken'an Rifâi ve Yirminci Asrın Işığında Müslümanlık*, Kubbealtı Yayınları.
- Barthes, Ronald, *Göstergeler İmparatorluğu*, (1993), çev. Tahsin Yücel, 1. baskı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- Bolay, Süleyman Hayri (2004), *Felsefî Doktrinler ve Terimler Sözlüğü*, 9.baskı, Ankara, Akçağ Yayınları.
- Campbell, Joseph, (2010), *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*, çev. Sabri Gürses, İstanbul, Kabalcı Yayınevi.
- Can, Şefik, *Cevâhir-i Mesneviyye I-II*, (2001), 1. Baskı, İstanbul, Ötüken Yayınları.
- Can, Şefik, *Divân-ı Kebîr*, (2006), 1. Baskı, İstanbul, Ötüken Yayınları.
- Cebecioğlu, Ethem, (2009), *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, 5. Baskı, İstanbul, Ağaç Yayınları.
- Çelebi, Âsaf Hâlet, (2004), *Bütün Yazıları*, haz. Hakan Sazyek, 2. baskı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- Çelebi, Âsaf Hâlet, (2009), *Bütün Şiirleri*, 5. Baskı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- Çelebi, Âsaf Hâlet, (2003), *Pali Metinlerine Göre Gotama Buddha*, 1. Baskı, Ankara, Hece Yayınları.
- Eliade, Mircea, (2009), *Dinler Tarihine Giriş*, çev. Ekrem Demirli, İstanbul, Kabalcı Yayınevi.
- Hâkim, Suad, (2005), *İbnü'l Arabî Sözlüğü*, çev. Ekrem Demirli, Kabalcı Yayınları.
- Kıran, Zeynel; Kıran (Eziler), Ayşe, (2010), *Dilbilime Giriş*, 3. Baskı, Ankara, Seçkin Yayınları.
- Rifâî, Kenân, (2009a), *Şerhli Mesnevî-i Şerif*, 3. basım, İstanbul, Kubbealtı Yayınları.
- Rifâî, Kenân, (2009b) *Sohbetler*, 3. basım, İstanbul, Kubbealtı Yayınları.
- Schimmel, Annemarie, (2004), *Tanrı'nın Yeryüzündeki İşaretleri*, 1. Baskı, İstanbul, Kabalcı Yayınevi.

KARŞILAŞTIRMALI EDEBİYAT BİLİMİ'NDE KÜLTÜREL ETKİLEŞİM

Arş. Gör. Ülfet DAĞ

SELÇUK ÜNİVERSİTESİ

GİRİŞ

Ulusal edebiyatları kendine araştırma alanı olarak seçen karşılaştırmalı edebiyat bilimi edebi eser incelemesinde kültür kavramından da yararlanmaktadır. Küreselleşmenin bir sonucu olarak çağımızda karşılaştırmalı edebiyat geniş kültürel bir coğrafya içerisindedir. Bunun sonucu olarak yabancı kültür dünyaları arasında bir köprü vazifesi gördüğünden yapılan karşılaştırmalı çalışmalarda kültürel etkileşim kaçınılmazdır. Bu bildiride karşılaştırmalı edebiyat bilimi ve kültürel etkileşim üzerinde durularak karşılaştırmalı edebiyatta kültürel etkileşimin hangi boyutlarda gerçekleşebileceği yanıt aranacaktır.

Karşılaştırmalı edebiyat kavramı, 19. yüzyılda özellikle Avrupa'nın uluslaşma sürecine girdiği dönemde ortaya çıkmıştır. Karşılaştırmalı edebiyat, edebiyatı tek bir ulusun ve toplumun ürünü saymamakta, farklı edebiyat ve farklı dillerde yaratılmış eserleri evrensel bir çerçeve içerisinde ele almaktadır. Edebiyata evrensellik ilkesi yükleyen karşılaştırmalı edebiyat aynı zamanda ulusal üstü ve edebiyatlar arası bir alan olduğundan farklı dillerde yazılmış metinleri edebi ölçütler çerçevesinde inceleyerek ortak noktaları, benzerlikleri ve farklılıkları ortaya çıkarmaya çalışan bir disiplindir. Ulusal edebiyat sınırlarını aşan karşılaştırmalı edebiyat, farklı edebiyatlar arası ortak özellikleri ortaya çıkarmasının yanı sıra, Kamil Aydın'ın da belirttiği gibi, “*edebiyat alanında bir ulusun gelişmesiyle bir diğ erinin gelişmesi arasındaki farklılıkları da ortaya koyar*”¹. Farklı ulusal edebiyatların gelişimlerini incelemek ve farklılıkları ortaya koymak, kendi edebiyatımıza da bakış açımızı geliştirir, eleştirel bir gözle bakmamızı sağlar. Karşılaştırmalı edebiyatın uluslararası olmasının yanında ulus edebiyatını da geliştirici ve ilerletici bir niteliğinin bulunmasını Gürsel Ayt aç bu bilim dalının çıkış noktası olarak görür:

*“Karşılaştırmalı edebiyat etkinliklerinin asıl çıkış noktası, çelişkili görünmesine rağmen ulusal edebiyatı güçlendirme kaygısı olmuştur. Başka deyişle: Kendi edebiyatımızı rayına oturtmak, geliştirmek için başka milletlerin edebiyatına göz atmak, onlar neler yapıyorlar, anlamak!”*²

¹ Aydın, K, (2008), *Karşılaştırmalı Edebiyat Günümüz Postmodern Bağlamında Algılanışı*, İstanbul, Birey Yayıncılık, s.10.

² Ayt aç, G, (2003), *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi*, İstanbul, Say Yayıncılık, s.30.

Karşılaştırmalı edebiyat ve etkileşim iç içe geçmiş ve bütünleşmiş iki ayrı kavramdır ve ortak noktaları ulusal üstü boyutlarının olmasıdır. Farklı ulus edebiyatlarının birbirini örnek alması ve ya daha minimize çapta bir yazarın bir başka ulus yazarının eserlerini okuyup, bakış açısını genişletmesi ve üretkenliğini arttırması etkileşim çalışmaları içerisine girer. Sınırların aşıldığı bu etkileşim çalışmaları da karşılaştırmalı edebiyatta etkileşim araştırmalarına olanak sağlamaktadır. Ortak sosyal ve kültürel bağlar taşıyan, ortak dil kullanımına sahip olan iki ulusal edebiyatın ve yazarlarının etkileşimi, yapılan kültürel çalışmalar, karşılaştırmalı etkileşim çalışmaları arasında yer almaktadır. Değişik uluslararası etkileşim salt yazın tarihi irdelenerek anlaşılamaz. Bir çeşit yazınlar arası etkileşimin araştırılması için farklı bir yöntem ve anlayış gerekmektedir. Uluslar üstü bir karakteristiğe sahip olan karşılaştırmalı edebiyat bilimi bu tarz araştırmalar için ortak bir payda oluşturur ve bu da edebiyatlar arası ilişki, benzerlik ve etkileşimlerin araştırılmasıyla mümkündür.

Bir kültürü oluşturan en önemli etmenlerden biri de edebiyattır. Her edebiyatta belirli bir kültürün ürünü olduğundan edebiyat ve kültürü birbirinden soyutlamak mümkün değildir. Karşılaştırmalı edebiyat birden fazla edebiyatla iç içe olduğundan, birden fazla kültürle de ilişki içerisinde olması kaçınılmazdır. Buna bağlı olarak çok kültürlü karşılaştırmalı çalışmalar edebiyatlar arası kültürel etkileşimi açığa çıkarmaktadır.

Ulusal kültürler arasındaki ilişkiler tarihsel olduğu kadar siyasaldır. Tarihsel ve siyasal ilişkiler, ulusal kültürleri birbirine yakınlştırabilir, uzaklaştırabilir, önyargılar üretebilir. Kültürler arası önyargılar, ulusal yazınlar arası ilişkilere yansıdığı gibi, alımlama sürecini de belirler ³. Karşılaştırmalı edebiyatta kültürel etkileşim çalışmalarıyla ulusal ilişkilerin gelişmesi ve ulusal edebiyatların arka planını oluşturan kültürlerin, ulusal edebi yapıtlar arasındaki ilişkilerin saptanmasına katkıda bulunur. Ancak bu noktada önemli olan yapıtların hangi derece de kültürel özellikleri yansıttığının belirlenmesidir.

1. Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi'nde Kültürel Etkileşim Süreçleri

Karşılaştırmalı edebiyat bilminde kültürel etkileşimin gerçekleşme süreçlerine etki eden önemli faktörler vardır ve bu faktörlerin başında edebi eserleri meydana getiren yazar unsuru bulunmaktadır. Yazar açısından kültürel etkileşim farklı boyutlarda gerçekleşebilir. Farklı ülkelerde düzenlenen edebi toplantılar, yazarın yabancı dil bilmesi ve çeşitli nedenlerden dolayı yurtdışında bulunması doğrudan kültürel etkileşimin gerçekleştiği safhalardır. Yazar açısından gerçekleşen kültürel etkileşimi bazı başlıklar altında kısaca ele almak gerekirse:

a. Uluslar Arası Düzenlenen Edebi Toplantılar

Yazarların kendi ülkeleri dışında düzenlenmiş edebi toplantılara katılması hem kendi ülkelerini ve edebi tarzlarını diğer yazarlarla paylaşmaları hem de kendileri dışındakini tanıyıp bazı fikir alışverişlerinde bulunmaları doğrudan etkileşim içerisine girmelerine fırsat tanımaktadır. Bu tarz toplantılarda yazarlar sadece meslektaşlarıyla değil okur kitlesi ile bir araya gelme fırsatı da bulmaktadır. Elbette yabancı okur kitlesine hitap etmesine yardım eden en önemli aracı ise çeviri çalışmalarıdır. Çevirinin kültürel etkileşime katkısı bir sonraki bölümde ele alınacaktır. Gürsel Aytay yazarın edebi toplantılara katılıp yeni bir bakış açısı kazanmasını şu şekilde yorumlamaktadır:

³ Sakallı, C, (1998), “Karşılaştırmalı Yazınbilim Kuramları ve Yöntem Sorunu”, İçinde: Karşılaştırmalı Edebiyat Araştırmaları, Konya, Selçuk Üniversitesi Yaşatma ve Geliştirme Vakfı Yayınları, s.37–38.

*“Yazarlar artık yalnızca başka ulusun edebiyatını okuyarak birkaç örnek tanımakla kalmıyor, ulaşım ve medyanın akıl almaz gelişimi sayesinde meslektaşlarıyla uluslararası toplantılarda daha sık bir araya geliyor, çeşitli edebiyat etkinlikleri için yurtdışı davetleri alıyor, oralarda kitaplarından parçalar okuyor, yabancı okurla yüz yüze geliyor, düşünce alış verişinde bulunuyor, çoğu zaman yeni izlenimlerle yeni hamlelere güç ve istek kazanıyorlar”*⁴.

Gürsel Aytaç'ın da yukarıdaki alıntı da belirttiği üzere teknolojik imkânların gelişimi edebiyatı da etkilemiş ve bu imkânlarla birlikte yazar ve okur iletişimi daha da verimli hale gelmiştir. Öyle ki dünyanın herhangi bir yerindeki okur, istediği yazara ve eserlerine tabiri caizse bir tık mesafesi kadar uzaktadır. Bu da kültürel bağlamda etkileşimi daha da olanaklı hale getirmiştir. Bu durum yazarların sadece kendilerinin mensubu oldukları toplumlarla sınırlı bir temasın dışında farklı kültürel yapıya sahip ülke toplumlarıyla da bir araya gelmeleri anlamına gelmektedir ki, bu da yazarların farklı toplumsal normlardan esinlenmesine zemin hazırlama olarak yorumlanabilir⁵.

Teknolojik imkânlarla beraber yazarın uluslararası toplantılara katılması, kendini ve ulusal edebiyatını anlatıp kendi dışındakini tanıması, meslektaşları ile iletişime geçmesi kültürel etkileşimin gerçekleşmesine zemin hazırlamaktadır. Ayrıca yabancı okurları ile karşılaşması, onların fikirlerini alması da kültürel aktarıma katkıda bulunmaktadır. Bu bağlamda çeviri etkinliğinin katkıları göz ardı edilmemelidir.

b- Yazarın Yabancı Dil Bilgisi

Üretici konumunda olan yazar, edebiyatlar arası kültürel etkileşimi sağlayan en önemli unsur olduğunu belirtmiştik. Yazarın bir ya da birden fazla yabancı dil bilmesi, diğer ulusların yazarlarıyla sürekli bir etkileşim içinde olmasına katkı sağlar ve böylece verimliliğini artırır. Yabancı edebiyatlar ve kültürlerle bire bir etkileşim ise yazarın yabancı dil bilgisi ile mümkün olmaktadır

Günümüzde pek çok yazar birden fazla yabancı dil bilmektedir. Bu durumda yazarların birbirleriyle olan etkileşimleri ve kültürel aktarımlarla ortak bir edebi coğrafya oluşturmalarına yardımcı olmaktadır. *“Yabancı etkilere açık olmak, yabancıyı tanımak, ilk planda tabii, yazarın yabancı edebiyatı yazıldığı dilde okuyabilecek kadar iyi dil bilmesine bağlıdır”*⁶ diyerek yazarın yabancı dil bilmesinin önemini vurgulayan Gürsel Aytaç söz konusu birden fazla dil olunca, bunun mükemmel bir boyuta erişemeyeceğini ancak yakın dil aileleri arasında bir kolaylık olacağını dile getirmektedir:

*“Avrupa yazarları için bile bu, her zaman gerekli düzeyi birçok dilde tutturacak kadar mükemmel olamıyor. Birbirine benzeyen, köken akrabalığı olan diller arasında geçişler kolay: Bir Alman yazar İngilizceyi İngiliz edebiyatının inceliklerine vakıf olacak kadar bilir çoğunlukla”*⁷.

⁴ Aytaç, G, (2003), s.46.

⁵ Cuma, A, (2009), “Edebiyat Sosyolojisi ve Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi – Sanat ve Bilimin Sınır Ötesi Etkileşimi-”, *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 22/2009, s.92.

⁶ Aytaç, G, (2003), s.41.

⁷ Aytaç, G, (2003), s.41.

İnci Enginün ise yazarın yabancı kaynaklara ulaşmasında çeviri eserlerin yanında yazarın yabancı dil bilmesinin bir başka yol oluşturduğunu dile getirirken, bunun sadece öncü yazarlar söz konusu olduğunda gerekli olduğunu savunur⁸.

Türk edebiyatında ise Tanzimatla birlikte başlayan ve günümüze kadar uzanan yazarların yabancı dile olan eğilimleri özellikle Fransızca odaklı olmuştur. Günümüzde ise İngilizcenin ağırlığı barizdir. Tanzimat dönemiyle beraber yüzü Batıya açılan Türk edebiyatında özellikle Fransızca bilen ve Fransız edebiyatına tam anlamıyla vakıf olan yazar ve şairlerce yapılan çeviriler ve uyarlamalar da bunun bir göstergesidir. Dönem eleştirisi bağlamında Fransızcanın hem dil hem de kültür olarak toplum üzerinde nasıl etkili olduğunu anlatması bakımından Ahmet Mithat, 'ın "Felatun Bey ile Rakım Efendi" ile Recaizade Mahmut Ekrem'in "Araba Sevdası" yapıtları bu bağlamda anılmaya değerdir. Söz konusu yazarlar Fransızcanın bir moda haline gelip toplumun kültürel normlarını nasıl etkilediğini ironik ve eleştirel bir üslupla aktarmışlardır. Bu akım günümüzde farklı bir hal almıştır: bazı Türk yazarlar eserlerini yabancı dilde yazıp daha sonra Türkçeye çevirmektedirler.

c- Yazarın Çeşitli Nedenlerden Dolayı Yurtdışında Bulunması

Yazarların biyografilerini incelediğimizde birçok yazarın görevli olarak, eğitim veya seyahat amacıyla, sürgün ve göç sebebiyle yurt dışında bulunduğunu ve yazınsal uğraşlarına orada devam ettiklerini görmekteyiz. Bu gibi durumlarda yazarlar kendi edebiyatları ve yaşadıkları ülke edebiyatları arasında bir köprü oluşturmaktadırlar. Örneğin, Almanya'ya göç eden Türk yazarlar Türk ve Alman edebiyatları arasında kültürel etkileşimi sağlamaktadırlar. Özellikle Tanzimat döneminde yurt dışında görev yapan yazar diplomatları örnek verebiliriz:

*"Görevli olarak yurt dışında bulunan yazarlar Türk edebiyatının batılı anlamda gelişimine büyük katkı sağlamışlardır. Ahmet Cevdet Paşa, Münif Paşa, Saffet Paşa, Sadullah Paşa, Sadık Paşa, Hoca Tahsin Efendi gibi, bilgileri yanında edebi kabiliyetleri de gelişmiş bulunan aydın devlet adamlarının etkileri daha fazladır"*⁹.

Göç ya da sürgün gibi zorunlu durumlardan dolayı yurt dışında bulunan yazarlarda gerek fikir gerekse kültürel etkileşim içerisine girmektedirler. Yine Türk edebiyatının hep yeniliklerle karşılaştığı Tanzimat döneminde içinde bulunulan bazı siyasal zorunluluklar sebebiyle sürgün edilen yazarlar bu grup içerisine girmektedir. *"Hitler rejiminden kaçıp Avrupa'nın çeşitli ülkelerine Amerika'ya göç eden Alman yazarların oluşturduğu Sürgün Edebiyatı (Exilliteratur)"*¹⁰ bu duruma örnek gösterilebilir.

Eğitim veya seyahat amaçlı yurt dışında bulunan yazarlarda yabancı kültürle ilgili gördükleri, izlenimleri ve edinimleri aracılığıyla kültürel etkileşimde önemli bir görev üstlenmektedirler. Seyahatnameleri bu duruma örnek gösterebiliriz.

Yukarıda yazar açısından kültürel etkileşimin hangi boyutlarda gerçekleşebileceğini ele aldık. Yazar bu noktalarda doğrudan kültürle iç içe olup, o kültür ile bire bir etkileşim içerisinde bulunmaktadır. Kültürel etkileşimde değineceğimiz dolaylı yollar ise çeviri ve imaj çalışmalarıdır. Bu çalışmaları dolaylı olarak adlandırmamızın nedeni ise kültürler arasında bir aracı kişinin olmasıdır. Çeviri çalışmalarında bu görevi çevirmen üstlenirken,

⁸ Enginün, İ. (1999), *Mukayeseli Edebiyat*, İstanbul, Dergâh Yayınları, s.12.

⁹ Yıldız, S. (2006), *Tanzimat Dönemi Edebiyatı*, Ankara, Nobel Yayın Dağıtım, s.9.

¹⁰ Aytaç, G. (2003), s.47.

imaj çalışmalarında araştırmacı ulusal kültürlerin aktarımı ve iletişimini sağlayan faktördür.

2. Çeviri Eserlerin Kültürel Etkileşime Katkısı

Giderek küresel bir köy niteliği kazanan dünyada edebiyat aracılığıyla kültürleri tanıma isteği giderek artmaktadır. Bu noktada karşılaştırmalı edebiyatçıların karşısındaki en büyük sorun yabancı dil faktörüdür. Bu sorunun karşısındaki çözüm ise edebi çeviri çalışmalarıdır. Edebi çevirinin de kültürle olan ilişkisi karşılaştırmalı edebiyatta kültürel etkileşimin bir parçasını oluşturmaktadır. Çevirinin sadece edebiyatlar arası eserlerin dışında bu eserler aracılığıyla bir kültürden başka bir kültüre yapılan aktarım olması çevirinin kültürler arası boyutunu ortaya çıkarmakla beraber karşılaştırmalı edebiyatla olan ilişkisini de göstermektedir. “*Her iki disiplinde günümüzde “Kültürlerarası Çalışmalar” adı altında bir araya gelen, ancak farklı yöntemler kullanan “disiplinlerarası” disiplinler olarak tanımlanabilir*”¹¹. Kuran da bu konuda aynı fikirleri taşımaktadır: “*Çeviri yoluyla dillere farklı dil yapılarının, farklı fikirlerin, imge ve motiflerin, edebi yazın türü ve sanatlarının, farklı kültür unsurlarının girdiği, bunların ulusal yazınları etkilediği, karşılaştırmalı yazına temel hazırladığı bilinen bir gerçektir*”¹².

Çeviri yoluyla bir yandan geçmiş kültürlerin mirası yeniden değerlendirilirken, diğer yandan aynı zaman dilimindeki kültürlerin karşılıklı alışverişi mümkün olur. “*Çünkü yazın çevirisi metinlerin sadece bir dilden başka bir dile aktarımı değil; aynı zamanda bir kültürdeki bir insan davranışını başka bir kültüre aktarmak; kimi zamanda o kültürde bir davranış değişikliği yaratmaktır*”¹³. Ülsever’in bu düşüncesine paralel olarak Sakallı karşılaştırmalı edebiyat- çeviri ilişkisi bağlamında şu açıklamada bulunmuştur: “*Çeviri yazınlar arasında iletişimi sağlayan en önde gelen kaynaklardır. Özellikle edebi çeviri ulusal edebiyatları ve meydana gelen eserleri, eserlerdeki konu, motif vb. unsurları, yabancı edebiyatlarda olan estetik anlayışları bir başka kültüre taşımaları nedeniyle karşılaştırmalı edebiyat biliminin de üzerinde durduğu ve araştırdığı alandır*”¹⁴.

Edebi çevirinin hem nitelik hem de nicelik olarak artması, kültürü o denli zenginleştirir. Bu zenginleşmeyi sürekli kılmak her zaman olduğu gibi edebiyatçılara düşmektedir. Bu Türk edebiyatında da böyle olmuştur: “*Şemsettin Sami, Recai zade Ekrem vb. gibi ilk Türk romancılarının aynı zamanda ilk yazınsal çevirileri de yaptıklarını da düşünürse, batılılaşma sürecine giren Osmanlı toplumundaki kültür dönüşümünün çeviri yoluyla başladığı açık bir biçimde ortaya çıkar*”¹⁵. O dönemde yapılan çeviriler aracılığıyla, dünya edebiyatları ile iletişime geçilmiş ve Türk ulusal edebiyatı uluslararası edebiyat geleneği ve kültürüyle karşılaşmış ve edebiyatımıza yeni bir boyut kazandırılmıştır.

Günümüzde ise çeviri, bir önceki bölümde de bahsettiğimiz gibi teknolojik imkânların genişlemesi ile beraber yazar ve eserinin çevrildiği dilin okurları arasında daha yakın bağ kurmaya yaramaktadır:

¹¹ Ülsever, Ş. (2007), *Karşılaştırmalı Edebiyat ve Edebi Çeviri*, Eskişehir, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Yayınları, s.108.

¹² Kuran, N, P. (1993), *Kültürlerarası İletişim Aracı olarak Çeviri*, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, s.5.

¹³ Ülsever, Ş. (2007), s.105.

¹⁴ Sakallı, C. (1998), s.40.

¹⁵ Cömert, B. (1978), “Kuramsal Açından Çeviri Sorunu”, *Türk Dil Kurumu Çeviri Özel Sayısı*, 322, Ankara, s.25.

Yazar herhangi bir dile çevirisi yapılmışsa genellikle o ülkeye davet ediliyor, kendisi eserlerinden okuduktan sonra çevirmeni de söz konusu eserleri çevirisinden okuyor. Bir tek kitabı bile o ülke diline çevrilmişse bu, yazarın o ülkede tanınma şansını artırmaya yetiyor: yeni çeviriler için girişimler hareketleniyor, yazar hem yabancı bir okur grubuyla karşı karşıya geliyor, hem de yeni sorularla yeni beklentilerden haberdar oluyor ¹⁶.

Görüldüğü gibi kültürün çevirideki rolü büyüktür. Bunun nedeni ise kültürün çok yönlü yapısı ve bu çok yönlülüğün algılama çeşitliliğine yol açmasıdır. Bu algılama her çevirmene göre değişeceği gibi, okur kitlesinin kültür yapısı ile de yakından ilgilidir. İki kültür arasındaki köprü vazifesi de çevirmene düşmektedir. Böylece çevirmen kültürel etkileşime katkıda bulunabilir.

3. İmgebilim Çalışmalarının Kültürel Etkileşime Katkısı

İmajların bilimi anlamına gelen imgebilim, 60lı yıllarda ortaya çıkmış bir kavramdır. Daha sonraları karşılaştırmalı edebiyat biliminin bir alt dalı olarak kabul edilmiştir¹⁷. Gürsel Aytac da imgebilimi karşılaştırmalı edebiyat çalışmaları içerisine dâhil etmektedir: “ Ortak konular, ortak motifler tespit edip hakkında yorumlar getirmekten başka karşılaştırmalı edebiyat araştırmalarının klasikleşmiş bir alanı bir yabancı yazarın alımlanışı; başka bir alanı da imago (imgebilim) çalışmalarıdır. Bir edebiyatta bir yabancı milletin imgesi! ” ¹⁸

İmgebilim karşılaştırmalı edebiyat çalışmalarına yardımcı olan bir başka alandır. Bir kültürün bir başka kültürde nasıl algılandığı, hangi kültürün bir diğerinden ne ölçüde etkilendiğinin ortaya çıkarılmasında bir başvuru kaynağı niteliğindedir. “İmge araştırmaları söz konusu topluluklar arasındaki insancıl ilişkileri ve iletişimi zorlaştıran tarihsel birikimi açığa çıkarmayı, iki kültürü ve o kültürler içinde yetişmiş insanları karşılıklı saygı ve kabul çerçevesinde yakınlaştırmayı sağlar” ¹⁹. Kültürler arası iletişimi sağlayan imgebilim de karşılaştırmalı edebiyat gibi ulusal üstü bir niteliğe sahiptir. Karşılaştırmalı edebiyat yöntemiyle yapılan bir imgebilim çalışmasında başka ülkelerin edebiyatındaki imgeleri anlambilimsel açıdan inceleyip disiplinlerarası kültür tarihine katmak amaçlanır. Ancak edebiyat sınırları dâhilinde kalmak adına yazınsal ürünlerin çalışma odağı olduğu ve çıkış noktası oluşturduğu unutulmamalıdır. Bu türden bir çalışma yapan araştırmacı belirlediği ortak bir konunun farklı kültürlerle ait eserlerde, toplumların algı farklılıklarına yanıt arar. Fakat yapılan bu araştırmada dikkat edilmesi gereken nokta seçilen kültürlerin birbirlerinden farklı olmalarıdır.

4. SONUÇ

Bu çalışmada ulusal edebiyatların kültürel anlamda karşılaştırmalı edebiyat araştırmaları çerçevesinde birbirleriyle nasıl etkileşim içerisine girebilecekleri üzerinde durulmuştur. Kültürel etkileşim karşılaştırmalı edebiyat araştırmalarının bir halkasını oluşturmaktadır. Yazarın uluslararası edebi toplantılara katılması, yabancı dil donanımı, çeşitli nedenlerden dolayı yurt dışında bulunması kültürel etkileşimi kuvvetlendirici etmenlerdir. Yazar açısından birinci derecede kültürel etkileşim unsurlarının yanında

¹⁶ Aytac, G, (2003), s.47.

¹⁷ Ulağlı, S, (2001), “Edebiyata Farklı Bir Bakış: İmgebilim”, *I. Ulusal Karşılaştırmalı Edebiyat Sempozyumu*, Eskişehir, Osmangazi Üniversitesi Basımevi, s. 427.

¹⁸ Aytac, G, (2009), *Genel Edebiyat Bilimi*, İstanbul, Say Yayınları, s.15.

¹⁹ Kula, O, B, (1992), *Alman Kültüründe Türk İmgesi*, Ankara, Gündoğan Yayınları, s.15.

çeviri ve imgebilim çalışmaları da dolaylı yoldan kültürel etkileşimin oluşmasını sağlamaktadır.

Kültürel etkileşimi karşılaştırmalı edebiyat araştırmalarına konu yapmak, yabancı kültürlerin birbirlerini daha iyi anlamalarının yanında, ortak dil veya kültüre sahip olmayan ülkeleri edebi gelenek açısından yakınlaştırıp ortak edebiyat ve kültür hazinesi oluşturmaya da yardımcı olmaktadır. Karşılaştırmalı edebiyat tek bir ulusun ya da kültürün egemenliği altında değildir. Tüm ulus edebiyatlarının özerkliklerini koruyarak, aynı avluya açıldığı bir kapı görevi görmektedir.

KAYNAKÇA

Aydın, Kamil, (2008), *Karşılaştırmalı Edebiyat Günümüz Postmodern Bağlamında Algılanışı*, İstanbul, Birey Yayıncılık.

Aytaç, Gürsel, (2003), *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi*, İstanbul, Say Yayınları.

Aytaç, Gürsel, (2009), *Genel Edebiyat Bilimi*, İstanbul, Say Yayınları.

Cömert, Bedrettin, (1978), “Kuramsal Açidan Çeviri Sorunu”, *Türk Dil Kurumu Çeviri Özel Sayısı*, 322, Ankara.

Cuma, Ahmet, (2009), “Edebiyat Sosyolojisi ve Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi – Sanat ve Bilimin Sınır Ötesi Etkileşimi-” , *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 22/2009.

Enginün, İnci, (1999), *Mukayeseli Edebiyat*, İstanbul, Dergâh Yayınları.

Kula, Onur, Bilge, (1992), *Alman Kültüründe Türk İmgesi*, Ankara, Gündoğan Yayınları.

Kuran, Nedret, Pınar, (1993), *Kültürlerarası İletişim Aracı olarak Çeviri*, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Sakallı, Cemal, (1998), “Karşılaştırmalı Yazınbilim Kuramları ve Yöntem Sorunu”, İçinde: *Karşılaştırmalı Edebiyat Araştırmaları*, Konya, *Selçuk Üniversitesi Yaşatma ve Geliştirme Vakfı Yayınları*.

Ulağlı, Serhat, (2001), “Edebiyata Farklı Bir Bakış: İmgebilim”, *I. Ulusal Karşılaştırmalı Edebiyat Sempozyumu*, Eskişehir, Osmangazi Üniversitesi Basımevi.

Ülsever, Şeyda, (2007), *Karşılaştırmalı Edebiyat ve Edebi Çeviri*, Eskişehir, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Yayınları.

Yıldız, Saadetin, (2006), *Tanzimat Dönemi Edebiyatı*, Ankara, Nobel Yayın Dağıtım.

МЕТОНИМИЗАЦИЯ КОМПОНЕНТОВ *ГОЛОВА*, *КАФА*, *ВАŞ* В СОСТАВЕ РУССКИХ И ТУРЕЦКИХ ФРАЗЕОЛОГИЗМОВ

О.В. Елисеева, кандидат филологических наук, доцент

Астраханский государственный университет, филологический факультет

В современном обществе параллельно развиваются две тенденции – глобализация и стремление сохранить своё национальное своеобразие, культуру. Если понимать культуру как содержание, то язык является формой существования данного содержания. Каждый конкретный язык заключает в себе национальную, самобытную систему, в которой отражается мировоззрение носителей данного языка и который в свою очередь накладывает отпечаток на их сознание и формирует их картину мира. Роль языка состоит не только в передаче сообщения, но в первую очередь во внутренней организации того, что подлежит сообщению. Через языковые средства выражаются закреплённые в языке знания о мире, куда вплетается национально-культурный опыт конкретной языковой общности. Особая роль в сохранении и отражении культурных ценностей принадлежит фразеологическому составу языка, обладающему огромным кумулятивным потенциалом. Во фразеологическом фонде языка аккумулируются сведения о традициях жизни, концентрируются специфические национальные образы. Фразеологизмы – это микротексты, в которых заключены сведения о народных традициях, опыте, взгляды на мир. Без изучения фразеологического фонда языка нельзя познать особенности языка, мировосприятия народа, его культуру.

Фразеологический корпус языка представляет собой, как утверждает В.Н. Телия, «зеркало, в котором лингвокультурная общность идентифицирует своё национальное самосознание»¹. ФЕ отражают не столько объективную действительность, сколько субъективно-образное эмотивное представление о ней. Человеческий способ миропостижения антропоморфный и антропоцентрический. Эта антропоцентрическая ориентация полностью соответствует и природе соматической фразеологии, которая является ярким выразителем антропоцентризма и антропоморфизма человеческого сознания, и самого языка. Соматическая фразеология доказывает, какое важное значение имеет человеческое тело в познании человеком самого себя и окружающей действительности. Как считает М. Горды, «знания, получаемые через тело и фиксируемые соматической фразеологией, обнаруживают единство психической, душевной и телесной конституции человека»². Симметрия номинантов, вербализованных

¹Телия, В.Н., (1996), с.9

²Горды, М., (2002), с.118

фразеологизмами, содержащими в своём составе наименование частей тела, – свидетельство существования «универсальной, общей понятийной схемы «состава человека» в разных языках, что объясняется фактом существования как в физическом, так и в психическом строении человека определённого естественного сходства, независимо от значительного разнообразия социумов, к которым относится каждая человеческая личность»³.

Общие номинанты – соматизмы во фразеологизмах могут иметь эквивалентное и различное символическое прочтение в ФЕ разных языков. Под символом мы понимаем вещь, наделённую смыслом.

В своей статье мы ставим задачу определить символические значения компонентов *kafa, baş* и *голова*, связанные с метонимическими переносами, характер их соотношения в русских и турецких фраземах.

Значимость компонента *голова* в культурных традициях разных народов определяется важностью соответствующей части тела для человеческого организма. Отсюда – универсальная символическость этого концепта: разумности, рассудочности, интеллектуальных способностей и др.

Толковый словарь русского языка С.И. Ожегова и Н.Ю. Шведовой выделяет девять значений слова *голова*: 1) часть тела человека (или животного), состоящая из черепной коробки и лица (у животного – морды); 2) черепная коробка; 3) ум, рассудок; 4) человек как носитель каких-то идей, взглядов, способностей, свойств; 5) в царской России: название некоторых начальствующих должностей, а также лиц, занимающих эти должности; 6) руководитель, начальник; 7) передняя часть чего-нибудь движущегося и вытянутого; 8) пищевой продукт в форме шара, конуса; 9) единица счёта скота, животных⁴.

В русском языке *голова* на лексическом уровне не имеет синонима с такой же, нейтральной стилистической окраской. Слова *башка* (производное от тюркского *baş*), *котелок*, *черепок*, *черепушка*, *кумпол* являются стилистическими синонимами и в словаре синонимов даются с пометой *просторечн.*

В турецком языке есть два слова, обозначающие голову как часть тела человека: *baş* и *kafa* – с одинаковой, нейтральной стилистической окраской. Слово *kafa* имеет четыре значения: 1) голова; 2) образ мыслей, умонастроение; 3) человек (как единица); 4) большие камешки, в которые играют дети⁵.

Слово *baş* обладает большим количеством значений: 1) голова; 2) передняя, головная часть (чего-л.); 3) глава, руководитель, вождь; 4) головка (напр., чирья); 5) вершина, макушка, верхушка; 6) начало; 7) морской нос, носовая часть (корабля); 8) основа, основание; 9) голова, головка (как счётное слово); 10) завиток (скрипки и т.п.); 11) плата посреднику⁶.

Рассмотрим характер метонимических переносов во фраземах с компонентом *kafa, baş* и *голова*. В русских и турецких фраземах можно наблюдать двунаправленный метонимический перенос: с одной стороны – *голова, kafa, baş* →

³Горды, с. 164

⁴Ожегов, С.И., Шведова, Н.Ю., (1994), с.132

⁵Баскаков, А.Н., и др., (1977), с.495

⁶Баскаков, А.Н., с.97

«ум, мысль, рассудок»: *kafasındanatmak; başındanatmak*; русск. эквивалент *выбросить из головы*. В названных фраземах компоненты *kafa, baş, голова* реализуются как тождественные символы – «ум, мысль», что подтверждается вариативностью данных единиц: *aklındanatmak (çıkarmak)* – ‘букв. из ума вывести, выбросить из ума/головы; позабыть’; *kafasını işletmek* – ‘букв. заставлять работать голову; шевелить мозгами’. Метонимический перенос при фразеологизации движется здесь в направлении: объект → его содержимое.

С другой стороны, метонимический перенос может иметь и обратную направленность: смещение с части на целое: компоненты *kafa, baş* и *голова* во фразеологических единицах этой метонимической направленности обозначают человека определённых качеств: *kafası kalın* – ‘толстая голова, тупоголовый человек’, *kafası boş* – ‘пустая голова, пустоголовый человек’, *eskikafa* – ‘старая голова, человек старых воззрений’, *kafadengi* – ‘букв. тождественная голова, единомышленник’; *başı pek* – ‘твёрдая голова, упрямый, твёрдолобый человек’; *başbelâsı* – ‘букв. беда головы, причиняющий беспокойство человек’. В русском языке подобные ФЕ составляют многочисленную группу: *мякинная голова, дубовая голова, ежовая голова, курья голова, пустая голова, чугунная голова*. В данных фраземах реализуется семантическая доминанта «человек как носитель каких-то идей, взглядов, способностей, свойств».

Метонимический перенос, имеющий направленность часть → целое, голова → человек, реализует себя и в следующих фраземах: *сам себе голова* – ‘независимый, самостоятельный человек’; *başınabuyruk* – ‘букв. голове начальник, сам себе голова, свободный, независимый человек’. В качестве семантической доминанты в данных фраземах выступает «человек – руководитель, самостоятельный человек».

Однако в ряде ФЕ компоненты *kafa, baş, голова* репрезентируют практически свои прямые значения, не подвергаясь метонимическому переосмыслению: *kafasınasözgirmez* – ‘в голову слова не входят, он упрямый’; *aklı başındangidiyor* – ‘ум из головы уходит – растеряться, не знать, что делать’; *(senin) akli(n) başındadeğil* – ‘(твой) ум не в твоей голове’; *başındanbüyükalyalansöylemek* – ‘букв. из головы большую чушь говорить, нести чушь; выбивать дурь из головы – ‘наказаниями, побоями заставлять кого-л. образумиться’. В приведённых фраземах компоненты *kafa, baş, голова*, на наш взгляд, не подвергаются метонимизации, они вызывают представление о голове как о части тела, как о некоем «вместилище», в котором находится или из которого извлекается какое-либо содержимое. Компоненты *голова, kafa, baş* в плане движения метонимического переноса к сужению, т.е. переноса с объекта на его часть, проявляют одинаковую способность и активность.

Для компонента *kafa* метонимический перенос в аспекте его расширения представляется предельным в границах голова → человек.

Русск. *голова* и турецк. *baş* демонстрируют более широкую метонимическую сферу переноса: *başını bağlamak* – ‘голову связать; лишить свободы, женить’; *başkorkusu* – ‘страх за свою жизнь’; *başını ortaya koymak* – ‘букв. голову в середину положить, выдвинуть; рисковать головой’. Ср. русск. *голову сложить, головой рисковать*. В приведённых фраземах компоненты *голова, baş* приобретают символическое значение «жизнь».

Компонент *baş* в турецких фраземах демонстрирует наибольшую продвинутость по плоскости метонимического переноса: через *baş* ('голова') → «человек» → «жизнь» → до «судьба». Последнего символьного значения метонимического характера мы не обнаружили в русских фраземах с компонентом *голова*: *başınayazılmak* – 'букв. написать на голову; быть на роду написанным, быть чьей-то судьбой'; *baş yazısı* – 'судьба, предназначение'.

Материал, изученный нами в выбранном аспекте, позволил обобщить определённые наблюдения. У русской лексемы *голова* в результате метонимических переносов на фразеологическом уровне появляются значения: 1) ум, мысль, рассудок; 2) человек как носитель идей, взглядов, способностей, свойств; 3) руководитель, начальник, зафиксированные в Толковом словаре С.И. Ожегова и Н.Ю. Шведовой как лексические значения под номерами 3, 4, 6 (см. выше). Однако примеры к словарным значениям доказывают, что они имеют фразеологический характер: 1) *человек с головой; из головы нейдёт*; 2) *светлая голова, горячая голова*; 3) *сам себе голова*. Кроме того, лексема *голова* в русских фраземах с метонимической направленностью получает символическое прочтение «жизнь»: *рисковать головой* – 'подвергать свою **жизнь** опасности'.

Турецкая лексема *kafa*, подвергаясь метонимическим переносам, во фраземах реализуется в двух символических значениях: «ум, мысль»; «человек определённых идей, взглядов, способностей, свойств», – соотносимых со 2, 3 значениями (см. выше) этой лексемы в словарной статье. По сути, эти значения являются фразеологическими.

Слово *baş* как компонент турецких фразеологизмов становится репрезентантом следующих символических значений метонимического происхождения: «ум, мысль»; «человек определённых идей, взглядов, способностей, свойств»; «человек-руководитель», «жизнь», «судьба», лишь одно из которых, 3-ье – «руководитель, глава», – даётся в словаре как лексическое. Это и остальные символические прочтения *baş* приобретает в результате фразеологизации.

Границы метонимических переносов у компонента *kafa* уже по сравнению с*baş* и *голова*, у компонента *голова* рамки метонимических переносов более ограничены в сравнении с компонентом *baş*, что, на наш взгляд, объясняется количеством их значений на лексическом уровне. Слово*baş*, обладая большим количеством значений, имеет и большее семантическое пространство для движения метонимического переноса.

Метонимизация компонентов *голова*, *kafa*, *baş* русских и турецких фразем проявляет общий характер протекания, формирования сходных символических значений. И ограниченные рамки метонимических переносов не препятствие для расширения рамок языковой принадлежности в процессе поиска общего и различного в родном и иностранном языках.

Библиография

Баскаков, А.Н., Голубева, Н.П., Камилева, А.А., Любимов, К.М., Салимзянова, Ф.А., Юсипова, Р.Р., (1977), Турецко-русский словарь, Москва, Русский язык, с. 996.

Горды, М., (2010), «Идеографическое описание соматической фразеологии современных русского и польского языков», Фразеология, познание и культура:

Сб. докладов 2-ой Международной научной конференции: в 2-х томах, Белгород, Изд-во БелГУ, I том, с. 163 – 165.

Горды, М., (2002), Человеческое тело: окультуренная телесность во фразеологии современного русского и польского языков, Москва, Слово. Фраза. Текст.

Ожегов, С.И., Шведова, Н.Ю., (1994), Толковый словарь русского языка, Москва, 2-е изд., испр. и доп: АЗЪ, с. 928.

Телия, В.Н., (1996), Русская фразеология. Семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты, Москва, Языки русской культуры, с. 228.

КАК ВЫГЛЯДЕЛ ДРЕВНЕРУССКИЙ СУСТУГЪ: К ПРОБЛЕМЕ РУССКО-ФИННО-УГОРСКИХ КОНТАКТОВ¹

В.П. Киржаева

Мордовский государственный университет, филологический факультет

1. Древнерусский гапакс *сустугъ* встречается только в Повести временных лет под 945 годом (в описании необычного появления на теремном дворе княгини Ольги древлянских послов) в форме Местного падежа множественного числа в трех вариантах, дифференцируемых по спискам начальной русской летописи *въ сустугахъ* (в Лаврентьевской и близких к ней) = *въ сустогахъ* (в Ипатьевской) = *въ сустугъхъ* (в Новгородской). Вариативность формы позволит исследователям восстановить не фиксируемую в письменности начальную форму в вариантах *сустугъ* = *сустогъ* = *сустуга*, из которых наибольшее распространение получает оформление флексией мужского рода *сустугъ*, поскольку флексия Местного падежа *въ сустугахъ* ко времени составления Лаврентьевской летописи (1377) может рассматриваться как результат экспансии **ā*-склонения в косвенных падежах существительного во множественном числе.

Сложность прочтения «темного» места Повести временных лет связана с необходимостью семантизации двух гапаксов: *и заоутра Вольга съдѣлци в теремѣ · посла по гости · <...> и понесоша ае въ лодѣи · вни же съдѣху в перегъбѣ^х · въ великихъ сустугахъ гордѣцесѣ^а*².

Так, Н.М. Карамзин, интерпретируя поведение послов, предполагает, что «сустуги могут значить кривлянье»³. С.М. Соловьев, считая такое толкование бездоказательным («что сустуг может значить кривлянье, нельзя заключить ни из чего»), объединяет лексемы *перегъбѣ* и *сустугъ* в одну тематическую группу: «Гораздо скорее оба слова могут означать одежду, от перегибаю и стягиваю»⁴. Современные лексикографы определяют гапакс *перегребѣ* = *перегъбѣ* как «плащ, накидка»⁵.

¹Фотография «Женская нагрудная фибула-сустуг. XIX век. Мордва-терюхане. Дальнеконстантиновский район Горьковской области» приводится из кн.: Мордовия. Народное искусство (1985), Саранск, Мордовское книжное издательство, с. 93.

²Полное собрание русских летописей, I, (2001), Москва, Языки русской культуры, стб. 56.

³Карамзин, Н. М., (1989), История государства Российского, I, Москва, «Захаров», с. 269.

⁴Соловьев, С., (1962), История России с древнейших времен, I, Москва, Издательство социально-экономической литературы, с. 310.

⁵Словарь древнерусского языка (XI-XIV вв.), VI, (2000), Москва, Русский язык, с. 368.

Д.И. Иловайский относит *сустуг* к старинным и имевшим широкое распространение украшениям: «Самым обычным и самым древним украшением Руси были гривны, или металлические обручи. <...> Кроме гривны, носили еще на шее ожерелья, или мониста, которые состояли или также из крученой проволоки, или из цепи с разными привесками. Из последних наиболее распространенными были: металлические и финифтяные бляхи («щаты»), спущенное на грудь подобие коня, составленное из пластинок и колец (вероятно, то, что в летописи названо «сустуг»), а в христианские времена и крест»⁶.

Окончательная семантизация слова *сустугъ* закрепляется к середине XIX века в результате его терминологического «возрождения»: именно с этого времени в археологической литературе так называется элемент мордовского женского костюма – застежка-фибула.

В соответствии с данными, которыми мы располагаем, впервые П.С. Савельев, археологические разыскания которого сыграли значительную роль в формировании во второй половине XIX века научного интереса к истории финно-волжских народностей (меря, мордва и др.), в статье 1852 года, описывая результаты археологических раскопок в окрестностях Устьсысольска, организованных в мае 1851 года помещиком Мельниковым, определяет как *сустуг* реальный предмет – обнаруженное в женском захоронении «медное грудное украшение с шестью рядами спускающихся медных же цепочек, оканчивающихся бубенчиками (которые, впрочем, не сохранились)»⁷. Известный русский археолог приводит и версию его происхождения, опираясь на данные этнографии: «Слово *сустуг* доселе употребляется мордвою для обозначения нагрудного металлического украшения, носимого их женами, в виде массивной застежки на платье или рубахе. Во многих курганах находились подобные украшения. <...> Это мордовское слово, употребленное в Первой летописи, свидетельствует <...> о том, что некоторые предметы туалетной роскоши, вместе с иностранными их наименованиями, заходили в половине X века на берега Днепра от поволжских инородцев»⁸.

Мнение о приоритете именно этнографии в терминологическом «возрождении» древнерусского слова характерно и для современных исследований. Так, историк и публицист Н.И. Ульянов считает, что «раскрыли смысл «сустуга» этнографы второй половины 19-го века. Оказалось – это металлическое нагрудное украшение, которое до последнего времени носили финские племена, в частности мордва. Как могли финский предмет обихода и его финское название войти в быт древлян? Только в результате тесного общения и, вероятно, смешения с финнами»⁹.

В современном Интернет-источнике в квалификации происхождения слова заявлена опора на этнографическую и археологическую традиции: «Слово *сустуг* – не славянское. У мордовских женщин до сих пор *сустугом* называется массивное нагрудное украшение, скрепляющее платье или рубаху. В археологической литературе *сустугами* называют мордовские кольцевые пряжки, доживающие у

⁶Иловайский, Д.И., (1897), «История России, I/2»,
// http://...dugward.ru/.../ilovayskiy_istoriya_rossii_t1_ch2_vladimirskiy_period

⁷Савельев, П. С., (1852), «Археологические поиски в окрестностях Устьсысольска», *Журнал Министерства внутренних дел*, XXXIX/ 7, с. 165.

⁸Савельев, П. С., (1852), с. 166-167.

⁹Ульянов, Н.И., (1966), «Происхождение украинцев и великорусов в свете сепаратистской науки»,
// <http://lib.russian.sumy.ua/article/read/separatizm.html>

мордвы до XII в., – но при этом высказано определенное сомнение, позволяющее предполагать распространение подобного украшения и у восточных славян раннего периода: – Трудно сказать, насколько правильно приурочено археологами это название к данному украшению. Крупные кольцевые пряжки известны и в русских древностях. Кованые, большие серебряные пряжки, часто встречающиеся парами, найдены и в кладах XI в. Однако для древлян, как и вообще для Среднего Поднепровья, они не характерны. Основной район их распространения – это северо-западные области древней Руси»¹⁰.

В этом контексте большой интерес представляет словарная статья «сустугъ» в словаре В.И. Даля: «пряжка, нпр. на груди женских мордовских рубах»¹¹. Во-первых, известно, что собственно диалектологические разыскания автора начинаются до 1831 года (задолго до выхода в свет первого издания в 1861–1868 гг.). Вероятно, справедливее считать определение понятия результатом междисциплинарных – археологических, этнографических, диалектологических и лексикографических – научных разысканий. Во-вторых, включение в толкование значения вводного слова (*нпр.*) позволяет, на наш взгляд, считать, что В.И. Даль допускает распространение пряжки, называемой *сустугом*, не только у мордвы, но и в русском быту.

2.1 Анализ трактовок этимологии слова указывает как на первую по времени трактовку о мордовском происхождении украшения и древнерусском заимствовании предмета и его названия, в пользу чего говорит и тот факт, что женский костюм мордвы отличается многочисленными и разнообразными металлическими украшениями.

Как указывают современные этнографы и историки мордовского костюма, *сустуг* / *сустюг* – это название застежки-фибулы, бытовавшее у двух пограничных групп мордвы-эрзи – теньгушевской (границающей с Рязанской областью на западе и Нижегородской на северо-востоке) и терюшевской (анклав, существовавший в Нижегородском уезде Нижегородской губернии). По описанию В.П. Ежовой, *сустюг* у теньгушевский мордвы – это «застежка овальной формы из толстой медной проволоки, на которую плотно нанизаны кольца. К средним кольцам прикрепляли три медные цепочки длиной до 10 см с подвешенными к ним колечками»¹²; у терюшевских девушек и молодых женщин *сустуг* достигал за счет подвесок 25 см в длину и был одним из обязательных женских украшений¹³.

Как элемент традиционного мордовского костюма застежка-фибула имеет общемордовский вариант названия *сюлгам* / *сюлгамо* (от глагола *сёлгомс* «закрывать»), а для обозначения кольцевидных сюлгамов у теньгушевской мордвы параллельно использовалось и описательное название *суркс-сюлгамо* (суркс «кольцо»), содержащее общемордовский компонент. С утратой традиционного

¹⁰ «Культура, история, кладоискательство в России», (2011),

// <http://reg-ural.ru/chto-takoe-ukrashenie-sustug.htm>

¹¹ Даль, В. И., (1956), *Словарь живого великорусского языка, IV*, Москва, Государственное издательство иностранных и национальных словарей, с. 364.

¹² Ежова, В. П., (1960), «О некоторых этнографических особенностях культуры мордовского населения Теньгушевского района Мордовской АССР», *Вопросы этнической истории мордовского народа: Труды Мордовской этнографической экспедиции*, I, с. 221.

¹³ Прокина Т. П., Сурина М. И., (1990), *Мордовский народный костюм: Альбом*, Саранск, Мордовское книжное издательство, с. 284.

костюма женщины перестали носить и сюлгамы: у эрзи – в начале, у мокши – в середине XX века. Однако как историзм слово фиксируется в обоих мордовских языках¹⁴ в отличие от слова *сустуг*, которое полностью утратилось.

Показательны данные одного из ранних русско-эрзянских словарей – «Словаря языков разных народов, в Нижегородской епархии обитающих, именно: россиян, татар, чувашей, мордвы и черемис... под присмотром ... Дамаскина епископа Нижегородского и Алаторского сочиненный 1785-го года», фиксирующего лексику и нижегородской мордвы. В нем слова *сустуг* нет, а в значении «застежка» приведено слово *шочамо* (от глагола шочан «застегиваю»)¹⁵.

Наконец, собственно мордовской основы для этимологизации слова *сустуг* не обнаруживается.

Эти лексические факты могут рассматриваться как свидетельства неисконно мордовского происхождения названия *сустуг* для кольцевидных сюлгамов эрзянского типа. В то же время данный тип украшения, по мнению исследователей, «напоминает очень древний вид мордовских украшений, а именно – шумящие привески»¹⁶.

2.2 Сторонники другой точки зрения считают, что *сустуг* –древнерусское по происхождению слово.

По мнению М. Фасмера, *сустуга* – «металлическая пряжка, застежка, только др.-русск.»¹⁷. Автор развивает замечания А.И. Соболевского, который говорит о возможности выведения «др.-р. *сустуга* в Нач. Летописи» «из *сж-стжга, с значением: дорогое украшение на платье» – и обосновывает предлагаемую реконструкцию в сноске: «Мордовское *сусту́ка* означает: большая пряжка или подобный пряжке предмет»¹⁸. М. Фасмер делает вывод: «Морд. *sustuka* «большая застежка» заимств. из русск.»¹⁹. Судя по отсутствию комментариев к фасмеровским материалам, эту же позицию занимает и О.Н. Трубачев²⁰.

Восточнославянским по происхождению считает слово А.А. Гиппиус, полемизирующий с Т.Л. Вилкул, предложившей еще один вариант «проникновения» *сустуга* в Повесть временных лет: «Недавнюю попытку Т.Л. Вилкул трактовать второй из этих гапаксов (*сустуг.* – В. К.) как «микрозаимствование» из Хронографа (в одном из эпизодов Виленского Хронографа упоминаются золотые «застоги» – застежки, носившиеся местными вождями) нужно признать неудачной: это смелое предположение полностью

¹⁴Бузакова, Р. Н., Ширманкина, Р. С. и др., (1993), *Эрзянско-русский словарь*, Москва, Русский язык, Дигора, с. 636; Аляшкин, Н. С., Бабушкина, Р. В. и др., (1971), *Мокшанско-русский словарь*, Москва, Русский язык, Дигора, с. 687.

¹⁵Феоктистов, А. П., (1971), *Русско-мордовский словарь: Из истории отечественной лексикографии*, Москва, Наука, с. 101.

¹⁶Ежова, В. П., (1960), с. 221.

¹⁷Фасмер, М., (1967), *Этимологический словарь русского языка, III*, Москва, Прогресс, с. 810.

¹⁸Соболевский, А. И., (1926), «[Рецензия на книгу] Slovanský Sborník, věnovaný jeho magnificenci. Prof. Fr. Pastrnkovirektoru university Karlovyksedemdesátymnarozeninám. 1853–1923, Praha, 1923», *Известия Отделения русского языка и словесности Академии Наук СССР*, XXX., с. 441.

¹⁹Фасмер, М., (1967), с. 810.

²⁰Фасмер, М., (1986), «Этимологический словарь русского языка», <http://vasmer.narod.ru/vol3/directory.djvu>

дезауируется мордовск. *sustuka* 'большая застежка', заимствованным из древнерусского, причем явно не книжным путем²¹.

Отметим, что это мнение подкрепляется дериватами гапакса: *въстуга*, *оустугы* «ремень»; *сътуга* «связь, скрепа»²²; *растуги* «ложки, ванты на судне»²³ («ванта – ложка; одна из толстых, смоленых веревок, держащих мачту с боков»²⁴). Они позволяют выделить в слове *сустугъ* приставку *су-*. Древнерусское *сътуга* имеет соответствия в славянских языках (чеш., слов. *stuha* «лента, шнурок», польск. *wstęga*, *wstążka* «лента», н.-луж. *stuga*²⁵). Общность семы у этих образований очевидна – «то, что стягивает, соединяет», значит, слово *сустугъ* входит в то же словообразовательное гнездо, что и *стягивати*, *тягнути*, *тугыи*. Приставка *су-* при ее многозначности («предлог слитный, обозначающий 1) соединение, сближение, <...> напр. в словах *супругъ*, *сусѣдъ*; 2) неполноту, неопределенность, как в словах *сумракъ*, *сумнѣние*»²⁶) либо усиливает основное значение, либо указывает на неполноту его реализации, что вполне соответствует функции застежки-фибулы.

Таким образом, восточнославянское происхождение слова прозрачно. Об исконности для древнерусского языка этого образования свидетельствуют и лексемы *сутуга*, *сутужница*, *сутужка* «железная проволока» во владимирских, тульских, ярославских, калужских, архангельских говорах XIX века²⁷, на семном уровне сохраняющие близость с древнерусским словом *сустугъ*.

3 Учитывая, что 1) слово *сустуг*, не подтверждая мордовского происхождения, вполне этимологизируется как восточнославянское, 2) кольцевидные сюлгамы восходят к архаичным мордовским украшениям, 3) терюшевская и теньгушевская мордва локализируются на территориях исконного проживания мордвы и ранних – с VII века – контактов с восточными славянами, 4) крупные кольцевые пряжки с XI века характерны и для русских древностей северо-западных областей древней Руси; возможно рассматривать летописный *сустугъ* как результат первоначального заимствования восточными славянами самого предмета у автохтонов-мордвы, его дальнейшее славянское наименование, а позднее – вторичное заимствование мордвой еще одного названия традиционного украшения, которое и сохранится в двух пограничных мордовских говорах.

4 Однако необходим учет и мнения о тюркской этимологии летописного гапакса. Как указывают авторы Новой Хронологии А.Т.Фоменко и Г.В.Носовский, «слово «сустуга» вполне можно рассматривать как производное слова «сустамга», из которого выпал звук «м». А оно – ясно как дважды два – состоит из «сѹз» и «тамга», которые (согласно тюркскому словарю) означают: сѹз сущ. 1. в разн. зн. слово // словесный; 2. разговор, речь; 3. суждение, мнение; 4. совет, предложение;

²¹Гиппиус, А. А., (2008), «Как обедал Святослав? (Текстологические заметки)», *Древняя Русь*, 2, с. 54.

²²Срезневский, И. И., (1958), *Материалы для словаря древнерусского языка*, III, Москва, Государственное издательство иностранных и национальных словарей, стб. 628, 848.

²³Даль, В. И., (1956), *Словарь живого великорусского языка*, IV, с. 79.

²⁴Даль, В. И., (1956), *Словарь живого великорусского языка*, I, с. 164.

²⁵Фасмер, М., (1986), «Этимологический словарь русского языка», <http://vasmer.narod.ru/vol3/directory.djvu>

²⁶Срезневский, И. И., (1958), *Материалы для словаря древнерусского языка*, III, стб. 592.

²⁷Даль, В. И., (1956), IV, с. 365; Мельниченко, Г.Г., (1961), *Краткий ярославский областной словарь, объединяющий материалы ранее составленных словарей (1820-1956 гг.)*, Ярославль, Ярославский педагогический институт, с. 197; Фасмер, М., (1967), с. 811.

5. молва, слух; 6. обещание, слово, клятва; 7. изречение, афоризм; 8. сўзлар текст, слова; тамга суц. 1. знак, метка, засечка, зарубка; 2. клеймо, тавро; 3. перен. клеймо, печать; 4. личный знак, подпись.

Тогда само слово («словесный знак») вполне соответствует «нагрудному украшению, бляхе», так как вполне разумным будет дополнительное предположение, что на бляхе была какая-то надпись, удостоверяющая полномочия...

Таким образом, из «суз-тамга» вполне могло образоваться слово «сустуга», обозначающее конкретный предмет, а также – так как этот знак имели представители власти, закона – «упорядоченность, законность, строй, порядок»²⁸.

В ходе обсуждения нашего доклада на Конгрессе турецкие ученые, в частности, доктор Октай Карадж, указали как на доказательство тюркского происхождения исследуемого слова на лексические ресурсы современного турецкого языка, в котором *süs* – «украшение»²⁹.

Фиксируемое учеными описание верховного божества саяно-алтайских тюрков: «Наряду с «синим» и «белым», один из традиционных эпитетов Ульгена *сустуг* «лучистый». На шаманском рисунке Ульген изображен с лучистой, «солнечной» головой, в связи с чем вспоминаются рисунки на окуневских стелах, где явлены сложные контаминации «волосы – солнечные лучи». Солнечный луч в алтайской традиции мыслился как передатчик некоего жизненного начала *сус*, необходимого для рождения детей и появления приплода у скота»³⁰, – может представлять определенный интерес в дальнейших разысканиях по данной теме – уже на глубинных уровнях алтайского праединства тюркских и финно-угорских языков.

²⁸ Фоменко А. Т., Носовский Г. В., (2011), «История Новой Хронологии. Ответы на критику НХ», <http://www.tatar.com.ru/dict/s.php>

²⁹ «Турецко-русский словарь и русско-турецкий словарь & CDICT, (2006-2008)», <http://www.ruscasozluk.gen.tr>

³⁰ Львова, Э. Л., Октябрьская, И. В., Сагалаев, А. М., Усманова, М. С., (1988), *Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири: Пространство и время. Вещный мир*, Новосибирск, Наука, с. 83.

TÜRKİYE TÜRKÇESİ İLE KAZAK TÜRKÇESİNDEKİ GELECEK ZAMAN ŞEKİLLERİNİN YAPI, ANLAM VE İŞLEV ÖZELLİKLERİ

Yard. Doç. Dr. Altınış Kurmanali Çakıroğlu

Süleyman Demirel Üniversitesi, Almatı - Kazakistan

Zaman kategorisi, fiilleri başka kelime türlerinden köklü bir şekilde ayıran ve yalnız fiile özgü dilbilgisel bir kategoridir. Fiil zamanları, hareketin gerçekleştiği zaman dilimini ifade etmek için kullanılır ve hareketin konuşma anıyla olan münasebetine göre ayrılırlar. “Dilbilgisel türlerden biri olan zaman, eylemin anlattığı işin, devinimin zaman açısından belirlenmesi, kesinleştirilmesi kavramıdır. Dilden dile değişen çekim yollarıyla dile getirilen zaman kavramı, işi, konuşan açısından aydınlatmakta, belirlemektedir”¹.

Hareketin geçiş süreci, konuşma anına göre belirlenir. "Dilbilgisel zaman kategorisinde geçmiş, şimdiki ve gelecek zamanlar birbirinden hareketin konuşma anıyla ilişkisine göre ayrılır. Başka bir deyişle, konuşma anı, her türlü zamanın birleştiği merkez ve onları birbirinden ayırma noktası olarak sayılır”².

Geçmiş zamanda hareket, konuşma anından önce yapılmıştır, şimdiki zamanda hareket, konuşma anıyla denk gelir, yani hareket konuşma anında yapılmaktadır, gelecek zamanda ise hareket, konuşma anından sonra yapılacaktır.

Zamanların sayısı dilden dile değişmektedir. Karşılaştırdığımız dillerden örnekler verecek olursak, Türkiye Türkçesinde geçmiş zamanın iki, Kazak Türkçesinde ise dört basit şekli vardır. Söz konusu geçmiş zaman şekillerinin her birinin kendine has özellikleri ve kullanılış sahaları vardır ve bu şekillerin karşılaştırmalı bir biçimde incelenmesi onların anlam ve işlev potansiyelini öğrenmemize imkân sağlar.

Çalışmamızda Türk Lehçelerinin karşılaştırmalı olarak incelenmesinin önemini göz önünde bulundurarak, Türkiye Türkçesi ile Kazak Türkçesindeki gelecek zamanın yapı, anlam ve işlev özelliklerini incelemiş durumdayız.

Gelecek zaman, fiilin karşıladığı iş ve hareketlerin konuşma anından sonra, başka bir deyişle gelecek zaman diliminde yapılacağını bildiren fiil zamanıdır. Gelecek zaman ekleri, Türk dilinde oldukça farklılık arz eden ve Türk dilinin tarihi seyri içinde sıkça değişmiştir. Bunun sonucunda tarihi Türk yazı dillerinde kullanılan gelecek zaman eklerinden büyük bir kısmı bugün kullanımdan düşmüştür.

Günümüz Türkiye Türkçesinde gelecek zaman, yalnız {-EcEk} ekiyle yapılmaktadır. Besim Atalay, söz konusu ekle ilgili makalesinde {-EcEk} ekinin, zaman anlamına gelen çağ’dan başka bir şey olmadığını, çok kullanıma yüzünden kelimenin ahengine uyarak günümüzdeki haline geldiğini ve Türkiye’nin doğusunda, Van ve

¹ Aksan, D., (1980), *Her Yönüyle Dil Ana Çizgileriyle Dilbilim 2*, Ankara, TDK Yayınları, s. 102.

² Ahanov, K., (1993), *Tilbiliminin Negizderi*, Almatı, “Öner” Yayınevi, s. 352.

Malatya vilayetlerindeki bazı bölgeler ile hele Bihinsi taraflarında çağ kelimesinin hâlâ ahenge uymadan ve aslı bozulmadan kullanıldığını ileri sürüyor³.

{-EcEk} ekinin etimolojisi ve gelecek zaman ifade eden diğer eklerle ilgisi vs. üzerine birçok incelemeler yapılmış ve çeşitli tahmin ve tartışmalara konu olmuştur⁴.

Çalışmamızda eşzamanlı karşılaştırma yöntemi izlediğimiz için söz konusu eklerin tarihi gelişimi üzerinde durmayı uygun görmedik, sadece bu tür şekillerin olduğundan bahsetmekle yetindik.

Kazak Türkçesinde {-EcEk} gelecek zaman eki kullanılmamakla birlikte bolaşak, keleşek vb. kelimeleri ve “altı alaşak, beş bereşegim yok” deyiminde {-EşEK} şekline rastlanılmaktadır. Bu örnekler Besim Atalay’ın ispatını doğrulamaktadır.

Eski metinlerde gelecek zamanın, söz konusu ekin dilimizde yaygınlık kazanmasına kadar çeşitli eklerle karşılandığına rastlamak mümkündür. Zeynep Korkmaz, {-EcEk} ekinin yapısı üzerine makalesinde tarih ve coğrafya bakımından çok geniş bir alanda lehçeler ve ağızlar halinde dallanmış bulunan Türkçede, “gelecek zaman” kavramını ifade etmek için -gu, -gay, -ga, -a, -taçı, -ısar, -acak gibi eklerin kullanıldığını belirtmiş ve {-EcEk} ekinin yapısını ayrıntılı olarak ele almıştır⁵.

Türkiye Türkçesinde Gelecek Zaman

1. Türkiye Türkçesinde Gelecek Zamanın Yapısı

1.1. Günümüz Türkiye Türkçe'sinde gelecek zaman kavramını ifade etmek için {-EcEk} eki kullanılır, yani gelecek

zaman, fiil kök veya gövdelerine ünlü uyumuna göre kalın hecelerden sonra {-acak}, ince hecelerden sonra {-ecek}

eklerinin getirilmesiyle yapılır. Bunları I. tip zamir kökenli şahıs ekleri izler.

Örneğin:

konuş-acağ-ımyaz-acağ-ım öğren-eceğ-im sevin-eceğ-im

konuş-acak-sın yaz-acak-sın öğren-ecek-sin sevin-ecek-sin

konuş-acak-Ø yaz -acak-Ø öğren -ecek-Ø sevin -ecek-Ø

Örneklere göre olduğu gibi, zaman ekleri fiil kök veya gövdesine doğrudan doğruya eklenmektedir.

1.2. Eğer fiilin kök veya gövdesi ünlüyle bitiyorsa, araya y yardımcı sesi girer. Örneğin,

oku - y -acak, uyu - y -acak, acı - y -acak

1.3. "Bu ekler, kendisinden önce gelen açık orta hece -a/-e gibi düz ünlüleri -ı ve -i'ye değiştirerek daralmaktadır. Başlıyacak, durmayacak, sevinmiyecek misallerinde olduğu gibi"[Ergin, 186].

Birçok dilbilgisi kitaplarında bu değişimin sadece okumada söz konusu olduğu, yazmada ise olduğu gibi yazıldığı, yani başlıyacak veya bekliyecek olarak telaffuz

³ Atalay, B., (1940) "Türkçede Gelecek Zaman Edatı", Türk Dili Belleten, s.3-4,

⁴ Mansuroğlu, M., (1958), "Türkçede "-gay/-gey Eki ve Türemeleri", Jean Deny Armağanı, Ankara, s.171-183.

Ercilasun, A., (1984), *Kutadgu Bilig Grameri (Fiil)*, Gazi Üniv. Basımevi, s.126-129.

Atalay, Besim., (1940), s.30-39.

Mansuroğlu, M., (1953), "Türkçede -gu Ekinin Fonksiyonları", Türkiyat Mecmuası, c. X (ayrı basım), İstanbul.

Annemarie G., (1985), *Eski Türkçenin Grameri*, Ankara, TDK Yay., (çev. Mehmet Akalın), s. 35-38.

Kononov, A.N., (1954), "Tyurkskiye Etimologii" Uçenye Zapiski LGU, Leningrad, s.273-275

⁵ Korkmaz, Z., (1993), "Türkçede -acak/-ecek Gelecek Zaman (Futurum) Ekinin Yapısı Üzerine", DTCF dergisi, c. XVLL, S.1-2 s.159-168.

edilirken başlayacak veya bekleyecek olarak yazıldığı belirtilmektedir. Ancak bazı yazılarda -a/-e düz ünlüleri değişime uğrayıp, bazılarında da değişmeden yazılmaktadır. Bunu uzağa gitmeden "Çalıkuşu" romanının çeşitli yerlerinden seçtiğimiz örneklerle gösterebiliriz.

- 1) Yine balık gibi göl içinde doğduğumu söylemeye başlıyacağım. (ÇK, 8)
- 2) Böyle seneler geçecek, benim yavaş yavaş saçlarım dökülmeğe başlayacak. (ÇK, 386)
- 3) En düşkün bir zamanında bana yardım ettiniz, bunu unutmayacağım, fakat ... (ÇK, 346)
- 4) O dakikada alnımda titreyen baba öpücüğünün lezzetini ölünceye kadar unutmayacağım. (ÇK, 400)

Örneklerde görüldüğü gibi, aynı kelimenin biri değişime uğrayıp, diğeri de uğramamış, böylece yanlışlık yapılmıştır.

Prof.Dr. Muharrem Ergin, bu değişiklik karşısında -a / -e düz ünlülerini muhafaza etmenin şimdiki zaman çekimindeki kadar aykırı gelmediği, bu yüzden bu değişiklikleri yazıya geçirmemenin daha iyi olacağı görüşündedir, yani bağliıyacak, unutmıyacak diye telâffuz etmeli, yalnız başlayacak, unutmayacak diye yazmalıyız⁶.

Biz de değerli hocamız M. Ergin'in görüşüne katılarak, yukarıdaki örneklerde bahsedilen yanlışlıkların olmaması için, gelecek zamanın öğretilmesinde bunun üzerinde durulması gerektiğini vurgulamak istiyoruz.

1.4. {-EcEK} ekindeki -k sessizi 1.1. maddede görüldüğü gibi çekim sırasında, yani teklik ve çokluk birinci şahıslarda iki ünlünün ortasında kalarak yumuşar ve k sessizi ğ'ye çevrilir, yani **k<g dönüşümü söz konusudur. Örneğin:**

konus - acağ - ım yaz-acağ-ım öğren - eceğ - im, sevin eceğ-im

2. Gelecek Zamanın Anlam ve İşlev Özellikleri

Gelecek zaman, işin, hareketin konuşma anından sonra, yani gelecek zaman diliminde ortaya çıkacağını, yapılacağını bildirir. Söz konusu iş ve hareket henüz gerçekleşmemiştir; ancak konuşma anından sonra, başka bir deyişle içinde bulunduğumuz zamandan sonra her an ortaya çıkma, gerçekleşme olanağına sahiptir. Yukarıda da belirttiğimiz gibi, günümüz Türkiye Türkçesinde gelecek zaman ifadesi, {-EcEK} eki ile sağlanmaktadır.

Geniş ve şimdiki zaman eklerinin de kimi zaman gelecekte ortaya çıkacak iş ve hareketi ifade ettiği görülür. Ancak "geniş zaman eklerinin bildirdiği gelecek zaman ihtimali bir gelecek zaman; şimdiki zaman ekinin bildirdiği gelecek zaman ise, çok yakın daha doğrusu şimdiki zamanla birleşmiş bir gelecek zamandır. Asıl gelecek zaman eklerinin bildirdiği gelecek zaman ise, istekli, belirli gelecek zamandır. Bu gerçek gelecek zamanda ihtimal değil, kesinlik vardır. Hareketin olabileceğini değil, olacağını bildirir"⁷.

Gelecek zamanın, yakın veya uzak oluşu bakımından bir sınırlama söz konusu değildir.

2.1. Gelecekte başka bir deyişle konuşma anından sonra gerçekleşecek olan hareket ve işleri ifade etmek, {-EcEK} ekiyle yapılan gelecek zamanın temel işlevi olarak sayılır. İşin yapılmaya başlaması da, bitişi de gelecek zaman içerisinde olacaktır. Örneğin:

1) Ben, iki gün sana misafir olduktan sonra başka bir memlekete gideceğim. Elimin emeğiyle yaşayacağım. (ÇK, 117)

2) Geldikten sonra bu kaftan senin işine yaramaz. Yalnız bir debdebe aletidir.

⁶ Ergin, M., (1993), *Türk Dil Bilgisi*, İstanbul, Bayrak Yayınları, s. 186

⁷ Ergin, M., (1993), s.187

Mallarını elinden çıkarcaksın. Fakir düşeceksin. (TESH, 141)

3) Benden sana binlerce şiirden başka

Bir parça ümit, bir yığın özlem kalacak. (YYY, 44)

4) Yarından itibaren hayata boş verecek, hiçbir şeyi dert etmeyeceğim. Hatta kitaplarımın kapağını bile açmayacağım. (TESH, 35)

5) Birkaç gün sonra akrabalarımıza bir küçük davet vereceğiz. Nişan takacağız. (ÇK, 332)

6) Ve bir gün her şeye sen de alışacaksın

Dilin varmayacak yalnızım demeğ. (AD, 197)

7) Mektup, Cemile'nin Suriye'deki biraderinden... Yalnız hemen bana itaat etmediği için yarına kadar ona vermeyeceğim, dedi. (ÇK, 243)

8) Sabret, sevgilim, her şey düzelecek

Ben daha iyi bir insan olacağım. (AD, 54)

9) “Doktor olacağım abi” dedi. “Bizim mahalledeki kör, topal, inmeli, sızılıları tedavi edeceğim, hem de parasız!” (TESH, 79)

10) Sizin yine bir teselliniz var. Dediğiniz gibi vazifenizin başına döneceksiniz. (ÇK, 332)

11) Sabah erkenden kalkacağım... Annemle kahvaltı yapacağım. Ona itiraflarda bulunacağım. Sonra pencereyi açıp beton yığını ruhsuz binaları kuş sesleriyle dolu bir orman duygusallığı içinde hayran hayran seyredeceğim. (TESH, 35)

Çeşitli eserlerden seçmiş olduğumuz bu örnek cümlelerde gelecek zaman diliminde ortaya çıkacak veya yapılacak olan iş ve hareketler ifade edilmiştir. Söz konusu örnek cümlelerin kimilerinde yapılması kesin beklenen kimilerinde de önceden planlanmış, kararlaştırılmış iş ve hareketler ve diğer örnek cümlelerde de geleceğe dönük niyet, arzu ve söz verişlerin dile getirildiğine şahit olmaktayız.

Sözümüze açıklık getirecek olursak, 1. 4. 5. 7. ve 11. örnek cümlelerde gelecekte yapılması önceden planlanmış, tasarlanmış veya kararlaştırılmış iş ve hareketler anlatılmıştır.

Diğer örnek cümlelerde de (2. 3. 6. ve 9.) gelecekte ortaya çıkması / yapılması mutlak olarak beklenen iş ve hareketler, olaylar söz konusu olmuştur. Bu örnek cümlelerdeki hareketler ve olaylar kesinliği, hatta kaçınılmazlığı ile dikkat çekmektedir. Bilindiği gibi, geleceğe yönelik niyet ve arzuları, söz veriş ifade etmek de gelecek zamanın temel işlev özelliklerinden sayılır. 8. ve 10. cümlelerde söz veriş, 11. cümlede de niyet ve arzu ifade edilmiştir.

2.2. Bilindiği gibi, {-DİR} bildirme eki bağlandığı fiil zamanına kesinlik veya kuvvetli bir olasılık anlamı katar. Bu {-DİR} bildirme eki, {-ECEK} ekini takip ederek, gelecek zamana da kesinlik ve kuvvetli bir olasılık kazandırır. Gelecekte kesinlikle veya kuvvetli bir olasılıkla yapılacağı, gerçekleşeceği düşünülen hareketler de bu zaman şekli ile ifade edilir:

1) Bunlara gelinlik kız diyenler bana elbette evde kalmış ihtiyar kız gözüyle bakacak, kimse artık çocuk diye eğlenmeyecektir. (ÇK, 173)

2) Biz barış ve kardeşlik için geldik. Barış ve kardeşliği bozmak isteyen herkes cezalandırılacaktır. Söylediklerimi kimse unutmasın. (TESH, 108)

3) Rıza, onun geldiğini görünce, ayağa kalkıp gülerek ona doğru gelecektir. Azığı elinden almadan, iki koltuğu altından tutup havaya kaldıracaktır. (İM, 213)

4) Şimdi bir güneş kaynıyor kalbimizde

Olacaktır bu hızla yedi kat gökler bizim. (İKBD, 57)

5) Bir tanesi kaçtı gitti. Kuş olup uça gene yakalanacaktır. Kurtuluş yok. (İM, 146)

2.3. Gelecek zaman ekleri, genellikle kesin ve belirli hareketleri ifade etmesine rağmen, kimi zaman tahmin ve varsayımı da bildirir. Yani, geçmişte yapılan ve tanık olmadığımız veya farkında olmadığımız bir olaya kesinlik kazandırmak istendiğinde, tahmin yürütüldüğünde de gelecek zaman şekline başvurulur. Bu tür kullanılıştaki gelecek zaman çekimine girmiş “olmak” yardımcı fiilinden yararlanır. Örneğin:

- 1) Sonra tabii, günden güne büyüyen bir kız çocuğuna kışlada neferler elinde terbiye etmek imkansızlığını da düşünmüş olacak. (ÇK, 13)
- 2) Kapısı aralıktı. Çıkarken sıkı sıkıya kapadığını hatırladı:
-Tuhaf, rüzgar açmış olacak!- dedi. (TESH, 123)
- 3) Mutlaka bu zarf, kitaplara arasında Kuşadası’ndan gelmiş olacak. (ÇK, 350)
- 4) Kiminle oynarsan canını yaka bağırtırdım. Bu huy, herhalde Hüseyin’le oynadığım oyunlardan kalma bir şey olacak. (ÇK, 11)
- 5) Herhalde doktora, canını sıkacak bir havadis vermiş olacaklar. (ÇK, 350)
- 6) Öyleyse niçin ağlıyorsun? Gözlerindeki yaşlar ne?
-Düşmeden evvel ağlamış olacağım, teyze. (ÇK, 80)
- 7) Yanlış olacak. Hatta doktor, son günlerde ne annem, ne başkası köşke uğradı. (ÇK, 92)

Yukarıdaki örnek cümlelerden anlaşılacağı üzere, {-EcEK} eki, bu kullanılışında tahmin ve varsayım ifade etmektedir. Bununla birlikte aynı kullanılıştaki gereklilik anlamı da hissedilmektedir. Söz konusu şeklin, yapı bakımından gelecek zaman ekleriyle verilmesine rağmen, anlam bakımından gelecek zamanla hiç ilgisi olmadığı açık bir şekilde görülmektedir.

Kazak Türkçesinde Gelecek Zaman (Keler Şağ)

Gelecek zaman, konuşma anından sonra, başka bir deyişle gelecek zaman diliminde gerçekleşecek olan iş ve hareketleri ifade eden fiil zamanıdır. Kazak Türkçesinde dört ayrı gelecek zaman bulunmakta ve aşağıdaki eklerle yapılmaktadır:

- | | | |
|-----------------------|-------------------------------|------------------|
| 1) Awişpalı keler şağ | (Değişken Gelecek Zaman) | {-E} eki ile |
| 2) Maksattı keler şağ | (Niyet İfadeli Gelecek Zaman) | {-MEK} eki ile |
| 3) Boljaldı keler şağ | (Tahmini Gelecek Zaman) | {-Er/-r} eki ile |
| 4) Tayaw keler şağ | (Yakın Gelecek Zaman) | {-GEİİ} eki il |

Değişken Gelecek Zaman (Auispalı Keler Şağ)

1. Değişken Gelecek Zamanın Yapısı

1.1. Değişken gelecek zamanın, fiil kök veya gövdelerine ünsüzlerden sonra -a /-e, ünlülerden sonra ise -y zarf-fiil ve ikinci tip zamir kökenli şahıs eklerinin getirilmesiyle yapılır. Örneğin: jaz-a-mın, küt-e-siñ, tıñda-y-sız, zertte-y-di.

1.2. Ses uyumuna göre kalın hecelerden sonra -a, ince hecelerden sonra -e eki gelir: jaz-a-dı, küt-e-di örneklerinde olduğu gibi -y eki ise, hem kalın, hem ince hecelerden sonra gelebilmektedir. Örneğin: tıñda-y-dı, zertte-y-di

1.3. Örneklerde de görüldüğü gibi bu ekler, fiil kök veya gövdesine doğrudan eklenir.

1.4. Teklik ikinci şahsın nezaket şekli -sız /-siz, çokluk ikinci şahsın nezaket şekli ise -sızdar / -sizder ekleri ile karşılanır. Örneğin, siz jaz-a-sız siz küt-e-siz
sizder jaz-a-sızdar sizder küt-e-sizder

1.5. Üçüncü şahıs çekiminde şahıs ekleri görevini -tur yardımcı fiilinin eklenmiş şekli olan -dı /-di ekleri üstlenir.

1.6. Olumlu çekimde kimi zaman teklik birinci, üçüncü ve çokluk üçüncü şahıslarda kısaltmalar ve düşmeler görülür. Teklik birinci şahısta -mın /-min şahıs ekleri kısalarak sadece -m kalır. Örneğin: jaz-a-m, küt-e-m gibi. Ünlüyle biten fiiller için bu kural geçersizdir, yani ünlüyle biten fiiller, bu çekimde kısaltmaya uğramaz. Teklik ve çokluk üçüncü şahıslarda kimi zaman da {-Dİ} ekindeki ünlülerin düştüğü de görülmektedir. Örneğin: jaz-a-d, küt-e-d gibi

1.7. Olumsuz çekimde -mın /-min şahıs ekleri kimi zaman kısaltmaya uğrar ve şahıs eki olarak sadece -n eki kalır. Aynı zamanda değişken gelecek zaman eki olan -y'ın de düştüğü görülür. Bu tür kısaltmalar genellikle şiirlerde sık sık kullanılır karşımıza çıkar jaz-ba-n, küt-pe-n, tında-ma-n örneklerinde olduğu gibi.

2. Değişken Gelecek Zamanın Anlam ve İşlev Özellikleri

Değişken gelecek zaman, gelecek zaman diliminde yapılması kesin olarak beklenen iş ve hareketleri ifade eden fiil zamanıdır. Değişken gelecek zaman, -a / -e ve -y ekleriyle yapılmakta ve söz konusu ekler, daha önceki kısımlarda belirttiğimiz gibi söz dizimine bağlı olarak gelecek zamandan başka şimdiki zamanı ifade etmek için de kullanılmaktadır.

Gelecek zaman diliminde ortaya çıkacak olan iş ve hareketleri ifade etmek için diğer gelecek zaman şekillerine kıyasla {-E} ekiyle yapılan bu zaman şekline daha çok başvurulduğuna şahit olmaktadır.

'Değişken gelecek zamanda iş ve hareketlerin, yakın veya uzak gelecekte gerçekleşmesi bakımından bir sınırlama yoktur. Değişken gelecek zamanın temel işlevi, gelecekte yapılması veya ortaya çıkması kesin olarak beklenen, yani gerçekleşeceğinden şüphe duyulmayan iş ve hareketleri ifade etmektir'⁸.

1) Senimen âli söylesem. Söyleskende bek söylesem! (AJ,75)

Seninle daha konuşacağım. Hem de sıkı konuşacağım!

2) Men erten Semeyge jürem! Osi isteriñ ayaktalğanşa jokşınıñ biri men bolamın! (AJ,273)

(Ben yarın Semey'e gideceğim! İşlerini bitirinceye kadar taraftarın biri ben olacağım!)

3) Men bir şal dünyede jihan kezgen Erten tüste ketemin şahrinizden. (Abay II, 131)

(Ben, bu dünyada cihan dolaşan bir ihtiyarım, yarın öğleyin şehrinizden ayrılacağım).

4) Ol atka minbegen, minbekşi de emes. Öytkeni munıñ sıbağasına tiygen konaktar alıs eldiñ adamdarı bolğandıktan bugün taramaydı. (AJ,203)

(O, ata binmedi, binmeyecek de. Çünkü onun payına düşen misafirler uzak illerin insanları olduğundan dolayı bugün dağılmayacaklar.)

5) Men seniñ alasarmas dostıgıñdı Älemge aytu üşin aqın bolam. (ĞB,115)

(Ben senin kusursuz dostluğunu âleme söylemek için şâir olacağım).

Niyet İfadeli Gelecek Zaman (Maqsattı Keler Şaq)

1. Niyet İfadeli Gelecek Zamanın Yapısı

Niyet ifadeli gelecek zaman, fiil kök veya gövdesine ses uyumuna göre kalın ünlülü hecelerden sonra -mak, -bak, -pak; ince ünlülü hecelerden sonra ise -mek, -bek, -pek ve ikinci tip zamir kökenli şahıs eklerinin getirilmesiyle yapılır.

Örneğin: okı-mak-pın jaz-bak-sıñ ayt-pak-Ø

bil-mek-pin sen-bek-siñ küt-pek-Ø

⁸ Komisyon Çalışması, (2002), *Kazak Grammatikası*, Astana, s.520.

1.1. Bu ekler, örneklerden de anlaşılacağı üzere fiil kök veya gövdelerine doğrudan doğruya bağlanır.

1.2. {-mEk} eki, y, l, r, u yumuşak ünsüzleriyle ve ünlülerle, {-bEk} eki, m, n, ñ, z yumuşak ünsüzleriyle,

{-pEk} eki ise sert ünsüzlerle biten fiil kök veya gövdelerine getirilir.

1.3. Bir de -şı / -şi eklerinin söz konusu eklerle bağlantısıyla yapılan -makşı / -mekşi; -bakşı / -bekşi -pakşı / -pekşi şeklinde ekler de bulunmaktadır. Bu ekler öbür eklerden pek farklı sayılmaz. Ancak -şı / -şi ekleri, söz konusu eklerle kesinlik kazandırır: jaz-bak-pın = yazmak niyetindeyim (yazacağım); jaz-bakşı-mın = (kesinlikle) yazacağım.

2. Niyet İfadedeli Gelecek Zamanın Anlam ve İşlev Özellikleri

Niyet ifadedeli gelecek zaman, içinde bulunduğumuz zamandan sonra yapılması / ortaya çıkması düşünülen, niyet ve amaç edilen, planlanan iş ve hareketleri ifade eden fiil zamanıdır. Niyet ifadedeli gelecek zaman ile değişken gelecek zaman, anlam ve işlev yönünden farklılıktan ziyade benzerlik arz etmektedir. Her ikisinde de gelecekte gerçekleşmesinden şüphe duyulmayan, mutlak olarak beklenen iş ve hareketler anlatılır.

Hem niyet ifadedeli gelecek zamanda, hem de değişken gelecek zamanda ifade edilen iş ve hareketlerin yakın veya uzak gelecekte ortaya çıkışı bakımından bir sınırlama söz konusu değildir. Ancak niyet ifadedeli gelecek zamanda niyet, amaç ifadesi, değişken gelecek zamanda ise kesinlik ifadesi daha ağır basar. Gelecek zamanın bu iki şekli arasında kesin bir sınır çizmek mümkün değildir. Onlar birbirinin yerine kolayca kullanılabilir. Niyet ifadedeli gelecek zaman ile yakın gelecek zaman arasında da ortak noktalar söz konusudur⁹.

Kısacası, niyet ifadedeli gelecek zamanın temel işlevi gelecek zaman diliminde yapılması / ortaya çıkması düşünülen, niyet ve amaç edilen, planlanan iş ve hareketleri bildirmektir:

- 1) Abay endi burıñıday emes, eldegi uaqıtın da kitapka vermek. (AJ, 300)
(Abay artık eskisi gibi değil memleketteki zamanını da kitaba kitaba ayıracak)
- 2) Sizder, bügingi jaña saylauda özderiñizge bolıs etip kimdi atamaqsızdar? (AJ, 3)
(Siz, bugünkü yeni seçimde kendinize kimi başkan olarak seçmek niyetindesiniz? / seçeceksiniz?)
- 3) Öz pikiri joq erkekter el başqarsa ne bolmaq?! (ĞB, 44)
(Kendi fikri olmayan erkekler devleti yönetirse devletin hali ne olacak?!)
- 4) Bilgeniñdi bügip, tapqanıñdı tıgıp körge birge áketpekpisiñ? (AJ, 47)
(Bildigini gizleyip, bulduğunu saklayıp mezara birlikte mi götüreceksin? /götürmeyi mi düşünüyorsun?)
- 5) Ázimbay akıra jóneldi: -Toqtamaydı! Buyırq aytpaqsın ba mağan? Aş köziñdi! (AJ, 14)
(Ázimbay bağırmağa başladı: -Durmayacak! Bana emir mi vereceksin?/ bana emir vermeyi mi düşünüyorsun, yani? Aç gözünü!

Tahmini Gelecek Zaman (Boljaldı Keler Şağ)

1. Tahmini Gelecek Zamanın Yapısı

1.1. Tahmini gelecek zaman, fiil kök veya gövdelerine ünsüzlerden sonra -ar /-er, ünlülerden sonra da -r ve birinci tip zamir kökenli şahıs ekleri getirilerek yapılır. Örneğin: jaz-ar-mın küt-er-siñ tıñda-r-sız zertte-r-Ø

Örneklerde görüldüğü gibi, ünlüler uyumu kuralına göre kalın ünlülü hecelerden sonra -ar, ince ünlülü hecelerden sonra -er, ünlülerden sonra da -r eki getirilir.

⁹ İsayev, S., (1993), *Kazak Tili*, Almatı, Kaynar Yayınevi, s. 155.

1.2. Tahmini gelecek zamanın olumsuz şekli, fiil kök veya gövdelerine diğ er zamanlardan farklı olarak {-mEs},

{-pEs} ve {-bEs} olumsuzluk eklerinin getirilmesiyle yapılır. Örneğ in: jaz-bas-pın, k  t-pes-si  , tında-mas-sız, zertte-mes-  .

1.3. Tahmini gelecek zamanı hem olumlu, hem olumsuz soru şekillerinin kullanıldıėı pek görülmez. Bu durumlarda genellikle deėişken gelecek zamanın olumlu ve olumsuz soru şekilleri tercih edilmektedir. Ancak pek kullanılışı olmamasına raėmen gelecek zamanın bu türünün olumlu ve olumsuz soru şekilleri bulunmaktadır¹⁰.

2. Tahmini Gelecek Zamanın Anlam ve İşlev  zellikleri

Tahmini gelecek zaman, i  ve hareketin gelecek zaman diliminde yapılacaėını, ortaya çıkacaėını tahmini bir şekilde ifade eden fiil zamanıdır.

Tahmini gelecek zaman, morfolojik göstergeleri bakımından Türkiye Türkçesindeki geniş zamanı andırır, fakat anlam ve işlevleri yönünden benzerlikleriyle birlikte farklıklar da gösterir. Aynı eklerle yapılmasına raėmen, tahmini gelecek zaman, geniş zaman gibi geniş kullanılı ıya sahip deėildir, başka bir deyişle tahmini gelecek zamanın kullanılışı sahası sınırlıdır.

“Geniş zaman ve şimdiki zamanın aynı ek ile ifade edilmesi dikkat i çeken bir hadise olarak tezahür etmektedir. Ancak çalışmamız sırasında aynı eklerin gelecek zamanı da ifade ettikleri ve hatta bazı lehçelerde bu istikamette daha canlı inki   flar arz ettikleri görüldü. Ekin  imdiki zaman fonksiyonu ise  ark Kıpçak ve Orta Asya lehçelerinde zayıflamış, Oėuz grubu lehçelerinden eski Osmanlıca’da XV. asra kadar epeyce canlı olarak devam ettikten sonra yavaş yavaş burada da canlılıėını kaybetmiştir. Bu ekin geniş ve gelecek zaman fonksiyonu hemen bütün lehçelerde devam etmektedir”¹¹.

Ancak Kazak Türkçesinde bugün sözünü ettiėimiz ekler, yani {-Er/-r} ekleri, atasözleri ve vecizeler dışında, yalnız gelecek zaman ifadesi için kullanılmaktadır. Atasözleri ile vecizelerin tahmini gelecek zamanda ifade edilmesi ilgi çeken bir husustur. Bu husus üzerinde daha sonra ayrıca duracaėız.

Yukarıda niyet ifadeli gelecek zaman ile deėişken gelecek zamanın birbirinin yerini kolayca tutabildiėinden, her ikisinin de gelecekte gerçekleşmesinden   p e duyulmayan, mutlak olarak beklenen i  ve hareketleri anlattıėından söz etmiştik. Tahmini gelecek zaman ise anlam ve işlev yönünden gelecek zamanın diėer şekillerine göre farklılık gösterir. Çünkü tahmini gelecek zamanda diėer gelecek zaman şekillerine zıt olarak, gelecekte yapılmasından veya gerçekleşmesinden   p e duyulan, emin olunmayan i  ve hareketler ifade edilir. Söz konusu hareketler, genellikle, belirsiz bir zamanda ortaya çıkar.

2.1. Tahmini gelecek zaman, gelecekte gerçekleşmesi veya yapılması tahminen beklenen, umut edilen i  ve hareketi bildirmek için kullanılır:

1) Mına d  uren bur an-tar an

Erte   ayta   zgerer.

A ındardı sultanlardan

Artış sıylar kez keler. ( B, 39)

(Yarın bu devir yeniden alt üst olarak deėişir ve (halkın)  airlere sultanlardan daha fazla hürmet gösterecekleri zaman gelir.)

2) Abay t  uir boldı. Endi munda k  p sarılıp jatpassı dar,  ıraktarım. (AJ, 487)

¹⁰ İ skakov, A., (1991), *Kazirgi Kazak Tili*, Almatı, Ana Tili Yayınevi, s. 103.

¹¹ Olcay, S., (1956), *Türk Lehçelerinde Geniş Zaman- imdiki Zaman Kipi*, (Basılmış doktora tezi), A. . DT F, s. 5

(Abay iyileşti. Artık burada çok kalmazsınız, evlatlarım)

- 3) Kışkası, bul jolda siz benen biz uğıspaspız. (AJ,368)

(Kısacası, bu yolda biz sizinle anlaşılamayız).

- 4) Sâuegeyi sen bop jürme qalanıñ

Bul betiñmen tsıygandardı jumıssız

Qaldırarsıñ, qarağım. (ĞB,281)

(Şehrin en ünlü falcısı olmayasın, bu gidişle çingeneleri işsiz bırakırsın, güzelim.)

- 5) Esil, Bazeke -ay, osınday nayza tiliñ barda senen kazaktıñ kamşısı tügil, miltıgıñıñ oğı da ötpes-au! (AJ,344)

(Aziz Bazeke, böyle mızrak gibi dilin varken senden Kazak'ın kamçısını bırak, silahının kurşunu bile geçmez.)

3.2. Tahmini gelecek zaman şekli, halk edebiyatı eserlerinde, özellikle atasözleri ile vecizeleri ifade etmekte de

kullanılır¹². Tahmini gelecek zamanın bu tür kullanılışı, {-Er /-r}, eklerinin daha önceki dönemlerde geniş zamanı ifade

etmesinden ileri gelmiş olacak. Oysa bugün Kazak Türkçesinde söz konusu eklerle yapılan zaman şeklinin kullanılışı

sahası sınırlı olup, geniş zaman ifadesi {-E} ekiyle sağlanmakta ve atasözleri ile vecizeler de çoğunlukla bu eklerle

kurulan zaman şekliyle ifade edilmektedir.

Ancak yukarıda bahsettiğimiz gibi, zaman üstü anlatıma sahip olan atasözleri ile vecizeleri anlatmada tahmini gelecek

zamana da başvurulduğu görülmektedir:

- 1) Külme dosıña, keler basıña. (QMM,120)

(Gülme dostuna gelir başına = Gülme komşuna gelir başına)

- 2) Ata-ananın kadirin balalı bolğanda bilersin

Ağayınınñ kadirin jalalı bolğanda bilersin. (EA,17)

(Anne ile babanın kıymetini çocuğun olduğunda anlarsın. Akrabanın kıymetini de iftiraya uğradığında anlarsın).

- 3) Taz taranğança toy tarkar.(QMM,156)

(Kel taranıncaya kadar düğün biter).

- 4) Jalğızdıñ üni şıqpas,

Jayaudıñ şańı şıqpas.(QMM,28)

(Yalnızın sesi çıkmaz, yayanın tozu çıkmaz.)

- 5) Ölse öler tabiğat, adam ölmes

Ol biraq qayıp kelip oynap külmes. (Abay I,178)

(Ölse ölür tabiat adam ölmez, fakat o tekrar gelip oynayıp gülmez).

- 6) Ayran işken qutılar, şekek jalağan tutılar.(QMM,42)

(Ayranı içen kurtulur, kovayı yalayan tutulur=yakalanır.)

- 7) Eñbek kılmay tapkan mal dâulet bolmas

Kardıñ sui sıklıdı tez sualar. (Abay I,214)

(Emek harcamadan bulduğun mal devlet olmaz karın suyu gibi çabuk tükenir.)

Türkiye Türkçesindeki tek gelecek zaman şekline karşılık Kazak Türkçesinde dört ayrı gelecek zaman şeklinin bulunduğu görülmektedir. Yukarıda bu şekillerin yapı, anlam ve işlev özellikleri ele alınmıştır. Ancak burada kısaca bir değerlendirme yapmanın yerinde olacağı görüşündeyiz.

¹² Sızdık R. (2009), Gılimi Tanım Üzdikteri, Almatı, KİE basımevi, s.125.

Gelecek zaman diliminde ortaya çıkacak olan iş ve hareketleri ifade etmek için diğer gelecek zaman şekillerine kıyasla {-E} ekiyle yapılan gelecek zaman şekline daha çok başvurulur. Ancak söz konusu şekil, şimdiki ve geniş zamanı da ifade eder. Bunu aşağıdaki örneklerde açıkça görebiliriz:

- 1) – Nege söylemeysiz?
– Onda sizdin söziñizdi kim tıñdaydı? (ÖÖ, 96)
(– Siz niye konuşmuyorsunuz?
– O zaman sizin sözünüzü kim dinleyecek?)
- 2) Jolikkanda külimdeysiñ
Nege, kurbım, tömen karap? (GB, 54)
(Güzelim, rastladığımız zaman,
Niçin yere bakarak gülümsüyorsun?)
- 3) Abay jumasına nemese on künde bir Âbiştiñ pâterine baradı. (AJ, 552)
(Abay, haftada veya on günde bir Abiş'in kaldığı eve gider.)

1. örnek cümlede iş ve hareket tam konuşma anında gerçekleşmektedir. Diğer cümlelerdeki iş ve hareketlerin de geniş zaman diliminde gerçekleşmekte olduğu anlaşılmaktadır, çünkü burada sürekli tekrarlanan iş ve hareketler dile getirilmektedir. {-EcEk} ekiyle yapılan gelecek zamanın, gelecekte gerçekleşmesi veya yapılması kesin olarak beklenen iş ve hareketleri bildirmekle birlikte, kimi zaman önceden planlanmış, tasarlanmış, kararlaştırılmış iş ve hareketleri veya geleceğe dönük niyet ve arzuları da ifade etmek için kullanıldığı görülmektedir.

İncelediğimiz metinlerden tespit etmiş olduğumuz örnek cümlelerden hareketle Türkiye Türkçesindeki gelecek zaman şeklinin Kazak Türkçesine hangi şekillerle aktarıldığı meselesine değinelim.

{-E} Değişken Gelecek Zaman Şekliyle Karşılanan Gelecek Zaman

Aşağıda verilen örnek cümlelerde Türkiye Türkçesindeki {-EcEk} ekiyle ifade edilen fiillerin, Kazak Türkçesinde {-E} değişken gelecek zaman ekiyle verildiğini görüyoruz. Örnekler:

- 1) Efendim, ben bu mektebi kapatacağım. (ÇK, 209)
Hanım âpendi, men bul mektepti jabamın. (BT, 221)
- 2) Birkaç ay sonra nişanlım oraya gelecek. (ÇK)
Birneşe aydan keyin sol jerge süygen jigitim keledi. (BT)
- 3) Çok teşekkür ederim, kızım, dedi. Yalnız ben şimdi mendilinizi nasıl iade edeceğim? (ÇK, 32)
Köp rahmet, kızım, dedi. Al, endi mına oramalıñdı kalay kayıp beremin? (BT, 38)
- 4) Gece olunca da köyün kıyısındaki бүкүн içine girip saklanacağız. (İM, 275)
Tünde kıstak mañındağı jarkabakka jasırınamız. (KM, 239)
Oğul: “İnce Memed,” dedi. “Şimdi sen o köyü nasıl bulacaksın?” (İM, 17)
Ulı: “Mamed, sen ol kıstaktı kalay tabasıñ?” dedi. (KM, 16)
- 5) Kuş olup uça, gene yakalanacaktır. (ÇK, 19)
Meyli ol, tipti kus bolıp uşıp ketse de kolğa tüsed. (BT)
- 6) Feride, bir zaman sonra sen de bunlar gibi uçup gideceksin, değil mi?(ÇK, 382)
Farida, endi köp uzamay sen de osı kustarga uksap uşıp ketesiñ goy, solay ma? (BT, 400)

Örneklerden de anlaşıldığı gibi, {-EcEk} gelecek zaman eki, burada kesinlik ifadesiyle yer almakta ve iş ve hareketin gelecekte kesin ortaya çıkacağını vurgulamaktadır. {-E} ekiyle teşkil edilen değişken gelecek zamanın da gelecek zaman

dilimde gerçekleşmesi kesin olarak beklenen iş ve hareketleri dile getirmek için kullanıldığından daha önceki kısımlarda bahsetmiştik.

Özetleyecek olursak, Kazak Türkçesindeki söz konusu şeklin, Türkiye Türkçesinden seçilen cümlelerdeki iş ve hareketleri, olayları tam yansıttığı görülmektedir. Her iki şekil arasında bir eşdeğerlik söz konusudur

{-Er /-r} Tahmini Gelecek Zaman Şekliyle Karşılanan Gelecek Zaman

Aşağıdaki örnek cümlelerde ise {-EcEk} gelecek zaman şeklinin Kazak Türkçesinde tahmini gelecek zaman şekli ile aktarıldığını görmek mümkündür. Örneğin:

1) Böyle seneler gececek... (ÇK, 386)

Osılay jıldar öter... (BT, 403)

2) Sonra, teyzelerimi, hepinizi yine çok göreceğim geldiği vakit, tekrar geleceğim. (ÇK, 386)

Keyinirek nağaşı, apalarımı, senderdi ańsap sağıńǵanda taǵı da kelermin. (BT, 403)

3) – Göreceksiniz, onu sevmediğini nasıl ispat edeceğim, dedim. Şiddetle kapıyı kapayarak dışarı çıktım. (ÇK, 328)

– Körersiz, onı jek köretinimdi sizge dâleldep berermin, dedim de, esikti kattı serpip jaııp, sırtka şıǵıp kettim. (BT)

4) O dakikada alınımda titreyen baba öpücüğünün lezzetini ölünceye kadar unutmayacağım. (ÇK, 398)

Sol sâtte âkemiń mańdayımnan emirine süygen ıstık erniniń lâzzatın ölgenimşe unıtpasın. (BT, 418)

5) Fakat mektep tekrar açılıncaya kadar ben ne yapacağım, nasıl vakit geçireceğim? (ÇK, 318)

Bırak, mektep kayta aşıǵanǵa şeyin men nemen şuǵıldanbapın? Uakıttı kalay ötkizbekpin? (BT, 335)

Sözümüzü özetleyecek olursak; Türkiye Türkçesi ile Kazak Türkçesindeki zaman şekillerinin her birinin kendine has özellikleri ve kullanılış sahaları mevcuttur. Bu şekillerin karşılaştırmalı bir biçimde incelenmesi, onların anlam ve işlev potansiyelini öğrenmemize imkân sağlayacağı kesindir. Dolayısıyla bu çalışmada Türkiye Türkçesindeki gelecek zamanın yapı, semantik ve fonksiyon özellikleri örnek cümleler ışığında ele alınmış ve söz konusu zamanın Kazak Türkçesine aktarılması meselesi üzerinde durulmuştur.

Çalışmamızda gramercilerimizin çoğunluğu tarafından kabul edilen terimlerimizi kullandık ve bu terimleri Türkiye Türkçesine uygun bir karşılıkla aktarmaya çalıştık.

Kazak Türkçesi, gelecek zaman eki bakımından da oldukça renkli bir çeşitlilik arz etmektedir. Türkiye Türkçesindeki {-EcEk} ekiyle ifade edilen tek bir gelecek zamana karşılık Kazak Türkçesinde dört ayrı gelecek zamanın bulunduğu görülmektedir. Dolayısıyla Türkiye Türkçesindeki gelecek zaman Kazak Türkçesinde bu dört ayrı gelecek zamanda karşılanmaktadır. İncelediğimiz eserlerde de söz konusu gelecek zaman Kazak Türkçesine çoğunlukla {-E} değişken gelecek zaman şekli ve {-Er /-r} tahmini gelecek zaman şekliyle verilmektedir.

Ayrıca gerek Türkiye Türkçesinde, gerekse Kazak Türkçesinde gramercilerimiz arasında bazı dilbilimsel terminoloji konusunda bir birlik olmadığına şahit olmaktayız. Zamanların adlandırılmasında da aynı durumun söz konusu olduğunu söylemek mümkündür. Farklı terimlerin kullanılmasının dilbilgisinde sorunlar yaratacağı ve doğal olarak öğrenme-öğretme sürecini olumsuz etkileyeceğinden dolayı ortak bir terimde birleşilmesi gerektiği kanısındayız.

Kaynakça

- Ahanov, K., (1993), *Tilbiliminiñ Negizderi*, Almatı, “Öner” Yayınevi, s. 352.
- Aksan, D., (1980), *Her Yönüyle Dil Ana Çizgileriyle Dilbilim 2*, Ankara, TDK Yayınları, s. 102.
- Annemarie G., (1985), *Eski Türkçenin Grameri*, Ankara, TDK Yayınları, (çev. Mehmet Akalın), s. 35-38.
- Atalay, B., (1940) “*Türkçede Gelecek Zaman Edatı*”, Türk Dili Belleten, s.3-4,
- Atalay, B., (1940), s.30-39.
- Balakayev, M., (1967), (Komisyon), *Kazak Tilinin Grammatikası*, Almatı, “Ğılım” Yayınevi.
- Ercilasun, A., (1984), *Kutadgu Bilig Grameri (Fiil)*, Ankara, Gazi Üniv. Basımevi, s.126-129.
- İsayev, S., (1993), *Kazak Tili*, Almatı, Kaynar Yayınevi, s. 155.
- İskakov, A., (1991), *Kazirgi Kazak Tili*, Almatı, Ana Tili Yayınevi, s.103.
- Komisyon Çalışması, (2002), *Kazak Grammatikası*, Astana, s.520.
- Kononov, A.N., (1954), “*Tyurkskiye Etimologii*” *Uçenıye Zapiski LGU*, Leningrad, s. 273-275
- Korkmaz, Z., “*Türkçede -acak/-ecek Gelecek Zaman (Futurum) Ekinin Yapısı Üzerine*”, DTCF dergisi, c. XVLL, S.1-2 Kordabayev, T.R., (1953), *Kazirgi Kazak Tilindegi Etistikterdin Şak Kategoriyası*, Almatı, s.
- Mansuroğlu, M., (1953), “*Türkçede -gu Ekinin Fonksiyonları*”, *Türkiyat Mecmuası*, c. X (ayrı basım), İstanbul.
- Mansuroğlu, M., (1958), “*Türkçede “-gay/-gey Eki ve Türemeleri*”, Jean Deny Armağanı, Ankara, s.171-183.
- Olcay, S., (1956), *Türk Lehçelerinde Geniş Zaman-Şimdiki Zaman Kipi*, (Basılmış doktora tezi), A.Ü. DTCF, s. 5
- Sızdık R., (2009), *Gıımı Tanım Üzdikteri*, Almatı, KİE basımevi, s.125.

ТРАНСКУЛЬТУРАЛИЗМ В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЯЗЫЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ (СБОРНИК РАССКАЗОВ, ЭССЕ КИРИЛЛА КОБРИНА «ГДЕ-ТО В ЕВРОПЕ»)

Минеева Инна Николаевна

Карельская государственная педагогическая академия, историко-филологический факультет

В современном гуманитарном знании транскультура (транскультурализм) трактуется как новая всеобъемлющая эпистема эпохи глобализации.¹ Следует констатировать то, что это неоднозначное понятие, каждый из исследователей – филолог, культуролог, социолог, философ, антрополог, политолог – вкладывает свой смысл в зависимости от научной традиции, методов изучения, исследуемого контекста. В российской практике наиболее известными и новаторскими являются две интерпретации, каждая из которых не исключает друг друга вопреки кардинальной разности подходов и заочную полемику. Это трактовки М.Н. Эпштейна и М.В. Тлостановой.

М.Н. Эпштейн истолковывает транскультуру как **категорию культурологическую** и акцентирует внимание прежде всего на состоянии и внутренних метаморфозах, происходящих с субъектом в постиндустриальном обществе. Формируя семантическое ядро данного термина, М.Н. Эпштейн исходит в первую очередь из изменившейся ситуации в России, когда у человека появилась возможность пересекать политические границы и границы собственной культуры. Транскультуру ученый называет **новой сферой** культурного развития за границами сложившихся национальных, расовых, гендерных и профессиональных рамок, **новым бытием человека на перекрестке культур, новым видом свободы, новым пространством.**²

В отличие от М.Н. Эпштейна, интерпретация М.В. Тлостановой понятия транскультурализма более глобальна. Конструируя его смысловое поле, исследовательница использует **междисциплинарный подход (история мировой философии, социальной философии, философской антропологии)**. Интерес М.В. Тлостановой сосредоточен не только и не столько на положении субъекта культуры в условиях глобализации, как у М.Н. Эпштейна, сколько на

¹В рамки данной статьи не входит рассмотрение вопросов, связанных с генезисом данного понятия и полемик вокруг его значения.

²Эпштейн, М., (2006), «Нулевой цикл столетия. Эксплозив - взрывной стиль 2000-х», *Звезда*, 2, с. 23-33.; Эпштейн, М., «Новый вид свободы – транскультура», http://www.veer.info/59/epst_tra.html; Эпштейн, М., (2003), «Эпштейн: расширить способы мышления и действия. Беседовала О. Лорош», http://www.krupaspb.ru/piterbook/ot_avtora/ot_avtora_arh_epsht.html

межкультурной коммуникации субъекта. М.В. Тлостанова всесторонне рассматривает все составляющие такого взаимодействия: разнообразие и различие, отношение к иному/другому, способы коммуникации между разными инаковостями и т.д. Транскультурализм, согласно М.В. Тлостановой, **новая модель культурного и эпистемологического различия, новый тип специфического языкового мышления, построенного на полиглоссии и культурном полилоге.**³

Отмеченные и М.Н. Эпштейном, и М.В. Тлостановой ментальные перемены, скачки на рубеже XX-XXI столетий пронизывают все сферы социума. На международной конференции «Русская литература в XXI веке. Первое десятилетие: Диагнозы и прогнозы» (Санкт-Петербург., 2010) д.ф.н. С.А. Кибальник в устном сообщении справедливо отметил, что в наши дни идентичность начинает приобретать все более сложный характер, и современный человек обречен на ее поиски, преодоление устоявшейся в рамках врожденной культуры самости, освоение иных культурных хронотопов.

Проблемы межкультурной коммуникации и изменяющегося сознания человека – в центре внимания представителей разных видов искусств. В творчестве художников, режиссеров, писателей, в том числе эмигрировавших из России по разным причинам на рубеже веков, освещаются различные грани чувств, эмоций, размышлений человека, находящегося в положении «внеаходимости», «промежуточности»: художественный фильм Юрия Громыко (Россия) «Чужие» посвящен межнациональным конфликтам на Востоке, столкновению традиции и современной вседозволенности; литературно-исторический путеводитель Михаила Шишкина (Швейцария) «Русская Швейцария» рассказывает о приобщении эмигранта из России к Швейцарии через поиски в ней «русского кода»; романы и заметки Людмилы Коль (Финляндия) о Финляндии иллюстрируют то, как во время поездки происходит разрушение в сознании русского человека сложившихся ранее на родине стереотипов о скандинавской стране и ее людях; проза pop-fiction Кирилла Кобрин (Чехия) фиксирует процесс освобождения русского человека от некогда навязанной ему советской идентичности в европейском пространстве, поиск новой, более для него естественной.

Цель статьи – реконструировать отраженную в сборнике рассказов, эссе К. Кобрин «Где – то в Европе» (2004) картину поиска человеком, пережившим разные политические, общественные, культурные формации, своей идентичности от позднесоветских 1970-х до начала нового тысячелетия.

В сборнике рассказов «Где-то в Европе» (Часть 1 и 2) данную проблему прозаик рассматривает на примере истории конкретного поколения, чье детство и отрочество пришлось на 1970-е гг. Позднесоветское поколение становится, скорее, фактом не социальным или хронологическим, а символическим, экзистенциальным.

³Тлостанова, М., (2004). *Жить никогда, писать ниоткуда. Постсоветская литература и эстетика транскультурации*, Москва, Рукопись, л. 329. Благодарю д.ф.н., проф. РУДН М.В. Тлостанову за предоставленную помощь в ознакомлении с монографией. Тлостанова, М., (2008). *От философии мультикультурализма к философии транскультурации*, Нью-Йорк, Северный крест, с. 195-219.

С помощью деталей – маркеров К. Кобрин воссоздает ставшим уже каноническим в исторической науке, этнографии, антропологии знаково-символическую систему советского государства 1970-х гг. (огосударственную культуру, нацеленную на создание советского человека и насаждение государственных эталонов культурного знания и поведения, культивацию коллективной личности, жалкую фактографию жилищ, пейзажей, моностилизм культуры, ограниченность контакта со свободным миром, гипертрофированный социальный контроль) и тип «homosoveticus» (человек покорный, исполнительный, сопричастный, безальтернативный, с заранее заданными свойствами).⁴

Текст: «...город, где с высокой набережной высокомерно смотрят на унылое низменное Заволжье бодрые шедевры сталинской архитектуры, то вскинув на караул белые колонны, то, словно Гулливер среди лилипутов, поставив на свои широкие спины маленьких трудолюбивых полунагих работяг в кепках со штангенциркулями и аккуратных студенток в аккуратных косынках; город, где Парки Культуры и Отдыха трудящихся сдержанно напоминают нам — широкими аллеями, фигурными фонтанами — о гипотетически захваченном коммунарами Версале».⁵

«Поздний совок. Середина семидесятых. Пролетарский район огромного города. Где-то с конца семидесятых время остановилось здесь; почти ничего не меняется - ни марки папирос, ни марки автомобилей» (19).

Реконструируемый фон объясняет причины отказа главного героя К. Кобрина – а это в первую очередь дети разного возраста - от навязанной советской идентичности и поиск другой, более для них естественной и гармоничной. Главным жизненным сюжетом у многих детей становится ситуация преодоления наследственности «совковости», характерных качеств «homosoveticus». Сохраняя на генетическом уровне национальную и этническую самоидентификацию, они стремятся отделиться от «тела» советской культуры, которая ассоциируется в их сознании прежде всего с замкнутостью, убожеством, нивелированностью, страхом, двоемыслием. В размышлениях и поступках героев наблюдается тоска по культурному Другому. В то же время повествователь, говоря о советских 1970-х гг., показывает как альтернативу жизни «ущемленной», «бедной» мир героев, не вписывающихся в общую советскую схему, игнорируемых господствующей системой ценностей, живущих согласно с самими собой (рассказ «Элегия»). Автор называет их «островками» интеллигентности и «неофициальной» высокой культуры и нравственности. Для современного мира это безвозвратно утеряно. Герои К. Кобрин, будучи уже взрослыми, осознают то, что они когда-то потеряли, от чего сами отказались в силу «духовной» слепоты и часто ностальгирует именно по такому советскому прошлому.

Поведенческие практики преодоления позднесоветской идентичности в ее «тоталитарной» версии и обретение чего-то нового фиксируются у К. Кобрин с помощью индивидуальных концептов и маркеров исторической и культурной

⁴О типе «Homosoveticus» см.: Фирсов, Б., (2008), *Разномыслие в СССР. 1940-1960-е годы: История, теория и практика*, Санкт-Петербург, Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге «Европейский Дом», с. 43-61.

⁵Кобрин, К., (2004), *Где-то в Европе*, Москва, Новое литературное обозрение, с. 9-10. Далее ссылки на это издание с указанием страниц в скобках в тексте статьи.

памяти (образов, предметов, ритуалов, «табу»). Образуется своеобразный авторский музей СССР 1970-х гг., «экспонаты» которого могут быть отражены в соответствующем каталоге.

«Каталог позднесоветской культуры», или экспозиция кобринского музея

«Каталог позднесоветской культуры» К. Кобрин составил следующие предметы, явления, события: «волшебная пепси-кола», «двадцатикопеечная монета», «Жюль Верн», «запах раскаленных июльским солнцем телефонных будок», «зверски неудобная одежда», «“Королева Марго” А. Дюма», «Майн Рид», «мышинный цвет школьного пиджачка», «нетерпеливое ожидание свежих номеров “Футбол – Хоккея” и “Техники – молодежи”», «оловянная безнадега уроков химии», «поездка ребенка, живущего на окраине Пролетарского района, в центр города», «позднесоветское детство, или реестр «слов» и «вещей той поры», «последний европеец», «преобладание звуковых впечатлений над визуальными», «приторный вкус крем-сода», «протестантская гастрономия», «ритуал “Ливерпуль”», «“Три мушкетера” А. Дюма» и т.д.

С целью описать картину позднесоветского времени прозаик выбирает экспериментальные повествовательные стратегии в духе постмодернизма (игровое начало; совмещение в тексте разных дискурсов – художественного и научного или античного и современного; интертекстуальность, авторские ссылки, самоирония и др.) и нового реализма (размытость жанра, смешанная фигура автора-героя-повествователя, не отличимая от личности писателя, исповедальность, внутренняя открытость, уважение к действительности).⁶ Чаще всего в их основе лежат или методы научного познания в гуманитарных дисциплинах, или опубликованные в статьях и монографиях отдельные суждения филологов, культурологов, от которых и отталкивается прозаик в собственных дальнейших размышлениях по поводу ...

Так, например, в ходе анализа проблемы восприятия и познания ребенком 1970-х гг. окружающего мира в рассказе ««Слова» и «вещи» позднесоветского детства» К. Кобрин применяет подходы и схемы, разработанные при изучении социальной и культурной истории человечества французским мыслителем М. Фуко. Свой сюжет К. Кобрин создает на основе уже имеющейся, ставшей универсальной научной матрицы, структура и значение которой варьируется и субъективизируется в зависимости от исследуемого хронотопа (век - страна - человек).⁷ Между тем невольно складывающаяся в сознании читателя явная идейная и сюжетная «вторичность» текста К. Кобрин (об этом свидетельствуют постоянные отсылки к М. Фуко: «О, лысый Фуко, укрепи и направь», «Фуко ... поможет нам не только заглавием», «как заметил бы Фуко», «... как оно описано в “Словах и вещах”») не является чем-то отрицательным. Напротив, актуализация модели М. Фуко в новых

⁶Новый реализм: за и против. Материалы писательских конференций и дискуссий последних лет, (2006), Москва, Издательство Литературного института им. А.М. Горького, с. 171-173.

⁷См. исследования о влиянии идей М. Фуко на современный научный процесс в разных сферах: Ильин, И., (1996), Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм, Москва, Интрада, с. 76.; История философии: Запад-Россия-Восток (книга четвертая. Философия XX в.), (2000), Москва, «Греко-латинский кабинет» Ю.А. Шичалина, с. 100-120.; Кириллов, П., (2006), Дискурс М. Фуко как методология анализа современных социальных институтов и процессов: Автореф. дисс. ... к.ф.н., Москва, с. 17-19.

условиях и обстоятельствах, «наслоение» разных текстов друг на друга оказывается проективным: образуется новый социокультурный код - «СССР 1970-х гг».

Другой пример. В этом же рассказе приведенные суждения литературоведа Ю.Н. Тынянова о том, что эпистему «страх смерти» в России придумал Тургенев, К. Кобрин использует в качестве философской параллели к введенной С.Т. Аксаковым в русскую литературу эпистемы «детство» как особой психокультурной парадигмы, тем самым одновременно демонстрируя и фиксируя обогащение интеллектуального языка эпохи новыми символами, развитие истории слов и идей, и включая читателя в водоворот происходящих изменений – от века XIX к современности.

К. Кобрин пишет лаконично, оперируя масштабными культурными, историческими категориями и образами. В то же время несмотря на подобную «цепкость», концептуальность и емкость стиля из-под пера прозаика не ускользает ни одна деталь, ни одна житейская мелочь, ни один приватный случай из жизни конкретного советского человека. Все имеет глубокий смысл. За каждой частностью, «пустяком» у К. Кобрин стоят устоявшиеся или зарождающиеся повседневные и духовные практики, художественное осмысление которых и позволяет ему выстраивать парадигму позднесоветской ментальности.

Комментарий одного концепта из «Каталога позднесоветской культуры» К. Кобрин:

«Позднесоветское детство», или реестр «слов» и «вещей» той поры

Беря за основу методы и наблюдения М. Фуко в книге «Слова и вещи: археология гуманитарных наук» (1966) о соответствии слов и вещей ренессансную (XVI век), классическую (рационализм XVII-- XVIII веков) или современную (с конца XVIII - начала XIX века и XX век) эпохи, К Кобрин делает вывод о подобном соотношении в 1970-е гг.: *«Соотношение "слов" и "вещей" тогда, в позднесоветском детстве, кажется мне похожим на аналогичное соотношение в барочную эпоху XVI - начала XVII века, как оно описано в "Словах и вещах". Слова не являются нейтральной "одеждой" вещей (как в эпоху классицизма), они не имеют своего происхождения и даже постигаемой истории (как в первой половине XIX века). Они существуют и столь же реальны (а иногда и более реальны), как и вещи. Так же, как и вещи, они загадочны, мистичны, обладают необъяснимой властью. Слова размещены в одном пространстве, на одном столе (как заметил бы Фуко) с вещами»* (19-20).

Прозаик проводит лингвистический эксперимент и описывает разницу в отношениях между означаемым и означающим для позднесоветского ребенка. Оказывается, что для него нет связи между означаемым и означающим в привычном сосюрловском понимании, когда означающее/означаемое являются двумя сторонами знака, как лицевая и оборотная сторона бумажного листа.⁸ *«Означаемые без означающих, означающие без означаемых - все они переживались тогда в моем сознании, - сталкиваясь, отскакивая, все время указывая на что-то и друг на друга»* (21). Отношение между означающим и

⁸Ильин, Н., (2001), *Постмодернизм. Словарь терминов*, Москва, Интрада, с. 200.

означаемым иное для ребенка «позднего совка», а значит и рождается иное значение того, что составляет для него этот мир.

Маркер «ритуал “Ливерпуль”».

В сознании одного из героев рассказа ««Слова» и «вещи» позднесоветского детства» Саньки слово «Ливерпуль» было скорее не словом, а вещью, которая сильно повлияла на самоорганизацию и сохранение индивидуальности в условиях «совка». Взросление, самосовершенствование Саньки происходит за счет вытеснения усвоенных советских культурных норм и ценностей и одновременного их замещения другими инокультурными нормами.

Текст: *«...мой детсадовский и школьный друг Санек находился под странным воздействием слова “ливерпуль”. Конечно, мы были футбольными болельщиками, но дело не в этом. Санек (как, впрочем и я) никакого “Ливерпуль Футбол Клуба” никогда в глаза не видел, но обожал его заочно, каждый понедельник закупая газету английских коммунистов “Morning Star” и пожирая на малознакомом языке отчеты о матчах в премьер-лиге. Следующая часть ритуала заключалась в игре в настольный футбол. Санек играл всегда за “Ливерпуль”, я – по его воле - то за “Арсенал”, то за “Ноттингем Форест”, то за “Челси”. Всех жестяных игроков как-то звали: Кизан, Далглиш, Сунесс. Потом мы пили чай. Внезапно Санек вскакивал, падал на пол, начинал биться в истерике и орал: “Ливерпуль! Просперия!”. Припадок заканчивался так же внезапно, как и начинался: Санек поднимался, отряхивался и, будто ничего не произошло, принимался за чай» (21).*

Содержание, сюжет и морфология представленной ролевой игры конструируется за счет обращения к английским реалиям, их переосмысления. В отличие от детских советских военно-патриотических игр, описанная забава лишена готовых идеологических смыслов, заданности, навязанной имитации политической жизни взрослых. Наоборот, представленный ход детского сознания усиливает творческий поиск. Материал газеты дает возможность свободного обращения со смысловым содержанием взрослой деятельности. Дети становятся авторами собственного детства, собственного сценария. Они сами достраивают и разыгрывают сюжет игры, экспериментируют с английскими имиджами, именами, словами. Иная, нежели в советских идеологических играх, природа творческой активности проявляется в установлении специфической коммуникации с другим миром, освоении его пространства, вращении в него. Травма детского сознания, полученная в результате идеологического давления, преодолевается в творчестве, освоении ранее неизвестного, создании собственной страны-мечты. Дети чувствовали себя приобщенными к общечеловеческим ценностям, сопричастными миру. В созданном детьми своем мире есть радость, многообразие и самодостаточность.

Маркер «Последний европеец», или «Homosoveticus» в центре Европы

Поиск героями идентичности происходит через несколько десятилетий в зрелом возрасте и другом географическом и культурном пространстве. Так, местом самоидентификации безымянного персонажа рассказа «Последний европеец» становится первоначально Чехия, затем Германия. В

путешествии по Европе, обернувшегося странничеством, герой старается лишиться советской идентичности, отказаться от прежней экзистенции.⁹

Текст: *«Итак, ехать. В длинном сидячем вагоне, выкрашенном в элегантные серовато-голубоватые тона, развалившись в кресле, поглядывая в окно, почитывая, грызя яблоко ... Анонимный пассажир экспресса "Евросити" с англоязычной пражской газетой в руках. Раз, тронувшись с места, перестаешь быть кем-то: гражданином, отцом, писателем. Перемещение по Европе выдувает из тебя ошметки нажитого и благоприобретенного контекста – то есть того, что и есть индивидуальное. Двигается – экзистенциальное, всеобщее, анонимное. Анонимное и есть счастье ... идея анонимности как полноты, а не пустоты сильно его занимала в тот странный год».* (101-102)

В состоянии транскультурной чувствительности (модель промежуточности, переходности)¹⁰ остается только «тело» и сознание героя, которые наполняются новыми качествами. В культурном полилоге с миром, повседневной коммуникации, он обретает новые качества. Свобода (анонимность как полнота) приобретает вид бытия, становится смыслом и опорой. Герой осознанно «надевает» на себя «европейскость», намеренно выстраивает новую коммуникацию с самим собою и миром. В процессе «переодевания» рождается новая экзистенция.

Текст: *«(Через полгода он записал в случайном блокноте следующее: "В какой-то момент, в аэропорту Франкфурта, хлебнув из фляги золотого "Бушимилз", я начал себе нравиться. Нужное место, нужное время, нужный вид. В общем, если быть чутким к родному языку, нужник. Ну и пусть. Итак: анонимный европеец, пролетом от Кафки к Джойсу. Где-то в краях Гюнтера Грасса. Или кто тут у бошей рядом с франкским бродом на реке Майн живет. Европейскость есть анонимность. Умеешь базлать на вежливом аглицком – и капут. Больше не треба. Все остальное скрыто, надежно упрятано под: 1. зеленую вельветовую рубашу, блуджинз, рыжие ботинки фирмы с уркаганским названием "Батя"; 2. непроницаемой розей, легка небритой в соответствии с традицией тех мест, куда направляешься; 3. либеральной британской газеткой. Никто ничего не узнает. Никогда"».* (102)

За самоиронией, рождающейся за счет совмещения разных стилистических пластов (литературный, жаргонный, просторечный; заимствованные иноязычные слова), просматривается ситуация культурно-символического торга. В игре по культурным правилам субстрат «совковости» «обменивается» на иные культурные знаки. Культурно-символический торг оказался необходим: это единственная форма преодоления советской идентичности. На первый взгляд, обмен совершается достаточно легко, безболезненно для героя. Кроме того, не трудно заметить, что во время странничества, в ситуации самоуглубления персонаж обращается к своему телу (в данном случае вариант: тело – аналог жеста, одежды, европейского имиджа, который можно менять). В переходном, кризисном положении, приобретая свободу, он играет с собственной телесностью.

⁹О понимании странничества и скитальчества в современной культуре см.: Смирнов, И., (2006), *Генезис. Философские очерки по социокультурной начинательности*, Санкт-Петербург, Алетея, с. 236-250.

¹⁰Тлостанова, М., (2003), «Эра Агасфера, или Как сделать читателей менее счастливыми», *Иностранная литература*, 1, с. 38.

Телесная рефлексия фиксирует его духовное самоочищение.¹¹ Иные осязания, ощущения в новом вещественном ракурсе помогают ему постичь смысл бытия. Новая телесность становится формой новой индивидуальности. Процесс переодевания фиксирует изменения глубинной природы бытия кобринского героя и является предпосылкой нового культурного потенциала в поиске «дома своей души». Раскроем семантику совершенных персонажем транскультурных «жестов»: - *Широкополосная газета в общественном транспорте* – за ней можно спрятаться, исключить форму взаимодействия с окружающим миром и тем самым сохранить свою частную жизнь; - *Одежда-демонстрация принципа «как важно быть несерьезным»*, «напускное равнодушие» к одежде; при выборе руководствоваться принципами удобства и практичности; - *Декларированность английского языка в качестве языка глобализации, международного общения*, но за ним можно и «скрыться», не выдать себя, кто ты.

Между тем несмотря на счастливое обретение «анонимности» (свободы) и легкость в сознательном наделении себя транскультурными атрибутами, все же в пограничной ситуации герой испытывает состояние тревоги, чувство психологического дискомфорта. Странничество по Европе становится одновременно и кризисом. К. Кобрин показывает, насколько сложно человеку, прошлое которого отягощено грузом советской культуры, обрести естественную идентификацию:

Текст: *«На уже зеленеющих склонах лежал еще кое-где снег, по узкой Эльбе плыли длинные баржи, веселый их дымок давал знак – Германия рядом. Вообще историческое сигнализировало о себе, подмигивало, щедрой рукой рассыпало намеки, стараясь приодеть голую экзистенцию путешественника своими расшитыми камзолами и строгими фраками. Опять-таки в этом историческом не было ничего персонального: коллективная память европейца – и только. Впрочем, смотря какого. Ему пришлось сильно попотеть, чтобы овладеть этой памятью. Почти чуждой. Какие знаки и символы? Любые. Скалы, изгрызанные каменотесами. Черепичные крыши. Австрийский завиток на вокзальных часах где-то в безнадежной богемской глуши ... «Казалось бы: поехать на западный край Европы, в город-цитату, и предаваться там беспорядочному пьянству, курьезным историческим изысканиям, самой разнузданной меланхолии. Ан нет. Впадаешь в детство ... Горький. Автозавод. Коварно возвращенный вспять, в мутную заводь памяти ..Вот что приходило ему тогда в голову: Отечество, оно, без всякого сомнения, Европа. На самом деле, все это тоже Европа: Дублин, Горький, Пардубице, Кирово-Чепецк. Более того, они и есть Европа, ее средний вариант. Бываете хуже. Что, кстати говоря, он подсознательно знал всегда. Где-то с одиннадцати лет».* (103-104)

Подведем итог. Сохраняя свою национальную и этническую принадлежность, герой К. Кобрин преодолевает в целом чуждую его мировоззрению модель советского поведения и образа жизни, которая была навязана ему в детстве. Своеобразным «порогом», за которым открывается для персонажа свобода (прежде всего творческая) становится детская игра по правилам другого культурного мира,

¹¹Тульчинский, Г., (1999), «Слово и тело постмодернизма: от феноменологии невменяемости к метафизике свободы», *Вопросы философии*, 10, с. 35-53.

странничество по Европе, межкультурная коммуникация, культурно-символический торг, внимание к своему телу в переходной ситуации. Именно в условиях иномира появляется возможность становиться ближе к универсальным ценностям бытия, осваивать их, самосовершенствоваться, открывать в себе нечто новое, дотоле неизведанное и освобождаться от всего того, что мешает, угнетает, ломает на пути к гармонии с самим собой и мирозданием.

«ЧУЖОЕ» В РЕЧИ ГЕРОЕВ РАССКАЗОВ В. ТОКАРЕВОЙ

И.В. Приорова, кандидат филологических наук, доцент

Астраханский государственный университет

Элиф Йылдырым, магистрант кафедры общего языкознания

Астраханский государственный университет

Изучение русской литературы конца XX века не ослабевает: интерес творческим инновациям русских писателей обусловлен национальным своеобразием литературы, которое связано с историей общества и колоритом русского языка. Русская женская проза имеет особое место в поиске ответов на многие вопросы. Один из этих вопросов связан с тем, как адаптирован современный человек в современном мире, как происходит перераспределение ролей мужчины и женщины, и как это воплощается в художественном творчестве конкретного автора. Для нас этот вопрос особенно интересен ещё и с позиции этносознания, когда гендерные приоритеты отражаются в соответствии с ментальностью автора и, соответственно, меняют стереотипное представление о типе русского мировосприятия у женщин и мужчин.

Мы рассматриваем рассказы В. Токаревой как образец женской прозы конца XX века: в них отражаются гендерные противоречия целой эпохи, узнаваемые в любой этносреде. Речевые характеристики героев реально показывают, как взаимодействуют и взаимозаменяются женское и мужское миропонимание человека. В. Токарева выстраивает чёткую систему речевого поведения героев, отражая переходные состояния от мужской силы к женской слабости, а от женской слабости к мужской силе независимо от пола персонажа. На примере рассказов «Зигзаг» и «Любовь и путешествия» можно проследить, как «чужое» гендерное начало становится «своим» в определённых жизненных обстоятельствах.

Оба центральных персонажа В. Токаревой (Ирина Дубровская и Прокушев) ощущают внутреннюю дисгармонию и недовольство своей жизнью. Оба страдают от неустроенности жизни и одиночества: у Ирины нет рядом близкого человека, а Прокушев, имея семью, чувствует себя не менее одиноким. Несмотря на то, что лексика в рассказах преимущественно нейтрально-разговорная, она по-разному интерпретируется автором и передаёт внутреннее состояние героев. Характеризуя глубокие переживания, автор часто сокращает границу между читателем и персонажем с помощью несобственно-прямой речи: *«И некому было подойти, оттолкнуть это несчастье, а самому стать на его место. Не было такого человека. Не было и, как казалось, никогда не будет, и не надо»*. В такой же манере несобственно-прямой речи передана философия жизни Прокушева: *«А для чего человек живет? И вообще - человек он или свинья, которая только и делает,*

что глядит в землю, ищет желуди. А потом постареет, шея станет тяжелой, уже не поднять головы, чтобы поглядеть в небо». Фамилия главного героя - Прокушев- произошла от имени Прокул (Прокл), что переводится с латинского как «далекий». Прокушев отдалился от реальной действительности, думая о путешествиях и любви, что в большей мере соответствует женскому психотипу. Поэтому особенно ярким штрихом на фоне речевой характеристики героя выступает сниженная коннотация сравнения человека и свиньи. Это никак не соответствует романтическим иллюзиям, которым предаётся мужчина, что иронично подмечено автором.

Герои В. Токаревой описаны в тот момент, когда в обычный ход жизни проникают неожиданные события: к Ирине Дубровской приезжает незнакомец - «волшебник», а Прокушеву предлагают путевку во Францию. Поэтому рассказы В. Токаревой роднит легкость и непринужденность в передаче переживаний героев: они представлены через призму иронии и комизма. Например, в «Зигзаге» автор явно иронизирует, описывая «страдания» героини после неудачного свидания. Использование несобственно-прямой речи героини оксюморона «в обнимку со своим несчастьем», «праздновать свое несчастье» показывает надуманность этого несчастья. Герой другого рассказа из-за своих «неудач» опустился до того, что перестал раздеваться на ночь, спал в том же, в чем ходил на работу.

Но героев роднят не только моменты недовольства собственной жизнью. В обоих рассказах возникает образ музыканта в тот момент, когда герои ощущают положительные изменения в душе: Ирина освободилась от своей грусти, а Прокушев понял, что влюблен. Если в «Зигзаге»: *«Хор запел «Лакримоза». И это уже не шестьдесят разных людей пели по нотам. Это тосковал Моцарт. Его «божественное Я». Душа взметнулась и задохнулась. Ирина заплакала. Слезы шли по щекам, и вместе с ними как будто уходила боль из сердца. Поэтому слезы становились соленые, а сердце легким»,* то «Прокушев включил в машине приемник, станцию «Маяк». Оттуда доносилась музыка - то нежная, то веселая. Машина была полна музыкой и как бы парила в веселье и нежности. И пассажиры рядом с Прокушевым переставали торопиться, а как бы выпадали из времени и говорили почему-то об одном и том же: о странностях любви» («Любовь и путешествия»). Музыка пробуждает в героях те чувства, которые возвращают интерес к жизни. Музыка – символ душевного комфорта, та константа, которая совмещает и женское и мужское представление о счастье.

В данных рассказах на фоне такого совмещения *тосковал Моцарт доносилась музыка - то нежная, то веселая* выделяются различные имплицитные образы несчастья. В рассказе «Любовь и путешествия» – это образ паутины равнодушия, которую *«надо было разводить его руками, чтобы как-то продвигаться по квартире»*, а в «Зигзаге» – это образ нескончаемого ремонта *«И вообще ничего не надо, потому что ее жизнь – это сплошной нескончаемый ремонт, где одно ломается, другое строится, а потом после всего выясняется: то, что сломано, не надо было ломать. А то, что выстроено, не надо было строить»*. Таким образом, в рассказах Токаревой можно выделить те ключевые слова и образы, которые воплощают авторское видение проблемы взаимоотношения женщины и мужчины.

Авторская речь, её сращение с несобственно-прямой и прямой речью характеризует героев через речевой портрет. Пренебрежительное отношение к жене

сконцентрировано в просторечном «Люська», она—главная причина несчастья Прокушева: «...это такси со счетчиком и жена Люська, которая после родов растолстела на тридцать килограмм». Реалии, которые делают героя несчастным, представлены В. Токаревой с юмором: комичность ситуации состоит в том, что объективсх бед нейтрализуется характеристикой глубинных психологических состоянийс помощью узнаваемого сравнения: «Люська тихо вздыхала из глубины души, жалея пропащую свою жизнь. Но тихо у нее не получалось, и она вздыхала гулко, как корова в стойле».

Смена речевых структур означает изменение авторской позиции относительно проблем героев. Контаминации речевых структур, их разговорный синтаксис характеризуют персонажи с внешней, и с внутренней психологических сторон. Столкновение личности и мира чаще всего отражается в гендерных противоречиях, и В. Токарева находит интересные решения, которые доказывают, что в мире нет ничего, что лишает его гармонии, а значит, нет ничего чуждого, кроме субъективного восприятия.

Библиография

Воробьев В.В. (1994). *Культурологическая парадигма русского языка*. – М.: Наука,. – 213с.

Гореликова М.И., Магомедова Д.М. (1989). *Лингвистический анализ художественного текста*. – М.: Русский язык,–174с.

Гореликова М.И. (2002). *Интерпретация художественного текста: Лингвистический анализ: Из русской прозы 70-90-х годов XX века*. – М.: Изд-во МГУ,– 188с.

V. TOKAREVA’NIN HİKAYELERİNİN KAHRAMANLARININ KONUŞMALARINDAKİ «YABANCI UNSURLAR»

Doç. İ.V. Priorova

Astrahan Devlet Üniversitesi

Elif Yıldırım, Genel Dilbilimi Master Öğrencisi

Astrahan Devlet Üniversitesi

Modern Rus edebiyatı üzerinde yapılan araştırmalar her geçen sene artmaktadır. Bu büyük ilginin sebebi Rusya tarihi ve Rus dilinin özelliklerinden kaynaklanan Rus edebiyatının kendine has zenginliğidir. Rus edebiyatında özel bir yer alan kadın edebiyatı soruların çoğuna cevap verebilir mahiyettedir. Bu sorularından bazıları şunlar: Çağdaş bir insanın modern dünyamıza uyumluluk sağlaması, erkeklerin ve kadınların rollerini kendi aralarında değiştirmesi ve bu tür problemlerin bir yazarın eserlerine nasıl yansıyor olduğu. Aynı zamanda bu sorular milli bilinç açısından da dikkatimizi çekmektedir. İki cinsin başlıca özelliklerinin yazarın kendi bakış açısından nasıl gösterildiğini bu eserleri inceleyerek anlıyoruz.

V. Tokareva’nın hikayeleri modern edebiyatta kadın edebiyatının en çarpıcı örneklerinden bir tanesidir. Bu hikayelerde son devirdeki cinsler arasındaki çelişkiler yansıtılmaktadır. V. Tokareva kahramanlarının konuşmalarını çok ince teferruatlara kadar işliyor, erkek gücünden ve kadın zayıflığına kadar gelip geçen ruh haletlerini tasvir ediyor. Burada kahramanın cinsiyeti önemli değil, erkekler kadınların özelliklerini, kadınlar da erkeklerin özelliklerini taşımakta. “Zigzag” ve “Aşk ve Seyehat” adındaki hikayelerde belli yaşam şartlarındaki başka bir cinse ait olan özelliklerin karşı cins tarafından kabul ediliyor olması rahatça görülebilir.

Tokareva’nın iki başkahramanı olan İrina Dubrovskaya ve Prokuşev kendi hayatlarından memnun değiller. İkisi de kendini şanssız ve yalnız hissediyor: İrina’nın çevresinde kendine yakın hissettiği bir insan yok, Prokuşev ise evli olmasına rağmen kendini çok yalnız hissediyor. Hikayelerde günlük konuşma dili kullanılmasına rağmen her zaman farklı yorumlanmakta ve kahramanların ruh haletleri farklı şekillerde yansıtılmaktadır. Yazar derin duyguları tasvir ederken kahramanların iç konuşmalarını monolog şeklinde sunuyor ve bu şekilde kahraman ve okuyucu arasındaki mesafeleri yok edip, sınırları siliyor. “Ve hiç kimse gelmez, bu belayı bertaraf etmez, kendisini onun yerine koymaz. Böyle bir insan yok. Yok ve olmayacak ve buna gerek yok.” Aynı tarzda Prokuşev’in hayat felsefesi de anlatılıyor: “İnsan niçin yaşar? Ve insan mı yoksa sadece aşağı bakan ve palamutları arayan domuz mu? Sonrada yaşlanacak ve yukarıya göğe bakamayacak kadar boynu ağır olacak” başkahramanın soyadı Prokuşev, Latince uzak anlamına gelen Prokul isminden geliyor. Prokuşev sadece aşk ve seyahat hakkında

hayal kurarak gerçek hayatından uzaklaşmış bir insan. Bu da kadınlara has bir özelliktir. Kadın gibi hayal kurmasına rağmen erkeklere has bir sertlikle kendi hayatını sorguya çekiyor.

Tokareva'nın kahramanlarının hayatında özel olaylar geliyor: İrina Dubrovskaya'ya yabancı bir sihirbaz geliyor, Prokuşev'e ise Fransa'ya gitmesini teklif ediyorlar. Tokareva bütün hikayelerinde kahramanlarının duygularından kolaylıkla ve rahatlıkla bahsederken, bunu ironik ve komik bir şekilde yapıyor. Mesela Zigzag'da kadın kahramanının çilelerinden bahsederken ironi yapıyor. Tokareva zıt duyguları çok kullanmaktadır. Mesela: “mutsuzluğuna sarılarak”, “şanssızlığını kutlayarak”. Bu şekilde mutsuzluğun gerçek olmadığını vurguluyor.

Kahramanların ortak özellikleri; sadece hayatlarından memnun olmayışları değil, aynı zamanda müzikle ilgili olumlu anıları da ortaktır. İrina can sıkıntısından kurtulduğu zaman, Prokuşev ise aşık olduğunu anladığı vakit müzik düşünmeye başlıyorlar. “Zigzag'da”: “Koro Lakrimoza'yı söylemeye başladı ve bu sadece altmış insanın sesi değildi. Bu Mozart'ın hüznüydü onun yüce egosuydu. Ruhu kanatlandı ve nefesi kesildi. İrina ağlamaya başladı. Göz yaşları yanaklarından akıyordu ve onlarla birlikte yüreğindeki acı da geçiyordu göz yaşları tuzlandıkça kalbi hafifliyordu. “Aşk ve seyahat”: “Prokuşev arabadaki radyoyu açtı. Hafif ve neşeli müziğin sesi geliyordu. Sanki araba müzikle dolup neşeye uçmaya başladı. Ve Prokuşev'in yanındaki insanlar artık acele etmiyorlardı, adeta zamanın dışına çıkıp sürekli aşk hakkında konuşuyorlardı.” Bu hikayelerde müzik hayat neşesinin geri gelmesinin sembolüken hem kadınların hem de erkeklerin en büyük mutluluk unsurunu temsil ediyor. Yani ruh sağlığını.

“Zigzag” ve “Aşk ve seyahat” hikayelerindeki mutsuzluğun farklı yönleri ele alınmaktadır. Birincisinde hiçbir zaman bitmeyen bir onarım, ikincisinde ise kayıtsızlık ağında debeleniş.

Yazarın sözleri, kahramanın sözleriyle iç içedir. Prokuşev'in kendi karısına olumsuz tavrı, halkın dilinde kaba sayılan Lüska kelimesiyle seslenmesiyle ortaya çıkıyor. (Rusçada bu ismin nötr hali Lüsya) “ bu para sayan taksici ve doğumdan sonra otuz kilo alan karısı Lüska” Tokareva'nın özelliği kahramanlarının en derin psikolojik problemlerinden bile komik bir şekilde mizah kullanarak anlatmaktır: “Lüska kendi hayatı hakkında acıyla düşünerek yavaş yavaş iç çekiyor ama yeterince yavaş yapamadığı için tıpkı ahırdaki bir inek gibi içinden oh diye bir ses çıkıyordu.”

Yazarın kahramanları hakkındaki düşünceleri değiştikçe konuşmaların yapıları da değişiyor. Tokareva bir kişinin kendi içindeki çatışmanın ve dış dünyayla çatışmasının iki cins arasındaki çelişkilerde ortaya çıktığını göz önüne seriyor. Tokareva bu çelişkilerden ve çatışmalardan güzel sonuçlar çıkarıyor. Bu dünyada her şeyin ahenkli olduğunu ve aslında bizde var olan hiçbir şeyin bize yabancı olmadığını vurguluyor.

Edebiyat

V.V. Vorabyev (1994) .-Rus Dilindeki Kültür Paradigmaları. -M.: Bilim, 213s.

M.İ. Gorelikova, D.M. Magemodeva (1989). Sanatsal Metinlerde Dilbilimi Analizleri. - M.: Rus Dili,-174s.

M.İ. Gorelikova, Sanatsal Metinlerde İnceleme (2002) - Dilbilim Analiz: Rus Düz yazılarından 70-90 yılları arası 20. Yy. MGU yayınevinden, 188s

ОБРАЗЫ ЯЗЫКОВОЙ КАРТИНЫ МИРА КАК ПРОИЗВОДНЫЕ НАЦИОНАЛЬНЫХ МЕНТАЛИТЕТОВ

И.Н. Кайгородова, Т.А. Наймушина

Астраханский государственный университет, факультет филологии и журналистики;
Астраханский государственный технический университет, подготовительный факультет для
иностранцев граждан

Национальное восприятие мира, отражённое в языке, представляет языковую картину народа. Такая «картина мира» существует в сознании каждого представителя языкового сообщества и через субъективную систему взглядов отражает национальный менталитет.

Каждый народ, имея свой исторический опыт, творит оригинальную языковую картину мира, в которой особое место занимают пословицы и поговорки. Паремии отражают народное мнение о жизни, приоритетных ценностных ориентирах, принятых в данной лингвокультурной общности. Ключевые понятия, образы, представленные в паремиях как языковых единицах, отражают специфику мировосприятия носителей языка, их национального менталитета.

Ключевое слово *вода* в русских пословицах и поговорках является частотной лексемой, что говорит о важности данного понятия в сознании русского народа. Нами сделана выборка паремий с компонентом *вода* из Словаря В.И. Даля «Пословицы русского народа»¹, всего около 500 единиц. Лексема *вода* со значением 'стихия' в русских пословицах и поговорках часто несёт отрицательные коннотации. Вода в сознании русского человека представляется как стихийное бедствие, поэтому в паремии слово *вода* часто рифмуется со словом *беда*: *Где вода, тут и беда; От воды всегда жди беды; Огонь – беда, и вода – беда; а без огня и воды – и пуще беды; Жди горя с моря, беды от воды; Огонь да вода – нужда да беда; Беда – что с гор вода*. Воды в наших климатических условиях всегда было много: таяние снега вызывало разливы рек, речушек и ручейков. Во время весенних разливов водой носило мосты и переправы, когда вода уходила, появлялись овраги и промоины.

Вода имеет большую, часто разрушительную, силу. И это находило отражение в паремиях: *И царь воды не уймёт; Вода путь найдёт; Огнём вода ключом кипит, а водою и огонь заливают; Вода и землю точит и камень долбит; Силён, как вода, а глуп, как дитя; Вода камень точит*. Ср. в турецком языке: *Suakaryolonubulur* – «Вода находит свой путь» (т.к. вода обладает огромной силой).

Вода таит опасность, скрывает в своей глубине нечто неизвестное. А неизвестное пугает или вызывает опасение. В воде, по поверьям, живёт всякая

¹Пословицы русского народа: Сборник В. Даля: В 2 т. – М.: Худож. лит., 1984.

нечисть, в том числе, и черти; об этом прямо говорится в пословице: *Работа не чёрт, в воду не уйдёт*. Как отмечает О.А. Черепанова²: «В общерусских, особенно северных мифологических представлениях вода является основным местом обитания черта, в записях говоров: *Чёрт только в воде живёт, а в болотах он не живёт, В воде черт живёт*». Поэтому звучат предостережением следующие пословицы и поговорки: *Тихие воды глубоки; Не зная броду, не суйся в воду; Тихая вода берега подмывает (и плотины рвёт); Тиха вода, да от неё подтоп живёт; Вода всё кроет и берег роет; В тихом омуте черти водятся; В земле черви, в воде черти, в лесу сучки, в суде крючки – куда уйти!* В таких паремиях наблюдается имплицитное или эксплицитное противопоставление: *тихий – опасный*. Как нам известно, по турецким поверьям, в силу своей исключительной ценности, вода не может быть местом обитания нечистой силы.

Интересно, что, по наблюдениям М.В. Порхомовского³, в турецких пословицах и поговорках лексема *вода*, во-первых, также обладает частотностью (104 употребления, по его подсчётам), а во-вторых, является символом безусловной ценности в условиях жаркого сухого климата и постоянного дефицита воды: *Дешёвый осёл умирает от воды* (т.е. от чего-то хорошего, от чего умереть нельзя) – тур. *Hyar akesiyle alnan eein lun sudar dur*.

Лексема *вода* в значении ‘питьё’ в русских пословицах и поговорках часто противопоставляется вину или мёду (напитку), а также квасу и молоку как менее ценное более ценному: *Лаком гость к мёду, да пить ему воду; Лучшие воду пить в радости, чем мёд в кручине; И худой квас лучше хорошей воды; Корова на дворе, а вода на столе; Часом с квасом, а порой с водой*. Иногда это противопоставление скрытое: *У князя были, да воду пили; Пьёшь и воду: не барского роду*. Вода может противопоставляться твёрдой пище как более ценной: *Хорошулька на водульке, дурнышка на яичках; Без хлеба на воде ноги жидки*. В то же время вода как питьё имеет неоспоримую ценность, ибо без воды нет жизни: *Не корми блином, напой прежде водой!*

Интересно, что в большинстве случаев вода не противопоставляется хлебу, а по значимости равняется ему: *Покуда есть хлеб да вода, всё не беда; Что за беда (то не беда), коли пьётся вода; Хлеб да вода – крестьянская (бурлацкая, казацкая, солдатская, мужицкая) еда*.

Вода для русского человека – нечто обыденное, то, чего в избытке вокруг, а потому не особенно ценное. Но за водой приходится ходить: *носить, возить воду* – образы тяжёлой повседневной работы: *Кляча воду возит, а козёл бородой потряхивает; На сердитых воду возят; Велик верблюд, да воду возит; мал соболь, да на голове носят; Кто в кони пошёл, тот и воду вози; На отце воду важивали, так к сыну с хомутом не ходи (так сыну хомута не кажи); Не в том сила, что кобыла сива, а в том, чтобы воду возила*.

Ср., схожие образные представления о тяжёлой работе, отражённые в турецких пословицах: *Esegidugunecagirmislar. Demis: «Yaoduneksik, yasu»* (Ишака звали на свадьбу. Сказали: *«И дров нет, и воды»*). Ишака пригласили на свадьбу потому, что нужно было возить дрова и воду, т.е. выполнять тяжёлую работу. Ещё одна интересная пословица зафиксирована нами: *Dugunundekalburlasutasimak* – “На

²Черепанова, О. А. Мифологическая лексика русского Севера. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1983. – С. 34.

³Порхомовский, М.В. Язык турецких пословиц (грамматический и лексический аспекты): автореф. канд. дисс. – М., 2009. – 29 с.

свадьбу воду на горбе таскать”, т.е. для брачующихся или для друга сделать любую работу, даже самую тяжёлую.

Носить воду неподходящим предметом в неподходящее место, лить водутуда, где её много – символы пустого, никчемного занятия. Подтверждением являются следующие поговорки: *В лес дров не возят, в колодезь воды не льют; Бездонную кадку водой не наполнить; Дурака учить (С дураком говорить) – решетом воду носить; В худого коня корм тратить, что в худую кадушку воду лить; Как в утлое судно воду лить; Неразумного учить – в бездонную кадку воду лить.*

Течение воды ассоциируется с течением времени: *Пора – проточная вода; В русский час много воды утечёт (сейчас); Пока травка подрастёт, воды много утечёт; Много воды утекло с тех пор.* Ср., в турецком языке: *Su, basindakesilir* – “Остановить воду в самом начале, т.е. зарубить что-либо на корню”.

Вода – носитель информации – у русского народа, как и у многих других, играла важную роль в различных обрядах очищения, освобождения от чего-то плохого. Воду заговаривали, а потом больных spryskivali, umivali заговорённой водою, с особыми приговорами, чтобы те выздоровели. Вода принимала на себя информацию о болезни, вместе с водою уходила болезнь. В словаре пословиц В.И. Даля мы находим такие приговоры: *С гуся вода, с лебедя вода, а с тебя, моё дятко, вся худоба. Вода бы книзу, а сама б ты кверху (в бане);* пожелание: *Будь здорова, как вода, богата, как земля, плодovита, как свинья.* Вспомним кстати, что в русских сказках есть мёртвая вода, от которой затягиваются раны, срстаются конечности, и живая вода, от опрыскивания которой человек возвращается к жизни, оживает. В языке существуют фразеологические единицы про живую и мёртвую воду: *мёртвой и живой воды добыть; как живой водой сбрызнуть.* В поговорках остались следы старинных верований, что вода обладает очищающей силой: *Лейся беда, что с гуся вода; С него всякая беда, как с гуся вода.* На основе этих поговорок была образована идиома: 1) *как с гуся вода* (с кого) – ‘не восприниматься, не иметь последствий’ (о каких-либо неблагоприятных воздействиях на кого-либо7), 2) *‘как с гуся вода* (с кого)’ – ‘не восприниматься кем-либо, не воздействовать на кого-либо’ (о внушениях, порицаниях, угрозах или наказаниях)⁴.

Интересно, что в Турции существует поверье, чтобы очиститься от грехов, нужно обязательно съездить на водопад.

В старину существовал обычай: что плывёт по воде, то можно выловить из воды и взять себе. Это не было предосудительно, не рассматривалось как кража. Считалось: что приходит по воде, то даёт бог. Например: *Что по воде плывёт, то бог даёт; Что на воде плывёт, всего не переймёшь; Не всё перенять, что по воде плывёт.*

Присутствие воды в данном месте связано с произрастанием определённых видов растений. Эти наблюдения людей нашло отражение в паремиях: *Зелена трава – недалеко (не глубоко) вода; Где вода, там и верба; где верба, там и вода.*

Как мы видим, в русских паремиях слово *вода* является ключевым, так как характеризуется высокой частотностью: в словаре В.И. Даля оно употребляется в 500 паремиях. Реалия, обозначенная словом *вода*, включена в большое количество ситуаций и характеризуется наличием определённого объёма значений. Все паремии со словом *вода* можно разделить на несколько семантических групп,

⁴Огольцев, В. М. Словарь устойчивых сравнений русского языка (синонимо-антонимический) / В. М. Огольцев. – М. : ООО «Русские словари», 2001. – С. 99

включающих в себя следующие концептуальные признаки: 1) стихия, природное явление; 2) пищевой продукт, питьё, напиток; 3) предмет приложения усилий, труда; 4) средство очищения.

Образ, давший жизнь паремиям и фразеологическим единицам, служит источником порождения тех ассоциаций, на основе которых формируются коннотации. Семантические ассоциации (коннотации) – это элементы прагматики, которые отражают связанные со словом культурные представления и традиции. Среди различных систем языковых средств (лексических, грамматических) особенностью устойчивых выражений является их свойство в наиболее яркой образной форме выражать «дух народа» (В. Гумбольдт), его менталитет, закреплять культурно-исторический опыт познания мира в виде паремий и фразеологических единиц, не столько называющих, сколько (чаще всего) оценивающих явления и предметы, действия. Наряду с общечеловеческими образами-символами типа *вода*, у каждого народа есть национально-специфические символы, отражающие особенности идиоэтнического мировосприятия.

Библиография

Огольцев, В. М. Словарь устойчивых сравнений русского языка (синонимо-антонимический) / В. М. Огольцев. – М.: ООО «Русские словари», 2001. – 800 с.

Порхомовский, М.В. Язык турецких пословиц (грамматический и лексический аспекты): автореф. канд. дисс. – М., 2009. – 29 с.

Пословицы русского народа: Сборник В. Даля: В 2 т. – М.: Худож. лит., 1984.

Черепанова, О. А. Мифологическая лексика русского Севера. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1983. – 169 с.

ТЮРКИЗМЫ В СОСТАВЕ РУССКОЙ ФРАЗЕМИКИ

Н.Ф. Алефиренко, доктор филологических наук, профессор

Белгородский государственный университет

З.Р. Аглеева, кандидат педагогических наук, доцент

Астраханский государственный университет

«Соприкосновение языков является исторической необходимостью» и соприкосновение это неизбежно влечет за собой их взаимопроникновение», – писал в тридцатые годы прошлого века Ж. Вандриес. Взаимовлияние и взаимопроникновение языков через диалог культур все больше интересует лингвокультурологов, социолингвистов, рассматривающих различные аспекты межъязыковых связей. Результатом языковых контактов могут быть замещение (один язык вытесняется другим), параллелизм (попеременное пользование то одним, то другим языком), интерязык (при контактировании двух языковых систем возникает третья, имеющая черты обеих). Но это происходит в случае «языковой интервенции», когда язык-реципиент относительно легко сдаёт свои позиции из-за недостаточной востребованности. Чаще языки сосуществуют на протяжении столетий, выступая в качестве донора, то реципиента, гармонично вбирая на разных исторических этапах необходимые для точности передачи названий предметов, явлений или усиления экспрессивности высказывания единицы. Как известно, в русском языке имеются заимствования как из западных, так и восточных языков. «В языке вообще, а во фразеологии в особенности сплетение национального и интернационального происходит постоянно. Как ни один народ не может полнокровно существовать без разносторонних контактов с другими народами, так и язык истощился бы сам в себе, не находя подкрепления в других языках и не отдавая им, в свою очередь, собственных живительных соков. Поэтому любое слово, любой оборот, заимствованный из другого языка, вливаясь в новую среду, так или иначе приспособляется к ней и в итоге «национализируется» [Мокиенко (1989), с. 8]. В рамках небольшой статьи рассмотрим лишь некоторые вопросы функционирования тюркизмов в составе русских фразем.

Интересно, что тюркские и тюркско-арабские вкрапления встречаются уже в грамотах русских князей, в «Слове о полку Игореве», в сохранившихся произведениях XV века. Так, в «Хождении за три моря» А. Никитина читаем: *«Плыл я в таве по морю целый месяц, не видя ничего. А на другой месяц увидел горы Эфиопские, и все люди вскричали: «Олло переводигер, олло конькар, бизим баши мунда насинь большымышти», а по-русски это значит: «Божже, господи, божже, божже*

вышний, царь небесный, здесь нам судил ты погибнуть!». Конечно, перевод, как и орфография, далеки от совершенства, но налицо факт билингвизма.

Под лексическими компонентами-тюркизмами в составе фразем понимаются слова, пришедшие в русскую идиоматику из тюркских языков или через тюркские языки, т.е. слова, имеющие в своей истории тюркский этап, в том числе и скрытые тюркизмы. Источниками тюркизмов в составе русских фразеологизмов являются лексемы, заимствованные из болгарских, кыпчакских и огузских языков.

В качестве тюркизмов рассматриваются также лексические компоненты, тюркское происхождение которых принимается не всеми исследователями. Дело в том, что тюркская заимствованная лексика в структуре фразеологизмов подверглась соответствующей фонетической, морфологической и лексико-семантической адаптации, она полностью подчинилась фонетико-морфологическим закономерностям русского языка.

Лексическими компонентами-тюркизмами в составе фразем являются, на наш взгляд, и некоторые производные на базе тюркизмов, если современными источниками производящая единица тюркского происхождения уже не фиксируется. Ср.: *безалаберный, мисюрка, набалдашник, притоманный* и др. Некоторые компоненты ФЕ фиксируются словарями, но с ограничительными пометами (см. *кабачок*, ср. *кабак* с пометой *областное* в СУ и БАС).

Часть тюркизмов типа *баш, бельмес, салтык* употребляются только в составе ФЕ и нередко требуют пояснений, обращения к этимологии, например, ФЕ *не знать, не понимать ни бельмеса* при глаголе-сопроводителе *знать*, с точки зрения этимологической, тавтологическая, так как в значении компонента *бельмес* уже присутствует сема 'ничего не знать'. Фразеологическое значение фраземы *на свой салтык* ('на свой лад, по-своему'), встречающейся в художественном дискурсе, можно определить лишь по контексту и по историческим словарям.

Лексема *баш* в тюркских языках многозначна, помимо основных и метафорических значений, имеются ещё и отдельные нюансы. В русский язык это слово вошло лишь в значении *голова*, имеется и дериват *башлык* (основные значения, например, в татарском языке – 1) руководитель (голова), 2) то, что надевают на голову), известный на русской почве лишь во втором значении, но не являющийся компонентом фразем.

Часть фразем, отраженных в словарях XVIII – XIX вв., употребляется и в современном русском языке: *не было ни гроша, да вдруг алтын; мерить на свой аришин; словно аришин проглотил; метать бисер перед свиньями* и др. В своё время шли споры по поводу значения слова *алтын*. Сторонник реформ Петра, его сподвижник В. Н. Татищев, известный историк, астраханский губернатор, интересовавшийся историей языка, предложил свой вариант толкования значения этого слова – фонетическую переогласовку словосочетания *алты тиен* («понеже *алты* слово татарское, значит шесть, ибо в ней 6 денег» – «Лексикон российский, исторический, географический, политический и гражданский»).

Компоненты-тюркизмы входят и в тавтологические выражения *бирюк бирюком* ('одинокий, нелюдимый' – от *бер, бир* в различной огласовке – 'один'), и в сравнительные фраземы *как калач испечь* ('легко, просто; ничего не стоит'), *работать как лошадь, словно (будто) аришин проглотил*.

Тюркизмы – лексические компоненты ФЕ – распределяются по широкому семантическому и тематическому спектру. Однако наибольшее количество тюркских элементов в составе ФЕ представлено ЛСГ «Названия предметов быта». Особое место в составе русской фраземики занимают тюркские лексемы *собака* и *шапка*. Не останавливаясь на этимологии лексемы *собака*, приведём лишь некоторые фраземы и устойчивые фразы с этим компонентом: *умереть как собака, как собак нерезаных, вешать/навешать собак, собака на сене, собаку съест, как собаке пятая нога, как собака палку* (любить), *жить как кошка с собакой, голодный как собака* и др. Часть этих ФЕ имеет параллели в тюркских языках. Остановимся, в частности на последней фраземе. Она передаёт в русском языке семантику 'ощущение голода' (вариант *голодный как волк*), сходное значение передаётся похожими ФЕ и в тюркских языках. Но нам представился интересным фразеологический образ одной из татарских фразем – *урта авылның этләре өрү* (букв. лают собаки средней деревни), где желудок назван *средней деревней* (*урта авыл*), вероятно, по локализации в организме, а его «голодное урчание» сравнивается с лаем собак.

С образом собаки связаны и казахские фраземы, национально специфичные. Чужое пространство, значение 'места не столь отдаленные; места ссылки, Крайний Север' передается ФЕ *ит жеккен жер* (букв.: местность, где запрягают собак); 'очень далеко; за тридевять земель' – *ит өлген жер* (букв.: место, где умирают собаки). Противоречивое восприятие собаки отражено и во фраземах *иттің етінен жек көру* (букв.: не выносить кого-л. пуще собачатины) – 'совершенно не переносить кого-либо; ненавидеть всеми фибрами души', *ит терісін басына қаптау* (букв.: надевать собачью шкуру на голову) – 'сильно бранить кого-либо; намылить голову) и т.д.

Фразеологические словари отмечают несколько фразем и устойчивых фраз с компонентом-тюркизмом *шапка*: *по Сеньке и шапка* (кто-либо этого и достоин, заслуживает), *подниматься шапкой* (о дрожжевом тесте), *получать по шапке* (быть уволенным с должности), *шапками закидать* (надежда, чаще мнимая, на лёгкую и быструю победу), *на воре шапка горит* (кто-либо невольно или случайно выдает себя, свой проступок, который пытался скрыть), *ломать шапку* (идти на поклон к кому-либо, просить кого-либо) и др. Фразеологизм-историзм *красная шапка* известен со времен Петра I. В словаре В.И. Даля значение его толкуется как 'быть в солдатах' (*быть тебе под красной шапкой* – В.И. Даль (2002), т. 4, с. 621). В «Сказке об Иване-дураке и его двух братьях: Семене-воине и Тарасе-брюхане, и немой сестре Маланье, и о старом дьяволе и трех чертенятах» Л.Н. Толстой использует данную фразему, наряду с фраземой *лбы брить* ('брать кого-л. в солдаты, вербовать на военную службу'), в сцене вербовки в солдаты: «*Стал старый дьявол по Иванову царству ходить, солдат по воле собирать. Объявил, чтоб шли все лбы брить, – каждому штоф водки и красная шапка будет.*»

Конечно, далеко не все тюркизмы, вошедшие в русский язык, стали компонентами фразем, но и таких насчитывается достаточно большое количество. Выявлен самый разный статус тюркских лексических элементов в составе ФЕ: (а) являющиеся постоянным компонентом ФЕ (*не фунт изюму, на чай, на аркане не затащишь, рассыпаться мелким (тонким) бисером, мерить на свой аришин* и др.), (б) вариативным элементом: *бог (аллах) его знает, березовая каша (лапша)*, *калачом (пряником) не заманить* и др.; (в) отдельные тюркизмы употребляются в

современном языке только в составе устойчивых выражений: *ни бельмеса, на свой салтык, баш на баш* и др.; (г) тюркизмы-онимы представлены в основном топонимами, точнее прилагательными, образованными от топонимов: *турецкий диван, турецкая сабля, турецкая шаль, казанская сирота, казанские саночки, саратовская гармонь, саратовские частушки, саратовские переборы* и др.

Среди тюркизмов-антропонимов прецедентными являются *Салтан (Султан)* (благодаря А.С. Пушкину известный широкому кругу читателей), *Тахир и Зухра* (символы искренней, преданной любви), *Сулейман* (нередко представляемый как вариант имени *Соломон*) и др. Особо хотелось бы остановиться на широко известных фраземах *мамаево побоище, как Мамай прошел, словно Мамай воевал / прошел*, характеризующих полнейший беспорядок, разгром, опустошение и пр. Все эти выражения содержат, по мнению лексикографов, тюркизм-антропоним *Мамай*, имя татарского хана, совершившего в XIV веке опустошительное нашествие на Русь и разгромленного русским войском в Куликовской битве. Денотативная ситуация широко известна по историческим источникам: полное разорение, разгром во время нашествия врага времен ига. Эти ФЕ считаются собственно русскими («Опыт этимологического словаря русской фразеологии» Н.М. Шанского, В.И. Зимина, А.Ф. Филиппова). Интерес к данному антропониму у нас возник в связи с наличием в языке астраханских татар фраземы, по значению тождественного фраземе *во времена царя Гороха: мамайлар вакытында / заманында* (и менее частотный вариант *Мамай вакытында / заманында*). В энциклопедии «Мифы народов мира» нам удалось найти сведения из шаманской мифологии, где *мамá* ('бабка, матушка, старуха') называли маньчжурских духов, имеющих женский облик. Одну из таких *мамá* «представляли в виде страшной старухи с белыми, как снег, волосами, длинным лицом, выпученными глазами, огромным ртом, багровыми зубами. Её помощницы (их было более десяти) непрерывно изготавливали маленьких детей; некоторые из них взваливали детей на плечи и уносили прочь» [Мифы (1994), с. 96]. На наш взгляд, вполне возможна связь представленных ФЕ со страшными духами, номинируемыми нарицательным существительным *мамá*, тем более что монгольские войска начали своё продвижение именно из тех мест, где были широко известны эти мифы (ведь не зря же ограждали маленьких детей от столь страшных *мамá*, хотя есть версия, что один из этих духов оберегал малышей от оспы). Огласовка *мамай* (как фонетический вариант) могла возникнуть и позже, тем более что, по сведениям историков, Мамай, не хан, а военачальник-темник, потерпевший полное поражение, бежал и был убит своими воинами в 1380 году. Передавая из уст в уста описание портретов столь ужасных дам, их бесчеловечные поступки, каждый мог интерпретировать по-своему, добавлять незначительные факты, и в результате возник устрашающий образ разрушительной силы, всё сметающей на своём пути, уносящей в неизвестном направлении не только маленьких детей, но и имущество. Близкая фонетическая огласовка данной номинации и собственного имени лишь усилила семы 'разорение', 'жестокость', присутствующие в восприятии этих имен. Сравнительная фразема *как Мамай прошел* не только функционирует в различных вариантах в художественном дискурсе (ср.: *Утро с полднем повстречалось, А в селе уж не осталось Ни одной души живой, Словно шел Мамай войной* (П. Ершов. Конек-горбунок) и др.), но и имеет окказиональные лексические варианты (ср. расширение компонентного состава фразеологической единицы: включение лексемы, обозначающей статус прецедентного имени, исторического лица *По*

комнатам – *будто хан Мамай прогулялся*: кругом – разбросанные книги, одежда, битая посуда (И. Хрусталёва).

Изучение русских фразем с тюркскими компонентами представляет значительный интерес не только для контрастивной лингвистики, но и для наблюдений над функционированием, развитием русского языка в регионах России, в том числе и Прикаспийском, где проживают тюркские народы. Такого рода фраземы интересны в лингвокультурологическом и лингводидактическом планах: комплексный их анализ позволяет более эффективно решать вопросы практического изучения русского языка в тюркоязычных странах и тюркских языков в России.

Библиография

Даль, В.И. (2002), *Толковый словарь живого великорусского языка*: в 4 тт., Санкт-Петербург, ООО «Диамант».

Кожаметова, Х.К., Жайсакова, Р.Е., Кожаметова, Ш.О. (1988), *Казахско-русский фразеологический словарь*, Алматы, Мектеп.

Мифы народов мира. Энциклопедия в двух томах, Т.2. К–Я (1994). Москва, Российская энциклопедия; Минск, Дилер; Смоленск, Русич, 719 с.

Мокиенко, В.М. (1986) *Образы русской речи: Историко-этимологические и этнолингвистические очерки фразеологии*, Ленинград, Изд-во Ленинградского университета, 286с.

Татищев, В.Н. (1979), *Избранные произведения*, Ленинград, Наука.