

ՌՈՒԲԵՆ ՄԵԼՔՈՆՅԱՆ

ԹՈՒՐՔԱԿԱՆ
ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ
ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ

XX ԴԱՐԻ 20-ԱԿԱՆ ԹԹ. - XXI ԴԱՐԻ ՍԿԻԶԲ



8(075)
ՉՔ-53
հշ.

ԵՐԵՎԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ

ՌՈՒՐԵՆ ՄԵԼՔՈՆՅԱՆ

**ԹՈՒՐՔԱԿԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ
ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ**

(XX ԴԱՐԻ 20-ԱԿԱՆ ԹԹ. - XXI ԴԱՐԻ ՍԿԻՁԲ)

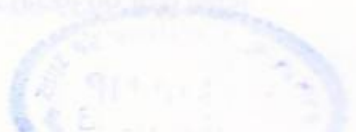
Բուհական դասագիրք

5805



ԵՐԵՎԱՆ «ՎՄԿ-ՊՐԻՆՏ»

2017



ՀՏԴ 82(091)(075.8)

ԳՄԴ 83.3g73

Մ 537

Հաստատված է ՀՀ կրթության և գիտության նախարարության կողմից որպես բուհական դասագիրք

Տպագրվում է Երևանի պետական համալսարանի գիտական խորհրդի որոշմամբ

Խմբագիր՝ պ.գ.թ., պրոֆեսոր Ալեքսանդր Սաֆարյան
Գրախոսներ՝ բ.գ.թ., դոցենտ Լիլիթ Սաֆրաստյան
բ.գ.թ. Սիրանույշ Գալշոյան

Մեյքոնյան Ռ.

Մ 537 ԹՈՒՐՔԱԿԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ
(XX ԴԱՐԻ 20-ԱԿԱՆ ԹԹ. – XXI ԴԱՐԻ ՍԿԻՋԲ): Բուհական դասագիրք/ Ռ. Մեյքոնյան.- Եր.: ՎՄՎ-Պրինտ, 2017.- 264 էջ:

Դասագրքում ներկայացված է թուրքական գրականության պատմությունը՝ սկսած 1920-ականներից մինչև 21-րդ դարի սկիզբը: Քննության են ենթարկված այդ ժամանակաշրջանում գրական գերակա ուղղությունները, թեմատիկ նախապատվությունները և դրանց հասարակական-քաղաքական պատճառները: Ներկայացված են առավել հայտնի թուրք գրողների կենսագրությունները, նրանց գրական-ստեղծագործական ուղու առանձնահատկությունները, ինչպես նաև առանձին ստեղծագործությունների համառոտ վերլուծությունները:

ՀՏԴ 82(091)(075.8)

ԳՄԴ 83.3g73

ISBN 978-9939-60-459-6

© Մեյքոնյան Ռ., 2017

**ԴԱՍԱԳԻՐՔԸ ՏՊԱԳՐՎՈՒՄ Է
«ԺԻՐԱՅՐ ՆԻՇԱՆՅԱՆ ՀԻՄՆԱԴՐԱՄԻ»
«JERAIR NISHANIAN FOUNDATION» (ԱՄՆ)
ՄԵԿԵՆԱՍՈՒԹՅԱՄԲ**

*ԵՐԵՎԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆԻ
ԱՐԵՎԵԼԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ՖԱԿՈՒԼՏԵՏԸ
ՇՆՈՐՀԱԿԱԼՈՒԹՅՈՒՆ Է ՀԱՅՏՆՈՒՄ ԲԱՐԵՐԱՐ
ԺԻՐԱՅՐ ՆԻՇԱՆՅԱՆԻՆ ՑՈՒՑԱԲԵՐԱԾ
ՇԱՐՈՒՆԱԿԱԿԱՆ ԱԶԱԿՑՈՒԹՅԱՆ ՀԱՄԱՐ*

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

ՆԱԽԱԲԱՆ	7
«ՀԱՆՐԱՊԵՏԱԿԱՆ» ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՁԵՎԱՎՈՐՈՒՄԸ. ՅԱԿՈՒԲ ՔԱԴՐԻ ՔԱՐԱՕՍՄԱՆՕՂԼՈՒ	11
ա) «Քեմալական գրականության» սկզբնավորումը	11
բ) Քեմալիզմի քարոզիչը՝ Յակուբ Քադրի Քարաօսմանօղլու 18	
ՌԵԱԼԻՉՄԻ ԿԱՅԱՑՄԱՆ ԺԱՄԱՆԱԿԱՇՐՋԱՆԸ, ԺԱՆՐԱՅԻՆ ԵՎ ԹԵՄԱՏԻԿ ՀԱՄԱՊԱՏԿԵՐ	37
ա) Սոցիալական ռեալիզմ	37
բ) Ռոմանտիկ ռեալիստը. Սաբահաթթին Ալի	45
գ) Սոցիալական երգիծանք. Ազիզ Նեսին	65
1940-1970-ԱԿԱՆ ԹՎԱԿԱՆՆԵՐԻ ԹՈՒՐՔԱԿԱՆ ԱՐՁԱԿԻ ԳԵՐԱԿԱ ԿԵՐՊԱՐԱՅԻՆ ՀԱՄԱՊԱՏԿԵՐԸ. «ՔԵՄԱԼՆԵՐԻ ԺԱՄԱՆԱԿԱՇՐՋԱՆԸ»	74
ա) «Փոքր մարդու» կերպարը. Օրհան Քեմալ	74
բ) «Բարի ավազակի» կերպարը. Յաշար Քեմալ	95
ԳՅՈՒՂԱԳՐԱԿԱՆ ԱՐՁԱԿ	112
ա) Ուշացած անդրադարձներից մինչև գերակա թեմատիկա	112
բ) «Գյուղական ծագմամբ մտավորականը». Ֆաքիր Բայքուրթ	116
գ) Գյուղագրություն՝ հակաամերիկյան շեշտադրումներով	126
դ) Գյուղագիրների երկրորդ սերունդը	131

ՆԱԶԸՄ ՀԻՔՄԵԹ. ՀԵՂԱՓՈԽԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ԱԶԳԱՅՆԱՄՈԼՈՒԹՅԱՆ ՊՈԵՏԸ	137
--	-----

1940-1970-ԱԿԱՆ ԹՎԱԿԱՆՆԵՐԻ ԹՈՒՐՔԱԿԱՆ ՊՈԵԶԻԱՅԻ ՀԻՄՆԱԿԱՆ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ. «ԳՐԱԿԱՆ ՄԱՆԻՖԵՍՏՆԵՐԻ» ԺԱՄԱՆԱԿԱՇՐՋԱՆԸ	161
ա) «Առաջին նորը»	161
բ) Անիմաստության իմաստը՝ «Երկրորդ նոր»-ը	169
գ) Գրական չեզոքություն՝ ազգայնամոլական երանգներով. Ֆազլ Հյուսնյու Դադլարջա	176
«ԹՈՒՐՔԵՐԸ ԳԵՐՄԱՆԻԱՅՈՒՄ»	182
ՔԱՂԱՔԱԿԱՆԱՅՎԱԾ ԱՐՁԱԿ. «ՀԵՂԱՇՐՋՈՒՄՆԵՐԻ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ»	193
ա) «Մարտի 12-ի վեպը»	197
բ) «Սեպտեմբերի 12-ի վեպը»	206
ԹՈՒՐՔԱԿԱՆ ՄՈԴԵՐՆԻՍՏԱԿԱՆ ԱՐՁԱԿԸ	210
ՊՈՍՄՈԴԵՐՆԻՉՄ ԵՎ ԹՈՒՐՔԱԿԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԱՐԴԻ ՄԻՏՈՒՄՆԵՐԸ	221
ա) «Թուրքական պոստմոդեռնիզմ»-ի կայացման և զարգացման առանձնահատկությունները	221
բ) «Նորեյյան գրականություն». Օրհան Փամուք	231
գ) Երկրորդ սերնդի պոստմոդեռնիստները	252
դ) «Ձանգվածային գրականություն»	254

ՆԱԽԱԲԱՆ

Թուրքական գրականության ուսումնասիրությունը թուրքագիտության բաղկացուցիչ կարևոր ոլորտներից է: Լինելով ընդհանուր արևելյան գրականության մի մաս՝ թուրքական գրականությունն անցել է ինչպես արևելյան ժողովուրդների գրականություններին բնորոշ զարգացման ուղի, այնպես էլ ունեցել է որոշակի յուրահատկություններ: Արևմտականացման միտումները, Արևմուտքի հետ սերտ ու բազմոլորտ շփումները, տարբեր գաղափարախոսությունների և հատկապես ճախակողմյան, սոցիալիստականի ակտիվ տարածումը Թուրքիայում իրենց տեսանելի ազդեցությունն են թողել գրական զարգացումների, նախապատվությունների, ժանրերի և թեմատիկ առանձնահատկությունների վրա:

Գրական, աշխարհայացքային փնտրտուքը և կողմնորոշումների, ուղղությունների պայքարը թուրքական գրականության մեջ հատկապես ակտիվ դրսևորվել են 20-րդ դարի սկզբներից և շարունակվել ընդհուպ մինչև 21-րդ դարի սկիզբը: Գեղարվեստական գրականության մեջ արտացոլվել են հանրապետական Թուրքիայի պատմության բեկումնային իրադարձությունները, հասարակական-քաղաքական կյանքի գրեթե բոլոր էական զարգացումները: Ուստի, 20-րդ դարի սկզբից մինչև 21-րդ դարի սկիզբ ընկած ժամանակահատվածի թուրքական գրականության ուսումնասիրությունն ունի ոչ միայն գրականագիտական, այլև ավելի լայն՝ միջգիտակարգային բնույթ:

Երևանի պետական համալսարանի արևելագիտության ֆակուլտետում արևելյան գրականությունների դասավանդումն ունի հարուստ ավանդույթներ: Հայ արևելագետները գիտական անվերապահ ճանաչում են ունեցել և շարունակում են ունենալ միջազգային մասնագիտական հանրույթում՝ շնորհիվ նաև արևելյան գրականությունների վերաբերյալ հիմնարար գիտելիքների: Այսուհանդերձ, թուրքական գրականության պատմության (հատ-

կապես 20-րդ դարի-21-րդ դարասկզբի փուլի) դասավանդման համար կար դասագրքերի և ուսումնամեթոդական ձեռնարկների ակնհայտ բաց: Տասնամյակներ շարունակ մեզանում կիրառվել են հիմնականում խորհրդային շրջանում տպագրված ու գաղափարախոսական կաղապարների կնիքը կրող դասագրքերը և ուսումնամեթոդական գրականությունը, ինչը խնդրահարույց էր մի քանի առումներով. նախ՝ ուսանողին մատուցվում էին երբեմն աղավաղված փաստեր, խորհրդային թուրքագետ-գրականագետները պարտադրված էին թուրք հեղինակների ստեղծագործություններում որոնել ու «գտնել» «սոցիալիստական մոտիվներ», «աշխատավորների պայքար» և այլն: Բացի այդ, խորհրդա-թուրքական հարաբերություններն իրենց ազդեցությունն էին թողել թուրքական գրականության վերաբերյալ ուսումնասիրությունների առաջնահերթությունների վրա, մասնագետները չեն կենտրոնացել առանձին թուրք հեղինակների ազգայնամոլական, ռասիստական հայացքների և ազգամիջյան թշնամանք (հատկապես հակահայկականություն և հակահունականություն) տարածելու կոչերի վրա: Այսպես, օրինակ՝ թուրք հայտնի կոմունիստ բանաստեղծ Նազըմ Հիքմեթին խորհրդային գրականագիտությունը ներկայացրել է ժողովուրդների հավասարության համար պայքարողի, տարատեսակ անարդարությունների դեմ ընդվզողի կերպարում: Եվ հենց այդ պատկերացումն է տարածված եղել ոչ միայն գիտական, այլև հասարակական լայն շրջանակներում ևս, ընդ որում՝ նաև խորհրդային Հայաստանում: Սակայն իրականում Նազըմ Հիքմեթի ստեղծագործական ժառանգության առավել օբյեկտիվ-համակողմանի քննությունն ի ցույց է դնում բացահայտ ռասիստական, պանթյուրքիստական մղումները, որոնք եղել են այդ հեղինակի գրական ու քաղաքացիական կողմնորոշման, պահվածքի անքակտելի բաղկացուցիչները:

Վերը նշված խնդիրներն ու մասնավորապես՝ դասագրքերի բացակայության հարցը հատկապես ակնառու դարձան արդեն անկախ Հայաստանի գիտակրթական ոլորտում: Եվ այս

առումով թուրքական գրականության տարբեր փուլերի՝ գիտական օբյեկտիվ հենքով ուսումնասիրությունները և համապատասխան դասագրքի ստեղծումը ձեռք բերեցին կարևոր գիտական, ուսումնական նշանակություն: Հարկ է փաստել, որ սկսած 1990-ական թվականներից՝ ԵՊՀ թուրքագիտության ամբիոնի վարիչ Ալեքսանդր Սաֆարյանի անմիջական նախաձեռնությամբ ու ղեկավարությամբ իրականացվում են հետևողական աշխատանքներ թուրքական գրականության տարբեր փուլերի ուսումնասիրության ուղղությամբ: Պրոֆեսոր Սաֆարյանի գիտական ղեկավարությամբ պաշտպանվել են թեկնածուական ատենախոսություններ՝ նվիրված ինչպես միջնադարյան, այնպես էլ նոր և նորագույն շրջանների թուրքական գրականության պատմության մեջ ակնառու տեղ գրաված հեղինակների ստեղծագործություններին (տողերիս հեղինակը ևս մոտ 15 տարի առաջ նրա հորդորով ձեռնամուխ է եղել ժամանակակից թուրքական գրականության ուսումնասիրությանը): Ուրախությամբ պետք է նշենք, որ այսօր հայաստանյան թուրքագիտությունը թուրքական գրականության ուսումնասիրության առումով առաջատար դիրք է գրավում ոչ միայն հետխորհրդային երկրներում, այլև մրցունակ է արևմտյան դպրոցների հետ գիտական հարաբերություններում ևս: 2000-ականներից սկիզբ առած գործընթացի արդյունքում այսօր հայ երիտասարդ թուրքագետների կողմից ուսումնասիրության են ենթարկվել թուրքական գրականության կարևոր ուղղությունների, թեմատիկ առանձնահատկությունների, հայտնի հեղինակների գրական ժառանգության տարաբնույթ հիմնահարցեր: Բնականաբար, վերոհիշյալ գիտական ուսումնասիրությունները դրականորեն էին ազդելու նաև կրթական գործընթացի վրա:

Սույն գիրքը հայաստանյան իրականության մեջ թուրք գրականության դասագիրք ստեղծելու առաջին համեստ փորձն է: Հավելենք, որ եթե մեր արևելագետների կողմից արդեն իսկ ստեղծվել են «Օսմանյան կայսրության պատմության» (Վ. Բայ-

բորոյան), «Թուրքիայի Հանրապետության պատմության» (Ռ. Սաֆրասոյան, Ռ. Մելքոնյան, Վ. Տեր-Մաթևոսյան, Ա. Դումանյան, Ա. Հովհաննիսյան, Հ. Չաքրյան), թուրքերեն (Ա. Սաֆարյան, Ա. Սողոմոնյան, Տ. Լոքմագոյան), ադրբեջաներեն (Լ. Մովսիսյան), օսմաներեն (Ա. Սարգսյան, Ա. Սաֆարյան, Լ. Սահակյան) լեզուների հայերեն դասագրքեր, ապա թուրքական գրականության պատմության հայերեն որևէ դասագիրք մինչ օրս չի ստեղծվել, և մասնագետների, ուսանողների դատին ներկայացվող սույն գիրքը միտված է նաև այդ բացը լրացնելուն:

Դասագրքում ձգտել ենք առավել ամբողջական ներկայացնել ազդեցիկության բարձր աստիճան ունեցող գրական զարգացումները, թեմատիկ առանձնահատկությունները, տարբեր ուղղությունների ձևավորումն ու կայացումը, հայտնի հեղինակների կենսագրականները և նրանց առավել հաջողված ստեղծագործությունները: Ուրախությամբ պետք է նշել, որ դասագրքում բավական շատ ենք օգտվել հայ երիտասարդ թուրքագետների ուսումնասիրություններից, սա էլ խոսում է գիտական դպրոցի շարունակականության մասին:

Դասագրքի ստեղծման գործընթացում անուրանալի է Հայ Առաքելական Սուրբ եկեղեցու Գուգարաց թեմի առաջնորդ, Գերաշնորհ Տեր Սեպուհ արքեպիսկոպոս Չուլջյանի դերը: Օսմանագիտական և թուրքագիտական հիմնահարցերի համալիրի կարևորությանը քաջատեղյակ Սրբազան հայրը մեզ ցուցաբերել է լրջագույն աջակցություն:

Սույն դասագրքի հրատարակմանն էական նպաստ է ցուցաբերել եկեղեցիների Համաշխարհային խորհրդում Մայր Աթոռ Սուրբ Էջմիածնի ներկայացուցիչ և Վաշինգտոնում ԱՄՆ Արևելյան թեմի պատվիրակ Գերաշնորհ Տեր Վիգեն արքեպիսկոպոս Այքազյանը, ում հայտնում ենք մեր խորին երախտագիտությունը:

Ռուբեն Մելքոնյան

«ՀԱՆՐԱՊԵՏԱԿԱՆ» ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՁԵՎԱՎՈՐՈՒՄԸ. ՅԱԿՈՒԲ ՔԱԴՐԻ ՔԱՐԱՕՍՄԱՆՕՂԼՈՒ

ա) «Քեմալական գրականության» սկզբնավորումը

Առաջին համաշխարհային պատերազմում պարտված Օսմանյան կայսրությունում 1919 թ. սկզբներից գեներալ Մուսթաֆա Քեմալի գլխավորությամբ ծավալվեց մի ռազմաքաղաքական շարժում, որն իր բնույթով ազգայնամոլական էր, բայց որի շնորհիվ թուրքական պետությունը կարողացավ խուսափել վերջնական կործանումից: Ավելին՝ սկսված գործընթացների հետևանքով 1922 թ. վերացվեց կառավարման սուլթանական համակարգը, և 1923 թ. հոկտեմբերի 29-ին հռչակվեց Թուրքիայի Հանրապետությունը, որի առաջին և ցմահ նախագահ դարձավ Մուսթաֆա Քեմալը, ով 1934 թ. ստացավ նաև Աթաթուրք՝ թուրքերի հայր ազգանունը, որը կրելու բացառիկ իրավունքն օրենքով վերապահվեց միայն իրեն: Ահա այս ամբողջ ժամանակաշրջանը՝ 1919-ից սկսված ազգայնամոլական շարժումը, հանրապետության ձևավորումը և հետո մինչև Մուսթաֆա Քեմալի մահը՝ 1938 թ., ընդունված է կոչել մեկ ընդհանրական անվամբ՝ քեմալական: Այդ իրադարձություններն ազդեցին նաև գրական գործընթացների վրա, և կարող ենք ասել, որ քեմալականություն եզրույթը նաև տարածվում է հանրապետական Թուրքիայի գրականության մի կարևոր ուղղվածության վրա, որն իր բնույթով քարոզչական, անհատապաշտական և կեղծ հայրենասիրական էր:

Նախ նկատենք, որ 1910-ականներին օսմանյան/թուրքական գրական կյանքն ընդհանուր առմամբ պասիվ վիճակում էր, և գրական գործընթացները մեծապես կրում էին անցյալի իներցիան: Այսինքն՝ աբդուլհամիդյան բռնապետության ժամանակ սկսված վակուումն ինչ-որ կերպ շարունակում էր զգացվել, և

գրականության կենտրոնական թեման ըստ էության հասարակական-քաղաքական զարգացումներից ու բանավեճերից հեռու գտնվող խնդիրներն էին՝ սեր, բնության գովերգում և այլն. այս ամենի արտահայտման համար շարունակում էր գերակա մնալ «արվեստ արվեստի համար» տեսությունը: Սրան զուգահեռ, իրենց որոշակի տեղն ունեին երբեմն ծայրահեղ ազգայնամուլական, պանթուրքիստական բնույթի ստեղծագործությունները:

Սակայն արդեն 1919 թ. կեսերին գրականության մեջ, հատկապես թեմաների հետ կապված, սկսեց բեկում նկատվել, որը մասնագետների մի մասը կապում է քեմալական շարժման մեկնարկի, արձանագրած որոշ հաջողությունների հետ, որոնք ծավալվում էին մայրաքաղաք Ստամբուլից հեռու, սակայն որոնց մասին լուրերը երբեմն միֆականացված կերպով հասնում էին նաև մայրաքաղաքային գրական շրջանակներին: Սկսնակ և փորձառու գրողների մի մասը սկսեց անդրադառնալ քեմալական շարժմանը, նրանք իրենց այդ քայլը ներկայացրին ոչ միայն որպես զուտ գրական երևույթ, այլև ըմբոստության դրսևորում ընդդեմ Առաջին համաշխարհային պատերազմում հաղթած և անգամ մայրաքաղաք Ստամբուլը զբաղեցրած հիմնականում եվրոպական՝ անգլիական և ֆրանսիական ուժերի դեմ: Որոշակի ուղղվածություն ունեցող մամուլում սկսեցին հրատարակվել հողվածներ, բանաստեղծություններ, որոնք պարունակում էին քեմալականներին սատարելու բացահայտ կոչեր: Բացի այդ, քեմալականները պատերազմ էին մղում այս տարածաշրջանի բնիկ հույների ու հայերի դեմ, և այդ հանգամանքը բորբոքում էր ազգայնամուլական կրքեր նաև գրողների շրջանում: Խնդիրն այն էր, որ հունական զորքերը սկզբնական շրջանում հաջողությունների էին հասնում և ազատագրում պատմական հունական որոշ տարածքներ թուրքական լծից, ինչը մի կողմից կործանման վախ, իսկ մյուս կողմից՝ հակահունական ատելություն էր բորբոքում թուրքական հասարակության մեջ, և գրողները ձգտում

էին էլ ավելի թեժացնել այդ տրամադրությունները: Փաստորեն, կարելի է ասել, որ քեմալական շարժումը որոշակիորեն ակտիվացրեց գրական գործընթացները, սակայն կանխորոշեց նաև դրանց կեղծ ու քարոզական բնույթը: Կարելի է արձանագրել այն փաստը, որ արդեն 1920-ականների սկզբներին թուրքական գրականությունը ոչ միայն ակտիվորեն անդրադառնում էր քեմալական շարժմանը, այլև այդ թեման հետզհետե դառնում էր պարտադիր, և քեմալականների հաղթանակներին զուգահեռ գրական, հրապարակախոսական շրջանակներում այն ձեռք բերեց միանշանակ առաջնային տեղ: Ավելին՝ հասարակական ընկալման մեջ հայրենասիրությունը ևս պայմանավորվեց քեմալականներին միանալու կամ նրանց հանդեպ իրենց հստակ դիրքորոշումը հայտնելու հանգամանքով: Ազգայնամուլական շարժման կենտրոն էր հռչակվել Անկարան, որն այդ տարիներին գյուղաքաղաք էր և ավելի ուշ միայն դառնալու էր Թուրքիայի մայրաքաղաքը: Ժամանակի հոետորաբանության մեջ մտան «Անկարա գնալ», «Անկարա տեղափոխվել», «Անատոլիա անցնել» արտահայտությունները, որոնք նշանակում էին միանալ քեմալականներին: Հարկ է նաև նկատել, որ այն ժամանակվա թուրքական գրականության, հրապարակախոսության հայտնի դեմքերի մեծամասնությունը բացահայտ կերպով հայտարարեց իր դրական վերաբերմունքը քեմալական շարժման նկատմամբ ոչ միայն հողվածներով և գեղարվեստական ստեղծագործություններով, այլև հենց «Անկարա գնալով»:

Մեր կարծիքով՝ քեմալական շարժման արտացոլումը թուրքական գրականության մեջ կարելի է բաժանել պայմանական երկու փուլի. առաջին փուլն ընդգրկում է 1919-ից մինչև 1920-ականների սկզբները, երբ մամուլում, այնուհետ առանձին ստեղծագործություններում արժարժվում էին քեմալական շարժման, հայրենասիրության, հերոսականության թեմաները, գովերգվում էին հասարակ թուրք զինվորի հայրենասիրական, «հերոսական»

մղումները և բորբոքվում էր ատելությունը թշնամիների կամ հավաքական թշնամու դեմ: Դրանց գումարվում էին նաև կեղծ ու աղավաղված «փաստագրական» հենք ունեցող ռեպորտաժային ստեղծագործությունները, որոնք միտված էին ի ցույց դնելու իբրև թե հունական բանակի կողմից իրականացված բռնություններն ընդդեմ թուրք բնակչության: Այս առաջին շրջանը կրկին պայմանականորեն կարելի է կոչել քեմալականության «հախուռն» պատկերման շրջան:

Թուրք գրականության հայտնի ներկայացուցիչները՝ Հալիդե Էդիբը, Աքա Գյունդուզը, Ռեշադ Նուրի Գյունդեքինը, Յակուբ Քադրի Քարասումանօղլուն, հանդես էին գալիս հրապարակախոսական և գեղարվեստական ստեղծագործություններով, որոնցում հստակ արտացոլվում էին վերը նշված գաղափարները և առանձնահատկությունները: Այսպես, բնույթով հակահունական և բացահայտ ազգամիջյան թշնամանք պարունակող հայտնի գրքերից է Յակուբ Քադրի Քարասումանօղլուի 1922 թ. հրատարակված «Պատմվածքներ ազգային պայքարի՝ մասին» ռեպորտաժային պատմվածքների ժողովածուն, որը գրված է իբրև թե փաստագրական հենքով և պատմում է «հույների իրականացրած վայրագությունների մասին»: Սակայն իրականում հունական բանակն իրականացնում էր իր պատմական հողերի ազատագրումը թուրքական լծից, և այս հանգամանքը որևէ կերպ չի արտացոլվում Քարասումանօղլուի ստեղծագործություններում:

Գրականության մեջ քեմալականության պատկերման երկրորդ պայմանական շրջանը սկսվում է ավելի ուշ՝ Թուրքիայի

1 Թուրքական պատմագրության մեջ քեմալական ազգայնամոլական շարժումն անվանվում է «ազգային ազատագրական», սակայն այս տերմինը ոչ միայն կեղծ և հակագիտական է, այլև չի արտահայտում այդ շարժման իրական բնույթը, որը ծայրահեղ ազգայնամոլական, ծավալապաշտական և ցեղասպան էր: Ցավոք, այս կեղծ տերմինը տարածված է արևմտյան, խորհրդային, ռուսական գիտական որոշակի, երբեմն էլ անտեղյակ շրջանակներում, սակայն հենց այդ նույն գիտական դպրոցների առավել օբյեկտիվ և բանիմաց պատմաբանների համար ևս այն ընդունելի չէ:

Հանրապետության ձևավորումից հետո, երբ Մուսթաֆա Քեմալի առաջ քաշած տեսությունները և դրույթները դարձան երկրի պաշտոնական գաղափարախոսություն, որը երկար տասնամյակներ պայմանավորում և ուղղորդում էր Թուրքիայի հասարակական-քաղաքական, տնտեսական, մշակութային բոլոր գործընթացները: Արդեն պետական գաղափարախոսության քարոզման համար գեղարվեստական գրականությունը, հրապարակախոսությունը դարձան գլխավոր զենքերից և միջոցներից. կարելի է ասել, որ ձևավորվեց «պետական պատվերի» շրջանակներում գրվող գրականություն, որն ուներ որոշակի կաղապարներ, պարտադիր թեմաներ և հերոսներ: Փաստորեն, գրականությունը սկսեց ծառայեցվել պետական պաշտոնական քարոզչությանը՝ դրանով նաև կորցնելով իր անկախությունը, և սկսած 1920-ականների կեսերից ընդհուպ մինչև 1930-ականների վերջը (և երբեմն նաև դրանից հետո)՝ գրականության մեջ ձևավորվեց կարևոր ու լայնածավալ մի հոսանք, որի խնդիրն էր քարոզել, գովերգել Թուրքիայի նախագահ Մուսթաֆա Քեմալին, նրա անձը, գործողությունները, դավանած և քարոզած գաղափարները, աշխարհայացքային մոտեցումները և այլն:

«Քեմալական գրականության» կամ գրականության մեջ քեմալիզմի արտացոլման հոսանքի համար պարտադիր սկզբունքները, բաղադրիչները և բնորոշ տարրերը ձևավորվեցին ու սկսեցին կիրառվել բավական արագ: Դրանցից հարկ է առանձնացնել հետևյալները. իբրև թուրքական պետության փրկության, վերականգնման և թուրք ժողովրդի հաղթանակների հավաքական ու գլխավոր կերպար առանձնացվեց Մուսթաֆա Քեմալը, որի կյանքի և գործունեության գովերգումը դարձավ այդ գրականության առանցքը: Գեղարվեստի միջոցով քարոզվում էին Քեմալի մատնանշած կարևոր դրույթները՝ աշխարհիկությունը, ազգայնականությունը, հանրապետականությունը, հեղափոխականությունը, էտատիզմը, ժողովրդականությունը. ընդ որում՝ այս

գաղափարները նույնպես որևէ քննադատության չէին ենթարկվում և ներկայացվում էին որպես անթերի ու իդեալական: Առաջ եկան նաև գրական նոր հերոսներ, որոնց մեջ, իհարկե, ամենազվխավորը Մուսթաֆա Քեմալն էր, որը ներկայացվում էր որպես մեծ զորավար, փայլուն քաղաքական գործիչ, նվիրյալ հայրենասեր: Նրան էին վերագրվում գրեթե բոլոր հաղթանակները և հաջողությունները. գրողները երբեմն խախտելով ռեալիստական նկարագրության չափանիշները՝ կիսաառասպելական, բանահյուսական ոճով նկարագրում էին Քեմալին որպես գերմարդ: Այդ ստեղծագործություններն ավելի շատ նմանվում էին ասքերի, քան թե ռեալիստական պատմվածքների կամ վեպերի: Նկատենք նաև, որ գրականության մեջ տեղի ունեցող այս երևույթը համահունչ էր այդ ժամանակվա Թուրքիայում անձի (Մուսթաֆա Քեմալի) պաշտամունքի ձևավորման և արագ զարգացման հետ:

«Քեմալական գրականության» առաջ բերած մյուս հերոսների մեջ հատկապես առանձնանում էր մտավորականը, որը հիմնականում դրսևորվում էր քեմալական սպայի կերպարով, ով ընդգծված հայրենասեր էր, հերոս և նվիրված հանրապետական Թուրքիայի գաղափարին: Կնոջ կերպարը ևս սկսեց հանդես գալ նորովի. եթե անցյալում կինը ներկայացվում էր որպես կրոնական ավանդույթների, անպատասխան սիրո զոհ, ապա տվյալ ժամանակաշրջանում ի հայտ եկան քեմալիզմի ոգով տոգորված, պայքարող կին հերոսներ, ովքեր առաջնային համարելով հայրենիքը և գաղափարը՝ արդեն դուրս էին եկել «հարեմում փակված» խոնարհ կնոջ կերպարից:

Նոր հերոսների կերպարների առաջ գալը տեղի էր ունենում նաև նոր թեմաների զարգացմանը զուգահեռ: Այսպես, քեմալական մտավորականի կերպարն անմիջականորեն շաղկապված էր մտավորականություն-ժողովուրդ թեմայի հետ և, կարելի է ասել, առավելագույնս դրսևորվում էր հենց այդ համապատկերում: Ստեղծագործություններում ներկայացվում էին գաղա-

փարական հասունացման տարբեր մակարդակներում գտնվող հասարակական շերտեր՝ քեմալական սպաները և հասարակ ժողովուրդը, որը դեռևս գտնվում էր պասիվ, հարմարվողական վիճակում և չէր ընկալում ոչ միայն քեմալիզմի տեսական հիմնադրույթները, այլև նոր իշխանությունների ձեռնարկած քայլերը, որոնք անվանվում էին «քեմալական բարեփոխումներ»: Գրողները երբեմն արհեստական ճիգով փորձում էին ներկայացնել հասարակության այդ երկու շերտերի անքակտելի կապը, սակայն շատ հաճախ դա նրանց չէր հաջողվում, և նմանատիպ գրքերը կամ անհամոզիչ բնույթ ունեին, կամ ի վերջո պատկերում էին ճիշտ հակառակը՝ այդ երկու շերտերի անջրպետվածությունը: Եթե սկզբնական շրջանի ստեղծագործություններում մտավորականները հիմնականում հանդես էին գալիս էքստրեմալ պայմաններում, ռազմաճակատում կամ թիկունքում և փորձում էին ոգևորել ու պայքարի մղել հասարակ ժողովուրդին, ապա արդեն ավելի ուշ շրջանի գրքերում այդ հերոսները հանդիպում էին այլ պայմաններում՝ «քեմալական բարեփոխումների» կենսագործման տարբեր փուլերում: Նկատենք նաև, որ այդ շրջանի գրականության մեջ հասարակական-քաղաքական զարգացումները, հերոսների գործունեությունը, հաջողություններն ու պարտությունները ներկայացվում էին նաև սոցիալ-հոգեբանական տեսանկյունից, ինչը նաև թույլ էր տալիս պատկերել կերպարների գաղափարների անկման և վերելքի ներքին հոգեբանական կողմերը: Քեմալիզմի գովերգմանը նվիրված գրականության մեջ կարևոր թեմաներից էր նաև կրոնական հետադիմության, մոլեռանդության քննադատությունը, որը տեղավորվում էր առաջ քաշված լայիցիզմի սկզբունքի քարոզի համատեքստում: Տվյալ ժամանակաշրջանի հայտնի և սկսնակ գրողները քննադատական դիրքերից անդրադառնում էին կրոնական աղանդների/եղբայրությունների ներքին որոշ խնդիրներին, ի ցույց դնում հոգևորականության գործունեության հաճախ ոչ անկեղծ ու շա-

հաղիտական բնույթը և դրան ի հակակշիռ գովերգում աշխարհիկ ընկալումները:

Ավելի ուշ շրջանում քեմալական թեմատիկան ունենում է նաև այլ զարգացումներ. հերոսականության, հայրենասիրության, պայքարի նկարագրմանը գալիս են փոխարինելու առավել տեսական հարցադրումներ, թե արդյոք ինչքանով են «քեմալական բարեփոխումները» ստացվել և ընկալվել հասարակության կողմից: Առաջ է գալիս «քեմալական բարեփոխումների» անավարտ ու ոչ ամբողջական լինելու մտահոգությունը, և փորձ է արվում ներկայացնել դրանց հասարակական-քաղաքական դրդապատճառները:

Թուրքական, արևմտյան, խորհրդային գրականագետները թերևս միակարծիք են, որ քեմալիզմի գաղափարախոսության գեղարվեստական դրսևորման և քարոզչության հարցում հատկապես մեծ է գրող, հրապարակախոս, պետական գործիչ ու դիվանագետ Յակուբ Քադրի Քարաօսմանօղլուի դերը: Նրա ստեղծագործություններում առավել ամբողջական և խորքային դրսևորվել են «քեմալական գրականության» վերոնշյալ բոլոր առանձնահատկությունները:

բ) Քեմալիզմի քարոզիչը՝ Յակուբ Քադրի Քարաօսմանօղլու

Յակուբ Քադրի Քարաօսմանօղլուն ծնվել է 1889 թ. մայիսի 27-ին Կահիրեում, օսմանյան «ազնվական» և հայտնի ընտանիքում: Սկզբնական կրթությունն ստացել է Մանիսեում, այնուհետ շարունակել Իզմիրի վարժարանում, սակայն թողել է անավարտ: 1906-1908 թթ. Քարաօսմանօղլուն սովորել է Եգիպտոսի ֆրանսիական «Ֆրեբես» քոլեջում, իսկ 1908 թ. ընտանիքի հետ վերադառնալով Ստամբուլ՝ շարունակել է ուսումը և ստացել իրավաբանական կրթություն:

Յակուբ Քադրի Քարաօսմանօղլուի գրական գործունեությունն ընդունված է բաժանել երկու փուլի, ընդ որում՝ դրանք իրարից էականորեն տարբերվում են և թեմատիկ նախապատվությունների, և գրական ուղղությունների, և սկզբունքների ու տեսությունների առումով: Ընդունված է այն կարծիքը, որ այդ բաժանման մեջ կարևոր դեր ունեն նաև հասարակական-քաղաքական իրադարձությունները: 1900-ականների սկզբին սկսելով առաջին քայլերն անել գրականության ասպարեզում և գտնվելով «արվեստ արվեստի համար» տեսության ազդեցության տակ՝ Քարաօսմանօղլուն արժարժել է միստիկ երանգավորումներ ունեցող հարցեր, անդրադարձել միայնակության, մեկուսացման, նիրվանայի, բարձրաշխարհիկ կյանքի ու կենցաղի, գեղեցիկի գաղտնիքը բացահայտելու և նմանատիպ այլ թեմաների: Ըստ տարբեր մասնագետների, Քարաօսմանօղլուի այդ շրջանի ստեղծագործություններում ակնհայտ է շոպենհաուերյան փիլիսոփայության ազդեցությունը, օրինակ՝ 1909 թ. հրատարակված «Նիրվանա» պիեսում:

20-րդ դարի սկզբին Օսմանյան կայսրության գրական կյանքում գործող, այսպես կոչված, գրական միություններից կամ խմբակներից ամենահայտնին Fecr-i Ati-ն էր, որի կարգախոսն էր «արվեստն անհատական է և պատվարժան»: Անդամակցելով այդ խմբակին՝ Քարաօսմանօղլուն դառնում է դրա առաջատարներից մեկը: Նկատենք, որ Fecr-i Ati-ի անդամներից էին ժամանակի հայտնի գրողներ Ահմեթ Հաշիմը և Ռեֆիք Հալիդ Քարայը: Հատկապես Ահմեթ Հաշիմի նկատմամբ Քարաօսմանօղլուն ունեցել է ընդգծված դրական վերաբերմունք, և պատահական չէ, որ հետագայում հեղինակել է գիտական աշխատանք նրա մասին: Գրական խմբակին անդամակցելուց բացի, Քարաօսմանօղլուն 1910-ականներից սկսել է ակտիվորեն զբաղվել նաև հրապարակախոսությամբ, որը լինելու էր նրա գրական ուղու անբաժանելի մասը: Ժամանակի հայտնի թերթերում

և ամսագրերում հրատարակվել են Քարաօսմանօղլուի տարբեր թեմաների վերաբերող հոդվածները, որոնք նույնպես նպաստել են գրողի ճանաչում ձեռք բերելուն: Մասնագետների կարծիքով՝ Քարաօսմանօղլուն և երիտասարդ, և հասուն տարիքում եղել է ֆրանսիական գրականության ազդեցության տակ, որում թերևս նշանակություն է ունեցել ֆրանսերենին վարժ տիրապետելը: Ֆրանսիացի գրողներից հատկապես տեսանելի է Գի դը Մոպասանի ազդեցությունը, որն առավելապես դրսևորվել է հերոսների ներաշխարհի բացահայտման, հոգեկան և հոգեբանական խնդիրներ ունեցող կերպարների նկարագրության մեջ:

Կարևոր է նկատել, որ Յակուբ Քադրի Քարաօսմանօղլուի գրական գործունեությանը գրեթե զուգահեռ սկսվել է նրա քաղաքական գործունեությունը, ընդ որում՝ միշտ իշխանության մեջ և իշխող կուսակցությունների շարքերում: Մասնավորապես՝ նա 1909 թ. անդամակցել է երիտթուրքական «Միություն և առաջադիմություն» կուսակցությանը: Արդեն Առաջին համաշխարհային պատերազմի տարիներին Քարաօսմանօղլուն սկսել է հետզհետե նահանջել միսոսիկական, սիրային թեմատիկայից և անդրադառնալ առավել իրատեսական, ժամանակի իրադարձություններին համահունչ թեմաների: Եթե սա դիտարկենք գրական սկզբունքների փոփոխության տեսանկյունից, ապա հնարավոր է այդ գործընթացը բնութագրել որպես հրաժարում «արվեստ արվեստի համար» տեսությունից, չնայած որ ավելի ուշ շրջանի նրա ստեղծագործություններում այդ ամենը երբեմն նկատելի է, սակայն փոքր-ինչ այլ ձևակերպմամբ և գունավորմամբ:

Արդեն 1918 թվականի վերջերին Յակուբ Քադրի Քարաօսմանօղլուն իր հրապարակախոսական հոդվածներում սկսել է անդրադառնալ ժամանակի քաղաքական խնդիրներին, իսկ որոշ ժամանակ անց՝ քեմալական ազգայնամոլական շարժման մեկնարկից հետո, ուշադրությունն ամբողջովին կենտրոնացրել է այդ շարժման վրա: Այդ տարիներին նրա հոդվածները հիմնա-

կանում տպագրվել են «İkdam» և «Dergah» պարբերականներում: Քեմալական ազգայնամոլական շարժման հաղթանակից և Թուրքիայի Հանրապետության հիմնադրումից հետո Քարաօսմանօղլուն համալրելով իշխող Հանրապետական ժողովրդական կուսակցության շարքերը՝ ծավալել է նաև պատգամավորական գործունեություն՝ 1923-1934 թթ. լինելով Մարդինի հետո Մանիսայի պատգամավոր: 1934 թ. Քարաօսմանօղլուն, իր իսկ ձևակերպմամբ, «կամքին հակառակ» դարձել է դիվանագետ և երկար տարիներ եղել Թուրքիայի դեսպանը տարբեր երկրներում՝ 1934-1935 թթ.՝ Ալբանիայում, 1935-39 թթ.՝ Չեխոսլովակիայում, 1939-1940 թթ.՝ Հոլանդիայում, 1942-1949 թթ.՝ Շվեյցարիայում, 1949-1951 թթ.՝ Իրանում: Դիվանագիտական գործունեության հուշագրային և փոքր-ինչ գեղարվեստականացված պատկերումը ներկայացված է նրա «Կամքին հակառակ դիվանագետը» հուշագրական վեպում:

Սակայն Քարաօսմանօղլուին պարտադրված դիվանագիտական ծառայությունն անմիջական կապ ուներ նրա ծավալած հրապարակախոսական գործունեության հետ: Ինչպես արդեն նշվել է, հրապարակախոսությունը որոշակի և կարևոր տեղ է զբաղեցրել գրողի վաղ շրջանի գործունեության մեջ, սակայն դա եղել է շարունակական և հատկապես ակտիվորեն դրսևորվել է 1930-ականների առաջին կեսին: Այսպես, 1932 թ. Քարաօսմանօղլուն մի խումբ համախոհների հետ հիմնել է «Kadro» գրական-քաղաքական ամսագիրը, որը կարճ ժամանակում դարձել է հասարակական-քաղաքական և գրական կարևոր խնդիրների քննարկման ու բանավեճերի հարթակ: Նկատենք, որ ամսագրի ստեղծման գաղափարը Քարաօսմանօղլուն քննարկել է Թուրքիայի նախագահ Մուսթաֆա Քեմալի հետ և ստանալով նրա թույլտվությունը՝ ձեռնամուխ եղել այդ գործին: «Kadro» ամսագիրը նպատակ ուներ նաև դառնալ քեմալիզմի գաղափարախոսության քարոզչական զենքերից մեկը և, ըստ էության, աջակցել

հասարակության լայն շերտերում քեմալիզմի տարբեր դրոյթների հանրամատչելի տարածմանը: Սակայն իր իշխանամետ դիրքորոշումն ամսագիրը և անձամբ Քարաօսմանօղլուն սահմանափակել էին միայն նախագահ Մութաֆա Քեմալի անձով, իսկ իշխանության տարբեր օղակներ, պատասխանատուներ, պաշտոնյաներ ամսագրի էջերում ենթարկվում էին բավական կոշտ քննադատության: Անձեռնմխելի էր միայն Մութաֆա Քեմալը, և այս մոտեցման մեջ կար նաև գաղափարական ենթատեքստ. Քարաօսմանօղլուն և նրա համախոհներն անհամաձայնություն ունեին «քեմալական բարեփոխումների» ընթացքի և մակարդակի հետ կապված ու, բացի այդ, կարծում էին, որ քեմալական հեղափոխությունը դեռևս լիովին ի կատար չի ածվել, կիսատ է և դրա համար մեղադրում էին Մութաֆա Քեմալի շրջապատին: «Kadro» ամսագրում տպագրվող նյութերը, ընթացող բանավեճերը և դրանց սուր բնույթը դարձել են իշխանության տարբեր օղակների դժգոհության առարկա, և նախագահ Մութաֆա Քեմալը քանիցս զգուշացրել է Քարաօսմանօղլուին հանդես գալ ավելի մեղմ քննադատությամբ: Արդեն 1934 թ. վերջին Մութաֆա Քեմալն ուղղակի հրահանգել է դադարեցնել ամսագրի հրատարակումը, իսկ Քարաօսմանօղլուին օսմանյան ավանդույթների ոգով ուղարկել «պատվավոր աքսորի», այն է՝ պարտադիր դիվանագիտական ծառայության, այդպիսով նրան հեռացնելով երկրի ներքաղաքական իրադարձություններից:

1951 թ. ավարտելով դիվանագիտական ծառայությունը՝ Քարաօսմանօղլուն վերադարձել է Թուրքիա և կրկին շարունակել գրական-հրապարակախոսական գործունեությունը, իսկ 1957 թ. ստանձնել «Ulus» թերթի խմբագրի պաշտոնը: 1960 թ. մայիսի 27-ին Թուրքիայում տեղի ունեցած ռազմական հեղաշրջումից հետո գրողը կրկին վերադարձել է մեծ քաղաքականություն և 1961 թ. խորհրդարանական ընտրություններում ընտրվել ՀԺԿ պատգամավոր Մանիսայից: Այդ տարիներին Քարաօսմանօղլուի

դժգոհությունները Հանրապետական ժողովրդական կուսակցությունից՝ կապված քեմալիզմի դրոյթները պահպանելու հետ, էլ ավելի են խորացել, և 1962 թ. նա դուրս է եկել կուսակցությունից: Պատգամավորական ժամկետի լրանալուց հետո՝ 1965 թ., գրողը թողել է ակտիվ քաղաքականությունը և սկսել ղեկավարել «Anadolu» լրատվական գործակալությունը: Յակուբ Քադրի Քարաօսմանօղլուն մահացել է 1974 թ. դեկտեմբերի 13-ին:

Անդրադառնալով Քարաօսմանօղլուի գրական գործունեության երկրորդ պայմանական փուլին՝ պետք է ասել, որ այն եղել է բազմաժանր, ինչպես նաև ընդգծված գաղափարաքարոզչական ուղղվածության: Քարաօսմանօղլուն հեղինակ է բազմաթիվ վեպերի, պատմվածքների, բանաստեղծությունների ժողովածուների, պիեսների և հուշագրությունների, սակայն մասնագետների կարծիքով՝ նրա գրական ժառանգության մեջ հատկապես կարևորվում են վեպերը և հուշագրությունները: 1922 թ. հրատարակվել է Քարաօսմանօղլուի «Ծերունի Նուրը» վեպը, որը պատմում է բեքթաշիական աղանդի կյանքի տարբեր նրբերանգների մասին: Վեպում առկա փաստական նկարագրությունները պարզորոշ ցույց են տալիս, որ գրողը բավական լավ ծանոթ է եղել այդ աղանդի առանձնահատկություններին, ներքին կանոններին և սովորույթներին: Ձևավորվող քեմալիզմի գաղափարախոսության և հատկապես աշխարհիկության՝ լայնցիզմի քարոզի համապատկերում կրոնական եղբայրության կյանքի քիչ հայտնի կողմերի լուսաբանումը, մեր կարծիքով, ունեցել է նաև հեռահար քարոզչական բնույթ: 1928 թ. հրատարակված «Սողոմ և Գոմոր» վեպն արդեն ուներ հստակ քարոզչական բնույթ, դրանում բացահայտ գովերգվում էր քեմալիզմը: Այդ ստեղծագործության մեջ նկարագրվում և խիստ քննադատության է ենթարկվում անգլիական զորքերի կողմից 1918 թ. զբաղեցված Ստամբուլի կյանքը, որը, գրողի մեկնաբանմամբ, իբրև թե, լի էր թուրքերի նկատմամբ բռնություններով, կամայականություններով: Այս և

նմանատիպ այլ դեպքերը Քարաօսմանօղլուն անվանում է «սո-
դոմգոմորյան իրավիճակ» և որպես դրա փրկության միակ ուղի
ու հնարավորություն մատնանշում քեմալական ազգայնամուլա-
կան շարժումը:

Յակուբ Քադրի Քարաօսմանօղլուի ավելի ուշ շրջանի ստեղ-
ծագործություններից կարելի է առանձնացնել 1953 թ. հրատա-
րակված «Համայնապատկեր» վեպը, որտեղ հեղինակն անդ-
րադառնում է Թուրքիայի սոցիալ-քաղաքական իրավիճակի
տարբեր կողմերին ավելի քան 20 տարվա կտրվածքով՝ 1926-
1948 թթ.: Վեպի առաջին հատվածում խոսվում է 1926-1938 թթ.
Թուրքիայի մասին. 1938-ը (Աթաթուրքի մահը) հեղինակը հա-
մարում է շրջադարձային կետ Թուրքիայի պատմության համար:
Իսկ վեպի երկրորդ հատվածում Քարաօսմանօղլուն անդրադառ-
նում է Աթաթուրքի մահից հետո Թուրքիայում ստեղծված քաղա-
քական և հասարակական իրավիճակին, «քեմալական սկզբունք-
ներից» նահանջին, ՀԺԿ գաղափարական հետընթացին և այլն:
Կարելի է ասել, որ վեպը համապատասխանում է իր անվանը, և
հեղինակը կարողացել է ներկայացնել 1926-1948 թթ. Թուրքիա-
յի համայնապատկերը, սակայն, իհարկե, իր անձնական քաղա-
քական և գաղափարական տեսակետների ու հայացքների լույսի
ներքո:

Կարող ենք վստահորեն նշել, որ և՛ Թուրքիայում, և՛ դրա սահ-
մաններից դուրս ընթերցողների ու մասնագետների շրջանում
Յակուբ Քադրի Քարաօսմանօղլուի թերևս ամենահայտնի ստեղ-
ծագործությունը 1932 թ. հրատարակված «Օտարը» վեպն է,
որը համարվում է նրա գաղափարական հայացքների և իդեալ-
ների խտացումը, սակայն, մեր կարծիքով, այդ վեպում հեղի-
նակին այդպես էլ չի հաջողվել պատկերել իր համար ընդունելի
իրավիճակ: Ըստ Քարաօսմանօղլուի, վեպի սյուժեն հենված է
փաստագրական նյութի վրա, և գրքում պատմվող դեպքերի մեծ
մասին նա անձամբ է ականատես եղել թուրք-հունական պատե-

րազմի տարիներին ռազմաճակատի այն հատվածներում, որտեղ
այցելել է որպես «հանձնախմբի անդամ»: Տարածված է այն կար-
ծիքը, որ «Օտարը» վեպը նվիրված է մտավորականություն-ժողո-
վուրդ հարաբերությունների և դրանցում առկա անջրպետների
պատկերմանը: Սակայն կարող ենք ասել, որ ստեղծագործութ-
յան մեջ միահյուսվում են գաղափարաքարոզչական և թեմա-
տիկ մի քանի տարրեր: Նախ նկատենք, որ վեպում գերիշխում
են քեմալիզմի և անձամբ Մուսթաֆա Քեմալի գովերգումը, ֆե-
տիշացումը, ինչը երբեմն դուրս է գալիս իրատեսության սահ-
մաններից՝ ձեռք բերելով բանահյուսական, անգամ կրոնական
պաշտամունքային բնույթ: Գրքում որպես նվիրյալ մտավորական
ներկայացվում է հենց քեմալիզմի տեսությունը պաշտող սպան,
իսկ գյուղացիությունը պատկերված է որպես կրոնական խավա-
րամիտ, հարմարվող զանգված, որին պետք է կրթել և դարձնել
քեմալիզմի գործի զինվորներ: Սրանով Քարաօսմանօղլուն փոր-
ձում է առաջ քաշել այն գաղափարը, որ քեմալիզմի քիչ տա-
րածված կամ ընկալված լինելու հարցում մեղավորը ոչ թե այդ
գաղափարախոսությունն է կամ էլ դրա առաջնորդը, այլ հենց
անընկալունակ ժողովրդական զանգվածները:

Վեպում դեպքերը տեղի են ունենում Առաջին համաշխարհա-
յին պատերազմից հետո, երբ ստեղծված իրավիճակում հունա-
կան բանակը փորձում էր ազատագրել իր պատմական հողերը,
իսկ նոր ձևավորվող քեմալական ազգայնամուլական շարժումը
սկսում է ծավալվել՝ արձանագրելով և՛ պարտություններ, և՛ հաղ-
թանակներ: Հիմնականում պատկերված են սկզբնական շրջա-
նում պատերազմական գործողություններից հեռու Փորսուք
գետի ափին գտնվող ծայրաստիճան հետամնաց և թշվառ թուր-
քական մի գյուղ, բնակիչները, նրանց կենցաղն ու քաղաքական,
ռազմական իրադարձությունների նկատմամբ ունեցած հայացք-
ները: Գլխավոր հերոսը օսմանյան բանակի սպա Ահմեթ Ջելալն
է, որը պատերազմում, Դարդանելի ճակատամարտում, վիրա-

վորվել և կորցրել է ձեռքն ու զորացրվել որպես հաշմանդամ: Սակայն նա վերադարձել է ոչ թե «օկուպացված» Ստամբուլ, այլ ցանկացել է գնալ թուրքական որևէ գյուղ, շփվել հասարակ ժողովրդի հետ, նրան հաղորդակից դարձնել քեմալական գաղափարներին և ոգևորելով ամրացնել պայքարի ոգին: Դրա համար էլ նա զորացրվելուց հետո իր հրամանատարության տակ ծառայած նախկին զինվորներից մեկի՝ Մեհմեթ Ալիի հետ վերադառնում է վերջինիս հայրենի գյուղ: Հեղինակը շեշտում է հերոսի մասնակցությունը հատկապես Դարդանեյի ճակատամարտին, որպեսզի ավելի համոզիչ և ուղիղ կապ ստեղծվի Ահմեթ Ջելալի ու այդ ճակատամարտի ղեկավարներից մեկի՝ Մուսթաֆա Քեմալի միջև:

Դիպաշարը կառուցված է գլխավոր հերոսի օրագրի վրա, որը հեղինակը գտել է այդ տարածքներում անցկացրած տեսչական աշխատանքների ընթացքում, ավերակների միջից: Այս տարածված և ավանդական «օրագրային» մեթոդը, որը հանդիպում է Քարասումանօղլուի նաև այլ ստեղծագործություններում, ենթադրում է, որ վեպը պետք է շարադրվի կամ հերոսի մենախոսությունների, կամ երկխոսությունների հիման վրա: Հերոսը նկարագրում է դեպքեր, կենցաղային դրվագներ, գաղափարական հարցեր, քաղաքական իրադարձություններ՝ մեծ մասամբ խոսելով ինքն իր հետ կամ էլ դիմելով հավանական ընթերցողին:

Քարասումանօղլուն բավական հմտորեն միևնույն ժամանակ նատուրալիստական տարրերով է նկարագրում ծայրահեղ հետամնաց, աղքատ գյուղը և դրա բնակիչների նմանատիպ կենցաղը: Օրագրային առաջին իսկ գրառումները ցույց են տալիս, որ հերոսը՝ սպա Ահմեթ Ջելալը, արհեստական ճիգեր է գործադրում, որպեսզի «սիրի գյուղացիներին, մերվի նրանց հետ, դառնա նրանցից մեկը՝ յուրացնելով նրանց կենցաղը», սակայն անմիջապես հասկանում է, որ իրենց միջև կա փոխադարձ ու խոր անջրպետ, որն անհնար է հաղթահարել: Արհեստական և

անարդյունք են նաև հերոսի ջանքերը՝ ցույց տալ գյուղացիներին, թե իրենք ունեն ընդհանրություններ. գյուղացիները նրան ընկալում են որպես օտար և շարունակաբար ի ցույց դնում դա (այդտեղից էլ ծագում է վեպի վերնագիրը): Օրագրում երբեմն ներկայացվում են միայնակ մարդու հոգեբանական ներքին մենախոսությունները, մտորումները՝ մեջբերելով նաև դասականներին (օրինակ՝ Դոստոևսկուն), սակայն անմիջապես դրանց հավելվում են քեմալիզմի էթանագին քարոզը և Մուսթաֆա Քեմալի անձի գովերգումը:

Երբ սպան իր զինվոր Մեհմեթ Ալիի հետ գնում է նրանց գյուղ, արդեն սկզբից և՛ գյուղը, և՛ այնտեղի կենցաղն ու հատկապես մարդիկ նրա վրա բացասական տպավորություն են թողնում: Այսպես, նա գյուղացիներին բնութագրում է որպես «Գորիլաների նախիր: Անդաստիարակ, կոպիտ, զզվելի, կեղտոտ նախիր»: Հերոսի վրա զզվելի տպավորություն են թողնում գյուղացիների սնվելը, նրանց ուրախանալը, մի խոսքով՝ գրեթե ամեն ինչը: Հերոսը հիասթափվում է հատկապես այն բանից, որ գյուղացիների համար միևնույն են պայքարը, պատերազմը հույների դեմ, և սպան նշում է, որ գյուղացիներն անգամ չեն էլ նայում իր կտրած թևին, մինչդեռ նա իր թևը կորցրել է՝ պայքարելով նրանց համար: Սպան փորձում է գյուղացիների հետ խոսել պատերազմական իրադարձություններից, տարբեր ռազմաճակատների դրությունից, սակայն այդ թեմաները նույնպես չեն հետաքրքրում նրանց: Ի դեպ, այդ ամենը նկարագրելիս Քարասումանօղլուն անդրադառնում է նաև Մալթա աքսորված երիտթուրք գործիչներին, որոնք մեղադրվում էին Հայոց ցեղասպանության կազմակերպման և իրագործման մեջ ու նրանց կոչում «Ամենահայտնի, ամենախմաստուն պետական այրեր»:

Գյուղացիների նկատմամբ բացասական վերաբերմունքը և նկարագրությունները վերաբերում են նաև կանանց, և հերոսը՝ Ահմեթ Ջելալը, նշում է, որ իր այդ տարածքներ տեղափոխվելուց

հետո չի տեսել մի էակ, «որին կարելի էր կին կամ աղջիկ անվանել»: Սրանից բխեցնում է նաև սիրո թեման և գրոտեսկային ոճով նկարագրում, որ ինքը գիտի, թե ինչպես են սիրում կենդանիները՝ կատուները, թռչունները, սակայն հայտնի չէ, թե ինչպես են սիրում այդ գյուղի գյուղացիները: Նկարագրելով երեխաներին՝ հերոսը նկատում է, որ նրանք անգամ չեն էլ ժպտում, նրանց խորթ են երեխաներին հատուկ անհոգությունը, «նրանց դեմքերին ասես քառասունամյա մարդկանց դիմակներ լինեն»: Հերոսը նկարագրում է գյուղացիների կույր հավատը շեյխերի նկատմամբ, որոնք թերևս միակ հեղինակությունն են գյուղացիների համար, որոնց հավատում են անվերապահ և նրանց առատորեն պարգևատրում իբրև թե բուժելու, աղոթելու և այլնի համար: Քարասումանօղլուն նաև անդրադառնում է թուրք գյուղացիների էթնիկ և կրոնական ինքնագիտակացության խնդրին՝ նշելով, որ գյուղացիներն իրենց համարում էին ոչ թե թուրք, այլ մուսուլման:

Գրքում անդրադարձ կա նաև այդ ժամանակ տեղի ունեցող քաղաքական իրադարձություններին, և արվում են թերթերից մեջբերումներ օրինակ՝ Անկարայում տպագրվող «Hakimiyeti Milliyet» թերթից, որտեղ անգամ կա մշտական սյունակ՝ «Դաշնակիցների վայրագությունները Ստամբուլում» խորագրով: Մասնավորապես խոսվում է Սևրի պայմանագրի, տեղի ունեցող պատերազմական գործողությունների, սուլթանական կառավարության մասին: Մուսթաֆա Քեմալին սպա Ահմեթ Ջելալը համարում է «փայլող աստղ թուրքական մթագնած երկնականարում»: Իսկ Քեմալի շուրջ հավաքված սպաներին հերոսը համարում է ոչ թե լոկ զինվորականներ, որոնք կռվել են նաև Առաջին համաշխարհայինին և որոնց նա ճանաչել է, այլ «նոր հավատքի առաքյալներ»: Մուսթաֆա Քեմալի հետ իր երևակայական և միջակայացված զրույցի ժամանակ հերոսը նրան հենց այդպես էլ դիմում է՝ «Անկարայի ժայռերին կանգնած իմ հոգևոր հովիվ»: Քեմալի գովերգումը երբեմն ձեռք է բերում նաև կրոնական երանգ, ու

Ահմեթ Ջելալը երազում է «որպես ուխտավոր» գնալ ռազմաճակատ և մոտիկից տեսնել նրան ու պտտվել «նրա վրանի շուրջ ինչպես կրոնական ծեսի ժամանակ»: Ավելի հեռանալով իրատեսությունից՝ Քարասումանօղլուն նշում է, որ ոչ միայն թուրքերի, այլև «բոլոր ճնշված ժողովուրդների» հայացքը պետք է ուղղված լինի հենց քեմալական պատերազմների ռազմաճակատներին՝ մոռանալով, որ հենց այդ նույն քեմալական բանակն իրականացնում էր ճնշված ժողովուրդների ցեղասպանությունը կամ շարունակում այն: Ժամանակ առ ժամանակ Քարասումանօղլուն հղումներ է անում պատմական նաև ավելի հեռավոր շրջանին և, օրինակ, հիացմունքով պատկերում 11-րդ դարում Փոքր Ասիա ներխուժած օղուզական ցեղերին՝ նրանց վերագրելով հերոսականություն՝ մոռանալով, որ դրանք, ըստ էության, թալանչիական արշավանքներ էին, որոնք ուղեկցվում էին տեղի բնիկ ժողովուրդների զանգվածային կոտորածներով:

Գրքում թշնամիները՝ հույները, պատկերված են որպես դաժան, տմարդի արարքների հեղինակներ, Քարասումանօղլուն նրանց բնութագրում է ամենավիրավորական բառերով՝ կրկին հրահրելով և թեժացնելով ազգամիջյան թշնամանքը: Օրինակ՝ հերոսն իր մտորումներում երազում է, թե երբ են թշնամուն «նետելու ծովը, ստոր դաժան թշնամուն»: Այն գյուղը, որտեղ հաստատվել է Ահմեթ Ջելալը, հայտնվում է հունական վերահսկողության ներքո, և գյուղ մտած հույն զինվորներին նա վերագրում է անմարդկային դաժանություններ, նրանց պատկերում որպես հասարակ թուրք ժողովրդին խաբող, թալանող, խոշտանգումների ենթարկող և, ի վերջո, կոտորող մարդասպանների: Այդ դրվագում Քարասումանօղլուն ոչ միայն շարունակում է խեղաթյուրել դեպքերը, դրանք նկարագրել միակողմանի՝ ոչինչ չասելով թուրքական զորքերի իրականացրած ցեղասպանությունների մասին, այլև ընդգծված կերպով շեշտել իր այլամերժ դիրքորոշումն ու ատելությունն այլ ժողովուրդների և լեզուների նկատ-

մամբ: Այսպես, գյուղ մտած հունական բանակի զինվորներից մեկը փորձում է Ահմեթ Ջելալի հետ խոսել թուրքերեն, և հեղինակը նկարագրում է հերոսի հոգեվիճակը հետևյալ կերպ. «Բայց մի՞թե սա թուրքերեն է: Ակամայից ես հիշեցի Գալաթան: Ոչ, այս մարդը նույնիսկ հունական ակցենտով էլ չէր խոսում: Միզուցե նա հրեա էր, կամ չերքեզ, կամ էլ հայ. ով ասես չի ապրում Գալաթայում: Ինձ զգվանքը համակեց, ասես իմ հոգին ներխուժեցին օտար, դաժան ձեռքեր...»: Հարկ է նկատել, որ ընդհանրապես Քարաօսմանօղլուի տարբեր ստեղծագործություններում բավական շատ և հաճախ են հանդիպում քրիստոնյա ժողովուրդների հանդեպ բացահայտ վիրավորական, խտրական արտահայտություններ, և պատահական չէ, որ բացասական հերոսների մեծ մասը հենց ոչ մուսուլման ժողովուրդների ներկայացուցիչներ են:

«Օտարը» վեպում, բացի պատմական փաստերի խեղաթյուրումներից, կան նաև այլ անճշտություններ, հակասություններ կամ ոչ համոզիչ դրվագներ: Օրինակ՝ հունական բանակի կողմից ազատագրված տարածքներում ինքնաթիռներից նետվում են թռուցիկներ, որոնցում կոչ է արվում տեղի թուրք բնակչությանը չլքել տարածքները, և տեղեկացվում է, որ հույները չեն գալիս չարիք գործելու և համագործակցում են սուլթան-խալիֆի հետ: Քարաօսմանօղլուն նկարագրում է, թե ինչպես էին գյուղացիներն ուրախությամբ կարդում այդ թռուցիկները, սակայն հայտնի է, որ Օսմանյան կայսրությունում բնակչության մեծ մասը անգրագետ էր և չէր տիրապետում արաբատառ այբուբենին, մանավանդ նրա նկարագրած խոլ ու հետամնաց գյուղական շրջաններում: Սակայն մի քանի էջ հետո կրկին նկարագրելով նման դեպք՝ նշում է, որ գյուղացիները, գտնելով այդ թղթերը, ոչինչ չէին հասկանում և խնդրում էին գյուղի իմամին կարդալ ու բացատրել իրենց:

Արդեն վեպի ավարտին հերոսը կրկին փաստում է, որ ինքը և գյուղացիներն օտար են միմյանց. նրան չի հաջողվել ոչ մի կերպ կուտրել այն անջրպետը, որը կար երկու խավերի միջև: Սակայն

անցնելով փոքր-ինչ սենտիմենտալ հերոսականության ոճի՝ հերոսն իր մենախոսության մեջ նշում է, թե դժվարին պահին, երբ հունական բանակն առաջ է շարժվում, նա ներում է բոլոր այդ գյուղացիներին, ովքեր չհասկացան և չընդունեցին իրեն: Վեպում կա նաև սիրային թույլ զարգացած սյուժետային գիծ, որն արդեն վերջում զարգանում է շատ արագ և ոչ համոզիչ կերպով: Ահմեթ Ջելալը հունական բանակի զբաղեցրած գյուղից փախչում է իր նախկին զինվոր Մեհմեթ Ալիի եղբոր կնոջ՝ Էմինեի հետ, որի հանդեպ ունեցել է ջերմ զգացմունքներ: Փախչելիս երկուսն էլ վիրավորվում են նրանց հետապնդող հույն զինվորների կրակոցներից և թողնելով վիրավոր Էմինեին ու նրան հանձնելով իր օրագիրը՝ Ահմեթ Ջելալը փորձում է շարունակել ճանապարհը:

Այսպիսով, կարող ենք ասել, որ Յակուբ Քադրի Քարաօսմանօղլուի ամենահայտնի վեպերից մեկը, արձանագրելով հասարակության երկու խավերի՝ մտավորականության և ժողովրդի օտարվածության խնդիրը, լուծումը տեսնում է քեմալիզմին կուրորեն հավատալու և այն որպես պաշտամունք կամ դավանանք ընդունելու միջոցով: Սակայն եթե այդ վեպը դիտարկենք այլ տեսանկյունից, ապա հեղինակը, լինելով քեմալիզմի քարոզիչներից մեկը, ըստ էության չի կարողացել լուծել իր առջև դրված խնդիրը և կամա թե ակամա ներկայացրել է, որ քեմալական շարժումը, դրա գաղափարախոսությունը, նպատակներն ու ծրագրվող բարեփոխումները թուրքական հասարակության մեծ մասի համար անընկալելի են և արհեստականորեն պարտադրված:

«Օտարը» վեպից երկու տարի անց՝ 1934 թ. հրատարակված «Անկարա» վեպում Քարաօսմանօղլուն շարունակում է նույն թեման, սակայն ժամանակային այլ հարթությունում անդրադառնալով արդեն քեմալական շարժումից հետո ձևավորված Թուրքիայի Հանրապետության հասարակական-քաղաքական զարգացումներին: Այս գրքում ևս կարմիր թելի նման անցնում են քեմալիզմին որպես փրկության միակ ուղու հետևելու քարոզը և

միննույն ժամանակ մտահոգությունը, որ հասարակության մեծ մասն անընկալունակ է «քեմալական վեհ գաղափարների» հանդեպ, ինչը կարող է հանգեցնել պետության համար վտանգավոր հեռանկարների ստեղծմանը:

Ինչպես նշվել է, Յակուբ Քարդրի Քարաօսմանօղլուի գրական ժառանգության մեջ որոշակի տեղ ունեն նաև հուշագրությունները, որոնք ամփոփում են նրա դիվանագիտական և քաղաքական գործունեության որոշակի շրջափուլեր: Ընդ որում՝ այդ հուշագրություններում միահյուսված են գրողի և ռեալ քաղաքական գործընթացների անմիջական մասնակցի կամ դիվանագետի առանձնահատկությունները, իսկ դեպքերը երբեմն պատկերված են գեղարվեստական գունավորմամբ: 1955 թ. հրատարակվում է Քարաօսմանօղլուի «Կամքին հակառակ դիվանագետը» հուշագրական գիրքը, որը նա գրել է 1953-1954 թթ.: Գրքում ներկայացված են տարբեր երկրներում նրա դիվանագիտական գործունեության որոշ մանրամասներ, գրողի դիտարկումները համաշխարհային գործընթացների և դեպքերի վերաբերյալ, սակայն այդ ամենի մեջ կրկին նկատվում են Աթաթուրքի անձի կույր պաշտամունքը և նրա կերպարի գովաբանումը, ընդ որում՝ Թուրքիայի պետական համակարգի քննադատության ֆոնին: Ուշագրավ է նաև, որ դիվանագետ Քարաօսմանօղլուն խիստ քննադատության է ենթարկում նացիստական Գերմանիայի գործողությունները Երկրորդ համաշխարհային պատերազմի տարիներին (օրինակ՝ Հոլանդիայում) և փաստագրական ճշգրտությամբ փոխանցում այն ամենը, ինչին անձամբ ականատես է եղել դիվանագիտական գործունեության ժամանակ: Սա զարմանալի է նաև այն առումով, որ այդ ժամանակ Թուրքիան, ինչպես հայտնի է, եղել է Գերմանիայի չպատերազմող դաշնակիցը: Քարաօսմանօղլուն, անդրադառնալով Թուրքիայի վարած այսպես կոչված «չեզոքության» քաղաքականությանը, նկատում է, որ այն կարող էր հետզհետե վերածվել նացիստական երկրների

հետ համագործակցության և հատուկ շեշտում այդ ուղղությամբ գերմանական կառավարության ու մասնավորապես Թուրքիայում Գերմանիայի արտակարգ և լիազոր դեսպան ֆոն Պապենի քայլերը: Անդրադարձ կա նաև Անկարայում Գերմանիայի դեսպանատանն իրականացվող միջոցառումների, ճաշկերույթների, թղթախաղերի, պարային երեկոների և այդ ընթացքում տեղի ունեցող քաղաքական զրույցների մասին. օրինակ, հեղինակը նշում է Առաջին համաշխարհային պատերազմի թուրք և գերմանացի վետերանների «հուզիչ հանդիպումների» վերաբերյալ, որոնց ընթացքում հիշում էին նախորդ պատերազմի թուրք-գերմանական համագործակցության «փայլուն» էջերը: Սակայն պետք է նկատել, որ հենց ինքը՝ Քարաօսմանօղլուն, լինելով դիվանագետ, երբեմն չի էլ թաքցրել իր պանթուրքիստական և ազգամիջյան ատելության վրա խարսխված տրամադրվածությունը: Այսպես, խոսելով ֆոն Պապենի հետ ԽՍՀՄ-ի դեմ Գերմանիայի մղած պատերազմի մասին՝ գրողը նշել է. «Կա միայն մեկ միջոց Ռուսաստանը կործանելու, և դա ազատագրական պատերազմն է, սակայն դուք այդ հնարավորությունն արդեն բաց եք թողել»: Նացիստ դեսպանի հարցին ի պատասխան՝ Քարաօսմանօղլուն մանրամասնել է, թե Ռուսաստանում, այն է՝ ԽՍՀՄ-ում, բնակվում են տարբեր ազգություններ, որոնք ռուս չեն, մի մասը քրիստոնյա չէ, և գերմանական բանակը պետք է զավթեր խորհրդային տարածքները՝ «Մենք եկել ենք ձեզ Մոսկվայի լծից ազատելու, այլ ոչ թե ձեզ պատժելու համար» կարգախոսի ներքո: Շարունակելով իր այդ մտքերը՝ նա նացիստ դեսպանին և նրա կնոջն ասել է նաև, թե գերմանական զորքերը չեն խնայել նաև իրենց՝ թուրքերի ցեղակիցներին ու հավատակիցներին՝ նկատի ունենալով թյուրքալեզու ժողովուրդներին, որոնց թիվը նա նշում է 45 միլիոն և նկատում, որ գերմանական սխալ քաղաքականության հետևանքով նրանք ոչ թե միացել են նացիստական բանակին, այլ համախմբվել են Ստալինի շուրջ: Ի դեպ, խոսելով Հիտլերի

մասին՝ Քարաօսմանօղյուն բացահայտ և հստակ նշում է, որ նա «հիանում էր Աթաթուրքով»:

Քարաօսմանօղյուի հուշագրական ժառանգության մեջ կարևոր տեղ ունի նաև 1968 թ. հրատարակված «45 տարի քաղաքականության մեջ» գիրքը, որտեղ հեղինակն ամփոփ ներկայացրել է իր քաղաքական գործունեության հիմնական փուլերը: Բացի քաղաքական և դիվանագիտական հուշերից, Քարաօսմանօղյուն 1970 թ. հրատարակել է նաև իր երիտասարդությանը և գրական գործունեությանը նվիրված հուշերի գիրքը՝ «Երիտասարդական և գրական հիշողություններ» վերնագրով, որում հետաքրքիր բացահայտումներ է անում իր գրական կողմնորոշումների, մոտեցումների և նախապատվությունների վերաբերյալ:

Յակուբ Քադրի Քարաօսմանօղյուի վերջին վեպը՝ «Եվ կրկին նույն երգը», հրատարակվել է 1956 թ.: Այս ստեղծագործությունն էականորեն տարբերվում է գրողի նախորդ վեպերից և ավելի շուտ կարելի է բնութագրել նրա գրական գործունեության առաջին փուլի յուրահատուկ շարունակություն: Վեպում, ըստ էության, Քարաօսմանօղյուն կրկին վերադարձ է կատարում սիրային, ռոմանտիկ, «սալոնային» թեմաներին: «Կրկին նույն երգը» վեպը նույնպես գրված է օրագրի հիման վրա. հեղինակը կամ պատմողը մինևնույն ժամանակ գրքի գլխավոր հերոսուհին է, իսկ գրքի ենթավերնագիրն է «Անցյալ դարի կնոջ գրառումները»: Վեպի դիպաշարը զարգանում է ընթերցողի հետ հերոսուհու զրույցի, ասես երկխոսության և երբեմն էլ մենախոսության միջոցով, ու ներկայացվում է ռոմանտիկ և անավարտ մի սիրո պատմություն: Դեպքերը տեղի են ունենում Օսմանյան կայսրությունում 19-րդ դարի կեսերին և շարունակվում ընդհուպ մինչև 20-րդ դարի սկիզբ: Ներկայացվում են բարձրաշխարհիկ խավի կենցաղը և եվրոպական ասպետականության տարրեր պարունակող ռոմանտիկ սիրո պատմություն՝ հազեցած արևելյան-մուսուլմանական սովորությանին տարրերով: Փաստենք նաև, որ ռոմանտիզմին

ընդորոշ երանգներով զարգացող դիպաշարը հաճախ անհարկի ձգձգված է, և երբեմն էլ խախտված է վեպի կառուցման տրամաբանական շղթան: Կերպարների և նրանց գործողությունների նկարագրությունը, պատճառահետևանքային կապը թույլ են, և այս ամենի հետևանքով վեպն ունի ասես անավարտ հանգուցալուծում, որտեղ ոչ թե պարզվում են խնդիրները, այլ դրանք ուղղակի ընդհատվում են:

Այսպիսով, կարող ենք ասել, որ Յակուբ Քադրի Քարաօսմանօղյուն իր գրական գործունեության հատկապես երկրորդ փուլում ձևավորում է նորաստեղծ Թուրքիայի Հանրապետության գաղափարաքարոզչական դաշտին հարիր գրականություն՝ դառնալով քեմալիզմի գաղափարախոսության անխոնջ քարոզիչը և դա ուղղակի ու բացահայտ արտացոլելով իր ստեղծագործությունների մեծ մասում: Հեռանալով «արվեստ արվեստի համար» տեսությունից՝ գրողը, այնուամենայնիվ, երբեմն-երբեմն ակնհայտ կամ կիսաքողարկված կիրառել է դրա որոշ առանձնահատկություններ: Նույնը կարելի է ասել նաև գրական ուղղությունների վերաբերյալ. որդեգրելով ռեալիստական ուղղությունը՝ հաճախ ստեղծագործություններում ներառել է ռոմանտիկական բացահայտ տարրեր: Այնուամենայնիվ, Յակուբ Քադրի Քարաօսմանօղյուն իր ստեղծագործական գործունեության ընթացքում գեղարվեստորեն ներկայացրել է Օսմանյան կայսրության և Թուրքիայի Հանրապետության հասարակական-քաղաքական կյանքի տարբեր նրբերանգներ՝ մոտ հարյուր տարվա ընդգրկմամբ՝ 19-րդ դարի կեսերից մինչև 20-րդ դարի կեսերը: Նրա ակտիվ գրական գործունեությունն էական նպաստ է ունեցել թուրքական արդեն «հանրապետական» գրականության ձևավորման և հետագա զարգացման հարցում:

Առաջարկվող գրականություն

ա) գիտական

1. Սահակյան Լ., Դավթյան Ա., Յարուր Քադրի Քարաօսմանօղլու գրական դիմանկարի փորձ, Կանթեղ, Երևան, 2010, թիվ 1, էջ 41-50:
2. Айзенштейн Н., Из истории романтизма в Турции; Проблемы становления реализма в литературах Востока, Москва, 1964, стр. 206-217.
3. Kurdakul Ş., Çağdaş Türk Edebiyatı, с. 1, Ankara, 1994.
4. Moran B., Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış, с. 1, İstanbul, 2002.

բ) գեղարվեստական

1. Karaosmanoğlu Y. K., Yaban, İstanbul, 1970.
2. Karaosmanoğlu Y. K., Zoraki Diplomat, İstanbul, 1984.
3. Karaosmanoğlu Y. K., Politikada 45 Yıl, İstanbul, 1984.
4. Karaosmanoğlu Y. K., Hep O Şarkı, İstanbul, 1987.

ՌԵԱԼԻՉՄԻ ԿԱՅԱՑՄԱՆ ԺԱՄԱՆԱԿԱՇՐՋԱՆԸ. ԺԱՆՐԱՅԻՆ ԵՎ ԹԵՄԱՏԻԿ ՀԱՄԱՊԱՏԿԵՐ

ա) Սոցիալական ռեալիզմ

1920-1930-ական թվականներին թուրքական գրականության մեջ տեղի էին ունենում ակտիվ զարգացումներ, որոնք, մի կողմից, մասն էին կազմում համաշխարհային գրական գործընթացի, իսկ մյուս կողմից՝ բխում էին ներթուրքական որոշ յուրահատկություններից և ստեղծված վիճակից: Այդ զարգացումներից հատկապես կարևորվում են ռեալիզմի ուղղության ձևավորումը, ինչպես նաև որոշակի ժանրերի կայացումն ու ամրապնդումը՝ գրական տարբեր կողմնորոշում ունեցող խմբերի պայքարի համատեքստում: Այսպես, 1930-ականներին թուրքական գրականության մեջ առավել հայտնի էին հետևյալ երկու ուղղվածությունները, որոնց որդեգրած սկզբունքները հակոտնյա էին իրար. մեկը, այսպես կոչված, «արվեստ արվեստի համար» տեսության և թուրք գրականության համար դասական համարվող թեմաների ու ժանրերի կողմնակիցներն էին, որոնք կոչվում էին «ազգային գրականության ներկայացուցիչներ», մյուսը նոր թեմաների, ռեալիստական մեթոդի կողմնակիցներն էին, որոնք անվանվեցին «նոր գրականության ներկայացուցիչներ»: Սակայն այս երկու ուղղվածությունների մեջ անհամեմատ ավելի ազդեցիկ էին ռեալիզմի կողմնակիցները, և 1930-ականներն օրյեկտիվորեն համարվում են թուրք գրականության մեջ ռեալիզմի կայացման և զարգացման սկիզբ: Նկատենք նաև, որ թուրքական գրականությունում տարածվող ռեալիստական ուղղության մեջ հենց սկզբից սկսեցին գերիշխել սոցիալական մոտիվները, ինչը կապված էր երկրի տնտեսական և սոցիալական վիճակի հետ: Ուստի, խոսելով թուրքական ռեալիզմի մասին՝ պետք է հստակ ընդգծենք, որ այն առավելապես սոցիալական ռեալիզմ էր, և հենց

այդ ուղղությունն է գերակա եղել գրականության մեջ՝ մի քանի տասնամյակ դառնալով գրական ու գրականագիտական բանավեճերի և քննարկումների առարկա:

Ռուսաստանաբնակ ադրբեջանցի գրականագետ Թ. Մելիքլին (խորհրդային շրջանում՝ Մելիքով) կարծիք է հայտնում, որ 1930-ականների թուրքական ռեալիզմը, ըստ էության, շարունակում էր դեռ 1910-ականներին թուրք գրողներ Օմեր Սեյֆեթթինի և Ռեֆիք Հալիդի սկսած ռեալիստական ավանդույթները: Չնայած այդ երկու շրջանների գրողների ստեղծագործություններում առկա են որոշ նմանություններ, այնուամենայնիվ, 1930-ականների ռեալիզմը, կարելի է ասել, արդեն լիովին տեղավորվում էր այդ ուղղության չափանիշների մեջ, մինչդեռ 1910-ականներին դրանք միահյուսված էին այլ ուղղությունների հետ, և այն կարելի է համարել նախառեալիզմ կամ առաջին քայլեր ռեալիզմի ուղղությամբ: Թուրքական գրականության մեջ ռեալիզմի ուղղությունն առավելապես զարգացավ արձակում և իր հերթին նպաստեց որոշ ժանրերի կայացմանն ու զարգացմանը: Ընդհանրապես, մինչև 20-րդ դարը թուրքական գրականության մեջ գերիշխել է պոեզիան, և սա կարելի է համարել նաև արևելյան գրականությունների (հիմնականում պարսկական) ազդեցությամբ ձևավորված ավանդույթ: Թուրքական արձակի սկզբնավորման ժամանակաշրջան կարելի է համարել 19-րդ դարի վերջին քառորդը, երբ մինչ այդ գերիշխող պոեզիայի կողքին արձակը սկսել էր զբաղեցնել «շատ համեստ տեղ»: Թուրքական արձակի հիմնադիր է համարվում Հալիդ Ջիա Ուշաքլըգիլը, իսկ արձակի առաջին և առաջատար ժանրերը պատմվածքն ու նովելն էին, որոնց հիմնադրման և զարգացման հարցում շատերը կարևորում են այդ շրջանի թուրք գրողներ Ահմեդ Միդհաթի և Սամի Փաշազադե Սեզաիի դերը: Կարծիքներ կան, որ պատմվածքի ժանրն առավել հարմար էր տարատեսակ խնդիրների, մարդկային հոգեբանության պատկերման համար, և այդ պատ-

ճառով էլ այն արագ տարածում գտավ ընթերցողների շրջանում: Արդեն 19-րդ դարի վերջին քառորդին պատմվածքն արմատացել էր թուրքական/օսմանյան արձակում՝ ներառելով նաև այլ տարրեր՝ ժողովրդական և բանավոր բանահյուսության առանձնահատկություններ:

20-րդ դարի առաջին քառորդը թուրքական գրականության մեջ պատմվածքի ժանրի զարգացման տարիներն էին, և խորհրդային գրականագետ Ն. Այզենշտեյնը 1930-ականներն արդեն համարում է թուրքական պատմվածքի «ոսկե դարի» սկզբնավորման ժամանակաշրջան: 1930-ականների սկզբի թուրքական պատմվածքն իր հստակ արտահայտված սոցիալական բնույթի պատճառով անվանվեց «սոցիալական պատմվածք», իսկ գոյություն ունեցող սոցիալ-տնտեսական իրողություններն էլ ավելի նպաստեցին դրա հետագա զարգացմանը: «Սոցիալական պատմվածքն» առավել շատ անդրադառնում էր սոցիալ-կենցաղային և փիլիսոփայա-հոգեբանական հարցերին: Հաջորդող տասնամյակներում ևս պատմվածքի ժանրը շարունակում էր առաջնային դիրքեր զբաղեցնել, և, օրինակ, 1940-ականների թուրքական արձակում, ինչպես նաև ընդհանուր գրական գործընթացում այդ հարցում որոշիչ նշանակություն է ունեցել գրական մամուլը՝ թերթերը և ամսագրերը, որտեղ ակտիվորեն տպագրվել են սկսնակ և արդեն հայտնի արձակագիրները: Թուրքական գրական կյանքում կարևոր ամսագրերից է «Resimli Ay»-ը, որը չնայած շատ չի գոյատևել, սակայն մեծ ներդրում է ունեցել հատկապես ռեալիստական արձակի կայացման գործում: Այս ամսագրում են առաջին քայլերն արել և կայացել թուրք հայտնի շատ գրողներ: Հետագայում նման դեր ստանձնեց «Gün» ամսագիրը, որը ևս բացահայտել է մի շարք հայտնի անուններ, որոնց թվում են հետագայում մեծ ճանաչում գտած և սոցիալ-հոգեբանական ժանրի կարկառուն ներկայացուցիչ Սաիդ Ֆայիքը, արձակագիրներ Օրհան Քեմալը, Ազիզ Նեսինը, բա-

նաստեղծ Օրհան Վելին և շատ ուրիշներ: 1941 թ. թուրք կին գրող Սուադ Դերվիշը հիմնում է «Yeni Edebiyat» գրական թերթը, որը տպագրում է նաև երիտասարդ գրողների, գրականության ասպարեզ նոր մուտք գործողների ստեղծագործություններ և այդպիսով ինչ-որ առումով ճանապարհ հարթում նրանց համար:

Ճիշտ է, 1930-ականները թուրքական գրականության մեջ ռեալիզմի հաստատման համար կարևոր դեր խաղացին, սակայն, մեր կարծիքով, այդ ուղղության իրական զարգացումը սկսվեց 1940-ականներին և գագաթնակետին հասավ 1950-1960-ականներին: Սոցիալական ռեալիզմի զարգացման կարևոր նախադրյալներից էր նաև այն, որ գրականության ասպարեզ մտան մի շարք օժտված գրողներ, որոնք նոր թափ հաղորդեցին դրա զարգացմանը, բացի այդ, գրականություն բերեցին նոր կերպարներ: Այդ գրողներից էին Օրհան Քեմալը, Քեմալ Թահիրը, Ազիզ Նեսինը, Սամիմ Քոջազյոզը, Յաշար Քեմալը և ուրիշներ: Սոցիալական ռեալիզմի հետևորդների նոր սերունդը գրականություն բերեց մինչ այդ թուրք գրականության և ընթերցողների համար նոր կամ վերափոխված հերոսների՝ գյուղացիների, բանվորների, մանր պաշտոնյաների, մտավորականների և նոր թեմաներ՝ սոցիալական անարդարություն, աղքատություն, դասակարգային անջրպետվածություն, երկրի անհամաչափ զարգացման պատկեր, հետամնաց սովորույթներ և կենցաղ: Կարևոր է շեշտել, որ սոցիալական ռեալիզմի հետևորդ գրողների թերևս գերակշիռ մեծամասնությունը հակվեց դեպի ձախակողմյան, սոցիալիստական գաղափարա-քաղաքական կողմնորոշում և ինքնաբերաբար տեղ գրավեց ընդդիմադիր ճամբարում: Նրանց ստեղծագործություններում այդ քաղաքական և գրական կողմնորոշումները դրսևորվեցին իշխանությունների վարած քաղաքականության կոշտ քննադատությամբ: Այդ գրողներից շատերը ենթարկվում էին հալածանքների իշխանությունների կողմից, շարունակ ձերբակալվում և երկար տարիներ անցկացնում բանտերում իրենց

գրական ու հասարակական-քաղաքական գործունեության համար:

Ինչ վերաբերում է սոցիալական ռեալիզմի ուղղության հետևորդների գրական սկզբունքներին, ապա արդեն նրանց հասարակական-քաղաքական և գրական կողմնորոշումները հստակ կերպով սահմանել և կանխորոշել էին, որ նրանք վճռականորեն չեն ընդունելու «արվեստ արվեստի համար» տեսությունը և գոյություն ունեցող սոցիալական բարդ վիճակը պատկերելու են առավելապես «արվեստ հասարակության համար» տեսության շրջանակներում: Թուրքական ռեալիզմի հայտնի անուններից մեկը՝ գրող Բեքիր Սըթքըն, իր գրական հայացքները ձևակերպել է հետևյալ մանիֆեստատիպ հայտարարությամբ, որը կարելի է ընդհանուր համարել այդ տարիների այլ գրողների համար ևս. «Ես ռեալիստ եմ և իմ պարտքն եմ համարում ներկայացնել ժողովրդի տառապանքները, նրանց հոգսերը, կարիքները: Ես ուզում եմ օգտագործել արվեստը որպես ակտիվ գործոն: Ես մերժում եմ «արվեստ արվեստի համար» տեսությունը»: Փաստերը հստակ ցույց են տալիս, որ ռեալիստական գրականության ամենակարևոր և գերակա թեմատիկան դարձավ գյուղացիության, որը կազմում էր երկրի բնակչության մեծամասնությունը, և բանվորների խնդիրների արձարծումը: Թուրքական գյուղագրական արձակն ուներ մի շարք յուրահատկություններ, ինչպես նաև զարգացման հասարակական-քաղաքական դրդապատճառներ. այդ հոսանքին զուգահեռ զարգանում էր նաև բանվորների տարատեսակ խնդիրներին նվիրված գրականությունը, սակայն գյուղագրական արձակի համեմատ այն ավելի փոքր էր ընդգրկունությամբ, ուստի լայն իմաստով «բանվորական արձակ» այդպես էլ չձևավորվեց կամ գոնե գրականագիտության կողմից չարձանագրվեց այդ անվամբ:

Այդ շրջանում ևս թուրք ռեալիստ գրողներին հուզում էին «մտավորականություն-ժողովուրդ» փոխհարաբերությունները, սակայն

փոքր-ինչ այլ՝ դասակարգային, սոցիալական բևեռվածության տեսանկյունից: Իր մի հոդվածում հայտնի գրող Սադրի Էրթեմը մտավորականներին նմանեցնում է թռչուններին, որոնք, ժողովրդին խորհրդանշող ծառերի ճյուղերին թառած, դայլայլում են, և նրանց միջև կապը սոսկ այն է, որ այդ թռչուններն օգտվում են ծառերի պտուղներից: «Մտավորականություն-ժողովուրդ» թեման Սադրի Էրթեմն արծարծում է իր «Գիտական արշավախումբ» նովելում, որտեղ նկարագրվում է Ստամբուլի համալսարանի պրոֆեսորների մի խմբի այցը գյուղ, որի նպատակն է պարզել թուրք գյուղացու և գյուղի ծանր վիճակի պատճառները: Պրոֆեսորների և գյուղացիների (այսինքն՝ մտավորականների և ժողովրդի) երկխոսությունների միջոցով հեղինակը ներկայացնում է նրանց միջև իրոք գոյություն ունեցող անդունդը: Ընթերցողը միաժամանակ պատկերացում է կազմում գյուղի վիճակի և կենցաղային մանրամասների մասին. օրինակ՝ տների վառարանները նույնիսկ ծխնելույզներ չունեին, և ծուխը լցվում էր սենյակները, մարդիկ հագիվ են նշմարվում ծխի մեջ: Ընթերցողին հայտնի է դառնում, որ գյուղացիները չէին կարողացել նույնիսկ պայտել իրենց անասուններին, որոնք, ի դեպ, մարդկանց հետ ապրում էին նույն հարկի տակ: Հեղինակը մի կողմից նկարագրում է այս ամենը, մյուս կողմից՝ ընդգծված հեզանքով ներկայացնում է մտավորականների մակերեսային երկխոսություններն ու հարցերը: Օրինակ՝ այդ պրոֆեսորներից մեկը գյուղապետից պահանջում է գյուղն ապահովել, ոչ ավելի ոչ պակաս՝ կենտրոնական ջեռուցմամբ:

Ռեալիզմի ուղղության զարգացմանը զուգահեռ՝ նկատենք, որ հիշյալ ժամանակաշրջանում փոփոխություններ էին տեղի ունենում նաև ժանրային ոլորտում: Արդեն 1950-ականներին առաջնային պլան մղվեց սոցիալական վեպի ժանրը, որին զուգահեռ՝ թուլացավ պատմվածքի և նովելի ժանրերի ներկայացվածությունը: Խոսելով պատմվածքի և նովելի ժանրերի թուլացման մասին՝

թուրքագետ-գրականագետ Ս. Ուտուրգաուրին այն պայմանավորում է ռեալիզմում ժանրային հարաբերակցության փոփոխություններով: Ուտուրգաուրին այդ ամենի պատճառներից մեկը համարում է այն, որ 1940-1950-ականների հայտնի թուրք արձակագիրները, որոնք առավելապես ստեղծագործում էին պատմվածքի և նովելի ժանրերում, հակվեցին վեպի ժանրին, և իրենց «տեղափոխումն» էլ ուղղակիորեն ազդեց ժանրային գերակայությունների պայքարի վրա: Նկատենք, որ երբեմն այդ գործընթացը կրել է արհեստական բնույթ, այսինքն՝ ոչ միշտ է եղել բնական ստեղծագործական գործընթացի արդյունք, և որոշ գրողներ երբեմն տուրք են տվել ժամանակի «ժանրային մոդային»:

Ինչպես և սպասելի էր, թուրքական գրական և գրականագիտական շրջանակներում 20-րդ դարի կեսերին առաջ եկան և սկսեցին լայնորեն ակտիվանալ բանավեճեր, որոնք երբեմն ունեին նաև քաղաքական-գաղափարախոսական չքողարկված ենթատեքստ: Նախ նկատենք, որ Երկրորդ համաշխարհային պատերազմից հետո սկսված Սառը պատերազմի մթնոլորտն իր արտացոլումն էր գտել թուրքական գրականության մեջ ևս: Մի կողմից՝ խորհրդային քարոզչությունը ցանկանում էր ակտիվացնել և տարածել սոցիալիստական գաղափարներն այլ երկրներում՝ նաև գրականության միջոցով, իսկ խորհրդային գրականագիտությունը երբեմն ավելորդ ճիգեր էր գործադրում ցույց տալու, որ թուրքական գրականության մեջ իբրև թե սկիզբ է առել հուժկու սոցիալիստական ալիք և այդ երկրում ավելացել են կոմունիստական գաղափարախոսության համակրողները: Մյուս կողմից՝ աճում էր ԱՄՆ և Արևմուտքի ազդեցությունը, Թուրքիայի քաղաքական ընտրությունը կատարված էր հօգուտ Արևմուտքի. այն շուտով դարձավ ռազմաքաղաքական բլոկի՝ ՆԱՏՕ անդամ ու Արևմուտքի կարևոր դաշնակիցը Մերձավոր Արևելքում և էլ ավելի սրեց իր երկրում առկա հակառուսական, հակախորհրդային տրամադրությունները:

Գրական շրջանակներում այս աշխարհաքաղաքական պայքարը յուրահատուկ կերպով էր դրսևորվում: Թուրք հետազոտող Դույզու Քյոքսալն ընդգծում է, որ սոցիալական ռեալիստ գրողների ստեղծագործություններում արտացոլվում էին նաև Խորհրդային Միության հանդեպ համակրանք պարունակող, իսկ երբեմն էլ բացահայտ գովերգող հայացքներ, և բացի այդ՝ դրանցում նկատելի էր սովետական արվեստի, գրականության ազդեցությունը: Օրինակ՝ 20-րդ դարի հայտնի թուրք կին գրողներից առավելապես ձախ կողմնորոշում ունեցող Սուադ Դերվիշը 1944 թ. հրատարակել է «Ինչո՞ւ եմ ես Սովետական Միության ընկերը» վերնագրով գիրքը, որտեղ նա նկարագրել է ԽՍՀՄ իր այցի ընթացքում ստացած տպավորությունները: Երկրորդ համաշխարհային պատերազմի ժամանակ տպագրված այս գիրքն անշուշտ ուներ քաղաքական նշանակություն և հնչերանգ հատկապես թուրքական ֆաշիզմի ծավալման համատեքստում: Իսկ գրողների և գրականագետների մեկ այլ խումբ, որի ներկայացուցիչներից էր Սուուֆ Քեմալ Էթեմը, պնդում էր, որ գրականությունը պետք է ընդհանրապես չանդրադառնա սոցիալական, կենցաղային խնդիրներին, որոնք գրականությունը դարձնում են պրիմիտիվ, և կարճ ժամանակ անց այդ ստեղծագործությունները կորցնում են իրենց արժեքը: Ավելի զարգացնելով այդ միտքը՝ սոցիալական ուղղվածության թշնամիները քաղաքականացնում էին հարցը և նշում, որ հակառակ թևի գրողներն անդրադառնում են միայն բացասականին, սովին, կարիքին և դրանով մարդկանց կոչ անում հեղափոխությունների և առաջացնում հակաիշխանական տրամադրություններ: Ուստի, սոցիալական ուղղվածությամբ գրականությունը պետք էր հոչակել թշնամական և արգելել: Օրինակ՝ այդ շրջանի հայտնի գրող և «արվեստ արվեստի համար» տեսության ջատագով Փեյամի Սաֆան, որը հայտնի էր իր ազգայնամոլական դիրքորոշմամբ, հանդես էր գալիս սոցիալական ուղղվածության ամենակատաղի քննադատության

դիրքերից՝ ձախակողմյան գրողներին համարելով դավաճաններ և մեղադրելով կոմունիստական գաղափարախոսության տարածման մեջ:

Այնուամենայնիվ, գրական տարբեր կողմնորոշումների կողմնակիցների միջև այդ պայքարում սոցիալական ռեալիզմի հետևորդներն ունեին ակնհայտ հասարակական աջակցություն, քանի որ հենց նրանց գրքերն էին տվյալ ժամանակաշրջանում հայտնի ու պահանջված ընթերցողների շրջանում, և վստահորեն կարելի է ասել, որ 1930-ականներից մինչև 1960-ականներ թուրքական գրականության մեջ հենց սոցիալական ռեալիզմն էր ընդգծված գերակա ուղղությունը: Այն ունեցել է ավելի կամ պակաս հայտնի ներկայացուցիչներ, սակայն առաջին սերնդի ռեալիստ գրողների մեջ, որոնց թուրք գրականագետ Թահիր Ալանգուն անվանում է «ճանապարհ բացողներ», հատկապես հայտնի էին և մնայուն հետք են թողել Սադրի Էրթեմը, Բեթիր Սըթքըն և Սաբահաթթին Ալին:

բ) Ռոմանտիկ ռեալիստը. Սաբահաթթին Ալի

Սաբահաթթին Ալին համարվում է թուրքական գրականության մեջ սոցիալական ռեալիզմի ուղղությունը, ինչպես նաև «փոքր մարդու» կերպարը զարգացրած ամենահայտնի գրողներից մեկը: Սաբահաթթին Ալին ծնվել է 1907 թ. փետրվարի 25-ին Էդիրնեի նահանգի Էդրիդերե գյուղում: Հայրը՝ սպա Ալի Սելահեթթինը, աշխատանքի բերումով ընտանիքի հետ հաճախ է փոխել բնակության վայրը, և ապագա գրողը կարողացել է ծանոթանալ տարբեր նահանգներում տիրող իրավիճակին, տեղական բարքերին և սովորույթներին, որոնք հետագայում դարձնելու էր գրականության նյութ: Նկատենք, որ Սաբահաթթին Ալի ընտանիքում ընդգծված հետաքրքրվածություն է եղել այդ տարիներին

Օսմանյան կայսրությունում ծավալվող հեղափոխական գաղափարների, արևմտյան որոշ տեսությունների, սահմանադրության նկատմամբ, և պատահական չէ, որ գրողի հայրը, համակրանք տաժելով ժամանակի հասարակական-քաղաքական շարժումների ակտիվ ներկայացուցիչ՝ արքայազն Սաբահաթթինի նկատմամբ, որդուն անվանակոչել է Սաբահաթթին, իսկ մյուս որդուն անվանել Թևֆիք՝ ի պատիվ ժամանակի հայտնի բանաստեղծ, հեղափոխության ջատագով, արդուլիամիդյան բռնությունները քննադատող Թևֆիք Ֆիքրեթի: Սաբահաթթին Ալին, 1921 թ. ավարտելով նախակրթարանը, ընդունվել է Բալլըքեսիրի գիշերօթիկ մանկավարժական դպրոց, իսկ այնուհետ ուսանել Ստամբուլի մանկավարժական համալսարանում: Ավարտելով բուհը՝ նա սկսել է աշխատել որպես ուսուցիչ տարբեր նահանգների դպրոցներում: Աշխատանքի բերումով նա հիմնականում շփվել է անապահով խավի մարդկանց՝ գյուղացիների, բանվորների հետ, մոտիկից ծանոթացել է նրանց կենցաղին, հոգսերին, և այդ ամենը որոշ ժամանակ անց գեղարվեստական գունավորմամբ դառնալու էին նրա ստեղծագործությունների հիմնական առանցքը: 1928 թ. Սաբահաթթին Ալին պետական ծրագրի շրջանակներում մեկնել է Գերմանիա վերապատրաստման: 1930 թ. նա, կիսատ թողնելով ուսումը, վերադարձել է Թուրքիա, քանի որ գերմանացի ուսանողների հետ ազգային հողի վրա սկսված վեճը վերածվել է մեծ սկանդալի, ինչի հետևանքով Ս. Ալին, ըստ էության, արտաքսվել է Գերմանիայից: Այդ դեպքի մասին տեղեկություններն իրարամերժ են. խորհրդային գրականագետների աշխատություններում դա ներկայացված է որպես բախում Սաբահաթթին Ալիի և նացիստ երիտասարդների միջև, որի ժամանակ իբրև թե ապագա գրողը քննադատել է ռասիզմը և ազգայնամոլությունը: Իսկ ըստ թուրքական աղբյուրների, Սաբահաթթին Ալին իրոք վիճել է գերմանացի երիտասարդ նացիստների հետ, քանի որ նրանք արհամարհական կերպով են արտահայտվել թուր-

քերի մասին, ինչը «խոցել է գրողի ազգային ինքնասիրությունը»: Այս վերջին վարկածը, թերևս, ավելի իրատեսական է թվում, եթե համադրում ենք Սաբահաթթին Ալիի կենսագրության մի կարևոր դրվագի հետ: Այսպես, Ստամբուլի մանկավարժական համալսարանում ուսանելու տարիներին, գտնվելով գրական և գաղափարախոսական ճանապարհի փնտրտուքի մեջ, նա որոշ ժամանակ այցելել է ազգայնամոլական ուղղվածություն ունեցող «թուրքական օջախներ» կոչված կազմակերպություն և մասնակցել դասախոսությունների, քննարկումների՝ նվիրված ազգային մշակույթի, գրականության խնդիրներին, որտեղ գերիշխել են ազգայնամոլական շեշտադրումները: Նկատենք, որ այդ հաստատություններում Սաբահաթթին Ալին եղել է ցանկալի հյուր: Սկզբնական շրջանում, ըստ խորհրդային գրականագետ Ռ. Ֆիշի, Սաբահաթթին Ալին տարվել է ազգայնամոլական գաղափարներով, սակայն շուտով նրա կողմնորոշումների մեջ էական փոփոխություն է նկատվել, և նա խզել է կապերն ազգայնամոլական շրջանակների հետ: Ի դեպ, կան փաստեր, որ Սաբահաթթին Ալին կարողացել է Գերմանիա վերապատրաստման մեկնել հենց «թուրքական օջախների» հետ իր ունեցած կապերի շնորհիվ: Սակայն նկատենք, որ ազգայնամոլական շրջանակների հետ գրողի շփումը, այդ կառույցների ներքին կառուցվածքին, գաղափարախոսությանը, գործելաոճին մոտիկից ծանոթ լինելու հանգամանքը հետագայում՝ գրական գործունեության ավելի ուշ փուլում, արտահայտվելու էր նաև ստեղծագործություններում, իհարկե՝ արդեն ծայրահեղ բացասական և քննադատական շեշտադրումներով:

Պետք է հստակ շեշտել, որ Գերմանիայում գտնվելու տարիները Սաբահաթթին Ալիի վրա թողել են մեծ ազդեցություն և կարևոր դեր խաղացել նրա գրական ու աշխատանքային գործունեության մեջ: Նախ խորացնելով գերմաներենի իմացությունը՝ նա սկսել է գերմաներեն դասավանդել դպրոցներում, իսկ

այնուհետ՝ 1941-1945 թթ., նաև Անկարայի պետական կոնսերվատորիայում: Սակայն գերմանական ազդեցությունն էլ ավելի ցայտուն և որոշիչ է եղել նրա գրական գործունեության մեջ. մասնավորապես Սաբահաթթին Ալին, բնագրի լեզվով ծանոթանալով գերմանական գրականության և հատկապես ռոմանտիկ հեղինակների ստեղծագործություններին, մեծապես ազդվել է դրանցից, և դա դրսևորվել է նրա ստեղծագործական կյանքի տարբեր փուլերում:

Սաբահաթթին Ալին գրականության ասպարեզում առաջին քայլերն արել է մոտավորապես 1920-ականների կեսերին, այսինքն՝ ուսանելու տարիներին, և դրանք հիմնականում եղել են թուրքական պոեզիայի համար ավանդական վանկական ոճի բանաստեղծություններ, որոնց թեմաներն էին սերը, հույսը, կարոտը, պանդխտությունը և նմանատիպ այլ խնդիրներ: Վաղ շրջանի բանաստեղծություններում, որոնք երբեմն ունեին աբստրակտ բովանդակություն, առկա էին նաև ֆանտաստիկ կերպարներ: Ի դեպ, Սաբահաթթին Ալիի գրականության մեջ որոշ գրականագետներ տեսնում են նաև ավանդական սուֆիական փիլիսոփայության ազդեցություն ևս. նրա ստեղծագործություններում բավական շատ են հանդիպում այլաբանություններ, ընդ որում՝ ինչպես վաղ ռոմանտիկ, այնպես էլ ավելի ուշ շրջանի ռեալիստական գործերում ևս: Ավելին՝ Սաբահաթթին Ալիի որոշ ստեղծագործություններում կարելի է նկատել գերմանական ռոմանտիզմի և իսլամական սուֆիզմի գեղարվեստական համադրման յուրահատուկ փորձեր:

Սաբահաթթին Ալիի առաջին գիրքը 1934 թ. հրատարակված «Լեռներ և քամի» բանաստեղծությունների ժողովածուն էր, որում ընդգրկված բանաստեղծությունները վերաբերում են սիրոն, թախծին, հիասթափությանը, կարոտին, օտարությանը: Սակայն հետաքրքիր է, որ արդեն այդ ժամանակ գրողը փորձել է անդրադառնալ խոսվարար, «բարի ավազակի» կերպարին կամ դրա

նախատիպին, որը «բարձրանում է լեռները», այսինքն՝ դառնում ավազակ, որպեսզի պայքարի սոցիալական և իրավական անհավասարության դեմ: Խորհրդային գրականագետ Ռ. Ֆիշը նկատում է, որ ժողովածուի վերնագրում առկա լեռներ բառը կիրառված է որպես սոցիալական հողի վրա ձևավորված ավազակության խորհրդանիշ:

Սաբահաթթին Ալիի ստեղծագործական ուղու ուսումնասիրությունը հստակ ցույց է տալիս, որ նրա գրական գործունեությունը բաժանվում է երկու փուլի. առաջին փուլը պայմանավորված է գրական և քաղաքական ուղիների, սկզբունքների փնտրտուքով, այդ շրջանում նա գրել է աբստրակտ, սիլաբիկ բանաստեղծություններ: Սակայն կարճ ժամանակ անց Սաբահաթթին Ալիի գրական ու հասարակական-քաղաքական հայացքներում տեղի են ունեցել էական ու շրջադարձային փոփոխություններ, որոնք ազդել են ինչպես գրական ուղղության, այնպես էլ ժանրերի և թեմատիկ նախապատվությունների վրա: Մասնավորապես, Սաբահաթթին Ալին սկսել է անդրադառնալ Թուրքիայում այդ ժամանակ առկա սուր սոցիալական խնդիրներին և դրանք պատկերել ռեալիզմի ուղղության շրջանակներում, իսկ ժանրերից հիմնականում նախապատվություն է տվել պատմվածքին և նովելին: Սակայն նկատենք, որ, միևնույն է, գերմանական ռոմանտիկական դպրոցի ազդեցությունը շարունակել է զգացվել գրողի այդ և հետագա փուլերի ստեղծագործություններում: Սաբահաթթին Ալին իր առաջին պատմվածքները գրել է 1927 թ. և, ըստ Ռ. Ֆիշի, դրանք ավելի շատ տեղական նշանակության դեպքերի նկարագրություններ էին: Խորհրդային գրականագիտության մեջ կա արմատացած այն կարծիքը, համաձայն որի՝ Սաբահաթթին Ալիի «Պատմություն անտառի մասին» պատմվածքը համարվում է ջրբաժան գրողի ռոմանտիկական և ռեալիստական շրջանների միջև: Այդ պատմվածքում նկարագրվում են գյուղացիների կենսական խնդիրները, գոյատևելու միջոցների համար նրանց պայ-

քարը: Բնականաբար, խորհրդային գրականագիտությունը սրա մեջ փորձելու էր տեսնել հեղափոխականության, սոցիալիստական ռեալիզմի տարրեր: Սակայն կրկնենք, որ Ս. Ալիի ստեղծագործություններում ռոմանտիզմի և ռեալիզմի հստակ սահմանազատում դժվար է անել:

Գերմանիայից վերադառնալուց հետո Ս. Ալիի հայացքներում որոշակի փոփոխություններ են տեղի ունեցել. բացի ազգայնամոլական շրջանակների հետ կապերը խզելուց, նա սկսել է երբեմն բացահայտ քննադատել իշխանություններին, տիրող բարքերը: Այդ տարիներին գրողը համագործակցել է «Resimli Ay» գրական ամսագրի հետ, որտեղ էլ հենց հնարավորություն է ստացել ավելի ազատ ներկայացնել իր քննադատական մտտեցումները: Շուտով իր այդ հայացքների համար Սաբահաթթին Ալին հայտնվել է իշխանությունների ուշադրության կենտրոնում, և 1933 թ. նրա բանաստեղծություններից մեկում գրաքննությունը հայտնաբերել է վիրավորական արտահայտություններ Թուրքիայի նախագահ Մուսթաֆա Բենալիի հասցեին, ու Կոնիա քաղաքի դատարանը գրողին դատապարտել է 14 ամսվա ազատազրկման՝ «բարձրաստիճան անձանց վիրավորելու» հոդվածով: 1933 թ. հոկտեմբերին համաներմամբ բանտից դուրս գալուց հետո ժամանակի կրթության նախարար Հիքմեթ Բայուրի հորդորով Սաբահաթթին Ալին գրել է Աթաթուրքին գովերգող բանաստեղծություն՝ «Իմ սերը» վերնագրով, որը տպագրվել հեղինակավոր «Varlık» ամսագրում, ինչից հետո գրողը կրկին ընդունվել է աշխատանքի: Սակայն, միևնույն է, դրանից հետո էլ նա իշխանությունների համար շարունակել է ընկալվել որպես ընդդիմադիր, մանավանդ որ իր ստեղծագործություններում չի դադարել քննադատաբար արծարծել սոցիալական սուր խնդիրներ:

Անդրադառնալով Սաբահաթթին Ալիի անազատության մեջ անցկացրած շրջանին՝ պետք է նկատել, որ Սինոպի բանտում նա ավելի մոտիկից է շփվել հասարակ մարդկանց, գյուղացիների,

բանվորների հետ: Այդ կալանավորները և նրանց տարատեսակ պատմությունները ևս որոշ ժամանակ անց գեղարվեստական գունավորմամբ դառնալու էին Սաբահաթթին Ալիի ստեղծագործությունների կարևոր թեմաներից: Այսինքն՝ բանտն ընդլայնել է գրողի թեմատիկ տեսադաշտը, իսկ ստեղծագործությունները համայրվել են նոր կերպարներով: Կարծիք կա, որ հենց բանտում է Սաբահաթթին Ալին հանդիպել իր առաջին՝ «Քույուջաքցի Յուսուֆը» վեպի գլխավոր հերոսի նախատիպին, որի կերպարի վրա հավելել է այլ տարրեր ևս, ինչպես նաև իր անձնական կենսագրության որոշ նրբերանգներ: «Քույուջաքցի Յուսուֆը» վեպը նախ 1932 թ. հատվածաբար տպագրվել է Կոնիայում հրատարակվող «Yeni Anadolu» թերթում, որի խմբագրի հետ որոշ ժամանակ անց խնդիրներ են ծագել՝ կապված հոնորարի հետ, և վեպի տպագրումը ընդհատվել է: Միայն երեք տարի անց՝ 1935 թ., վեպը շարունակել է տպագրվել, սակայն արդեն «Tan» թերթում, իսկ գրքի տեսքով լույս է տեսել 1937 թ.: Մի շարք գրականագետներ առաջ են քաշում նաև այն վարկածը, որ Սաբահաթթին Ալին նպատակ է ունեցել հետագայում շարունակել «Քույուջաքցի Յուսուֆը» վեպը և գլխավոր հերոսին պատկերել որպես «բարի ավագակ», որը սոցիալական և իրավական անհավասարության դեմ պայքարելու համար «բարձրացել է լեռները» և պայքարի է դուրս եկել, սակայն գրողի այդ ծրագիրը կիսատ է մնացել:

Մինչև վեպի ժանրին անցնելը Սաբահաթթին Ալին ակտիվորեն ստեղծագործել է պատմվածքի, նովելի և վիպակի ժանրերում ու ստեղծել մեծ թվով հաջողված գործեր: Ինչպես արդեն նշվեց, նրա ստեղծագործությունների մեծ մասում արծարծվում է սոցիալական թեմատիկան, սակայն, չնայած դրան, գրողն անընդհատ կառչած է մնում ռոմանտիզմին՝ ստեղծելով երբեմն խառը, իսկ երբեմն էլ լիովին ռոմանտիկական գործեր: Բացի դրանից, Սաբահաթթին Ալին սոցիալական խնդիրները նկարագրել է երբեմն հոգեբանական գունավորմամբ՝ փորձելով իր

ստեղծագործություններում ստեղծել կենցաղային խնդիրների պատկերման ավելի տարբերվող միջավայր: Նկատենք նաև, որ գրողի հատկապես վաղ շրջանի արձակին խորթ չեն նաև նատուրալիստական նկարագրությունները:

Սաբահաթթին Ալիի ամենահաջողված և հայտնի պատմվածքներից է համարվում «Ջրանցքը», որտեղ հերոսների սոցիալ-հոգեբանական խնդիրները պատկերված են համառոտ, սակայն վարպետորեն: Նախ նկարագրվում է գյուղացի երկու ընկերների հանդիպումների և շփումների էվոլյուցիան՝ սոցիալական բեռի և կարիքի ավելացման համապատկերում: Մանկության մտերիմ ընկերներն ամուսնանալով և մտնելով ընտանիքի հոգսերի տակ՝ նախ սկսում են քիչ հանդիպել, և երկրորդ՝ հանդիպումներում դառնում են սակավախոս: Ի վերջո, նրանց հանդիպումները վերածվում են լուռ մտորումների. երկու ընկեր միայն հազիվ բարևում են իրար, նստում իրար կողքի, և նրանցից յուրաքանչյուրը խորասուզվում է իր հոգսերի և մտածմունքների մեջ: Մի քանի ժամ այդպես լուռ նստելուց հետո թեթև ժպտալով հրաժեշտ են տալիս իրար: Պատմվածքի ավարտին երկու ընկերների միջև ծագում է վեճ ոռոգման ջրի հետ կապված, և, ի վերջո, նրանցից մեկը դավադրաբար սպանում է ընկերոջն ու նրա եղբորը: Ճիշտ է, Սաբահաթթին Ալին այս պատմությունը մատուցել է սոցիալական տեսանկյունից և սպանության մեջ տեսել առավելապես սոցիալական դրդապատճառ, քանի որ ոռոգման ջրից զրկված լինելով՝ գյուղացու ընտանիքը փաստորեն դատապարտվում էր սովամահության, սակայն այստեղ անուշադրության է մատնվել այն հոգեբանական խնդիրը, թե ինչպես է կարողանում մարդը հասնել իր մտերիմ ընկերոջը սպանելու հոգեվիճակի և, ընդ որում, ինչ հեշտությամբ է գնում այդ քայլին՝ ամենևին էլ հաշվի չառնելով և ոչ մի հանգամանք:

Երկու ընկերների հարաբերությունները փոքր-ինչ այլ միջավայրում և պայմաններում են պատկերված Սաբահաթթին Ալիի

«Թշնամիները» նովելում: Այս ստեղծագործության մեջ երկու նախկին համադասարանցիներ հայտնվել են տարբեր ճամբարներում, և դրա հիմքը այս անգամ սոցիալ-քաղաքական պատկանելությունն է. մի ընկերը պաշտոնյա է, բարեկեցիկ ու քաղքենի կյանքով ապրող, իսկ մյուս ընկերը ընդդիմադիր քաղաքական գործիչ է, որին փնտրում է ոստիկանությունը: Փախուստի ժամանակ ընդդիմադիրը պատահաբար թաքնվում է իր նախկին համադասարանցու տան այգում, ով նախ ուրախանում է իրենց հանդիպման համար, սակայն անմիջապես սկսում է անհանգստանալ, քանի որ ապաստան տալով ընդդիմադիր գործչի՝ նա կարող էր կորցնել իր աշխատանքը, կենցաղը, սոցիալական դիրքը: Սաբահաթթին Ալին վարպետորեն է պատկերում հերոսի հոգում տեղի ունեցող բարդ հոգեբանական պայքարը՝ ընկերության, բարոյականության և նյութական ու սոցիալ-կենցաղային ապահովվածության միջև: Նա սկզբում ապաստան է տալիս ընկերոջը, սակայն նրան սենյակում տեղավորելուց հետո ընկնելով հոգեբանական մտորումների մեջ՝ ի վերջո ընտրում է բարեկեցությունը, իր սոցիալական դիրքը և զանգելով ոստիկանություն՝ մատնում է ընկերոջը: Նովելի վերջում նա պատկերվում է ոչ թե հոգեբանական խնդիրների կամ խղճի խայթ զգալու վիճակում, այլ ընդհակառակը՝ հանգիստ և վստահ, որ իր բարեկեցիկ կյանքը, կենսակերպը շարունակվելու են: «Թշնամիները» նովելը կարելի է որոշակի վերապահումներով համարել նաև թուրքական քաղաքականացված արձակի առաջին կամ նախնական օրինակներից, քանի որ սոցիալ-հոգեբանական խնդիրները պատկերելու համար ընտրված է թեկուզ թույլ արտահայտված, սակայն այնուամենայնիվ քաղաքական հետնաբեմ:

Սաբահաթթին Ալիի ստեղծագործություններում շատ հաճախ սոցիալական խնդիրները պատկերված են երգիծական շեշտադրումներով: Օրինակ՝ «Երջանիկ շունը» պատմվածքում նա նկարագրում է մի հարուստի շան, որին հատուկ խնամք են ցուցա-

բերում, շունն ունի իր անձնական խնամողը, զբոսանքի տանողը և դրան զուգահեռ պատկերում է հանապազօրյա հացի համար պայքարող մարդկանց՝ ուղղակիորեն ցույց տալով, որ հաճախ շները կարող են ավելի լավ ապրել, քան սոցիալական ցածր խավի մարդիկ: Տվյալ համեմատությունը, ըստ էության, արված է գրոտեսկային ոճով, և չնայած պատմվածքն իբրև թե վերաբերում է շանը, սակայն ներկայացված է սոցիալական բևեռվածության դասական օրինակ: Սաբահաթթին Ալին չի շրջանցել նաև մտավորականություն-ժողովուրդ հարաբերությունների թեման, որը տարբեր տասնամյակներում եղել է թուրք գրողների ուշադրության կենտրոնում՝ փոփոխվող շեշտադրումներով: Այսպես, նրա որոշ պատմվածքներում ներկայացվում է քաղաքային ուսյալ շրջանակների արհեստական մղումը՝ շփվել գյուղացու հետ, նրան համարելով հավասար, սակայն շփման բոլոր փորձերը ձախողված են. ընդ որում՝ կա երկուստեք օտարվածություն և խորթություն:

Ինչպես արդեն նշվել է, գրական գործունեության հատկապես սկզբնական շրջանում Սաբահաթթին Ալիի ստեղծագործությունում նկատվող գերխտացած ռոմանտիզմի տարրերը, կարելի է ասել, միշտ ուղեկցել են հեղինակին, երբեմն ավելի ցայտուն դրսևորված, երբեմն՝ ավելի նվազ: Այս առումով պետք է փաստել, որ նրա որոշ պատմվածքներում, հատկապես սիրային թեմատիկային նվիրված, ռոմանտիզմն ակնհայտ է դրսևորվում, երբեմն այն աստիճան, որ պատմվածքը դժվար է դառնում համարել ռեալիզմի ուղղության ծիրում գրված ստեղծագործություն: Գրողն ասես ենթագիտակցաբար երբեմն հեռանում է սոցիալական, կենցաղային թեմաներից և տրվում հերոսական, ասպետական մղումների, անպատասխան սիրո պատկերմանը: Նման պատմվածքներից է, օրինակ, «Ջրաղացը», որտեղ նկարագրվում է անձնազոհ սիրո մի պատմություն, երբ տղան սիրելով կռնատ աղջկա և նրա կողմից մերժում ստանալով իրենց անհամապա-

տասխանության պատճառաբանությամբ՝ իրեն նետում է ջրաղացի անիվների տակ և կորցնում թևը՝ դրանով «հավասարվելով» իր սիրեցյալին և հուսալով, թե նա այդ քայլից հետո կհավատա իր զգացմունքների անկեղծությանը: Մտավորապես նման շեշտադրումներով է գրված «Գլուխգործոց, որը չհաջողվեց փրկել» պատմվածքը, որի գլխավոր հերոսներից մեկը գրող է և գնում է ցանկացած քայլի իր սիրած աղջկա կամակորոթյունները բավարարելու համար:

Արդեն 1930-ականների վերջին Սաբահաթթին Ալին որոշակի ժանրային փոփոխություն է կատարել և սկսել ստեղծագործել նաև վեպի ժանրում: Նա ընդհանուր առմամբ հեղինակ է երեք վեպի, որոնցից հատկապես մեծ քաղաքական հնչեղություն է ստացել 1940 թ. հրատարակված «Մեր միջի սատանան» վեպը, որտեղ գրեթե փաստագրական ճշգրտությամբ պատկերված են այդ ժամանակվա Թուրքիայում մոլեգնող ազգայնամոլական, ֆաշիստական տրամադրությունները, դրանք բորբոքող կոնկրետ կառույցները և գործիչները: «Մեր միջի սատանան» վեպի էլ ավելի հավաստի, իրականությանը մոտ պատկերելուն նպաստել է նաև այն հանգամանքը, որ, ինչպես արդեն նշվել է, Սաբահաթթին Ալին երիտասարդ տարիներին բավական սերտ շփումներ է ունեցել ազգայնամոլական, ֆաշիստական կառույցների հետ, այցելել այդ ուղղվածության ակումբներ, ծանոթացել նրանց գործելակերպին և այլն: Վեպում ներկայացվում են հիմնականում ուսանողության, երիտասարդության մեջ տարածվող ազգայնամոլական հայացքները, հեղինակը փորձել է խնդիրը դիտարկել նաև հոգեբանական հարթությունում՝ ցույց տալով, որ երիտասարդները գտնվում են ինքնության ճգնաժամի, հոգեբանական քաոսի մեջ ու տեղի ունեցող բացասական շատ երևույթներում մեղավոր են համարում ուրիշներին: Մեր կարծիքով՝ հենց այդ ընկալմամբ է պայմանավորված վեպի վերնագիրը. այսինքն՝ մեղքը երիտասարդությունը վերագրում է սատանային,

որը նրանց մեջ է: Ռասիստ երիտասարդները և նրանց քարոզող դասախոսները շարունակ գտնվում են ֆաշիզմի և ռասիզմի տեսական ու գործնական քննարկումներում, և դրանց միջոցով հեղինակը կարողացել է վարպետորեն բացահայտել այդ շրջանակների ներքին իրական մղումներն ու նպատակները: Նկատենք, որ «Մեր միջի սատանան» վեպում կա հայի կերպարի հպանցիկ և առավելապես բացասական շեշտադրումներով հիշատակում: Այսպես, վեպի հերոսներից մեկը՝ Օմերը, պատմում է իր ծովափնյա զբոսանքի մասին և ինքն իր հետ խոսելիս նշում. «Այստեղ /ծովափ/ ուրիշ անգամներ, ուրիշ մարդկանց հետ միասին էլ եմ եկել... Վերջին անգամ հավանաբար մի հայ աղջկա հետ... Ինչ էլ մեծ կրծքեր ուներ... Հեչ էլ գեշ չէր»:

Ինչպես նշվեց, Սաբահաթթին Ալին «Մեր միջի սատանան» վեպում գրեթե դիմանկարային ճշգրտությամբ պատկերել է այդ տարիներին ակտիվ գործունեություն ծավալած Թուրքիայի ֆաշիստական, ազգայնամուլական շարժման հայտնի դեմքերին ու մասնավորապես՝ Նիհալ Աթսըզին, որը նախ հանդես է եկել հատուկ գրքուկով՝ վերնագրված «Մեր միջի սատանաները», որտեղ սուր քննադատության է ենթարկել Սաբահաթթին Ալին՝ այդպիսով խոստովանելով, որ վեպի հերոսներից Նիհաթը լիովին համապատասխանում է իր կերպարին: Սակայն ուշագրավ է, որ ռասիստը, որպեսզի էլ ավելի շեշտի որոշ թուրք գրողների թշնամի լինելու հանգամանքը, նրանց ազգանունները ներկայացրել է ռուսական կամ հունական վերջածանցներով՝ այդպիսով էլ ավելի թեժացնելով այլատյաց տրամադրությունները Թուրքիայում: Մասնավորապես, բանաստեղծ Նազըմ Հիքմեթին նա անվանում է Հիքմեթով, իսկ Սաբահաթթին Ալին՝ Սաբահաթթինակի: Հենց այդ գրքուկում է, որ Աթսըզը Սաբահաթթին Ալին հրավիրել է մենամարտի: Դրանից հետո գրողի նկատմամբ սկսվել է հալածանքի լայնածավալ արշավ, որը շարունակվել է ընդհուպ մինչև նրա մահը. ազգայնամուլական և մամուլի այլ միջոցներ նրա դեմ

հողվածներ են գրել, ներկայացրել որպես դավաճան, փողոցում նրա վրա հարձակվել են և ի վերջո դատի տվել: Անգամ դատարանի դահլիճում Նիհալ Աթսըզի ղեկավարած ֆաշիստական խմբերը փորձել են լինչի դատաստանի ենթարկել գրողին:

Այս ամենը երևի թե ստիպել է Սաբահաթթին Ալին առժամանակ չցուցաբերել գրական ակտիվություն և 1940-ից մինչև 1943 թվականը նա չի հրատարակել որևէ գիրք, սակայն զբաղվել է թարգմանչական գործունեությամբ և թուրքերեն թարգմանել տարբեր հեղինակների գործեր, օրինակ՝ իտալացի գրող Ինյացիո Սիլոնեի «Ֆանտամորա» վիպակը (որը վերաբերում էր ֆաշիստական թեմատիկային և նկարագրում էր իտալական ֆաշիզմը), Ալեքսանդր Պուշկինի «Կապիտանի աղջիկը»: 1943 թ. սկսել են վերահրատարակվել Սաբահաթթին Ալի նախկին ստեղծագործությունները, ինչպես նաև լույս է տեսել նրա նոր և վերջին վեպը՝ «Մուշտակով տիրամայրը»: Այս վեպում, որը նվիրված է սիրո թեմային, բավական հստակ դրսևորվում են ռոմանտիզմին բնորոշ տարրեր, գրեթե բացակայում է սոցիալական թեմաների անդրադարձը, և միգուցե նաև այդ պատճառով խորհրդային կադապարված գրականագիտությունը «Մուշտակով տիրամայրը» գիրքը բնութագրում է որպես հեղինակի «նահանջ» հեղափոխական, հակաիշխանական պահվածքից և սոցիալական ռեալիզմի դիրքերից:

Նախ փաստենք, որ «Մուշտակով տիրամայրը» վեպը Սաբահաթթին Ալի թերևս ամենամեծ տարածում և ճանաչում գտած ստեղծագործությունն է, և այսօր էլ, ըստ տարբեր հարցումների, այն համարվում է «20-րդ դարի թուրքական գրականության ամենաշատ ընթերցված վեպը»: Պատահական չէ, որ այդ վեպը թարգմանված է աշխարհի տարբեր լեզուներով, այդ թվում և հայերեն: Սաբահաթթին Ալին այդ ստեղծագործությունը նախ հատվածաբար հրատարակել է «Hakikat» թերթում 1940 թ. և ապա միայն 1943-ին տպագրել առանձին գրքով: Գրողն այն ան-

վանել է «մեծ պատմվածք», սակայն ժանրային առումով ստեղծագործությունը համապատասխանում է վեպի սահմանումներին: Վեպն ունի ըստ էության երկու պատմող՝ հեղինակը, ով նկարագրում է իր հանդիպումը գլխավոր հերոսի՝ մի ձեռնարկությունում աշխատող մանր պաշտոնյայի՝ թարգմանիչ Ռաիֆի հետ, և հենց Ռաիֆը, որն իր հետ տեղի ունեցած պատմությունը գրի է առել օրագրում, ինչն էլ ներկայացվում է ընթերցողներին: Հեղինակը կամ պատմողը, ով թերևս կենսագրական շատ ընդհանրություններ ունի Սաբահաթթին Ալիի հետ, գործազուրկ դառնալուց հետո ընդունվում է իր դասընկերներից մեկի դեկավարած ձեռնարկությունում որպես հասարակ ծառայող և այնտեղ ծանոթանում Ռաիֆի հետ, որն ինքնամփոփ, հասարակ կենցաղ ու միօրինակ կենսակերպ ունեցող մարդ է: Նկատենք, որ երկու հերոսներն էլ դասական «փոքր մարդիկ» են, ովքեր ունեն որոշակի կրթություն, մանր պաշտոնյաներ են, սակայն գտնվում են ֆինանսական բարդ վիճակում և աշխատում են հանապազօրյա հացը վաստակելու համար: Նկարագրելով Ռաիֆին՝ պատմողը նրան ներկայացնում է որպես պարզ, համեստ և փոքր-ինչ խեղճ մարդ, որն իրականացնում էր այդ ձեռնարկության թարգմանչական գործերը, առավուտյան ճիշտ ժամին գնում էր աշխատանքի, կեսօրին աշխատասենյակում ուտում իր հետ բերած ուտելիքը, գործի ավարտից հետո առևտուր անում տան համար և շտապում տուն, ուր նրան սպասում էր բազմանդամ ընտանիքը: Մյուս հերոսի՝ երիտասարդ պատմողի աշխատանքից հետո սուրճ խմելու հրավերները միշտ մերժում էր՝ պատճառաբանելով, որ տանը սպասում են: Սակայն Ռաիֆ էֆենդիի կերպարը հետզհետե հետաքրքիր է դառնում նրա երիտասարդ գործընկերոջ համար, ով մի առիթով լինում է նաև նրա տանը և տեսնում, որ բազմանդամ ու սոցիալական ոչ բարվոք վիճակում գտնվող ընտանիքի հայրը տանը նույնպես վարում է «փոքր մարդուն» հատուկ խեղճ կենսակերպ՝ իր ուսերին կրելով ընտանիքի թեկուզ և տարրա-

կան կենցաղային հոգսերը: Գրողը վարպետորեն է ներկայացնում այդ՝ թվում է, թե ոչնչով աչքի չընկնող կերպարում թաքնված ներքին յուրահատկությունը, որը հետզհետե սկսում է բացահայտել և զարգացնել հենց երիտասարդ գործընկերոջ հետաքրքրասիրության ֆոնին: Երիտասարդի հարգանքը և ուշադրությունը տարեց Ռաիֆի հանդեպ ստեղծում է փոխադարձ կապվածություն, և Ռաիֆի հիվանդության ժամանակ երիտասարդը նրանց տուն է տանում կամ տնից վերցնում թարգմանության համար անհրաժեշտ թղթերն ու երկար զրուցում նրա հետ: Սակայն Ռաիֆի առողջական վիճակը հետզհետե վատանում է, և հերթական հիվանդանալուց հետո նա այդպես էլ չի կարողանում վերականգնվել ու զգալով մոտալուտ մահը՝ խնդրում է երիտասարդ գործընկերոջն իր աշխատասենյակի գրասեղանի պարունակությունը և հատկապես դարակներից մեկում պահվող տետրը բերել իրեն: Այդ տետրում, պարզվում է, Ռաիֆը պատմում է իր ողջ կյանքի վրա ազդած դեպքի մասին, որը նա սկսել է գրել 1933 թ. հունիսի 20-ին տեղի ունեցած մեկ այլ դեպքից հետո, որն էլ հենց լույս է սփռել նախկին իրադարձությունների վրա: Երիտասարդի խնդրանքին ընդառաջ գնալով՝ Ռաիֆը թույլ է տալիս նրան ընթերցել օրագիրը և հաջորդ օրը վերադարձնել իրեն. ահա հենց այդտեղ էլ սկսվում է «օրագրային դիպաշարը», որը պատմվում է գլխավոր հերոսի՝ Ռաիֆի կողմից:

Ռաիֆի օրագրում առկա ներքին մենախոսություններից պարզ է դառնում, որ նրա համար խնդիր է եղել իր կյանքի մեծագույն գաղտնիքն ինչ-որ մեկի հետ կիսելը, ուստի և այդ ամենը հանձնել է թղթին: Օրագրում պատմվում է, որ Ռաիֆը երիտասարդ տարիքում մեկնել է Գերմանիա՝ իրենց ընտանեկան բիզնեսի համար վերապատրաստվելու, սակայն առավելապես այլ հետաքրքրություններ ունենալով՝ հպանցիկ է զբաղվել այդ գործով և մեծ մասամբ հետաքրքրվել արվեստով ու այցելել պատկերասրահներ: Այդ այցերից մեկի ժամանակ նա տեսնում է մի դիմանկար,

որտեղ պատկերված է մուշտակով մի կին, և այն անվանվում է «Մուշտակով տիրամայրը»: Ռաիֆը, տարվելով այդ նկարով, գրեթե ամեն օր այցելում է պատկերասրահ և ժամերով գամված նայում նկարին: Դա գրավում է այնտեղ հավաքվող նկարիչների ուշադրությունը, և մի օր շատ պատահաբար նա ծանոթանում է մի նկարչուհու հետ, ով, պարզվում է՝ այդ նկարի հեղինակն է, իսկ ստեղծագործությունն էլ ինքնանկար է: Նրանց միջև սկսում են ձևավորվել ջերմ հարաբերություններ, որոնք վերածվում են սիրավեպի: Սաբահաթին Ալին վարպետորեն է պատկերում երիտասարդի հանկարծակի սիրահարությունն ու կապվածությունը նկարչուհի Մարիա Պուդերին, բայց միևնույն ժամանակ երկար և ձանձրալի է հերոսի հոգեբանական վիճակի նկարագրությունը: Ռաիֆի և Մարիայի հարաբերություններում ժամանակի ընթացքում արձանագրվում են խնդիրներ, և երկուսն էլ հայտնվում են հոգեբանական ճգնաժամի մեջ. նրանք շարունակական հոգեբանական փնտրտուքի մեջ են և օտարվածություն են զգում:

Որոշ ժամանակ անց Ռաիֆի հայրը մահանում է, և նա ստիպված վերադառնում է Թուրքիա՝ Մարիային խոստանալով անպայման հետ գալ Գերմանիա: Սկզբնական շրջանում նրանց միջև եղած նամակագրական կապը հանկարծակի ընդհատվում է, և Մարիան սկսում է այլևս չպատասխանել Ռաիֆի նամակներին: Դրանից հետո ամենևին ոչ իրատեսական և տրամաբանական շղթայում պատկերվում է այն, որ սիրահարության գազաթնակետին հասած Ռաիֆը գրեթե չի էլ փորձում ինչ-որ գործուն քայլ ձեռնարկել Մարիային գտնելու համար: Ավելին՝ որոշ ժամանակ անց Ռաիֆը Թուրքիայում ամուսնանում է առանց սիրո և, ինչպես գրում է օրագրում, հենց ամուսնության օրը հասկանում է, որ իր կինը «իր համար ամենաօտարն է»: Նկարագրելով իր ընտանիքը՝ Ռաիֆը նշում է, որ շուտով կորցնում է հորից իրեն մնացած ժառանգության մի մասը, իսկ մի մասին էլ տեր են կանգնում փեսաները: Հեղինակը կարճ, բայց խորքային է բնութագրում Ռաիֆի

ներաշխարհում ձևավորված մոտեցումները նյութական խնդիրների և փեսաների կողմից իր գույքի յուրացման վերաբերյալ. «Ես գիտակցաբար խաբվում էի և դրանից ինչ-որ առումով հաճույք էի ստանում»: Այստեղ ուշագրավ է, որ Ռաիֆը, նկարագրելով իր նյութական վիճակը և հորից իրեն մնացած ձիթապտղի այգիները, նկատում է, որ դրանք չէր կարողանում վաճառել, քանի որ «փող ունեցողները սովորել էին Լքյալ գույքերից ջրի գնով գույք գնելուն»: Եթե նկատի ունենանք, որ դեպքերը տեղի էին ունենում 1920-ականներին, ապա ակնհայտ է դառնում, որ խոսքը հայերի և հույների ցեղասպանություններից հետո մնացած գույքի մասին է, որը կոչվում էր «Լքյալ գույք»: Վեպի հանգուցալուծումը տեղի է ունենում հանկարծակի և արագ: Տարիներ հետո Ռաիֆը Թուրքիայում, կայարանում պատահաբար հանդիպում է Գերմանիայում իր ծանոթներից մեկին, ով նաև Մարիա Պուդերի ազգականուհին է լինում, և զրոյցի ընթացքում նա տեղեկանում է, որ նկարչուհին մոտ տասը տարի առաջ մահացել է ծննդաբերության ժամանակ: Երեխան եղել է նրա «թուրք ընկերոջից», և Ռաիֆի հոգեկան ցնցումը կրկնակի կամ եռակի է լինում, երբ տեղեկանում է, որ Մարիան իմացել է հղիության մասին իր Թուրքիա վերադառնալուց հետո, սակայն նամակներում այդ մասին չի հայտնել իրեն: Ցնցումն ամբողջական է դառնում, երբ Մարիայի ազգականուհին արդեն գնացք նստելիս տեղակացնում է, որ իր կողքին կանգնած աղջնակը հենց նկարչուհու, այսինքն՝ նաև Ռաիֆի երեխան է, և ստացած լուրերի հարվածների տակ գտնվող Ռաիֆը հասցնում է միայն գնացքի վագոնի պատուհանից նայող իր երեխային ձեռքով անել: Հատկապես հուզիչ են ներկայացված հանկարծակի իր երեխայի գոյության մասին իմացած հոր ներքին մտածումները, հույզերը: Ռաիֆը սկսում է վերհիշել իր ու Մարիայի նամակների բովանդակությունները, փորձում գտնել ակնարկներ նրա հղիության մասին: Դրանից անմիջապես հետո է, որ շոկի մեջ գտնվող Ռաիֆը սկսում է գրել օրագի-

րը, որն ավարտվում է Մարիա Պուդերի հետ իր երևակայական ներքին երկխոսությամբ: Վեպի այդ հատվածում գերխտացած են ռոմանտիզմի տարրերը: Ռաիֆը, նկարագրելով իր սերը, միևնույն ժամանակ հաշտվում է ճակատագրի հետ՝ խոստովանելով, որ շարունակելու է ապրել իր ծանծրայի կենցաղով, ուշադրություն չդարձնելով շրջապատի վրա, լուծելով լոկ գոյատևման հարցը, իսկ հոգու խորքում շարունակելու է սիրել ու պաշտել Մարիային: Վեպի վերջում, օրագիրը կարդալու հաջորդ օրը, երիտասարդ գործընկերը կրկին այցելում է Ռաիֆին, որպեսզի վերադարձնի այն, սակայն Ռաիֆն արդեն մահացած է լինում:

Այսպիսով, կարող ենք ասել, որ Սաբահաթթին Ալին իր վերջին վեպում գրեթե հեռանում է սոցիալական թեմատիկայից և պատկերում սիրային ռոմանտիկ մի պատմություն: Ի դեպ, ավելորդ չէ նշել, որ «Մուշտակով տիրամայրը» վեպն, այնուամենայնիվ, ունի փաստագրական հենք. ինչպես հետագայում խոստովանել է Սաբահաթթին Ալի դուստրը՝ Ֆիլիզ Ալին, Մարիա Պուդերն իրական կերպար է եղել, որի հետ հայրը ծանոթացել է Գերմանիայում գտնվելու տարիներին: Շատ ավելի ուշ հոր նամակներից մեկում Ֆիլիզը հանդիպել է մի գերմանուհու հանդեպ նրա կապվածության մասին փաստերի, որոնք Սաբահաթթին Ալին գրել է իր ընկերներից մեկին ուղղված նամակում:

1944-ին Սաբահաթթին Ալիի դեմ կրկին ակտիվանում են պետության և ազգայնամոլական կազմակերպությունների ճնշումներն ու հալածանքը. նրա գրքերը հրապարակավ այրում էին, հանում գրադարաններից: 1944 թ. մարտ և ապրիլ ամիսներին «Օրհտո» ամսագրում Նիհաթ Աթսըզը հանդես է գալիս Թուրքիայի վարչապետ Շյուքրյու Սարաջօղլուին ուղղված երկու բաց նամակներով, որոնք կրում էին «Վարչապետ Սարաջօղլու Շյուքրյուին բաց նամակ» վերնագիրը և որոնցում ազգայնամոլը նշում էր, թե կրթական ոլորտում շատ կոմունիստներ կան և պահանջում էր վարչապետից ճնշել կոմունիզմը այնպես, որ

այն այլևս չկարողանա «գլուխ բարձրացնել»: Այդ նամակներում նշվում էին մի քանի անուններ, որոնցից առաջինը հենց Սաբահաթթին Ալիի անունն էր: Դրանից հետո Սաբահաթթին Ալին հանդես է եկել դատական հայցով ընդեմ Նիհաթ Աթսըզի, ով նույն թվականի մայիսին դատապարտվել է 6 ամիս ազատազրկման, որն իջեցվել է 4 ամսվա, իսկ այնուհետ պատժի կրումը հետաձգվել է: Այնուամենայնիվ, սկսված հալածանքները կոնկրետ հետևանքներ են ունեցել, և Սաբահաթթին Ալին հեռացրել են աշխատանքից՝ Անկարայի կոնսերվատորիայից, և նա տեղափոխվել է Ստամբուլ, որտեղ փորձել է հրատարակել թերթ «Yeni Dünya» անունով, որն անմիջապես փակվել է, իսկ խմբագրությունը ենթարկվել հարձակման կրկին ազգայնամոլական ուժերի և պետության կողմից: Արդեն 1946 թ. հայտնի երգիծաբան Ազիզ Նեսինի հետ Սաբահաթթին Ալին սկսել է հրատարակել «Marko Paşa» երգիծական թերթը, որտեղ կրկին հանդես է եկել իշխանությունների, տիրող իրավիճակի սուր քննադատությամբ, սակայն դրանց տալով երգիծական գունավորում: Երգիծաթերթը քանիցս փակվում է իշխանությունների կողմից և վերաբացվում այլ անվանումներով: Այդ ընթացքում չեն դադարել քրեական գործեր հարուցվել Սաբահաթթին Ալիի դեմ, և նա կրկին բանտարկվել է: Այլևս ի զորու չլինելով դիմանալ հալածանքներին և հնարավորություն չունենալով օրինական ճանապարհով հեռանալ Թուրքիայից (քանի որ զրկված էր արտասահմանյան անձնագրից)՝ գրողը որոշում է անօրինական ճանապարհով փախչել երկրից: Այդ նպատակն իրականացնելու համար նա պայմանավորվել է իբրև թե մի մաքսանենգի հետ, որի հետ ծանոթացել էր բանտում. հետագայում պարզվում է, որ այդ մարդը Թուրքիայի անվտանգության ծառայության գործակալ է՝ Ալի Էրթեքին անվամբ: 1948 թ. մարտի 31-ի լույս ապրիլի 1-ի գիշերը թուրք-բուլղարական սահմանին Ալի Էրթեքինը դաժանորեն սպանել է Սաբահաթթին Ալին՝ մահակով հարվածելով նրա գլխին: Պետք է

նկատել, որ Սաբահաթթին Ալիի անհայտանալուց և սպանության լուրից հետո բարձրացել է բավական մեծ աղմուկ, ինչը ստիպել է իշխանություններին «գտնել» և դատել մարդասպանին: Ի դեպ, մարդասպանը, ինչպես թուրքական պետության այլ մարդասպաններ, դատական նիստերի ժամանակ բողոքել է, որ իրեն դատում են այն բանի համար, որ կատարել է տրված հրամանը, և տեսակետ հայտնել, թե իրեն պետք է ոչ թե դատեին, այլ ծափողջույններով ընդունեին: Ինչևէ, մարդասպան Ալի Էրթեքինը դատապարտվել է ընդամենը 4 տարվա ազատազրկման, սակայն մի քանի շաբաթ անց ազատվել է բանտարկությունից՝ հայտարարված համաներման շնորհիվ: Հարկ է հատուկ շեշտել, որ ինչպես այդ ժամանակ, այնպես էլ հետագայում թուրքական հասարակության մեջ մարդասպան Էրթեքինին հերոսացնողների պակաս չի զգացվել. թուրքական մամուլի որոշ միջոցներ, հասարակական տարբեր շերտեր բացահայտ պաշտպանել և արդարացրել են մարդասպանին: Այս նույն միտումը եղել էր և շարունակվելու էր դրան նախորդող ու հաջորդող այլ սպանությունների և մարդասպանների պարագայում ևս. այդ շղթայի բաղկացուցիչ օղակն էին նաև Հրանտ Դինքի սպանությունն ու դրան հետևած զարգացումները:

Այսպիսով, կարող ենք ասել, որ Սաբահաթթին Ալին էական դեր է խաղացել 20-րդ դարի թուրքական արձակի ու ռեալիզմի կայացման և զարգացման գործում: Մեր կարծիքով՝ Սաբահաթթին Ալիի ստեղծագործական ժառանգության մեջ ռոմանտիզմն ու ռեալիզմը, ըստ էության, երբեմն հանդես են գալիս միավորված: Բայց սոցիալ-կենցաղային խնդիրների հանդեպ գրողի ունեցած հստակ քննադատական մոտեցումները զգալի նպաստ են ունեցել հատկապես սոցիալական ռեալիզմի զարգացման գործում: Այս առումով թուրք հայտնի կոմունիստ բանաստեղծ Նազըմ Հիքմեթը Սաբահաթթին Ալիի մասին տվել է մի բնութագրում, որը հատկապես խորհրդային գրականագիտության

համար դարձել է գրեթե անվիճարկելի ճշմարտություն: Ըստ Նազըմ Հիքմեթի. «Սաբահաթթին Ալին մի ամբողջ գրական դպրոցի հիմնադիրն է, թուրքական արձակում նոր ուղղության սկզբնադիրը»:

գ) Սոցիալական երգիծանք. Ազիզ Նեսին

Երգիծանքը թուրքական գրականության մեջ որոշակի ավանդույթներ ունեցել է՝ սկսած դեռևս միջնադարից, սակայն հատկապես 1940-1960-ական թվականները համարվում են թուրքական երգիծական գրականության զարգացման շրջան: 20-րդ դարի թուրքական երգիծանքի հայտնի անուններից են Ռեֆաթ Ըլգազը, Հալդուն Թաները, Մուգաֆեր Իսգյունը և ուրիշներ: Սակայն թե՛ թուրքական, թե՛ խորհրդային և ռուսական, թե՛ արևմտյան մասնագիտական շրջանակների կողմից միանշանակ ընդունվում է, որ 20-րդ դարի թուրքական երգիծանքի զարգացումը մեծապես կապված է Ազիզ Նեսինի անվան հետ:

Ազիզ Նեսինը (իսկական անունը՝ Մեհմեթ Նուսրեթ) ծնվել է 1915 թ. դեկտեմբերի 20-ին Մարմարա ծովի Հեյբելիադա կղզում: Նա ստացել է գինվորական կրթություն Քուլեյի ռազմական լիցեյում, որն ավարտելով 1935 թ.՝ ընդունվել է Անկարայի Ռազմական ուսումնարան և 1937 թ. ավարտել այն՝ ստանալով սպայի կոչում: Դրանից հետո անցել է ծառայության Թուրքիայի տարբեր նահանգներում: 1944 թ. բանակից հեռացվել է «պաշտոնական դիրքը չարաշահելու» հիմնավորմամբ: Պետք է նկատել, սակայն, որ Ազիզ Նեսինը դեռ փոքրուց ավելի շատ հետաքրքրվել է արվեստով և ցանկացել դառնալ գրող: Այդ նպատակով անգամ գինվորական ուսումնառության և ծառայության տարիներին՝ 1937-1939 թթ., հաճախել է Գեղեցիկ արվեստների ակադեմիա և հենց այդ ժամանակվանից էլ սկսել առաջին գրական փորձերը՝

գրելով նախ բանաստեղծություններ, հետո անցել պատմվածքի ժանրին. 1939-1943 թթ. նա Ազիզ կեղծանվամբ հանդես է եկել թուրքական գրական մամուլում: 1934 թ. Թուրքիայում «Ազգանվան մասին» օրենքի ընդունումից հետո նա վերցրել է Նեսին ազգանունը, որը թուրքերեն բառացիորեն նշանակում է «ինչ ես»: Հետագայում գրողը խոստովանել է, որ իր այդ ընտրությունը պարունակել է որոշակի գաղափարական ենթատեքստ:

Հեռանալով զինվորական ծառայությունից՝ Ազիզ Նեսինը կարճ ժամանակ զբաղվել է նպարավաճառությամբ, գանձապահությամբ, իսկ արդեն 1945 թ. սկսել աշխատակցել տարբեր թերթերի և ամսագրերի («Yedigün», «Karagöz», «Tan») որպես հոդվածագիր, սյունակագիր: Ազիզ Նեսինի գրական կյանքում կարևոր դեր ունի 1946 թ. Սաբահաթթին Ալին հետ հիմնադրած «Marko Paşa» երգիծական-քաղաքական շաբաթաթերթը, որը դառնում է նրա երգիծական պատմվածքների, ակնարկների հրատարակման հարթակ: Թերթի վերնագիրը երկիմաստ է. Օսմանյան կայսրությունում 19-րդ դարում եղել է հայտնի հույն բուժակ, ով, բացի մարդկանց բուժելուց, համբերատար և հոգատար կերպով լսել է նրանց մտահոգությունները, խնդիրները, և այդ պատճառով 19-րդ դարի Ստամբուլում տարածված է եղել «պատմիր քո խնդիրների մասին Մարկո փաշային» դարձվածը: Թերթի վերնագիրը ընտրելով հենց այդ խորհրդանշական կերպարի անունը՝ Ազիզ Նեսինը և Սաբահաթթին Ալին փորձել են այն վերածել նմանատիպ մի հարթակի, որտեղ ցանկացած մարդ կարող էր խոսել իր խնդիրների մասին, որոնք շատ հաճախ ընդհանրական էին և վերաբերում էին ժամանակի սոցիալ-քաղաքական իրավիճակին: Սակայն կարծիքներ կան, որ թերթի վերնագրի երկիմաստությունը բխում է հենց «փաշա» տիտղոսի կիրառումից, քանի որ այդ ժամանակվա Թուրքիայի նախագահ Իսմեթ Ինոնյուին ժողովրդի մեջ առավելապես կոչում էին նրա զինվորական փաշա՝ գեներալ տիտղոսով: Այսինքն՝ ենթատեքստն այն

էր, որ այդ բողոքներն այլաբանական կամ անուղղակի կերպով հասցեագրված են երկրի նախագահ Իսմեթ փաշային: «Marko Paşa» երգիծաթերթն ուներ հստակ արտահայտված ընդդիմադիր բնույթ, և այնտեղ Ազիզ Նեսինն ու Սաբահաթթին Ալին արտահայտում էին նաև իրենց ձախ քաղաքական հայացքները, քննադատում իշխանություններին: Բնական է, որ այդ ամենի պատճառով շաբաթաթերթի հրատարակիչները ենթարկվում են հալածանքների, իսկ թերթը փակվում է, որից հետո Ազիզ Նեսինը և Սաբահաթթին Ալին մի քանի անգամ վերաբացել են այն տարբեր, բայց էլի խորհրդանշական անվանումներով՝ «Malum Paşa» (հայտնի փաշան), «Mahrum Paşa» (հանգուցյալ փաշան) և այլն: Թերթն իրականում եղել է ժամանակի գրական գործընթացների ամենակարևոր երևույթներից մեկը, ունեցել ընթերցողների մեծ բանակ և Թուրքիայի համար գրանցել վաճառքի ռեկորդային ցուցանիշներ: Թուրքական գրականության խորագիտակ մասնագետներ Լ. Ալկանայի և Ա. Բաբակի իրավացի գնահատմամբ՝ «Marko Paşa» թերթը կարևոր դեր է խաղացել քաղաքական երգիծանքի ծնունդի համար:

Դառնալով իշխանությունների թիրախը և ենթարկվելով հալածանքների՝ Ազիզ Նեսինը խնդիրներ է ունենում, մի կողմից, հրատարակվելու, իսկ մյուս կողմից՝ ընտանիքը պահելու հարցում: Ուստի, ստիպված է լինում հանդես գալ տարբեր կեղծանուններով, որոնց թիվը, ըստ Նեսինի, հասել է 200-ի, և գրել տարբեր ժանրերով, որպեսզի ստացած հոնորարներով կարողանա լուծել ընտանիք պահելու հոգսը: Ազիզ Նեսինի ստեղծագործությունները գրքերի տեսքով սկսում են տպագրվել միայն 1950-ականների կեսերին. նկատենք, սակայն, որ դեռևս 1946 թ. նա հրատարակել է քաղաքական երգիծանքի յուրահատկություններով փոքրիկ բրոշյուր՝ «Կուսակցություն հիմնել և կուսակցություն քանդել» վերնագրով, որը կապված էր հենց նույն թվականին Թուրքիայում բազմակուսակցական համակարգի անցնելու հետ, իսկ 1948-

ին՝ երկրորդ գիրքը՝ «Ազիզնամեն», որի պատճառով գրողի դեմ դատական հայց է ներկայացվել: 1955 թ. տպագրվում է Ազիզ Նեսինի «Շան պոչեր», «Պահեստամաս», իսկ 1956-ին՝ «Փիղ Համդին» երգիծական պատմվածքների ժողովածունները: Նրա ստեղծագործություններից հատկապես մեծ ճանաչում է ստացել արքայադուրի և երգիծանքի ընդգծված մեթոդներով ու սիրային թեմատիկ հենքով «Ֆուտրոլի արքա» վիպակը (1957 թ.): 1956 թ. Իտալիայում Նեսինի «Փիղ Համդին» պատմվածքը հաղթել է երգիծաբանների միջազգային մրցույթում, և նա ստացել է «Ոսկե արմավ» մրցանակը: Դրանից հետո Թուրքիայում Ազիզ Նեսինի ստեղծագործությունների նկատմամբ արգելքը թուլանում է կամ վերանում, և նրա գրքերը սկսում են հրատարակվել մեծ տպաքանակներով: Նշենք, որ Ազիզ Նեսինն ունի հրատարակած ավելի քան 80 գիրք՝ պատմվածքների ժողովածուներ, վիպակներ, վեպեր, պիեսներ, իսկ նրա միայն երգիծական պատմվածքների թիվը մոտենում է 3000-ի: Ինչպես իրավացիորեն նկատում է գրականագետ Լ. Ալկանան, շատ հաճախ Ազիզ Նեսինի երգիծանքում առանցքային կետը, որի վրա էլ կառուցվում է պատմվածքը կամ վիպակը, առաջին հայացքից անկարևոր, երկրորդական, աննշան դետալ է, սակայն հենց դա է դառնում գրոտեսկային տարրերով հարուստ դիպաշարի հիմքը:

Ազիզ Նեսինը հետագայում ևս միջազգային տարբեր մրցանակներ է ստացել՝ 1966 թ. Բուլղարիայում՝ «Ոսկե Ուզնի», 1969 թ. Մոսկվայում՝ «Կոկորդիլոս» և այլն: Նա մեծ ճանաչում է ձեռք բերում նաև Թուրքիայի սահմաններից դուրս, և նրա ստեղծագործությունները թարգմանվել են տարբեր լեզուներով, այդ թվում և հայերեն: Կարևոր է նշել, որ Ազիզ Նեսինը թուրք գրողների մեջ զբաղեցնում է չորրորդ տեղը՝ ըստ այլ լեզուների թարգմանված ստեղծագործությունների զիջելով Նոբելյան դափնեկիր Օրհան Փամուքին, Յաշար Քեմալին և Նազըմ Հիքմեթին: Ազիզ Նեսինի երգիծանքը հստակ տեղավորվում է թուրքական սոցիալական

ոճալիզմի ուղղության շրջանակներում. ստեղծագործությունների հիմնական թեմատիկ ուղղվածությունների մեջ կարևոր տեղ են զբաղեցնում սոցիալական խնդիրների, գործազրկության, բյուրոկրատիզմի, սոցիալական անհավասարության, դասակարգային բևեռվածության պատկերումն ու քննադատությունը: Կարելի է ասել, որ սոցիալական երգիծանքը ևս սոցիալական ոճալիզմի ամենաբնորոշ և ընդունված առանձնահատկություններից մեկն է: Հարկ է նշել, որ սոցիալ-քաղաքական երգիծանքին երբեմն դիմել են նաև սոցիալական ոճալիզմի ուղղության հետևորդ այն թուրք գրողները, որոնք հայտնի չեն որպես երգիծաբաններ: Ընդ որում՝ այդ երևույթը նկատվել է ոչ միայն 1940-1950-ական թվականներին, այլև ավելի վաղ՝ 20-րդ դարի առաջին տասնամյակի ոճալիստական կամ «նախաոճալիստական» ստեղծագործություններում ևս:

Ազիզ Նեսինը բավական ակտիվ զբաղվել է նաև հասարակական-քաղաքական գործունեությամբ՝ հիմնականում հանդես գալով ընդդիմադիր, ծախսակողմյան դիրքերից, ինչի համար նա քանիցս ձերբակալվել է և բանտարկվել ընդհանուր առմամբ 5,5 տարի: 1976 թ. Ա. Նեսինն ընտրվել է Թուրքիայի գրողների արհմիության նախագահ և այդ պաշտոնում բավական ակտիվ գործունեություն ծավալել: 1972 թ. հիմնադրել է «Ազիզ Նեսին» հիմնադրամը, որը զբաղվում է հիմնականում անապահով և որբ երեխաների կրթության խնդիրներով: Հիմնադրամի, որը գործում է նաև ներկայումս, բյուջեի մի մասը ձևավորվում է Ազիզ Նեսինի գրքերի վաճառքից ստացած եկամուտներից: Ավելորդ չէ նշել, որ 1955 թ. սեպտեմբերի 6-7-ին հույների և հայերի դեմ Ստամբուլում և Իզմիրում կազմակերպված ջարդարարություններից հետո թուրքական իշխանություններն այդ ամենի համար մեղավոր են հռչակել կոմունիստներին ու ձերբակալել ծախսակողմյան բազմաթիվ գործիչների, այդ թվում և Ազիզ Նեսինին, որն անազատության մեջ է մնացել մոտ 9 ամիս: Ավելի ուշ՝ 1987 թ., նա

իրատարակել է իր հուշերը 1955 թ. սեպտեմբերի 6-7-ի դեպքերի վերաբերյալ: Ազիզ Նեսինը մահացել է 1995 թ. հուլիսի 6-ին:

Ազիզ Նեսինն իր ստեղծագործություններում և հոդվածներում երբեմն անդրադարձել է հայ առանձին գործիչների կամ կերպարների: Մասնավորապես, նրանցից մեկն է Թուրքիայի ծախսակողմյան, կոմունիստական շարժումների հայտնի գործիչ, հայազգի ժակ Իհմայանը, որի հետ Ազիզ Նեսինը ծանոթացել է 1947 թ. բանտում: Հիմնականում դրական գույներով նկարագրելով Իհմայանին և նրան կոչելով «մշտապես մանուկ մնացած իմ հայ եղբայր»՝ Նեսինը պատմում է ծախսակողմյան շարժումներում իրենց գործունեության մասին, շեշտելով, որ Թուրքիայում ծախսակողմյան լինելն արդեն իսկ խնդիր էր, քանի որ իշխանությունները թշնամաբար էին վերաբերվում այդ կողմնորոշմամբ գործիչներին, սակայն կրկնակի դժվար էր հայազգի ծախսակողմյանների համար: Այնուհետ պատմելով, որ ժակ Իհմայանը շարունակական հալածանքներից հետո ստիպված հեռացել է Թուրքիայից, նշում է. «Ո՛չ թուրք ժողովուրդը, ո՛չ էլ թուրք մտավորականները հայերի և իրենց միջև տարբերակում չեն դրել, ինչը չի կարելի ասել իշխանությունների մասին»: Հայազգի ժակ Իհմայանի մասին իր հոդվածը Ազիզ Նեսինն ավարտում է հետևյալ խոսքերով. «Սիրելի հայ ժակը, իմ միշտ մանուկ մնացած հայ եղբայրը ծնվել էր որպես Թուրքիայի զավակ, ապրեց որպես Թուրքիայի զավակ և այդպես էլ մահացավ»:

Նկատենք, որ Թուրքիայի պետական գծին շատ չհակասող այլ նրբերանգներ ևս կարելի է գտնել Ազիզ Նեսինի գրական գործունեության մեջ: Օրինակ՝ նրա հոդվածների ժողովածուներից մեկը վերնագրված է «Բուլղարիայում թուրքերը, Թուրքիայում քրդերը» (1989 թ.), որի վերնագիրն անգամ փորձ է զուգահեռ տանել այդ երկու երկրներում պետության կողմից իրականացվող ճնշումների միջև, որը մի պարագայում ուղղված է իբրև թե թուրքերի, իսկ մյուսում՝ քրդերի դեմ:

Ազիզ Նեսինը երգիծանքի նյութ է դարձրել նաև քաղաքական և տնտեսական ասեկոսներով հարուստ մի թեմա, ըստ որի՝ Թուրքիայի վարչապետ Սուլեյման Դեմիրելի եղբոր որդին՝ Յահյան, և Թուրքիայի խորհրդարանի հայազգի պատգամավոր Մկրտիչ Շելեֆյանը բիզնես գործընկերներ են և այդ երկրի պետական բյուջեից համատեղ յուրացրել են ահռելի գումարներ: Այս ասեկոսները տարածված են եղել Թուրքիայում 1970-ականներին, և երգիծաբանը, իհարկե, չշեշտելով Շելեֆյանի հայկական ծագումը, նկարագրել է այդ պատմությունն իբրև թե նամակագրության միջոցով: Պատմվածքը կոչվում է «Դեմիրելից Շելեֆյանին նամակ», որտեղ Յահյա Դեմիրելը նամակ է հղում արդեն Շվեյցարիա փախած Շելեֆյանի որդի Արդենին: Պատմվածքում հումորով նկարագրված են գումարների յուրացումը, տարատեսակ օրենքների ընդունումը՝ ըստ իրենց բիզնեսի նպատակահարմարության: Օրինակ՝ Յահյա Դեմիրելը նշում է. «Իմ հորեղբայր Սուլեյմանն ասում է. «Մենք նախ օրենքն ենք գրում, հետո մեր գործերն ըստ այդ օրենքի ենք անում»: Սուլեյման հորեղբայրս շատ օրինաստեղծն է, սակայն ափսոս, որ հանրապետական կարգեր են, և նա սուլթան չէ, սակայն այնուամենայնիվ նա երկրորդ Սուլեյման Քանունի սուլթանն է համարվում»: Ազիզ Նեսինն անընդհատ խոսում է իբրև թե գումարների յուրացման և հարկերից խուսափելու պատճառով Շելեֆյանի Թուրքիայից փախչելու մասին, սակայն չնշելով այդ փախուստի իրական պատճառները՝ թուրքական իշխանությունների քաղաքական հետապնդումները և ազգայնամոլական շրջանակների կողմից Մկրտիչ Շելեֆյանի և նրա ընտանիքի հասցեին հնչող ֆիզիկական հաշվեհարդարի սպառնալիքները, որոնք ամենևին էլ կապ չունեին ֆինանսական գործարքների հետ, այլ պայմանավորված էին նախկին պատգամավորի էթնիկ պատկանելությամբ: Պատմվածքի հերոսը՝ Յահյա Դեմիրելը, ափսոսանք է հայտնում, որ, Սուլեյման Դեմիրելի ձևակերպմամբ՝ «մեծ գործարար» Մկրտիչ Շելեֆյանը, որը նաև Թուր-

քիայի նախկին նախագահ Ջելալ Բայարի մտերիմն է եղել, ստիպված էր փախչել Թուրքիայից: Պատմվածքում թեև վարպետորեն և հաջող են կիրառված երգիծական մեթոդներն ու հնարանքները, սակայն տվյալ դեպքի փաստական հիմքը ներկայացված է խեղաթյուրված և ավելի շատ տեղավորվում է Սուլեյման Դեմիրելի գլխավորած ուժի քննադատության համապատկերում, որն էլ հստակ քաղաքական պատվեր է եղել:

Ավելի ուշ երգիծական գրականության մեջ հայտ են ներկայացրել նաև հաջորդ սերնդի թուրք որոշ գրողներ, ինչպիսիք են Էսեն Յելը, Մեհմեթ Սամիրը, Սուլիի Դյուլքը, Ուլքյու Այվազը և ուրիշներ, որոնք առավելապես շեշտը դնում էին ոչ թե սոցիալական, այլ մարդու հոգեբանական խնդիրների վրա և այդ ամենը պատկերելու համար որպես միջավայր էին ընտրում ծիծաղաշարժ իրավիճակները: Եվ այնուամենայնիվ, 20-րդ դարի թուրքական երգիծանքի անվիճելի առաջատար է համարվում Ազիզ Նեսինը, որը կարողացել է ոչ միայն մեծ դեր խաղալ դրա զարգացման գործում, այլև իր ստեղծագործություններով մի քանի տասնամյակ պայմանավորել թուրքական երգիծանքի հիմնական ուղղվածությունը:

Առաջարկվող գրականություն

ա) գիտական

1. Айзенштейн Н., Из истории турецкого реализма: заметки о турецкой прозе (70-е годы XIX в. – 30-е годы XX в.), Москва, 1968.
2. Алькаева Л., Бабаев А., Турецкая литература: краткий очерк, Москва, 1967.
3. Алькаева Л., О сатире Азиза Несина, Теоретические проблемы восточных литератур (сборник статей), Москва, 1969, стр. 17-21.

4. Бабаев А., Очерки современной турецкой литературы, Москва, 1959.
5. Меликли Т., История литературы Турции, Москва, 2010.
6. Фиш Р., Сабахаттин Али, Москва, 1959.
7. Kurdakul Ş., Çağdaş Türk Edebiyatı, Ankara, c. IV, 1994.

բ) գեղարվեստական

1. Ali S., İçimizdeki Şeytan, İstanbul, 1998.
2. Ali S., Kürk Mantolu Madonna, İstanbul, 2017.
3. Nesin A., Demirel'den Şellefyan'a Mektup, Adam Öykü, İstanbul, 1995, sayı 1, s. 12-16.
4. Nesin A., Gol Kralı, İstanbul, 2010.
5. Նեսին Ա., Շան պոչեր, Երևան, 1960:

**1940-1970-ԱԿԱՆ ԹՎԱԿԱՆՆԵՐԻ ԹՈՒՐՔԱԿԱՆ
ԱՐՁԱԿԻ ԳԵՐԱԿԱ ԿԵՐՊԱՐԱՅԻՆ ՀԱՄԱՊԱՏԿԵՐԸ.
«ՔԵՄԱԼՆԵՐԻ ԺԱՄԱՆԱԿԱՇՐՋԱՆԸ»**

ա) «Փոքր մարդու» կերպարը. Օրհան Քեմալ

Ռեալիստական գրականությունն առաջ բերեց նոր կերպարներ, որոնց մեջ միանշանակ գերակա դիրք էր զբաղեցնում «փոքր մարդը», որն արտահայտվում էր գյուղացի, բանվոր, մանր պաշտոնյա հերոսների միջոցով: Սակայն դեռևս 19-րդ դարի վերջին էլ որոշ հեղինակներ սկսել են անդրադարձներ կատարել այդ կերպարին, որոնք, սակայն, կրում էին ոչ հստակ և «չկանոնակարգված» բնույթ: Այսպես, 19-րդ դարի վերջին թուրք գրող Սամի Փաշազադե Սեզաիի ստեղծագործություններում առաջին անգամ արծարծվում է «փոքր մարդու» խնդիրը՝ նկարագրողական և երբեմն էլ՝ շատ մակերեսային: Նրա պատմվածքներից մեկը վերնագրված է. «Ո՞վ է այդ մեծ մարդը», որտեղ բառախաղի, ինչպես նաև հերոսի անտեղյակության հիման վրա գրողը ներկայացնում է, թե նա, ում կարծում էին, որ մեծ մարդ է, իրականում «փոքր» է և անգրագետ: 20-րդ դարի սկզբի թուրքական գրականության մեջ «փոքր մարդը» գլխավոր հերոսի կերպարի դերում սկսում է հետզհետե ավելի շատ հանդիպել: Իհարկե, այդ առաջին անդրադարձներում մենք տեսնում ենք ոչ թե արդեն կայացած հերոսին, այլ դրա նախատիպին: Հիշյալ ժամանակաշրջանի հայտնի գրողներից մեկի՝ Հալիդ Ջիա Ուշաքլըզիլի ստեղծագործություններում առկա կերպարը՝ հասարակության կողմից մերժված և նեղացած անձը, հենց այդ նախատիպերից է: «Փոքր մարդու» կերպարն առաջին ավան մղվեց 20-րդ դարի 30-ական թվականներին Թուրքիայում տեղի ունեցող մի շարք քաղաքական, հասարակական, գրական գործընթացների արդյունքում, իսկ ավելի ուշ՝ 1940-ականներին, այդ կերպարը կա-

տարելագործվելու էր, հստակեցվելու և դառնալու էր 20-րդ դարի կեսերի գրականության հիմնական ու գերակա կերպարներից մեկը: «Փոքր մարդու» կերպարն ավանդաբար սկսել է դրսևորվել պատմվածքի, նովելի ժանրերում, հետագայում նաև դարձել վիպական կերպար:

Օրհան Քեմալը 20-րդ դարի թուրքական արձակի, սոցիալական ռեալիզմի ամենահայտնի հեղինակներից է, որն իրավամբ առաջնային տեղ է զբաղեցնում թուրք գրականության մեջ ռեալիզմի ուղղության հաստատման և զարգացման գործում: Հիմնականում Օրհան Քեմալի անվան հետ են կապվում թուրքական գրականության մեջ «փոքր մարդու» կերպարի զարգացումն ու կատարելագործումը: «Փոքր մարդու» դերում առավել շատ ընդունված է տեսնել բանվորների, գյուղացիների, մուրացկանների, գործազուրկների և այլն: Սակայն Օրհան Քեմալն այդ կերպարի շրջանակներում ներառել է նաև մտավորականին և, բացի սոցիալականից, արծարծել է հերոսների հոգեբանական և այլ խնդիրներ ևս: Օրհան Քեմալի ստեղծագործությունների թեմատիկ տեսադաշտը բավական լայն է. նա անդրադարձել է մի շարք խնդիրների, ինչպիսիք են «փոքր մարդու» սոցիալական հարցերը, մտավորականի սոցիալ-հոգեբանական մտահոգությունները, կանանց և երեխաների հասարակական դիրքի հետ առնչվող խնդիրները, բանտային իրականությունը և այլն: Օրհան Քեմալի գրականության մեջ հատկապես մեծ տեղ են զբաղեցնում բանվորներին և գործարանային տարբեր աշխատողներին նվիրված ստեղծագործությունները: Թուրք հայտնի գրականագետ Թալեթաթ Հալմանը, ինչպես նաև թուրքական ակադեմիական գրականագիտությունը նրան համարում են «բանվորների և աշխատավորների խավի խնդիրներն արծարծող արձակի առաջատար ֆիգուր»:

Օրհան Քեմալը (իսկական անունը՝ Մեհմեդ Ռաշիդ Օղլույսյու) ծնվել է 1914 թվականի սեպտեմբերի 15-ին Կիլիկիայի Ջեյ-

հան գյուղաքաղաքում: Նա սերում է Օսմանյան կայսրությունում հայտնի և բարեկեցիկ տոհմից: Օրհան Քեմալի հայրը՝ Աբդուլբադիր Քեմալին, դեռևս ուսանողական տարիներին դարձել է երիտթուրքական «Միություն և առաջադիմություն» կուսակցության անդամ. նախ եղել է կուսակցության Ստամբուլի երիտասարդական թևի ձևավորողն ու պատասխանատուն, իսկ հետո՝ կուսակցության Բելեջիքի կազմակերպության ղեկավարը: Երիտթուրքերից հատկապես մեծ նվիրվածություն և սեր է ունեցել Թալեաթ փաշայի նկատմամբ, և դրա դրսևորումներից է այն, որ 1923 թ. ծնված իր երեխային, չնայած աղջիկ էր, անվանել է Թալեաթ՝ ի պատիվ ոճրագործի: 1920-1923 թթ. Թուրքիայի Ազգային մեծ ժողովում Աբդուլբադիրը եղել է Քասթամոնուի պատգամավոր, 1920-ի մայիսի 3-ին նշանակվել է քեմալական կառավարության արդարադատության նախարար, սակայն երեք օր անց հեռացվել է պաշտոնից: Հետագայում Աբդուլբադիրը սկսել է հանդես գալ ընդդիմադիր դիրքերից և 1930 թ. Ադանայում հիմնել է Քաղաքացիական հանրապետական կուսակցությունը: Որոշ ժամանակ անց ընդդիմադիր գործունեության պատճառով նրա հանդեպ սկսվել է հետապնդում իշխանությունների կողմից, և նա ստիպված է եղել ընտանիքի հետ հեռանալ Թուրքիայից: Ըստ էության դառնալով քաղաքական արտաքսյալ՝ նա ընտանիքի հետ ժամանակավոր բնակություն է հաստատել Սիրիայում և Լիբանանում: Աբդուլբադիրի ընդդիմադիր գործունեությունը պատճառ է դարձել նաև, որպեսզի նրա փախուստի ժամանակ իշխանությունների հրահանգով բռնագրավվեն նրա ընտանիքին պատկանող անշարժ գույքը, հողերը: Դրանից հետո բարեկեցիկ կյանք վարող ընտանիքը միանգամից հայտնվել է այլ կարգավիճակում, ինչը ստիպել է ընտանիքի անդամներին, այդ թվում և ապագա գրող Օրհան Քեմալին, մտածել հանապազօրյա հացը վաստակելու մասին: Ընտանեկան խնդիրների պատճառով Օրհան Քեմալը ստիպված է եղել կիսատ թողնել ուսումը և վաղ տարիքից աշխա-

տել սպասարկման ոլորտում, գործարաններում: Կենսագրական հենց այդ հանգամանքը՝ հասարակ մարդկանց տարատեսակ խնդիրներին մոտիկից ծանոթ լինելը, հետագայում դառնալու էր նրա ստեղծագործությունների հիմնական թեմատիկան: 1932 թ. Օրհան Քեմալը, ընտանիքը թողնելով Սիրիայում, վերադարձել է Թուրքիա և կրկին շարունակել «հացի համար պայքարը», ինչն էլ հետո դառնալու էր նրա գրքի և ստեղծագործական որոշակի փուլի խորագիրը:

Որոշ ժամանակ անց Օրհան Քեմալը զորակոչվել է և զինծառայության ընթացքում էլ՝ 1938 թ., ձերբակալվել: Նրան ներկայացվել էր մեղադրանք «կոմունիստական քարոզչություն անելու համար», և որպես հիմնավորում նշվել է, որ զորանոցում բարձրաձայն կարդացել է թուրք կոմունիստ բանաստեղծ Նազըմ Հիքմետի և Մաքսիմ Գորկու ստեղծագործությունները: Օրհան Քեմալը ճանաչվել է մեղավոր և դատապարտվել 5 տարվա ազատազրկման, որը նա անցկացրել է Կեսարիայի, Ադանայի ու Բուրսայի կալանավայրերում: Կարելի է ասել, որ հենց բանտում էլ սկսվել է ապագա գրողի գրական ուղին: Հարցազրույցներից մեկում Օրհան Քեմալը նշում է. «Հանկարծ ես գիտակցեցի, որ գրում եմ: Պատանեկության հույզերն արտացոլվեցին բանաստեղծությունների մեջ»: Այդ բանաստեղծությունները գրված էին թուրքական պոեզիայի համար դասական համարվող «հեջեական» (վանկական) սկզբունքով և առավելապես ոռմանտիկական բնույթ ունեին, արտահայտում էին գրողի հոգեվիճակը, որի վրա, բնականաբար, մեծ ազդեցություն ուներ բանտում գտնվելու հանգամանքը: Հեջեական բանաստեղծություններին հաջորդել են ավելի ռեալիստական թեմաներին նվիրված չհանգավորված բանաստեղծությունները: Այդ շրջանում գրողը կիրառել է Ռաշիդ Քեմալի, Օրհան Ռաշիդ գրական կեղծանունները և միայն 1943 թվականից է սկսել կրել Օրհան Քեմալ գրական անունը: Կարևոր է շեշտել, որ շուտով Օրհան Քեմալը կտրուկ և անվերադարձ

խզել է կապերը պոեզիայի հետ և սկսել ստեղծագործել բացառապես արձակում: Մտերիմների վկայությամբ՝ 1946-ին նա անգամ այրել է բանաստեղծությունների իր բոլոր ձեռագրերը: Ավելորդ չէ նշել, որ հենց ինքը՝ Օրհան Քեմալը, հետագայում կոչ է արել գրականագետներին, իր գրական ժառանգությունը քննելիս, բանաստեղծությունները հաշվի չառնել:

Օրհան Քեմալի՝ արձակի անցնելու, ինչպես նաև գրական հասունացման հարցում կարևոր դերակատարում ունի հայտնի կոմունիստ բանաստեղծ Նազըմ Հիքմեթը, որի հետ ապագա գրողը ծանոթացել է բանտում և նրա հետ անցկացրել մի քանի տարի, որոնք հետագայում համարելու էր «բանտային համալսարանի» ժամանակներ: Նազըմ Հիքմեթի խորհրդով և ցուցումներով Օրհան Քեմալը զբաղվել է ինքնակրթությամբ, ծանոթացել համաշխարհային գրականությանը: Եվ հենց Նազըմ Հիքմեթն է նրան ուղղորդել դեպի արձակ, սոցիալական թեմատիկա, բանվորների և հասարակ մարդկանց խնդիրները, որտեղ Օրհան Քեմալը կարողացել է զբաղեցնել մինչ այդ եղած բաց տեղը: Օրհան Քեմալն արձակում սկզբնական շրջանում ստեղծագործել է պատմվածքի ժանրում, սակայն ավելի ուշ առավելապես կենտրոնացել է վիպակի և վեպի ժանրերի վրա: Ինչպես շատ այլ գրողներ, Օրհան Քեմալը ևս սկզբնական շրջանում ակտիվորեն հրատարակվել է ժամանակի գրական մամուլում և կարճ ժամանակում կարողացել է հաջողության հասնել ու ճանաչում գտնել ընթերցողների շրջանում. 1945 թ. թուրքական հայտնի «Varlık» ամսագրի անցկացրած հարցման արդյունքում ընթերցողների կողմից նա ճանաչվել է «ամենասիրված արձակագիր»: Արդեն 1949 թ. տպագրվել է գրողի միանգամից երկու գիրք՝ «Հայրական տուն» վեպը և պատմվածքների առաջին ժողովածուն՝ «Հացի կոփվը», և կարելի է ասել, որ արդեն 1940-ականների վերջերին Օրհան Քեմալը Թուրքիայում լայն ճանաչում ձեռք բերած գրողների առաջին տասնյակում էր:

Սակայն գրական ճանաչումն էականորեն չի ազդել Օրհան Քեմալի սոցիալական վիճակի վրա: Ապրելով Ադանայում՝ նա շարունակել է որպես գերխնդիր ունենալ հանապազօրյա հաց վաստակելու և ընտանիքը կերակրելու հարցը: Ուստի, գրողը ստիպված է եղել աշխատել որպես բանվոր, բեռնակիր, գրասենյակային մանր ծառայող, գրագիր և այլն: Աշխատանքային այս փորձառությունը, հանապազօրյա հացի համար պայքարն ամբողջությամբ դարձել են նրա գրականության առանցքը և իրենց շեշտված ռեալիստական բնույթով միանգամից գրավել ընթերցողներին: 1950 թ. Օրհան Քեմալն ընտանիքով տեղափոխվել է Ստամբուլ. այս քայլի համար կարևորը կրկին աշխատանք գտնելու խնդիրն էր: Հետաքրքիր է փաստել, որ Օրհան Քեմալն արդեն հայտնի գրող լինելով՝ Ստամբուլում ևս չի կարողացել գտնել համապատասխան աշխատանք և ստիպված է եղել աշխատել թատրոնում որպես հանդերձապահ: Սակայն որոշ ժամանակ անց գրողը լիովին տրվել է գրական գործունեությանը և սկսել գրելով փող վաստակել, ինչն, իհարկե, անդրադարձել է նրա ստեղծագործությունների որակի վրա. դրանցում երբեմն նկատելի է որոշ շտապողականություն:

Օրհան Քեմալի ստեղծագործությունների հաջողությունն ընդգծված ռեալիստական և համոզիչ լինելն է, որն էլ, իր հերթին, ինչպես արդեն նշեցինք, պայմանավորված է գրողի կենսակերպով: Ինչպես նկատում է գրականագետ Ռ. Ֆիշը. «Օրհան Քեմալի կյանքը ոչնչով չէր տարբերվում իր հերոսների՝ բանվորների, բեռնակիրների, վարորդների, կոշկակարների կյանքից»: Շարունակելով այս նույն թեման՝ Օրհան Քեմալը նշում է. «Ես գրել եմ իմ իմացած, իմ ճանաչած մարդկանց մասին: Նրանց մասին, ում հետ խոսել եմ, ծխախոտ ծխել: Ես այդ մարդկանց ուսումնասիրել եմ»: Հետաքրքիր է փաստել, որ Օրհան Քեմալն իր գրական գործունեության, կերպարներ գտնելու և ռեալիստորեն ներկայացնելու հարցում էական դեր ունեցած երևույթների

և հանգամանքների շարքում առանձնացնում է սրճարանները, որոնք, ըստ նրա, խաղացել են մեծ դեր իր կյանքում և գրական ճակատագրում: «Սրճարանային քննարկումները» նա սկսել է դեռ Ադանայում, որի մասին հետագայում շատ է խոսելու, իսկ Ստամբուլում նաև իր գրչակից ընկերներն ունեցել են հավաքատեղի-սրճարաններ, որտեղ տեղի են ունեցել և՛ գրական բանավեճեր, և՛ քննարկումներ, ինչպես նաև ավելի հանգիստ ժամերին նա ստեղծագործել է: Պատահական չէ, որ այսօր էլ Ստամբուլում գտնվող Օրհան Քեմալի տուն-թանգարանում առանձնացված է մի հատված, որը կահավորված է 1950-1960-ականներին Ստամբուլում հայտնի նման սրճարաններից մեկի ոճով²:

Օրհան Քեմալի պատմվածքները պայմանականորեն բաժանվում են երկու շրջանի. մինչև 1950-ը, այսինքն՝ Ստամբուլ տեղափոխվելը, և դրանից հետո: Բնակության վայրի փոփոխությունը հանգեցրել է նաև գրական կերպարների, թեմաների, երբեմն նաև ոճի փոփոխության: Առաջին շրջանի պատմվածքներում հիմնական դեպքերը տեղի են ունենում Ադանայում և շրջակա տարածքներում, իսկ 1950-ից հետո զգացվում է նաև ստեղծագործությունների միջավայրի ու հերոսների աշխարհագրական տեղափոխություն: Շատ ուսումնասիրողների կարծիքով՝ Օրհան Քեմալի սոցիալական բնույթի ստեղծագործությունների հաջողությունների մեջ կարևոր է այն, որ նա, չսահմանափակվելով «փոքր մարդկանց» լոկ սոցիալական և կենցաղային խնդիրների նկարագրությամբ, շատ արագ անցում է կատարել մարդկանց ներաշխարհի, հոգեբանական ապրումների նկարագրությանը, որի շնորհիվ ևս տարբերվել է սոցիալական ռեալիզմի այլ ներ-

2 «Գրական սրճարանների» մասին խոսելիս՝ պետք է նշել, որ 20-րդ դարի երկրորդ կեսին Երևանի «Առագաստ», «Միջանցահովիկ», «Դերասան» սրճարանները ծառայել են որպես մտավորականության հավաքատեղի, որտեղ տիրել է «բոհեմական մթնոլորտ», ծավալվել են արվեստի, գրականության վերաբերյալ քննարկումներ, բանավեճեր: Այդ սրճարանների մշտական այցելուներն են եղել ժամանակի հայտնի գրողները, նկարիչները, դերասանները և արվեստի աշխարհի այլ ներկայացուցիչներ:

կայացուցիչներից, որոնց շրջանում շատ արագ առաջ էին գալիս «թեմատիկ ճգնաժամ» և կրկնվածություն: Խոսելով Օրհան Քեմալի ստեղծագործությունների լեզվական առանձնահատկությունների մասին՝ պետք է նկատենք, որ եթե նրա հերոսները մեծ մասամբ հասարակ խավի մարդիկ են, ապա բնական է նաև ժողովրդախոսակցական, բարբառային լեզվի ներմուծումը գրականության, որը, սակայն, արձակագիրն անում է չափավոր և միայն երբեմն է տեղ տալիս գոեհկաբանություններին: Օրհան Քեմալի գրական գործունեության մեջ կա նաև մի առանձնահատուկ ուղղվածություն. նա բավական մեծ տեղ է հատկացրել ֆիլմերի սցենարներ գրելուն, նրա ստեղծագործությունների հիման վրա նկարահանվել է 13 ֆիլմ: Օրհան Քեմալի բազմաթիվ ստեղծագործություններ, ինչպես նրա կենդանության օրոք, այնպես էլ հետագայում, թարգմանվել ու հրատարակվել են աշխարհի տարբեր լեզուներով և երկրներում. ԽՍՀՄ, Ռուսաստան, Հունաստան, Իսրայել, Անգլիա, Մակեդոնիա, Պակիստան, Եգիպտոս, Սիրիա, Լիբանան, Գերմանիա, Իսպանիա, Ալբանիա, Բուլղարիա:

Օրհան Քեմալը վախճանվել է 1970 թ. հունիսի 2-ին Բուլղարիայում, ուր գնացել էր բուժման նպատակով: Հարկ է նշել, որ գրողի մահից հետո նրա գրական ժառանգությունն անմիջապես դարձել է գրականագիտական մանրամասն ուսումնասիրության առարկա, նրա անձի և ստեղծագործությունների մասին հրատարակվել են ուսումնասիրություններ, հուշեր: Հիմնադրվել է Օրհան Քեմալի տուն-թանգարանը, որն այսօր էլ բավական ակտիվ գործունեություն է ծավալում: Սակայն այդ ամենի մեջ հատկապես կարևոր է այն, որ նրա մահից երկու տարի անց՝ 1972 թ., սահմանվեց «Օրհան Քեմալի անվան վեպի մրցանակ»-ը, որը կարճ ժամանակամիջոցում Թուրքիայում դարձավ վիպագրության ապարեզում ամենաշեղծականավոր գրական մրցանակներից մեկը, եթե ոչ առաջինը: Այն տրվում է ամեն տարի հունիսի 2-ին՝ գրողի մահվան օրը, և գործում է մինչև օրս:

Ինչպես արդեն նշել ենք, Օրհան Քեմալի ստեղծագործություններում հանդիպում ենք «փոքր մարդու» կերպարում հանդես եկող տարբեր հերոսների՝ բանվորների, գյուղացիների, մարմնավաճառների, գործազուրկների: Սակայն նրա ավելի քան 200 պատմվածքներից իրենց բարձր գեղարվեստականությամբ առանձնանում են հատկապես նրանք, որոնցում «փոքր մարդու» կերպարում պատկերված է սոցիալական կարիքի տակ կքած մտավորականը կամ մանր պաշտոնյան: Ընդ որում՝ մանր պաշտոնյան հաճախ հենց մտավորականն է, որն ապրուստի միջոց ապահովելու համար զբաղվում է գրագրությամբ կամ նմանատիպ այլ աշխատանքով: Օրհան Քեմալի մտավորական հերոսները պարունակում են ինքնակենսագրական բազմաթիվ տարրեր, ուշադիր ընթերցողը դրանցում կարող է տեսնել գրողի կենսագրության կոնկրետ դրվագներ: Հերոսի նաև հոգեբանական վիճակի, ներաշխարհի պատկերումը հատկապես հաջող է ստացվել հենց մտավորականի և մանր պաշտոնյայի կերպարների պարագայում: Օրհան Քեմալն իր ստեղծագործություններում ներկայացնում է «փոքր մարդու» օտարացումը սոցիալական խնդիրների պատճառով և դրա ստեղծած հոգեբանական հետևանքները: Գրողը հաճախ չի էլ ներկայացնում իր «փոքր մարդ» մտավորական հերոսների կենսագրությունները, անունները. սրանով հեղինակը ցանկանում է ընդգծել, որ իր կողմից նկարագրվող մարդը բացառություն չէ, այլ մեկն է հազարավոր նմանատիպ «փոքր մարդկանցից»: Օրհան Քեմալը երբեմն էլ իր հերոսներին ընդհանրացնող այլ մեթոդ է կիրառում՝ անունների փոխարեն նրանց կոչելով «մարդը», «երեխան», «կինը» բառերով: «Փոքր մարդ» մտավորականի կերպարին նվիրված ստեղծագործություններին բնորոշ է «ավելորդ մարդու սինդրոմը». մարդ, որն ունի հոգեբանական խնդիրներ, իրեն օտարված է զգում հասարակությունից, որտեղ ինքն ավելորդ է և չհասկացված: Փաստորեն, կարող ենք ասել, որ Օրհան Քեմալը գրակա-

նություն բերեց մտավորականի այլ կերպար, որը տարբերվում էր նախորդ շրջանի գրողների մոտ հանդիպող «ժողովրդին արթնացնող» մտավորականի կերպարից: «Փոքր մարդ» մտավորականին պատկերելու համար Օրհան Քեմալը որպես ֆոն գրեթե միշտ ընտրում է գործազրկությունը. այսինքն՝ մտավորականը չի կարողանում գտնել աշխատանք, ինչն էլ պատճառ է դառնում նրա սոցիալական, հոգեբանական և տարատեսակ այլ խնդիրների: Ընդհանրապես, Օրհան Քեմալի այն ստեղծագործություններում, որոնք նվիրված են մտավորականի, մանր պաշտոնյայի գործազրկության կամ սոցիալական այլ խնդրի պատկերմանը, շատ հաճախ հանդիպում ենք երեք գործող անձանց. գլխավորն ընտանիքի հայրն է (մտավորականը), որը կամ աշխատանք է փնտրում, կամ գումար՝ հանապազօրյա հացի համար, նրան լուտ սատարող և հոգսերը կիսող կինը և երեխան, որը երբեմն հանդես է գալիս «պահանջատիրոջ» դիրքերում և հորից պահանջում է ուտելիք:

«Փոքր մարդ» մտավորականներին նվիրված պատմվածքների շարքում հաջողված օրինակներից է «Գրքերի վաճառքի մասին» ստեղծագործությունը: Պատմվածքում հեղինակն ընթերցողին է ներկայացնում մի աղքատ ընտանիք՝ նշելով, որ երեք հոգուց բաղկացած ընտանիքում աշխատում է միայն հայրը՝ մտավորական հերոսը (ենթադրաբար՝ լրագրող), որն այդ պահին գործազուրկ է, ընտանիքը հասել է չքավորության ծայրահեղ մակարդակին: Գլխավոր հերոս մտավորականը (ի դեպ, հերոսի անունը պատմվածքում չի նշվում) հանապազօրյա հաց գնելու համար այլևս չի ունենում ոչ մի հնարավորություն և որոշում է վաճառել իր համար թանկ մի բան՝ գրքերի հավաքածուն: Նկարագրելով սոցիալական խնդիրների առջև կանգնած մտավորականին՝ գրողը պատկերում է նրա բարդ բարոյահոգեբանական վիճակը: Պատմվածքը սկսվում է առանց երկար նախաբանի և նկարագրությունների. գրողը կարճ ու դիպուկ նախադասություն-

ներով արագ ընթերցողին է ներկայացնում իրավիճակը. «Նա որոշել էր ծախել գրքերը: Խիղճը անհանգիստ էր: Ամբողջ գիշեր անք չփակեց»: Ահա հենց այս առաջին երեք նախադասություններով Օրհան Քեմալը սկսում է հերոսի հոգեբանական աշխարհի պատկերումը: Ընտրված ոճն արդարացված է, և լակոնիզմը շատ ավելի լավ պատկերացում է տալիս իրավիճակի մասին: Պետք է փաստել, որ այն ժամանակվա թուրքական «սոցիալական պատմվածքները», որոնց հերոսները «փոքր մարդիկ» էին, հիմնականում հագեցած էին սոցիալական վիճակի մանրամասն պատկերմամբ, առօրեական խնդիրների և մտորումների նկարագրությամբ: Իսկ «Գրքերի վաճառքի մասին» պատմվածքը շահեկանորեն առանձնանում է մյուսներից իր առավել խոր գեղարվեստականությամբ և կենցաղի երկրորդ պլան մղվելով, առաջնային են մտավորականի հոգեբանական աշխարհի պատկերումը, նրան մտահոգող այլ կարգի խնդիրները: Հերոսի համար անընդունելի արարքների շարքում է գրքերը վաճառելը, բայց կենցաղը և առկա վիճակը պարտադրում են անել դա: Գրքերի վաճառքը նույնական է իր էության կորստին, և հեղինակը հերոսի ներաշխարհը հենց այդպես էլ պատկերում է. «Վաճառել գրքերը... Հագնվեց: Նայեց հայելու մեջ: Ինքն իրեն չտեսավ»: Այսինքն՝ գրքերը վաճառելու գաղափարը ջնջել է մտավորականի իրական դեմքը: Օրհան Քեմալը վարպետորեն է նկարագրում նաև հերոսի յուրահատուկ բաժանումն իր գրքերից. «Բացեց գրքերով լի ճամպուրակը: Ինչքան հարազատ էին դրանք իրեն... Յուրաքանչյուրում կային իր էությունից, իր մտքերից մասնիկներ»:

Պատմվածքում մտավորականի կերպարին զուգահեռ ներկայացվում է մեկ այլ կերպար՝ հերոսի փոքրիկ և օրերով քաղցած աղջիկը, որի միակ ցանկությունն ուտելն է, եթե անգամ դա լինի հոր գրքերի վաճառքի գնով: Գրողը հակադրում է հոր և աղջկա կերպարները, մտածելակերպերը և հենց այդ հակադրության

վրա էլ ավելի ցայտուն է պատկերում մի կողմից՝ սոցիալական ծանր վիճակը, մյուս կողմից՝ գլխավոր հերոսի հոգեբանական խնդիրները: Աղջիկը կարծում էր, որ պետք է օր առաջ ծախել գրքերը, քանի որ դա իրենց հաց գնելու ամենաոռեալ հնարավորությունն էր, իսկ հայրը չէր կարողանում բաժանվել գրքերից. «Ահա Տոլստոյի «Պատերազմ և խաղաղությունը»: Նա շատ է սիրում Տոլստոյին: Ահա «Իմ համալսարանները»: Ախ, ինչ գիրք է սա»:

Օրհան Քեմալը ներկայացնում է հերոսի հոգեբանական խնդրի մյուս կողմը ևս, որը լավագույնս պատկերացում է տալիս մի կողմից՝ սոցիալական շերտավորման, մյուս կողմից՝ մտավորականի՝ հասարակության մեջ ունեցած դիրքի մասին: Այսպես, գրքերը գնելու էր հերոսի դպրոցական ընկերը՝ Հայրին, որը հաջողության էր հասել, ֆինանսապես լավ վիճակում էր, բայց իմանալով ընկերոջ ծանր վիճակը և միևնույն ժամանակ հպարտ բնավորությունը՝ ոչ թե փող էր տվել նրան, այլ առաջարկել էր գնել նրա գրքերը և այդպիսով օգնել նրան: Սակայն, երբ հերոսը հոգեբանական երկար տանջանքներից հետո գրքերը ձեռքին մտնում է Հայրիի աշխատասենյակ՝ այնտեղ հանդիպում է իրենց մյուս դպրոցական ընկերոջը՝ Նեջդեթին, որը ևս իր տեղը գտել էր հասարակության մեջ: Հերոսը, տեսնելով նրան, ընկնում է վատ վիճակի մեջ, և Օրհան Քեմալը վարպետությամբ նկարագրում է այդ մի քանի րոպեներում նրա հոգում տեղի ունեցածը, մտորումները իր չկայացածության, հասարակության մեջ ունեցած դիրքի վերաբերյալ: Կրկին լակոնիկ նկարագրությամբ Օրհան Քեմալին հաջողվում է պատկերել հուսալքված մտավորականի ներքին ապրումները: Մի քանի րոպե ասես կտրվելով Հայրիի աշխատասենյակում տիրող իրականությունից՝ հերոսը սթափվում է և հանկարծ հայտարարում, որ փոխել է որոշումը և չի վաճառում գրքերը, քանի որ գտել է աշխատանք: Խոցված ինքնասիրությունը, անհաջողակի բարդույթը, մյուս կողմից՝ ամոթը և վախը, որ իրեն

կարող են ծաղրել նման իրավիճակում հայտնված լինելու համար, ստիպում են նրան գնալ այդ քայլին: Դրանից հետո դպրոցական ընկերները հերոսին իրավիրում են ռեստորան, և գտնվելով հոգեբանական սթրեսի մեջ՝ նա այլևս իվիճակի չի լինում մտածել հացի մասին, որը խոստացել էր տանել տուն:

Իսկ այդ ընթացքում տանը նրա աղջիկը շարունակ մտածում է այն ուտելիքի մասին, որ բերելու էր հայրը, և անընդհատ մորը հարցնում էր այդ մասին: Հետաքրքիր կերպար է նաև հերոսի կինը, որն ամեն կերպ փորձում է օգնել ամուսնուն՝ մտնելով նրա դրության մեջ, սակայն ստիպված է լինում թեկուզ ամուսնուց գաղտնի մի կերպ հաց հայթայթել իր երեխայի համար: Կինը հակված էր մտածել, որ ամուսնուն այդպես էլ չի հաջողվել վաճառել գրքերը, քանի որ հակառակ դեպքում նա վաղուց տանը կլիներ՝ այդքան անհրաժեշտ նպարը ձեռքին: Խեղճ կինն ակամա ամուսնու ընկերներին է մեղադրում, որ այդչափ անողորմ են գտնվել և չեն սատարել նեղության մեջ գտնվող իրենց ընկերոջը:

Ընկերների շրջապատում լավ ժամանակ անցկացնելուց հետո՝ ուշ երեկոյան հերոսը վերադառնում է տուն և հայելու առջև զայրացած բարձրաձայն խորհում է ստեղծված դրության մասին: Տեսնելով աղջկան՝ նա անզորությունից ջարդում է հայելին: Եվ երբ կինը վերադառնում է տուն, տեսնում է ամուսնուն՝ գետնին պառկած և գլխի տակ իր սիրած գրքերի մի փաթեթ: Օրհան Քեմալը հակադրում է այդ պահի բարձր մտավոր-հոգեբանական վիճակը սառը կենցաղին և պատմվածքն ավարտում հետևյալ նախադասությամբ. «Կինը խոր հոգոց հանեց: Նա այնքան քաղցած էր»: Կարող ենք ասել, որ Օրհան Քեմալի գրական ժառանգության մեջ բավական մեծ թիվ կազմող պատմվածքները, որոնք անդրադառնում են մտավորական հերոսին, այն կարևոր հիմքերից են, որոնց վրա էլ զարգացել և կատարելագործվել է «փոքր մարդու» կերպարը և ձեռք բերել գեղարվեստական ավելի բարձր մակարդակ:

Օրհան Քեմալի ամենահայտնի և նրան մեծ ճանաչում բերած ստեղծագործություններից է «Մուրթագա» վիպակը: Այն նվիրված է թուրք գրականության մեջ մինչ այդ երբևէ չհանդիպող «փոքր մարդու» մի յուրահատուկ կերպարի՝ գործարանի գիշերային պահակ Մուրթագային, որի մեջ խտացված են և՛ անսահման ծառայասիրությունը, և՛ կույր նվիրվածությունը վերադասներին, և՛ կարգուկանոնի արսուրդային ֆետիշացումը: «Մուրթագա» վիպակը հրատարակվել է 1952 թ. և անմիջապես հայտնվել ընթերցողների ու քննադատների ուշադրության կիզակետում: Բայց, ամենայն հավանականությամբ, գրողը բավարարված չի եղել իր ստեղծագործությամբ, ուստի առաջին հրատարակումից շուրջ 17 տարի անց վերադարձել է այդ վիպակին և լրամշակելով այն՝ 1969 թ. հրատարակել է երկրորդ, վերափոխված ու ընդլայնված տարբերակը, որի առաջաբանում անդրադառնում է գրքին և դա վերափոխելու շարժառիթներին: Հետագայում պարզվում է, որ 1969 թ. հրատարակված տարբերակն էլ վերջնական չի լինում, բայց այս անգամ ոչ թե շտապողականության պատճառով, այլ գրական մտահղացման. Օրհան Քեմալը ծրագրել էր հետագայում այլ միջավայրում պատկերել Մուրթագային, սակայն դա արդեն չի հասցրել: Նշենք նաև, որ «Մուրթագա» վիպակի հիման վրա երկու անգամ՝ 1965 (առաջին տարբերակ) և 1986 (լրամշակված տարբերակ) թվականներին, նկարահանվել են կինոնկարներ, վիպակը բեմադրվել է նաև թատրոնում:

Վիպակի գլխավոր հերոսը գործարանի գիշերային պահակ Մուրթագան է, որը 1923 թ. Թուրքիայի և Հունաստանի միջև կնքված բնակչության փոխանակման պայմանագրով Հունաստանից Թուրքիա տեղափոխված թուրքերից է, ում համար ամեն ինչից վեր կարգուկանոնն ու սուբորդինացիան են: Հերոսին պատկերելու համար հեղինակը շարունակ կիրառում է գրոտեսկային ոճ և նկարագրություններ, որոնց արդյունքում կերպարը ձեռք է բերում հակասական բնույթ: Թվում է, թե կերպարը բո-

լոր նախադրյալներն ունի դրական համարվելու, սակայն հայրենասիրության, նվիրվածության գրոտեսկային նկարագրությունները կերպարին օժտում են արսուրդային գծերով, որոնք նրան մի կողմից դարձնում են բացասական, մյուս կողմից՝ տրագիկոմիկ: Նյութական ծանր վիճակում գտնվող Մուրթազան նախ հաստատվում է մի գյուղում հետո տեղափոխվում քաղաք, որտեղ համապատասխան դասընթացներ է անցնում և դառնում թաղամասային պահակ ու ոստիկանության իրազեկիչ: Հետագայում ոստիկանության պաշտոնյաներից մեկի միջնորդությամբ և երաշխավորմամբ Մուրթազան ընդունվում է աշխատանքի տեքստիլ գործարանում՝ որպես գիշերային հսկիչի օգնական: Այդ աշխատանքը Մուրթազան համարում է իր համար գերնպատակ և ամբողջովին նվիրվում գործարանում կարգուկանոնի հաստատման գործին, իսկ գործարանի ղեկավարությանը, առավել կոնկրետ՝ տեխնիկական տնօրենին, համարում է իր «ավագներ» ու անմնացորդ նվիրվում նրանց:

Վիպակի առաջին հատվածում դեպքերը հիմնականում տեղի են ունենում 1930-1940-ականներին Թուրքիայի գավառային մի քաղաքում: Մուրթազայի համար գերնպատակ են դառնում գործարանում կարգուկանոնի ճշգրիտ պահպանումը և դրա հետ կապված՝ բանվորների հանդեպ խիստ վերաբերմունքը, անսահման նվիրվածությունը վերադասին, իրեն վստահված աշխատանքը: Նա այս ամենն է համարում գլխավոր արժեքներ և դրանց հասնելու ու ծառայելու համար ոչնչի առջև կանգ չի առնում: Արդեն աշխատանքի ընդունվելու պահը նկարագրելիս գրողն անմիջապես բացահայտում է կերպարի կարևոր և սկզբունքային գիծը. Մուրթազան խոստովանում է տնօրենին, որ հիմնական խնդիրն իր վեց երեխաներին կերակրելն է. «Դու նրանց կուշտ պահիր, և ես կդառնամ քո դռան շունը»: Այս նախադասության մեջ հեղինակը թափանցիկ ակնարկ է անում խնդրի սոցիալական կողմին, սակայն հետագայում այդ հանգամանքը չէ, որ դառնում է կերպարի

և սյուժեի զարգացման հիմնական շարժիչ ուժ: Մեր կարծիքով՝ Օրհան Քեմալն ավելի շատ կենտրոնանում է «փոքր մարդու» մի յուրահատուկ, տրագիկոմիկ կերպարի ստեղծման վրա, որը, կարելի է ասել, լիովին հաջողվում է:

Մուրթազային կերպավորելու համար Օրհան Քեմալը շեշտը դնում է մի քանի հանգամանքների վրա, որոնց մի մասը երգիծական ակնհայտ տարրեր է պարունակում, մի մասը՝ արսուրդային: Այսպես, Մուրթազայի համար մեծ հեղինակություն է իր քեռին, որը եղել է գինվորական և մահացել «անհավատների դեմ պատերազմում». հերոսն իրեն երևակայում է քեռու գործի շարունակող, սակայն գործարանում: Օրհան Քեմալն ամբողջ վիպակում կիրառում է մի քանի արտահայտություններ և նկարագրում որոշակի դրվագներ, որոնք չնայած կրկնվում են տասնյակ անգամներ, սակայն չեն ստվերում ընդհանուր պատկերը և չեն առաջացնում կրկնվածության տպավորություն, ընդհակառակը՝ դառնում են յուրահատուկ ատրիբուտ, առանց որի կերպարը չի կարող ամբողջական լինել: Օրինակ՝ Մուրթազան շատ է կարևորում այն, որ հաճախել է համապատասխան «դասընթացների», «սովորել կարգուկանոն», «ավագներից խիստ դաստիարակություն ստացել» և այլն: Այս մտքերը հերոսն ընդգծված հպարտությամբ կրկնում է բոլորի հետ զրույցներում, ընդ որում՝ և ինքնագովեստի, և իր արարքներն արդարացնելու ու հիմնավորելու համար, և «կարգուկանոնը խախտող» բանվորներին հանդիմանելու ու պատժելու ժամանակ: Այդ արտահայտությունների հաճախակի կրկնումը դրանք դարձնում է երգիծական և ցույց տալիս Մուրթազայի մտածողության սահմանափակ ու կաղապարված լինելը, ինչը նաև նրա «փոքր մարդու» կարգավիճակից էր բխում: Հերոսի անիմաստ ծառայամտությունը պատկերելու համար գրողը հաճախ է տեղ տալիս նրա և ղեկավարների հանդիպման պահի նկարագրությանը, որը ևս կերպարի ձևավորման կարևոր տարրերից է. Մուրթազան, տեսնելով գործարանի տնօրինությանը, «զգաստա-

նում է, ձեռքը մեկնում է մաշված գինվորական գլխարկին, փորը ներս է քաշում և կուրծքը դուրս ցցած անթարթ նայում է»:

Հերոսին կերպավորելու համար գրողը մեծ տեղ է հատկացնում նաև լեզվական առանձնահատկություններին. Մուրթագան խոսում է Հունաստանից ներգաղթյալներին հատուկ բարբառով, թուրքերենի քերականական կանոնների խախտումներով, հոլովական և դիմորոշ ածանցների խառնումով, ինվերսիաների կիրառմամբ: Բացի այդ, քանի որ վիպակի հերոսների մեծ մասը գործարանային աշխատողներ են, ուստի որոշակի տեղ է հատկացված նաև ժողովրդախոսակցական ոճին, մեկ-երկու տեղ հանդիպում են վուլգարիզմներ, ցենզուրայից դուրս արտահայտություններ և նկարագրություններ, որոնք միտված են բանվորական խավի միջավայրն ավելի բնական պատկերելուն: Նկատենք նաև, որ վիպակում անգամ հերոսի ներքին մենախոսությունների ժամանակ գրողը շարունակում է առատորեն կիրառել ինվերսիա և բարբառային ձևեր:

Հերոսի ամբողջական կերպավորման համար ամենևին երկրորդական դեր չի խաղացել նաև նրա համար ընտրված և թուրքական իրականությունում քիչ հանդիպող անունը՝ Մուրթագա: Թուրք հայտնի գրականագետ Մուրադ Բելզեն, ուշադրություն հրավիրելով գլխավոր հերոսի անվան վրա, կարծիք է հայտնում, որ ընտրված Մուրթագա անձնանունն արդեն առանձնացնում է հերոսին, և եթե նրա անունը լիներ Սելիմ կամ Մեհմեթ, ապա որոշակիորեն թույլ կլինեին նաև կերպարին հատուկ գծերը: Նշենք նաև, որ շնորհիվ վիպակի՝ Մուրթագա անձնանունը թուրքական հասարակական ընկալման մեջ ձեռք է բերել նաև այլ՝ «փոքր մարդու» որոշակի ընդհանրական տիպին խորհրդանշող իմաստ, այստեղից էլ որոշ գրականագետներ բխեցնում են «մուրթագայականություն» եզրը:

Մուրթագայի՝ պարտականությունների հանդեպ կույր հավատարմությունը սահմաններ չի ճանաչում, անգամ նրա ընտա-

նիքը, երեխաները ստորադասվում են «կարգուկանոնի պահպանմանը»: Այդ գաղափարով առաջնորդվելով՝ նա, լինելով գործարանի գիշերային հսկիչը, պատժում է իր աղջիկներին աշխատանքի ժամին քնելու համար և այդ մասին հայտնում նաև գործարանի տնօրենին: Հարվածելով իր քնած անչափահաս աղջկան՝ Մուրթագան, փաստորեն, դառնում է նրա մահվան պատճառը, քանի որ երեխան ուղեղի արյունազեղումից մի քանի օր անց մահանում է: Այդպես է ավարտվում վիպակի առաջին տարբերակը, և ընթերցողը կարող էր եզրակացություններ անել, թե ինչպես է շարունակվել Մուրթագայի հետագա կյանքը. հնարավոր է՝ նա դատապարտվել է երեխայի մահվան պատճառ լինելու համար կամ դուրս է եկել աշխատանքից: Սակայն վեպի լրամշակված տարբերակում դեպքերը շարունակվում են գրեթե նույն կետից, և ռեալիստական ստեղծագործության համար փոքր-ինչ անհասկանալի ձևով անտեսվում է հանցանքի ու պատասխանատվության հարցը: Հեղինակը չի անդրադառնում նաև գլխավոր հերոսի հոգեբանական խնդիրներին, թե արդյոք աղջկա մահն ինչպես է ազդել նրա ներաշխարհի վրա, զգում է արդյոք խղճի խայթ կամ պատասխանատվություն: Եթե անգամ այդ ամենը Օրհան Քեմալը միտումնավոր է անտեսել, որպեսզի տպավորություն ստեղծի, թե Մուրթագայի համար առաջնայինն աշխատանքային պարտքն է, ապա միևնույն է, այն ստեղծում է դեպքերի նորմալ զարգացման և հոգեբանական ապրումների շղթայի աղճատում:

Գրքի լրամշակված տարբերակում դեպքերը շարունակվում են արդեն 1946-1950 թթ., երբ Թուրքիայում հաստատվում է բազմակուսակցական համակարգ (1946 թ.) և ընթանում է կատաղի քաղաքական պայքար Մուրթագա Քեմալ Աթաթուրքի հիմնած և երկիրը 27 տարի միանձնյա կառավարած Հանրապետական ժողովրդական (ՀԺԿ) ու 1946 թ. ստեղծված ընդդիմադիր ժողովրդավարական (ԺԿ) կուսակցությունների միջև: Կարող ենք պնդել,

որ վիպակի երրորդ գլուխը պարունակում է քաղաքական վեպի ժանրի ակնհայտ տարրեր: Օրհան Քեմալն ակնհայտ հեգնանքով և փոքր-ինչ ծաղրանքով է ներկայացնում ԺԿ քաղաքական բեմերը, վերջինիս պոպուլիստական հայտարարությունները և քայլերը, ժողովրդի միամտությունը, որը հավատում էր, թե դեմոկրատների իշխանության գալով ամեն ինչ երկրում փոխվելու է դեպի լավը: Սակայն ժողովրդի մասնակցությունը քաղաքական գործընթացներին տրված է շատ թույլ և մակերեսային, անհամոզիչ են պատկերները, նկատվում է դեպքերի միտումնավոր արագացում, ինչը ստեղծում է անբնական տպավորություն:

Այն գործարանում, որտեղ աշխատում էր Մուրթազան, շատերն անդամագրվում են նոր կուսակցությանը, և միայն նա է հավատարիմ մնում ՀԺԿ-ին ու նրա նախագահ Իսմեթ Ինյոնյուփին, ով, հերոսի խոսքերով, «իրեն փրկեց եկեղեցու զանգերի ղողանջներից և բերելով Թուրքիա՝ հնարավորություն տվեց վայելելու մզկիթների մինարեներից հնչող էզանը»: Ներքաղաքական լարումը Մուրթազան ընկալում էր այլ տեսանկյունից. խախտվում էր կարգուկանոնը, և արդեն շատերը հանգիստ վիրավորում ու քննադատում էին գործող նախագահին և կառավարությանը: Սա անընդունելի էր «դասընթացներ անցած և խիստ դաստիարակություն ստացած» Մուրթազայի համար, որը միայնակ շարունակում էր պայքարը՝ փաստորեն ավելացնելով պայքարի նոր ճակատ ևս՝ միջկուսակցականը: Սակայն նրա պայքարն էլ ավելի էր բարդանում, քանզի գործարանի տնօրենը ևս անդամագրվել էր ԺԿ-ին:

Մուրթազայի կերպարի համար իրական անկումը սկսվում է գրքի վերջում, երբ նրա երկու տղաները (ի դեպ, երկուսին էլ, ի պատիվ զինվորական քեռու, անվանակոչել է Հասան) հիասթափեցնում են նրան: Վիպակն ավարտվում է այն դրվագով, երբ դատարանում Մուրթազան պահանջում է դատել և բանտարկել իր մանկահասակ երեխային կես հաց գողանալու համար: Ընդ

որում՝ երեխայի պաշտպանության դիրքերից հանդես է գալիս դատավորը, որն ամեն կերպ փորձում է մեղմել երեխայի մեղքը՝ դա համարելով սովից դրդված քայլ: Սակայն երեխայի հայրը՝ Մուրթազան, ընդհակառակը, պահանջում է պատիժ օրենքի ողջ խստությամբ: Սրանով հեղինակը ցանկանում է ցույց տալ, որ բոլոր հարվածներից հետո էլ Մուրթազան շարունակում է հավատարիմ մնալ իր կերպարին և կարգուկանոնի աբսուրդի հասնող պաշտամունքին:

Ավելորդ չէ խոսել նաև Մուրթազայի՝ որպես կերպարի, նախատիպի մասին. այդ հարցում ևս ցայտուն կերպով ընդգծվում է Օրհան Քեմալի դիտողականությունը: Այսպես, վիպակի հերոս Մուրթազայի նախատիպը Ադանայում մի բանկի դռնապան է եղել, և Օրհան Քեմալը, անգամ ծանոթ չլինելով նրա հետ, երկար ժամանակ ուսումնասիրել է և դարձրել իր ստեղծագործության գլխավոր կերպարը: Եվ հետո, երբ գրող-հրատարակիչ Նուրեթ Ուլուրլուն, գտնելով այդ դռնապանին, ասել է, որ նա դարձել է գրքի հերոս, վերջինս պատասխանել է այնպես, ասես հենց վիպակի հերոս Մուրթազան է խոսում. «Այդ մարդը ինձ որտեղից է ճանաչում: Ինչո՞ւ է իմ մասին գրել գրքերում, բա որ իմ ղեկավարությունը դա տեսնի»:

Այսպիսով՝ կարող ենք ասել, որ «Մուրթազա» վիպակը թուրք գրականության մեջ «փոքր մարդու» կերպարի զարգացման առումով ունի կարևոր նշանակություն. այստեղ Օրհան Քեմալը սոցիալական, կենցաղային մակերեսային նկարագրություններից անցում է կատարում թեմատիկայի, ժանրի և կերպարի առումով առավել բարդ հարթություն: Չնայած վիպակում լայնորեն կիրառվում է երգիծանքը, սակայն այն լիովին երգիծական համարել չի կարելի, քանի որ միայն գլխավոր հերոսն է հագեցած երգիծանքի տարրերով, որն ապահովում է ցանկալի երանգը: Օրհան Քեմալը կարողացել է ստեղծել մի յուրահատուկ կերպար, որը, մի կողմից՝ ներառում է երգիծականը, մյուս կողմից՝ սոցիալ-քաղա-

քականը, սակայն կա նաև մի այլ կարևոր ուղղություն՝ «փոքր մարդու» թեկուզ և տարօրինակ երազանքների չիրականացումը, այսինքն՝ հերոսի, ինչ-որ տեղ, անկումը, որը կերպարին օժտում է առավելապես տրագիկոմիկ գույներով:

Ըստ թուրքական ակադեմիական գրականագիտության, «փոքր մարդու» կերպարն Օրհան Քեմալի ստեղծագործություններում գերակա է եղել մինչև 1954 թվականը և դրանից հետո անցնելով այլ թեմաների և կերպարների՝ նա «ազատվել է փոքր մարդու փսիխոլոգից»: Այս փոփոխության վրա որոշակի ազդեցություն է ունեցել նաև այն, որը գրողը տեղափոխվել էր Ստամբուլ, ընդլայնվել էր նրա շրջապատը, ավելացել էին պոտենցիալ գրական հերոսներն ու կերպարները:

Հարկ է անպայման շեշտել, որ, օրինակ, բանտային թեմատիկական զբաղեցնում է ուրույն տեղ Օրհան Քեմալի գրական ժառանգության մեջ. անձամբ իր տեսած, վերապրած բանտային իրականությունը, գրողական դիտողականությամբ հավաքած նյութը հետագայում դարձել են ավելի քան մեկ տասնյակ ստեղծագործությունների թեմա: Բանտային թեմատիկայով գրված ստեղծագործություններում անվիճելիորեն առաջին տեղն է զբաղեցնում 1954 թ. հրատարակված «72-րդ բանտախուցը» վիպակը, որը 1967 թ. բեմադրվել ու դարձել է ամենաշատ բեմադրված թատերական ներկայացումներից մեկը Թուրքիայում: Իսկ 1987 թվականին «72-րդ բանտախուցը» վիպակի հիման վրա նկարահանվել է համանուն կինոնկարը: Այդ ստեղծագործության մեջ Օրհան Քեմալը, մի կողմից, նկարագրում է բանտային դաժան և տխուր իրականությունը, մյուս կողմից՝ սոցիալական խնդիրները, սակայն, դրան զուգահեռ, կա սյուժետային մեկ այլ ուղղություն՝ գլխավոր հերոսի ռոմանտիկ սիրո պատմությունը: Օրհան Քեմալը թուրքական գրականություն է ներմուծել նաև կնոջ այնպիսի կերպարներ, որոնք էականորեն տարբերվել են ինչպես նախորդ շրջանի, այնպես էլ իր ժամանակակից գրողների նկարագրած

կերպարներից. կին հերոսները պատկերվում են սոցիալական, հոգեբանական և բարոյական բարդ խնդիրների հետևանքով ստեղծված իրավիճակներում: Կնոջ կերպարը Օրհան Քեմալի ստեղծագործություններում տարբեր դրսևորումներ է ունեցել. մի կողմից՝ որպես անպաշտպան, մյուս կողմից՝ ռոմանտիկ և անձնուրաց սիրո չստացված հերոս: Կանանց խնդիրներին անդրադարձող ստեղծագործությունների շարքում իր ընդգրկունությամբ, ինչպես նաև բարձր գեղարվեստականությամբ աչքի է ընկնում «Օտարի աղջիկը» (1960 թ.) վեպը:

Այսպիսով, կարող ենք ասել, որ Օրհան Քեմալն իր ստեղծագործություններով էական նպաստ է ունեցել 20-րդ դարի թուրքական արձակուրդ ռեալիզմի ուղղության, ինչպես նաև նոր կերպարների և թեմատիկ ուղղությունների զարգացման գործում:

բ) «Բարի ավագակի» կերպարը. Յաշար Քեմալ

Ժամանակակից թուրքական գրականության պատմությամբ զբաղվող գրեթե բոլոր մասնագետները, թերևս, միակարծիք են, որ հատկապես 20-րդ դարի թուրք ամենահայտնի գրողների շարքում Յաշար Քեմալը զբաղեցնում է առաջնային տեղ: Ծագումով քուրդ Յաշար Քեմալը (Քեմալ Սադրը Գյոքչեյի) ծնվել է 1923 թ. հոկտեմբերի 6-ին Ադանայի Օսմանիե գավառի Հեմիթ գյուղում, սակայն նրա ընտանիքն այդտեղ է տեղափոխվել Վանի Բերկրիի գավառի Էրնիս գյուղից: Հինգ տարեկանում նա զրկվել է հորից, ում հենց իր աչքի առաջ սպանել են գյուղի մզկիթում: Չենք կարող ասել, որ ապագա գրողը ստացել է բավարար կրթություն. նա հնարավորություն է ունեցել հաճախել Բուրհանլը գյուղի նախակրթարան և այնուհետ կիսատ թողնելով ուսումը՝ պատանի տարիքից սկսել է աշխատել տարբեր ոլորտներում՝ բամբակի գործարանում որպես բանվոր, պահակ, գրա-

գիր, տրակտորիստ և այլն: Չնայած Յաշար Քեմալը չի ստացել նորմալ կրթություն, սակայն վաղ տարիքից հնարավորություն է ունեցել անձամբ տեսնել և խորությամբ ճանաչել տարբեր շրջանների ժողովրդական սովորույթները, ավանդույթները և հատկապես տարվել է բանահյուսությամբ: Այդ ամենի ազդեցության տակ էլ սկսել է իր գրական գործունեությունը, ընդ որում՝ բավական վաղ տարիքից և տարբեր գավառներից, գյուղերից հավաքելով բանահյուսական նյութեր՝ արդեն 1930-ականների վերջին և 1940-ականների սկզբին դրանք հրատարակել է մամուլում: 1943 թ. Ադանայում գրքի տեսքով հրատարակվել է Յաշար Քեմալի հավաքած բանահյուսական նյութերի առաջին ժողովածուն՝ «Ողբեր», որում ընդգրկված էին Կիլիկիայի տարբեր գյուղերից հավաքած ողբերը/ողբերգերը: Ըստ Յ. Քեմալի, ողբասացության մեջ հատկապես հմտացած էին կանայք, ովքեր գրեթե առանց բացառության տիրապետում էին բանահյուսական այդ ժանրին: Թերևս բանահյուսությամբ հետաքրքրվելն ազդել է նաև Յաշար Քեմալի վաղ շրջանի գրական փորձերի վրա, և նա, ինչպես շատ գրողներ, պատանի հասակում սկսել է գրել բանաստեղծություններ, որոնք դարձել են աշուղական երգեր, և հաճախ հենց ինքն էլ կատարել էր դրանք: Նրա գրած ժողովրդական երգերը տարածում են գտել իր շրջապատում, և նա անգամ ստացել է Գուսան Քեմալ անվանումը:

1946 թ. ավարտելով զինվորական ծառայությունը՝ Յաշար Քեմալը տեղափոխվել է Ստամբուլ և փորձել զբաղվել գրական կամ լրագրողական աշխատանքով: 1951 թ. աշխատանքի է անցել Թուրքիայում հայտնի «Cumhuriyet» թերթում որպես թղթակից և աշխատանքի բերումով սկսել է այցելել տարբեր շրջաններ՝ լրատվություն հաղորդելու և տեղական խնդիրներին վերաբերող ռեպորտաժներ պատրաստելու համար: Միաժամանակ Յաշար Քեմալը սկսել է հանդես գալ այլ թերթերում և ամսագրերում՝ իրեն քաջածանոթ Կիլիկիայի խնդիրների, սովորույթների մա-

սին բազմապիսի ակնարկներով: Հարկ է նշել, որ հենց այդ ժամանակ էլ Քեմալ Սադըք Գյոքչեյին ընտրել և սկսել է կիրառել Յաշար Քեմալ գրական կեղծանունը: 1952 թ. նա ամուսնացել է ստամբուլաբնակ հայտնի հրեական ընտանիքից Թիլդա Սերորոյի հետ, որը հետագայում զգալի դեր է խաղացել գրողի ստեղծագործություններն օտար լեզուներով թարգմանելու և Թուրքիայի սահմաններից դուրս դրանք ճանաչելի դարձնելու գործում:

Սկսելով բանահյուսական նյութերի հավաքումից՝ Յաշար Քեմալը հետզհետե անցել է հատկապես գյուղական միջավայրում սոցիալական խնդիրների պատկերմանը՝ որպես հիմնական կերպարներ ընտրելով գյուղացիներին: Յաշար Քեմալի ստեղծագործություններում գյուղի խնդիրները լայն ընդգրկում ունեն. ներկայացվում են և՛ սոցիալական խնդիրներ, և՛ գյուղական վայրագ սովորույթների ամենակարողությունը, և՛ մտավորական-ժողովուրդ հարաբերությունները: Այսինքն՝ կարելի էր ասել, որ Յաշար Քեմալն այդ ժամանակ գերակայող սոցիալական ռեալիզմի և գյուղագրության ներկայացուցիչ է, սակայն, չնայած արձարժում էր նման թեմաներ, այնուամենայնիվ, ուներ որոշակի տարբերություններ, որոնք թույլ են տալիս նրան դասել ռեալիստների շարքում և միևնույն ժամանակ առանձնացնել ընդհանուր այդ հոսանքից: Այդ առումով թուրք գրականագետ Բերնա Մորանը թվում է, թե տալիս է մոտավոր ճիշտ բնութագրումը կամ բնորոշումը. «Չնայած Քեմալը սոցիալիստ է, սակայն ռեալիստական մեթոդից հեռու է: Նրա նկարագրած անիրական դեպքերը, սիմվոլներ դարձած անձերն ու կենդանիները, միֆական մոդելները նրա վեպերը մոտեցնում են ասքին, լեգենդին և ժողովրդական ասքերին»: Այսինքն՝ կարելի է ասել, որ դեռ վաղ տարիքում բանահյուսությամբ տարվելն ազդել է Յաշար Քեմալի ողջ ստեղծագործական ուղու վրա. անգամ սոցիալական, կենցաղային բարդ խնդիրներին վերաբերող ստեղծագործություններում նա մեծ տեղ է տվել բանահյուսական ուղղվածությանը, տարբեր առաս-

պելների, ասքերի գեղարվեստական պատկերմանը կամ դրանց հիմքով վեպերի ստեղծմանը: Հենց ինքը՝ Յաշար Քեմալը, իրեն բնորոշում է որպես առաջին թուրք «դեստանջի», այսինքն՝ ասքասաց: Սակայն հարկ է միևնույն ժամանակ շեշտել, որ ասքերի, լեգենդների, բանահյուսական շերտի հետ զուգակցվում են երբեմն վառ արտահայտված փաստագրական հենքը, ռեալիստական պատկերումները, իրական դեպքերը, և այդ հարցում թերևս զգացվում է նաև Յաշար Քեմալի լրագրող, թղթակից լինելու հանգամանքը: Ի վերջո, ամենևին էլ երկրորդական չէ նաև գրողի գաղափարական-քաղաքական կողմնորոշումը. սոցիալական ռեալիզմի շատ ներկայացուցիչների նման՝ Յաշար Քեմալը նույնպես ձախակողմյան էր և ակտիվորեն մասնակցել է ձախակողմյան քաղաքական շարժումների գործունեությանը, անգամ անդամակցել Թուրքիայի բանվորական կուսակցությանը: Բնականաբար, տարբեր տարիներին գրողը ենթարկվել է հալածանքների թուրքական պետության կողմից, դատապարտվել ազատազրկման:

Խոսելով Յաշար Քեմալի գրականության հիմնական աշխարհագրական միջավայրի մասին՝ պետք է ասել, որ դրանում կարևոր տեղ է զբաղեցնում իրեն ծանոթ Կիլիկիան, որտեղ տեղի են ունենում նրա ստեղծագործություններից շատերի դեպքերը: Սակայն բավական շատ ստեղծագործություններ ընդգրկում են նաև պատմական Հայաստանի տարբեր նահանգներ և բնակավայրեր: Եվ այստեղ հարկ է հատուկ շեշտել, որ Յաշար Քեմալն ունի հակասական նկարագիր, ու դա արտահայտվել է ինչպես նրա ստեղծագործությունների, այնպես էլ հասարակական-քաղաքական և լրագրողական գործունեության մեջ: Ինչպես դիպուկ նկատում է թուրքագետ Սիրանույշ Գալշոյանը. «Չնայած որ Յաշար Քեմալը ձախակողմյան էր և սոցիալիստական հայացքների տեր՝ այդուհանդերձ, նրա ստեղծագործություններում կարմիր թելով անցնում է հայկական տարածքների յուրացման

քաղաքականությունը»: Մասնավորապես, լինելով քուրդ՝ նա իր ստեղծագործություններում փորձում է պատմական հայկական հողերը ներկայացնել որպես «Քուրդիստան»՝ դրանով նպաստելով այլ ժողովրդի բնօրրանում քրդերի «հայրենիքաստեղծմանը»: Պատմական Հայաստանի իբրև թե քրդական պատկանելության մասին Յաշար Քեմալի տեսակետն էլ ավելի զարմանալի ու հակասական է թվում, երբ համադրում ենք այն փաստի հետ, որ նա Թուրքիայի այն քիչ գրողներից է, ով համարձակություն է ունեցել իր ստեղծագործություններում երբեմն բացահայտ, երբեմն ակնարկներով խոսելու Հայոց ցեղասպանության, հայկական գույքի թալանի մասին: Ինչևէ, Ս. Գալշոյանի դիտարկումներն էլ ավելի ուշագրավ են նաև այն առումով, որ մասնագետն անձամբ 2006 թ. հանդիպել է Յաշար Քեմալին և զրուցել այդ և այլ թեմաների մասին, որոնցում կրկին դրսևորվել է գրողի հակասական նկարագիրը: Յաշար Քեմալը հիացմունքով է խոսել Վիլյամ Սարոյանի հետ իր հանդիպման մասին, բայց միևնույն ժամանակ կարծիք է հայտնել, որ Սայաթ-Նովան քուրդ է, ով լավ տիրապետել է մի քանի լեզուների, այդ թվում և հայերենի:

Սակայն Յաշար Քեմալն իր լրագրողական գործունեության ընթացքում արել է նաև այնպիսի քայլ, որն արժանի է անկեղծ երախտագիտության. ըստ էության, նրա շնորհիվ փրկվել է հայ ճարտարապետության գլուխգործոցներից մեկը՝ Վանա լճի Աղթամար կղզու Սուրբ Խաչ եկեղեցին, որը թուրքական տեղական իշխանությունների կողմից արդեն ենթարկվել էր մասնակի քանդման, և այդ աշխատանքները շարունակվել էին: Պատահաբար լինելով Վանում՝ նա մի զինվորականից տեղեկանում է եկեղեցու քանդման աշխատանքների մասին և որպես «Cumhuriyet» թերթի թղթակից անդրադառնում այդ հարցին, որի շնորհիվ քանդման աշխատանքները դադարեցվում են: Այդ մասին հետագայում ինքնակենսագրական հուշագրության մեջ որոշ մանրամասնություններով պատմում է Յաշար Քեմալը՝ նշելով, որ Աղ-

թամարի Սուրբ Խաչ եկեղեցու փրկության օրը 1951 թ. հունիսի 25-ն էր: Տասնամյակներ անց՝ 2013 թ., Հայաստանը հայտնեց իր երախտագիտությունը Յաշար Քեմալին՝ նրան շնորհելով Հայաստանի Հանրապետության մշակույթի նախարարության «Սուրբ Գրիգոր Նարեկացի» հուշամեդալը՝ «հայ ժողովրդի մշակութային ժառանգության նկատմամբ ունեցած խոր հարգանքի և քաղաքացիական խիզախումի, արդարության, ազատության և մարդկային արժանապատվության արժեքների հանդեպ նվիրումի և գրական վաստակի համար» հիմնավորմամբ:

Վերադառնալով Յաշար Քեմալի գրական գործունեությանը՝ նշենք, որ արդեն 1963 թվականից նա զբաղվել է լոկ գրականությամբ՝ դադարեցնելով լրագրողական աշխատանքը: Արդեն իր ունեցած ճանաչման շնորհիվ նախկին ընչազուրկ և կարիքավոր գրողը դարձել է բավական բարեկեցիկ կենցաղի տեր, քանի որ նրա գրքերն ունենում են մեծ պահանջարկ, թարգմանվում տարբեր լեզուներով և արագ սպառվում, ինչն էլ հենց գրողին ապահովում է մեծ եկամուտներ: Նկատենք նաև, որ Յաշար Քեմալն արժանացել է երեք տասնյակից ավելի մրցանակների, իսկ 1971 թ. դարձել առաջին գրողը Թուրքիայից, որն առաջադրվել է Նոբելյան մրցանակի: Յաշար Քեմալը մահացել է 2015 թ. փետրվարի 28-ին:

Յաշար Քեմալի գրական ժառանգությունը բավական հարուստ է և բազմազան ինչպես ժանրային, այնպես էլ թեմատիկ ընդգրկմամբ: Գյուղական-գավառային միջավայրում սոցիալական անհավասարության և անարդարության նկարագրմանը նվիրված նրա ստեղծագործությունների մեջ հատկապես հայտնի է 1955 թ. հրատարակված «Թիթեղատուփը» վիպակը, որում ներկայացվում է Կիլիկիայի շրջաններից մեկում գավառապետի պաշտոնին նշանակված երիտասարդի գործունեությունը, որը միտված էր բրնձի մշակմամբ զբաղվող խոշոր կալվածատերերի և տեղի գյուղացիների, ըստ էության, հակոտնյա շահերի հավասարակշռմանը: Գավառապետի գործունեությունը բխում էր

գյուղացիների շահերից, խոշոր կալվածատերերը նախ կաշառքի միջոցով փորձում են իրենց կողմը գրավել գավառապետին, սակայն անհաջողության մատնվելուց հետո կարողանում են այլ եղանակ գտնել և ի վերջո հասնել նրա պաշտոնանկությանը: Ի դեպ, այդ պատմությունը ամենայն հավանականությամբ ունի նաև իրական հիմքեր: Այս վիպակը լիովին տեղավորվում է թուրքական արձակում ընդհանուր «գյուղական վեպ» անվանումը ստացած հոսանքի շրջանակներում, սակայն լինելով ընդգծված ռեալիստական՝ դրանում, միևնույն է, բավական շատ տեղ է տրված բանահյուսական տարերրին, ժողովրդական ասքերի հետ համեմատություններին և զուգահեռներին:

Ժողովրդական դաժան սովորույթի՝ «արյան վրեժի» յուրահատուկ պատկերմանն է նվիրված «Եթե սպանեն օձին» վիպակը, որտեղ նկարագրվում է, թե ինչպես գյուղական միջավայրը դրդում է երեխային սպանել իր հարազատ մորը, որի պատճառով նրա նախկին սիրեցյալը սպանել էր ամուսնուն այսինքն՝ երեխայի հորը: Դեպքերը կրկին տեղի են ունենում Կիլիկիայի շրջանում և ուղեկցվում ժողովրդական հավատալիքների, լեգենդների ու ժողովրդի մեջ դրանց ունեցած դերի նկարագրմամբ: Այս վիպակի սյուժեն նույնպես իրական հիմք ունի, և այդ դեպքը՝ երեխայի կողմից մոր սպանությունը, տեղի է ունեցել 1950-ականներին Կիլիկիայի գյուղերից մեկում:

Յաշար Քեմալը նաև հեղինակ է մի շարք ստեղծագործությունների, որոնք կոչվել է «ասքատիպ վեպ» (destansi roman) և որոնք ամբողջությամբ հենված են թուրքական կամ արևելյան լեգենդների, ասքերի, էպոսների, ավանդազրույցների վրա: Նմանատիպ ստեղծագործություններից առավել հայտնի են «Երեք անատոլիական լեգենդ», «Արարատ լեռան լեգենդը», «Հազարումի ցուլերի լեգենդը» վեպերը:

Սակայն Յաշար Քեմալի գրական ժառանգության մեջ և՛ թեմատիկ առումով, և՛ կերպարային նորամուծությամբ ու բերած

ճանաչումով հատկապես աչքի են ընկնում «բարի ավազակներին և ավազակությանը» նվիրված վեպերը, մասնավորապես՝ «Յախ Մեմեդը» քառահատորը և «Չաքըրջաջի էֆեն» փաստագրական վիպակը: Յաշար Քեմալը համարվում է այն, թերևս, միակ թուրք գրողը, ով նման ընդգրկունությամբ անդրադարձել է Օսմանյան կայսրության և Թուրքիայի Հանրապետության հասարակական կյանքում բավական կարևոր դեր ունեցած և մի շարք գործընթացներ պայմանավորող երևույթին՝ ավազակությանը կամ «բարի ավազակներին»: Թուրքական հասարակության մեջ «էշքիյաները»՝ ավազակները և «էշքիյաջըլըքը»՝ ավազակությունը, ունեն խոր և յուրահատուկ դեր ու նշանակություն: Այդ տերմինով հիմնականում անվանվում են այն մարդիկ, ովքեր մեծ մասամբ սոցիալական կամ իրավական անարդարությունից դրդված դիմել են զինված, ոչ օրինական պայքարի և այդ պայքարի ընթացքում իրականացնելով որոշակի քայլեր, որոնց մեջ պարտադիր էին ժողովրդի շահերի պաշտպանումը, արդարության լուրջ վերականգնումը և այլն, դառնում էին ժողովրդական սիրելիներ, հերոսներ, անգամ առասպելացված կերպարներ: Այդ խնդիրն ունեցել է նաև լեզվական դրսևորման յուրահատկություն, որոնցից տարածված են հատկապես երկուսը: Առաջինը «ավազակային» պայքարի տարածքի հետ է կապվում. քանի որ պայքարը հարմար է իրականացնել լեռներում, ուստի «բարձրանալ լեռները» արտահայտությունը դարձել է ավազակությամբ զբաղվելու հոմանիշ: Մյուսը վերաբերում է զեյթեքների մեջ տարածված տերմինին, որը, դուրս գալով զուտ զեյթեքական շրջանակներից, ձեռք է բերել ավելի լայն կիրառում. խոսքը «էֆե» տերմինի մասին է, որով բնութագրվում է ավազակը և որն ունի դրական, հերոսական բաղադրիչ: Այդպես են կոչում անվախ մարդկանց, ամրակազմ և քաջ երեխաներին, Թուրքիայում տասնամյակներով և ներկայումս էլ այդ անունն է կրում ամենահայտնի օղիներից մեկը՝ Efe raki:

«էշքիյաջըլըքը» Օսմանյան կայսրությունում բավական ակտիվ տարածված է եղել 19-րդ դարի վերջերին և գոյություն է ունեցել նաև հանրապետական Թուրքիայում ընդհուպ մինչև 1930-1940-ական թվականները: «Բարի ավազակներն» ունեին իրենց բարոյական վարքականոնները, ներքին չգրված օրենքները, որոնք մեծ մասամբ խստորեն պահպանվում էին: Պատիժը նույնպես կանոնակարգվում էր ըստ «ավազակային ընկալումների», որտեղ մեծ դեր էր խաղում սոցիալական արդարությունը: Օրինակ՝ «բարի ավազակների» համար պարտադիր էր օգնության հասնել ճնշվող հասարակ ժողովրդին, բարձր հարկերի տակ կքած գյուղացիներին, նաև նրանց, որոնց իրավունքները ոտնահարվել էին հիմնականում հարուստ, կալվածատիրական խավի ներկայացուցիչների կողմից: Անգամ անձնական հարցերով, օրինակ՝ ամուսնության ծախսեր, աղջկա օժիտի պատրաստում և այլն, հասարակ ժողովուրդը կարող էր դիմել «բարի ավազակներին», որոնք, հիմնականում ապաստան գտնելով լեռներում, հարձակվում էին հարուստների վրա, պատժում և թալանում նրանց ու իրենց թալանածից բաժին հանում նաև աղքատներին: Ավազակները գործում էին խմբավորումներով, որոնք ունենում էին իրենց ղեկավարը, որը հիմնականում լինում էր տարածքում ավելի հայտնի ավազակը: Երբեմն ավազակները գործում էին նաև միայնակ: Ժողովուրդն էլ իր հերթին նրանց օգնում էր՝ երբեմն ապաստան տալով գյուղերում, զբաղվելով նրանց բուժմամբ, սննդի և այլ կարիքները հոգում: Նկատենք, որ «բարի ավազակները» հենց ժողովրդի միջից դուրս եկած գյուղացիներ էին: Էֆեները գյուղացիական ապստամբությունների, խռովությունների ժամանակ նույնպես ակտիվ դեր էին խաղում: Իհարկե, այս կերպարները փոքր-ինչ միֆականացված էին, երբեմն անհիմն հերոսականացված, բայց և այնպես հասարակ ժողովրդի մեջ վայելում էին անվերապահ հեղինակություն: Սակայն այդ ամենի կողքին կար և ավելի տարածված էր ավազակության առավել բացա-

սական տեսակը, երբ հրոսակախմբերն ուղղակի զբաղվում էին մարդկանց թալանով, սպանություններով՝ առանց սոցիալական կամ այլ կարգավիճակի խտրականության: Նկատենք, որ «էֆեներն» իրենց ազդեցության, զինված ջոկատների շնորհիվ գրավել են նաև Թուրքիայի Հանրապետության հիմնադիր Մուսթաֆա Քեմալի ուշադրությունը, որը 1919-1923 թթ. ծավալած ազգայնամուլական շարժման ժամանակ օգտվել է էֆեների աջակցությունից և հետագայում նրանց մի մասին տարբեր պաշտոններ և արտոնություններ տվել, իսկ մի մասին հանրապետության հիմնադրումից հետո ձեռքբերակալել և ֆիզիկապես ոչնչացրել է:

Գրականագետ Գ. Գորբատկինան նկատում է, որ պայքարի նման ձևը՝ լեռներ բարձրանալը և «էքքիյա» դառնալը, Թուրքիայի համար դարձել էր սովորական ու ավանդական, և բնական էր, որ այդ ժողովրդական հերոսների մասին պետք է ստեղծվեին երգեր, լեգենդներ, ասքեր: Մինչև Յաշար Քեմալը «բարի ավագակներին» հպանցիկ անդրադարձել են մի քանի թուրք գրողներ (օրինակ՝ Օմեր Սեյֆեդդինի «Միայնակ էֆեն» պատմվածքը): Ավելորդ չէ նկատել, որ ավագակության թեմատիկան բավական ծանոթ է Յաշար Քեմալին, քանի որ նախ նրա ազգականների մի մասը՝ հորեղբայրը, նրա որդին, քեռիները, եղել են «բարի ավագակներ», և, բացի այդ, գրողը տարբեր տարիների հնարավորություն է ունեցել անձամբ տեսնել և շփվել «գործող» ու արդեն ավագակությամբ չզբաղվող նախկին ավագակների հետ, ծանոթանալ նրանց կիսաառասպելացված պատմություններին, «ավագակության փիլիսոփայությունը», ինչպես նաև ընկալել հասարակ ժողովրդի և «էքքիյաների» փոխհարաբերությունների կերպը: Սակայն «բարի ավագակության» թեմատիկայում դրսևորվում են Յաշար Քեմալի ոչ միայն արդեն սովորական դարձած բանահյուսական մոտիվները կամ դեպքերը փոքր-ինչ առասպելացված ներկայացնելը, այլև սոցիալական ռեալիզմի ուղղության հետևորդ և ձախակողմյան գաղափարների կրող գրողի

մոտեցումները: Եվ այս առումով ամենևին էլ պատահական չէ, որ ավագակության խնդիրը Յաշար Քեմալը ներկայացնում է առավելապես սոցիալական տեսանկյունից՝ իբրև անարդար համակարգի դեմ հուսահատ ընդվզման ձև:

Եվ ավագակության թեմատիկայի համապատկերում, և՛ ընդհանրապես Յաշար Քեմալի գրական ժառանգության մեջ հստակ առանձնանում է «բարի ավագակ» Մեմեդի մասին պատմող քառահատոր վեպը: Թուրքերենում վեպը վերնագրված է «İnce Memed», «ince» բառը թարգմանվում է նիհար, բարակ, նուրբ և այլն: Այդ գրքի առաջին երկու հատորները թարգմանված են հայերեն, և թարգմանիչները՝ վաստակաշատ թուրքագետ-թարգմանիչներ Հ. Մարտիրոսյանը և Խ. Ամիրյանը, որպես «ince» բառի հայերեն համարժեք ընտրել են «ցախ» բառը, և ըստ այդմ՝ մեզանում տարածված է վերնագրի հենց այդ ձևը՝ «Ցախ Մեմեդը», ուստի, մենք ևս կկիրառենք վերնագրի այդ տարբերակը: Նախ նկատենք, որ «բարի ավագակ» Մեմեդի պատմությունը Յաշար Քեմալը սկսել է մշակել և գրել դեռևս 1940-ականների վերջին, սակայն ավարտին է հասցրել և առաջին հատորը հրատարակել է 1955 թ.: «Ցախ Մեմեդը» վեպի սյուժեն ունի իրական փաստագրական հիմք, որը կապված է հենց գրողի հորեղբոր որդու հետ, ով, լինելով ավագակ, սպանվել է լեռներում: Այդ գիրքն անմիջապես արժանացել է ընթերցողների և մասնագետների ուշադրությանը, և ոչ միայն Թուրքիայում. բավական է նշել, որ «Ցախ Մեմեդը» վեպը մինչ այժմ թարգմանվել է մոտ 40 լեզուներով: Յաշար Քեմալը հետագայում, ճիշտ է, փոքր-ինչ արհեստականորեն, սակայն շարունակեց ավագակ Մեմեդի պատմությունը, և ըստ այդմ՝ ստեղծվեց քառահատորը, որի հատկապես 3-րդ ու 4-րդ հատորները և՛ գեղարվեստականությամբ, և՛ ստեղծագործական գաղափարով, և՛ կերպարների ներկայացման հմտությամբ ու, ի վերջո, սյուժեի տրամաբանական հաջորդականության առումով զգալիորեն զիջում էին առաջին երկու հատորներին:

Վեպի առաջին և երկրորդ հատորների գործողությունները ժամանակագրորեն համընկնում են հանրապետական Թուրքիայի առաջին տարիներին, այսինքն՝ մոտավորապես 1920-1930-ական թվականներին, երբ հատկապես գյուղացիությունը գտնվում էր հետամնաց, սոցիալիապես ծանր վիճակում: Այդ վիճակը նկարագրելու համար ընտրված է Կիլիկիայի շրջանի Դեղիմենսուլուք գյուղը, սակայն գրողն ակնհայտ ցույց է տալիս, որ դա ընդհանրական երևույթ է, և Թուրքիայի շատ այլ գյուղեր ու դրանց բնակիչները գտնվում էին նույնանման վիճակում: Դեղիմենսուլուք գյուղում անսահմանափակ իշխանություն ուներ Աբդի աղան, որը հարստահարում, շահագործում էր անգրագետ գյուղացիությանը, որոնք գտնվում էին ծայրահեղ չքավոր վիճակում: Գյուղացի պատանի Մեմեդը նույնպես այդ շահագործվողների շարքում էր, սակայն դեպքերի բերումով ընդվզում է Աբդի աղայի և հաստատված կարգերի դեմ ու բարձրանում է լեռները, միանում հայտնի ավազակապետերից մեկի՝ Դելի Դուրդուի խմբին ու սկսում զինված պայքար մղել՝ հատկապես թիրախավորելով իրեն ծանոթ հարուստ կալվածատերերին, և օգնել իր համագյուղացիներին: Չնայած Յաշար Քեմալը փորձել է առավելապես սոցիալական մոտիվներով բացատրել Մեմեդի հանկարծակի ընդվզումը, այնուամենայնիվ, վեպում կա հստակ սիրային գիծ. Աբդի աղան ցանկանում է իր ազգականի հետ ամուսնացնել Մեմեդի սիրած աղջկան՝ Հաթջեին, և հենց դա էլ պատանու մեջ, կարելի է ասել, բորբոքում է ընդվզելու ցանկությունը: Կարճ ժամանակում Մեմեդը դառնում է իր և հարակից գյուղերի բնակիչների սիրելին, նրան են դիմում կարիքավորները, հալածվածները, և նա փորձում է օգնել շատերին: Ահա հենց այսպիսի «ռոբինհուդյան» ավազակի կերպար է կերտում Յաշար Քեմալը՝ այդ ամենը հարստացնելով ժողովրդական հերոսների կայացման համար պարտադիր ատրիբուտներով՝ անվախություն, նվիրվածություն, չստացված անձնական կյանք և այլն: Մեմեդի փառքը հետզհե-

տե մեծանում է և արդեն հաստատուն դառնում հատկապես այն բանից հետո, երբ նա սպանում է գյուղացիների հարստահարիչ Աբդի աղային: Թվում էր, թե Յաշար Քեմալը հասել էր դիպաշարի տրամաբանական գագաթնակետին և դրանից հետո հերոսը քաշվում է լեռները՝ խոստանալով առիթի դեպքում կրկին գալ ու օգնել ժողովրդին: Սակայն որոշ ժամանակ անց Յաշար Քեմալը հրատարակում է վեպի 3-րդ ու 4-րդ հատորները, որտեղ դեպքերի տրամաբանական շղթան թույլ է, ստեղծագործական գաղափարի ակնհայտ ճգնաժամի պատճառով գրողը հանկարծ «վերակենդանացնում» է նախորդ հատորներում սպանված հերոսներին: Թուրքագետ Ս. Գալշոյանի դիպուկ գնահատմամբ. «Գրողի մոտ մենք նկատում ենք թեմայի ծամծամված ներկայացումը, որն էլ ասես նյութը դարձնում է ոչ ամբողջական, անիրական, անգամ անհետաքրքիր»: Ի վերջո, միայն չորրորդ հատորի վերջում Յաշար Քեմալը կարողանում է հրաժեշտ տալ հերոսին՝ Ցախ Մեմեդին, նշելով, որ բազմաթիվ լավ գործեր անելուց հետո մի օր նա անհայտանում է, և այլևս ոչ ոք նրա մասին չի լսում: Ավելորդ չէ նշել նաև, որ «Ցախ Մեմեդը» վեպի չորրորդ հատորում մի քանի մակերեսային անդրադարձ կա գաղթական հայերին կամ հայերի թողած ոսկիներին:

Ամփոփելով նկատենք, որ Յաշար Քեմալն իր «Ցախ Մեմեդը» վեպով իրոք կարողացավ «բարի ավազակի» կերպարը ոչ միայն դարձնել ժամանակի թուրքական արձակի կարևոր և յուրահատուկ կերպարներից մեկը, այլև ընթերցողներին խորքային առումով ներկայացնել «բարի ավազակության» էության և բնույթի բազմաթիվ առանձնահատկություններ, որոնցում միահյուսված էին իրականն ու առասպելացվածը: Իսկ ինչ վերաբերում է այդ վեպի նման երկարաշունչ լինելուն, ապա կարելի է ենթադրել, որ դրանում Յաշար Քեմալն ունեցել ոչ այնքան գրողական մտահղացման սպառման կարիք, որքան ավելի նյութական շահագրգռություն: Ինչպես նկատել է հենց ինքը՝ գրողը. «Ցախ

Մեմեդը» հարթեց գրական ուղիս, բացեց ճանապարհս, որից հետո բարելավվեց նաև իմ տնտեսական և նյութական վիճակը»:

Սակայն «բարի ավագակի» կերպարը շարունակում է նաև հետագայում մնալ Յաշար Քեմալի ուշադրության կենտրոնում, և նա սկսում է նյութեր հավաքել մեծ անուն հանած իրական մի ավագակի մասին, որին ժողովրդի շրջանում կոչել են Չաքըրջացի էֆեն անվամբ: Լեգենդար ավագակի մասին նյութեր հավաքելիս Յաշար Քեմալը հանդիպել է ոստիկանների խմբի հրամանատարի հետ, ով ոչնչացրել է էֆենի հրոսակախմբին և սպանել նրանց պարագլխին: Սակայն անգամ ոստիկանը տարիներ հետո դրական շեշտադրումներով է խոսել իր թշնամու մասին՝ նրան վերագրելով ասպետական որոշ հատկանիշներ, որոնք էլ ավելի են նպաստել Յաշար Քեմալի կողմից այդ կերպարի հերոսականացմանը: Բացի ոստիկանից, Յաշար Քեմալը հանդիպել է նաև այլ մարդկանց հետ, ովքեր ճանաչել են էֆենի և նրանցից ձեռք բերած տեղեկություններով ամբողջացրել պատումը: Ուշագրավ է, որ էֆենի մասին գրողին պատմել է նաև Յակուբ Քադրի Քարասումանօղլուն, որի հայրը նույնպես ծանոթ է եղել էֆենի և ինքն էլ անձամբ հանդիպել է նրան ու նկարագրել անգամ դեմքը և նշել, որ ինքն էլ կցանկանար գրել այդ «բարի ավագակի» մասին: Ի վերջո, հավաքելով որոշակի նյութ՝ Յաշար Քեմալը լեգենդար ավագակի մասին փաստագեղարվեստական անդրադարձները նախ հատվածաբար հրատարակել է «Cumhuriyet» թերթում և հետո 1972 թ.՝ որպես վիպակ՝ «Չաքըրջացի էֆեն» վերնագրով: Սակայն պետք է նկատել, որ «Չաքըրջացի էֆեն» վիպակն ունի հստակ տարբերություններ «Յախ Մեմեդը» քառահատորյակի հետ. նախ՝ այս վիպակում ակնհայտ ընդգծված է փաստագրական հենքը, նկարագրվում է իրական «բարի ավագակը», ընդ որում՝ հաճախ են հղումներ արվում ոստիկանության հաղորդագրություններին, մամուլի հրապարակումներին և ականատեսների փոխանցածներին: Բացի այդ, «Յախ Մեմեդը» վեպում նկատվող

ավելորդ և երբեմն չափազանցված առասպելացումն այստեղ բացակայում է: Յաշար Քեմալը հիմնականում դրական գույներով է կերպավորում Չաքըրջացի էֆենի՝ նրա անձի մեջ տեսնելով, մի կողմից, սոցիալական խնդիրների պատճառով «լեռները բարձրացած» հերոսի, մյուս կողմից՝ գեյթեքների համար ըստ էության ավանդական դարձած ավագակության ժառանգականության հարցը: Էֆեն շարունակում է այն ավանդույթները, որոնք արմատացած են այդ շրջաններում, և միևնույն ժամանակ շարունակում «ռոբինհույան» ավագակի կերպարին բնորոշ գծերը՝ օգնել աղքատներին, կարիքի մեջ գտնվողներին, պատժել անարդար կալվածատերերին և այլն:

Այսպիսով, կարող ենք ասել, որ Յաշար Քեմալը 20-րդ դարի թուրքական ռեալիստական արձակում որոշակի և յուրահատուկ դեր ունի, ընդ որում՝ երկու առումով. նախ՝ նա կարողացավ գեղարվեստական արձակ ներմուծել ասքերին, լեգենդներին, էպոսներին բնորոշ տարրեր և հաջողությամբ համադրել դրանք, և երկրորդ՝ կարողացավ սոցիալական հիմքով հետաքրքիր կերպարը՝ «բարի ավագակը» ընկալելի և ընդունելի դարձնել ընթերցողների լայն շրջանակների համար:

Մասնագետները, խոսելով 1940-ականներից ընդհուպ մինչև 1970-ականների թուրքական արձակի մասին, շատ հաճախ որպես անվիճելի առաջատարներ առանձնացնում են, այսպես կոչված, «երեք Քեմալներին»՝ արձակագիրներ Քեմալ Թահիրին, Օրհան Քեմալին և Յաշար Քեմալին: Նրանցից հատկապես վերջին երկուսը կարողացան իրենց արձարձած կերպարներին՝ «փոքր մարդուն» և «բարի ավագակին» դարձնել տվյալ ժամանակաշրջանի արձակի ընդգծված գերակա հերոսներ:

Առաջարկվող գրականություն

ա) գիտական

1. Գալշոյան Ա., Յաշար Քեմալի ստեղծագործական որոշ առանձնահատկությունների շուրջ, Թյուրքագիտական և օսմանագիտական հետազոտություններ, Երևան, 2011, հատոր 7, էջ 307-314:
2. Գալշոյան Ա., Հանդիպում Յաշար Քեմալի հետ, Գրական թերթ, Երևան, 05, 03, 2014:
3. Խաչատրյան Է., Օրհան Քեմալ. գրական դիմանկարի փորձ, Արևելագիտության հարցեր (գիտական հոդվածների ժողովածու), Երևան, 2012, հատոր 7, էջ 363-370:
4. Խաչատրյան Է., Բանտային թեման Օրհան Քեմալի ստեղծագործություններում. «72-րդ բանտայնուցը» վիպակը, Լրաբեր հասարակական գիտությունների, Երևան, 2013, թիվ 3 (639), էջ 133-139:
5. Альяева Л., Из истории турецкого романа 20-50-е годы XX века, Москва, 1975.
6. Горбаткина Г., Роман Яшара Кемала «Легенда о Тысяче быков», Turcica et Ottomanica (Сборник статей в честь 70-летия М. С. Мейера), Москва, 2006, стр. 181-203.
7. Утургаури С., Востокоцентристские тенденции в современной турецкой прозе (на примере романа К. Тахира «Родина-Мать»), Народы Азии и Африки, Москва, 1975, № 1, стр. 122-129.
8. Утургаури С., Турецкая проза 60-70-х годов: основные тенденции развития, Москва, 1982.
9. Утургаури С., Орхан Кемаль: горькая жизнь счастливого человека, Москва, 1994.
10. Halman T., A Millennium of Turkish Literature (A Concise History), Ankara, 2009.

11. Bezirci A., Orhan Kemal – Hayatı, Sanat Anlayışı, Hikayeleri, Romanları, Oyunları, Röportajları, Anıları, İstanbul, 2006.
12. Kurdakul Ş., Çağdaş Türk Edebiyatı, Ankara, c. 4, 1994.
13. Türk Edebiyat Tarihi (Genel Editör Talat Sait Halman), Ankara, 2007, c. 4.

բ) գեղարվեստական

1. Kemal O., 72. Koşuş, İstanbul, 2009.
2. Kemal O., Ekmek Kavgası, İstanbul, 2013.
3. Kemal O., El Kızı, İstanbul, 2008.
4. Kemal O., Murtaza, İstanbul, 2008.
5. Kemal Y., Ağrı Dağı Efsanesi, İstanbul, 2003.
6. Kemal Y., Çakırcalı Efe, İstanbul, 1972.
7. Kemal Y., Yılanı Öldürseler, İstanbul, 1976.
8. Kemal Y., İnce Memed-1, İstanbul, 2017.
9. Քեմալ Յ., Ցախ Մեմեդը, Երևան, 1975:

ա) Ուշացած անդրադարձներից մինչև գերակա թեմատիկա

Ինչպես Օսմանյան կայսրությունում, այնպես էլ Թուրքիայի Հանրապետությունում ընդհուպ մինչև 1960-1970-ականները բնակչության մեծամասնությունը գյուղաբնակներ էին, և բնական է, որ ժամանակի թուրքական գրականությունը պետք է անդրադառնար սոցիալական այդ ամենաստվար խավին: Սակայն խորհրդային գրականագետ Այզենշտեյնի կարծիքով՝ գյուղական թեմատիկան թուրք գրականության մեջ բավական դանդաղ է զարգացել, և գյուղացուն ու գյուղին առաջին անդրադարձները սկսել են միայն 19-րդ դարի վերջերին, որոնք ունեին հովվերգական բնույթ, այդ գործերում չէին ներկայացվում գյուղական առօրյայի, գյուղացու կյանքի, կենցաղի իրական պատկերներ: Թուրքական գյուղի իրական կյանքը պատկերող առաջին ռեալիստական ստեղծագործությունը Նաբիզադե Նազըմի 1890 թ. հրատարակված «Սև Բիբիքը» վիպակն է: Նկատենք, որ գյուղի և գյուղացիների մասին անդրադարձներն ընթերցողների համար նորություն էին, քանի որ մինչ այդ թուրքական գրականությունը, զբաղված լինելով միայն, այսպես կոչված, բարձրաշխարհիկ թեմաներով, երբեք չէր անդրադարձել երկրի բնակչության մեծամասնությունը կազմող գյուղացիների խնդիրներին: Հետզհետե թուրք գրողները սկսել են ավելի հաճախակի անդրադառնալ գյուղական թեմատիկային, սակայն այստեղ հարկ է անել մի վերապահում, այն է՝ նրանցից շատերը հիմնականում քաղաքաբնակ գրողներն էին և խորությամբ չէին ճանաչում գյուղը, ծանոթ չէին գյուղացու սոցիալական, կենցաղային խնդիրներին, և այս ամենի պատճառով էլ նրանց ստեղծագործություններն ըստ էության կրում էին ռեպորտաժային ու մակերեսային բնույթ: Եվ ավե-

լի ուշ միայն թուրքական գրականության մեջ աստիճանաբար սկսել են ի հայտ գալ գյուղի և գյուղացիության մասին առավել ճշմարտացի գեղարվեստական գործեր:

Թուրքիայի Հանրապետությունում 1930-ական թվականներին գյուղացիության հարցը՝ կապված սոցիալ-տնտեսական խնդիրների հետ, դառնում է կենտրոնական՝ գրավելով գիտնականների, սոցիոլոգների, ինչպես նաև գրողների ուշադրությունը: Գրական զարգացումները ևս, ինչպիսիք են սոցիալական ռեալիզմի հաստատումը, «փոքր մարդու» կերպարի առաջնային դիրքեր գրավելը, նպաստեցին գյուղական թեմատիկայի հանդեպ ուշադրության կենտրոնացմանը: Այդ ժամանակ գրողները (հատկապես ռեալիստները), անդրադառնալով լրջագույն սոցիալական խնդիրներ ունեցող գյուղացիությանը, այլևս չէին կարող սահմանափակվել լոկ հովվերգական նկարագրություններով, այլ պետք է պատկերեին իրական վիճակը: Գյուղական թեմատիկային են անդրադառնում հիմնականում սոցիալական ռեալիզմի ուղղության հետևորդ թուրք գրողներ, և հատկանշական է, որ նրանք, փորձում էին ավելի ռեալիստորեն պատկերել գյուղական իրականությունը: Կրկին խոսելով գրական ընդհանուր միտումների և գործընթացների մասին՝ պետք է նկատել, որ գյուղագրական արձակն այն կարևոր հիմքերից մեկն է, որի վրա թուրք գրականության մեջ զարգացել է ռեալիզմի ուղղությունը:

Թուրքական գյուղագրական արձակի իրական ծաղկման ժամանակաշրջանը սկսվել է 1950-ական թվականներից, և այս հանգամանքը մեծապես կապված էր «գյուղական ինստիտուտների» (köy enstitüleri) հետ: «Գյուղական ինստիտուտները» գիշերօթիկ վարժարաններ էին, որտեղ ընդունվում էին գյուղացի պատանիներ, որոնց տրվում էր մեծ մասամբ մանկավարժական և ընդհանուր կրթություն: Այդ ինստիտուտների շրջանավարտները ստանում էին գյուղական ուսուցչի որակավորում և ուղարկվում աշխատելու գյուղերում: Սրա գլխավոր նպատակներից էր «լու-

սավորել գյուղացիներին» ոչ թե իրենց մտածելակերպին, ապրելակերպին օտար քաղաքաբնակ մտավորականի, այլ հենց իրենց միջից դուրս եկած «գյուղական ծագմամբ մտավորականի» միջոցով: «Գյուղական ինստիտուտները» գործել են 14 տարի և փակվել են 1954 թվականին՝ այն հիմնավորմամբ, որ դրանց շրջանավարտների մեծ մասը, կրթություն ստանալով, չդարձավ իշխանությունների պաշտոնական քաղաքականության կրողն ու ջատագովը, այլ, ընդհակառակը, այդ քաղաքականության քննադատողը: Եվ իրոք, ինչպես ցույց տվեց շրջանավարտներից շատերի հետագա գործունեությունը, նրանք դարձան ընդդիմադիր ձախակողմյան հայացքների կրողներ (թուրքերեն՝ «solcu»), «սոցիալիստական գաղափարախոսության» հետևորդներ:

Խոսելով գրականության մեջ «գյուղական ինստիտուտների» խաղացած դերի մասին՝ պետք է նշել, որ դրանց շրջանավարտներից ձևավորվեց «գյուղական ծագմամբ մտավորականների» նոր սերունդ, որի մի մասը, մուտք գործելով գրականության ասպարեզ և քաջատեղյակ լինելով գյուղական իրականությանը, ի զորու եղավ ստեղծել գյուղագրական ռեալիստական արձակ: Վստահաբար կարող ենք պնդել, որ «գյուղական ինստիտուտների» շրջանավարտների ջանքերով 20-րդ դարի կեսերից թուրք գրականություն ներմուծվեցին թուրքական գյուղի և գյուղացու իրական վիճակի նկարագրություններ՝ իրենց դրական ու բացասական կողմերով, սովորույթներով, մտածելակերպով, ապրելակերպով, տգիտությամբ, հետամնացությամբ, մոլեռանդությամբ, չարքաշությամբ և այլն: Սա էլ, ինչ խոսք, ընթերցողներին հնարավորություն տվեց ավելի մոտիկից ծանոթանալ, ճանաչել և հասկանալ Թուրքիայի բնակչության ամենաստվար հատվածին՝ գյուղացիությանը, տարբեր տեսանկյուններով:

Գյուղի և գյուղացիների մասին գրող «գյուղական ինստիտուտական» հայտնի գրողներից են Մահմութ Մաքալը, Ֆաքիր Բայքուրթը, Թալիփ Ափայդընը, Մահմեթ Բաշարանը և ուրիշներ:

Ծնունդով լինելով գյուղացի՝ նրանք իրենց ստեղծագործություններում ամենայն մանրամասնությամբ ներկայացնում են անձամբ ապրած կամ տեսած գյուղական իրականությունը, և հենց դա է նրանց հիմնական և կարևոր տարբերությունը մինչ այդ գյուղին և գյուղացիությանն անդրադարձած հեղինակների մեծամասնությունից: Սակայն ձգտելով առավելագույն ճշմարտացիությամբ ներկայացնել գյուղական իրական կյանքը՝ նրանք շատ հաճախ տուրք էին տալիս նատուրալիզմին և գռեհկաբանություններին: Փաստենք նաև, որ 1950-ականներից թուրքական գրականության ասպարեզ մուտք գործած «գյուղական ինստիտուտական» և ուրիշ գյուղագիրների ստեղծագործությունների գերակշիռ մասը, ունենալով հստակ արտահայտված սոցիալական ուղղվածություն, տեղավորվում էր «սոցիալական ռեալիզմի» շրջանակներում:

1950-ական թվականների գյուղական արձակի առաջին և կարևոր ստեղծագործություններից է «գյուղական ինստիտուտական» գրող Մահմութ Մաքալի 1950 թվականին հրատարակված «Մեր գյուղը» գիրքը, որում հեղինակը (նա գյուղական ուսուցիչ էր) փաստական ճշմարտացիությամբ ընթերցողին է ներկայացնում Թուրքիայի կենտրոնական շրջանների երկու գյուղերի բնակիչների չափազանց հետամնաց ու խղճուկ կյանքը: Նատուրալիզմի շատ տարրեր պարունակող այդ գիրքը մեծ արձագանք է ունեցել, թարգմանվել է մի քանի օտար լեզուներով. հետաքրքիր է, որ գրքի մասին արձագանքներ են հայտնվել նաև ժամանակի հայկական մամուլում: Գրքի լույս ընծայումից հետո թուրքական իշխանությունները ձերբակալել են Մաքալին, սակայն մեկ ամիս հետո ազատ են արձակել: Թե՛ խորհրդային և թե՛ թուրք շատ գրականագետների կարծիքով՝ Մահմութ Մաքալի «Մեր գյուղը» տվյալ ժամանակաշրջանի այն ելակետային ստեղծագործությունն է, որն առաջ է մղել գյուղական արձակը, և այդ գրքից հետո լույս են տեսել մի շարք այլ թուրք գյուղագիրների ստեղծագոր-

ծություններ: Դրան զուգընթաց՝ գյուղագրական արձակի շուրջ անմիջապես ծավալվել են ակտիվ քննարկումներ, գրական-տեսական բանավեճեր: Նշենք նաև, որ սկզբնական շրջանում գյուղական թեմատիկան արժարժվել է առավելապես պատմվածքի, ակնարկի, վիպակի ժանրերում, սակայն շատ արագ գյուղագրության ամենատարածված ժանրը դարձել է վեպը, և պատահական չէ, որ այդ թվականներից սկսած՝ թուրքական գրականագիտության մեջ գյուղագրության համար տիրապետող է դարձել «գյուղական վեպ» («köy romanı») բնորոշումը:

բ) «Գյուղական ծագմամբ մրավորականը».

Ֆաքիր Բայքուրթ

Ֆաքիր Բայքուրթը թուրքական գյուղագրական արձակի ամենահայտնի ներկայացուցիչներից է, որը կարողացել է բազմակողմանիորեն պատկերել գյուղի և գյուղացու խնդիրները: Դրան զուգահեռ՝ Բայքուրթի ստեղծագործություններում իրենց արտացոլում են գտել անցյալ դարի երկրորդ կեսի Թուրքիայի հասարակական-քաղաքական մի շարք կարևոր իրադարձություններ: Հարկ է նշել, որ Ֆաքիր Բայքուրթը, լինելով ձախ հայացքների տեր և Թուրքիայում սոցիալիզմի հաստատման ջատագով, ստեղծագործելուն զուգահեռ՝ զբաղվել է հասարակական-քաղաքական ակտիվ գործունեությամբ, ինչը որոշիչ ազդեցություն է ունեցել նաև նրա ստեղծագործական ուղու վրա: Բայքուրթը հեղինակ է մոտ 60 գրքի. դրանց մեջ մեծ թիվ են կազմում վեպերը, պատմվածքների ժողովածուները: Նա ունի նաև հրապարակախոսական բնույթի գրքեր, ինքնակենսագրական հատորաշար, հեքիաթներ, ճամփորդական նոթեր, ինչպես նաև բանաստեղծությունների երկու ժողովածու: Բայքուրթն իր ստեղծագործություններով արժանացել է մեկ տասնյակից ավելի գրական մրցանակների:

Ֆաքիր Բայքուրթը՝ ծննդյան անվանակոչմամբ՝ Թահիր Վելին, ծնվել է 1929 թվականին Թուրքիայի Բուրդուր նահանգի Յեշիլովա գավառի Աքչաքոյ գյուղում, բազմանդամ և սոցիալապես անապահով ընտանիքում: 1936 թ. Բայքուրթը սկսել է հաճախել իրենց գյուղի տարրական դպրոցը, սակայն երկու տարի անց՝ 1938-ին, մահացել է նրա հայրը, և ապագա գրողը ստիպված է եղել թողնել ուսումնառությունը և աշխատել որպես ջրկիր, հովիվ, զբաղվել անօրինական անտառահատությամբ: 1941 թ. շարունակել է կիսատ թողած ուսումը և հենց դպրոցական տարիներին սկսել գրական առաջին փորձերը (1942 թ.). դրանք բանաստեղծություններ էին՝ նվիրված գյուղական առօրյային: Ավարտելով դպրոցը՝ 1943 թվականին Բայքուրթն ընդունվել է Գյոնենի «գյուղական ինստիտուտ», ուսումնառության տարիներին նշանակվել է ինստիտուտի գրադարանի պատասխանատու. այս հանգամանքն էլ նրան հնարավորություն է ընձեռել շատ կարգալու: «Գյուղական ինստիտուտում» սովորելիս սկսել է էլ ավելի ակտիվ ստեղծագործել. այդ տարիներին Բայքուրթը դեռ շարունակել է իր մտքերը և հույզերն արտահայտել չափածո: 1947 թվականից սկսել է ընթերցողներին ներկայանալ արդեն Ֆաքիր Բայքուրթ գրական անվամբ. «Ֆաքիր» թուրքերեն նշանակում է աղքատ: Ընտրելով այդ կեղծանունը՝ նա դրա մեջ որոշակի ենթատեքստ է տեսել, քանի որ իր գրականության հիմնական հերոսները հենց աղքատներն էին, և ինքն իրեն համարել է «աղքատների գրող»:

1948 թ. ավարտելով «գյուղական ինստիտուտը»՝ Բայքուրթն աշխատանքի է անցել Յեշիլովա գավառի Քավաջըք գյուղում՝ որպես տարրական դպրոցի ուսուցիչ, այնուհետև՝ 1951 թ., ուսուցչական աշխատանքը շարունակել է նույն գավառի Դերե գյուղում: Այդ տարիները չափազանց օգտակար են եղել գրողի համար. նա մոտիկից շփվել և էլ ավելի խորն է ճանաչել գյուղն ու գյուղացիներին, նրանց սովորույթները: Միաժամանակ վերիմաստավորելով անձամբ իր ընտանիքի և համագյուղացիների ապրած

չարքաշ կյանքը՝ գրականություն է բերել նրանց ռեալիստական կերպարները: Արդեն գյուղական դպրոցներում ուսուցչություն անելիս՝ Բայքուրթը փոխել է ժանրային նախապատվությունը և անցել արձակի: Նշենք նաև, որ նրա ինչպես վաղ, այնպես էլ հասուն շրջանի ստեղծագործություններում շատ է տեղ տրված բարբառներին, տեղական խոսվածքներին, և պատահական չէ, որ Բայքուրթի մի շարք գրքերի վերջում կցված են բարբառների համառոտ բառարաններ: Բացի այդ, Ֆաքիր Բայքուրթը գրեթե ծայրահեղության հասնող մակարդակի կիրառել է գոեհկաբանություններ:

Ուսումը կատարելագործելու նպատակով Բայքուրթը ժամանակավորապես թողել է ուսուցչությունը և ընդունվել Անկարայի մանկավարժական ինստիտուտի գրականության ֆակուլտետ: Ի դեպ, այդ ինստիտուտը, ինչպես Բայքուրթն է վկայում, ժողովրդի մեջ կոչվել է «Աղքատների համալսարան» («Yoksullar Üniversitesi»): 1955 թվականին ավարտելով մանկավարժական ինստիտուտը՝ վերսկսել է ուսուցչություն անել, բայց արդեն Սեբաստիա և Հաֆիթ քաղաքների միջնակարգ դպրոցներում: Նույն թվականին էլ տպագրվել է Բայքուրթի առաջին գիրքը՝ «Պեպենտը» վերնագրով պատմվածքների ժողովածուն, որտեղ հիմնականում պատմվում էր գյուղական առօրյայի, անցուդարձի, սովորույթների, գյուղացիներին հուզող մեծ ու փոքր խնդիրների մասին: 1957 թվականին Բայքուրթը զորակոչվել է բանակ և ծառայության ընթացքում թուրքերեն է դասավանդել զինվորական դպրոցում: Այդ տարիներին Բայքուրթը գրել և ավարտին է հասցրել իր առաջին վեպը՝ «Օձերի վրեժը», որով բավական լայն ճանաչման է արժանացել: 1958 թվականին դեռևս անտիպ վեպով նա մասնակցել է թուրքական «Cumhuriyet» թերթի հայտարարած «Յունուս Նադիի անվան վեպի մրցանակ» գրական մրցույթին՝ արժանանալով առաջին մրցանակի: Սակայն վեպն առանձին գրքով հրատարակվել է միայն 1959 թվականին, ինչից հետո վեպի և հեղինակի

շուրջ ծավալվել են հասարակական-քաղաքական քննարկումներ: Գյուղական դառը իրականության որոշակի շերտեր բացահայտող գիրքը դարձել է անգամ Թուրքիայի Ազգային մեծ ժողովի քննարկման հարց, և Բայքուրթի նկատմամբ իշխանությունները սկսել են հալածանքներ, որոնց հետևանքով գրողը հեռացվել է աշխատանքից: Միայն 1960 թվականի մայիսի 27-ին Թուրքիայում տեղի ունեցած պետական հեղաշրջումից հետո է նրան թույլատրվել վերադառնալ իր աշխատանքին: Առաջարկված մի շարք պաշտոններից նա ընտրել է տարրական դպրոցների տեսչի պաշտոնը, որը նրան գյուղերով շրջագայելու և գյուղացիների հետ շփվելու լայն հնարավորություն է ընձեռել, ինչի արդյունքում միայն 1961 թ. հրատարակվել են Բայքուրթի միանգամից երեք գրքեր՝ «Փորացավը» (1961 թ.) պատմվածքների ժողովածուն, «Տասներորդ գյուղը» (1961 թ.), «Ըրագջայի կյանքը» (1961) վեպերը: 1962 թվականին «Օձերի վրեժը» վեպի հիման վրա թուրք ռեժիսոր Մեթին Էրքսանը նկարահանել է համանուն կինոնկարը, որը նույնպես մեծ աղմուկ է բարձրացրել: Ֆիլմի ցուցադրումն արգելվել է, և միայն Թուրքիայի նախագահ Ջեմալ Գյուրսելի (վերջինս անձամբ դիտել էր ֆիլմը) միջամտությամբ է հնարավոր դարձել կինոնկարն էկրան հանել:

1965 թվականի հուլիսին Թուրքիայում հիմնադրվել է «Թուրքիայի ուսուցիչների արհմիությունը» (TÖS Türkiye Öğretmenler Sendikası), և Ֆաքիր Բայքուրթը, ընտրվելով նորաստեղծ կազմակերպության նախագահ, եռանդուն կերպով լծվել է հասարակական-քաղաքական գործունեության: «Թուրքիայի ուսուցիչների արհմիությունը» իշխանություններից պահանջել է բարձրացնել ուսուցիչների և աշխատավորների կենսամակարդակը, աշխատավարձը, տնտեսական պահանջներին զուգահեռ՝ նրանք հանդես էին գալիս քաղաքական հայտարարություններով: Այս կազմակերպությունն ուներ բացահայտ ձախ ուղղվածություն, դրան, ի դեպ, անդամակցում էին «գյուղական ինստիտուտների» շրջա-

նավարտ շատ ուսուցիչներ: «Թուրքիայի ուսուցիչների արհմիության» գործունեության ընթացքում կազմակերպած ամենաակնառու միջոցառումը 1969 թվականի դեկտեմբերի 16-20-ը տեղի ունեցած գործադուլն էր, որին մասնակցել է ավելի քան 100 հազար ուսուցիչ: 1971 թվականի մարտի 12-ին Թուրքիայում տեղի ունեցած, այսպես կոչված, «հուշագրային հեղաշրջումից» հետո իշխանությունները ձերբակալել և բանտարկել են արհմիության շատ անդամների, ներառյալ և նախագահ Ֆաքիր Բայքուրթին՝ նրանց մեղադրելով կոմունիստական քարոզչություն ծավալելու համար: Մի քանի անգամ բանտարկվելուց հետո՝ 1975 թվականին, Ջինվորական վճռաբեկ դատարանի վճռով Բայքուրթն արդարացվել է, իսկ 1978-ին աշխատանքի է անցել Թուրքիայի մշակույթի նախարարությունում՝ որպես խորհրդական: Այդ տարիների ո՛չ հասարակական-քաղաքական ակտիվ գործունեությունը և ո՛չ էլ հետապնդումներն ու բանտարկությունները, կարելի է ասել, էապես չեն խոչընդոտել նրա գրական գործունեությանը: Ինչպես Բայքուրթն է վկայում, «Թուրքիայի ուսուցիչների արհմիության» նախագահի պաշտոնը ոչ միայն չի խանգարել իրեն ստեղծագործել, այլև, ընդհակառակը, օգնել է, քանի որ այդ պաշտոնը հնարավորություն է տվել շարունակել շրջել Թուրքիայի տարբեր նահանգներով, գյուղերով և ժողովրդին էլ ավելի մոտիկից ճանաչել: Ավելին, նույնիսկ բանտում անցկացրած ժամանակն օգնել է Բայքուրթին՝ ավելի մոտիկից ծանոթանալու հասարակ ժողովրդին: Այդ թվականներին հրատարակվել են Բայքուրթի «Կրիաները» (1967 թ.), «Ամերիկյան վիրակապը» (1967 թ.), «Գերանդին» (1970 թ.), «Կաքավ» (1975 թ.), «Ասք Սև Ահմեդի մասին» (1977 թ.) վեպերը, «Անատոլիական ավտոկայանը» (1970 թ.), «Սպանվածը սահմանին» (1975 թ.) պատմվածքների ժողովածուները և այլն: Այդ ստեղծագործությունների գերակշիռ մասում, իր նախընտրած գյուղական թեմատիկային հավատարիմ մնալուն զուգահեռ՝ Բայքուրթն ակտիվորեն անդրադարձել է

Թուրքիայում տեղի ունեցող հասարակական-քաղաքական կարևոր իրադարձություններին:

1979 թվականին Ֆաքիր Բայքուրթը մեկնել է Գերմանիա (հետագայում տեղափոխել է նաև ընտանիքի անդամներին). գրողը նշում է, որ իր՝ Գերմանիա տեղափոխվելու մի պատճառը քաղաքական էր, սակայն նաև նպատակ է ունեցել ուսումնասիրել այնտեղ հաստատված թուրք բանվորների կյանքը և այն ներկայացնել փաստագեղարվեստական գունավորմամբ: Գերմանիայում ապրած տարիներին նա գրել և հրատարակել է պատմվածքների մի շարք ժողովածուներ, վեպեր, որոնցում գեղարվեստորեն ներկայացված են Եվրոպայում ապրող թուրքերը, նրանց սոցիալական, բարոյահոգեբանական վիճակը, ծանր աշխատանքային պայմանները, արևելյան և արևմտյան սովորույթների, մտածելակերպի, ապրելաձևի բախումը և դրանց հետևանքները: Գրական գործունեությանը զուգընթաց՝ Ֆաքիր Բայքուրթը շարունակել է ծավալել հասարակական-քաղաքական ակտիվ գործունեություն: Գերմանիայի Դույսբուրգ քաղաքում բնակություն հաստատած Բայքուրթը 1986-ից մինչև 1995 թվականը դասավանդել է թուրքական համայնքի դպրոցներում: Նա մահացել է 1999 թվականի հոկտեմբերի 11-ին Գերմանիայում, սակայն հուղարկավորվել է Թուրքիայում:

Ինչպես արդեն նշվել է, Ֆաքիր Բայքուրթին մեծ ճանաչում է բերել 1959 թ. հրատարակված իր առաջին վեպը՝ «Օծերի վրեժը», որը 1961-ին հրատարակված «Ըրազջայի կյանքը» վեպի հետ կազմում է երկպատում (դիլոգիա), իսկ 1977-ին լույս ընծայված «Ասք Սև Ահմեդի մասին» վեպի հետ՝ եռապատում (տրիլոգիա): Վեպի նախաբանում ներկայացվում է գյուղացի Սև Բայրամի ընտանիքն իր առօրյայով ու կենցաղով, աղքատիկ տնտեսությամբ: Եվ հենց այդտեղ արդեն խոստելով վեպի գլխավոր հերոսներից մեկի՝ Բայրամի մոր՝ Ըրազջայի մասին, հեղինակը նշում է, որ տան «ղեկը» նրա ձեռքին է: Այդպես էլ ընթա-

նում է նրանց ոչնչով աչքի չընկնող կյանքը մինչև այն ժամանակ, երբ Քարաթաշի գյուղապետը որոշում է Բայրամի տան դիմաց տուն կառուցելու համար հող հատկացնել գյուղական խորհրդի անդամ Հաջելիին: Արդեն այս հողահատկացման մեջ Բայքուրթը դնում է սոցիալական ենթատեքստ՝ գտնելով, որ գյուղապետը հողը հատկացնում է հենց Բայրամի տան առջև՝ հաշվի առնելով նրա աղքատ և անզոր լինելը: Սրան զուգահեռ՝ հեղինակն ընթերցողին ծանոթացնում է Բայրամի ցեղի և օձերի միջև տարիներով ձգվող թշնամությանը՝ պատմելով, որ երբեմն օձերն են Բայրամի ցեղին վսաս հասցնում, երբեմն էլ սրանք են օձերին սատկացնում: Ինչևէ, իրենց տան դիմաց տուն կառուցելու որոշմանն ընդդիմանում է հատկապես Բայրամի մայրը՝ Ըրազջան, որն էլ հենց դառնում է այդ պայքարի նախաձեռնողը, առաջամարտիկն ու ղեկավարը: Այս հերոսի բնութագրումը վեպում գերազանցապես կառուցված է նրա գործողությունների, մենախոսությունների և երկխոսությունների միջոցով: Սոցիալական ռեալիստ Բայքուրթի հիմնական գաղափարի կրողը հենց այս տարեց կինն է, ով դուրս է եկել պայքարի՝ հանուն իր ոտնահարված իրավունքների, և ակնհայտ է, որ հեղինակն այս կենցաղային վեճի միջոցով փորձել է ներկայացնել ավելի ընդհանրական խնդիր՝ հարուստ և աղքատ խավերի պայքարը: Չնայած Ըրազջայի սպառնալիքներին՝ Հաջելին փորում է իր տան հիմքերը, և Ըրազջան որոշում է հարսի և թոռան հետ գիշերով գաղտնի այդ հիմքերը լցնել հողով, բայց դրանից առաջ ցանկանում է պղծել՝ մի պահ դրանք վերածելով արտաքնոցի, և այստեղ Բայքուրթը նկարագրում է գռեհիկ մի տեսարան, թե ինչպես են տարեց կինը, նրա հորդորներով՝ նաև հարսը և թոռը պղծում փորված հիմքերը: Բացի այդ, վրեժի զգացումից կուրացած Ըրազջան իր որդուն մղում է ամուսնական դավաճանության. իմանալով, որ Հաջելիի կինը՝ Ֆաթման, անտարբեր չէ Բայրամի նկատմամբ, նա դրդում է որդուն «հանդիպել» նրան՝ ասելով, որ դա բարի,

օգտակար գործ է: Իսկ Հաջելիի հետ հանդիպման ժամանակ Ըրազջան առաջարկում է նրան սպանել իրեն. «Ինձ այս աշխարհում մի երեք օրվա կյանք է մնացել, իսկ դու դեռ բավական պիտի ապրես: Սպանիր ինձ, այդ ժամանակ ես գերեզման կգնամ, իսկ դու՝ բանտ: Այդ ժամանակ իմ տղան հանգիստ կապրի իր տանը, իսկ եթե սիրտն ուզի, քո Ֆաթմային իրեն կվերցնի և կդարձնի իր սիրուիկն»: Այս ամենով հեղինակը փորձում է ցույց տալ գլխավոր հերոսի հաստատակամությունը՝ պայքարել մինչև վերջ, սակայն դրան զուգահեռ անտեսում է դրական կերպար կերտելու համար պարտադիր այլ տարրերի կիրառումը:

Բայքուրթը վեպում նաև ի ցույց է դնում գյուղացիական լայն զանգվածների տգիտությունը և, միևնույն ժամանակ, անտարբերությունը հասարակական խնդիրների նկատմամբ: Այսպես, գյուղապետը մի առիթով հավաքում է գյուղացիներին տեղի սրճարանում՝ քննարկելու գյուղի հետ կապված որոշ հարցեր: Ոչինչ չհասկանալով գյուղապետի ելույթից՝ գյուղացիները խմբով հավանություն են տալիս նրա խոսքերին՝ անընդհատ բղավելով՝ «իհարկե, իհարկե»: Գյուղապետի ստոր, խորամանկ կերպարը գրողը բացահայտում է նրա դեմագոգիկ ելույթի միջոցով. գյուղացիներին բացատրելով ժողովրդավարության «էությունը»՝ նա ասում է. «Դեմոկրատիա նշանակում է, որ ուր բոլորը, այնտեղ էլ դու պետք է լինես: Այժմ ամեն ինչ մեծամասնությունն է որոշում: Եվ վայ նրան, ով կզնա մեծամասնության դեմ... Ոչ ասելը արգելված է»: Թուրքական «դեմոկրատիան» ներկայացնելիս Բայքուրթն օգտագործում է երգիծանքի հնարներ՝ դրանով իր վերաբերմունքն արտահայտելով այդ ոճի «դեմոկրատիայի» հանդեպ:

Այնուհետև վեպում գործողությունները զարգանում են ավելի արագ. Հաջելին կրկին փորում է լցված հիմքերը և աղյուսներ գնում պատերը շարելու համար: Ըրազջան և իր ընտանիքի անդամները կտորում են բոլոր աղյուսները: Մյուս օրը, տեսնելով կտրված աղյուսները, զայրոյթից մոլեգնած Հաջելին բղավում

է. «Սա բա գյավուրություն չէ... Սա Մոսկվայություն, կոմունիստություն չէ»: Այս արտահայտություններով Բայքուրթը նպատակ ունի ցույց տալու Թուրքիայում հատկապես այդ տարիներին գոյություն ունեցած հակասովետական հայացքները, սակայն դրանցով գրողը, թերևս առանց իր կամքի, նաև ի ցույց է հանել Թուրքիայում միշտ լայն տարածում ունեցող հակաքրիստոնեական տրամադրությունները: Բարկացած Հաջելին հարձակվում է Բայրամի տան վրա, սկսվում է ծեծկոտուք, որի հետևանքով վիժում է Բայրամի կինը՝ Հաչչան: Դրանից հետո գյուղապետը, որը նախապես որոշել էր Բայրամին ավելի խիստ մեթոդներով «դաստիարակել», նրան կանչում է իր տուն, որտեղ նախօրոք թաքնված մարդիկ իր հրամանով ծեծում են Բայրամին: Ահա հենց այս դեպքերը հասցնում են վեպի սյուժեի գագաթնակետին: Սրան հաջորդում է յուրահատուկ ոճով պատկերված մի տեսարան. գյուղ պետք է գար գավառապետը, և Ըրազջան դիմավորում է նրան գյուղից հեռու ու նրան մանրամասն ներկայացնում գյուղական դառը իրականությունը և իր բողոքը: Դա պատկերված է ասես մենախոսության ձևով, և ընթերցողին հստակ չի ներկայացվում՝ իրականում Ըրազջան զրուցում է գավառապետի հետ, թե՛ ոչ: Այս տեսարանն ավելի շատ ունի բանահյուսական, ասքին բնորոշ ոճական շեղում: Ի դեպ, վեպի այլ հատվածներում ևս հանդիպում ենք բանահյուսական որոշ տարրերի. օրինակ՝ ծեծված Բայրամին տեսնելով՝ Ըրազջան սկսում է ողբալով երգել, որն ավելի շատ նման է սգերգի: Ինչևէ, գավառապետը, գալով գյուղ, շատ սառն է վերաբերվում գյուղապետին, չի գնում նրա կազմակերպած ճաշկերույթին և, ամենակարևորը, արգելում է Հաջելիի տան կառուցումը: Փաստորեն, այստեղ գավառապետը հանդես է գալիս ի պաշտպանություն հասարակ ժողովրդի: Ներկայացված կերպարների և նրանց գործողությունների ուղղվածության մասին խոսելիս պետք է փաստել, որ, ինչպես իրավացիորեն նկատել է թուրք գրականագետ Բերնա Մորա-

նը, թուրքական գյուղագրական արձակի կաղապարված դերակատարները հիմնականում աղքատ և տգետ գյուղացիներն են, նրանց շահագործող հետամնաց ուժերը՝ աղան, գյուղապետը, իմամը, կուսակցական գործիչները, իսկ փրկարարը գյուղական ուսուցիչն է, առաջադեմ գավառապետը կամ էլ արթնամիտ, իմաստուն մի գյուղացի:

Վեպի ավարտին հեղինակը նորից անդրադառնում է Բայրամենց գերդաստանի մյուս թշնամիներին՝ օձերին, որ խայթում են այս անգամ Բայրամի մորաքրոջը՝ Սուլթանջային: Ըրազջան դիմում և կոչ է անում Բայրամին՝ չվախենալ և պայքարել՝ ասելով, որ նույնիսկ օձերն իրենց վրեժը լուծում են. «Օձերը վրեժ են լուծում, - բղավեց Ըրազջան, - տեսե՛ք, օձերը վրեժ են լուծում: Օձերը, որ օձ են, ձեր նման ստորների վիրավորանքին չկարողացան դիմանալ, իսկ դուք, մարդ լինելով հանդերձ, այսչափ վիրավորանքի, այսչափ անարդարության, բռնության, ստորացման ինչպես եք դիմանում, այ՛ Բայրամ»: Եվ վեպն ավարտվում է պայքարը շարունակելու Ըրազջայի կոչով, սակայն նշենք, որ «Օձերի վրեժը» վեպի լուծումը գրեթե անավարտ է մնում, քանի որ ընթերցողը չի իմանում՝ շարունակում է Բայրամը պայքարը, դիմում է դատարան, թե՛ ոչ: Եվ միայն վեպի շարունակության՝ «Ըրազջայի կյանքը» վեպի նախաբանից է ընթերցողին պարզ դառնում, որ Բայրամը չի շարունակել պայքարը, ու ինչպես կանխազգում էր Ըրազջան, հաշտվելը նույնպես չի փրկել Բայրամին, և շուտով նա ընկնում է նախորդից էլ ավելի մեծ վեճերի ու կռիվների մեջ, էլի նույն թշնամիների հետ:

Այսպիսով՝ կարող ենք ասել, որ Ֆաքիր Բայքուրթի «Օձերի վրեժը» վեպը կրում է թուրքական գյուղագրական արձակի գրեթե բոլոր պարտադիր բաղադրիչները, դրական ու բացասական առանձնահատկությունները, գրքում գյուղական կենցաղի նկարագրությունը համադրվել է տարբեր խավերի պայքարի պատկերմամբ, որի հիմքում սոցիալական պատկանելությունն

է: Թուրքական գյուղագրության համար բնորոշ այս ընդհանրությունները և միտումներն առավել կամ նվազ գեղարվեստականությամբ շարունակեցին դրսևորվել Բայքուրթի այլ ստեղծագործություններում ևս ու որոշ ժամանակ անց հանգեցրին միօրինակության և կրկնվածության:

գ) Գյուղագրություն՝ հակաամերիկյան շեշտադրումներով

Երկրորդ համաշխարհային պատերազմից հետո Թուրքիայի և Ամերիկայի Միացյալ Նահանգների հարաբերությունները սերտացել են մի շարք բնագավառներում, որոնցից հատկապես կարևոր էր ռազմաքաղաքական ուղղվածությունը: 1952 թ. Թուրքիան դարձավ ՆԱՏՕ անդամ, այդ երկրում տեղակայվեցին ռազմաբազաներ, այն վերածվեց «ՆԱՏՕ մերձավորարևելյան ժանդարմի»: Սրան զուգահեռ՝ արդեն 1960-ական թվականներին ձախակողմյան հայացքները, սոցիալիստական գաղափարները սկսել են որոշակի տարածում գտնել Թուրքիայում, և, ինչպես նշում են մասնագետները. «Սոցիալիզմը մոդայիկ դարձավ Թուրքիայում, հատկապես մտավորականության շրջանում»: Եվ բնական էր, որ իրար հակադիր ձախակողմյան ու արևմտամետ հայացքներ ունեցողների միջև բախումը պետք է անխուսափելի լիներ, ընդ որում՝ այդ կողմերից յուրաքանչյուրը միևնույն ժամանակ համարվում էր համապատասխանաբար Խորհրդային Միության և ԱՄՆ շահերի պաշտպաններ: Սակայն ակնհայտ էր, որ Թուրքիայում ԱՄՆ տնտեսական, ռազմական, քաղաքական և անգամ մշակութային ներկայությունը հետզհետե ավելի զգալի էր դառնում, ինչն էլ իր հերթին թուրքական հասարակության տարբեր խավերում հակաամերիկյան տրամադրություններ էր առաջացնում, որոնք ցայտուն դրսևորվում էին հատկապես ռասնոլողության և մտավորականության շրջանակներում: Թուրքիա-

յի տարբեր քաղաքներում տեղի էին ունենում հակաամերիկյան ուղղվածությամբ բազմահազարանոց ցույցեր՝ «Ամերիկա, հեռացիր», «Յանկիններ, դուրս կորեք» և նմանօրինակ այլ կարգախոսներով: Հասարակական մեծ հնչեղություն է ստացել, օրինակ, 1967 թվականի հունվարին Յաշար Քեմալի նամակը՝ ուղղված ամերիկյան գրողներին, որտեղ կոչ էր անում նրանց բողոքով հանդես գալ ԱՄՆ՝ ուրիշ երկրների ներքին գործերին խառնվելու քաղաքականության դեմ:

Հակաամերիկյան տրամադրություններն իրենց արտացոլումն են գտել նաև այդ շրջանի թուրքական գրականության մեջ, իսկ որոշ գրականագետներ (օրինակ՝ Ս. Ուտուրգաուրին) հենց դրանց հետ են կապում նաև այն հանգամանքը, որ 1960-ական թվականների կեսերին թուրք վիպագրության մեջ սկսել է ակտիվանալ պատմական թեմատիկան: ԱՄՆ տնտեսական, քաղաքական և ռազմական գերիշխանության հաստատումը Թուրքիայում ազդակ է դարձել, որպեսզի գրողները վերհիշեն այն տարիները, երբ թուրքերը պայքարել և հաջողության են հասել օտար ուժերի դեմ: Նկատենք, սակայն, որ հակաամերիկյան և ընդհանրապես հակաարևմտյան տրամադրություններ թուրքական գրականության մեջ հանդիպում են նաև ավելի վաղ շրջանի գրողների մոտ, օրինակ՝ Ռեֆիք Հալիթ Քարայի, Ջիյա Յամաչի և այլոց: Բնական է, որ ձախակողմյան գաղափարախոսության կրող գյուղագիրները նույնպես պետք է անդրադառնային Թուրքիայում ԱՄՆ ազդեցության հաստատման խնդրին, սակայն որպես միջավայր ընտրելով գյուղը, իսկ հիմնական կերպարների դերում տեսնելով գյուղացիներին:

Գյուղագիրների շրջանում իր ընդգծված հակաամերիկյան տրամադրություններով աչքի էր ընկնում Ֆաքիր Բայքուրթը, որը մի շարք ստեղծագործություններ (պատմվածքներ, վիպակներ, վեպեր) է նվիրել այդ խնդրին: 1967 թվականին լույս է տեսել Բայքուրթի «Ամերիկյան վիրակապը» վեպը, որը տվյալ ժամա-

նակի ամենացայտուն հակաամերիկյան ուղղվածություն ունեցող գրքերից է, որտեղ ընդգծված քննադատական դիրքերից պատկերված է ԱՄՆ ռազմական, քաղաքական, տնտեսական գերիշխանության հաստատումը 1950-1960-ականների Թուրքիայում: Վեպում պատմվում է, թե ինչպես Թուրքիայում գործող ամերիկյան օգնություն տրամադրող կազմակերպություններից մեկը ցանկանում է մայրաքաղաք Անկարայի մոտակա Քըզըլօզ գյուղն ամերիկյան օգնությամբ վերածել օրինակելի գյուղի, ընդ որում՝ պատրանք է ստեղծվում, թե դա արվում է անշահախնդիր կերպով, և հենց այս «անշահախնդրությունն» էլ Բայքուրթը համարում է «իրականությունը ծածկող վարագույր»: Վեպում ամերիկացիները գյուղացիների առաջարկությամբ վերացնում են Աքթեփե կոչվող բլուրը և այնտեղ առաջացած հարթության վրա տնկում ԱՄՆ-ից ներկրված արքայախնձորի ծառեր՝ այն կոչելով «Բարեկամության այգի»: Բացի այդ՝ ամերիկացիները գյուղում սարքում են գոմեր, թռչնաֆաբրիկա, բերում են անդրօվկիանոսյան անասունների, հավերի ընտիր տեսակներ՝ այս գյուղում բազմացնելու համար: Սակայն նրանց այդ բոլոր ծրագրերը հաջողությամբ չեն պսակվում. արքայախնձորի ծառերը բերք չեն տալիս, հավերը փուչ ձվեր են ածում, անասունները սատկում են, ամերիկյան բանջարեղենի սերմերը կամ բերք չեն տալիս, կամ էլ դրանք շատ փոքր ու անպիտան են լինում: Սրանով Բայքուրթը ցանկացել է ցույց տալ, որ «թուրքական» հողը չի ընդունում ամերիկյան այդ կեղծ օգնությունը, և վեպի վերջում էլ գյուղացիներն այրում են ամերիկացիների կառույցները, ոչնչացնում այգին և սկսում վերականգնել իրենց իսկ առաջարկով հողին հավասարեցրած Աքթեփե բլուրը:

Այս վեպում, ի տարբերություն Բայքուրթի նախորդ վեպերի, ծավալվող դեպքերը չեն պատմվում հեղինակի կողմից, այլ ընտրված է հետաքրքիր կոմպոզիցիոն ձև: Հեղինակը կարծես բացում է վեպի ամեն մի գլուխը, ու մի քանի նախադասությու-

նից հետո ընթերցողը նկատում է, որ պատմում է ոչ թե հեղինակը, այլ գործող անձերից մեկը, և հետաքրքիր է, որ այս անցումը հստակ տարանջատված չէ: Շատ հաճախ դիմորոշ վերջածանցներից է պարզ դառնում, որ պատմողը ոչ թե հեղինակն է, այլ հերոսը: Կոմպոզիցիոն այս ձևը հնարավորություն է ընձեռում հեղինակին ավելի խորությամբ և մանրամասնորեն ներկայացնելու տարբեր սոցիալական խմբերին պատկանող մարդկանց բնորոշ մտածելակերպը, նրանց անհանգստացնող խնդիրները՝ հենց իրենց լեզվով: Այս վեպում ևս հեղինակի գլխավոր գաղափարի կրողն արթնամիտ տարեց գյուղացին է՝ Քըզըլօզ գյուղի պահակ Թեմելոշը: Նրան ի սկզբանե ամերիկյան օգնությունները վտանգավոր, պարտադրված և օտար են թվում, և նա չի հավատում դրանց արդյունավետությանը: Նույնիսկ հայտնվելով ամերիկյան հիվանդանոցում՝ նա ոչ թե ապաքինվում է, այլ, ընդհակառակը, նրա վիճակն ավելի է ծանրանում: Բայքուրթը հենց Թեմելոշին է վերապահել գյուղացիներին «արթնացնելու», իրականությունը ցույց տալու պարտականությունը: Հետաքրքիր է, որ այս վեպում հանդիպում ենք երկու «արթնացնող» կերպարի՝ մեկը Թեմելոշն է, իսկ մյուսը՝ գյուղական առաջադեմ հայացքների տեր ուսուցիչ Ջեմալ Հոջան, որին իր հայացքների համար տեղական իշխանությունները հեռացնում են Քըզըլօզ գյուղից: Վեպի հերոսներից են նաև Թուրքիայում աշխատող որոշ ամերիկացիներ, թուրքական գործարար աշխարհի ներկայացուցիչներ, Քըզըլօզի գյուղապետը և ուրիշներ: Տարբեր է նաև նրանց լեզուն. գյուղացիների լեզվում առկա են տեղական խոսվածքային բառեր, իսկ ամերիկացի հերոսները խոսում են կոտրատված թուրքերենով՝ մեջընդմեջ օգտագործելով անգլերեն բառեր: Որպես վեպի երկրորդ սյուժետային գիծ ներկայացվում է ամերիկացի աշխատող Բոբիի և գյուղական ուսուցչուհի, թրքուհի Թուլայի սիրո պատմությունը: Բոբիին Բայքուրթը հիմնականում ներկայացնում է որպես դրական կերպար. նա համեստ է, հասկացող, հարգալից, նրան գյու-

ղացիները լավ են վերաբերվում, նրան սիրում է նույնիսկ Թեմելոշը: Սակայն, այս ամենով հանդերձ, բավական տարօրինակ և կրոնական ու ազգային թշնամանքի, խտրականության տարրեր են պարունակում այն արտահայտությունները, որոնցով Բայքուրթը ցանկանում է դրական հատկանիշներով օժտել ամերիկացի երիտասարդին՝ Բոբին: Այսպես, նրա սիրած աղջկա՝ Թուլայի մայրը որպես «դրական» հատկանիշ նշում է, որ Բոբին ընդհանրապես նման չէ մանկության տարիներին Բուրսայում իր տեսած «գյավուրներին»: Այսինքն՝ Բայքուրթը մի կողմից մարդկանց միջև հավասարություն ու փոխադարձ հարգանք է քարոզում և միևնույն ժամանակ վատի, ստորի խորհրդանիշ համարում «գյավուրներին», այսինքն՝ քրիստոնյաներին: Եվ ընդհանրապես, այս վեպում հաճախ ենք հանդիպում քրիստոնյաների նկատմամբ արհամարհական արտահայտությունների, կրոնական խտրականության դրսևորումների: Նկատելի են նաև թուրքերին հատուկ ուրիշ ժողովուրդներին ձուլելու քաղաքականության որոշ միտումներ: Օրինակ՝ նույն այդ ուսուցչուհու՝ Թուլայի մայրը ամերիկացի Բոբինն ասում է. «Բոբի... Սա ինչ անուն է որ: Փոխիր, մեր անուններից մեկը վերցրու»: Իսկ Թեմելոշը, որպես իր ջերմ վերաբերմունքի արտահայտություն, առաջարկում է Բոբինն կրոնափոխ լինել. «Ա՛յ Բոբի, տես, քեզ լուրջ եմ ասում, արի մուսուլման դարձիր, թուրքացիր»: Այս արտահայտությունները և ընկալումներն ընդհանրապես հակասում են ձախակողմյան գաղափարախոսությանը, որի հետևորդ էր համարվում Ֆաքիր Բայքուրթը, քանի որ մարդկանց ազգային և կրոնական պատկանելությունը չէր կարող լինել խտրականության կամ տարբերակված մոտեցման առիթ:

«Ամերիկյան վիրակապը» վեպում հանդիպում ենք ժողովրդին ուղղված միասնականության բազմաթիվ կոչերի, և հենց այս կոչերին անսալով է, որ «արթնացած» միասնական ժողովուրդը քանդում, ավերում և ոչնչացնում է ամերիկացիների կողմից գյու-

ղում ստեղծված ամեն ինչ: Ամերիկացիների հեռացումը Բայքուրթը համարում է Թուրքիայի ինքնուրույնության վերականգնում, և վեպը հենց այդպես էլ ավարտվում է. գյուղացիները, հայացքով ուղեկցելով գյուղից հեռացող ամերիկացիների և թուրք պաշտոնյաների ավտոշարասյանը, թեթևացած շունչ են քաշում՝ «կարծես փրկվել էին»:

Նկատենք, սակայն, որ Բայքուրթի այս ստեղծագործության մեջ շատ են հանդիպում անհամոզիչ, երբեմն ընդգծված «սենտիմենտալ հեղափոխականությամբ» հագեցած դրվագներ. Մասնավորապես՝ տգետ ժողովրդի հանկարծակի «արթնացումը», հակաամերիկյան տրամադրություններով համակվելը: Բացի այդ, վեպում առկա են տարրեր, որոնք այդքան էլ չեն համապատասխանում ռեալիստական ստեղծագործությանը, օրինակ՝ Աքթեփե բլրի վերականգնումը որպես Թուրքիայի ինքնուրույնության խորհրդանիշ և այլն: Այնուամենայնիվ, «Ամերիկյան վիրակապը» վեպը համարվում է թուրքական գյուղագրական արձակում այդ ժամանակաշրջանի հակաամերիկյան ուղղվածության ամենահայտնի ստեղծագործություններից մեկը, որում գյուղական առօրյայի նկարագրումը համադրվել է ավելի լայն քաղաքական կամ աշխարհայացքային, գաղափարախոսական բաղադրիչների հետ: Մեր կարծիքով՝ սա նաև փորձ էր որոշակի թարմություն հաղորդել արդեն ակնհայտ ճգնաժամային դրսևորումներ ունեցող գյուղագրությանը, որը, սակայն, այդքան էլ չի հաջողվել:

դ) Գյուղագիրների երկրորդ սերունդը

1960-ական թվականների կեսերին գյուղագրական արձակը հետզհետե զիջում է իր գերակա դիրքերը, քանի որ այդ ժամանակ թուրքական հասարակությանը և գրականությանը սկսում են մտահոգել այլ հարցեր: Սակայն սա ամենևին չի նշանակում,

թե թուրքական գյուղագրությունն ընդհանրապես դուրս է մղվում գրականության ասպարեզից. այդ տարիներին իրենց գրական գործունեությունը շարունակող մի շարք գյուղագիրներին ավելանում են գյուղական իրականությունը պատկերող նոր հեղինակներ, օրինակ՝ Բեքիր Յըլդըզը, Օսման Շահինը, Դուրսուն Աքչամը, Ումիթ Քաֆթանջիօղլուն: Ի դեպ, այս վերջին երեքը ևս «գյուղական ինստիտուտների» շրջանավարտներից էին:

1960-ական թվականների կեսերին գրականություն մուտք գործած գյուղագիրների երկրորդ սերնդից ուշադրության արժանի է հատկապես Բեքիր Յըլդըզը. նա ծնվել է 1933 թ. Ուրֆայում ոստիկանի ընտանիքում և հոր ծառայության բերումով մանկության ու պատանեկության տարիներն անցկացրել է ծննդավայրում, Վանում, Քասթամունուում, Ադանայում: Դպրոցից հետո ուսանել է Ադանայի արհեստավորական տեխնիկումում, իսկ 1951 թ. ընտանիքի հետ տեղափոխվել է Ստամբուլ, որտեղ սովորել է պոլիգրաֆիական ուսումնարանում և աշխատել տարբեր հրատարակչություններում ու տպարաններում: 1967 թ. հրատարակվել է Բեքիր Յըլդըզի պատմվածքների ժողովածուն՝ «Ռեշո աղա», իսկ 1969-ին՝ «Սև վագոն», որոնցում սոցիալական ռեալիզմի դիրքերից ներկայացվում էին հիմնականում Ուրֆայի նահանգի գյուղացիների վիճակը, հետադեմ և անմարդկային սովորույթները: Մեր կարծիքով՝ Բեքիր Յըլդըզը թուրքական գյուղագրության երկրորդ սերնդի այն ներկայացուցիչներից է, ով համեմատաբար ուշ սկսելով գրական գործունեությունը՝ որոշակի թարմություն հաղորդեց գյուղագրական արձակին: Նրա ստեղծագործություններում հատկապես աչքի են զարնում ժողովրդական դաժան սովորույթները, որոնք գրողը պատկերել է բավական մանրամասն, քանի որ դրանք նրան ծանոթ էին դեռ մանկուց: Ինքը՝ Յըլդըզը նույնպես խոստովանել է, որ իր ստեղծագործությունների վրա որոշիչ ազդեցություն է ունեցել այն, որ նա ծագումով Ուրֆայից է և մոտիկից գիտի այդ

տարածքի խնդիրները, սովորույթները, որոնք էլ հենց դարձրել է գեղարվեստի նյութ: Ինչպես իրավացի նկատում է թուրքագետ-գրականագետ Մ. Րեպենկովան, Բեքիր Յըլդըզի ստեղծագործությունները (հատկապես Ուրֆայի գյուղացիությանը և այնտեղ տարածված դաժան սովորույթների գերիշխող դիրքին վերաբերող) ամբողջովին ներծծված են ողբերգականությամբ: Դրանք իրականում ողբերգական ընթացք և վերջաբան ունեցող գործեր են, որոնցում ի ցույց են դրվում դաժան սովորույթների հանդեպ գյուղացու կույր հարմարվողականությունը, դրանց դեմ պայքարելու ցանկության բացակայությունը: Ըստ Յըլդըզի, գյուղացիներն այդ կարծրացած սովորույթների գերին են, և նրանց գիտակցության մեջ այդ ամենը փոխելու կամքի անգամ նշույլ չկա: Կարևոր է նկատել, որ որպես այդ սովորույթների զոհեր մեծ մասամբ հանդես են գալիս կանայք, իսկ տղամարդիկ լինում են լուռ համակերպվողի և պարտադիր քայլերն ի կատար ածողի դերում: Այդպիսին է, օրինակ, «Համուշ» վերնագրով պատմվածքը, որտեղ ներկայացվում է, թե ինչպես գյուղացի Շահապն իր վեցամյա որդու հետ գյուղից քաղաք գնալիս ճանապարհին բացատրում է երեխային, որ գնում են սպանելու քաղաքի հիվանդանոցում պառկած նրա մորը, այսինքն՝ իր կնոջը: Բանն այն է, որ կնոջը փորձել են բռնաբարել, բայց քանի որ նա դիմադրել է, հարձակվողը նրան հարվածել է դանակով և վիրավորել: Համաձայն գյուղական սովորույթի՝ այդ կինն արդեն պատվազրկված է, նա պետք է մեռնի, և Շահապը խնդրում է կնոջը վիրահատող բժշկին, որ վերջինս չփրկի նրա կյանքը, քանի որ եթե կինը փրկվի, ապա, միևնույն է, ինքը պարտավոր է լինելու սպանել նրան, այլապես չի կարող ապրել գյուղում: Եվ դիմելով բժշկին՝ Շահապն ասում է. «Ինչո՞ւ դու բուժեցիր կնոջս, նրա համար, որ ես սպանեմ նրան, իսկ ինքս էլ բանտ ընկնեմ: Լավ, դու հաղթեցիր մահվանը, բայց իմ գյուղը քո քաղաքը չէ, և ես չեմ կարող ապրել պատվազրկված կնոջ հետ»: Շահապը մտորում է, որ կնո-

ջը սպանելուց և երկար տարիներ բանտում անցկացնելուց հետո ամոթալի չի լինի վերադառնալ գյուղ: Ավելացնենք, որ նմանատիպ պատմվածքներ Բեքիր Յըլդըզի գրականության մեջ շատ են հանդիպում. դաժան սովորույթների զոհ կնոջ խնդրին է նվիրված «Բեդրանա» պատմվածքը, որի հիման վրա 1974 թ. նկարահանվում է համանուն կինոնկարը: Անմարդկային դաժանության դրսևորումների ենք հանդիպում նաև գյուղագիր Օսման Շահինի «Կարմիր քամին» պատմվածքում, որտեղ պատմվում է, թե ինչպես երաշտի տարում գյուղացին խոստանում է Ալլահին՝ անձրևի դիմաց զոհաբերել իր տղային, և թե ինչպես է նա կատարում իր հրեշավոր խոստումը: Նկատենք, որ վերոնշյալ պատմվածքներում առանց չափազանցությունների պատկերված է թուրքական գյուղական իրականությունը, և այն էլ՝ 20-րդ դարի կեսերին:

Բեքիր Յըլդըզը ծավալել է նաև բավական ակտիվ հասարակական-քաղաքական գործունեություն. մասնավորապես 1970-1980-ականներին նա մասնակցել է ծախսակողմյան շարժումներին և անդամակցել այդ գաղափարախոսությանն ակնհայտորեն հետևող Թուրքիայի գրողների արհմիության աշխատանքներին: Արդեն 1970-ականներին որոշակիորեն փոխվում են Բեքիր Յըլդըզի գրական նախապատվությունները, ստեղծագործությունների թեմաներն ու թեմատիկ ուղղությունները: Մասնավորապես՝ նա, կարելի է ասել, հեռանում է գյուղագրական թեմատիկայից և սկսում ավելի շատ անդրադառնալ ընտանեկան հարաբերությունների հոգեբանությանը վերաբերող թեմաների. օրինակ՝ «Ամուսնության բյուրո» (1972 թ.), «Ընտանեկան պատերազմներ» (1984 թ.) վեպերը: Յըլդըզն անդրադառնում է նաև պատմական թեմաների, որոնք հագեցած են կրոնական շեշտադրումներով, ինչպես նաև քաղաքական թեմաների: Բեքիր Յըլդըզի թեմատիկ նախապատվությունների մեջ ավելացած նոր ուղղվածության մեջ ուշագրավ է մաքսանենգության խնդիրը: Հեղինակը մաքսանենգներին ներկայացնում է դրական լույսի ներքո, որպես սո-

ցիալական խնդիրների հետևանքով այդ ճանապարհն ընտրելուն պարտադրված մարդիկ: Մաքսանենգության տարբեր ասպեկտները, մաքսանենգների հետ կապված իրական պատմությունները հավաքված են, օրինակ, «Մաքսանենգ Շահանը» պատմվածքների ժողովածուում: Վերոհիշյալ դրական շեշտադրումը թույլ է տալիս մաքսանենգների կերպարների մեջ որոշակի նմանություն տեսնել «բարի ավազակների», «էֆենների» կերպարների հետ: Փաստենք նաև, որ Բեքիր Յըլդըզի գրականությանը հատուկ ողբերգականությունը դրսևորվում է նաև մաքսանենգներին նվիրված ստեղծագործություններում:

Այսպիսով, տեսնում ենք, որ գյուղագրական արձակը, սկսելով զարգանալ 1950-ականներից, շարունակել է իր որոշակի տեղը պահպանել թուրքական գրականության մեջ ընդհուպ մինչև 1980-ականները, սակայն այն հետաքրքրությունը, որ կար դրա հանդեպ 1950-1960-ական թվականներին, ակնհայտորեն նվազել է: Դրա պատճառներից են նաև Թուրքիայի սոցիալ-տնտեսական, քաղաքական կյանքում տեղի ունեցած փոփոխությունները, ինչպես և այն, որ գյուղական իրականության մասին գրվեցին բազմաթիվ նույնանման գործեր, և «մի ժամանակ նորություն համարվածը հնացավ»: Ըստ ուսաստանցի թուրքագետ-գրականագետ Ա. Օբրագզովի և Ա. Սուլեյմանովայի, սոցիալական ռեալիզմի և գյուղագրական արձակի անկումը կամ նահանջը կապված էր նաև այն հանգամանքի հետ, որ մարդիկ արդեն հոգնել էին գյուղագրական վեպի «պրիմիտիվ ռեալիզմից»:

Առաջարկվող գրականություն

ա) գիտական

1. Մելքոնյան Ռ., Թուրք գրող Ֆաքիր Բայքուրթը (գրական դիմանկարի փորձ), Նոր-դար, Երևան, 2004, թիվ 4, էջ 117-124:

2. Մելքոնյան Ռ., «Գյուղական ինստիտուտները» և գրական կյանքը Թուրքիայում (1940-50-ական թթ.), Կանթեղ, Երևան, 2005, թիվ 1 (22), էջ 139-144:
3. Мелконян Р., Основные тенденции развития “сельского романа” в турецкой прозе середины 20-ого века, “Тюркский мир: история и современность”. Сборник статей международного тюркологического симпозиума. 28-29 апреля 2011г., Астана, 2011, стр. 272-275.
4. Репенкова М., От реализма к постмодернизму: современная турецкая проза, Москва, 2008.
5. Старостов Л., Заметки о современной турецкой прозе, Проблемы становления реализма в литературах Востока, Москва, 1964, стр. 218-247.
6. Утургаури С., Турецкая проза 60-70-х годов: основные тенденции развития, Москва, 1982.
7. Beş romancı köy romanı üzerine tartışıyor, İstanbul, 1960.
8. Moran B., Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış, İstanbul, c. 2, 2002.

բ) գեղարվեստական

1. Baykurt F., Yılanların Öcü, İstanbul, 1977.
2. Baykurt F., Tırpan, İstanbul, 1978.
3. Baykurt F., Amerikan Sargısı, İstanbul, 2001.
4. Baykurt F., Çilli, Karın Ağrısı, Cüce, İstanbul, 2014.
5. Makal M., Bizim Köy, İstanbul, 2016.
6. Yıldız B., Kaçakçı Şahan, İstanbul, 2006.

**ՆԱԶՐԱ ՀԻՔՄԵԹ.
ՇԵՂԱՓՈԽԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԵՎ
ԱԶԳԱՅՆԱՄՈԼՈՒԹՅԱՆ ՊՈԵՏԸ**

Արևելյան գրականությունների մեջ ավանդաբար գերակա դիրքեր զբաղեցրած պոեզիան օսմանյան/թուրքական գրականության մեջ ևս ընդհուպ մինչև 19-րդ դարի վերջերն ունեցել է առաջնային տեղ: Հիմնականում պարսից պոեզիայից փոխառած սկզբունքներն ու ավանդույթները որոշ չափով փոփոխված շարունակվել են մինչև 20-րդ դարի սկզբները՝ արդեն ներառելով նաև արևմտյան գրականություններից ընդօրինակված տարրեր: Սակայն արդեն 1920-ական թվականներին նկատվում են պոեզիայի ավանդական մեթոդների, թեմաների ճգնաժամ, անկում և ավելի նոր, առավելապես պարզ ու միևնույն ժամանակ կեղծ հայրենասիրությամբ լի, ակնհայտ ազգայնամոլության տարրեր պարունակող չափածո գործեր: Փոխվում էին ոչ միայն ավանդական պոեզիային բնորոշ ժանրերը, այլև թեմաները. աստղաբույլ երկնքի, սոխակների, գետակների և սիրելիին գովերգող բանաստեղծությունների փոխարեն սկսում էին արծարծվել զինվորի, հայրենիքի, պայքարի, խիզախության թեմաները: Ահա հենց այդ թեմատիկ, ժանրային և ոճական փոփոխությունների սահմանագծում ու ժամանակաշրջանում գրականության ասպարեզ է մտել մի պոետ՝ Նազըմ Հիքմեթը, որի անվան հետ են կապվում արդեն հանրապետական Թուրքիայի պոեզիայի կայացումն ու զարգացումը, հեղափոխական թեմատիկայի ներառումը: Գրականագիտության մեջ առավելապես որպես «առաջին թուրք կոմունիստ» պոետ կամ թուրքական գրականության մեջ սոցիալիստական գրականության հիմնադիր համարվող Նազըմ Հիքմեթը միևնույն ժամանակ ունի հակասական նկարագիր, որը դրսևորվել է ինչպես նրա գրական, այնպես էլ հասարակական-քաղաքական գործունեության մեջ:

Նազըմ Հիքմեթ Ռանը ծնվել է 1902 թ. հունվարի 15-ին Սա-
լոնիկում, ազնվական և բարեկեցիկ ընտանիքում: Նրա պապը՝
Մեհմեթ Նազըմ փաշան, Օսմանյան կայսրությունում զբաղեց-
րել է պետական բարձր պաշտոններ, եղել է նահանգապետ, իսկ
հայրն աշխատել է կայսրության արտաքին գործերի նախարա-
րությունում: Պապը եղել է թուրքական գրականության և, մաս-
նավորապես՝ պոեզիայի գիտակ ու հատկապես Ջելալեդդին
Ռումիի, Նամըք Քեմալի, Թևֆիք Ֆիքրեթի երկրպագուն, ինչ-
պես նաև ունեցել ջերմ հարաբերություններ ժամանակի գրողնե-
րի հետ: Նազըմ Հիքմեթը մորական կողմից ունի ոչ թուրքական
ծագում. մոր մայրական պապը եղել է թուրքացած գերմանացի՝
Մեհմեթ Ալի փաշան, իսկ մոր հայրական պապը թուրքացած լեհ
Մուսթաֆա Ջելալեդդին փաշան՝ նույն ինքը Կոնստանտին Բոր-
ժենսկին, ով 18-րդ դարի կեսերին տեղափոխվել է Օսմանյան
կայսրություն, փոխել անունը և ազգայնամուլական շրջանակ-
ներում մինչ օրս էլ հայտնի է որպես «Թուրքիայի պատմության
մեջ առաջին մեծ պանթուրքիստներից մեկը»: Նազըմ Հիքմե-
թի մայրը և պապը կարևոր դեր են խաղացել ապագա պոետի
դաստիարակության և գրականությամբ հետաքրքրվելու հար-
ցում. մասնավորապես՝ նշվում է, որ նրա մայրը՝ Այշե Ջելիլեն,
կրթություն է ստացել Ֆրանսիայում, տիրապետել ֆրանսերե-
նին և խորությամբ ծանոթ եղել ֆրանսիական գրականությանն
ու արվեստին: Անձամբ զբաղվելով որդու կրթությամբ՝ նա դեռ
մանուկ հասակից Նազըմ Հիքմեթին սովորեցրել է ֆրանսերեն
և ծանոթացրել արևմտյան գրականության հետ: Գրականագետ
Թ. Մելիքլիի փոխանցմամբ՝ պատահական չէ, որ Նազըմ Հիք-
մեթն իր առաջին բանաստեղծությունները գրել է ֆրանսերեն:
Ապագա գրողը ստացել է ուսումնական կրթություն՝ 1915 թ. ըն-
դունվելով Հեյբելիադայի ուսումնական կադետիա. ուշագրավ
է այդ մասնագիտությունն ընտրելու նախապատմությունը: Նրա
ընտանիքը սերտ կապեր է ունեցել բարձրագույն իշխանության

հետ, և մի ընտանեկան խնջույքի ժամանակ, որին ներկա է եղել
երիտթուրք պարագլուխ և Օսմանյան կայսրության ուսումնական
նախարար Ջեմալ փաշան, պատանի Նազըմը արտասանել է
ծովագնացների հերոսականությանը նվիրված իր գրած բանաս-
տեղծությունը: Դրանից հետո նաև Ջեմալ փաշայի խորհրդով
որոշվել է նրան ուսման տալ հենց այդ ուղղությամբ: Նազըմ Հիք-
մեթը, 1918 թ. ավարտելով ուսումնական կադետիան, անցել
է ծառայության «Համիդիյե» հաճանավի վրա, սակայն շուտով
առողջական խնդիրների պատճառով ստիպված է եղել ընդհան-
րապես դուրս գալ զինվորական ծառայությունից:

Պատանեկության շրջանում Նազըմ Հիքմեթը հետաքրքր-
վել է միջնադարյան օսմանյան պոեզիայով, հեջեիստ (վանկա-
պաշտ), ինչպես նաև պանթուրքիստ հեղինակներով: Թուր-
քական և արևմտյան գրականությունների մասին ունենալով
որոշակի գիտելիքներ՝ Նազըմ Հիքմեթը սկսում է ստեղծագործել
առաջին բանաստեղծությունները, որոնք գրել է 1913 թ., նվիր-
ված էին սիրոն, բնությանը, հայրենասիրությանը և նմանատիպ
այլ թեմաների: Սակայն շուտով նրա գրականության մեջ սկսել
են նկատվել միտումներ, որոնք խորհրդային գրականագիտու-
թյունն անվանում է «հակաիմպերիալիստական», ազատության,
հայրենասիրության դրսևորումներ, սակայն իրականում դրանք
ազգայնամուլության բարձր և ցածր չափաբաժիններով ստեղ-
ծագործություններ էին: Այսպես, 1920 թ. «Ալեմդար» թերթում
տպագրվել է Նազըմ Հիքմեթի բանաստեղծությունը՝ «Քառասուն
ավազակների գերին» վերնագրով, որը որոշ գրականագետներ
համարում են այլաբանական: Բանաստեղծության մեջ որպես
գերի այլաբանորեն պատկերված է թուրք ժողովուրդը, իսկ ավա-
զակները արևմտյան պետություններն են, որոնք իբրև ցանկա-
նում են թալանել գերուն: Ակնհայտ է, որ բանաստեղծության մեջ
իրոք այլաբանորեն պատկերված են Առաջին համաշխարհային
պատերազմին հաջորդած պատմական դեպքերը, երբ Օսման-

յան կայսրությունը հասել էր կործանման, մայրաքաղաք Ստամբուլը և երկրի տարբեր շրջաններ զբաղեցված էին հաղթող պետությունների զորքերի կողմից: Սակայն ներկայացնելով թուրք ժողովրդին որպես գերի՝ պոետը չի էլ հիշատակում օսմանյան մեծ զնդանի իրական գերիների՝ քրիստոնյա ժողովուրդների և նրանց կրած տառապանքների մասին: Այդ բանաստեղծության մեջ կար նաև պայքարի կոչ՝ ուղղված թուրք ժողովրդին, և դա շատերը համարում են արդեն ծավալվող քեմալական ազգայնամոլական շարժման նկատմամբ բացահայտ համակրանքի դրսևորում: Նկատենք, որ հիշյալ բանաստեղծությունը մեծ տարածում է գտել Ստամբուլում, իսկ Նազըմ Հիքմեթի անունը հայտնի է դարձել լայն շրջանակների համար: Ընդհանրապես, այդ շրջանում (1919-1921 թթ.) Նազըմ Հիքմեթի գրած բազմաթիվ բանաստեղծություններում ևս ակնհայտ են ազգայնամոլական շեշտադրումները, որոնք խորհրդային գրականագիտությունը չնկատելու է տվել կամ մեկնաբանել իբրև հայրենասիրական: Այսպես, 1920 թ. գրված «Աղա ջամի» բանաստեղծության մեջ Նազըմ Հիքմեթը ողբում է այն բանի համար, որ Ստամբուլի Աղա ջամի մզկիթի վրա ծածանվում է հունական դրոշը, և կոչ անում, որպեսզի մեղավորը պատժվի «թուրքի սրով կամ Ալլահի ցասումով»: Նույն 1920 թ. գրված «Մարմարա ծով» բանաստեղծության մեջ Հիքմեթն ընկնում է նոստալգիայի մեջ՝ հիշելով օսմանյան «փառապանծ» անցյալը և դա համեմատում այդ ժամանակվա պարտությունների հետ: Նա Մարմարա ծովում փնտրում է Կոստանդնուպոլիսը նվաճած սուլթան Մեհմեթ 2-րդի պատկերը, իսկ ծովը համարում «ազգային խայտառակության» վկա և ականատես: Ավելի խորանալով ազգայնամոլական թեմատիկայի մեջ՝ Նազըմ Հիքմեթը հասնում է բացահայտ ռասիզմի: 1920 թ. գրած «Իմ ռասային» բանաստեղծության մեջ հետագայում խորհրդային գրականագիտության կողմից «ազգերի հավասարության ջատագով» հորջորջված պոետը գրում է.

Է՛յ, իմ ռասա, դու մի ժամանակ
Դողացնում էիր Եվրոպան,
Նվաճում էիր Սկամբուլը...
Մի ժամանակ Եվրոպան
Խեղդվում էր Կոստանուպոլիսի մեջ,
Կրկին դու, իմ ռասա,
Որ հմուտ էիր գիտության մեջ,
Իշխում էիր իմաստուններին,
Ինչո՞ւ այսօր Եվրոպան
Քեզ մարտահրավեր նետի,
Ինչո՞ւ այսօր
Այդ Կոստանուպոլիսի օրրանը
Քեզ գիտություն սովորեցնի:

Ենթադրաբար 1920 թ. վերջին կամ 1921-ի սկզբին Նազըմ Հիքմեթը մի խումբ ընկերների հետ նաև ընտանիքից գաղտնի «տեղափոխվում է Անատոլիա», այսինքն՝ միանում է Մուսթաֆա Քեմալի ծավալած ազգայնամոլական շարժմանը: Անկարայում նրանք հանդիպել են անձամբ Մուսթաֆա Քեմալի հետ, որը հանձնարարել է արդեն աչքի ընկած պոետին գրել բանաստեղծություններ, որոնք միտված կլինեն ազգայնամոլական շարժման զինվորների մարտական կամ հայրենասիրական ոգին բարձրացնելուն: Նազըմ Հիքմեթը հեղինակել է մի քանի նման բանաստեղծություններ, որտեղ գովերգում է քեմալական շարժումը. դրանք հավանության են արժանացել Մուսթաֆա Քեմալի կողմից և տարածվել այդ շրջանակներում: Դրանից հետո կարճ ժամանակ Նազըմ Հիքմեթը դասավանդել է Բուլուի դպրոցներից մեկում, իսկ արդեն նույն տարվա սեպտեմբերին որոշել է այցելել խորհրդային Ռուսաստան. նախ եղել է Բաթումում, իսկ այնուհետև՝ երկար ամիսներ տևող ճամփորդությունից հետո, 1922 թ. հուլիսին հասել է Մոսկվա: Դրանից առաջ էլ կոմունիստական գաղափարա-

խոսությամբ հետաքրքրվող Նազըմ Հիքմեթն անդամագրվել է կոմունիստական կուսակցությանը և ընդունվել Մոսկվայի Արևելքի աշխատավորների կոմունիստական համալսարանի տնտեսագիտության ֆակուլտետ: Գալով խորհրդային Ռուսաստան՝ Նազըմ Հիքմեթը հիացել է իբրև թե ազատություններով և հավասարությամբ, սակայն այդ մասին նրա գրած հիացական տողերում բացահայտ երևում է այդ ամենի կեղծ ու հակասական բնույթը: Մասնավորապես՝ նա նշում է. «Ինչ հիանալի է, ազնիվ խոսք: Աշխարհում կա մի հսկայական երկիր, որտեղ քեզ չեն հարցնում, թե դու ինչ ազգից ես, ինչ կրոնի, որ երկրի քաղաքացի: Միայն հարցնում են, թե արդյոք դու չես ապրել ուրիշի հաշվին, արդյոք տերտեր չես եղել կամ իմամ, արդյոք չես աշխատել բուրժուական ուստիկանությունում: Բավական է գլխի թեթև շարժումով ժխտական պասսիան տաս, և վերջ, այլևս ոչ ոք չի հետաքրքրվում քո քաղաքացիությամբ, և դու դառնում ես այդ հսկայական երկրի այնպիսի զավակ, ինչպիսիք այնտեղ ծնված-մեծացածներն են»: Սակայն պոետը չի էլ մտածում անդրադառնալ, թե ինչ է լինում նրանց հետ, ովքեր «եղել են տերտեր կամ իմամ», կամ ովքեր «աշխատել են բուրժուական ուստիկանությունում»: Այս հարցում ևս Նազըմ Հիքմեթը հեռու է օբյեկտիվությունից և չի անդրադառնում խորհրդային Ռուսաստանում տեղի ունեցած ցեղասպանական գործողություններին ընդդեմ կայսերական տոհմի, ազնվականների, որոշակի դասակարգերի և հոգևորականության:

Նազըմ Հիքմեթի և նրա գրական կողմնորոշումների համար կարևոր նշանակություն ունեն հանդիպումը և շփումը Վլադիմիր Մայակովսկու հետ: Հետագայում Հիքմեթը պատմել է, որ Մայակովսկու հետ առաջին հանդիպմանը նրան տպավորել է այն ոճը, որով նա կարդում է բանաստեղծությունները՝ «ինչպես հոետոր, տղամարդկային ձայնով, ինչպես քարոզիչ», և այդ ոճը Հիքմեթն ընդօրինակել է՝ ներկայացնելու համար թուրքական գյուղացիության և բանվորների խնդիրները: Մեծ թվով մաս-

նագետներ են անդրադարձել Մայակովսկու գրականության ունեցած ուղղակի ազդեցությանը Նազըմ Հիքմեթի պոեզիայի և դրանում կիրառված մեթոդների, ոճի, մոտիվների վրա: Մասնավորապես՝ արևը կամ բորբ կարմիրը որպես հեղափոխականության, գաղափարի, պայքարի խորհրդանիշ Հիքմեթը փոխառել է Մայակովսկուց. օրինակ՝ այդ կերպար-խորհրդանիշը վառ դրսևորված է «Արևը խմողների թյուրքյուն» բանաստեղծության մեջ: Նազըմ Հիքմեթը մտերիմ է եղել և ազդվել է նաև բանաստեղծ և իր ստեղծագործությունների թարգմանիչ Էդուարդ Բագրիցկուց: Ընդհանրապես, Նազըմ Հիքմեթի պոեզիան հագեցած է կոմունիզմի, անձամբ Վ. Լենինի, խորհրդային Միության գովերգումներով և, այսպես կոչված, «կոմունիստական իդիլիայի» ներկայացմամբ: Դրանք հատկապես ցայտուն դրսևորված են նրա 1920-1930-ական թվականների ստեղծագործություններում. օրինակ՝ «Այն մասին, թե ինչպես Ռուսաստանում տապալվեց ցարիզմը», «Լենինի մահվան առիթով», «Տասնյոթ թվականի Պետրոգրադը», «Ճանապարհորդություն դեպի նավթը» և այլն:

Գաղափարական-քաղաքական կողմնորոշումը, բնականաբար, ազդել է Նազըմ Հիքմեթի ստեղծագործությունների ոչ միայն թեմատիկ ուղղության ու ոճի, սկզբունքների (օրինակ՝ հրաժարում վանկական և վանկաշեշտական բանաստեղծությունից), այլև գրական հայացքների վրա, որոնք դառնում են կատեգորիկ և շատ երևույթների նկատմամբ նիհիլիստական: Կտրուկ անցում անելով և խզելով կապը հենց իր իսկ դավանած նախկին արժեքների հետ՝ նա սկսել է խստորեն քննադատել այն պոետներին, ովքեր արժարծել են սիրո թեման, գովերգել բնությունը, անդրադարձել «լճակում լուսնի արտացոլանքին» և նմանատիպ այլ թեմաների: Իր այդ հայացքները Նազըմ Հիքմեթն անվանել է պայքար «նոր արվեստի» ստեղծման համար և վերադառնալով Թուրքիա՝ շարունակել է թեման զարգացնել «Aydinlik» թերթի էջերում: Իր պատկերացմամբ հինը և ժամանակավրեպը

ժխտելու և մերժելու ճանապարհին Նազըմ Հիքմեթը հաճախ դիմում էր կոպտության, հասնում ծայրահեղության. օրինակ՝ քննադատելով նախորդ սերնդի պոետների թեմատիկ և ժանրային կողմնորոշումները՝ նա հայտարարել է. «Ես որևէ հարգանք չեմ տածում գրողների նախորդ սերնդի հանդեպ»: Գրական մամուլի էջերում և այլ հարթակներում սկսվել են բանավեճեր ավագ սերնդի գրողների հետ, ովքեր, ըստ Հիքմեթի, չէին գրում իրական կյանքի մասին, այլ ներփակված էին իրենց փոքրիկ աշխարհում: Նա հրապարակավ վիրավորական հոդվածներով է հանդես եկել Յակուբ Քադրի Քարասումանօղլուի, Ահմեթ Հաշիմի, Համդուլահ Սուբիհի դեմ. նրանք էլ իրենց հերթին պատասխանել են Նազըմ Հիքմեթին նույնպիսի վիրավորական շեշտադրումներով: Ի պատասխան իր դեմ քննադատությունների՝ Նազըմ Հիքմեթը գրել է երգիծական բնույթի բանաստեղծություններ, որտեղ ծաղրել է նրանց թե՛ անձնական և թե՛ գրական որոշ յուրահատկություններ: Պետք է նկատել, որ դրանք հաջողված բանաստեղծություններ էին թե՛ ծաղկող սատիրայի, թե՛ բովանդակության և թե՛ դիպուկության առումով: Սակայն որոշ ժամանակ անց Նազըմ Հիքմեթը զղջալու էր իր նիհիլիստական հայտարարությունների ու պահվածքի համար և ընդունելու էր սխալը: Այդ գիտակցման հարցում կարևոր է եղել նաև նրա հանդիպումն ավագ սերնդի հայտնի գրող Աբդուլհաք Համիդի հետ, որն ասել է, թե ժամանակին էլ իր սերնդի գրողներն էին քննադատում ավագներին, հիմա արդեն եկել է իրենց քննադատելու ժամանակը: Ի դեպ, հատկապես պոեզիայի ասպարեզում ավագ սերնդի բանաստեղծների և նրանց ստեղծագործությունների հանդեպ նիհիլիստական տեսակետներ որոշ ժամանակ անց կրկնելու էին թուրք այլ պոետներ ևս, որոնք զբաղվելու էին նորը ստեղծելու և հինն անխնա քննադատելու գործով:

Պոեզիա բերելով նոր քաղաքական, գաղափարախոսական, հասարակական թեմաներ՝ Նազըմ Հիքմեթը սկսել է պայքարել

սիրային, բնապաշտական թեմաների դեմ: Նա՝ ինքը, որ սկսել էր սիրո և բնության թեմաներից, երկար տարիներ հրաժարվեց իր պոեզիայում արծարծել որևէ լիրիկական թեմա, այլ շեշտը դրեց հեղափոխական, կոմունիստական ուղղվածության վրա՝ փորձելով պոեզիան ծառայեցնել «քնած զանգվածների արթնացման» գործին: Հասնելով ծայրահեղության և խուսափելով սիրո ու բնության թեմաներից՝ Հիքմեթն անգամ հրաժարվեց իր պոեզիայում կիրառել «սիրտ», «հոգի», «սեր» բառերը: Բնական է, որ Նազըմ Հիքմեթը պետք է հրաժարվեր արևելյան պոեզիայի համար ավանդական «բարդ ոճից» և որդեգրեր ու քարոզեր «ազատ բանաստեղծության» տաղաչափության նոր սիստեմը: Շատ գրականագետներ կարծում են, որ հենց Նազըմ Հիքմեթն է թուրքական պոեզիայում մշակել «թուրքական ազատ բանաստեղծության» սկզբունքները, որոնք հետագայում այլ բանաստեղծների կողմից հավելումների են ենթարկվել և կատարելագործվել: Նազըմ Հիքմեթի կիրառած «ազատ բանաստեղծությունն» այնքան է ասոցացվում նրա անվան հետ, որ երբեմն թուրքական գրականագիտության մեջ այն անվանվում է «ազատ նազըմ»: Ի դեպ, Նազըմ Հիքմեթի որդեգրած այս ոճն ազդեցություն է ունեցել ժամանակի մի շարք բանաստեղծների վրա, որոնք սկսել են ստեղծագործել «ազատ բանաստեղծության» ոճով և արծարծել սոցիալական, քաղաքական որոշակի խնդիրներ: Այդ բանաստեղծներից են Հասան Իզզեթին Դինամոն, Էրջյումենթ Բեհգաթ Լավը, որոնք 1920-ականների վերջին և 1930-ականներին հրատարակել են բանաստեղծությունների ժողովածուներ՝ գրված «ազատ նազըմ» ոճով: Նազըմ Հիքմեթը, բնականաբար, որոշակի նորություններ և փոփոխություններ մտցրեց նաև բանաստեղծական լեզվում, քանի որ հեղափոխական գաղափարներին, աղքատ խավի սոցիալական խնդիրներին անդրադառնալիս պահանջվում էր համապատասխան բառապաշար: Հիքմեթի պոեզիայում միախառնվել են խոսակցական լեզուն, բանահյուսական որոշ տարրեր, ինչպես

նակ նորաբանություններ. բնականաբար, նա չի խուսափել նակ ժարգոնիզմից, երբեմն նակ գոեհկաբանություններից:

1924-ին Նազըմ Հիքմեթը խորհրդային Ռուսաստանից վերադարձել է Ստամբուլ և սկսել աշխատել Թուրքիայի կոմունիստական կուսակցության «Aydinlik» պաշտոնաթերթում որպես խմբագիր: Սակայն արդեն այդ ժամանակ Թուրքիայում սաստկացել էին կոմունիստների դեմ հալածանքները, և 1925 թ. իշխանությունները փակել են «Aydinlik» թերթը՝ հակաիշխանական գործունեության համար, որոնց թվում նշվում էր նակ քրդական ապստամբությունների նկատմամբ ունեցած դիրքորոշումը: Փակելով թերթը՝ իշխանությունները ձերբակալել են նակ աշխատակիցներին, սակայն Նազըմ Հիքմեթին հաջողվել է փախչել և թաքնվել Իզմիրում: Թուրքիայում նրա հանդեպ հայտարարվել է հետախուզում, և պոետը հեռակա դատապարտվել է 15 տարվա ազատազրկման: 1925 թ. սեպտեմբերին Նազըմ Հիքմեթը գաղտնի փախել է Խորհրդային Միություն, որտեղ մնացել է մինչև 1928 թվականը: Արդեն 1928 թ. Նազըմ Հիքմեթը փորձել է կրկին վերադառնալ Թուրքիա, սակայն թույլ չեն տվել, և նա անօրինական կերպով հատելով խորհրդա-թուրքական սահմանը՝ մուտք է գործել Թուրքիա, որտեղ էլ ձերբակալվել է: Սակայն որոշ ժամանակ անց բարձրաստիճան պաշտոնյա ազգականների միջնորդությունների շնորհիվ, ինչպես նակ Թուրքիայի Հանրապետության ձևավորման 5-ամյակի կապակցությամբ պոետն ազատ է արձակվել: Դրանից հետո շարունակել է աշխատել Ստամբուլում, հիմնականում ձախակողմյան մամուլի միջոցներում, ինչպես նակ չի հրաժարվել իր քաղաքական գործունեությունից՝ կոմունիստական կուսակցության շարքերում: 1929 թ. Նազըմ Հիքմեթը սկսել է աշխատել «Resimli Ay» գրական ամսագրում և դարձել դրա խմբագիրներից և, ըստ էության, գաղափարական ղեկավարներից մեկը: Շատ մասնագետներ իրավացիորեն կարծիք են հայտնում, որ 1929-1931 թթ. (մինչև ամսագրի փակվելը) «Resimli Ay»-ը

դարձել է ձախակողմյան գաղափարների քարոզման կարևոր հարթակ: Հրապարակախոսական գործունեությանը զուգահեռ՝ Նազըմ Հիքմեթն ակտիվորեն ստեղծագործել է տարբեր ժանրերում, ինչպես արձակ, այնպես էլ չափածո: Նրա բանաստեղծությունների առաջին ժողովածուն Թուրքիայում հրատարակվել է 1929 թ.՝ «835 տող» վերնագրով, որը բավական մեծ աղմուկ է բարձրացրել թուրքական գրական և հասարակական-քաղաքական շրջանակներում: Այդ ժողովածուում տեղ էին գտել բանաստեղծություններ, որոնք Հիքմեթը հիմնականում գրել էր Մոսկվայում գտնվելու տարիներին:

1932 թ. «Գիշերը ստացված հեռագիրը» վերնագրով բանաստեղծությունների ժողովածուի համար Նազըմ Հիքմեթը ձերբակալվել է և մեղադրվել կոմունիստական քարոզի, իշխանությունների դեմ պայքարի և գաղտնի խմբավորում հիմնելու մեղադրանքով: Նրա համար դատախազը սկզբում պահանջել է անգամ մահապատիժ, սակայն դատարանը որոշել է ազատազրկել 5 տարի ժամկետով: Մոտավորապես մեկ ու կես տարի անց՝ 1933 թ. հոկտեմբերին, Թուրքիայի Հանրապետության հիմնադրման 10-ամյակի կապակցությամբ հայտարարված համաներմամբ Նազըմ Հիքմեթը դուրս է եկել բանտից և մինչև 1936 թ. աշխատել «Tan», այնուհետ «Akşam» թերթերում որպես ակնարկագիր: Իշխանությունների շարունակական հետապնդումները խոչընդոտներ և դժվարություններ են ստեղծել նրա գրական ու հրապարակախոսական գործունեության համար, ուստի պոետը հաճախ ստիպված է եղել հանդես գալ տարբեր կեղծանուններով, ընդ որում՝ ոչ միայն մամուլում, այլև տարբեր ստեղծագործությունների, պիեսների պարագայում ևս: Այդ շրջանում նա առավել հաճախ հանդես է եկել Օրհան Սելիմ կեղծանվամբ:

1937 թ. Նազըմ Հիքմեթը կրկին ձերբակալվել է և այս անգամ դատապարտվել 28 տարի 4 ամիս ազատազրկման. ներկայացված մեղադրանքներից թերևս ամենածանրը «բռնի ուժով իշ-

խանութիւնը տապալելու» փորձն էր, ինչի համար նաև հիմք էր ծառայել այն, որ ռազմական ուսումնարանների կուրսանտների մոտ հայտնաբերվել էին պոետի «հեղափոխական բանաստեղծությունները», որոնցով նա «հրահրել է ռազմական հեղաշրջում»: Ձերբակալվելուց հետո Նազըմ Հիքմեթն իրեն ազատելու դիմում-նամակով դիմել է անձամբ նախագահ Մուսթաֆա Քեմալ Աթաթուրքին, որտեղ նշել է, որ ինքը դեմ չէ քեմալական իշխանություններին և հավատարիմ է քեմալիզմի սկզբունքներին: Ի դեպ, այդ նույն տարում հրատարակվել էր Հիքմեթի «Ասը Ազատագրական պայքարի մասին» ստեղծագործությունը, որտեղ գովերգվում է քեմալական ազգայնամոլական շարժումը: Սակայն իշխանությունները նրան ներում չեն շնորհում, և պոետը մոտ 13 տարի անցկացրել է Ստամբուլի, Անկարայի, Բուրսայի բանտերում: Անազատության մեջ անցկացված տարիներին Նազըմ Հիքմեթը հեղինակել է բազմաթիվ ստեղծագործություններ՝ կրկին հավատարիմ մնալով որդեգրած գաղափարական և ոճական ուղղություններին: Հենց բանտում է նա հեղինակել իր հայտնի «Մարդկային համայնապատկեր» պոեմը, որտեղ ներկայացրել է 20-րդ դարի առաջին կեսի Թուրքիայի հիմնական ու կարևոր զարգացումները: Բացի այդ, օգտագործելով իր լեզվական գիտելիքները՝ Նազըմ Հիքմեթն ակտիվորեն լծվել է թարգմանչական գործունեության. անազատության մեջ գտնվելու տարիներին նա թուրքերեն է թարգմանել Լև Տոլստոյի «Պատերազմ և խաղաղություն» վեպը:

Երկարատև բանտարկությունից հետո, որի ընթացքում ի հայտ են եկել նաև առողջական խնդիրներ, 1950 թ. Նազըմ Հիքմեթը հայտարարել է անժամկետ հացադուլ իրեն ազատ արձակելու պահանջով: Նրա այդ քայլը բավական մեծ արձագանք է գտել ոչ միայն Թուրքիայում, այլև, կարելի է ասել, ամբողջ աշխարհում, ինչպես գրական, այնպես էլ հասարակական-քաղաքական շրջանակներում: Նազըմ Հիքմեթի ազատության պա-

հանջով հանդես են եկել համաշխարհային ճանաչում ունեցող արվեստագետներ, ինչպիսիք են Լուի Արագոնը, Բերտոլդ Բրեխտը, Պարլո Պիկասոն, Ժան-Պոլ Սարտրը և ուրիշներ: Ավելորդ չէ նշել, որ խորհրդային Հայաստանի որոշ գրողներ նույնպես հանդես են եկել բանաստեղծություններով, հողվածներով և բաց նամակներով՝ ի պաշտպանություն Նազըմ Հիքմեթի. ենթադրաբար սա խորհրդային իշխանությունների կողմից պարտադրված քայլ էր ի նշան «կոմունիստ գրողների համերաշխության», և նմանատիպ արձագանքներ են եղել խորհրդային մյուս հանրապետություններում ևս: 1950 թ. Թուրքիայում իշխանության եկած Ժողովրդավարական կուսակցությունը հայտարարել է համաներում, և, հաշվի առնելով նաև համաշխարհային ճնշումը, հուլիս ամսին Նազըմ Հիքմեթն ազատ է արձակվել: Նույն թվականի օգոստոսին Խաղաղության համաշխարհային խորհուրդը Հիքմեթին շնորհել է Խաղաղության միջազգային մրցանակ և նրան ընտրել իրենց կազմակերպության նախագահության անդամ:

Ազատ արձակվելուց հետո էլ Նազըմ Հիքմեթը շարունակել է ակտիվ գրական ու հասարակական-քաղաքական գործունեությունը. հրատարակվել են բանտում գրված նրա տարբեր ստեղծագործություններ, որոնցում կրկին գերակայում էին սոցիալիստական մոտիվները, հեղափոխականությունը: Միևնույն ժամանակ, թուրքական արդեն նոր իշխանությունները շարունակել են գրողի հանդեպ կիրառել տարատեսակ հալածանքներ, որոնք ձեռք են բերել ավելի շեշտված գաղափարախոսական և աշխարհայացքային բնույթ: Ինչպես հայտնի է, այդ շրջանում Թուրքիայի մերձեցումը արևմտյան բլոկի և ՆԱՏՕ-ի հետ տեղափոխվել էր լիովին այլ մակարդակ, և այդ համատեքստում հակախորհրդային պայքարը տարբեր ոլորտներում ավելի էր թեժացել: Իսկ Նազըմ Հիքմեթը շարունակում էր ընկալվել որպես Թուրքիայի թշնամի Խորհրդային Միության բացահայտ կողմնակից, ուստի նրա հանդեպ հալածանքների աճը նույնպես ընկալվում էր բնական:

Այդ հալածանքների շրջանակներում 1951 թ. 51-ամյա Հիքմեթին զորակոչել են բանակ. զգուշանալով ֆիզիկական հաշվեհարդարից՝ պոետը կրկին դիմել է փախուստի: Ընկերների օգնությամբ 1951 թ. հունիսին անօրինական կերպով (քանի որ զրկված է եղել արտասահմանյան անձնագրից) նա ծովային ճանապարհով փախել է Ռումինիա, իսկ այնտեղից էլ՝ Խորհրդային Միություն: Որոշ ժամանակ անց թուրքական իշխանությունները Նազըմ Հիքմեթին զրկել են Թուրքիայի քաղաքացիությունից, և նա, հիմք ընդունելով իր մեծ պապի լեհական ծագումը, դիմել ու ստացել է Լեհաստանի քաղաքացիություն՝ ընդունելով նաև պապի Բոժեցկի ազգանունը: 1951 թվականից Նազըմ Հիքմեթը հաստատվել է Մոսկվայում, որտեղ և ապրել է մինչև իր կյանքի վերջը: Պետք է հատուկ շեշտել, որ խորհրդային իշխանությունները բավական լավ են ընդունել վտարանդի թուրք կոմունիստ գրողին. նրան տվել են բնակարան Մոսկվայի կենտրոնում, ավտոմեքենա, ամառանոց, բարձր հոնորարներ, թոշակ և այլն: Հիքմեթի գրքերը թարգմանվել են տարբեր լեզուներով, ԽՍՀՄ-ում տպագրվել են նրա ստեղծագործությունների հատորյակները, նա շարունակ ճամբորդել է տարբեր երկրներում, հանդես եկել ելույթներով: Նազըմ Հիքմեթը, լինելով գրական էլիտայի շարքերում, ԽՍՀՄ-ում վարել է բոհեմական կյանք, հասցրել մի քանի անգամ ամուսնանալ, չնայած Թուրքիայում ուներ ընտանիք, երկու կին՝ Փիրայեն, որի կերպարը հանդիպում է պոետի տարբեր տարիների ստեղծագործություններում, և երկրորդ կինը՝ իր քեռու դուստր Մյունեվվերը, որից էլ ուներ մեկ որդի՝ Մեհմեդ անունով: ԽՍՀՄ-ում Նազըմ Հիքմեթի վերջին կինը հայտնի դրամատուրգ և արվեստաբան Վերա Տուլյակովան է: Նազըմ Հիքմեթը մահացել է 1963 թ. հունիսի 3-ին և թաղված է Մոսկվայի հայտնի Նովոդևիչյան գերեզմանատանը:

Հաստատվելով ԽՍՀՄ-ում՝ Նազըմ Հիքմեթը, բնականաբար, էլ ավելի մեծ թափով է շարունակել ստեղծագործել «հեղափոխական պոեզիայի» շրջանակներում՝ գովերգելով կոմունիզմը,

ներկայացնելով հաճախ մտացածին իդեալական պատկերներ «կոմունիստական հրաշքի» մասին: Հեղափոխականության գովերգմանը նվիրված ստեղծագործություններում գլխավոր կերպարի դերում հաճախ հանդես է գալիս Լենինը, սակայն հետագայում Նազըմ Հիքմեթը գովերգում է նաև Ստալինին, իսկ նրա մահից հետո՝ Խրուշչովին: Որոշ գրականագետներ կարծիք են հայտնում, որ Նազըմ Հիքմեթը ԽՍՀՄ-ում անտարբեր չի մնացել ստալինյան բռնաճնշումների, անձի պաշտամունքի, խոսքի ազատության դեմ բռնարարքների նկատմամբ և հանդես եկել քննադատությամբ: Վերը նշված բացասական հանգամանքները պոետին հասցրել են, իբրև թե, նաև հիասթափվածության կոմունիզմի, խորհրդային իշխանությունների հանդեպ: Սակայն կան նաև այլ կարծիքներ և փաստեր, որ անձի պաշտամունքի քննադատությունը նա սկսել է անել միայն Ստալինի մահից հետո:

Սակայն արդեն 1950-ականների երկրորդ կեսից Նազըմ Հիքմեթի պոեզիայում նկատվել են լուրջ փոփոխություններ. նախ հեղափոխականությունն էականորեն նահանջել է, և նրա ստեղծագործություններում սկսել են նկատվել լիրիկական շեղումներ, փոփոխություններ նաև թեմատիկ նախընտրությունների, ոճի մեջ: Նախկին հեղափոխական պայքարի կոչերի, կոմունիզմի քարոզի փոխարեն ի հայտ են եկել բաժանման, թախծի, կարոտի, միայնության, մահվան թեմաները: Բանաստեղծություններում նկատելի են դարձել Թուրքիայի, ընտանիքի, որդու (ով, պոետի խոսքերով, մեծանում է միայն ըստ լուսանկարների) նկատմամբ կարոտի տարրերը: Հետաքրքիր է, որ Հիքմեթի ստեղծագործություններում կրկին վերադարձել է սիրային թեման, սիրային լիրիկան՝ ուղղված նախկին կնոջը՝ Մյունեվվերին: Թ. Մելիքլին անգամ նկատում է, որ այդ ստեղծագործություններում երբեմն դրսևորվում են պոետի թաքուն և ինտիմ մտքերն ու ապրումները: Նազըմ Հիքմեթը, երևի թե վերջին հոդվածներից մեկում անդրադառնալով իր անցած գրական ուղուն, առաջնա-

հերթություններին, նախապատվություններին, նշում է. «Երկար ժամանակ ես չեմ գրել բանաստեղծություններ սիրո մասին: Ես նույնիսկ չէի կիրառում «սիրտ» բառն իմ բանաստեղծություններում, քանի որ կարծում էի, թե սիրտը ոչ թե բանականության, այլ զգացմունքի խորհրդանիշն է: Սակայն հիմա ես օգտվում եմ բոլոր ձևերից: Ես գրում եմ ժողովրդական պոեզիայի չափերով և հանգերով և անում եմ ճիշտ հակառակը՝ գրում եմ խոսակցական լեզվով՝ առանց հանգի, առանց չափի: Բանաստեղծությունների մեջ ես խոսում եմ սիրո և խաղաղության մասին, հեղափոխության և կյանքի մասին, մահվան և ուրախության մասին, թախծի, հույսի և անմխիթարության մասին: Ես ուզում եմ, որպեսզի այն, ինչ հատուկ է մարդուն, հատուկ լինի նաև իմ բանաստեղծությանը: Ես ուզում եմ, որ ընթերցողը գտնի ինձ մոտ կամ մեզ մոտ իր բոլոր զգացմունքների արտացոլումը»:

Այդ շրջանի չափածո ստեղծագործությունների մեջ ի հայտ եկավ յուրահատուկ մի «քաղաքային թեմատիկա», որն ուղղակի կապ ուներ նաև պոետի կատարած բազմաթիվ ճամփորդությունների հետ. Նազրմ Հիքմեթը գրել է Ստամբուլի, Մոսկվայի, Սոֆիայի, Հոմի, Փարիզի, Պրահայի, Բաքվի ու նրանց թողած տպավորությունների մասին: Սակայն արդեն կյանքի վերջին տարիներին աստիճանաբար ակնհայտ գերկայություն է ձեռք բերել մահվան թեմատիկան: Թուրք գրականագետ Շուքրան Քուրդաքուլը մահվան թեմատիկայի ակտիվացումը կապում է Նազրմ Հիքմեթի հիվանդության հետ և մեկնաբանում հետևյալ կերպ. «Ասես նա ինքն իրեն պատրաստում էր մահվան հետ հանդիպմանը»: Ավելին՝ Նազրմ Հիքմեթի գրած վերջին բանաստեղծությունը հենց վերնագրված է «Իմ թաղման արարողությունը», որտեղ պոետը գրեթե ճշգրիտ, սակայն գեղարվեստական գունավորմամբ նկարագրում է իր հուղարկավորությունը:

Նազրմ Հիքմեթի մահից հետո Թուրքիայում որոշակիորեն թուլացավ նրա անձի և պոեզիայի վրա դրված տաբուն. սկսեցին հրատարակվել և նրա ստեղծագործությունները, և պոետի հետ

կապված հուշերը: ԽՍՀՄ-ում և Թուրքիայում, ինչպես նաև սոց-ճամբարի տարբեր երկրներում աննախադեպ ակտիվացան բանաստեղծի կյանքի ու ստեղծագործությունների մասին ուսումնասիրությունները, և անգամ առաջ եկավ «նազրմագիտություն» կամ «հիքմեթագիտություն» եզրույթը: Հետագայում թուրքական իշխանությունների վերաբերմունքն էականորեն փոխվեց կոմունիստ պոետի անձի և ստեղծագործությունների հանդեպ, և, մեր կարծիքով, այս հարցում էական էր այն, որ իրականում Նազրմ Հիքմեթը չէր էլ հեռացել թուրքական ազգայնամոլության դիրքերից, ու «ժողովուրդների հավասարության» և նմանատիպ այլ կարգախոսներն ընդամենը քող էին: 2009 թ. թուրքական իշխանությունները ձեռնամուխ եղան Նազրմ Հիքմեթին հետմահու Թուրքիայի քաղաքացիությունը վերադարձնելու գործին, և նույն թվականին իշխող «Արդարություն և զարգացում» կուսակցության կառավարությունը՝ վարչապետ Էրդողանի գլխավորությամբ, ընդունեց համապատասխան որոշում, որով վերականգնվեց պոետի թուրքական քաղաքացիությունը: Ներկայումս էլ Մոսկվա այցելող թուրքական պաշտոնական պատվիրակությունները, այդ թվում նախարարներ, պատգամավորներ, այցելում են «այլախոհ», «հակառասիստ» բանաստեղծի շիրմին:

Չնայած Նազրմ Հիքմեթն իր ստեղծագործություններում անդրադառնում էր նաև ժողովուրդների հավասարության թեմային, դեմ արտահայտվում սոցիալական կամ էթնիկ տարբերակումներին և խտրականություններին, սակայն լուրմ կամ գրեթե չէր խոսում Թուրքիայում ոչ թուրք ժողովուրդների նկատմամբ տեղի ունեցած և իր կենդանության օրոք էլ շարունակվող ցեղասպանությունների, հալածանքների մասին: Հիքմեթի կերպարը խիստ հակասական բնույթ է ստանում, երբ անդրադառնում ենք հայերի, հույների, քրդերի նկատմամբ նրա հասարակական-քաղաքական և գրական դիրքորոշումներին: Սակայն Նազրմ Հիքմեթի անտարբերությունը կամ լռությունը որոշ հարցերի նկատմամբ

ճիշտ է դիտարկել Թուրքիայում ընդհանրապես ձախակողմյան, այլախոհ մտավորականության դիրքորոշման և պահվածքի համապատկերում: Այս խնդիրը ժամանակին բավական սուր և դիպուկ բարձրացրել էր Հրանտ Դինքը թուրք հայտնի ձախակողմյան գրողներից մեկի՝ Վեդաթ Թուրքալիի հետ հարցազրույցում, որտեղ նա մի քննադատական հարց-եզրահանգում է անում՝ կապված Նազըմ Հիքմեթի հետ: Ըստ Դինքի, չնայած այն հանգամանքին, որ Նազըմ Հիքմեթը Թուրքիայի ձախակողմյան շարժման մեջ ունեցել է հայազգի ընկերներ, ավելին՝ Մոսկվայում ապրելու ժամանակ ընկերություն է արել Խորհրդային Հայաստանից մի քանի հայ բանաստեղծների հետ, սակայն, միևնույն է, Հայոց ցեղասպանության թեմային գրեթե չի անդրադարձել: Այս հարցին ի պատասխան՝ Վեդաթ Թուրքալին տվել է ձախակողմյան մտավորականության, ըստ էության՝ միասնական, հավաքական պատասխանը. «Մենք անտեղյակ էինք այդ ամենին»: Ավելի ուշ անդրադառնալով թուրք մտավորականների և ընդհանրապես թուրքական հասարակության անտեղյակության մասին առաջ քաշված թեզին՝ Հրանտ Դինքն ամբողջացրել և մանրամասնել է իր մտքերը. «1915-ից հետո, իրականում, Թուրքիայի հասարակությունն իր գյուղացիներով, քաղաքացիներով շատ լավ գիտեր, թե այդ ժամանակաշրջանում ինչեր են տեղի ունեցել: Շատերը վկան են եղել տեղի ունեցածներին, որոնք վատ և ցավալի էին, ու դրա համար պետք էր լռել: Այս հարցում պետական դիրքորոշումն էլ լռությունը պաշտոնականացրեց: Այս թեման դարձավ տաբու: Ոչ միայն պահպանողականները, այլև իրենց հեղափոխական համարողներն էլ այս թեմայով երկու խոսք չկարողացան ասել: Նազըմ Հիքմեթի բանաստեղծություններում Հայկական հարցի վերաբերյալ լուր մեկ տող է տեղ գտել, այդքանը միայն»: Մեր կարծիքով՝ թուրք գրողներն առաջ են քաշել անտեղյակության մասին թեզը՝ նպատակ ունենալով թաքցնել իրենց կողմից հայկական թեմատիկային չանդրադառնալու

հիմնական դրդապատճառները, որոնք կամ քողարկված ազգայնամոլական էին, կամ էլ խուսափողական:

Ինչպես նշվեց, Նազըմ Հիքմեթը հայկական խնդրին հպանցիկ է անդրադարձել՝ մեկ-երկու տողով: Նրա «Կոնատ Իսմայիլը» բանաստեղծությունում հանդիպում ենք հետևյալ տողերին.

*Իսմայիլին զորահավաքի ժամանակ,
Չնայած 16 տարեկան էր,
Բռնեցին բանակ ուղարկեցին,
Յոզղաթի կողմերը ոստիկան գնաց,
Եվ հայերին կոտորելիս
Մինչև պորպոր արյան մեջ թաղվեց:*

Մեկ այլ՝ «Երեկոյան զբոսանք» բանաստեղծության մեջ խոսելով հայազգի նպարավաճառ Կարապետի մասին՝ Նազըմ Հիքմեթը նշում է.

*Նպարավաճառ Կարապետի լույսերը վառվեցին,
Չներեց այս հայ քաղաքացին
Քրդական լեռներում հոր մորթվելը,
Սակայն սիրում է քեզ,
Քանի որ դու էլ չներեցիր
Այս սև բիծը
Թուրք ժողովրդի ճակատին քողներին:*

Այս բանաստեղծությունները հատկապես վերջին շրջանում շատ են մեջբերվում, և դրանով փորձ է արվում ներկայացնել ու համոզիչ դարձնել թուրք պոետի «ճշմարտության մարտիկի» կերպարը: Այդ քննարկումներին միացավ նաև Նազըմ Հիքմեթի ռուսաստանցի վերջին կնոջ՝ արվեստաբան Վերա Տուլյակովայի աղջիկը՝ նույնպես արվեստաբան Աննա Ստեպանովնան, իր հարցազրույցներից մեկում նշելով. «Ի դեպ, Նազըմ Հիքմեթը Օրհան Փամուքից դեռ շատ առաջ ընդունել է Հայոց ցեղասպա-

նությունը, այստեղ (Մոսկվայում) նա փորձում էր ներողություն խնդրել իրեն հանդիպած բոլոր հայերից, իր վրա էր զգում այդ մեղքը»: Սակայն ասվածն ապացուցող վկայություն, հուշ մինչ այժմ որևէ տեղ չենք հանդիպել:

Միևնույն ժամանակ, միտումնավոր անտեսվում են նույն Նազըմ Հիքմեթի տարբեր ստեղծագործություններում տեղ գտած անթաքույց արհամարհանքը, խտրական, անգամ թշնամական վերաբերմունքը հայերի նկատմամբ: Փաստենք նաև, որ ինչպես շատ այլ գրողների, այնպես էլ Նազըմ Հիքմեթի մոտ հայ կերպարները գերազանցապես հանդես են գալիս որպես բացասական հերոսներ: Այսպես, Նազըմ Հիքմեթի «Մարդկային համայնապատկեր» պոեմում, խոսելով Բուրսա քաղաքի բաղնիքների մասին, նշում է, որ այնտեղ է տարել մի հայ աղջկա, և հավելում է. «Խորամանկ է հայ ժողովուրդը, ոչ թե մեր թուրքերի նման»: Պոեմի այդ հատվածն ավարտվում է նրանով, որ հայ աղջիկը, չնայած իր հետ ունեցել է սեռական հարաբերություն, սակայն հետո ամուսնացել է, քանի որ «օժիտը տեղը տեղին է, իսկ դա էլ հայտնի գյավուրական սովորույթ է»: Չնայած Նազըմ Հիքմեթը հոչակել է, թե դեմ է ազգայնական, ռասայական ձևակերպումներին և ընկալումներին, սակայն իր տարբեր ստեղծագործություններում, հոգվածներում, նամակներում կան հստակ և բացահայտ ազգայնամոլական շեշտադրումներ, որոնք նաև հակասում են պատմական իրողություններին: Այսպես, 1944 թ. որդուն գրած նամակում նշում է. «Մեր երկրի սահմաններում ապրում են նաև հայեր, հույներ և քրդեր»: Այստեղ «այլախոհ» գրողը մոռանում է, որ այդ սահմանների առնվազն մի մասը հայկական և հունական տարածքներ են, և այդ ժողովուրդներն այնտեղ ապրում էին որպես իրենց նախահայրենիք, իսկ թուրքերը եկվոր են: Նկատենք, որ իր հոգվածներում կամ հրապարակախոսության մեջ Նազըմ Հիքմեթը հայերի մասին ունի նաև առավել չեզոք անդրադարձներ: Օրինակ՝ 1936 թ. «Akşam» թերթում, որտեղ, ինչպես նշվեց,

հանդես էր գալիս Օրհան Սելիմ կեղծանունով, պոետը հրատարակել է «Պեպո» վերնագրով մի հոդված, որտեղ խոսում է Գաբրիել Սունդուկյանի և հայտնի պիեսի ու Ստամբուլում դրա բեմադրման մասին: Հետագայում էլ, արդեն Մոսկվայում, 1962 թ. հրատարակված հոդվածներից մեկում, որտեղ խոսում է իր հեղինակած պիեսների մասին, անդրադառնում է հայ դրամատուրգներին, դերասաններին, դերասանուհիներին և օսմանյան-թուրքական թատերավեստի մեջ նրանց ունեցած դերին:

Սակայն կարևոր է հատուկ շեշտել, որ Նազըմ Հիքմեթն ընդհանրապես խտրական վերաբերմունք է դրսևորել Թուրքիայում բնակվող այլ ժողովուրդների հանդեպ ևս և չի անդրադարձել նրանց խնդիրներին: Մասնավորապես, Հիքմեթի ստեղծագործություններում չենք հանդիպում Թուրքիայում քրդական հուզումների, ապստամբությունների վերաբերյալ անդրադարձների, չնայած պոետը բավական լավ տեղյակ է եղել այդ մասին: Նազըմ Հիքմեթը չի անդրադարձել նաև Թուրքիայի Հանրապետությունում ազգային կրոնական փոքրամասնությունների հանդեպ պարբերաբար տեղի ունեցող հալածանքներին, ջարդարարություններին և այլն: Սակայն դրա փոխարեն բավական խորքային նկարագրել է Բուլղարիայում բնակվող թուրք փոքրամասնության անհամեմատ ավելի մեղմ խնդիրները, լուծումներ առաջարկել և բարձրաձայնել այդ մասին: Սա նույնպես Հիքմեթի կողմնապահության, ավելին՝ ազգայնամոլական հայացքների հստակ դրսևորումներից է: Բավական ուշագրավ է, որ Հիքմեթն իր հայացքը հատել է նաև դեպի արևելք և անդրադարձել Իրանում բնակվող «ազերի թուրք եղբայրներին» ու իր մտահոգությունը հայտնել. «Իրանում չորս միլիոն ազերի թուրք է ապրում, սակայն որպես ազգ նրանց ոչ մի իրավունք ճանաչված չի: Իրենց մայրենի լեզվով դպրոց անգամ չունեն»: Այստեղ արդեն բացահայտվում են Նազըմ Հիքմեթի պանթուրքիստական հայացքները, որոնք խորքային ու շարունակական են եղել և դրս-

ևորվել են հետագայում ևս: Նկատենք, որ դրանք քողարկված են «ժողովուրդների հավասարության» կարգախոսի ներքո, որը թուրք պոետի պարագայում գործել է ընտրողաբար: Ապրելով ԽՍՀՄ-ում՝ Նազըմ Հիքմեթը բազմիցս այցելել է Ադրբեջան, հանդիպել տեղի գրողների հետ, հետագայում Ադրբեջանի գրողների միության նախագահ Անար Ռըզանն այդ մասին պատմել է. «Թուրքիայի համար Նազըմ Հիքմեթը միգուցե կոմունիզմի, սոցիալիզմի խորհրդանիշն էր, սակայն Ադրբեջանի համար Նազըմ Հիքմեթը թուրքականության խորհրդանիշն էր: Դա պայմանավորված էր նաև նրանով, որ երբ նա եկավ այստեղ, «թուրք» բառի կիրառումն արգելված էր, իսկ նա հայտարարում էր. «Ես թուրք եմ, դուք էլ եք թուրք, մեր լեզուն նույնն է, մենք եղբայր ենք, նույն ազգն ենք»: Այն ժամանակ Ադրբեջանում ոչ ոք չէր կարող համարձակվել նման խոսքեր ասել, սակայն Նազըմը ասում էր, և քանի որ կոմունիստ էր, դա նրան ներում էին»: Փաստորեն, ժողովուրդների բարեկամության «անխոնջ մարտիկի» վերոնշյալ խոսքերը հետագայում դառնալու էին Ադրբեջանի նախագահ Հեյդար Ալիևի կողմից հրապարակ նետված պանթյուրքիստական կարգախոսի հիմքը. «Մեկ ազգ, երկու պետություն»:

Այս և այլ փաստեր հիմք են տվել, որպեսզի ներկայումս որոշ ուսումնասիրողներ անդրադառնան և հետազոտեն Նազըմ Հիքմեթի ոչ այնքան «կոմունիստական» նկարագրի տարբեր շերտերը և դրանց արտացոլումը նրա ստեղծագործություններում: Նկատենք նաև, որ այս տիպի հետազոտություններն ըստ էության ժխտում են խորհրդային գրականագիտության տասնամյակներով ստեղծած Հիքմեթի՝ ազգերի եղբայրության ջատագովի կերպարը, ինչին նվիրված բազմաթիվ գրքեր ու հոդվածներ կան, որոնք գերհագեցած են թուրք պոետին ուղղված գովեստի ու հիացմունքի խոսքերով: Նազըմ Հիքմեթի իրական կերպարը բացահայտող ուսումնասիրություններից է ազգությանը քուրդ Հուսեյն Ջանի գիրքը, որում հեղինակը բազմաթիվ փաստերի,

պոետի ստեղծագործությունների ներկայացման և վերլուծության հիման վրա ի ցույց է դնում, որ «կոմունիստ Նազըմ» անունը ստացած բանաստեղծը և քաղաքական գործիչն իրականում չի համապատասխանում այդ բնութագրմանը: Հուսեյն Ջանն իրավացիորեն նշում է, որ Թուրքիայում գրեթե բոլոր շերտերի վրա տարածված պանթյուրքիզմի կամ ազգայնամոլության ազդեցությունը, որքան էլ որ զարմանալի է, տարածված է եղել նաև ծախակողմյան շրջանակների, այդ թվում և Թուրքիայի կոմունիստական կուսակցության ու նրա անդամների վրա:

Վերն ասվածն ապացուցող ևս մեկ ցայտուն օրինակ արձանագրվել է 1950-ականների սկզբին, արդեն ԽՍՀՄ-ում, որը փաստում է, որ Նազըմ Հիքմեթը պահպանել էր կույր հավատարմությունը Թուրքիայի և նրա ծավալապաշտական նկրտումների նկատմամբ: Այսպես, ԽՍՀՄ-ում Հիքմեթը ներկա է գտնվել մի հանդիպման, որի ժամանակ քննարկվել են 1945 թ. ԽՍՀՄ-ի կողմից Թուրքիային ներկայացված արդար հողային պահանջները՝ կապված Կարսի և Արդահանի նահանգների հետ: Անդրադառնալով այդ հարցին՝ Հիքմեթը հայտարարել է. «Այստեղ քննարկվում էր Թուրքիայի տարածքների հարցը: Ինչպես ցանկացած թուրք, այնպես էլ ես վստահ եմ, որ թուրքական հողի ամեն մի գրամը պատկանում է թուրքերին: Ես պատրաստ եմ իմ մարմնի 20 կիլոգրամ արյունը այդ մի գրամ թուրքական հողի համար թափել»: Կարծում ենք, որ միայն այս խոսքերը բավական են պնդելու, որ Նազըմ Հիքմեթը չի կարող կոչվել «ժողովուրդների հավասարության» կողմնակից կամ ռասիզմին ու ազգայնամոլությանը դեմ արտահայտվող, և փաստորեն «կոմունիստ պոետը» հաճախ ոչնչով չի տարբերվում ծայրահեղ ազգայնամոլ և այլատյաց թուրք հեղինակներից:

Ամփոփելով կարող ենք ասել, որ Նազըմ Հիքմեթի անունը խորհրդանշում է նոր թուրքական «հանրապետական» պոեզիան. նա դարձավ գրական դպրոցի հիմնադիր և կարևոր դեր խաղաց

իր ու հաջորդ սերնդի շատ բանաստեղծների և արձակագիրների գաղափարական, գրական կողմնորոշումների ձևավորման գործում: Օժտված լինելով գրական ծիրքով՝ Հիքմեթը թուրքական պոեզիային հաղորդեց նոր շունչ, շրջանառության մեջ դրեց նոր ոճեր, թեմատիկ ուղղություններ, կերպարներ, սակայն հայտարարելով իր իբրև թե նվիրվածությունը համամարդկային արժեքներին, լայնախոհությանը, ժողովուրդների հավասարությանը՝ նա հետևողական կերպով հավատարիմ մնաց ընդգծված ազգայնամոլական դիրքորոշմանը, որը դրսևորվեց ինչպես նրա պոեզիայում, այնպես էլ հասարակական-քաղաքական կյանքում:

Առաջարկվող գրականություն

ա) գիտական

1. «В Политехе его „крестил” Маяковский», <http://kommersant.ru/doc/3081686>, 12.09.2016
2. Меликли Т., История литературы Турции, Москва, 2010.
3. Хикмет Н., О социалистическом реализме и турецкой литературе, Проблемы становления реализма в литературах Востока, Москва, 1964, стр. 248-264.
4. Belge M., Edebiyatta Ermeniler, İstanbul, 2013.
5. Can H., İttihatçı-Kemalist İdeolojiden Kurtulamamış Sosyal Şöven TKP'nin Üyesi Bir Şair: Nazım Hikmet ve Kürtler, İstanbul, 2010.
6. Kurdakul Ş., Çağdaş Türk Edebiyatı, İstanbul, c. 3., 1994,

բ) գեղարվեստական

1. Назым Хикмет, Избранное, Москва, 1951.
2. Hikmet N., İlk Şiirler, İstanbul, 2000.

1940-1970-ԱԿԱՆ ԹՎԱԿԱՆՆԵՐԻ ԹՈՒՐՔԱԿԱՆ ՊՈԵԶԻԱՅԻ ՀԻՄՆԱԿԱՆ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ. «ԳՐԱԿԱՆ ՄԱՆԻՖԵՍՏՆԵՐԻ» ԺԱՄԱՆԱԿԱՇՐՋԱՆԸ

ա) «Առաջին նորը»

1930-1940-ական թվականներին թուրքական պոեզիայում տեղի էին ունենում ակտիվ տեղաշարժեր, որոնք մեծ մասամբ վերաբերում էին թեմատիկ նախապատվություններին և ժանրերին: Բացի այդ, թուրքական գրական շրջանակներում ձևավորված ավանդույթի համաձայն՝ այդ և հաջորդ տասնամյակներում բանաստեղծների տարբեր խմբերի կողմից ընդունվել են տարատեսակ գրական հոչակագրեր՝ մանիֆեստներ, որոնցից մի քանիսը հատկապես հայտնի են: Կարելի է ասել, որ արդեն 1930-1940-ական թվականներին և սոցիալական ռեալիզմը, և «փոքր մարդու» կերպարը, և գյուղացիական, բանվորական թեմատիկ ուղղություններն արտացոլվում էին նաև պոեզիայում:

Քննարկվող ժամանակաշրջանի կարևոր գրական իրադարձություններից էր 1941 թ. երեք բանաստեղծների՝ Օրհան Վելիի, Մելիի Անդայի և Օքթայ Ռըֆաթի «Garip» (Տարօրինակ) վերնագրով բանաստեղծությունների ժողովածուի հրատարակումը, որի նախաբանը, ըստ էության, գրական մանիֆեստ էր, որտեղ բանաստեղծները հայտնում էին պոեզիայի մեջ նորություն մտցնելու իրենց հաստատականության մասին: Մանիֆեստը գրական շրջանակներում անվանվեց «Առաջին նորը», իսկ նրանց հիմնադրած հոսանքը՝ «Գարիփչիական շարժում»: Նորարար գրողներն իրենց մանիֆեստում նշում էին, որ մինչ այդ թուրքական պոեզիան ճախրում էր երկնքում և չէր անդրադառնում հասարակ մարդկանց առօրյա, կենցաղային և սոցիալական խնդիրներին, ու արդեն ժամանակն է, որ պոեզիան դեմքով շրջվի դեպի

հասարակ մարդը՝ իր խնդիրներով. «Այն պետք է սովորի մտածել այնպես, ինչպես մտածում է ժողովրդի մեծամասնությունը, խոսել նրա լեզվով»: Բանաստեղծական հանգը, չափսը, վանկը մղվում էին հետին պլան, կարևորվում էր միայն միտքը: Այսինքն՝ կոչ էր արվում հրաժարվել «պճնված» բանաստեղծություններից, որտեղ կարևոր էին գեղեցիկ բառերը, վանկերի համաչափությունը, և գրել միայն մարդկանց հուզող թեմաների մասին՝ կարևորելով միտքը, եթե անգամ այն լինի բանաստեղծական սկզբունքների, չափերի, վանկերի համապատասխանության ուղեհարման գնով: Ինչպես նկատում է խորհրդային թուրքագետ-գրականագետ, գրող Ռ. Ֆիշը, այս ուղղության հետևորդները սկսեցին գրել ոչ թե երկնքում ճախրող արծիվների, լեռների սեզ կատարների, քջքացող առվակների, դայլայլող սոխակների, այլ տրամվայի վագոնների, պատռված բաճկոնի, գործազուրկների, աղքատի անկողնու և նմանատիպ այլ հարցերի ու թեմաների մասին: Խորհրդային գրականագետներ Լ. Ալկական և Ա. Բաբանը «Առաջին նորի» մասին գրում են. «Պոեզիայի առարկա կարող էր լինել այն ամենը, ինչին հանդիպում էր պոետը կյանքում, ամեն առօրեականը, կենցաղայինը: Այդ մասին հարկ էր գրել քաղաքի և գյուղի հասարակ, բոլորի համար հասանելի լեզվով: Կարելի էր լինել ոչ միայն բարձր ձգտումների, վեհ գաղափարների պոետ, այլև մարդու առօրյա հոգսերի, նրա փոքրիկ ուրախությունների և տխրությունների պոետը»: «Գարիփականները» գրականություն ներմուծեցին կամ էլ ավելի զարգացրին հատկապես ստամբուլյան ժարգոնը, խոսվածքը. նրանք կոչ էին անում, հրաժարվելով «պոետիկ լեզվից», կիրառել հասարակ կամ անապահով խավի լեզուն՝ «պլեբեյական խոսվածքը» և նախկինում «անթույլատրելի» բառապաշարը: Դա, ըստ գրականագետների, նաև որոշակի և հստակ մարտահրավեր էր «ավանդական պոեզիայի» չափորոշիչներին և սկզբունքներին, այն է՝ «գեղեցիկ բառերի ճարտարապետությանը», որը հաճախ որևէ իմաստ չէր արտահայտում:

Կարելի է ասել նաև, որ «Առաջին նոր»-ը առավելապես քաղաքային՝ ստամբուլյան պոեզիա էր՝ ներկայացված հենց Ստամբուլի իրողությունների, կուլուրիտի համապատկերում: Հերոսները Ստամբուլում ապրող աղքատներն էին, գյուղացիները, բանվորները, մարմնավաճառները, անտունները, որոնք ունեին առօրյա մտահոգություններ, չէին մտածում բարձր մատերիաների մասին, քաջագործություններ չէին անում: Սակայն «Առաջին նոր»-ի հոսանքի հետևորդները հաճախ հասնում են ծայրահեղության, և «կեղծ պոետականի» նրանց մոլի ժխտումն արհեստական ու ագրեսիվ բնույթ էր ստանում: Այսպես, ժխտելով ամեն տեսակի ռոմանտիզմը՝ նրանք ժխտում էին նաև ժողովրդական, հերոսական պայքարում եղած ռոմանտիզմը և իրենց հակառակորդներին ավելի սադրելու համար սկսեցին ուղղակի ֆետիշացնել կենցաղը, առօրյան, հայտարարել, որ ամենակարևորն աղբանոցի մոտի կատվի կամ նմանատիպ թեմաների մասին գրելն է:

Ինչպես նշվեց, «Առաջին նոր»-ի հիմնադիրներ էին համարվում Օրհան Վելին, Մելիհ Անդայը և Օքթայ Ռեֆաթը, սակայն այդ գաղափարի կրողներ են եղել նաև ժամանակի այլ երիտասարդ պոետներ ևս, ինչպիսիք են Բեհչեթ Նեջաթիգիլը, Սաբահաթթին Քուրթթե Աքսալը, Նեջաթի Ջումալըն և այլք: Մասնագետները միակարծիք են, որ «գարիփական» շարժման մեջ հատկապես ակնառու էր Օրհան Վելիի դերակատարումը, որը չնայած երիտասարդ է մահացել, սակայն կենդանության օրոք հասցրել է ձեռք բերել մեծ ճանաչում, ինչը հետագայում էլ ավելի է մեծացել:

Օրհան Վելի Քանըքը ծնվել է 1914 թ. Ստամբուլում, մտավորականի ընտանքիում, հայրը՝ Մեհմեթ Վելի Քանըքը, եղել է հայտնի երաժիշտ, կոմպոզիտոր և 25 տարի ղեկավարել Թուրքիայի նախագահական սիմֆոնիկ նվագախումբը: Օրհան Վելին սովորել է Ստամբուլի Գալաթասարայի լիցեյում, իսկ 1925 թ. տեղափոխվել է Անկարա և ուսումը շարունակել այնտեղ: 1932 թ.

ավարտելով Անկարայի լիցեյը՝ վերադարձել է Ստամբուլ և ընդունվել Ստամբուլի համալսարանի բանասիրության ֆակուլտետ, սակայն կիսատ թողնելով ուսումը՝ կրկին տեղափոխվել է Անկարա և աշխատել կապի գլխավոր վարչությունում, իսկ սկսած 1945 թվականից՝ Թուրքիայի կրթության նախարարությանը կից գործող «թարգմանչական բյուրոյում»։ Օրհան Վելին թուրքերեն է թարգմանել համաշխարհային գրականության բազմաթիվ ստեղծագործություններ (Մոլիեր, Լաֆոնտեն) և լավ տիրապետելով ֆրանսերեն լեզվին՝ նա թուրքերենով կազմել է «Ֆրանսիական պոեզիայի անթոլոգիա»։

Օրհան Վելին սկսել է ստեղծագործել դեռևս մանուկ հասակից, և նրա առաջին պատմվածքը տպագրվել է «Çocuk Dünyası» ամսագրում։ Ըստ գրականագետ Թ. Մելիքլիի, Օրհան Վելիի գրական կենսագրության մեջ կարևոր տեղ ունի հայտնի թուրք գրող Ահմեթ Համդի Թանփընարը, որը դասավանդել է ապագա գրողին Գալաթասարայի լիցեյում և որոշակի ուղղորդումներ արել։ Արդեն Անկարայի լիցեյում սովորելու տարիներին Օրհան Վելին սկսել է մտերմություն անել Օքթայ Ռեֆաթի և Մելիի Ջեդեթ Անդայի հետ. ապագա «գարիփականները» ներգրավվել են գրական գործունեության մեջ և անգամ հրատարակել աշակերտական պատի գրական թերթ՝ «Sesimiz» (Մեր ձայնը) անվամբ։

Շատ գրականագետների կարծիքով, Օրհան Վելիի գրական ուղին կարելի է բաժանել երկու կարևոր փուլի. առաջին փուլը 1935-1937 թթ., երբ պոետը հիմնականում ստեղծագործել է վանկական և վանկաշեշտական սկզբունքով, արծարծել սիրո, մահվան, տանջանքի, մենակության թեմաները։ Օրհան Վելին և այդ ժամանակվա մի շարք այլ պոետներ գտնվել են Ահմեթ Հաշիմի, Յահյա Քեմալի գրական ազդեցության ներքո և փորձել անդրադառնալ նույն թեմաներին ու ստեղծագործել նրանց համար ընդունելի ոճերի շրջանակներում։ Նկատելի են հատկապես Ահմեթ Հաշիմի գաղափարախոսական հայացքների ազդեցու-

յունը, կյանքի և մահվան խնդիրների նկատմամբ նրա տեսակետները, որոնք դրսևորվել են Օրհան Վելիի վաղ շրջանի ստեղծագործություններում։ Այդ գրողները խուսափում էին առօրյա, ռեալիստական խնդիրներից և ստեղծագործում հիմնականում երևակայական թեմաների, խոհափիլիսոփայական հարթությունների, տեսական դատողությունների շրջանակներում։ Այդ տարիներին Օրհան Վելին գրել է իրական կյանքի հետ չառնչվող, հաճախ սենտիմենտալ, տեսական խոհափիլիսոփայական ուղղվածություն ունեցող թեմաներով։ Շատերն այս ամենն օրինաչափ են համարում, քանի որ նախ այդպիսին էին թուրքական պոեզիայում այդ ժամանակ գերիշխող միտումները, և, բացի այդ, Վելիի վրա ազդել են նաև ստացած կրթությունն ու կոնկրետ Ահմեթ Համդի Թանփընարի ուղղորդումները։ Պետք է նկատել, որ ֆրանսերենի լավ իմացությունը և ֆրանսիական գրականությունից թարգմանությունները ևս մեծ ազդեցություն են ունեցել Օրհան Վելիի վրա։ Ստեղծագործական կյանքի առաջին շրջանում Օրհան Վելին նաև տարվել է բանաստեղծության ձևի և հանգի համապատասխանության խնդիրներով՝ անտեսելով միտքը և դեպքերի տրամաբանական շղթան։

Սակայն արդեն 1937 թ. Օրհան Վելիի գրական հայացքներում տեղի է ունեցել էական շրջադարձ, որն, իհարկե, ուղղակիորեն կապված էր նաև նրա քաղաքացիական հայացքների հետ։ Մասնավորապես՝ նա հակվել է դեպի ռեալիզմ և սկսել կարևորել առօրյա կենցաղային խնդիրները, մարդկանց ծանր սոցիալական դրությունը, գործազրկությունը, չքավորությունը. այսինքն՝ թեմաներ և խնդիրներ, որոնք «արվեստ արվեստի համար» տեսության կողմից համարվում էին հակազրական և հակազեղարվեստական։ Իր գրական հայացքներում տեղի ունեցած այդ փոփոխությունների մասին պոետը սկսել է տեսական հոդվածներ գրել «Varlık» ամսագրում, որոնցում առաջ է քաշել այն միտքը, թե պետք է կոտրել նախկին գրական կարծրատիպերը, գրա-

կանության մեջ հին միտումները և ընդունված սկզբունքները: Այն գրականությունը և գրական սկզբունքները, որոնց հետևորդն էր եղել նաև ինքը, նա արդեն համարում էր «ծանծրալի, փտած գրականություն, որը դարերի ընթացքում ազդել է մեր ճաշակի, մեր բնավորության վրա»: Այդ հին գրականության տենդենցների կրողները և շարունակողները Ահմեթ Հաշիմը և Յահյա Քեմալն էին, որոնց ազդեցությամբ էլ, ինչպես նշեցինք, հագեցած էր Օրհան Վելիի պոեզիայի առաջին փուլը, սակայն այդ նույն գրողները Վելիի սկզբունքների և հայացքների փոխակերպումից հետո դարձան նրա հիմնական թիրախները, իսկ նրանց արժարժած թեմաները, վանկական բանաստեղծությունը՝ անընդունելի և ծաղրական: Ավելին՝ կարծելով, որ փոփոխության համար պետք են կոշտ և հեղափոխական մեթոդներ, Օրհան Վելին և նրա կողմնակիցները թշնամաբար էին վերաբերվում այդ ժամանակ թուրքական պոեզիայում գոյություն ունեցող բոլոր ուղղվածությունների, հոսանքների, ոճերի, այդ թվում և Նազըմ Հիքմետի ռեալիստական-հեղափոխական ուղղվածության հանդեպ³: Սակայն երիտասարդ բանաստեղծները հատկապես կատաղի պայքար սկսեցին կոնկրետ հեջեական սկզբունքի դեմ:

Օրհան Վելին նախապատվությունը տալիս էր կարճ՝ 5-7 տողանոց բանաստեղծություններին, և այս հարցում նրա վրա մեծ էր ճապոնական գրականության և կոնկրետ տանկա, խայկայ, խոկկու բանաստեղծական ժանրերի ազդեցությունը: Ճապոնական գրականության հետ Վելին ծանոթացել էր ֆրանսերեն թարգմանությունների միջոցով: Բանաստեղծական այդ ժանրերը նաև հարմար էին «Առաջին նոր»-ի կոնցեպտուալ մոտեցումներն իրագործելու համար: Բացի այդ, Վելին բավական շատ

³ Նկատենք, սակայն, որ հետագայում՝ 1950 թ., երբ Նազըմ Հիքմետը բանտում սկսել է հացահող՝ իրեն ազատ արձակելու պահանջով, որպես համերաշխության նշան՝ «գարիփական» Օրհան Վելին, Մելիի Անդայը և Օքթայ Ռեֆաթը նույնպես հացահող են հայտարարել:

տեղ էր տալիս շրջադասություններին՝ ինվերսիային, իսկ ինչ վերաբերում է կերպարներին, ապա ինչպես «Առաջին նոր»-ի մյուս ներկայացուցիչների, այնպես էլ Օրհան Վելիի մոտ դրանք հիմնականում անապահով և միջին խավի քաղաքաբնակներն էին: Պոետը երբեմն տեղ էր տալիս այլաբանություններին և այդ կերպ էր փորձում պատկերել քաղաքական, սոցիալական տարբեր խնդիրներ, իսկ դրա հիմնական նպատակը քաղաքական հետապնդումներից խուսափելն էր: Նույն շարժառիթով «գարիփական» մեկ այլ գրող՝ Մելիի Ջևդեթ Անդայը, իր պոեզիայում երբեմն տեղ էր տալիս երգիծական տարրերով օժտված հերոսի և նրա միջոցով էր արտահայտում իր մտքերն ու ասելիքները:

Ինչպես նկատում է Թ. Մելիքլին, «Garip» ժողովածուում թեև Օրհան Վելիի ոչ ամենահաջողված բանաստեղծություններն են տեղ գտել, սակայն նպատակը, ըստ էության, գրական շուկա առաջացնելն էր, քանի որ ամենացայտուն կերպով ներկայացված էին «Առաջին նոր»-ի սկզբունքները՝ հասարակ բառապաշար, վերամբարձ թեմաներից հրաժարում և կենցաղային խնդիրների առաջընթացում, բանաստեղծական հանգի անտեսում, վանկական ոճից հրաժարում և այլն: Չնայած Օրհան Վելին իրոք օժտված բանաստեղծ էր, սակայն արժարժված թեմաները շատ հաճախ լի էին նատուրալիզմով, հակաէսթետիկ պատկերումներով: Օրհանակ՝ նա կարող էր գրել իր սիրած հավաքական հերոսի՝ Սուլեյման էֆենդիի կոշտունների մասին՝ հայտարարելով, որ դա ավելի ճիշտ պոեզիա է, քան սիրո կամ բնության գովերգումը: Օրհան Վելին կենդանության օրոք հրատարակել է բանաստեղծությունների չորս ժողովածու՝ «Տարօրինակ» (1941 թ.), «Այն, ինչից չեմ կարողանում հրաժարվել» (1945 թ.), «Նորը» (1947 թ.), «Ընդդեմ» (1949 թ.), և «Ինչպես մի ասք» վերնագրով պոեմը (1946 թ.): Գրողի մահից հետո նրա տպագրված և անտիպ բանաստեղծությունները հավաքվել են մի ժողովածուի մեջ՝ «Օրհան Վելի. բանաստեղծությունների լիակատար ժողովածու» (1951 թ.) վերնագրով:

Բնական է նաև, որ «Առաջին նոր»-ի մանիֆեստը, հոչակված չափանիշները և սկզբունքները պետք է արժանանային քննադատության ու դառնային գրական, գրականագիտական բանավեճերի թեմա: Օրինակ՝ հեջեական ուղղվածության ներկայացուցիչ, բանաստեղծ Յուսուֆ Ջիյա Օրթաչը, քննադատելով «Garip» ժողովածուն, նշել է. «չափը կորել է, հանգ չկա, բովանդակությունը կորել է»: Ուշագրավ է այն հանգամանքը, որ արդեն 1940-ականների վերջին Օրհան Վելին կրկին հետաքրքրվել է իր իսկ քննադատած նախկին պոեզիայով: Սակայն նկատենք, որ դեռևս «Առաջին նոր»-ի հոչակագրի հրապարակումից կարճ ժամանակ անց երեք պոետների մոտ կար գաղափարական միասնականության թուլացում, որն էլ պատճառ դարձավ արագ պառակտման: Նախ՝ «Գարիփ»-ի հոչակագրից հետո երեք պոետներն էլ մեկնել են զինվորական ծառայության, և ստեղծագործական ու հասարակական գործունեությունը վերսկսելուց հետո արդեն ակնհայտ է դառնում, որ Օքթայ Ռըֆաթը և Մելիհ Ջևդեթ Անդայն ավելի շատ հակվել են դեպի ժողովրդական բանաստեղծություն, բանահյուսական ուղղվածություն: Օքթայ Ռըֆաթը «գարիփականներից» առաջինն էր, որ հետքայլ արեց «Առաջին նոր»-ի մանիֆեստում իրենց իսկ հոչակած սկզբունքներից և վերադարձավ թուրքական պոեզիայի նախորդ շրջանի ոճին, թեմաներին, «գեղեցիկ բառերի համադրմանը»: Այսինքն՝ Ռըֆաթը դարձավ հենց այն սկզբունքների կրող, որոնց քննադատությամբ և հերքմամբ էր նա զբաղվել մի քանի տարի: Ի վերջո, կարելի է ասել, որ միայն Օրհան Վելին հավատարիմ մնաց «Գարիփ»-ի հոչակագրի սկզբունքներին, ընդ որում՝ գրեթե միայնակ, և նրա մահից հետո (1950 թ. նոյեմբերի 14-ին պոետը մահանում է վթարի հետևանքով) «Առաջին նոր»-ը փաստացի դադարում է գոյություն ունենալ:

Այսպիսով, կարող ենք ասել, որ «Առաջին նոր»-ը կարևոր հարված հասցրեց թուրքական/արևելյան ավանդական բանաստեղծական ընկալմանը և ապահովեց նորարարական, երբեմն ավանգարդիստական համարվող բանաստեղծության գերիշխանությունը: Մասնագետների կարծիքով՝ Օրհան Վելին և նրա համախոհների գլխավորած «թուրքական պրիմիտիվիզմի» շարժումը Նազըմ Հիքմեթից հետո երկրորդ լուրջ մարտահրավերը նետեցին «բարձր» պոեզիային:

1950-ականների սկզբներին թուրքական պոեզիայում տեղի էին ունենում նախորդ տասնամյակի համեմատ կողմնորոշումների տրամաբանական հակառակ փոփոխություններ և բանաստեղծական նախկին սկզբունքների վերաբերմամբ ու վերափոխված ներկայացում: Մասնավորապես՝ ժամանակի հայտնի բանաստեղծներ Իլհան Բերքը, Ջեմալ Սուրեյան, Էդիփ Ջանսևերը և ուրիշներ, կտրականապես մերժելով «Առաջին նոր»-ի սկզբունքները, հայտարարեցին, որ պոեզիային պետք է վերադարձնել իր հիմնական ֆունկցիան՝ գեղեցկությունը կամ «գեղեցիկ բառերի սիմֆոնիան»: Ըստ նրանց՝ պետք էր ուշադրություն դարձնել ոչ թե բանաստեղծության բովանդակությանը և իմաստին, այլ դրա ձևին, բառերին, որոշակի բառապաշարին, լեզվին և այլն: Թուրք գրականագետ Մուզաֆեր Էրդոսթը այդ հոսանքն անվանեց «Երկրորդ նոր», և այն ընդունվեց գրականագիտական ու ընթերցողների լայն շրջանակներում: Անվանման համար հիմք ընդունվեց այն հանգամանքը, որ նախորդ գերակա հոսանքը կոչվել էր «Առաջին նոր», սակայն այս անվանումը սխալ էր և, ըստ էության, չէր արտացոլում բանաստեղծական շարժման կարևոր իրողությունները, քանի որ «Երկրորդ նոր»-ը իր սկզբունքներով, կողմնորոշումներով, թեմատիկ ընդգրկմամբ որևէ կապ չունեւր «Առաջին նոր»-ի հետ, դրա շարունակությունը

բ) Անիմաստության իմաստը՝ «Երկրորդ նոր»-ը

1950-ականների սկզբներին թուրքական պոեզիայում տեղի էին ունենում նախորդ տասնամյակի համեմատ կողմնորոշումների տրամաբանական հակառակ փոփոխություններ և բանաստեղծական նախկին սկզբունքների վերաբերմամբ ու վերափոխված ներկայացում: Մասնավորապես՝ ժամանակի հայտնի բանաստեղծներ Իլհան Բերքը, Ջեմալ Սուրեյան, Էդիփ Ջանսևերը և ուրիշներ, կտրականապես մերժելով «Առաջին նոր»-ի սկզբունքները, հայտարարեցին, որ պոեզիային պետք է վերադարձնել իր հիմնական ֆունկցիան՝ գեղեցկությունը կամ «գեղեցիկ բառերի սիմֆոնիան»: Ըստ նրանց՝ պետք էր ուշադրություն դարձնել ոչ թե բանաստեղծության բովանդակությանը և իմաստին, այլ դրա ձևին, բառերին, որոշակի բառապաշարին, լեզվին և այլն: Թուրք գրականագետ Մուզաֆեր Էրդոսթը այդ հոսանքն անվանեց «Երկրորդ նոր», և այն ընդունվեց գրականագիտական ու ընթերցողների լայն շրջանակներում: Անվանման համար հիմք ընդունվեց այն հանգամանքը, որ նախորդ գերակա հոսանքը կոչվել էր «Առաջին նոր», սակայն այս անվանումը սխալ էր և, ըստ էության, չէր արտացոլում բանաստեղծական շարժման կարևոր իրողությունները, քանի որ «Երկրորդ նոր»-ը իր սկզբունքներով, կողմնորոշումներով, թեմատիկ ընդգրկմամբ որևէ կապ չունեւր «Առաջին նոր»-ի հետ, դրա շարունակությունը

չէր, այլ, ընդհակառակը, իր բնույթով դեմ էր դրան: Կան կարծիքներ, որ «Երկրորդ նոր»-ի ի հայտ գալու մեջ եղել է հստակ քաղաքական կամ անգամ աշխարհաքաղաքական կողմնորոշման ենթատեքստ. մասնավորապես՝ այդ ժամանակվա Թուրքիայի քաղաքական իրավիճակը և հատկապես անդամակցությունը ՆԱՏՕ-ին, Արևմուտքի ու ԱՄՆ-ի հետ սերտ դաշնակցային հարաբերությունների հաստատումը և այդ ֆոնին հակախորհրդային, հակառուսական տրամադրությունների ծայրաստիճան սրումը: Իսկ գաղտնիք չէ, որ թուրքական գրականության մեջ սոցիալական ու սոցիալիստական ուղղվածությունը, մոտիվները, շեշտադրումները համարվում էին խորհրդային կամ ռուսական ուղիղ ազդեցության նշան, ցուցիչ կամ առնվազն համակրանք այդ գաղափարախոսությանը: Սակայն «Երկրորդ նոր»-ի առավել ռեալ, գրականագիտական պատճառների շարքում, իհարկե, կարևորը «Առաջին նոր»-ի տոտալ և ծայրահեղ նիհիլիզմն էր թուրքական պոեզիայի համար ընդունված ավանդական չափանիշների, սկզբունքների, ձեռքբերումների և, ի վերջո, նախորդ սերունդների գրական ժառանգության նկատմամբ: «Առաջին նոր»-ի հակազեղարվեստական, ծայրահեղ նատուրալիստական բաղադրիչները, բանաստեղծական չափանիշների բացահայտ ոտնահարումը, գոեհկաբանությունները, երբեմն հակաէսթետիկ նկարագրությունները բերեցին նախորդ շրջանի թեկուզ և հնացած, գեղեցիկ բառերով ծանրաբեռնված պոեզիայի նկատմամբ նոստալգիկ տրամադրությունների աճի:

Սակայն պետք է հատուկ շեշտել, որ «Երկրորդ նոր»-ը նույնպես ստեղծվեց ծայրահեղական մոտեցումների վրա. այդ շարժման սկզբունքներից և հռչակած նպատակներից էին «անիմաստության իմաստը» գտնելը, «անիմաստության չափ ազատ լինելը»: Ըստ այդ շարժման հետևորդների, բանաստեղծության մեջ պետք էր կարևորել միայն արտաքին տեսքը՝ բառերի գեղեցիկ համադրությունը, և պետք է բացառվեր բանաստեղծության

իմաստը կամ առնվազն ստորադասվեր գեղեցիկ բառերին: Ավելորդ է խոսել նաև սոցիալ-կենցաղային, առօրեական խնդիրների պատկերման մասին. «Երկրորդ նոր»-ի պոետների ստեղծագործություններում երբեք չէին հանդիպում հասարակության լայն զանգվածներին այդ պահին հուզող սոցիալական կամ կենցաղային խնդիրներ, նրանք չէին անդրադառնում անգամ համաշխարհային նշանակություն ունեցող զարգացումներին: Ստեղծագործելու համար ավանդական համարվող ատրիբուտները՝ մուսա, ոգեշնչում, ևս բացառվում էին, և «Երկրորդ նոր»-ի պոետները ստեղծագործելու բուն գործընթացը ներկայացնում էին ծայրաստիճան պրիմիտիվ: Ըստ նրանց՝ բանաստեղծություն գրելիս կամ կարդալիս պետք է զգալ այն, ինչ «զգում ես, երբ նայում ես ծովին կամ երկնքին: Պետք է դրանցում փնտրել ոչ թե իմաստ, այլ գեղեցկություն»:

«Երկրորդ նոր»-ի զարգացման կարևոր ազդակներից էր նաև այն, որ ինչպես արդեն նշել էինք, «գարիփական» հայտնի բանաստեղծներից Օքթայ Ռըֆաթը, Մելիհ Անդայը, հրաժարվելով նախկինում իրենց դավանած և հռչակած գաղափարներից, սկսել էին ստեղծագործել «Երկրորդ նոր»-ի ոճով՝ կարևորելով ձևը, այլ ոչ թե բովանդակությունը, տուրք տալով հանգերի և բառերի համադրման կարևորմանը: Հատկապես Օքթայ Ռըֆաթի ոճական այդ կտրուկ շրջադարձն էապես նպաստեց «Երկրորդ նոր»-ի հեղինակության ու տարածվածության աճին, և փաստացիորեն «Առաջին նոր»-ի հիմնադիրներից մեկը դարձավ վերջինիս հակոտնյա հոսանքի՝ «Երկրորդ նոր»-ի հիմնադիրներից մեկը: 1956 թ. տպագրվել է Օքթայ Ռըֆաթի «Մազափունջով փողոցը» բանաստեղծությունների ժողովածուն, որի առաջաբանում հեղինակը ներկայացնում էր իր տեսակետները պոեզիայի վերաբերյալ, որոնք հիմնովին հակասում էին «գարիփական» մանիֆեստին: Ռըֆաթը մասնավորապես կարևորում էր բառը, կոչ անում սևեռվել բառերի համապատասխանության վրա, ձևավորել իմաստ

տային որևէ կապ չունեցող բառերից բառակապակցություններ: Օրինակ՝ հենց նույն Օքթայ Ռըֆաթի բանաստեղծություններում հանդիպում են «ապակիները կտորած ծառ», «երբ ձուկը հարվածում է մթությանը» և այս տիպի բազմաթիվ իմաստային կապ չունեցող բառակապակցություններ: «Երկրորդ նոր»-ի հետևորդ պոետները, կարևորելով բանաստեղծության ձևը, երբեմն աղավաղում էին բառերի ճիշտ լեզվական, քերականական կառուցվածքը, փոխում կամ ավելացնում վերջավորություններ՝ առաջնորդվելով միայն հանգային համաչափության և համապատասխանության նպատակով:

«Երկրորդ նոր»-ի շարժման մեջ ի սկզբանե եղած ծայրահեղական միտումները շատ արագ պատճառ դարձան էլ ավելի ընդգծված ծայրահեղությունների, որոնցից ամենատարածվածը և ցայտունն այսպես կոչված «անիմաստ բանաստեղծություններ» (anlamsız şiir): Թուրք գրականագետ Մ. Էրդուսը այդ մասին նշում է. «Պոետը գրում է բանաստեղծություն ոչ թե նրա համար, որպեսզի որևէ իմաստ կամ զգացմունք հաղորդի, կամ պատմի իր ապրումների մասին, այլ առանց մտածելու վերցնում է բառերը և դրանցից կառուցում տող: Իսկ եթե անգամ դրանցում իմաստ է լինում, ապա՝ զուտ պատահականության հետևանքով»: Այդ առումով խորհրդանշական է «անիմաստ բանաստեղծության» մոլի պաշտպան և քարոզող բանաստեղծ Իլիան Բերքի հետևյալ միտքը. «Ես ուզում եմ գրել միայն այն ժամանակ, երբ ոչ մի բանի մասին չեմ մտածում»: Կարճ ժամանակում «անիմաստ բանաստեղծությունների» նկատմամբ մասնագիտական շրջանակներում առաջացավ կոշտ քննադատության ալիք, որին ի պատասխան՝ այդ պոետիայի կրողները հրապարակ նետեցին այն փաստարկը, համաձայն որի՝ դրանք ոչ թե անիմաստ բանաստեղծություններ են, այլ «թաքնված իմաստով», ուստի պետք էր ինտելեկտուալ ավելի լայն մտահորիզոնով մոտենալ հարցին և փորձել գտնել այդ թաքնված իմաստը: Այսպիսով, ի հայտ

եկավ նաև «փակ բանաստեղծություն» (kapalı şiir) եզրույթը, և ստեղծվեցին բանաստեղծների երկու խմբավորումներ, որոնցից մեկն ընդունում էր, որ ինքը գրում է «անիմաստ բանաստեղծություններ» (օրինակ՝ Իլիան Բերքը), իսկ մյուսն իրեն հռչակեց «թաքնված իմաստով բանաստեղծության» գաղափարի կրող և իրականացնող: Պետք է փաստել սակայն, որ խնդիրը սահմանափակվում էր միայն անվանումների հռչակումով, իսկ իրականում և՛ «անիմաստ բանաստեղծությունը», և՛ «փակ բանաստեղծությունը», ըստ էության, նույն ոճական, կառուցվածքային դաշտում էին և խորքային ու կոնցեպտուալ տարբերություններ չունեին: «Երկրորդ նոր»-ի ծայրահեղական դրսևորումներից էր նաև դադաիզմը, որին հետևում էին եզակի գրողներ, որոնցից էր վերոհիշյալ Իլիան Բերքը, որի դադաիստական բանաստեղծությունները կազմված էին ուղղակի իրար կողք դրված տառերից:

Արդեն 1960-ականների կեսերին «Երկրորդ նոր»-ը սկսել է հետընթաց ապրել, հետզհետե դուրս գալ գրական զարգացումներից և զիջել իր գերակա դիրքը: Նախ՝ նշված ժամանակաշրջանում Թուրքիայում տեղի էին ունենում բուռն քաղաքական գործընթացներ՝ տարատեսակ բողոքի ակցիաներ, ռազմական հեղաշրջում, կոալիցիոն կառավարությունների ճգնաժամեր և այլն: Հասարակությունը բախվել էր լրջագույն սոցիալական և քաղաքական խնդիրների հետ, և «Երկրորդ նոր»-ի պոետների՝ կյանքից կտրված ու առօրյա հոգսերից հեռու բանաստեղծական մտավարժանքներն ավելի անընկալելի էին դարձել: Ըստ Թ. Մելիքլիի՝ «Երկրորդ նոր»-ի հոսանքն այդ ժամանակ բաժանվել էր երեք գաղափարական ճյուղի և ուղղվածության. առաջինը էքզիստենցիալիստական փիլիսոփայության գաղափարների ազդեցությամբ միայնակության և անելանելիության թեման արձարձող բանաստեղծներն էին (Էդիփ Ջանսևեր): Դրանով գրողները փորձում էին պատասխանել ստեղծված իրավիճակից բխող հարցերին և բնութագրել սոցիալ-քաղաքական դեպքերի ազդե-

ցություները մարդու հոգեվիճակի վրա: Երկրորդ խումբը լայնորեն անդրադարձավ «սեքսուալ հեղափոխությանը»՝ գտնելով, որ սեքսուալ ազատությունը կարող է լինել սոցիալական և բարոյական խնդիրների տակ կքած մարդու փրկության ուղին (Իլիան Բերք, Ջեմալ Սուրեյա): Իսկ երրորդ խումբը, որում, մեր կարծիքով, ստեղծված իրավիճակին առավել աղեկվատ արձագանքողներն էին և հիմնականում երիտասարդներ, հակվեց կամ վերադարձավ ռեալիստական ուղղություն՝ գտնելով, որ հենց այդ մեթոդն է առավել հարմարը սոցիալ-քաղաքական խնդիրներն ու դրանց առաջացրած հետևանքները բնութագրելու և նկարագրելու համար:

Այսպիսով, կարող ենք ասել, որ «Երկրորդ նոր»-ը շուրջ 10 տարի՝ 1950-1960-ական թվականներին, գերակա դիրքեր զբաղեցնելով թուրքական պոեզիայում, արդեն 1960-ականների կեսերին տրոհվեց և զիջեց դիրքերն առավել քաղաքական ու գաղափարական հենք ունեցող բանաստեղծական հոսանքներին, որոնցից և ոչ մեկն ընդգծված գերակա դիրք չկարողացավ զբաղեցնել:

Չնայած մասնագետները 1940-1960 թթ. թուրքական պոեզիայի գերակա հոսանքներ են համարում առաջին և երկրորդ «նորերը», սակայն պետք է նկատել, որ հենց այդ շրջանում կային նաև բանաստեղծական այլ հոսանքներ, որոնք, գերակա ուղղվածություններին զուգահեռ, իսկ երբեմն էլ դրանց՝ գրականության ասպարեզից դուրս գալուց հետո, շարունակում էին պահպանել որոշակի ակտիվություն: Դրանցից էր, օրինակ, «Մավիական» շարժումը, որը ձևավորվել էր 1952 թ. «Mavi» գրական ամսագրի շուրջ համախմբված երիտասարդ բանաստեղծների ջանքերով: Այդ շարժումը գլխավորում էր հայտնի պոետ Աթթիլա Իլիանը: «Մավիականները» համարվում էին սոցիալական ռեալիզմի ուղղության կրողներն ու քարոզողները: Հետաքրքիր է դիտարկել, որ «մավիականները» կամ սոցիալական ռեալիզմի

կողմնակիցները դեմ էին արտահայտվում և իրենց գաղափարական հակառակորդ էին համարում սոցիալիստական ռեալիզմի ուղղության կամ տարածված տերմինի համաձայն՝ «սոցիալիստական բանաստեղծության» հետևորդ պոետներին, որոնց նրանք անվանում էին «ակտիվ ռեալիստներ»:

1960-ականների երկրորդ կեսին, հատկապես «Երկրորդ նոր»-ի գրական ասպարեզից հեռանալուց հետո գոյություն ունեցող «սոցիալիստական բանաստեղծության» («toplumcu şiir») հոսանքի շրջանակներում ձևավորվեց ավելի կարծր ուղղվածություն, որն անվանվեց «հեղափոխական բանաստեղծություն» («devrimci şiir»), որի ներկայացուցիչները մեծ մասամբ երիտասարդ պոետներ էին, որոնք էլ ավելի կոշտ էին քննադատում սոցիալական անհավասարությունը, գործազրկությունը, քաղաքական հալածանքները: Սակայն «հեղափոխական բանաստեղծության» հոսանքն առաջին հերթին արտացոլում էր հեղափոխական տրամադրություններ, իսկ դրա շուրջ համախմբված բանաստեղծները մեծ մասամբ ծայրահեղ ձախակողմյան հայացքների կրողներ էին, ովքեր Թուրքիայում սոցիալական խնդիրները լուծելու, աղքատությունը վերացնելու միակ միջոց էին տեսնում հեղափոխությունը: Այդ հոսանքի աչքի ընկնող և ակտիվ գործիչներից էին Աթայուլ Բեհրամօղլուն, Ռեֆիք Դուրբաշը, Մեթին Դեմիրթաշը, Թեքին Սյոնմեզը: «Հեղափոխական բանաստեղծության» հիմնական հերոսը խոսվարար, ապստամբ, պարտիզան երիտասարդն էր, ով փրկության ուղին տեսնում էր միայն հեղափոխությամբ: Նկատենք նաև, որ 1971 թ. Թուրքիայում տեղի ունեցած ռազմական միջամտությունից հետո «հեղափոխական բանաստեղծությունը» ոչ թե անկում ապրեց, այլ ավելի ակտիվացավ՝ այդպիսով նաև մաս կազմելով քաղաքականացված գրականության: Հեղափոխական գաղափարներին հավատարիմ վերոնշյալ պոետները 1971-1973 թթ., այսինքն՝ ռազմական միջամտությունից անմիջապես հետո, հրատարակեցին բանաստեղ-

ծուխյունների ժողովածուներ, որոնցում անդրադարձան քաղաքական զարգացումներին, բռնություններին և հեղափոխական պայքարի հետ կապված այլ խնդիրների:

գ) Գրական չեզոքություն՝ ազգայնամուլական երանգներով. Ֆազլլ Հյուսնյու Դաղլարջա

Ֆազլլ Հյուսնյու Դաղլարջան թուրք հայտնի բանաստեղծներից է, որի մասին խորհրդային գրականագետ Ռ. Ֆիշն իր տված դիպուկ գնահատականում նշում է. «Պոետը իր ստեղծագործական կյանքում տարբեր փուլեր է անցել, սակայն ոչ մի անգամ ինքն իրեն չի կապել որևէ պոետական խմբակի կամ ուղղվածության հետ, չի ստորագրել գրական մանիֆեստներ»: Եվ իրոք, թուրքական պոեզիայում մանիֆեստների, տարբեր հոսանքների ակտիվ ծավալման, բանավեճերի, «սկզբունքների ու ոճերի պայքարի» բոլոր փուլերում Դաղլարջան պահել է այսպես կոչված «գրական չեզոքություն»՝ չհարելով հոսանքներից և ոչ մեկին, սակայն նաև չի խուսափել ընդգծված ազգայնամուլական, անձի պաշտամունքի վրա խարխսված մոտեցումներից:

Ֆազլլ Հյուսնյու Դաղլարջան ծնվել է 1914 թ. Ստամբուլում, տոհմական զինվորականի ընտանիքում: Հայրը՝ փոխգնդապետ Հասան Հյուսնյու բեյը, ծառայության բերումով ընտանիքով տեղափոխվել է Կոնիա: Ապագա բանաստեղծի մանկությունն անցել է այդ քաղաքում: Սա որոշակի դեր էր ունենալու գրողի աշխարհայացքի ձևավորման վրա, քանի որ Կոնիան համարվում է միստիկ սուֆիական մկլևի աղանդի կենտրոն, որտեղ էլ գտնվում է այդ աղանդի և ընդհանրապես թուրքական գրականության հիմնադիր, ազգությամբ պարսիկ միջնադարյան պոետ Ջելալեդդին Ռումիի դամբարանը: Բացի այդ, Դաղլարջայի մայրական տատը սուֆիական կադիրի աղանդի անդամ է եղել և հայտնի սու-

ֆի բանաստեղծ Յունուս Էմրեի գրականության մեծ գիտակն ու երկրպագուն: Բնականաբար, այս մթնոլորտն ազդել է ապագա բանաստեղծի վրա, և արդեն հետագայում նա իր երկու ստեղծագործությունները վերնագրել է «Լինել Մկլանայի մոտ» և «Լինել Յունուս Էմրեի մոտ», որտեղ գովերգել է նրանց ու արտահայտել իր սերը: Ընդհանրապես, Դաղլարջայի ընտանիքում ստեղծված մթնոլորտը կարելի է համարել գրական, քանի որ շատ հաճախ նրա զինվորական հայրը կազմակերպել է պոեզիայի երեկոներ, և ընտանիքի անդամները, այդ թվում և հայրը, ասմունքել են ինչպես միջնադարյան, այնպես էլ ժամանակակից բանաստեղծների ստեղծագործություններ, որոնց մեջ պարտադիր են եղել Ջելալեդդին Ռումիի, Յունուս Էմրեի, Թևֆիք Ֆիքրեթի պոեզիաներից նմուշներ: Բացի այդ գրական մթնոլորտից, Ֆազլլ Հյուսնյու Դաղլարջայի վրա ազդեցություն են ունեցել այն գրական ամսագրերը, որոնք նա դեռ վաղ տարիքից պարբերաբար կարդացել էր և հենց դրանցում ընթերցածների ազդեցությամբ էլ արդեն դպրոցական տարիներին սկսել է իր առաջին գրական փորձերը, որոնք հետզհետե ավելի ինտենսիվ էին դառնալու: Հետևելով ընտանեկան ավանդույթներին՝ Դաղլարջան ընդունվել է Քուլեյիի ուսումնարանը, չնայած իրեն երբևէ չէր պատկերացրել զինվորականի դերում: Ռազմական ուսումնարանում ևս նա ոչ միայն չի դադարել ստեղծագործել, այլև նոր թափով է լծվել այդ գործին: Դրան նպաստել է նաև այն հանգամանքը, որ ուսումնարանում գրականության դասախոսը քաջալերել և խորհուրդներով օգնել է ապագա բանաստեղծին: Այդ տարիներին Դաղլարջան նաև շարունակել է ակտիվ ընթերցանությամբ հարստացնել իր գրական մտահորիզոնը: Եվ այս ամենի արդյունքում ուսումնարանն ավարտելիս (1933 թ.) նա արդեն հասցրել էր գրել բանաստեղծությունների մի քանի տետրեր:

Ֆազլլ Հյուսնյու Դաղլարջայի վաղ շրջանի ստեղծագործությունները հազեցած են սենտիմենտալ թեմաներով, կյանքի և

մահվան, տառապանքի, սիրո մասին խորհրդածություններով. սա բնորոշ էր 1920-1930-ական թթ. բազմաթիվ պոետների համար: Դաղլարջայի ստեղծագործական գործունեությունը կարելի է բաժանել պայմանական երկու փուլի. սկզբնական շրջանում նա ստեղծագործել է հեջեական ոճով, իսկ արդեն 1930-ականների վերջին անցել է «ազատ բանաստեղծության»: Սակայն, ինչպես արդեն նշվեց, Դաղլարջայի ամենակարևոր առանձնահատկություններից է այն, որ պոետն իրեն հեռու է պահել բանաստեղծական այդ ոճերի հետևորդների միջև ընթացող սուր և անզիջում պայքարից: Ըստ Թ. Մելիքիի, այդ ամենում կար մեկ այլ հանգամանք ևս. Ֆազլի Հյուսնյու Դաղլարջան փորձել է գտնել և ստեղծել իր ուրույն ճանապարհը, որը նման չէր լինի այլոց, ուստի և չի ցանկացել մաս կազմել խմբավորումներին և մասնակցել գրական վեճերին: Հետագայում էլ Դաղլարջան հեռու է մնացել «Առաջին նոր»-ի, «Երկրորդ նոր»-ի մանիֆեստներից, սոցիալիստական, հեղափոխական պոեզիայի հոսանքներից և իր ստեղծագործություններում ևս շարունակել պահպանել «գրական չեզոքություն»:

1935 թվականից Դաղլարջան որպես սպա ծառայել է բանակում և 1950 թ. լրացնելով բանակում ծառայելու պարտադիր 15 տարին՝ զորացրվել է և նախ աշխատանքի անցել Անկարայում, մամուլի և տուրիզմի գլխավոր վարչությունում, իսկ այնուհետ տեղափոխվել Ստամբուլ, որտեղ աշխատել է աշխատանքի նախարարության տեսչական բաժնում: Զորացրվելուց հետո, բնականաբար, էլ ավելի է ակտիվացել Դաղլարջայի ստեղծագործական գործունեությունը, և հրատարակվել են նրա բանաստեղծությունների բազմաթիվ ժողովածուներ:

Պետք է նկատել սակայն, որ մի հարցում Դաղլարջան ոչ միայն չի պահպանել չեզոքություն, այլ, ընդհակառակը, հանդես է եկել խիստ կողմնակալ դիրքերից և բացահայտ դրսևորել իր հիացմունքն ու վերաբերմունքը: Խոսքը Մուսթաֆա Քեմալ Աթա-

թուրքի, նրա գլխավորած ազգայնամոլական շարժման և քեմալիզմի գաղափարախոսության մասին է, որոնց նվիրված են պոետի բազմաթիվ ստեղծագործություններ: 1951 թ. հրատարակվել են «Ազատագրական պատերազմ. Սամսունից դեպի Անկարա» և «Ազատագրական պատերազմ. Ինոնյուները» (նկատի ունի Ինյոնյու բնակավայրում տեղի ունեցած երկու ճակատամարտերը) ասք-պոեմները, որտեղ այդ շարժումը պատկերվում է ասքին բնորոշ մեթոդներով, իսկ Մուսթաֆա Քեմալին վերապահված էր գերմարդու հատկանիշներով առասպելական հերոսի դերը: Կարելի է ասել, որ եթե արձակում քեմալիզմի և Մուսթաֆա Քեմալի գովերգման հարցում անառարկելի մեծ է արձակագիր Յակուբ Քադրի Քարասումանօղլուի դերը, ապա պոեզիայի ասպարեզում նման դերակատարման կարող է հավակնել Դաղլարջան: Կուրորեն գովերգելով քեմալական ազգայնամոլական շարժումը՝ Դաղլարջան չի անդրադառնում դրա այլատյաց բնույթին, ինչպես նաև այդ շրջանում տեղի ունեցած ցեղասպանություններին ու հայրենագրկումներին, որոնց ենթարկվել էին բնիկ երկու ժողովուրդներ՝ հայերը և հույները:

Մուսթաֆա Քեմալի «բարեփոխումների» և հատկապես լեզվական բարեփոխման նկատմամբ Դաղլարջան արտահայտել է իր անվերապահ հիացմունքը: Գովերգելով թուրքերենը օտար, հիմնականում արաբերեն և պարսկերեն քերականական ձևերից, բառապաշարներից մաքրելուն ուղղված քայլերը՝ Դաղլարջան դա դարձրել է իր մի շարք բանաստեղծությունների հիմնական թեմա: Օրինակ՝ հայտնի «Ասու» բանաստեղծությունների ժողովածուի մեջ Դաղլարջան ընդգծված կերպով դրսևորում է «մաքուր թուրքերենին» անցնելու իր վճռականությունը և ամեն կերպ խուսափելով կիրառել արաբերեն և պարսկերեն բառեր՝ թուրքերենի քերականական նորմերին համապատասխան ստեղծում է նոր բառեր (նեոլոգիզմներ): 1959 թ. հուլիսին Ֆազլի Հյուսնյու Դաղլարջան տարբեր գրական հանդեսներում հանդես է եկել

բանաստեղծություն-հայտարարությամբ, որը վերնագրել է «Ապրել թուրքերեն լեզվի մակարդակում»: Բանաստեղծը հայտարարել է, որ հրաժարվում է իր ստեղծագործություններում կիրառել օտարալեզու ցանկացած բառ և այդուհետ գրելու է բացառապես մաքուր թուրքերենով ու հայտարարություն-բանաստեղծությունն ավարտում է այդ մասին երդմամբ: 1960 թ. մաքուր թուրքերենի քարոզման համար Դաղլարջան հիմնել է «Türkçe» անվանումով գրական ամսագիր, որտեղ հրատարակվել են ժամանակի հայտնի թուրք գրողները, որոնք մաքուր թուրքերենի գաղափարի ջատագույններն էին:

Ավելորդ է նշել, որ Ֆազլը Հյունյու Դաղլարջան հայկական թեմատիկայի հանդեպ մեծ մասամբ անտարբեր է մնացել, ավելին՝ 2006 թ., երբ արձակագիր Օրհան Փամուքն արժանացավ Նոբելյան մրցանակի, Դաղլարջան հանդես եկավ ակնհայտ ազգայնամուլական շեշտադրումներով հայտարարությամբ. «Նրանց, ովքեր հայերին չեն գովում, մրցանակ չի հասնում»: Ֆազլը Հյունյու Դաղլարջան մահացել է 2008 թ. հոկտեմբերի 15-ին:

Այսպիսով, կարող ենք ասել, որ 1940-1970-ական թվականների թուրքական պոեզիան աչքի էր ընկնում թեմատիկ, ժանրային, ոճական և գաղափարական խայտաբղետությամբ: Այդ տարիներին կային ինչպես «մանիֆեստային», այնպես էլ, այսպես կոչված, «առանց մանիֆեստի» ժամանակաշրջաններ: Ուշագրավ է, որ «գրական մանիֆեստների» ավանդույթն ինչ-որ տեղ խորհրդանշական առումով շարունակվել է նաև հետագայում, և օրինակ՝ 2000-ականների սկզբներին ընդունվեցին նորարարական բանաստեղծական ոճերի մասին մի քանի հոշակագրեր, որոնցից են, օրինակ՝ «Չորրորդ նորը» և համանուն գործող գրական ամսագիրը:

Առաջարկվող գրականություն

ա) գիտական

1. Меликов Т., Турецкая поэзия 60-х-начала 70-х годов: основные тенденции и направления, Москва, 1980.
2. Меликов Т., «Второе новое» в турецкой поэзии, Народы Азии и Африки, Москва, 1973, № 2, стр. 79-87.
3. Фиш Р., Турецкие дневники: встречи, размышления, Москва, 1977.
4. Kurdakul Ş., Çağdaş Türk Edebiyatı, с. 3, Ankara, 1994.

բ) գեղարվեստական

1. 1. Orhan Veli, Bütün Şiirleri, İstanbul, 2017.
2. 2. Orhan Veli, Garip, İstanbul, 2014.
3. 3. Oktay Rifat, Bütün Şiirleri-1, İstanbul, 2015.
4. 4. Fazıl Hüsnü Dağlarca, Bütün Şiirleri, İstanbul, 2014.

1950-ական թվականների կեսերին ընդամենը 10 տարի առաջ երկրորդ համաշխարհային պատերազմում տանուլ տված Արևմտյան Գերմանիան ոչ միայն կարողացել էր վերականգնել տնտեսությունը, այլև էական առաջընթաց ապահովել: Դրա արդյունքում երկրում ստեղծվեցին բազմաթիվ աշխատատեղեր, զգացվեց հատկապես էժան աշխատուժի կարիք, և աշխատանքի ներքին շուկայում առաջացած բացը գերմանական իշխանությունները որոշեցին լրացնել ավելի թույլ զարգացած երկրների հետ հյուր-աշխատողներ (գերմաներեն՝ *gastarbeiter*) հրավիրելու վերաբերյալ միջպետական պայմանագրեր կնքելու միջոցով: Նմանատիպ պայմանագրեր կնքվեցին Իտալիայի, Իսպանիայի, Թուրքիայի, Հունաստանի, Պորտուգալիայի, Թունիսի և այլ երկրների հետ: Թուրքիայի և Գերմանիայի միջև աշխատուժի փոխանակման միջպետական պայմանագիրը կնքվեց 1961 թ. հոկտեմբերի 30-ին Անկարայում, որի համաձայն՝ Թուրքիայից Գերմանիա երկու տարի ժամկետով տեղափոխվելու էին որոշակի թվով բանվորներ, որոնք պայմանագրի լրանալուց հետո պարտավոր էին վերադառնալ: Այդ պայմանագիրը թուրքական իշխանությունների համար բավական ձեռնտու էր, քանի որ, նախ, հնարավորություն էր տալիս երկրում աճող ուրբանիզացիայի և գործազրկության պայմաններում որոշակիորեն թուլացնել սոցիալական լարվածությունը, որովհետև ենթադրվում էր, որ Գերմանիայում վաստակած գումարները «գասթարբայթեր» թուրքերը կուղարկեին Թուրքիայում գտնվող իրենց ընտանիքներին: Եվ երկրորդ՝ հետամնաց արդյունաբերական երկրի՝ Թուրքիայի բանվորները զարգացած Եվրոպայում ձեռք կբերեին մեծ փորձ, ինչը հետագայում կկիրառեին իրենց երկրի տնտեսության և արդյունաբերության մեջ:

Սակայն նկատենք, որ Գերմանիա տեղափոխված թուրք հյուր-աշխատողների բնակության և աշխատանքի պայմաններն ամեն-

ևին էլ իդեալական չէին. մեծ մասամբ Թուրքիայի խուլ գյուղերից, որևէ մասնագիտություն չունեցող և երբեմն անգամ անտառաճանաչ այդ բանվորները բնակվում էին ոչ շատ բարվոք վիճակում գտնվող կացարաններում և շենքերում, աշխատում էին առանց հանգստյան օրերի ու արձակուրդի, անում էին այն աշխատանքը, որը հրաժարվում էին կատարել գերմանացի բանվորները (օրինակ՝ թունավոր արտադրամասերում, վտանգավոր հանքատարածքներում), տարբեր էին նաև նրանց աշխատավարձերը: Սակայն միևնույն ժամանակ բնական էր, որ կրթություն չստացած թուրք բանվորների բնակության և աշխատանքի պայմանները պետք է զիջեին կրթական որոշակի ցենզ ունեցող տեղացիներին: Չնայած այդ ամենին, թուրքերը տուն վերադառնալ չէին շտապում, քանի որ գերմանական ամենացածր աշխատավարձը մի քանի անգամ գերազանցում էր միգրանտների պոտենցիալ եկամուտը Թուրքիայում: Այդ թուրքերին Թուրքիայում անվանում էին «Գերմանիայի նեգրեր», իսկ Գերմանիայում նրանք կոչվում էին նախ «միասին աշխատողներ» (*mitarbeiter*), իսկ հետո՝ «հյուր աշխատողներ» (*gastarbeiter*):

Թուրքիայից «գասթարբայթերների» Գերմանիա տեղափոխվելուց որոշ ժամանակ անց առաջ եկավ նրանց հետ վերադառնալու հարցը, որն այդ պահին երկարածգվեց, ընդ որում՝ փոխադարձ շահավետության հիման վրա. Գերմանիան դեռ կարիք ուներ նման էժան աշխատուժի, իսկ Թուրքիայում սոցիալական վիճակն էական փոփոխություն չէր կրել: Բացի այդ, սկսեցին կիրառվել եվրոպական օրենսդրական դաշտի որոշ դրույթներ, որոնք հետագայում ճակատագրական դարձան Գերմանիայում և ընդհանրապես Եվրոպայում թուրքական ներկայության ավելանալու և հաստատուն դառնալու գործում: Այսպես, 1964 թ. գործի դրվեց «ընտանիքների վերամիավորման» մասին դրույթը, որը հնարավորություն էր տալիս թուրք «գասթարբայթերներին» Գերմանիա տեղափոխելու իրենց կանանց և երեխաներին: Այս

հանգամանքն էական դեր խաղաց, որպեսզի թուրք միգրանտները լրջորեն մտածեն Եվրոպայում հաստատվելու մասին: Թուրք գրող Բեքիր Յըլդըզը թուրք միգրանտ բանվորների գաղթի մասին նշում է. «Մենք մեծ քոչվորների սերունդներն ենք և այժմ էլ քոչում ենք աշխարհով մեկ՝ հայտնվելով Արևմտյան Գերմանիայում, Ֆրանսիայում, Անգլիայում, Ավստրիայում և նույնիսկ Ավստրալիայում: Ներկայիս գաղթը, սակայն, նման չէ նախորդներին: Մեզ չեն ծեծել, չեն քշել մեր հողից: Ավելին, մեզնից ամեն մեկին անձնագիր են տվել և մեծ կնիք դրել՝ «բանվոր»:

Նկատենք նաև, որ արդեն 1960-ականների վերջին և 1970-ականների սկզբին Թուրքիայի բազմաթիվ ընդդիմադիր գործիչներ, լրագրողներ, գրողներ ձգտում էին թեկուզ ժամանակավոր ապաստան գտնել Գերմանիայում և այդպիսով խուսափել իրենց նկատմամբ թուրքական իշխանությունների բիրտ հալածանքներից: Այդ երևույթը հատկապես սրվեց 1971 թ. զինվորական միջամտությունից և 1970-1980-ականներին Թուրքիայում ծավալված բռնությունների տարատեսակ ալիքներից հետո: Թուրքիայից միգրանտների դեպի Եվրոպա չդադարող հոսքի, ինչպես նաև կարճ ժամանակ անց դրան զուգարված ապօրինի ներգաղթի հետևանքով թուրքերի թիվն աստիճանաբար ավելանում էր, և այժմ արդեն Եվրոպայում գոյացել է միլիոնների հասնող թուրքական համայնք: Սակայն Արևմտյան Եվրոպայում ծայր առած տնտեսական դժվարություններին զուգընթաց՝ թուրքերը սկսեցին դառնալ անցանկալի, և արդեն 1973 թ. գերմանական իշխանությունները կասեցրին ներգաղթյալներին մուտքի արտոնագրի տրամադրումը, բայց այդ քայլն այլևս ի զորու չեղավ կանխելու օրեցօր ահազնացող թուրքական ներկայությունը Գերմանիայում և Եվրոպական այլ երկրներում: Գերմանական և իշխանությունները, և հասարակությունը սկսեցին բացահայտ ի ցույց դնել իրենց բացասական վերաբերմունքն օտարների և առաջին հերթին թուրքերի նկատմամբ. երբեմն անգամ սրճա-

րաններում և զվարճանքի վայրերում արգելվում էր թուրքերի մուտքը, հիվանդանոցներում թուրք հիվանդներ չէին ընդունում, վարձով տուն չէին տալիս:

Խոսելով Թուրքիայից Գերմանիա թուրքերի արտագաղթի և ընդհանրապես «գասթարբայթերական» խնդրի գրական արտացոլումների մասին՝ նախ հարկ է նկատել, որ թուրք բանվորների առաջին միգրանտական ալիքից հետո կամ դրան զուգահեռ թուրքական գրականությունն այդ հարցի վրա բևեռեց իր ուշադրությունը: Դրա պատճառների մեջ, մեր կարծիքով, կարևոր և էական տեղ ունի այն հանգամանքը, որ Գերմանիա որպես բանվոր-«գասթարբայթեր» տեղափոխվեցին նաև որոշակի թվով թուրք գրողներ, հրապարակախոսներ, լրագրողներ, որոնք էլ, հայտնվելով իրենց համար գրական «խոպան տարածքում», սկսեցին անդրադառնալ այդ աշխարհագրական հարթությունում հայտնված թուրքերի տարատեսակ խնդիրներին: Ինչպես արդեն նշվեց, միգրանտների հոսքին 1970-1980-ականներին ավելացան ընդդիմադիր, այլախոհ գրողները, որոնք որոշակի նոր երանգ ավելացրին ձևավորվող «միգրանտական գրականությանը»: «Գասթարբայթերական» թեմատիկայով գրված ստեղծագործություններում հիմնականում նկարագրվում էին Եվրոպա մեկնած միգրանտների սոցիալական, բարոյահոգեբանական վիճակը, անսովոր և անձանոթ միջավայրում հարմարվելու և ընտանիքից հեռու լինելու դժվարությունները: Նկատենք, որ «գասթարբայթերական» թեմատիկան հիմնականում արձարծվում էր սոցիալական ռեալիզմի հետևորդ գրողների կողմից, ուստի դրանցում առկա էին նաև Թուրքիայի սոցիալական վիճակի նկարագրությունը, արտագաղթի պատճառները վեր հանելու և քննադատելու միտումը:

Թուրքական գրականության մեջ «գասթարբայթերական», «միգրանտական» թեմատիկայի հիմնադիր կամ առնվազն առաջամարտիկ է համարվում արձակագիր Բեքիր Յըլդըզը, որն

առաջին թուրք գրողներից էր, որ մեկնել է Գերմանիա հենց որպես «գասթարբայթեր»: Ըստ Յըլդըզի, ինքն ուներ երկու նպատակ. մեկը՝ լուծել սոցիալական որոշ խնդիրներ (հոգալ ընտանիքի հոգսը և գնել տպագրական մեքենա Թուրքիայում սեփական բիզնեսը սկսելու համար), մյուսը՝ որպես արձակագիր ուսումնասիրել Եվրոպայի թուրք միգրանտների կյանքը և գրել նրանց մասին: 1962-ին տեղափոխվելով Գերմանիա՝ նա մինչև 1966 թվականն աշխատել է Հեյլդելբերգի պոլիգրաֆիկ գործարանում նախ որպես հավաքարար, այնուհետ որպես վարպետ: Վերադառնալով Թուրքիա՝ 1966 թ. հրատարակել է «Թուրքերը Գերմանիայում» մասամբ ինքնակենսագրական գիրքը՝ ըստ էության, լրագրողական ռեպորտաժ-ակնարկներ, որոնցում պատմվում էին Գերմանիայի թուրք միգրանտների կյանքի տարբեր կողմերի, դժվարությունների, խնդիրների մասին: Չնայած գիրքն աչքի չէր ընկնում բարձր գեղարվեստականությամբ, սակայն այդ ժամանակի համար գրական նորույթ էր՝ փաստագրական հենքով: Հենց այդ՝ «Թուրքերը Գերմանիայում» պարզունակ ձևակերպմամբ էլ թուրքական գրականագիտությունն անվանում է ընդհանրապես «գասթարբայթերական», «միգրանտական» թեմատիկան, որն անցել է կայացման և զարգացման յուրահատուկ ուղի 1960-1980-ական թվականներին:

«Գասթարբայթերական» թեմատիկային են նվիրված Բեքիր Յըլդըզի նաև «Սպիտակ երգ», «Երկաթե տիկնիկ», «Գերմանական հաց» պատմվածքների ժողովածուները: Լինելով թուրքական սոցիալական ռեալիզմի ներկայացուցիչ՝ Յըլդըզն իր ստեղծագործություններում նկարագրել է հասարակ մարդկանց, գյուղացիների կյանքը Գերմանիայում: Գրողը փորձել է հասկանալ և ներկայացնել այն սոցիալական պատճառները, որոնք ստիպել են մարդկանց գաղթել կամ դիմել «փախուստի». այդպես է կոչում միգրացիան «Թուրքերը Գերմանիայում» վեպի գլխավոր հերոս Յուզեն, որի խոսքում երբեմն նկատվում են նաև ազ-

գայնամոլական շեշտադրումներ: Այսպես, նա նշում է. «Մի ժամանակ մեր նախնիները սրերով էին գրավում Եվրոպան, այժմ մենք անձնագրերով չենք կարողանում անցնել: Սրերի տերերը կարող էին անել՝ ինչ ցանկանային: Անձնագրերի տերերը ստիպված են անել այն, ինչ իրենց հրամայում են»: Բեքիր Յըլդըզն անդրադառնում է նաև թուրքական ավանդական ընտանեկան սովորույթների վրա եվրոպական կենսակերպի, ազատությունների ունեցած ազդեցության խնդրին, մասնավորապես կին-ամուսին հարաբերություններին, կնոջ էմանսիպացիային և այլն: Կա նաև եվրոպական բարեկեցության կամ կենցաղի ֆետիշացման երևույթների նկարագրություն, երբ թուրք «գասթարբայթերի» համար Թուրքիայում ապրող ընտանիքին փող ուղարկելուց ավելի կարևոր է դառնում ամբողջ աշխատած գումարով գերմանական բարձրակարգ մեքենա կամ այլ թանկարժեք տեխնիկա գնելը: Յըլդըզն անդրադառնում է նաև գերմանական ու թուրքական մշակույթների բախմանը, նկարագրում է երկու հասարակությունների՝ երբեմն իրար հակասող բարքերը (օրինակ՝ «Մարիայի 32-ամյակը» պատմվածքում):

Հետաքրքիր է փաստել, որ միգրանտական թեմատիկան իր արտացոլումն է գտել նաև թուրքական ժողովրդական երգերի՝ թյուրքյունների ժանրում: Գերմանիայում հայտնված թուրք բանվորները, որոնց թվում կային նաև աշուղներ ու բանաստեղծներ, իրենց «գասթարբայթերական» առօրյան դարձրել են թյուրքյունների թեմա՝ օգտագործելով երգերը որպես սեփական հույզերն ինչ-որ կերպ արտահայտելու միջոց: «Գերմանական թյուրքյուներ» ընդհանուր անունով հայտնի այս երգերը նվիրված են տարբեր թեմաների և խնդիրների, ինչպիսիք են ընտանիքի կարոտը, ծանր աշխատանքային պայմաններից դժգոհությունը և այլն:

Բեքիր Յըլդըզի առաջին անդրադարձից հետո «գասթարբայթերական» թեմատիկային են անդրադարձել նաև Նևզաթ Ությունը, Դուրսուն Աքչամը, Լեյլա Էրբիլը, Յուսուֆ Ջիյա Բա-

հաղընլըն, Ադալեթ Աղաօղլուն, Նիհաթ Բեհրամը և ուրիշ թուրք գրողներ: Նրանց ստեղծագործությունների թեմատիկ ուղղությունները, ըստ էության, նույնական են՝ թուրք «գասաթարբայթերների» անհավասար վիճակ, մշակութային տարբերություն, կործանվող թուրքական ընտանիք, ծանր աշխատանք և այլն:

«Գասաթարբայթերական» թեմատիկան ուրույն տեղ ունի նաև արձակագիր Ֆաքիր Բայքուրթի ստեղծագործություններում, ով, լինելով թուրքական գյուղագրության առաջատար հեղինակներից մեկը, արդեն 1970-ականների վերջից համարվում է նաև «Թուրքերը Գերմանիայում» հոսանքի կարևոր դեմքերից, ով զգալի նպաստ է ունեցել դրա զարգացման գործում: Ինչպես արդեն նշել ենք, Ֆաքիր Բայքուրթն իր ձախակողմյան հայացքների համար Թուրքիայում տարիներ շարունակ հալածանքների ենթարկվելուց հետո՝ 1979 թ. նշանակվել է Գերմանիայում թուրքական դպրոցների տեսուչ՝ հաստատվելով Դույսբուրգ քաղաքում: Բնական է, որ էմիգրանտ թուրք աշխատավորների խնդիրները պետք է հետաքրքրեին նաև Բայքուրթին, ընդ որում՝ երկու առումով. նախ՝ Գերմանիա տեղափոխվածներից շատերը գյուղացիներ էին, և երկրորդ՝ թուրքերի Գերմանիա արտագաղթի հիմնական դրդապատճառներից էր սոցիալականը: Նշենք, սակայն, որ Գերմանիա տեղափոխվելուց դեռ շատ առաջ էլ Բայքուրթն արդեն սկսել էր հպանցիկ անդրադառնալ թուրքերի միգրացիայի խնդրին, և նման անդրադարձների ենք հանդիպում գրողի մի շարք վեպերում ու պատմվածքներում: Տեղափոխվելով Գերմանիա՝ Բայքուրթը, հավատարիմ մնալով իր հիմնական սկզբունքներից մեկին, սկսում է մանրամասն ուսումնասիրել Գերմանիայում (Եվրոպայում) հաստատված թուրքերի վիճակը, նրանց հուզող խնդիրները: Այդ նպատակով նա սկսել է այցելել այնտեղի թուրք աշխատավորների տները, աշխատանքի վայրերը, նրանց երեխաների դպրոցները և խորապես ծանոթացել է թուրքերի կենցաղային, աշխատանքային պայմաններին ու սոցիալա-

կան, հոգեբանական խնդիրներին: Դրանց արդյունքում հրատարակվել են մի շարք պատմվածքների ժողովածուներ և վեպեր. մասնավորապես՝ «Թուրքերը Գերմանիայում» թեմատիկայով են գրված «Խաղաղության հացը» (1982 թ.), «Գիշերային հերթափոխը» (1982 թ.), «Դույսբուրգյան գնացքը» (1986 թ.) և այլ պատմվածքների ժողովածուներ, ինչպես նաև «Բարձր (հրահայտացի) վառարաններ» (1983 թ.), «Մեծ Հոենոսը» (1986 թ.) և «Կես հաց» (1998 թ.) վեպերը, որոնք իրար հետ կազմում են եռագրություն: «Խաղաղության հացը» պատմվածքների ժողովածուում «Թուրքերը Գերմանիայում» թեմատիկան առաջին անգամ մեկնաբանվում է Եվրոպայում ապրող թուրք երեխաների միջոցով, որոնք ծնվել կամ շատ փոքր տարիքում տեղափոխվել են Եվրոպա: Այդ ժողովածուից «Հայրիկիս գործը» պատմվածքում դպրոցական մի թուրք աղջիկ պատմում է, որ իր հայրն աշխատում է գործարանում, բայց մի օր դասարանցիների հետ էքսկուրսիա գնալիս նա պատահաբար տեսնում է հորը՝ կայարանում հավաքարարություն անելիս, և պարզվում է, որ իրականում հայրը հավաքարար է աշխատում՝ ընտանիքը պահելու համար, սակայն դա գաղտնի է պահում իր երեխայից: Նույն ժողովածուից «Գրողը» պատմվածքում Բայքուրթը նկարագրում է հենց իրեն, թե ինչպես Գերմանիայում այցելել է աշխատավորների տները, աշխատավայրերը, եղել թուրք երեխաների դպրոցներում: Եվ ահա այդպիսի մի դպրոց այցի ժամանակ նա թուրք երեխաներին բացատրում է, որ նրանց ծնողները ծանր սոցիալական պայմանների պատճառով են եկել Գերմանիա, և շատ կարևոր է, որ նրանք՝ երեխաները, իմանան, թե ովքեր են այդ վիճակի իրական մեղավորները, այսինքն՝ թուրքական իշխանություններն ու նրանց վարած քաղաքականությունը. այստեղ Բայքուրթը շարունակում է ժողովրդի իր «արթնացման» ծրագիրը: Կարևոր է նշել, որ Բայքուրթն այդ շրջանի իր ստեղծագործություններով ցանկացել է նաև նպաստել, որպեսզի Եվրոպա տեղափոխված թուրքերն ու

հատկապես երեխաները չկտրվեն իրենց ազգային մշակույթից, և միանշանակ հենց այդ նպատակին են միտված Գերմանիայում նրա հրատարակած հեքիաթների գրքերը:

Կարող ենք ասել, որ 1960-ականների երկրորդ կեսից մինչև 1980-ականների կեսերը «գասթարբայթերական» թեմատիկան թուրք գրականության մեջ պահպանում է իր ոչ առաջնային, բայց հաստատուն տեղը: Սակայն արդեն 1980-1990-ականներից սկսած՝ «գասթարբայթերական» հարցը վերածվեց առավելապես ինտեգրացիայի բարդ խնդրի: Գերմանական իշխանությունները որպես օրեցօր ծավալվող խնդրի զսպող մեխանիզմ փորձեցին կիրառել, այսպես կոչված, բազմամշակութայնության գաղափարը, որի ներքո իբրև թե պետք է խաղաղ գոյակցեին թուրքական և եվրոպական մշակույթները: Սակայն ընդամենը երկու տասնամյակ անց Գերմանիայի բարձրագույն իշխանությունները խոստովանեցին, որ այդ գաղափարն իրեն, ըստ էության, չի արդարացրել, և առաջացել է արդեն նախկին միգրանտների և նրանց սերունդների ինտեգրման նոր ճանապարհներ գտնելու անհրաժեշտություն: Դրան գումարած՝ Թուրքիայի Հանրապետությունը Եվրոպայում հաստատված թուրք միգրանտների և նրանց սերունդների նկատմամբ փոխել էր քաղաքական շեշտադրումները. եթե նախկինում նրանք դիտվում էին որպես «խոպանից փող ուղարկողներ» և այդպիսով Թուրքիայում առկա սոցիալական լարումը թուլացնողներ, ապա հետագայում եվրոպաբնակ թուրքերը սկսեցին համարվել տարբեր երկրներում Թուրքիայի պետական շահերի սպասարկողներ: Մասնավորապես, Թուրքիայի վարչապետ, իսկ այնուհետ նաև նախագահ Ռեջեփ Թայիփ Էրդողանը Եվրոպայի տարբեր երկրներում թուրքերի հետ իր հանդիպումների ժամանակ բացահայտ կոչ է անում չճուլվել, շատ երեխաներ ունենալ և շարունակել ծառայել Թուրքիայի շահերին՝ միևնույն ժամանակ լինելով եվրոպական երկրների քաղաքացիներ: Նկատենք նաև, որ Եվրոպայի թուրքական համայնքներն

ակտիվորեն ներգրավված են Հայոց ցեղասպանության միջազգային ճանաչման դեմ Թուրքիայի վարած արշավում:

Վերոնշյալ և այլ զարգացումներն ազդեցին նաև թուրքական «միգրանտական» կամ արդեն «համայնքային» կոչվող գրականության վրա, այն կրեց էական փոփոխություններ ինչպես թեմատիկ նախընտրությունների, այնպես էլ գրական ուղղությունների առումով: Թուրք գրողների ավելի երիտասարդ սերնդի ներկայացուցիչները, որոնք կամ վաղ հասակում էին տեղափոխվել Եվրոպա, կամ ծնվել էին այնտեղ, սկսեցին իրենց ստեղծագործություններում արձարձել թուրքերի ինտեգրացիայի որոշ կողմեր, բազմամշակութայնության գաղափարը և նմանատիպ այլ հարցեր: Այդ խնդիրներին անդրադարձող գրքերն ավելի լայն տարածում գտան գերմանական հասարակության մեջ նաև այն պատճառով, որ դրանց մի մասը գրված էր գերմաներեն: Այդ սերնդի թուրք գրողներից առավել մեծ ճանաչում ունեն էմիլնե Սևգի Օզդամարը, Ջաֆեր Շենոջաքը, Ֆերիդուն Ջաիմօղլուն և ուրիշներ:

Այսպիսով, կարող ենք ասել, որ Գերմանիայի (Եվրոպայի) թուրքական համայնքի զարգացմանը զուգահեռ իր կայացումը սկսած «համայնքային» գրականությունն անցել է բավական լուրջ և բարդ ուղի. սկսելով «գասթարբայթերների» սոցիալական և այլ խնդիրների երբեմն պարզունակ պատկերումից՝ հասել է բարդ միջմշակութային, ինքնության, ինտեգրացիոն թեմաների արձարձմանը:

Առաջարկվող գրականություն

ա) գիտական

1. Մելքոնյան Ռ., «Գասթարբայթերների» թեմատիկան թուրք գրող Ֆաբիր Բայքուրթի ստեղծագործություններում, Արևելագիտության հարցեր, N 6, 2006, էջ 258-261:

2. Պողոսյան Ն., «Գասթարբայթերական» թեմատիկայի ձևավորումը թուրք գրականության մեջ: Բեքիր Յըլդըզ, Մերձավոր Արևելք, Երևան, 2014, հ. 9-10, էջ 646-654:
3. Պողոսյան Ն., Ինքնության խնդիրը գերմանաբնակ թուրք գրողների ստեղծագործություններում 1990-2000-ական թվականներին, ԵՊՀ ՈՒԳԸ գիտական հոդվածների ժողովածու, 2.5 (15), Երևան, 2016, էջ 48-52:
4. Репенкова М., Турецкая литература на рубеже XX-XXI веков: основные парадигмы, Москва, 2016.
5. Утургаури С., Турецкая проза 60-70-х годов: основные тенденции развития, Москва, 1982.

բ) գեղարվեստական

1. Baykurt F., Barış Çöreği, İstanbul, 1982.
2. Yıldız B., Alman Ekmeği, İstanbul, 2011.
3. Yıldız B., Türkler Almanya'da, İstanbul, 2012.

**ՔԱՂԱՔԱԿԱՆԱՑՎԱԾ ԱՐՁԱԿ.
«ՇԵՂԱՇՐՋՈՒՄՆԵՐԻ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ»**

Թուրքիայում բազմակուսակցական համակարգի հաստատումից (1946 թ.) և հատկապես 1950 թ. խորհրդարանական ընտրություններից հետո քաղաքական գործընթացները, միջկուսակցական պայքարն էապես ակտիվացան: Դրան զուգահեռ կամ հենց այդ գործընթացների արդյունքում ի հայտ եկան գաղափարախոսությունների, կրոնական պատկերացումների առճակատման նախանշաններ, որոնք հետզհետե էլ ավելի անզիջում ու կատեգորիկ դարձան: Սկսած արդեն 1950-ականների վերջից՝ քաղաքական գործընթացներում ծայրահեղացման միտումներն ավելի տեսանելի դարձան, որոնք էլ ի վերջո հանգեցրին Թուրքիայի պատմության մեջ առաջին ռազմական հեղաշրջմանը՝ 1960 թ. մայիսի 27-ին: Սակայն հեղաշրջումից հետո էլ հասարակական-քաղաքական կյանքում տարատեսակ գաղափարախոսությունների, հոսանքների պայքարը չհանդարտվեց, և բավական է նշել, որ Թուրքիայում 1960-ից մինչև 1980 թվականները բանակը երեք անգամ միջամտել է քաղաքական կյանքին (1960 թ. մայիսի 27-ին, 1971 թ. մարտի 12-ին, 1980 թ. սեպտեմբերի 12-ին): Այս ռազմական հեղաշրջումները և միջամտությունն էական դեր խաղացին Թուրքիայի հասարակական-քաղաքական զարգացումներում, որոնցից անմասն չէր նաև գրականությունը, ընդ որում՝ մի քանի առումներով: Նախ՝ թուրքական գրականության բազմաթիվ հայտնի գործիչներ բացահայտ հարում էին ընդդիմադիր ծախակողմյան գաղափարախոսությանը և երբեմն ակտիվորեն ներգրավված էին քաղաքական գործընթացներում: Երկրորդ՝ հասարակական ցնցումները, հեղաշրջումներին հետևած բռնությունները դարձնելով գեղարվեստի նյութ՝ գրողները սկսեցին պատկերել ոչ միայն փաստագրական հենք ունեցող քաղաքական իրադարձությունները, այլև անդրադառնալ մար-

դու ներաշխարհում, հոգեվիճակում տեղի ունեցող փոփոխություններին: Կարող ենք ասել, որ սկսած 1960-ական թվականներից՝ թուրքական արձակը քաղաքականացվեց, և ընդունված է 1960-1980-ականները համարել թուրքական քաղաքական վեպի հոսանքի կայացման ու զարգացման շրջան: Իհարկե, այդ ժամանակաշրջանում եղել են նաև տարիներ, երբ քաղաքականացված արձակը հասել է իր զարգացման գագաթնակետին:

Թուրքական քաղաքական ուղղվածությամբ գրականության հիմնական թեմաներն են գաղափարախոսական, քաղաքական բանավեճերը, քաղաքական հետապնդումներն ու կալանքները, բանտարկությունները, բանտային կյանքը, կտտանքներն ու խոշտանգումները, համալսարանների և ակադեմիական այլ կառույցների վրա գործադրվող ճնշումները, ձախակողմյան կառույցների պայքարը, անմիաբանությունը, գաղափարախոսությունների նկատմամբ հավատի կորուստը և այլն: Շատ հաճախ գրողները պատկերում էին այդ ամենի հետևանքով առաջացած հոգեբանական ապրումները, անհատի ներքին ճգնաժամը, որի հանգուցալուծման ուղիները տարբեր էին: Չնայած քաղաքականացված արձակի սկիզբ համարվում են 1960-ականները, սակայն պետք է նկատել, որ մինչ այդ էլ թուրքական գրականության մեջ առանձին հեղինակներ մակերեսորեն կամ անուղղակի անդրադարձել են տարբեր քաղաքական գործընթացներին կամ երևույթներին: Դրանցից են, օրինակ՝ Սաբահաթթին Ալիի «Մեր միջի սատանան» վեպը, «Թշնամիները» նովելը: Սակայն նշված և այլ ստեղծագործություններում բացակայում էին բազմաթիվ անհրաժեշտ տարրեր, որոնք թույլ կտային դրանք կոչել «քաղաքական արձակի» լիարժեք օրինակներ:

Մյուս կողմից՝ չենք կարող նաև հստակ պնդել, թե հենց 1960-ականները և մասնավորապես մայիսի 27-ի հեղաշրջմանը հետևած շրջանն են «իրական քաղաքական վեպ»-ի սկիզբ, և դրա պատճառները տարբեր են: Օրինակ՝ պետք է նկատել, որ

բուն մայիսի 27-ին կամ դրա պատճառներին և հետևանքներին անդրադարձող ստեղծագործությունները բավական քիչ էին: Սա կարելի է բացատրել մի քանի հանգամանքներով. նախ՝ գրողներն ակտիվորեն ներգրավված չէին քաղաքական գործընթացների մեջ, մյուսը՝ հեղաշրջումը գեղարվեստական առումով քիչ նյութ տվեց, մասնավորապես՝ հերոս, կերպար, նպատակ: Եվ իհարկե, չի կարելի անտեսել այն փաստը, որ 1960 թ. մայիսի 27-ից հետո ձախակողմյան շարժումները և գործիչների մի մասը ոչ թե ենթարկվեցին հալածանքների, այլ ընդհակառակը՝ որոշակի ազատություն ստացան, իսկ գրողների մեծ մասը հենց ձախակողմյաններ էին: Վերոնշյալ և այլ փաստեր թույլ են տալիս պնդել, որ թուրքական քաղաքական վեպը ձևավորել է միայն հաջորդ ուղղման միջամտության՝ 1971 թ. մարտի 12-ից հետո:

Եվ այնուամենայնիվ, 1960 թ. մայիսի 27-ի հեղաշրջմանն անդրադարձող մի քանի գրքեր կան, որոնցից է թուրք հայտնի գրող Սամիմ Քոջազյոզի «Իզմիրում» վեպը: Այդ գիրքը, ըստ գրականագետ Մուրադ Բելզեի, առավել շատ կրում է պաշտոնական գաղափարախոսության տարրերը և, ըստ էության, պետական տեսակետների տառացի արտացոլումն է: Բելզեն նաև ցածր է համարում վեպի գեղարվեստականությունը՝ այն կոչելով անհաջող, սակայն միևնույն ժամանակ կարծիք է հայտնում, որ պաշտոնական տեսակետին համապատասխան գրված գիրքն ավելի լավը լինել չէր էլ կարող: «Իզմիրում» վեպում գաղափարական և քարոզչական կարևոր տարրն այն է, որ 1960 թ. մայիսի 27-ի հեղաշրջումը համարվում է քեմալական ազգայնամուլական շարժման շարունակություն, այսինքն՝ թուրք ազգի համար «հերոսական» մի էջի շարունակություն, և պատահական չէ, որ նմանատիպ գրքերում հանդիպում են քեմալական շարժման մասնակից զորացրված զինվորականներ, որոնք էլ հեղաշրջման միջոցով պատասխան են տալիս «քեմալիզմին և առաջադեմ հայացքներին հասցված հարվածներին»: Բնական է նաև,

որ այդ ընկալման համապատկերում թուրքական բանակը համարվում է Աթաթուրքի սկզբունքների պահապան, որը կատարել է իր պարտականությունը և իրականացրել հեղաշրջում: Վեպում նաև հստակ փառաբանվում է զինվորականը, հերոսներից մեկի շուրթերով ասվում է, որ միայն զինվորականները կարող են լավ կառավարել երկիրը, իսկ քաղաքացիականները չեն կարողանում գտնել երկիրը փակուղուց հանելու ուղիները: Սա հենց այն հիմնավորումն ու կարգախոսն էր, որով իրականացվել էին մայիսի 27-ի և մյուս հեղաշրջումներն ու միջամտությունները:

Այդ ժամանակահատվածում հրատարակվեցին նաև գրքեր, որոնք ավելի շատ վերաբերում էին հեղաշրջմանը նախորդող շրջանին, որտեղ ընդգծված բացասական հերոսի դերում հանդես էր գալիս 1950-1960 թթ. Թուրքիայի վարչապետ Ադնան Մենդերեսը: Նման մոտիվներ արձարծվել են Աթաթուրքի Իլհանի, Սամիմ Քոչազյոզի, Վեդաթ Թուրքալիի, Ալլա Քուլթուլի գրքերում, և ըստ թուրք գրականագետ Հաթիջե Ֆըրաթի՝ բնական է, որ հիշյալ ձախակողմյան գրողների ստեղծագործություններում վարչապետ Մենդերեսը պետք է հանդես գար որպես բռնատիրական ռեժիմի խորհրդանիշ, հակաժողովրդավարական գործելակերպով բռնակալ: Այդ գրքերում ևս բանակը հաճախ ներկայացվում էր որպես Մենդերեսի բռնապետական ռեժիմը կործանելուն ունակ միակ ուժ, և չէին քննադատվում հեղաշրջումից հետո տեղի ունեցած գործողությունները, մասնավորապես՝ պետական գործիչների դատավարությունները և մահապատիժները: Բացի այդ, հստակ քննադատության էին ենթարկվում իսլամի քաղաքականացումը, կրոնական աղանդների ազատ գործունեությունը, այդ ամենի մեղավոր էր համարվում 1950-1960 թթ. իշխած ժողովրդավարական կուսակցությունը (օրինակ՝ Աթիլա Իլհանի «Վերքին աղ լցնել» վեպում):

Այսպիսով, կարող ենք ասել, որ թեև 1960 թ. մայիսի 27-ի ռազմական հեղաշրջումից հետո թուրքական արձակում դա-

սական իմաստով «քաղաքական վեպը» չձևավորվեց իր բոլոր անհրաժեշտ տարրերով, բայց, այնուամենայնիվ, որոշակի ակտիվություն մտավ գրականության մեջ, էլ ավելի մեծ հակվածություն առաջացավ դեպի քաղաքական թեմատիկան, որը կոնկրետ դրսևորում ունեցավ մի քանի տարի անց՝ 1971 թ. մարտի 12-ի բանակի միջամտությանը հաջորդած ժամանակաշրջանում:

ա) «Մարտի 12-ի վեպը»

1960-ականներին Թուրքիայում հասարակական-քաղաքական զարգացումները շատ կարճ և արհեստական դադարից հետո կրկին շարունակեցին ընթանալ բավական ակտիվ, երբեմն էլ ծայրահեղական դրսևորումներով: Կոալիցիոն կառավարությունների անհաջողությունները և շարունակական պառակտումները, երիտասարդության և մտավորականության բացահայտ բողոքի դրսևորումները, խորհրդարանական ընտրություններում զինվորականության համար անցանկալի արդյունքների արձանագրումն այդ գործընթացների անբաժանելի և բնութագրող բաղադրիչներից էին: Բնականաբար, իշխանություններն էլ անում էին քայլեր քաղաքական գործընթացներն իրենց ցանկալի հունով ուղղորդելու, իսկ հասարակական, երիտասարդական շարժումները վերահսկողության տակ պահելու համար, սակայն դա ոչ միշտ և հաջող էր ստացվում: Այս և այլ հանգամանքների հետևանքով 1971 թ. մարտի 12-ին թուրքական բանակը հանդես եկավ վերջնագրով, որով պահանջեց կառավարության հրաժարականը՝ սպառնալով հակառակ դեպքում զենքի ուժով վերցնել իշխանությունը. Թուրքիայում տեղի ունեցավ ռազմական միջամտություն, և իշխանությունն անցավ զինվորականներին: Դրանից հետո զինվորականները սկսեցին գործի դնել պատժիչ և կանխարգելիչ մեխանիզմներ. նախ՝ Թուրքիայի 11 նահանգներ

րում հայտարարվեց ռազմական դրություն, որը տևեց մոտ երկու տարի, արգելվեց որոշ թերթերի տպագրությունը, խիստ գրաքննություն սահմանվեց գրականության նկատմամբ, ձերբակալվեցին բազմաթիվ մտավորականներ, երիտասարդական շարժումների անդամներ և ղեկավարներ:

Թուրքիայի քաղաքական կյանքի այս կարևոր շրջանը իր գեղարվեստական արտացոլումը գտավ գրականության մեջ, սակայն ի համեմատություն նախորդ շրջանի՝ շատ ավելի մեծ ընդգրկունությամբ և ակտիվությամբ: Սրա պատճառներից կարելի է առանձնացնել երկուսը, որոնք որոշիչ դեր խաղացին. նախ՝ թուրքական գրականությունն արդեն ուներ որոշակի ձևավորված ավանդույթներ՝ անդրադառնալ քաղաքական գործընթացներին, երկրորդը, որը շատ գրականագետների կողմից հատկապես շեշտվում է, այն էր, որ մարտի 12-ին նախորդող և հաջորդող գործընթացների մեջ մտավորականությունը և մասնավորապես՝ գրողներն ունեին բացահայտ և ընդգծված մեծ դերակատարում ու մասնակցություն: Ժամանակի հայտնի կամ սկսնակ գրողներից շատերը ձախակողմյան շարժումների ակտիվ մասնակիցներ էին, ովքեր ռազմական միջամտությունից հետո ձերբակալվել և անձամբ ենթարկվել էին բռնությունների, խոշտանգումների ու հետապնդումների: Կարճ ժամանակ անց նրանք իրենց հետ տեղի ունեցածը, ինչպես նաև պայքարի ընթացքում կամ բանտում տեսածները գեղարվեստական գունավորմամբ ներկայացրին ընթերցողներին՝ հիմնականում վեպի ժանրում: Եվ կարելի է կարծել, որ հենց այդ ժամանակ էլ կայացավ թուրքական «քաղաքական վեպը», որը գրականագիտության մեջ անվանվեց «մարտի 12-ի վեպ»: Այդ վեպերի մեծ մասն ունի մի կողմից փաստագրական, մյուս կողմից՝ ինչ-որ չափով ինքնակենսագրական բնույթ, և պատահական չէ, որ դրանցում հաճախ են դրսևորվում հուշագրության ժանրի առանձնահատկությունները: Այդ մասին «մարտի 12-ի վեպ»-ի հոսանքի հայտնի

ներկայացուցիչ Էրդալ Օզը նշում է. «Մարտի 12-ն անձամբ ապրած գրողներն իրենց տեսածի, զգացածի ազդեցությամբ այդ կենսափորձը կամա թե ակամա ներմուծեցին գրականություն»:

«Մարտի 12-ի վեպ»-երից են Չեթին Ալթանի «Խիստ հսկողությունը» (1972 թ.), Սամիմ Քոջազյոզի «Բանավեճ» (1976 թ.), Թարըք Դուսունի «Օրը բացվեց» (1974 թ.), Էրդալ Օզի «Վիրավոր ես» (1974 թ.), Մեհմեթ Էրոլլուի «Միայնակության կենտրոնում» (1977 թ.) և «Ուշացած հանգուցյալը» (1979 թ.) վեպերը: Հետաքրքիր է նաև Էրդալ Օզի «Պատմում է Դենիզ Գեզմիշը» (1976 թ.) գիրքը, որտեղ ներկայացված են երիտասարդական շարժման ղեկավարներից մեկի՝ Դենիզ Գեզմիշի հիշողությունները Թուրքիայում տեղի ունեցած քաղաքական անցքերի մասին: Դենիզ Գեզմիշը հայտնի անուն է Թուրքիայի 1960-1970-ական թվականների քաղաքական կյանքում. լինելով երիտասարդական շարժման ղեկավարներից մեկը՝ նա գլխավորել է 1969 թվականի փետրվարի 16-ին Ստամբուլում (Թաքսիմ հրապարակում) տեղի ունեցած ուսանողական ցույցը, որն ունեցել է ողբերգական ավարտ և հայտնի է «Արյունոտ կիրակի» անվամբ: 1971 թվականին Դենիզ Գեզմիշը և նրա ընկերները ձերբակալվել են, իսկ 1972 թվականի հուլիսին կախաղան բարձրացվել: Դենիզ Գեզմիշի հետ Էրդալ Օզը ծանոթացել է բանտում և գրի է առել նրա պատմածները: Հենց Էրդալ Օզի խոստովանությամբ իր գրքերի ստեղծման դրդիչ ուժը բանտում նրա հանդիպումներն էին ձախ շարժման առաջնորդների, այդ թվում և Դենիզ Գեզմիշի հետ: Էրդալ Օզը Գեզմիշի և նրա ընկերների մասին ասել է. «Ինչպիսին էլ որ լինեին նրանց հայացքները և գործողությունները, այնուամենայնիվ, նրանք կային և մնում են մեր կյանքի այդ դժնդակ ժամանակաշրջանի ամենահետաքրքիր և անվախ մարդիկ»:

«Մարտի 12-ի վեպ»-ը ուներ մի քանի բնորոշ գծեր, որոնցից էր այն, որ գրողները փորձում էին առավելագույն ճշգրտությամբ և

փաստացիությամբ նկարագրել քաղաքական պայքարի կարևոր առանձնահատկությունները, հալածանքները, բանտում տեղի ունեցած ճնշումները, կտտանքները և այդ ամենի արտացոլումը մարդու կերպարի, հոգեկան և ներքին աշխարհի վրա: Խոսելով «մարտի 12-ի վեպ»-ի մասին՝ գրականագետ Մուրադ Բելզեն հետաքրքիր դիտարկում է անում. ըստ նրա՝ ռազմական միջամտությունից հետո տեղի ունեցած ձերբակալությունների հետևանքով առաջացան մի կողմից՝ «ներսում գտնվողների», այսինքն՝ բանտարկված հեղափոխականների, ընդդիմադիրների, ակտիվիստների և մյուս կողմից՝ «դրսում գտնվողների», այսինքն՝ հասարակության լայն զանգվածների խավեր, և գրողների պարտականությունը դարձավ ներկայացնել «ներսում գտնվողների» խնդիրները «դրսում գտնվողներին»: Սակայն այդ խնդիրը լուծելու համար գրողները պետք է մանրամասն ծանոթ լինեին հարցին, և այդ շրջանում հասարական-քաղաքական տարբեր շարժումներում ընդգրկված ու բանտարկված գրողներն էլ հենց ձևավորեցին, զարգացրին քաղաքական վեպի հոսանքը՝ ներսից և մանրամասն պատկերելով քաղաքական պայքարն ու արդեն բանտում գտնվողների վիճակը: Սակայն նկատենք նաև, որ «մարտի 12-ի վեպ»-ի ոչ բոլոր հեղինակներն են բանտարկված եղել. կան նաև այնպիսի գրողներ, որոնք վարպետորեն պատկերել են այդ ամենը այսպես կոչված «առաջին ձեռքից» ստացած փաստերի միջոցով, քանի որ իրենք էլ, լինելով այդ գործընթացների մեջ, ընդհանուր առմամբ պատկերացրել են վիճակն իր տարբեր նրբերանգներով:

Թուրքական քաղաքական վեպի հիմնական հերոս դարձավ բռնաճնշումներին, ոստիկանատներին, բանտերին ծանոթ, խոշտանգումներ տեսած երիտասարդ հեղափոխականը: Այդ ստեղծագործությունները, որպես կանոն, սկսվում են գլխավոր հերոսին երկար ժամանակ հետևելուց հետո մի գիշեր հանկարծակի նրա տուն ներխուժելով և աչքերը կապելով ոստիկանատուն տանելով, իսկ ավարտվում նրանով, որ այնտեղ հարցաքն-

նությունների, խոշտանգումների ենթարկվելուց, հոգեկան և հոգեբանական նվաստացումներից հետո հերոսը դուրս է գալիս բանտից և հաճախ հեռացվում, օտարվում հասարակությունից: Պետք է փաստել նաև, որ «մարտի 12-ի» գրեթե բոլոր վեպերում մեծ տեղ են զբաղեցնում խոշտանգումների տեսարանները և ընդգծված է դատարանների զուտ ձևական գոյությունը, իսկ դատավորները սովորաբար պատկերված են որպես անտարբեր, մեխանիկական ֆունկցիա կատարող ռոբոտներ, զինվորականների կամակատարներ: Թուրք գրականագետ Մեդեթ Թուրանը այն ուշագրավ կարծիքն է հայտնում, որ «մարտի 12-ի» վեպերն ինչ-որ տեղ գյուղական արձակի հետ նույն պրոբլեմատիկան են կիսում, քանի որ գրեթե բոլորում խոսվում է անարդար վարչակարգի դեմ պայքարի, հեղափոխականների կամ ակտիվիստների, նրանց կրած հալածանքների մասին: Եվ եթե գյուղագրական արձակում գյուղացիները պայքարում են աղաների, այդ համակարգի դեմ, ապա «մարտի 12-ի» վեպերում ձախակողմյան հեղափոխական, ըմբոստ երիտասարդությունը պայքարում է իր դասակարգային հակառակորդ կապիտալիստական վարչակարգի դեմ:

«Մարտի 12-ի վեպերի» յուրահատուկ և ինչ-որ տեղ նոր կերպարներից է կինը. սրա պատճառներից կարելի է համարել նաև այն հանգամանքը, որ 1970-ական թվականներին թուրքական գրականության ասպարեզ մուտք գործեցին մեծ թվով կին գրողներ: Այնպիսի հայտնի վիպասաններ, ինչպիսիք են Ֆյուրուզանը, Ադալեթ Աղաօղլուն, Սևգի Սոսյալը, Փընար Քյուրը, Լեյլա Էրբիլը, Նազլը Էրայը, կարևոր դեր ունեցան 1970-1980-ական թթ. իրադարձությունները գեղարվեստորեն ներկայացնելու գործում: Այս հեղինակները, լինելով հեղափոխական, մտավորական կանայք և իրենց խնդիրը համարելով խոսել ռազմական միջամտության ժամանակաշրջանում ձախակողմյան շարժման մասնակից կնոջ կարգավիճակի մասին, որպես ստեղծագործության գլխավոր հե-

րոս ընտրեցին կին ակտիվիստին, փորձեցին ներկայացնել նաև վերջինիս նկատմամբ հասարակական վերաբերմունքը: Նրանց ստեղծագործություններում առկա շեշտադրումներից պարզ է դառնում, որ թուրքական ծախսակողմյան շարժումը ևս ընդգծված հայրիշխանական էր և ուներ համապատասխան վերաբերմունք կանանց, այդ թվում և հեղափոխականների կամ ակտիվիստների նկատմամբ:

Ըստ Ս. Ուտուրգաուրիի՝ չնայած «մարտի 12-ի վեպ»-ի բոլոր ստեղծագործությունների հիմքը նույնն է՝ ռազմական միջամտությունը և դրան հետևած ու նախորդած զարգացումները, այնուամենայնիվ, թուրքական քաղաքական վեպը միատարր երևույթ չէ և կապված է նաև գրողների քաղաքական, գաղափարախոսական կողմնորոշումների ու էսթետիկ նախընտրությունների հետ: Ուտուրգաուրին նաև պայմանականորեն առանձնացնում է քաղաքական վեպի երեք տեսակ՝ փաստագրական, բելետրիստական, սուբյեկտիվ-հոգեբանական: Նկատենք նաև, որ հետագայում թուրքական կինեմատոգրաֆիան ևս անդրադարձավ «մարտի 12-ին», և տարբեր հեղինակների սցենարների հիման վրա նկարահանվեցին նկարագրական, երբեմն էլ դեպքերի ավելի խորքային բնույթը բացահայտող ֆիլմեր:

Ինչպես արդեն նշվեց, թուրքական քաղաքական վեպի կարևոր ներկայացուցիչներից է Էրդալ Օզը (1935-2006 թթ.), ով գրականության ասպարեզում իր առաջին փորձերն արել է դեռևս 1950-ականներին: 1970-ականներին Էրդալ Օզը հակվել է դեպի քաղաքական վեպի ժանրը և ինքն էլ իր անձնական ապրածների և տեսածների վրա պատկերել տեղի ունեցած տարաբնույթ զարգացումները: Քաղաքական թեմատիկայով նրա գրած ստեղծագործությունների մեջ որոշակիորեն առանձնանում է «Վիրավոր ես» վեպը, որը համարվում է քաղաքական վեպի վերոհիշյալ սուբյեկտիվ-հոգեբանական տեսակի ամենացայտուն օրինակներից մեկը: «Վիրավոր ես» վեպն ինքնակենսագրական բնույթ

ունի, կառուցված է հեղինակի անձնական փորձի վրա, քանի որ Էրդալ Օզը, լինելով ծախսակողմյան շարժման ակտիվ գործիչներից, երկու անգամ բանտարկվել է: Վեպը շարադրված է երկրորդ դեմքով, սակայն սյուժեն որպես այդպիսին բացակայում է, չկա դեպքերի տրամաբանական միագիծ ընթացք, այն ամբողջությամբ հիմնված է գիտակցության հոսքի վրա՝ առաջին պլան մղելով հերոսների հոգեբանության ու ներաշխարհի նկարագրությունները: Վեպի հերոսը երիտասարդ ծախսակողմյան մտավորական է, որի անունը հեղինակը չի նշում, չի ներկայացնում նաև հերոսի կենսագրությունը: Դեպքերը հիմնականում տեղի են ունենում բանտում, սակայն չի նշվում ձերբակալության ստույգ տարեթիվը. առանձին, ցաքուցրիվ տարրեր անուղակիորեն վկայում են, որ հերոսի անազատության մեջ գտնվելու փուլը հավանաբար տևել է մինչև համաներումը, որը սպասվում էր 1973 թ. հոկտեմբերի 29-ին՝ Թուրքիայի Հանրապետության հռչակման 50-ամյակին: Վեպի գրեթե բոլոր բանտարկյալ հերոսներն ունեն նույն՝ Նուրի անունը, և վեպը սկսվում է հետևյալ նախադասությամբ. «Բանտախուցը լի էր Նուրիներով»: Սրանով հեղինակը փորձել է ցույց տալ մի կողմից՝ բանտարկյալների նմանատիպ վիճակը, իսկ մյուս կողմից՝ նաև իշխանությունների վերաբերմունքը, որոնք բոլոր բանտարկյալներին ընկալում էին որպես «մեկ, ամբողջական երևույթ», որի դեմ պետք էր գործել և որին պետք էր պատժել: Սակայն հեղինակը, այնուամենայնիվ, Նուրիների համար ընտրում է տարբերակման որոշակի մեխանիզմներ. օրինակ՝ ըստ արտաքին հատկանիշների (Փոքրիկ Նուրի, Շեկ Նուրի), ըստ կարգավիճակի և վարքի (Պարոն Նուրի, Մաուզեր Նուրի) կամ ըստ բնակության վայրի (Յոզղաթցի Նուրի):

«Վիրավոր ես» վեպում կա հերոսների հստակ տարբերակում նաև ըստ հանցանքի և դրա գաղարական քաղաքական հենքի, ու ըստ այդմ՝ քաղբանտարկյալներն ընդգծված կերպով առանձ-

նացվում են: Այդ առանձնացումը հեղինակն անում է հերոսներից որևէ մեկի միջոցով՝ դրանով նաև տպավորություն ստեղծելով, թե հասարակ ժողովրդի ընկալման մեջ նրանք նույնպես տարբեր են: Այսպես, կալանավոր Նուրիներից մեկը դիմում է ձախակողմյան երիտասարդ հերոսին. «Տես, այս խցում 67 հոգի ենք, քեզ չհաշված, այսինքն՝ 67 Նուրի և դու: Դու քաղաքական ես: Ուրիշ ես... Մտածելակերպդ է հանցագործ, մտածելակերպդ: Նրանք, ովքեր մտածելակերպդ չեն հավանել, քեզ հանցագործ են համարել: Նրանց հարմար չես եղել, բռնել փակել են քեզ, այդպես չէ: Տես, պարզ ասեմ, շատերս կեղտոտ մեղքերի պատճառով ենք այստեղ, այսինքն՝ մեր հանցանքը հպարտանալու բան չէ... Տես՝ ինչ են ասում, առանձնացրել են՝ ձեզ «քաղքանտարկյալ» են ասում, մեզ՝ «մանր հանցագործ»»: Հեղինակը Նուրիների մենախոսությունների միջոցով ներկայացնում է նաև ձախակողմյան շարժման ընթացքում հասարակության տարբեր շերտերի համախմբվածության բացակայության կամ պակասի պատճառները, այն հիմնական գործոնները, որոնք ձախողել են շարժումը: Օրինակ՝ հասարակ ժողովրդին ներկայացնող, այն է՝ ոչ քաղքանտարկյալ կալանավորներից մեկը կրթյալ ակտիվիստների հետ իրենց ունեցած տարբերությունների, անջրպետվածության մասին հետևյալ կերպ է մտորում. «Ձերոնք կարդալու համար են մեղք գործել, մերոնք էլ՝ չկարդալու: Եթե մենք ձեր գիտելիքն ունենայինք, իսկ դուք՝ մեր փորձը, կտեսնեինք՝ ինչեր կանեինք այդ ժամանակ: Ոչ ձեզ կփակեին, ոչ մեզ: Մենք չկարողացանք համախմբվել, մեզ հեշտությամբ թույլ չեն տա մի տեղ հավաքվել: Էհ, ահա միայն այսպես, բանտի անկյուններում ենք կարողանում հանդիպել: Ինչ անենք, սա էլ մի սկիզբ է»:

«Վիրավոր ես» վեպում Նուրիներից բացի որպես գործող անձինք են հանդես գալիս նաև դահիճները, որոնք դեմքերը մշտապես մթության մեջ են, նրանցից միայն մեկին գլխավոր հերոսը «կապուտաչյա, շիկահեր ամերիկացիներին» է նմանեցնում, և

դա կարելի է մեկաբանել որպես Թուրքիայում այդ տարիներին տիրող հակաամերիկյան տրամադրությունների ազդեցություն կամ ընթերցողի մոտ այդ տրամադրություններն ամրապնդելու փորձ: Վեպում Էրդալ Օզը դահիճ երկու տեսակ է ներկայացնում. առաջին տեսակն իր «աշխատանքը» կատարում է մեխանիկական ձևով, մեքենայի անիվի նման, իսկ երկրորդ տեսակը հաճույք է ստանում այդ «աշխատանքից»: Այս ստեղծագործության մեջ շատ են հանդիպում խոշտանգումների տեսարաններ, որոնք նկարագրված են բավական մանրամասն և ռեալիստական, անգամ նատուրալիստական երանգներով. «Կարճաթև մոխրագույն վերնաշապիկից երևացող դեղին փայլուն մազածածկույթով երկու հաստ ձեռքում երկար մի փայտ: Նստարանի ոտքի նման մի բան: Բարձրացնում է, խփում ներբաններիդ: Հնարավոր չէ դիմանալ: Չես կարողանալու դիմանալ: Գուցե քեզ կսպանի: Վերնաշապիկը կեղտոտվում է ներբաններից թռած արյունով: Չի մաքրում: Ամբողջ ուժով հարվածում է: Հասկանում ես՝ ոսկորների կջարդվեն: Դիմագծերից պարզ է, որ իր գործից տարօրինակ հաճույք է ստանում: Սիրում է իր գործը: Ոգևորությամբ է հարվածում: Սեռական ցանկությամբ: Վայրի, խոշոր կենդանու նման: Ճիշտ՝ բզկտելու համար որսի վրա հարձակվող սոված կենդանու նման: Գլխում պտտվող արյան համը վայրկյան առաջ զգալու համար, դունչը, սարսափելի սուր ատամները որսի մսի մեջ մխրճելուն պատրաստ կենդանու նման»:

«Վիրավոր ես» վեպն ավարտվում է գլխավոր հերոսի «նուրիացմամբ», այսինքն՝ ինքնության և ներաշխարհի որոշակի կողմերի ոչնչացմամբ, որը տանում է դեպի այլ կալանավորների հետ նույնականացման: Վեպում նաև հստակ շեշտվում են հերոսի հոգեբանական ապրումները և դրանց գազաթնակետը, որը դրսևորվում է ֆիզիկապես ողջ, բայց վիրավոր, իսկ հոգեպես ոչնչացված լինելու միջոցով. «Մահն արդեն սարսափելի չէ, բռլորովին... Կիսամեռ ես արդեն... Եթե անգամ չմահանաս, այլևս երբեք նախկինը չես կարող լինել: Դու վերջացար»:

բ) «Սեպտեմբերի 12-ի վեպը»

1980 թ. սեպտեմբերի 12-ին Թուրքիայում կրկին տեղի ունեցավ ռազմական հեղաշրջում, որի պատճառները տարաբնույթ են, սակայն հարկ է նկատել, որ հեղաշրջմանը նախորդած տարիներին երկրում սոցիալական խնդիրները, հասարակական անջրպետվածությունը, միջկուսակցական պայքարը, աջակողմյան և ձախակողմյան ուժերի կողմից իրականացվող ահաբեկչությունները հասել էին գագաթնակետին, և շատ հաճախ կաթվածահար էր արվում պետական իշխանության տարբեր մարմինների գործունեությունը: Միևնույն ժամանակ, պետք է շեշտել, որ 1980 թ. սեպտեմբերի 12-ի հեղաշրջումը և հատկապես դրան հաջորդած գործողություններն աչքի էին ընկնում ընդգծված դաժանությամբ, ձերբակալությունների մեծ թվով և խոշտանգումներով: Ընդ որում՝ այդ խոշտանգումներն իրականացվում էին տարատեսակ «նոր և կատարելագործված» մեթոդների կիրառմամբ, այդ մասին բազմաթիվ զեկույցներ էին հրապարակվում միջազգային համապատասխան կառույցների կողմից: Բավական է նշել, որ հեղաշրջումից հետո ձերբակալվել է մոտ 650 000 մարդ, որոնցից 210 000-ը դատապարտվել է ազատազրկման տարբեր տարիների, իսկ 517-ը՝ մահապատժի: Բնականաբար, դաժան կտտանքների հետևանքով արձանագրվել են բազմաթիվ մահվան դեպքեր. այդ տարիներին բանտերում եղել են նաև ինքնասպանության դեպքեր, որոնց մի մասն իրականում սպանություն էր, սակայն մի մասն էլ հոգեբանական և ֆիզիկական նվաստացումների հետևանքով իրականացված ինքնասպանություններ էին: Այդ մարդկանց կարելի է նաև համարել թուրքական բռնապետական համակարգի համար սովորական մեթոդների ուղղակի զոհեր:

Սեպտեմբերի 12-ի հեղաշրջումը և վերը նշված գործողությունները նույնպես դարձան թուրքական գրականության նյութ՝ համալ-

րելով արդեն կայացած քաղաքական արձակը: Նկատենք նաև, որ ձևավորված ավանդույթի համաձայն՝ այդ շրջանի քաղաքական իրադարձություններին նվիրված ստեղծագործություններին կամ հոսանքին թուրքական գրականագիտությունը տվեց «սեպտեմբերի 12-ի վեպ» անվանումը: Այդ վեպերում պատկերված են հեղաշրջմանը նախորդած քաղաքական գործընթացները, պայքարի դուրս եկած ակտիվ հասարակական շերտերը և կրկին երիտասարդությունը, քաղաքական բանավեճերը: Եվ այնուամենայնիվ, «սեպտեմբերի 12-ի վեպ»-ում կան նախորդ շրջանի համեմատ հստակ տարբերություններ, որոնցից մի քանիսը բավական ցայտուն են: Այսպես, 1980-ականների վեպերում հեղինակները երբեմն չափից ավելի շատ են կանգ առել կտտանքների մանրամասն նկարագրության վրա՝ ծեծ, էլեկտրահարություն, բռնաբարություն և այլն: Բռնությունների նկարագրությանը մեծ տեղ տալու պատճառով մասնագիտական շրջանակներում այդ վեպերի համար անգամ տարածվեց «բռնությունների գրականություն» եզրույթը: Մյուս առանձնահատկությունն այն է, որ հեղինակներն առավելապես անդրադառնում և պատկերում են ֆիզիկական ու հոգեբանական բռնությունների հետևանքով մարդու հոգեկան անկումը, իր իսկ անձի նկատմամբ հարգանքի կորուստը, ինքն իրեն արատավորված համարելու ընկալումը, սուփցիդալ տրամադրությունները: Անասելի բռնությունների և ստորացումների ենթարկված մարդիկ չեն կարողանում ձերբազատվել կտտանքների հիշողություններից, որոնք էլ թելադրում ու պայմանավորում են նրանց ինքնազնահատականի կարևոր կողմերը և դրդում ինքնասպանության: Անգամ բանտից ազատվելուց հետո անձն իրեն համարում է պղծված, ստոր ու դավաճան, նրա համար տուն վերադառնալը դառնում է ևս մեկ կարևոր հոգեբանական պատենշ, քանի որ կամա թե ակամա շրջապատում ընկալվելու էր այդ բռնությունների և խոշտանգումների ողջ համալիրով անցած և իր ընկերներին մատնած մարդ: Կարող ենք փաստել, որ եթե «մարտի 12-ի» հերոսնե-

րը երբեմն ասպետականությամբ օժտված իրական ու մտացածին կերպարներ էին, ապա «սեպտեմբերի 12-ի» հերոսները բարոյապես անկում ապրած և խոշտանգումների հիշողությունից չձերբազատված մարդիկ էին: Կարևոր է նաև նկատել, որ «սեպտեմբերի 12-ի» հեղինակներից շատերը չունեին այն փաստագրական հենքը, որը հատուկ էր «մարտի 12-ի» վեպի հեղինակներին, նաև այն պատճառով, որ անձամբ չէին բանտարկվել և հաճախ գրում էին ձեռք բերած տվյալների հիման վրա:

Այսպիսով, կարող ենք ասել, որ թուրքական արձակը, սկսած 1960-ականներից, սակայն էլ ավելի էֆեկտիվ 1970-ականներին անդրադարձավ այդ պահին հասարակական-քաղաքական կյանքի ամենակարևոր իրադարձություններին, հեղաշրջումներին և դրանց հետևած զարգացումներին: Եթե 1960 թ. մայիսի 27-ի ռազմական հեղաշրջումից հետո հրատարակված գրքերը կրում էին ավելի շատ պաշտոնական գաղափարախոսության կնիքը և էական հետք չթողեցին տվյալ շրջանի գրականության մեջ, ապա արդեն 1970-ականներին, շնորհիվ «մարտի 12-ի վեպ»-ի, ձևավորվեց ու կայացավ քաղաքականացված արձակ կամ քաղաքական վեպի հոսանք: Հաջորդ փուլը՝ «սեպտեմբերի 12-ի վեպ»-ը, թեև փորձեց շարունակել արդեն արմատացած որոշակի ավանդույթներ, սակայն գիջում էր «մարտի 12-ի վեպ»-ին իր գեղարվեստականությամբ, հերոսականությամբ ու բերած նորությամբ: Սակայն ամեն դեպքում պետք է նշել, որ մեծապես փաստագրական հիմք ունեցող թուրքական քաղաքականացված արձակը կարևոր երևույթ էր ժամանակի թուրքական ոչ միայն գրականության, այլև հասարակական-քաղաքական կյանքում:

Առաջարկվող գրականություն

ա) գիտական

1. Մարտիրոսյան Ա., Թուրքական քաղաքական վեպի թեմատիկ առանձնահատկությունների շուրջ (1980-ական թվականներ), Արևելագիտության հարցեր, Երևան, 2012, հատոր 7, էջ 371-378:
2. Մարտիրոսյան Ա., Թուրք գրող Էրդալ Օզի «Վիրավորես» վեպը, ԵՊՀ ՈՒԳԸ գիտական հոդվածների ժողովածու 1 (1), Երևան, 2014, էջ 83-87:
3. Утургаури С., Современный турецкий политический роман, Литература стран Зарубежного Востока 70-х годов: реализм на новом этапе, Москва, 1982, стр. 77-98.
4. Belge M., Edebiyat Üstüne Yazılar, İstanbul, 1998.
5. Fırat H., Cumhuriyet Sonrası (1960-1980) Türk Romanlarında Adnan Menderes ve Demokrat Parti, Turkish Studies, Vol. 4/ 1-II, 2009, p. 2351-2372.
6. Özger M., Türk Romanında 12 Eylül, İstanbul, 2012.

բ) գեղարվեստական

1. Ağaoğlu A., Bir Düğün Gecesi, İstanbul, 1994.
2. Kocagöz S., Tartışma, İstanbul, 2008.
3. Öz E., Deniz Gezmiş Anlatıyor, İstanbul, 1976.
4. Öz E., Yaralısın, İstanbul, 2011.

ԹՈՒՐՔԱԿԱՆ ՄՈՂԵՌՆԻՍԱԿԱՆ ԱՐՁԱԿԸ

Օսմանյան կայսրությունում դեռևս 19-րդ դարի առաջին կեսին սկիզբ է առել մի գործընթաց, որն ընդունված է անվանել արևմտականացման կամ եվրոպական մոդելի ընդօրինակում: Այդ համատեքստում տեղի են ունեցել մի շարք բարեփոխումներ, որոնք վերաբերել են հասարակական-քաղաքական կյանքի տարբեր ոլորտներին: Արևմտականացման գործընթացն իր ազդեցությունն է ունեցել նաև գրականության վրա, և արդեն 19-րդ դարի կեսերին նկատվել է արևմտյան գրական ուղղությունների, ժանրերի ներթափանցում օսմանյան գրականության: Այդ ամենի հիման վրա էլ 20-րդ դարի կեսերին ի հայտ են գալիս մոդեռնիստական որոշ հոսանքներ, նոր թեմատիկ ուղղություններ, կերպարներ: Այդ ստեղծագործությունները, ունենալով ընդհանուր մոդեռնիստական առանձնահատկություններ, երբեմն աչքի էին ընկնում թուրքական միջավայրի և որոշ իրողությունների պատկերմամբ: Թուրք գրականագետ Էրդաղ Գյոքնարը տալիս է թուրքական արձակի հետևյալ բաժանումը՝ ձևավորումից մինչև մերը օրերը. 1. Օսմանյան մոդեռնիզմ (1876-1908 թթ.), 2. Օսմանյան թուրքիզմ (1909-1921 թթ.), 3. Պանթուրքական սոցիալ ազգայնամուլական արձակ (1922-1949 թթ.), 4. Անատոլիական սոցիալական ռեալիզմ (գյուղագրություն) (1950-1970 թթ.), 5. Ֆեմինիզմ և էքզիստենցիալիզմ (1971-1980 թթ.), 6. Պոստքեմալիզմ և նեոօսմանիզմ (մետաֆիզիկա) (1981-1999 թթ.) 7. Տրանսազգային (2000-ից մինչ օրս): Ուշագրավ է, որ օսմանյան մոդեռնիզմ ձևակերպմամբ հեղինակը նկատի ունի արդեն այդ ժամանակվանից արևմտյան գրականության նմանակումները, ոճերի, թեմատիկ ուղղությունների, մեթոդների յուրացումը, և այստեղից կարող ենք բխեցնել, որ մոդեռնիզմ ասելով թուրք մասնագետների մեծ մասն ընկալում է արևմտյան ուղղության ադապտացումը թուրքական միջավայրում:

Հայտնի է, որ Թուրքիայի Հանրապետությունում հենց սոցիալ-քաղաքական ենթաշերտի վրա ձևավորվեց և ընթացավ գրական ուղղությունների, նախընտրությունների պայքարը: Մի կողմում սոցիալական թեմաներն էին և սոցիալական ռեալիզմը, որի հետևորդներն առավելապես ծախակողմյան գրողներ էին և համարվում էին «սոցիալիստներ, ծախեր, Խորհրդային Միության համակիրներ», իսկ մյուս կողմում արևմտյան կողմնորոշում ունեցողներն էին, որոնց էլ համարում էին իրականությունից կտրված, օտարամոլ և սեփական մշակութային ավանդույթներն արհամարհող հատված: Եթե ռեալիստական ուղղության շրջանակներում տեղի ունեցող զարգացումները, թեմատիկ փոփոխությունները կազմում էին 20-րդ դարի կեսերի թուրքական գրականության գերակա միտումները, ապա ոչ ռեալիստական, մոդեռնիստական ուղղությունը և հոսանքները չունեին օրակարգային բնույթ, իսկ երբեմն էլ ընկալվում էին որպես լուսանցքային, սահմանափակ խմբի գրականություն: Սակայն արդեն 1950-1960-ականներին սկսեցին ավելի լայն շրջանակների համար հասու դառնալ մոդեռնիստական կամ մոդեռնիզմի որոշակի տարրեր պարունակող ստեղծագործությունները: Պետք է նկատել, որ մոդեռնիստական հակումները դրսևորվում էին հատկապես օտար լեզուների տիրապետող և արևմտյան գրականությանը քաջածանոթ գրողների ու գրականագետների մոտ, որոնց մի մասը նույնպես սկսել էր գրական փորձեր կատարել: Ի դեպ, այդ երևույթը միգուցե հնարավոր լինի համարել որոշակիորեն օրինաչափ նաև այլ արևելյան երկրների ու գրականությունների պարագայում ևս:

Խոսելով թուրքական մոդեռնիզմի մասին՝ ռուսաստանցի թուրքագետ-գրականագետներ Ա. Օբրագցովը և Ա. Սուլեյմանովան նկատում են, որ ըստ արևմտյան գիտական ավանդույթների՝ արևելյան գրականությունների մեջ ընդհանրապես մոդեռնիզմ եզրույթը կիրառվում է մեծ վերապահությամբ և հետևյալ

ձևակերպմամբ. «Դա ըստ էության չպետք է գոյություն ունենա, սակայն կարծես թե այն կա»: Ըստ մասնագետների, արևելյան գրականություններում մոդեռնիզմը քննվում է ոչ թե որպես առանձին ուղղություն, այլ ավելի շատ որպես առանձին հեղինակի ուղղություն կամ նույնիսկ որպես առանձին ստեղծագործություն: Այնուամենայնիվ, թուրքական մոդեռնիզմը, ըստ հեղինակների, անմիջականորեն կապված է երկրում տեղի ունեցած սոցիալ-քաղաքական փոփոխությունների հետ: Նրանք կարծում են, որ թուրք որոշ հեղինակների գործեր հնարավոր չէ դիտարկել մեկ գրական ուղղության շրջանակներում, և անգամ ռեալիստ համարվող մի շարք գրողների ստեղծագործություններում ակնհայտ են մոդեռնիստական տարրերը և հնարանքները:

Ըստ թուրք գրականագետ Օսման Գյունդուզի, արևմուտքում սկիզբ առած մոդեռնիստական հոսանքների սկզբունքները և մեթոդները թեկուզ ուշացումով, սակայն սկսեցին կիրառվել նաև թուրք արձակագիրների կողմից 1950-ականներին. այս առումով մասնագետն առանձնացնում է Ահմեթ Համդի Թանփընարին՝ որպես մոդեռնիստական տարբեր տարրերի առաջին կիրառող: Թանփընարը համարվում է նաև առաջին թուրք գրողը, ով կիրառել է «գիտակցության հոսք» մեթոդը, որը համարվում է մոդեռնիստական և հատկապես պոստմոդեռնիստական հնարանքներից. դա առավել ցայտուն զգացվում է գրողի «Խաղաղություն» վեպում: Բացի Թանփընարից, էքզիստենցիալ ընկալման տարատեսակ խնդիրներով լի, միայնության և օտարվածության մեջ գտնվող մարդու թեման մոդեռնիստական ձևակերպմամբ արձարծել են մի շարք թուրք գրողներ, որոնցից են Փեյամի Սաֆան, Սայիդ Ֆայիքը և ուրիշներ: Հենց արձակագիր Սայիդ Ֆայիքի անվան հետ է կապվում գրական մի հոսանք կամ ոճ, որն անվանվում է «սայիդֆայիքյան ոճ»: Մեր կարծիքով՝ 20-րդ դարի կեսերի թուրքական մոդեռնիստական հոսանքների մեջ այն աչքի է ընկնում իր յուրահատկությամբ: Այդ հոսանքի ներկայացուցիչ-

ներն առավելապես կենտրոնանում են սոցիալ-հոգեբանական խնդիրների վրա և ներկայացնում անձի մեկուսացումը սոցիալական մոտիվներով՝ միևնույն ժամանակ կարևորելով անձի ներքին փնտրտուքները և վերակերպումները: Սոցիալ-հոգեբանական ուղղվածության մեջ կան որոշակի առանձնահատկություններ. օրինակ՝ հերոսների կենսագրական կողմը չի կարևորվում, երկրորդական են նաև կենցաղային պայմանները: Չնայած նման ստեղծագործությունների միջավայրը և դրա նկարագրությունները ռեալիստական են, սակայն այն ևս չի կարևորվում, հիմնական նպատակն է ստեղծել իրականին մոտ միջավայր, որտեղ հնարավոր կլինի պատկերել անձի ներքին աշխարհը, հոգեբանական խնդիրները, մեկուսացումը, փնտրտուքները և այլն: Ճիշտ է, այդ հոսանքի վրա կա եվրոպական գրականության հստակ ազդեցություն, սակայն, այնուամենայնիվ, թուրքական գրականագիտության մեջ այն ասոցացվում է Սայիդ Ֆայիքի անվան հետ, և ավելորդ չէ նշել նաև, որ հետագայում՝ արձակագրի մահից հետո, սահմանվել է Թուրքիայում բավական հայտնի «Սայիդ Ֆայիքի անվան գրական մրցանակ», որին արժանացել են հիմնականում մոդեռնիստական կամ սոցիալ-հոգեբանական խնդիրներին վերաբերող ստեղծագործությունների հեղինակները:

Սայիդ Ֆայիք Աբասըյանը ծնվել է 1906 թ. Ադափազարում, որտեղ ավարտել է նախակրթարանը, իսկ միջնակարգ կրթություն ստացել է Բուրսայի արական լիցեյում: Այնուհետև կրթությունը շարունակել է Ստամբուլի համալսարանի գրականության ֆակուլտետի թուրքերեն լեզվի և գրականության ամբիոնում, որտեղ կիսատ թողնելով ուսումը՝ տեղափոխվել և երեք տարի սովորել է Ֆրանսիայում՝ կրկին բանասիրության գծով: Վերադառնալով Թուրքիա՝ նախ աշխատել է հոր բիզնեսում, որտեղ հաջողության չի հասել և դուրս է եկել ու կարճ ժամանակահատված թուրքերեն դասավանդել Հալլըջուղլուի հայկական Քալֆայան որբանոցում,

իսկ այնուհետ եղել է «Haber» թերթի թղթակից: Սայիդ Ֆայիքի մայրը եղել է ֆինանսապես ապահով կին, և գրողը, թողնելով աշխատանքը, սկսել է զբաղվել միայն գրականությամբ՝ ստանալով մոր օժանդակությունը: Սայիդ Ֆայիքն ապրել է Ստամբուլի մոտակայքում գտնվող Բուրգազ կղզում, մահացել է 1954 թ. մայիսի 11-ին լյարդի ցիրոզից: Մահից 10 տարի անց Բուրգազ կղզու նրա տունը վերածվել է տուն-թանգարանի:

Սայիդ Ֆայիքը հատկապես վարպետացած էր սոցիալ-հոգեբանական պատմվածքի ժանրում, և անգամ որոշ մասնագետներ նրան համարում են թուրքական նորագույն շրջանի հոգեբանական պատմվածքի ժանրի հիմնադիր: Գրողը պատմում է ոչ թե մարդու կյանքի կամ մի դրվագի մասին, այլ կենտրոնանում է իր հերոսի համար ճակատագրական ակնթարթի վրա՝ բացելով այդ ամենի հոգեբանական կողմերը: Շատ գրականագետներ առանձնացնում են Սայիդ Ֆայիքի հատկապես նուրբ դիտողականությունը, որը թույլ է տվել նրան ստեղծել հոգեբանական վառ պատկերներ: Սայիդ Ֆայիքը մեծ ազդեցություն է ունեցել իր ժամանակակից և հատկապես երիտասարդ սերնդի բազմաթիվ թուրք գրողների վրա: Ուշագրավ է, որ գրողը բավական լավ և ակտիվ շփումներ է ունեցել Ստամբուլում բնակվող ազգային-կրոնական փոքրամասնությունների, այդ թվում և հայերի հետ: Ինչպես նշում է Մ. Բելգեն, Ֆայիքն «իր միայնությունը կիսում էր Ստամբուլի ոչ մուսուլման փոքրամասնությունների հետ, սիրում էր նրանց», սակայն իր ստեղծագործություններում ի ցույց չէր դնում, որ տեղյակ է նրանց պատմությանը: Բայց, այնուամենայնիվ, Սայիդ Ֆայիքի որոշ ստեղծագործություններում հանդիպում են հայ կերպարներ և, ընդ որում՝ դրական կամ չեզոք հերոսի դերում. օրինակ՝ նրա գրչին է պատկանում «Հայ ձկնորսը և կաղ ճայը» պատմվածքը, որտեղ գլխավոր հերոսը հայն է:

Ազգայնամուլական բացահայտ կողմնորոշում ունեցող թուրք հայտնի գրողի՝ Փեյամի Սաֆայի 1949 թ. հրատարակված «Մաղ-

մուազել Նորալիյայի բազկաթողը» ստեղծագործությունը համարվում է թուրքական առաջին ավանգարդիստական վեպը, որի մեջ հեղինակը կիրառել է օրագրի հնարանքը, երբ հերոսը գտնում է տարիներ առաջ գրված օրագիր և սկսում ինչ-որ երևույթի փնտրտուք՝ ըստ այդ օրագրում առկա գաղտնանշանների: Բացի այդ, վեպում որպես փնտրտուքի մեթոդ է ընտրված սուֆիզմը՝ իսլամական միստիցիզմը, հերոսներն էլ երբեմն իրական չեն, և, օրինակ՝ հերոսի դերում կարող են հանդես գալ դիմանկարը, շունը և այլն: Ընդհանրապես, թուրքական մոդեռնիզմի արդեն վաղ շրջանում գլխավոր թեմա է դառնում ինքնության խնդիր ունեցող, արևելյան և արևմտյան մոդելների մեջ տատանվող և, ի վերջո, հոգեբանական ճգնաժամի մեջ հայտնվող կերպարը: Այսինքն՝ Արևելք-Արևմուտք խնդիրը, կարելի է ասել, թուրքական մոդեռնիզմի, հետագայում նաև պոստմոդեռնիզմի, թերևս, ձևավորվող կենտրոնական թեմաներից է: Դրա հետ են անմիջականորեն կապված ինքնության երկվության, ոչ հստակության թեման ու հաճախ անհատի կործանումը՝ նաև հոգեբանական այդ երկվության պատճառով: Ընդ որում՝ մոդեռնիստներին հետաքրքրում էին մարդու մեկուսացման ոչ թե պատճառները, այլ վերջնական վիճակը և հետևանքները:

1950-1960-ականներին թուրքական մոդեռնիստական շարժման ակտիվ դեմքերից է արձակագիր Դեմիր Օզյուն, ով արդեն 1970-ականներին հակվել էր դեպի սոցիալ-հոգեբանական թեմատիկան: Սոցիալ-հոգեբանական հոսանքի հայտնի ներկայացուցիչներից է Թարըք Դուրսուն Ք-ն, որը հետևելով հոսանքի օրենքներին՝ մեծ ուշադրություն է դարձրել միայնակ, լքված, մեկուսացված մարդու ներաշխարհին. օրինակ՝ այդ խնդիրներին է նվիրված «Վեզիրի երազը» պատմվածքների ժողովածուն, որտեղ կան հերոսներ, որոնց կենսագրությունը չի էլ նշվում, այլ միայն անունը, այն էլ՝ հաճախ փոխաբերական կամ ընդհանրացնող իմաստով: Դրանք հիմնականում հերոսներ են, որոնք ապրում են

կիսառոբոտային կյանքով, անձնականը, ներաշխարհը, զգացմունքները մղված են հետին պլան, ասես դրանք չկան կամ մոռացվել են:

Խոսելով 20-րդ դարի երկրորդ կեսի թուրքական մոդեռնիզմի մասին՝ շատ մասնագետներ առանձնացնում են մի հոսանք, որն ընդունված է անվանել «ճգնաժամի գրականություն» և ունի հստակ կապ ֆրեյդական ու էքզիստենցիալիստական տեսությունների հետ: Թուրքական «ճգնաժամի գրականության» մասին խոսելիս՝ խորհրդային թուրքագետ-գրականագետ Ս. Ուտուր-գաուրին ևս այն համարում է էքզիստենցիալիստական գաղափարների հստակ բնութագրիչների կրող: «Ճգնաժամի գրականությունը», միևնույն ժամանակ, անվանելով «օտարվածության գրականություն»՝ անվանի գրականագետը համարում է, որ այն իր կառուցվածքով բարդ է և ոչ միանշանակ, սակայն, այնուամենայնիվ, ընդունում է, որ դա մոդեռնիստական ուղղության օրինակ է: Շատ գրականագետներ հենց «ճգնաժամի գրականությունն» են համարում «թուրքական մոդեռնիզմի» հստակ և, մեր կարծիքով՝ ավելի ամբողջական ու միատարր դրսևորում: Այդ հոսանքի ծնունդը շատերը պայմանավորում են Թուրքիայում 1960 թ. մայիսի 27-ին տեղի ունեցած ռազմական հեղաշրջմանը հաջորդած հասարակական տրամադրություններով, որոնք էլ հանգեցրին գրողների շրջանում ճգնաժամային, օտարվածության մոտեցումների: «Ճգնաժամի գրականության» հերոսը մարդն է, ով կորցրել է հավատն ամեն ինչի նկատմամբ, ինքնամիտք է և գտնվում է քաոսի մեջ: Այդ հոսանքի ծիրում հրատարակվող ստեղծագործություններում դրսևորվում էին ընդհանրական որոշ նրբերանգներ. օրինակ՝ հերոսների ազգային պատկանելությունը չէր շեշտվում, ժամանակային հստակություն չկար, հերոսները չունեին կոնկրետ նպատակ, գտնվում էին «նախափնտրուքային» վիճակում: Նման ստեղծագործություններին բնորոշ է փնտրելու ցանկությունը, սակայն ոչ օբյեկտը: Հերոսները հա-

ճախ են ներքին մենախոսությունների մեջ արտահայտում իրենց հոգեվիճակը բնութագրող մտքեր. «Ես գիտեմ, որ մի բան եմ փնտրում, սակայն չգիտեմ, թե ինչ եմ փնտրում»: Ճգնաժամը երբեմն վրա է հասնում անորոշությունից, քանի որ նպատակը և խնդիրը, ինչպես նշեցինք, որոշակիացված չէին հերոսի համար: Բնականաբար՝ նման ստեղծագործություններում պետք է շատ հանդիպեին ինքնասպանության մասին մտորումներ՝ որպես օտարվածությունից և ճգնաժամից դուրս գալու ուղի: Երբեմն ստեղծագործությունների միայն վերնագրերն արդեն շատ խոսուն էին. «Փակուղում», «Անհուսություն»: Մարդու միայնության թեմային վերաբերող ստեղծագործությունների կարևոր տարրերից պետք է համարել նաև հասարակաց տների ու մարմնավաճառների հետնաբեմային ներկայությունը. դա հետագայում տարածված է լինելու վաղ շրջանի պոստմոդեռնիստական գործերում ևս:

«Ճգնաժամի գրականության» ներկայացուցիչներից են համարվում Լեյլա Էրբիլը, Էրդալ Օզը, Օքթայ Աքբալը, Յուսուֆ Աթըլզանը, Նեջաթի Թոսուները, որոնցից ոմանք հետո հակվեցին դեպի քաղաքական, սոցիալ-հոգեբանական արձակ, ոմանք ավելի ուշ շրջանում ստեղծագործեցին պոստմոդեռնիզմի ծիրում ևս: Օրինակ՝ Էրդալ Օզի «Սենյակներում» վեպը համարվում է այդ հոսանքի ամենահայտնի ստեղծագործություններից, որտեղ սիրային եռանկյունու միջոցով պատկերվում է մարդու միայնակության զգացումը: Այդ հոսանքի մեկ այլ կարևոր ներկայացուցիչ Լեյլա Էրբիլը իր ստեղծագործություններում լայնորեն կիրառում է «գիտակցության հոսքի» մեթոդը, ստեղծում քաոսիկ վիճակներ, երբեմն ներառում միջտեքստայնություն՝ մեջբերելով թերթային հոդվածներ, գովազդներ: Սակայն «ճգնաժամի գրականության» ներկայացուցիչները, կարծում ենք՝ գտնվում էին մեթոդների կիրառման փնտրտուքի վիճակում, ուստի նրանց ստեղծագործությունների մեծ մասին հատուկ են արհեստական ճիգը, ոչ համո-

զիչ պատկերումները, նոր հնարանքների թերի կիրառումը և այլն: Պետք է նկատել նաև, որ թուրք մոդեռնիստ հեղինակները վստահ և հաստատակամ չէին իրենց գեղագիտական հայացքներում, ու արդեն 1970-ականների սկզբին Թուրքիայում քաղաքական գործընթացների ակտիվացմանը զուգահեռ՝ նրանք, մեծ մասամբ, հրաժարվեցին մոդեռնիստական մոտիվների արձարձումից տեղափոխվելով այլ՝ ավելի քաղաքականացված արձակի ոլորտ: Իսկ արդեն 1980-ականներին «ճգնաժամի գրականության» որոշ ներկայացուցիչներ դարձան պոստմոդեռնիստական ուղղության առաջին և գլխավոր դերակատարներից (օրինակ՝ Լեյլա Էրբիլը, Բիլգե Քարասուն):

Թուրքական մոդեռնիստական ուղղության ձևավորման մեջ շատ մասնագետներ և գրողներ առանձնացնում են հատկապես արձակագիր Օղուզ Աթային (1934-1977), ով համարվում է միակ թուրք «իրական մոդեռնիստը»: Օղուզ Աթայի «Անհաղորդները» վեպը, որի անգամ վերնագրի թարգմանությունն է դարձել վեճերի առարկա, մասնագետների մի մասը համարում է մոդեռնիստական, իսկ մի մասը՝ առաջին պոստմոդեռնիստական ստեղծագործություն: Այդ բանավեճերը, կարելի է ասել, շարունակվում են նաև ներկայումս, սակայն ակնհայտ է, որ հիշյալ վեպում առկա հնարանքները, թեմատիկ որոշ տարրերը դարձել են թուրքական պոստմոդեռնիզմում շատ հանդիպող ու առանցքային բաղադրիչները: Օրինակ՝ հենց Աթայի մոտ են հանդիպում հերոսի մտացածին, երկվորյակ կերպարի առկայությունը և նրա փնտրտուքը, կյանքը որպես տեքստ դիտարկելը, քաոսը և այդ քաոսում տարատեսակ միստիկ ու այլաբանական հնարանքների ներառումը: Մեր կարծիքով՝ հատկապես թուրքական գրականության պարագայում մոդեռնիզմի և պոստմոդեռնիզմի սահմանները հնարավոր չէ հստակ առանձնացնել, և միակ հանգամանքը, որը մասնագետների համար ուղղորդող կարելի է համարել, վեպի հրատարակման տարեթիվն է՝ 1971-1972 թթ., երբ

պոստմոդեռնիզմը, կարելի է ասել, դեռ չէր հասել Արևելք: Այնուամենայնիվ, մասնագետները գրեթե միակարծիք են, որ վերոհիշյալ Ահմեթ Համդի Թանփընարի զծի շարունակողն առաջին հերթին Օղուզ Աթայն է, և թուրքական ակադեմիական գրականագիտությունը մոդեռնիզմի ու պոստմոդեռնիզմի կայացումը տեսնում է Թանփընար-Աթայ-Փամուք շրջայի տեսքով, ինչը, կարծում ենք, հիմնավորված է:

Այսպիսով, կարող ենք ասել, որ չնայած թուրքական մոդեռնիզմը որոշակի դեր և տեղ զբաղեցրեց գրական գործընթացներում, սակայն չկարողացավ այնպիսի լայն ընդգրկում և տարածում ստանալ, ինչպես ռեալիզմը, իսկ մոդեռնիստ հեղինակներն ընկալելի դարձան լոկ սահմանափակ շրջանակի ընթերցողների կողմից: Միևնույն ժամանակ, թուրքական մոդեռնիզմի երբեմն ոչ լիարժեք կայացած, սաղմնային վիճակը հետզհետե զարգանալով հանգեցրեց ոչ թե մոդեռնիզմի ուղղության գերակայության, այլ վերածվեց պոստմոդեռնիզմի:

Առաջարկվող գրականություն

ա) գիտական

1. Айзенштейн Н., Саид Фаик и его новеллы, Москва, 1971.
2. Образцов А., Сулейманова А., Модернизм в турецкой литературе; Модернизм в литературах Азии и Африки. Очерки, СПб, СПбГУ, 2014, стр. 94-152.
3. Репенкова М., От реализма к постмодернизму: современная турецкая проза, Москва, 2008.
4. Утургаури С., Турецкая проза 60-70-х годов: основные тенденции развития, Москва, 1982.
5. Kantarcioğlu S., Türk ve Dünya Romanlarında Modernizm, İstanbul, 2007.

բ) գեղարվեստական

1. Atay O., Tutunamayanlar, İstanbul, 1972.
2. Atay O., Korkuyu Beklerken, İstanbul, 1975.
3. Faik S., Semaver, İstanbul, 1936.
4. Faik S., Lüzumsuz Adam, İstanbul, 1948.
5. Tanpınar A. H., Huzur, İstanbul, 2004.

**ՊՈՍՏՄՈԴԵՐՆԻԶՄ ԵՎ ԹՈՒՐՔԱԿԱՆ
ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԱՐԴԻ ՄԻՏՈՒՄՆԵՐԸ**

**ա) «Թուրքական պոստմոդերնիզմ»-ի կայացման և
զարգացման առանձնահատկությունները**

1980 թ. սեպտեմբերի 12-ին Թուրքիայում տեղի ունեցած ռազմական հեղաշրջումից հետո և սկսված բռնաճնշումների հետևանքով թուրքական գրականության մեջ, ըստ տարբեր գրականագետների, սկսվեց նոր վակուումի շրջան, որի ընթացքում փորձեցին գրական ասպարեզում հաստատվել ստեղծված վիճակից օգտվել ցանկացող նվազ հայտնի և քիչ օժտված գրողներ, ինչը նրանց չհաջողվեց: Թուրքական գրականության մեջ և հատկապես արձակում ակտիվացումն առավել նկատելի է դառնում 1982 թ. վերջերին, երբ կրկին լույս են տեսնում արդեն հայտնի, ինչպես նաև գրականության ասպարեզ մուտք գործող ու որոշակի տաղանդ ունեցող գրողների ստեղծագործություններ: Ակտիվանում են սոցիալական ռեալիզմի ուղղության հետևորդ գրողները՝ փորձելով նոր շունչ տալ դրան, ներառելով նոր թեմաներ և մեթոդներ: Կրկին ակտիվացման փորձ է անում գյուղագրությունը՝ այս անգամ ավելի շատ կանգ առնելով ուրբանիզացիոն հարցերի և քաղաքում հայտնված գյուղացու սոցիալական, իրավական, մշակութային ու հոգեբանական խնդիրների վրա:

Սակայն արդեն 1980-ականների կեսերին թուրք գրականության մեջ նաև հասարակական-քաղաքական գործընթացների ուղղակի ազդեցությամբ հստակորեն նկատվել է գրական ուղղությունների սահմանազատումների և կոնկրետության կորուստ: Ըստ էության, դադարում է որևէ գրական ուղղության գերակայող լինելու ավանդույթը. հենց իրենք՝ գրողներն իրենց չեն բնորոշում որպես ռեալիստ, մոդերնիստ կամ մեկ այլ ուղղության հետևորդ: Գրական թատերաբեմից հեռանում է գյուղագրությունը որպես

գերակայող հոսանք, սոցիալական թեմաները, քաղաքական վեպը կորցնում են իրենց յուրահատկությունը, առաջ է գալիս գրական ուղղությունների, ժանրերի խառնաշփոթ: Միևնույն ժամանակ, այդ տարիներին գրականության ասպարեզ են մտնում և հայտնիություն ձեռք բերում նոր անուններ, որոնցից են Օրհան Փամուզը, Ահմեթ Յուրդաքուլը, Քասն Արսլանօղլուն:

Սակայն, եթե խորհրդային և ռուսաստանցի գրականագետների մի մասը պնդում է, որ 1980-ականներին թուրքական գրականությունը գտնվում էր վակուումի մեջ՝ կապված ուղղությունների և թեմատիկաների հետ, ապա թուրքական գրականագիտության մեջ կա տարածված այն կարծիքը, որ այդ թվականները թուրք գրողների համար «փնտրտուքի տարիներ են», որի ընթացքում փորձարկվել են և «մոզական ռեալիզմի», և «ֆանտաստիկ ռեալիզմի» մեթոդները: Այս առումով Մ. Րեպենկովան նկատում է, որ թուրքական ռեալիզմը, ցուցաբերելով «գեղագիտական երկարակեցություն» և կատարելով կարևորագույն դեր 20-րդ դարի թուրքական գրականության զարգացման գործում, արդեն դարի վերջին ոչ թե վերանում, այլ փոխակերպվում է ավելի բարդ և նոր ձևերի, որոնցից է «մոզական ռեալիզմը», որտեղ ռեալիստականը և կախարդականը, մոզականը համատեղվում են: Նկատենք նաև, որ գրականագիտության մեջ կա կարծիք, որ մոզական ռեալիզմը պոստմոդեռնիզմի կայացման համար որոշակի դեր է խաղացել: Թուրքական մոզական ռեալիզմի հայտնի անուններից է Նազլը Էրայը, ում այդ ուղղվածության վեպերը հրատարակվել են արդեն 1980-ականների սկզբներից, իսկ գրականագետ Բերնա Մորանը թուրքական մոզական ռեալիզմի դասական օրինակ է համարում Լաթիֆ Թեքինի «Իմ սիրելի, աներես մահ» վեպը (1983 թ.):

Ահա թուրքական գրականության մեջ հենց այս վակուումային, խառնաշփոթային և ուղղությունների, ժանրերի հստակության կորստի վիճակում էլ ի հայտ է գալիս պոստմոդեռնիզմի

ուղղությունը, որը եղած անորոշության մեջ հետզհետե որոշակի հստակություն է ստեղծում: Ընդհանրապես, թուրքական և մոդեռնիզմի, և պոստմոդեռնիզմի մասին վերլուծություններում կարևորվում է այն միտքը, թե ով է այդ ուղղության առաջին ներկայացուցիչը կամ ով է իրական մոդեռնիստ և պոստմոդեռնիստ: Այս ուղղությունների սահմանազատման հարցն այդպես էլ հստակ պատասխան չի ստացել, և ամենադիպուկ գնահատականը, թերևս, այն է, որ թուրքական մոդեռնիզմը մնացել է անավարտ և հիմք նախապատրաստել պոստմոդեռնիզմի համար: Կարող ենք ասել, որ թուրքական գրականության մեջ պոստմոդեռնիստական ուղղության առաջին նախանշանները նկատվել են 1970-ականների վերջին ու 1980-ականների սկզբին: Այդ տարիներին հրատարակվել են Փընար Քյուրի «Վաղը վաղը» (1976 թ.), «Մի հանցագործության վեպ» (1989 թ.), Ադալթե Աղաօղլուի «Մի ամուսնական գիշեր» (1979 թ.), Բիլգե Քարասուի «Գիշեր» (1985 թ.), «Ուղեկից» (1990 թ.) վեպերը, որոնք էլ հենց համարվում են պոստմոդեռնիզմի որոշակի առանձնահատկություններ պարունակող ստեղծագործություններ: Սակայն գրականագետները նաև միակարծիք են, որ թուրքական պոստմոդեռնիստական գրականության արմատավորումը, զարգացումը և ճանաչում ձեռք բերելը գերազանցապես ասոցացվում են արձակագիր Օրհան Փամուզի անվան հետ:

Ընդհանրապես, գրականագիտության մեջ հստակ չէ պոստմոդեռնիզմի սկսվելու կամ մոդեռնիզմից պոստմոդեռնիզմի անցնելու շրջանը. ոմանք դա համարում են 1941 թվականը, երբ մահացան հայտնի մոդեռնիստ գրողներ Ջեյմս Ջոյսը և Վիրջինիա Վուլֆը, ոմանք էլ՝ ամերիկյան հայտնի գրականագետ Լեսլի Ֆիդլերի 1969 թ. «Playboy» ամսագրում հրատարակած հոդվածը՝ «Անցեք սահմանները», որը նաև համարվում է պոստմոդեռնիզմի մանիֆեստ, որում Ֆիդլերը սահմանում է. «Արդեն նոր վեպը մշակութային և լուրջ չպետք է լինի»: Շատ հետազոտողներ

պոստմոդեռնիզմի հայրենիք են համարում ԱՄՆ-ը, որտեղից էլ այն անցել է Եվրոպա: Արդեն 1980-ականներին Եվրոպայում հակակոմունիստական հայտնի կարգախոսի նման սկսեց տարածվել մեկ այլ կարգախոս՝ «Եվրոպայում շրջում է մի ուրվական, և այդ ուրվականի անունը պոստմոդեռնիզմ է»։ Վարկած կա, որ առաջին անգամ պոստմոդեռնիզմ տերմինը կիրառվել է 1917 թ. Ռուդոլֆ Պաննվիցայի «Եվրոպական քաղաքակրթության ճգնաժամը» գրքում, որտեղ հենց այդ տերմինով է բնութագրված ժամանակակից մարդը: Այսօր բավական տարածված և ընդունված է այն տեսակետը, որ ժամանակակից աշխարհն ու տեղի ունեցող գործընթացները գտնվում են պոստմոդեռնիզմի ուղղության ծիրում՝ դրանից բխող տարբեր երևույթներով ու հետևանքներով: Հասարակական-քաղաքական, ինչպես նաև արվեստի մի շարք բնագավառներում ընդունված է երևույթները բնորոշել հենց այդ տերմինով. մշակութային խառնաշփոթը, քաոսը, անհամատեղելի երևույթների և իրերի համատեղումն անգամ կենցաղում, սննդի, նորաձևության մեջ համարվում են պոստմոդեռնիզմ կամ «պոստմոդեռնիստական վիճակ»: Օրինակ՝ նորաձևության մեջ դրա ամենադասական դրսևորումը ջինսե տաքատի, դասական կոստյումի և փափյոնի՝ թիթեռնիկ փողկապի համատեղումն է, որը կարող էր թվալ անհնար, սակայն արդեն տևական ժամանակ է, ինչ նույնիսկ չի էլ համարվում անհամատեղելի և զարմանալի. ավելին, դա վաղուց արդեն սովորական երևույթ է: Գրականության ասպարեզում ևս վերոնշյալ միտումները գերակայում են արդեն մի քանի տասնամյակ, և բացառություն չէ նաև թուրքական գրականությունը:

Սակայն կա նաև ընդունված մեկ այլ կարծիք, որ հնարավոր չէ պոստմոդեռնիզմի համար տալ որևէ և որոշակի սահմանում, ուստի և բարդ է հստակեցնել, թե գրական որ ստեղծագործության հատկապես որ առանձնահատկությունն է այն դարձնում պոստմոդեռնիստական: Դրա փոխարեն կան պոստմոդեռնիզ-

մի բազմաթիվ սահմանումների փորձեր, դիպուկ (և ոչ այդքան) ձևակերպումներ: Ամենադասական սահմանումներից մեկն այն է, թե պոստմոդեռնիզմը այն ժամանակահատվածն է, որը հաջորդել է մոդեռնիզմին և կրում է մոդեռնիզմի գրական ուղղության որոշակի սկզբունքներ կամ դրանց վերափոխված ձևեր: Հայտնի պոստմոդեռնիստ գրող Ումբերտո Էկոն համարում է, որ պոստմոդեռնիզմը պատասխանն է մոդեռնիզմի, որն արդեն հասել էր փակուղու, ինքն իրեն դրել էր որոշակի կաղապարների մեջ և առաջ գնալու ճանապարհ ու շանս այլևս չուներ: Պոստմոդեռնիզմի սահմանումների մեջ երբեմն կարևորվում են այն ընդհանուր գծերը, որ բնորոշ են բազմաթիվ գրական ստեղծագործություններին: Օրինակ՝ փնտրտուքը, դետեկտիվ ուղղվածությունը, այլաբանական նկարագրությունները, պատմական հետնաբեմը: Պոստմոդեռնիզմի մեջ փնտրտուքը շատ կարևոր տեղ է զբաղեցնում, և հաճախ փնտրելն ավելի կարևոր է, քան գտնելը. այն մի փոքր ինքնանպատակ է, սակայն, մեր կարծիքով, հենց պոստմոդեռնիզմի շարժող ուժն է, և հաճախ ստեղծագործությունը կառուցվում է խորհրդանիշի փնտրտուքի շուրջ: Պոստմոդեռնիզմի համար այդքան բնորոշ անձի օտարվածությունը, միայնակությունը, որքան էլ որ զարմանալի է, խթանում են նաև 20-րդ դարի վերջի և 21-րդ դարի նորագույն տեխնոլոգիաները, և մարդը, չնայած տեխնիկական հնարավորությունների աննախադեպ զարգացմանը, օտարանում է նախ շրջապատող հասարակությունից, ապա նաև ինքն իրենից և փորձում գտնել մի այլ ուղի, այսինքն՝ սկսել փնտրտուքը: Գերիշխող կարծիքների մեջ կարելի է առանձնացնել նաև այն, որ պոստմոդեռնիզմի մեջ նորություն չկա, այն այդպես էլ չի ստեղծել յուրահատուկ պոետիկա կամ գեղագիտություն, այլ կա հնի, տարբեր գրական ուղղություններին բնորոշ տարրերի «նոր փաթեթավորմամբ» ներկայացումը:

Որոշ ուսումնասիրողներ պոստմոդեռնիստական գրականության առանձնահատկություններից են համարում այն, որ նման

ստեղծագործություններում բավական շատ են տեղ տրված ավելի վաղ գրված հայտնի երկերից մեջբերումներին՝ միջտեքստայնությանը: Կարելի է վստահ ասել, որ միջտեքստայնությունը համարվում է պոստմոդեռնիզմի գլխավոր առանձնահատկություններից մեկը, որը ենթադրում է «պատմվածքի մեջ պատմվածքներ»: Ըստ գրականագետ Ժենյա Քալանթարյանի, միջտեքստայնությունը ճանաչում է ստացել հատկապես 20-րդ դարի կեսերին, այն դարձել է «ժամանակակից մարդու ինքնագիտակցությունն ու աշխարհընկալումը բնութագրելու միջոց», պոստմոդեռնիզմի պարագայում տարբեր տեքստերից արված հիշատակություններն «ապացուցում են աշխարհի քաոսային դրությունը»: Այսինքն՝ ըստ էության, պոստմոդեռնիստական ստեղծագործության ընթերցողը պետք է ունենա որոշակի պատրաստվածություն, ծանոթ լինի համաշխարհային դասական ստեղծագործություններին: Այստեղից էլ բխում է մյուս առանձնահատկությունը, որ պոստմոդեռնիստական երկ կարդալը մտավոր լարում է պահանջում և չի կարող լինել ուղղակի զբաղմունք կամ «գիրք քնից առաջ»: Իրենց հերթին, պոստմոդեռնիզմին դեմ արտահայտվողներն այս երևույթն անվանում են «ինտելեկտուալ շանտաժ», որով էլ պոստմոդեռնիստ հեղինակները փորձում են արդարացնել իրենց «իմաստ չպարունակող և չստացված» ստեղծագործությունները: Սակայն պոստմոդեռնիստական ուղղության ամենաբնորոշ ձևակերպումներից են քաոսը, խառնաշփոթը և քաոսիկ իրավիճակները:

Պոստմոդեռնիստական ստեղծագործություններում ամենաշատ կիրառվող մեթոդներից է ֆիկցիան կամ մետաֆիկցիան (metafiction), որը թերևս կարելի է համարել պարտադիր տարրերից մեկը: Եվ ընդհանրապես, պոստմոդեռնիստական հայեցակետով իրականությունը և երևույթները դիտարկվում են որպես «առեղծվածային», ուստի դրանց մեկնաբանությունն ու ընկալումը նույնպես պետք է լինեն այդպիսին: Պոստմոդեռնիստական

վեպի որոշակի առանձնահատկություն կարելի է համարել նաև ընթերցողի ակտիվ մասնակցությունը ստեղծագործության կայացմանը, որն այն դարձնում է տարընկալելի, այսինքն՝ ամեն ընթերցող ոչ միայն յուրովի է պատկերացնում և ընկալում վեպը, այլև յուրովի է այն կառուցում: Ի դեպ, պոստմոդեռնիստ հեղինակների մոտ վեպի հերոսին գերբնական, և որ ամենակարևորն է՝ անկախ գործառույթներ հաղորդելը նույնպես դարձել է բնորոշ: Ֆիկցիայի կամ մետաֆիկցիայի սկզբունքները տարածելով նաև իրական կյանքի վրա՝ նրանք առանց վարանելու փորձում են պատկերել հենց նման հերոսի, որն անկախ է հեղինակից, և երբեմն հեղինակն անգամ ի զորու էլ չէ կառավարել հերոսի գործողությունները: Ըստ թուրք գրականագետ Յըլդըզ Էջևիթի՝ պոստմոդեռնիստական վեպում գործող անձինք ճամփորդում են ոչ թե կոնկրետ աշխարհագրական և տարածքային հարթությունում, այլ իրենց ներաշխարհում: Եթե դասական կառուցվածք ունեցող ստեղծագործություններում կա երեկ-այսօր-վաղը հստակ ժամանակագրական շղթան, ապա պոստմոդեռնիստական ստեղծագործություններում «ներքին և արտաքին աշխարհների սահմանները ջնջված են», և հենց դա էլ ֆիկցիայի ու մետաֆիկցիայի հենքերից է դառնում: Այսպիսով՝ կարող ենք եզրակացնել, որ պոստմոդեռնիստական ստեղծագործությունները, ըստ էության, քաոսիկ կոդավորումներ են, որոնք ընթերցողը պետք է բացահայտի յուրովի, ըստ նպատակահարմարության, ընկալման և ինտելեկտուալության աստիճանի:

Գալով թուրքական գրականության մեջ պոստմոդեռնիզմին և դրա կայացման խնդրին՝ պետք է ասել, որ արդեն 1980-ականների երկրորդ կեսին արևմտյան գրականագիտությունն արձանագրել էր «թուրքական պոստմոդեռնիզմ» կոչված ուղղության հաստատման և հետևողական զարգացման փաստը: Գրականագիտական շրջանակներում թուրքական պոստմոդեռնիզմին վերագրվում է որոշակի յուրահատկություն, որը, մեր ձևակերպ-

մամբ, կարող ենք համարել ավելի լայն՝ «արևելյան պոստմոդերնիզմին» բնորոշ, քանի որ դրանում միահյուսված են արևմտյան ու արևելյան գրական ավանդույթները, թեմաները և անգամ հերոսները տեղայնացված են միջավայրին: Ըստ Մ. Բեպենկովայի՝ թուրքական գրականության մեջ պոստմոդերնիզմը, ի համեմատություն արևմտյան գրականության, ձևավորվել է բավական ուշ (1980-ականներին), և դրա պատճառներից են համարվում, մի կողմից՝ ռեալիզմի ուժեղ դիրքերը, իսկ մյուս կողմից՝ մոդերնիզմի ուղղության թույլ ներկայացվածությունը թուրքական գրականության մեջ: Ընդհանուր առմամբ, այս տեսակետը հիմնավոր է և բխում է գրական զարգացումների տրամաբանությունից և իրողություններից: Ուշագրավ է, որ թեև թուրք գրականագետները հստակ զգում էին նոր ստեղծագործությունների և հեղինակների տարբերությունը, սակայն այդ ամենին գնահատական ու անվանում-որակավորում չէին կարողանում տալ: Ուստի, 1980-ականներին ռեալիզմից տարբերվող բոլոր ստեղծագործությունները, մեթոդները, ոճերը և դրանց հեղինակները սկսեցին դիտարկվել նոր՝ «այլ» հարթության մեջ: Ասվածի ապացույցներից է այն, որ թուրքական գրականագիտությունն իր համար նոր ուղղությանը և երևույթին տվեց մի քանի անուններ. «ամենանոր վեպ», «ավանգարդ հոսանք», «այլ արձակ»: Սակայն արդեն 1990-ականներին թուրքական գրականագիտությունը ևս սկսեց կիրառել պոստմոդերնիզմ տերմինը, և Մ. Բեպենկովայի կարծիքով՝ այդտեղ դեր ունեին արևմտյան որոշ տեսական աշխատությունների և հայտնի պոստմոդերնիստ հեղինակների ստեղծագործությունների թարգմանությունները թուրքերեն:

Եվ թուրք, և՛ ռուսաստանցի, և՛ արևմտյան գրականագետները կարծում են, որ թուրքական պոստմոդերնիզմը ներկայացված է «գրողների փոքր խմբի» կողմից, որոնց վրա որոշակի ազդեցություն են ունեցել ֆրանսիացի փիլիսոփա Ժակ Դերրիդայի (1930-2004 թթ.) աշխատությունները, որը մինչև իր մահը համարվել

է «պոստմոդերնիստական արվեստի տեսական առաջնորդը», իսկ 1980-ականներին զբաղվել է գրականության փիլիսոփայությամբ: Կարևոր ենք համարում շեշտել, որ թուրք պոստմոդերնիստ գրողներից հաջողության են հասել հատկապես նրանք, ովքեր այդ ուղղության տեսական դրույթներն ուսումնասիրել են ԱՄՆ-ում և որոշակի վերապատրաստում անցել (օրինակ՝ Օրհան Փամուքը, Նազլը Էրայը): Հենվելով ընդունված տեսությունների վրա՝ Մ. Բեպենկովան թուրքական արձակում առանձնացնում է պոստմոդերնիզմի չորս ենթատեսակ. նարատիվ (Փընար Բյուր, Թահսին Յուզեյ), լիրիկական (Նազլը Էրայ, Բիլգե Քարասու), շիզոանալիտիկ (Մուրաթհան Մունգան), մելանխոլիկ (Օրհան Փամուք): Նարատիվ մոդելը համարվում է անցումային, որում բավական տեղ են տրված նատուրալիզմին և ռեալիզմին, սակայն միևնույն ժամանակ այն բավական հեռացել է ռեալիզմից: Լիրիկական պոստմոդերնիզմի մեջ առավել տեսանելի են լինում հեղինակի նահանջը, երբեմն ընդհանրապես անհետացումը, «հեղինակային դիմակի» կիրառումը: Բեպենկովայի կարծիքով՝ թուրքական գրականության և իրականության որոշ յուրահատկությունների շնորհիվ բավական զարգացած է հենց լիրիկական պոստմոդերնիզմը՝ ի համեմատություն արևմտյան գրականությունների, որտեղ այն այդքան էլ տարածված չէ: Շիզոանալիտիկ պոստմոդերնիզմը, համապատասխան իր անվանմանը, բավական բարդ է և ունի ընթերցողների սահմանափակ քանակ, իսկ հիմնական հեղինակներից է Մուրաթհան Մունգանը: Մելանխոլիկ պոստմոդերնիզմի գլխավոր առանձնահատկությունը հիասթափվածությունն է տարբեր արժեքների, իրողությունների նկատմամբ և որպես դրա հետևանք առաջ եկած մելանխոլիկ տրամադրություններն են, կարոտն անցյալի նկատմամբ և այդ անցյալի ֆետիշացումը, կարևորումը, որը բնութագրվում է որպես «բացակայության ներկայություն»: Հենց այս մոդելն է համարվում Օրհան Փամուքի կողմից ամենաշատ կիրառվածը:

Թուրքական գրականության մեջ և հատկապես Օրհան Փամուքի արձակում, ինչպես արդեն նշվեց, պոստմոդեռնիստական մեթոդները միահյուսված են արևելյան որոշ իրողությունների և առանձնահատկությունների հետ, որոնք թույլ են տալիս տեղայնացնել պոստմոդեռնիստական հնարանքները և ձևավորել յուրահատուկ «արևելյան» կամ «թուրքական» պոստմոդեռնիստական գրականություն: Դրա մեջ ներառվել են միջնադարյան իսլամական միստիցիզմը, Թուրքիայի հասարակական-քաղաքական իրադարձությունները, արևելյան առասպելները և միահյուսված են արևմտյան ու արևելյան գրական ավանդույթները: Սակայն պետք է նկատել, որ այդ ամենի առանցքում կարևոր դեր ունեն Արևելք-Արևմուտք բախման, հաճախ՝ այլաբանական, երանգավորումները: Փամուքի և մյուս թուրք պոստմոդեռնիստների ստեղծագործությունների առանձնահատկություններից է համարվում հատկապես միջնադարյան միստիկ իսլամական՝ սուֆիական տարրերի ներառումը, որով հնարավորություն է ստեղծվում այլաբանական հարթության մեջ ցույց տալ հերոսների փնտրտուքները:

Կարող ենք ասել, որ ժամանակակից թուրքական գրականությունը որոշակի տեղ ունի համաշխարհային պոստմոդեռնիստական գրականության ծիրում, և դրանում որոշիչ է արձակագիր Օրհան Փամուքի դերակատարումը: 2006 թվականին գրականության Նոբելյան մրցանակի արժանացած Օրհան Փամուքի արձակն էական դեր է խաղացել թուրքական գրականության մեջ պոստմոդեռնիզմի ուղղության ձևավորման և զարգացման գործում: Կարելի է ասել, որ Փամուքի արձակը գաղափարականացված և քաղաքականացված է, սակայն ոչ բացահայտ կերպով ու դրանով հանդերձ՝ համաշխարհային գրական զարգացումների կիզակետում է, ինչի վկայությունն է նրա գրքերի շուրջ 65 օտար լեզուներով թարգմանված լինելու և ամբողջ աշխարհում ավելի քան 13 միլիոն (2 միլիոնը վաճառվել է

Թուրքիայում, 11 միլիոնը՝ տարբեր երկրներում) օրինակ վաճառվելու հանգամանքը: Փամուքը հեղինակ է մոտ 20 գրքի, որոնցից 10-ը վեպեր են, իսկ մյուսները նրա հոդվածների, ելույթների և առանձին գրքերից հատվածների ժողովածուներ են: Չնայած, նախ, «թուրքական պոստմոդեռնիզմ» կոչված երևույթի և ապա Փամուքի՝ որպես այդ ուղղության լիդերի, վերաբերյալ շարունակվող բանավեճերին, այնուամենայնիվ, կարելի է փաստել, որ մինչ օրս նա միակ թուրք գրողն է, որն ունի համաշխարհային նման ճանաչում:

բ) «Նոբելյան գրականություն». Օրհան Փամուք

Ֆերիթ Օրհան Փամուքը ծնվել է 1952 թ. հունիսի 7-ին Ստամբուլում, բարեկեցիկ ընտանիքում, որը կրում էր Թուրքիայում տարածված արևմտականացման ավանդույթները: Գրողի կենսագրության մեջ ամենևին երկրորդական չէ նաև բնակավայրը՝ Ստամբուլի էլիտար Նիշանթաշը թաղամասը և իրենց ընտանիքի առանձնատունը, որը հետագայում վերածվել էր բազմաբնակարան շենքի: Փամուքի համար իրենց նախկին տունը Նիշանթաշըում, որը լքել էին ընտանիքի սնանկանալուց հետո, ունի որոշակի սիմվոլիկ նշանակություն. հենց գրողի վկայությամբ այդ շենքը «իր ներաշխարհի կենտրոնն է»: Եվ պատահական չէ, որ հետագայում հասնելով նյութական բարեկեցության՝ Փամուքը հենց այդ շենքում է իր համար բնակարան գնել: Օրհան Փամուքը սովորել է Ռոբերտ քոլեջում, այնուհետև՝ Ստամբուլի Տեխնիկական համալսարանի ճարտարապետության ֆակուլտետում, որտեղ ուսումը 3 տարի շարունակելուց հետո տեղափոխվել է Ստամբուլի համալսարանի ժուռնալիստիկայի ֆակուլտետ, սակայն հետաքրքրված է եղել նաև նկարչությամբ: Իր սովորած երկու մասնագիտություններից և ոչ մեկով

չի աշխատել, քանի որ որոշել է «դառնալ պրոֆեսիոնալ գրող» և 1974 թ. ավարտելով ուսումը՝ սկսել է հանդես գալ թերթերում լրագրողական հոդվածներով, ակնարկներով, սակայն դրանք նրան ճանաչում չեն բերել: Այդ տարիներին նա գրել է իր առաջին վեպը՝ «Ջևդեթ բեյը և որդիները», որը տպագրվել է 1982 թ. և ճանաչում բերել հեղինակին: Դրանից հետո 1983 թ. տպագրված «Լուս տունը» վեպը, կարծում ենք, այդքան էլ հաջողված չէ և հեղինակին առավելապես տվել է գրելու փորձառություն: Փամուքին առաջին համաշխարհային ճանաչումը բերել է 1985 թ. հրատարակված «Սպիտակ ամրոց» վեպը, և այս հարցում մասնագետները կարծես թե միակարծիք են: Այդ գրքում է առաջին անգամ ավելի խորությամբ պատկերվել Փամուքի հետագա ստեղծագործություններում ուղղակի կամ ենթատեքստով քննարկվող խնդիրը՝ Արևելք-Արևմուտք հարաբերությունները՝ առավելապես մշակութաբանական, հասարակագիտական տեսանկյունից, սակայն ունենալով նաև քաղաքական համատեքստ: 1985 թ. Փամուքն իր կնոջ հետ մեկնել է ԱՄՆ, որտեղ կինը դասավանդել է և աշխատել գիտական թեզի վրա, իսկ այդ ընթացքում գրողն ուսումնասիրել է ամերիկյան պոստմոդեռնիստներ Թոմաս Պինչոնայի, Ջոն Բարտի և ուրիշների տեսությունները: ԱՄՆ-ում անցկացրած երեք տարիներն ունեցել են որոշակի ազդեցություն նաև նրա գրական գործունեության վրա: Փամուքը նկատում է, որ ամերիկյան պոստմոդեռնիզմն է նրան «հնարավորություն տվել կողմնորոշվել Թուրքիայի՝ իր անցյալի հետ ունեցած խնդրահարույց հարցերում»: Հետագայում էլ և մինչև օրս Օրհան Փամուքը տարին մեկ անգամ ԱՄՆ Կոլումբիայի համալսարանում հանդես է գալիս դասախոսություններով՝ նվիրված գրականությանը և գրելու արվեստին:

Արևելքի և Արևմուտքի կամ Թուրքիայի և Եվրոպայի հարաբերությունների թեման Փամուքի ստեղծագործություններում կարելի է համարել, թերևս, ամենակարևորն ու կենտրոնականը: Այդ

խնդրին են նվիրված նրա վեպերը, այդ թեման է այս կամ այն կերպ, այլաբանական, միստիկ ու այլ մեթոդներով քննարկվում նրա ստեղծագործություններում: Ուշագրավ է այն միտքը, որ Փամուքի համար Ասիայի և Եվրոպայի, կամ նույնն է, թե Արևելքի ու Արևմուտքի բաժանման սահմանն անցնում է առաջին հերթին գրականության միջով: Տարբեր վեպերում Եվրոպական և արևելյան ինքնությունների բախման համատեքստում հեղինակն առաջ է քաշում նաև այն հարցը, թե ինչպես պետք է գոյակցեն եվրոպական ու թուրքական ինքնությունները, կամ ինչպես ինտեգրվելով Եվրոպային՝ չկորցնել թուրքական ինքնությունը: Փամուքի համար այս հարցի պատասխանը, ըստ էության, չկա, և նրա համար կարևորը մտածելն ու փնտրելն է:

Խոսելով իր գրական նախապատվությունների և թուրքական ու համաշխարհային գրականության վերաբերյալ ունեցած դիրքորոշման մասին՝ Փամուքը նկատում է, որ իրեն նախորդած թուրք ծախակողմյան գրողները համարձակ էին և քաղաքականապես ակտիվ, իսկ ինքը «բուրժուական» տիպի է, և նրան այդ շրջանակները չէին սիրում, քանի որ ինքը գրում էր բարձր խավի, հարուստների և ապահովվածների մասին: Փամուքը 20-րդ դարի երկրորդ կեսի թուրքական արձակը, որը նվիրված է գյուղագրական, սոցիալական թեմաներին, համարում է «պլեբեյական»: Համաշխարհային գրականությունից հստակ առանձնացնում է Բորխեսին, Դոստոևսկուն, որոնց գրականության խորագիտակ մասնագետներից է և ռուս դասականի գրքերի թուրքերեն թարգմանությունների առաջաբանի հեղինակը: Փամուքը չի էլ թաքցնում, որ ուղղակիորեն ազդվել է վերոհիշյալ և այլ դասական գրողներից և երբեմն անգամ փոխառել որոշակի մեթոդներ, թեմաներ, ոճեր:

Արդեն 1990-ական թվականներից Փամուքը սկսել է ձեռք բերել միջազգային ճանաչում, և դրանում կարևոր է 1990 թ. հրատարակված «Սև գիրքը» վեպը: Դրանից հետո տպագրված Փամուքի

մյուս վեպերը՝ «Իմ անունը կարմիր է» (1998 թ.), «Ձյուն» (2002 թ.), անմիջապես հայտնվում են համաշխարհային գրական շրջանակների և ընթերցողների ուշադրության կենտրոնում: Կարևոր է նկատել, որ Փամուքի միջազգային ճանաչման գործում էական դեր ունեցան նրա գրքերի թարգմանություններն աշխարհի տարբեր լեզուներով: Փամուքը տարբեր դասակարգումներով համարվում է աշխարհի 100 ազդեցիկ մարդկանցից և 21-րդ դարի 21 լավագույն գրողներից մեկը՝ ըստ բրիտանական հեղինակավոր «Observer» թերթի: Թուրք հայտնի գրականագետ Թավթաթ Հալմանը Օրհան Փամուքի գրական հաջողության բանաձևն է համարում «պոստմոդեռնիզմ գումարած թուրքական էկզոտիկություն» համադրությունը: Փամուքին, ինչպես 20-րդ դարի վերջերի որոշ արևմտյան վիպասանների, համարում են «հետազոտող-վիպասան» և դա համապատասխանում է իրականությանը, քանի որ նրա ստեղծագործություններում առկա են պատմագիտական, կրոնագիտական, երբեմն սոցիոլոգիական վերլուծություններ:

Օրհան Փամուքի գրական գործունեությանը և ճանաչմանը զուգահեռ՝ ակտիվանում էր նաև գրողի հասարակական գործունեությունը, և նա սկսում է աչքի ընկնել քաղաքացիական համարձակ պահվածքով: Առաջին նման դրսևորումն արձանագրվել է 1998 թ., երբ Փամուքը հրապարակավ հրաժարվել է Թուրքիայի կառավարության կողմից իրեն շնորհված «Ժողովրդական գրող» կոչումից՝ պետության՝ քրդերի նկատմամբ վարած քաղաքականությանն իր անհամաձայնությունը հայտնելով: Սակայն Օրհան Փամուքի հետ կապված լայնամասշտաբ և բառիս բուն իմաստով համաշխարհային տարածում գտած սկանդալը տեղի ունեցավ 2005 թ. փետրվարին, որը, մեր կարծիքով, ունեցավ հասարակական, քաղաքական ուղղակի և գրական անուղղակի հետևանք: Մասնավորապես՝ այդ թվականի փետրվարի 6-ին շվեյցարական «Tages Anzeiger» հանդեսին տված հարցազրույցում Փամուքը հայտարարում է. «Մենք

պետք է կամաց-կամաց կարողանանք խոսել մեր երկրի պատմության ընթացքում տեղի ունեցած ցավալի դեպքերի մասին: Այստեղ 30 հազար քուրդ են սպանել: Եվ մեկ միլիոն էլ հայ: Եվ գրեթե ոչ ոք համարձակություն չի կարողանում գտնել այս մասին խոսել: Դրա համար էլ ես եմ խոսում, և այդ պատճառով ինձ ատում են»: Փամուքը նաև շեշտել էր, որ «Օսմանյան կայսրությունում հայերի հետ կատարվածի մասին խոսելը և խոսքի ազատության վրա դրված արգելքներն իրար հետ փոխկապակցված են»: Փամուքի այս խոսքերը թուրքական մամուլում թարգմանաբար տեղ գտան նախ որպես լուր, իսկ այնուհետ դարձան ծայրահեղական վերլուծությունների և ֆիզիկական հաշվեհարդարի կոչերի առիթ: Թուրքիայում սկսվեց հալածանքի մեծ ալիք գրողի նկատմամբ. հրապարակավ քննադատական հոդվածներով հանդես եկան լրագրողներ, հրապարակախոսներ: Ստամբուլում և այլ քաղաքներում որոշ գրախանութների վրա հայտնվեցին մեծ պաստառներ, որոնցում գրված էր. «Այստեղ Փամուքի վեպերը չեն վաճառվում»: Որոշ նահանգներում նրա գրքերը հանվեցին գրադարաններից, իսկ երբեմն էլ հրապարակավ այրվեցին: Փամուքի դեմ Թուրքիայում հարուցվեց քրեական գործ՝ քրեական օրենսգրքի հայտնի 301-րդ հոդվածով՝ թրքությունը վիրավորելու մեղադրանքով: Գրողը ստիպված եղավ հեռանալ Թուրքիայից որպես քաղաքական հալածյալ: Սրան զուգահեռ՝ աշխարհում սկիզբ առավ Փամուքի պաշտպանության գործընթաց. նրա նկատմամբ դատական հետապնդման դադարեցման պահանջով հանդես եկան բազմաթիվ աշխարհահռչակ գրողներ, արվեստագետներ, հասարակական-քաղաքական գործիչներ, որոնց թվում էին Գաբրիել Գարսիա Մարկեսը, Ումբերտո Էկոն, Գյունտեր Գրասը, ինչպես նաև եվրոպական քաղաքական գործիչներ և պատասխանատուներ: 2005 թվականի դեկտեմբերին «Միջազգային համաներում» կազմակերպությունը նույնպես հանդես եկավ հայտարարությամբ: Փամուքի դատավարությունը

2005 թվականի դեկտեմբերին հետաձգվեց մինչև 2006 թվականի փետրվար, այնուհետև որոշում ընդունվեց կարճել գործը: Այս ամենը Փամուքին բավական մեծ ճանաչում բերեց, նրա անունը չէր իջնում միջազգային մամուլի էջերից, իսկ նրա հայտարարությունը, շատերի կարծիքով, ճանապարհի հարթեց դեպի Նորբեյան մրցանակ: Կարևոր է նկատել, որ իր հայտարարությունից հետո Փամուքը շտապել է տարբեր հարցազրույցներում նշել, որ ինքը չի ասել, թե 1 միլիոն հայերին թուրքերն են սպանել, չի կիրառել ցեղասպանություն եզրույթը, և, բացի այդ, իր կարծիքով՝ այդ թվականների ընդհանուր զոհերի մեջ կան նաև թուրք զինվորներ, որոնց հանդեպ նույնպես պետք է հարգանք ցուցաբերել:

2006 թվականի հոկտեմբերի 12-ին Օրհան Փամուքին շնորհվեց գրականության ասպարեզում Նորբեյան մրցանակ հետևյալ ձևակերպմամբ՝ «Հեղինակին, ով հայրենի քաղաքի մելանխոլիկ հոգին փնտրելիս գտավ մշակույթների բախման և միահյուսման նոր խորհրդանիշներ»: Նկատենք, որ Նորբեյան մրցանակի համար Փամուքի թեկնածությունը ներկայացվել է նաև 2005-ին, սակայն այդ անգամ նա չի հաղթել, բայց 2006-ին նա դարձավ առաջին թուրք գրողը, ով ստացավ հեղինակավոր այդ մրցանակը: Մինչ այդ էլ՝ 2003 թվականին, Փամուքին շնորհվել է ամենահեղինակավոր գրական մրցանակներից մեկը՝ IMPAC (Դուբլին)-ը, որը սահմանում է խոշոր դրամական պարգև գրականության ոլորտում՝ հարյուր հազար եվրո: Սակայն Թուրքիայում Օրհան Փամուքի նկատմամբ հալածանքի մթնոլորտը, կարելի է ասել, շարունակվել է նաև հետագայում, և 2007 թ. Հրանտ Դինքի սպանությունից հետո Փամուքը սկսել է շրջել թիկնապահով: Կարևոր ենք համարում շեշտել, որ Փամուքն ինչպես նախկինում, այնպես էլ հիմա խուսափում է Հայոց ցեղասպանության մասին իր հայտարարությանն անդրադառնալ՝ նշելով միայն, որ ինքն ունեցել է բազմաթիվ խնդիրներ այն պատճառով, որ ազատ խոսել է այդ թեմայով:

Ինչպես արդեն նշել ենք, Օրհան Փամուքն իր առաջին և բավական սովորաձավալ վեպը գրել է 1974-1979 թթ. և սկզբում վերնագրել «Խավար և լույս», որը հենց նույն տարում արժանացել է «Միլլիյեթ» թերթի սահմանած վեպի մրցանակին: Սակայն հեղինակը շուրջ չորս տարի ստիպված է եղել հրատարակչություն փնտրել, որը կտպագրեր իր գիրքը, և ի վերջո այն հրատարակվում է 1982 թ.՝ «Ջևդեթ բեյը և որդիները» վերնագրով: Գրականագետները և հենց ինքը՝ հեղինակը, միակարծիք են, որ դա դասական «ընտանեկան վեպ» է, «bildungsroman», և Փամուքը որպես օրինակ է վերցրել Թոմաս Մաննի «Բուդենբրուքների ընտանիքը» վեպը: Առաջին գիրքը բավական մեծ արձագանք է գտել և հաջողություն բերել սկսնակ հեղինակին ու 1983 թ. արժանացել Թուրքիայում հեղինակավոր Օրհան Քեմալի անվան վեպի մրցանակին: Գրականագետների շրջանում կարծիք կա, որ այս վեպն առավելապես ռեալիստական է, սակայն, մեր կարծիքով, Օրհան Փամուքի առաջին վեպը գտնվում է ռեալիզմի և պոստմոդեռնիզմի սահմանագծում: Ճիշտ է, վեպում գերակշռում են ռեալիստական շեշտադրումները, սակայն արդեն իսկ ակնհայտ էին պոստմոդեռնիզմի որոշակի տարրեր: «Ջևդեթ բեյը և որդիները» վեպի ժամանակային սահմանները 1905-1970 թթ. Թուրքիան է: Վեպում ներկայացվում է այդ շրջանում Թուրքիայի հասարակական, քաղաքական, մշակութային զարգացումները, և մեկ ընտանիքն ուղղակի հիմք է ցույց տալու այդ ամենի ընդհանրական համայնապատկերը: Վեպում պոստմոդեռնիստական հնարաններից բավական շատ կիրառված են միջտեքստայնությունը, փնտրտուքը, և հեղինակը ստեղծում է քառասյին մի պատկեր, երբ բոլոր կերպարներն ընկնում են ճգնաժամի մեջ՝ այդպես էլ չկարողանալով գտնել իրենց ինքնությունը և փորձելով դա փնտրել մեկ ուրիշի կերպարի մեջ: Այսինքն՝ Փամուքի արդեն առաջին վեպում առկա է հեղինակի սիրած տեսական սահմանումը, համաձայն որի՝ մարդն իր ինքնություն-

նը գտնելու համար պետք է դառնա մեկ ուրիշը: «Ջնդեթ բեյը և որդիները» վեպում ներկայացված է Արևելք-Արևմուտք խնդիրը, որը գտնվում է բոլոր կերպարների ուշադրության կենտրոնում տարբեր տեսակետներից՝ կենցաղային, մշակութային, գաղափարական, փիլիսոփայական և քաղաքական: Կարելի է ասել, որ երիտասարդ ու սկսնակ գրողի համար հիշյալ ստեղծագործությունը պետք է համարել հաջողված, որը Փամուքին հնարավորություն տվեց լուրջ հայտ ներկայացնել անցումային փուլում գտնվող թուրքական գրականության ասպարեզում:

Սակայն Օրհան Փամուքի գրական գործունեության մեջ անկյունաքարային նշանակություն ունի 1990 թ. «Սև գիրքը» վեպի հրատարակումը: Այն համարվում է «վեպ-փնտրտուքի» դասական օրինակ, որտեղ փնտրտուքը տարբեր ուղղություններով և տարբեր իմաստներով է ընթանում, սակայն մեր կարծիքով, իհարկե, գերիշխում է հատկապես ինքնության փնտրտուքը: Օրհան Փամուքը ևս հստակ առանձնացնում է «Սև գիրքը»՝ այն համարելով վեպ, որտեղ «ես իրականում գտա իմ ծայնը»: Խոսելով այդ գրքի մասին՝ Փամուքը խոստովանել է, որ դրանում միավորել է թուրքական ավանդական և ժամանակակից արևմտյան գրականությունները, իսկ գլխավոր հերոսներից մեկի դերում էլ հանդես է եկել Ստամբուլ քաղաքը, և գրողին հաջողվել է պատկերել այդ քաղաքի բազմաշերտ սոցիալական պոլիֆոնիան: Բացի այդ, Փամուքը նշում է, որ ցանկացել է «Սև գիրքը» վեպում միավորել միջնադարյան օսմանյան գրականության ավանդույթները՝ չինական, հնդկական, պարսկական ասքերի և լեգենդների հետ դրանք տեղափոխելով ժամանակակից աշխարհ, առավել կոնկրետ՝ «ժամանակակից Ստամբուլ»: Իր այդ մտահղացումը Փամուքն անվանում է «դադաիստական կոլաժ»: Ըստ Փամուքի, գրքի մտահղացումը ծնվել է ԱՄՆ-ում և ամերիկյան մշակույթի ազդեցության տակ, ու գլխավոր դրդիչ ուժը եղել է նրա ցանկությունը՝ «դառնալ լուրջ, իրական գրող»:

«Եղիր այնպիսին, ինչպիսին կաս» արտահայտությունը «Սև գիրքը» վեպի այն բանաձևն ու առանցքն է, որի շուրջ Օրհան Փամուքը կառուցում է իր պոստմոդեռնիստական ստեղծագործությունը: Գրքի գլխավոր հերոսը ստամբուլցի երիտասարդ իրավաբան Գալիփն է, ով առավոտյան արթնանում է և նկատում, որ իր կինը՝ Ռյույան (թարգմանաբար՝ երագ) լքել է իրեն: Դիպաշարի ամբողջ ընթացքում Գալիփը փորձում է գտնել Ռյույային, և իրադարձությունները ծավալվում են այդ փնտրտուքի շրջանակներում: Պատահում է այնպես, որ կնոջ հետ միաժամանակ անհասկանալի պայմաններում անհետանում է նաև Գալիփի ավագ եղբայրը՝ Ջելալը, ով «Միլլիյեթ» թերթի հայտնի լրագրողներից է: Գալիփի համար ամեն օրը սկսելու առաջին պայմանն իր ավագ եղբայր Ջելալի հոդվածները կարդալն է, և կնոջ կորստից հետո Գալիփը նկատում է, որ եղբոր հոդվածները նոր չեն, այլ կրկին վերատպվում են հները, այդտեղից էլ նա կռահում է, որ կինը և եղբայրը փախել են միասին: Գալիփը, երկու անհետացումների միջև կապ տեսնելով, փորձում է գտնել Ջելալին և այդ կերպ գտնել նաև Ռյույային: Վեպի տրամաբանությունը հուշում է, որ Գալիփը Ջելալին ընկալում է ոչ թե լոկ որպես ավագ եղբայր, այլ ուսուցիչ, և եթե այդ տեսանկյունից ենք նայում, ապա այստեղ արժարժվում են նաև ուսուցիչ-աշակերտ կամ վարպետ-աշակերտ հարաբերությունները: Ջելալը հանդես է գալիս որպես գրող, հոդվածագիր, ով բավական ազդեցիկ է ինտելեկտուալ շրջանակներում և տարված է երևույթների խորքը փնտրելու, թաքնված իմաստները վեր հանելու մոլուցքով և նաև իր ընթերցողներին է ուղղորդում դեպի այդ ճանապարհը: Այսինքն՝ կարող ենք ասել, որ դա դասական սուֆիական մյուրշիդի/ուսուցչի կերպար է:

Գալիփը կնոջը փնտրելու համար սկսում է զբոսնել Ստամբուլի փողոցներում և նայել անցորդների դեմքերին՝ փորձելով գտնել գաղտնանշաններ, որոնք իրեն կօգնեին գտնել կնոջը:

Սա բացահայտ հուրուֆիական՝ տառապաշտական մեթոդ է, որն իր բնույթով սուֆիական՝ միստիկ իսլամական փիլիսոփայության մասն է կազմում: Բացի այդ, Գալիփը փորձում է նմանվել Ջելալին, անել այն, ինչ կաներ եղբայրը, անգամ շարունակում է նրա լրագրողական գործը, հագնվում նրա նման, քնում ավագ եղբոր մահճակալին՝ հույս ունենալով այդ կերպ գտնել վերջինիս: Որոշ ժամանակ անց ինքը՝ Գալիփը, սկսում է իրեն Ջելալ կոչել և իրեն բավական լավ զգալ այդ կերպարում: Բացի այդ, նա գալիս է հետևյալ եզրահանգման. «Ես ուրիշն եմ»: Փնտրտուքների ընթացքում հերոսը գալիս է այն գիտակցման, որ ամեն ինչ երկիմաստ է, և յուրաքանչյուր երևույթ իր հերթին խորհրդանշում է մեկ այլ երևույթ: Դա արտացոլվում է նաև հենց իր կերպարի վրա, երբ փնտրելով եղբորը՝ նա գտնում է ինքն իրեն եղբոր կերպարում. միավորելով իր և Ջելալի կերպարները՝ ստանում է իրական Գալիփին: Գրականագետները և ընդհանրապես Փամուքի ստեղծագործություններում ինքնության խնդրին անդրադարձողները շատ են շեշտադրում «մեկ ուրիշը լինելու» գաղափարը: Սա մի փոքր արհեստական է, և գրեթե անվիճելի կերպով սահմանվում է, որ եթե մարդն ուզում է իրեն գտնել, ապա պետք է դառնա մեկ ուրիշը: Այս խնդրի տրամաբանական կողմերից մեկն այն է, որ մարդը ենթագիտակցորեն կամ գիտակցաբար իրեն փորձում է նմանեցնել իր համար ստեղծած իդեալական կերպարին և փաստորեն գտնել իրեն միայն այն պարագայում, երբ դառնում է մեկ ուրիշը՝ իդեալը: Սակայն Փամուքի ստեղծագործություններում դա ունի նաև արևելյան բացատրություն, որն ավելի տրամաբանական է դարձնում խնդիրը. դա սուֆիական աշխարհայացքն է, երբ անձը փնտրում է դեպի Արարիչ տանող ճանապարհը՝ փորձելով միախառնվել կատարյալի հետ: Այդպես էլ Փամուքի ընկալմամբ անձը, ում փորձում են նմանվել հերոսները, երևի թե այն իդեալն է, ում մեջ նրանք տեսնում են ընդօրինակման հնարավորություն:

Շատ մասնագետներ «Սև գիրքը» վեպում տեսել են ուղղակի և այլաբանական համեմատություն երկու սուֆի գրողների միջև. մեկը 13-րդ դարում թյուրքական տիրապետության տակ հայտնված տարածքներում ապրած պարսիկ գրող և սուֆիական մկլի աղանդի հիմնադիր Ջելալեդդին Ռումին է, մյուսը 18-րդ դարի թուրք գրող Շեյխ Գալիփը, ով մկլի աղանդի ներկայացուցիչ էր և Ջելալեդդին Ռումիի հետևորդը: Փամուքը վարպետորեն միավորել է այդ երկու տարբեր դարերում ստեղծագործած սուֆիների կենսագրական և ստեղծագործական տարրերը մեկ ամբողջության մեջ՝ ստանալով նաև քառտիկ և ժամանակային սահմանները խախտող պատկեր: Բացի այդ, անգամ անունների մեջ կան զուգահեռներ. Ջելալը խորհրդանշում է ուսուցիչ Ջելալեդդին Ռումին, իսկ Գալիփը նրա հետևորդ, աշակերտ Շեյխ Գալիփին: Սակայն ավելի հետաքրքիր է այն, որ «Սև գիրքը» վեպի սյուժետային հիմքը համապատասխանում է Շեյխ Գալիփի հայտնի ստեղծագործություններից մեկի՝ «Հյուսն ու Աշքի» ընդհանուր դիպաշարին՝ այլաբանական փոխակերպումներով: Անգամ տեսակետ կա, որ «Սև գիրքը» վեպի մի մասն ըստ էության միջտեքստային մեթոդով հենց «Հյուսն ու Աշքի» վերապատմումն է:

«Սև գիրքը» վեպի վերջում՝ հանգույցում գրողը ցույց է տալիս, որ Գալիփն ի վերջո գտնում է Ջելալին և Ռյույային, սակայն սպանված: Այս առումով ուշագրավ է թուրք գրականագետ Մուսթաֆա Էվերի դիտարկումը, ով կարծես թե իրոք կարողացել է գտնել Փամուքի այլաբանական բանալիներից մեկը: Ըստ Էվերի, Ռյույան կարելի է գրել և մեծատառով, և փոքրատառով, ու վեպի վերջում հերոսը՝ Գալիփը, կորցնում է Ռյույային՝ Երազին, քանի որ նա սպանվում է, սակայն գտնում է Ռյույան՝ Երազը, այսինքն՝ իր իրական ինքնությունը: Այսպիսով՝ կարող ենք ասել, որ Օրհան Փամուքի «միստիկ դետեկտիվ» կամ «ինտելեկտուալ դետեկտիվ» անվանված «Սև գիրքը» վեպը թուրքական գրականության մեջ առաջին իրական և լիարժեք պոստմոդեռնիստա-

կան ստեղծագործություններից է, որը պարունակում է այդ ուղղության քառտիկ բնույթի բազմաթիվ առանձնահատկություններ:

Օրհան Փամուքի 2002 թ. հրատարակված «Ձյուն» վեպը, հենց հեղինակի բնորոշմամբ, ունի քաղաքական ուղղվածություն, սակայն գրողը նկատում է, որ քաղաքական վեպը վաղուց արդեն հնացած է, ուստի ինքը ստիպված է եղել գրել «նոր, էքսպերիմենտալ, պոստմոդեռնիստական վեպ»: «Ձյուն» վեպը, որը, ըստ Փամուքի, «Իմ առաջին և վերջին քաղաքական վեպն է», 2004 թ. New York Times Book Review-ի կողմից ճանաչվել է այդ տարվա լավագույն 10 գրքերից մեկը: Վեպի հիմքում ընկած են քաղաքական իսլամի խորհրդանիշի վերածված կանացի գլխաշորի հարցը և մասնավորապես՝ Թուրքիայի ուսումնական հաստատություններում այն կրելու արգելքը: Սակայն, մեր կարծիքով, դա ընդամենը ֆոն է և այն էլ՝ ոչ գերակա, ու վեպում հիմնական մոտիվը փնտրտուքն է՝ սիրո թեմայի, ինքնության ճգնաժամի համապատկերում: «Ձյուն» վեպում բավական շատ են փաստագրական ճշգրտությունները, որոնք դրսևորվում են և պատմական դեպքերի, և կրոնական միստիկ ուղղությունների սկզբունքների նկարագրման ժամանակ: Ընդգծված ճշգրտություն է պահպանված նաև աշխարհագրական միջավայրի նկարագրության մեջ. մասնավորապես՝ վեպում դեպքերը տեղի են ունենում Կարսում, և այդ քաղաքի փողոցները, ռեստորանները և այլ վայրերը նկարագրված են փաստագրական մանրամասներով: Վեպի մի դրվագ էլ տեղի է ունեցել Գերմանիայի Ֆրանկֆուրտ քաղաքում, և 2005 թ. հոկտեմբերին Գերմանիայի գրահրատարակիչների միության կողմից Փամուքին շնորհված «Խաղաղության մրցանակի» հանձնման արարողության ժամանակ գրողը ելույթ ունենալով նշել է, որ «Ձյուն» վեպը գրելիս այցելել է Ֆրանկֆուրտ, որպեսզի «ինչքան հնարավոր է ճշգրիտ, առանց սխալների նկարագրեմ այս քաղաքը իմ վեպում»: Սակայն չնայած փաստագրա-

կան և ռեալիստական շեշտադրումներին՝ Փամուքն այս վեպում շարունակել է կիրառել մետաֆիկցիոն հնարանքներ՝ ռեալիստական գունավորմամբ ստանալով մեր բնորոշմամբ «ռեալիստական ֆիկցիա», որն իր հերթին շատ հարմար է քառտիկ իրավիճակ ձևավորելու համար:

Վեպի հերոսը բանաստեղծ Քերիմ Ալաքուշուլուն է, ով իր անձնական սկզբնատառերով ընտրել է գրական կեղծանուն՝ Քա: Նա որպես քաղաքական այլախոհ փախել և երկար տարիներ ապրել է Գերմանիայում, ամուսնացած չէ և Գերմանիայում զբաղվել է ոչ ակտիվ գրական գործունեությամբ, իսկ 12 տարի անց Թուրքիա վերադառնալու պատճառը մոր մահն էր: Քան Ստամբուլում այցելում է «Cumhuriyet» թերթի խմբագրություն, հանդիպում իր երիտասարդության ընկեր Թամերին, ով նրան խորհուրդ է տալիս, որ եթե ուզում է տեսնել իրական Թուրքիան, ապա պետք է գնա Կարս, մանավանդ որ այնտեղ տեղական ինքնակառավարման մարմինների ընտրություններ են, բացի այդ, երիտասարդ աղջիկները համակվել են ինքնասպանություն գործելու մոլուցքով, ինչի պատճառը գլխաշոր կրելու արգելքն է: Պոստմոդեռնիստական փնտրտուքի ուղղակի և այլաբանական կողմերը հեղինակը նկարագրում է մեծ մասամբ գլխավոր հերոսի կերպարի միջոցով: Այսպես, եթե իրականում ասվում էր, թե Քան եկել էր Կարս ինքնասպան լինող աղջիկների խնդրոն ուսումնասիրելու համար, ապա այլաբանորեն նշվում է, որ հերոսը եկել էր «փնտրելու իր մանկությունը և պարզությունը», որն արդեն կորել էր Ստամբուլում: Ոչ իրականի տիրույթում կարող ենք դիտարկել նաև այն, որ Քան Կարսում հանդիպելով իր համակուրսեցի Իփեքին՝ հասկանում է, որ գնացել է այդ քաղաք Իփեքի հետ ամուսնանալու համար: Հերոսը նման գիտակցման է գալիս մտքերի հոսքի համապատկերում, և ահա այդ հանկարծակի եկած մոտիվն էլ շատ հաճախ պայմանավորում է հերոսի քայլերը:

«Ձյուն» վեպի առանձնահատկություններից կարող ենք համարել այն, որ դրանում բազմաթիվ են Կարսի հայկական և ռուսական պատկանելության ու նախկին ներկայության մասին խոր և հպանցիկ նկարագրություններն ու ակնարկները: Մասնավորապես, անընդհատ շրջելով քաղաքում՝ հերոսը տեսնում է. «հին և ավերված ռուսական շենքեր» և «գեղեցիկ ու թախծոտ» հայկական տներ, որտեղ «80 տարի է՝ մարդ չի ապրում»։ Կարծում ենք՝ այս ձևակերպումը որոշակի ակնարկ և ենթատեքստ է պարունակում: Կարսը նկարագրելիս հեղինակը կատարում է նաև թեթև պատմական էքսկուրսներ և նշում, որ դա մի վայր է, որտեղ ապրել են տարբեր ազգություններ, տարածքը եղել է մի քանի տերությունների իշխանության տակ, և «դեռ իրենց ամբողջ վեհությամբ շարունակում են կանգուն մնալ եկեղեցիները, որոնք հայերը կառուցել են 1000 տարի առաջ»: Փամուքը որոշակի անդրադարձ է անում նաև Կարսի ռուսական անցյալին՝ նշելով, որ 1878 թ. Ռուսական կայսրության տիրապետության տակ անցնելուց հետո ռուսները քաղաքը կառուցել են ըստ հստակ հատակագծի, որն ուներ հինգ հիմնական փողոցներ: Հեղինակը նկատում է, որ 20-րդ դարի սկզբին այդ տարածքներում «անվերջանալի պատերազմների, կոտորածների» հետևանքով քաղաքը ձեռքից ձեռք անցնելուց և անգամ մի պահ անկախ պետություն դառնալուց հետո հայտնվում է թուրքական տիրապետության տակ, և թուրքերը, ցարական հատակագիծը չփոխելով, այդ հինգ փողոցներն անվանակոչել են հինգ հայտնի գեներալների անուններով, քանի որ «զինվորականներից բացի այլ մեծություն չգիտեին»: Փամուքը երբեմն ակնարկներ է անում նաև ռուսական մշակույթի ոչնչացման մասին՝ նշելով, օրինակ՝ ուղղափառ մի եկեղեցու մասին, որը քանդվել է 1967-ին և որի դուռը պահում են թանգարանում: Վեպում թերևս բավական հստակ խոսվում է Հայոց ցեղասպանության և այդ փաստի դեմ թուրքական ժխտողականության մասին: Այսպես, պատմե-

լով Կարսում գործող թանգարանի մասին՝ հեղինակը նշում է, որ այնտեղ կա հայերի կոտորածի հատուկ բաժին, և փակագծում հավելում, որ տուրիստներին սկզբում թվում է, թե այդ բաժինը նվիրված է թուրքերի կողմից կոտորված հայերին, սակայն արագ հասկանում են, որ ճիշտ հակառակն է: Այսինքն՝ այն խնդիրն է անդրադարձ արվում, որ Թուրքիան իր ուրացման քաղաքականության շրջանակներում ներկայացնում է, թե իբրև հայերն են կոտորել թուրքերին, ու տարբեր վայրերում կառուցում են հուշարձաններ, թանգարաններում ներկայացնում բաժիններ՝ նվիրված այդ կեղծիքին:

Փամուքը նկարագրում է նաև Թուրքիայի Հանրապետության առաջին տասնամյակներին Կարսի վիճակը, որն աշխարհիկության շատ տարրեր է ունեցել, որտեղ աղջիկները հանգիստ կրել են բաց հագուստներ և շրջել հեծանիվներով, կազմակերպվել են սահքի մրցույթներ, այնտեղ են եկել թատերախմբեր մեծ քաղաքներից ու անգամ բեմադրել «Էդիպ արքան» և այլն: Բնականաբար, այս նկարագրություններն արվում են, որպեսզի հակադրեն այնուհետ ստեղծված վիճակին, երբ արդեն Կարսի փողոցներում կարելի է տեսնել միայն գլխաշորով կանանց և աղջիկների, երբ նախկին զարգացածության միտումներն իրենց տեղը զիջել են կրոնական մոլեռանդությանը: Գլխաշորի խնդիրը հեղինակը դիտարկում է նաև եվրոպականացված հերոսի՝ Քայի տեսանկյունից, ում մոտ փոքրուց ձևավորվել է այն մտածելակերպը, թե գլխաշորով կանայք հիմնականում գավառացիներ են, և Ստամբուլի այն թաղամասերում, որտեղ մեծացել է հերոսը, կար համընդհանուր նման ընկալում: Խոսելով Կարսի աղքատության մասին՝ Փամուքը թվարկում է մի շարք խնդիրներ, որոնցից են հայ-թուրքական սահմանի փակումը, առևտրի նվազումը և «Թուրքիայի ու Հայաստանի միջև անվերջանալի վեճերը...»:

Վեպում կան մի շարք ոչ կենտրոնական կերպարներ, որոնք ներկայացնում են տարբեր շրջանակներ, և հեղինակը հմտո-

րեն կարողանում է ստեղծել բազմաձայնություն այդ հերոսների տեսակետների տարբերությունների հիման վրա: Այսպես, հերոսներից մեկը Կարսի «Serhat Şehir» թերթի սեփականատեր և խմբագիր Սերդար բեյն է, ով հայտարարում է, թե իրենց թերթում տպագրվում են որոշ լուրեր, որոնց համապատասխան էլ հետազայում տեղի են ունենում դեպքերը, և կարծիք է հայտնում, որ Կարսում ու Թուրքիայի արևելքում տարածված ազգամիջյան, միջէթնիկական խնդիրները ծագել են ավելի վաղ, և դրանում նաև մեղադրում է ԽՍՀՄ-ին՝ ավելի կոնկրետ նշելով. «Այդ անջատողական գաղափարները հիմնականում տարածում էին Երևանի ու Բաքվի կոմունիստական ռադիոները»: Այս գաղափարը ոչ միայն հետաքրքիր է հայկական անդրադարձի հետք տեսնելու համատեքստում, այլև նրանով, որ Փամուքը վեր է հանում Թուրքիայի արևելյան շրջաններում 20-րդ դարի երկրորդ կեսին տարածված իրողություններից մեկը՝ Հայկական ռադիոյի քրդերեն ծրագրերի գաղտնի լսելը և ազդեցությունը:

Վեպում գլուխներից յուրաքանչյուրն ունի երկու վերնագիր, որոնցից երկրորդը կամ մանրամասնում է առաջինի ձևակերպումը, կամ ինչ-որ բացահայտող տարր ավելացնում: Ինչպես նշվեց, Կարսում Քան հանդիպում է իր համակուրսեցի Իփեքի հետ, ով նախկին քաղաքապետ Մուհթարի կինն է եղել, սակայն բաժանվել է նրանից և ապրում է հոր ու քրոջ հետ իրենց ընտանիքին պատկանող «Քար փալաս» հյուրանոցում, որտեղ կանգ է առել նաև Քան: Իփեքի հետ տարիներ հետո առաջին իսկ հանդիպման ժամանակ Քան հայտնում է նրան, որ եկել է ոչ թե ինքնասպանություն գործող աղջիկների մասին ռեպորտաժ գրելու, այլ որպեսզի ամուսնանա Իփեքի հետ և նրան իր հետ տանի Գերմանիա: Ահա այս մտքի վրա էլ կառուցվում է շատ արագ զարգացող սիրային գիծը Քայի և Իփեքի միջև, որը տևում է ընդամենը երեք օր, սակայն կրում է բազմաթիվ ասպեկտներ՝ գաղափարական, ռոմանտիկ, սեռական:

Վեպի 5-րդ գլխում նկարագրվում է ծայրահեղ իսլամիստների կողմից Կարսի մանկավարժական ինստիտուտի ռեկտորի սպանությունը, սակայն այն պատկերված է ձայնագրող սարքի վերծանության հիման վրա, ինչպես նաև ներառում է աշխարհիկության ու կրոնականի վերաբերալ մտքերի բախում, բանավեճ: Սպանության պատճառը կանացի գլխաշորն է և մասնավորապես այն, որ ինստիտուտի ռեկտորը, հետևելով օրենքին, թույլ չի տվել գլխաշոր կրող աղջիկներին մտնել ուսումնական հաստատություն, և դրանից հետո նրանցից մի քանիսը ինքնասպան են եղել: Գրքում խոսվում է նաև նոր ձևավորվող «Ալլահի կուսակցության» մասին, որը համարվում է առաջիկա ընտրությունների ֆավորիտ: Աստեղ հարկ է նկատել, որ «Ձյուն» վեպը տպագրվել է 2002 թ. հունվարին, ու դրանից որոշ ժամանակ անց՝ նոյեմբերին, Էրդոդանի գլխավորած «Արդարություն և զարգացում» կուսակցությունը հաղթեց խորհրդարանական ընտրություններում, այսինքն՝ այս վեպում, կարելի է ասել, որոշակի կանխատեսումներ կան, որոնք իրականացել են: Ընդհանրապես, «Ձյուն» վեպում բավական շատ է խոսվում «քաղաքական իսլամ» եզրույթի և դրա տեսական հիմնավորման, ինչպես նաև այդ գաղափարը կրողների տեսակետների ու հայացքների մասին: Վեպի կերպարներից է կիսախորհրդավոր գույներով պատված իսլամիստ առաջնորդը՝ Լաջիվերթը, որի կերպարի մեջ կան և՛ հոգևոր առաջնորդի, և՛ քրեական հեղինակության, և՛ քաղաքական գործչի որոշակի տարրեր: Այդ կերպարը նկարագրելիս Փամուքը խոսում է այն բացառիկ հարգանքի մասին, որ տածում են նրա նկատմամբ երիտասարդները, այդ թվում և Իփեքի քույրը՝ Քադիֆեն, ով համարվում է գլխաշորով աղջիկների առաջնորդը:

Վեպում հեղինակը ստեղծում է հստակ քառտիկ իրավիճակ, որն էլ հենց դառնում է դիպաշարի զարգացման հիմնական միջավայրը: Կարս է գալիս մի թատերախումբ, որի անդամ-

ները նախկին ձախակողմյաններ են, որոնք ակտիվ են եղել 1960-1980-ականներին. խմբի ղեկավարը՝ Սունայ Ջախմը, և նրա կինը՝ Ֆունդա էսերը, Քայի ծանոթներն են, որոնք պետք է բեմադրեին «Հայրենիք կամ գլխաշոր» պիեսը: Կարսում տեղի է ունենում հիշյալ պիեսի բեմադրությունը, որի ընթացքում իրականի ու երևակայականի միախառնումով Փամուքը ստեղծում է մի վիճակ, երբ թատերական ներկայացումը վերածվում է ռազմական հեղաշրջման: Բեմադրության ժամանակ Սունայ Ջախմը հայտարարում է, որ մանկավարժական ինստիտուտի ռեկտորը սպանվել է իսլամիստների կողմից և դա հարված է աշխարհիկ հանրապետության հիմքերին, ինչից հետո բեմում հայտնված զինվորները սկսում են կրակել: Ե՛վ ընթերցողը, և՛ դահլիճում հավաքված հանդիսատեսը չեն հասկանում՝ արդյո՞ք դա բեմադրության մաս է, թե՞ իրոք կրակում են: Սակայն շուտով պարզ է դառնում, որ հրացանները մարտական փամփուշտներով են լիցքավորված, ու կրակոցների հետևանքով սպանվում են մի քանի հոգի: Փամուքը հետաքրքիր է պատկերել նաև փամփուշտների դիպած վայրերը և այստեղ կրկին անդրադարձ արել հայերին: Այսպես, փամփուշտներից մեկը դիպել է մասնավոր օթյակին, որտեղ «1900-ականների սկզբին իր ընտանիքի հետ, մուշտակներով բազմում էր կաշվի վաճառքով զբաղվող հարուստ հայերից մեկը՝ Քիրքոր Չիզմեջյանը, այն երեկոները, երբ այցելում էր թատրոն»:

Վեպում նկարագրված են իրական հեղաշրջման տարրեր, մասնավորապես՝ տարբեր կարևորության շենքերի գրավում, պարետային ժամի հաստատում, իշխանության կենտրոնացում զինվորականների ձեռքին, սակայն այդ ամենը՝ կիսաերևակայական, պոստմոդեռնիստական հնարանքներով, որոնք էլ ավելի են խորացնում քառտիկ պատկերը և միջավայրը: «Թատերական հեղաշրջումից» հետո իշխանության ղեկավար է դառնում Սունայ Ջախմը և սկսում է ձերբակալությունների շարք, որի

թիրախն առավելապես կրոնամետ գործիչներն էին: Սակայն շուտով ձյունը դադարում է, որը տեղում էր վեպի ամբողջ ընթացքում, ճանապարհները բացվում են, և «թատերական հեղաշրջումն» ավարտվում է: Վեպի վերջում Քան վերադառնում է Ֆրանկֆուրտ, սակայն Իփեքը չի գնում նրա հետ, քանի որ այդ ընթացքում պարզ է դառնում, որ հեղաշրջման կազմակերպիչները սպանել են Լաջիվերթին և դա համարում են Քայի մատնության հետևանք: Վերադառնալով Ֆրանկֆուրտ՝ Քան 4 տարի անց փողոցում անհայտ անձի կողմից սպանվում է. ենթադրվում է, որ սպանողը թուրք կրոնական ծայրահեղական է եղել, ով այդպիսով կամ Լաջիվերթի սպանության վրեժն է լուծել, կամ պատժել աթեիստ համարվող Քային:

«Ձյուն» վեպում բավական շատ արծարծվում է մարդու նմանակի գոյության հարցը. այն, որ ամեն մարդ ունի իր նմանակը, ում կրում է իր մեջ, և հնարավորության դեպքում նրանց ինքնությունները միահյուսվում են: Սակայն ինքնությունների միահյուսման առավել ծավալուն սյուժետային գիծ զարգանում է վեպի հերոսներից գրող Օրհանի և Քայի կերպարների միջև: Գրող Օրհանը սպանված Քայի ընկերն է, ով նրա մահից հետո այցելում է ինչպես Ֆրանկֆուրտ, այնպես էլ Կարս, որպեսզի փնտրի Քայի կանաչ կազմով տետրը, սակայն ստացվում է, որ փնտրում է իր ինքնությունը: Փամուքն այստեղ ևս բավական վարպետորեն ստեղծում է քառտիկ պատկերներ: Մասնավորապես՝ Օրհանը և՛ Կարսում, և՛ Ֆրանկֆուրտում գնում է նույն վայրերը, որտեղ եղել է Քան, քայլում է նույն փողոցներում, շփվում նույն մարդկանց հետ, որոնցից ոմանք իրեն նմանեցնում են Քային, և Օրհանը հարցնում է ինքն իրեն. «Ինչքան կարող է մարդ իր մեջ լսել այլ մարդու ձայնը»: Բացի այդ, լինելով Քայի ապրած վայրերում՝ Օրհանն իրեն պատկերացնում է Քայի դերում: Ավելին՝ գրող Օրհանը 4 տարի անց Կարսում հանդիպում է Իփեքին և ինքն էլ է սկսում տարվել նրանով, գրեթե սիրահարվում է նրան:

Այս դրվագում միգուցե հեղինակը կրկին փորձել է պատկերել Արևելք-Արևմուտք խնդրի որոշակի այլաբանական ասպեկտը. երկու տղամարդ, մեկը՝ Եվրոպայից՝ Քան, և մյուսը Թուրքիայից՝ Օրհանը, սիրահարվում են նույն կնոջը: Վեպում կիրառված այս հեղինակային դիմակն իրոք օգնում է քառասյին պատկեր ստանալու և այն խորացնելու հարցում. հեղինակն ավելի է միջատում այուժեհին՝ անընդհատ դիմելով ընթերցողին, ընդհատելով այուժեստային գիծը: Սա իրական Օրհան Փամուքն է, սակայն գրքում ներկայացվում է որպես գրող Օրհան անունով: Հեղինակն այդպես էլ չի ասում, թե որն է ճիշտը, և իրական ու երևակայական գրող Օրհանի կերպարը ևս մեկ անգամ ընթերցողին դնում է լիակատար շփոթության մեջ այն ժամանակ, երբ հեղինակը պատմում է, թե Քայի հետ իր վերջին հանդիպումներից մեկի ժամանակ ի պատասխան ընկերոջ հարցին, թե ինչ վեպ է պատրաստվում գրել Օրհանը, ասել է. «Անմեղության թանգարան»: Նկատենք, որ նման վերնագրով վեպն իրոք լինելու էր Փամուքի հաջորդ գրքերից մեկը: Այսինքն՝ մի կողմից Փամուքը խոսում է իրականում իր հաջորդ վեպի մասին, որը փաստորեն արդեն ծրագրված է եղել, իսկ մյուս կողմից ընթերցողի մոտ էլ ավելի խորացնում տարակուսանքը՝ կապված գրքի կերպարներից մեկի՝ գրող Օրհանի հետ: Հետաքրքիր է, որ հետագայում էլ Փամուքը դուրս չի գալիս այդ «պոստմոդեռնիստական վիճակից» կամ դերից և հեռուստատեսային մի հաղորդման ժամանակ «Ձյուն» վեպում հանդիպող գրող Օրհանի կերպարին վերաբերող հարցին պատասխանում է. «Ոչ, դա ես չեմ, այլ Օրհան անունով մի կերպար»: Անգամ ոչ վիպական կամ գեղարվեստական իրավիճակում, ինչպիսին է հեռուստատեսային հաղորդումը, Օրհան Փամուքը դուրս չի գալիս կամ միգուցե չի կարողանում դուրս գալ պոստմոդեռնիստական մետաֆիկցիայի սահմաններից:

Ամփոփելով նկատենք, որ Օրհան Փամուքի «Ձյուն» վեպը հստակ պոստմոդեռնիստական ստեղծագործություն է՝ հիմն-

ված քառասյին պատկերների և փնտրտուքի վրա: Իսկ Փամուքի ձևակերպումները թե՛ ստեղծագործության մեջ, թե՛ հարցազրույցներում առավելապես միտված են քառասյին կամ «պոստմոդեռնիստական վիճակ» ստեղծելուն, ուստի այն քաղաքական վեպ անվանելը նույնպես պետք է ընկալել պոստմոդեռնիստական գեղագիտության սահմաններում:

Այսպիսով՝ կարող ենք փաստել, որ 20-րդ դարի կեսերին թուրքական գրականության մեջ ի հայտ են եկել նախ մոդեռնիզմի ուղղության, ավելի ուշ նաև «մոգական ռեալիզմի» որոշ ստեղծագործություններ, որոնք թեև գերակա չեն դարձել՝ զիջելով սոցիալական ու քաղաքական խնդիրներին վերաբերող արձակին, սակայն, այնուամենայնիվ, որոշակի հենք են դարձել գրական հետագա զարգացումների և հատկապես պոստմոդեռնիզմի կայացման համար: Այդ ուղղության ձևավորման համար կարևոր ազդակներ են Թուրքիայում արևմտականացման ավանդական հակումները և արևմտյան գրականության թարգմանություններն ու որոշ թուրք գրողների վերապատրաստումն ԱՄՆ-ում: Թուրքական գրականության մեջ պոստմոդեռնիզմի ուղղության ձևավորման և կայացման հարցում անվիճելիորեն մեծ է Նոբելյան մրցանակի դափնեկիր Օրհան Փամուքի դերը, որն իր ստեղծագործություններում կարողացել է պոստմոդեռնիստական գրականության առանձնահատկությունները ներկայացնել տեղայնացված՝ արևելյան մոտիվներով: Նույն կերպարները կամ գաղափարները տեղ են գտնում Փամուքի գրեթե բոլոր վեպերում՝ մի փոքր այլափոխված ձևով, ուստի նրա երկերն առավել լավ հասկանալի են դառնում միայն դրանց ամբողջությանը ծանոթ լինելու պարագայում: Մեր ընկալմամբ, Փամուքի վեպերը թերևս պոստմոդեռնիստական շարունակականության մեջ գտնվող հատորյակներ են, որոնք իրար հետ ունեն երբեմն բացահայտ, երբեմն էլ այլաբանական կապ:

գ) Երկրորդ սերնդի պոստմոդեռնիստները

Թուրքական գրականության մեջ պոստմոդեռնիզմի հաստատումից և զարգացումից կարճ ժամանակ անց՝ արդեն 1990-ականներին, գրականագիտական շրջանակներում սկսեցին խոսել, այսպես կոչված, «երկրորդ սերնդի» թուրք պոստմոդեռնիստ հեղինակների մասին, որոնք էլ, ըստ Մ. Բեպենկովայի, վերջնական հարված հասցրին ռեալիզմին և «գահընկեց արեցին» այն: Երկրորդ սերնդի պոստմոդեռնիստների մեջ հատկապես հայտնի են Ի. Օ. Անարը, Է. Շաֆաքը, Պ. Մագդենը, որոնք նաև նպաստեցին, որպեսզի պոստմոդեռնիզմը դառնա գերակայող կամ, ինչպես ընդունված է ասել, «mainstream»: Թուրք պոստմոդեռնիստների առաջին և երկրորդ սերունդների բաժանման պայմանական չափանիշները նախ տասնամյակներն են և 1980-ականների պոստմոդեռնիստական ստեղծագործությունների հեղինակներին բնութագրում են որպես «առաջին սերունդ», իսկ արդեն 1990-ականների հեղինակներին՝ «երկրորդ սերունդ»: Մեր կարծիքով, սակայն, այս բաժանման մեջ կարող է լինել նաև այլ հանգամանք. եթե «առաջին սերնդի» գրողները գտնվում էին թուրքական պոստմոդեռնիզմի սահմանները, սկզբունքները հստակեցնելու փուլում, ապա արդեն «երկրորդ սերունդը» գրականության ասպարեզ մտավ քիչ թե շատ հստակեցված սկզբունքների պայմաններում և սկսեց խորացնել, հարստացնել դրանք:

«Երկրորդ սերնդի» կամ «երկրորդ ալիքի» թուրք պոստմոդեռնիստ ամենահայտնի հեղինակներից է Իհսան Օքթայ Անարը, ով նաև համարվում է այդ ալիքի լիդեր: Նա ծնվել է 1960 թ. Յոզղաթում, թաթարական ծագում ունեցող ընտանիքում, հայրը եղել է պաշտոնյա, և ընտանիքը հաճախ է փոխել բնակության վայրը: Անարը միջնակարգ կրթություն է ստացել Ստամբուլում, իսկ 1984 թ. ավարտել է Իզմիրի Էգեյան համալսարանի փիլիսո-

փայության ֆակուլտետը: Հետագայում նա պաշտպանել է թեկնածուական ատենախոսություն և ներկայումս այդ նույն համալսարանում դասավանդում է փիլիսոփայություն և թուրքական գրականություն առարկաները: Անարը սկզբնական շրջանում ստեղծագործել է պատմվածքի ժանրում և արդեն 1985-ին հրատարակել իր առաջին ստեղծագործությունը «Morköprü» ամսագրում, սակայն նրան մեծ ճանաչում են բերել վեպերը: Դրանցից առաջինը տպագրվել է 1995-ին՝ «Մշուշոտ մայրցամաքների ատլասը», որին 1996-ին հաջորդել է «Խորամանկի գիրքը», իսկ 1998-ին՝ «Աֆրասիաբի պատմությունները», ավելի ուշ լույս են տեսել «Լոսկյացները» (2007 թ.), «Օր յոթերորդ» (2012 թ.) վեպերը: Նրա ստեղծագործությունները մեծ մասամբ կարելի է համարել պատմական դեպքերի պոստմոդեռնիստական գունավորմամբ պատկերումներ, և որոշ մասնագետներ Անարի վեպերը համեմատում են Օրհան Փամուքի պատմական թեմատիկայի շրջանակներում գրված ստեղծագործությունների հետ: Անարի ստեղծագործություններում մյուս կենտրոնական թեման կրոնն է, որը հատկապես ակտիվորեն արծարծվում է Թուրքիայում ԱԶԿ իշխանության գալուց հետո: Հեղինակը, լինելով աշխարհիկ-հանրապետական արժեքներով դաստիարակված անձ, փորձում է կողային պատկերումներով, փոխաբերություններով արտահայտել իր բացասական կարծիքն ու դիրքորոշումը Թուրքիայի իսլամականացման վերաբերյալ: Նա զուգահեռաբար վերակողովորում է Ղուրանը և Աստվածաշունչը՝ դրանով հանդես գալով ընդհանրապես միաստվածային կրոններին և հոգևորականներին այլաբանորեն քննադատողի դերում: Ռուս գրականագետ-թուրքագետ Օլգա Կարենևան կարծում է, որ Անարի վեպերը թուրքական գրականության համար սկզբունքայնորեն նոր ժանրային ձև են, նոր երևույթ, որը նա անվանում է պատմա-սոփեստական վեպ: Ավելորդ չէ փաստել, որ Անարն իր ստեղծագործություններում բավական հստակ և բացահայտ խո-

սում է Թուրքիայում տարածված և ավանդական տոտալիտարիզմի մասին. ավելին, նա Թուրքիայի պատմությունը ներկայացնում է որպես «մշտական տոտալիտարիզմի տարածք»: Ըստ գրողի, տոտալիտարիզմը Թուրքիայում և պետության, և հասարակության մեծագույն մասի կողմից ընկալվում է որպես նորմալ կամ նույնիսկ դրական երևույթ:

Այսպիսով, կարող ենք ասել, որ թուրքական պոստմոդեռնիզմի «երկրորդ սերնդի» հեղինակները մի կողմից՝ շարունակել են արդեն ընդունված սկզբունքները, իսկ մյուս կողմից՝ փորձել բերել որոշակի թեմատիկ, ոճական նորություն: Սակայն նրանց ստեղծագործություններում շարունակում են գերակա մնալ տեքստային բարդությունը, երբեմն չափից ավելի խճճվածությունը. նրանք չեն խուսափել նաև «ինտելեկտուալ շանտաժից», ինչպես նաև միջտեքստայնությունից:

գ) «Ձանգվածային գրականություն»

Խոսելով ներկայումս թուրքական գրականության մեջ տեղի ունեցող գործընթացների, գերակա թեմաների, ուղղությունների մասին՝ գրականագետների մեծ մասն առանձնացնում է երկու կարևոր իրողություն և հանգամանք. առաջինը, որ որևէ գրական ուղղություն, այդ թվում և պոստմոդեռնիզմը, այլևս գերակա չէ, և երկրորդ, որ տարբեր իրողությունների, զարգացումների արդյունքում առաջնային են դարձել այն ստեղծագործությունները, որոնց հավաքականությունն ընդունված է անվանել «զանգվածային/մասսայական գրականություն»: Թուրքիայում զանգվածային գրականությունն առավել լայն տարածում է սկսել ստանալ 1990-2000-ականներին, և որպես դրա հիմնական պատճառ կամ նախադրյալ մատնանշվում են այդ ժամանակվա Թուրքիայի քաղաքական ու հասարակական զարգացումները, որոնք տե-

ղավորվում էին ճգնաժամերի, քրդական հարցի սրման, քաղաքական իսլամի վերելքի, սոցիալ-տնտեսական խնդիրների, հասարակության կողմից գործող կուսակցությունների մեծ մասի գործունեության և գաղափարախոսությունների հանդեպ անտարբերության և թերահավատության համապատկերում: Այս պարագայում հասարակական տրամադրություններում հետզհետե ավելի շատ էր տեղ գտնում «էսկապիզմը» (ծագում է անգլերեն escape փախչել, խուսափել բառից), որը հնարավորություն էր տալիս կտրվել կամ շեղվել առօրյա սոցիալ-քաղաքական հոգսերից, մտովի տեղափոխվել մեկ այլ՝ ավելի հարմար աշխարհ, որտեղ հաղթում են բարին, գեղեցիկը և որտեղ չկան իրական կյանքում առկա խնդիրները, պատերազմները, ահաբեկչությունները, ճգնաժամերը և այլն: Մ. Բեպենկովան կարծում է, որ նման գրականության զարգացումը նաև պետք է պատճառաբանել մարդկանց ցանկությամբ «ցրվել, կտրվել, հանգստանալ հոգսերից, ընկղմվել այլ իրականության մեջ, հերոսի հետ հայտնվել այլ երկրում»: Ընդհանրապես, «էսկապիզմը» ակտիվանում է հատկապես անցումային, բարդ շրջաններում, իսկ Թուրքիայում 20-րդ դարի վերջին և 21-րդի սկզբին տեղի էին ունենում գործընթացներ, որոնք տեղավորվում էին բազմուղրտ անցումային փուլի շրջանակներում: Այսպես, նախ և առաջ արձանագրվում էր Թուրքիայում տասնամյակներով գերակայած ընկալումների և գաղափարախոսության՝ քեմալիզմի նահանջ, ինչն իր հետ բերում էր նաև այլ զարգացումներ, քանի որ այդ երկրի հասարակական-քաղաքական կյանքի շատ ոլորտներ կարգավորվում և գործում էին հենց այդ գաղափարախոսությունից բխող դիրեկտիվներով: Այս ամենն իր ազդեցությունն էր ունենում նաև գրականության վրա, և հետզհետե ստեղծվեց մի վիճակ, որ «զանգվածների գրականություն», «ցածրարժեք» անվանված ստեղծագործությունները դադարեցին լուրջ «իրենց սահմանափակ տեղն ունենալ գրական գործընթացներում», այլ եր-

բեմն հավասարը հավասարի հետ մրցակցել պոստմոդեռնիզմի հետ: Զանգվածային գրականությունը սկզբնական շրջանում, բնականաբար, ավելի լայն տարածում էր գտնում հատկապես կրթական ցածր ցենզ ունեցող հասարակության շրջանում: Նմանատիպ գրքերում առավելապես ներկայացվում էին սենտիմենտալ, կենցաղային, այն է՝ լայն զանգվածներին գրավող թեմաներ՝ սեր, ընտանիք, բարու, արդարի պայքարը չարի դեմ և այլն: Պատահական չէ նաև, որ վերոնշյալ գրքերը ստացան պայմանական ժանրային անվանումներ՝ «կանացի», «վարդագույն», «սիրային» և այլն: Մեր կարծիքով՝ այդ թեմաներով գրքերի հրատարակումը և տարածումն ինչ-որ տեղ զուգահեռ են սերիալների լայն թափ ստանալուն, որոնք նույնպես կարելի է ընկալել «էսկապիզմի» շրջանակներում: Սակայն զանգվածային գրականության մեջ հետզհետե սկսեցին արծարծվել այլ թեմաներ ևս, որոնք էլ հանգեցրին հատկապես դետեկտիվի զարգացմանը, ընդ որում՝ մի քանի դրսևորումներով՝ երգիծական-դետեկտիվ, փաստագրական-դետեկտիվ, մելոդրամային-դետեկտիվ, պատմական դետեկտիվ: Կարելի է ասել, որ ներկայումս թուրքական զանգվածային գրականության մեջ գերիշխում են կանացի կամ սիրային, դետեկտիվ, պատմական, պատմա-ավանտյուրային, պատմա-կենսագրական, պատմա-կենցաղային, ֆանտաստիկ վեպերը, վիպակները, երբեմն նաև պատմվածքներ: Ի դեպ, խոսելով ժանրային համապատկերի մասին՝ նկատենք, որ վերոնշյալ դասական ժանրերը գործում են ըստ էության պայմանականորեն, քանի որ թուրքական զանգվածային գրականության մեջ ժանրային սահմանները հստակ չեն, և տեղի է ունենում ժանրերի միախառնում, անգամ ի հայտ են գալիս «ժանրային հիբրիդներ»:

Թուրքական զանգվածային գրականության հայտնի ներկայացուցիչներից են Ահմեթ Ումիթը, Իսքանդեր Փալան, Ալփեր Զանիգյոզը, Սևիլ Աթասոյը: Ըստ Մ. Բեպենկովայի, թուրքական զանգվածային գրականությունը որպես երևույթ շատ քիչ է ու-

սումնասիրված, սակայն կարելի է ասել, որ դրա ակունքներում կարևոր տեղ ունեն արևմտյան, հատկապես ֆրանսիական գրականության թարգմանությունները, իսկ «պարզաճաշակ գրականությունը» հանդես է եկել որպես միջնորդ: Կարծիք կա, որ թուրքական զանգվածային գրականության առաջին օրինակներն ի հայտ են եկել դեռևս 19-րդ դարի կեսերից, երբ թարգմանվել կամ «տեղայնացվել» են եվրոպական դետեկտիվ, սիրային ստեղծագործությունները: Բացի այդ, Օսմանյան կայսրությունում գրահրատարակչության զարգացումը նպաստել է էժանագին թղթի վրա տպագրված գրականության տարածմանը, սակայն դա ունեցել է նաև այլ ենթատեքստ: Մասնավորապես՝ խնդիր էր դրված նմանատիպ «մոդայիկ» գրքերի թարգմանությունների կամ տեղայնացումների միջոցով նպաստել օսմանյան/թուրքական հասարակության մեջ անգրագիտության մակարդակի նվազմանը կամ գոնե ստեղծել այնպիսի վիճակ, որ կայսրության մուսուլման բարձրաշխարհիկ հասարակությունը գրագիտության, համաշխարհային գրականության իմացության և ընդհանրապես զարգացածության հարցերում հնարավորինս քիչ զիջի ոչ մուսուլման/քրիստոնյա հասարակությանը: Սակայն օսմանյան/մուսուլման ընթերցող հասարակությանն առավելապես հետաքրքրում էին ոչ թե ժամանակի դասական ստեղծագործությունները, այլ հենց զանգվածային գրականության օրինակները և հատկապես դետեկտիվ, «խուզարկուական» գրքերը: Թուրք գրականագետներն անգամ կարծիք են հայտնում, որ եվրոպական դետեկտիվ գրականության թարգմանությունը թուրքերեն կապված էր սուլթան Աբդուլ Համիդ 2-րդի անձի հետ, ով տարված է եղել դետեկտիվ պատմություններով, և նրա կառավարման տարիներին թարգմանվել է մոտ 6 հազար նմանատիպ գիրք: Այս վարկածը մեզ արժանահավատ է թվում, քանի որ արյունարբու սուլթանը տառապում էր տարատեսակ բարդոյթներով (հատկապես մոլագար կասկածամիտ էր), իր դեմ մահափորձերի, դավադրություն-

ների տեսություններով, և դետեկտիվ գրականության հանդեպ նման սերը կարող էր ամբողջացնել նրա հիվանդագին կերպարը: Երիտթուրքերի կառավարման տարիներին ևս դետեկտիվ գրականության թարգմանության նկատմամբ հետաքրքրությունը պահպանվել է, և հենց այդ ժամանակ են թուրքերեն թարգմանվել Արթուր Կոնան Դոյլի հանրահայտ Շերլոք Հոլմսի մասին պատմությունները: Արդեն հանրապետական շրջանում և լատինատառ այբուբենի ընդունումից հետո (1928 թ.) եվրոպական լեզուներից թարգմանությունները շարունակվեցին ավելի մեծ թափով: 1930-ականներին թարգմանվեցին Ագաթա Քրիստիի դետեկտիվ ստեղծագործությունները: Այս ամենին զուգահեռ՝ պետք է նկատել, որ թուրք հեղինակները նմանակում էին արևմտյան դետեկտիվ գրողներին, սկսել էին ի հայտ գալ նաև «թուրքական դետեկտիվներ», որոնք հաճախ արևմտյանի անհաջող կրկնօրինակումներն էին: Թուրքական հասարակության մեջ դետեկտիվի պահանջարկը դարձավ նաև եկամտաբեր գրողների համար, և երբեմն անգամ հայտնի գրողներն էլ էին ստեղծագործում այդ ժանրում՝ զուտ ֆինանսական նպատակներ հետապնդելով:

Արդեն 1950-ականներին, երբ Թուրքիան դարձավ ԱՄՆ դաշնակիցը և ՆԱՏՕ անդամ, արևմտյան մշակույթի ազդեցությունը և ներհոսքն էլ ավելի ուժեղացան. թարգմանվեցին ամերիկյան ոչ միայն դասական գրականության օրինակներ, այլև հենց զանգվածային գրականության բազմաթիվ ստեղծագործություններ, որոնց որոշ ժամանակ հետո ավելացան ամերիկյան մարտաֆիլմերը, սարսափ ֆիլմերը: Այս ամենն էական դեր խաղաց թուրքական զանգվածային գրականության համար ամուր հիմքեր ձեռք բերելու և շարունակական զարգացում ունենալու առումով: Նկատենք, որ փաստորեն տասնամյակներ շարունակ թուրքական գրականության մեջ որոշակի, սակայն երկրորդական տեղ ունեցած զանգվածային գրականությունն ապրել է էվոլյուցիա,

փոխվել են թեմատիկ ուղղությունները, առաջնահերթությունները: Ավելին՝ զանգվածային գրականության մեջ իր հերթին առաջ են եկել որոշակի բաժանումներ, և կան «բարձր» կամ «էլիտար» համարվող ստեղծագործություններ, ինչպես նաև առավել պարզունակ «սերիալային գրքեր»:

Եթե խոսենք մասնավորապես դետեկտիվի զարգացման մասին, ապա, ըստ թուրք գրականագետների, հատկապես 2000-ական թվականները համարվում են թուրքական դետեկտիվի «ուկե դար» նաև այն պատճառով, որ այդ շրջանում հրատարակվել են մեծ թվով գրքեր, որոնք ունեն մեծ լսարան և պահանջարկ: Դասական համարվող դետեկտիվի ձևերին ավելացել են նորերը՝ դետեկտիվի տարրերով սիրավեպ, կանացի դետեկտիվ, պատմական դետեկտիվ, միստիկական դետեկտիվ, և վստահաբար կարող ենք ասել, որ թուրքական զանգվածային գրականության մեջ ներկայումս էլ գերիշխում է հենց դետեկտիվ ուղղվածությունը: Մեր կարծիքով՝ հատկապես հետաքրքիր և պահանջված է այն դետեկտիվը, որի համար միջավայր են ընտրված պատմական անցյալը և օսմանյան պալատական կյանքին հատուկ մատնությունները, խարդավանքները, սպանությունները և այլն:

Թուրքական զանգվածային գրականության մեջ, դետեկտիվին զուգահեռ, սակայն նրան փոքր-ինչ զիջելով՝ բավական կարևոր տեղ ունի նաև այսպես կոչված պատմա-ավանտյուրային վեպը: Այս հոսանքի կամ ժանրի անվանումը բխում է այն հանգամանքից, որ նմանատիպ ստեղծագործություններում չի պահպանվում պատմական դեպքերի իրական, փաստական կողմը, և կատարվում են հեղինակի նախընտրությամբ շեղումներ, փոփոխություններ, հավելումներ, որոնք արդեն հեղինակի երևակայության դրսևորումներն են: Ընդհանրապես, պատմավեպի հոսանքը թուրքական գրականության մեջ սկսել է զարգանալ 20-րդ դարի կեսերին, սակայն ներկայիս պատմա-ավանտյուրային վեպը չի կարող համարվել այդ հոսանքի շարունակություն, քա-

նի որ կան հստակ և կարևոր տարբերություններ: Թուրքական պատմա-ավանտյուրային վեպն առավելապես կենտրոնացած է օսմանյան պատմության «հերոսական» կամ հաջողակ շրջանների վրա, և հեղինակներն իրենց ներմուծած ոչ իրական տարրերով էլ ավելի են խտացնում գույները, բացարձակացնում շատ հաճախ ցեղասպան անցյալը: Օրինակ՝ օսմանյան պատմության կարևոր փուլերից մեկը՝ 16-րդ դարը, և սուլթաններ Սելիմ Առաջին Դաժանի և Սուլեյման Առաջինի կառավարման շրջանները ներկայացվում են բացահայտ գովեստով, հերոսականությամբ, առաջ է քաշվում գերտերության գաղափարը, և միևնույն ժամանակ ի ցույց են դրվում պալատական ինտրիգները, սուլթանների սիրային պատմությունները, չբացահայտված սպանությունները, դավադրությունները և այլն: Պատմա-ավանտյուրային վեպերը դառնում են նաև համանման սերիալների սցենարների հիմքեր, և դրանցից ամենահայտնին Սուլեյման Առաջինի դարաշրջանի մասին պատմող «Փառահեղ դարը» սերիալն է, որը թարգմանվել և մեծ տարածում է գտել Թուրքիայի սահմաններից դուրս, այդ թվում և Հայաստանում: Սերիալի տրամաբանությունը մեծ մասամբ հենված է ցանկալին իրականության տեղ անցկացնելու վրա, պատկերված են իբրև բարոյական նորմերին հետևող սուլթան, դրական հարաբերություններ, սակայն դա արշավանքների, ցեղասպանությունների ժամանակաշրջան էր, որի մասին, բնականաբար, չի խոսվում: Այդ նույն միտումն ընդհանրական է նաև պատմա-ավանտյուրային վեպի ամբողջ հոսանքի համար:

Այսպիսով, կարող ենք ասել, որ եթե 2000-ականների սկզբներին գրականագետներն ընդունում էին, որ ոչ միայն գոյություն ունի թուրքական զանգվածային գրականություն, այլև այն որոշակի տեղ է գրավում արդի գրական զարգացումներում, ապա հիմա մասնագետներից շատերը ստիպված են ընդունել, որ հենց այդ գրականությունն է գերակայող դիրքերում: Սա ոչ միայն հասարակական-քաղաքական իրադարձությունների

որոշակի տրանսֆորմացված հետևանքներն են, այլև ընթերցողների լայն զանգվածների գրական նախապատվությունների և ցանկությունների արտացոլումը: Բացի այդ, հարկ է նկատել, որ զանգվածային գրականության աճն ուղիղ համեմատական է դարձել պոստմոդեռնիզմի նահանջի հետ: Այսօր թուրքական գրականագիտության մեջ գերիշխում է այն կարծիքը, որ «պոստմոդեռնիզմը վերջացել է» և սկսվել է մի ժամանակաշրջան, որտեղ այլևս ոչ մի գրական գերակայություն, ուղղություն, թեմատիկա գոյություն չունեն, իսկ եթե կան էլ, ապա միայն վերոնշյալ զանգվածային գրականության օրինակներն են և դրանցում առկա գերակայությունները: Եվ չնայած այս կարծիքի փոքր-ինչ կատեգորիկ լինելուն՝ այն կարող է դառնալ գրականագիտական քննարկումների և բանավեճերի առարկա, սակայն վերջնական պատասխանը, այնուամենայնիվ, կտան գրական գործընթացները և զարգացումները:

Առաջարկվող գրականություն

ա) գիտական

1. Մելքոնյան Ռ., Մարտիրոսյան Ա., Պոստմոդեռնիստական «նորարարական վեպը» որպես թուրքական քաղաքական վեպի ավանդույթների անկման ազդարար, Էջմիածին, (պաշտօնական ամսագիր Ամենայն Հայոց Կաթողիկոսության Մայր Աթոռոյ Սրբոյ Էջմիածնի), Ս. Էջմիածին, 2015, № Ե, մայիս, էջ 89-97:
2. Սահակյան Գ., Թուրքական հետմոդեռնիստական արձակի ձևավորման հարցի շուրջ, Արևելագիտության հարցեր (գիտական հոդվածների ժողովածու), Երևան, 2015, հատոր 9, էջ 377-388:
3. Карева О., Весёлое разрушение: постмодернистская парадигма в романистике Ихсана Октая Анара, Москва, 2014.

4. Репенкова М., От реализма к постмодернизму: современная турецкая проза, Москва, 2008.
5. Репенкова М., Вращающиеся зеркала: Постмодернизм в литературе Турции, Москва, 2010.
6. Репенкова М., Турецкая литература на рубеже XX-XXI веков: основные парадигмы, Москва, 2016.
7. Сулейманова А., Постмодернизм в современной турецкой литературе; Постмодернизм в литературах Азии и Африки. Очерки, СПб., 2010. с. 233-259.
8. Ecevit Y., Türk Romanında Postmodernist Açılımlar, İstanbul, 2011.
9. Esen N., Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar, İstanbul, 2012.

р) qetnarqutunawlıwı

1. Anar İ. O., Efrasiyab'ın Hikayeleri, İstanbul, 2015.
2. Pamuk O., Cevdet Bey ve Oğulları, İstanbul, 2012.
3. Pamuk O., Kar, İstanbul, 2004.
4. Pamuk O., Benim Adım Kırmızı, İstanbul, 2005.
5. Pamuk O., Kara Kitap, İstanbul, 2013.
6. Şafak E., Baba ve Piç, İstanbul, 2006.

ՌՈՒԻԵՆ ՄԵԼՔՈՆՅԱՆ

ԹՈՒՐՔԱԿԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ (XX ԴԱՐԻ 20-ԱԿԱՆ ԹԹ. – XXI ԴԱՐԻ ՍԿԻՉՔ)

Բուհական դասագիրք

Հրատարակչության տնօրեն՝
ՎԱՀՐԱՄ ՄՆԱՅԱԿԱՆՅԱՆ

Սրբագրիչ՝

ԽՈՆԱՐՀԻԿ ՔԱՐԱՌԻՂԼԱՆՅԱՆ

Համակարգչային ձևավորումը՝
ԴԻԱՆԱ ԱՎԱԳՅԱՆԻ

Չափսը՝ 60 x 84, 1/16: Ծավալը՝ 16.5 մամուլ:
Թուղթը՝ օֆսեթ: Տպաքանակը՝ 300 օրինակ:

Տպագրվել է «ՎՄՎ-ՊՐԻՆՏ» ՍՊԸ հրատարակչության տպարանում

Հասցեն՝ Ազատության 24, հեռ. 28 54 28

E-mail: vmv_print@yahoo.com

www.vmv_print.am