

МУҲАММАДЖОН ХОЛБЕКОВ

**XX АСР МОДЕРН АДАБИЁТИ
МАНЗАРАЛАРИ**

Мақолалар тўплами

Тошкент-2013

Холбеков М.Н. XX аср модерн адабиёти манзаралари. Мақолалар тўплами. – Тошкент: “Мумтоз сўз” нашриёти, 2013.

Ушбу тўпламга кирган мақолаларда қўйилган асосий мақсад, XX аср жаҳон адабиётини сиёсий сохта фикрлардан холи ҳолда англаш, уни аср бадий воқелиги яратилаётган жараёнда тасаввур қилишга уринишдан иборатдир. Ўтган XX аср адабиётининг ҳам тарихда ўз кадр-қиммати, обрў-эътиборига эга бўлиб қолишига шак-шубҳа йўқ албатта.

Рисола адабиётшунослик илмига қизиқувчи кенг китобхон оммасига мўлжалланган.

Тақризчилар: филология фанлари доктори, профессор Ҳамидулла Болтабоев
филология фанлар номзоди, доцент Маҳкам Маҳмудов

ЖАҲОН АДАБИЁТИДА МОДЕРН ВА МОДЕРНИЗМ ТУШУНЧАСИ

Ўтган аср жаҳон адабиёти ва санъатида етакчи оқимлардан саналган модернизм танқидий реализм, хусусан социалистик реализм ақидаларига карама-қарши позицияда турган адабий оқим бўлиб, асрнинг олтмишинчи йилларида ўз умрини яшаб бўлди ва ўрнини постмодернизм деб аталувчи янги оқимга бўшатиб берди. XX асрнинг охирига келиб, постмодернизм ҳам инқирозга юз тутди. Эндиликда жаҳон адабиётидаги авангард доиралар яна янгича услубларни кашф этишга уринмоқдалар.

Аслида, **модернизм** ва **модерн** атамаларини бир-биридан ажратиб талқин қилиш жоиздир. Масалан, уларнинг инглиз тилида **modernism** (модернизм), **modern movement** (замонавий ҳаракат), **modern art** (замонавий санъат), немис тилида **die Moderne** (замонавийлик), француз тилида **modernisme** (модернизм), **modernité** (замонавийлик), **moderne** (замонавий, янги), испан тилида **modernismo** (замонавий), **moderno** (ҳозирги, янги) қабиллидаги луғавий маънолари мавжуд. Бундан чиқди, **модернизм** – бу ўз қонун қоидаларига, ақида ва тамойилларига эга бўлган адабий оқим, жараён тушунчасини ифодаласа, **модерн** – бу замонавий, янгича адабиёт маъносини англатади. Хулоса қилиб айтадиган бўлсак, модернизм XX аср Ғарбий Европа ва Америка адабиётида кечган адабий-назарий жараён, яъни оқим деб тушунилса, модерн ҳар бир миллий адабиётда содир бўлувчи замонавий, янгича услуб ва тамойилларнинг мажмуасидан иборатдир.

Модернизм XX аср Ғарб адабиёти ва санъатининг умумий тавсифи тарзида бир неча ўлчовларда мавжуд бўлиб, бизнингча уларни қуйидаги мазмунда хулосалаш мумкин.

Биринчидан, модернизм – бу замонлар оралиғидаги тафовутни, “эскилик” ва “янгилик” ўртасидаги ихтилофларни ўз ғоявий қарашлари бош мезони қилиб олган юз йилликнинг маънавий қиёфасидир. Унинг ортида “худолар ўлими” (Ф.Ницше), Европа харитасини қайта тузган сиёсий инқилоблар ва илмий кашфиётлар, тоталитар тузумга асосланган

диктатуралар, хунрезли урушлар, информацион портлашлар, цивилизациянинг коинотга чиқиши каби глобал ўзгаришлар ётибди. Янада аниқроқ қилиб айтадиган бўлсак, унинг ортида “марказсиз дунё” (У.Б.Йейтс)нинг пайдо бўлишига сабаб, объектив борлиқ ва тарихда чуқур илдиз отолмаганлиги, мустаҳкам ўрнашиб ололмаганлиги, эпистемологик дудмоллиги, муайян шаклга келтирилган утопик (илмга асосланмаган, амалга ошмайдиган, хомхаёл) орзу-умидлар ва шаклсиз, ноаниқ антиутопик воқелик ўртасидаги ҳал қилиб бўлмайдиган зиддиятларнинг мавжудлигидадир.

Даставвал, башариятни очарчилик ва қашшоқликни енгишга даъват қилган йигирманчи аср вақт ўтиб ўзининг инсонпарварлик, юксалишга интилиш, жамоатчиликка таяниш, илмий-техника тараққиётининг чексиз ривожланишига хайрихоҳ бўлиш каби тамойилларига қарши турди, амалда “эскирган” бўлиб чиқди. Айни пайтда, умуминсоний тамойилларнинг ғайриинсоний тузум қонунлари олдида эркисизлиги, воқеликнинг ҳардамхаёллиги, сиёсий ёлғон сафсаталар, жамиятнинг ҳаддан ташқари ҳимоясизлиги ва ҳаттоки беъманилиги рўпарасида тизилган одамларнинг фожиавий ёлғизлиги замони бўлиб қолди.

XX асрнинг ҳалокатга юз тутиши муаллифнинг “метафизикага иштиёқини” кучайтирган, якка тартибда ижод қилишга ундаган бўлса, ушбу идеализмнинг дарду-ғамини ҳам шу алфозда белгилаб берди. Бундай муҳитда “шеъриятга ўрин йўқлиги” (Г.Адамович)ни жаҳон урушларида ҳалок бўлган, тоталитар тузум тарафидан отиб юборилган ёки сургун этилган, ақлдан озиб, ўз ҳаётига суиқасд қилган, аламзада ҳолатда ижоддан воз кечган қатор қаламкашларнинг фожиали қисматидан, деб тушунмоқ лозим бўлади. Асрнинг шу каби руҳини немис файласуфи Т.Адорно куйидагича таърифланганди: “Освенцимдан кейин шеър ёзиш – бу бадавийлик (варварлик) ҳисобланади...” (Minima Moralia. Мажруҳ ҳаёт ҳақида ўйлар, 1951).

Иккинчидан, ўтган йигирманчи юз йилликда кечган адабий жараён кўпгина раддияларга қарамасдан модернизмни инкор этиб, бир четга суриб

ташлагани йўқ, аксинча, уни инкор қилиш орқали янада давом этишига ёрдам берди ва ўз доирасига “модернизмдан ташқаридаги модернистлар” дея ҳисоблаган муаллифлар – С.Кьеркегор, Ҳ.Ибсен, Г.Мелвилл, Ш.Бодлер, А.Рембо, С.Малларме, Ф.Ницше, Ф.Достоевский, Г.Жеймс, А.Стриндберг, Ж.Конрад ва бошқаларнинг асарларини оғдириб олди. Аксинча, айрим буюк номлар (В.Скотт, В. Гюго, А.де Виньи, Ч.Диккенс, А. Теннисон, Г.Лонгфелло)нинг бадиий ижоддаги кадр-қиммати пасайтирилди, бошқалари (Г.Флобер, Э.Золя, Ж.Эллиот, У.Уитмен, П.Верлен) эса асос-исботсиз жаҳон адабиёти пешсаҳнасига кўтариб қўйилди. Энг муҳими, модернизм ХХ асрнинг асосий ижодий кашфиёти – субъективликни тадқиқ қилишда давом этди, ва тезис-антитезис, “модернизм”–“контромодернизм” воситасида индивидуал услубнинг стилистик имкониятларини амалга тадбиқ қилди. Постмодернизм даврига келиб, у услубдан кўра кўпроқ сифат кўринишига эга бўлди.

Учунчидан, модернизм – аслида, бу бир-бири билан кураш олиб борган, ўзича мустақил ҳаракат қилган алоҳида модернистик уюшмалар, манифестлар, дастурлар (масалан, Лотин Америкасида символизм ўзича модернизм номини олганди) мажмуасидир. Масалан, модернизмнинг бир жабҳаси авангардизмга, яъни лингвистика нуқтаи назаридан илмий тажрибалар ўтказишга, санъатлар ва дискурслар синтезига, полистилистика (футуризм, дадаизм, сюрреализм, имажинизм, вортицизм, француз “антиромани”, Лотин Америкаси “сеҳрли реализм”)га мойиллик билдирган бўлса, бошқа бир кўриниши экспрессионизм тарафдорларини барокко ва романтизм анъаналари билан, инглиз-америка модернизмни (Ж. Жойс, В.Вулф, Э.Паунд, Т.С.Эллиот, У.Стивенс) символизм билан, Ж.-П.Сатр ва А.Камю прозасини экзистенциализм фалсафаси билан яқинлаштиришга интилди. Бизнингча, фақат модернизм ва унинг тараққиёт контекстида у инкор этган “реализм”, “социалистик реализм” (А.Барбюс, Л.Арагон, Й.Р.Бехер, М.Андерсен-Нексьё, А.Зегерс) ва постмодернизм феноменлари адекват баҳоланиши мумкин ҳалос. Айни пайтда шуни ҳам таъкидлаш

жоизки, модернизм адабиёти матни ўзининг стилистикаси жиҳатдан ҳам кўп қиёфалидир. Бир жиҳатдан, у XIX аср адабий оқимлари (романтизм, натурализм, символизм ва ҳоказо)дан узоқлашган бўлса, иккинчидан уларга янги урғу ва оҳанглар (Ж.Ромен, Ж.Дюамель) олиб кирди, натуралистик, яъни воқеликни тасвирлашда маиший тафсилотлар, икр-чикрлар билан чекланиб, умумлашмалардан қочадиган тасвирий услуб (Ж.-П.Сартр)ни сингдирди, зарурат туғилганда эса, бироз тўғрилаб натурализмни (Р.Мартен дю Гар, Ж.Стейнбек) янада сайқаллаштирди. Шу тахлит традиционализм (анъанавийлик)нинг турли кўринишлари модернизм билан олиб борган баҳсида модернизмга зарардан кўра кўпроқ фойда келтирди, шунингдек, ундаги структуравий ўлчовлар: “классика” ва “романтика”, “реализм” ва “абстракция”, “миллий” ва “байналмилал”, “шимолий” ва “жанубий” каби тамойилларнинг мавжудлигига диққат-эътиборни қаратди.

Тўртинчидан, модернизм – бу Ж.Жойс ва Г.Стайн, Ф.Кафка ва Г.Кайзер, Л.Пиранделло ва Ю.О’Нил, Т.Манн ва У.Фолкнер, А.Дёблин ва Ж.Дос Посос, Б.Брехт ва Э.Ионеско, Х.Л.Борхес ва Г.Г.Маркес, А.Мёрдок ва Г.Грассларнинг модернизм руҳидаги матнларидан иборатдир. Уларнинг барчаси модернизм нуқтаи назаридан ўзига хос, бошқаларга ўхшамайдиган, уларнинг ҳар бири алоҳида ёндашишни, модернизмнинг бутун типологиясига, терминологик ва стилистик тавсифларига аниқлик киритишни тақозо этади. Ж.Жойс қаламига мансуб “Улисс” романи ҳам символизм, ҳам авангард, ҳам “юксак модерн”, ҳам “постмодерн” қолипдаги асардек ўқилиши мумкин. Шунга яраша мазкур романнинг адабий жараёндаги мавқеи ва тутган ўрни унга ҳамоҳанг ўзгариб бориши ҳам муқаррардир.

Алҳосил, бешинчидан, модернизм – бу параллел равишда мавжуд бўлган матнларнинг полифонияси (кўповозлилиги)дир. Ушбу инкор этишлар ва тасдиқларнинг ўта мураккабли майдони ноклассик бўлган масофани ҳосил қилади, ўз маконига оид чегараларини доим аниқлаб турувчи қандайдир бир ўзига хос адабий жараёндир. Уни шартли равишда субъективликдан узил-

кесил озод этувчи, марказдан қочирадиган куч, яъни гирдибод билан қиёслаш мумкин. Жамиятнинг барқарор мувозанатдан чиққанлиги, ундаги субъект ва объектнинг бир-бирига мос келмаслиги, ҳис-туйғулар таъсирида яшаётган шундай рамзий фаолликнинг дастлабки кўтарилиб тушуши француз адабиётининг XIX аср охирига тўғри келади. Аслида, миллий адабиётлар наздида мавжуд бўла туриб, маълум маънода уларнинг ҳал қилувчи, муҳим воқеа ва ҳодисаларини ўзаро қориштириб юборадиган ушбу “тўлқин” ўзини гоҳ 1910 йиллар немис экспрессионизми, гоҳ 1920 йиллар инглиз-америка модернизми, гоҳ 1930-1940 йиллар француз экзистенциализми андозасидаги проза, гоҳ 1950 йиллар “абсурд театри” орқали намоёни қилиб, 1960 йилларда Лотин Америкасигача етиб борди-да, ўша ерда инқирозга юз тутиб, ўз кучини йўқотди. Модернизм йўриқларининг “кўтарилиши” ва “пасайиши” каби ҳолатларни ўзида жамлаган бу каби инқилобий ҳаракатнинг даврларга бўлиниши ўта даражада шартлидир. Қолаверса, модернизм тахминан уч ижодий муҳит билан вобаста кечди. Булар: постсимволизм ва авангардизм (1910-1940 йй.); экзистенциализм (1940-1960 йй.) ва постмодернизм (1980-2000 йй.)дир. Уларнинг ҳар бирида ўз типологик белгиларнинг ўзаро уйғун бирикмасини, ўз фаоллари ва мушоҳада қилувчиларини, ошкор ва ноошкор “модернист”ларини, “модернизм” замондошлари ва “контрмодернист”ларини алоҳида ажратиш кўрсатиш мумкин.

XX аср адабиётида модернизмдан устин турувчи яна бирор ижодий оқим мавжудмиди, деган саволнинг бўлиши табиий. Бу саволга ижобий ёки салбий маънода жавоб топиш осондек туюлсада, фикримизча, модернизм адабиётни ўрганиш доирасидан чиқиб кетди. Аслида, модернизмнинг ўзи ва унинг қонун-қоидалари аниқ кашф қилинмаган бир ҳолатда XX аср қаламкашларининг қарийб барчаси у ёки бу тақлидда “модерн касали”га мубтало бўлдилар.

Нафсиламбр, бадиий адабиёт 1930 йиллардан бошлаб инсон интеллектуал ҳаётидаги бўш вақт устидан юз йиллаб давом қилган ўз

хукмронлигини кинематографияга бўшатиб бера бошлади. Иккинчи Жаҳон урушидан сўнг, китоб эгаллаб келган ижтимоий ўринга техник санъат турлари: телевидение, масс-медияларнинг турли шакллари давогар бўлиб чиқди. Аср охирига келиб эса, бунга компьютер ҳам қўшилди. Эндиликда гап жиддий мафкуравий давлат танглиги ҳақида эмас, ўз манфаатлари йўлида бадиий кадриятлар билан ҳийла ва найранг қилаётган мафкуралар танглиги ҳақида эмас, борган сари эклектизмга асосланаётган, мутахассисларга, университет профессор-ўқитувчиларига, гуманитар факультет талабаларига мўлжалланган жиддий мазмунли адабиёт ҳақида эмас, балки адресат танглиги, китоб билан шахсий муносабат тажрибасини йўқотаётган китобхон инкирози хусусида бормоқда. Шунингдек, адабий жараёнда чинакам информацион босим – мажбурий плюрализм ва релятивизм (лот. *relativus* – нисбийлик), ўтакетган замонавийлик оқибатида пайдо бўлаётган хирахондон ҳиссиётлар остида қолиб бораётган китобхон танқислиги юзага келди.

Ахборот коммуникацияларининг қудратли кучи хусусида 1960 йилларидаёқ америкалик танқидчилар қайд қилганидек, эндиликда энг топқир ёзувчининг ҳам газетада босилган, телевидениеда берилган, интернет орқали узатилган ахборот билан беллашишга қурби етмайди, бу унинг кўлидан ҳам келмайди. Газета, телевидение ва интернет хабарлари исталган тўқима ва уйдирмадан иборат бўлса-да “шубҳасиз тўғри”, “мохирона ишланган”, одамларда “кучли таассурот қолдирадиган” янгилик бўлиб бормоқда.

Дарвоқе, XX аср охирлашиб қолган бир пайтда, унинг яна ўз бошига қайтганидан дарак берувчи аломатлар сезила бошлаганди. Яъни юз йил бурун айтилган “Ғарб цивилизацияси поёнига етганлиги” мавзусига яна қайтилди. Француз шоири Шарль Бодлер (1821-1867)нинг “Биз ҳаммамиз гўёки абадий дафн маросимида қатнашаётгандекмиз” мазмунидаги ҳикматли сўзларини англаб олишга, мағзини чақишга қайтганлигимиз билиниб қолди. Биргина номлар – Ж.Папини қаламига мансуб “Охирги одам”, О.Шпенглернинг “Европа заволи”, А.Блокнинг “Гуманизм ҳалокати”,

П.Валерининг “Рух танглиги”, Э.Гуссерлнинг “Европа одами ва фалсафасининг танглиги” бошқа номлар, яъни Романо Гвардини қаламига мансуб “Янги замон охири”, Даниэл Беллнинг “Мафкура интиҳоси”, Ролан Бартнинг “Муаллиф ўлими”, Ихаб Ҳасаннинг “Орфей ҳалокати”, Ф.Фукуяманинг “Тарих хотимаси ва охириги одам”, Сэмюел Хантингтоннинг “Цивилизациялар тўқнашуви” билан алмашди. Барибир ҳам, Зигмунд Фрейд айтганидек, шартли равишда “маданият каноатланганлиги” деб ном олган тамойил ўзгармасдан эскича ҳолида қолаверди. Гап шундаки, илғор Ғарб маданияти ўзининг либерализм руҳидаги идеалларига содиқ қолиб, келажак лойиҳаларини тузишни, тарихнинг у ёки бу “хато”ларини тузатишни давом эттиргани билан, айна вақтнинг ўзида, инсон эркинлиги муаммоси билан боғлиқ зиддиятлар ҳал қилинмаганлиги туфайли, барибир орқага қайтишга мажбур бўлди.

Шундай қилиб, XX аср модернизм адабиёти ҳам худди XIX аср романтизм адабиёти сингари маданий маъно доирасига айланди, унинг ичида Ғарб дунёси қадриятлари танқидий жиҳатдан текширувдан ўтказилди. Улар жаҳон адабиёти тарихида яшаб қолишга, XX аср адабиётида яловбардор бўлишга лойиқми ёки йўқми, буни келажак кўрсатади.

XX АСР МОДЕРНИЗМ ПРОЗАСИНИНГ ТАДРИЖИЙ ТАЛҚИНИ

Модернизм Ғарбий Европа адабиётида XIX аср охири ва XX аср бошларида саҳнага чиқди. Ўз-ўзидан кўриниб турибдики, модернизм – бу замонавий санъат ва адабиётдаги янги услубий таълимот бўлиб, модерн (modern) сўзининг ўзи ҳам янги ва замонавий маъноларини англатади. Унинг адабиёт ва санъатда намоён бўлиши асло тасодифий эмасди. Таъкидлаш жоизки, XX аср боши фалсафасида пессимизм¹, иррационализм² ва индивидуализм³ каби йўналишлар устунлик қила бошлади. Дунёга янгича караш, ҳар доимгидек, файласуф ва ёзувчилар зиммасига тушди. Машҳур файласуф ва адиб, Нобел мукофоти лауреати (1927) Анри Бергсон (*Henri Bergson*, 1859-1941) яратган психологик-фалсафий назарияда инсон ақлга эмас, балки ички ҳиссиётга таянган ҳолда мушоҳада қила билсагина ходисалар табиатини тушунаолиши мумкинлигини асослаб берди. Яъни кенг маънода дунёни билиш назариясини тушунишда ва тор маънода бадий ижоднинг ўзига хос хусусиятларини англашда ақл-идрок эмас, балки инсондаги ички ҳис-туйғу катта аҳамият касб этади, деган таълимотни илгари сурди.

XX асрнинг яна бир машҳур файласуфи Зигмунд Фрейд (*Sigmund Freud*, 1856-1939) эса инсонда ҳамма нарса ақл-идрокка бўйсинавермайди, дея таъкидлаш билан, у инсон психологияси – кенг маънода киши онгида объектив воқеаларнинг акс эттирилишидан ҳосил бўладиган рухий кечинмалар мажмуи бўлса, тор маънода рухий ҳолатнинг яширин жиҳатлари, кўпчилик билмайдиган қирраларини очиб берди; аниқроғи, кўнгилнинг ноёб сирларини психоанализнинг универсал схемалари тилига ўгирди дейиш мумкин. Унинг ҳамкасби ва сафдоши Карл Густав Юнг (*Carl Gustav Jung*, 1875-1961) бу йўлдан боришни давом эттириб, инсон психологиясига

¹ Бу ерда **пессимизм** – умидсизлик, келажакка ишончсизлик, руҳи тушганлик;

² **иррационализм** – *фалс.* 1 борликни иррационал, яъни қонун-қоидалардан холи деб билувчи, бинобарин уни ақл-идрок билан билиб бўлмайди деб ҳисобловчи идеалистик фалсафий оқим; **иррационал** 2 гўё қонун-қоидалардан холи, ақл етмайдиган, ақлдан ташқари, мантикий билиб бўлмайдиган;

³ **индивидуализм** – *фалс.* шахсиятпарастлик; 1. Шахсий манфаатларини жамият манфаатларидан юкори кўйиш; ўзим бўлай дейувчи дунёқараш; 2. Ўз шахсиятини, ўзини бошқалардан юкори кўйиш; шундай интилишни ифодаловчи ахлоқий тамойил;

“жамоавий онгсизлик” (онг қаъридаги қатлам) тушунчасини киритди. Жамоавий онгсизлик унинг ўзига хос хусусияти, унинг универсаллиги, яъни ҳаммага бир хил тааллуқлиги, ҳамма одамлар учун умумий бўлганлигидадир. Юнг фикрича, психика ниманингдир ёки кимнингдир ҳосиласи эмас, аксинча, у бирламчидир ва инсон борлигини аниқлаб берувчи асосий тамойил ҳисобланади. Жамоавий онгсизлик инсон онгининг бошланғич (дастлабки) ҳолати, унинг ўзига хос хусусияти, барчага баравар тааллуқлилиги, айнан ўхшашлиги ҳамдир. Яъни жамоавий психикани тушуниб етмоқ учун бутун тирик мавжудотнинг бир-бирига айнан ўхшашлик жиҳатларини ҳис қила билмоқ зарур. Мана шу ҳолат ибтидоий одамларда мавжуд бўлган, сабаби улар ўзларини табиатдан ажралган ҳолда тасаввур қила олмаганлар. Шундай экан, дунёни ўрганаётган, тадқиқ қилаётган одам авваламбор тадқиқот объектига ўз онг-шуурини, ақл-идрокини, ҳис-туйғуларини қўшиши лозим. Таажжубланарли томони, аслида, илмий ходимлар эмас, балки адабиёт ва санъат аҳли янгича дунёқараш дастурларида туб ўзгаришларни илк бор пайқаб олдилар. Юнг фикрича, бошқаларга қараганда адабиёт ва санъат дарғалари жамоавий онгсизлик оқимидаги жузъий, аммо кўзга ташланавермайдиган ўзгаришларни зийраклик билан пайқаб олдилар ва кейинчалик ўз ижодида буни акс эттирдилар. Айнан ижод аҳлининг ушбу ижобий хислатлари туфайли XX асрнинг янги оқимлари, янги ғоя ва мавзулари, янгича тафаккур ва ёндашишлар дастлаб адабиёт ва санъатда, кейинчалик эса илм-фан ва ижтимоий ҳаётда ўз аксини топди. Натижада адабиёт ва санъат аҳллари ўз даври руҳини ифода этувчи воситага айланди.

XX аср адабиёти ва санъатидаги йўналишларнинг кўпчилигига, хусусан экспрессионизм, сюрреализм, “янги роман”, “онг оқими”, “абсурд театри”га шахсдаги шизофрения, яъни ирода ва ихтиёрни намоён қилишнинг сусайиши, психика яхлитлигининг парчаланиб кетиши аломатлари, тушкунлик кайфияти, руҳий ва ҳиссий депрессия ҳолатлари восита объекти тарзида хизмат қилди.

Кўриб турганимиздек, жамоавий онгсизликнинг бирдан отилиб юзага чиқиши дастлаб адабиёт ва санъат соҳасида рўй берди. Бу базисда турлитуман ва ранг-баранг оқимлар мажмуи сифатида намоён бўлган **модернизм** ушбу оқимларнинг бадиий услуби тарзида мустаҳкам ўрин эгаллади. Модернизм адабиётда реал воқеликнинг кескин суръатда ўзгариши ёки ўзгартирилишига кенг йўл очиб берди, кези келганда объектив воқеликни бутунлай рад этди. Бунинг ўрнига у ақл-идроқка асосланмаган ҳолда яратилган дағал ва мантиқсиз, иррационал ва нореал сюжетларга сайқал бериш, уларга гўзаллик, нафосат ва бадиийлик бағишлаш тамойилларига асосланган янги реал воқеликни кашф қилди. Модернизм санъат асарларининг кадр-қимматини ҳаёт билан ҳеч қандай алоқаси йўқ тарзда, ҳаётдан ташқари деб эълон қиларкан: “Санъат санъат учун” шиори унинг байроғига айланди. Бундан ташқари, модернизм тарафдорлари, мазкур услуб ҳомийлари бошқа санъат асарларига, биринчи навбатда анъанавий санъат асарларига ҳажвий ёки ҳазил тариқасида тақлид қилишга ўтдилар. Юқорида таъкидланганидек, жамоавий онгсизликка мурожаат қилиш, бутун диққат-эътиборни унга қаратиш модернизмнинг асл моҳиятини, туб мазмунини ташкил қилган эди. Демак, ўзига хос бадиий услуб, бутун бир адабий оқим сифатида намоён бўлган модернизм ўзининг майдонга келишида энг аввало декадансга (реал ҳаётдан юз ўгириш, объектив воқеликни рад қилиш, ижтимоий муаммоларни қабул қилмаслик ва ҳоказо), шунингдек, узоқ ва яқин ўтмиш мерос билан узил-кесил алоқасини узган, анъанавий санъатдан йироқ бўлган асарларни яратишга даъват этувчи авангардизмга сажда қилиши жоиздир. Ўз ўрнида авангардизм Ғарбий Европа эстетик назарияларига, яъни санъат ва адабиётдаги нафосат, гўзаллик ва бадиийлик тамойилларига асосланган дунёқарашлар негизида пайдо бўлган эди.

Декаданснинг юзага келиши эса, бутун Европа маданияти тарихида муҳим омил бўлиб хизмат қилди. XX аср бошида жамият таназзулга юз тутган ҳолатлар, ижтимоий инқироз жараёнлари замонавийликни, айнан бугунги кунни тўғри идроқ қилишни, тушуниш ва англашни шакллантирди,

инсоний дунёқарашлар ҳамда ҳаётни ҳис этиш имкониятларини юзага чиқарди. Кишилар ақли ва руҳиятида чуқур ва кескин ўзгаришлар рўй берди. Бу ўзгаришлар аввало Ғарб шеъриятида (Гийом Аполлинер, Эзра Паунд, Пол Элюар ва бошқалар) ўз аксини топди. Улар биринчи бўлиб нафис лирика тили орқали тобора яқинлашиб келаётган инқирозни, тушкунлик қайфиятини ифода этдилар, ўз онгида унинг аломатларини сездилар ва шеърият воситасида акс эттирдилар. Бу шоирлар жамиятдаги тушкунлик қайфияти, таназзул ҳолатларини бадиий ифодалаш билан бирга, айти пайтда унинг қурбонига ҳам айландилар.

Декаданс таҳлилини XX аср бошида яратилган реализм руҳидаги проза асарларида ҳам кўриш мумкин эди. Томас Манн қаламига мансуб “Доктор Фаустус”, Максим Горькийнинг “Клим Самгиннинг ҳаёти”, Ромен Ролланнинг “Жан-Кристоф” сингари романлар шулар сирасидан бўлиб, ўзларида яхлит ҳолдаги маънавий дунёқарашлар мажмуини мужассамлантирган бўлсалар-да, декаданс каби маънавий ва руҳий ҳаётдаги воқеа-ҳодисаларни четда қолдирмасдан, реал тасвирлаб бердилар.

Хуллас, модернизм – бу умумий дунёқарашга эга бўлган бир қатор адабиёт ва санъат йўналишлари мажмуаси бўлиб, у ҳамма кўникиб қолган, анъанавий тус олган бадиий образларнинг айрим ижобий ва салбий хислатларини алоҳида ажратиб таърифлаган ҳолда, қолган жиҳатларни парчаларга бўлиб ташлади. Масалан, санъаткорнинг бевосита образ мазмунига, унинг асл моҳиятига меъёридан ошиқ диққат-эътибор қаратганлиги натурализм⁴ номини олди; образнинг фавқулодда бўрттириб тасвирланган ҳолати абстракционизм⁵ қонуниятига асос бўлди, жўшқин ва ҳаяжонли ҳис-туйғулар билан тўйинтириб ифодаланганлиги эса экспрессионизм⁶ га айланди; ортиқча мазмундорлик ва кўп маъноликнинг

⁴ натурализм – XIX асрнинг 60-йилларида Европа адабиёти ва санъатида юзага келган ва реализмга қарама-қарши ўларок, воқеликни фақат ташқи томондан аниқ акс эттиришга аҳамият берган оқим;

⁵ абстракционизм – XX асрнинг 20-йилларида Европа адабиёти ва санъатида юзага келган реал нарсаларни мавҳум шакллар орқали ифодалашга интиланган оқим;

⁶ экспрессионизм – XX асрнинг 30-йилларида Европа адабиёти ва санъатида юзага келган йўналиш; бу йўналишнинг намояндалари санъаткорнинг асосий вазифаси инсоннинг ички дунёсини акс эттиришдан иборат деб ҳисоблайдилар;

кашф қилиниши бевосита сюрреализм⁷га тааллуқли бўлиб қолди. Модернизм тарафдорлари ўзлари яшаётган жамиятнинг ибтидоий бетартиблиги, бугунги куннинг чалкаш ва мазмунсизлиги, замонанинг ўта тартибсизлиги, кишилар онгидаги алғов-далғов фикр-хаёллар инсоннинг ёлғизлик ҳис-туйғуси кучайишига, кескинлашувига олиб келди деб ҳисобладилар. Сабаби, тажовузкорлик ва адоват руҳи билан суғорилган воқелик шахсни енгилмасликка, ҳамма вақт ғолиб чиқишига ундайди, ўзгалар унга бас кела олмаслиги, ундан устун бўлаолмаслиги, унга кучи етмаслиги билан ожиз бўлиб қоладилар.

Модерн адабиёт ва санъат услуби сифатида инсонни ўраб турувчи муҳитни безатишга, унга оро беришга ҳаракат қилди; ҳаётдаги жараённи, ҳатто унинг арзимаган майда-чуйда кўринишларигача томошабоп спектаклларга айлантиришга, ранг-баранг безаклару ялтироқ зеб-зийнатлар билан ўраб-буркаб ташлашга интилди. Бунинг сабабларидан бири Ғарб жамиятидаги юксак идеаллар ва инсоннинг ҳузур-ҳаловатсиз, бир зайлдаги ҳаёти ўртасидаги зиддиятли тўқнашувлар эди. Энг муҳими, “модерн” услуби айнан Ғарб адабиёти ва санъатида пайдо бўлганлигидадир. Европа давлатларининг аксари ўша даврда Шарқда ўз мустамлакаларига эга эди. Маълум даражадаги меркантилизм, яъни манфаатпарастлик руҳи, битмас-туганмас бойлик тўплашга бўлган ҳаракат эртами кечми эстетизмга, яъни санъат ва бадиий ижоддаги нафосат, табиат ва турмуш гўззалликлари ҳақидаги фалсафий таълимот тамойилларига қараб ўзгариши лозим эди ва XIX аср охири — XX аср бошида бу ҳолат юз берди. Бунинг натижаси ўлароқ Ғарб ва Шарқ маданиятига мансуб анъаналар “модерн” услубида ўзига хос муштарак ифодавийлик ҳосил қилди. Модерн услубига Ғарб адабиётидан романтизм, ҳиссиётга берилувчанлик, нозик табиатлилик ҳамда қатъий, мустаҳкам чизиқли структуравий асос сингдирилди, Шарқ

⁷ сюрреализм – XX асрнинг Европа адабиёти ва санъатидаги ижодда ақл-идрок ва тажриба ролини инкор этувчи ўта формалистик оқимлардан бири.

санъатидан эса – бир маромдаги ифодавийлик, серхашам ва бежамадор нақшинкорлик, шарқона нафосат кўшилди.

Лоақал XIX асрнинг охири ва XX аср боши Европа маданияти ўзида мужассам этган модерн услуби китобхон тасавурида Қадим дунё цивилизациясининг тугалланган ва яхлит қиёфасидек гавдаланди, адабий жараён эса умуммаданий тараққиётнинг ажралмас қисмига айланди. Ушбу ходисанинг асосини нафақат бадиий асар, балки адабий танқид, даврий нашрлар, мемуар (хотиралар, ёдномалар) ва эпистоляр (мактуб, нома русумидаги асарлар) адабиёт ташкил қилди, шунингдек, нашриёт ва матбаа фаолияти, китоб дўконлари ҳам бу анъанага содиқ қолди. Мазкур ходисага мустахкам пойдевор қуриш, унинг илмий-назарий базасини яратиш XX аср бошида амалга оширилганди, тўлақонли рўёбга чиқиш даври эса асрнинг 20-30 йилларига тўғри келди. Дарвоқе, ҳар қандай адабий жараён – бу кенг маънода дунё миқёсида бир қолипдаги бадиий адабиётнинг пайдо бўлиши, ривож топиши бўлиб, унинг ўзига хос хусусияти – бу бадиий ижоднинг мавжуд шаклларини ўзгартириш ва янгиларини излаб топишдан иборатдир.

Айни пайтда бир неча савол туғилади: адабиёт – бу турғун мувозанатни сақлагувчи, ўзгармас тамойилларга эга ходисами; машҳур “учлик” – воқеа ривожини, замон ва макон яхлитлигини, шакл ва мазмун бирлигини адабиётда абадий ҳукм сура оладими; дунёда ҳамма нарса тадрижий тараққий этганидек, адабиёт ҳам шу тарзда ривожланиб борадими? Машҳур рус файласуфи П.В.Копнин (1922-1971) фикрича, бадиий асар илмий тадқиқот функциясини ҳам бемалол бажариши мумкин. Олимнинг бу фикри адабиётда ўз исботини тўлиқ топганини кузатамиз. Масалан, буюк рус адиби Л.Толстой “Уруш ва тинчлик” романида урушнинг боришини, жангу жадал саҳналарини, умуман даврининг муҳим тарихий воқеаларини ўша вақтда яратилган тарихий манбаларда акс эттирилганлигидан кўра бирмунча аниқ, ёрқин рангларда, мазмундор ва энг асосийси ишончли тарзда тасвирлаб берганлигини инкор этиб бўлмайди. Ёки машҳур француз ёзувчиси Оноре де Бальзак ўзини “ижтимоий фанлар доктори” деб аташи ҳам бежиз эмасди.

Чунки “Инсон комедияси” муаллифи жамият ва унда яшаётган одамлар характери хусусида XIX аср психология илми кўлга киритган ютуқларга караганда кўпроқ билимга эга бўлган, шахс табиати хусусида кўп нарсаларни билган эди. Шу боис абадиётшунослар, буржуазия жамиятининг ижтимоий-сиёсий, маънавий-маърифий қиёфасини, умуман ижтимоий муносабатларни тадқиқ қилишда “Инсон комедияси” туркуми тарихчилар, иқтисодчилар, статистиклар келтирган манбалардан кўра кўпроқ маълумот беради, деган фикрни билдирганлар.

Нафсиламр, ҳар қандай санъат ва тарих ўртасида чамбарчас боғлиқлик мавжуддир. Тарихий жараёнлар тарихчи олимлар томонидан қайд қилинади: бўлиб ўтган муҳим воқеа ва ҳодисалар аниқланади, уларнинг ўзаро алоқадорлиги, ўзаро таъсир ва муносабатлари талқин қилинади, ўтган сиёсий ва ижтимоий концепциялар атрофлича ўрганилиб чиқилади. Аммо узоқ ва яқин ўтмишнинг ҳаққоний қиёфасини, оддий кишилар ҳаётида кечган воқеалар, тарихий шахслар ҳақидаги тасаввурларни, бошқача қилиб айтганда – умумий тарихий онгни тарихчилар шакллантира олмайдилар. Бу муҳим аҳамиятга молик мураккаб жараённи фақат санъат ва адабиёт асарларидагина батафсил ифодалаш мумкин бўлади.

Мсалан, Қадим Рим императори Гай Юлий Цезарь (*Gaius Iulius Caesar*, мил. ав. 100-44) ва Марк Юний Брут (*Marcus Junius Brutus*, мил.ав. 85-42) ҳақидаги фожиали воқеадан биз Нобел мукофоти лауреати (1902), немис муаррихи Теодор Моммзен (*Theodor Mommsen*, 1817-1903) нинг “Рим тарихи” (*Römische Geschichte*, 1902) ёки инглиз олими Эдвард Гиббон (*Edward Gibbon*, 1737-1794) нинг “Рим империяси инқирози ва кулаши тарихи” (*The History of the Decline and Fall of the Roman Empire*) каби тадқиқотлардан эмас, балки Уйғониш даври буюк драматурги Уильям Шекспир (*William Shakespeare*, 1564-1616) нинг “Юлий Цезарь” (1623) трагедиясидан кўпроқ воқиф бўламиз. Ёки буюк француз инқилоби ҳақидаги таассуротларни биз машҳур француз тарихчиси Жюль Мишле (*Jules Michelet*, 1798-1874) яратган “Франция тарихи” (*Histoire de France*, 1833-1867) ва

“Француз инқилоби тарихи” (*Histoire de la révolution française*, 1847-1853) китобларидан эмас, балки инқилоб қаҳрамонлари ва қурбонларини таъсирчан тасвирлаган мўйқалам соҳиби Жак-Луи Давид (1748-1825) яратган “Маратнинг ўлими” (1793) картинаси ва Виктор Гюго (*Victor Hugo*, 1802-1885) нинг “93 йил” романи сюжетларидан кўпроқ англаб оламиз. Шунингдек, XIX аср Англиядаги ижтимоий-сиёсий ҳаёт ҳақида биз машҳур инглиз ёзувчиси Чарльз Диккенс (*Charles Dickens*, 1812-1870) асарларидан хабардор бўламиз. Шимолий Американинг кенг ва бепоён ерларининг забт этилиши тўғрисида ғаройиб саргузаштларга бой бўлган Томас Майн Рид (*Thomas Mayne Reid*, 1818-1883) ва Джеймс Фенимор Купер (*James Fenimore Cooper*, 1789-1854) романлари бизга кўпроқ маълумот беради.

Демак, ўтмиш ва бугунги ҳаёт ҳақида адабиёт ва санъат асарлари илм-фандан кўра чуқурроқ билим беради, яъни ёзувчи ва санъаткор халққа маърифат нурини тарқатишда олимдан кам бўлмаган ҳисса қўшади. Энг муҳими, адабиёт ва санъат намояндалари тарихни бадиий образлар талқинида тасвирловчи халқчил асарлар яратишади. Ўқиш ва кўриш, ўқимишлилик шахсий ҳаётда муваффақиятларга эришиш учун нима фойда келтириши-ю, нима эса зарар етказиши тўғрисида фикр-мулоҳазалар юритиш манбаи, маънавий маданиятнинг асосидир. Умуман олганда, санъат, жумладан адабиёт ҳам инсон ақл-идрокига ҳис-туйғу орқали таъсир этади. Санъат, илм-фан, маърифат аҳлларига ўтган ва ўтаётган воқеа-ҳодисаларни изоҳлаш, талқин қилиш вазифаси ишониб топширилган. Шундай экан, бўлажак муаллифлар ўз асарлари учун тарихий воқеалар ёки тарихий қаҳрамонларни танлашда жуда эҳтиёткор бўлишлари лозимдир.

Албатта, XX асрда яшаб ўтган барча ёзувчилар ижодини батафсил таҳлил қилишга нафақат имконият, балки бунга эҳтиёж ҳам сезилмайди. Шунинг учун биз ушбу сатрларда XX аср адабий жараёнини янгилашда кўпроқ ҳисса қўшган, унга янгича руҳ бағишлаган модерн ёзувчилар тўғрисида сўз юритмоқчимиз. Ваҳоланки, бадиий адабиётга ҳақиқий янгилик

олиб кирувчилар учун нима сўзлашдан кўра, қандай қилиб сўзлаш анча муҳимроқдир.

Марсель Пруст (*Marcel Proust*, 1871-1922), Франц Кафка (*Franz Kafka*, 1883-1924), Джеймс Джойс (*James Joyce*, 1882-1941), Виржиния Вулф (*Virginia Woolf*, 1882-1941) каби машҳур адиблар модернизм адабиёти классиклари ҳисобланади. Уларнинг бадиий концепциялари XX аср охирига келиб умумевропа адабиёти тараққиётининг асосий тенденциясига айланди. Бу моҳир сўз усталари ўз ижодида асосий урғуни адабиёт ва ҳаёт ўртасидаги фаол ўзаро таъсир даражасидан бадиий асарнинг ички матн (контекст) ига оид жиҳатларга қаратдилар. Яъни улар таърифида эндиликда реал воқелик адабиётга эмас, балки аксинча адабиёт реал ҳаётга ўз таъсирини ўтказа бошлади. Воқелик энди маданият ва адабиёт вужудга келтирган концепцияларга мувофиқ ўзгариши ва ривожланиши лозим эди.

Модернизмнинг кейинги тараққиёти кўп жиҳатдан турли йилларда Нобел мукофотига сазовор бўлган Томас Манн (*Thomas Mann*, 1875-1955), Ҳерман Ҳессе (*Hermann Hesse*, 1877-1962), Альбер Камю (*Albert Camus*, 1913-1960), Уильям Голдинг (*William Golding*, 1911-1993), шунингдек, М.Булгаков (1891-1940), А.Платонов (1899-1951) каби бир қатор адиблар ижоди билан боғлиқдир. Улар ижодида воқеликни тасвирлаш, ҳақиқий ҳаётни акс эттиришнинг модернистик услуби бевосита бадиий матн орқали намоён этилди; бунда умуммаданий ёки субъектив ҳолатлар мифлар воситасида бадиий мазмун негизини ташкил қилди.

XX аср бошида дунё миқёсида буюк ўзгаришлар рўй берди: даврлар алмашди, эски санъат ва адабиёт ўрнига янгича санъат ва адабиёт асарлари юзага келди, умуминсоний дунёқарашлар ҳам ўзгарди, Европа давлатлари жаҳоншумул воқеалар марказига айланиб қолди. XX асрнинг машҳур ёзувчиларидан бири, “Эврилиш” (*Die Verwandlung*, 1912), “Жараён” (*Der Prozeß*, 1925), “Қаср” (*Das Schloß*, 1926) каби новелла ва романлар муаллифи Франц Кафка бу жараённинг марказида турди, уларга ўз муносабатини ижодида акс эттиришга ҳаракат қилди. “Мен кўпроқ вақтни ёлғиз ўтказишим

керак. Мен яратган асарларнинг барчаси – ёлғизлик маҳсулидир... Адабиётга дахлдор бўлмаган нарсаларни жиним ҳечам суймайди...”, – деб ёзган эди Кафка.

Дарҳақиқат, Кафка инсоний кадриятларни топтаган, гуманизм идеалларини рад этган, мавжуд ғайриинсоний дунёга нафрат билан қарарди. Гоҳида унинг дунёқарашларида муросасиз зиддиятлар ҳам кўзга ташланади. Ёзувчи ўз замонасига, бугунги кунга ишонмай яшади, инсоннинг мудҳиш жамиятдаги имкониятларига шубҳа билан қаради. Кафка яратган асарлардаги фожиали ва мавҳум, бемаъни ҳиссиётларга тўла воқеликнинг ўзи ҳам субъективизм нуқтаи назаридан баҳоланишга олиб келади. Шу боис адиб романларининг бадий олами эмпиризм, яъни назарий умумлаштиришни инкор этиб, ҳиссий идрокни, тажрибани билишнинг бирдан бир манбаи деб ҳисобловчи фалсафий йўналиш, янада аниқроқ қилиб айтганда, назарий машғулотлардан кўра амалий фаолиятга кўпроқ мойиллик руҳи билан йўғрилган воқеликда эмас, балки шахснинг маънавий қиёфасини очиб берилишида кузатилади. Айнан миллий маданият қаҳрамонларнинг онгсиз маънавий қиёфаси билан муштарак тасвирланган воқеалар ичига сингиб, тасвирни кучрайтириш ва воқеликнинг ривожланиш қонуниятларини белгилаб беради. Объектив ҳаётда, кундалик турмушда Кафка хизмат бурчидан юз ўгира олмади, ўз касбидан воз кечиб, фақат ижод билан шуғулланмаган. Ҳатто бунинг уддасидан чиқа олганида ҳам, ўз касби корини ташламаган бўларди. Сабаби, адиб ўз истеъдодига, бадий ижодда муваффақият қозона олишига, унинг ортидан кун кечиришга тўлиқ ишончи йўқ эди. Кафка ижодкор сифатида доврўғ қозонишга ишонмасдан, ҳаёт пайтида асарларини нашр қилдирмади. У ҳатто ўз дўстига вафотидан сўнг барча қўлёзмаларини ёқиб юборишни васият қилган эди. Яхшиямки, оқил дўсти васиятга қарши, Кафка қўлёзмаларни ноширга берди ва бу билан адабиёт оламига катта хизмат кўрсатди. Француз шоири Андре Сальмон (1881-1969) ўз шеърларининг бирида “оддий одам бош кийимини

соҳиббашорат бошига кийиб юради” қабалидаги сатрларда таърифланган оддий одам вақти келиб замонасининг тимсолига айланди.

Айни пайтда, Ғарб адиблари учун турли-туман ва ранг-баранг рамзларга, қадим афсона ва ривоятларга майл-ҳавас ўйғонган эди. Бу ҳолатни биз Кафканинг юқорида номлари зикр этилган асарлари, шунингдек, Томас Манн қаламига мансуб “Будденброклар” (*Buddenbrooks – Verfall einer Familie*, 1901) романи, “Тонио Крёгер” (*Tonio Kröger*, 1903) новелласи, Бертольд Брехт (*Bertolt Brecht*, 1898-1956) нинг “Кураж она ва унинг болалари” (*Mutter Courage und ihre Kinder*, 1939) драмаси XX аср бошида Европа адабиётининг ғоявий-бадиий тамойиллари мажмуи, илмий-назарий концепцияси, фалсафий ва мафкуравий негизини кескин янгиланиши ҳаётни тушуниш ва англашга имкон берди. Уларни синчковлик билан таҳлил қилганимизда, ўтмиш ва ҳозирги замон адабий жараёнининг ривожланиш спецификаси, яъни воқеликни бузиб талқин қилиш, ўхшовсиз акс эттириш шакллари четилаб ўтишга бўлган саъй-ҳаракатларнинг яққол намоён бўлганини кузатамиз. Юқоридаги асарларда китобхоннинг роли бевосита ижодий жараён иштирокчиси сифатида сезиларли даражада ошди. Масалан, Томас Манн дунёда муайян тартибга, муайян меъёрга солинган буржуазия ҳаёти ҳалокатга йўлиқди, деган якуний хулосага келди. Ёзувчи бутун диққат-эътиборини бевосита шахс фаолиятига қаратди, шахсдаги ноёб ва бетакрор хислатларга мурожаат қилди. Европада маданий ҳаётнинг юксалиши маълум даражада ижтимоий-сиёсий курашларнинг ўсиши билан чамбарчас боғлиқ эди. Модернизм тарафдорлари ижтимоий ҳаётда рўй берган кескин ўзгаришларга зийраклик билан ўз муносабатини билдирдилар. Томас Маннга шуҳрат келтирган “Будденброклар” романи мавзусида бир савдогар оила сулоласининг ҳалокатга учраб, парокандаликка юз тутишини муаллиф ҳаёт билан шахснинг психологик ҳолати билан вобаста тасвирлаб беришга муваффақ бўлди. Бу соврилиш ташқи сабаблар таъсирида эмас, балки ички психологик факторлар, руҳий омиллар туфайли содир бўлганини китобхон англаб етади. Будденброкларнинг ҳар бир янги авлодида буржуазияга қарши

йўғрилган онг, ақл-идрок, кўтаринки рух ортиб боради. Бу оиланинг ҳар бир янги авлоди ўзида тежамкорлик, тиришқоқлик ва мажбуриятлилик каби хислатларнинг йўқлиги туфайли аждодлари юзага келтирган баркамолликни давом эттириш уддасидан чиқа олмайди, улар қобилиятсиз ва ўқувсизлик оқибатида реал ҳаётдан узоқлашиб, борган сайин таассубона диндорликка, фалсафага, турли иллатларга, дабдабапарастликка, зеб-зийнатга муте бўлиб, разолатга берилиб кетадилар. Натижада, Будденброклар сулоласи ўз обрўсини сақлаб қололмади, улар фаолиятида манфаат орттириш йўлидаги саъй-ҳаракат секин-аста сўниб битди. Уларда ҳаётнинг мазмуни ва мақсади, яшашга бўлган интилиш йўқолди. Бошқа томондан, романда ҳар хил ҳаёт тарзи, турли дунёқарашлар ўртасидаги азалий ва абадий зиддиятларнинг ёрқин намоён бўлишини ҳам кузатамиз. Муаллиф ўз қаҳрамонларининг бирортасини ҳам қоралашга уринмайди, бирортасига ҳам тегишли жазо бермайди, балки улар тақдирини китобхон ҳукмига ҳавола этади. Томас Манннинг иккинчи машҳур асари – “Йосиф ва унинг биродарлари” (*Joseph und seine Brüder*) тетралогияси 1933-1943 йиллар орасида босилиб чиқди. Ёзувчининг бошқа асарлари каби буни ҳам “тарбиявий роман”, улғаяётган ёш инсоннинг шаклланиш тарихидек қабул қилишимиз ҳам мумкин. Муаллиф ўз қаҳрамонига сиёсий тажриба, ижтимоий воқеликни идеаллаштиришга бўлган мойиллик, ижодкорона ишбилармонлик, топқирона омилкорлик хислатларини инъом этади. Бундан ташқари, ушбу ижобий фазилатларга кўшимча муаллиф қаҳрамонида одамлар эгаллаган мавқеини, иқтисодий аҳволини бошқариш ва атроф-муҳитни назорат қилишга бўлган ишонч кайфиятини ҳам ато қилади. Аниқроғи, бу олижаноб хислатларнинг барчасида ёзувчи тарғиб қилган янги руҳиятдаги мафкура негизини ташкил қилганини англаб олиш мумкин.

XX асрнинг зиддиятли ва шафқатсиз дунёсида шахснинг ёлғизлиги, ўз инсоний қиёфасини йўқотишлик мавзуси 30-йиллар Ғарб адабиётида пешқадам мавзуга айланди. Айниқса, Ғарб адибларининг биринчи жаҳон уруши ва унинг иштирокчилари тақдирини тасвирловчи асарларида ушбу

мавзу ўта таъсирчан янгради, китобхон ёдида қоларли ёрқин образларда тасвирланди. Жаҳон адабиёти тарихида “йўқотилган авлод” (*lost generation*) (Г.Стайн) номини олган бу авлод намояндалари – Уильям Фолкнер (*William Faulkner*, 1897-1962) Эрнест Хемингуэй (*Ernest Hemingway*, 1899-1961), Френсис Скотт Фитцджеральд (*Francis Scott Fitzgerald*, 1896-1940), Жон Дос Пассос (*John Dos Passos*, 1896-1970), Ричард Олдингтон (*Richard Aldington*, 1892-1962), Эрих Мария Ремарк (*Erich Maria Remarque*, 1898-1970), Анри Барбюс (*Henri Barbusse*, 1873-1935) ва бошқалар Ғарб адабиётининг кейинги равнақиға улкан ҳисса қўшдилар. Юқорида номи зикр этилган ёзувчиларнинг аксар қисми урушда бевосита қатнашган, унинг мудҳиш ва қонли қиёфасини ўз кўзи билан кўрган, уруш азобларини тортган, бир сўз билан айтганда, уруш воқелиғи уларға ёт тушунча эмасди. Улар яратган асарларнинг қаҳрамонлари оддий, софдил одамлар эди. Бу одамлар ҳаётда бирон бир арзигулик нарсаға даъвогарлик қилмаган, ўзлари ва ўзгалар наздида ўта одми, ғофил ва ожиз бандалар эди. Бесўнақай ўсмир йигитчалар, ғалати ва паришонхотир кексалар (У.Фолкнер), биринчи жаҳон урушида қаҳрамонлик кўрсатган, тинч ва осойишта ҳаётда эса кераксиз буюмға айланиб қолган кечаги солдатлар (Э.Р.Ремарк), тореадорлар, денгизчилар, журналистлар, майиб-мажруҳ бўлган, аммо руҳан тетик, сабот-матонатли одамлар (Э.Хемингуэй), ҳамма вақт ҳам омади чопавермайдиган олтин қидирувчилар, шаҳардан узоқ, кўримсиз ва хароба кулбаларда кун кечиришға мажбур бўлган мустамлака юртларнинг туб аҳолиси (Ж.Лондон) қиёфаси тасвирланганди. Умуман олганда, бу одамлар ижтимоий-сиёсий ҳаётдан четға суриб ташланган, “эркин жамият идеал”ларига “хизмат қилиш”ға ярамасалар-да, аслида, одамшаванда, хушфеъл ва раҳм-шафқатли инсонлар тоифасига кирарди.

Хуллас, Европани тўс-тўполонға айлантирган биринчи Жаҳон уруши, инқилобий тўнтаришлар, вужудға келган сиёсий ва иқтисодий инқироз таъсири остида адабиёт ва санъат аҳли жамиятдан кўра алоҳида бир одамнинг ички дунёсини тасвирлашни афзал кўрдилар. Модернизм

тарафдорлари шу алфозда инсон қалбини, унинг қаърида яшириниб ётган, сир тутилган ҳиссиётларига разм соладилар, синчковлик билан ўрганадилар. Модернизм адабиёти пешвоси ҳисобланган Марсел Пруст ана шундай ёзувчи эди. Тўрт девор исканжасида яшаган, оғир дард изтиробида кечган қиска умри давомида Пруст ягона фабула, яъни бадиий асарда тасвирланган воқеаларнинг изчил занжири, ҳикоячи ва қаҳрамон кечинмалари билан муштарак акс этган “Йўқотилган вақтни ахтариб” (*À la recherche du temps perdu*) номли туркум романларини яратди. Мажмуадан ўрин олган: “Сван томон сари” (*Du côté de chez Swann*, 1913), “Гуллаган қизлар соясида” (*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, 1919), “Германтлар томони” (*Le côté de Guermantes*, I et II, 1921), “Содом ва Гоморра” (*Sodome et Gomorrhe*, I et II, 1922), муаллиф вафотидан сўнг нашр этилган “Асира” (*La prisonnière*, 1924), “Қочоқ қиз” (*Albertine disparue*, 1927) ва “Топилган вақт” (*Le Temps retrouvé*, 1927) романлари адиб номини элга танитди. Таъбир жоиз бўлса, ушбу туркумни метиндек мустаҳкам, яхлит ҳолдаги “онг оқими” мажмуаси деб номлаш мумкин. Эпопеянинг охири ва умрининг тугаб бораётган палласида Пруст ҳаётни эмас, балки адабиётнинг афзаллигини тараннум этиб: “Ҳақиқий ҳаёт, ягона ҳаёт – бу адабиётдир”, “Объектив борлиқ эмас, балки онг устундир”, деган хулосага келди. Айни пайтда у фақат санъат ўз-ўзини тушуниш ва дунёни билишнинг универсал воситасидир, деб ҳисоблайди. Агар инсон умрини яшаб ўтган бўлса ва охирига келиб ҳаётни тушунган, англаган бўлса, демак ўзида дунёни кашф этиш ва дунёда ўзини топиш имкониятига эга бўлади. Прустнинг XX аср адабиётига катта таъсир кўрсатган “Йўқотилган вақтни ахтариб” эпопеясининг мазмуни, юксак маъноси айнан шунда мужассамлашганди.

XX асрнинг биринчи чорагида яна бир француз адиби, М.Пруст билан бир қаторда модернизм мактабининг етакчиси ҳисобланган Андре Жид (*André Gide*, 1869-1951) ижоди ҳам ўз даврининг адабий жараёнида муҳим ўрин тутди. У ҳикоя қилишнинг ўзига хос ёрқин услубини яратган билимдон, ақл-заковатли ёзувчи эди. Ўша йилларда уни кўп ижодкорлар

Ўзига устоз деб билган, ўз даврининг виждони деб эътироф қилганлар. Ва бу бежиз эмасди, чуқур фалсафий маънога эга, ўз замонасига ҳамоҳанг асарлар яратгани учун муаллиф 1947 йили Нобел мукофотига сазовор бўлди. Ўз даврида Жид француз интеллигенциясининг фикру-хаёлларини ўзида мужассам этган донишманд ёзувчиси эди. Унинг “Қалбаки пул ясовчилар” (*Les Faux-monnayeurs*, 1926), романи Ғарб модерн прозасида “антироман” жанрига илк ташланган кадам бўлди. Умуман олганда 20-йиллар француз адабиёти модернизм ривожига катта ҳисса қўшди.

XX аср биринчи чорагида инглиз адабиёти ҳам ўта сермазмун, таажжубларга бой воқеа ва ҳодисалар куршовида ривожланди. Аср бошида Британия қироличаси Виктория вафоти ва узоқ йиллар давом этган Victorian age, яъни “викториан даври” (1837–1901) нинг поёнига етгани билан нишонланди. Буржуа жамиятининг таназзулга юз тута бориши билан бир вақтда янги ижтимоий-сиёсий тузум юзага кела бошлади. Европада содир бўлаётган тарихий ўзгаришлар Англия ҳаётини ҳам тубдан ўзгартириб юборди. Сиёсат ва ижтимоий муаммоларнинг санъат ва адабиёт соҳасига ҳам ўз таъсирини ўтказиши адабий жараёнда ўз бадиий-эстетик ҳамда ижтимоий-сиёсий қарашларига эга бўлган турли оқим ҳамда йўналишларни юзага келтирди.

Дарвоқе, XX аср бошида Англия адабиётида икки асосий услуб ва йўналиш – реализм ва декаданс (авангардизм) кўзга ташланиб туради. Декаданс инглиз адабиётида Франциядагидек ёрқин намоён бўлган эмас. Бу кайфият Томас Гарди (*Thomas Hardy*, 1840-1928), Бернард Шоу (*Bernard Shaw*, 1856-1950), Герберт Уэллс (*Herbert Wells*, 1866-1946), Джон Голсуорси (*John Galsworthy*, 1867-1933) каби бир қатор ёзувчилар ижодида ўз аксини топган эди. Бу даврда Жеймс Жойс, Виржиния Вулф, Олдос Хаксли сингари инглиз адабиётининг ёрқин намояндалари модернизм руҳидаги йўналишни ўз ижодида такомиллаштирдилар. Масалан, инглиз модерн ёзувчиси Жеймс Жойс ижоди француз адиби Марсел Пруст ва немис ёзувчиси Франц Кафка мероси каби улқандир. Хусусан, Ғарб адабиётшунос ва мунаққидлари бу

учала ёзувчини Европа модернизм адабиётининг “отаси” деб тан олишади. Бугунги кунга келиб, Жойс модернизмнинг энг номдор адиби сифатида эътироф қилинмоқда. Ёзувчининг 1904-1914 йилларда ёзилган дастлабки ҳикоялари кейинчалик “Дублинликлар” (*Dubliners*) сарлавҳаси остида нашр этилди; мақтаниш эмас, аммо фақатгина ушбу тўплами билан ҳам Жойс инглиз адабиёти классиклари қаторидан жой олишга лойиқ эди, негаки бу ҳикояларда ёш адибнинг ҳақиқий истеъдоди рўйи-рост намоён бўлганди. Унинг ҳикояларида воқелик ҳеч бир муболағасиз ҳаққоний тарзда акс эттирилади. Уларда қийинчилик даврини бошидан кечираётган, ижтимоий, маданий турғунликда яшаётган, тор фикрли, юксак орзулардан холи, пуч ҳаёлларга берилган кишиларнинг тақдири тасвирланганини кузатамиз. Жойс миллий руҳнинг ҳақиқий ғалабасига фақат Европа адабиёти анъаналарини ўзлаштиргандан кейин етишиш мумкин, бунга эришиш эса, янги замонавий санъатни яратишга ажойиб пойдевор бўлади, деб ҳисоблаган. XX асрда жаҳон адабиётида оламшумул воқеа бўлган Жойснинг “Улисс” (*Ulysses*, 1922) романи мазмунан китобхон ҳиссиётларига эмас, балки унинг интеллектига, заковатига қаратилган эди. Ушбу асарни бир оз бўлса-да тушуниш учун, аввало дунёдаги барча воқеалардан хабардор, жаҳон адабиёти дурдоналаридан воқиф бўлиш керак. Сабаби, маънавий-руҳий изланишлар, онгнинг, ҳаттоки руҳнинг фаолияти Жойсга шундай буюк асарни яратишга имкон берди. Жойс киши етарли ёки умуман англамайдиган руҳий реакцияларни қандай бўлса, шу ҳолича акс этиришни ўзининг энг муҳим вазифаси деб ҳисоблаганди. Ёзувчи мураккаб ақлий, фикрий жараёнларни аслидай акс эттириш, киши онгидан яшин чакмоғидек ўтиб кетадиган узук-юлуқ, бир-бирига боғланмаган ва механик тарзда бир-бирига уланиб, тизилиб кетадиган тасаввурлар, ҳис-туйғулар, фикрлар оқимини, киши онгининг турли қаватларида жойлашган ҳиссиётларини тасвирлаш шаклларини излайди. “Онги оқими” (*stream of conscience*) деб аталган Жойс услубининг асл моҳияти шундан иборатдир. Тўлиқ ишонч билдан айтиш мумкинки, Жойснинг “Улисс” романи модернизм адабиётининг ўзига хос қомусига

айланди. Адибнинг Европа ва Америкалик издошлари “онг оқими”ни, яъни қаҳрамоннинг ўзига хос ички монологини, характерини, бошқача айтганда, одамларнинг типик табиатини, умумий хусусиятларини ўзида мужассамлантирган образни бадиий тасвирнинг универсал услуби деб жорий қилдилар.

Жойснинг издоши ва модернизм назариётчиси Виржиния Вулф ўз мақолаларида даврининг реализм тарафдорларига қарши чиқиб, уларни инсон ҳаётидаги “энг муҳим” ва “ҳақиқий” нарсаларни фарқлай олмасликларида, “ўткинчи”, “бемаъни”, “сийқаси чиққан” воқеаларни тасвирлашга мойилликда айблади. Анри Бергсон фалсафасини чуқур ўзлаштирган, унинг содиқ издоши бўлган Вулф тасавурида инсон онги ва онг ости қаърида беркинган нарсалар айнан “ҳақиқийдир”, “ўткинчи” ва “бемаъни” ҳодисалар эса – ижтимоий алоқа ва муносабатлардир, чунки улар “абადий” қадр-қимматга эга эмасдир. Албатта, бу субъектив, бир ёқлама дунёқараш эди. Унинг илк асари “Ташқи дунёга саёҳат” (*The Voyage Out*, 1915) ва кейинчилари бирор бир сюжетга, ҳаттоки боғлаб турувчи воқеавий чизиққа ҳам эга эмас. Улар турли персонажларнинг ички ҳолатларини импрессионизм⁸ услубида акс эттирган лавҳалар, онг оқимидан иборат кечинмалар эди холос. Онг оқими атамаси ҳам илк бор Вулф томонидан қўлланилди. Адиба ўз адабий услубида, адабий дунёқарашларида Марсел Пруст асарларига таянган эди.

XX аср Англия модернизм адабиётида Олдос Хаксли (*Aldous Huxley*, 1894-1963) ижоди ҳам ўзига хос аҳамият касб этади. У ўз асарлари билан “интеллектуал роман” (мубоҳаса-роман) жанрига асос солди. Ёзувчи ўз романларини “ғоявий роман” деб атайди. Сабаби, биринчи жаҳон уришидан кейин тинч, бироқ ташвишларга тўла ҳаётга қайтган инглиз интеллигенцияси намояндалари асрнинг тақдири, одамларнинг қисмати, жамиятнинг келгуси ривожига қайси йўлдан бориши хусусида хавотирга тушдилар. Ҳар бир

⁸ **импрессионизм** – XX асрнинг Европа адабиёти ва санъатида иждокорнинг ўз субъектив мушоҳадаси, ҳис-туйғу ва таассуротларини бевосита акс эттиришга қаратилган оқим;

зиёлининг ўз фикри, ғояси ва дунёқараши шакллана бошлади. Хакслининг машҳур “Контрапункт” (*Point Counter Point*, 1928) романида реалистик ва модернистик тамойиллар вобасталашгандир. Асарнинг реалистик жиҳати шундаки, унда буржуазия этикоди маслаклари, зодагонлар синфи намояндаларининг маънавий, ахлоқий қиёфаси ҳажвий тарзда тасвирланади, модернистик жиҳати эса романдаги буржуазия хулқ-атворининг юзакилиги, кундалик ҳаётнинг издан чиқиб бораётгани танқид қилинишида намоён бўлганлигидадир.

Романнинг номи – “Контрапункт”, бир қатор оҳанглар бир вақтнинг ўзида уйғунлашиши ва ривожланишига асосланган кўповозилик (полифония)дир. Бу асарда муаллиф ўз замондошларини кузатади, ўрганади, таҳлил қилади ва фойдасиз, бемаъни ҳаракатлар, ҳузур-ҳаловат кетидан кувиш, маънавий, ахлоқий қоидаларнинг амалда мавжуд эмаслигидан бошқа ҳеч нарсани топмайди. Роман қаҳрамонлари бесаранжом ва палапартиш ҳаракат қилади, буни муаллиф тартибсиз композиция воситалари орқали тасвирлайди. Инглиз адабиётининг тажрибавий (экспериментал) методларига мувофиқ ёзувчи сюжетсизликка мурожаат қилади, унда воқеалар ривожини образ ва характерлар ривожини орқали эмас, балки фалсафий нуқтаи назарлар ва дунёқарашлар тўқнашуви орқали вужудга келтирилади. Хулоса қилиб айтганда, Хакслининг модернизм йўналишида яратган барча асарларида инсон ва жамият ўртасидаги номутаносиблик, ижтимоий-сиёсий тузум билан унда яшаётган одамлар ўртасидаги ижобий ва салбий муносабатлар ўз аксини топади.

Аслида, америкалик, бироқ умрининг аксарият қисмини Парижда яшаб ўтган ёзувчи ва модернизм назариётчиси Гертруда Стайн (*Gertrude Stein*, 1874-1946) расман тажрибавий (экспериментал) проза қонун-қоидалари ва тамойилларини яратиш билан машғул бўлди. Стайн фикрича, XIX аср “воқеа адабиёти” XX асрга келиб “ҳолат адабиёти” айланиши лозим эди. Ҳолат адабиётида анъанага айланган композиция ва сюжетга зарурат қолмайди, қаҳрамонлар характерини тасвирлашнинг кераги йўқ, ҳаётдаги мавжуд

шароит ва ҳолатларни акс эттиришга эҳтиёж ҳам сезилмайди. Онг ости ҳиссиёти, ғайришуурий кечинмалар, хирсий патологик майллар мажмуасини акс эттиришнинг ўзи кифоядир, деган ақида билан модернизмнинг пешқадамлигини қўллаб-қувватлади. Адиба башорат қилганидек, XX аср жаҳон адабиётида жуда кўп янги, замонавий йўналишлар ва оқимлар юзага келди.

Табиийки, XX асрнинг бошларида Америка адабиётида Хемингуэй, Фитцжеральд, Стейнбек, Фолкнер ижоди пешқадамлик қилган бўлса, 30-йиллар ижтимоий конфликтларини модернизм адабиётининг яна бир вакили Томас Вулф (*Thomas Woolf*, 1900-1938) ўз асарларида намойиш этди. Унинг “Уйинга ўгирилиб кара, фаришта” (*Look Homeward, Angel*, 1929), “Вақт ҳақида ва дарё ҳақида” (*Of Time and the River*, 1935), “Ўргимчак тўри ва қоя” (*The Web and the Rock*, 1939), “Сен уйинга қайта олмайсан” (*You Can't Go Home Again*, 1940) каби романлари модернизм қолипидаги яратилган психологик романлар ҳисобланади. Муаллиф ички монолог ва онг-шуур воситасида ўзининг модерн услубини яратди, вақтни жойдан жойга кўчирди, унинг асарлари сюжетида тез-тез такрорланиб турадиган лирик чекинишлар ҳикоя қилиш услуби калаваси ипининг доимо узилиб қолишига асос бўлди. Томас Вулфни XX аср америкалик ёзувчилар қаторида биринчи ўринга қўйган, У.Фолкнер ўзининг ёш замондоши ҳақида: “Ҳамма нарсани қамраб олиш ташналиги – бу ҳамма вақт Вулфнинг ижодий интилишлари негизда бўлган. Бу ҳақда у ўзи ҳам гапирганди. Қалам учида инсон қалб-юраги тажрибасини мужассам этиш – унинг ҳаётий мақсадидир”, дея таъриф беради.

АҚШ модернизм адабиётининг яна бир вакили, Нобел мукофоти лауреати (1948) Томас Стернс Эллиот (*Thomas Stearns Elliot*, 1888-1965) поэзияда диний тасаввуф оқимининг доҳийси сифатида тан олинди. Шоир буржуазия тузумининг бетартиб ва бемаъни қонуниятлари замирида юзага келган адолатсизлик, мазмунсиз ҳаёт ва ундаги иродасиз хулқ-атворлар тизимини қаламга оларкан, буржуа цивилизациясида шаклланган ушбу

ғайриинсоний хислатларни кескин танқид қилади. Модернизм шеъриятининг ёрқин намунаси бўлган “Ҳосилсиз замин” (*The Waste Land*, 1922) поэмасида шоир инсоннинг наф-фойда келтирмайдиган, беҳуда ва бемақсад уринишлари ва натижасиз саъй-ҳаракатини тасвирлаш билан бирга буржуа жамиятидаги маъно ва мазмунсиз ҳаёт инсонни ўлимга маҳкум этажagini исботлаб беришга уринади. Эллиот поэмаларида қадим мифлардан мохирона фойдаланиш ҳаракатларини, воқелар замирида Дантенинг “Дўзах” ва Шекспирнинг “Бўрон” асарларидан олинган сюжетларни кузатамиз. Эллиотнинг модернизм руҳидаги эстетикаси назарий асослари ҳозирги Европа шеъриятида ўз долзарблигини сақлаб қолган.

XIX аср охири ва XX асрнинг бошларига келиб рус адабиётида реализм руҳи билан суғорилган роман ўз имкониятларидан деярли фойдаланиб бўлди. Шу боис адабиёт ва санъатда авангард оқимлар илдам ва шиддат билан одим ташлади. Ўз вақтида Европа адабиёти ривожига беқиёс таъсир кўрсатган, унинг олтин хазинасига дурдона асарлар ҳадя этиб, ўзининг кейинги ривожига йўл топа олмаган бир вақтда рус адабиётида модернизм ғоялари юзага кела бошлади. А.Шопенгауэр, Ф.Ницше, М.Хайдеггер, В.Соловьёв, М.Бердяев сингари файласуфларнинг илмий, бадиий-эстетик ғоялари рус модернизмида турли йўналишлар ва оқимларнинг пайдо бўлишига асосий туртки бўлди. Адабиёт ва санъатда символизм, акмеизм, футуризм, имажинизм каби модерн оқимлар шакллана бошлади.

1894 йил (рус императори Николай II тахтга ўтирган) дан бошлаб то 1936 йил (СССРда “улкан бурилиш”) гача рус адабиёти ва санъатининг “Кумуш даври” ўз ҳаётини бошидан кечирди. Бу даврда В.Брюсов, Н.Гумилёв, А.Ахматова, О.Мандельштам, М.Цветаева каби қаламкашлар сермахсул ижод қилишди. “Кумуш даври” модернизми мезонлари турли кўринишларда эди. Масалан, Л.Андреев ҳаётдаги хаосни тараннум қилган бўлса, В.Брюсов ҳаётда ҳамма нарса кўз очиб юмгунича содир бўлиб, сўнгра ном-нишонсиз йўқолиб кетиш “фалсафа”сини илгари сурди, Д.Мережковский янгича христиан дин онгини қўллаб-қувватлади,

Вяч.Иванов эса тасаввуф руҳидаги поэзияни маъқул кўрди. Нима бўлганда ҳам, “Кумуш даври” маданияти ҳаёт ва ижод ўртасидаги тафовутни енгиб ўтишга ҳаракат қилди, ижодни ҳаётдек, ҳаётни эса бадиий қонуниятлар негизида барпо этишни истади. Шу йилларда ижод қилган ёзувчи ва шоирлар рус маданияти ва санъатини ўтмишининг ғов бўлиб турган зоҳидона кишанларидан халос этмоқчи бўлдилар.

XX аср 30-йилларига келиб совет ҳокимияти адабиёт ва санъатда ўз мафкурасига ёт синфий элементларни йўқ қилишга киришди, жумладан адабиёт ҳам давлат аҳамиятига молик сиёсатга айлантирилди. 1934 йил Москвада СССР ёзувчиларининг I Курултойида шўро реализми тамойили адабиётнинг асосий бадиий методи тарзида жорий этилди. Шундан сўнг шўролар давлати санъат ва адабиётни ўз назорати остига олди, ўз амрига бўйсундирди, мавзу ва ғоя, услуб ва оқимларни бир шаклга келтириш, муайян қолипга солиш, бир хиллаштириш устида назорат ўрнатди, “шўро таракқиётининг бош йўли”дан четга чиққанлар бешафқат жазоланди. Шундай қилиб, XX аср бошида адабий жараёнда вужудга келган кўтаринкилик аста-секин бир фикрли қолипга, бир тахлитдаги услубга солинди.

Рус, кейинчалик совет ёзувчисига айланган Максим Горький (1868-1936) ва унинг “Она” романи социалистик реализмнинг асосчиси, дея эълон қилинди. Сабаби, ўша даврда Европа адабиёт аҳли орасида Горький катта обрўга эга бўлиб, коммунистик мафкура ва сиёсий тузум адабиётини фақат угина Европага “керакли” ва “тўғри” тарзда ишонтира оларди. Аммо бу ҳол узоққа чўзилмади, вақти-соати келиб, шафқатсиз сиёсий тузум Горькийнинг ҳам баҳридан ўтиб кўя қолди. Шу каби Ф.Панфёров, Ф.Гладков, М.Шолохов ва иттифоқ худудида яшовчи кўплаб “индустриализация” (саноатлаштириш) ва “коллективизация” (жамоалаштириш) эришган ғалабаларини мадҳ этган соцреализмнинг илк намояндалари кейинчалик қувғинга учраб, адабиёт сахнасидан узоқлаштирилди. Тўхтовсиз ўтказилаётган ғайриинсоний катагонлар фонида совет ҳокимияти ўрнатган ижтимоий-сиёсий тузумга

норози бўлган ёзувчилар ва улар асарлари йўқ қилиб ташланиши ортиқча изоҳларни талаб қилмасди, негаки улар шўро тузуми ва халқ душмани деган тамға босиларди.

Таъкидлаб ўтиш жоиз, фақат Ғарб модерн адабиётига ҳамоҳанг ижод қилган А.Платоновнинг “Котлован”, “Чевенгур” романлари, М.Булгаковнинг “Оқ гвардия”, “Уста ва Маргарита”, Б.Пастернакнинг “Доктор Живаго” романлари, В.Набоков, И.Бунин каби ёзувчилар асарлари XX аср жаҳон адабиёти саҳнасидан муносиб ўрин олди.

XIX аср охири XX асрнинг бошида шаклланган “жадид адабиёти” намояндалари Абдурауф Фитрат (1886-1938), Абдулла Авлоний (1878-1934), Абдулла Қодирий (1894-1938), Абдулҳамид Чўлпон (1898-1938) каби қаламкашлар ижодини ўзбек адабиётининг “Кумуш даври” дея таърифласак муболаға бўлмайди. “Жадид адабиёти” намояндалари катагон йилларида сиёсий тузум қурбонларига айланди. XX асрнинг 30-40 йилларида М.Горький асос солган “соцреализм” анъаналари таъсирида ижод оламига кадам қўйган Ойбек, Ғ.Ғулом, Ҳ.Олимжон, М.Шайхзода, М.Исмоилий, Шухрат, Уйғун, К.Яшин, У.Носир, Миртемир, С.Абдулла, Зулфия каби истеъдодлар кейинчалик шўро сиёсати ва мафкурасини ўзбек адабиётига сингдирдиришга мажбур бўлдилар. Улар жаҳон адабий жараёнида кечган модернизмнинг у ёки бу йўналишида ўз кучини синаб кўришга ҳам улгуришмади, негаки модернизм, юқорида таъкидланганидек, “совет адабиёти ва санъати”да ривожланишга имкон топа олмади.

XX асрнинг 80-нчи йилларда адабиёт оламида танилган Рауф Парпи, Мурод Муҳаммад Дўст, Эркин Аъзамов, Шавкат Раҳмон, Усмон Азим, Тоғай Мурод, Хуршид Даврон каби ёш адиблар Ғарб адабиётидаги илғор оқимлар ва улар анъанларига яқинлашишга илк журъат этдилар. Мустақиллик даврида камол топган Назар Эшонқул, Улуғбек Ҳамдам сингари ижодкорлар Ғарб модернизм ва постмодернизм адабиёти анъаналарини ўрганиб, ўз ижодида улардан таъсирландилар, десак муболаға бўлмаса керак.

Умуман, ўзбек адабиётида модернизм, постмодернизм ёки абсурд анъаналари мавжудми, ёки адибларимиз ижодини Ғарб ва Америка модерн ёзувчилари Ф.Кафка, Ж.Жойс, Э.Хемингуэй, У.Фолкнер, А.Камю, А.Вулф ижоди билан солиштириб ўрганиш мақсадга мувофиқми? Бу саволларга жавобни қаердан ва кимдан қидиришимиздан аввал ўтган аср жаҳон адабий жараёнини мукамал ўрганмоғимиз зарур, деб ўйлаймиз.

Хулоса қилиб айтадиган бўлсак, XX асрнинг 70-йилларида жаҳон адабиётида ўз умрини яшаб бўлган модернизм ўз ўрнини постмодернизмга бўшатиб берди.

МАРСЕЛЬ ПРУСТ

Француз адиби Марсель Пруст ижоди йигирманчи аср француз романчилиги таназулга учраган бир пайтда унинг тараққиёт жараёнида кескин ўзгаришларни белгилаб берди. Адиб асарлари асосан 1912-1922 йиллар оралиғида, яъни бутун Европани ларзага келтирган биринчи жаҳон уруши ва ундан кейинги ижтимоий-сиёсий оқибатлардан танг ҳолатга тушиб қолган Франция ҳаётининг муҳим босқичида яратилган бўлиб, ўша давр руҳини ўзида тўлиқ мужассам этади. Ёзувчининг кўп жилдли “Йўқотилган вақтни ахтариб” номли романлар туркуми XX аср адабиётида реализмга хос бўлган ижтимоий роман анъаналарига қарши турган модернизм руҳидаги “онг оқими” романига асос солди, десак муболаға бўлмайди.

Марсель Пруст (*Marcel Proust*, 1871-1922) Парижда, Сорбонна университети тиббиёт факультети профессори Адриан Пруст оиласида дунёга келди. Ўқимишли Жанна Вейль хоним фарзандларининг ақл-заковатли бўлиб улғайишида ҳам она, ҳам мураббия сифатида катта роль ўйнайди. Болалигидан касалманд ўсган, ўта таъсирланувчан ва нозик табиатли Марсель бутун умрини тўрт девор орасига ўтказди. Онасининг сай-ҳаракати туфайли савод чиқарди, кенг билим олишга муваффақ бўлди.

1882 йилда Марсель Пруст Кондорсе лицейига ўқишга киради, бироқ касаллиги туфайли дарсларга мунтазам қатнай олмайди, машғулотларни асосан уйда олишга мажбур бўлади. 1886 йил у ўзининг “Қуёш тутилиши” (*L’Eclipsé*) ва “Булутлар” (*Les Nuages*) деб номланган илк ҳикояларини ёзади. Лицейдаги таълимининг сўнгги йили Марсель фалсафа ўқитувчиси Альфонс Дарлю билан яқинлашади ва унинг таъсирида фалсафий асарларни мутолаа қила бошлайди. Айни пайтда унинг китоб жавонида Альфред де Мюссе, Анде де Виньи, Виктор Гюго, Шарль Бодлер сингари машҳур қаламкашлар китобларини учратишим мумкин эди. Ёш Марсель маърифатпарвар ва инсонпарвар адиблар Жан Расин, Лабрюйер, Сен-Симон ижодига ўзгача меҳр қўйганди, замондошларидан М. Баррес, Ж.Э. Ренан, П. Лоти, М. Метерлинк асарларини диққат билан ўқирди.

1889 йил Пруст бакалавр унвонини олиш учун битириш имтихонларини топширади, Корнел ва Расин ҳақида ёзган битирув малакавий иши мақтов ёрлиғига сазовор бўлади. Лицейда олган билими ва ушбу ютуғи уни адабиёт оламига чорлаган бўлса ажаб эмас. Лицейни тугатгач, Пруст Сорбонна университетининг ҳуқуқшунослик факультетига ўқишга киради, тез орада адабиёт аҳли, рассом ва журналистлар орасида танилади, адабий кечалар, ҳар хил ижодий кўргазмаларга қатнай бошлайди, айнан шу йилларда унинг бадиий ижодга бўлган мустақил қарашлари шаклланади.

Пруст университетда ўқиб юрган пайтида файласуф Анри Бергсон (*Henri Bergson*, 1859-1941)нинг “Онгнинг бевосита белгилари хусусида тажриба” (*Essai sur les données immédiates de la conscience*, 1889) деб номланган тадқиқотини диққат билан ўрганади. Бу асар бўлғуси ёзувчи дунёқарашига, дунёни ўзгача ҳис этишига катта таъсир кўрсатади. Кейинчалик Пруст ижодида Бергсоннинг асосий ғоялари, яъни вақт оқими тушунчаси, инсоннинг ички ҳиссиёти орқали англашиладиган ғайришуурийлик тушунчаси, инсон онгида беихтиёр юзага қалқиб чиқувчи ва ақл-идрок орқали англаб олинадиган ассоциация (тасаввур) ҳамда хотира (мушоҳада)нинг аҳамияти ўзига хос тарзда талқин этилади.

Университетни битиргач, нозик табиатли, доимо хаёллар оғушида бўлувчи паришонхотир Пруст бир қанча вақт мазмунсиз ва мақсадсиз умргузаронлик қилди. Зодагонлар даврасида ўтказилган дабдабали базм ва кечаларда “азиз меҳмон” бўлиб, айна пайтда “Фигаро” газетасида маданий-маиший ҳаётга бағишланган рукни олиб борди. Янги таассуротларга эга бўлиш, янги танишлар орттириш мақсадида чет элга, жумладан Венеция, Голландия, Германияга саёҳат қилади, бироқ у ерда ҳам зодагонлар даврасидаги қайноқ ва жўшқин ҳаётга шўнғийди. Диққат-эътиборини санъатга қаратган Пруст ватанига қайтгач, Парижда ўтказиладиган ижодий кечалар, кўргазмалар, спектакль ва концертларга фаол қатнашади, энг

муҳими, адабиёт аҳли орасида ҳақиқий санъат ихлосманди ва нозик дидли танқидчи сифатида танилади.

Ўша йиллари Парижда фаолият олиб борган адабий салонлардан уchtаси, яъни бастакор Жорж Бизенинг рафикаси мадам Женевьев Галеви, ёзувчи Анатолий Франс ижоди “мухлиса”си, шоира мадам де Кайаве ҳамда бадавлат хоним Мадлена Лемер салонлари Пруст ҳаётида муҳим рол ўйнади. Бу ерда у Ги де Мопассан, Оскар Уайльд, Анри Бергсон сингари машҳур ижодкорлар билан суҳбат қуради. 1892 йил мадам Женевьев Галеви саломида ёш ижодкорлар томонидан “Банкет” (“Banquet”) номли журнални ташкил этишади. Унда Пруст ҳам Роберт Дрейфус, Даниель Галеви, Анри Барбюс каби ёш қаламкашлар билан елкама-елка туриб фаолият кўрсатади. Тез орада катта муваффақиятга эришган журнал жамоаси уни модерн услубига, аниқроғи ўша пайтда майдонга чиққан модернизм йўналишига бурди. Журналда Шопенгауэрнинг фалсафий қарашлари, Ницше таълимоти, Россетти ва Суинберн ижоди хусусида мақолалар чоп этилар, Пруст эса китобхонлар диққатига сазовор бўлган бу йўналишдаги китобларга тақриз ёзиш билан машғул эди. Ушбу тақриزلарда унинг символизм каби турли-туман декаданс “мактаб”лар фаолиятига бефарқ қараши, уларга аҳамият бермаслиги ҳамда модернизм тамойиллари, модерн услубига бўлган ўзгача эътибори яққол кўриниб турарди.

1889 йил Орлеан шаҳри яқинида жойлашган ҳарбий қисмда бир йиллик кўнгилли хизмат Пруст дунёқарашларини кенгайтди: ҳаётга бўлган муносабатини кескин ўзгартирмаган бўлса-да, ҳаётдаги ўз ўрнини топиш йўлида муҳим босқичга айланди.

1894 йил Пруст ўзининг тушкунлик, умидсизлик кайфиятдаги шеърларини нашр эттиради. Бу китобча адабиёт аҳлининг эътиборини қозонмаган бўлса-да, Пруст ижодкор дўстлари даврасида ҳаваскор шоир деган номга сазовор бўлади. Орадан икки йил ўтиб, у ўзининг новеллалардан иборат “Кўнгил хушлиги ва кунлар” (*Les Plaisirs et les Jours*, 1896) номли илк китобини нашр эттирди. Китобга муқаддимани Анатолий Франс ёзган эди.

Унда, жумладан, шундай сатрлар бор: “Бу новеллаларда муаллифнинг ғам-андуҳи ўткир ақл, нозик дид ва хайратланарли даражада кузатувчанлиги билан уйғунлашиб, тушунарли, ўта ёқимли ва турфа ранглар ифодасида намоён бўлади”⁹.

Адабий танқидчиликда бирмунча обрўли бўлган романнавис Жан Лоррен эса дабдурустан бу китобга салбий тақризини эълон қилади: у китобдаги нафақат ҳар бир новелла, балки унинг ҳар бир саҳифасига раддия билдириб, кескин танқид остига олганди. Бетакаллуф муомала Пруст ҳамиятига қаттиқ теккан эди: ёш ёзувчи сурбет танқидчини дуэльга чакиради. Дуэль 1897 йил Парижнинг жануби-ғарбий тумани – Мёдоне шаҳарчаси яқинида бўлиб ўтди. Пруст секунданти бўлган рассом Жан Беро томонларни мурасага келтира олди: Лоррен қўпол ҳатти-ҳаракати ва ножўя сўзлари учун кечирим сўради. Прустнинг тантилиги тутиб, унинг узурини қабул қилади. Қизиғи шундаки, Лоррен бу воқеадан сўнг Прустни ва унинг ижодини қадрловчи мунаққидга, бир сўз билан айтганда, унинг дўстига айланди.

Аслида, “Кўнгил хушлиги ва кунлар” китоби – бу ўзига хос “портрет”, “этюд”, “хомаки” тасвирлар ҳамда “апил-тапил ёпилган” сюжетлардан иборат новеллалар мажмуаси эди. Уларнинг аксарияти олдин “Банкет” ва “Ревю бланш” журналларида эълон қилинганди. Таъкидлаш жоизки, китобга кирган новеллаларда булғуси романнависнинг кузатувчанлик, бадий тафсилотларга мойиллик, табиатнинг гўзал манзараларига синчков нигоҳ билан қараш, инсон руҳий оламига чуқур кириб бориш каби хусусиятлари ҳам яққол намоён бўлади. Айни пайтда, француз зодагонлар ҳаётини тасвирлашда ёлғизлик мавзуси, бутун борлиқнинг мазмунсизлигини теран ҳис этиш оҳанглари аниқ-равшан сезилади. Масалан, “Виоланта” (*Violante ou le mondain*) новелласи қаҳрамони бор вужуди билан маънавий ва руҳий ҳаётини сермазмун ўтказишга интилади, бироқ бундай ҳаётни у зодагонлар

⁹ Марсель Пруст. Утехи и дни / Предисл. А. Франса. Пер. с фр. Е. Тараховской и Г. Орловской. - СПб. - М.: Летний сад, 1999. - с. 5.

даврасида топа олмаслигини англаб етади. Ўзини деразадан ташлаб юборган болакай ҳақидаги новеллада шахснинг беҳуда кун ўтказиш, жамиятга фойда келтириш мумкин бўлган фаолиятдан узоқлашиш мавзуси кўтарилади. Китобнинг номи антик давр файласуфи Гесиоднинг “Меҳнат ва кунлар” асарига муқояса қилиниши ва у билан қайсидир бир маънода баҳслашиши бежиз эмас албатта.

Тўплам мағзидаги “яшаб ўтгандан кўра, яшашни орзу қилгани яхшироқ” дегувчи ғоя унга кирган барча новеллаларда у ёки бу шаклда ўз ифодасини топган. Ёзувчининг “Йўқотилган вақтни ахтариб” номли туркум романларида кенгайтирилган ва чуқурлаштирилган кўпгина мавзулар: инсон онгида беихтиёр юзага қалқиб чикувчи хотиралар, тасаввурлар (“Бальдасар Сильванд ўлими” новелласи), муҳаббатни юзаки ва сохта маънавий бойлик даражасига кўтариш мавзуси (“Виоланта” новелласи), жамиятда ўзини билимдон, дид-фаросатли деб ҳисобловчи, аристократик тартиб-одатларга кўр-кўрона эргашувчи худбин одам мавзуси (“Итальян комедияси парчалари”) ва бошқалар “Кўнгил хуши ва кунлар” китобидаёқ бошланганлигини кузатамиз.

Синчков ўқувчи Пруст новеллаларида зодагонлар ҳаётининг зохирий назокати, сиртдан қараганда, сермазмун ва тўлақонли, ичдан эса – бўм-бўш ва маъносиз ҳаётдан завқланганини дарров сезади. Бу ёзувчининг ортиқча бежиримли ва тумтароқ услубида акс этмасдан қолмади. Символизм руҳидаги мавҳум образлар ва услубнинг ғайритабиийлиги Пруст романининг тили, пухта ва изчил яратилган образлар силсиласидан анча узоқдир. Нима бўлганда ҳам, “Кўнгил хушлиги ва кунлар” китоби бадиий ижодда ўз йўлини топган адибнинг ҳақиқий истеъдодидан дарак беради.

Тобора ривож олиб бораётган оғир хасталикка йўлиққан Пруст учун бадиий ижод ўзига хос қаҳрамонлик эди. Адиб ҳаёти ва ижодига бағишланган бир қатор тадқиқотларда Прустнинг пўкак дарахт пўстлоғи билан қопланган хонада тунги бедорлик, кундузги беҳаловат, соғлигини бир маромда ушлаб туриш учун кучли таъсир қилувчи дори-дармонларни

истеъмол қилиш, асабларни таранг этган беором ёлғизликдан иборат яшаш тарзи жамиятда ўзини ўта маданиятли, ўқимишли, билимдон, дид-фаросатли ҳисобловчи худбин одамнинг ғалати “тентакнамолиги” дея тушуниларди. Аслида, эса, бу оғир хасталикка учраган адибнинг бу тахлитда яшашини меҳнат орқали кўпроқ маънавий ва жисмоний куч-қувватини сақлаб қолишга бўлган интилиши тақозо этган.

Пруст ҳаёти давомида кўп жудоликларга учради: 1903 йилда отаси вафот этди, 1905 йил мушфиқ она ҳам ўғлининг бахтли онларини кўролмасдан оламдан кўз юмди. Ота-онадан Прустга катта мерос қолди, аммо у бойликнинг аксар қисмини қасаллик билан олишувга сарфлашга мажбур эди. 1906 йилдан бошлаб астма хуружи уни узлатда ҳаёт кечиришга мажбур этди.

Шунга қарамасдан, Пруст роман яратиш ҳақидаги дастлабки режаларини тузади ва енгни шимариб ишга киришиб кетади. 1911 йилга келиб романнинг биринчи, хомаки шакли тайёр бўлди. У уч қисм (“Йўқотилган вақт”, “Гуллаган қизлар соясида” ва “Топилган вақт”)дан иборат бўлиб, икки ҳажмдор жилдга сиғдирилиши кўзда тутилганди. Трилогияга дастлаб “Ҳис-туйғуларнинг тўхташи” деб ном берилди. Кейинчалик улар “Йўқотилган вақтни ахтариб” (*A la recherche du temps perdu*) деган ном остида бутун бошли туркумга айланиб кетди. Сабот-матонат ва сабр-тоқат билан олишган йиллар бошланди: адиб бутун куч-ғайратини тўплаб меҳнат қилди. Бу билан Пруст нимжон соғлигига янада путур етказган бўлса-да, бироқ ўз ниятига етишди: 1913 йил бошида туркумнинг дастлабки уч жилдли варианты тайёр бўлди. Аммо туркумнинг “Сван томон сари” (*Du Côté de chez Swann*, 1913) деб номланган биринчи романини нашр қилиш осон кечмади. Романи “нозик табиатли ҳаваскор” қаламкаш ёзганлигини баҳона қилиб, “Нувель ревью Франсез” журнали бош муҳаррир, таниқли адиб Андре Жид уни босишдан бош тортди. Унга эргашган бошқа ноширлар ҳам турли сабаблар топиб, ўзларини четга олдилар. Йил охирида “Фаскель” ва “Галлимар” нашриётларидан ҳам рад

жавоблари келди Ундан сўнг “Оллендорф” нашриётидан китобни чиқаролмаслик ҳақида расмий хат олинди. Бироқ Пруст булардан ранжимади, аксинча, эътибор бермасдан, уйқусиз тунларини романга сайқал бериш билан ўтказди. Қора кунлар ортидан, албатта ёруғ кунлар келади деганларидек, ношир ҳам топилди: “Грасс” нашриёти директори Бернар Грассе (*Bernard Grasset*, 1881-1955) қўлёзмани жиддий қисқартишни талаб қилган ҳолда, 1913 йил китобни муаллиф ҳисобидан нашр қилди. Роман муваффақият қозонмади, адабиёт аҳли ва танқидчилик уни совуққина кутиб олди.

Биринчи жаҳон урушининг бошланиши туркумга кирган кейинги романларнинг нашр қилинишини беш йил орқага сурди. Ношир Бернар Грассе бошқа ватандошлари каби фронтга жўнаб кетди. Кўпгина нашриётлар уруш даврида ёпилди. Бу оғир дамларда Пруст айрим ижодкорлар каби миллатчилик ғоялари ва шовинистик тарғиботга алданмади. Яқин дўст ва ҳаммаслак қаламкашларнинг уруш майдонларида жон бераётганларини эшитган ёзувчи руҳан эзилди, миллат бошига тушган фалокатдан қандай қилиб кутулишни, одамларга қандай ёрдам беришни билмай ўзини йўқотиб қўйди. Ҳа, тан олиш керак, Пруст урушга қарши ўз сўзини айтолмади. Айтолмасди ҳам. Қандай айтсин, ахир у доимо ўзини ижтимоий-сиёсий ҳаётдан четга олиб, иложи борича ундан қочиб яшарди. Эҳтимол, бетоблиги бунга сабаб бўлгандир.

Уруш тугаб, Европада омонатгина тинчлик ўрнатилгандан сўнг, Пруст ҳаётида туб ўзгаришлар рўй берди. “Нувель ревью Франсез” адибнинг иккинчи – “Гуллаган қизлар соясида” (*A l'ombre des jeunes filles en fleurs*) деб номланган романдан катта парчани босиб, журналнинг янги, урушдан кейинги фаолиятини бошлаб юборди. 1919 йилда эса, “Нувель ревью Франсез” журнали билан ҳамкорлик қилган “Галлимар” нашриёти романи тўлалигича чоп этди. Иккинчи роман муаллифга шуҳрат келтирди. У Гонкур мукофотиغا сазовор бўлди. Тез орада Пруст Франциянинг олий мукофоти – Фахрий легион (*Légion d'Honneur*) ордени билан тақдирланди. Беором,

баҳаловат тунлар, тинимсиз, серғалва кунлар, не-не машаққатлар эвазига орзулар ушалгандек туюларди. Аммо танганинг иккинчи тарафи бор деганларидек, бахт ортидан бахтсизлик ҳам етиб келди: адиб соғлиги тобора ёмонлашиб борарди. У ётган тўшагидан деярли турмас, хос хонасидан камдан-кам ҳоллардагина чиқар, Франсуа Мориак, Жан Кокто, Жак Ривьер каби содиқ дўстлар даврасида онда-сонда кўнгилхушлик қиларди.

Нима бўлганда ҳам, Пруст ўз қобиғига ўралиб қолмади. Ўзида ажал билан курашишга куч-шижоат борлигини кўрсатишга астойдил ҳаракат қилди. Дардга ён бермасдан ишлади, қўли остидан қораланган қоғоз ортидан қоғоз чиқди, роман ортидан роман дунё юзини кўрди.

1920 йил туркумнинг яна бир асари “Германтлар томонида” (*Le Côté de Guermantes*) романининг биринчи қисми; 1921 йил иккинчи қисми, шунингдек, “Содом ва Гоморра” (*Sodome et Gomorrhe*, 1922) романининг биринчи жилди нашрдан чиқди. Туркумдаги романлар сони борган сари кенгайиб борар, унга янги номдаги “Асира” (*La Prisonnière*, 1925) ва “Қочоқ киз” (*Albertine disparue*, 1927) деб номланган жилдлар қўшилди. Ёзувчи босмахонада терилган матнни ўқиб, хатоларни тузатишда мусахҳиҳ каби таҳрир қилар, ўзгартиришлар киритаркан, қўлёзмага қайта ишлов бериб, аксар ҳолларда матнни икки баробар ошириб юборарди. 1918 йилда “Йўқотилган вақтни ахтариб” туркумини ёзиб битирдим деб ҳисобласа-да, Пруст кунни тунга улаб, тиним билмасдан ишлади, ҳаётининг охириги дамларигача туркумдаги романлар матнига тузатишлар киритиш билан машғул бўлди.

1922 йил ноябрь ойининг ёмғирли кунларида Прустнинг аҳволи янада оғирлашади. Унга зотилжам касаллиги ташхисини ҳам қўшиб қўядилар. Кўрилган муолажалар наф бермайди. Ҳаётдан тўйиб баҳра ололмаган, унинг қувончларидан бағри тўлмаган, ёлғиз ўзи бу дунёда қолиб кетган адиб 1922 йилнинг 18 ноябрида дунёдан кўз юмади. Дафн маросимида йиғилган кам сонли содиқ дўстлари уни охириги йўлга кузатиб қўядилар. Бугун Парижга ташриф буюрган сайёҳлар машҳур кишилар дафн этилган Пер-Лашез

кабристонига боргудек бўлишса, Марсель Прустнинг қора мармар тош кўйилган камтарона қабрини зиёрат қилишлари мумкин.

Ёзувчидан кейин унинг китоблари қолади, деб бежиз айтишмаган. Пруст вафотидан сўнг, унинг китоблари навбатма-навбат дунё юзини кўрди. Туркумнинг сўнгги романи саналмиш “Топилган вақт” (*Le Temps retrouvé*) 1927 йилда босилиб чиқди. Мунаққидлар Прустнинг нашр қилинмаган асарлари “Топилган вақт” романи билан чекланиб қолмаганлигини аниқлашди. 1950 йил Пруст қаламига мансуб, 1909 йилда ёзилган “Сент-Бёвга қарши” (*Contre Sainte-Beuve*) мақоласининг қўлёзмаси, 1952 йил тугалланмай қолган “Жан Сантейль” (*Jean Santeuil*) қиссаси, 1953 йил адибнинг онасига ёзган мактублари (*Marcel Proust. Correspondance avec sa mère*) ҳам топилди.

Хуллас, 1950 йилларда Пруст қаламига мансуб барча асарларнинг чоп этилиши адиб ижодининг номаълум жиҳатларини аниқлашга кенг имкон яратди. Масалан, аслида, “Кунгил хушлиги ва кунлар” 1895 йилда ёзилган бўлса, “Сван томон сари” романига адиб фақат 1909 йилда қўл урганлиги маълум бўлди. Ўтган 14 йил мобайнида Пруст томонидан “Фигаро” журналида фақат бир нечта мақолалар ҳамда Рёскин ижодидан қилган икки асар таржимаси эълон қилинган, холос. Адиб 1899 йилда ёзган мактубларининг бирида: “Анча вақтдан бери катта асар устида ишляпман, лекин ҳали уни тугатолганим йўқ”¹⁰, дея маълумот беради. Ушбу асар устида у 1906 йилгача ишлайди. Айни пайтда “Жан Сантейль” қиссаси учун материал ҳам йиғади. Юқорида қайд этилган асар Пруст маънавий, қолаверса, руҳий изланишлари тарихига айланиши лозим эди. Аммо бу асар ёзувчи истаганидек чиқмади. Ундан қаноат ҳосил қилмагач, Пруст қўлёзмани йўқ қилиб ташлайди: “Мен қилган меҳнат самарасиз бўлди, асар кўнглимдагидек чиқмади”¹¹, деб ёзади у 1906 йилда.

¹⁰ Marcel Proust. *Correspondance générale*. vol. VI, Paris, Plon, 1936. p. 224.

¹¹ *Ibid.* - p. 261.

“Жан Сантейль” қиссаси яратилиш вақти “Сван томон сари” романи яратилишдан олдин бўлган қисқа босқичга тўғри келади. Унинг қўлёзмаси Пруст архивидан кейинчалик топилди. Бошида мунаққидлар бу қўлёзмани муаллифнинг барчага таниш асарларининг турли қисмлари, хомаки ёзувлари, режалари, ишланмаган қораламалари деб ўйлаган эди. Нашрга тайёрланаётган пайтда “Жан Сантейль” қиссасининг биринчи қисми муаллиф қўлёзмасида мавжуд бўлиб, қолганлари шу мавзу атрофида бирлаштирилди ва хронологик тартибда жойлаштирилди. Таъкидлаш лозимки, бу асар, “Кўнгли хушлиги ва кунлар”га қараганда, анча пухта ёзилган эди. Қиссага яхши ишлов берилмаганлиги ва пала-партиш тузилганлиги, такрорлар кўплигига қарамасдан, унинг устида муаллиф кўп меҳнат қилгани сезилиб туради. Бу асарда Пруст ўзини ёрқин психологик портрет яратувчи чуқур таҳлил устаси сифатида кўрсата олди. Буни биз бош қаҳрамон образининг тасвирида ҳам кўришимиз мумкин. Муаллиф “Жан Сантейль” ҳақида: “Эҳтимол, бу романдан каттароқ ёки ундан кичикроқ ҳам бўлиши мумкин, бу – ҳаётимнинг асл моҳияти, ҳеч бир аралашма ва қўшимчасиз... Бу китоб ёзилган эмас, балки йиғилган”¹², деб ёзади.

Дарҳақиқат, “Жан Сантейль” қўлёзмасида ҳикоя ва хроника, портрет ва табиат манзаралари, ҳикматли сўзлару диалоглар бир-бири билан қоришиб кетган. Буларнинг ҳаммаси “Йўқотилган вақтни ахтариб” туркумида яқдил маънавий-ахлоқий ва бадиий концепция негизида бир-бирига чамбарчас боғланган ва бетакрор кўринишда кўз ўнгимизда намоён бўлади. “Жан Сантейль” қиссаси – “Кунгил хушлиги ва кунлар” ҳамда “Сван томон сари” асарлари орасидаги зарур бўғиндир. Буни доимо ёдда тутишимиз лозим, негаки усиз адибнинг XX аср бошидаги ҳаёти ва ижоди, ижодий камоли, дунёқарashi ва ҳаётий маслақларининг шаклланиши ҳақида фикр юрита олмаймиз. Айнан шу даврда Пруст қарашларида роман сюжети ва композицияси, бадиий образ борасидаги асосий тушунчаси шаклланган эди.

¹² Қаранг: Cattau G. Proust après 30 ans // “Critique”, 1954, № 82. p. 199.

“Жан Сантейль” қиссасида Пруст нафақат одамлар ва нарсалар, шаҳар ёки табиат манзаралари, бино ва иншоотларнинг ички ва ташқи безаги, жиҳозланган кўринишини тасвирлайди, балки уларни субъектив тарзда қайта англашга интилади, ўз онгининг туб моҳияти ва мазмуни қилиб кўрсатишга ҳаракат қилади. Асар қаҳрамони кўп жиҳатдан муаллифнинг фикрларини ифода этади, аммо унинг психологик портретида ёқимсиз, кишининг ғашини келтирувчи қирралари ҳам мавжуд: у ўтакетган худбин, шуҳратпараст ва сурбет одам қиёфасида намоён бўлади. “Йўқотилган вақтни ахтариб” туркуми бош қаҳрамони Марсельга хос бўлган хислат – ҳиссиётга берилувчанлик, нозик дид, ғамхўрлик ва зийрак нигоҳ – Жан Сантейльда йўқ ва бўлиши ҳам амри маҳол. Прустнинг тугалланмаган ушбу кўлёмасидаги кўпгина мавзу ва оҳангларни вақт ўтиб, унинг асосий асарларида учратишимиз мумкин. Туркумга кирган романларнинг кўп қаҳрамонлари “Жан Сантейль”да илк бор кўриниш беради; масалан, “Йўқотилган вақтни ахтаришда” муҳим аҳамият касб этган мусаввир образи шулар сирасидандир.

1907 йил Пруст ўзининг кўп баҳсларга сабаб бўлган “Сент-Бёвга қарши” эссесини ёзишга киришади¹³. Бу мақола аста-секин XIX аср француз адиби, умрининг аксар қисмини “Инсон комедияси” (*La Comédie humaine*, 1830-1848) туркумини яратишга бағишланган Оноре де Бальзак (*Honoré de Balzac*, 1799–1850) ҳаёти ва ижодини ёритувчи тадқиқотга айлана боради. Бу мақола номаълум сабабларга кўра охирига етказилмасдан қолиб кетган. Эҳтимол у “Йўқотилган вақтни ахтариб” туркуми режасидаги якуний асар бўлгандир. Бальзакка тасаннолар ўқиб, унинг романларидан завқ ва илҳом олганлигига қарамасдан, Пруст ўзини янги давр “Инсон комедияси” яратувчиси сифатида кўрсатишга, Бальзакдан фарқини намоён қилишга ҳаракат қилди. Персонаж психологиясини унинг “фуқаролик ҳолати” билан бирлаштиргани учун Бальзак бошига таъна-маломат тошини ёғдираркан, Пруст ўзини мураккаб вазиятга қўяди, яъни Бальзак наздидаги психологик

¹³ Қаранг: “Marcel Proust contre Sainte-Beuve, suivi de Nouveaux Mélanges”. Préf. de B. de Fallois, 1954.

портретнинг маънавий, ақлий, қолаверса, ижтимоий жиҳатдан аниқ чизилганлигини тушунмаганлигини ошкор этади.

1900 йилларда олиб борилган ёзишмалар, энг муҳими, ушбу мақола Бальзак яратган туркум тамойилларига нисбатан Прустнинг режалари, ўйлаб кўйган тахмин ва фаразлари баҳсталаб эканлигини яққол ифодалайди. Пруст ўз туркумида алоҳида дунёни яратишга интилади: унда сон-саноксиз қаҳрамонлар яшайди, аммо улар турғун ҳолатда эмас, балки 20-25 йил ичида маълум эволюцион (улғайиш, ўсиш, ҳаётий тажриба тўплаш, қарашларини ўзгартириш, ҳаёт шодликларидан баҳраманд бўлиш, айти пайтда мусибат ва бахтсизликларни бошидан кечириш, ҳаёт синовларига бардош бериш ва хоказо) ўзгаришларни бошидан кечиради. Хуллас, алоҳида яратилган дунёда ҳам бир жойда тўхтаб қолинмайди. Аммо асосий ғоя, ҳаётни тасвирлаш услуби Пруст асарларини реализм тамойилларига асосланган ижтимоий роман доирасидан чиқариб юборади.

“Йўқотилган вақтни ахтариб” туркумининг ўзига хослиги шундаки, унда, биринчи навбатда, романнинг асрлар мобайнида қўлланилиб келинаётган, одатий бўлиб қолган сюжет тушунчаси тубдан қайта кўриб чиқилиб, қайта англаб олинади. Ҳикоя қилиш қаҳрамон номидан хотиралар шаклида олиб борилади, унинг образи эса муаллиф шахси билан чамбарчас боғланган: Марсель-ҳикоячи ҳаёти айти пайтда ёзувчи Марсель Прустнинг ҳаётига ўхшайди. У гўзал табиат кўйнида жойлашган қадим Комбре шаҳрида ўтган болалиги, оила кўйнидаги тинч ва осуда ҳаёти, қариндош ва дўстлари, энг муҳими, нозик дид соҳиби, насл-насаби аслзодаларга тегишли Сван ҳақида ҳикоя қилади (“Сван томон сари”). Сван ҳаёти туркумга кирган барча романлардан ўтади. Болакай ўсмирга айланади, эс-хушини йўқотиб Сван эркатой қизи Жильбертага кўнгил кўяди; кейинчалик муҳаббат ришталари бирданига узилади; унинг ўрнига Баальбек курортида дам олиш онлари ва у ерда соҳибжамол Альбертина билан танишишдан олинган таассуротлар келади; айнан Альбертина Марсельнинг иккинчи муҳаббатига айланади (“Гуллаган қизлар соясида”). Марсель ёшлигиданоқ “сара” жамиятга тенг

хуқуқли аъзо сифатида қабул қилинади: герцог Германтский, барон Шарлюс, княгиня Пармская каби зодагонлар уни ўз уйида азиз меҳмондек кутиб олишади. Пруст романлари (“Германтлар томонида”, “Содом ва Гоморра”)даги барча қаҳрамонларнинг Париж аристократлар даврасида жонли прототиплари бўлган. Марсель қалбини эгаллаган соф ва беғубор туйғу: Альбертинага бўлган беқарор, қийноққа солувчи, зиддиятларга тўла муҳаббати ушбу икки жилдда кўз ўнгимизда очилади ва “Асира” ҳамда “Қочоқ қиз” романларида ўз интиҳосини топади. Ниҳоят, “Топилган вақт” романида қаҳрамон, ҳис-туйғулар гирдобидан, дил ва юрак изтиробидан кутулиб, бесаранжом, беҳаловат ҳаётдан тинч ва осуда ҳаётга қайтади, ҳаётдаги юксак бурчи – ижодий фаолият эканлигини тушуниб етади ва ёзувчилик меҳнатида таскин топади. Айнан адабиётда унинг этик ва эстетик дунёқарашлари шаклланади, уларга мувофиқ тарзда бадиий ижод Марсель учун ҳақиқий, тўлақонли ҳаётга айланади.

Шундай қилиб, қаҳрамон тақдири бир вақтнинг ўзида ёзувчининг ижодий изланишлар йўлини такрорлайди. Аммо сюжетни шу алпозда талқин қилиш бамисоли юзаки ёндошгандек туюлади. Назаримизда, асарнинг туб моҳиятини акс эттирмайди. Пруст ўз олдига “туйғуларни тарбияловчи” ёки умуман “тарбия” романини яратиш мақсадини қўймаган. Адиб яшаш учун кураш, ҳаётини тажриба орттириш натижасида қаҳрамоннинг феъл-атвори, дунёқарашини, иродасини, инсоний хислатлари шаклланиш жараёнини кўрсатмоқчи эмас, асло! Ёзувчи романдан, сўзнинг том маъносидан, ҳаётини воқеа ва ҳодисаларни олиб ташлайди, яъни роман объектив воқеликда содир бўлиши мумкин ихтилофлар, фикрлар тўқнашуви, низоли ҳолатлар, муҳим тарихий воқеалар, муайян ғоя ва дунёқарашларнинг ҳаёт-мамот курашини, ижтимоий зиддиятлар – умуман жамиятда инсонни шахс (индивидуум) сифатида шакллантирувчи омиллардан холи. Хуллас, туркумга кирувчи романларда шу ва шунга ўхшаш омилларга ўрин йўқ; аксинча, улар ўрнини ички кечинма, субъектив фикр-мулоҳаза, онг қаърида яширинган ассоциация ва таассуротлар каби тафсилотлар эгаллайди. Бош қаҳрамон Марсельнинг кўз

Ўнгимизда тета-поя ёшидан то етуклик, ҳақиқий камолот ёшигача намоён бўлган ҳаёти оилавий муносабат, зодагонлар даврасидаги қабул маросимлари, базму жамшид ва турли учрашув, денгиз соҳили ёки табиат кўйнига саёҳат, санъат асарларидан олинган таассурот ва ниҳоят, бир неча ишқий саргузаштгача олиб борилади, тўғриси, айнан шу воқеалардан иборат. Туркумда ушбу эпизодларнинг муайян макон ва замонда изчиллик билан, бирин-кетин ривожланиш қондасига риоя қилинмаган, негаки асосан мемуар (хотиранома) асарга хос бўлган шаклдан Марсель ҳаётидаги қувончли ёки қайғули воқеа-ҳодисалар ҳақида эмас, балки унинг ички кечинмаларини имкон қадар тўлароқ баён қилиш учун фойдаланилган, десак муболаға бўлмайди. Ҳақиқатдан ҳам, ҳикоя қилиш мавзуга тааллуқли бўлмаган ёки бевосита унга боғлиқ бўлган чекинишлар билан доимо бўлинаверади. Масалан, Сван ва унинг суюқли аёли Одетта ўртасидаги муҳаббат тарихи Марсельнинг отаси ва иккинчи даражали персонаж, жаноб Норпуа ўртасидаги “сермазмун ва бемаврид суҳбат” сахнаси билан вобаста олиб борилади; Марсельнинг Жильберта ҳузурига буюрган биргина ташрифи сахнаси ҳажман унинг қизи Жильберта ҳаёти ҳақидаги ҳикоядан анча кўпроқ жой эгаллайди. Ёзувчи биринчи ёки орқа планда ҳаракат қилувчи асосий ёхуд иккинчи даражали персонажларнинг таассурот, руҳий кечинма, ички ҳис-туйғуларидан иборат нақшинкор мато тўқиётганга ўхшайди. Ва бу кенг майдон бўйлаб ёйилган суратга бош қаҳрамон қалбида кечаётган жараёнлар ҳам уйғун тарзда, худди сўзанага тилло ранг ипдек тўқиб қўйилади.

Пруст тасвирининг асосий объекти – дунёни субъектив тарзда идрок қилувчи “онг оқими”дир. Ёзувчи инсон томонидан дунёни янгича, бевосита ҳис этишни қўмсайди, ушбу ўткинчи, ёлғон дунёга ижтимоий муносабатлар туширган “муҳр”дан ҳалос этишга интилади. Ва бу шаффоф сувдек тиник, субҳидам ҳавосидек беғубор янгича қарашни у “йўқотилган вақтни ахтариш”да, авваламбор, ёш бола, кейинчалик ўсмир йигит руҳиятида топади. Ёзувчи наздида, шу ёшдаги одамларда табиатни, жамиятни, бир қарашда аҳамиятсиз бўлиб кўринган воқеа-ҳодисаларни ички ҳис-туйғу

орқали идрок қилиш юксак ғоя ва фикрлар билан булғанмаган, турли “ғамхўр таъсир ва таважжух”лардан айнамаган: ёш болаларнинг дунёга боқишларидек тоза ва тиниқ кўринади. Пруст учун инсон руҳини бойитувчи, унга мазмун бағишловчи тоғдек юксак ҳис-туйғу айнан шундадир.

“Сван томон сари” романининг биринчи фаслида, “онг оқими” бадиий услуби шоду-хуррамлик ато этувчи, умид-ишончга тўла натижаларга олиб келади. “Йўқотилган вақт”ни эсларкан, Пруст болалик деган ёрқин оламнинг кичкина қувонч ва шодликлари (гуллаган дўлана дарахти гўзаллиги, онасининг меҳрга тўла бўсаси, кушлар сайраши, майсалар майинлиги, отасининг қўлларига кўтариб ҳавога учуриши ва ҳоказо)да улкан поэзияни топади, илҳомланади, шеърят қанотларида осмону фалакка парвоз қилади. Туркумда “Сван томон сари” сайр қилиш Жильбертага бўлган болаларча романтик муҳаббат, Комбре шаҳарининг қадим черков гумбазлари, эски боғи ва қадрдон уй манзаралари ҳақида хотиралар билан ассоциация орқали фикран боғланади.

Ушбу мураккаб ҳиссиётлар ва интуитив равишда идрок қилинган оламни тасвирлаш учун Пруст бир-бири билан ўзига хос тарзда уйғунлашган икки услубдан фойдаланади: биринчидан – реал дунёни “ўз ичига” қабул қилиш, одамларни, табиатни, нарсаларни индивидуал психологик тасаввурлар категориясига ўтказиш; иккинчидан – эслаш, хотирага келтириш, бу ўринда ассоциациялар қатори ўтмиш ва ҳозирги даврларни бир-бирига чамбарчас боғлайди. Натижада улкан макон ва замонда ушбу даврларнинг бир-биридан узилишига барҳам берилади, улар яхлит бир ВАҚТдек кўз ўнгимизда гавдаланади. Шу тариқа чексизликка ғарқ бўлиб кетган асрлар, ўтиб кетган вақт тасаввури ўз-ўзидан ечим топади. Масалан, Марсель ўзининг нотаниш гўзал аёли ҳақида ўсмирлик хаёлларини якшанба кунлари Комбре боғида мириқиб ўқиган китобларидаги гўзал манзаралардан ахтаради: “Бошимни кўтариб кўз ўнгимда очилган қалам ожизлик қилувчи манзарага қараганимда, китобда кенг майдон бўйлаб ёйилаётган гўзал дунё менинг фикримга жо бўлиб, эҳтиросли таъсир кўрсатарди”. Шу боис

келажакда албатта севиладиган нотаниш гўзал аёлнинг шарпага ўхшаш киефаси Пруст тасаввурида бинафша гулларга бурканган киефада намоён бўлади. Аслида, бинафша ранг Пруст асарларида муҳим аҳамият касб этади. Кейинчалик китобдан олинган таассуротларга атроф муҳитни: хиебонни соясалқин роҳат маконга айлантирган каштан дарахтлар, ёзда кўм-кўк манзарали жаннатга ўхшовчи сўлим боғдан эсаётган хушбўй сабо, дарахтлар орасидан кўзга ташланиб турувчи минорадаги соатнинг бонг уриши ва бу овознинг атрофга таралиши ҳам кўшилади.

Марсель Комбретадаги ўз уйида ёзувчи Поль Бурже (*Paul Bourget*, 1852-1935)нинг психологик романлари тароватига маҳлиё бўлиб, уларни ўқиркан, Жильберта ҳам Поль Бурже билан бирга қадимги қаср ва қалъаларни томоша қилганини билиб олади ва шу заҳотиёқ ушбу аёл ҳақида хаёллар қаҳрамон психологиясида готика услубида қурилган черковлар, тоқу равоқ ва қасрлар ҳақида тасаввурлар ҳамда нотаниш Жильбертанинг хушоҳанг исми билан уйғунлашиб кетади. “Ўрта аср жомеъ черковлари, Иль-де-Франс тепаликлари ва Нормандия текисликлари дилга солган таассурот ҳамда тасаввурларнинг жозибадорлиги хаёлимдаги мадемуазель Жильберта Сван образи билан фикран қўшилиб кетарди: уни бошқа паричеҳра қизлар орасида таниб, севиб қолиш қолган эди”.

Шундай қилиб, қаҳрамонни ўраб олган табиат ҳам, ўқиган китоби ҳам объектив борлигини, реал мавжудлигини йўқотиб, Марсельнинг ҳиссиёт ва кечинмалари уйғунлигига қўшилгандек гўё; улар фақат психологик маънога эга, чунки улар қаҳрамон қалбида муҳаббатни уйғотдилар. Шу билан бирга ёшлик чоғларида ўқиган китоб ҳақидаги хотиралар Марсель хаёлида Комбрета яшаган вақтни ҳам жонлантиради: ўша даврни эсига солиб, ўтиб кетган йилларга қарамай, “йўқотилган вақтни” қайтаргандек бўлади гўё.

Пруст бу ўткинчи ва ёлғон дунёдир, унда объектив воқелик ҳақида фақат нисбий ва субъектив тасаввур ҳосил қилишимиз мумкин, деб таъкидлайди. “Қурраи заминда жамики мавжуд туйғу ва кечинмаларни биз бир дунёда ҳис қиламиз ва бошимиздан кечирамиз, бироқ фикрлаш, тушунча

ҳосил қилиш, ўз ўзлигимизни англаш бошқа дунёда кечади; биз бу икки дунё ўртасида кўприк ташлай оламиз, туташтирувчи нуқталарни ҳам топа оламиз, бироқ улар ўртасида беўлчов масофани тўлдиришга ожизмиз” (“Германтлар томонида”). Бу нимани билдиради? Пруст фикрича, субъект ва объект ўртасида ошиб бўлмас ғов-тўсиқдек БИЛИШ жараёни турибди, шу боисдан ҳам ҳис-туйғулар олами ва фикр юргизиш, тажриба орқали идрок қилиш, ақл билан иш тутиш олами – бир-бирига бегона демакдир. Инсон дунёни эмас, балки ўзининг дунёсини идрок қилишини тушуниб етгани боис, Пруст нуқтаи назарида, мазкур тасаввурда ҳеч қандай реал ва ўзгармас объектив мазмун бўлиши мумкин эмас: ҳаммаси ўткинчидир. Замонлар ўтиб кетади, одамлар ҳам ўтиб, фанога ғарқ бўлиб кетишади. Шунинг учун Пруст ижодида инсон образи беқарор ва ўзгарувчан. Ахир Прустнинг дунёни ҳис этиш концепциясига кўра, инсон ҳақида ҳосил қилинган ҳар бир тасаввур субъект томонидан билиб олинаётган объектив ҳақиқатнинг бир бўлаги эмас, балки ушбу субъект ички оламининг бир заррачасидир, холос.

Пруст наздида ҳеч қандай бир бутун яхлит, метиндек мустаҳкам, барқарор ва ўзгармас характернинг ўзи бўлиши мумкин эмас; одам томонидан бир одат ва хислатни йўқотиш ва уларни бошқасига алмаштириш ўзининг “Мен” – руҳий марказини йўқотиши, шахснинг ўлими билан тенгдир. Тўғри, бу ўлимдан сўнг шахс яна ҳаётга қайтади, лекин бу сафар бошқа “Мен” қиёфасида.

Одат кишининг иккинчи табиати, деганларидек, одатларга боғланиб қолиш – бу, Пруст фикрича, “кўз очиб юмгунча ўтадиган ҳар бир лаҳзада биздан шахсиятимизнинг бир парчасини юлиб олувчи, ҳар бир сонияда ҳаётимизга совуқ ва бадбашара тумшуғини сукувчи, қадам-бақадам яқинлашиб келувчи ўлимга қарши пинҳоний, жисман сезиб, қўл билан ушлаб, онг билан ҳис этиб кўриш мумкин бўлган шаклдан бошқа ҳеч нарса эмас”.

Ёзувчи учун ҳам, бош қаҳрамон Марсель учун ҳам болалик хотиралар домига тушган жаноб Сванни бўлғуси турмуш ўртоғи Одеттага

муҳаббатидан сархуш бўлган Сван билан, ёки бедаво касалликка учраб, руҳан туқунликка тушмай тенгсиз кураш олиб бораётган Сван билан асло таққослаб бўлмайди. Шу тариқа Пруст инсоннинг яхлит реалистик характерини яратишдан, инсон характерининг тадрижий ривож ва диалектикасини кузатишдан воз кечади. Аксига олиб, яратилажак инсон характери ўрнига бирин-кетин завола топиб фанога фарқ бўлган, давомчисида ўзи ҳақида ҳеч қандай из қолдирмовчи турли-туман ва ранг-баранг “Мен” руҳий марказларни қалаштириб ташлайди. “Бошқа одамлар, ўзларининг ижобий хислати ва камчиликлари билан биз учун қандайдир бир ноаниқ ва тушунарсиз, бир жойда қотиб қолган нарса эмас... бироқ улар сояга ўхшагувчидир, бу сояга биз қиролмаймиз, уни тўғридан-тўғри англаб ололмаймиз... бу сояни биз гоҳ нафрат, гоҳ муҳаббат ёритган тарздагина ҳақиқатга менгзаб тассавур қила оламиз”, деб ёзади Пруст. Бундан келиб чиқадики, дунёни ҳам, одамларни ҳам уларнинг объектив моҳиятида, объектив мавжудлигида билиб бўлмайди, чунки одам идрок қилганини, тушуниб етганини ўз онгига субъектив тарзда “ўткази” билади. Бошқача қилиб айтганда, Пруст шахс (индивидуум)ни маънан ва руҳан бойитувчи қобилият, яъни дунёни субъектив тарзда идрок қилишни ҳақиқий қадрият даражасигача кўтаради.

“Ўқотилган вақтни ахтариб” туркумида Пруст ташқи дунёни ўз қаҳрамони идроки, дунёни ҳис этиши нуқтаи назаридан изчил тасвирлашга ҳаракат қилади. Бу ғоя дунё ҳақида реал воқеа-ҳодисларнинг кетма-кет содир бўлишида ёки макон ва замоннинг ўзаро муносабатида, бир-бирига чамбарчас боғланганлигида эмас, балки ассоциациялар туфайли хотира қаъридан юзага қалқиб чиқувчи субъектив ҳолатларни тартиб билан эслаш орқали ҳикоя қиладиган романларнинг композицион тузилишини бадиий тафсилотигача белгилаб беради. Объектив дунё ва одамлар роман саҳифаларида ижтимоий муносабатлар орқали бир-бирига боғланган тарзда эмас, балки инсон онгига шахсий, индивидуал ҳис-туйғуси кўринишида

“кира оладиган” қисм, парча, ҳатто зарраларгача тарқоқ ҳолатда намоён бўлади.

Аксар француз тадқиқотчилар Пруст ижодига рус адиби Лев Толстой таъсири хусусида масалани кўндаланг қўйишади. Шубҳасиз, Толстойнинг психологик таҳлил услубини Пруст диққат билан ўрганган, унинг кўп жиҳатларини ўзлаштириб олган дейишимиз мумкин. Масалан, инсон психологияси билан боғлиқ тамойиллар: ички монолог, ўзи ўзини таҳлил қилишга мойиллик, ғайришуурийлик (онг ости)ка ўтиш ҳаракатларини ҳам ўзлаштиргани ва ўз асарларида татбиқ қилганини кузатамиз. Пруст наздида, реал дунёни, объектив борлиқни шахс (индивидуум)нинг психологик жараёнларини чуқур таҳлил қилиш орқали тушуниб етиш, англаш мумкин. Толстойда эса, қаҳрамоннинг руҳий олами, ҳиссиёти ва тафаккури – ўз ичига курраи заминдаги барча нарсаларни қамраб олган реал дунёнинг бир қисмидир холос. Пруст ижодида Толстойнинг психологик таҳлил услубидан фойдаланишнинг қарама-қарши хусусиятлари мазкур зиддиятликдан келиб чиққан: бу услуб француз ёзувчи ижодида кўп ҳолларда ўзининг аксига айланади, десак янглишмаган бўламиз.

Масалан, Прустнинг “ўзини ўзи эслаш” услубини Толстой қаламига мансуб “Иван Ильич ўлими” қиссасида ҳам учратиш мумкин. Ушбу икки ҳолда ҳам қаҳрамон онаси пиширган ширин овқатлар таъми, деразадан кўринган манзара, уй хоналарининг кўплиги, шифтларнинг баландлиги, энагасининг ҳиди ва шу каби ассоциациялар орқали хотиралар оғушига чўмаркан, болалик йилларини кўз олдида келтиради, қолаверса, уларга бутунлай “шўнғиб” кетади. Бироқ бу ерда, яъни Прустда ҳам, Толстойда ҳам ушбу услубдан фойдаланиш тарзи ўртасида катта, принципиал фарқ мавжуд. Масалан, Пруст қаҳрамонининг беғам-беташвиш болаликка хаёлан қайтишига эътибор берайлик: “Нақадар тотли дамлар... Ширин туйғу... шу захотиёқ мени ҳаёт икир-чикирларига, унинг ёлғон ва беқарорлигига бепарволарча қарашга ундади, ҳаётдаги мусибат ва кулфатлар менга қаттиқ тегмаслик, четлаб ўтиб, озор етказмаслик ҳиссини туғдирди... ҳаёт бир зумда

ўтиб кетиши, Худо бизга уни ўлчаб берганлиги аҳамиятсиз бўлиб кўринди... Қалбимни қандайдир бир мазмунга тўлдирди”.

Шундай қилиб, яшаб ўтилган йиллар, яъни болалик чоғидаги Марсельни, аниқроғи, кичкина болакай Марсельни етук ёшдаги, ҳаётий тажриба орттирган эркак қиёфасидаги Марсельдан ажратиб турувчи “омил”лар инсон руҳияти (психика)дан ассоциациялар туфайли хотирада, онгда вужудга келадиган ҳис-туйғулар, кечинмалар, ҳаёлий тасаввурлар ёрдамида “ювиб” ташлангандек туюлади. Толстойнинг “Иван Ильич ўлими” қиссасида эса, ушбу услуб мутлақо тескари маъно касб этади: “Иван Ильич бугун татиб кўришга таклиф этилган қора олхўрини эслаганмикин... Йўқ. У болалигидаги хом ва бурушган қора олхўри донасини эсларди, унинг нордон таъминини эслаш билан бирга ўша вақтдаги энага, акаси, ўйинчоқлар каби бир қатор хотиралар пайдо бўларди. “Бу ҳақда эслашни ҳожати йўқ... Қайта оғритади”, – ўз-ўзини юпатиб, Иван Ильич ҳозирги кунга қайтар эди”¹⁴.

Шундай қилиб, бир қатор ассоциациялар туфайли вужудга келган болалик ҳақида хотиралар янги куч билан Иван Ильичга ўтиб кетган йилларни қайтариб бўлмаслигини, қувноқ ва хушчақчақ болалигидаги Ваня ҳамда қариган, касалманд ва хориган чол Иван Ильич ўртасидаги худди катта ва тубсиз жарликдек фарқни ҳис этиб кўришга имкон беради. Йўқотилган вақтни орқага қайтириб бўлмайди – Толстой асарида тасвирланган қора олхўри билан эпизоднинг психологик мазмуни шундан иборат. Пруст эса, ўтиб кетган ва унутилган таассуротни бир лаҳзага бўлса ҳам қайтаришга, қайта эслатишга ҳаракат қилади; вақт оқимида инсон эволюциясини кўрсатиш мақсадида бу ҳолатни муҳраб кўяди. Анри Бергсоннинг идеализм тамойилларига асосланган фалсафасига қатъий риоя қилган адибга Толстойнинг реализм руҳидаги услубидан фойдаланиш мутлақо бошқа натижаларга олиб келди, десак ўринли бўлади.

Толстой учун ҳам, Пруст учун ҳам инсоннинг психологик (маънавий, руҳий, ахлоқий) ривожланиши, унинг беқарорлиги, ҳафсаласи, таъби, авзои

¹⁴ Толстой Л.Н. Полн. собр. соч. Том 26. – М., 1936, с. 108.

ҳолатининг ўзгариб туриши, хуш кўрган (таом, кийим, машғулот, ранг, вақт, караш, одам ва ҳоказо) ва хуш кўрмаган (таом, кийим, машғулот, ранг, вақт, караш, одам ва ҳоказо) нарсалар алмашинуви жуда катта аҳамиятга эга. Аммо Толстой ижодида ўзгарувчан, субутсиз, мувозанат сақлай олмайдиган одам барибир ўз образининг яхлитлигини сақлаб қолади. Пруст ижодида эса, образнинг ички яхлитлиги йўқ, одам бир-бирини инкор этувчи бир нечта “Мен”лардан иборат. Шу боисдан ҳам образ парчаланиб, бир-бирига тўғри келмовчи элементларга бўлиниб кетади; Толстойнинг реализм тамойилларига асосланган психологик таҳлил услуби пировард натижада Пруст ижодида реализмга қарама-қарши, аниқроғи, нореалистик услубга айланади.

Таъкидлаш лозимки, Пруст инсон ҳатти-ҳаракат, ҳис-туйғу, майл-истаклари пайдо бўлишида сабаб ва оқибат алоқадорлигини инкор этмайди. Аксинча, психологик ҳолатларнинг таҳлилида у юзага қалқиб чиққан қатор ассоциациялар орқали у ёки бу жўшқин интилиш, кайфият, руҳий ҳолатнинг ўзгариш сабабларини мантиқий равишда аниқлайди. Бироқ ушбу ассоциациялар, одатда, бир-бирига уланган муайян ғоялардек эмас, балки айнан шу пайтда кўнгилда кечаётган ҳис-туйғу, англаб бўлмас тарзда пайдо бўлувчи хоҳиш-истакни идрок қилиш орқали хотирадаги мураккаб, баъзида тушунарсиз тасвирларга айланади. Пруст психологик жараёнлар, руҳий ҳолатлар учун нафақат рационал, яъни ақл-идроқка асосланган, балки унинг нуқтаи назаридан ғайришуурийликда, ички ҳис-туйғуларда чуқур илдизларни топишга ҳаракат қилади.

Шу билан бирга Пруст ҳеч қандай вазиятда ҳам “маҳмадоналик” қилмайди, ўзини ҳеч қачон “донишманд” қилиб кўрсатишга уринмайди, “фалсафий само”га интилмайди, ўзини сирли ва тушунарсиз қиёфага солмайди. Қаҳрамоннинг ички оламини, айти пайтдаги руҳий ҳолатини табиий инстинктлар, иррационал, яъни ақлдан ташқари, мантиқан билиб бўлмайдиган майл-истакларнинг тартибсизлиги, чалкашлиги ҳолатида тавсифламайди. Билъакс, инсон психологиясига ўтиб, у инсоннинг ички

олами, руҳияти қанчалик мураккаб ва серқирра эканлигини кўрсатишга ҳаракат қилади. Масалан, Сваннинг енгил табиат, суюқоёқ, аммо хушфеъл ва хушсухбат аёл Одеттага бўлган муҳаббати юқоридаги фикрларни тўлиқ тасдиқлайди. Одеттани эъзозлаган, бу аёл сиймосида ўзига яқин одамни кўрган Сван ахир оқибат унга уйланади. Пруст ушбу меҳр-садоқат, яқинлик туйғусини Сваннинг табиати, феъл-атворининг ўзига хослиги, бошқалардан кескин фарқ қилиши билан изоҳлайди. Тўғри, Сван қалбини эгаллаган муҳаббатнинг “аҳмоқона тарихи” одоб-ахлоқ меъёрларидан ташқари, ношоён “сўз”лар билан, бир ёқлама ва юзаки тушунтирилиши мумкин эди, аммо Пруст романида гўзаллик шайдоси, юксак маданиятли, боадаб, нозик дид соҳибининг ҳаётдан кўнгли совиши, умидлари рўёбга чикмаслиги тарихидек очилади. Ёзувчи ўз қаҳрамонини ҳаётда рўй бериши мумкин нохуш, ўткинчи ва оқибатсиз вазиятлардан доимо қутқаради; унинг ички оламини, рухий ҳолатини нозик, ҳар қандай вазиятда ҳам одоб-ахлоқни сақловчи майл-истаклардан тўқилганлигини кўрсатади. Масалан, Сван учун Одеттанинг бевафолиги ҳақидаги гумонини айтиши, бу ҳақда унга савол бериши ақл бовар қилмайдиган нарса: Сван буни ўзига эп кўрмайди. Ҳаттоки кундек ёруғ, сувдек тиниқ далил-исботлар ҳам Сванни ишонтира олмайди, чунки улар айнан “кундек ёруғ, сувдек тиниқ ва қўпол” бўлганлиги учун ҳам асоссиздир.

Пруст ўзининг романлари туркумида Сваннинг Одеттага, маркиз Робер де Сен-Луинг олифта сатанг аёл Рахильга, Марсельнинг – соҳибжамол Жильберта, герцогиня Германтская, мадемуазель Стермария, ва ниҳоят, мафтункор Альбертинага бўлган муҳаббатнинг пайдо бўлиши ва сўниши мавзусига кўп марта қайтади. Бу борада Стендаль ва Флобер ижоди Прустга катта таъсир кўрсатгани шубҳасиз.

Аммо Стендаль асарларига тақлид қилиш, улардан таъсирланиш билан бир қаторда “муҳаббат ўзгарувчанлиги” мавзуси Прустнинг психологик таҳлилида аёлга бўлган муносабати ўзига хос тарзда талқин қилинади. Пруст асарларида севикли аёл образи доим иккита, яъни тасаввурдаги, хаёлдаги

идеал аёл ва ўткинчи, бир пайдо бўлиб, ном-нишонсиз йўқ бўлиб кетувчи тимсоллар кийёфасида намоён бўлади. Гўёки муҳаббат объектдан алоҳида мавжуд бўлаётгандек туюлади. Масалан, маркиз Робер де Сен-Луинг Рахильга бўлган муҳаббатига Рахильнинг ғаразли ниятлари ҳам, ҳақоратомуз кўполликлари ҳам, ҳаттоки унинг сон-саноксиз ишқий алоқалари ҳақидаги хабарлар ҳам заррача таъсир этмайди. Аксинча, уни янада мустаҳкамлайди. Сабаби шундаки, Робер тасодифий ассоциация таъсирида севикли аёл ҳақидаги тасаввурларини Рахилга ўтказди ва Рахильнинг жамики мавжуд ижобий ва салбий хислатларию, ҳатти-ҳаракатларини ушбу хаёлий тасаввур орқали идрок қилади.

Пруст, севикли аёл ҳақидаги юксак орзу ва унинг шахси ўртасидаги кескин фарққа эътибор қаратаркан, муҳаббатда ҳақиқий маънавий ёҳуд руҳан яқинлик ва бир-бирини сўзсиз тушуниш асло мумкин эмаслиги ҳақида хулоса чиқаради. Ёзувчи бу хулосани туркумнинг учта романини қамраб олувчи Марсель ва Альбертина ўртасидаги ишқий муносабат мисолида тафсилотларигача тасвирлаб беради. Адиб бир инсонни бошқа инсон томонидан идрок қилиб бўлмаслиги хусусида фикри чуқур пессимизм билан суғорилган бўлиб, унданда умидсиз, релятивизм, яъни воқеликни объектив равишда билиш мумкин эмаслик руҳидаги хулосаларга олиб келади: “бошқалар томонидан бизнинг одат ва ҳатти-ҳаракатларимиз хусусидаги фикр ёки образ улар ҳақидаги ўзимизнинг тасаввурларимиздан фарқ қилмайди; гўё қоғозга туширилган оқ-қора шаклдек, қаердаким қора чизикқа бўш майдон, оқ жойларга эса – тушунарсиз эгри-бугри чизиклар мос келади. Қолаверса, шаклда кўринмай қолган чизиклар, эҳтимол, биз ўзимизда раъй-андиша қилиб кўраётган такаббуруна хислатларимиз бўлиши мумкин, ва аксинча бизга кўшимча хислатлар бўлиб кўринаётгани инсонийлигимизнинг ўзимиз ҳеч қачон фаҳмлай ололмайдиган қисмини ташкил этиши мумкин”.

Назаримизда, ушбу теран фикр орқали Пруст инсоннинг ўзи ва бошқалар хусусида объектив равишда фикр юргизиш, муайян қарорга келиш ва тўғри хулоса чиқариш қобилиятини инкор этади. Одамлар қалбининг

хатти-ҳаракатлари, руҳий хислат ва фазилатларини баҳолашда реалистик, ҳаётӣ, ижтимоӣ мезонлардан тап тортмай воз кечиши натижасида нозик психоанализ устаси бўлган Пруст инсоннинг зулмат босган онг ости, қалбининг чуқур қатламларидан юзага қалқиб чиққан ҳис-туйғулари ва майл-истаклари, эзгуликка ёки ёвузликка йўғрилган ниятларини очиб бериш ва ҳар томонлама таҳлил қилиш соҳасида ўзининг ожизлигини тан олишга мажбур бўлади. Инсоннинг ақлий, руҳий, қолаверса, маънавий дунёсига нисбатан агностицизм, яъни объектив дунёни ва унинг қонуниятларини билиш мумкинлигини инкор этувчи фалсафа руҳидаги муносабат икки Жаҳон уруши оралиғида вужудга келган модернизм тамойилларига асосланган психологик роман учун хос эди.

Аммо Пруст романларида тасвирланаётган воқеа-ҳодисларнинг объектив мантиғи ушбу романларни мутолаа қилган ўқувчини ҳар қандай меъёр-мезонларни рад этувчи хулосаларга олиб келмайди. Сван, Робер де Сен-Лу ёки Марсельларнинг умидсизликка тушишлари, ишончлари оқланмаслиги, оқибатда алданганликлари мавҳум шароитда, реал воқеликдан узоқ бўлган вазиятда эмас, балки “Германтлар томонида”, “Содом ва Гоморра”да, хушманзаралари курорт ва аристократлар даврасида юз беради. Ахир ҳаёт синовларида суяги қотган, унинг аччиқ-чучугини тотиб кўрган Марсель ёки Сван бутун ҳаёти давомида айнан шундай шароитда яшайди. Умидвор Марсель бундай муҳитда нафис дид, нозик ҳис-туйғулар, маънавий гўзаллик ва беғаразликни топиш илинжида яшайди. Унинг тасавурида оддий ҳаёт икир-чикирларидан, кундалик ташвишларидан сўнг айнан шу муҳитда бошпана топиш мумкиндек туюлади. Насл-насаби, жамиятдаги мавқеи, ақл ва маданияти даражаси бўйича тенг аристократлардан Марсель маънавий мадад, олижаноблик, ҳамфикрлик, руҳан бирлашувни кутади. Бироқ Марсельнинг хаёллари пучга айланади: мартаба ва унвонлар, юксак мавқе ва бойлик, тубанлашиб кетган қалбларнинг сохталлиги ва пасткашлиги, қизиқиш ва интилишларнинг ҳеч нарсага арзимаслиги фикс-фужур ҳамда

нодонликни ва ниҳоят, бағри тошлик, қабихлик ва ахлоқий бузукликни хаспўшлаб туради.

Пруст нафақат энг нозик, қалбнинг қаърида яширинган рухий кечинмаларни тасвирлаш, балки мохир ҳажвчи, нуқсонлар ва иллатларни фош этишда қалами ўткир ёзувчи бўлганлигига ишонч ҳосил қилиш учун “Содом ва Гоморра” романининг “Жаноб Шарлюс аристократлар даврасида” номли биринчи бобини ўқишнинг ўзи кифоя. Асардаги барча қаҳрамонлар ўзлари эгаллаган ижтимоий мавқе жиҳатидан аниқ ва тушунарли тасвирланган. Ҳақиқий юксак ҳис-туйғулар заволи топишига инсон табиати эмас, балки “нозик таъб соҳибларининг сермулозамат ва сулукатли жамият” муҳити айбдор деган хулосага китобхоннинг ўзи келади, чунки бундай муҳитда на ҳақиқий меҳр-муҳаббат, на самимий дўстлик, на садоқат бўлиши мумкин. Ич-ичига сингиб кетган сунъий муносабат ва юзаки расм-русумлар, нимаики қилса ҳам барибир жазосиз қолиш ҳисси, қолаверса, авжига чиққан ахлоқсизлик ва маънавий инқироз Шарлюс, Вердюрен, Одетта ва Албертиналар жамиятини, уларнинг инсонийлик қиёфасини таниб бўлмас даражагача ўзгартириб юборади. Шу тариқа, Пруст, ижтимоий зиддиятларга тил теккизмай, аммо инсон психологияси ва кундалик турмуш тарзини ҳаққоний тасвирлашга интиларкан, имкон қадар жамиятнинг тепасида турган, ўзларини “дунё хўжалари” деб билганларнинг ғайриинсоний қиёфасини, одамгарчиликдан йироқ муомаласини, маънавий-ахлоқий жиҳатдан бузилиб кетганликларини аёвсиз фош этади, аниқ ва ифодали тасвирлаб беради.

Жўшқин воқеалар, яшин тезлигида ўзгариб турувчи сахналар, нафасни ростлаб олишга вақт қолдирмайдиган қалтис ва хатарли саргузаштларга бой ҳикояларнинг камлиги, психологик таҳлилнинг ўзига хос ёпиқ доира ҳосил қилиши, муаллифлик нуқтаи назар доимо ўз қобиғига ўралашиб қолишига қарамасдан, Пруст романлари маълум даражада ижтимоий танқидга йўғрилганлигини кузатамиз. 1890-1900 йиллар француз аристократияси доираларида ўша давр Франция, қолаверса, бутун Европа ҳаётидаги

ижтимоий зиддиятлар ўзига хос тарзда акс этган. Аристократлар жамиятидаги мазмунсиз, қуруқ сафсата ва ёлғон-яшиқ гаплардан иборат суҳбатларда юқори табақа вакилларининг маънавий-ахлоқий қиёфаси ёрқин гавдалантирилади, энг муҳими, аристократлар сулоласини “беадаб ва маданияти паст буржуазия” билан якка ҳукмронлик қилувчи синфни ташкил этишга уринаётгани ижтимоий жараёнлар воситасида тасвирланади.

Бу ерда Пруст снобизми, яъни аристократия жамиятидаги тартиб-қоидаларга кўр-кўрона эргашувчи, ўзини олий даражада маданиятли, билимдон, нозик дид ва мислсиз фаросат эгаси деб ҳисоблаган худбин одамнинг хулқ-авторини тасвирлашдаги маҳорати ҳақида тўхталиб ўтиш лозим. Француз жамиятининг юқори табақаси, аристократия ҳаёти, аниқроғи, ҳашаматли салонларда зеб-зийнатга бурканган аёл ва олифтанамо эркакларнинг кундалик ҳаётидан завқ олиш Пруст ижод доирасидан чиқиб кетарди, агар унинг романларида ўзига хос ҳазил-мутойиба, заҳарханда киноялар бўлмаганида. Бир қарашда жиддий оҳангли, ҳаттоки бир чимдим иззат-икромли киноя орқали муаллиф инсон хулқ-атворининг заиф, сунъий, диққат билан кузатганда, кулгили ва қабих бўлиб кўринувчи хислат, ҳеч нарсага арзимайдиган фазилатларини тасвирлайди. Баён қилишнинг мазкур, яъни ташқаридан қараганда, қонун-қоидаларга сўзсиз амал қилувчи, гоҳида тантанавор, гоҳида кулгили, шунга қарамасдан истехзоли, аёвсиз фош этувчи услуби зодагонлар доирасида ҳозир у нозир, ўзини дунёда ҳамма нарсага қодир, кўлини чўзса, осмондаги юлдузларни узиб олишга ҳам қурби этади деб ҳисобловчи “шахс”нинг аслида, беадаб ва нодонлиги, андиша ва уят нималигини билмаслиги, кишилиқ жамиятида меъёр тариқасида қабул қилинган одоб-ахлоқ қоидаларидан мутлақо беҳабарлиги, ботиний маҳмадоналиги ва ушбу иззатталаб “шахс”нинг ҳатти-ҳаракати, феъл-атвори, юриш-туриши, қолаверса, маънавий қиёфасининг сохталиги, сунъий савлат-салобати ўртасидаги ҳатлаб ўтиб бўлмас жарлик, ер билан осмонча фарқни аниқ ва ифодали тарзда кўрсатиб беради.

Масалан, Баальбекка ташриф буюрган Марсель эски кадрдон танишлари ва курортда дам олаётган янги одамлар ўртасида хайратомуз ўхшашликни сезиб қолади: “Мен... мсье Легранден, Сванлар оиласининг дарбони (исми эсимда йўқ) ва Сван хоним билан бақамти келиш насиб этди; улардан биринчиси кафедаги официантга, иккинчиси – келгинди нотаниш кимсага..., учинчиси эса – чўмилиш хона эгасига айланди. Тушуниб бўлмас сеҳр-жоду туфайли, ташқи кўриниши, юз-бети тузилиши ва феъл-атвори, қолаверса, ақлий қобилиятининг баъзи бир хусусиятлари худди магнитнинг тортиш кучига ўхшаб, бир-бирига тортилади, ич-ичга сингиб, ўзаро уйғунлашиб кетади. Буни фавқуллодда вазият деб бўлмайди. Ҳаётда бундай вазиятлар гоҳ-гоҳида учраб туради. Гўё табиатнинг ўзи эскидан таниш бўлган одамни янги қиёфа, аниқроғи, янги аъзойи-танада, унчалик ҳам шикаст етказмай, таниб бўлмас даражада ўзгартирмай мужассам этгандек. Кафе официантга айланган Легранден ўзининг қадди-қоматини, ён томондан қараганда, қирра бурнини, ҳаттоки иягидаги чиройли чуқурчасини ҳам бешикаст сақлаб қолди; эркакшода аёлга айланган Сван хоним нафақат ўзининг бетакрор чехрасини, балки манқаланиб, “р” ва “л” товушларини французларча талаффуз қилиш одатини ҳеч қаёққа йўқотмади”.

Аристократларча ноз-ишвали, сатанг ва серқилик Одетта Сван, кўпроқ хушомадгўй малайга ўхшаган кеккайма ва ёқимсиз Легранденларнинг қабиҳлиги, бемаънилиги натижасида пайдо бўлувчи ярим чин, ярим ҳазил таассурот муаллифнинг умумий кузатуви нақадар мўлжалга беҳато урганидан, қанчалик ифодали ва ишончли тасвирланганидан дарак беради. Одамнинг ташқи қиёфаси ва ички тузилиши ўртасида ўзвий боғлиқлик хусусидаги ўткир фикри, ўринли муқоясаси туфайли Пруст, ўзининг совуққон кузатувчи, бетараф мунаққид, қолаверса, одил ҳакам позициясини сақлаб, ушбу фикрни гўё йўл-йўлакай қистириб кетгани ҳолда суяк-суякдан ўтиб кетгувчи илон захридек аччиқ, ер ёрилиб, ерга киргизиб юборгудек таассурот қолдиради.

Аммо бу Прустнинг ўз қаҳрамонлари устидан кулиш, уларни хунук ва бадбуруш қиёфада кўрсатиш, қиёфасидан кинояли сўз, истехзо ёрдамида “намунали хулқ-атвор, ибратомуз тарбия ва нафис ҳис-туйғулар” ниқобини олиб ташлаш услубининг энг ифодали, энг кучли таъсир кўрсатувчи қуроли эмас. Пруст томонидан аксар ҳолларда қўлланиладиган ўз қаҳрамонларини машҳур драматург Жан Расин трагедияларида ёки ўрта аср қаҳрамонлик дostonларидаги образлар билан қиёсий-типологик аснода таҳлил қилиш тағ-томири қадимий француз аристократлар авлодидан келиб чиқишидан мағрурланаётган худбинлар, зоти алмисокдан бери давом этиб келаётган алмоий-алжойий вайсовчи зодагонлар мавқеини, жамиятдаги ўрнини беҳад пасайтиради.

Пруст қўллаётган истехзо, ҳазил-мутойиба турфа рангларга бурканган; кинояли аччиқ гап уни ҳеч қачон тарк этмайди, деб айтиш мумкин. Кўзи княгиня Германтскаянинг қип-қизил бурнига тушганида, муаллиф гўзаллик хусусидаги олдинги фикрларидан воз кечади, гўзаллик ва нафис дид хусусидаги олдинги имон-эътиқоди тамомила барбод бўлиши ҳақида сўзлайди, қаҳрамонларига бўлган истехзоли муносабати романтизм руҳи билан суғорилган мажозий ибора, аллегория, масхараомуз гап, тагида кўп маъно яширинган сўздек янграйди. Муаллиф ҳикоясида княгиня Германтская кўнгли юмшоқ, хушфеъл аёл образида гавдаланаркан, Леония хола “дам олаётгани” устидан беозоргина жилмайиб кўяди, негаки Леония хола атрофдагиларга ухлай олмайгани ҳақида гапирса-да, аслида, тинч-ҳаловат уйку оғушида сузади. Бу Прустнинг ширинсўзли, кинояли кулишларини ифода этади. Муаллиф кекса хизматкор аёл Франсуазанинг одатлари, қисқа ва лўнда сўқиниши, айтмоқчи бўлганини ифодалаш тарзи, атрофдагиларнинг ҳатти-ҳаракатлари ҳақида ҳикоя қилганида ундаги бу истехзони пайқаб олиш қийин эмас. Айни пайтда Прустнинг гоҳида истехзо, гоҳида ҳазил-мутойибага йўғрилган оҳанги Франсуазанинг соддаларча чуқур маъноли фикр-мулоҳазаларида ҳар доим ақл, ҳаётий тажриба, қолаверса, донишмандлик яширинганлигини алоҳида таъкидлайди.

Аристократия жамиятида қабул қилинган тартиб-қоидаларга кўр-кўрона эргашувчи, ўзини олий даражада маданиятли, билимдон, нозик дид соҳиби ва мислсиз фаросат эгаси деб ҳисоблаган худбин одам ҳақида гапираркан, Пруст чин юракдан кулади, уларни аёвсиз танқид қилади. Масалан, Вердюрэн оиласининг аъзолари ҳақиқий зодагонларга ўхшаб гапиришлари, уларнинг ҳатти-ҳаракатларига тақлид қилишларини мазах қилади, барон Шарлюс ҳаёти ҳақида гапирганида эса, захарханда сўзлардан ўзини тия олмайди.

Прустнинг айнан ушбу истехзоли муносабати эҳтироссиз, вазмин ва объектив баён ниқоби остига яширинган танқидий назарини, чуқур психологизмини тўлиқлигича ифода этади, деб таъкидлаш мумкин. Баъзида, камдан-кам ҳолларда бу аччиқ истехзо ва мулойимгина айтилган ҳазил хаспўшлаб турувчи парданинг кўтарилишига олиб келади ва Прустга тўғридан-тўғри зарба беришга имкон яратади. Масалан, Пруст холисона, объектив равишда Баальбек курортида дам олаётган ва соғлигини тиклаётган одамлар ташкил этган жамият ҳаётини, уларнинг кундалик турмушини зарда ва нафрат, гўё ям-яшил далани қовжираган чўлган айлантирган оловдек куйдирувчи сўзлар билан тасвирлайди: мовий денгиз соҳилларига келган бу одамлар Парижда одатланиб қолган худбинларча турмуш тарзидан, ҳатто ўзларига олтин ва маржон берсалар ҳам, чиқишни асло хоҳламайдилар. Гўёки улар учун ўзгартириб ва бузиб бўлмас одатга айланган ва кўникиб кетилган ҳаёт тарзидан, эски ва кадрдон таниш-билишлар доирасидан бошқа ҳеч нарса йўқдек туюлади; ҳаттоки денгиз мавжлари, кумли соҳиллар, қирғоқлардаги дарахтлар, қолаверса, бутун борлиқни қамраб олган табиат гўзалликлари улар учун бегона ва тажовузкор бўлиб кўринади. Курорт меҳмонхонасида улар нонушта, тушлик ва кечки овқат тановул қилганларида, “меҳмонхона улкан сеҳрли аквариумни эслатар эди, шаффоф ойна ортида эса Баальбекнинг ишчи ва денгизчилардан иборат қамбағал оилалари тўпланиб, муҳташам аквариум ичида башанг кийинган, зеб-зийнатга бурканган одамларнинг дабдабали турмушини, ғара-шара еб-

ичишлари, рақс тушиш ва сайр қилишларини кўзларини катта-катта очиб, гўё эс-хушидан айрилган одамлардек кузатишади. Улар учун бу ҳаёт гўё ноёб, камдан-кам учрайдиган балиқлардек, алланечук, тушунарсиз, сирли эди”. Манзарани тўлдириш учун Пруст: “Муҳим ижтимоий масала: ушбу нодир, камёб жониворларнинг базму жамшидларини мўрт шишадан ясалган ойна қачонгача ҳимоя қиларкан, умуман, ўз ичида соғ-омон сақлаб қолармикан. Бир кунмас бир кун қоронғуликдан, зимдан очкўзлик билан, хирс ва нафсини зўрға тийиб пойлаб турувчи нотаниш ва номаълум одамлар келиб, уларни аквариумдан тутиб, еб қўймасмикан”, деб қўшиб қўяди.

Таъкидлаш лозимки, бу тасвирда Прустнинг маъқулловчи сўзларини топа олмаймиз, у на манзур кўради, на ижобий баҳо беради: ўзининг башорати юзасидан на қайғуради, на ҳадиксирайди. Бироқ кейинги жумласида ўзи собитқадамлик билан эгаллаган позициясини икки хил тушунишга йўл бермовчи оҳангда баён этади: “Шу орада эса, бир жойда қотиб, зимистонда турган оломон ичида, эҳтимол, қандайдир бир ёзувчи, одамлар ва балиқларни ўрганувчи ҳаваскор-тадқиқотчи турган бўлиши мумкин. У кемшик ялмоғиз кампирлар, баҳайбат махлуқларнинг кавшанишларини кузатаркан, аквариум ойнасининг икки томонида турган одамларни ҳар хил, бир-бирига етти ёт бегона турларга ажратганидан мамнун бўлиб, адашмаганидан ўзига ўзи тасалли берар эди”.

Бир ҳисобда, одамлар ва ҳайвонларнинг хилма-хил турларини кузатган ва ўрганган мутахассис сифатида гавдаланаётган Прустнинг муаллифлик позицияси, ўзининг машҳур “Инсон комедияси”да хилма-хил ва ранг-баранг ижтимоий қатламлардан келиб чиққан “жондор”лар таснифини тузган, “инсон қалби овчиси ва табиби” ҳисобланмиш Оноре де Бальзак эгаллаган позициясига озми-кўпми ўхшаб кетади. Аммо бундай таққослаш оддий заҳматкашлар ҳаёти, орзу-умидларини яхши билган ҳамда уларни юксак кадрлаган Бальзак баҳоси ҳамда зодагонларни “ноёб инжу ва нодир олмос”, авом халқни эса – “номаълум зот”, деб ҳисоблаган Пруст баҳоси ўртасидаги кескин фарқни намоён қилади.

Аслини олганда, Пруст оддий халқни билмаган ва тушунмаган, у фақат хизматкорларнигина яхши билган, уларнинг турмуш тарзини, кундалик ҳаётини синчковлик билан кузатган ва ўрганган. Тан олиш керак, Пруст бундай одамларни икки тоифага бўларкан, бир томондан, итоаткорона бўйин эгувчи, кўзичоқлардек сукут сақловчи, иккинчи томондан эса – халқ орасидан чиққан, эркин, аммо ҳеч қандай ҳуқуққа эга бўлмаган қуйи табақага мансуб одамларни кўрган. Энг муҳими, мазкур икки тоифани бир-биридан ажратиб, уларни турли қиёфада тушунишга йўл қўймайди. Масалан, иккинчи тоифадаги одамларда табиатан соғлом фикрни, собитқадамликни, мустаҳкам ирода, куч-шижоат ва олижанобликни кўрса, биринчи тоифа одамларда лаганбардорликни – хўжайин (бой) ва малай кул (хизматчи) ўртасида айнан ўхшашликни кўришга ҳаракат қилади, бироқ униси ҳам, буниси ҳам кимгадир бўйин эгиб хизмат қилади. Шу боис, итоатгўй хизматкор, қарол ва официант психологик портрети, маънавий ва ақлий қиёфаси Пруст романларида аристократлар табақасига мансуб кишининг психологик портрети, маънавий ва ақлий қиёфасидан кўпинча фарқ қилмайди. Пруст оддий, кўзга ташланмайдиган, қолаверса, назар-эътибордан четда турувчи одамларда кўрган маданият, дид-фаросат ва тарбиянинг етишмаслиги олий табақа (сарой аъёнлари ва дворян)га мансуб кишиларда кўпол, хунук ва кечириб бўлмас даражада намоён бўлади. Гарчи, Пруст кекса хизматкор аёл Франсуазанинг саводсизлиги, ўқиш ва ёзишдаги хатоларини француз халқининг дунёқарashi, дунёни ҳис этиш ва тушуниш анъаналари билан боғлаган бўлса, герцог Германтскийнинг нодонлиги, ақлий ва ахлоқий қолоқлигини, аристократларнинг дунёқарашлари торлиги, тўнглиги, кўпол ҳатти-ҳаракати ва муомаласи, ўзи ўзидан мағрурланиши, иззатталаблиги, заиф нафсонияти, худбинлиги билан изоҳлашга ҳаракат қилади.

Ёзувчи Германт ва Шарлюслар ҳаётига, Содом ва Гоморранинг зулмат қоплаган дунёсига чуқур кириб боргани сари, муаллифга ушбу сохта ва юзаки бўлиб кўринган қалтис ҳамда хатарли дунёда, айш-ишрат ва шаҳвоний хирсга берилган муҳитда “йўқотилган вақт”нинг сонияларини, соғлом

ақлнинг зиғирдай доначаларини ахтариш, биллурдек шаффоф осмонда тиник сув томчисида, одам оёғи босмаган табиат қўйнида дунёни кўриш, идрок қилиш ҳолати мураккаблашиб боради. Шунинг учун Пруст туркумининг охириги романларда сунъийлик, ортикча бежамдорлик, ғайриоддийлик, оҳанг ва ранглар уйғунлигининг номувофиқлиги кўзга ташланади: бу ерда соғлом ақлга зид, носоғлом шахвоний мавзуларга ҳаддан ташқари эътибор берилганликни пайқаб олиш қийин эмас. “Содом ва Гоморра” романининг иккинчи қисмида герцог Германтскийнинг серхашам уйидаги қабул маросимини ва кейинги шоҳона базмни мохирона тасвирлаш бошқа боблардан алоҳида ажралиб туради, чунки жанобларга хос хулқ-атвор, курук олифтагарчилик, худбинлик, зодагонларнинг беҳаловат ва бефойда ҳаёти, саробга айланаётган орзу-умидлари, “сара жамият”нинг маънавий кашшоқлиги, охир-оқибат, тушқунликка йўлиқиши ва завол топиши муаллиф томонидан, чаён нишидек аччиқ ва дудама ханжардек ўткир сўзлар воситасида заҳарханда жилмайиш билан фош этилади. Романнинг ўзаги бўлган иккинчиқисмида, қолаверса, биринчи қисмидаги фасл ва боблар мазмуни ўзини ўзи такрорлаган муаллифнинг кузатувларига, психологик таҳлилига бирон бир янги жиҳатларни олиб кирмайди. Шундай бўлса ҳам, янгилик деб муҳим бир жиҳатни, у ҳам бўлса пессимизмнинг кучайиб бориши, роман саҳифаларида содир бўлаётган воқеа ва ҳодисаларга муаллифнинг бепарволиги, борган сари умидсизлик исканжасига йўлиқишини кўрсатиш мумкин. Ахлоқи бузук, маънавияти паст, баднафс ва хирсини қондириш балосига мубтало бўлган, тубанлашиб кетган қаҳрамонларнинг ҳис-туйғулари ва интилишларини ипидан игнасиғача таҳлил қиларкан, ёзувчи бора-бора киноя қилишни, истехзоли нигоҳ орқали қарашни, мазах ила жилмайишни бас қилади, унинг муносабати адолат тарозисида ўлчаб кўрилгандей холисона, лоқайд, ҳаққоний бўлиб боради. Алҳосил, муаллиф ахлоқсизлик ва разолатга тушган, шахвоний хирсга берилган скрипкачи Морельнинг қабоҳат ва ярамас ҳатти-ҳаракатларини “туғма инстинкт ёхуд феъл-атворининг зиддиятлари” билан изоҳлайди ва

унинг гуноҳидан кечади. Бу етмагандек, адиб қабих ва аблах Шарлюснинг ҳис-туйғулари, ички кечинмаларини реал ҳаётдаги севган ва севилган кишининг ҳис-туйғулари, ички кечинмалари, қолаверса, қайғу-ҳасрат ва шодлик-қувончларига яқинлаштириш, бир-бири билан қиёслаш жоиз деб билади, бунга уриниб ҳам кўради. Кишида нафрат уйғотишдан бошқа ҳеч нарсага ярамайдиган, қилиқлари ва гаплари ёқимсиз Шарлюс кутилмаганда бирдан инсон қиёфасига киради, унга инсонларга хос бўлган ижобий хислат ва фазилатлар асло ёт тушунча эмаслиги аён бўлади, муаллиф буни инкор этмайди, Шарлюс ўзгача меҳр-муҳаббат билан Бальзак асарларини мутолаа қилишга киришади. Бу ерда Пруст адолат тарозиси паллаларида эзгулик ва ёвузликни ўлчаш қобилятини, аниқроғи, яхшилик ва ёмонлик мезонини йўқотади. Муаллифнинг “Содом ва Гоморра” романидаги қаҳрамонларга нисбатан асар бошида намоён бўлган нафратланиш ҳисси табиий ва ғайритабиий ҳолларда бир хил бўлган инсон табиати аввалбошдан ёвузликка йўғрилганлиги, инсон кўзини очганидан, нафас олишидан ахлоқсизлиги, эс-хуши фақат хирс ва нафсни қондиришга қаратилганлиги, ишрат ва шаҳватпарастлигини ортиқча ҳаяжонсиз, вазмин оҳангда, ёрқин рангларда, майда тафсилотларигача қайд этишга интилиб боради.

Дарвоқе, муаллиф “Содом ва Гоморра” романидан эътиборан, туркумнинг сўнгги романларида бош қаҳрамон (Марсель)нинг олижаноб фазилатлари, эзгу ният ва нозик ҳис-туйғулари билан бир вақтда унинг тубан ҳаракатлари ва феъл-атворининг бузилиб кетишини совуққонлик билан қайд этиб боради, синчков таҳлил қилади. Ахлоқий покизалик, беғуборлик, шунингдек, бадахлоқлик, разилликка нисбатан эътиборсизлик, юксак ҳис-туйғу ва муҳаббат – буларнинг ҳаммаси, наинки, Робер де Сен-Лу, балки Марсель қалбини чулғаб олганлиги асарда сезилиб туради. Марсельнинг Жильбертага бўлган муҳаббатига қараганда, Альбертинага бўлган олижаноб ва беғубор ҳис-туйғулари оддийроқ ва тушунарлидир. Альбертина, қалбини эгаллаб олган ҳис-туйғуга дош беролмай, бор вужуди билан Марсельни севиб қолади, бироқ бадбинлик ботқоғига тушиб қолган Марсель, ўзининг айш-

ишратга мойиллиги, бeбурдлиги, бадахлоқлиги туфайли парипайкар Альбертинадан кўнгли совийди. Бундай чигал вазиятда муаллиф Альбертинани ҳам, Жильбертани ҳам шоирона тасвирлаш, ижобий хислатларини бўрттириб кўрсатиш, бир сўз билан айтганда, идеаллаштиришдан ўзга чора тополмайди.

Пруст туркумининг сўнгги романларида маънавий-ахлоқий кадриятларга эътиборсизлик, инсонийликка қарши йўғрилган ғоялар салбий таъсирини кўрсатмай қолмайди. Аслида, туркумининг илк романларида Пруст жон-жаҳди билан бу ғояларга қарши чиққан, “йўқотилган вақтда” соф ва беғубор хис-туйғуларни, олижанобликка йўғрилган мурувватни, ҳақиқий инсонийликни ахтарган эди. Шу боис ҳам Марсель ва Альбертиналарнинг муҳаббат тарихи ўқувчида юракни эзувчи, қалбни тилка-пора қиладиган оғир таассурот қолдиради. Негаки бу ерда муҳаббатдек юксак хис-туйғу ҳаёлий, ёлғон ва сохта, реал ҳаётдан йироқлиги хусусида олдинги мавзуларнинг такрорланиши билан бир қаторда, Марсель ва Альбертиналар ўртасидаги муносабатлар ҳам жозибадорлигини, тароватини йўқотади, аксига олиб рашк, ёлғон ва ишончсизлик туфайли ўта шафқатсиз бир-бирини қийнаш, чидаб бўлмас даражада азоблашга айланади¹⁵.

Туркумининг сўнгги – “Асира” ва “Қочоқ қиз” романлари ўқувчини охириги қисм – “Топилган вақт” романига бевосита рўбару қилади. Бу ерда муаллиф дилда сир сақлаган, ҳеч кимга, ҳеч қачон айтилмаган фикри, яъни фанога ғарқ бўлувчи, худди осмондаги булутлар каби тарқалиб кетаётган, тўхтовсиз оқиб бораётган “йўқотилган вақт” ортидан қувиш, изма-из таъқиб этиш, унга бир қадам бўлса-да, яқинлашиш орқали инсон топадиган ягона кадрият ҳақидаги фикрлари билан ўртоқлашади. Пруст наздида, бу ягона кадрият – санъат ва ижодий жараён бўлиб кўринади.

Таъкидлаш лозимки, Прустнинг “Йўқотилган вақтни ахтариб” романлар туркуми негизини адабиёт ва санъат мавзуси ташкил этади. Бор

¹⁵ Пруст туркумининг, айниқса, ушбу қисмлари адабиётшунослар, жумладан, Ж. Натан томонидан батафсил таъриф-тавсиф қилиниб, кўкларга кўтарилиши диққатга сазовор [Қаранг: J. Nathan Histoire de la littérature con temporain. Paris, 1954].

вужуди билан адабиётга берилиш, ҳаёт маъносини ижодда кўриш, ижодий фаолият билан яшаш мавзуси Пруст яратган романлар туркумининг бошидан охиригача ўтади, бир-бирини чамбарчас боғлаб, ўзига хос яхлит бир тизимга келтиради. Романларда ёрқин тасвирланган мусаввир Эльстир, бастакор Вентейль, ёзувчи Бергот каби персонажларнинг ижодини, улар яратган асарларини таҳлил қилишда Пруст ўз бадиий ва эстетик қарашларини мужассамлантиради, десак муболаға бўлмайди. Айни пайтда, француз адабиётшунос ва файласуфлари адиб ижодидида Эльстир ва Огюст Ренуар, Вентейль ва Клод Дебюсси, Бергот ва Анри Бергсон ўртасида тўғридан-тўғри ўхшашлик мавжудлиги хусусидаги фикрни илгари суришади. Бизнингча, муҳими бунда эмас, балки Пруст ўз тасаввуридаги санъат ихлосмандлари, мохир ижодкор ва уларнинг асарларини таҳлил қиларкан, шу тариқа ўзининг бадиий ижод концепциясини ҳам ифодалайди.

Санъатда рассомнинг, ижодкорнинг ўз субъектив мушоҳадаси, ҳис-туйғу ва таассуротларини бевосита акс эттиришга қаратилган импрессионизм услубида яратилган асарларни Пруст оппоқ қоғоздаги бадиий макон ва замонда реал ҳаётни тасвирлаш орқали ўтмишдаги ижодкорлар акс эттиролмаган янги, дилни очувчи сержилва ранглар, хуш оҳанглар, гўзал манзара ва сермазмун сахналар намоён бўлганлиги учун ҳам юксак кадрлашни эътироф этади. Мўйқалам устаси Эльстир чизган расмларда Пруст “дастлабки кўришдан ҳосил бўлгувчи тасаввурни ташкил этадиган оптик янглашув, аниқроғи саробга мос тарзда” оний таассуротни қайта тиклашга бўлган интилишни алоҳида таъкидлайди. Эльстир расмларини таърифлашда Пруст ўзи ҳар куни кўраётган, улардан баҳра олаётган турфа ранглар, кўнгилга илиқлик киритувчи табиат гўзалликлари: ёмғирдан кейинги камалакни, шамолдан сўнги тоза ҳавони, баҳорнинг очилишини, ёзнинг жазирамасини, кузнинг ноз-неъматларини, қишнинг қаҳратон совуғига ҳавола қилади. Табиат қўйнида, шаҳар кўчаларида, денгиз соҳилида, ўрмон салқинида манзара ёки портретларни чизишни маъқул кўрган Эльстир ижодини Пруст “символизм ҳийла-найранг”ларига қарама-

қарши қўярқан, шу тариқа мусаввир “ўз ихтиёри билан таассурот ва тасаввур манбаларига қайтишини” намоён қилиши ўзига ҳос аҳамият касб этади, дея изоҳлайди.

Пруст романлари саҳифаларида табиат манзараларининг шундай тасвирларини учратиш мумкинки, қайсиқим муаллиф ўз қаҳрамони Эльстирнинг ижодий тамойилларига эргашади, унга таклид қилади, десак янглишмаган бўламиз. Баальбек денгиз тўлқинлари, қирғоқ бўйидаги сервикор қоялар, қумтепа манзараларини тасвирлашда муаллиф турфа ранглардан фойдаланади, гоҳида кўргани ва тасвирлаганини ўзининг сеvimли мусаввирлари чизган расмлар билан очикдан-очик солиштиради: “Олисдаги уфқда кема кўринарди, унинг ранги узок-узокларга чўзилган мовий денгиздек эди, гўё импрессионизм услубидаги расмда ўзи ҳам айнан шу материалдан ясалгандек туюларди... Баъзан, Уистлер услубига ўхшаб, осмон ва денгизнинг бир хил кўкимтир рангига нимпушти ранг ҳам кўшиларди...”

Айни пайтда, бастакор Вентейль сонатасидан олинган хушоҳанг мусиқий парча, Сван қалбида умрбод қолдирган бетакрор таассуротларини таърифловчи гўзал саҳифаларни берилиб ўқирканмиз, ўзимиз ҳам беихтиёр тўлқинланиб кетамиз, жумлалар Сваннинг руҳий ҳолатини шунчалик тўлиқ ифода этадики, баайни моддий тус олгандек, сезиларли мужассам бўлгандек туюлади назаримизда.

Аммо санъатнинг барча турлари учун умумий бўлган, Пруст фикрича, санъатни ҳаётдан устун қўювчи жиҳат – бу ҳар қандай ҳаётий таассуротни ижод орқали бадиий асарга айлантириш жараёнидир. Фақат ижод, ижодий меҳнат дунёга, ҳаётдаги воқеа-ҳодиса, моддий ва руҳий нарсалар туб моҳиятига чуқур сингиб боришга, қолаверса, йўқотилган ҳис-туйғу ва кечинмаларни жонлантиришга, хотирага келтиришга қодирдир. Пруст таъкидлашича, бир лаҳзага бўлса ҳам бизни замон ва макондан ташқарига қўювчи, объектив борлиқдан устун турувчи таассуротга қайтариш, такроран қалбга солиш инсонга ҳақиқий завқ бахш этади. Бироқ беихтиёр ҳиссий

ассоциация асосида ҳаётда рўй берувчи таассуротнинг қайтарилиши ўткинчи, фонийдир. Агар бу он муҳраб қўйилса, таассурот учун ўзига хос рухий эквивалент, яъни санъат асари яратилса, ушбу таассурот боқий қолиши мумкин.

Шундай қилиб, Прустнинг эстетик назарияси санъатни кенг маънода, реалликдан ажратишга, реал ҳаётга боғламасликка, тор маънода эса – ижтимоий ҳаётга боғламай, объектив воқеликдан муайян макон ва замонга тааллуқсиз субъектив ҳиссиётлар дунёсига шўнғиб кетишга даъват этади, “ижодий жараёнда ҳаётни тиклаш, эсга солиш” йўли орқали уни интуитив англаш ва аслидай тасвирлашдан узоқлаштиришга чорлайди.

Мазкур “субъектив” дастурга қатъий риоя қилиш, уни бадиий ижодга татбиқ этиш объектив дунёни билиш ва акс эттиришнинг ўзига хос шакли сифатида намоён бўлувчи санъатни, пировардида, бошдан охиригача барбод бўлишга олиб келишини пайқаб олиш қийин эмас. Аммо Пруст мохир ёзувчи ва нигоҳи ўткир психолог сифатида кўпинча ўзи қўйган талабларни бажармайди, шунинг учун ҳам унинг “онг оқими” услубида ёзилган романлари бадиий-эстетик аҳамиятга эгадир. Пруст хотиралари долзарб ижтимоий мавзуларга йўғрилганлигини кузатамиз, уларда ўша давр нишонлари, қолаверса, ўзи яшаган зодагонлар доирасидаги муҳитнинг белгиларини кўриш мумкин. Кўп ҳолларда “онг оқими” Пруст романларида гўё иккига ажралгандек – у гоҳ тасвир объектига, гоҳ реал воқеликнинг образларини ўзгача талқин этиш усулига айланади. Ёзувчи қаҳрамонлари қалбида кечаётган ҳис-туйғу ва рухий кечинмалар, четдан қараганда, ҳаётдаги одамшавандалик, маданият ва одоб ниқобида намоён бўлувчи шафқатсизлик, ўта тартибсизлик, ножўя ҳатти-ҳаракатлар, маънавий ва ахлоқий тубанликка етакловчи омиллар билан тўқнашганда охир-оқибат янги асрнинг манфаатпарастлигини, маънавий қашшоқлиги, ақлий заифлиги ва кўполлигини қабул қилолмаган француз интеллигенцияси “йўқотилган авлод”ининг маънавий ва рухий ёлғизлигини кўрсатади. Нима бўлганда ҳам, алоҳида олинган шахс (индивидуум)нинг маънавий-ахлоқий, рухий,

колаверса, ақлий фаолият соҳасини ижтимоий ҳаёт, объектив воқелик билан мутаносиблаштира олмаслик, ўртадаги нисбатни аниқлай билмаслик, пировардида, шахсни энг юксак кадрият, дунёдаги моддий ва маънавий бойликнинг негизини ташкил этувчи асосий манба деб эълон қилиш Прустни танқидий реализм тамойилларидан узоқлаштиради.

Прустнинг бадиий нияти, яъни “онг оқими” романлар туркумининг ўзига хослиги шундаки, муаллифдан ушбу ниятни изчил ва аниқ амалга ошириш учун сюжет ва композиция, образ ва образлилик, бадиий нутқ ва услубга оид янги шаклларни кашф этишни ва татбиқ қилишни тақозо этган. 1914 йил бошида, “Сван томон сари” романи дунё юзини кўргач Пруст Жак Ривьерга йўллаган мактубида: “...Йўқ, агар менинг интеллектуал кучимга ишончим, ўз ҳаётим маслакларим бўлмаганида, мен фақат эслашни, хотиралар оғушида юришни хоҳлаганимда... касалманд бўла туриб, ёзишни, ижод қилишни зиммамга олмаган бўлардим. Бироқ мен тафаккур, муайян ғоя ёки фикр тадрижий ривожланишини мавҳум образлар ёки мавҳум тушунчалар орқали таҳлил қилишни эмас, балки тафаккур, ғоя, фикрни жонли қилиб кўрсатишни, уни яшашга мажбурлашни хоҳлаган эдим”, деб ёзган¹⁶.

“Йўқотилган вақтни ахтариб” романлар туркумининг тузилиши муаллифнинг янги композицион усул, сюжет қурилиши, диалог ва ички монолог орқали серқирра, қатламлари кўп инсон онгини англашга интиланлигидан далолат беради. Романлар туркуми, чексиз бадиий макон ва замонда ёйилганлигига қарамасдан, сюжет ва композиция жиҳатидан аниқ кўринади, уларнинг муайян тартибда жойлашганлигини кузатамиз. “Топилган вақт” романининг сўнгги саҳифалари “Сван томон сари” романининг илк саҳифалари, айниқса, ўтмишни чуқур ҳис-туйғулар орқали эслаш эпизодига таяниши бежиз эмас, албатта. Бироқ тан олиш керакки, Прустнинг бадиий тафсилотларга бўлган ўзагача меҳри, баъзида меъёрдан

¹⁶ Қаранг: Proust M. Correspondance / Texte établi, préf. et annoté par Philip Kolb. Paris: Plon, 1970. - Т. 1. – р. 111.

чиқиб кетган ҳолда, ҳажман номутаносибликка, ўз ўрнида ёки бемаврид кўшиб қўйилганликка олиб келади, шу каби жузъий камчиликларга қарамасдан, “йўқотилган вақтни ахтариш” ички мавзуси бутун туркум бўйлаб пухта ўйлаб чиқилган режа асосида ривожланади ва мантиқий ечимига етказилади. Шу билан бирга, теран психологизмга йўғрилган “вақт оқими” билан бир қаторда, муаллиф тасвирланаётган аристократлар дунёсининг умумий манзарасини кўздан қочирмайди. Пировардида, аристократларча эстетизм, нозик дид, гўзалликка шайдолик, дунёни субъектив ҳис этиш, умуман олганда, юқори жамиятнинг ҳаёт тарзи маълум тадрижий ривожланиш жараёнидан ўтади: дунёқарашлар яқинлиги, манфаатлар умумийлиги аниқланган ҳолда ўзаро боғловчи ғоя ва мафкура топилиб, буржуазия ва заминдорлар “сара жамияти” бирлашади. Улкан асарнинг бирмунча чўзилганлигига қарамасдан, ҳар бир қаҳрамоннинг сюжет чизиғи узлуксиз кузатиб борилади. Эътиборга молик яна бир жиҳати шундаки, “Сван томон сари” романининг дастлабки қирқ саҳифасида туркумнинг деярли барча персонажлари кўриниш беради, кейинчалик, роман ривожлангани сари, улардан бирортаси ҳам назардан қочирилмайди.

Пруст ўзи романлар туркуми композициясига, туркумга кирган ҳар бир алоҳида олинган романининг изчил тартибда тузилиши, мустаҳкам ички структурасига эга бўлишига катта аҳамият берган. Дарвоқе, Жак Ривьерга йўллаган мактубида адиб: “Менинг китобим ўзига хос конструкция (une construction) касб этишини англаган ўқувчимни ниҳоят кашф этдим”¹⁷, деган эди. Парча, қисм, саҳна, боб, фасл, умуман олганда романлар ўртасидаги ўзаро нисбат, ўзвий алоқадорлик, бир-бирини тақозо этиши муаллифни услуб сайқали, нутқ раванлиги, изчил баён, мантиқий сюжетдан кам бўлмаган даражада ташвишлантиради. Орадан олти йил ўтиб, Пруст “конструкция” атамасини яна қўллайди: “Модомики бу конструкция бўлгани учун унда очик жойлар, пайвандланган устун, тирговуч, зинапоялар бор; иккала қават ёки икки устун орасида мен манзара, саҳна ва кўринишларни батафсил

¹⁷ Proust M. Correspondance / Texte établi, préf. et annoté par Philip Kolb. Paris: Plon, 1970. - Т. 1. – р. 114.

тасвирлашим мумкин”¹⁸. Сюжетда воқеалар ривожланиш йўлини кўрсатувчи, аниқроқ қилиб айтганда, унинг негизини ташкил этувчи ушбу ранг-баранг манзара, сахна ва кўринишлар Пруст учун муҳим воқеа, исботлашни талаб этмовчи факт, тарихий ёки ижтимоий ҳодисаларни кўрсатиш учун ўзига хос фон, яъни муайян замон ва макон сифатида жуда ҳам зарур, чунки буларсиз туркумдаги романларнинг чуқур психологизмга йўғрилганлиги ёки ҳар бир романнинг психологик чизиғи таваккал олиб борилгани, аниқроғи, асоссиз бўлиб кўринади; яъни психологик таҳлилни тўғри, бу йўл ўзини ўзи тўлик оқлаган, деб бўлмайди.

Дарҳақиқат, француз адабий анъаналари учун Пруст услуби мутлақо янги ҳодиса касб этган бўлса ажаб эмас. Пруст услуби XX аср формализм, яъни шаклни мазмундан, назарияни амалиётдан ажратишга интилувчи йўналиш руҳидаги адабиётда олиб борилувчи сўз ўйини, мавҳум тимсол ва маъюсона кайфиятдан, “донишмандона” сафсаталар, бежамдор ва тумтароқли лирик чекинишлардан йироқ. Бор руҳий ва жисмоний кучни олувчи ижоддан бир пас кўлини бўшатиб, шоирона қилиб айтганда, қаламини сиёҳдонга солиб, кўзини қоғоздан узаркан, 1919 йилнинг қаҳратон кишида Пруст “Флобер услуби хусусида” номли мақоласи билан чиқади. Сабаби, ўша йиллар таниқли мунаққид Антуан де Робернинг ҳар қандай адабий меъёрни, бадий-эстетик тамойилларни бузувчи, адабиёт аҳли ғашини келтирувчи “Флобер ёмон ёзган” номли мақоласи юзасидан шиддатли ва муросасиз баҳс-мунозара кўтарилган эди.

Пруст ўз мақоласида “буюк адиблар устидан ҳукм чиқариш, улар ижодининг фақат ташқи кўринишга қараб баҳо бериш, адабий меросини чуқур ўрганмасдан фикр юргизиш, энг муҳими, уларни асоссиз айблашга йўл кўйиб бўлмайди”, деб ёзади. Флобернинг ўзига хос хусусиятга эга ижодини, ҳеч ким билан адаштириб бўлмайдиган бадий тасвир услубини юксак кадрлаган Пруст уни жон-жаҳди билан ҳимоя қилади: “дунёга файласуфона караган Иммануил Кант категориялари билиш назариясини қандай янгилаган

¹⁸ Proust M. Correspondance / Texte établi, préf. et annoté par Philip Kolb. Paris: Plon, 1970. - Т. 114. – р. 114.

бўлса, Флобернинг услуб борасидаги новаторлиги нарсаларни кўра билишимизни деярли шундай янгилади”¹⁹.

Ёзувчининг бадиий услуби, бир оз матн чўзилувчанлиги ва ғализлигига карамасдан, умуман олганда рационализм, яъни тафаккурни ҳиссий тажрибадан ажратиб қўядиган ва ақлни билишнинг бирдан-бир манбаи деб ҳисобловчи бадиий-эстетик оқим тамойилларига асосланади. Пруст ҳеч қачон импрессионистларга ўхшаб, “сўзлар билан ўйнаш, сўзларни чиройли шаклга солиш”га интилмайди, жумланинг вазни, бир маромда янграши ва мусикий оҳангдорлиги унинг учун иккинчи планда туради. Прустнинг вақт ва ҳаётнинг ўзгаришлари, яъни бўлақлари грамматик, лексик ва интонацион жиҳатдан ўзаро боғланган мураккаб синтактик конструкцияси, алоҳида олинган шахс (индивидуум) томонидан табиатни, атроф-муҳитни идрок қилиш, ундаги ўзгаришларни теран англаш, шунингдек, психологик кузатиш, таърифлаш ва изоҳлаб бериш жиҳатидан майда тафсилотларигача тасвирлашда муҳим аҳамият касб этади. Ёзувчи интуиция, ички ҳис-туйғу ва руҳий кечинмалар, онг қаъридан юзага қалқиб чиқувчи ассоциациялар, хотиралар оқимини; бир сўз билан айтганда, муаллиф ақл-идроки орқали теран англаш ва муайян тартибга солинган “онг оқимини” тил воситасида аслидай, қандай бўлса шундай тасвирламоқчи бўлади.

Пруст жумласи тузилишининг мураккаблиги, ҳар бир жумлада ички “қавс”ларнинг кўплиги, алоҳида олинган гапнинг кўп қатламлардан иборатлиги, дунёни идрок қилиш, ҳис этиш ва тушунишни яхлит ҳолда ифодалаб берувчи чекинишлар ва энг муҳими, дастлаб англамаган ҳолда идрок қилаётган, “ўзлаштираётган”, кейинчалик эса тўлиқ англаётган, ўзлаштирилган бадиий тафаккур йўлини аниқ ифодалаб берувчи лирик чекинишлар айнан шу сабабдан пайдо бўлади.

Пруст вақт ва ҳаётнинг эргашган қўшма гап ва боғланган қўшма гап тизимидан иборат бўлиб, нафақат бир онда ўтиб кетувчи ички кечинмани, балки атроф муҳит, манзара, шароитни ҳам битта тугал маъно касб этувчи жумлага

¹⁹ M. Proust. A propos du “style” de Flaubert // “Nouvelle Revue Française”, vol. XIV, 1920. p. 72.

сиғдириш, бир сўз билан айтганда, инсонни бир вақтнинг ўзида сиртидан ва ичидан унгагина хос бўлган қиёфада тасвирлашга хизмат қилади, десак янглишмаган бўламиз. Ўқувчи, одатда периоднинг охирига келиб, унда яширинган маънавий-руҳий умумлашмани ўзи учун очади, тушунишга, тегишли хулоса чиқаришга ҳаракат қилади.

Бадиий матндаги жумланинг ўзига хос хусусиятларидан бири – унда феъллар кўпчиликни ташкил қилганлигидадир. Ёзувчи, биринчи навбатда, онг, хотира, таассурот, фикр ҳаракатини таърифлашга, имкон қадар тушунарли қилиб ифодалашга интилади. Унинг узундан узун периодлари ўзига хос тугунни ечишга йўналтирилади, бунда воқеа-ходисалар эмас, балки бир-бирига чамбарчас боғланган, бир-бирини тақозо этувчи, тўхтовсиз ўзгариб турувчи руҳий ҳолат, психологик вазиятлар тугунни сўтувчи ип ролини бажаради, десак тўғрироқ бўлади.

Пруст ўз жумлаларини тугун марказига мавҳум вазиятни жойлаштириб, уни майда тафсилот, реал факт ёки мисоллар қобиғига ўраб ташлаган ҳолда тузади. Фикримизни тасдиқлаш учун “Содом ва Гоморра” романидан олинган ўзига хос маъно касб этувчи тўхташ ва қавсларга бўлинган периодни келтириб ўтамиз:

“Но если жизнь [заставляя Котара напускать на себя – (если не у Вердюренов – <где он оставался – в силу того влияния, котрое прошедшие минуты оказывают на нас, когда мы оказываемся в привычной среде – почти таким же как прежде> – то во всяком случае в кругу своих клиентов, на службе, в больнице, в медицинской академии) – внешний облик холодности пренебрежения и суровости, которые ещё усиливались, когда он сыпал свои каламбуры перед своими почтительными учениками] вырыла подлинную пропасть между старыми теперешним Котаром, то у Саньетта, наоборот, прежние недостатки всё углублялись по мере того, как он пытался избавиться от них”²⁰.

²⁰ Пруст М. Содом и Гоморра. - М.: Художественная литература, 1987. с. 97.

Кўриб турганимиздек, период мураккаб синтактик конструкцияни ташкил этади, қолаверса, уни грамматик таҳлил қилиш ҳам, шунингдек, бу тузилишида ўзбек тилига адекват таржима қилиш ҳам анча мушкул. Гап нима ҳақида кетаётганини тушуниш ҳам катта қийинчилик туғдиради. Жумлани бир нечта қисқа гапларга бўлинган ҳолда текширганимиз маъқул, назаримизда.

Жумлани ўқиганимизда, муаллиф унда Котар ва Санъетта ҳаётидан олинган қандайдир бир факт, воқеани баён этаётгани ҳақида маълумот оламиз. Аслида, эса, ҳикоя қилиш тизимининг ўзи йўқ. Эргаш гаплар Санъеттанинг олдинги иллатлари янада хунуклашиб кетиши ҳақида қисқагина эслатиб ўтишга қаратилган бош гапнинг асосий маъносини ифода этмаяпти. Асосий диққат бир-бирига уланиб кетган эргаш гапларда ифодаланган Котарнинг ички эволюцияси таърифига қаратилган. Ёзувчи, энг аввало, жумланинг асосий маъноси, ўзагини ташкил этувчи умумий психологик вазият (мазмунда одатдаги ҳаёт тарзига, таниш шароитга тушиб қолган одам ўзи ўрганиб, одатига айланган ассоциациялар туфайли, ўтмишда қандай бўлган бўлса, яна шундай бўлиб қолиши ҳақидаги ҳолат)ни период марказига жойлаштириш мақсадида, Котар ҳақидаги алоҳида факт ва кузатувлар моддий ниқобидан қутулаётганга ўхшайди.

Жумланинг шу тарзда тузилиши нафақат XIX аср француз психологик романига, балки Декарт ва Маърифат давридан ривожланиб келаётган рационалистик прозага хос бўлган таҳлилий конструкцияга ҳам тўғри келмайди. Олдинги анъаналарга риоя қилувчи романнавис, сабаб ва оқибат ўзвий алоқадорлигини назарда тутган ҳолда, умумийликдан хусусийликка ёки хусусийликдан умумийликка мантиқан тўғри келувчи фикр-мулоҳазалар қаторини тузиб чиқади. Умумий фикри тўғрилигини исботлаганидан кейин у мисол тариқасида Котарнинг хулқ-атвори, муомаласи, жамоат жойда ўзини тутишини келтиради ёки, аксинча, Котарнинг хулқ-атвори, муомаласи, жамоат жойда ўзини тутишини ҳаёт тақозо этганлиги, янада аниқроқ қилиб айтганда, руҳий ҳолатнинг муайян меъёрларини тақозо этган ҳаётий зарурат

билан изохлаб беради. Пировардида Пруст шу ҳақда сўз юритади, аммо одамнинг хулқ-атвори, муомаласи, жамоат жойда ўзини тутишини моддий ва маънавий омиллар юкидан халос этишга ҳаракат қилиб, у ўз кўли билан ёзаётган период конструкциясида ҳам психологик умумлашмани ҳақиқий, айни паллада содир бўлувчи воқелик, муайян реал шароитдан алоҳида ажратиб олишга интилади.

А.В. Луначарский таъбири билан айтганда, фақат “Прустнинг лойқа сув, хира кўзгу, булутли осмондек ноаниқ, асалдек қуюқ ва хушбўй, булбул сайрашидек хушовоз ва ёқимли услуби”²¹ қаҳрамоннинг мазмунсиз, ҳеч нарсага арзимайдиган ҳаёти ҳақидаги узундан узоқ ҳикояда ўзига хос маъно ва қизиқишни кучайтириши мумкин. Шу билан бирга, сўз ўйини, аниқроғи сўз сеҳри, унинг таровати китобхонларга аниқ ва тушунарли бўлган XVIII асрдан бошлаб тадрижий ривожланиб келувчи француз реализм адабиётига хос адабий услубдан узоқлашишни англатар эди. Пруст услубининг мураккаблиги ва залворлиги унинг ижоди реализм тамойилларга қарши қаратилганлигидан дарак беради.

Пруст яратган бадиий образ ҳар доим бир-бирини тўлдирган ва чуқурлаштирган турфа ранг таассуротлар асосида қурилади. Кўп ҳолларда шундай бўладикки, ҳатто образ унга тўғридан-тўғри тааллуқли бўлмаган таассурот билан тўлдирилади, устига устак ровий онгида тасодифан пайдо бўлган ассоциация туфайли бир бўлиб кўшилиб кетади. Пруст яратган бадиий образни ташқи предмет туфайли юзага қалқиб чиққан ассоциация, ички ҳис-туйғунинг кенг макон ва замон бўйлаб ривожланиши, деб таърифлаш мумкин. Пруст яратган бадиий образ ҳеч қачон ўзига хос тимсол, рамзий ёки мажозий маъно сифатида намоён бўлмайди. Масалан, Пруст Комбретадаги черков минорасини тасвирлаганида, у минорани эмас, балки ушбу минорани маълум даражада шахсий, субъектив мушоҳада орқали кўрганини ифодалайди, десак тўғрироқ бўлади. Аммо Марсельда ушбу қадим

²¹ Луначарский А.В. Марсель Пруст // Предисл. к кн.: Пруст М. В поисках за утраченным временем. В сторону Свана. – Л.: Гослитиздат, 1934. - Т. 1. С. V-XII.

ва чиройли бинонинг ташқи кўриниши билан боғлиқ пайдо бўлувчи ассоциациялар асло рамзий эмас, бинони реал воқеликдан холи қилиб кўрсатмайди.

Шу билан бирга Пруст мавҳум ғоя ва тушунчаларни тавсифлашда меъёрни сақлайди, ҳар бир сўз икки хил маънода тушунилишига йўл қўймайди. Масалан, бастакор Вентейль сонатасининг мусиқий парчаси туфайли вужудга келган ҳис-туйғуни ифодаларкан, Пруст мусиқий товушни мужассамлантириш, унга моддий тус беришга ҳаракат қилиб ранг, ҳажм, сезишни ифодаловчи ҳар хил эпитетлардан фойдаланади, ушбу оҳангнинг муаттар ҳиди ва енгил қадам ташлаши ҳақида сўзлайди.

Пруст персонажларининг тили ҳам қаҳрамонларнинг психологиясини очишда катта аҳамиятга эга. Муаллиф учун улар нима ҳақида сўзлашаётгани эмас, балки қай йўсинда сўзлашаётгани, яъни уларнинг фикр ва мулоҳазалари эмас, балки руҳий ҳолати муҳимроқ. Прустда муайян ғоя, фикр ёки мулоҳазани ифодалаш тарзи инсоннинг ички оламини ўша-ўша ғоя, фикр ёки мулоҳазадан ҳам чуқурроқ очиб беради.

Адиб табиатнинг гўзал ва бетакрор манзараларини шоирона тасвирлайди, табиатни идрок қилиш – “дунёни очиш”га ўхшайди, десак муболаға бўлмайди. Сервиқор тоғлар, ям-яшил дашту биёбонлар, қалин ўрмонлар, сокин дарё ва тепаликлар, уфқгача чўзилган денгиз ва қирғоқлар, шаҳар ва қишлоқлардаги қадим бино ва кўчаларни қуёшнинг ёритиши ёхуд ойдин кечаларда шаҳар таниб бўлмас даражада ўзгариб кетишини тасвирлашда Прустнинг тасаввурида кўққисдан юзага қалқиб чиқувчи ассоциациялар ҳеч қачон йўқ жойда, гўё атайлаб пайдо бўлмайди. Пруст маҳоратидаги реалистик жиҳатларнинг кучли томонларини реал дунёни ўзига хос шакл ва турфа рангларда кўришнинг тиниқ ҳамда янгилиги ҳосил қилади. Бу ерда адиб, шоирона муқояса, сержило ранг ва хушбўй хид таровати нозиклигига қарамасдан, кўп ҳолларда очиқ кўнгил, ҳаёт шодликларидан баҳри-дили очилган мусаввир қиёфасида намоён бўлади. Кўм-кўк осмондаги оппоқ булутлар ва уфқгача мавжланиб ётган мовий

денгиз фонида гуркураб ўсаётган олма дарахтларидан ўзгача завқ олганини адиб куйдагича таърифлайди: “Ушбу жўш уриб турувчи гўзаллик кўнглимни юмшатиб, кўзимга ёш олдирадди, чунки нафис санъатнинг қай бир таассуротигача бормасин, у табиий эканлиги сезилиб туради, ушбу олма дарахтлари, гўё Франциянинг бепоён далаларида меҳнат қилган деҳқонлардек, очик майдонда ўсиб, дилни хушнуд этади. Кейин куёш нурлари ёмғир томчиларига айланди: қиялама ёққан шаррос ёмғир уфқни тўсиб, олмаларни кўкимтир тўр билан ўраб олгандек туюларди. Бироқ жала ва муздек совуқ шамолда қолган олмалар гўллаётган пуштиранг гўзал келинчалардек баланд бўй чўзиб турар эди”.

Дарҳақиқат, гуркураб яшнаётган табиатнинг (айниқса, “Содом ва Гоморра” романи саҳифаларида) гўзалликларига алоҳида урғу бериш Пруст санъат концепциясининг негизини ташкил қилади. Бу концепция қанчалик зиддиятли бўлмасин, адибнинг шахсий нуқтаи назарига, услубига ва дунёқарашига кўп вазиятларда мос келмасин, барибир табиий гўзалликни куйлаш, табиатдан илҳомланиш Пруст учун яшаш демакдир. Юқорида келтирилган парча – кўз ўнгимизда лирик шоир қиёфасида намоён бўлган Прустнинг ижодий парвози, десак муболаға бўлмайди. Айнан табиат гўзалликларига бағишланган сўзларда Прустнинг руҳий кўтаринкилик, дунёга умид билаш қараш, келажакка ишониш руҳияти сезилиб туради; табиат ўзининг абадий яшаш учун кураши ва ҳаётга қайтиши билан гўзалдир. Юқоридаги парчада гуллаган олма дарахтларини захматқаш деҳқонлар билан шоирона ўхшатиш тасодифий ҳол эмас албатта, – кўз ўнгимизда Альбер Камю, Жан-Поль Сартр, Анри Барбюс ва бошқа ёзувчилар каби инсоннинг ички дунёсини очиш учун қўлай шаклни ахтарган Ромен Роллан яратган образлар силсиласи пайдо бўлади. Насрий ва бир вақтнинг ўзида назм шаклида ёзилган мазкур парчада реал дунёдан завқ олаётган, ундан илҳомланаётган мусаввир ўз қалбида гўзалликнинг акс садосини ҳис этади, ундан таажжубланади.

Кунлар ўтган сари куч-қувватдан қолаётганлигига қарамасдан, бор вужуди билан яшашга интилган Пруст вафотидан сал олдин: “Дарахтлар, сизлар менга бошқа ҳеч нарса айтмайсизлар...”, деб ёзади²². Табиат инсоннинг ички дунёсидаги кўп жиҳатларни очиб беришини ўз вақтида пайқаган ва ушбу жиҳатларни ўз ижодида акс эттиришга интилган адиблар сирасига Прустни ҳам бемалол киритишимиз мумкин.

“Нувель ревью Франсез” журналининг 1923 йил январь сонидан яқиндагина вафот этган Марсель Пруст хотирасига бағишлаб мухлислардан келган “Олтмишта ёқлов сўзи” босилиб чиққач, “Йўқотилган вақтни ахтариб” деб номланган улкан асар муаллифининг шуҳрати бутун жаҳонга ёйилди. Адиб ҳаёти ва ижодига бағишланган илмий ишларни бирма-бир санаб ўтиш анча вақтни талаб этади. Улар орасида Клод Мориак, Эмиль Анрио, Андре Моруа, Ролан Барт, Андре Жермен, Шарль Брюнон, В.В. Набоков, С.Г. Бочаров, М.К. Мамардашвили, М.В. Толмачёв каби ёзувчи ва мунаққидларнинг кенг эътироф қилинган тадқиқотларини тилга олиш мумкин. Бу тадқиқотларда адибнинг XX аср модернизм адабиёти яловбардори, модернистик проза анъаналарининг асосчиси сифатидаги жаҳоншумул шуҳрати атрофлича тадқиқ қилинган.

Ваҳоланки, айрим чет эллик адабиётшунослар француз модернизм солномасини Прустдан эмас, балки Андре Жид (*André Gide*, 1869-1951) нинг “Қалбаки пул ясовчилар” (*Les faux-monnayeurs*, 1925) романидан бошланган дейишга одатланган. Бу қанчалик тўғри ёки нотўғрилиги аниқлашга ўринмаймиз, фақат айтиб ўтмоқчимизки, бу концепцияда ҳам “Йўқотилган вақтни ахтариб” романи Камю ижодигача бўлган йўлда, қолаверса, модернизм адабиёти тараққий этишида муҳим босқич бўлиб қолаверади²³. Алҳосил, 1950 йилларда экзистенциализм тарафдор (Жан-Поль Сартр, Альбер Камю, Симона де Бувуар) ларини майдондан сиқиб чиқарган “янги

²² A. Vaillant. Le Temps de Proust retrouvé // “Preuves”, № 586 1955.

²³ G. Brée and M. Guitton. An Age of Fiction. The French Novel from Gide to Camus. N. Brunswick – New Jersey, 1957; G. Cattau. Proust après 30 ans // “Critique”, 1957, № 91.

роман” мактаби намояндалари Ален Роб-Грийе, Натали Саррот ва Мишель Бютор ҳеч иккиланмасдан Марсель Прустни ўзларига устоз деб билганлар.

Таъкидлаш жоизки, Прустнинг “онг оқими” бадиий услуби нафақат француз, балки XX аср Ғарбий Европа адабиётида психологик роман жанри ривожига катта таъсир кўрсатганлиги шубҳасиз. Адибнинг инсон руҳияти, ҳис-туйғу ва ички кечинмалар дунёсини теран тасвирлаши вақт ўтиб, реализм тарафдорлари бўлмиш Стефан Цвейг, Франсуа Мориак, Альберто Моравия каби қаламкашлар томонидан чуқур ўзлаштирибгина қолмасдан, балки улар ижодида ўзига хос кўринишда намоён бўлди. Шунга қарамасдан, Пруст издошлари, хусусан, “янги роман” мактаби ёзувчилари унинг услубига тақлид қилишаркан, бугунги кун одами образида Пруст қахрамонларининг маънавий-руҳий қиёфасини ва уларнинг дунёга бўлган муносабатини тасвирлаб хатога йўл қўйишмоқда. Синчков разм солсак, замонавий одамнинг мураккаб маънавий дунёсини рангсиз ва нурсиз қилиб кўрсатганликларини, инсоннинг мураккаб ва серқирра феъл-атвори, ҳатти-ҳаракати, юксак идеалга интилишларини, дунёни ҳис этиш ва тушунишини жузъий ва аҳамиятсиз фикр-мулоҳаза, субъектив мушоҳадалари билан алмаштирганликларини пайқаб олиш қийин эмас. Шу тариқа бугунги кун қахрамони ўз даврининг тарихий аниқлигини, муайян даврда яшаганлигини батафсил англашидан фориғ бўлгандек туюлади. Бу муҳим жиҳат Прустнинг ўзига хос дунёни ҳис этишида, унга ўз муносабатини билдиришида, қолаверса, дунёқарашида юксак баҳоланган ва қадрланган. Энг муҳими, ўз даврининг тарихий аниқлигини, муайян даврда яшаганлигини чуқур тушуниш, шунга қараб ўз ҳаётий маслакларини, ҳаётдаги йўлини танлаб олиб, ундан оғмасдан охиригача босиб ўтиш жараёнини Пруст “йўқотилган вақт”нинг аниқ аломатларига эга етти романдан иборат туркумида турли кўринишларда тасвирлаган бўлса ажаб эмас.

ЖЕЙМС ЖОЙС

XX аср модернизм адабиёти дарғаларидан бири Жеймс Жойс (*James Joyce*) 1882 йилнинг 2 феввалида Дублин яқинидаги Ратгар шаҳарчасида таваллуд топди. Жойслар хонадони Ирландия жамиятининг ўрта табақасига мансуб бўлиб, бирмунча ўзига тўқ яшарди. Кўп ўтмай Жойснинг отаси омадсизликка учраб, бир неча бор касбини ўзгартиришга, оиласи билан Дублиннинг у даҳасидан бу даҳасига кўчиб юришга мажбур бўлади. Шунга қарамадан, ёш Жеймсга яхши таълим олиш насиб этди. Ёшлик ҳаёти: камбағаллик ва беҳаловат кунлар унинг хотирасида умрбод муҳрланиб қолди. Болалик чоғларидаги руҳий кечинмалар, ёдида сақланиб қолган хотиралар кейинчалик адиб асарларида ўз аксини топди. Шу боис ҳам Жойснинг айрим асарларида унинг ўзини бош қаҳрамон қиёфасида кўриш мумкин. Масалан, “Мусаввирнинг ёшликдаги портрети” ва “Улисс” романидаги бош қаҳрамонлардан бири Стивен Дедал билан Жойс ўртасидаги биографик ўхшашликлар диққатимизни тортади.

Жойс олти ёшида иезуитлар орденига қарашли Клонгоуз Вудс коллежига ўқишга қабул қилинади. Кейинроқ, яъни 1893 йилда Дублиндаги Белведер коллежига ўтиб, уни 1897 йилда битиради. Иезуит руҳонийлар бошқарган иккала ўқув маскани ўша даврда ёш авлодга таълим-тарбия беришда энг масъулиятли, билимдон ўқитувчи ва мураббийлар жамоаси саналган. Болалигидан тил ва адабиётга бўлган қобилиятини намоён этган Жойс, иезуитлар ордени ғамхўрлигида фундаментал ва гуманитар фанлардан чуқур сабоқ олади. 1899 йил Жойс Дублин универстетига ўқишга киради. Бу даврда унинг отаси касодга учраб, оиласи қашшоқлашиб қолган эди.

1900 йил Дублиннинг даврий нашрларидан бири – “Икки ҳафталик шарҳ” газетасида Жойснинг норвегиялик машҳур драматург Ҳенрик Ибсен қаламига мансуб “Биз ўлганлар, уйғонганимизда” номли пьесасига бағишланган илк эссеси босилиб чиқади. Илм ва ижодга бўлган орзу ҳавас туфайли, 1902 йил Жойс Европа цивилизацияси бешиги – Парижга келди. Дастлаб у майда газеталарда журналист, мактабларда оддий ўқитувчи бўлиб

ишлайди. У Парижда муқим ўрнашиб, адабиёт ва тиббиёт сирларини ўрганишга астойдил киришади. Орадан бир йил ўтиб, Жойс онасининг оғир бетоблигидан хабар топгач, 1903 йилнинг баҳорида Дублинга қайтишга мажбур бўлади. Жеймс кўп вақтини онаси ёнида ўтказар, унинг дардига шерик бўлиб, юпатишга ҳаракат қиларди. Ноилож, кўп ўтмай мушфиқ она ҳаётдан кўз юмади. Мотамсаро Жойс Дублинда яна бир йилча яшайди ва 1904 йилнинг кузида Нора Барнакл исмли соҳибжамол ва хушрўй жувон билан бирга хорижга яна йўл олади. Дублин меҳмонхоналарининг бирида ходима бўлиб ишлаган Нора Барнакл билан Жойс 1904 йил 16 июнь (муҳим сана), пайшанба куни танишганлиги кейинчалик муаллиф романларидаги воқеалар тасвирида қайта-қайта ўз аксини топганига шохид бўламиз. Дарвоқе, бу аёл қайси бир фазилати билан Жойсни ўзига ром қилганидан беҳабармиз, аммо у ўзининг сабр-қаноатлиги ва оқилалиги туфайли Жойсга умр йўлдош бўлди, орадан 27 йил ўтгандан кейин, аниқроғи 1931 йилда унга турмушга чиқади. Шунини таъкидлаш лозимки, Дублинга қилган қисқа муддатли ташриф (1909, 1910, 1912 йй.) ларни ҳисобга олмаганда, Жойс ватани Ирландияга қайтиб қадам босмаган.

Жойс 1901-1903 йиллар орасида “Эпифаниялар” (*Eiphanies*), 1907 йил “Камерли мусиқа” (*Chamber music*) номли лирик тўпламларини нашр эттирди. Ҳали Дублинда яшаган пайтида у “Мусаввир портрети” (*A Portrait of the Artist*, 1904) номли эссесини ёзиб тугатган, анча муфассал ва мазмунан кенгрок бўлган “Стивен-қахрамон” (*Stephen-Hero*, 1904-1905) номли асарини ёзишга киришган эди; кейинчалик бу асарлар “Мусаввирнинг ёшликдаги портрети” (*A Portrait of the Artist as a Young Man*, 1916) романи мазмунига асос бўлди. Муаллифнинг ўз-ўзини тасвирлаш ва тавсифлашга бағишланган бу асарлари услубан оддий автобиографик китобларга ўхшамасди. Ваҳоланки, Ғарб адабиётида анъанавий тус олган “мусаввир ҳақида миф”ларнинг хуштаъб мазмуни, мафтункор тароватига аср бўлиб қолмаган Жойс, “ҳаёт”ни “ижод”га айлантормоққа қодир эстетик (бадий) кучга шахсий биографиясида юз берган воқеа ва ҳодисалар ичидан материал топиш

мақсадида, ўзи ўзига четдан туриб разм солишга ҳаракат қилди. Жойс учун мазкур эстетик ҳис-туйғусида инсон борлигининг муҳим аҳамиятга, ягона маънога эга бўлган меъёри мужассамлашган эди. Эндигина ижод оламига кадам ташлаган ёш санъаткорнинг ўз афсонасини яратишга бўлган ушбу интилишларида Жойс ва унинг адабий “эгизаги”, Жойс қаламига мансуб асарларнинг бош қаҳрамони Стивен Дедалусни чамбарчас боғлаб турувчи ришталар, мураккаб ўзаро муносабатларни тушуниб етишга бўлган калит мавжуд эди, десак янглишмаган бўламиз. Бу муносабат, ўзаро алоқадорлик матндан матнга қараб ўзгариб борди, яъни “Стивен-қаҳрамон”даги ниҳоятда адолатсиз, тарафқаш ва “субъектив” (ноҳолис) тарзда ўз-ўзини тасвирлашдан тортиб, то “Улисс” матнидаги ички “Мен” – инсоннинг ўз-ўзини англаши, инсоний шахсиятнинг руҳий марказидан узоқлашиш, яъни инсон руҳий тафаккуридан бегоналашиб кетишигача ўз ифодасини топади.

Талабалик йилларида, идеал санъаткор қандай бўлиши ҳақида ўз тасаввурларини инкишоф қилмагунга қадар, Жойс адабиёт ва санъатга ҳаққоний хизмат қилган санъаткорлардан ўрнак олди. Айниқса, у учун Ҳенрик Ибсен ҳаёти ва ижоди муҳим аҳамият касб этди. Жойс норвегиялик драматургни жамиятдаги маънавий, ахлоқий тартиб-қоидаларга қарши чиққанлиги, ўз дунёқарашини, шахсий нуқтаи назарини қатъий ҳимоя қилганлиги, шунингдек, драматургияга қатор янги, замонавий ғоя ва мавзулар олиб кирганлиги, ҳамда новаторлик услубларни жорий этганлиги учун юқори баҳоларди. Жойс Ибсен асарларини аслиятда ўқиш мақсадида, норвег тилини ўрганишга киришади, ўзининг устози деб ҳисоблаган Ибсенга таҳсинлар ўқиб, завқу шавққа тўлган кайфиятда мактублар битади ва унинг таъсирида ўзининг “Порлоқ карьера” (*A Brilliant Career*, 1900) номли пьесасини ёзишга тутинади. Жойс замондошларидан бирининг гувоҳлик беришича, бу пьеса Ибсеннинг “Биз ўлганлар, уйғонганимизда”, “Қўғирчоқ уйи” ва “Ёшлар иттифоқи” драмаларидан олинган парчалардан иборат қоришиқ асар бўлганди.

Жойс Ҳенрик Ибсен тимсолида шундай бир санъткорни кашф этдики, кайсиким унинг учун юксак санъат олий ҳақиқатни ахтаришдек аҳамиятли бир маъно касб этди, қолаверса, юксак кадр-қимматга эга бўлди. Айнан шу боис маънавият, одоб-ахлоқ, дин, сиёсий ёки миллатчилик руҳидаги мафкура сингари шахсий ва жамоавий “ўз-ўзини алдаш” каби кўринишларни рад этарди. Дарҳақиқат, Жойс асарларида Ибсен ижоди талқинидаги шундай ғоя ва мавзулар ҳам борки, уларнинг келиб чиқиши аслида, Фридрих Ницше фалсафасига бориб тақалади. Масалан, Жойс ўзининг “Драма ва ҳаёт” (*Drama and Life*, 1900) эссесига ҳаётдаги ўткинчи ва тасодифий нарсаларни қайд этувчи “адабий” (санъатдан қуйида турувчи – **М.Х.**) шакли ва инсон руҳининг санъатга бўлган инстинктив интилишини тақозо этувчи эстетик (бадий) қиёфасигача азалдан мавжуд бўлган “драма” ўртасида ер билан осмонча фарқ борлигини алоҳида таъкидлаб ўтди. У мазкур эссесига: “Драма ҳаётнинг ботиний моҳияти замиридаги мазмундан ўз-ўзидан туғилади ва унинг тенгқури бўлади”, деб ёзган эди. Драма, унинг фикрича, нафақат ҳар қандай “маънавият”, “одоб-ахлоқ” ва ҳаттоки “гўзаллик”дан, балки санъаткорнинг шахсиятидан ҳам устун туради: “Санъатнинг бошқа турларида ижодкорнинг ўзига хослик, субъектив (шахсий) услуб, бирор нарсанинг ўзига хос белги ва хусусиятлар мажмуи қайсидир бир жиҳатдан зеб-зийнат, кўрк, файздек, қўшимча имтиёз, деб ҳисобланади. Лекин драмада ижодкор ўзининг “Мен” – руҳий марказидан батамом воз кечади, Тангри чеҳрасини яширган парда олдида ғулғула, кўрқинч, ваҳима солувчи Ҳақиқатнинг даллоли сифатида намоён бўлади”. Жойснинг “Ибсен руҳи” билан тўйинтирилган эссеси Дублин университетининг ректори ва талабалари томонидан салбий қабул қилинади ва Жойс улар олдида ўз нуқтаи назарини химоя қилишга мажбур бўлади.

Ҳарқалай, ҳақиқий ижодкор умрбод тушунмасликка маҳкум этилганлигини Жойс яхши англаб етди. Жойс ўзини Ибсеннинг ирландиялик вориси тарзида кўрганлиги бежиз эмасди: иккови ҳам Европа чекка худудидаги қадим пойтахт – Осло ва Дублинда туғилиб ўсган, иккови ҳам

кашшоқликда яшаб улғайган, иккаласи ҳам ватанидан бадарға қилинган кимсаларга айланди ва оқибат икковлон ўз ватандошлари ҳақида кескин ва кўпол, захарханда услубда асарлар ёзди, иккаласи ҳам “тошбағир”, “маънавий дунёқарашлари паст”, кундалик майда ташвишлар билан ўралашиб қолган, “майдагап”, ҳаттоки “беадаб” ва “ахлоқсиз” муаллиф номига лойиқ топилди.

Жойснинг ижоди, қайсидир маънода, Ибсен ғояларини қай тарзда тушуниши, англаши, унинг ижодига билдирган муносабатига боғлиқдек кўринади. Жойс Ибсенни Ирландияда юзага келган адабий Уйғониш харакати руҳида тушунди. Жойс Ирландия адабий Уйғониш оқими ёзувчи ва шоирларини бефойда ва беҳуда уринишларда айбласа-да, аслида, ўзи ҳам улар билан ҳамнафас ва маслакдош эди. У ҳам замонавий ҳаётга афсона ва ривоятлар кўзгуси орқали қараркан, қадим афсоналарда бугунги куннинг аксини кўради. Ирландия адабий Уйғониш оқимига мансуб адиблар ижодида XX асрни абадиёт қонунлари билан боғловчи ришталарни айнан мифлар бажарган. Ирландия заминида фолклор, яъни халқ оғзаки ижоди адабиёт билан ҳам тарихий, ҳам жуғрофий муҳит жиҳатидан чамбарчас боғланган эди. Эътиборга молик томони шундаки, XVIII-XIX асрлар давомида Ирландияда ҳукмрон бўлган ижтимоий-сиёсий муҳит миллий интеллигенциянинг “кўзини парда қопланган” даври саналиб, объектив воқеликни, реал ҳаётни мавҳум-рамзий, маънавий-ахлоқий аснода идрок этишга ҳаракат қилишини тақозо этган.

Шу боис, Жойс ижодида ҳам рамз ва тимсоллар асосий ўрин тутди. Жойс бадиий услубидаги бу муҳим хислат Ибсен ижоди таъсирида янада ривожланди. Жузъийлик ва умумийликнинг узвий алоқадорлиги, маънавий-ахлоқий муаммоларга алоҳида диққат-эътибор қаратиш Ибсен пьесаларида реализм ва бадиий рамзийлик уйғунлашиб кетишини таъминлайди. Ўз навбатида бу Жойснинг услубига, қолаверса, бутун ижодига ҳам хосдир. Рамзлар ясама сўзлардан иборат бўлиб, борлиқни реализм, гоҳида натурализм руҳида тасвирлаш натижасида юзага келади. Ибсен драмалари ва

Жойс асарларида учровчи кундалик турмуш тафсилотлари рамзийлик ифодаланишига тўсқинлик қилмайди, балки бунга қўлай шароит яратиб беради.

Жойс прозаси кўп жиҳатдан мусиқий асарни эслатади. Аслида, пухта ўйланган, муайян бир қолипга солинган куй асосида басталанган симфонияга ҳам ўхшаб кетади. Ушбу лейтмотив (мусиқий асарда бошдан-охир мунтазам такрорланувчи асосий куй, оҳанг) техникасини Жойс машхур немис бастакори Рихард Вагнердан ўзлаштирган эди. Илк асарларидаёқ Жойс бу усулни такомиллаштиришга, маромига етказишга уринди, унинг воситасида турфа ранг, узук-юлук парчалар ва турли ходисларни бир жойга тўплаб, кундалик ҳаёт билан рамзийлик ўртасида ўзига хос “кўприк” курди. Хуллас, Жойс ҳеч бир нарсага бепарво ёхуд масъулиятсизлик билан ёндошмайди. “Мен китобимни жуда пухта ўйлаганман, – деб ёзади адиб, – ва уни ўз санъатимнинг классик анъаналарини қандай тасаввур этсам, шундайлигича қабул қиламан”²⁴.

Жойс ижодида тўлиқлик, уйғунлик ва англаш каби ҳиссиётлар ҳам муҳим аҳамият касб этади. Тўлиқлик – бу инсон ва жамият ҳаётининг кенг камровли тасвири, жузъийлик ва умумийликнинг мустаҳкам бирлиги бўлиб, бу ҳолат асарда ижтимоий ва психологик тафсилотлар кўплигини англатади. Уйғунлик – бу ҳикояларнинг қатъий изчиллиги, мукамал кетма-кетлиги, муҳим ғоя ва мавзулардан иборат мураккаб мажмуаси, нутқ оҳанги ва стилистик хусусиятлар ўзаро мутаносиблиги, яъни абзац (хат бошидан)дан тортиб, то нуқтагача бўлган мувофиқлигидир. Адиб “Дублинликлар” китобига кирган ҳикояларини ўзи муайян тартибга солиб, жойлаштирганлиги бежиз эмас, албатта. Бу ерда у уйғунлик тамойилига қатъий амал қилади.

Дарҳақиқат, “Опа-сингиллар”, “Учрашув”, “Аравия” – беғубор болалик ҳақида; “Эвелин”, “Пойгадан сўнг”, “Икки рицар” ва “Пансион” – ёшлик мавзусида; “Кичик булут”, “Ниқоблар”, “Ер”, “Ачинарли воқеа” – етуклик даври хусусида; “Печак кунида”, “Она” ва “Тангри шафоати” – жамият

²⁴ Қаранг: Letters of James Joyce. Ed. by St. Gilbert. N.Y. Viking Press, 1957, vol. 2.

хаётини баён этади. Англаш эса – бу тўлиқлик ва уйғунлик бирикмасидир, у “Епифаниялар”нинг ҳар бир ҳикоясига хос, қолаверса, ўзига хос прозаик хотимадир. “Дублинликлар”даги энг сўнгги ҳикоя – “Тангри шафоати”да Жойс хунук ва номақбул, совуқ ва зимистон, шафқатсиз ва бераҳм ҳаёт қиссасига гуё яқун ясаётгандек кўринади. Ҳикоянинг бош қаҳрамони Кернан ўз гуноҳларига тавба-тазарру қилиш ниятида келган черковда бошқа ҳикояларда учровчи қаҳрамонларни, яъни ҳар тоифадаги риёкор буржуалар, шаҳарнинг порахўр мутасадди ва судхўр корчалонлари, иккиюзламачи ва тилёглама кишиларга дуч келади. Илгари тасвир ва тавсифланган персонажларга қайтиш Жойсга ҳикоялар силсиласи изчил давомида дунёнинг ягона, такрорланмас эканини яна бир қарра истоблаш имконини яратади. Муҳими шундаки, Жойс дунёси, борингки, Жойс яратган олам эволюцион ривожда тўхтаб қолган олам эмас, балки тўхтовсиз ривожланаётган, ҳаракатдаги дунёдир. “Дублинликлар”ни ўқиётган китобхон кимнингдир жойига ўтираётганини, яна кимнингдир шляпасини кўтариб саломлашаётганини, яна биров черковнинг гумбазсимон шифтидаги бутсанам суратларга разм солаётганини, яна аллакимнинг ёнгинасида ўтирган одам билан паст овозда гаплашаётганини, бошқа бировларнинг эса гўё илоҳий ажиб насимдан роҳатланиб ўтирганини яққол, ҳеч бир муболағасиз кўриб туради. Оддий сўзларда жонли ҳаёт таассуротини ярата олиш имконига Жойс монтаж (турли парчаларни уйғунликда тўплаб бир бутун ҳолга келтириш) воситаси орқали эришади ва илк даъфа бу услубни ўз ҳикоясида маромида қўллайди. Таъкидлаш лозим, “Улисс” романида бу муҳим жиҳат Жойс поэтикасининг асосий мезонига айланади.

Ибсендан ташқари Жойсни замондошлари томонидан тушунилмаган, ҳатто жамият тарафидан қувғин қилинган ва сургунда яшашга мажбур бўлган бошқа исёнкор ижодкорлар ҳам ўзига жалб этган. Адиб наздида шундай исёнчи ижодкорларнинг ёрқин тимсоли буюк итальян шоири, Ўрта аср ва Ренессанс (Уйғониш) даври мутафаккири Данте Алигъери ва яна бир машҳур итальян файласуфи, ўз эътиқоди учун жонини фидо қилган Жордано Бруно

бўлган. Шунингдек, Фридрих Ницше ва унинг устози – бастакор ва мунаққид Рихард Вагнер ҳам жамиятдан бадарға қилинган улуғ алломалар эди. Таъкидлаш жоизки, Вагнернинг лейтмотивига асосланган техникаси Жойсга “Улисс” устида ишлаган пайтлари катта таъсир кўрсатган. Масалан, драматург Герхарт Гауптман (*Gerhart Hauptmann*, 1862-1946) ҳеч вақт сургунда яшамаган бўлса-да, бироқ Жойс учун “немис Ибсени” бўлган. Агар Ибсен пьесаларини ўқиш учун Жойс норвег тилини ўрганган бўлса, немис тилини Гауптман пьесаларини аслиятда ўқиш мақсадида эгаллайди ва адибнинг “Қуёш чиқишидан олдин” (*Vor Sonnenaufgang*, 1899), “Михаэль Крамер” (*Michael Kramer*, 1900) пьесаларини 1901 йил инглиз тилига таржима қилади. Даврининг илғор фикрли зиёлилари каби Жойс ҳам буюк рус адиби Л.Н.Толстой таъсирида бўлган. Сабаби, ёзувчининг христиан православ черкови билан ғоявий-ахлоқий ва диний масалалардаги ихтилофи, черковдан четлатилиши Жойс учун ҳақиқий ижодкорнинг муқаррар ёлғизлиги ҳақидаги постулатнинг яна бир исботидек хизмат қилади.

Шу боис, Жойс фикрича, жамиятнинг маънавий-ахлоқий меъёрларига қарши индивидуализм тамойилларига асосланган ҳар қандай исён маълум даражада мардлик ва жасоратни талаб қилиши аниқ эди. Бу мамлакатда “исёнкор”га қарши расмий мухолифларнинг риёкорлик ва иккиюзламачилигидан ташқари, ирланд халқининг ватанпарварлиги ҳам бор эди. Жойс, риёкорлик ва иккиюзламачилик нафақат буржуазияга, балки католик черковига ҳам хос бўлган адаб, деб ҳисоблади. Ирланд миллатининг ватанпарварлик руҳи эса, унинг фикрича, истилочи инглизларнинг тажовузкорлик сиёсатига қарши минг йиллик кураш ва кучли нафратга таянарди. Халқининг ушбу ўз-ўзини англаш туйғуси Жойс назарида гуё сунъий, тўқиб чиқарилгандек туюларди. Она юрти Ирландия ўтмишини Жойс сира тугамас, бир-бирига уланиб, туташиб кетган хоинлик, сотқинлик ҳаракатларидек талқин қиларди. Сабаби, барча даврларда машҳур арбоблар бу хиёнаткорликнинг қурбонига айланишди. Масалан, ирландиялик шоир Жеймс Кларенс Мэнген (*James Clarence Mangan*, 1803-1849) нинг тақдири

бунга мисол бўла олади. Жойснинг фикрича, шоир вафотидан сўнг ватандошлари томонидан ноҳақ равишда унутилди. Жойс бу қаторга машхур сиёсатчи ва давлат арбоби Чарльз Стюарт Парнелл (*Charles Stewart Parnell*, 1846 – 1891) ни ҳам қўяди. У ҳам 1890 йил сафдошлари ва тарафдорлари томонидан хоинона судга тортилади. Бу каби ҳолатлар Жойс дунёқарашига, унинг дунёни ҳис этишига катта таъсир кўрсатди ва шундай хулоса чиқаришининг асосий сабабига айланди.

Ёш Жойснинг христиан динига қарши (болалик давридаги имон-ишончи ўрнига келган) эгаллаган позицияси немис файласуфи ва диншуноси Д.Ф.Штраус (*David Friedrich Strauß*, 1808 – 1874) нинг “Ийсо Масих ҳаётининг танқидий тадқиқи” (*Der Christus des Glaubens und der Jesus der Geschichte, eine Kritik der Schleiermacherschen Lebens Jesu*, 1836) ва Э.Ренан (*Ernest Renan*, 1823–1892) нинг “Ийсо Масих ҳаёти” (*Vie de Jésus*, 1863) каби асарлари билан яқиндан танишишга ундади, оқибатда мазкур нуқтаи назарини яна ҳам кучайтирди. Йигирма икки ёшли Жойснинг ўлим тўшагида ётган онаси олдида ўз оиласи билан бирга бош эгиб, чўкка тушиб унинг руҳига дуо келтиришдан бош тортиши, ёшлиқдаги изланишларининг мантиқий натижаси эди. Йиллар ўтиб, Жойс бу қилмишларидан қаттиқ пушаймон ҳам бўлади.

Нафсиламр, Жойс ватандошлари У.Б.Йейтс (1865-1939), Дж.Мур (1852-1933), Дж.Рассел (1867-1935), Э.Мартин (1859-1923), Дж.М.Синг (1871-1909), П.Колм (1881-1972) каби мутафаккирлар номи билан боғлиқ Ирландия адабий уйғониш ҳаракатини ҳам қабул қила олмади. Аслида, бу инсонлар XIX-XX асрлар оралиғида Ирландияни бирлаштириш, ирланд халқини жипслаштиришга қодир идеални ахтаришда жонбозлик кўрсатишган, ўз ижодида мифология ва фолклорга мурожаат қилиб (Йейтс), халқнинг анъанавий маданиятига (Синг) асосий эътиборни қаратган эдилар. Аммо Жойс фикрича, униси ҳам, буниси ҳам замонавий санъатнинг ҳақиқий вазибаларидан баб-баробар узоқ бўлган. Устига устак, умумэътироф этилган, русум бўлиб қолган кадр-қимматларга берилиб ижод қилишни Жойс ҳақиқий

ижодкорга хос эмас, деб ҳисобларди. Айниқса, у У.Б.Йейтснинг Ирландия адабий театри раҳбари лавозимида олиб борган фаолиятини хоинликнинг навбатдаги кўриниши, деб баҳолади.

Хуллас, ижодкор фикри, ғояси, қолаверса, дунёқарашини ифода этишнинг умумэътироф қилинган услубларини рад этган Жойс, ўзининг билим даражаси, илмий ва маданий савияси, муомала тарзи, такаббуруна юриш-туриши ва димоғдор хулқ-атвори билан мақтаниб, Ирландияда ўзини мустақил тутишга, дадил кўринишга атайин ҳаракат қилди. Бунга, қайсидир бир жиҳатдан, Парижга қилган қисқа сафари сабаб бўлган эди. Жойс франциялик символизм тарафдорлари ижоди билан қизиқиб қолади, Г.Д'Аннунцио шеърларини аслиятда ўқийди, Г.Флобер ва Э.Золя ижодини ўрганadi, маълум даражада О.Уайльд эстетизмига, Рихард Вагнер операларига, Зигмунд Фрейд яратган инсон руҳий ҳолатини таҳлил қилиш таълимотига диққат билан қаради. Лекин шу билан бирга, ирландиялик санъаткор Жеймс Кларенс Мэнген ҳаёти ва ижодига бағишланган қатор эсселар ёзиб, Ирландия тарихида ўз ўрнини англаб олишга ҳам ҳаракат қилган эди. Унинг фикрича, ирландиялик истеъдод соҳиблари, фидойи фарзандлар ва чин ўғлонларнинг Европа маданияти ва санъатига таништириш, қўшиб қўйишга йўғрилган холисона ҳаракатларини Ирландия бирин-кетин рад этди. Натижада, 1904 йил Жойс узоқ мунозара ва тинимсиз изланишлардан сўнг, Ирландия ҳақида рўйирост сўзлашни истаган ирланд ижодкори фақат Ватанидан йироқда чиндан эркин ва озод бўлиши мумкин, деган хулосага келади. Чунки қувғинлик мустақилликни кафолатларди, космополитизм²⁵ тамойилларига асосланган позиция эса “маҳаллийчилик”, “қолоқлик”, қолаверса, “сохта ватанпарварлик” ва “миллатчилик” иллатларидан сақларди. Англия сиёсати зулмидан азоб-укубат чекаётганлигига, Ватиканга диний ва маънавий тобелигидан руҳан қийналаётганига қарамасдан ўз мустақиллигини намоён қилишга уринаётган

²⁵ **космополитизм** – «Киши – дунё фуқаросидир» деган шиор остида ватанпарварликни, халкларнинг ўз миллий суверенитети ва мустақиллигини, миллий маданиятни инкор этувчи реакцион буржуа назарияси ва мафқураси.

Ирландия, Жойс фикрича, энг аввало, Ибсен наздидаги одамлар кўзини очиб кўювчи, ақл киритувчи хусусиятларга эга бўлган “реализм” тамойиларига содиқ янги санъатга мухтождир. Шу боис Жойс, олдинги Ирландия, яъни афсона ва ривоятлар “зумрад ороли”, куйчи шоир ва оқинларнинг қадим ўлкаси аллақачон ўлган, дея таъкидлар, айти пайтда Йейтс ва Ирландия адабий театри фаолиятини ўз замонасига мос келмайдиган эскича қарашлар, урф-одатлар, анъаналар ва қадриятларни тарғиб қилувчи эскиликка қараб қолган, деб танқид қиларди.

Жойс наздида, Ирландиянинг асл фарзандлари саналмиш ёзувчи Оскар Уайльд ва Бернард Шоу ҳам Буюк Британия қироллик саройининг содиқ аъёнларига айланиб, масхарабозлар ролини ижро этишарди. Шунинг учун ҳам уларнинг бадиий олами Жойс учун мутлақ бегона эди. У ҳақиқий Ирландияни йирик саноатлаштирилган марказлардан, у ердаги ёқимсиз ва хунук воқеалар замиридан ахтармоқ керак, деб ҳисобларди.

“Уч цивилизация”, яъни христиан дини пайдо бўлишидан олдинги дунё, ўрта аср католицизм дунёси ва замонавий Британия империяси шаҳри бўлмиш Дублинни Жойс ўз ватанининг ҳақиқий тимсоли сифатида кўраркан, ўзининг барча асарларида Ирландия пойтахтини имкон қадар объектив, холисона тасвирлашга ҳаракат қилар, Дублин образига такрор-такрор мурожаат этарди.

Дарвоқе, Жойс Дублинда яшаган пайтлариданоқ пойтахтликлар ҳақида кичик ҳикоялар ёза бошлаганди, кейинчалик бу ҳикоялар “Дублинликлар” китобига киритилди. Ушбу китоб узил-кесил 1907 йилда ёзиб тугатилган бўлса-да, адиб уни нашр этиш ниятида 1909 йил Италиядан Ирландияга қайтиб келади. Аммо ношир Жон Эглингтон китобни чоп этишга журъат топа олмайди. 1912 йил Ирландияга сўнгги бор келганида Жойснинг ўзи, таъқибдан хавотирга тушиб, тайёр бўлган нашр қолипларини йўқ қилдириб ташлайди. Орадан икки йил ўтгачгина, ношир билан узоқ олиб борилган баҳслардан сўнг, “Дублинликлар” (*Dubliners*, 1914) дунё юзини кўрди. Унинг

ортидан эса 1916 йилда Жойснинг биринчи романи – “Мусаввирнинг ёшликдаги портрети” (*A Portrait of the Artist as a Young Man*) босилиб чиқди.

Жойс новеллалари туркумида пойтахт Дублинни холис ва одил кузатувчи нигоҳи орқали, яъни шаҳар ҳаётининг ҳар бир катгаю кичик тафсилотларини изчил, натуралистик (воқеликни тасвирлашда умумлашмалардан қочиб, маиший тафсилотлар билан чекланган ҳолда) руҳда тасвирлашга ҳаракат қилди. Устига устак, у кетма-кетлик билан дублинликларнинг ўзлари ҳақида одатий бўлиб кетган тасаввурларининг хом ҳаёллигини, уларга хос бўлган ўз-ўзини алдашга мойилликларини ошкор этиб ташлаган эди. Айни пайтда, шаҳарлик замонавий одам ҳаётининг кашшоқлиги, маъносиз ва ғариблигини ҳам яққол намоён қилди. Муаллиф ўзининг лондонлик ноширига йўллаган мактубларида “Дублинликлар” китобини Ирландия пойтахти “маънавий-ахлоқий тарихининг бир боби”, деб таърифлайди.

Бироқ “Дублинликлар” мазмунини ижтимоий танқидга олиб бориб тақаш нотўғри бўлар эди. Жойснинг натуралистик тафсилотларга бўлган интилиши орқасида эстетика²⁶ назариясига асосланган ва пухта ўйлаб чиқилган бадиий дастури турарди. Бу дастур нафақат Ибсен ижодидан, балки бошқа санъткорлар, масалан, санъатнинг объектив воқелик мазмун-моҳиятига тааллуқли жиҳатларини намоён қилувчи принциплари хусусида кўп ёзган инглиз эстетизм²⁷ и асосчиси Уолтер Пейтер (1839-1894) дунёқараши, воқеликни идрок қилиш тамойилларига ҳам асосланган эди. У.Пейтер таъсирида Жойс Уйғониш даври файласуфи Фома Аквинскийнинг гўзаллик ҳақидаги таълимотига изоҳлар кўринишидаги ўз эстетик назариясини ишлаб чиқди, негаки у Ирландияни тарк этганидан сўнг кўп вақтини Фома Аквинский асарларини ўқиш билан ўтказган эди. Жойс ишлаб чиққан назария негизида илоҳиёт ҳақидаги муқаддас китоблардан олинган таассурот ва ихтибослар ўрин олганди. “Епифания” (юнон. *epipháneia* –

²⁶ **эстетика** – 1 санъат ва бадиий ижодиётдаги нафосат, табиат ва ҳаётдаги гўзалликлар ҳақидаги фалсафий таълимот; 2 бирор нарсани яратишдаги гўзаллик, бадиийлик, нафосат;

²⁷ **эстетизм** – 1 гўзалликка, нафис санъатга берилганлик; 2 санъат ва маданиятда: фақат шаклан чиройли бўлишга, шаклбозликкагина берилганлик.

кўриниш, ваҳий бўлиш) Жойс учун Худонинг марҳамати ила инъом этилган руҳий-маънавий ҳиссиёт, беназир илоҳий ҳис-туйғу орқали идрок қилиш эмас, балки ижодкорнинг бадий (нафис) интуиция²⁸сидан иборатдир. Унинг тушунчасида, ижодкорнинг ички ҳиссиёти нарсалар устидан пардани (ниқобни) олиб ташлашга ва уларнинг гўзаллиги, нафислигини очиб беришга кодир. “Епифания”ларнинг муҳим аҳамияти шундаки, улар шуъласида энг кўримсиз ва хунук воқелик ҳам, инсоннинг олинжаноб фикрлари, юксак ҳис-туйғулари, ақлининг энг кўтаринки ҳолати орқали “мўъжизавор”, ажойиб эзгу ниятлар билан тўйинтирилган. Аслида, “Епифания” сўзи илоҳиятга дахлдор бўлиб, “Тангрининг юз кўрсатиши”, “Тангрига етишув” маъносини англатади. У ўз моҳиятига кўра, ҳазрати Пайғамбар Ийсо Масих дунёга келиши билан чамбарчас боғлиқ, гўё сажда ва назр-ниёз мақсадида келган сеҳргар волхвлар қўй кўрасидаги охурда ётган оддий инсон боласини эмас, Худо илтифоти ва каромати ила Иудея подшосини учратганлари ҳақида сўзловчи илоҳий тавсифлардан иборатдир. Жойс “епифания” сўзининг асл маъносини ўзгартирмайди, балки унинг мазмунини янада кенгайтиради. У яратган епифанияни ҳозирги замон адабий тилдаги “тагмаъно” деб тушуниш мумкин. Аслини олганда, бунинг барчаси дунёга ўз эстетик руҳиятини мажбуран жорий этувчи ижодкорнинг нигоҳи, дунёқароши, нуқтаи назари, эгаллаган позициясига боғлиқ. Муҳим жиҳати шундаки, епифаниялар фақатгина атрофдаги муҳитга, ўраб турувчи дунёга, реал ҳаётга имкони борича хушёр ва ғамхўр муносабатда бўлган ҳақиқий ижодкорнинггина кўлига тутқич беради.

Жойс епифанияларида кундалик турмуш ҳаёт воқелигидан олинган сюжетлар ўз кўринишини топади. Уларда муаллиф овози эшитилмайди, қолаверса, муаллифи йўқ асарга айланади. Маълумки, бундай бадий таъсирчанликка фақат сюжетни драмалаштириш орқали эришиш мумкин. Жойснинг дастлабки епифанияларида драмалаштириш вазифасини диалоглар

²⁸ **интуиция** – ички ҳиссиёт; тажриба ёрдамидан ташқари бевосита мураккаб йўли билан ҳақиқатни билиш мумкин деган тушунча.

ўйнаганини кузатамиз. Прозанинг шу каби ўзига хос хусусиятларини аниқловчи чуқур психологик таҳлил эса, китобхоннинг юз бераётган воқеа ва ходисаларга ғоятда яқин муносабатда бўлганлигидан содир бўлади.

Масалан, Жойс “эпифания”лари ғоясида соҳибкаромат шоир ҳақидаги, нафосат ва гўзалликнинг шеърӣ шакли хусусидаги, сўзнинг том маъносида бадий, нафис, санъаткорона бўлган барча нарсаларнинг ҳақиқийлиги борасидаги романтизм ва символизм руҳидаги тасаввурлар мужассамлаштирилгандир.

“Дублинликлар” китобидаги персонажлар орасида Жойснинг кейинги асарларида ҳам ҳаракат қилувчи Стивен Дедалга ўхшаган ижодкор йўқ, албатта. Бироқ ушбу тўпламга кирган новеллалар кейинчалик “Мусаввирнинг ёшликдаги портрети” ёки “Улисс” каби ёзувчининг маънавий, руҳий, ахлоқий, қолаверса, ақлий мукаммаллашувида муҳим аҳамият касб этгани шубҳасиз. Тўғриси, Жойснинг “Дублинликлар” тўплами китобхонни шу пайтгача унга “нотаниш” бўлган Дублин билан яқиндан таништирди. Диққатга сазовор жиҳати шундаки, кейинчалик Дублин ҳаёти ва манзаралари Жойс прозаси мавзусини тамомила қамраб олди. Матндан матнга қадар муаллиф “ўз нигоҳини, дунёни шоирона ҳис этиш қобилияти”ни равшанлаштира борди, ижод созини янада созлади, ёруғ ва беғубор кўзгуда ўзига яхшироқ разм солиш куйида кадрдон шахрининг ҳақиқий образини яратишга астойдил киришиб кетди.

Ҳали талабалик йилларидаёқ, эссеистика ва драмадаги тажрибасидан ташқари Жойс шеърлар ҳам ёза бошлаган эди; муаллиф уларни қиролича Елизавета замонидаги шоирларнинг лирик туркумларига таассуф тарзида “Камерли мусиқа” (*Chamber music*, 1907) номи билан тўплам қилади. Ўтмиш шоирларидан ўзлаштириб олган эстетиканинг неоклассик назариясига таянган ёш Жойс адабиётнинг уч тури: эпос, драма ва лирикани бир-биридан ажратишга қатъий риоя қилди. Унинг лирик шеърлари исёнкорлик руҳидан холи, драма ва новеллаларидан фарқли ўлароқ, уларда “қўполлик” ва “исёнкорлик руҳи” кўзга ташланмайди. Жойс шеърлари енгил ва равон,

нозик ва мулойим янграйди, уларда Уильям Блейк (*William Blake*, 1757-1827), Жон Китс (*John Keats*, 1795-1821) каби инглиз романтик шоирларининг таъсири сезилиб туради. Лекин кейинчалик Жойс ўз шеърлари хусусида салбий фикр билдира бошлайди. Масалан, у “Камерли мусиқа” тўпламига кирган шеърларини ўз хошиш-иродасидан йироқ холда, виждонига зид кайфиятида ёзганлигини маълум қилган эди. Нима бўлганда ҳам, Жойс шеърят билан шуғулланишни ташламади, йиллар ўтиб “Шеърлар, донаси бир пенни” (*The Poems of Pennyeach*, 1927) номли иккинчи тўпамини нашр эттирди.

1907 йил Жойс бошлаб қўйган “Стивен-кахрамон” (*Stephen-Hero*) киссаси қўлёзмасини қайта ишлаб, уни “Мусаввирнинг ёшликдаги портрети” номи остида романга айлантира бошлайди. Антик даврнинг буюк шоири Овидий “Метаморфозалар”идан олинган: “... ва нотаниш хунарга ўз руҳини қаратди” жумласи роман эпиграфига айланади. Шу тариқа Жойс бош қахрамон Стивен Дедалус (*Stephen Dedalus*) исмининг рамзий маъносига алоҳида тўхталиб ўтади. Муқаддас Инжилда келтиришича, пайғамбар Ийсо Масих ҳаёти, ваъз-насиҳатлари, ваҳий ва таълимотини тарғиб қилгани учун яҳудий жаҳолатпарастлар томонидан ўлдирилган насроний авлиё Стефанга ўхшаб, Стивен Дедалус ҳам замондошлари томонидан қабул қилинмади, таъқиб ва жабр-зулмга маҳкум этилган. Унинг руҳи осмону фалакка талпинмоқда, ижоднинг юксак мавқеи сари интилмоқда. Шунинг ўзидаёқ у мохир уста, қўлдан ясалган қанотлар яратувчи Дедал билан ўхшаш қиёфалидир.

“Дублинликлар”даги каби “Мусаввирнинг ёшликдаги портрети” романи устида ишлаганида ҳам, Жойс воқеликка нисбатан ижодкорнинг муносабатига, дунёқараши ва нуқтаи назарига алоҳида эътибор қаратди. Романда муаллиф нафақат у ёки бу поэтик муҳитни равшанлаштиришга интилди, балки мазкур муҳит поэзияси соҳиби, уни ўзида мужассам этган персонажни обдон тасвирлаб беришни олдига мақсад қилиб қўйди. Бир жиҳатдан, “Мусаввирнинг ёшликдаги портрети” романи, худди

“Дублинликлар” каби маълум даражада мустақил ва ўзига хос тафсилотларга тўлиб тошган бўлса, бошқа жиҳатдан “Стивен-қаҳрамон” қиссасига хос бўлган ўз-ўзини тасвирлашнинг субъективликдан қочишига, муаллиф ва протагонист²⁹ ўртасида масофани ўтказишга ҳаракат қилади. “Мусаввирнинг ёшликдаги портрети”, умуман олганда, Жойс ҳаётининг айрим жиҳатларини ўзида айнан акс эттиради; устига устак, муаллиф ўз хотиралари ва дунёни идрок қилиш хислатларини ёш қаҳрамони Стивенга бағишлади. Дастлабки кўлёзмада мазмуни ҳам Стивеннинг ўзини қуршаб олган муҳитдан, чегаралаб турувчи доирадан чиқиб кетишга бўлган ҳаракатини ифодаласа, “Мусаввирнинг ёшликдаги портрети”да бу ҳолат бошқачароқ, яъни муаллиф ўз қаҳрамонидан мустақил ва эркин бўлишини, тобеликдан тамомила қутилиб ижод қилиш саҳналарини янада мураккаблаштиради. Жойс бу асарида машҳур француз романаписи Гюстав Флобернинг ҳикоя қилиш анъанаси меросхўридек намоён бўлади. Учинчи шахс томонидан ҳикоя қилиш билан персонаж ва ҳикоячининг “Мен” – руҳий марказлари бири-бирига тўлиқ мос келганида мумкин бўлган айнан ўхшашликни назарда тутди. Аммо Жойс икки тарафлама нуқтаи назарни таклиф этган ҳолда, қайсидир бир жиҳатдан Флобердан ҳам узоқроққа борди. Ўз қаҳрамонига яқинликни, у билан дилкаш ва сирдош алоқадорлик эффектини кучайтириш мақсадида, Жойс “онг оқими” деб аталувчи бадийий услуб техникасидан фойдаланади. Ҳикоячи ва “онг оқими” соҳиби ўртасида маълум масофани яратиш учун эса, муаллиф ўз персонажининг ўлғайиш: болалик, ўсмирлик, ёшлик, ижодга илк қўл ўриш босқичлари билан ҳамоҳанг беш бобнинг ҳар бирида ёзув ва нутқ усулини ўзгартириб, романи услубий жиҳатдан ўсиш, ривожланиш суръатини оширишга ҳаракат қилди.

Масалан, “Мусаввирнинг ёшликдаги портрети”нинг тўртинчи боби охирида Стивен Доллимаунт анҳори бўйлаб кетган кўчада нотаниш қизни учратиш қоларкан, ўз “эпифания”лари маҳсули – дили ёришиш, руҳланиш,

²⁹ **протагонист** – бадийий асарда, одатда драмадаги бош қаҳрамон. [Толковый словарь русского языка / Под ред. Т.Ф.Ефремовой. – М., АСТ, 2000]

қайта жонланиш онларини бошдан кечиради. Роман қаҳрамони учун бу он – ўзини санъатга бағишлаш ахдидан нишона (дарак) берувчи ҳаётдаги энг муҳим босқичидир. Бутун эпизод Пейтер прозасини эслатувчи оҳангларда ёзилган. Лекин бир саҳифадан кейин, бешинчи боб бошида, роман услуби тубдан ўзгаради: ижодкорона қалбнинг кўтаринки ҳаяжон, олижаноб туйғуларини тасвирлашдан, Жойс, ўз қаҳрамонини ўраб олган кўримсиз ва хунук муҳит, чулғаб олган қашшоқ ва ғарибона воқеликнинг натуралистик тафсилотларини тавсифлашга ўтади. Натижада туртинчи бобнинг “эпифания”си мужмаллашмайди, ўз мазмун-моҳиятини йўқотмайди, балки бир оз четга сурилгандек, бошқа перспектива³⁰ да кўриб чиқилади. Муаллиф ўзини нафақат персонажи билан тенглаштиради (бу ҳол “Стивен-қаҳрамон”да кузатилмайди), балки унда тўлақонли ижодкорни кўришдан бош тортади. Энди китобхон кўз олдида фақатгина “ёшликдаги портрет” гавдаланади. Романнинг бешинчи бобида Стивеннинг муаллиф “эпифаниялар”и хусусидаги фикр-мулоҳазаларини умумий тарзда такрорловчи эстетик дастури баён этилганлигига қарамасдан, бундан буён бу – санъат вазифаларини сал бошқача тушунаётган Жойсники эмас, балки персонажнинг назариясига айланади. Унинг ҳаёти ҳақида муаллиф қанчалик сўзламасин, ижодкор Стивен ижодкор Жойсга ҳеч қачон айланмайди, негаки ўз-ўзига ва атрофдаги муҳитга, реал ҳаётга, бутун оламга нисбатан зийрак ва хушёр кузатувчи сифатида намоён бўлаётган қаҳрамон, барибир муаллиф кузатаётган объект бўлиб қолаверади. Улғайган сари Стивен ўзининг ўтмиш тажрибасини узоқлаштиришга, ўзига истехзо ёки ҳазил-мутойиба билан қарашга ўрганади. Стивен етук ижодкор сифатида “Мусаввирнинг ёшликдаги портрети”дек чинакамига мураккаб асар яратишга киришиш учун зарурий бўлган ижодий мукамалликка, мустақилликка, қолаверса, эркинликка эришганидан кейин, Жойс “Улисс”ни ёзишга тайёр бўлади. Муаллиф “Улисс”да яна, қайтадан, бу сафар – ҳаётини тажриба орттирган, ўзида ички

³⁰ Бу ерда **перспектива** – **1.** кўриниб турган манзарани тўғри, бутун борица тасвирлаш санъати; **2.** узоқдан кўриниш, манзара;

куч ва ғайрат ҳис қилувчи, лекин аввалгидей ўз яратувчи Эгами (муаллиф – М.Х.) дан бир қадам орқада қолган Стивенни тасвирлайди.

Шундай қилиб, тил ва бадиий услуб жиҳатдан мураккаб, бир вақтнинг ўзида нозик таъб билан, билинар-билимас ўзгартиришлар ҳисобига Жойс айна пайтда ўзини-ўзи бадиий ижоднинг ҳам объекти, ҳам субъекти сифатида тасвирлаш қобилиятини такомиллаштиришга, ўз билими ва маҳоратини оширишга ҳаракат қилади. “Йўқотилган вақтни ахтариб” романида ўз хотирасида вақтнинг ўпириб, оқизиб кетгувчи оқимиға бўйсунмас бир ҳолатни топишга ҳаракат қилиб, хотирасини қават-қават қатламларга ажратиш жараёнида батафсил тасвирлаган машҳур француз ёзувчиси Марсель Пруст, қайсидир бир маънода, Жойснинг бу йўналишдаги ўтмишдоши бўлди. Ўз онгидан ўзоқлаша олиш ёки ўз онгини ўзидан ўзоқлаштира билиш сир-синоатларини эгаллаган Жойс янада олдинроқ боришга, яъни худди шундай тасвирий воситалар (“онг оқими”) ёрдамида бегона (бировнинг) “Мен” – руҳий олами марказини қуришга, бошқача айтганда, ифодалаб беришга тайёр эди.

Жойс узоқ вақт “Мусаввирнинг ёшликдаги портрети” романини чоп этишга ношир топа олмади. 1914 йил асли америкалик бўлса-да, Европада муқим яшаб қолган ёзувчи Эзра Паунд (*Ezra Pound*, 1885-1972) кўмаги билан, Лондондаги “Эгоист” журналида романнинг айрим бобларини нашр қилишга муваффақ бўлади. Журнал ношири Ҳарриет Уивер ўша вақтдан, Жойсни то умри охирига қадар моддий жиҳатдан баҳоли қудрат таъминлаб туришга ҳаракат қилди. “Мусаввирнинг ёшликдаги портрети” 1916 йилда Нью-Йоркда алоҳида китоб ҳолида босилиб чикди. Бу вақтда Жойс Цюрихга кўчиб келган, у ерда ҳам худди Триестдагидек инглиз тилидан дарс бериб, камсуқум ҳаёт кечирарди. Айна пайтда у олдиндан режалаштириб қўйган асари устида ишлашни бошлаб юборади. Кейинчалик бу асар “Улисс” (*Ulysses*, 1922) номи остида оламга машҳур бўлди.

“Улисс” сюжети ўн саккиз эпизодга бўлинган, яъни бадиий асар учун анъанавий бўлиб қолган боблар ўрнига, Жойс айнан эпизод сўзини қўллаган.

Ҳар бир эпизоднинг мазмуни тахминан бир соат давом этувчи вақт оралиғини қамраб олади. Ҳикоя марказида асосан учта бош қаҳрамон, яъни дастлаб режалаштирилган Альфред Хантерни алмаштирган Леопольд Блум, унинг рафиқаси Мэрион Твиди ёки Молли Блум ва Жойснинг олдинги “Мусаввирнинг ёшликдаги портрети” романи туфайли китобхонларга яхши таниш Стивен Дедалус туради. “Улисс” сюжети, бир тарафдан Блум ва унинг рафиқаси Молли, бошқа тарафдан эса Блум ва Стивен ўртасидаги муносабатлар атрофида қурилган. Блум, ўз танишининг дафн маросимида қатнашиш учун, тонг саҳар уйдан чиқиб кетади ва уйига қайтишга шошилмайди, чунки хотини шу кунга ўз хушторини уйига чақиртирганидан хабардор. Блум Дублин кўчаларини кезиб юриб, йўлида таниш ва таниш бўлмаган одамларни учратади, ҳар кунги одатий ишларини бажаради, гўё у бир зайддаги ҳаёт оқимида сузиб бораётган одам эди.

Стивен Дедалус ҳам эрталаб тонгда Мартелло минорасини тарк этади, сабаби дўсти уни у ердан ҳайдаб юборганди. Стивен тарихдан дарс берадиган мактабда навбатдаги маошини олиб, бирон ширинсухан суҳбатдош топиш илинжида шаҳар бўйлаб айланиб юради, ўзига ҳамсуҳбат топиб, ҳотамтойлик билан ўз ҳисобидан қуюқ зиёфат беради. Кучкурун “ота” Блум ва “ўғил” Стивен йўллари тасодифан ўзаро кесишади, улар бир-бири билан танишиб олади ва кейинги дарбадар кезишларни икковлон бирга давом эттиради. Ахири, Блум қўлидан келгунича Стивенни ҳар томонлама қўллаб-қувватлаш, унга энг аввал руҳий мадад беришдек олижаноб қарор қабул қилиб, ярим тунда Стивенни ўз уйига эргаштириб келади. Лекин Блум таклиф этган ҳомийликка ҳам, бошпанасига ҳам Стивен рози бўлмайди, ва кўп ўтмай уйдан чиқиб кетади. Шундан кейин, кун бўйи тентираб толиққан Блум кроватига чўзилиб, ёстикқа бош қўяркан ширин ҳаёллар оғушига шўнғиб кетади. “Улисс”нинг охириги эпизоди эри билан Стивен ғовур-ғувуридан уйғонган “она” Моллининг ички монологи шаклида намоён бўлади. Ўтиб кетган кун воқеаларини бирма-бир эслаб, Молли ўз эрини янги хуштори

билан таққослайди, шунингдек, Стивен улар уйига кўчиб келганида нима бўлиши ҳақида хаёл суради, охир-оқибат у ҳам уйқуга кетади.

“Улисс”даги воқеалар ўн саккиз соатдан сал ошиқроқ вақт ичига сиғдирилганлигига (жойлаштирилганлигига) қарамасдан, Жойс қаҳрамонларнинг табиати, феъл ва хулқ атвори, ички ва ташқи қиёфалари, бир сўз билан айтганда, улар характеридаги барча жиҳатларни батафсил тасвирлашга, ўзаро муносабатларнинг мураккаб динамикасини тўла очиб беришга интилади. Масалан, Блум бутун роман давомида ўз хотинига нисбатан сидқидил севишдан то калондимоғ бепарволикгача, гоҳида жирканишгача бўлган тушунарсиз хис-туйғуларни бошидан кечиради. Моллининг хиёнати, бевафолиги бир вақтнинг ўзида уни қаттиқ ранжитади, нафсониятига тегади, бироқ тушуниб бўлмас тарзда хотинини жозибадор, кўркем, ўзига ром этувчи аёл қиёфасида тасаввур қилади. Айни пайтда Блум ўз рақибига ҳам фақат рашк ва ҳасад қилибгина қолмасдан, балки беихтиёр қойил ҳам қолади, ўзида бўлмаган хислатларни унда пайқайди. Блум, ўздан ўн олти ёш кичик бўлган Стивенга шу онгача дилида, қалбида тўпланиб қолган, сарф этиб улгурмаган оталик меҳрини, оталик ҳиссини сочсада, айни пайтда гўдаклигида ҳаётдан кўз юмган суюқли ўғли Руди ҳақидаги хотираларидан руҳан эзилиб, юрагида кучли оғриқ сезади. Бундан ўн бир йил олдин рўй берган ўғлининг вафоти сабаб Блум ва Молли турмушига дарз кетганди, у ва хотини ўртасида илк совуқлик пайдо бўлади. Бир-бирини қаттиқ севганликлари, меҳр-оқибатли бўлганликларига қарамасдан, аста-секин бир-бирига бегона бўлиб, эр-хотин бир-биридан узоқлаша боради. Блум ўғли Руди ўрнини тўлдириш, бешафқат Тақдирга товон тўлаш ниятида Стивенни оиласига киритиб, ҳаётни ўтмишга қайтариш, олдинги қувноқ ва хушчақчақ Моллисининг муҳаббатини қозонишга уринади. Лекин, минг афсус, Стивен ўз кечинмалари, ташвишлари, қайғу ва ҳасратлари билан овораи саргардон бўлади.

Жойс “Мусаввирнинг ёшликдаги портрети” романи якуний қисмида Стивен ҳаётининг давомини “Улисс”да мазкур персонаж образининг

автобиографик тамойилига содиқ ҳолда ривожлантиради. Стивен тахминан бир йилга улғайган, шу давр ичида Парижга бориб, яна Дублинга қайтиб келишга, ўз онасининг вафотидан сўнг қаттиқ рухий азобларни ҳам бошидан кечиришга улгуради. У “Мусаввирнинг ёшликдаги портрети”нинг охири бобида ўзини ўзи маҳкум қилган рухий ёлғизликни бошдан охиригача татиб кўришга улгуради. Гарчанд, аввалгидек, ҳеч тортинмай ўзи танлаган йўлдан жасурона боришни хоҳласа ҳам, истар-истамас бошқалар мададини, ёрдамани кутади, атрофдагилардан нажот тилайди. Таниқли ирланд адабиётшуносларининг диққат-эътиборини қозониш мақсадида қилган самарасиз ва беҳуда уринишларидан эсанкирамасдан, Стивен ўз хаёллари оғушида, фикрларга ғарқ бўлиб, Блум томонидан самимий билдирилган таклифни қабул қилмайди, ҳаттоки сезмайди ҳам. Икки қаҳрамон ҳам бутун ҳаёти давомида излаган, икковлон учун жуда муҳим бўлган бу учрашув ҳаққоний, узоқ йиллар кутилгандек самарали бўлмади. Шунчаки бир тасодифий учрашувга айланади, холос.

Ҳатто, “Улисс” романининг қаҳрамонлари тақдирини ижтимоий-психологик романдек ўқиш ҳам мумкин, эътиборли жиҳати шундаки, бу қаҳрамонларнинг ҳар бири ўзгача феъл-атвор, ҳатти-ҳаракат ва психологияга, қолаверса, ўз тарихига эга яхлит кўринишда намоён бўлади. Бироқ романда ушбу характерларни таништириш тарзи ҳатто натурализм мезонларига ҳам тўғри келмас даражада кўпол ва дағал тарзда ноанъанавий эди. Жойс ўз асарларида турфа ранг ва ғайриоддий хикоя услубидан фойдаланганлиги учун ҳам, мунаққидлар уни модернизмнинг етакчи адиблари қаторига қўшиб қўйишди, “Улисс”ни эса модернизмнинг “намунали” романига айлантирдилар.

Бир ҳисобда Жойс “Дублинликлар” ва “Мусаввирнинг ёшликдаги портрети”да хомаки белгиланган тенденцияларни “Улисс”да ҳар тарафлама такомиллаштирди. Қайтадан шаҳар ҳаёти мавзусига мурожаат қилиб, у “Ўзининг Дублини”да “реал воқелик”ни ахтаришни давом эттирди. Худди аввалгидек, майда “тафсилот”, “турмуш икир-чикир”ларига диққат билан

каради. Жойс “Улисс” сюжетини бир кунга боғлаб, санасини ҳам аниқ белгилайди – 1904 йил 16 июнь, шу тариқа романнинг тарихий жараёнлар оқими, муаллифнинг шахсий биографияси билан чамбарчас боғлиқлигини алоҳида таъкидлайди. Яна бир муҳим томони, Жойс шу куни ўз бўлажак рафикаси Нора Барнакл (*Nora Barnacle*) билан илк бор Дублин бўйлаб сайр қилишга чиққан эди. Жойс “Улисс”да урбанизм³¹га оид манзара тавсирининг аниқлигига қандай аҳамият берганлиги қариндошларига йўллаган мактубларида ҳам аниқ эътироф этилган. Бу мактубларда Жойс айнан 1904 йил 16 июнь куни Дублин қай кўринишда эди, шаҳарда қандай воқеа ва ҳодисалар содир бўлганлиги ҳақида аниқ ва батафсил маълумотларни етказишни илтимос қилган. Блум, Стивен ва бошқа персонажларнинг нафақат номланиши аниқ, балки улар синчковлик билан, батафсил тасвирланган кўчалар бўйлаб юришади. Натижада, китобхон “Улисс” ўз мазмунига Ирландия пойтахтининг очик-ойдин кўриниб турадиган, аниқ тасвирланган образини сингдириб олганининг шоҳиди бўлади. Жойс ишонч билан: “Агар Дублин кунлардан бир кун вайрон қилинса, менинг асарларим бўйича уни қайта тиклашлари мумкин”, деганди.

Шу каби батафсил, холисона тасвир услубига амал қилиб, муаллиф ўз қаҳрамонларини айнан ўз кўринишида тасвирлашга ҳаракат қилади. Сабаби, “Улисс”да ривожланаётган воқеа ва ҳодисларнинг қатъий ўрнатилган (ҳажман йирик романга эмас, балки новеллага мос келувчи) вақт оралиғи, ижтимоий жиҳатдан муҳим ҳатти-ҳаракатлар орқали қаҳрамоннинг ўзига хос хусусиятларини, салбий ва ижобий хислатларини, руҳий олами ва ташқи қиёфасини маромида тасвирлаш услубидан воз кечишга мажбур этади. Шу боис, Блум, Стивен ва бошқа персонажлар билан “ижтимоий жиҳат”дан муҳим бўлган воқеалар рўй бермайди. Улар, бошқа оддий одамлар каби, жамиятда кўзга ташланмайди, ҳатто уларнинг борлиги ҳам билинмайди. Шунинг учун кўпгина эпизодларда ҳикоя услуби “онг оқими” шаклидаги

³¹ Бу ерда **урбанизм** – санъат ва адабиётда: йирик шаҳарларни ва уларнинг ривожланишини ёки улардаги ҳаёт динамикасини тасвирлаш.

узундан-узун ички монологларнинг бир-бирига тутшиб кетиши, бир-бирини тўлдириши, мантиқан бир-бирини давом эттириши ёки умуман бир-бирига мос келмаслиги, мантиксизлиги, узук-юлуқ парчалардан иборат, синтаксиси бузилган матн кўринишида намоён бўлади. “Онғ оқими”да оддий қишининг бир кунини тўлдирувчи воқеа ва ходислар физиологик ҳолатларнинг майда тафсилотларигача батафсил қайд қилинади. Хотиралар, кузатувлар, яшин тезлигида пайдо бўладиган фикр ва ҳис-туйғулар, кўринган, англаган, пайқаб ва эшитиб олинган нарсаларнинг узук-юлуқ бўлак ёки қисқа-қисқа парчалардан иборатлиги – буларнинг ҳаммаси жумбоққа айланиб, ғайриоддий тарзда чалкашиб, мураккаб экспозицияни ҳосил қилади. Бу ерда асосий ўлчов ёки меъёр сифатида вақт, дам реал, дам ҳақиқатдан йироқ, иллюзия (борликни, воқеликни нотўғри идрок қилишдан ҳосил бўлган тасаввур) кўринишида намоён бўлади. Бу Жойсга ўз персонажларини, энг аввал, Блумни, симультанеизм, яъни унинг биологик, психологик, руҳий-маънавий хусусиятларининг шартли бирлиги асосида тасвирлашга имкон беради.

Маълумки, матнда дунёни бадийий ҳис этиш ва яратиш макон ҳамда замоннинг бошқа унсурлари билан ўзгача муносабатларини тақозо этади. Макон ва замон категорияси фалсафасида борлиқнинг фундаментал параметрлари, шунингдек, шу вақтгача маълум бўлган дунёни тушунтириб берувчи манзаралари қайд этилади ва ҳар қандай билимнинг зарурий шакллари сифатида ўрнатилади. Бадийий асарнинг ички макони ўзида вақтга оид нуқталарни тутиб туради; бадийий образ элементларнинг симультанеизмга хосдир, яъни бир вақтнинг ўзида предмет таркибий унсурлари бир-бирига тутшиб боради ва бир-бирига қўшилиб кетади; қайсиқим мазкур унсурлар ҳақиқатда вақтнинг ҳар хил пайт (предметнинг турли ракурси ёки турли вазият)ида идрок қилиниши мумкин бўлади. Бадийий ижодда симультанеизм учун бир нечта имкониятлар мавжуд. Улардан бири – бевосита бир асарда ҳаракатланаётган позициядан туриб олинган таассуротларнинг синтез (умумлаштириш) усулига асосланиб қамраб

олинишидир. Натижада жисмларнинг ўзига хос (деформация) ўзгариши ва тасвир, манзара, сахнанинг хира, ноаниқ бўлиб кўриниши, қоронғилашиб кетиши, ноаниқ бўлиб қолиш ҳолати пайдо бўлади. Жисмлар, шакллар, тасвирнинг ўзи ўз структурасини йўқотади, ташқи кўриниши бутунлай йўқ бўлиб кетади, ранглар ўзгаради, хиралашади.

Симультанеизмнинг яна бир имконияти шундаки, тасвир ёки тасвирланаётган сахна бир қатор мустақил кичик сахналарга бўлиниб кетади. Улардан ҳар бири ўзигагина хос маконга оид позициядан тасвирланади. Бу вақтда тасвирни олиб бораётган кузатувчи маконда ҳаракатланиб боради, тасвирга олинган сахналарнинг мажмуи эса жонли ҳаракат иллюзиясини яратади. Кичик сахналар бир-бирига маъно ва мазмун жиҳатдан боғлиқ, мантиқий териб чиқилган. Ҳар бир алоҳида олинган сахна, умумий манзарага қўшилиб, ўз мустақил маъносини, ўзига хослигини йўқотади. Ягона маъно ва мазмунга эга индивидуал образларнинг изчил ва мантиқий мажмуини идрок қилувчи манзаранинг, сахнанинг, қолаверса, бутун асарнинг турли элементларини бир яхлит ҳолга келтиради ва кўз олдимизда ўзимиз тушунган, англаган, идрок қилган дунёни кашф этади.

Таъкидлаш керакки, симультанеизм тамойилини бадиий адабиётга машҳур француз шоири, авангардизм намояндаси Гийом Аполлинер (*Guillaume Apollinaire*, 1880-1918) олиб кирган эди. У бу тамойилни кубизм тарафдорларидан ўзлаштириб олган эди. Симультанеизм – бу хилма-хил ва турли-туман объектларни, ўзаро боғланмаган образ, оҳанг, кечинма, таассуротларни бир нуқтада бир вақтда тасвирлашдир. Шоир ўз шеърларида маънавий, руҳий, ва энг ажабланарлиси, кундалик ҳаётни турли қиёфада намоён бўлишини синтез қилмоқ ва ташқи дунё манзарасини, жўшқин эҳтиросларга тўла “Мен” – инсоннинг руҳий марказини бирлаштирмоқ, умумлаштирмоқ ниятида эди. Инсон ҳаётининг оний лаҳзада ўтиб кетиши ва борлиқнинг абадийлигини ифодаловчи “Мирабо кўприги” (*Le Pont Mirabeau*) шеърисида ёрқин намоён этди. Сена дарёси суви “Мирабо кўприги остида мавжланиб, тўлқинланиб шиддат билан оқиб ўтиб кетади. Кўприк эса –

севишганлар учун учрашув жойи тимсоли”. Шеърда шоир мухаббат туйғусини тез оқувчи дарё билан таққослайди. Лекин сув – бу ҳаёт тимсоли ҳам. Инсон мухаббатсиз яшаолмайди, сувсиз ҳам, худди яшил баргдек, қуриб қолади. Бу ерда инсоннинг табиат билан уйғунлиги мадҳ қилинади. Ҳамма нарса оқади, табиатда ҳамма нарса ўзгаради, ва яна ҳамма нарса қайтарилаверади. Одамлар мухаббати ҳам, худди дарё сувидек оқиб тугамайди.

Бу оҳангларни Жойс асарларида ҳам учратиш мумкин. Масалан, “Улисс” романининг бешинчи, “Лотофаглар” номли эпизоддан олинган қисқа парчани келтириб ўтамиз (бирок парча изоҳталаб: Марта Клиффорд мактуби солинган конвертдан Леопольд Блум қандай қилиб қутулишини билмай, сандироклаб юради): *“Темир йўл кўприги тагидан ўта туриб, у конвертни чиқариб, чаққон парчалаб ташлади ва шамолга учиртириб юборди. Қозон парчалари, рутубатли ҳавода настга қараб оппоқ галадек учиб бораркан, кейин бари ерга тушиб, сочилиб кетди”* [таржима – М.Х.]³².

Жойс ҳикоя қилишнинг атайлаб учинчи ва биринчи шахс томонидан олиб бориладиган, бир-биридан кескин фарқ қилувчи турларини бирлаштириб, ягона бир шаклга келтиради, ички монолог ва ранг-баранг тасвир ўртасидаги чегарани “ювиб” ташлайди, ноаниқ қилиб қўяди. Шу тариқа китобхон маълум персонаж ёки шахсиз ҳикоячининг онг оқимини кузатаётганини фаҳмлашга тўғри келади. Бунинг устига муаллиф турли эпизодларда нафақат Блумга, балки бошқа, иккинчи даражали персонажларга ҳам “сўз беради”, баъзида эса бутун бошли эпизодни мутлақо бегона кузатувчи нуқтаи назаридан туриб қуради. Масалан, 12-эпизодда ҳикоя Барни Кирнан қовоқхонасининг исми номаълум харидори номидан олиб борилади, 13-эпизоднинг ярими Блум билан тасодифан бир вақтда пляжга бориб қолган ёш аёл – Герти Макдауэлл номидан ҳикоя қилинади, 16-эпизодда эса сўзни бутунлай номаълум ҳикоячи олади, у ўз нутқи оҳанги билан дастлабки эпизодлар ҳикоячисидан тамомила фарқ қилади.

³² Джеймс Джойс. Улисс. Пер. – В. Хинкис, С. Хоружий. М., Изд-во: Азбука-классика, 2009. – с. 252.

Ҳикоя қилиш тарзи ва нуқтаи назарларнинг бундай аралаштириб юборилиши “Улисс”нинг биринчи ўқувчиларида хаос³³ таассуротини туғдирмасдан қолмасди. Сабаби, матнда анъанавий романни топа олмагач, улар романнинг бадиий бирлиги, яхлитлиги нимага асосланганини изоҳларда тушуниб олишга ҳаракат қиларди. Дарвоқе, Леопольд Блум – бу замонавий Улисс (Одиссей исмининг лотинча шакли – М.Х.), Стивен – унинг ўғли Телемак, уларнинг Дублин бўйлаб кезиб юришлари, фақат XX аср бошида мумкин бўлган “одиссея”нинг мазмунини ташкил этиши ҳақидаги фикр бўлиб, кўпчиликни ўзига жалб этди, айниқса адабиётшунослар диққат-эътиборни қаратди. Масалан, инглиз адиби Ричард Олдингтон (*Richard Aldington*, 1892-1962) Жойсни истехзо билан “тартибсизлик бўйича мисли кўрилмаган истеъдод”, деб баҳолади. “Улисс” ҳимоясида фаол иштирок этган “Ҳосилсиз замин” (*The Waste Land*, 1922) поэмасининг муаллифи, Нобел мукофоти лауреати (1948) Томас Стернз Элиот (*Thomas Stearns Eliot*, 1888-1965) ҳам Жойс маҳорати ва новаторлигини тан олади. “Улисс, тартиб ва миф” (*Ulysses, Order and Myth*, 1923) номли эссесида у Жойснинг ҳикоя қилиш услубини, Гюстав Флобер ва Генри Жеймс новациялари каторида, замонавий романни инқироз ҳолатидан олиб чиқиш учун зарур бўлган илмий кашфиёт даражасигача кўтарди. Шунингдек, Элиот “Улисс” романида муаллифнинг материални миф қонуниятларига вобаста тасвирлаганини ҳам пайқай олди: “замонавий тарихнинг шу кунги ҳолатини – бу бўшлиқ ва анархиянинг бепоён манзарасини керакли шаклга киритиш, унга маъно ва мазмун бериб, тартибга солиш ва назорат остига олиш услуби”ни қўллашга интилишини маъқуллайди. “Эндиликда, – деб ёзади Элиот, – ҳикоявий услуб ўрнига биз мифологик усулдан фойдаланишимиз мумкин, бу эса замонавий дунёни санъат учун тушунарли қилишга қўйилган янгича қадамдир”³⁴.

³³ Бу ерда хаос – ўта тартибсизлик, чалкашлик, чигаллик, аралаш-қуралашлик, мантиксизлик;

³⁴ Комов Ю. *Томас Стернз Элиот: модернист, ставший классиком.* – В мире книг. - М., “Книга”, 1988.

Дарвоқе, “Улисс” устида ишлаётган пайтида Жойс шундай сатрларни ёзган: “Менинг китобим – бу замонавий “Одиссея”. Унинг ҳар бир эпизоди афсонавий Улисс саргузаштларидан бирига тўлиқ мос келади”. Журналист Стюарт Гилберт билан суҳбат чоғида муаллиф ўз романини “Ҳомерга мувофиқлиги, мос келиши” жиҳатларини акс эттирувчи бутун бир схемани батафсил ёритиб беради. Масалан, романнинг биринчи, Стивенга бағишланган учта эпизодини Жойс “Телемахид” номи остида бирлаштириб, “Телемак”, “Нестор” ва “Протей” деб номлайди. Романнинг иккинчи, асосан Блумнинг шаҳар бўйлаб кезиб юришларига бағишланган қисми “Одиссей” деб номланади ва ўз ичига 4-эпизоддан бошлаб то 15-эпизод (“Калипсо”, “Лотофаглар”, “Аид”, “Эол ғори”, “Лестригонлар”, “Сцилла ва Харибда”, “Сарсон қоялар”, “Сиреналар”, “Циклоп”, “Навсикая”, “Гелиос бўқалари” ва “Цирцея”) гача бўлган воқеаларни қамраб олади. Ниҳоят, охириги (“Эвмей кулбаси”, “Итака”, “Пенелопа”) эпизодларни ўз ичига олган учинчи “қисм”га “Nostos” – “Қайтиш” дея ном беради. Бундан ташқари, Жойс ушбу схемага рамзлар, ранглар, тимсоллар, санъатлар, тана аъзолари ва ҳоказо рўйхатни тиркайди, улардан ҳар бири “Улисс”нинг у ёки бу эпизодида ўзига хос аҳамият касб этади. Масалан, романнинг биринчи эпизодида китобхон Стивен билан танишади. Бу ҳолатни Жойс қуйидагича талқин қилади: санъат – илоҳиёт, ранг – оқ ва тилларанг, тимсол – ворис (муаллиф фикрича, Телемак “ҳали ўз танасини ҳис қилмайди”, шу боис муайян тана аъзосининг номи йўқ). “Одиссея”нинг дастлабки “Калипсо” эпизодида, шундай аъзо пайдо бўлади – бу буйрак (Блум ҳиссиётининг тажассуми); санъат – иқтисод, ранг – тўқ сариқ, тимсол – Калипсо нимфаси (юнон мифологиясида: табиат кучларининг аёл образидаги илоҳаси). Ниҳоят, “Улисс”нинг охириги, Молли Блумнинг ички монологуга ажратилган эпизодида, Жойс бор йўғи иккита мосликка ишора қилади – тана (моддий дунё) ва ер (Курраи замин).

1930 йил ношир С.Гилберт “Улисс” романига муфассал муқаддима ва тафсир илова қилиб, нашр этишга киришади. Бир қатор танқидчилар роман тартибсиз қалашиб кетган эпизодлар тўплами, деб ҳисоблашгани боис, у

муқаддима ва тафсирда уларнинг ўзаро вобасталигини муфассал ёритишга, мураккаб рамзий қурилма, ижоднинг ўзига хос “ҳикмат тоши”дек тақдим қилишга ҳаракат қилади. Унинг тасавурида айнан ушбу “ҳикмат тош” асосида даврлар оша барҳаёт сирли тил, ўзига хос “Жаҳон кутубхона”си биноси қад кўтаради ва мангу илм нурини инсониятга сочиб яшайди. Ва, айтиш лозимки, бунинг учун ҳамма асослар мавжуд эди. Жойсда ҳар бир сўз, ҳар бир тафсилот нафақат Гомер, балки буюк ўтмишдошлари Рабле, Шекспир, Гёте, кўпгина замондош файласуф, ёзувчи ва шоирлар, қолаверса, муқаддас Инжилдан ўзлаштириб олинган турли-туман ва ранг-баранг маъно ва образлар мажмуи билан ўзаро муносабатдадир. Гилберт, Элиот ва уларнинг издошлари фикрича, “Улисс” романининг маъноси, сиртдан караганда тартибсиз, палапартиш ҳикоя қилинганлигига, мавзулар мажмуи ва персонажлар галереясининг кундалик ташвишлар, майда-чуйда, ўз ҳаёти, эҳтиёжлари билан ўралашиб ётганликларига қарамасдан, ўта жиддий, чуқур маънолидир, Жойс ҳақиқатан ҳам замонавий “Одиссея”ни яратган. Адиб ўз асарига теран фалсафий маъно беришга, ҳаётнинг мақсад ва моҳиятини излаш чоғида замонавий дунёнинг хавф-хатарлари ва йўлдан оздирувчи балоларига қаҳрамонона бардош бераолган Леопольд Блум образида эса янги Улиссни тасвирлашга ҳаракат қилди.

Лекин шуни ҳам ҳисобга олиш керакки, Гомернинг “Одиссея”сидаги номлар Жойс “Улисс”и эпизодларига қўйилмади, улар ҳар хил мактублар, кўлёзма ва қоғозларда қолиб кетди. Мактублар далолат беришича, Гомер яратган схемани Жойс мукамал, яъни “Улисс”ни талқин қилишга ягона муқобил, деб ҳисобламаган; қолаверса, у асарни “роман” эмас, балки “эпос”, ҳаттоки “қомус” ҳам деб атайди. Дарҳақиқат, Гомернинг “Одиссея”сидан ташқари, “Улисс” сюжетида Данте ёки Шекспир оҳанглари ҳам учратиш мумкин. Масалан, Стивен ўзини асло Телемак эмас, балки Ҳамлет деб ҳисоблашга тайёр. Бу ерда Блум ўзини ким деб ҳисоблайди, деган савол туғилади? Охиргидан олдинги эпизодда Блум, бир кун мобайнида ўзи билан содир бўлган воқеаларни эслаб, ўз “жаҳонгашталиқ”ларининг ҳар бир

босқичини Хомернинг “Одессия”сидан олинган эпизодларга эмас, балки Библиянинг биринчи қисми – Қадимги аҳд (Таврот – яҳудийликнинг илоҳий муқаддас китоби)да келтирилган тарихларга айнан ўхшаш, деб ҳисоблайди. Бундан ташқари, зийрак ва синчков танқидчилар яна бир қатор янги мосликлар, бир-бирига тўғри келишлик, айнан ўхшаш жиҳатларни ҳам кашф этишди. Масалан, Стивен Дедалус образида Телемак ва Ҳамлетдан ташқари, Инжил ривоятидаги оқпадарни, Вагнер операсидаги Зигфридни, Шекспирнинг ўғли Амлетни; ўз навбатида, Леопольд Блум – фақат Улисс эмас, балки “Минг бир кеча”даги афсонавий Синдбад, Пайғамбар Ийсо Масиҳ ҳаворийларининг бири Лука ёзган Евангелие (Илоҳий хабар)сида акс эттирилган меҳрибон самариялик киши, ҳаворий Иоанн ёзган Евангелиесида тасвирланган Ийсо Масиҳни умрбод кутишга, абадулабад овори жаҳон кезиб юришга маҳкум этилган афсонавий Агасферни; Молли Блум образида эса бирварақайига Апокалипсис (насронийларнинг «охир замон» ҳақидаги ривоятларни ўз ичига олган диний китоби)да тасвирланган зинокор суюқоёқ аёлни ҳам, табаррук Биби Марям, муқаддас она образини ҳам таниш мумкин.

Шундай экан, “Улисс”нинг бирдан-бир, яккаю яғона маъноси ҳақида сўзлаш, фикр юргизиш нотўғридир. Роман поэтикасининг кўп жиҳатлари эса уни символизм маданияти билан бирлаштиради. Гилберт аниқлаган айнан ўхшаш мосликлар, ўзаро кесишиб ўтаётган аллюзия³⁵лар, яширинган цитата (матн парча, жумла) лар, бошқа ғоя, мавзу, воқеа ва ҳодисаларга ҳавола ва ишора қилиш ушбу узундан-узун романни, бир томондан, адабий анъананинг қандайдир бир йиғма матнига, ўзига хос “жаҳон кутубхонаси”га, бошқа жиҳатдан эса шеърий асарга айлантиради. Унинг элементлари макон ёки замонга оид эмас, балки кўпроқ мусиқага, хушоҳанг қуйга ўхшайди. *Mutatis mutandis* (лот. - ўзгариши лозим бўлган нарса билан ўзгартириш) иборасига, аниқроқ қилиб айтганда, тегишли ўзгартиришларни киритиб, мос равишда

³⁵ **аллюзия** (фр. *allusion* – шама, аломат) – ҳаммага маълум бўлган адабий ёки тарихий факт. Тарихий жанрдаги асарларда акс эттирилган ижтимоий-сиёсий реалликка шама қилиш аллюзиянинг кенг тарқалган туридир. Бадиий асарларга нисбатан аллюзия реминисценция деб аталади. Реминисценция (лот. *reminiscentia* – эслаш, хотирага келтириш) – бадиий (кўпинча шеърий) асарнинг бошқа асарлардан (бировникдан, баъзан ўзиникдан) беихтиёр ёки атайлаб ўзлаштириб олинган ритмик-синтактик услублар ёки образлардан ҳосил бўлган айрим хусусиятларидир.

ўзгартириш орқали, “Улисс”даги лейтмотивларнинг ҳар бири гоҳ асар марказига, гоҳ унинг чекка қисмларига қараб ҳаракатлана боради ва ўзгарувчан мусиқий, шеърӣ ҳамда ғоявий вазифага эга бўлади.

Худди аввалгидек, аниқроғи “Мусаввирнинг ёшликдаги портретида”да, Жойс ҳар бир эпизоднинг стилистик кўринишини ўзгатиради, фақат “Улисс”да бу ўзгаришлар, гоҳида эпизоднинг воқеа ва ҳодисаларга оид мазмунини орқа планга суриб, ўзи асарнинг олдинги планига чиқади. Тадқиқотчилар, романнинг тахминан ўртасидан бошлаб Жойс ҳар бир эпизодда ўзининг ўзига хос етакчи услубини қўллаганини таъкидлашади. Масалан, 11-эпизод (“Сиреналар”)ида Жойс вербал³⁶ воситалар орқали мусиқий асарнинг вазнли маромига тақлид қилади, бу ерда у фақат мусиқий асар тузилишининг контрапункт тамойилига асосланибгина қолмасдан, балки жарангдорлик, яъни нутқни жарангдор қилиш йўллари мажмуи каби “акустик” усулларга таянади.

“Улисс”нинг 14-эпизоди (“Гелиос буқалари”)да Дублиндаги туғруқхонлардан бирида тиббиёт ўқув юрти талабаларининг базму-жамшид сахнаси ҳар хил тарзда, стилистик йўсинда, қадимдан то Жойс замонидаги адабий усулда яратилган асарлар услуби билан ўзаро боғланишлидир. Бу, муаллиф нияти бўйича, тақлид учун ажойиб материал беради; бундан ташқари, ушбу эпизодда муаллиф аллегорик (мажозӣ) маънода она қорнидаги ҳомиланинг ривожланиш жараёнини ҳам тасвирлайди. 17-нчи (“Итака”) эпизодида эса Жойс католицизм мазҳабининг муқаддас китоби – катехизис (динӣ ақидаларнинг савол-жавоб тарзидаги қисқача баёни) га тақлид қилиб, савол ва жавоб бериш услубидан кенг фойдаланади.

Шундай қилиб, “Улисс” XIX аср романига ўхшаб ҳаётӣ ёки тарихӣ мураккаб жумбоқнинг субъектив шарҳи, талқини бўлишдан, ёки қадим эпосга хос, бутун халқнинг онгини ва маданиятини ўзида мужассам этишдан узоқдир. Романда жуда кўп, ҳар хил ҳужжатларга доир, ҳамда

³⁶ **вербал** (лот. *verbalis* – оғзаки, нутқӣ) – белгига оид материалнинг турли шакллари аниқлаш, белгилаш, шунингдек мазкур материалдан фойдаланиш учун қўлланадиган атама ёхуд тушунча. Harper R.G., Wiens A.N., Matassaro J.D. *Nonverbal communication*. N.Y.– L.: J. Wiley & Sons, 1978)

автобиографик, тарихий, маданий ва бошқа маълумотлар киритилганлигига қарамадан, у ўзига нисбатан қандайдир бир ташқи реаллик, объектив воқеликка тақлид эмас, балки ушбу реалликнинг ўзидир, яъни қандай бўлмасин “ҳаёт”дан қатъий назар, шахсий ижоднинг машаққатли жараёни маҳсулидир. Айнан шунинг учун Жойс “Улисс”даги воқеа ва ҳодисалар ривожланишини бир кун билан чегаралаб қўяди, ваҳоланки, улар, бизнинг тасаввуримизда “асрга татигули”дек кўринади.

Дарвоқе, вақтни вақтдан ахтариш жараёни М.Прустнинг ҳам, У.Фолкнернинг ҳам мураккаб вазифаси ҳисобланган. Аммо улкан санъаткорона шуҳратпарастлик соҳиби Жойс Вақт билан олиб борган курашида чарчамасдан ва “тескари абадият”ни яратиш учун йиллаб тинимсиз меҳнат қилди. Бундай машаққатли ва мардонавор ижод эвазига Жойс санъатнинг энг эгилувчан ва ўзгарувчан тури – сўз санъатида маҳорат ила реалликка улкан ёдгорлик ўрнатди. Ҳақиқатан ҳам, у ўз ҳикоя услубининг синхрон (бир-бирига мос равишда, бир вақтда содир бўлиш) лигини таъкидлаш учун жуда кўп бошқа бадиий услубларни ихтиро қилди, китобхон муайян макон ва замонда ривожаланатёган турли сюжетга оид чизғиларни худди бир вақтга, айний замонда содир бўлаётгандек идрок қилишига эриша олди. Масалан, романнинг 10-эпизоди (“Сарсон қоялар”) да кўчада содир бўладиган сахналарнинг симультанеизм руҳида тасвирланганлиги доимо пайдо бўлаётган тафсилот, яъни Дублин кўчалари бўйлаб Ирландия вице-киролиннинг дабдабали ва тантанали юриши сахнаси, ва мунтазам равишда, мантиқан асосланмаган ҳолда олдинги сахнадан кейингисига баъзи жумлаларни кўчириш ёрдамида эришилади.

“Улисс” – такрор-такрор ўқишга, бамайлихотир сермулоҳазали мутолаага мўлжалланган асардир. Жойсни ўқиётган “идеал китобхон” қадим папирусдаги иероглифлар, сирли ёзувларга тушуниб етишга, мағзини чақишга ҳаракат қилаётган қадимшунос олим каби Жойс асарларини иззат-икром, хурма-эҳтиром ила ўрганиши лозим. Айни шу ҳолда романнинг қуруқ “номи”дан кейин бошқаси сиртига чиқади, медиевист олим ва ёзувчи

Умберто Эко таъбири билан айтганда, “атиргул номи” юзага чиқиб, маънонинг янги сатҳи, доираси, қолаверса, савияси очилади. Бу фикр асослидир, негаки “Атиргул номи” (*Il nome della rosa*, 1980), “Фуко маятниги” (*Il pendolo di Foucault*, 1988) каби машҳур романлар муаллифи Эко хали 1965 йилдаёқ “Жойс поэтикаси” (*Le poetiche di Joyce*) номли илмий-оммабоп асарида ёзувчининг универсализм³⁷ини, унинг йирик романлари таҳлили мисолида очиб беришга ҳаракат қилганди.

Маънонинг янги томони ёки янги маъно очиш кашфиёти Жойснинг китобхонлар олдига қўйган муҳим вазифаларидан биридир, яъни 1904 йил 16 июнь куни роман қаҳрамонлари билан айнан нима бўлганлигига тушуниб етиш учун шу куни рўй берган барча тафсилотларни, майда-чуйда воқеаларни бир-бирига туташтириш, бир жойга жамлаш, ҳамда воқеа ва ҳодисаларнинг мантикий ривожланиш манзарасини бирин-кетин тиклаб, аслидай тасаввур қилиш китобхон олдига ечимини кутган биринчи жумбоқ ҳисобланади. “Улисс” қаҳрамонлари маъноси фақат воқифларгагина маълум ниқобли маскарад, травести³⁸, карнавалнинг тасодифий қатнашчилари, ё Қиёмат Қойим нишонларининг шоҳидларига айланганларми йўқми – бу сирли жумбоқ жавобини топиш китобхон олдига турган биринчи масаладир.

Дарҳақиқат, айнан бадиий воқеликни умумлаштиришга интилиш Жойсни Дублинда яшовчи одамлар ҳаётини майда-чуйда тафсилотларигача, ҳатто физиологик эҳтиёжларигача тасвирлашга мажбурлайди. Агар “Улисс” олами – бу қандайдир бир автоном коинот бўлса, у ҳолда шу коинотга мансуб Блум – бирон киши, нотаниш, бегона одамдир. Дарвоқе, мактубларининг бирида Жойс адабий қаҳрамонни танлаш тамойиларини қай тарзда тушунишини изоҳларкан, у танлаб олган қаҳрамон – бир томондан, масхарабоз, бошқа тарафдан эса фожиали қиёфа, трагик актёр, нотавон шахсдир. Бу нуқтаи назар, бизнингча, изоҳталаб: “Одиссея” достонининг бош қаҳрамони – афсонавий Улисс маълум ва машҳур афсонавий сюжетлар

³⁷ **универсализм** – билими, маълумоти кенг; ҳартомонлама билимга, маълумотга эгалик.

³⁸ **травести** – хотинларнинг эркаклар ролида, баъзан эркакларнинг хотин ролида ниқоб остида ўйналадиган сахна кўриниши.

иштирокчи бўлганлиги билан эмас, балки меҳрибон ота ва содиқ ўғил, вафоли эр ва мунофиқ хуштор, жасур жангчи ва довюрак денгиз сайёҳи; узлатдаги донишманд ва телба бўлганлиги учун ҳам Жойс қахрамонига айланди. Яна бир муҳим изоҳ – “Одиссея” сюжети айнан “Улисс” сюжетида амалда яққол кўринмайди, балки назарий жиҳатдан яқинроқ туюлади.

Ирланд миллатига мансуб бўлмаган, Дублинлик яҳудий Леопольд Блум, Гибралтарда туғилган аёлга уйланган, гўдаклигида бахтсиз тасодиф туфайли ўлган ўғилнинг ва жуда эрта оиласини тарк этган қизнинг отаси, омади чопмаган реклама агенти, маҳаллий халқ ўзига яқин тутмайдиган “бегона” бир киши. Ушбу хислатлар Блумни бизга таништиради ва шу жиҳатлари билан Блум, Жойс наздида, абадий мусофирчиликда яшашга, дарбадарликда юртма-юрт кезиб юришга маҳкум этилган Улиссга ўхшашдир. Блум, ўзининг прототипидан фарқли ўлароқ, ўзгалар учун бегона антик дунё фуқароси эмас, балки Освальд Шпенглер (*Oswald Spengler*, 1880-1936) “Европанинг заволи топиши” (*Der Untergang des Abendlandes*, 1918) асарида эълон қилган фалсафий фикрлар, шунингдек, Фридрих Ницшенинг “контурлар емирилиши” тезисидан хабардор бўлган шахсдир.

“Улисс” сюжетининг Ҳомер “Одиссея”сига тақлидий, бундан ташқари ҳаётий, тарихий, эзотерик³⁹ ва экзотерик⁴⁰ жиҳатлари бир-бирига қарама-қарши қўйилмаган, балки Блум образида бир-бирига зич туташтирилган, шу тариқа уни романнинг асосий мавзуси – ўзига ўзи “азалий ва абадий қайтиш” тимсолига айлантиради. “Улисс” сюжетида циклларга (даврларга) бўлинган вақт ҳукмронлик қилади. Бу хусусда бирон бир фикр билдириш мушкул, сабаби у кадриятларнинг қатъий ўрнатилган моддий ва маънавий, маданий ва ахлоқий тизимларига эга эмас. Бу ерда, масалан, ақли расоликни ақлсизликдан, меъёрни меъёрсизликдан, пастни баландликдан, табиийликни ғайритабиийликдан ажратадиган умумий мезоннинг ўзи йўқ. Леопольд Блум – “ҳеч ким”, ўртамиёна одам, яхши ҳам эмас, ёмон ҳам эмас, шунинг учун у

³⁹ **эзотерик** (юнон. *esoterikos* – ички) – атамаси фақат мутахассисларга тушунарли, олдиндан хабардор бўлганларгагина мўлжалланган мавзу, гоё, назария маъносида қўлланилади;

⁴⁰ **экзотерик** (юнон. *exoterikos* – ташқи) – атамаси “ҳаммабон”, “оммавий”, “олдиндан хабардор бўлмаганларга ҳам тушунарли” маъносида қўлланилади;

худди “ҳар бир ва ҳар қандай” одам каби руҳан соғлом, эс-ҳуши жойида. Аммо бир вақтнинг ўзида у ўша меъёр даражасида ҳар хил кўринишдаги (христиан динига нисбатан нописанда, истехзоли, кинояомуз муносабатдан бошлаб то жинсий бузуқликкача) бўлган “меъёрсизлик”лар ифодаловчисидир. Масалан, 15-эпизод (“Цирцея”)нинг муҳим роли шундаки, персонажлар “нариги дунё”даги галлюцинация ва кўланкаларга тўла оламда ўзлари билан ўзлари учрашади, лекин ушбу ўзига ўзи қайтишлари уларнинг ҳаётида ҳеч нарсани ўзгартирмайди. 17-эпизод (“Итака”)да тасвирланган Блумнинг ўз уйига ҳақиқатан қайтиши ҳам мутлақо ҳеч нарсани ўзгартирмайди. 18-эпизод (“Пенелопа”)да Молли Блумнинг фикру-хаёллари айлана бўйлаб ҳаракатланади.

Шу тариқа, Жойс “Улисс” романида, ҳақиқий ижодкор кўлга киритаоладиган ижодий эркинликнинг энг юқори даражасига эришиш учун астойдил ҳаракат қилган. Айтиш мумкинки, муаллиф нафақат адабий, мафкуравий ёки муайян “материал” таъсирларидан, балки одамдаги эстетик (нафосатли, гўзал) бўлмаган ҳис-туйғулардан ҳам холи бўлган эркинликка эришишга, чин маънода ижодкор бўлиб етишишга ҳалақит берувчи таъсирлардан озод бўлишга бор кучини сарфлайди. Жойс “Мусаввирнинг ёшликдаги портрети”да Стивен орқали ўз нуқтаи назарини, дунёқарашини ифодалагани бежиз эмас албатта. Муаллиф таъкидлаганидек: “Ижодкор, Яратувчи Парвардигорга ўхшаб, яратган асарининг ичида, орқасида, тепасида ёки ташқарисида қолади, у кўринмайди, фанога ғарқ бўлади, тирноқларини митти эговча билан текислаб, яратган мевасига бепарво томоша қилиб тураверади”.

“Улисс”да бу ҳаракат, интилиш, қолаверса, тамойил, энг охирги меъёргача олиб борилган, негаки ўз оламини, Курраи заминини, “қалам учидаги серҳашам саройини” қурган, Жойс атайлаб уни нафосат, гўзалликка, эстетик маънога тўлдиришдан бош тартади. “Пенелопа” деб аталувчи охирги эпизоди Молли Блумнинг “онг оқими”да уч марта такрорланган “Ҳа” сўзи билан якун топади, шу тахлит романнинг ўзи ҳам тугайди. Ушбу уч қарра

такрорланувчи “Ҳа” сўзи Жойс номидан дунёдаги тартибга нисбатан айтилган оптимистик руҳдаги фикри эканлигига ишора қилувчи тадқиқотчилар, бизнинг назаримизда, қаттиқ янглишадилар. “Ҳа” сўзи бевосита Молли образига тааллуқли бўлиб, у орқали муаллиф қаҳрамонидаги шахвоний истак ва шахватпарастлик ҳиссиётини ифодалайди, шунга ишора қилади. Аммо ушбу таомилда ўзига хос маросимга айланган хитоб, айтиш мумкинки, “улкан ва бепоён” дунё билан ҳеч қандай муштаракликка, умумийликка эга эмас, балки қаҳрамон ҳиссиётини “эзгулик ва ёвузликдан устун” қўяди. Жойс кадам-бакадам онгли равишда бадиий ижод жараёнидан “ғаразғўйлик ва субъективлик”ни сиқиб чиқаради, билъакс бадиий ижод жараёнига бадиий маҳорат, нозик дид соҳиби бўлмиш ҳақиқий ижодкорнинг хотиржам мушоҳадасини карама-қарши қўяди. Бу хислат китобхонни “Мусаввирнинг ёшлиқдаги портрети”нинг якуний қисмига қайтаради, яъни Стивен ўзи хоҳламаган ҳолда афсонавий Дедалга, худди “бошланиши ва охири йўқ” Худого ибодат қилгандек, сажда қилади.

Жойс “Улисс” романининг дастлабки уч эпизодини 1917 йилда ёзиб тугатган эди. 1918 йил, биринчи жаҳон уруши тугаганидан сўнг, у Цюрихдан Триестга қайтиш имконига эга бўлади. Тез орада, Эзра Паунднинг кўрсатган ёрдами туфайли, “Улисс”нинг айрим эпизодлари Нью-Йоркдаги “Литтл ревью” журналида чоп этила бошлади, лекин 1920 йилда шаҳар суди романнинг нашр этилишини тақиқлаб қўяди. Ўша йилиёқ, Паунд таклифига биноан Жойс ўз оиласи билан Триестдан Парижга кўчиб ўтди ва дарс беришдан воз кечиб, бадиий ижодга берилади, қалам ҳақи эвазига кун кечиришга азму қарор қилади.

Ва ниҳоят, 1922 йилга келиб “Улисс” алоҳида китоб ҳолида Парижда босилиб чиқади. Асар “Шекспир ва компания” китоб дўкони соҳиби Сильвия Бич (1887-1962) сай-ҳаракати билан нашр этилганди. Франциядан ташқарида “Улисс”нинг ўқилиши ман қилинган адабиётлар рўйхатига киритилган, Англия, Ирландия ва АҚШда тарқатилиши тақиқлаб қўйилган бўлса-да, сайёҳлар китобни бу давлатларга ўзлари билан яширинча олиб киришади.

Фақат 1934 йилга келиб “Улисс”ни нашр қилишга бўлган тақик олиб ташланди. Шунга қарамасдан, “Улисс” катта шов-шув кўтарилишига сабаб бўлди, модернизм адабиётини ўзида тажассум этган асар, модернизм тимсоли, унинг муаллифи эса модернизмнинг ёрқин намояндаси, дея эътироф этилди. Лекин Жойс ўзи ва ўзининг номи атрофида шовқин-сурон, ғала-ғовурни ёқтирмаган ҳолда “янги мактаб пешвоси”, “модернизм адабиёти пешқадами” вазифасини ўз зиммасига олишдан бош тортади.

1923 йил Парижда яшаган пайтида Жойс янги, олдиндан режалаштириб қўйган яна бир асарини ёзишга киришган эди. Қарйиб етти йиллик меҳнат, тинимсиз изланишлар натижаси ўлароқ 1939 йилда Лондон ва Нью-Йоркда “Финнеган жанозаси” (*Finnegan's Wake*) романи нашр қилинди, гарчанд унинг айрим боблари 1927 йилдаёқ чоп этила бошлаган эди. Таъкидлаш керакки, бу мураккаб, қайсидир жиҳатдан тажрибавий роман, мухлислар томонидан яхши кутиб олинмади. Жойснинг олдинги асарларидан фарқли ўлароқ, “Финнеган жанозаси” романи бугунги кунда ҳам “мутахассислар учун” ёзилган китоб бўлиб қолаяпти. Бу романда “Улисс”да белгилаб олинган мавзулар, фикр ва ғоялар кейинги ривожини топганини кузатамиз. Олдингидек Жойс бу романида ҳам бутун бошли коинотни, автоном оламини яратишга ҳаракат қилган эди. Фақат энди унинг қолипи, ўзига хос матрицаси сифатида муайян макон ва замонда қотириб қўйилган, аслидай акс эттирилган Дублин ўрнига худди жаҳон адабиётидан тўқиб чиқарилган матодек ўзгарувчан, ҳатто абстракт (мавҳум) матн намоён бўлди. Агар “Улисс”да Жойс эпизод ёки саҳна доирасида ҳар хил маъно ва мазмун айна бир вақтда, айна замонда юз беришини кўрсатишга ҳаракат қилган бўлса, бу ерда у алоҳида олинган абзац (хат бошидан хат бошигача бўлган матн парчаси), гап (боғланган қўшма, эргашган қўшма ва ҳоказо), ҳатто бир сўз замирида ўша-ўша муаммони хал этишга интилади. Натижада, “Финнеган жанозаси” (муҳим жиҳатига эътибор қаратмоқчимиз: бу ерда асар номини турлича талқин қилиш мумкин, таржиманинг турли вариантлари мавжуд: “Финнеган уйғониши”, “Финнеган наздидаги ҳақиқат”, “Финнеган ҳолати” ва

хоказо) турфа ранг ва хилма-хил афсонавий, рамзий, мажозий маънолар, жаҳон адабиёти намуналаридан олинган ўнлаб персонажлар, юзлаб келтирилган цитата ва аллюзиялар, турли-туман тиллар қоришмасидан ҳосил бўлган ўзига хос “алхимиклар филологияси”га, матнлар замиридаги матнга, шунингдек, Билимнинг турли соҳаларидан олинган маълумотлар хазинасига айланди. Бир томондан, бу ҳолат роман услубини “ниқоблаб кўйди”, чалкаштириб юборди, тушуниб бўлмас даражагача олиб борди. “Улисс” романида сюжет, умуман олганда, бадиий тасвирнинг техник услубидан устун турар, амалда ҳеч қачон йўқолмаганди. “Финнеган жанозаси”да эса бадиий тасвирнинг техник услуби орқа планга (гарчи воқеалар ривожини аввалгидей XX аср бошидаги Дублинда содир бўлса-да) ўтиб кетди. Шу боис Жойснинг охириги бу романи бальзакона руҳдаги романларни эслатувчи эди. Қолаверса, у ҳар хил тиллардаги узук-юлуқ парча, чала-ярим гаплардан тузилган ўзига хос “куроқ шифр”га, пинҳоний механизмга ўхшагани учун ҳам китобхондан диққат ва синчқовлик билан ўқишни, кунт билан таҳлил қилишни талаб этарди. Лекин бошқа тарафдан, шундай йўл тутиб Жойс ўз ниятини амалга оширди, умр бўйи орзу қилган “реал ҳикоя услуби”ни кашф этиб, ўз мақсадига эришди. Роман матнида дунёдаги мавжуд нарсанинг барчасига жой ажратилган. Китобхон, “Финнеган жанозаси”ни тўғри келган саҳифасини очиб, қайси тилни билганидан, билим савиясидан, ўқимишлилик даражасидан қатъий назар, ўзига қандайдир бир яқин нарсани топаолади.

Хуллас, Жойснинг ушбу романидаги бутун дунёни бадиий матн ичига сиғдиришга бўлган интилиши, воқеликни сўзларга, ёзувчи иродасига бўйсундиришга бўлган ҳатти-ҳаракати ўша даврдаги адабий жараёнда кўзга ташланмай, бир четда қолиб кетди. 30-йилларнинг сўнггида Европада фашизм ҳаракати авжига минган, бутун қитъа иккинчи жаҳон уруши арафасида турарди. Немис қўшинлари Франция худудига бостириб қирган 1940 йилда Жойс оиласи билан Цюрихга қайтиб келади. У вақтда Жойс глаукома касаллигидан қаттиқ азият чекарди, унинг соғлиги тобора ёмонлашиб, 1941 йилнинг 13 январидан оламдан кўз юмади.

Жеймс Жойс романлари кечикиб бўлсада, ўзбек тилига ҳам таржима қилинди. Шу ўринда “Жаҳон адабиёти” журналининг жонбозлигини алоҳида таъкидлаб ўтмоқ лозим. Дастлаб, истеъдодли журналист ва мунаққид Аҳмад Отабоев адибнинг “Мусаввирнинг ёшликдаги шамоили” (“Жаҳон адабиёти”, 1998), орадан ўн йил ўтиб таниқли адабиётшунос ва таржимон Иброҳим Ғафуров “Улис” романини (“Жаҳон адабиёти”, 2008, 7-8-9-10 сонлар; 2011, 1-2-3 сонлар) тўлиқ таржима қилди. Тез орада Жойс ижоди ва романлари таржимаси хусусида марҳум ёзувчи ва адабиётшунос Тиловолди Жўраевнинг “Онғ оқими. Модерн” (2009) рисоласи, шунингдек профессор А.Саидов, Т.Умрзоқовларнинг мақолалари ҳам эълон қилинди. Айни вақтда, Жойс анъаналарини ўзбек романнавислари ижодидан ахтараётган мунаққидларнинг илк мақолалари ҳам пайдо бўлаяпти. Хуллас, адабиётшунослигимизда “Жойсни кашф этиш” жараёни бошланди, десак муболаға бўлмайди.

Жойс ўзининг “Улисс” романи хусусида фикр билдираркан, “... очиғини айтсам, матнни шундай бошқотирмалар билан тўлдирдимки, олиму тақризчилар, танқидчи-ю адабиётшунослар умрларининг охиригача тагига етмасдан, овораи жаҳон бўлсинлар”, деган экан. Романни рус тилига таржима қилган В.А. Хинкис ва С.С. Хоружий, ўзбек тилига ўгирган Иброҳим Ғафуров “матндаги бошқотирмалар”нинг калитини топа олдимиқанлар. “Улисс” романининг аслиятдан қилинган русча ва русчадан ўзбекчага таржималарини қиёсан ўрганаётган тадқиқотчилар бунга аниқ жавоб берадилар деб ишонамиз. Нима бўлганда ҳам, Жеймс Жойс ромаларининг тилимизга ўгирилиши катта адабий ҳодисага айланди. Эндиликда юқоридаги икки асарни она тилимизда ўқишга имкони бор танқидчиларимиз Жойс ижодининг туб моҳияти хусусида теран фикр-мулоҳаза юритган ҳолда, адиб маҳорати ва анъаналарининг жаҳон адабий жараёнида тутган ўрни, қолаверса ёш ўзбек қаламкашлар ижодига таъсирини ҳаққоний баҳолай оладилар, деган умиддамиз.

ЭРНЕСТ ХЕМИНГУЭЙ

Ёзувчи ижоди давр билан, ўша даврнинг маънавий муаммолари билан чамбарчас боғлиқ бўлади. Эрнест Хемингуэй (*Ernest Hemingway*, 1899–1961) ижодида ушбу боғлиқлик тўғридан-тўғри намоён бўлган ёзувчи ижодини, ҳақиқий инсон биографиясидан ажратиб бўлмайди. Гарчи ушбу биография китобхон кўз ўнгида бадиий жиҳатдан қайта анланган ва санъаткорона ўзгартирилган бўлса ҳам. Хемингуэй ўз ҳаётининг оддий солномачиси ёки тарихнависи эмасди. У яхши билган, ўз кўзи билан кўрган, бошидан кечирган воқеалар ҳақида ёзган. Шахсий ҳаёт тажрибаси эса у қураётган ижод қасрининг пойдевори бўлиб хизмат қилган эди, холос.

Хемингуэйнинг ўзи ушбу тамойилни қуйидагича таърифлайди: “Роман ёки ҳикояни ёзиш – бу яхши билганинг асосида бадиий тўқима яратиш демакдир. Ҳақиқатда қандай бўлишини эшлашга ҳаракат қилганингдан кўра, бадиий тўқима яхши чиққанда, ҳақиқатга яқинроқ бўлади”.

Журналларда босилиб чиққан илк мақолалари ва “Уч ҳикоя ва ўнта шеър” (*Three Stories and Ten Poems*, 1923) номли мўжазгина китобидан сўнг, Хемингуэй “Бизнинг давримизда” (*In Our Time*, 1925) новеллалар тўпламини эълон қилди ва шу заҳотиёқ ўз услубига эга ёзувчи эканлигини намоёйиш этди. Бу китоб камолотга эришган ёзувчи ижодининг дебочаси бўлди. Аслини олганда, тўплам кўп жиҳатдан Ник Адамсинг автобиографик образи орқали бир-бирига чамбарчас боғланган новеллалардан иборат туркум эди. Тўпламга кирган 15 новелла ижтимоий ҳаёт мавзусига бағишланган бўлиб, уларда на сюжет, на композицион жиҳатидан яқин бўлмаган “интерлюдия”лар тўпламни бир бутун яхлит ҳолга келтирганини кузатиш мумкин.

Ушбу тўплам Хемингуэйга маълум даражада шуҳрат олиб келди. Бу унинг жиддий мавзудаги биринчи асари эди. Унда адибнинг ижодий ғоялари илк бора мужассам этганини кузатамиз, шунингдек, ёш ёзувчига илҳом бағишлаган, уни қизиқтирган ва бадиий ҳамда эстетик дунёқарашларининг асосий йўналишларини белгилаб берган мавзулар доирасини ҳам кўриш

мумкин. Эътиборли томони шундаки, тўпламнинг тузилиши ўзгача – шакл жихатдан оддий ҳикоялар, кичик ҳажмдаги миниатюралар билан алмашилиб туради. Ҳикояларнинг раван оқими эса бирданига авж олиб, тез ва шиддатли тус олади. Муаллифнинг ўйлаган нияти, асосий мақсади айнан шу йўсинда рўёбга чиқади. Унинг фикрича, “энг муҳими – умумий кўринишни, манзарани яратиш лозим, орада тафсилотларга ҳам ўрин бериш фойдадан холи бўлмайди. Бу ҳолат, бирон-бир нарсага, аввало, оддий кўз билан қарашга, айтайлик, шитоб билан қирғоқ ёнгинасидан ўтиб кетиб, кейин унга дурбин орқали қайта тикилиб синчков қарашга ўхшайди. Ёки, бошқачароқ қилиб айтганда – қирғоққа узоқдан қараб, сўнгра у ерга бориб ва бир оз яшаб, кейин эса у ердан кетиб ва яна узоқ-узоқдан соғинч ила эслашга ўхшайди”.

“Бизнинг давримизда” тўплами таркибига кирган ҳикоялар орасида Ник Адамс ҳаётини ёритиб берувчи туркум ҳикоялар алоҳида ўрин эгаллайди. Чунки у Хемингуэйнинг ўзгача меҳр ва ҳурмат билан тасвирлаган қаҳрамонларидан биридир. Айнан шу қаҳрамонда ёзувчининг автобиографик хусусиятлари, инсоний хислат ва фазилатлари мужассам этилган бўлиб, у муаллиф билан бирга улғаяди, камол топади ва ўзгариб боради. Баъзи ҳикояларда бу қаҳрамон китобхон кўз ўнгида бошқа исмда пайдо бўлса-да, аммо Шимолий Мичиган ўрмонларида катта бўлган, болалигидаёқ ўз хоҳиши билан биринчи Жаҳон урушига жўнаб кетган ва фронтдан умуман бошқача одам бўлиб қайтган Ник Адамс бўлиб қолаверади. Кўп жихатдан Хемингуэйнинг шахсий тажрибасига, унинг хотираларига асосланган “Ҳиндулар қабиласи” (*Indian Camp*), “Доктор ва унинг хотини” (*Doctor and Doctor's Wife*), “Нимадир тугаб қолди” (*The End of Something*), “Уч кунлик ёғингарчилик” (*The Three Day Blow*), “Чемпион” (*The Battler*) каби ҳикояларда Ник Адамснинг болалик чоғлари, ёшлик пайтлари, илк бора ҳаёт қийинчиликлари дуч келиши, маънавий ўсиши, камолотга эришиши ҳақида ҳикоя қилинганини кузатамиз.

“Жуда қисқа ҳикоя” (*A Very Short Story*) тўпламда ўзига хос ўрин эгаллайди, негаки Италияда госпиталда ётган пайтларида Хемингуэй ва уни

парваришлаган ҳамшира Агнесса фон Куровски ўртасида шунга ўхшаш ишқий муносабатлар пайдо бўлган эди; Агнесса унга турмушга чиқишни ваъда қилиб, ўз ваъдаси устидан чиқа олмади. Ҳикоянинг охири атайин, бир қадар қўпол мазмун касб этади. Ваҳоланки, ушбу ишқий сюжет, кейинчалик бирмунча кенгайтирилиб, ёзувчининг янги тажрибаси, янги фикрлари билан бойиши ва “Алвидо, қурол” романига айланиши билан характерлидир.

“Уйда” (*Soldier`s Home*) ва “Биг-Ривер” хикояларида муаллиф урушдан уйига қайтиб келган аскарнинг руҳий ҳолатини тавсиф қилади. Ҳаётда ўз ўрнини топа олмаётган инсоннинг изтиробларини, саросимага тушиб қолган онларини тасвирлайди. Ўғил ва ота-она ўртасида пайдо бўлган ихтилофларни баён қилади; диққатга сазовор томони шундаки, буларнинг ҳаммаси Хемингуэйнинг бошидан ўтган ва қалбида ўчмас из қолдириб кетган воқеалар эди. “Биг-Ривер” (*Big Two-Hearted River*) хикоясида унинг қаҳрамони урушдан қайтиб келганлиги тилга ҳам олинмайди, лекин хикоянинг руҳияти, қаҳрамон кайфияти бу инсон урушдан қайтиб келганлигини зимдан эслатиб туради; руҳан эзилган, келажакка ишончини йўқотиб, тушкунлик ҳолатида қайтган солдат, бу ёғига табиат қўйнида тинч ва осойишта яшаб, ҳузур-ҳаловатда бўлишни орзу қилади.

Тўпламда, ҳажман йирик хикоялар билан бир қаторда миниатюралар ҳам мавжуд. Миниатюралар – бу уруш, қатл, зўравонлик, қотиллик каби инсониятга ёт унсурларга тўла бераҳм ва шафқатсиз дунёнинг сарҳадларга бўлиниб кетган кўринишидир. Улар – урушдаги ўлим, қамоқхонадаги қатл этилиш, полициячилар томонидан икки ўғрининг ўлдирилиш сахналари, ва ниҳоят, жонли ва ифодалилиги жиҳатдан ўқувчида кучли таассурот қолдирувчи, Туркияда юз йиллаб яшаган тинч грекларнинг мажбуран қочоқларга айланишини, ўз ватани ҳисобланмиш Туркияни тарк этишини тасвирловчи ҳажман кичик асарлардир.

Табиий ўлиш, зўрлаб ўлдириш, бевақт ўлиш, очликдан ўлиш, қаҳрамонларча ҳалок бўлиш, ўлимга ҳукм қилиниш, ёмон аҳволга тушиб қолиш, азоб чекиш, бир сўз билан айтганда, ҳаёт-мамот масаласи тўпламнинг

номини – “Бизнинг давримизда” – тўлалигича ифодалайди. Хемингуэй фикрича, ҳаёт ҳақида виждонан, рўйроҳ ёзиш – бу ўлим ҳақида ҳам ёзиш демакдир, чунки унинг қатъий ишончи “ҳаёт – бу, умуман олганда, фожиадир, унинг охири олдиндан ҳал қилиб бўлинган”, деган ақидага тақалади.

Хемингуэй ўзи учун “одоб-ахлоқ қоидаларини” ишлаб чиқди. Уларнинг мазмун-моҳияти қуйидагилардан: яъни одам ўлимга, мағлубиятга маҳкум этилган экан, ўз инсоний кадр-қимматини сақлаб қолишнинг ягона йўли – бу дадил бўлиш, ҳеч нарсадан қўрқмаслик, ҳар хил вазиятларда ҳам ўзини йўқотиб қўймаслик, худди спортдаги каби “ҳалол ўйин” қоидаларига риоя қилишдан иборат бўлган.

Биринчи марта бу фикрни Хемингуэй “Бизнинг давримизда” тўплами устида ишни тугатганидан сўнг, “Аёлларсиз эркеклар” (*Men Without Women*, 1927) номли тўпламига кирган “Енгилмаган” (*The Undefeated*, 1924) ҳикоясида мужассамлаштиришга ҳаракат қилди. Унда қариликни бўйнига олишни истамаётган матадор ҳақида ҳикоя қилинади. У қандай бўлмасин ҳаммага яна ҳали матадор бўлаолишини, қўлидан шу ишгина келишини, буқаларни енгишга ҳали куч-қудрати етарлилигини исботламоқчи бўлади. Ҳикоя ғоясини унинг номидан пайқаш қийин эмас, ғоянинг мазмуни қуйидагича: ҳатто мағлубиятга учраб ҳам, одам енгилмаган бўлиб қолавериши мумкин. Ўзига хос маънога эга томони шундаки, Хемингуэй қаҳрамон сифатида ҳаёлий, ўз тасаввурида ўйлаб чиққан образни танлаб олди, буқалар жангида эса, ўртага ҳаёт тикилганига қарамасдан, у бор йўғи ўйин холос. Бироқ ҳаётда инсон ҳеч қачон таслим бўлиши мумкин эмаслиги, қандай зарбалар берилмасинки, у ортга чекинмаслиги ҳақидаги фикр Хемингуэйни бутунлигича банд этганди. Бу туйғу муаллифга “Ва, қуёш чиқаверади” (*The Sun Also Rises*, 1926) романи устида ишлаётган пайтларида янада муқом ўрнашиб, унга илҳом бағишлади. Негаки, 1927 йил Англияда “Фиеста” (*Fiesta*) номи остида босилиб чиққан ушбу роман Хемингуэйга оламшумул шуҳрат олиб келди. Роман эпиграфида муаллиф “йўқотилган

авлод” (the lost generation) хақидаги машхур иборани эпиграф қилиб келтиради. Дархақиқат, бу роман чехраларга уруш мухри босилган одамлар хақида эди. Бу роман урушда тирик қолган, лекин алданганлигини англаган, баландпарвоз шиорлар ёлғон эканлигини тушунган, оқибатда ўзлигини йўқотиб саросимага тушган одамларнинг аччиқ қисматидан ҳикоя қилар эди. Бу одамлар Хемингуэйга яқин таниш бўлган, чунки унинг ўзи ҳам ўша одамлар мухитида яшаган, ўша мудҳиш қирғинларда омон қолган бўлса-да, улардан фарқи – унинг бу ҳаётда ягона таянч нуқтаси – ижод шукуҳи борлигида эди. Айнан шу бебаҳо хислатини муаллиф ўз қаҳрамони журналист Жейк Барнс образида мужассам этади. Жейк Барнс урушдан қолган оғир жароҳатига қарамасдан, ҳаёт олдида таслим бўлмайди, инсоний кадрини йўқотмайди, ўз обрўсини ерга урмай ишлашни, ижод қилишни давом эттиради.

Романда қаҳрамонларининг ўзига хос қисқа ва лўнда, якунига етмаган диалоглари, изоҳлар ва бўлиб ўтаётган воқеаларга муаллифнинг муносабати йўқлиги билан алоҳида ажралиб турувчи Хемингуэй услуби шаклга киради, сайқал топади. Урушда оғир яраланган Жейк Барнс адабиёт ва журналистика соҳасига эндигина қадам босди, у ва унинг дўстлари ғам-ташвиш, қайғу-ҳасрат оғушида қолиб, аламини ичкиликдан, кайф-сафо, ўйин-кулгидан олмоқчи бўлишади; бир сўз билан айтганда, “йўқотилган авлод”га хос бўлган кайфиятни, феъл-атвор ва юриш-туриш тарзини ўзларида ифода этадилар. “Йўқотилган авлод” (lost generation – Гертруда Стайн атамаси – изоҳ **М.Х.**) бу фронтнинг оғир синовларидан ўтган ва урушдан қайтиб келган ёшлар, руҳан эзилган, тушкунликка йўлиққан авлоддир. Асарда, айна пайтда, Испания табиатининг бетакрор манзаралари, испан халқи, уларнинг миллий байрами – фиеста сахналарида Хемингуэй ҳаётнинг абадийлигини яна бир бора ҳаётий тасвирлашга эришади.

Бадий ижодда виждонлилик масаласи Хемингуэй учун ёзувчининг ҳаётга нисбатан виждонан муносабати муаммоси билан чамбарчас боғлангандир. “Пешиндан кейинги ўлим” (*Death in the Afternoon*, 1932)

асарида адиб: “Энг муҳими, виждонан яшаш ва ишлашдир”, деб ёзади. Кейинги “Африканинг яшил тепаликлари” (*Green Hills of Africa*, 1935) асарида Африка бўйлаб ов саёхатлари кундалиги Хемингуэйнинг адабиёт ҳақидаги фикрлари ва ёзувчилик меҳнатининг синоатлари ҳақидаги ўй-фикрлари билан галма-гал алмашилиб туради. Истеъдод, интизом, ўзини ўзи тута билиш, ўзини ўзи танқид қила олиш каби тушунчалар билан бир қаторда ёзувчига нималар зарур эканини бирма-бир санаб ўтаркан, энг муҳими “Парижда сақланаётган метр эталонидек сира ўзгармайдиган виждонга эга бўлиш лозим”лигини таъкидлайди.

Адиб ўзининг энг яхши ҳикояларидан бири “Килиманжаро қорлари” (*Snows of Kilimanjaro*, 1936) ни ушбу муҳим мавзуга бағишлади. Ҳикоя қаҳрамони ёзувчи Гарри образида Хемингуэй биографияси билан боғлиқ кўп воқеаларни учратамиз. Ўлим билан олишаётган Гарри ҳаётидаги кўп нарсаларни эслайди: 1920 йил Париждаги ҳаётни, Яқин Шарққа бўлган ижодий сафарни ва ҳоказо. Буларнинг барчасини Хемингуэй ҳам ўз бошидан кечирган эди. Лекин Гарри Хемингуэйга ўхшамайди, таъбир жоиз бўлса, муаллиф ўз қаҳрамонига ўзга ҳолатдаги биографиясини беради, яъни у ўз истеъдодини сотганида, унга хиёнат қилганида ҳаёти қандай бўлиши мумкинлигини тасаввур этишга ҳаракат қилади. Гарчи, Хемингуэй ўз ижодида жиддий сиёсий ва ижтимоий ҳаёт муаммоларига етарлича тўхталиб ўтмаган бўлса-да, “Эсквайр” журналида мунтазам чоп этилган мақолаларида ўзини зийрак сиёсатдон, уруш ва фашизмга қарши позицияни эгаллаган публицист сифатида намоён қилди. Айни пайтда, у ижтимоий ҳаётдаги ўта долзарб муаммо яъни урушдан сўнг ночор аҳволда қолган одамлар турмуши мавзусига асосий эътибор қаратди. Адиб бу даврда Флорида штатидаги Ки-Уэст шаҳрида яшаркан, маҳаллий халқ билан яқиндан танишди ва улар билан оға-инидек умргузаронлик қилди.

1934 йил Хемингуэй денгизда балиқ овлаб кун кўраётган Гарри Морган ҳақида ҳикоя қилувчи “Бир рейс” (*One Trip Across*) деб номланган қиссасини ёзади. Унинг давоми бўлган “Контрабандистнинг қайтиши” ҳикояси босилиб

чиқади. Ҳаётда алданган ва ҳеч бир вақосиз қолган Гарри Морган, ўз оиласини боқиш учун қонунга хилоф иш тутганлиги, вазиятнинг ўзи уни жиноят қилишга мажбур қилгани ҳар икки ҳикоянинг бош мавзусига айланади. Кейинроқ эса шу мавзу асосида “Ё бор, ё йўқ” (*To Have and Have Not*, 1937) романи юзага келади. Романнинг биринчи ва иккинчи қисмига айланган олдинги ҳикояларга Хемингуэй учинчи, яъни ўз қаҳрамонининг фожиали тарихини яқунловчи ҳикояни тиркаб қўйди.

Романда муаллиф жамиятда ҳукм сураётган вазиятни бир-биридан кескин фарқ қилувчи рангларда, ҳеч бир муболағасиз ва бўрттиришсиз мавжуд манзарани тасвирлашга ҳаракат қилади. Адиб тасвирлаган жамиятнинг бир томонида ночор аҳволга тушиб қолган, нормал шароитда яшаш имконидан маҳрум этилган қашшоқ одамлар турса, умрини кўнглихушликда, беғаму–бекўст ҳаёт кечираётган бой–бадавлат бекор хўжалар, иккинчи томондан жой олганди. Асарда кўтарилган муаммога ўз муносабатини билдириш ниятида Хемингуэй Гарри Морган тақдирига мантиқий нуқта қўювчи парчани ҳам киритади. Ўлим тўшагида ётган Гарри Морган қуйидаги чуқур фалсафий маънога эга сўзларни айтади: “Одам ёлғиз яшай олмайди. Одамни ёлғизлатиб қўймаслик керак. – У тўхтаб қолди. – Барибир, одамнинг бир ўзи ҳеч нарса қилаолмас экан. – У кўзини юмди. Шунини айтиш учун унга кўп вақт керак бўлди, буни англаб етиши учун эса бутун ҳаёти керак бўлди”.

“Ё бор, ё йўқ” романининг яратилиш тарихи кўп жиҳатдан ушбу асарнинг бадиий заифлиги, сюжетнинг ўзаро боғланмаганлиги, матннинг ҳар хил услубда ёзилганлигида кўзга ташланади. Хемингуэй ижодий биографиясида бу романнинг муҳим ўрин эгаллаганлигини, ўзида ҳаётни ижтимоий нуқтаи назардан ўрганиш ва англаб етишда илк жиддий ёндошувдан дарак берувчи асар бўлганлигида деб тушунмоқ керак.

Қамал қилинган Мадрид шаҳридаги “Флорида” меҳмонхонасида яшаган Хемингуэй “Бешинчи колонна” (*The Fifth Column*, 1938) пьесасини ёзади. У ҳеч қачон ўзини драматург деб ҳисобламаган, бу унинг ижоди

давомида ёзилган ягона пьесаси эди. Шу боис, биринчидан асарнинг шошилиб ёзилганлиги, иккинчидан унда маълум даражада драматик услубий маҳорат етишмаганлиги сезилиб туради. Нима бўлганда ҳам, ушбу пьеса Хемингуэй ижодида муҳим босқични белгилаб берди, сабаби асарда илк дафъа ғоя, янги мавзу ва янги образлар галереяси намоён бўлган эди.

Буларнинг барчаси, энг аввало, бош қаҳрамон – америкалик аскар Филипп Роллингс тимсолида намоён бўлади; у, Хемингуэй ижодида, шубҳасиз, янги қаҳрамон эди. Ёки, тўғрироғи, янги қаҳрамон эмас, балки унинг роман ва қиссаларининг ўша-ўша эски қаҳрамони бўлса-да, бироқ муаллиф билан бирга улғайган, камолга етган ва ҳамнафас янги даврга кадам кўйган қаҳрамондир. Муаллиф қаҳрамони Филипп Роллингс билан ўзи ўртасидаги ўхшаш қиёфа ва хислатлар борлигига, энг муҳими, изчил боғлиқлик мавжудлигига алоҳида урғу беради, бу қаҳрамонни ўз анъаналри давомчиси қиёфасида кўрсатади. Аммо Филиппни ҳали-ҳануз беташвиш ва фаровон ҳаёт билан боғлаб турувчи ришталар мавжуд эди. Масалан, “Килиманжаро қорлари” ҳикоясидаги Гарри ҳам айнан шу зайлда ҳаёт кечирганини эслайлик. Баъзан Филипп ҳам ўзига тўқ ва бекаму кўст ҳаётни кўмсаб қолади. Қолаверса, бу ҳаётга қайтишга унинг севикли аёли Дороти Бриджес чорларди. Бу аёл сиймосида эса Филипп соғинган, кўмсаб қолган барча ижобий нарсалар тажассум эди. Хемингуэй пьеса сўзбошисида куйидаги сатрларни бежизга ёзмаганди: “...шундай қиз борки, уни исми Дороти, лекин уни бемалол Ностальгия деб ҳам аташ мумкин”. Дороти Филиппни олдинги тинч ва осойишта ҳаётга қайтишга ундаганида, йигит унга шундай жавоб қилади: “Сен боришинг мумкин. Мен у жойларнинг барчасида бўлганман, энди улар ортда қолди. Мен эндиликда борадиган жойимга ё бир ўзим, ёки менга ўхшаганлар билан бирга бораман”.

Хуллас, Хемингуэй қаҳрамонининг ҳаёти ўзига хос маънога, янги мазмунга эга бўлди ва у ўз хоҳиши билан жангга отланди. “Олдинда эллик йил эълон қилинмаган урушлар мени кутиб турибди ва мен бу урушларда иштирок қилиш учун шартномани туздим, – дейди Филипп. – Эсламайман

качонлигини, лекин уни имзоладим”. Урушни лаънатлаган, қуролни ташлаган ва “бир томонлама сулҳ” тузган “Алвидо, қурол” романи қаҳрамони Фредерик Генри эгаллаган позициядан фарқли ўлароқ Филипп Роллингс узоқ ва машаққатли урушлар йўлини босиб ўтди.

“Бонг кимга чалинмоқда” (*For Whom the Bell Tolls*, 1940) романи Хемингуэй ижодини янги босқичга кўтарди. Адибнинг “Бешинчи колонна” пьесасида намоён бўлган тенденцияларни ривожлантирувчи ва чуқурлаштирувчи ушбу роман ҳам Испаниядаги фуқаролик уруши мавзусига бағишланган эди. Унинг бош қаҳрамони ҳам ўз ихтиёри билан Испанияга келган ёш америкалик йигитдир. Романда Испанияда алангаланган фуқаролик уруши пайтида кўзғолончилар отрядига жўнатилган ёш америкалик байналмилал жангчи Роберт Жордан ҳақида ҳикоя қилинади. Роман сюжети унчалик мураккаб эмас. Бош қаҳрамон Роберт Жордан портлатиш бўйича тажрибали мутахассис бўлгани боис, унга Сеговия шахрига ҳужум пайтида диктатор Франкога бўйсунган ҳарбий қўшинларни ёрдамга етиб келишини йўққа чиқариш мақсадида кўприкни портлатиб юбориш вазифаси юклатилган. У жанговар топшириқни бажариш учун фронт чизиғидан ўтиб, республикачилар армияси айна ҳужумга ўтган пайтда партизанлар ёрдамида кўприкни портлатиб юбориши керак.

Сюжет йирик роман учун жуда оддий ва жўн туюлсада, муаллиф ушбу асарида бир қатор маънавий, ахлоқий муаммоларни ҳал этишга, энг муҳими, ўзи истаганидек янгича ҳал этишга ҳаракат қилади. Муаллиф юксак ғоя деб ихтиёр қилган, ўз зиммасига олгани бу маънавий бурч ва унга чамбарчас боғлиқ инсон ҳаёти, унинг қадр-қиммати муаммоси эди. Шу боис, роман мазмунига фалокат, фожиа туйғуси сингиб кетганини кузатамиз. Роберт Жордан шу ҳис-туйғулар оғушида яшайди. Ўлим таҳдид қилмоқда, жанг хавфи уфуриб турибди, лекин бу ўлим олдидаги ожизлик ёки ҳалокатга маҳкумлиқ фожеаси эмас. Жанговар топшириқни бажариш у ва унинг сафдоши қария Ансельмо ўлими билан тугаши мумкинлигини тушинган Жордан, шунга қарамасдан ҳар бир инсон ўз бурчини адо этишга мажбур деб

ҳисоблайди ва бурч бажарилишига кўп нарса, қолаверса, – уруш тақдири, балки ундан ҳам муҳимроғи – келажак тақдири билан боғлиқ бўлиши мумкин.

“Бундай ўйлаш уят, – деди у ўзига ўзи. – Наҳотки, сен бошқача бўлсанг, наҳотки, умуман бошқача одамлар бўлса, наҳотки, улар билан ҳеч нарса содир бўлиши мумкин бўлмаса? Буйруқ берилди, зарур буйруқ ва сен уни ўйлаб топмагансан, кўприк ҳам бор ва бу кўприк атрофида инсоният тақдири ҳал этилиши мумкин... Сенинг олдинда биргина вазифа бор ва сен уни бажаришинг лозим”.

Шу тариқа фақат ўз ҳаёти ва муҳаббатини кутқариб қолишни ўйлаган Фредерик Генри индивидуализми ўрнига инсоният олдидаги бурчини чуқур ҳис қилган, озодлик учун курашишнинг юксак ғоясини тўлиқ англаган янги қаҳрамон – Роберт Жордан келди.

“Бонг кимга чалинмоқда” романидаги муҳаббат ҳам ўзгача, у ижтимоий бурч ғояси билан чамбарчас боғланган. Роберт севгилиси Марияга шундай дейди: “Мен озодликни ва инсон қадр-қимматини нечоғлик эъзозласам, сени ҳам шу қадар севаман... Биз ҳимоя қилаётганимиз Мадридни қанчалик севсак, сени ҳам шунчалик севаман! Бу урушда ҳалок бўлган ўртоқларимни қай даражада ардоқласам, сени ҳам шундай севаман! Афсус, уларнинг кўпи ҳалок бўлди. Ҳа, сен тасаввур ҳам қилолмайсан қанчалигини. Лекин мен сени жонимдан ҳам ортиқроқ севаман!..”

Одамлар олдидаги ватан ва муҳаббатга бурч ғояси романда ёрқин намоён бўлган. Агар “Алвидо, қурол” романида Хемингуэй ўз қаҳрамони тилида “баландпарвоз” сўзларни рад этган бўлса (Генрининг қуйидаги фикри бунга далил: “Мени “муқаддас”, “шонли”, “қурбон” каби сўзлар ҳижолатга солади... Бундай сўзлар кўп эди, уларни эшитиш нафратни қўзғатарди”), “Бонг кимга чалинмоқда” романида эса бу сўзлар ўзининг том маъносида янграйди, дастлабки қимматига қайтадан эга бўлишади.

Хуллас, романнинг бадиий моҳияти, ғояси, фожиавийлиги охириги қисмида яқун топади. Жордан топшириқни бажаради, кўприк портлатиб

юборилади, лекин унинг ўзи оғир ярадор бўлади. Ҳар бир инсон адо қилмоғи лозим бўлган бурч мавзуси яна янграйди. Жордан: “Ҳар бир одам қўлидан келганини қилади. Сен ўзинг учун энди ҳеч нарса қилолмайсан, лекин бошқалар учун зарур бўлган нарсани қилаолишингни исботладинг”. Ҳа, у жанговар дўстларининг орқага қайтишларига имкон яратиш учун, муқаррар ўлимга борди. Ўлим олдидан Жордан яшаб ўтган ҳаётига якун ясайди. Якун умид ва ишончга тўла эди. “Нимага ишонган бўлсам, шу мақсад учун бир йил кураш олиб бордим. Агар биз шу ерда ғалаба қозонсак, демак, ҳамма ерда ғалабага эришамиз. Дунё – гўзал жой, унинг учун курашсанг арзийди ва мен уни тарк этмоқчи эмасман. Сенинг омадинг бор экан! – деди у ўзига, – сен арзигулик ҳаёт яшадинг. Бошқаларга нисбатан, сенинг ҳаётинг мақтагулик бўлди, чунки унда ушбу охирги кунлар бор эди. Сен нолимасанг ҳам бўлади”.

XVII асрда яшаган инглиз шоири ва руҳонийси Жон Донн сўзлаган хутбасидан, аниқроғи черковга қатновчи диндорларга қарата айтган жўшқин нутқидан келтирилган: “Оролдек ўзича якка яшаётган инсонни ўзи йўқ, ҳар бир инсон Қитъа, Қуруқликнинг бир бўлагидир; агарда шиддатли тўлқин қирғоқдаги қоятошни денгизга оқизиб кетса, Европа бирмунча кичрайиб қолади, соҳилнинг чеккасини сув ювиб кетса, сенинг ёки дўстингнинг кулбасини бузиб ташласа ҳам шундай бўлади; ҳар бир Инсоннинг ўлими менинг умримни ҳам қисқартади, негаки, мен бутун Башарият билан бирман, шунинг учун ҳам бонг кимнинг номига чалинмоқда, деб мендан сўрама: у сенинг номингга ҳам чалинмоқда”, каби оташин сўзларнинг биргина жумласи роман эпиграфига айланади. Шу сўзлар билан Хемингуэй ушбу романга хотима ясади.

1952 йил кўпни кўрган, етарлича ҳаётий тажриба тўплаган Хемингуэй ўзининг “Чол ва денгиз” (*The Old Man and the Sea*, 1952) қиссасини ёзади. Ушбу асар муаллифга ҳақиқий шуҳрат олиб келди. Адибнинг 1954 йил адабиёт соҳасида Нобел мукофотиغا сазовор бўлишига асосий сабаб бўлди.

Бу қисса бадиий маҳорат, қолаверса, унда кўтарилаётган муаммолар замирида адабий жараёнда муҳим воқеага айланди. Ҳажман унчалик катта бўлмаган ушбу қисса Хемингуэй ижодида алоҳида ўрин тутди. Уни чуқур фалсафий маънога эга ҳикоя деса ҳам бўлади, шу билан бирга унда тасвирланган образлар рамзий умумлашма даражасига кўтарилади, конкрет ва ўзига хос характерларга эгадир. Ўз меҳнати туфайли ҳаёт маъносини англаган заҳматқаш инсон Хемингуэй ижодида илк бор қаҳрамонга айланади. “Ё бор, ё йўқ” романидаги Гарри Морганни “Чол ва денгиз” қиссасидаги Сантьяго билан тенглаштириб бўлмайди, негаки, у тайинли меҳнат қилмайди, таваккалига яшайди, қалтис ишларга ҳам қўл уради, жиноят орқасидан тирикчилик қилади. Кекса Сантьяго эса ўзи ҳақида бошқача фикрда, дунёга бир умр балиқ овлаш учун туғилганлигини таъкидлайди. Ўз касбига бўлган бундай муносабат Хемингуэйга ҳам хос эди, у бу дунёда ёзиш учун яшаётганлигини кўп марта айтган.

Сантьяго балиқ ови билан боғлиқ ҳамма нарсани билади. Кубада кўп йил яшаган Хемингуэй ҳам бу ишда катта тажриба орттирганди. Чол улкан найзабалиқни тутиб олади, денгизда у билан узок, тинка-мадорни куритадиган, куч-қувватдан маҳрум этгувчи, ҳолдан тойдирадиган олишувни бошидан кечиришга мажбур бўлади, ниҳоят балиқни енгади, аммо йиртқич акулалардан ўз ўлжасини ҳимоя қилишга қурби етмайди, курашда енгилади. Бу воқеа тафсилотлари жуда аниқ, балиқ овини яхши билувчи тарафидан ёзилганлиги аниқ кўриниб туради. Сабаби, Хемингуэй балиқчиларнинг хавfli ва машаққатли касби сиру-синоатларидан воқиф эди.

Қиссада денгиз гўё тирик мавжудотдек намоён бўлади. “Бошқа, ёшроқ балиқчилар денгиз ҳақида худди макон, рақиб, баъзан душмандек гапиришарди. Чол эса денгизни худди илтифотли, саховат кўрсатаётган ёки ундан маҳрум этаётган аёлдек ҳис қиларди, гарчи ёвузлик ёки бемулоҳаза иш тутса, нима ҳам қилиб бўлади, унинг табиати шунақа”.

Сантьягода ҳақиқий улуғворлик мужассамдир. У ўзини табиатнинг қудратли кучларига тенг деб билади. Чолнинг балиқ билан олиб борган

кураши рамзий маънога эга бўлиб қолсада, инсон меҳнати ва унинг чеккан заҳматлари тимсолига айланади. Чол балиқ билан тирик жонзод, қолаверса, ўз тенги билан гаплашгандек суҳбатлашади. “Балиқ, – дейди у, – мен сени яхши кўраман ва ҳурмат қиламан. Лекин оқшом тушганга қадар, сени ўлдиришим лозим”. Сантьяго шунчалик табиат билан уйғунлашиб кетганки, хаттоки осмонда чарақлаб турган юлдузлар ҳам унга тирик, жонли нарсалардек кўринади. “Қандай яхши – ўзига ўзи гапирди у, – юлдузларни ўлдиришга тўғри келмайди! Тасаввур қилинг: ҳар куни тунда ойни тутиб оламан деган одамни! Ой эса барибир ундан қочиб қутилиб кетади”.

Чолнинг матонати ва жасоратида табиий, унда минглаб мухлислар кўз ўнгида ҳаёт-мамот курашини олиб борувчи матадорнинг жазавази ҳам, ҳаяжони ҳам йўқ. Чол шуни яхши билади, яъни ўзи эгаллаган касбга хос бўлган жасорат, матонат, феъл-атворнинг барқарорлигини у кўп бора синовдан ўтказган, исботлаган. “Хўш, нима бўпти, – деди у ўзига. – Энди буни яна исботлашим керак. Ҳар сафар ҳисоб қайтадан очилади. Шу боис ҳам, у бирор бир ишни бошлаганида, ўтмишидаги воқеаларни ҳеч қачон эсламасди”.

Хемингуэй аслида, “ҳақиқий чолни ва ҳақиқий болакайни, ҳақиқий денгиз ва ҳақиқий балиқни, ва ҳақиқий акулаларни тасвирлашга” ҳаракат қилганини ёзган эди. Тан олиш керакки, ёзувчи ўз мақсадига эришди. Ўқувчини тасаввур қилиб бўлмайдиган даражадаги аниқлик, денгиз манзараларнинг жонли, ёрқин рангларда тасвирланганлиги, унинг гўзаллиги ва жозибadorлиги, Сантьягонинг найзабалиқ ва акулалар билан олиб борган ҳаёт-мамот курашининг бадий тасвири ҳайратга солади, ўзига тортади. Дарвоқе, қиссада фақат инсон жасорати, мардонавор ҳаракати ҳақида гап бораётгани йўқ, Сантьяго ҳақиқатан ҳам ёлғиз бўлганида, унинг ҳаёти, яшаш учун кураши ўз маъносини йўқотган бўларди. Маълумки, қиссадаги воқеалар замирида чолга Манолин исмли болакай ҳамроҳлик қилади. Денгизда бирон-бир егулик ушлаб олиш илинжида қилган омадсиз овидан сўнг болакай, чол қиёфасида фақатгина устозини эмас, балки яқин дўстини ҳам кўради, унга

ғамхўрлик қилади, меҳр ила муносабатда бўлади. У чолга рухий далда беради, ўз кучига бўлган ишончни мустаҳкамлайди, овқатлантириш учун кафега етаклаб боради. Сантьяго болакай илтифотларини мамнуният билан қабул қиларкан: “Нима ҳам дердим, агар денгизчи денгизчини сийласа...”, дея миннатдорчилик билан болакайга эргашади. Инсонлар ўртасидаги бирдамлик, ўзаро ёрдам, энг муҳими, одамларнинг иттифоқ бўлиб яшашлари қиссининг бош мавзусига айланади.

Сантьяго образини яратаркан, ёзувчи инсон ёлғизлигини муболағали тасвирлашдан воз кечади, ўз қаҳрамонларини капиталистик муносабатлар доирасидан чиқариб юборади, якка одамнинг жамиятга қарши кураш қонунларига риоя қилмаслигини тасвирлашга ҳаракат қилади.

Хемингуэйнинг олдинги қаҳрамонлари буржуазия ҳаётининг ушбу қонуни метиндек мустаҳкамлигига кўр-кўрона ишонган эдилар. Шунинг учун ҳам улар “ҳеч нарсага эга бўлолмаган ғолибга” айланишганди. Сантьяго мағлубиятга учраганда ҳам барибир ғолиб бўлиб чиқади. Буни болакай: “Улар сени енгаолмади-ку! Балиқ сени енгаолмади-ку”, деган хитоби билан тасдиқлайди.

Шу тарзда чол ва болакай ўртасидаги оддий суҳбатда мохир ҳикоячи ўзининг асосий фикри, айтиш мумкинки, ниятининг “калит”ини намоён қила олди. Хемингуэй қиссаси, одатда, пухта ўйлаб чиқилган умумлашма натижасидир. “Инсон мағлубиятга учраш учун яратилгани йўқ. Инсонни йўқ қилиб ташлаш мумкин, аммо уни асло енгиб бўлмайди!”, – хитоби орқали адиб ўз фикрини ўқувчига етказади.

“Чол ва денгиз” қиссаси – ёзувчининг донишмандлиги, ақл-заковати маҳсулидир. Ижод ва ҳаётда босиб ўтган йўли давомида Хемингуэй ахтарган инсонпарварлик идеали унинг айнан шу асарида бекаму кўст намоён бўлади. Бу йўл изланиш, адашиш, иштибоҳларга тўла бўлиб, Ғарб ижодий интеллигенцияси намояндаларининг аксар қисми шу йўл орқали пишиб етилган эди. Виждонли ижодкор, реалист ёзувчи, XX асрнинг замондоши бўлган Хемингуэй даврининг муҳим муаммоларига ўзи тушунганича, ўзи

билганича жавоб излади ва ягона хулосага келди: “Инсонни енгиб бўлмайди!”.

Таъкидлаш жоизки, Хемингуэй ўзига хос услубга эга санъаткордир. Ёзувчининг илк ҳикоя ва романлари нашрдан чиқа бошлаганиданок танқидчилар унинг асарларида диалог муҳим аҳамият касб этишига алоҳида эътибор қаратишганди. Диалог муаллифнинг қаҳрамонлар тавсифу-таърифларини, узундан узоқ лирик чекинишларини, аҳамиятсиз баёнларни сиқиб чиқарди, “Хемингуэй прозаси”нинг драматизмини кучайтирди. Шу билан бирга диалогнинг қисқа ва лўндалиги, лексик жихатдан соддалаштирилганлигини ҳам таъкидлаб ўтиш лозим. Хемингуэй қаҳрамонлари оддий тилда сўзлашади. Уларнинг нутқи шоирона метафоралардан холи. Ушбу юзада қалқиб турган соддаликда жонли, ҳаяжонли фикр устивордир. Бу фикр сўзлар ичида эмас, балки асар матнининг тағмаъносида қолиб кетади. Ўқувчи қаҳрамоннинг руҳий ҳолатини теран англагандан кейингина ушбу тағмаънони тушуниб олиши мумкин.

УИЛЬЯМ ФОЛКНЕР

АҚШ жанубидаги Миссисипи штатида жойлашган Оксфорд шаҳарчаси аҳолиси дунёга машҳур ҳамшаҳари, ёзувчи Уильям Фолкнер ҳақида кизиқарли латифалар айтиб беришни ёқтиришади. Кунлардан бир кун, дўкондан сотиб олинган озиқ-овқатлар учун чек (ҳисоб-китоб) қоғозини оларкан, ёзувчи унинг орқасига: “Сизга тўлаш учун ҳозир пулим йўқ. Лекин бир кунмас бир кун шу қоғоздаги имзоим Сиздаги қарзимдан анча қимматроқ баҳоланади”, деб ёзади. Ҳазил ҳазил билан, лекин бугунги кунда Фолкнернинг ҳар бир дастхати адабиёт аҳли ва ноширлар даврасида олтинданда қиммат баҳога эга. АҚШ, қолаверса, жаҳон классик адабиёти тарихида Фолкнер эгаллаган ўрин шунчалик мустаҳкамки, унинг нафақат насрий асарлари, балки мухлислари ҳузурида сўзлаган нутқлари, эссе, мактуб ва кундаликлардан иборат китобларининг катта ададларда чоп қилиниши ҳам, бошқа тилларга таржима этилаётгани ҳам буни тасдиқлаб турибди.

Мичиган университети профессори Жозеф Блотнер (*Joseph Blotner*) қаламига мансуб “Уильям Фолкнер биографияси”⁴¹ номли ҳажмдор тадқиқотда, Фолкнер яшаб ўтган 64 йилнинг ҳар бир куни майда тафсилотигача баён этилган. Монографияни ўқирканмиз, Фолкнер ҳаёти қанчалик камтарона кечганлигини ундаги воқеалардан билиб оламиз.

Адиб узоқ йиллар ўз шахсий ҳаётини омманинг синчков нигоҳидан, миридан-сиригача билиб олишга уринувчи журналистлардан даҳлсиз сақлашга ҳаракат қилди. “Худо сақласин, – деб ёзади у яқин дўстларидан бирига, – бу чиябўри (журналист ва танқидчиларни шундай атарди – **М.Х.**) ларга бирор нарса айтишдан. Уларнинг мен билан ишлари бўлмасин. Яна ўзинг биласан. Агар хоҳласанг, мени икки йил бурун баҳайбат тимсоҳ ва бадбашара қора танли чўри аёлдан туғилган, деб уларга айтишинг мумкин. Менинг асл мақсадим, бирдан бир орзу-ниятим, ҳаётим тарихи ва якуни ягона, бир вақтнинг ўзида ҳам таъзиянома, ҳам марсияга ўхшаш: “У китоб ёзди ва оламдан ўтди”, дегувчи жумлада ўз ифодасини топсин”.

⁴¹ Қаранг: Blotner J. Faulkner: A Biography. New York: Random House, 1984.

Фолкнер орзусига кулоқ солгудек бўлсак, беихтиёр унинг биографиясини эмас, балки у яратган асарлар биографиясини ёзиш истагида кўлимизга қалам оламиз.

1924 йил Фолкнер ҳаёти ва ижодида кескин бурилиш ясаган йил бўлди. У Нью-Орлеанда “янги ижодкор авлод отаси” дегувчи юксак номга сазовор бўлган адиб, Америка адабиётининг тирик классиги Шервуд Андерсон (*Sherwood Anderson*, 1876–1941) билан танишади.

Шуни алоҳида таъкидлаш жоизки, Американи орзу-умидлар ушаладиган замин дейишларига қарамасдан, унда машҳурликка эришиш жуда мушкул. Америка адабиётида шундай машҳурликка эришган, ўз сўзини айта олган, китобхон эътиборини қозонган Андерсон ёш Фолкнер ижоди билан қизиқиб қолади ва унга шеърятга эмас, кўпроқ прозага жиддий эътибор қаратишни маслаҳат беради.

Андерсон ёш шоирнинг “ҳеч нарсага ярамайдиган” шеърларини ўқиркан, унга: “Сиз узоққа борасиз. Фақат асов отни қандай жиловлаш лозим бўлса, Сизни ҳам худди шундай жиловламоқ керак”, – дейди. Фолкнер “Мармардан ясалган фавн” (*The Marble Faun*, 1924) деб номланган илк шеърый тўплами муваффақият қозонмагач, ҳаётда кўпни кўрган Шервуд Андерсон ҳақ эканига ишонч ҳосил қилди. Бу мағлубият Фолкнернинг ҳамиятига қаттиқ теккан бўлса-да, устоз маслаҳатларига амал қилиб, прозада ижод қилишга астойдил киришади. Лекин ундаги “жанублик ғурури” осонликча ён беришни истамади ва устоз Андерсонга гаров ўйнаш таклифи билан мурожаат қилади. Ҳайрон бўлган Андерсон навқирон қаламкаш шартини қабул қилишдан бошқа чора тополмайди. Қизиги кейин бошланади. Гаров ҳазил тариқасида унутилаёзган бир пайтда Фолкнер ўзининг биринчи прозаик асари “Аскарлик мукофоти” (*Soldiers' Pay*, 1926) романини ёзиб тугатади ва гаровда устозни ютган бўлиб чиқади.

Ушбу романда ёзувчи урушнинг даҳшатли манзараларини реал ёритар экан, ундаги “қаҳрамонлик ниқобини” олиб ташлайди, балки урушни инсон бошига тушган фалокатдек тасвирлайди. Аслида, “ватанпарварлик”,

“фидойилик”, “қахрамонлик”, “жанговар шон-шуҳрат” кабилидаги баландпарвоз сўзлар ортида мудҳиш қиёфадаги ўлим яширинганини эътироф этади. “Уруш, аслида, бу Чикагодаги қушхоналардир. Фарқи шундаки, урушда гўшт ерга кўмилади”, – деб ёзади у. Бу қаҳр-ғазабга тўла сўзлар урушдан кейинги авлоднинг ҳаёт маслагига айланди. Вақт ўтиб, адиба Гертруда Стайн ҳақли равишда бу авлод ёзувчиларини “йўқотилган авлод” деб атади.

“Аскарлик мукофоти” романида “йўқотилган авлод” адабиётига мансуб бўлган Фолкнер ҳам урушда иштирок этмаган бўлса-да, уруш даҳшатларини, урушдаги ва урушдан кейинги ҳаётни юксак бадий маҳорат билан тасвирлаган эди. Романни ўқиб қаноат ҳосил қилган устоз Андерсон асарни ўз ноширига топширади. Қўлёзма нашриётда турганида, Фолкнер бир неча ой Европа бўйлаб саёҳат қилади, бирмунча вақт Парижда яшайди ва бу ердаги адабий муҳит билан яқиндан танишади.

1930 йил “Форум” журналининг саволларига жавоб бераркан, Фолкнер ижод йўлини шундай тасвирлайди: “Шервуд Андерсон исмли одамни учратгандан сўнг ўзимга: “Роман ёзсам қандай бўларкин? Балки ишлашга ҳам тўғри келмас”, дея савол бердим. Айтилди – бажариш лозим эди. “Аскарлик мукофот”и ёзилди. “Шовқин ва ғазаб” (1929) ёзилди. “Августдаги ёғду” (1932) ёзилди. Рўйхатни давом эттириш мумкин: “Мен ўлаётганимда” романини 1930 йили ёздим. “Абсалом, Абсалом!” 1936 йили ёзилди. “Қишлоқ” 1940 йили ёзилди. “Мусо, ерга туш” 1942 йил ёзилди. “Роҳибага ўқилган мотам куйи” 1951 йили ёзилди. “Шаҳар” 1957 йили ёзилди. “Қўрғон” 1959 йили ёзилди. “Айтилди – демек ёзилди”. Бу адибнинг ҳазили албатта. У жуда кўп ишлади, тинмасдан ёзиш уни ҳолдан тойдирди. Унинг ёзиш машинкаси эрта тонгдан то ярим тунгача тақилларди. Адиб бутун ижоди давомида ёзувчи истеъдодининг 99 фоизи меҳнатдан иборат бўлиши лозим, деган пурмаъно ҳикматга амал қилди.

Назаримизда, Фолкнер яратган асарларнинг сюжетини бир икки жумлада қайта ҳикоя қилиб бериш анча мушкул, эҳтимол шарт ҳам эмасдир.

Ёзувчининг ўзи бутун ҳаёти давомида “худди ўша – ўзи ва дунё ҳақидаги тарихни” ёзганлиги, “ҳаётда бирор маъно борми йўқми, агар йўқ бўлса, уни ахтариш шартми, йўқми” дегувчи саволга жавоб беришга ҳаракат қилганлигини англаб етиш мумкин.

Дарҳақиқат, шу ўринда буюк Шекспир қачонлардир таъкидлаган: “Ҳаёт – бу аҳмоқ айтиб берган ҳикоя... У сершовқин ва дарғазаб, ва ҳеч қандай маънога эга эмас” дегувчи даҳшатли метафорани эслаймиз.

Бир парча ерда Фолкнер “олтин кони” очди ва ўзининг коинотини, ўзи тўқиган мамлакатини кашф этди ва унга Йокнапатофа деб ном берди. Унинг харитаси биринчи марта “Абсалом, Абсалом!” (*Absalom, Absalom*, 1936) романи муқовасида босиб чиқарилди ва миллионлаб нусхаларда дунёга тарқалиб кетди. Бу митти мамлакатда ёзувчи асарларининг қаҳрамонлари яшарди: Томас Сатпен текислаб шудгорлаган ўз ерига биринчи чигитни қадаб, ҳашаматли уй солди. Сал нарироқда – руҳоний Хайтауэр уйи қад ростлади, бу уйда Жо Кристмас ўлдирилди. Нариги кўчада – тахта завод, Роза Колфилднинг гулларга бурканган уйи. Бу кўчадан Энс Барнс ўғиллари билан турмуш ўртоғининг майити солинган тобутни кўтариб ўтган эди. Дарвоқе, шаҳар четидан темир йўл ўтган. Темир йўлдан шарққа қарасангиз – Француз жарлиги, қалин қарағайзорли тепаликларни кўрасиз. Ўша ерда Билл Варнер дўқончаси ва чоракор деҳқонларнинг майда фермаларини топасиз. Харитага яхшилаб разм солинг ва ўзингизни шу “бепоён” ўлкага тушиб қолгандей ҳис қиласиз. Пастроқда, одатда зарур маълумотлар, белгилар ва харита масштаби келтириладиган жойда: “Йокнапатофа округи Миссисипи штати. Майдони: 2400 кв.м. Аҳолиси: оқ танлилар – 6298, қора танлилар – 9313. Уильям Фолкнер унинг ягона эгаси ва ҳокими”, деб ёзилган.

Фолкнер “пахта далалари Гомери”га айлангани йўқ, балки шафқатсиз тарзда ўз миллатини танқид қилиш йўлидан борди, меҳр-муҳаббат ва нафрат бир-бирини асло инкор этмаслигини яна бир қарра исботлади. Тарихий аҳамиятини йўқотаёзган, ҳаётини куч-шижоатидан қолган жанублик бадавлат аристократлар даврасига, зодагон ер эгаларига оддий халқни, ердан чиққан

сода одамларнинг метиндек иродаси ва одоб-ахлоқини қарама-қарши қўйиш канчалик оддий, айти пайтда ўта қизиқарли мавзу эди. Бироқ ёзувчининг айбловчи сўзлари, қораловчи нутқи ижтимоий ва иқтисодий келиб чиқишидан қатъий назар барча қатламларга хос бўлган иллатларга қарши қаратилди: хоҳ у кибру-ҳавоси баланд олий табақа бўлсин, хоҳ у саводсиз, реал дунёни кўрмовчи деҳқон бўлсин. Табиатда мавжуд ранг ва тусли ирқий устунлик назариясини қораларкан, Фолкнер ирқий айирмачилик, тана рангига қараб парчаланиш фожеаси ва дард-аламини кўрсата олди, ҳуқуқ ва давлат идораларининг очикдан-очик иккиюзламачилигини, диний хурофот, мутаасибликнинг бошига таъна ва маломат тошларини ёғдирди. У юракни ёзувчи дард-алам билан кадрдон замини ҳақида: “Шаҳарда турли авлиёлар номидаги бешта черков бор, лекин катта-ю кичик болалар қичқириб, шодон ва беғам ўйнайдиган, қариялар учун эса – уларнинг шўхликларини ўтириб кўзатишга бир қарич ер йўқ... Жанубимиз аччиқ тақдирга, лаънат балосига йўлиққан”, деб ёзади. Йокнапатофада борган сари “шовқин ва ғазаб” кутуради. Агар Фолкнер тилининг частотали (сўзларнинг қўлланиш даражасини кўрсатувчи) луғатини тузгудек бўлсак, унда азоб-уқубат ва жабр-жафони ифодаловчи сўзлар биринчи ўринни эгаллаши турган гап. Жиноят, зўравонлик оқибатида ўлим, жиннилик, маккорона ният, бағри тошлик, одам қалбининг зулматли йўл ва суқмоқлари – буларнинг ҳаммаси Фолкнер асарларида кўз ўнгимизда намоён бўлади. Адиб бутун вужудни қамровчи эҳтиросларни, эс-хушни эгаллаб олган ёвуз ёки эзгу ниятлар жиловини тортиб қўйишни ҳаёлига келтирмайди, бегоналардан яширишни ўйлаб ҳам кўрмайди. У эҳтирос, хирсий ҳис-туйғу, вужудни кемирувчи кучли нафсга унинг охириги томчисигача томиб, сизиб чиқишигача имкон беради. Фолкнер қаҳрамони фақат ўлим тўшагида, ҳаёт билан видолашув пайтида худди Саҳрои Кабир қумликларига сингиб кетувчи бир томчи сувдек тўплаган ҳаётий тажрибасини, яшаб ўтган умрининг бемаънилигини тўлиқ англаб етади.

Адиб ўйлаб топган мамлакат номи нимани англатади, деган савол туғилади. У Йокнапатофани шимолий Миссисипининг эски хариталаридан топди. Бу ердан оқиб ўтган дарё илгари шундай номланган эди. Туб ҳинду аҳоли – чикесо қабиласи тилида Йокнапатофа “текислик бўйлаб сокин оқувчи сув” маънонисини англатади. Рамзий маъноси тушунарли – ўз ичига яхшию ёмон нарсани сингдириб олувчи, на боши на охири бор ҳаёт–дарё образидан иборатдир.

Замондошлари Фолкнер ижодини турлича баҳолашган. Бир қатор танқидчилар Фолкнер “америкаликларга нияти холислик, эзгу мақсадларга йўғрилганликнинг ҳавоси дим муҳитидан, соғлом фикрли ва ҳаддан ташқари колоқликдан чиқиб кетишга ёрдам берди”, деган фикрга боришиб, “ёзувчи Жанубни хаспўшламасдан кўрсатишнинг уддасидан чиққан”лигини таъкидлайди. Аммо ватандошларининг аксарияти унинг асарларида худди кўзгуда ўзларини таниб қолишдан кўрқиб, адибни “қоралаш”га уриндилар. Кўпчиликка унинг бадиий услуби ва фалсафий мушоҳадаси ёқмасди. Фолкнер асарларига ёзилган биринчи мақолаларнинг номларидан ҳам буни яққол сезиш мумкин: “Адабиётда дардчиллик”, “Шафқатсизлик мактаби”, “Даҳшатлар адабиёти”, “Миссисипидаги жоду”, “Узоқ Жанубда Достоевский сояси” ва ҳоказо. Йиллар мобайнида даврий матбуот унинг номини ёмон отлик қилди. У туғилиб ўсган, яшаётган штат ҳам адиб ижоди ва сиёсий қарашларига қарши чиқди. Фолкнер сиёсий қарашлари ҳақида мунаққидлар кўп ёзишган ва баҳслашган бўлсалар-да, унинг ўзи “сиёсатдан анча йироқдаман”, деб ҳисобларди. Айни пайтда, у инсон шаъни, кадр-қиммати ва эркинлигини бузадиган ҳар қандай ҳаракатга жон-жаҳди билан қарши чиққан. У: “Адолатсизлик мени каноп тўрвага зўрлаб тиқилган, тимдалаб юлишга тайёр мушукка айлантиради”, деб ёзган эди.

Адиб СССРда ғалаба қозонган пролетар инқилобинини қабул қилолмади. У бир гуруҳ америкалик ёзувчилар делегацияси таркибида Совет Иттифоқига бориш таклифини ҳам рад этди. Кейинчалик бунинг сабабини: “Россиянинг маънавий-руҳий ўзанини бузган, ёшлигида сажда қилган Толстой,

Достоевский, Чехов идеалларини буткул унутиб юборган, ўз халқига хоинлик қилган тузум ҳукмрон бўлган мамлакатга бормасликни афзал кўрдим”, – дея тушунтиради. Айни пайтда, Фолкнер антикоммунистик ҳатти-ҳаракатларни, коммунизмга қарши йўғрилган дунёқарашларни ҳам қабул қилаолмади. Ўзи ҳамкорлик қилган журналларнинг бирига йўллаган мактубида адиб шундай ёзади: “Мен тоталитаризмни ҳар қандай шаклда ҳам ёқтирмайман. Масалан, Миссисипи штатининг катта-ю кичик хўжайинларини ҳам, Нью-Йорклик бой-бадавдат амалдорларни ҳам. Кўлами дунёнинг исталган четигача бориб етувчи тоталитар тузум доираси ҳосил бўлаяпти, жаҳон микёсида “сноупсизм” фитнаси уюштирилмоқда: қора танлиларни йўқ қилиш ҳаракати, АҚШ ва унга ҳайрихоҳ давлатларнинг мустамлакачилик сиёсати, биринчи (империалистик) жаҳон уруши, иккинчи (фашизмга қарши) жаҳон уруши, Гитлер, Муссолини, Сталин... Бунинг ҳаммаси менга ётдир”.

Фолкнер ўз дунёқарашини, ҳаётий маслагини асарларида ифода этиш мақсадида бор вужуди билан ишга берилади. Ва тинимсиз меҳнати самараси ўлароқ бирин кетин романлари дунё юзини кўрди. “Сноупсизм” – бу ўтакетган мутаасиблик, одамгарчиликнинг элементар меъёрларини назар-писанд қилмайдиган, ҳар қандай маънавий-ахлоқий тамойиллардан ўзини халос деб билган ёвуз куч тимсолидир. “Сноупс” лақабини Фолкнер ўйлаб топди, ва улар адибнинг қатор романлари (хусусан “Қишлоқ”, “Шаҳар”, “Кўрғон” трилогияси) да ҳозир у нозир, яққол кўзга ташланади. Кундалигида у шундай сатрларни қолдирган: “Матбуотда Гитлер ҳақида ёзишни бошламасларидан аввалроқ мен нацист образини яратганимни пайқабман”.

Юқорида айтганимиздек, Фолкнер ижоди тугаб тўхтамас баҳс ва мунозараларга, шиддатли тортишувларга сабаб бўлган. Танқидчилар фурсатни бой бермасдан, унинг ҳар бир янги асарига ўз салбий (ижобий фикрлар камдан кам учрарди) муносабатини билдиришга шай туришган. Шунга қарамасдан, адиб борган сари АҚШда ҳам, Европада ҳам танила бошлайди. Ёзувчи деган улуғ номга мушарраф бўлади. Бироқ унинг ҳаётида

камбағаллик ўз ҳукмини сақлаб қолди. Нашриётлар тўлаётган қалам ҳақи, китобларининг сотилишидан келиб турувчи фоизлар оилани тебратишга етмасди. Йиғилган пуллар эса кечаги қарзлар билан ҳисоб-китоб қилишга аранг етарди.

Аммо бу ер Америка, орзулар ўшаладиган замин эмас-ми? Фолкнер билан кимсан Голливуднинг ўзи қизиқиб қолади. Америка учун Голливуд нимани англантиши барчага аён. Бу харитадаги нурсиз бир нуқтача эмас. Бу Тинч океани соҳилларида, “фаришталар макони” аталмиш Лос-Анжелес яқинида кад ростлаган оддий шаҳарча эмас. Голливуд – чексиз имкониятлар, мислсиз муваффақиятлар, эртакнамо ҳаёт, яшин тезлигидаги шуҳрат тимсолидир.

Голливудга кадам қўйганида унга тахминан шундай дейишди: “Биз Сизда ёрқин индивидуаллик борлиги учун бу ерга таклиф қилдик, лекин иш жараёнида бу хислатингизни эсингиздан чиқариб юборишингизни талаб этамиз”. Бундай сурбетлик, кўнгилни хира қилувчи, ишлашга бўлган иштиёқни сўндирувчи, соғлом ақлга зид талаб билан тўқнашаркан, Фолкнер ўзини бир қадар йўқотиб қўйди. Вазият бирданига мураккаблашди. Романларидан бири асосида сценарий ёзишни эндигина бошлаганида, ундан ўша пайтда донги чиққан актриса Жон Кроуфорд учун рол ёзиб беришини талаб қилишди. Муаллифнинг энсаси қотди. Унинг: “Ҳикояда аёл образи йўқ-ку”, деган эътирозига, улар: “Йўқ бўлса, бўлдирасиз”, – оҳангида қатъий жавоб қилишди. Бу етмай турганидек, “таманно юлдуз”нинг инжиқликлари ҳаммасидан ошиб тушди. Актриса Фолкнердан ўзи учун инглиз денгизчиларининг ҳарбий жаргонига бой бўлган матн ёзиб беришни талаб қилди. Бу ерда айтилдими, қилиниши лозим. Фолкнер бу шиорга яна итоат этди. Кейин сценарий сюжетида ишқий тугун, оташин муҳаббатга тўла мазмунни сингдиришга эҳтиёж сезилди. Имзоланиб, уни қулликка кишанлаган контрактни тилка пора қилиб йиртиб ташлаш истаги муаллифга қанчалик хузур бағишлаган бўлар эди. Лекин адиб учун пул ҳар қачонғидан ҳам зарур эди: отаси тўсатдан ҳаётдан кўз юмди, ва оиланинг барча ғам-

ташвиши унинг зиммасига тушди. Сабаби, у оиланинг тўнғич фарзанди, устига устак ўзининг ҳам оиласи бор. Мусибат эшик қоқиб келмайди, деб бежиз айтишмаган. У бир келса, ёпирилиб келади. Оиланинг кенжа фарзанди – Дин халок бўлди. Оиладаги ҳаёт фожиали тарзда адиб романлари мазмунини такрорларди. Укаси Дин бир неча ойдан сўнг туғилажак боласини кўраолмасдан, авиаҳалокатда ўлиб кетди. Ночор аҳволга тушиб қолган бу оилани ҳам моддий ва маънавий ёрдамсиз қолдириб бўлмасди.

Шундай қилиб, маълум вақт Фолкнер мардикор ёзувчига айланди. У нима қилаётгани, қай тарафга бораётганини яхши биларди. Адиб кундалигида шундай аччиқ ва аламли сатрлар бор: “Калифорния чегарасига: “Бу ерга кирмоқчи бўлган инсон ўз орзуларини унутсин”, дегувчи сўзлар ёзилган тахтачали устунни ўрнатиш керак”.

Голливудда ишлаш борган сари оғирлашиб борар, буюртмачилар эса бемалол нафас олишга қўйишмасди. Ёзувчи пешана тери тўкиб куну-тун пул ишлар, лекин ижодий қониқиш, ёзганидан хузурланиш унга ёт эди. Адиб кундалигида бу қора кунлар ҳақида ўқиймиз: “Худо ҳақи, нима бўлса ҳам, қандай бўлса ҳам, қаерда бўлса ҳам – товуш ўтмайдиган кичик бир хона менга ҳаводек зарур. Майли қар, кўр, ҳатто касал бўлсам ҳам буларни кўрмасам бўлгани”. Голливудчилар адибнинг пала-партиш, нари-бери, хўжа кўрсинга қилинадиган барча “асарлар”ини кўзларига суртиб олишарди. Фолкнернинг бардоши тугайди. Ахири, адиб ҳали-ҳамон аристократларча ҳаёт кечиришга орзуманд, Голливуддаги ҳашаматли уйда бой ва беташвиш яшашга ишонган рафиқаси Эстеллни Миссисипига, бемалол ва зуғумсиз ишлаш мумкин бўлган она юртига қайтиш учун кўндиришга тутунди. Аммо ёзувчининг бу орзуси амалга ошмади. Минбаъд, “Америкада ижодкор керак эмас. Америкада у учун жой йўқ. Ҳа, атир совун ёки сигареталар савдосини, автомобилларнинг янги русумларини, денгиз саёҳатларини, океан оролларидаги курорт ва отелларни реклама қилишдан бош тортадиган ижодкорга ҳаёт йўқ”лигига Фолкнер тушуниб етганди.

Нима бўлганда ҳам ёзувчи китобхон эътиборидан четда қолиб кетмади, аксига унинг ўзига ва романларига бўлган қизиқиш янада орта борди. Дастлаб, Франция адибни Фахрий легион (Légion d'Honneur) ордени билан тақдирлади. Ватани Америкада ҳам унга бўлган муносабат ижобий томонга ўзгарди. АҚШ санъати ва адабиёти институти, Адабиёт академияси ҳам уни фахрий аъзоликка сайлади. Кейин бадиий адабиётда энг яхши роман деб топилган “Шовкин ва ғазаб” асари Миллий мукофотга сазовор бўлди. 1947 йил Фолкнер учун катта қувонч келтирди. Швециянинг нуфузли газеталаридан бирида мухбир бўлиб ишлайдиган яқин дўсти Фолкнерни лауреат дипломи ва мўмайгина пул кутаётгани ҳақидаги хушxabарни унга маълум қилган эди. Нобел кўмитаси эълон қилган расмий ахборотда: “Ҳозирги давр америка романи ривожига улкан ҳисса қўшгани учун”, деган ёзувлар бор эди. 1950 йил декабр ойида Швеция қироли Густав-Адольф Фолкнерга Нобел медалини тақиб қўйди. Кейин расмий қабул маросими бўлиб ўтди ва нутқ сўзланди. Ўша куни Швеция Фанлар академиясининг ҳашаматли залида иштирок этганлар Фолкнер овози базўр эшитилганидан ажабланган бўлсалар-да, эртаси куни газеталарда чоп қилинган адиб нутқи уларда катта таассурот қолдирганини эслашади.

Йил ортидан йил ўтиб борарди. Фолкнер олтмиш ёшни қоралаган бўлса-да, ўзини ҳали қария деб ҳисобламасди. Худди аввалгидей ов мавсумларини ўтказиб юбормас, ферма ишлари билан мунтазам шуғулланар, деярли ҳар куни отда узоқларга сайр қилиб келарди. Охирги йилларда олинган фотографияларда бақувват жуссали, бардам ва ҳамиша жилмайиб турувчи Фолкнерни: гоҳ у тўсиқдан сакраб ўтаётган отда, гоҳ ов пайтида елкасига милтиқ кўтарган ҳолда кўришимиз мумкин. Бир сўз билан айтганда, Фолкнер жисмонан ҳам, руҳан ҳам тетик бўлишга ҳаракат қиларди. Унинг ҳаёти поёнига етаётганидан дарак берувчи ҳеч бир шубҳали аломат сезилмасди. Ҳаёт одатдагидек жўш урарди...

Бироқ адиб ён-атрофини секин-аста ғамли сукунат чулғаб, бўшлиқ майдони тобора кенгайиб борарди. Уни ҳеч бир нарса билан тўлдириб

бўлмасди. Ёзувчига кадрдон одамлар, қариндош ва дўсту биродарлар биринкетин бу дунёни тарк этмоқда эди. Уларсиз ҳаёт худди суви қуриб қолган кудуққа ёхуд саёз ва мазмунсиз ҳикояга айланиб борарди.

1960 йил 11 февралда жаҳон ахборот агентликлари Парижда содир бўлган автомобил ҳалокатида машҳур ёзувчи, “Ғарбнинг исёнкор виждони” бўлган Альбер Камю вафот этгани ҳақида хабар тарқатди. Камю билан бирга Фолкнер қалбининг бир бўлаги кетди. “Нувель ревью Франс” газетасининг махсус сонисида Фолкнер йўллаган мотам мактуби эълон қилинди: “Бутинмасдан излаган ва ўз-ўзини сўроқлаган қалб эди. Унинг машинаси дарахтга бориб урилган пайти ҳам изланаётган ва ўз-ўзидан жавоб талаб қилаётган бўлса керак, албатта. Ўша кўз очиб юмгунча содир бўлган, эсхушини оғдирган, хайратга солган лаҳзада у кутган жавобни топа олдимики?”

1961 йил 2 июл адибга яна бир зарба олиб келди. Айдахо штати, Кетчум шаҳридаги уйида машҳур адиб Эрнест Хемингуэй бевақт оламдан кўз юмди. Фолкнернинг кадрдон дўсти, бир неча авлод онгида, тасаввурида адабиёт соҳасида унинг рақиби бўлиб кўринган Эрнест Хемингуэй энди унга ҳеч қачон ярим чин, ярим ҳазил хатлар юбораолмасди. Аммо улар ўртасида рақобат ҳеч вақт очикдан-очик ёки зимдан адоватга айланмаган эди. Иккала адиб ҳам бу дунёда изланиш, топиш ва ижод қилиш, ўз йўлини йўқотиб кўймаслик учун ақл билан иш тутишганди. Хемингуэй қандай ўлим топгани ҳақида Фолкнерга ҳеч ким айтмади. Лекин у Хемингуэй ўз жонига суиқасд қилгани ҳақида бир сония ҳам шубҳаланмаганди. Бу жудолик ҳам унинг қалбига оғир ботди. Ёзувчи кундалигида: “Сўрама кимга бонг ўрушмоқда деб, у сенинг номинга чалинмоқда”, деган ёзувни ўқиймиз.

Бу икки фожиали ўлим орасида Фолкнер ўз тукқан онасидан айрилди. Онасининг ёши салкам тўқсон бўлса-да, у охириги дамларигача оиланинг аркони, руҳий таянчи бўлиб келган эди. Йўқотишлар, кулфатлар қуршовида қолган Фолкнер бу ҳаётда ҳеч ким ва ҳеч нарса абадий эмаслигини тушуниб

етади. Онасининг дафн маросимида у дабдурустдан укасига қараб: “Менга ҳам яқин қолди”, деган экан.

Охирги йилларда Фолкнер деярли ҳеч нарса ёзмади. Дўстларига кўнглидагини яширмай: “Ёнмаяпман. Агар “ёниб” қолсам – албатта машинкага ўтираман”, – деб айтаркан, илҳом қачонлардир қайтиб келишига чин юракдан ишонган бўлса ажаб эмас. Эҳтимол, айтмоқчи бўлганини айтиб, ёзмоқчи бўлганини ёзиб бўлгандир.

Ўлим ҳар доимгидек тўсатдан, ҳеч ким кутмаган пайтда келди. 1962 йил 17 июнь куни Фолкнер отдан йиқилиб тушади. Умурткасида кучли оғрик сезсада, чидаб юради. 5 июль куни уни касалхонага ётқизадилар. Одатдагидек текширишлар, тиббий қўриқлар бошланади. Орадан бир кун ўтиб, туш маҳали адиб юраги бирдан урушдан тўхтади. Шундай қилиб, 64 йил, 9 ой ва 11 кун давом этган ҳаёт тугайди.

1962 йил 7 июль куни дафн маросими ўтказилади. Оломон ҳовли атрофини тўлдирган, журналист ва мухбирлар тўпланишган эди. Узоқ чўзилган видолашувдан сўнг, руҳоний Инжилдан лозим бўлган дуо-ибодатларни ўқийди. Ундан сўнг дунёнинг турли бурчагидан келган сон-саноксиз таъзия телеграммалари ўқиб эшиттирилди, нутқлар сўзланди. Телевидение ва радио тўғридан-тўғри эшшитириш олиб борди. Машҳур адибни ҳурмат-эҳтиром билан сўнги манзилга кузатиб қўйдилар.

Узоқдан қандайдир бир қушнинг сайраши эшитилиб турарди. Чошғоҳ қуёши баланд деразалар оша ўз нури билан уй ичкарасини ёритди. Уй ичкарасида, ҳовлидаги майсазорда ёзувчи асарларининг қаҳрамонлари: Делси ва Бенджи, Ластер ва Компсонлар оиласи, Хайтауэр ва Байрон Банч, Флем Сноупс ва Лина Гроув тўплангандек, гўё улар ўз яратгувчиси билан охирги марта хайирлашишга келгандек туюларди.

Пештоқлари қордек оппоқ рангга бўялган, деразалари баланд, зинапояли айвони жануб томонга қаровчи икки қаватли уй эндиликда хотира музейига айлантирилган. Уйда адиб ҳаёти билан боғлиқ магазин чеклари, эгасига вақтида етиб келмаган хатлар, электроэнергия ва телефон хизмати

учун тўлов қоғозлар, энг муҳими, Нобел нутқидан олинган: “Инсоният охирини қабул қилишдан бош тортаман...” дегувчи сўзлар ўйилган темир тахтачани ҳисобга олмаганда, уй эгаси ҳаётлигида қандай турган бўлса, ўша холида қолган. Катта кутубхона. Деворларда адибнинг онаси бир вақтлар хавас билан чизган расмлар осифлик. Катта столда ёзув машинкаси турибди, унинг ёнида бир даста қоғоз, тамаки солинган чиройли идиш, ўчиб қолган трубка ва Дон-Кихотнинг кичкина ҳайкалчаси. Буни ёзувчига Венесуэлла премьер-министри совға қилганди.

XX аср бошида яшаган испаниялик машғур ёзувчи Мигел де Унамуно Мигел де Сервантес яратган Дон-Кихот образи хусусида шундай таъриф берган: “Агар дунёда чанг-тузон кўтарилса, андиша, виждон, эзгу-саховат, ғамхурлик кўкка совурилса, агар худбинлик ҳисси, нафсоният кўзни камаштирса, жаҳолат гирдобига тушиб қолган одамлар шахсий манфаат деб бир-бирини ўлдиришга тайёр бўлса, Дон-Кихотларча – тишни тишга қўйиб маънавиятни, ахлоқ-одобни, инсондаги ижобий хислатларни ўзида, ўз ичида ёлғиз сақлашга, ғалаба қозонишга умид боғламасдан барчасини ҳимоя қилишга тўғри келади”.

Ўтган асрда яшаб ўтган машҳур инсонлар, инсонпарварликнинг юксак орзулари соврилишини яқин қабул қилган, шахсий фожиадек қабул қилган, юрагидаги оғриқ билан ушбу орзулар пучлиги ва амалга ошмаслигини тушуниб етган инсонлар барибир ушбу назарияга ҳаётда ҳам, ижодда ҳам содиқ қолишди. Хемингуэй қаҳрамонлари ўзига хос Дон-Кихотлар эмасмиди? Жан-Поль Сартр драматургияси, Альбер Камю прозаси қаҳрамонлари мураккаб фалсафий қобик ичида бўлганликларига қарамасдан, Дон-Кихотлардек таассурот қолдирмайдими?

Фикримизча, Фолкнер XX асрнинг охириги Дон-Кихотларидан эди. Кундалигида у: “Одам умри боқийлиги шундаки, енгиб ўтишига кўзи етмайдиган фожиалар билан тўқнашганда ҳам у барибир шу ишни уддалашга ҳаракат қилади”, деб ёзади.

Ҳа, ўтган XX аср ёзувчилари дунёни дард-алам ва мотам майдонидан Ердаги жаннатга айлантириш иштиёқини, энг муҳими, “янги асрнинг янги одами”ни тарбиялашнинг пуч хаёлларга тўлалигини тушуниб етдилар. Улар жаҳон урушлари, ирқий, миллий ёки диний тўқнашувларнинг олдини олишда ўзларининг ожизлигини тушуниб етдилар. Лекин XX аср оловида, қурбонликларида бу сабот-матонатли ҳақиқатга эришилди: “Одамни ўлдириш мумкин, лекин уни енгиб бўлмайди” (Э.Хемингуэй) деган хитоб ғалаба қилди.

Фолкнер фикрича, ёзувчи бурчи “инсониятнинг абадулабад фахри ва шаънини ташкил этувчи жасорат, шон-шараф, умид, ифтихор, ҳамдардлик, ўзини қурбон қилишга тайёр туришлигини эслатиб, унинг қалбини мустаҳкамлаб охиригача туриб беришида ёрдам қилишдан иборатдир”.

Фолкнер ҳаётлигида машҳурликка бепарволик билан қараган эди. Борди-ю дунёга ёйилган шуҳрати ҳақида гап очилганида, ҳатто ғазаби қайнарди. Вафотидан кейинги шон-шуҳрати ҳақида эса у ўйламасди ҳам. Адибнинг ягона бир орзуси бўлган. Унинг назарида, буни ҳар қандай ҳақиқий ижодкор орзу қилган. “Тасаввур қилинг, умрбод унутилиш, мангу уйқу пардаси ортидан йўқ бўлиб кетаркан, одам ўзидан кейин бирон нарса, хоҳ у ёдда қолувчи хотира, хоҳ у расм бўлсин – нима бўлмасин қолдириб кетади. Ижодкордан у ёзган асарлар қолади. Ана шу ёзувчи ҳаётининг изи. Гарчи қаламкаш ҳаётдан кўз юмиб, мангуликка кетганида ҳам, кимдир унинг шу заминда, одамлар орасида яшаганини ёдга олади”.

XX аср бадий тафаккур тамойиллари нуқтаи назаридан қараганда, жаҳон адабий жараёнида америкалик ёзувчи Уильям Фолкнер (*William Faulkner*, 1897-1962) нинг ўз ўрни, ўз услуби, қолаверса, ўз сўзи бор. Эндиликда классик даражасига кўтарилган ёзувчининг таркидунёчилигига, ўзи яшаган жамиятдан бирмунча узоқлашиб кетганига қарамасдан, йигирманчи юз йилликнинг долзарб муаммолари унинг ижодини четлаб ўтмади. Аслида, Фолкнернинг ўзи: “мен ёзувчи эмасман, балки оддий бир қишлоқи одамман, менда айтарлик буюк ғоялар йўқ”, дея “гуллаб” кўйганлиги унинг таркидунёчилиги ҳақидаги афсонанинг пайдо бўлишига сабаб бўлган эди. Энг қизиғи, бу қабилдаги уйдирмани у рад ҳам этмади. Хирахандон репортёрлардан ўзини доимо четга олган, жонни бездирган журналистлардан мумкин қадар узоқлашишга ҳаракат қилган Фолкнер аслида, илҳом бағишловчи танҳоликни афзал кўрарди. Пойтахт ғала-ғовури, у ердаги “қайноқ” ҳаёт адибни ҳечам ўзига тортмаган. Умрининг аксар қисмини у АҚШ жанубидаги Миссисипи штатида жойлашган Оксфорд шаҳарчасида ўтказди. Аслида, унинг “жанубий одамовилиги”, феъли кўрс одамнинг такаббуруна зоҳидлиги ёки ҳаётдан ўзини олиб қочишига сира ўхшамасди.

Фолкнер ижодининг пафоси – инсонга, унинг руҳи ва иродасига бўлган метиндек мустаҳкам ишончидадир, десак янглишмаган бўламиз. Адиб инсон ақли заковатига чин юракдан ишонаркан, “Августдаги ёғду” (*Light in August*, 1932) романида шундай ёзади: *“Инсон ҳаётда деярли ҳамма нарсага бардош бераоладиган экан. У ҳатто қилмаган хатоларига ҳам матонат билан чидай олади. Бардош бераолмайдиган нарсалар борлиги ҳақидаги фикрнинг босимига ҳам чидайди. Йўқилиб, йиғлаб юборишдан бошқа чораси қолмаганида ҳам, ўзига буни эп кўрмай, маҳкам тураолади. Ўгирилиб*

*қарасанг ҳам, қарамасанг ҳам, фойдаси йўқлигини билатуриб, ортга қарамасликнинг ўзи ҳам собитқадамликдир*⁴² [таржима – М.Х.]

Фолкнер замондошларидаги ижод қилишга бўлган иштиёқ, мукамалликка интилиш, тақдир синовларига бардам қарши туриш куч–қудратини кадрлар, уларни қўллаб-қувватларди. Ёзувчи 1949 йил ўзига Нобел мукофотини топшириш маросимида сўзлаган нутқида бу ҳақда алоҳида тўхталиб ўтаркан: *“Биламанки, унинг [одамнинг – М.Х.] қонида ҳаттоки урушларни бошидан кечиршига мажбурловчи улкан қудрат бор... Тавқилаънатнинг охирги бонги урилиб, умрбод ўчганидан сўнг ҳам, бир сас тинмайди: бу овоз нидосида, негаки унда авваллари бўлган нарсаларга нисбатан баланд ва мустаҳкам, улкан ва қудратли, ҳаётнинг беқарорлигига бардош берувчи иншоотни қуриш иштиёқи, орзу-умиди жаранглайди. Бироқ бу нидо азалдан, Иблис-алайҳиллаъна йўлдан оздирган Одам Ато ва Момо Ҳаво қилган дастлабки гуноҳи, қазои-қадарнинг бизгача етиб келган нидосидир, аммо унга ҳам, қанчалик уринмасин, одамни Ер юзидан йўқ қилиб ташлаш насиб бўлмади. Мен қўрқмайман... мен ҳазрати Инсонни ҳурмат қиламан, унга мафтун бўлиб, ундан завқланаман*⁴³ [таржима – М.Х.], деган эди.

Модернизм руҳидаги адабиёт (Ж.Жойс, В.Вулф) таъсирида ривожланган мураккаб адабий-услубий шакл Фолкнер ижодини бошқалардан ажратиб туради, баъзан бир-бирини бўлаётган фикрлар оқими, тасодифий таассуротлар ва четдан туриб, гўёки бетараф, эхтироссиз олиб борилган кузатувларнинг қалаштириб юборилганлиги туфайли асл маънони, асосий мазмунни англаш мушкул. Фолкнернинг полифоник (кўп овозли) прозасида сюжет чизилари, худди ўрмондаги сўқмоқлардек, гоҳ кўринмай қолади, гоҳ яна пайдо бўлади. Улар бир романдан бошқасига ўтиб кетади, кутилмаган бир пайтда ёзувчининг ҳикояларида учраб қолади. Фолкнер ижодий услубининг ушбу хусусияти билан, уни кенг китобхон оммасига эмас, фақат

⁴² Уильям Фолкнер Свет в августе. Пер. – В. Голышев. М., Изд-во: АСТ 2009. – с. 148.

⁴³ Қаранг: W. Faulkner. Essays, Speeches and Public Letters, N. Y., 1965, p. 114.

мунаққидлар учун қизиқарли бўлган ёзувчилар қаторига қўшиб қўйишларига изм беради.

Фолкнер романларининг ўзига хос хусусиятларидан яна бири, ҳа деб бир эпизодга қайтаверишлар, матнда учровчи такрорлар оқибати сюжетни аниқ кўринмасликка олиб келади, уни пайқаб олиш қийин бўлади, устига устак ҳикоя қилиш йўли йўқолиб кетади; бироқ энг муҳим хусусияти – образнинг ички монолог ва “онг оқими” орқали очилишидир. Шу тариқа, Фолкнер романларида кўплаб нуқтаи назарлар, қарашларнинг кесишган нуқталари учрайди, ҳар бир персонаж битта эпизод ҳақида, аниқроғи, ўз ҳақиқатини сўзлайди. Ғоялар ва ижтимоий синфлар кураши муаллифни кўп ҳам қизиқтирмайди, у “инсон қалбининг ўз ўзи билан олиб борган кураши”ни, ундаги табиий ибтидони, туғма қобилиятни кўрсатади. У биологик ва социал зиддиятларга учраган фожиали инсонни, ўлим олдида ожиз, нотавон, лекин унга қаршилиқ кўрсатишга интиланган қучли ва иродали инсонни тасвирлайди. Унинг меҳри кичкина, бир қараганда кўримсиз одамлар, аянчли ҳолга тушган, ҳамма нарсадан бебаҳра қолган, хўрланган ва эзилган, бироқ ҳақиқий ҳис-туйғу ва бировнинг дардига ҳамдард бўлувчи одамлар томонида, айнан шундай инсонларга унинг диққат-эътибори чегарасиз.

Фолкнернинг бадиий услуби ўзида бир-биридан кескин фарқ қилувчи икки услуб, яъни Э.Хемингуэй намунавийлиги ва Т.Вулф романтикасини ўзаро мурасага келтириб, бир маромга солади. У XIX аср охири – XX аср бошидаги бадиий услубларни муносиб баҳолаб, уларни ўз тажрибасида синаб кўргани ҳолда, ўз ҳикоя қилиш услубини турли шаклларда намоён қилишга, турлича янграшига эришишга ҳаракат қилади. Шу боисдан ҳам, ёзувчилик ақл-идроки тарозисида аниқ ўлчанган ва пухта ишлаб чиқилган Фолкнер прозаси услуб жиҳатидан бир-биридан кескин фарқ қилувчи Ф.М.Достоевский, Т.Харди, Ж.Жойс каби муаллифлар ижодига кўприк бўлиб хизмат қилиши мумкин.

АҚШ жанубининг фолклор анъаналари, ўзига хос ҳазил-мутойибали нутқи, Инжилдаги баландпарвоз услубга тақлид қилиш кўп жихатдан Фолкнер услубининг ёрқинлиги ва ранг-баранглигини тақозо этади. Бундан ташқари, Фолкнернинг икром бўлишича, муқаддас Инжил (айниқса Қадим Аҳд) дан ташқари, у мунтазам равишда Ҳомернинг “Илиада” ва “Одиссея”сини, Уильям Шекспир фожиаларини, Сервантеснинг “Дон Кихоти”, Г.Мелвиллнинг “Моби Дик”, Ф.Достоевский ва Ж.Конрад романларини қайта-қайта ўқиб чиққан. Бироқ бу Фолкнернинг энг сара асарларида муаллиф қиёфасини намоён этишга, ўзига хос бўлишига монелик қилмади. “Шовқин ва ғазаб” (*The Sound and the Fury*, 1929) муаллифининг насл-насаби – жанублик, шунинг учун ҳам (Томас Вулфдан фарқли ўларок – **М.Х.**) АҚШ жанубининг аристократ маданиятини мадҳ этувчи Фуқаролик уруши шамоллари олиб кетган нақл ва хотиралар унинг қалбидан муқим жой олганди. Бироқ ном-нишонсиз йўқолиб кетган ушбу цивилизацияни Фолкнер афсонага айлантирмади. Сабаби, у жанубликларни муқаррар мағлубиятга етаклаган ва натижада пароканда бўлишга олиб келган ижтимоий иллатлар ҳамда инсоний нуқсонлар, бир сўз билан айтганда, тарихий “гуноҳ”ларни яхши билар эди. Нима бўлганда ҳам, Фолкнерга Шимолга нисбатан Жануб ҳар жихатдан яқинроқ ва тушунарли бўлган. Россия тарихида 1917 йил нимани англатган бўлса, Фолкнерга ҳам 1861 йил айнан шу маънони англатарди. Шу тариқа, “насли жанублик” Фолкнернинг тасаввури бутун бошли бир оламни, яъни Миссисипи штатида Йокнапатофа деб номланган округни инкишоф этди. Бу “юрт”да, яъни 2400 квадрат мил майдонда, аниқ ҳисоблаб чиқилган 15611 одам романдан романга ўтиб яшайди ва улар орасида – полковник Сарторис (*Sartoris*, 1929) ва Квентин Компсон (*The Sound and the Fury*, 1929), Эдди Бандрен (*As I Lay Dying*, 1930) ва Эмили Грирсон (*A Rose for Emily*, 1930), Лукас Бичем (*Intruder in the Dust*, 1948) ва Айзек Маккаслин (*Go Down, Moses*, 1942), Флем Сноупс (*The Hamlet*, 1940) ва босқинчи Олақўз (*Sanctuary*, 1931) сингариларнинг ёрқин кўзга ташланиб турувчи қиёфалари мавжуд. Қадим Жануб манзараларини қайта тиклаб ва

шубҳасиз, ўтиб кетган давр қадрига етган бўлса-да, Фолкнер, ўз замондошлари, рус муҳожир (масалан, И.Шмелёв – М.Х.) ёзувчилари каби шонли мозийга боқиб баҳра олиш ҳиссиётидан бирмунча йироқ. Гарчи уни рус адиблари билан қиёслагудек бўлсак, Достоевскийдан ташқари, унинг ёнига (шартли равишда албатта) “Ўлик жонлар” муаллифи Н.В.Гоголнинг кўйиш мумкин. Шу билан бирга, Фолкнер, қадим нақл ва ривоятларни муносиб улуғлаб, уларга чуқур ҳурмат ва эҳтиром келтиргани ҳолда, Жануб қайси фалакнинг гардиши билан таслим бўлди ва нима учун бу лаънат тамғаси XX асрда ҳам ўз кучини йўқотмаган, дегувчи саволга жавоб беришга ҳаракат қилади. Нима бўлганда ҳам, адиб Жанубнинг енгилишини насроний дин ва эътиқод нуқтаи назаридан баҳолашга интирмайди. Аммо бу муаммони тилга олганида (масалан, “Мусо, ерга туш” романида) ҳам, Маърифат даври француз файласуфи Жан-Жак Руссо ва натурализм тарафдорлари Эмиль Золя, ака-ука Гонкурлар дунёқарошига яқин бўлган фикрлар билан баён этади.

Фолкнер асарларининг ўзига хос яна бир жиҳати шундаки, алоҳида олинган минтақа (АҚШ жануби) нинг ўтмиш тарихида, Фолкнер “Ғарб заволи” (О.Шпенглер)дан қайғураётган замондоши муаммосини кўтариб чиқади, тарихий ўз-ўзлигини англашда, ўз тақдирини ўзи белгилашда тўлиқ тушунилган ёки тушунилмаган мураккаб муаммоларни кўндаланг қўяди. Фолкнер асарларида замонадан кўрқиб мияни айнитувчи васваса даражасигача кўтарилади, зўравонлик жўрлигида кечади, ўлимни ахтариш билан бир вақтда содир бўлади. Замонадан кўрқиб ғайритабиий бўлган нарса (ишратпарсатлик, бузуқилик, бесаранжомлик, беҳаёлик) ларга онгли ва онгсиз равишда мойиллик, портловчи моддаларга ҳаддан ташқари иштиёқ, қора танли ва оқ танли одамлар қонининг аралашиб кетиши тасвири билан алоҳида кўзга ташланиб туради.

Фолкнер ижодида амри фармон – бу замонанинг ўзидир. Адиб унинг чангалидан ҳеч қаерга қочиб қутулаолмайди. Сабаби, замонанинг шахвоний ҳиссиётлар билан тўйинтирилгани, чигаллашиб кетган оилавий ва оила

ичидаги, яъни она ва ота, ота ва ўғиллар, ўғиллар ва севишганлар ўртасидаги кескин можаролар майдонида айланганидир. Фолкнер персонажлари ўзлари яшаётган замонни ўтмишга қарши қўймоқчи бўлаётгандек кўринади, бироқ улар ҳар бир сонияда, гоҳ “телба”, гоҳ “шуҳратпараст”, гоҳ “жиноятчи” қиёфасида гавдаланаркан, жавобгарликдан йироқлашиб, ғойиб бўлади. “Онги оқими” услуби воситасида вужудга келган нозик психологизм, иқтибослар тизими, юксак бадиий маҳорат билан Қадим Аҳдда тасвирланган образ ва сюжетларга ишлов берилгани Фолкнер асарларини ўқишни бироз мураккаблаштиради. Ирландиялик адиб Жеймс Жойснинг “Улисс” (*Ulysses*, 1921) ва британиялик ёзувчи Виржиния Вулфинг “Маёққа қараб” (*To the Lighthouse*, 1927) романлари билан бир қаторда Фолкнер романлари (“Шовқин ва ғазаб”) ҳам инглизча адабий “модерн”нинг ёрқин намунасига айланди. Қолаверса, романтизм⁴⁴, натурализм ва символизм⁴⁵ адабий оқимларини, шунингдек, оилавий-маиший проза аъналарини, интеллектуал “ғоявий роман” поэтикасини бир-биридан ажратиб ўз йўлига солувчи адабий жараённинг якуний нуқтаси бўлиб қолди.

Аслида, Фолкнерга, ватандоши Эдгар Аллан Пога ўхшаб, оламшумул шуҳрат Франция орқали етиб келди. Эҳтимол, бу ўзига хос тақдир қонуниятидир. Ахир Париж ўтган асрлар давомида маданиятнинг авангард уюғига айланиб улгурган азим шаҳар эди. Бошқа америкалик замондошларидан фарқли ўлароқ, Фолкнер “аср интиҳоси”, “декаданс”, “жинс ва феъл-атвор” каби долзарб муаммолар мажмуини теран англагани ҳолда, ўзига маъқул услубда ижод қилди. Бу хусусда француз адиби, Нобел мукофоти лауреати (1964) Жан-Пол Сартр ўзининг “Фолкнернинг “Шовқин ва ғазаб” романида замон ҳақиқати” (1939) номли мақоласида чуқур мушоҳада юритади.

⁴⁴ **романтизм** – 1 адабий. XIX асрнинг биринчи чорагида яратилган адабиёт ва санъат оқими бўлиб, у классицизм ақидаларига қарши чиққан ҳамда миллий ва индивидуал ўзига хосликка, идеал қаҳрамонлар ва ҳис-ғуйғуларни тасвирлашга интиланган; 2 адабий. оптимизм руҳи билан суғорилган ва инсоннинг юксак бурчини ёрқин образлар билан кўрсатишга интиладиган адабиёт ва санъат оқими;

⁴⁵ **символизм** – XIX-XX аср адабиёти ва санъатида: мистицизм ва индивидуализм руҳи билан суғорилган, борлиқни тимсоллар, рамзий ишоралар орқали ифодаладиган тушкунлик кайфиятдаги нореалистик оқим.

Дастлаб француз символизм шеърияти (П.Верлен, С.Малларме, Ж.Лафарг) га қизикқан Фолкнер А.Суинберн ва Т.С.Элиот таъсирида шоир бўлмоқни ният қилган. Бунинг натижаси ўлароқ, 1919 йилда унинг “Фавн⁴⁶нинг пешин уйқуси” (*L'Après midi dun Faun*) номли биринчи шеъри “Нью рипаблик” (*New Republic*) журналида босилиб чиқади. 1924 йилда Фолкнер “Мармардан ясалган фавн” (*The Marble Faun*) номли биринчи шеърий тўпламини нашр эттирди. Адабий танқидчилик “шеърларда муаллиф дунёни шоирона ҳис этиб куйлаш билан бир қаторда, уларнинг аксар қисми символистларга тақлидан ёзилгани сезилиб туради”, деган баҳони беради.

Фолкнер Шимол ва Жануб ўртасидаги Фуқаролик уруши давридан то XX асрнинг 50-йилларигача бўлган АҚШ ҳаёти ҳақида ҳикоя қилувчи роман-эпопея яратишни мақсад қилиб қўяди. Шу мақсад йўлида у ўзининг полифоник (М.Бахтин) структурага эга “Сарторис (*Sartoris*, 1929) романини яратди. Романнинг ўз замони ва макони мавжуд, унда ёзувчи туғилган ва яшаган жойларни осонлик билан таниб олиш мумкин. Хуллас, муаллиф кашф қилган Йокнапатофа округи Фолкнер прозасида одамни билиш, уни ўз-ўзи ва ўз табиати билан олиб борган аёвсиз курашда, улуғворлик ва ожизликда кўриш, ўз қўли билан яратган дунё ва ундан ўзи азоб-укубат чекаётганини, қолаверса, ўраб олган муҳитни англашнинг универсал маконига айланди. Зохиран Фолкнер романлари муайян минтақага боғлангандек, уларда АҚШ жанубининг реал ҳаёти ўз ифодасини топади. “Сарторис” романи Йокнапатофа округи ва унинг пойтахти Жеферсон шаҳри тасвирланган биринчи асар бўлди. Роман дастлаб “Чанг босган байроқлар” (*Flags in the Dust*) деб номланганди.

Она юртидан фақат фавқулодда ҳолатларда узоқлашган, ўз уйида муқим яшаган Фолкнер, режа билан жилд ортидан жилдга уланган ўн тўққиз номдаги романларини ёзиб, нашр эттиради. Улар қаторига “Мусо, ерга туш” (*Go Down, Moses*, 1942) новеллалар китоби (ёки новеллалардан иборат

⁴⁶ **Фавн** – қадим юнон мифологиясида: ҳосилдорлик, чорвачилик, дала ва ўрмонлар худоси.

роман) ни ва хикоялардан иборат яна тўртта тўпламни ҳам қўшиб қўйиш мумкин.

Фолкнер қаламига мансуб асарларни шартли равишда икки асосий гуруҳга ажратсак бўлади. Биринчи гуруҳга ёзувчига шуҳрат келтирган мураккаб сюжетли “Шовқин ва ғазаб” (*The Sound and the Fury*, 1929), “Мен ўлаётганимда” (*As I Lay Dying*, 1930), “Абсалом, Абсалом!” (*Absalom, Absalom!*, 1936) романларини, шунингдек, “Мусо, ерга туш” китобидаги “Айиқ” (*The Bear*, 1942) роман-новелласини киритиш мумкин. Уларнинг барчаси, тор маънода тарих жумбоғига, кенг маънода эса замон тилсимиغا бағишланган. Тарих ва замон ўз қаърида яшириб келаётган сиру-синоатларга “калит”ни ўтган даврда, яъни худди қадимий империялардек йўқ бўлиб кетган Жанубнинг афсонавий ўтмишида саклаб келаётган эди. Гарчанд Фолкнернинг жанублик қаҳрамонлари ушбу жумбоқларни ечишга кўпам уринмасаларда, ҳар ҳолда чигаллашиб кетган қон-қариндошлик, насл-насаб ҳамда имон-эътиқод қонуниятларини англашга, ғайришуурий хотира ҳақида тасаввурга эга бўлишга ҳаракат қилишади. Сабаби, ушбу қонуниятлар ва хотира олдиндан белгиланган тақдир, қандайдир бир машъум қисмат туфайли келажакка таъсир этишни давом этарди. XX асрнинг деярли биринчи яримида қадар яшаган жанубликлар ўтмиш васвасасидан кутулаолмасдан, унинг қурбонига айланишардилар. Бу Фолкнер романларида акс эттирилган аччиқ ҳақиқат эди.

Фолкнер асарларининг иккинчи гуруҳига “Августдаги ёғду” (*Light in August*, 1932), “Қишлоқча” (*The Hamlet*, 1940), “Хокни булғаган одам” (*Intruder in the Dust*, 1948) романлари ва “Мусо, ерга туш” китобидаги аксар новеллалар киради. Бу ерда Жануб ёзмишидаги “жиноят ва жазо” муаммоси асосан ирқий ва табиат фалсафаси⁴⁷ нуқтаи назарида намоён бўлади. Чуқур психологизмга йўғрилган “ғоялар романи” жанрига кўпроқ монанд келувчи ушбу асарлар поэтик жиҳатидан унчалик ҳам мураккаб эмас. Уларда (ўтган

⁴⁷ Бу ерда **табиат фалсафаси** – бутун табиат ҳақида унинг қонуниятларини ўрганиш асосида эмас, балки мавҳум мулоҳазалар негизида яхлит бир тасаввур беришга интилган идеалистик фалсафий таълимот.

ишга салавот деганларидек) ўтмиш гуноҳларини ювиш мавзуси кўтарилади. Фолкнер бу мавзунини Нобел мукофотини топшириш маросимида сўзлаган нутқида қуйидагича ифодалайди: “...одам туриб берибгина қолмасдан, балки қийинчиликларни енгаолади ҳам... негаки унинг қалби бор, унга сабр-бардошли ва раҳмдил бўлишга, ўзини қурбон қилишга қодир руҳ ато этилган”⁴⁸ [таржима – М.Х.].

Фолкнер ғайритабиий нарсаларга майли баланд одам бўлган, шу билан бирга, тақлид ва ўз-ўзига тақлид қилишга иштиёқманд ҳам эди. Унинг қаламига мансуб баъзи асарлар алоҳида гуруҳни ташкил қилади. Масалан, “Ибодатгоҳ” (*Sanctuary*, 1931) романи, ёки “Эмили учун атиргуллар” (*A Rose for Emily*, 1930) новелласи шулар сирасидандир.

Новелла қаҳрамони Чарльз Диккенсинг “Улуғ орзулар” (*Great Expectations*, 1861) романидаги мисс Льюишем образига монанд, Гюстав Флобер қаламига мансуб “Соддадил” (*Un Coeur simple*, 1877) новелласига тақлидан ёзилган. Энг қизиғи, Эдгар По яратган персонажларнинг ғайритабиий нарсаларга бўлган ўчлигига жўр оҳангда янграйди. Унда Эмили Грирсон ҳақида ҳикоя қилинади. Бу қиз бутун ҳаёти давомида ўз отасининг “соя”сида яшади, отаси ўз қизига жанублик зодагонларнинг “эрга тегиш”, “никоҳдан ўтиш” ва “оила қуриш” ҳақидаги қонуниятларини уқтириб боради, айрим “чеклов”лар хусусида ўз фикрлари билан “ўртоқ”лашади. Шу боис Эмили билан шимоллик бўлган Гомер Бэрон ўртасидаги никоҳ бузилади. Тўғриси, зулмкор ва букилмас отасига ўхшаб кетгучи ёш жувондан ҳадиксираган Бэроннинг ўзи ундан қочиб кетишга қарор қилади-ю, мисоли “ўлим каби тутиб турган муҳаббат” тузоғидан қутулиб кетолмайди. Қочиб кетишининг олдини олиш мақсадида Эмили ўз севгилисини захарлаб ўлдиради ва унинг жасадига куёвлик костюминини кийгизиб, унинг иккинчи қаватида жойлашган хонадаги шкафга яширади. Ҳар замон хонага кириб, қаллиғи жасадига қараб, ундан лаззатланиб юради. Вужудни жумбушга келтирувчи бу ҳикоя, бир жиҳатдан, жанубий “готика”га, Ғарб декаданси

⁴⁸ Қаранг: W. Faulkner. *Essays, Speeches and Public Letters*, N. Y., 1965, p. 113.

“ёвузлик гуллари” (Шарль Бодлер) га нисбат берувчи Зигмунд Фрейд таълимоти руҳидаги таклидга яқинлашади. Бошқа тарафдан эса – Жефферсон шахрида яшовчи одамлар учун аста-секин ўтмиш тимсолига айланувчи шахс ҳақидаги фожиали тарихга айланади. Бироқ эндиликда даҳшатли (тошбағир бут-санамга айланган ота ва захарланган олифта куёв билан боғлик) ҳикояга эмас, балки ҳозирги замонга кескин равишда қарши қўйилган қадим замон афсонасига, жонли ва жўшқин поэзияга айланади. Фолкнер айнан ана шундай Эмили, ҳақиқий “*genius loci*”⁴⁹ ҳақида ўнлаб овозлар жўрлигида (воқеа “биз” дегувчи шахс тарафидан олиб борилади) ҳикоя қилади, ёки асли жанублик бўлган бир нечта авлоднинг муштарак жамоавий ғайришуурийлик тамойили замирида бутун бошли сага⁵⁰ тўқимоқчи бўлади. Қизиғи шундаки, асарда ҳеч қандай атиргул ҳақида сўз бормайди. Лекин айрим китобхонларнинг раҳмини келтирувчи, айримларида эса – нафрат ҳиссини уйғотувчи бош қаҳрамон Эмили гўзал ва муаттар ҳидли атиргулга қиёсланади. Муаллиф раъйига қараб жиддийлик ва бачканалик, кибр-ҳаво ва камтаринлик, ортиқча фасоҳат ва сермазмунлик нуқтасида, қолаверса, ҳам йиғлатадиган, ҳам кулдирадиган сюжетга эга проза ва поэзиянинг кесишган нуқтасида мувозанатни зўрға сақлаб турувчи ҳикоя, аслини олганда, ўтмиш ҳурматини жойига келтирувчи сагадек жаранглайди.

Баъзан қарама-қарши, баъзан яқдил фикрларга қўшилган ҳолда, биз ҳам Фолкнер ижодининг марказий асари деб “Шовқин ва ғазаб” романини кўрсатамиз. Нафақат романдаги мавзулар мажмуини, балки муаллифнинг бадиий маҳорати, кўламдорлигини ҳам одилона баҳолаш учун Фолкнер ҳаётидаги муҳим бир воқеани ҳисобга олиш зарур. Батафсилроқ айтганда, 1920 йилда Фолкнер символизм руҳидаги поэзиядан шахдам прозага ўтиб кетди ва бундан, бизнинг назаримизда, ҳеч ҳам ютқазмади. Символизм ва постсимволизм (нақадар камёб ҳодиса!) оқимида ижод қилган аксар шоир ва

⁴⁹ **genius loci** – (сўзма-сўз: раҳмдил рух, бало-қазолардан сақлайдиган фаришта) – лотинча барқанот ибора. Одатда, бу ибора бирорта жойнинг бетакрор, дунёда ягона муҳитини жон-жаҳди билан кўриқловчи одамга нисбатан қўлланилади. Қадим Рим мифологиясига кўра, ҳар бир одам, қолаверса, дунёнинг ҳар бир қаричи, бино ёки муассасанинг ўз бало-қазолардан кўриқловчи фариштаси бўлган, бироқ одамларкинидан фарқли ўлароқ, уларни жой фариштаси (лот. *genius loci*), деб аталган – изоҳ **М.Х.**

⁵⁰ **сага** – Скандинавия ва Ирландияда қадимги халқ достонлари шундай номланган.

ёзувчиларнинг тушунчасида, проза ва поэзия ўртасидаги чегара ўта шартлидир. Муҳими, шеър ёки роман нима ҳақида ёзилганида эмас, балки улар қандай ёзилганидир. Яъни образсиз, беўхшов, шу билан бирга, бетакрор вазн ва қофияга эга ҳодиса қаъридан юзага қалқиб чиққан, юксак бадий маҳорат билан тасвирланган конкрет кечинма, руҳий ҳолат тарзида қурилганидир. У тилнинг тайёр, янгича шаклида ўз ифодасини топади. Энг қизиғи, бошида ушбу шакллар Фолкнер қалбида янговчи “нотаниш мусика”га қаршилик кўрсатди, лекин ёзувчининг сай-ҳаракатлари эвазига, ушбу садоланиб турувчи “мусика” билан ҳамоҳангликка тушади, уйғунлашиб кетади ва янги – уйғун жарангловчи, мажозий маъно тўла қиёфага айланади.

Француз шоири А. де Ренье (*Henri de Régnier*, 1864-1936) бунга ўз муносабатини билдираркан, “ғоялар диссоциация⁵¹си ва уларнинг янгича шаклга кириши, янги маъно касб этиши ҳақида сўзлайди⁵². Инглиз шоири Т.С.Элиот (*Thomas Stearns Eliot*, 1888–1965) га эса “объектив коррелят” (*objective correlative*)⁵³ образи яқинроқдир⁵⁴. Аниқроқ қилиб айтганда, бундан буёғи шеърятдан мутлақо хабарсиз ўқувчи эмас, балки тажрибали, шеърятдан етарлича билимга эга муштарий бу образни таниб олиб, сўзма-сўз, мисра ортидан мисрани ўқиб, тагманосига етиб, ушбу образнинг бадий сўз орқали ўз ифодасини топган йўлини кузатиши мумкин. Бу йўл – шеърнинг ўзи, муайян макон ва замонга яширинган мусика, “тўлик англомаган туйғу” ўрнига пухта ўйлаб чиқилган ҳиссиётнинг ўзгинасидир⁵⁵.

Асли америкалик, бироқ Европада муқим яшаб қолган ёзувчи Эзра Паунд (*Ezra Pound*, 1885-1972) лирика турининг ижодий кучи ҳақидаги масалани кўндаланг қўяркан, ушбу ўзига хос энергия “контур (шакл) ларни

⁵¹ **Диссоциация** – *фалс.* таркибий қисмларга ажралиш, парчаланиш.

⁵² Волошин М. Анри де Ренье // Лики творчества. (серия Литературные памятники). Л.: Наука, 1988, с.54-69.

⁵³ **Коррелят** – *фалс.* мазмуни бошқа тушунча билан муносабатдагина очиладиган тушунча.

⁵⁴ Комов Ю. Так хрупок мир за океанами: Томас Стернз Элиот: модернист, ставший классиком. – В мире книг. - М., 1988.

⁵⁵ Элиот Т.С. Гамлет и его проблемы // Элиот Т.С. Назначение поэзии / Пер. с англ. - М.: Совершенство, 1997. - С. 151-156.

ювиб ташлайди, қайта-қайта гурухларга бўлади ва яна бирлаштиради”⁵⁶, дея таъкидлайди. Бошқача қилиб айтганда, гап эмоционал ва интеллектуал яхлитликни ясовчи матн ҳақида бораркан, Т.С. Элиот фикрича, бора-бора сўзлар билан кенгаювчи, йириклашиб борувчи матн структурасини айнан вазн ҳосил қилади. Ҳар қандай асар ўзида ижодий илҳом манбаи бўлмиш ҳиссиётга тўла маъно ва ушбу маънонинг вазн ва қофияга асосланган ҳолда амалга ошишини сақлайди, мақсад қилиб қўяди.

«Шум и ярость» (англ. *The Sound and the Fury*) — роман американского писателя Уильяма Фолкнера, опубликованный в 1929 году издательством Jonathan Cape and Harrison Smith. Заголовок романа был заимствован автором из шекспировского «Макбета» (...And then is heard no more: it is a tale / Told by an idiot, full of sound and fury, signifying nothing). «Шум и ярость», четвёртый роман Фолкнера, долгое время не имел коммерческой популярности.

“Шовқин ва ғазаб” романи айнан “шовқин”, яъни ёзувчининг “ғазаби” билан шеърият мусиқаси тўқнашувининг ёрқин намунасидек намоён бўлади, ушбу жараёни акс эттиришга ҳаракат қилади, улкан бадий маконга айлантирмоқчи бўлади. Ушбу тўрт фаслдан иборат романда ижодий шижоат манбаси сифатида аёл образи, аёллик ибтидоси бош омилдек талқин қилинади. Гап қаҳрамонлардан бири – Кэдди Компсон ҳақида кетмоқда. Муаллиф унинг портретини чизаркан, шундай таърифлайди: “...орқаси кир бўлиб кетган иштончали қизалоқ олмурут дарахтига чиқиб олиб, деразадан дафнга тайёргарлик қандай кетаётганини кузатаркан, настда турган акаларига нималар бўлаётганини айтиб турарди” [таржима – М.Х.]⁵⁷.

⁵⁶ Қаранг.: Элиот Томас Стернз. Назначение поэзии. Статьи о литературе. – Киев: AirLand, 1996. – с. 78.

⁵⁷ Уильям Фолкнер. Шум и ярость; Свет в августе. – М.: Правда, 1989. – с.124.

Кэдди романда жонли, баъзида ортиқча реал ҳолатда тасвирланади: бошида – қувноқ ва беғам қизалок; сўнгра, маҳаллий йигитлардан бири билан дон олишган эҳтиросли, ҳиссиётларини жиловлай олмовчи етилган қиз; кейинчалик, оиласи бошига тушган иснодни яшириш мақсадида шошилинич эрга бериб юборилган жувон; баъдаз, қўлида чақалоғи билан оиласидан ҳайдалган аёл. Қанчалик реал бўлса, шунчалик нореал ҳам, негаки вақт ва ўлим софдил бола (Бенжи Компсонга) тасаввурига сиғмайдиган тушунчалардир. Шу боисдан ҳам, Кэдди Компсонни юз фоиз реал, хаётдан олинган образ, деб ҳисоблаб бўлмайди. Яхшиси, романда Кэдди йўқ, десак тўғрироқ бўлади. Романда унинг хатти-ҳаракатларига, қилиб қўйган ишларига, тушиб қолган аҳволига турли вақтга мансуб тўрт нуқтаи назар (1928 йил 7 апрель; 1910 йил 2 июнь; 1928 йил 6 апрель ва 1928 йил 8 апрель) ва ҳикоя қилишнинг тўртта, яъни ушбу ёндашувларга айнан тўғри келувчи услуб мавжуддир. 1928 йилнинг 6, 7 ва 8 апрелига Пасха арафасидаги жума ва шанба ҳамда Пасха куни тўғри келади. 1910 йил 2 июн куни эса Кеддининг укаси – ўз опасига бўлган жавобсиз муҳаббатдан руҳан эзилган, ишончини йўқотган ва қора кунларга учраган Квентин Компсон ўз жонига қасд қилади.

Романнинг ички монолог ва “онг оқими” услубида ёзилган биринчи уч фаслида, ўттиз уч ёшли ақли заиф Бенджи Компсон, энциклопедик билимга эга талаба Квентин Компсон, сурбет ва худбин, ҳамиша ўз фойдасини кўзловчи Джейсон Компсон сингари бир-биридан кескин фарқ қилувчи персонажлар тасвирланади. Джейсон пешанасига, қачонлардир катта шарафга эга бўлган, донги бутун Жанубга ёйилган зодагон Компсонлар оиласини хонавайрон қилган отасининг вафотидан сўнг, ўз онасини ва тентак укасини боқиш, рўзғорни амал-тақал тебратиш вазифаси битилган. Квентин гарданига эса – опасининг валади зино қизини тарбия қилиш ва қора танли хизматкорларнинг иссиқ-совуғидан хабар олиб туриш юки тушган. Агар Бенджи учун Кэдди – дунёдаги энг азиз одам, “объектив замон ва макон” ифодаловчиси бўлса, Квентин учун – зинога етакловчи хирсли муҳаббат ва

тийиб бўлмас нафрат, кўзни қонга тўлдирувчи жаҳлнинг сабабчиси, фожиавий йўқотишнинг тимсолидир. Джейсон учун эса – шахсий омадсизлик, ўйлагандек бўлмаган ҳаёт, бахтсизлигининг бош сабабчиси, вақти-вақти билан мўмай (у Мемфисда яшовчи Кэдди қизига яхши қарашни учун Квентинга жунатаётган пулларни иккиланмасдан ўзлаштириб олади) пул келиб турувчи манбадир.

Фолкнер матнининг ҳар бир қисми – ўтмиш қиёфасига яна бир янги рангли чизик тортилгандек тасаввур ҳосил қилади. Бу чизик умумий манзара билан уйғунлашиб кетиб, ўтмишда ҳамма нарса ўз жойида бўлганлигини кўрсатиб туради. Бир вақтнинг ўзида бу шиддат билан ҳаракатланувчи, ўтмишни бугунги кунга олиб чиқувчи ва шу тобда уни ўзгартириб юборувчи вақтдир. Романда ҳаракат ва қарши ҳаракат мавжудлиги Кэдди Компсонни лирик ҳис-туйғулар, ажиб ва ғалати аёллик ибтидо ифодаловчисига айлантиради. Ушбу аёллик ибтидо замирида ор-номусини йўқотган, номига доғ туширган аёл ҳақидаги натуралистик ҳамда руҳан азобланган, эҳтирос ва шахвоний истакларини тия олмаган аёл ҳақида символистик романлар тўқнашади ва бир-бирига қоришиб кетади. Бундан ташқари, аёллик ибтидосида жинслар муаммоси, оналик ва болалик хусусидаги қизгин баҳс-мунозара, ишқ, гуноҳга ботиш, зиногарлик, оила, бутун дунё ҳалокатга учраши мавзуидаги рамзли ҳикоя ётибди.

Романнинг номи Уильям Шекспир қаламига мансуб “Макбет” трагедиясидан олинган машҳур сўзларни эслатади. Унда то умр охиригача мукамалликка интилиш, муносиб шахс сифатида шаклланишнинг асл моҳиятидек намоён бўлувчи ижодий шижоат ғояси акс эттирилган. Демак, шунга мувофиқ равишда роман ўқувчисини мавҳумлик асири, муҳаббатнинг жисмоний ҳис-туйғусидан холи, соф руҳий муҳаббатга интилувчан савдойига қиёслаш мумкин.

Нима бўлганда ҳам, “Шовқин ва ғазаб” – бир бутун яхлит ҳолдаги асардир. У ўзининг ички кескинлиги, ифодавийлиги ва мазмундорлиги жиҳатидан символизм руҳидаги проза (“Улисс”, “Доктор Живаго”) га яқин,

негаки бундай насрий асарлар, энг аввало, шеърият чегараларини кенгайтириш мақсадида ёзилган, ундаги универсал ва ҳамма нарсага сингиб кетувчи, бир маромда кечувчи бадий ҳодисада ҳаётнинг асл маъноси ахтарилган.

Аслида, символизм адабий йўналиш тарзида 1880 йилдан, яъни француз шоири С.Малларме бошлиқ Р.Гиль (1862–1925), Г.Кан (1859–1936), А. де Ренье (1864–1936), Ф.Вьеле-Гриффен (1864–1937) каби ёш шоирларнинг ижодий тўғарагида шаклланди. 1886 йил символист шоирларнинг дастуриламали “Адабий манифест. Символизм” номли мақола эълон қилинди. Унда символизм руҳидаги поэзия “ғояни реал формулага бўйсундириш”га интилувчи куч эканига иттиқ қилинган. 1880 йилларнинг охирида символизм гуркираб ривожланди, айниқса, унинг бадий тафаккур оламига кўрсатган таъсири сезиларли бўлди. Символизмнинг оммалашиб бориши, шеърият чегараларининг “ювилиб” кетишига, шакл номутаносиблигига олиб келди. Баъзи шоирларнинг тасаввуф ва рамзий маъноларга берилиб кетгани, шеъриятда самимийлик ва соддадилликка интилувчан ижодкорларнинг кескин эътирозларига сабаб бўлди. Натижада ушбу тарқоқлик, дунёқарашлардаги зиддиятлар XIX-XX аср бўсағасида символизмнинг “натюрлизм”, “синтетизм”, “пароксизм”, “эзотеризм”, “гуманизм” каби оқимларга бўлиниб кетишига олиб келди. Дастлаб ўзига хос дунёқараш сифатида майдонга чиққан символизм тез орада драматургия соҳасига ҳам сингиб борди. Бу ерда у, худди XIX аср охири адабиётидагидек, натурализм ва позитивизм⁵⁸ руҳидаги дунёқарашга, дунёни ҳис этишга қарши чиқди. Нима бўлганда ҳам, символизм анъаналари қисман давом эттирилди ва кўп жиҳатдан XX аср бошида проза соҳасида олиб борилган ижодий тажрибаларда ўнлаб йўналишларни белгилаб берди, модерн оқимларда ижод қилган шоир ва ёзувчиларнинг ижодий изланишларига таъсир кўрсатди.

⁵⁸ **ПОЗИТИВИЗМ** – *фалс.* буржуа фалсафасида: ҳамма ҳақиқий, позитив билимлар конкрет фанларнинг маҳсулидир, фалсафа эса бундай билимларни бера олмайди, шунинг учун унинг кераги йўқ, дегувчи ғояга асосланган субъектив идеалистик оқим.

Назаримизда, француз символизм мактаби даҳоси Стефан Малларме (*Stéphane Mallarmé*, 1842–1898) нинг илк бор “*La Nouvelle Revue française*” журналида эълон қилинган “Соққа ташлаш ҳеч қачон тасодифни бекор қилмайди” (*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, 1914) номли поэмасида яққол кўзга ташланувчи чорасизлик, адоғи йўқ хасрат ва алам Фолкнерга тушунарли бўлса-да, аммо унинг ижодига яқин бўлмаган. Бир қарашда, “Шовқин ва ғазаб” романи фаслларининг тасодифий кетма-кетлиги, айти пайтда бир-бирдан ажралиб қолганлиги, тарқоқлиги, ички оламларнинг ёлғизлиги, муаллифга ҳикоя қилиш услубида эркин бўлишга, бироқ лирик, яъни ҳис-туйғуларни ифодалашда эса муайян мақсадга мўлжалланган, ўзига хос поэтик услубни оқлашга, муқумлигини исботлашга қаратилганлигига монелик қилмайди. Роман фаслларининг ҳар бирини мазкур нуқтаи назардан таҳлил қилиб чиқиш мақсадга мувофиқ бўларди.

Модомики Фолкнер бетартиб, боши-охири йўқ чалкашлиги олдиндан маълум бўлган воқеани муайян структурага солишни асосий мақсад қилиб кўяркан, “Шовқин ва ғазаб” романининг биринчи фаслига ўта масъулиятли вазифа юклатилганлиги ўз-ўзидан равшанлашади. Бироқ бу фаслда нафақат бошига тушган азоб-уқубатларни индамай чекувчи “жафокаш”нинг онги (Джейсон балоғат ёшига етганда ахталаб ташланган ақли заиф Бенджини жиннихонага топширмоқчи бўлади), балки ўзигагина тушунарли бўлган тилда, ўзигагина тушунарли муҳаббат кўшигини тўқиётган “шоир”нинг ҳам онги вобаста тасвирланади. Бу фасл “томни эшитаяпман”, “ундан дарахт хиди анқийди” кабилидаги образларга тўлиб тошган, абадий болалик, мангу маъсумалик, умрбоқий покизалик ва беғуборлик белгиси остида ўн учта турли вақтга мансуб манзараларни, портретларни ўзаро бир-бирига бирлаштиради.

Кэдди Компсоннинг дунёни ҳис этиши, дунёга боқиши айниқса хаяжонли, эмоционал, ҳар хил ҳис-туйғуга тўла ва бир вақтнинг ўзида Компсонларнинг болалиги ҳақида ишонарли далолатни беради.

Бенджи Компсон абстракт фикрлашга қодир эмас, яъни у кўрганини, хидлаганини, эшитганини, татиганини; хуллас, сезги органлари орқали олган таассуротларни умумлаштира билмайди. У музни сув деб билиб, унга пешанасини уриб ёриши мумкин бўлса-да, бироқ уни дунёдаги энг муҳим нарса, деб идрок қилади. У таажжубланарли тарзда бувисининг, Квентиннинг, отасининг ўлимини ва вақтнинг муқаррар “халокатга олиб борувчи юришини” сезади. Бенджи учун вақтнинг машъум оқими Кэдди атир упасининг бадбўй ҳидида, хуштори тақиб олган қизил рангли бўйинбоғида мужассамлашган. Бахт ўрнига, фалокатга олиб келган воқеалардан сўнг Кэддининг оиладан қувилиши Бенджини онаси ўрнини босган опаси орқали атроф муҳит билан боғлаб турувчи координаталар системасидан маҳрум этади. Бенджи бўкириб, ҳиқиллаб йиғлайди, гувраниб бир нарсалар демоқчи бўлади ва шу тариқа Компсонлар уйи завол топаётганига ўз муносабатини билдиради. Шундай қилиб, биринчи фаслнинг вазифаси – кейинги фаслларда материалга қайта ишлов беришни давом эттириш учун унга дастлабки шакл беришдан иборатдир. Бенджи – шеърият сарчашмасининг ўзгинаси, гўё ғажиб ташланишга маҳкум этилган Орфей. У ҳеч бир муболағасиз ҳақиқий фожиани бошидан кечириб, руҳан сезаётгани ва қалбан азобланаётгани, кўмсаётгани ва тузалмас дардга мубтало бўлаётгани учун ҳам тирик, жон-жаҳди билан яшашга интилади. Унинг дарду-алами ва қурқуви, чорасизлиги ва ваҳимаси ҳеч бир нарса билан енгиллаштирилмайди, ҳаттоки тилда ҳам ҳал этилмайди. Фолкнер 1950 йил талабалар хузурида маъруза ўқиркан, ақли заиф одам онгини “ҳақиқатдан бошқа ҳеч нарса акс этмайдиган кўзгу” билан қиёслайди.

“Шовқин ва ғазаб” романи иккинчи қисмининг вазифаси мутлақо ўзгача. Бенджига зид ўлароқ, Квентин Компсон – тартиб-интизом, ақл-заковат, ўткир зеҳн тимсоли. Қайсидир бир маънода, у Ҳамлет даражасидаги образ, негаки ҳамма вақт отаси ва онаси билан ўзаро муносабатларга ойдинлик киритишга ҳаракат қилади. Энг муҳими, айнан у АҚШ жанубида бир маромда оқаётган вақт қачон, нима сабабдан “изидан чикди” ва

гуноҳларни ювиш учун нималар қилиш лозимлигини тушунишга интилади. Бу фаслни “зиддиятни асос қилиб олиб” ёзишда поэтик мақсад очиқ-ойдин кўриниб турибди.

Романнинг биринчи қисми ҳақида кенгрок тушунча бериш учун лирик чекиниш қилишга тўғри келади. Немис файласуфи Ф.Ницше (1844-1900) серқирра фаолияти давомида романтизм маданияти ва санъатига ҳаддан ортиқ даражада қизиқишни бошидан кечирган онлар бўлган. Ва, бу қизиқишнинг самараси ўлароқ, унинг теран фалсафий мушоҳадага бой “Муסיқа руҳидан фожиа туғилиши” (*Die Geburt der Tragödie aus dem geiste der Musik*, 1872) номли трактати яратилди⁵⁹. Унда Ницше маданият турларини фарқлаш мақсадида мифологик образлардан, яъни қадим Олимп пантеон⁶⁰ ига қирувчи юнон худоларидан фойдаланади. Файласуф, шу тариқа, борлиқ ва бадий ижоднинг икки: “аполлонийлик” ва “дионисийлик” ибтидоларини алоҳида ажратади.

Таъкидлаш лозимки, қадим Юнон мифологиясида Аполлон ва Дионис худолари – бир-бирига қарама-қарши рамзий типлардир. Аполлон – Қуёш тангриси, осмону-фалак тимсоли, санъат ҳомийси, ўзида Қуёш ибтидосини мужассам этгувчи қудрат. У – ёруғлик манбаси, илоҳдан келган ваҳий соҳиби: “Аполлон образларни яратувчи барча кучлар худоси бўла туриб, бир вақтнинг ўзида ҳақиқатнинг соҳибу каромати, келажакни билдиргувчидир”. Дионис эса, аксинча – Ер тимсоли, ҳосилдорлик худоси, дунёдаги жамики ўсимликлар ва зироатчиликнинг ҳомийсидир. Одатда, у қўлида бир шингил узум, боғу-роғлар орасида тасвирланади, шу сабабдан у мусаллас тайёрловчилар ҳомийси ҳам ҳисобланади. Дионис – шодлик, вақтихушлик, бебошлик, завқу шавққа тўла ўйин-тўполон маъбудиди. У – серҳосил тупрок манбаи, унумдорлик соҳиби: “Диониснинг сеҳрли таровати, мафтункор жодуси таъсирида нафақат одам одам билан қайтадан бирлашади, балки мутлақо ёт бўлиб кетган, адоват руҳи билан суғорилган ёки асоратга

⁵⁹ Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки // Ницше Ф. Собр. соч. Т. 1. - М. Изд-во «Правда», 1990.

⁶⁰ Бу ерда **пантеон** – юнон ва римликларда: барча худоларга атаб қурилган ибодатхона ва Олимп худоларнинг умумий номи.

солинган табиат ҳам ўз ноқобил фарзанди – одам билан ярашув байрамини қайта нишонлайди”. Шу тариқа, Аполлон ва Дионис Осмон ва Ер ибтидоларининг карама-қарши рамзларига айланди.

Маданият ва санъатдаги “аполлонийлик” ва “дионисийлик” ибтидолар ўртасидаги тафовут нимадан иборат эканини кўрсатиш учун, аввало, Аполлон ва Дионис худолари образли ифодаланаётган тушунча ва тамойилларга эътибор қаратиш лозим бўлади. Аполлон – тинчлик-осойишталик, тартиб-интизом ва саранжом-сарийшталик ифодасидир. Дионис – унинг акси. Агар биринчиси – “меъёр сақлагувчи, нафси тийиқ, асов қилиқлардан, жиловсиз интилишлардан холи, нафис образлар яратувчи худонинг оқилона хузур-ҳаловати”ни ифодаласа, иккинчиси – меъёрларни бузиш, ҳаддан ташқари хурсандчилик, мўл-кўлчилик, куч-қувватга тўлалик, жиловлаб бўлмас тус-тўполон, тартибсизлик, сершовқин ўйин-қулги, баравжлик нуқтасидир. Янада теранроқ фикрласак, Аполлон ўзида индивидуализм тамойилини мужассам этади, у ушбу тамойилнинг беназир илоҳий образидир: “унинг мафтун этувчи нигоҳлари ва чиройли ҳатти-ҳаракатлари орқали “тасаввур”, “ўй-хаёл”, “орзу-умидлар”нинг муаззам шодлигию донишмандлиги биз билан ширин суҳбат юритади”. Дионис эса – даҳшат ва завқу шавқ тимсоли: “у табиат мўъжизаларини, ер ва осмону-фалакни титратиб юборувчи ҳодисаларни билиш, тушуниб етиш шаклларида шубҳаланиб қолган, ўзини йўқотиб қўйиган одамнинг бутун вужудини қамраб, эс-хушини чулғаб олувчи мудҳиш кўрқинчни, шу билан бирга, табиат қаърисидан ва одам юрагидан қалқиб чиқувчи шоду хуррамга тўла завқу-шавқ ҳис-туйғусини ифодалайди”. У индивидуализм тамойили бузилган ҳолда, “муҳтожлик, зўравонлик ва “қўпол муомила” одамлар орасида ўрнатган адоватли чегаралар бузиб ташланганда бўй-басти билан гавдаланади, шу тариқа ҳар бир одам ўзини яқин одами билан нафақат ярашган, жипслашган, балки у билан руҳан яхлит бир ҳолга келгандек ҳис қилади.

Шундай қилиб, “аполлонийлик” ибтидоси: рационал, ақл-идроққа асосланган; меъёр сақлаш, мўътадиллик; оптимизм руҳида, гарчанд хаёлий, ҳақиқатдан анча йироқда бўлса ҳам; тинчлик-осойишталик, хузур-ҳаловат; индивидуалликдир.

“Дионисийлик” ибтидоси: иррационал, ақл-идроқ билан билиб бўлмайдиган; чегара билмас тус-тўполон, ўйин-кулги, ёвузлик, бебошлик; ҳам фожиали, ҳам қаҳрамонона ҳатти-ҳаракат; тинчликни бузиш, безовталиқ, таҳлиқа, қаноатланмаганлик; тасаввуф, ақл бовар қилмас руҳият орқали ҳар қандай индивидуалликни йўқ қилиб ташлашдан иборатдир.

Демак, Аполлон ва Дионис образларининг туб моҳиятини ҳар хил кўринишдаги образларни яратган ҳолда одамларни руҳлантириш, уларга илҳом бағишлаш, ғайратини оширишдан иборатдир, десак ҳақиқатга яқин бўлади. Айнан шунинг учун ҳам Ницше “аполонийлик” ва “дионисийлик” каби борлиқ ва бадий ижоднинг икки бутунлай қарама-қарши ибтидолари ҳақидаги ғояни кўтариб чиққан эди. Ушбу ибтидолар бевосита табиатдан, ижодкорнинг ёрдамисиз юзага чиқади. Ницше концепциясида одам – фақат “тақлидчи” ва табиатдаги мавжуд кучларни рўёбга чиқарувчидир. Шундай экан, “ҳар бир ижодкор фақат “тақлидчи” холос, шу билан бирга ё Аполлонга сиғинади, ё Дионисга, ёки, ниҳоят, унисини ҳам, бунисини ҳам ўзида тажассум этади.

Юқоридагилардан келиб чиққан ҳолда, “Шовқин ва ғазаб” романи биринчи фаслининг “дионисийлик” ибтидоси ва рамзий маъноси иккинчи фаслнинг “аполлонийлик” ибтидоси билан мувозанатга келиши, ички ҳис-туйғу орқали анланган моҳият эса – саралаш ва таҳлил орқали бир маромга келтирилиши лозим эди. Кўплаб овозлар жўрлигида бир драматик ниқобни бошқасига алмаштираркан, Фолкнер ўз “сир”ининг янги қиррасини намоён қилди, роман фаслларининг ўзаро муносабатида ушбу “сир”ни пайқашга интилди.

ФРАНЦ КАФКА

Франц Кафка (*Franz Kafka*, 1883-1924)нинг ҳаёти қийин кечди. Тунд ва беқарорлиги туфайли у оила қурмади, ошна-оғайни орттирмади. Ҳатто унга бирон мамлакатнинг ҳақиқий фуқароси бўлиш ҳам насиб этмади. Адиб туғилиб ўсган, уни ёзувчи сифатида шакллантирган Австрия-Венгрия империяси ҳам кўз ўнгида парчаланиб кетди. Шу боис Кафкани на Австрия, на Германия, на Чехия адабиётига мансуб ёзувчи деб айтиш мумкин. У қисқа ҳаётининг аксар қисмини Прагада яшаб ўтказди. Бу кўҳна ва азим шаҳар адибга ўз бағридан жой берган бўлса-да, мустаҳкам мудофаа кўрғонидек уни химоя қилолмади. Сабаби, миллати яҳудий бўлган Кафка ирқий, миллий ва диний мансубликка қараб ажратилган маҳаллада яшашга мажбур эди. Унинг Чехия санъати, чех халқи маданияти билан ҳеч қандай алоқаси йўқ эди. Энг ажабланарлиси, немис тилида фикр юритган, қолаверса, ўз асарларини шу тилда ёзган Кафканинг немис маданияти билан ҳам ҳеч қандай алоқаси йўқ эди. Шундай бўлса-да, у буюк ёзувчи сифатида Австрия, Чехия, Германия адабиётига ҳам, қолаверса, Европа ва жаҳон адабиётига ҳам мансуб ижодкор бўлиб қолди. Тўғри, бу шарафга адиб вафотидан сўнг мушарраф бўлди. Ҳаёт пайтида Кафка ҳеч кимга, ҳеч бир адабиётга деярлик кераги йўқ ёзувчи эди. Кундалик ҳаётдаги тартибсизликдан, келишмовчиликлардан, оғир хасталикдан, айна дамда маънавий қаноатланмаганлик ҳамда руҳий изтироблардан қаттиқ азоб чеккан Кафка жуда эрта оламдан ўтди. У бор йўғи 41 йил умр кўрди холос.

XX асрнинг биринчи яримида Кафкани китобхон аҳли ҳали билмасди. Унинг ижоди ҳақида илк даъфа Герман Гессе, Стефан Цвейг, Алфред Дёблин сингари машҳур адиблар гоҳ маъқуллаб, гоҳ таҳсинлар айтиб мақолалар ёзишган бўлсалар-да, аммо ўзининг ғайриоддийлиги, замон руҳига, давр талабига мос келмаслиги сабаб Кафка асарлари кенг китобхон оммасига етиб бормади. Устига устак, Кафка ўз кўлёмаларини қизганиб ноширларга кўрсатмаган, турли баҳоналар билан уларни яширган, нашр қилишни хоҳламаган эди. Нашр қилганлари ҳам айрим парчалардан иборат бўлиб,

яхлит асарни ташкил этмасди. Ўз ўрнида, бу нашрлар Кафка ёзганларини тушунишни янада мурраккаблаштирган. Унинг ижодини изчил йўриқда ўрганиш, чуқур тадқиқ қилиш иккинчи жаҳон урушидан кейин бошланди.

Дарҳақиқат, Кафка турфа тусдаги жумбоқларга бой адабий меросни қолдириб кетди. Тадқиқотчиларнинг ёзувчини у ёки бу адабий йўналиш доирасига тикиштиришлари, уни фақат экспрессионизм, сюрреализм ёки абсурд намояндалари қаторига қўшиб қўйишлари ижобий натижага олиб келмади. Фалсафа, теология, психология, социология, формализм ғоялари билан суғорилган эстетика нуқтаи назаридан ёндошиш, Кафка ижодининг у ёки бу жиҳатларини ёритишга имкон берса-да, ёзувчи индивидуаллигининг муҳим қирраларини четда қолдириб кетар эди. Бир бутун яхлит ҳолдаги моҳият, тугал маъно касб этувчи таърифларга, туш таъбирлари ва алаҳсираш, уйқудаги кўринишлар мантикий тушуниб етишга осонгина тутқич бермасди. Бунинг сабаби балки Кафка яшаган юз йилликнинг мазмун ва мантиғи ўзининг асослилигини, ҳаётга яқинлигини, турли синовларга бардошлилигини намоён қила ололмаганидандир.

Кафка борлиқнинг, жўш уриб турган ҳаётнинг ўткир тиконли йўлакларидан борди, айна пайтда шафқатсиз ҳаётнинг охириги саволлари ечимини кутиб ётган сарҳадларида умр кечирди. Тинч-хотиржам яшаётган, фаровон ҳаёт кечираётган, бироқ тор тасаввурга эга, руҳан кўрқоқ одамларнинг ақли етмайдиган билимлардан кўзи қамашган Кафка ўзини панага олиб яшади, қалби эшигини маҳкам ёпиб, худди ипак қуртидек ўз қобиғига ўралашиб умргузаронлик қилди. Нима бўлганда ҳам, Кафка кўришга муяссар бўлган нурафшон ёғду унинг ижодида ўз изини қолдирди.

Шунга қарамай, адиб асарларида фақат ва фақат инсоннинг дунёдан узоқлашиб кетаётгани, ҳаётга бегона бўлиб бораётганини кўриш адолатдан бўлмасди. Кафка асарларида умид учқунларини ҳам кўп бор учратамиз. Унинг қаҳрамонлари чарақлаб турган қуёш нурларидан баҳра олади, бўронда жунжикади, шабада ва шамолдан тўйиб-тўйиб нафас олади. Шу боис адибни буткул ноумид яшаган деб бўлмайди. Дунё лаззатлари уни ва у яратган

кахрамонларни четлаб ўтмади: улар ҳам севдилар, ҳам севилдилар. Бирок улар қалбидаги саросима, юрагидаги ғулғула бахтли яшашларига тўсқинлик қилди.

Аслида, ўз ҳаётининг маъносини ва туб моҳиятини Кафка ижодда кўрди, ижодни эса экзистенциализм руҳидаги ҳақиқатга яқинлашиш деб билди. Унинг фикрича, бу ҳақиқатни ҳар бир одам, ном-нишонсиз ўлиб кетмаслиги учун, қийналиб, азоб чекиб, худди бола туғаётган онадек ўз қалбида сезиши керак, чунки “ҳақиқат – бу ҳаётнинг ўзгинаси”. Бошқача қилиб айтганда, Кафка дунёқарашини фалсафа, тарих, маданият нуқтаи назаридан, энг муҳими, бадий тафаккур нуқтаи назаридан тушунишда ҳаёт олдида даҳшатга тушиш, инсон қисматининг адоғи йўқлигига йўймаслик лозим.

Кафка ижоди у ҳақдаги турли-туман уйдирмалар, нотўғри талқинлар, баъзида қарама-қарши фикрлардан анча юқори ва теранроқ. Таъбир жоиз бўлса, у ирреал дунёни реал тарзда тасвирлаган мусаввир ҳисобланади. Бу баландпарвоз гаплар таъна-маломат тошидек бошга тегиши, ҳақоратдек кўлоққа етиб боришга зарурат йўқ асло. Чунки санъатдаги мантиқсиз нарсаларнинг ранг-баранглиги, қолверса инсон ўз ақли билан англаб етолмайдиган ҳодисаларнинг хилма-хиллиги қачонлардир ўз аксини топиши зарур. Ахир бу каби нарсалар XX асрда, борингки XXI асрда ҳам тўлиб тошиб ётибди. Синчков нигоҳ билан атрофни кузатгудек бўлсак, уларни албатта биз ҳам кўрамыз. Эҳтимол, гап XX аср модернизм абадиёти яловбардорлари деб эътироф қилинган Марсел Пруст ва Жеймс Жойс билан бир қаторга қўйилган Кафка учун бир маъноли таъриф, ёндашув ва қараш ҳали кашф этилмаганидир. Бунга зарурат бормикан, дегувчи савол туғилади. Ким билсин. Барибир бу таъриф Кафка шахсиятининг туб моҳиятини, негизини, ижодининг пойдеворидаги ҳал қилиб бўлмас зиддиятларни қамраб ололмайди ва очиб беролмайди.

Франц Кафка атторлик моллари савдогари Герман Кафка оиласидаги тўнғич фарзанд эди. Герман Кафка туғма қобилияти, тиришқоқлиги туфайли

энг қуйи табақадан бой ва бадавлат яҳудийлар қаторига қўшилган. Прагага кўчиб бориб ўрнашиб олгач, у спиртли ичимликлар тайёрловчи завод эгасининг қизига уйланади ва ўртамиёна буржуа табақаларига мансуб савдогарлар орасида обрў топади. У қаерда бўлмасин, чех тилида гаплашишни афзал кўрган, ва шу тариқа ўзини маданиятли ва ўқимишли кўрсатишга ҳаракат қилган. Аммо узоқни кўзлаб, ўз фарзандларини немис тилида ўқитиш ва тарбиялашга бор имкониятини сарфлайди.

Кафка ҳам болалигидан чех тилида бемалол сўзлаган ва ўқиган. Бирок бошланғич мактаб (Deutsche Knabenschule) да, гимназияда ва университетда мукамал ўрганган немис тилида фикрлаган ва ижод қилган. У шунингдек, француз тилини ҳам яхши билган, “куч ва ақл борасида тенглашишга журъат этолмайдиган, қон-томири бир оғайнилари” деб баҳо берган Гюстав Флобер, Франц Грильпарцер, Федор Достоевский ва Генрих фон Клейстларни доим эъзозлаган. Миллати яҳудий бўлган Франц Кафка идиш тилини билмасди. Шарқий Европада яшовчи яҳудийлар маданиятига бўлган қизиқиш унда йигирма ёшида уйғонди: яҳудий динининг муқаддас китоби Тавротни ўрганди, иврит тилини эса умрининг охирида эгаллади.

Кафканинг икки укаси ва уч синглиси бўлган. Укалари икки ёшга етар-етмас оламдан ўтдилар. Сингиллари Элли, Валли ва Оттла Польшадаги фашистларнинг концентрацион лагерларида ўлиб кетишди.

Прагадаги Карлова университетини тамомлагач, Франц юридик фанлар доктори илмий унвонига сазовор бўлди. У узоқ йиллар суғурта идорасида инспектор лавозимида ишлади. 1922 йил касаллиги туфайли нафақага чиқди. Аслида, иш ёзувчи учун иккинчи даражали ва малол келадиган машғулот эди. Мактуб ва кундаликларида у ўз бошлиғи, хизматдошлари ва мижозлардан тийиб бўлмас даражада нафратланишини ошкор ёзади. Унинг учун биринчи ўринда адабиёт ва ижод турган, иш бўлса унинг “ҳаётини мазмунга тўлдирар, кун кечиришини таъминлар эди”.

Жисмонан баққуват, тиниб-тинчимас, доимо қандайдир лойиҳаларни амалга ошириб юрган отаси Герман Кафка уйидагиларига золимларча

муносабатда бўларди. Ҳақиқий зумлкор, ҳеч кимни ва ҳеч нарсани менсимайдиган одам фарзандларининг қизиқишларини назарига ҳам илмади, уларни ўз измига бўйсундириб, иродасини буккан эди. Айниқса, таъсирчан ва касалманд Франц отасининг ўзбошимчалиги ва зўравонлигидан энг кўп азият чекди. Бу ҳақда адибнинг “Отамга хат” (*Briefe an seinen Vater*, 1919) китобидан ҳам ўқиб олиш мумкин. Оилада орттирган руҳий хасталик, невроз ҳолат кейинчалик адиб ижодининг асосий мазмунига айланади.

1906 йил университетни тугатиб ҳуқуқшунос касбини эгаллагач, Кафка, бир йиллик малака оширишдан сўнг суғурта идорасига ишга жойлашади. Ўз вазифасини ҳалол бажаргани, ишни адолатли олиб боргани учун касбдошлари уни ҳурмат қилишар, кенг билимга эга бўлгани учун эса кадрлашар эди. У ҳам кўлидан келгунича атрофидагиларга бажонидил ёрдам беришга ҳаракат қиларди. Гимназия ва университетда ўқиб юрган пайтлари у Прагада яшовчи немисзабон зиёлилар доирасида аралашиб юрди, адабиёт аҳлидан танишлар орттирди. Кейинчалик бу дўстлик риштарали Макс Брод (*Max Brod*, 1884-1968), Оскар Баум (*Oskar Baum*, 1883-1941), Феликс Вельч (*Felix Weltsch*, 1884-1964), Франц Верфел (*Franz Werfel*, 1890-1945) лардан иборат “Прага гуруҳи” деб номланган адабий клубнинг ташкил этилишига сабаб бўлди. У дўстлари билан бирга саёҳатларга кўп борар, лекин кўпинча бир ўзи айланишни, ўз хаёллари оғушида сайр қилишни хуш кўрарди. У Германия, Швейцария, Франция, Италия, Австрия-Венгриянинг кўп шаҳарларига сафар қилди. Шу тариқа Кафка ҳаёти кўп жиҳатдан узлатда яшовчи одамнинг эмас, балки XX аср бошида яшаган ёш зиёлининг оддий ҳаётидан ҳеч ҳам фарқ қилмасди. Ёшлик пайтларида у, тенгдошлари каби, Фридрих Ницше фалсафаси, Рудольф Штайнер антропософияси (инсонни илоҳийлаштириш), Чарльз Дарвин назарияси билан қизиқди, социализм ғояларини тарғиб қилувчи гуруҳлар йиғинларига қатнади. Энг муҳими, ўша йиллари кўп ўқиди, жумладан рус адиблари Лев Толстой, Федор Достоевский, Николай Гогол асарларини севиб мутолаа қилди.

Аста-секин бошқа Кафка, яъни бегоналар нигоҳидан сир тутилган сермазмун ички ҳаёт кечираётган Кафка шаклланди ва ўзининг катта истеъдод эгаси эканлигини кўрсата бошлади. Қоғоз қоралашни у хали гимназияда бошлаган эди ва хизматдан бўш вақтини адабиётга бағишлади. Бир қарашда, 1908 йилдан бошлаб уни ҳаёти бир маромда ва бир тахлитда кечди десак тўғри бўлади: соат иккигача идорада хизмат қилиш, тушликдан кейин қисқа муддатли дам олиш, сайр қилиш, енгил овқатланиш, сўнгра ёзув столи ёнида диққат-эътиборни бир жойга жамлаб, бутун куч-қувватни ижодга бағишлаб тун оққунча ишлаш. Ҳаётнинг бу алпозда кечиши унинг нимжон саломатлигига таъсир кўрсатмасдан қолмади, сурункасига ишлаш, узок вақт давом этувчи уйқусизлик, асабларнинг таранглашишига олиб келди. Аммо бошқача яшашни Кафка билмасди ва хоҳламасди ҳам. Ижод қилиш унинг учун зарурий эҳтиёжга, бир вақтнинг ўзида азоб-уқубат ва хузур-ҳаловатга айланган эди. У ўзида борган сари кучайиб бораётган ваҳима, ҳаёт олдидаги кўрқув, ёлғизлик ҳисси, руҳий беҳаловатлик, турмушнинг тайини йўқлигидан ғазабланишини асарларида ифодалашга тутинади. Ўз ҳолатини қоғозга аниқ ва тўлиқ тушириш имкони йўқлигидан қийналиб, керакли сўзларни зўрға топиб ёзарди. Жумлалар эса ҳеч бир муболағасиз уни ҳолдан тойдирарди. У сўзларнинг “ботиний маъноси”ни кўра олар, сўзлар бир-бирига жўр бўлиб янграшини эшитар, яратган асарларидан нафақат ҳаёти ўз поёнига етаётганини англаб, балки ижодининг бошида ёзганларидан ҳам воз кечишга тайёр эди. Ҳаёт билан сарҳисоб қилиш вақти келганини сезганида, Кафка барча асарларидан воз кечди ва уларни йўқ қилиб юборишни васият қилди.

Қизиғи шундаки, энг кучли руҳий зарбани унга немис тили етказди. Кафка ҳаёлида “расмий баёнотга ўхшаб кетувчи немис тили” янграр, ижод жараёнида бу тилнинг амрифармон жаранги эшитилиб турарди. Бу тилдан у истаганча фойдаланиши мумкин эди. Нафсиламбр, немис тилини у она сути билан ўзлаштиргани йўқ, балки мактабда, катта машаққатлар эвазига ўрганганди. Немис тилига нисбатан ҳаддан ортиқ жиддий муносабатда

бўлган Кафка замондошлари, авангард ёзувчиларга ўхшаб, тил билан ҳар хил тажрибалар ўтказмасди. Тилнинг ассоциатив имкониятларини муносиб баҳолаб, унга ишонарди. Айнан тил унинг паноҳгоҳи, адабиёт эса – бирдан бир қисмати, ягона ҳаваси ва ҳаётдаги мақсади эди. Адабиёт деб у бор-будудидан – соғлиги, муҳаббати, оилавий бахтидан воз кечди.

Кафка уч марта никоҳ ила уйланишга жазм қилади: икки марта Фелиция Бауэр (*Felicia Bauer*) ва бир марта Юлия Вохрицек (*Julia Vohrytek*) билан. Бироқ никоҳ шартномасини расмийлаштиришга келганда ўзида журъат тополмайди. Сабаби, оилавий ҳаётнинг икир-чикирлари уни ижоддан чалғитади, бемалол ишлашига монелик қилади, деб ўйлайди. Рўзғор, хотин, бола-чақа – булар, сўзсиз, орзу бўлган бўлса-да, лекин адиб тасаввурида бу етишиб бўлмас мақсад бўлиб туюларди. Сабаби, ўта сезгирлик, ҳиссиётга берилувчанлик, нозик таъблик хислатлар соҳиби бўлмиш Кафка дунёнинг ўзгалар акли етмайдиган ҳодисаларини чуқур ҳис этаркан, ҳаётининг бугуни ва келажагига нисбатан ўзида қўрқув ҳиссини сезарди.

1920 йил оғир руҳий хасталикка чалинган Кафка чехиялик журналист ва таржимон Милена Есенская (*Milena Jesenský*) билан танишади. Улар ўртасида муҳаббатга ўхшаш яқинлик юзага келади. Бири-бирига йўллаган ишқий мактуб (1952 йилда нашр қилинган)лари гўё эпистоляр романдек ўқилади, уларда оддий одамлар муносабатидан кўра ўта ҳаяжонга, ҳистуйғуларга, драматик кечинмаларга, олижаноблик ва бадий умумлашмаларга берилувчанлик бирмунса устин эди. Бироқ бу ишқий муносабатнинг ҳам умри қисқа экан, никоҳгача етиб бормади.

Маълумки, Кафка умрининг сўнги онларида яқин дўсти Макс Бродга нашр этилмаган барча асарларини, қўлёзмаларини, ҳаттоки нашрдан чиққан китобларини ҳам йўқ қилиб ташлашни васият қилади. Бунинг сабабини Кафка чехиялик мусиқачи, ва адабиёт ихлосманди Густав Яноух (*Gustav Janouch*, 1903-1968) билан суҳбатида қуйидагича изоҳлади: “Ёрдам

бераолмаганинда, жим турганинг маъкул. Бемор ахволини умидсиз ташхис билан оғирлаштиришга ҳеч кимнинг ҳақи йўқ”⁶¹.

Лекин Макс Брод Кафканинг охириги истагини бажаришга ботина олмади ва у ёзган барча асарларини китобхонлар ҳукмига ҳавола қилди. Ана шундай бахтли (ёки бахтсиз) тасодиф туфайли эндиликда китобхон Кафка каламига мансуб барча асарларни ўқишга муяссар бўлмоқда. Борди-ю, Брод ёзувчи васиятини бажарганида, замондошлари ва келажак авлод уни кечирмаган бўларди, албатта. Кафка асарларини ўқиб, биз ҳам Бродга ўз миннатдорчилигимизни билдиришга шошилаемиз. Бироқ Кафка ёзган романларни варақларканмиз, “... муаллиф райига қарши ўқиётганимизни, ўлими олдидан ёзганларини йўқ қилиб ташлаш истагига ижодининг моҳияти билан чамбарчас боғлиқ бўлган маъноларнинг яширинган бўлиши мумкинлигини ёдда тутишимиз лозим” (Г.Адамович).

Ушбу моҳият нимада? Бизнингча энг аввало, ҳаёт билан ижоднинг ўзаро муштараклигида. Кафка ҳаёти секин-аста ижодига айланиб борди, унга худди ҳаётбахш сув томчисидек сингиб кетди. Ёзувчи кундалигидаги ёзувлар ҳаётдаги у ёки бу оддий воқеани қайд қилишдан кўра бадиий прозага айланиб боради. Ёзувчилик унинг учун “ибодат қилиш” билан тенг эди. Ўз ижоди орқали Кафка “ички ҳаётни фақат бошдан кечириш мумкин, уни тасвирлаш ёки мухтасар баён қилиб бериш мумкин эмас”лигини яхши била туриб, “дунёни покизаликка, ҳақиқатликка ва метиндек мустаҳкамликка кўтармоқчи эди”. Унинг азоб-уқубатлари “осмон ва ер, абадий ва ўткинчи, Парвардигорнинг мутлақ мукамаллиги (беғуноҳлиги) ва у яратган Одамзоднинг мукамал эмаслиги (гуноҳга ботганлиги) ўртасидаги муросасиз зиддиятлардан хуруж тортади. Униси ҳам, буниси ҳам – бир-бирига уланмаган томирлар, бир-бири билан алоқаси йўқ тушунчалар, бири бирига қовушмайдиган ва бир-бирини мувозанатда тута олмовчи ҳолатлардир. Ерда қурт-қумурсқага ўхшаб судралиб юрган одамоларнинг ҳам, осмону фалакда парвоз қилувчи фаришталарнинг ҳам интилиш ва орзу-умидларини жиловлаб

⁶¹ Қаранг: Gespräche mit Kafka. Fischer, Frankfurt a. M. 1951, Neuaufl.: onomato Verlag, Düsseldorf, 2008. p. 169

турадиган улкан куч мавжуд. Кафка эса “хақиқатга бармоқ учи билангина тегиниб кўриш”дан қаноат ҳосил қилишни асло хоҳламас эди. У бутун хақиқатни, аччиқ бўлсаям, ғам-ҳасратга тўла бўлсаям, бахт-саодатга етакламасаям, охирги қатрасигача билишни хоҳларди. “Тузоклар қўйилган заминга қўзга қарамай қадам босишдан хавфсираган” Кафка, икки оламини ажратиб турувчи чегарада муаллақ ҳолда тўхтаб қолгандек кўринади. Бир қўли билан тақдирга битилган умидсизлик, азоб-уқубат ҳамласини қайтариб турса, иккинчи қўли билан ҳаётида рўй берган барча ғам ва ҳасратга тўла воқеалар баёнини ёзиб борарди. У, ён-атрофидаги одамларни кўрганидан, бошидан ўтказганларидан кўра кўпроқ ўзи кўрган ва тушунган “объектив воқелик”ни тасвирлашга интиларди. Объектив воқеликка эса у ўзгача муносабатга бўлган, ниҳоятда синчковлик билан унда кечаётган жараёнларни кузатган, миридан сиригача ўрганган.

Кафка ижоди индивидуаллигининг муҳим белгиси – тугалланмаганлик, узук-юлуқликка чексиз мойиллик бўлиб, дунёни ҳис этиши билан чамбарчас боғлангандир. У ўзининг йирик эпик асарларидан бирортасини ҳам охиригача етказмаган. Бошида романдек ўйланган “Қишлоқда тўй тайёргарлиги” (*Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande*, 1907), “Америка” (“Бедарак йўқолган”) (*Amerika (Der Verschollene)*, 1916), “Жараён” (*Der Prozeß*, 1918), “Қаср” (*Das Schloß*, 1922) каби асарлар тугалланган шаклда мужассам эмас. Улар муаллиф вафотидан сўнг дунё юзини кўрди. “Жараён” 1925 йилда, “Қаср” 1926 йилда, “Америка” 1927 йилда Макс Брод томонидан нашр қилинди. Эҳтимол, бу ерда муаммо Кафканинг ижодга бўлган муносабатида, “эпик кўлам” йўқлигида эмас, балки тугал сюжетни, табиатан ҳал этиб бўлмайдиган конфликтнинг ечимини қатъиян рад этувчи поэтикасидадир.

Кафканинг илк “Мушоҳада” (*Betrachtung*, 1913) деб номланган ҳикоялар тўпламида, муаллиф вафотидан кейин нашр этилган “Бир кураш тасвири” (*Beschreibung eines Kampfes*, 1936) номли китобига кирган ҳикоя ва лавҳаларда у яратган образлар замиридаги туб моҳият намоён бўлади: инсон

онгининг зулматли каяридан кўтарилаётган ёвуз куч ҳар сафар аччиқ истехзога, дунёга танкидий қарайдиган ақл-идроққа дуч келади. Ёзувчининг илк асарларини шартли равишда ҳикоя ёхуд новелла деб аташ мумкин; аслида, улар пала-партиш лавҳалар, манзаралар, фикр-мулоҳазали мушоҳадалар, шахсий ҳаётдан олинган қайдлар, бир сўз билан айтганда, “кичик проза” қолипидаги асарлардир. “Қишлоқда тўй тайёргарлиги”даги Рабан сингари виждон азобидан қийналган, ўз кучига ишонмаган, ғамгин кайфиятдаги чехраси маънос персонажлар дунёдан узоклашганини, унга мослаша олмасликларини чуқур ҳис этадилар ва асраб қолиниши зарур бўлган нарсаларнинг парчаланиб кетишдан сақлаб қолишга ҳаракат қилишади.

Масалан, интеллектуал роман устаси Томас Манн (*Thomas Mann*, 1875–1955) нинг “Тонио Крегер” (*Tonio Kröger*, 1903) новелласи бош қаҳрамонидан фарқли ўлароқ Кафка қаҳрамонлари “тинч дунё” ҳақида қайғурмайди, “кўникиб кетилган шароитлар”ни қумсашмайди, “оқ юзли ва мовий кўзли” одамларга талпинмайдилар. Улар парчаланиб, йўқ бўлиб кетиш хавфи ҳаммага – заҳмат чекувчи ижодкорга ҳам, ҳаётнинг шоду-хуррамликларидан баҳра олаётган одамларга ҳам бирдай таҳдид солишини яхши тушунади.

Кафканинг “кичик проза” жанрида қалам тебратган мохир ўтмишдошлари ҳам бўлган. У бу адиблар ижоди билан яқиндан таниш бўлиб, асарларини ўқиган албатта. Улардан Прагада муқим яшаб ижод қилган немисзабон ёзувчи Густав Майринк (*Gustav Meyrink*, 1868-1932), австриялик ёзувчилар Карл Краус (*Karl Kraus*, 1874-1936) ва Питер Альтенберг (*Peter Altenberg*, 1859-1919), швейцариялик Роберт Вальзер (*Robert Walser*, 1878-1956) ва бошқаларни Кафка ўз устозлари деб билган. Бироқ устозлардан фарқли ўлароқ, адиб ўз ижодий изланишларида ўзга йўл танлади: ҳақиқатни бадийлаштириш йўлида астойдил ҳаракат қилди, ёлғизликда қатъиятли, субутли бўлишга интилди. Фақат унгагина хос бўлган реаллик ва ирреаллик, воқелик ва фантазияларнинг такрорланмас уйғунлиги, айниқса 1912 йилдан

кейин яратилган асарлари, яъни “Жазолар” (*Strafen*, 1914) тўпламига кирган “Ҳукм” (*Das Urteil*, 1912), “Эврилиш” (*Die Verwandlung*, 1912), “Ахлоқни тузатиш колониясида” (*In der Strafkolonie*, 1914) номли новеллаларда, “Қишлоқ врачлари” (*Ein Landarzt*, 1919) номли тўпламига кирган катор асарларда ўз аксини топди. Уларнинг барчаси автобиографик характерга эга бўлиб, шахсий кечинмалар асосида қурилганлигига қарамасдан, бир вақтнинг ўзида инсон борлиғи парадигмасини теъран ифодалайди. Адибнинг фантазияси кундалик ҳаётдан узоқ, кўпинча даҳшатли тасаввур ва бадбуруш қиёфагача ўзгарган образларни туғдирарди. Ёзувчи онг ости қаъридан ушбу тасаввур ва образларни юзага келтираркан, Кафка сюрреалист шоир ва ёзувчиларга ўхшаб уларни “хом”, ишлов берилмаган кўринишда ташлаб қўймасдан, қайта англаб юзага чиқаради ва реал ҳаётнинг пухта тасвирланган манзараларига сингдиради. Икки дунёни ажратиб турувчи юпқа парда ортида бир вақтнинг ўзида содир бўлаётган мудҳиш ва гўзал манзараларни тасвирларкан, Кафка (эхтимол, англамаган ҳолда) икки олам, яъни руҳий ва моддий олам ўртасидаги туташ, бир-бирига яқин жойларни топишга ҳаракат қилади.

Кафка ҳаётнинг “лаънати” саволлари устида бош қотираркан, жавоб топа олмасдан азоб чекади. Бутун ҳаёти давомида фалсафа муаммоларига қизиқишини сақлаган ҳолда, у Кант, Гегель, Кьеркегор, Ницше асарларидан ҳаёт мазмуни ва маъносини топишга интилади. Айбни сезиш, жазо тортиш ва гуноҳни ювиш хусусида фикр, унинг наздидаги олам ва одам ҳақидаги мантиқсиз ҳақиқатнинг таянч нуқтасига айланади. Кафка асарларида ҳатти-ҳаракат ва жазо ўртасида, айб ва гуноҳни ювиш ўртасида тўғридан-тўғри алоқа йўқ. Одам устидан фуқаролик эмас, алланечук “олий” суд ҳам эмас, балки онг қаърида ўрнашиб олган хаста, дардга тўла виждон ҳукм чиқаради.

“Ҳукм” (*Das Urteil*, 1912) новелласи қаҳрамони, иши доимо бароридан келувчи, ҳеч нарсага муҳтож бўлмаган, ўзига тўқ ишбилармон Георг Биндемани қандайдир сирли куч бемаъни, кундалик ҳаёт нуқтаи назаридан тўғри деб бўлмайдиган фожиага, яъни ўз жонига қасд қилишга етаклайди.

Ҳаётдан маъно топа олмаслик, яшашдан мақсадни йўқотиш Георгга ўз ҳаёти билан ҳисоб-китоб қилишнинг асосий сабабига айланади. Ҳеч қандай айби бўлмаса ҳам, у отаси олдига ўз жазосини олиш учун келади, у жазони олишга олдиндан тайёр, яъни жазони тортишга бутун вужуди билан интилади. Қиёмат қойим бўлса ҳам қаҳрамон учун узок келажакдаги кун эмас, балки ҳар кун кечадиган қалбидаги, фикру хаёлидаги реаллик афзал кўринади. Георг кечираётган ҳаётда чидаб бўлмас даражага олиб келувчи ғайритабиий кучлар уни қуршаб олади, онгини заҳарлайди, кўзларини боғлайди, ақлдан оздиради, келажакдаги интиқлик билан қутилаётган ҳаётини эса етишиб бўлмас, эртакнамо воқеликка айлантиради. Бу мантиқсиз бемаъни ҳолат албатта. Новелла мазмунида Зигмунд Фрейд таълимотида олға сурилган “Эдип комплекси”нинг энг ёрқин намунаси кўриниш беради, десак янглишмаган бўламиз.

Новелла устида ишларкан, Кафка табиийки, Фрейд ҳақида ўйласада, аммо ҳикоя психоанализ, мифология ва мажозий маъно доирасидан чиқиб кетади, шахсиятнинг туб моҳиятига яқинлашади. Шахсият замирида эса Парвардигор яратган одамзоднинг абадий гуноҳкорлиги метафизика⁶² даражасида Курраи замин билан қоришиб кетолмаслик ҳасратидек намоён бўлади.

Бир уринишда, бир кечаю кундузда ёзилган ушбу асарда Кафка ўз шахсий ҳаётининг мажозий маънодаги инъикосини яратди, ўзи ўзи устидан ҳукм чиқарди. Тан олиш керак у, умидсизлик, руҳий тушкунлик ҳиссига эрк бермади, уни жиловлаб олишга куч топа олди: “... мен бутун умримни ҳаёт билан ҳисоб-китоб қилиш иштиёқида яшаб ўтдим”, деганди адиб. Шунга қарамасдан, унинг ҳаёти, тўплаган тажрибалар асосида қурилган турмуши ўнгидан келмади, гўё ҳар нарсага қодир, қудратли куч соҳиби ҳукмни амалга оширгандек бўлиб қолди.

⁶² **метафизика** – 1. борлиқнинг ибтидоси ўзгармас, азалий ва абадий деб қаровчи, унинг ҳодисаларини эса бир-бирдан узилган ва турғун ҳолда текширувчи фалсафий таълимот; 2. диалектикага қарама-қарши ўлароқ ҳодисаларни ривожланишда ва бир-бирига боғланган ҳолда эмас, балки бир-бирдан узилган ва турғун ҳолда текширадиган фалсафий метод; 3. *кўчма маънода*. умумий тарздаги, мавҳум гап.

Кафканинг энг машхур асарларидан бири “Эврилиш” (*Die Verwandlung*, 1912-1915) новелласини ҳам кўп жиҳатдан шахсий ҳаётини хўрлаш, ўзини ўзи камситиш, ерга уришга бўлган ҳатти-ҳаракатдек қабул қилиш мумкин. Баҳайбат ҳашаротга айланган одам ўзга одамлар орасида яшашга мослаша билмаслик, кўника олмаслик рамзи сифатида тасвирланади. Аммо “Эврилиш” – бу шифрланган таржимаи ҳол қиссаси эмас. Ҳикоядаги шахс – бор йўғи туртки, ўта муҳим, улкан кўламининг Курраи заминга ёйилган ғоя пайдо бўлишига асосдир. Хўрланган, жони-ҳоли қолмаган, шўрпешана Грегор Замзанинг сирли эврилишини жамиятдан узоқлашиб кетиш, бегонага айланиш билан изоҳлаб беришга бўлган уринишлар ҳеч қандай танқидга дош бера олмайди. Кафка конкрет бир типаж (муайян образ яратиш учун андаза ёки намуна бўлиб хизмат қиладиган киши)ни эмас, эҳтимол, умуман инсонни назарда тутган. Ушбу ҳикоя кишини қандайдир бир ваҳимага, кўркувга солади. Қалбимизда тушуниб бўлмас ҳис-туйғуни уйғотади. Англаб бўлмаганимиз бу ҳис-туйғу қанчалик ўзига тортмасин, ҳикоя нафақат кўркув ва носоғлом қизиқишни, балки ички норозиликни ҳам юзага келтиради. Ҳикояда одамнинг даҳшатли, мудҳиш манзара касб этувчи баҳайбат ва жирканч ҳашаротга айланиши оила шароитида юзага келган, эсда қоларли тафсилотларда тасвирланган муносабатлар билан қориштириб юборилган. Бу оила ўзининг ташқи белги (отасининг феъл-атвори ва ҳатти-ҳаракатлари, муштипар онанинг қайғуришлари, опасининг ўз келажагидан ташвишланиши ва ҳоказо)лари билан кўп жиҳатдан Кафка оиласини эслатади. Ухлашдан олдинги нормал (одам) ҳолат ва уйғонишдан кейинги мудҳиш (ҳашарот) киёфа ўртасида ҳеч қандай масофа йўқ, мисли кўрилмаган, соғлом ақлга зид эврилиш бир талай натуралистик тафсилотларигача тасвирланган; бунинг бирдан бир мақсади – ўқувчини содир бўлган эврилишнинг ҳақиқат эканлигига ишонтиришдир.

Қолаверса, бундай мудҳиш манзарани тасвирлашга бошқа адиблар ҳам иштиёқманд бўлишган. Эҳтимол, фақат рус адиби Михаил Булгаков ўзининг қиссаларида бу мавзуга қисман яқинлашган эди. Ажабланарлиси шундаки,

киёфаси, танаси, бутун вужудининг ўзгариши – бу кўрқинчли туш эмаслиги, балки даҳшатли ҳақиқат бўлганлигига ишонч ҳосил қилган Грегор Замза, бир карашда табиий бўлиб кўринган: Нима учун? Нега айнан мен? Бунинг ортида қандай кучлар турибди? Ортга, инсон киёфасига қайтиш имкони бормикан? Каби ўринли саволларга жавоб бериш учун ўзини ортиқча қийнамайди. Аксинча, у тақдирга тан беради, ўз ҳиссиётларини жиловлайди, ҳаяжонини босади, беозоргина тилсиз мавжудотга айланганлигига кўникади. Содир бўлган ўзгаришни итоаткорона қабул қилади.

Умуман олганда, мазкур ҳикоянинг бош қаҳрамони биринчи саҳифаларданок оддий хизматчи Грегор Замза киёфасида эмас, балки эврилишдан кейин кўриниш берган баҳайбат ва жирканч маҳлуқдек гавдаланади. Адиб турли йўллар билан ўқувчини Грегор жирканч ҳашарот киёфасига жодулаб қўйилган гўзал шахзода эмас, балки аччиқ қисматига лойиқ ҳақир бир одам бўлганлигига ишонтирмоқчи, унга нисбатан нафрат ҳиссини уйғотмоқчи бўлади. Кўриш, ўйлаш, ҳаттоки ҳаёт гўзалликларини идрок қилиш қобилиятини сақлаб, кўнғизга айланган Грегор атрофдаги кишилар, кечагина энг яқин одамлари бўлган қариндошлари билан тил топишга интилади, бироқ улар унинг уринишларига бепарволик билан қарайди, унинг ғулдурашларини, имо-ишораларини тушунишмайди, охир-оқибат у ўлганида, очикдан-очик қувонишади, хизматкор аёл унинг қуриб қотиб қолган танасини кўчага супуриб ташлаганида ўзини енгил тортади.

“Эврилиш” новелласида шахсий фожиа, фалокатга йўлиқиш ғояси орасидан ўлчови йўқ миқёсдаги глобал ҳалокат ғояси кўринади. Бу ҳалокат жонли табиатга, ўзини ҳимоя қилолмайдиган ҳайвонот ва наботот оламига бепарволик билан қарайдиган одамларнинг лоқайдлиги ҳамда шафқатсизлиги туфайли содир бўлғусидир, десак муболаға бўлмайди. Олдин Грегор Замза бўлган, кейин эса бахтсиз тасодиф туфайли тилсиз маҳлуққа айланган жониворнинг азобланаётгани, қийналаётгани, ўқувчига гапираолмай ёлвораётгани раҳмингизни келтиради. Жонивор терисида, аниқроғи ҳашарот киёфасида ўзини сезган Кафка қаҳрамони бир пайтлар А.Шопенгауэр “ҳаётга

интилиш” деб номлаган инстинктга бўйсунган, ушбу туғма ҳис-туйғу унинг фикру хаёлини банд қилган, ич-ичидан кемирган ва одамларнинг бағри тошлиги, жаллодларча шафқатсизлиги, ваҳшиёна қонхўрлигига яна бир қарра ишонч ҳосил қилади.

Адибнинг “Ахлоқни тузатиш колониясида” (*In der Strafkolonie*, 1914) номли новелласида айбни сезиш ва жазо олишга интиқиш мавзуси бошқача тус олади. Бу муаллифнинг биринчи жаҳон уруши, яъни XX асрдаги инсоният бошига тушган биринчи фожа, талафот, Маҳшар кунига бўлган жавоби, юрагидан чиққан акс садосидир. Кафканинг асосан немис тилида сўзлашган, ўзларини немис маданиятига мансуб деб билган кишилар яшаётган давлат (Германия, Австрия, Швейцария, Чехия, Польша) ларда ижод қилган ҳамкасблари бу урушни олқишлаб кутиб олишган эди. Кафка эса бундан сочи тикка бўлди, қаттиқ ҳаяжонга тушди. Адибнинг ушбу асари ҳозирги кунда ҳам вазият қурбонларининг кўр-кўрона, қаршилик кўрсатмай сўзсиз бўйин эгишлари ва айбловчи, қози, жаллодлар, умуман ҳукм чиқарувчи ва ижро этувчиларнинг ҳақ эканликларига бўлган “садизм даражасига” чиққан ишончи билан ҳайратда қолдиради. Бу ишонч шунчалик мустаҳкамки, қатл машинаси тўхтаб қолган тақдирда ҳам, жаллод ҳеч иккиланмасдан қурбонни ўриндиғига ўтирғизади ва ишини бажаради, чунки унинг ишончи комил: “Айблов ҳукми шубҳа уйғотиши мумкин эмас. У қурбоннинг қонга беланган танасида ўткир ханжарнинг тиғи билан ёзилиши зарур”.

Машҳур француз адиби Жан-Поль Сартр (1905-1980) нинг “Ёпиқ эшик ортида” (*Huis clos*, 1944) пьесаси қаҳрамонларидан бири: “Дўзах – бу бошқалар” деб, адибнинг дунёқарашини тўлиқ ифода этган. Кафка эса: “Дўзах – бу ўзимиз”, деб таъкидлайди.

Беайб Парвардигор, одам эса туғилганиданок осий бандага айланади. Оллоҳ Таоло тупроқдан Одам Ато ва Момо Ҳаввони яратди, улар эса Парвардигорнинг панд-насихатларига қулоқ осмай, гуноҳга қўл урдилар. Жаннатдан ҳайдаларкан, то Қиёмат қойимга қадар азоб-укубат чекиб,

яшашга маҳкум этилдилар. Инсон ўзининг ана шу гуноҳи ва унинг жазосини умрининг охирига қадар бўйнида олиб юради. Курраи заминда уни шу жазодан қутқарувчи, халос этгувчи ҳеч бир қодир зот йўқ.

Новелла сюжетида ахлоқ тузатиш колониясида ахлоқона буйруқни бажармагани учун бир соқчини айблаб жазога ҳукм қилишади. Бир қарашда, “Жараён” романи қаҳрамони Йозеф К.ни ҳам бекордан-бекорга ўлимга маҳкум этишган. У жазога тортилиши мумкин бўлган ҳеч қандай жиноятни содир этмаган, ўзини ҳам, бошқаларни ҳам айбсизлигига, ҳеч қандай гуноҳи йўқлигига ишонтиради. Аммо икки хунрез жосус унинг хонасига бостириб кириб, тергов остига олиншини эълон қилганида Йозеф К. беъмани, телватескари тергов жараёнида ўз айбига иқроп бўлиб бораверади, айбдорлигини ҳақиқатдан ҳам ҳис эта бошлайди, банк хизматчиси сифатида эмас (бу борада унинг ҳеч қандай гуноҳи йўқ), балки ақлли инсон, homo sapiens вакили, яъни Тангри яратган жонли мавжудот ва Унинг бир ноқобил фарзанди сифатида гуноҳига иқроп бўла бошлайди.

Шунинг учун ҳам кўз ўнгимизда нафақат хуфиёна олиб борилувчи жараён, ҳамма нарсага қодир идора томонидан айбсиз бир одамни тазйик остига олиш, айбсизни айбдорга айлантириш (одам бўлса бас, айб топилаверади) жараёни, балки одамга қонуний тарзда айбини тушунтириш, қонун асосида айбини исботлаб беришга қодир бўлмаган судга қарши жараён кенг майдон бўйлаб очила боради. Айни пайтда асарда инсонни улуғламайдиган, хур фикрли шахс ҳақ-ҳуқуқларини поймол қиладиган тузумга қарши чиқишни ҳам кўраимиз. Сюжетнинг бу икки чизиғи ёнма-ён ривожланади ва ҳеч вақт ўзаро кесишмайди; улар худди яратгувчи Ҳақ Таоло ва ғофил банда, Дўзах ва Жаннат, ер ва осмон каби бир-бирига зид ҳолда намоён бўлади.

“Жараён” романида учинчи, бевосита муаллифнинг шахсий ҳаётидаги драматик воқеалар, яъни Фелиция Бауэр билан беш йил (1912-1917) давом этган ишқий муносабатларга боғлиқ чизиқ ҳам бор. Австриялик ёзувчи Элиас Канетти (1905-1994) ўзининг “Бошқа жараён” (*Der andere Prozeß*,

1969) номли китобида романни Фелиция Бауэрга йўлланган мактублар билан таққосларкан, Кафка суюкли аёлининг ишончини оқлай олмагани, у билан оила қуролмагани, фарзанд кўролмагани, умуман ердаги ўз бурчи (уй қуриш, дарахт ўстириш, ўғил тарбиялаш) ни бажаролмагани учун ўз-ўзини айблайди, деган хулосага келади. Айбдорлик ҳиссининг ҳар хил, яъни метафизик, ижтимоий, индивидуал катлам ва даражалари бир-бири билан қоришиб кетиб Йозеф К.ни ўлимга етаклайдиган йўлни ахтаради, бир вақтнинг ўзида ўлимга рўпара қўювчи чиқиш эшигини топгани учун уялади, қўрқади, азоб чекади, ўзининг шармандаларча ўлими, худди қўйдек бўғизлаб ташланганидан ҳам ор қилади, ҳаётга бепарволигидан, муқаррар ўлимга бефойда қаршилиқ кўрсатганидан хижолат тортади.

Таъкидлаш лозимки, Кафка ғояларининг метафизик моҳиятини ижтимоий-психологик жиҳатдан асослаб бериш мушкул. Ит солиб қувилган, хўрланган қаҳрамонларнинг айби Ер юзидаги ўзгарувчан тартиб-қоидаларга эмас, балки қандайдир бир “Олий Қонун”га бориб тақалади, уни инсон тафаккури, ақл-идроки билан англаб бўлмайди ва ўзгартириб ҳам бўлмайди. Йозеф К. ўлиши муқаррарлигини борган сари теранроқ англайди.

Кафка яратган бошқа асарлар қаҳрамонларининг ҳам ҳатти-ҳаракатлари айнан ушбу ҳис-туйғу билан белгиланади. Георг Биндеман (“Хукм”), Грегор Замза (“Эврилиш”), танобчи К. (“Қаср”), Карл Росман (“Америка”) – буларнинг ҳаммаси маънавий-ахлоқий меъёр: яъни ҳаётнинг мантиқсизлигидан, ўта ғариблигидан чиқиб кетиш йўлини ахтармасликнинг ўзи жиноят ва жазога тортилишга арзирлидир, ахтаришнинг ҳам фойдаси йўқ – бу ҳам жазога лойиқ, дегувчи хулосани билдиради.

Тўғри, Йозеф К.дан фарқли ўлароқ, Карл Росманнинг айби йўқ. Кафка кундаликларида қайд этилишича, Карл Росман “беайб”, яъни ҳали анча ёш бўлганлиги сабабли у ўз экзистенциалистик руҳдаги айбини англамайди, гарчи вақти вақти билан унинг ақли бунга етса-да. Макс Брод “Ёлғизлик трилогияси” деб номлаган асарлар туркумини бошлаб берувчи “Америка” романининг фожиавий бедаволиги, кейинги икки романга қараганда, унчалик

кучли сезилмайди. “Америка” романи ранглар ва товушлар уйғунлигидан иборат, шакли ва мазмуни жиҳатдан анча аниқ ва ифодали. Унда XX аср бошида АҚШдаги жўшқин ҳаёт тасвирланади. Кафка АҚШда бўлмаган, бироқ Америка ҳақида кўп ўқиган, эшитган, у ерни кўрган, у ерда яшаган одамлар билан учрашган, суҳбат курганди. Романда тасвирланаётган Американи қатор белгилар бўйича таниб олиш мумкин ва шу боис “умуман олинган дунё” тимсолига айлантириш, Йозеф К. устидан олиб борилаётган суд жараёни ўтаётган Шаҳар, ёки танобчи К. ўрнашиб олишга ва ўзини ҳимоя қилишга интилаётган Қишлоқ тимсолини кўриш нотўғри бўлар эди. Аксинча, романда тилга олинаётган “Оклахомадаги ландфшафт театри” бундай тимсол сифатида намоён бўлади. “Оклахомадаги ландфшафт театри” – бу мантиқан тушуниб бўлмайдиган, қандай вазифани бажараётгани ноаниқ ташкилот (ёки идора) ўзининг хуфиёна иш тутиши ва таъсир доирасини беҳад кенгайтиришга қодирлиги билан Роберт Вальзернинг “Якоб фон Гунтен” (*Jakob von Gunten*, 1909) романида тасвирланувчи “уй ичкарисдаги ҳашаматли хоналарни” ёки Герман Гессе (*Hermann Hesse*, 1877-1962) нинг “Чўл бўриси” (*Der Steppenwolf*, 1927) романидаги “Сеҳрли театр” (*das magische Theatre*)ни эслатади.

Соддадил, қалби беғубор, ҳаётий тажрибаси йўқ Карл Росман ҳаёт маъносини эмас, балки ҳаётдаги ўз ўрнини топишга ҳаракат қилади. Унда ҳали ҳам бу бешафқат дунёда ўзига бошпана топиш ва ўзи туғилиб ўсган уй, кадрдон оиласи, меҳрибон ота-онаси билан узилган алоқаларини тиклаш орзу-умиди сўнмаган. Аммо бу дунёда эзгулик ва олижаноблик хислатлари уни тарк этган эди. Ёвузлик бу абсурд дунёни чулғаб олган бўлиб Росманни тушунишни истамасди. Инсон бу дунёнинг тор сукмоқларидан, Роллундер вилласи ёки “Оксидентал” отели (“Америка”)нинг йўлакларидан, Йозеф К. яшаган ва адолат излаган Шаҳарнинг тор кўчаларидан, танобчи К. эса ўзи яшаган қорли далалардан қанчалик тиришиб уринмасин чиқиб кетолмайди. Хуллас, Кафка романларида лабиринт, англаб бўлмас Қонун олдидаги ожизлик, куч-қувватдан қолиш мавзуси устунлик қилади.

1926 йилда нашрдан чиққан “Қаср” (*Das Schloß*, 1922) романи бош қаҳрамони – ўтмиши йўқ одам, у гўё нариги дунёни тарк этиб, бизнинг оламимизга бир хатлаб ўтгандек пайдо бўлади. Қишлоқнинг нафс балосига йўлиқтирувчи тузоқлари, алдаб авраб ўзига ром этувчи табиати, нажотсиз муҳтожлиги, зим-зиё тунлари ва ёруғ кунларига кўникиб, ўзини танобчи деб таништирган К. аслида, ушбу қишлоққа яшаш учун келади. Бироқ унинг бу уринишлари зое кетади: ёзувчи бадиий оламида ёлғизлик, саргардонлик, ўз жойини топа билмаслик ғоясини енгиб ўтиш асло мумкин эмас.

Кафка ижодининг экзистенциализмга йўғрилганлиги унинг асарларида сезилиб туради. Машҳур француз адиби Альбер Камю (*Albert Camus*, 1913-1960) Кафка ижодида ўзининг фалсафий фикр, бадиий образ, қолаверса, дунёқарашларига ҳамоҳанг келувчи жиҳатларни топганлиги бежиз эмас албатта. Аммо Мартин Хайдеггер ва қисман Жан-Поль Сартр фалсафий концепциясини Кафка ижодига мос келади деб бўлмайди. Кафкани феноменология эмас, кўпроқ этика муаммолари қизиқтирган. Танлаш ҳуқуқини тарғиб қилувчи ғоялар Кафка учун ҳеч нарсани англамайди. Негаки унинг наздида танлаш эркинлиги йўқ бўлган жойда ҳуқуққа ҳам ўрин йўқ. Кафка қаҳрамони экзистенциализм руҳи билан суғорилган “маҳобатли кўрқинч” ҳиссини юрагида олиб юришга маҳкум этилган. Айни пайтда, “уни босиб олган кўрқув ҳиссиётининг бепоён кенгликлари” аслида, қалбини чулғаб олган ижобий хислат эканлигини яхши тушуниши лозим, чунки бу кенгликларда даҳшатга солувчи кучдан устун турувчи олий хислат, яъни инсонни енгиб бўлмасликка бўлган ишонч мужассамдир.

Қисқа кечган умри давомида Кафка ўзи учун кўрққани йўқ. Бедаво касаллигини ва эрта ўлимини у таҳсинга сазавор довюрлик билан кутиб олди. Уни инсон қисмати, табиат яхлитлиги ва Ердаги жамики тирик жонзотга солинган таҳдид хавотирлантирар эди. Адиб гўё ўзида қандайдир бир илоҳий куч, сирли қурол бўлгани каби, унинг ёрдамида бошқалар кўролмаган ёки кўришни истамаган нарсаларни кўра олди, қолаверса, олдиндан башорат қилди. Эҳтимол Кафка кўролганини, сезганини

тушунарли қилиб айтиб беролмагандир. Милена Есенскаяга йўллаган мактубларидан бирида Кафка: “Мен сенга ҳам, ким бўлишидан катъий назар, бошқа бирон одамга ҳам ич-ичимда кечаётган ғалаёни тушунтириб беролмайман... Буни қандай қила олардим ҳам, ахир мен ўзимга ўзим бунинг сабабларини тушунтира олмасам. Аммо бу муҳим эмас, муҳими шундаки мен кундузи ёруғ, кечаси зулматли маконда атрофимдаги одамларга ўхшаб яшашим амри маҳол”.

Аслини олганда, Кафканинг кўрқувлари, хасрату надоматлари айнан ушбу “одамларга ўхшаб яшай олмасликдан” келиб чиққан. Унинг асарларидаги исталган сюжетни шу мавзуга вобаста талқин қилиш мумкин. Адиб романлари, новеллалари ва кундаликларида учрайдиган рамзий ҳикоялар бу ҳақда баён этиб туради. 1910 йилдан то 1923 йилгача мунтазам ёзиб борилган кундаликлари Кафкага ўзининг бетакрор услубини топишга, уни сайқаллаштиришга ёрдам берди. Аммо бу жиҳат билангина кифояланиш хато бўлур эди, деб ўйлаймиз. Унинг кундаликлари – бу ички ва ташқи оламда юз берган воқеа-ҳодисаларни, ҳаётига таъсир кўрсатган омилларни оддийгина қайд қилиб бориш эмас, балки ифодалаб бўлмайдиган, англаб бўлмайдиган нарсаларни ҳеч бўлмаганда таърифлаб бериш, сўзлар орқали ёзиб олишга бўлган уринишдир. Таажжубланарлиси шундаки, адиб кундаликларида акс эттирилган кечинмалар, ҳис-туйғулар, руҳий азоблар, дарду-аламлар унинг асарларига кўчиб ўтган. Сабаби, кундаликлар турли лавҳа, парча, хомаки режалар, қисқа ёзувларга тўлиб-тошиб ётарди. Макс Бродга эса бир талай кўлёмалар орасидан ушбу матнларни ажратиб олиш ва у ёки бу маънода тўғри келувчи сарлавҳалар қўйишига колган эди холос. Кафка ўз кундаликларида бошдан охиригача конкрет бир шахснинг тақдири ҳақида ёзмайди; балки у одамни парокандаликка, бетобликка, мувозанатдан чиқишга етакловчи, пировардида ўлимга маҳкум этгувчи ҳаёт, аниқроғи объектив воқеликнинг универсал парадигмасини яратишга ҳаракат қилади.

Ноумид шайтон деганларидек, инсон ҳам орзу-умидлар оғушида яшамоғи зарур, ўз умидларини рўёбга чиқаришга астойдил ҳаракат қилиши

даркор. Ҳаёт гўзалликлари, табиат нозу-неъматлари айнан одамгагина мухайё бўлиб, у кундалик ташвишлар ортида яширинган фаровон, мўл-кўл ҳаётни орзиқиб кутиши лозимдир. Кафка кундалигида қуйидаги пурмаъно сатрларни ўқиймиз: “Ҳаёт гўзаллиги фақат сенгагина аталган зеб-зийнат ва бисотлар муқаддас сўзлар айтилгандан сўнг очилади. Инсоннинг ҳақиқий исмини айтгил ва у сенинг ёнингга келади. Сехр-жодунинг сири шундадир – у яратмайди, у ўзига чорлайди”.

Кафка бадиий оламида инсон – бу ўзига хос боғловчи ришта, улкан халқанинг бир буғини, икки олам – моддий ва руҳий олам ўртасидаги жарликни ўзи орқали бирлаштиришни хоҳлайди, улар орасида кўприк бўлишга ҳаракат қилади. Инсон ҳаёт тайёрлаб қўйган синовларни ҳаяжон билан кутади, лекин ҳар сафар ҳам бунга дош беролмайди, маҳкам туролмайди ва фанога ғарқ бўлади. Бунинг сабаблари адибнинг “Кўприк” (*Die Brücke*, 1917) ҳикоясида тўлиқ ўз ифодасини топган: бу вазифа осий банданинг қўлидан келмайди, боқий дунё у учун яратилган эмас.

Кафканинг кенг мазмундаги ҳикояларида ҳам, қисқа сюжетли ҳикояларида ҳам кўнгилни ғаш қилувчи хирахандон панд-насихатлар йўқ, унинг кинояли гаплари парадокс (соғлом ақлга зид фикр)га асосланган. Ҳикоя қилиш услуби, воқеалар авж олиши ҳаракатдан эмас, балки ушбу ҳаракатнинг воқелик замирида яширинган машъум, жумбоқли ва мантиққа зид моҳиятига муносабатидан келиб чиқади. Панд-насихат ўрнини нолишлар, ижодкорга очилган ҳақиқатни сўзда мужассамлаштириш мумкин эмаслигидан ҳосил бўлган надоматлар эгаллайди. Сўзлардан мудофаа истехқомини қураркан, Кафка гўё “жавдари бўғдойзор бўйлаб ястанган жарлик устида” туриб, беғам-беташвиш яшаётган одамлар тинчлигини ва ҳаётини қўриқлаётгандек кўз олдимизда намоён бўлади.

Адибнинг “Тунда” (*Nachts*, 1920) номли новелласида бу фикрга ҳамоҳанг сатрларни ўқиймиз: “... кимдир ҳимояда туриши керакку ахир. Кимдир сергак тортиши шарт”. Ва Кафка сўзнинг кўчма маъносида ҳам, том маъносида ҳам бедор бўлди: бусиз ҳам нимжон соғлигига зарар етказиб, куну

тун, хатто ҳафталаб ухламади. У руҳан азобланган, ташвишлардан толиққан, ёлғизликдан қийналган руҳини бир оз бўлса-да енгиллаштирувчи хуружларда топди.

Умри поёнига етиб бораётган бир пайтда ёзган ҳикматларида Кафка ишонқирамай, не-не азоблар чекиб ҳаётни ағдариб юборишга ва маълум вақт тинч-хотиржам яшашга ёрдам берувчи таянч нуқтани ахтаради. Бу таянч нуқтани у шундай таърифлайди: “Инсон ўзининг буқилмас иродасига ишончисиз яшай олмайди, айна пайтда бу буқилмас ирода ҳам, унга бўлган мустаҳкам ишонч ҳам унинг ўзи учун абадий сир бўлиб қолиши мумкин. Ушбу сирни ифода этиш йўлларида бири – ҳар бир одамнинг қалбида, юрагида, дилида ардоқлаб, эъзозлаб келинаётган Худога ишончидир”. Ўзигагина тушунарли, фақат ўзининг, таъбир жози бўлса “уйидаги Худо”, Кафка наздида охирги умид, бўронларда, қаҳратонларда, жазирама иссиқликларда сўнмайдиган умид тимсолидир, чунки борлиқнинг “юксак маъноси”га, маънавий-ахлоқий тамойилларига инонмаслик, энг муҳими қалбда Худосиз яшаш мумкин эмас.

Абсолют руҳга, эзгуликка яқинлашиш иштиёқи Кафкани ич-ичидан кемирарди, юрагидаги алангани авж олдирарди. “... Дафъатан эзгуликка юзланиш лозим ва сен ўтмишга, ҳаттоки, келажакка қарамасдан ҳам нажот топасан”, – деган эди у. Аслида, одам пушти камаридан бўлган одам сингари Кафка ўзини авайламади. Ёлғон-яшиқ гап, фисқу фасод, уйдирмалар, ноҳақликлар ва нотўғри талқин этилган ақидалар чангалзорларида ҳақиқатга яқинлашишга ҳаракат қиларкан, у ўзини ижодкор сифатида сақлаб қолишга, умрини маъносиз, мазмунсиз нарсаларга сарфлашдан қочишга, хурфикрли ёзувчи бўлиб қолишга интиларди. Кафканинг кундалигида шундай ёзувлар бор: “... Мен, кўп вазиятларда, мустақил эмас эдим, ўз эрким кўлимда эмасди. Шу боисдан ҳам мустақил бўлишга, ҳеч кимга қарам бўлмасликка, ички эркинликка доим интиламан” (1916 йил 18 октябр). Ушбу ички эркинликсиз Кафка “инсоннинг буқилмас иродасига”, унинг ўзи “бахтсиз юз йиллик” деб номлаган XX асрда инсонларга хос бўлган ярамас иллатлар барҳам топишига

ишончи йўқ бўлса-да, муҳими, бу асрда ҳам келажак учун ғамхўрлик орзусида ўстирса бўладиган новдаларнинг қолишига чиндан ҳам ишонган эди.

ЛОТИН АМЕРИКАСИ “СЕХРЛИ РЕАЛИЗМИ”

1960-нчи йиллар бошида Лотин Америкаси адабиётида майдонга келган “янги роман” жанрининг мисли кўрилмаган мувафакқияти китобхонларнинг эътиборини ўзига қаратди. Ушбу ўзига хос “Американинг янгидан кашф этилиши” ортидан Лотин Америкаси адабиётининг бадиий мазмун-моҳиятини таърифлаб бераоладиган атамага ҳам эҳтиёж сезилди. Ва тез орада бундай атама топилди. Дарвоқе, 1925 йил немис санъатшунос олими Франц Роо Фарбий Европа адабиётида юксалган экспрессионизм эстетик оқимини “сеҳрли реализм” деб номлаган эди. Ушбу атама айни муддао бўлиб чиқди. Қандай қилиб йўл-йўлакай айтиб ўтилган ушбу “эркин сўз бирикмаси” умуман бошқа қитъа маданиятига ўтиб кетганлиги, уни ифода эта бошлаганлиги ҳозирга қадар номаълумлигича қолмоқда. Аслида, бу атама бадиий ижод вазифалари, умуман олганда, Лотин Америкаси прозасидаги реализм тамойилларини очиб беришда “сеҳрли” туюлган муносабатларнинг ҳар хил турларини бирлаштириш учун тўғри келмайди. Чунонам, Хорхе Луис Борхес, Хуан Карлос Онетти, Габриэль Гарсия Маркесларнинг бадиий тўқималари, бадиий оламни қуриш тамойиллари ёки Хулио Кортасар асарларидаги фантастик элементлар умуман бошқа қонуниятларга асосланади. Алехо Карпентьер ижодида эса “сеҳр” аксарият ҳолларда Жанубий Америкага Африка қитъасидан зўрлаб олиб келинган қора танлилар ва туб аҳоли – ҳиндуларнинг қадим афсона ва ривоятларига ҳавола қилинади – бу эса мутлақо бошқа адабий қонуниятдир. XX аср Лотин Америкаси адабиётида етакчилик қилган том маънодаги реализм ҳақида ҳам айнан шу фикрни айтиш мумкин. Ла-Плата кўрфази ва улкан дарёсининг афсоналаштирилган, муайян услубга солинган реаллиги – бу умуман ўзга қилипдаги бадиий ҳодисадир. У Карпентьер ва Маркес ижодидаги Гаити ва Куба ороллари, Венесуэлла ва Колумбия дашту биёбонларининг “мўъжизакор реаллиги” (*lo real maravilloso*) ва ақл бовар қилмас воқелиги (*fabulosa*) дан кескин фарқ қилади. Бундай вазият қадимий ва замонавий афсоналарга мурожаат қилиш, қолаверса юқорида номи зикр этилган

адибларнинг ҳар бири ўзи шахсий афсоналарини яратиш қонуниятлари билан ҳам изоҳланади.

Шу билан бирга, XX аср Лотин Америкаси адабиётида “сехрли” ва “реал” тамойилларни қайта англаш ҳамда ижодда мужассамлаштириш бир нечта босқичлардан ўтганлигини эсдан чиқармаслик лозим. Улардан дастлабкиси –муайян ҳудудда пайдо бўлган ва ривожланган бадиий тажрибани батафсил ўрганиш ва, кейинчалик, ҳудудий чегараларни “ёриб ўтиш” бўлса, иккинчиси 1930-40-нчи йилларда дунёга гўзал ва бетакрор афсоналарга асосланган поэтикани, қолаверса бадиий тафаккурни очиб берган “хинду” адабиёти анъаналарининг раванқ топиши билан чамбарчас боғлиқ. Шак-шубҳасиз, “Лотин Америкаси янги романи” яратувчиларининг ҳар бирига, аниқроғи уларнинг серқирра ижоди учун ўзи туғилиб ўсган замин ва қондош миллатнинг оғзаки ва ёзма ижодиёт таъсири катта аҳамиятга эга эди.

Дарҳақиқат, Лотин Америкаси адабиёти, Европа ёки АҚШ адабиётига қараганда, XX асрга анча кеч кириб келди. Ёки бошқача қилиб айтганда, ўзининг XX асрини анча кеч бошлади. Улкан қитъанинг асосан испан ва португал тилларида битилган шеърляти ва бадиий прозаси учун француз адиблари Оноре де Бальзак ва Эмиль Золянинг адабий мероси 1920-нчи йилларда ҳам ўз долзарблигини йўқотгани йўқ эди. Шу билан бирга (хайратланарли ҳол албатта), ўша пайтлари “саҳнага шахдам чиққан” модернизм шеърляти Европа адабиёти учун долзарб бўлган “цивилизация инқирози” муаммосига Лотин Америкаси адабиёти ҳам жиддий эътибор қаратганлигидан далолат беради. Муҳим жиҳати шундаки, Европа адабиёти ва санъатидаги символизм эстетик оқимига ўхшаган ҳодиса Лотин Америкаси адабиёти ва санъатида “модернизм” деб қабул қилинди. 1910-20-нчи йиллар Лотин Америкаси адабиётида сермахсул ижод қилган авангард йўналиш (Мексикадаги экстридентизм, Бразилиядаги “Антропофагия” гуруҳи, Аргентинадаги ультраизм) ларнинг фаолияти “цивилизация инқирози” муаммосига жиддий қараш, ундан қаттиқ хавотирга тушишдан

дарак берарди. Нима бўлганда ҳам, 1930-нчи йилларнинг бошига келиб, Лотин Америкаси адабиётининг умумий кўриниши, худди Европадаги каби, анъаналарга содиқ қолиш ва тажрибакорликни оширишни мужассам этган ранг–баранг (айниқса, Аргентина адабиётида) манзарани ҳосил этган эди.

1921-нчи йилда ёш бўлишига карамай, етарлича ҳаётий ва ижодий тажриба ортирган Хорхе Луис Борхес (*Jorge Luis Borges*, 1899-1986) Европадан Буэнос-Айресга қайтади ва, кўп ўтмай, газеталарнинг бирида ўзининг “Ультраизм” деб номланган, бир қарашда – оддий ва кўримсиз, иккинчидан – манифест, яъни мурожаатномадек янграган мақоласини эълон қилади, ва шу тариқа аргентиналик китобхонларни испан авангард адабиёти билан таништиради. Ўша йиллар Аргентина адабиётида бир вақтнинг ўзида ҳар хил, баъзан бир-бирига мутлақо зид анъаналар ёнма-ён яшарди. Инчунин, XIX аср ўрталарида Хосе Эрнандес (*Jose Hernández*, 1834-1886) куйлаган халқ қаҳрамони, бутун умрини Аргентинанинг бепоён даштларида ўтказган отлик чўпон – “гаучо ҳақида роман”ларда яқунловчи сўз ҳали ёзилмаган, охири нукта қўйилмаган эди. 1926 йил ёзувчи Рикардо Гуиральдес (*Ricardo Güiraldes*, 1876-1926) ўзининг “Дон Сегундо Сомбра” (*Don Segundo Sombra*, 1926) романида юксак маҳорат билан гаучонинг идеал портретини, аниқроғи – афсонавий образини яратди. Ёзувчи Бенито Линч (*Benito Lynch*, 1881-1951) ўзининг 1910-20-нчи йиллардаги романларида гаучо ва гаучо авлодлари ҳаётининг ижтимоий муҳити ҳамда психологик қиёфасини тасвирлаб берди. Француз романнависи Эмиль Золядан таъсирланган ёзувчи Мануэль Гальвес (*Manuel Galvez*, 1882-1951) ўзининг катта шов-шувга сабаб бўлган “Нача Регулес” (*Nacha Regulez*, 1919) ва “Шаҳар атрофидаги харобалар тарихи” (*Historia des subirbio*, 1922) романларида шаҳарнинг қоронғи ва хилват туманларидаги “яширин ҳаётни аёвсиз фош этади”. Мазкур романларда тасвирланган дунёнинг “сеҳрли таровати” машҳур бастакор Эваристо Карриего (*Evaristo Carriego*, 1883-1912) нинг мусиқий асарларидаги танго садолари поэтикасига жуда яқин эди. Кишиларнинг ҳаёти ва ўлимини бошқарган илоҳий, ғайритабиий кучлар ҳақида ҳикоя қилувчи фалсафий

киссалар муаллифи Орасио Кирога (*Horacio Quiroga*, 1879-1937) ижоди эса мутлақ бошқа руҳда ривожланди.

Борхес ва унинг маслакдошларига бу каби хилма-хил кайфиятдаги овозлар орасида вазиятни тўғри баҳолаш, энг муҳими, ўз йўлини ва ўз оҳангини топишда, биринчи навбатда, ижтимоий танқидчиликка йўғрилган адабиёт билан алоқаларни узиш, ўртада аниқ чегарани ўрнатиш катта ёрдам берди. Аргентина пойтахти Буэнос-Айресда 1920-нчи йилларда “Флорида” ва “Боэдо” ижодий гуруҳлари шаклланди. Биринчи гуруҳ ўз номини шаҳарнинг бадавлат зодагонлари истиқомат қилувчи тумандан, иккинчиси эса – камбағаллар яшовчи даҳадан олган эди. “Флорида” гуруҳини Борхес атрофида тўпланган шоирлар ташкил қилди; “Боэдо” гуруҳига эса – асосан ёзувчилар кирган эди. “Флорида” аъзолари, гуруҳ тарқалиб кетгандан кўп ўтмай, бир мунча машҳурликка эришиб, адабиёт аҳли эътиборини ўзига қаратишга муваффақ бўлишди. Борхес ва унинг сафдошлари 1924-27-нчи йилларда нашр қилган “Мартин Фьерро” журнали Аргентина маданиятида кўзга ташланарли ҳодисага, миллий ўтмишга бўлган алоҳида (этнография, фольклор ёки тарих нуқтаи назаридан эмас, аксинча, холисона) эътиборнинг яққол далилига айланди. Бу ерда гаучолар олами Линч ёки Гуиральдес асарларидаги романтизм руҳи билан суғорилган дунёдан кескин фарқ қиларди. Борхес, ўз ижодида муайян бадиий замон ва макон, аниқроғи, танго поэзиясининг образлилиги ёрдамида тажрибалар ўтказиши айнан шу билан изоҳланади. Бироқ бундай образлилик “Эваристо Карриего” (*Evaristo Carriego*, 1930) тўпламига кирган шеърлардаги маиший икир-чикирлар, ғарибона ҳаёт тафсилотларидан кескин фарқ қилади.

Борхеснинг 1920-нчи йилларда ёзган шеърларида танго мавзуси марказий ўрин эгаллайди. Уларда шаҳар атрофидаги хароба маҳаллалар, жазирама пайтида одамларга тўлиб кетадиган қаҳвахоналар, дам олувчиларнинг севимли эрмаги патефонда мусиқа тинглаш ва рақсга тушиш муайян вақтга боғлиқ бўлмаган рамзий маъно касб этади. Булар – ёзувчининг келажакдаги фалсафий фикрлари, бадиий тафаккури учун мустаҳкам

пойдевор бўлиб хизмати қилди, десак янглишмаган бўламиз. Адолатсизлик ва зулмга қарши чиқиш, ўлимни очик юз билан кутиб олишга тайёр довурак гаучо образи ва унинг “авлоди” бўлмиш – шаҳар четидаги харобаларда туғилиб ўсган “ошна”сининг насроний черкови тан олмовчи диний китобларда тасвирланган ўтмиш хотиржамлиги ва эҳтиросини ўзида мужассам этганлигини Борхес, кейинчалик, ўзининг “Танго тарихи” (*Historia del tango*, 1952) эссесида эътироф этган эди. Адиб, фикрини давом эттириб, “биз бу дунёга яқинлашгудек бўлсак, қачонлардир йўқотиб қўйган ўтмишимизни қайта топиб оламиз”, деб таъкидлайди. Масалан, “Жануб” (*El Sur*, 1953) ҳикоясида тасвирланган китобсевар Дальман ё алаҳсираб, ё кимнингдир сеҳр-жоду иродаси туфайли ўз уйини ташлаб, қандайдир “бошқа ҳаёт”, яъни овлоқда, номаълум темир йўл станциясида, ўтган аср либосдаги гаучолар ёнига тушиб қолганлигини пайқайди ва, шу тариқа, ўтмишни ўз кўзи билан кўради. Журъатсиз Дальман олдига танлаш зарурати қўйилади: яъни у яккама-якка курашишга “даъват” қилинади. Дальман чангда ётган дудам ханжарни кўтариши мумкин ёки айна пайтдаги кескин вазият ўнгида эмас, ҳаёлида кечаётганлиги ҳақида фикр ортига “бекиниб олиши” мумкин. Дальман беҳаловат уйку “мантиғи”га итоаткорона бўйсунди ва ханжарни кўтаради. Шу тариқа унинг олдинги ҳаёти асосланган “мутлақо бошқа” мантиқни йўққа чиқаради. Муқаррар ўлим олдидан у “бегона” – бир вақтнинг ўзида романтик ва қаҳрамонона – ўтмиш қандайлигини ҳис этиб кўради. Бироқ ҳикоянинг “тантанавор” хотимаси ўқувчини чалғитмаслиги ва икки ёқлама тушунишга йўл қўймовчи тарзда ўқилиши лозим. Эҳтимол, Дальман қалбида осмонўпар тоғлар ва бепоён ям-яшил даштликлар макони – бағри кенг Аргентинада туғилиб ўсган алп қомат гаучонинг “ирсий хотира”си ўйғонгандир. Балки кутубхоначи Дальман, китоб шайдоси Дальман, ҳаётни китоблардан ўрганган Дальман, фанога абадий ғарқ бўлишдан олдин, жонидан ортиқ севган китоблардаги ҳаёлий дунёга “қайтгандир”.

Нима бўлганда ҳам, бадий тўқима, Борхес наздида, сеҳрли кучга эгадир. Тасаввур кучи бутун бошли мамлакат, кейинчалик бутун бошли

сайёра (“Хаёллар” (*Ficciones*, 1944) тўпламдаги “Тлён, Уқбар ва Учинчи олам” (*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*) новелласи) ни вужудга келтиради, десак аниқроқ бўлади. Бадиий тўқимадан ранглари уйғун, товушлари оҳангдош, хушманзарали, ҳар томонлама қулай ва гўзал дунёнинг пайдо бўлиши – бу кундалик ҳаётга қарши чиқишнинг утопик шаклидир. Аммо, бу бир вақтнинг ўзида антиутопия ҳамдир, негаки бадиий тўқима, реал ҳаётимизга ёриб кириб, уни ўзига тўлиқ бўйсундиради. Новелла сўнггида ровий Тлён сайёраси реаллигидан бошқа бадиий тўқима – ўзи яратган китоблар оламида “яшириниш”га мажбур бўлади. Бир-бирига қарама-қарши қўйилган бадиий маконлар ҳақида бундай тасаввур Борхес томонидан имкон қадар мураккаблаштирилган. Новелла, кўп нарса ҳақида оғиз очмай ёки ўқувчини алдай оладиган ровий маҳорати ҳақида суҳбат билан бошланиши бежиз эмас албатта. Новеллани ўқиганимизда, икки, гоҳида бир нечта маънога эга бўлиш, ноаниқлик, ўй-фикрларни ниқоблар остида яшириш Борхеснинг бадиий тамойили эканлигига ишонч ҳосил қиламиз. Ахир дунё ҳақида ростакан сўзлаб бериш, уни сўз билан ифодалаш, қолаверса, дунё ҳақидаги ҳикояга нуқта қўйиш, ёзувчи фикрича, мумкин эмас. Зеро, ёзувчи персонажлари учун ҳаётнинг ҳар томонлама пухта ўйланган, таърифи аниқ формуласини яратиш, қолаверса мукамалликка эришиш, ўз тақдирини олдиндан билишга интилиш, Курраи заминнинг “кутубхонаси”да керакли “китоб”ни топиш илинжида умр кечириш хосдир.

Дарҳақиқат, оламни ўзига хос система сифатида англаш, табиат сирларини, ҳаётнинг қадрини билиб олиш учун китобларни қайта-қайта ўқиш ақлдан оздиради. Масалан, “Қум китоби” (*El Libro de Arena*, 1975) новелласи қаҳрамони, китоблар китоби саналмиш сеҳрли китобни қўлида маҳкам ушларкан, ундан кўзини узмас экан, бу “ҳақиқат”ни англай бошлайди. Бир вақтнинг ўзида тушунадикки, Ҳаётнинг универсал рамзига яқинлашиш ақлдан айиради, пировардида телбаликка олиб келади. Билимнинг керагидан ортиқчалиги “Мен”, яъни инсоннинг руҳий марказини ич-ичдан емиради, уни ҳалокат ёқасига олиб келади, чунки инсон чексизликка жон-жаҳди билан

интилади, уни ҳам, унинг ортида нима жойлашганлигини ҳам билиб олишга ҳаракат қилади. Ақлдан озишига сал қолган қаҳрамон жаҳаннамнинг шамоли уфуриб турган китобдан қутулади.

“Фунес, Хотира мўъжизаси” (*Funes el memorioso*, 1942) номли новеллада зотли айғирдан йиқилиб оғир жароҳат олган йигит ҳақида ҳикоя қилинади. Ўқувчини таажжубга соладиган новелла қаҳрамони, бедаво дардга чалиниб, унинг атрофида, бевосита унга тааллуқли содир бўлаётган воқеаларни майда тафсилотигача эслаб қолади. Фунес узоқ вақт юролмай уйда ўтиради ва атрофдаги одамлар назаридан қолиб кетади, шу сабабдан ўтган кун воқеа-ҳодисаларини эшлаш, китобларни ўқиб билим олиш билан ўзини овутади. Бироқ, хотирасида муҳрланиб қолган воқеа-ҳодисалар қутилмаганда уни қийнай бошлайди. Абсолют хотира юқини кўтараолмай, унинг азобига чидай олмай у ақлдан озади. Ушбу Борхес дунёқарашига хос бўлган новеллада реаллик фантастика оламининг “реаллиги” билан қоришиб кетади.

Билъакс, “Алеф” (*El Aleph*, 1949) новелласи қаҳрамони замонлар ва маконлар кесишган нуқтасидан ўзини олиб қочади. Алеф – бу дунё кулфининг калит солиш тешиги, яъниким дунёдаги жамики мавжуд нуқталар кесишган нуқтасидир. Алефни англаб бўлмайди, сўзлаб бўлмайди, аммо у мавжуд... Сеҳрли Алеф баҳридан ўтаркан, муаллиф ижодий илҳом манбасидан ҳам юз ўгиради. Ҳикояни сўзлаб бераётганда ровийнинг шундоқ сезилиб турган самимиятсизлиги, гапни хаспўшлаши, воқеаларни қисқача тасвирлаб бериши ўқувчини тағмаъно, қўшимча мазмунни ахтаришга мажбур этади. Новеллада бўй-басти билан тасвирланган қаҳрамон Карлос Архентиносдан очикдан-очик нафратланиш, натижада, унинг ижодий услубини қабул қилмасликка олиб келади, яъни ровий атроф муҳит, ҳайвонот ва наботот оламининг “Алефчасига” каталогини тузишни истамайди. Бироқ, асосий масала бунда эмас. Абсолют билимдан қочиш мавзуси (“Фунес, Хотира мўъжизаси”) да ровийнинг яна бир муҳим жиҳати, яъни бош

қахрамоннинг севиқли аёли Беатриснинг хиёнатини тан олишни хоҳламаслик ҳам мужассам этган, десак янглишмаган бўламиз.

Alter ego – бу таҳаллус ёки бошқа ном ортида яширинган лирик қахрамон, қолаверса бадиий образ ҳам бўлиши мумкин. Бу атама адабиётда, ўзаро ёки бевосита муаллиф билан чамбарчас боғлиқ бўлган персонажларни тасвирлаш жараёнида кенг қўлланади. Борхес ҳам кўп ҳолларда ўзининг alter ego (лот. – “бошқа Мен”), яъни инсоннинг реал ёки ўйлаб чиқарилган муқобил шахси орқали фикр юртишни афзал кўради. Бу эса адибнинг шахсий тавба-тазарру, кўнглидаги гапни очикчасига айтиш шаклини англатади ва, ўз ўрнида, бадиий конструкцияни янада мураккаблаштирувчи услуб эканлигидан далолат беради.

Умри давомида қийнаб келган кўз ожизлиги, кутубхонадаги жонидан ортиқ яхши кўрган иши, бахтли онлар, яъни Европага уюштирилган саёҳатлар ва у ердаги қайноқ ва сермазмун ҳаёт кечириш, бир нечта ҳаммуаллифлар билан ишлаш ва содиқ дўстлар даврасида кун ўтказиш – буларнинг ҳаммаси Борхеснинг ҳикоя қилиш услубини документал, яъни расмий ҳужжатлар қолипига солишга хизмат қилган эди. Айнан ушбу ўзига хос услубда инсон ҳаётига фантастика, аниқроғи, реалликка нореаллик ёриб кириши ўқувчини ҳайратлантирган бўлса ажаб эмас. “Ҳужжатларга асосланганлик” услуби, бир қарашда, ишга алоқаси йўқ бадиий тафсилотлар билан тўлдирилади, бойитилади. Шоирона қилиб айтганда, қоронғулик чулғаб олган ҳашаматли хонадаги жавонда турган биллур идишлар, кумуш буюмлар, деворда осилган картиналар, тартиб билан терилган китоблар чакмоқ ёруғлигида кўрингандек туюлади. Ёки дераза ёнида турган қахрамоннинг юзида маъюслик, ўлим жазосига адолатсиз ҳукм этилганлигидан кўзлари ёшга тўлгандек кўринади. Ёки пештоқ устунлари пушти рангга буялган, сербар пешайвониға мармар тошлари қўйилган, баланд деразалари ой нурида ялтираб турган уйни ўраб олган боғдаги хиёбонларда увуллаб эсаётган шамолда эман дарахтларининг шитирлашида арвоҳлар гапиргандек туюлади. Бу уй қахрамонники, лекин у унинг

остонасига етолмай ҳалак. Бундай тафсилотлар Борхес асарларида ўзига хос маъно касб этади. Бу зинҳор кундалик ҳаётни, маиший икир-чикирларни тасвирлаш, бир сўз билан айтганда, ҳаётнавислик эмас. Сўзнинг том маъносида, бу халқнинг турмуши, моддий ва маънавий маданиятини намоён этувчи бадиий тафсилотлар ҳам эмас. Ўқувчи кўз ўнгида муаллифнинг субъектив мушоҳадаси, ҳаётни шоирона ҳис этиши кенг майдон бўйлаб очиларкан, у асарнинг фалсафий мазмуни юксак поэтикага яқинлашганини англаб олади.

Борхес учун маънавий-ахлоқий меъёрлар, инсоннинг ҳис-туйғу ва руҳий кечинмалари эмас, балки қаҳрамонларининг Курраи заминдаги қандайдир бир сирли, “сеҳрлаб, ўз оғушига олувчи” замон ва макон билан тўқнашуви муҳимдир. Ушбу сирли ва сеҳрли замон ва маконнинг жумбоғи (айнан ўхшашлик ёки кескин фарқ, қиёс ва тафовут) ни ечиш – Борхес ижодининг асосий мавзусидир. Лекин ечимларнинг универсал калити (шифри) осонликча очилмайди. Адиб яратган аксар ҳикояларнинг хотимасида оҳангнинг ўзгариши айнан шундан келиб чиққан. Бамайлихотир файласуфона фикр юритиш, фалсафий фалакларда парвоз этиш қўққисдан ровийнинг “бедаво дарди ва ҳаддан толиққанлиги”, ёки қаҳрамоннинг “мусибатга йўлиққанлиги ва бахтиқаролиги”ни эслатиш билан алмаштирилганлигини кузатамиз.

Аммо, пировардида, ушбу якунловчи қисмлар коинотдаги ўзга оламни барпо этувчи (Тлён сайёраси, Укбар мамлакати) ёки Ердаги ўзга олам моделини яратувчи (“Сўқмоқлари айри боғ”) онг куч-қудратига бас келолмайди. Субъективлик, кенг тасаввур, ҳаёт мазмунини билиб олишга интилувчан ақл-идрокнинг уйғунлиги, бир-бирига чамбарчас боғланганлиги, Борхес фикрича, бир вақтнинг ўзида, улкан кучга эга ва, шу билан бирга, осонгина енгилиши мумкин. Бу уйғунлик инсонни реалликдан узоқлаштириб, ҳаёлий воқеликдан осмонга кўтариб, ҳақиқий ҳаётга қайтаради, бироқ муқаррар ўлимдан қутқара олмайди. Башарти, жон бериш, нариги дунёга рихлат қилиш пайтини, ушбу бир зумда ўтиб кетувчи сонияни

Худо яратган оламдаги фалсафий ва эстетик тизимнинг бир таркибий қисмидек англаш учун имконият яратади. Масалан, “Сўқмоқлари айри боғ” (*El jardín de senderos que se bifurcan*, 1941) новелласидаги гўзал боғни эккан, кунни тунга улаб уни парваришлаган, қолаверса, унга бутун ҳаётини бағишлаган Боғбон ва унинг авлоди – кейинги Боғбон ҳамма нарсаларни олдиндан сезиш, ҳаттоки тақдирларидаги шодон ва қувноқ ёки қайғу-ҳасратли кунларини ҳам башорат қилишдек “сеҳрли кароматга” эгадирлар.

“Сирли мўъжиза” (*El milagro secreto*, 1943) новелласи қаҳрамони – Яромир Хладик исмли шоир бешафқат тақдир билан талашиб-тортишиб бошлаб қўйган драмасини яқунлаш учун муҳлат олади. У бадий тўқимасига сайқал бераркан, куёш нурларига тўла сермазмун ҳаёт кечиради. Шоирнинг ҳаётдан мамнунлик ҳиссини уйғотувчи ижодий фаолияти ўзгалар эътирофини қозонмаслиги Борхес учун унчалик муҳим эмас. Шоир шеърларни ҳаёлида, тасаввурида тўқиркан, уларни оқ қоғозга кўчириш ҳақида уйламайди, негаки у куёш нурларини тўсиб турувчи баланд, куёш иссиғини ўтказмовчи зах девор олдида отиб ташланишини кутиб турибди. Умрининг мазмунига айланган драмасини охиригача етказиш учун вақт тўхтайди, яъни шамнинг милтираб турган оловидек ўчиб ёнувчи онгидаги вақт тўхтайди. Айни пайтда эса тошли деворлар ортида ҳаёт жўшқин қайнайди, бир сонияга ҳам тўхтамайди. Ижод сеҳри, шу тариқа, алоҳида олинган шахс учунгина теран маънога эгадир.

Шунга қарамасдан, истеъдодли ижодкор тафаккуридаги тўқима унинг шахсий вақти, аниқроғи, муайян замон ва маконда унга ўлчаб берилган вақт чегарасидан ўтиши мумкин. Мисол тариқасида “Хоин ва қаҳрамон мавзуси” (*Tema del traidor y del héroe*, 1944) ҳикоясида тасвирланган ирландиялик Килпатрик ҳаётини, вафотидан кейинги шуҳратини келажак авлодга етказишни унинг содиқ дўсти ўз зиммасига олади ва бажаради. Диққатга сазовор жиҳати шундаки, бош қаҳрамон набираси бўлмиш Райен, машҳур бобоси ҳақида биографик асарни ўқиркан, унинг хоинлигини ўзи ҳам такрорлайди.

Мазкур конструкция, ёки бошқача қилиб айтганда, мавзунинг ўзига хос тарзда ечилиши, Борхес ижодида қандайдир бир парадоксал, яъни мантикқа зид кўринишда намоён бўлади. Ҳаётдаги ҳодисаларнинг даврийлиги, яъни ўзига хос циклни ҳосил қилиши, хоинона ҳаракат ва қаҳрамонликнинг муқаррар равишда такрорланиши, бир қарашда, Тақдир гардиши айланиб, яна жойига қайтишини англатади, яъни инсон, ҳаётда нимаики режалаштирса, унинг ҳаммаси беҳуда. Худди тунда юлдуз учиб, осмон қаърасида сўнгандек. Бироқ инсон бунга ҳеч қачон кўнмайди, муқаррар ўлим олдида бўй-басти билан рост тураверади. Фалак гардишининг тўхтовсиз айланиши, ҳаётнинг кўз очиб юмгунча ўтиб кетаётганлиги, тақдир такрорланиши инсон иродасини буколмайди. Негаки ўша такрорланиш нуқтасидан келажакнинг сон-саноксиз вариантлари худди дарахтнинг шох-бўталари каби униб, тарқалиб кетади. “Сўқмоқлари айри боғ” номли новелланнинг қаҳрамони: “Айнан ҳозир, айнан шу он олдиндан башорат қилиб бўлмайдиган тақдир, келажак номаълумлиги олдида юракка ғул-ғула солувчи ҳис-туйғуни туғдиради”, дея иқдор бўлади. “Хоин ва қаҳрамон мавзуси”, новелла қаҳрамони ҳардамхаёл Райеннинг “узоқ ўйланиб, тараддуд кўриши”, бир қарорга келиши, тўлиқ англаган ҳолда ўз хоинона хатти-ҳаракатини аждоди Килпатрикнинг олдиндан режалаштирган сценарийсида бажарадиган ролига қора сиёҳ билан ёзиб қўйилади.

Бас, шундай экан, Курраи замин ва Тарих, Борхес ижодида кутубхона ёки китобга қиёсланади. Ушбу билим макони бўлмиш кутубхона ёки билим тажассуми бўлмиш китоб образи вазиятга қараб ўзгаради, яъни китоб хотимаси силлиққина муқаддимасига ўтиб кетади; ёки сон-саноксиз қўшимча сюжетларни туғдиради; ёки китобхон кўз унгида “Қум китоби”га айланади; уни икки марта бир жойда очиб бўлмайди, уни ҳар сафар янги-янги саҳифадан ўқишга мажбур бўлаверасан киши. Борхес асарларида китоб хусусида фикр юритиш сабот-матонатни тақозо этгувчи итоаткорлик оҳангида, Тақдир зарбаларига тишни-тишга қўйиб чидаш мавзусида олиб борилади. Адиб асарларини ўқирканмиз, беихтиёр муқаддас китобларни

эслаймиз. Куёш нурга тўлдирган бу дунёда ҳеч нарса янги эмас, ҳар қандай сўз эса бир вақтлар ёзилган матндан олинган бир парча холос (“Алеф” тўпламига кирувчи “Художўйлар” (*Los teólogos*, 1949) новелласи). Шундай экан, ижод қилишга нима ундайди, ижодий илҳом қаердан келади, ижодий куч-шижоат нима сабабдан худди битмас-туганмас чашмага ўхшайди? Борхеснинг бу саволга жавоби сўзга бўлган ишонч билан тўйинтирилган. Унинг ишончи комил, битта матнни ҳар сафар бир оҳангда ўқиш мумкин эмас, қолаверса, бир матнни икки марта ёзишнинг ҳам имкони йўқ. Бошқа замонларда бошқа одам томонидан, сўзма-сўз қилиб такрорланган бўлса ҳам майли, барибир матн **бошқа** бўлади. Янада аниқроқ қилиб айтганда, такрорланишлар бетакрор – Борхеснинг универсал парадокси, мантикка, соғлом ақлга зид асарларининг бош мавзуси ана шундан иборат.

Бир-бирига сира ўхшамас, гоҳида зид, гоҳида яқин маданиятлардаги теран фалсафий мушоҳадалар, шубҳа туғдирмовчи далилларни худди ипга маржонларни қадагандек қадаган ёзувчининг ёрқин истеъдоди, билимдонлиги, ақл-зақоват бобида ундан ҳеч ҳам қолишмайдиган китобхон мавжудлигини тақозо этмайди. Номлар ва парчалар, исмлар ва лавҳалар – ёзувчининг асосий материали, унинг бадиий тили, у яратган системанинг белгиларидир. Инсоннинг деярли барча хатти-ҳаракатлари, аниқроғи, яхши ва ёмон қилмишлари, адашув ва шубҳаланишлари, ғалаба ва мағлубиятлари Борхес томонидан қачонлардир ёзилган матндан парчаларни келтиришдек тасвирланади, қачонлардир айтилган сўзларни ўзгача такрорлаш ёхуд субъектив тарзда талкин қилишдек намоён бўлади. Ҳар хил босқичларда ўша-ўша яккаю ягона сўз “тушуниш, маъносини англаш учун пинҳон шаклни намоён этиши ёки, аксинча, хаспўшлаши мумкин... Демак, на маънавий-ахлоқий, на рационал, яъни ақл идрокка асосланган мезонлар бўлиши мумкин эмас. Антик даврнинг буюк шоири Ҳомер ўзининг “Илиада” ва “Одиссея”сини не-не машаққатлар билан ёзди, лекин Курраи заминнинг бепоён дашту саҳроларида, беўлчов замон ва маконда кунлардан бир кун келиб яна бир марта “Одиссея”ни ёзишлари мумкин эмас” (“Ўлмас” (*El*

immortal, 1947)). Шу боисдан ҳам Борхеснинг бадиий оламида яшовчи персонажлар, “Одиссея”ни ким ёзгани тагига етишга интиларкан, китобхон ҳукмига ўзаро суриштирув жараёнида аниқланган сон-саноксиз иқтибос ва изоҳларни тақдим этадилар. Борхес учун бундай изланишларнинг натижаси катта аҳамиятга эга эмас, унга жараённинг ўзи, яъни интеллектуал баҳс-мунозара, ақлни ишга солиб жумбоқни ечиш жараёни муҳимдир. Айрим тадқиқотчилар Борхес асарларида гапнинг мураккаб тузилиши, бошқа матнларга ҳавола қилиш ёки уларни ўзгача талқин этиш, иқтибос, мажозий маъно ва ўхшашмалар, конкрет ва мавҳум тушунчаларнинг кесишган нуқталари, умумлашмалар кўплиги худди кенг ёйилган матодаги моҳирона ишланган нақшларга ўхшайди, деб таъкидлайдилар. Асарларда теран англанаётган ҳақиқатнинг чек-поёни йўқ. Ҳар бир асарнинг мазмун-моҳиятига ўша асарнинг акси – “антикитоб”да қарши чиқилади ва қизгин баҳсда нотўғрилиги исботланади. Яширинча ёки ошқора истехзо билан мийиғида кулиб қўяркан, адиб ушбу “антикитоб”ларни қалаштириб ташлайди, бирма-бир териб қўяди; ҳеч иккиланмасдан ўзининг бошқа ҳикояларида тасвирлаган персонажларига, илмий ва бадиий матнларига ҳавола қилади, улардан бутуш бошли бобларни келтиришдан ҳам тоймайди, уларни юз марта тўғриланган парча ва иқтибослар тағмаъносига устомонлик билан жойлаштиради.

Яна бир муҳим жиҳатга эътибор каратайлик. Борхес ижодида китоб образи, аниқроғи бадиий тафсилотга катта жой ажратилади. Худди шундай ролни унинг бошқа машҳур рамзлари – кузгу ва лабиринтлар ўйнайди. Ва бу тасодифий ҳол эмас. Асарларини ўқирканмиз, “инъикос”, “вариантлар кўплиги” адибнинг бадиий ижод фалсафасидаги асосий категориялар эканлигига ишонч ҳосил қиламиз. Жўшқин ва серқирра ҳаёт, объектив воқелик – бутун борлиқнинг мураккаб комбинациясидек намоён бўлади. Яъни, “Сўқмоқлари айри боғ” новелласида Курраи замин чексизлиги ғояси мужассамлантирилиб, ўз ифодасини хитойлик донишманд Цюй-Пен йўлаклари беҳисоб лабиринтга ўхшатиб яратган романида ҳам, боғбон

яратган сўқмоқлари айри боғда ҳам топади. “Художўйлар” новелласида лабиринт нафақат тузоққа, балки ҳақиқат ортидан қувиш метафорасига айланади. “Тлён, Укбар, Учинчи сайёра” новелласи персонажларидан бири: “Кузгулар бор нарсани купайтириб кўрсатади”, деб таъкидлайди. Инсоннинг фантазияси ҳам кузгуга ўхшайди, чунки фантазия, Борхес наздида, оламларни кўпайтиради, сеҳрли яратувчанлик кучга эга.

Борхес замондоши **Хуан Карлос Онетти** (*Juan Carlos Onetti*, 1909-1998) икки қўшни давлат – Аргентина ва Уругвай халқи адабиётига бирдек хизмат қилган адиб сифатида эътироф этилган. Испан тилида ёзганлиги учун эмас, балки икки халқнинг азалий орзу, интилишларини баробарига тушунгани, ҳар икки миллат дардини яхши билгани учун. Онетти ижоди давомида ўз бадиий оламини яратишга астойдил ҳаракат қилди. Адабиётга у бирданига кириб келгани йўқ. Муайян мақсад ва ғояни тўлиқ ифода этувчи мавзунини танлаш, сюжет чизигини пухта ўйлаш натижасида ўзига хос услубга эга асарлар яратди. Борхес новеллалари китобхон аҳли орасида бир мунча шуҳрат қозонган бир пайтда Онетти ҳам ўз ҳикоялари билан майдонга чиқди. Пешқадамликни ўз қўлига олган Борхесдан масофани сақларкан, Онетти ўз сюжетларини ҳеч кимдан таъсирланмасдан, ҳеч кимга тақлид қилмасдан мустақил юзага чиқарди, асосий диққат-эътиборини ўзигагина хос бўлган услубга сайқал беришга қаратди. Лотин Америкаси адабиёти негизини ташкил этувчи анъана, миллий мифология, бадиий тажрибадан ҳам эҳтиёткорона фойдаланган ҳолда, у бирон-бир адабий оқим ёки йўналишга кўшилмади, улар билан ҳамфикр бўлмади, қолаверса уларнинг ижодий режаларига хайриҳолик билдирмай, адабий дастурларини кўллаб-кўвватламади. Ўша пайтлари етакчилик қилган модернизм оқимида эргашган тақлидгўй шоир ва ёзувчилардан фарқли ўларок, Онетти Ла-Плата кўрфази ва дарёси бўйида яшовчи эрксевар халқлар адабиётида мустақил позицияси борлиги ҳақида баралла айта олди.

Бу қанчалик ҳаётга яқин ёки ундан узоқ, тўғри ёки нотўғри эканлигини таҳлил қилишга ва яқуний хулоса чиқаришдан биз, албатта, йироқмиз. Лекин

Онеттининг аксар қахрамонлари ўз ўзи билан овора, қобиғига ўралашиб, ўз ўзини таҳлил қилишга мойил одамлар. Башарти бу уларнинг тўлик анланган, ҳар томонлама пухта ўйлаб чиқилган яшаш тарзи, бир сўз билан айтганда, қисматидир. Бу танланган йўл нафақат “сунъий ҳаёт”, “сохта яшаш”дан бош тортишни англатади, балки ўз билганича яшаш, ҳеч кимга қарам бўлмай, узлатда ҳаёт кечириш, ўзини ўйлаб дунёни унутишда қандайдир бир яратувчанлик, ижодкорлик кучи яширинган бўлса ажаб эмас.

Юқоридаги фикримизни тўлароқ баён этиш мақсадида айтмоқчимизки, Онеттининг ҳаёти бирварақайига Аргентина ва Уругвай билан, битта тилга, битта ўтмишга эга, бир-бири билан тинч-тотув ҳаёт кечирувчи халқлар билан чамбарчас боғлангандир. 1939 йил Уругвай пойтахти Монтевидеода Онеттининг “Қудук” (*El Pozo*) деб номланган илк қиссаси нашр қилинди. Қисса қахрамони Эладио Линасеро мавжуд ҳаётдан юз ўгириб, гавжум шаҳардаги жўшқин ҳаётдан ўзини олиб қочишга аҳд қилади. Бахтли яшаш, хузур-ҳаловатда кун кечириш учун инсонга “тушида эмас, балки ўнгида ширин ҳаёллар тўлқинида сузиш” (овқат ва тамаки бундан мустасно) кифоя қилади, деган хулосага келади. Унинг зулмат қоплаган тасаввурида ҳар хил фикр, кечинма ва тушуниб бўлмас ҳис-туйғулар сузиб юради, у “алламаҳал тунда, қоронғиликка кўзини катта очиб, шифтга қараб ётганида” миясига келган ширин ҳаёл, гўзал манзара, мафтун этувчи акс-садолар бахтга олиб келади, дея ўз кўнглига юпанч беради. Дарвоқе, у “...четга улоқтириб ташланган; ўзини четга олиб қочган бир паллада вақт унинг ёнгинасидан ўтиб кетаяпти”. Уни ҳушнуд этувчи, олам-олам бахт олиб келувчи, кўнглига таскин берувчи ҳаёл, аниқроғи, “бадий тўқима”лари бошқалар билан яшаш, бошқалар учун яшаш ва бошқаларнинг қоидаларига итоат қилиб яшашдан воз кечиш, оқибатда, юрагини тўлдирувчи дарддан фориг бўлишга олиб келади, деган хулоса келади.

“Қисқа ҳаёт” (*La vida breve*, 1950) деб номланган романида: “Одамлар то ўлимгача яшашга маҳкум этилган деб ўйлашади. Йўқ, улар қалбга эга бўлишга маҳкум этилганлар, пешонада қандай ёзилган бўлса, шундай

яшашга маҳкум этилганлар. Улар шу қабилда узоқ ва қисқа ҳаёт кечиришлари мумкин”, деб ёзган Онетти ўз қаҳрамони Браусен билан бирга бу пурмаъно фикрни кашф этади. Аммо, ҳаётни тугалланмаган, бир-бири билан боғланмаган қисмларга бўларкан, Онетти ўз персонажларини бахтга етакламайди. Уларнинг кўнгиллари таскин топмайди, чунки ҳаётни охири томчисигача яшаб ўтиш, фанога гарқ бўлишдан олдин мутлақ ҳақиқатни англаш, абсолют тугалланганлик ва ўтмишни қайтариб бўлмаслик, ҳаётни қайта (эндиликда бахтли) яшаб ўтиш барибир ўлимга ўхшайди. Бу пайтда янги ва янги “қисқа ҳаёт”ларни сеҳрли тарзда яратувчи нажотбахш тасаввур ёрдамга келади. Айнан юпатувчи, тасалли берувчи тасаввур ушбу “қисқа ҳаёт”ларни гоҳ вақтни тезлаштириб, гоҳ секинлатиб қайта яшаб ўтишга имкон яратади.

Онетти ўз қаҳрамонларини бадий тўқималар билан хоҳлаганича иш тутишга, уларни ўрнида ёки ўринсиз ишлатишга мажбурлайди. Арсе ва Диас Грейларнинг “қисқа ҳаёт”лари – бу Браусен тақдирининг вариантлари, яъни у ёки бу вазиятнинг вариантлари, Браусенинг “Мен” – инсон рухий марказининг “етишмайдиган” қисмларидир. Арсе образида ҳам, Диас Грей образида ҳам Браусеннинг “ҳақиқий саргузашт”ни кумсаши амалга ошади. Шунга ўхшаш тарзда француз адиби Жан-Поль Сартрнинг “Беҳузурлик” (*La Nausée*, 1938) романи бош қаҳрамони Антуан Рокантен, ўтмишини “ковлаштириб”, яшаб ўтган кунларини худди кийимини қоққандек “қоқиб” ташлайдида, “дунё бўйлаб саргузаштни” кўмсайди. Баногоҳ Рокантен кўз ўнгида яшаб ўтган ҳаёти ёлғонга, хом ҳаёлга айланади. Онетти персонажлари, худди Рокантен каби, ялиниб-ёлворганларига қарамасдан ўз ўзларига, бешафқат ҳаётда мавжудликларининг ибтидоси – ёлғизликка дуч келишади.

Аслини олганда, Онеттининг барча персонажлари, хоҳ у “биринчи” ёки “иккинчи” даражали тўқималар бўлсин, хоҳ у “бош” ёки “орқа пландаги” образлар бўлсин, барчаси умидсиз одамлар. Ноумид шайтон деганларидек, “Қисқа ҳаёт” романидаги персонажлардан бири бўлмиш доно руҳоний

замонавий одамнинг қисматига изох бериб ўтади: “... дунё курашишга кучи етарли довюрак ва курашдан мадори куриган умидсизлардан ташкил топган – умидсизлар хаёллар, тўқималар билан овунади, уларнинг ортига яширинади, “ўзининг оламини яратиб, уйқуга кетишади”; кучлилар, яъни ҳаёт маъносини ғов-тўсиқларни енгиб ўтишда кўрганлар эса умидсизлик, руҳий тушкунлик билан мурасасиз олишиш пайтини пойлайдилар ва пайт топиб уни енгиб ўтишга ҳаракат қиладилар.

Онетти фикрича, инсон қалбининг ижодий қобилияти чексиз имкониятларга эга. Шу боис адибнинг энг ёқтирган “ёвқур” қаҳрамонларидан бири Диас Грей, таслим бўлмасдан, ўзининг ва ўзгаларнинг ўтмишида, нотаниш одамларнинг ёлғон ва разолатга тўла ҳаётларида туткич бермас, кўз илғамас ҳақиқат ва қонуниятларни ахтараверади (“Номаълум қабр учун” – *Para una tumba sin nombre*, 1959). Ва, Жан-Поль Сартрнинг тарихий тадқиқотлари муваффақиятсиз чиққан қаҳрамонига ўхшаб, “ўзганинг” тақдири ҳақида кўриб бўлмас, тушуниб бўлмас ҳақиқатни бадиий тафаккур маҳсули билан алмаштиради, шу тариқа, абсурд ва шафқатсиз дунёга дадил қарши чиқади.

Борхеснинг бадиий тўқима моддийлашган “Тлён, Укбар, Orbis Tertius” ҳикоясида содир бўлаётган воқеалардан фарқли ўлароқ, Онетти персонажлари икки – реал ва сеҳрли дунёларнинг бир-бирига сингиб кетишларини амалга оширолмай, аросатда қоладилар. Шахсий хотиралар асосида қурилган спектакль шармандаларча муваффақиятсизликка учрайди (“Қудук” қиссаси) ёки қаҳрамон ҳаётига зомин бўлади (“Амалга ошган хаёллар” – *Un sueño realizado*, 1944).

Ўзгага йўлланган сўз воситасида реалликни қайта яратиш, Онетти фикрича, “ёлғон гапириш” расм-русумнинг юксак шаклидир. Ёзувчи учун бадиий тўқиманинг объектив воқелик билан ўзаро алоқадорлиги муҳим. Агар “осмону фалакка кўтарувчи юксак ёлғон” бехосдан ҳақиқатга айлангудек бўлса, ёзувчи тафаккури (дунёни шоирона ҳис этиш) нинг маҳсули бўлмиш бадиий образ (персонаж) ўзини тунаб кетилган одамдек ҳис эта (оғрина)

бошлайди (“Альбом” – *El album*, 1944). Ёки, бадий тўқиманинг мавҳум дадиллигидан хайратда қолиб, “Араукария” (*Araukaria*, 1992) ҳикоясида тасвирланган руҳонийдек, ўлим тўшагида ётган кампирнинг тавбаларида келтирган гуноҳлари ҳақиқат эмаслигидан афсусланади.

Ла-Плата кўрфази ва улкан дарёсини куйловчи Онеттининг бадий олами ўзига хос услубга солинган бўлса ҳам, барибир миллий руҳ билан тўйинтирилган десак адолатдан бўлади. Борхесдан фарқли ўлароқ, Онетти ҳеч қачон: “Тушунарлироқ бўлиш учун Ирландияни ола қолайлик...” кабилида “образли сўзлаш”ни ўзига эп кўрмайди. Шаҳардаги тор кўчалар, кенг майдонлар, Ла-Плата дарёсидаги бандаргоҳ, Атлантика океанидан эсувчи тўфон ва довуллар, қирғоқларга шиддатла урулувчи тўлкинлар, атрофни чулғаб олувчи туман ва қуёшнинг чарақлаши унинг асарларида ўша-ўша таниш бўлиб кетган, ҳаётнинг бир бўлагига айланган табиат ҳодисалари, Аргентина ва Уругвай халқлари учун одатдаги манзаралардан бошқа ҳеч нарса эмас. Улар асло “фараз қилайлик бу Санта-Мария...” эмас, балки айнан Санта-Мария шаҳарчасидир. Шу билан бирга, бундай ҳаётга яқинлик, бадий образларнинг ҳаётийлиги чалғитмаслиги лозим: ёзувчининг ё тушида кўрган, ё ўнгида ҳаёлига келтирган тасаввур ва ҳаёллар таъсирида тасвирланган бетакрор манзаралар – миллий мифология негизини ташкил этувчи омиллардир. Санта-Мария – бу дарё бўйида жойлашган шаҳар, Онеттининг ҳикоя ва қиссаларидаги воқеалар айнан унда содир бўлади, ўқувчининг кўз ўнгида бутун бошли Санта-Мария олами очилади, бироқ буларнинг ҳаммаси ёзувчи бадий тафаккурининг маҳсулидир. Санта-Мария ҳам, худди Фолкнернинг Йокнапатофаси, Свифтнинг ғаройиб мамлакатлари, Кафканинг “Кўрғон”и, Станислав Лемнинг “Солярис”ига ўхшаб, бошдан охиригача тўқиб чиқарилган.

Ёшлигини Аргентинада ўтказганлигига қарамасдан, Парижда муқим яшаган ва ижод қилган яна бир ёзувчи **Хулио Кортасар** (*Julio Cortázar*, 1914–1984) ни ҳеч бир муболағасиз Хорхе Луис Борхес ва Хуан Карлос Онеттиларнинг замондоши, уларнинг давомчиси дейишимиз мумкин.

Кортасар адабий фаолиятини 1940-нчи йилларда бошлайди, дастлаб Аргентинадаги адабий журналларда илк ҳикояларини нашр эттиради. Кортасарнинг “Ҳозирлик” (*Presencia*, 1938) деб номланган илк шеърлар тўпламида адиб ижодидаги реаллик ва фантазиянинг бир-бирига сингиб кетиши, абсолют, яъни бутун мавжудотнинг азалий ва абадий ўзгармас бирламчи негизи – рух, ғояни ахтариш, Курраи замин ва одам ўртасида уйғунликка интилиш каби айрим муҳим элементлари сезила бошлайди. Банибашар ва ҳайвонот оламининг ўзаро муносабати мавзусига бағишланган “Бестиарий” (*Bestiario*, 1951) номли ҳикоялар тўплами ёзувчига ҳақиқий шуҳрат келтирди.

Кортасарнинг икром бўлишича, у ёшлигиданоқ Борхес ижодига мафтун бўлиб, унинг асарларини гўё сеҳрлаб қўйилгандек ўқиган эди. Адабиётдаги илк қадамларида ҳам Борхес услубига тақлид қилганини эътироф этади. Борхес ҳикояларидаги мавзуларнинг долзарблиги, улар ҳаётда учровчи ҳар қандай муаммони бартараф этишда универсал “калит”га ўхшашлигига қарамасдан, ҳикоялар ўша давр интеллигенцияси дунёқарашлари асосини ташкил этган “Аргентина руҳи”ни акс эттирган эди. Ҳайбаракаллачилик, хўжақўрсинчилик, сохта ватанпарварлик, мамлакат гуллаб-яшнаётганига ҳамду-санолар айтиш, бетиним ва сергак цензура зўравонлиги билан “безатилган” ташқи ҳаёт, “бўлиши мумкин бўлмаган ҳаёт”дек қабул қилинар эди. Худди мухташам ва мустаҳкам қўрғоннинг пештоғи ортида мафтункор, сеҳр-жоду ва хавф-хатарга тўла ҳаётни эртақлардагидек тасаввур қилиш ҳақиқатга ўхшарди. Шубҳасиз, бу Борхеснинг дунёни идрок қилиш модели эди. Бироқ, бу Кортасар ижодида ўзгача тарзда намоён бўлди, яъни адибнинг дунёни ҳис этиши, ҳаётга ўз жиддий муносабатини билдиришига ҳамоҳанг эди. Буни биз Кортасарнинг илк ҳикояларидан ҳам пайқаб олишимиз мумкин. Адиб учун унинг персонажи юзага келган вазиятни қандай қилиб баҳолаши эмас, балки мантиққа зид вазиятга дуч келишида нимани ҳис этиши ўта муҳимдир.

“Бестиарий” ва “Ўйин охири” (*Final del Juego*, 1956) деб номланган илк тўпламлари ҳақида гапираркан, Кортасар, фантастика мавзусига мурожаат қилиш ўзига хос эскапизм, яъни танг вазиятда курашишга куч қолмаганидан, жамиятда бегоналашиб кетишдан, руҳий ва жисмоний ожизликдан, объектив воқеликдан хаёлот оламига ўтиб кетиш, ўзи яратган “фил суягидан ясалган минора”да бекиниб олишдир, деб таъкидлайди. Шу сабабдан адибнинг илк ҳикояларида тасвирланган дунё, бир қарашда, эскиликни, кўникиб кетилган яшаш тарзини ёқлаётгандек бўлиб туюлади.

XX аср Фарбий Европа ёзувчилари ижодида эскапизмга мойиллик хусусида кўплаб мисоллар келтиришимиз мумкин. Масалан, француз адиби Жорис-Карл Гюисманс (*Joris-Karl Huysmans*, 1848-1907) нинг “Тескари” (*Au Rebours*, 1884) романида реалликдан қочиш ёрқин рангларда ифодали тасвирланади, қолаверса, бундай мураккаб қарорнинг сабаблари теран мушоҳада қилинади. Немис ёзувчиси Патрик Зюскинд (*Patrick Suskind*, 1949) нинг “Парфюмер” (*Das Parfum*, 1985) номли романида бош қаҳрамон Жан-Батист Гренуй, узоқ вақт давомида зулмат босган ғорда, иллюзия, яъни воқеликни нотўғри идрок қилишдан ҳосил бўлган тасаввурларига, қаттиқ ҳаяжон оқибатида онгида туғилган даҳшатли хаёлларга берилиб, яшайди. Хўрланиб, жамиятдан хайдалиб, у, табиатдаги ҳидларни ҳис этиш ва улардан унданда гўзал ҳидларни яратиш иблисона истеъдоди туфайли, йиллар ўтиб ўзининг ақл бовар қилмас ёвузли ниятларини амалга ошириш мақсадида жамиятнинг тубида, “шайтанат”да кўним топади. Инглиз ёзувчиси Артур Мейчен (*Arthur Machen*, 1863–1947) нинг “Хаёллар тепалиги” (*Hill of dreams*, 1907) романида, бош қаҳрамон Луциан, ўз дунёсини гўзал ва қулай гўшага айлантиришга маблағ тополмасдан, борган сари хаёллар оғушига чўмиб бораверади. Алҳосил, Курраи заминда йўқ оламлар образи аста-секин Луциан яшаётган реалликни парчалаб ташлайди. Хаёлий, ақл бовар қилмас образларни нафақат кўриш, балки ҳис этиш, сезиш қобилияти уни реал ҳаётдан узоқлаштиради. Кундан-кунга у ўй, хаёл ва тушлар оламига чўкиб бораверади. “Мейчен кимнидир ҳайратда қолдириш учун ёзгани йўқ, у

таажжубланарли дунёда яшарди ва буни яхши ҳис этгани ҳамда англагани учун ёзган”, деб таъкидлайди Хорхе Луис Борхес.

АҚШлик ёзувчи Роберт Эрвин Говард (*Robert Ervin Howard*, 1906-1906) нинг “Ўрмалаб келувчи соя” (*The Slithering Shadow*, 1933) номли ҳикоясида бош қаҳрамон, довюрак Конан хаёллар гирдобидаги шаҳарни топади. Бу сирли ва хавфли шаҳарда яшовчилар, худди захар ичгандек, реалликни иллюзиялардан фарқлай олишмайди.

Жаҳон адабиётига синчков назар ташласак, XIX аср бадиий адабиётида ҳам бу мавзуга эътибор қаратганликнинг шоҳиди бўламиз. Масалан, рус ёзувчиси И.А. Гончаровнинг “Обломов” романи бош қаҳрамони, Илья Ильич Обломов, ўзининг ҳаётини тушида эмас, ўнгида тартибга солиш, одамларга ўхшаб яшаш ўрнига, қандай қилиб яшаш тўғрисида ўй-хаёлларга ҳамроҳ бўлиб, ҳаёт оқими бўйлаб сузишни афзал кўради. Қолаверса, Ф.М. Достоевский қаламига мансуб “Оқ тунлар” (*Белые ночи*, 1848) сентиментал руҳдаги романининг нафақат мазмуни, балки асосий ғояси ҳам эскапизм, яъни тўлиқ англаган ҳолда реал ҳаётдан узоқлашиш, хаёлларга берилишга йўғрилган десак янглишмаган бўламиз. Хаёлпараст деб номланган қисса бош қаҳрамони, хаёллар чангалида, реалликни адекват тарзда қабул қила олмайди ва буни хоҳламайди ҳам. Ўй-хаёллар қанчалик ҳаётдан узоқлиги ва сохталиги мавзусига бағишланган драмада қаҳрамон чигал вазиятни ҳал этиш, ечимини кутаётган муаммоларни бартараф этиш ўрнига, хаёллар, орзулар рўёбга айланишини, бахтли онлар келишини кутиб яшайди⁶³.

Кортасар ижодига қайталиқ. Ёзувчининг “Бестиарий” тўпламига кирувчи “Эгаллаб олинган уй” (*Casa tomada*, 1946) ҳикоясида даҳшатли манзара тасвирланади. Ака ва сингил кенг, кўп хонали уйда тинч-тотув яшайдилар. Тез орада уларнинг руҳсатисиз уйда яна кимдир яшаётганлигини сезишади. Қачонлардир катта бўлган оиланинг эски урф-одатлари, кенг боғдаги дарахтлар, ёқимли ва майин шабада, салқин айвон, жазирамадан деразалари очиқ хонадаги шкафда авайлаб сақланган эски журналлар,

⁶³ Достоевский Ф.М. Белые ночи. Собр. соч. в 15-ти томах. Л., Наука, 1988. Том 2.

пешиндан кейин ҳар доимги уйқу ва жумраги чузиқ чойнакда дамланган матэ чойи... Атроф тинч ва осуда... Ҳикояда жанубга хос бўлган бундай хотиржам ва осойишта ҳаётнинг ранг-баранг белгилари унчалик кўп эмас, улар воқеалар ривожиди ўз йўлида, худди сокин дарёдек оқиб бораверади. Лекин, бу, бир қарашда, мувозанат сақлагувчи, ўзгармас дунё бир лаҳзада қулаши ҳеч гап эмас. Номаълум, сирли куч, кўрқинчли хавф-хатар тўсатдан уйга тажовуз қилиши, уй эгаларини сиқиб чиқариши мумкин. Ҳикояни ўқирканмиз, ўзига хос услубда ёзилганлигини аста-секин сеза бошлаймиз. Бошида ҳаммаси тушунарсиз, кейин эса бошимизга зарба тушгандек. Сатр ортидан сатр, саҳифа ортидан саҳифани қайта ўқишга тутинамиз. Ва, қайта ўқиб чиққанимиздан сўнг, ҳикоя ўзига сеҳрлаб қўйганлигини тушуниб етамиз. Ҳикояни қандай қилиб тушуниш керак? Тушуниб етишнинг “тайёр рецепти” йўқ. Бу зарурмикан? Ҳар бир ўқувчи ҳикояни ўзининг дунёқараши, дунёни ҳис этишига мос тарзда англаб олади.

Нима бўлганда ҳам, тасаввур қилайлик. Уй – бутун борлиғимиз... Ҳаётимиз, болаликдаги хотираларимиз, ёшлигимиз, орзу-умид ва интилишларимиз, ҳиссиётларимиз, бир сўз билан айтганда, ҳаёт мазмунига айланган истехкомимиз. Қандай қилиб бўлса ҳам, хатто жонни фидо қилиб ўз дунёимизни сақлаб, авайлаб-асрашга, худди боғдаги азим дарахтдек парвариш қилишга ҳаракат қиламиз. Аслида шундай эмасми? Бироқ, кўз очиб юмгунча ўтиб кетувчи сонияларни тўхтата олмаймиз. Ҳамма нарса ўзгаради. Ўтиб кетган вақт бизни ўзгартиради. Ўзимиз учун бегона бўлиб қоламиз. Болаликдаги ўзимиздан қочамиз, навқиронликдаги ўзимиздан узоқлашамиз, етуклигимизда ўзимизга назар ташлашга уяламиз, қарий бошлагач эса ҳаммасини қайтаришга интилсакда, на кучимиз, на имконимиз бор. Хуллас, ўтмишдаги ўзимизни аста-секин “ўлдирамиз”да, атрофдаги ҳамма нарсани эгаллаб, ўзгартиришга қиришамиз, гўёки ҳаёт биз учун абадийдек. Эртами ёки кечми, ўзгаришни ҳохламасдан, ўзимиздан узоқларга қочиб кетиш пайига тушамиз. Ким билсин, қайси биримиз қочиб кетишга улгурамузу, қайсимиз умримиз ўтган эски уйда қолиб кетамиз. Гўзал метафора. Ечими йўқ жумбоқ.

Мажозий маънодаги бу ҳикояни турлича талқин этиш мумкин: ижтимоий, маиший, экзистенциализм руҳида, метафизика, яъни ҳаётдаги ходисаларни тадрижий ривожланишда ва бир-бирига узвий боғланган ҳолда эмас, балки бир-биридан узилган ва турғун ҳолда тадқиқ этувчи фалсафий услубда ёзилган баҳсталаб ҳикоя ва ҳоказо. Ҳатто зиёли одамлар тақдирининг дунё миқёсидаги метафорасидек ҳам ўқилиши мумкин. Дарвоқе, аждодлари билан алоқани, жамият билан ҳам ҳар қандай муносабатни аллақачон узиб бўлган вазмин ва илтифотли одамлар яшайди, китоб ўқишади, бир-бири билан суҳбат қуришади, бир-бирига ёрдам беришга тайёр туришади. Қадрдон эски уйни эса бу пайтда аста-секин “бегона”лар, ҳақиқий башарасини кўрсатишдан қочувчи, на қиёфаси, на шаклу шамойили бор бўлган кимсалар эгаллаб олади.

Бизнингча, ҳикоянинг мазмуни – қариб бориш жараёнининг аллегориясидир. Инсоннинг фаоллиги аста-секин сусая бошлайди, олдинги эпчиллиги қаергадир йўқолади, ҳаётини тўлдириб турган, одатга айланган сеvimли машғулоти ортиқча ташвишга, беҳуда уринишга айланади. Бу билан курашишнинг имкони йўқ. Уйни ташлаб кетиш ўлим рамзига айланади.

Тўғриси, бу ҳикоя ўқувчида ғалати бир ҳис-туйғуларни туғдиради, уни ғамгин кайфиятга солади: беихтиёр кўнглинг ғаш бўлади, чунки баъзи бир нарсаларнинг мазмун-моҳиятини англашга ақлинг етмайди. Бироқ, ҳикоянинг охириги нуқтасигача етиб борарканмиз, Кортасар асарлари фантастикага яқинлигини нимадан иборат, ғаройиблиги, ақл ва мантиққа зидлиги нимада яширинганлигини, бир сўз билан айтганда, “сеҳрли реализм” нима эканлигини тушунишимиз мумкин. Шубҳасиз, бу ҳикоя адибнинг энг сара асарларидан бири саналади, чунки унда тасвирланган вазиятнинг сеҳрлилиги, хаёлийлиги, “тўқиб чатилганлиги” унинг реаллиги, ҳаётийлигидадир.

Шу боис Кортасар асарларидан тағмаъно, яъни яширин ҳақиқатни ахтариш керак эмас. Сеҳрли реализм – бу мутлақ БОШҚА нарса. Адиб асарларида тасвирланган қаҳрамонларнинг психологизми ҳам айнан шунда:

мазмун-моҳият – умумий шароитда. Лотин Америкаси адабиётининг сеҳрли реализми уни билим савияси, дунёқараш ва ақл-идрокнинг ўткирлигига қараб тушуна олишдадир.

Тўплам номини олган “Ҳайвонлар уйи” (*Bestiario*, 1951) ҳикоясида воқеалар шаҳар четидаги мухташам уйда содир бўлиб ўтади. Бу уйга байрам кунлари таклиф қилинган Исабель исмли қизалоқ келади. Уйда кўп одам яшайди, аммо улардан ташқари яна бир мавжудот – ҳақиқий йўлбарс ҳам хонама хона кезиб юради. Уни фақат Исабельгина кўра олади... Хуллас, ҳикояда ёзувчи болалар, болалик онлари, “дарахтлар баланд бўлган” давр, бир-бирдан кескин фарқ қилувчи икки, яъни болалик ва етуклик олами ҳақида, аниқроғи, эртами кечми чегарани босиб ўтиб, оғир синовга бардош бериш ва ҳаётнинг энг бахтли ва беғубор даври – болалик билан хайирлашиш ҳақида ўта таъсирчан, кўз ёш тўкишга мажбур қиладиган тарзда ёзади.

Тўпламнинг номланиши ҳам кўп нарсани англатади. Номнинг маъносини матндан ўқиб олиш, тўпламга кирган ҳикоялардан англаб олиш қийин эмас, чунки “Бестиарий” - бу: 1) “наботот ва ҳайвонот оламининг мўъжизали боғи”; 2) халойиқ олдида ёввойи ҳайвонларга ем қилиб берилган бахтиқаро кишилар; 3) ёки жиноий қилмиши учун ёввойи ҳайвонлар билан қуролсиз курашишга жазоланган, яъни қатл этилган маҳкумлар; 4) ёки қуролланган ва арзимас чой-чақа учун ёввойи ҳайвонлар билан олишишга мажбур этилганлар. Бунинг барчаси қадим Римни эслатади. Ҳикояда бу сюжет чизиқларнинг мавжудлигини англаймиз. Минг афсус, бу ҳикоя, биз, катталар, болалигимиз ва болаларимизни унутиб қўйганимиз, уларга икки дақиқа вақтимизни ажрата олмаслигимиз, термулиб турган икки кўзга икки оғиз ширин сўз айтолмаганимиз, бағримизга босолмаганлигимиз тўғрисидаги ҳикоядир. Ҳикоянинг охирига етгач англаймизки, баъзида кичкина бола катта одамдан кўра сезгирроқ, унда йўлбарсни тушуниш қобилияти устунроқ.

Хуллас, Кортасарнинг болалар ҳақидаги бошқа ҳикояларини ўқиш, ҳа, варақлаш эмас, балки синчков мутолаа қилишни давом эттирарканмиз, улар адиб учун қанчалик муҳим эканлигини тушуна бошлаймиз.

Масалан, “Захар” (*Los venenos*, 1956) номли ҳикояси бола тилидан сўзланиб, унда болаларча ҳукм чиқарилади. Карлос амаки боғдаги қурт-кумурскаларни йўқ қилиш учун захар олиб келади. Болакай ўсмир ёшида, кўшни уйидаги қиз билан эртаю кеч ўйнашни ёқтиради. Бахтли кунлари давом этиши учун у шкафда турган ялтироқ тунука қутигача тегинмагани маъқул. Лекин катталарнинг огоҳлантиришига қарамасдан у қутичани ва қутичадаги хиди бадбўй нарсани кизалокқа кўрсатади...

“Михлаб ташланган эшик” (*La puerta condenada*, 1956) ҳикояси Проспер Мериме ва Агата Кристининг детектив ҳикояларига ўхшайди. Ҳикоя бош қаҳрамони Петроне ярими бўшаб ётган меҳмонхонага келиб жойлашади. Меҳмонхона эгаси муқаддас Биби Марям исмини тилга олиб қасам ичади ва Петронени бу қаватда фақат бир ўзи яшаётганига ишонтиради: “Сиздан ташқари яна бир хоним бор-у, лекин у беозоргина. Ишонтириб айтаманки, Сизга ҳечам халакит бермайди”. Аммо Петроне ҳар оқшом боланинг овозини, қулишини, баъзида йиғлашини, алламаҳал йўлакда кичкина туфличалар тақиллаганини эшитади...

“Сариқ гул” (*Una flor amarilla*, 1956) ҳикоясида эса пешин маҳал кафеда тасодифан учрашиб қолган икки эркак ҳақида сўз боради. Улар ўртасида бамайлихотир суҳбат бошланади ва эркакларнинг бири ғалати воқеага дуч келганини сўзлаб беради. Кунлардан бир кун автобусда кетаётиб у бир болакайни кўриб қолади. Болакай унга қуйиб қўйгандек ўхшар экан: юз тузилиши, сочининг ранги, хатти-ҳаракатлари, имо-ишоралари, уятчанлиги, биров унга тикилиб қараганда ёки гапирганда қизариб, ўзини қаерга олишни билмаслиги, энг муҳими, кўзларининг ранги билан унга жуда хам ўхшаганлиги уни кучли ҳаяжонга солади. Эркак ўзини ўн уч ёшида қандай эслаган бўлса, бу болакайда шунинг аксини кўради. Болакай кетидан автобусдан тушаркан, ундан бир нималарни сўрайди ва қулоғида ўзининг болалигидаги овозини эшитади. Икковлон бир нечта даҳа пиёда юради, ва эркак, болакайнинг ким томонидан ва нима мақсадда уни олдиға юборилганлигини энди англаб етади...

Шундай қилиб, Кортасарнинг шу ва шунга ўхшаш ҳикояларида икки ҳар хил, ёнма ён жойлашган, бироқ бир-бирига мутлақо зид – болалик ва етуклик дунёси тўқнаш келади. Ҳикояларнинг якуни ҳам дудмол. Уларнинг поёнига етиб, уларни синчков ўқиб, яна қайтадан бошига ўтасан, яна қайта ўқийсан ва ҳар сафар якун бошқача мазмун касб этаверади. Адиб ҳикояларида кўп нарса номаълумлигича, тушунилмасдан қолиб кетади, лекин сеҳрли муҳит, якунга яқинлашгач тезлиги ошиб бораётган воқеалар ривожини ўқувчини зериктириб қўймайди, унинг диққатини бир дақиқага ҳам қўйиб юбормайди.

Тўпلامга кирувчи “Узоқдаги” (*Lejana*, 1951) ҳикоясининг бош қаҳрамони – Кора Оливе исмли соҳибжамол жувон. Ким у? Қироличами, ёки пианино чалувчи аёлми, ёки Будапештдан қочиб келган гадой аёлми? Балки у икки қиёфадаги, бир-бирига сира ўхшамаган одамдир? Унда қандай сирли ва сеҳрли куч уларни бир-бирига тортади, нима сабабдан бири иккинчисига талпинади? Хўш, Будапештдаги кўприкда учрашганида нималар содир бўлар экан? Кора Оливе палиндром (бошидан ҳам, охиридан ҳам бир хил ўқиладиган сўз ёки сўз бирикмаси) ва анаграмма (харфларнинг ўрин алмашинувидан бошқа сўз ясалиши) ечишни хуш кўради. Бу унинг севимли машғулоти. Жумбоқларни ечиб ўтириб, у, ўзи билмаган ҳолда, исмининг анаграмасини топади: “Қиролича ва ...”. Кейинчалик муаллиф, гўё сўзлар ўйинидан қизиқарли тарихни тўқиётгандек, кўп нуқтадан иборат тиниш белгисининг маъносини очиб беради. Бу бошқа, ҳақиқатдан ҳам мавжуд, бошқаларга ўхшаб кун кечирувчи, бошқаларга ўхшаб ҳар кун куёш ва ойнинг осмонда алмашинувини кўрувчи аёл. Лекин унинг ҳаёти мудҳиш манзарага ўхшайди: у муҳтожликда, жазирама иссиқда, қаҳратон совуқда ёлғиз, худди жаҳаннамда яшагандек, яшайди, кунни бир амаллаб ўтказиш учун фоҳишалик қилади. Бу олам Кора Оливенинг нафис ва гўзал оламига ўхшамайди. У қаердадир узоқда, одам қадами етиб бормас жойда туюлади. Кора Оливе буни англаб етгач, ўша номаълум, руҳан, қалбан, жисмонан унга ўхшаш аёлни ёнгинасида ҳис этади. Бошқа қиёфа, бошқа ҳаёт... Кора Оливе

ундан гоҳида нафратланади, гоҳида унга раҳми келади, уни бағрига босишни хоҳлайди. Ва, ниҳоят, улар негадир Будапештда учрашиб қоладилар ва жой (ҳаёт) алмашадилар. Қиролича гадой аёлга айланади, гадой аёл эса қиролича бўлиб қолади: “Йиртиқ-ямоқ туфлиларида оёқни карахт музлатувчи қорни ҳис этиш уни қўйиб юбормайди...”.

Ҳайратда қолдирувчи якун. Моҳирона услуб. Холисона тасвир. Икки одам ўртасида мувозанатни сақлай билиш. Сюжетни тушунишда иккига бўлиниш. Ичингда яна бир одам борлигини ҳис этиш. Шахснинг иккига бўлиниши шундай кечармикин? Кортасар ҳикояларининг тушунилиши энг қийин бўлган ҳолатдан бири. Мутолаа пайтида асарнинг мазмун-маъноси назардан четда қолиб кетаверади. Аёл битта эдими ёки улар ҳақиқатдан ҳам иккита бўлганмиди? Бу мавҳумлигича қолади.

Ҳаётдан узоқ, фоний оламда бўлиши мумкин бўлмаган вазиятлар, ақлга сигмайдиган воқеалар қаҳрамонлар онгининг қаърисиди, зулмат босган қатламларида, осий банда Жаннат ва Жаҳаннам ўртасида осилганлигини тушунган тасаввурида яширинган нарсаларни юзага чиқаради. Хаёл, асабийлашган тасаввур орқали тасвирланган манзара ва воқеалар қаҳрамонлар иродаси мустаҳкамлигини синовдан ўтказди. Агар Борхес ижодида маънавий-ахлоқий мезонга, йўл танлаш муаммоси, иккиланиш масаласи замирида яширинган туб моҳиятга фақатгина ишора қилинган бўлса, Кортасар ижодида бу моҳият ҳаётни бадий тадқиқ этишнинг асосий майдонига айланади. Ушбу мавзулар мажмуи “Яширин қурол” ва “Ҳамма оловлар – олов” ҳикояларида ўзгача куч билан янграйди.

“Яширин қурол” (*Las armas secretas*, 1959) ҳикоясида Мишель ва Пьер бир-бири билан танишганига унча кўп вақт ўтмаган бўлса ҳам, ўртадаги муносабат секин-аста катта ҳис-туйғуга айлана бошлайди. Бир-бирини яқинроқ танигани сайин, Мишель беихтиёр Пьер қиёфасида етти йил олдин дом-дараксиз йўқолиб кетган севгилисининг хислатларини сезади. Ваҳоланки, Мишель ўша эркак ҳақида таассуротларини етти йил бурун қалбидан чиқариб юборган эди.

Бу ҳикоя муаллиф услубини ўрганиш учун намуна бўлиб хизмат қилиш мумкин, бироқ бир-биридан алоҳида ажратилган сюжетга эга ҳикояларни идроқ қилиш анча мушкул. Кортасар нимрангларни ёқтиради, айтмоқчи бўлганини охиригача етказмайди; бунинг ўрнига у сўзлар билан ўйнашни хуш кўради. Образлар бирин-кетин намоён бўлавергач, манзара очиқ-ойдин кўрина бошлайди; бир маромда оқётган ҳикоя қилиш услубига тўсатдан “онг оқими” “такаллуфсиз” кириб келади ва, шу тариқа, “муаллиф номидан кечувчи” (Р. Барт) ҳикояга, аниқроғи диалогга айланади. Буларнинг йиғиндисидан ажойиб проза туғилади. Шубҳасиз, Кортасар асарларида сюжет бор, лекин у иккиламчидир. Шу боис унинг асарларини батафсил ҳикоя қилиб беришнинг фойдаси йўқ, чунки муҳим нарсани эсан чиқариб юбориш ҳеч гап эмас. Унинг асарларини имкон қадар кўпроқ мутолаа қилиш керак.

“Ҳамма оловлар – оловдир” (*Todos los fuegos el fuego*, 1966) ҳикоясида воқеалар ривожини иккита, устига устак орасини 2000 йиллик вақт ажратиб тургувчи маконда содир бўлади. Қадим Римда яшаётган консулнинг ҳашаматли саройида икки гладиатор ҳаёт-мамот жанг қилаяпти. XX асрда, яъни муаллиф замонида бир аёл, эрининг хиёнатидан хабар топгач, ўз жонига қасд қилишга тайёр. Иккита, бир-биридан фарқ қилувчи тарихни нима боғлаб турибди? Бу ҳикоя Кортасар ижодига жуда ҳам хос, чунки бир жойда содир бўлаётган воқеалар нафақат жой, балки вақт борасида ҳам бир-биридан анча узоқ бўлган бошқа воқеалар билан туташиб кетади. Ўратадаги алоқани пайқаш осон бўлмаса ҳам, у, шубҳасиз, бор.

Адибнинг 1960-нчи йилларда яратган ҳикояларида тасвирланган фантастик вазиятни содда тарзда ҳам талқин қилиш мумкин. Масалан, “Онамнинг мактублари” (*Cartas de Mamá*, 1959) ҳикоясида икки йилдан бери Парижда яшаётган эр-хотин Луис ва Лаура ҳақида сўз боради. Улар Парижга Луис акаси Нико ўлгандан сўнг кўчиб келишган. Лаура бир пайтлар Никога унаштириб қўйилган эди. Улар бир-бирига аҳду-паймон қилишган, бироқ бахтли оила қуриш насиб этмаган. Луис ва Лаурани ўтмиш билан ягона

ришта – онасидан мунтазам келаётган мактублар боғлаб туради. Нима бўлганда ҳам, Никонинг кўз илғамас қиёфаси улар ўртасида турганлигига қарамасдан, Лаура ва Луис қалбан, рухан бир-бирига жуда яқиндир. Йўқса хотима бахтли якун топмас эди. Уларнинг олдида “қачонлардир ўлиб кетган” Нико “меҳмонга” келиши ҳақидаги мактуб, ўғлидан айрилиб телба бўлиб қолган онанинг ҳаётда ўзини йўқотиб қўйганлиги билан изоҳланиши мумкин. Гарчи шундай бўлганда ҳам, нима учун бу ақлдан озганлик, юқумли касалликка ўхшаб яшин тезлигида бошқаларга ўтади. Нима сабабдан ўлиб кетган йигитнинг укаси (Луис) ва унаштириб қўйилган қаллиғи (Лаура) бир пайтлар алдаб, ёлғиз ташлаб кетган одамнинг келишига хуфиёна тайёргарлик кўра бошлайдилар? Мудҳиш манзара ва бемаъни ҳис-туйғулар уларнинг онгидан мажбуран сиқиб чиқарилаётган, пешсаҳнага ҳали ошкор бўлмаган жиҳатлар, сир сақланган ҳолатлар, сўниб бўлган гуноҳни янгидан ҳис этиш, ўз айбига икром бўлиш ҳисси қайтадан юзага чиқади.

Нозик ҳис-туйғулар, руҳий кечинмалар, бутун вужудни қамраб олувчи таассуротлардан тўқилган ажойиб этюдда ёнма-ён яшаётганлигига қарамасдан, “икки овра ёлғиз”лар ўртасидаги мураккаб муносабатлар тўғрисидаги ҳикоя давом этади. Бу – кўзгу, яъни ўзларининг ички дунёсида бир-бирида адашиб, алданиб кетган одамларнинг руҳий ҳолатининг аксидир. Ҳикояни ўқирканмиз, улар бир-бирига деярли душман бўлиб кетишган, деган фикр беихтиёр туғилади. Балки ноиложликдан, ўзлари истамаган ҳолда душман бўлгандир? Ё ўз ихтиёри биланми? Ҳаётда бундай воқеалар бўлиб туради. Мураккаб ўйинни бошлаб, қизишиб кетарканлар, инсонлар маълум вақт ўтиб енгилтаклик қилиб қўйганликларини англаб етишади. Фалокат ёқасига бориб қолганларида ўз виждони олдида ҳисобот беришади: улар фақат ўз олдида виждонли ва тўғрисуз, ёнгинасида яшаган, жуфти ҳалоли олдида эса диёнатсиз, бетавфиқ кимса бўлган эканлар. Бироқ ҳикоянинг якунида бунга ҳатто шубҳаланиб қоламиз. Умуман олганда, ҳикояда биз оддий кишиларни кўрамиз, улар тимсолида ўзимизни, яқинларимизни, ҳатто танишларимизни ҳам топамиз.

Дарҳақиқат, Кортасар инсон қалбининг яширин жойида, онг қаърисида сир сақланган қатламларгача етиб бораркан, эр-хотин бошидан ўтказаётган хис-туйғуларни моҳирона тасвирлаб беради. Онасидан келаётган мактублар ҳам, Нико образи ҳам, эҳтимол оддий сабаблардан биридир. Бу ҳикояни сеҳрли реализм жанрига эмас, таъбир жоиз бўлса, “ҳаётий” реализм жанрига мансублигини тақозо этади. Ҳикояда ҳаммадан кўра яқуний қисм кучли ҳайратда қолдиради. Кортасар ҳикояларини ўқирканмиз, бизда беихтиёр Достоевский романларини ўқиётгандек тасаввур пайдо бўлади.

Таъкидлаш жоизки, Кортасар асарларида айнан ҳиссиёт мавҳум “маҳлуқларни вужудга келтиради”. Қаҳрамонлар учун ҳақиқатнинг тагига етиш, кўзга ташланмайдиган драма (муроса ва хиёнат тарихи) ни ошкор қилиш, хаёлот оламини англашдан кўра, анча муҳимроқ. Адиб ижоди поэтикасининг ўзига хос хусусиятлари, яъни ҳикояларнинг ё ишонч, ё хуфия, ё тавба-тазарру оҳанги, юзага келган вазиятни таърифловчи аниқ сўзни ахтаришда ва танлашда хатоларга йўл қўйиш, ровийнинг вазиятга аниқлик киритиш ва рад этишлари ҳам айнан шундадир. Кортасарнинг ҳикоя қилиш услуби фабула, яъни асарда тасвирланган воқеаларнинг изчиллиги, анча кўп нарса ҳақида гапиради, – дунёни ҳис этишнинг ифодасига айланади. Ўқувчи – шерик (lector – complice) билим савиясига қараб, тағмаънода яширинган жиҳатларни топиши лозим бўлади.

1951 йил Кортасар чет элга кетишга қарор қилади ва Аргентинани умрбод тарк этади. Сабаби шундаки, 1946 йил ҳокимият тепасига келган Хуан Доминго Перон бошчилигидаги ҳарбийлар хунтаси олиб борган сиёсат унда норозилик ҳиссини туғдирдиган эди. Адиб умрининг охиригача Францияда яшади, узоқ вақт ЮНЕСКО маҳкамасида таржимон бўлиб ишлади. Унинг 1950-нчи йиллар яратган роман ва ҳикояларида Парижнинг жўшқин ҳаёти, ўзига ром қилғувчи муҳити муҳим ўрин тутди. Қадрдон, аммо узоқда қолиб кетган Аргентинанинг гўзал манзаралари секин-аста унутила бошлайди, бироқ ватан соғинчи, ватанни қумсаш оҳанглари ёзувчи асарларида сезилиб туради. Шундай бўлсада, Кортасарнинг ижодида

тасвирланган қарама-қаршиликлар Европа фойдасига якун топарди. Буэнос-Айресда бир зайлда кечган ҳаётдан чарчаган адиб Парижга келиб, ўзга муҳитга тушиб қолади, унинг кўнгли бундан таскин топади. Руҳан эзилган ёзувчи бошқа макон ва бошқа замонга ҳаёлан ўтиб кетган эди гўё. Кўчалари гавжум, қаҳвахона ва ресторанлари одамларга тўла Париж, театрларида премьералар ва оламшумул спектакльлар кетаётган Париж, ҳаёт жўш уруб турган Париж, хуллас, унинг учун “*Belle époque Paris*” (Париждаги олтин давр) га айланган эди. Хуллас, Кортасар ҳаёлидаги ҳаёт, аниқроғи бадиий тўқима туфайли юзага келган “ҳаёт” ўзининг қонунлари асосида ривожлана бошлайди, унда олдиндан башорат қилиб бўлмайдиган сюжет ва оҳанглар пайдо бўлади. Бу қурилма қисман Хуан Карлос Онеттининг “Қиска ҳаёт” романи архитектурасини эслатади. Бироқ, Кортасар услубининг ўзига хос жиҳати шунда бўлдики, ёзувчининг диққат-эътибори бадиий тўқимани туғдирувчи қалбнинг куч-шижоатида эмас, балки унинг заиф жиҳатларига қаратилганлигида эди. Франциядаги ғам-ташвишлардан йироқ, тинч ва осуда ҳаёт ҳақида ёзилган нажотбахш ҳикоялар амалда пуч ҳаёлларга айланади, Аргентинанинг амри фармон ҳаёти эса Кортасар ижодида фантазия, яъни бадиий тўқимадан барибир устунлик қила бошлайди.

Дарҳақиқат, Кортасар ҳикояларини бир тахлитда талқин қилиб бўлмайди, чунки улар охиригача айтилмаган, ярим сўзда қолиб кетганлиги билан алоҳида ажралиб туради. Бу адибнинг ўзига хос дастуриламалидир. Унинг ҳикояларини ўқирканмиз, тағмаъно қанчалик муҳим аҳамият касб этишини англай бошлаймиз, матнга сингдириб юборилган “яширин” мазмунни пайқаб оламиз. Одатда, Кортасарнинг ҳикоялардан иборат тўпламлари – бу бир бутун яхлит структура, қаердаким таркибий қисмлар умумий таассурот туғдириш, таъсирчанликни ошириш учун хизмат қилади. Дарҳақиқат, адиб 1976 йил қалтис бир тажрибага қўл уради, яъни барча ҳикояларини янги сарлавҳалар: “Удумлар”, “Ўйинлар”, “Лавҳалар”, “Шу ерда ва ҳозир” (“*Ritos*”, “*Juegos*”, “*Pasajes*”, “*Ahí y ahora*”) га мос тарзда қайта

жамлаб, нашр эттиради. Бу эса, пировардида, уларнинг янгича янграшига, янги маъно касб этишига олиб келди.

Яна бир муҳим жиҳати шундаки, Кортасарнинг мухбирларга берган интервьюлари, адабий кечалардаги чиқишлари, матбуотдаги ижтимоий-сиёсий мавзулардаги мақола ва эсселари китобхонга адиб асарларини талкин қилишда ҳар доим ҳам ёрдам бермайди. Сабаби, юзлаб одамларнинг бири-бирига ўхшаш тақдирлари, мураккаб вазият, акс-садога ўхшаш сўз ва такрорланувчи хатти-ҳаракатлар улкан замон ва маконда ёйилиб кетганлигига унинг ишончи комил бўлган.

“Ўйин охири” тўпламига кирувчи “Тунда чалқанчасига ётиб” (*La noche boca arriba*, 1956) ҳикоясида коллизия, яъни карама-қарши фикр, хатти-ҳаракат ёки манфаатлар тўқнашуви мавзусини ўтмишдан бугунги кунга кўчириб, айти замонлар кесишган нуқтасида мушкул аҳволда тушиб қолиш мумкин. Ёки “Хамма оловлар – оловдир” (*Todos los fuegos el fuego*, 1966) ҳикоясида ифодали тасвирланганидек, бировнинг бошига тушган фалокатни ҳам, “Яширин қурол” (*Las armas secretas*, 1959) ҳикоясида тасвирлаганидек, бировнинг айбини ҳам, бировнинг жиноятини ҳам ўқувчи майда тафсилотигача қайта кечирishi мумкин. Биз, баъзи вазиятларда, номаълум кимсаларнинг тажассуми (масалан, “Узоқдаги” (*Lejana*, 1951) ҳикоясида тасвирланган бадавлат Алина Рейес ва унинг “эгизаги”, Бухарестдаги кўприклардан бирида совуқда қалтираб турган гадой аёл) бўлиши мумкин эканлигимизни ҳатто сезмаймиз ҳам. Уйқу қаерда-ю, реал ҳаёт қаерда? Абадий фалсафий масала – ким кимнинг уйқусига киради? Реалликда ким мавжуддир? Қолаверса, бу реаллик нимадан иборат?

Кортасар ҳаёти ва ижодига бағишланган манбаларда унинг ўйинга ружу қўйгани, ўйиннинг кўринишидан қатъий назар, ашадди ўйинчи бўлгани таъкидланади. Шундай экан, мураккаб фалсафий масалалар хусусида мушоҳада юритганида у мутлақо жиддий гапирганлигига ишониш қийин. Шахсан ўзи ишлаб чиққан “ўйин концепцияси”га Кортасар бир қатор мақола ва эссесини бағишларкан, асосий ғоясини “Мен жиддий ўйнайман” қабилида

ифодалайди. Унинг фикрича, айнан ўйин дунёни қайта яратиши, объектив воқеликнинг тилини қайта кодлаши, одатга айланган меъёр ва тушунчаларни тескари ағдариши мумкин. Адиб ўзининг “Хроноп ва фамлар хақида тарихлар” (*Historias de cronopios y de famas*, 1962) номли тўпламида табиатан ғалати, тентакнамо мавжудотларни тасвирлайди. Улар нонкорформизм (лот. non – инкор, зид маънодаги қўшимча ва conformis – ўхшаш, мувофиқ) тарафдорлари, яъни жамиятнинг аксар аъзолари эгаллаган позиция ва фикрга, ҳеч қандай вазиятга қарамасдан, қарши ҳаракат қилишга тайёр бўлиш, мутлақо зид нуқтаи назарни қўллаб-қувватловчи “муҳолифатчи”лардир. Узоқ йиллар давомида яратилган ушбу ҳикояларини адиб ўз ҳаётининг турли йилларида нашр қилган эди. Шунингдек, эссе, ҳикоялар, хомаки тасвирлар, шеърлар, кулгили воқеалар, хотираномалар ва ҳажвиялардан иборат “Саксонта дунё эвазига бир кун атрофида” (*La vuelta al día en ochenta mundos*, 1967), “Охирги раунд” (*El último round*, 1969) каби альманахларни тузаркан, Кортасар “ўйинни олиб бориш ҳуқуқи”ни астойдил ҳимоя қилади.

Эҳтимол, “шакллар назарияси”ни астойдил қўллаб-қувватлаб, адиб муайян мавзу, бадий образларни кунт билан ишлаб чиқишини, уларга сайқал беришини ўзига ва атрофдагиларга тушунтириб беришга ҳаракат қилгандир. Адиб ҳикоялари мантиқан бир-бирини тақозо этади, бир-бирига ҳавола қилади, бир-бири билан ўзаро диалогга киришаётгандек кўринади, десак муболаға бўлмайди. Масалан, “Атрофда тентираб юрган одам” (*Alguien quien anda por aquí*, 1977) тўпламига кирувчи “Қайиқ, ёки Венецияга яна бир бор саёҳат” (*La barca, o Nueva visita a Venecia*, 1977) ҳикояси ана шундай диалоглардан биридир. Адиб, ўзининг қачонлардир нашр этилган ҳикоясига қайта ишлов бераркан, ҳикоядаги баёнга ўз нуқтаи назарини билдирувчи янги персонажни “қўшиб қўяди”. “Эски” ҳикоя немис адиби Томас Манн ва америкалик ёзувчи Генри Джеймс босган йўллардан Венецияга келган саёҳатчи аёлнинг кундалик дафтаридаги ёзувлар шаклида ёзилган. “Янги” ҳикоя эса – ўша-ўша матн, лекин бу сафар кундалик ҳошияларига номаълум

Дора исмли аёлнинг ёзган изоҳлари билан “тўлдирилган”. Ушбу Дорани холис мунаққид деб бўлмайди, чунки изоҳларнинг оҳанги “эски” ҳикоянинг бадиий сайқал берилган услубидан кескин фарқ қилади.

Яна бир муҳим жиҳати шундаки, Корсатар ҳикояларининг бош қаҳрамони – ёзувчи, фотограф, журналист ёки тарихчи. Ўз-ўзидан маълумки, у билим доираси чуқур ва кенг одам. Унинг қўлига тушган материал жумбоққа, хавф-хатарга, ақлдан оздирувчи ҳар хил синовларга тўла “ўзга реалликка” айланади. Бунинг ортидан мураккаб савол туғилади. Қандай қилиб сўзлаб бериш лозим? Қандай кетма-кетликда? Қанчалик ҳақиқатга яқин бўлсин? Бора-бора “ўзга реаллик” сеҳру-таровати, гоҳ материалнинг виждон азобидан қийналувчан қурбонига, гоҳ эҳтиёткор, қадамини ўйлаб босувчи хоинга айлантириб, ровийга ҳам таъсир кўрсата бошлайди.

Масалан, “Яширин қурол” тўпламига кирган “Таъқиб қилувчи” (*El perseguidor*, 1959) қиссасининг ровийси бу азобларни яхши билади, уларни бошидан кечирган. Шухрат шохсупасига чиққан, шоду-хуррам ҳаёт кечираётган мунаққид донги чиққан саксофончининг биографиясини ёзаркан, тўпланган материал асирига айланаётганини аста-секин сеза боради ва, бундан бўён, “бошқа” саксофончи бўлиши мумкин эмаслиги, аниқроғи, “бошқа” саксофончини “билиб бўлмаслиги”га ишонч ҳосил қилади. Буни тўлиқ англаган ҳолда тижорат нуқтаи назаридан китобнинг албатта даромад олиб келадиган вариантини ҳозирлайди; шу тариқа ўз қаҳрамони – моҳир мусиқачи Жонни Картерни ҳам, ўртадаги ҳамфикрлик, дўстона муносабатни ҳам, қолаверса, ўз истеъдодини ҳам хоинларча “сарик чақа”га сотади.

Шунга ўхшаш сюжетни Кортасар кўп йиллар ўтиб “Саккиз қирра” (*Octaedro*, 1978) тўпламига кирган “Изма-из қадамлар” (*Los pasos en las huellas*, 1974) ҳикоясида тиклайди. Ушбу ҳикояда сюжетида миллий қаҳрамонга айланган романтик шоир ҳаёти ва ижодини ўрганиш учун материал тўпловчи адабиётшунос олим тасвирланади. Батафсил қилиб айтганда, профессор Хорхе Фрага XX аср бошида машҳур бўлган шоир Клаудио Ромеро ҳаёти ва ижодини чуқур ўрганишга, кўпчиликка номаълум

кирраларини очиб беришга қарор қилади. Тадқиқоти учун нуфузли мукофотни олиш орзуси ҳам уни қўйиб юбормайди. Икки йил давомида катта рухий ва жисмоний куч сарфлашга мажбур этган сермашаққат иш ниҳоясига етган бир паллада у оддий эссени ёзиш дунёдаги мисли йўқ аҳмоқлик эканлигини тушуниб етади. Профессор ёшлигида хуш кўриб ўқиган шеърлар муаллифи, истеъдодли шоир ҳаёти ва ижоди ҳақида сўзлаб беришга ҳаракат қиларкан, тасаввурида шаклланган романтик образ, яъни шоир ҳақида нафақат ёмон фикрга боришга, балки унинг номига доғ туширишга ҳам ўзида куч тополмайди. Қоғоз ортидан қоғоз тўпланавериб, шоирнинг ҳақиқий кифоаси маълум бўлавергач, Клаудио Ромеро аслида сотқин, разолат ва қабоҳат гирдобига муккасидан кетган одам эканлигини профессор тушуниб етади. Профессор ҳамма нарсани, ҳар бир далил, ҳар бир фактни туғрилаш пайига тушади. Лекин энди тўғрилаб бўладими? Қандай қилиб? Профессор кўлидан келгунича буни қилади. Лекин бундан буён қилган иши унинг ҳаётига тинчлик, хузур-ҳаловат олиб келмаслигини ҳам тушунади, чунки у билишни хоҳламаган нарсани билиб олган эди. Тўпланган материал жамиятда шоир Клаудио Ромеро ҳақида шаклланган юксак фикрни, шон-шуҳратини, бут-санамга айланган номини “портлатиб” юбориши мумкинлиги хусусидаги тушунча профессорни оғир танлов олдига қўяди: ё аниқланган далилларни ўқувчига ошкор қилиш, ё уларни яшириш лозим. Агарда ошкор қилса, авлодлар онгида миллат қаҳрамонига айланган шоир номи бадном бўлади, халқ эса йиллар мобайнида сотқин ва қабиҳ одамни бошига кўтариб юрганлигидан саросимага тушади, энг ёмони, жамият иккига бўлиниб кетиши ҳеч гап эмас. Бордию яширгудек бўлса, у ўша “бошқа”, яъники онг қаърасида, зулмат босган бурчакларда бекиниб юрган “иккинчи Хорхе Фрага”ни кечиришга, унинг баҳридан ўтишга мажбур бўлади. Чунки ўзида, “ҳақиқий” Хорхе Фрагада “бошқа” Хорхе Фрагага хос бўлган нуқсон ва камчиликларни яққол кўра бошлайди. Борхес ижодига хос бўлган “қаҳрамон – хоин” мавзуси бу ерда ажабтовур ҳотима билан яқунланади, уни икки маънода тушуниш мумкин. Борхес таъкидлашича, келажакдаги

авлоднинг сотқинлиги унинг узок ўтмишдаги аждоди томонидан олдиндан “программалаштирилган”. Кортасар эса, аксинча, китобхонга сўз ўйинини тақдим этиб, унинг олдига жумбоқни кўндаланг кўяди. Ўқувчини ўзининг услубига ром этиб, ўз кўли билан яратган қахрамоннинг иккиланишини, у ёқдан бу ёққа ташланиши кузатишга, унинг бошига тушган кулфатларни биргаликда бошдан кечиришга мажбурлайди. Сюжет давомида раъя-андиша қилмайдиган ҳақиқатни очаркан, ҳикоя қахрамони ортга чекинишга йўл ахтаради, айтган сўзидан тонишга ҳаракат қилади ва ортидан китобхонни ҳам эргаштиради. Кортасарнинг бошқа ҳикояларидан фарқли ўларок, бу ҳикоясининг ҳаётга яқинлиги яққол кўзга ташланади.

Қахрамонона ҳаракат замирида ётган олижаноб хис-туйғулар, эзгуликка йўғрилган интилиш ҳамда хоинликка мажбур этган сабаб ва оқибатнинг ўзвий алоқадорлиги мавзуси Кортасарни то умрининг охиригача қизиқтириб келди, десак янглишмаган бўламиз. Масалан, “Вақтга боғлиқсиз” (*Deshoras*, 1982) тўпламига кирган “Кундалик дафтардан олинган ҳикоя” (*Diario para un cuento*, 1982) номли детектив жанрдаги қиссада Анабель исмли ёш аёлнинг ғам-ҳасратга тўла ҳаёти тасвирланади. Анабель, кунини бир амаллаб ўтказиш учун фоҳишалик қилади. Шунга қарамасдан, унинг қаллиғи бор. Анабель, вақти келиб, севгилиси – денгиз кемаси капитани билан оила қуриш ниятида яшайди. Аёл қалбида умид учқунларининг сўнмаслигига ҳаракат қилган бу эркак камдан-кам бандаргоҳга келсада, узок сафарлардан маҳбубаси Анабельга камёб совғалар олиб келади. Анабельнинг қистовига йўқ деёлмаган капитан сафарларнинг бирида маъшуқасига чиройли шишачага солинган заҳар келтиради.

Бу ҳикояда ровий, Буэнос-Айрес хилват кўчаларида яшовчи суюқоёқ аёл Анабельнинг сирли қотилликда аралашиб қолганлиги тарихини сўзлаб бериш учун кўлига қалам оларкан, бу ишнинг уддасидан чиқолмайди. Ровий ўзини гўё бахтиқаро аёлни “ташлаб” кетгандек, аниқроғи, қотиликка ўзи ҳам дахлдордек, бевосита бўлмасада, билвосита унинг кўли ҳам бор дегувчи айбловдан қочади. Шундай бўлсада, Анабель образи абадулабад унинг

хотирасида муҳрланиб қолади. Ровий қалбида айб ҳисси, ҳасад ва нафрат билан қоришиб, яшайди. Ҳикоя кўз ўнгимизда кенг майдон бўлаб ёйиларкан, Анабельнинг аччиқ қисмати бошқа сюжетларда ҳам акслана боради, кўшимча маънолар касб этиб, бир неча оҳангда ўкилиши мумкин бўлади. Бироқ “жиной” фабуланинг азалдан мавжуд “таровати” ва “қизиқарлилиги”, натижада, ёзувчининг навбатдаги “тузоғи”га айланади: детектив нима билан тугаганини билмай қоламиз. Айни пайтда Анабель образи китобхон тасавурида кўплаб бошқа ассоциацияларни туғдиради. Ровийнинг билим доираси кенглиги шундоқ сезилиб туради. У матн баёнида Эдгар Аллан По детективлари, Томас Стернз Элиот шеърлари, Жан Деррида фалсафий асарларига ҳавола қилади. Буларнинг қиёсий таҳлили ўзига хос бадиий услубни яққол намоён этади, яъни ровий қаҳрамонлар ва хоинлар ҳақида оддий ҳикояларни атайин мураккаблаштиради. Эҳтимол бу ўз-ўзини оқлаш, айбсизлигини кўрсатишга бўлган ҳаракатдир. Ровий, рашқ, ҳасад, жиноятни содир этиш ва кўрқоқларча қочиш мавзусига бағишланган ҳикояларига бадиий “калит”ни ахтараркан, жанрни танлашда атайлаб хатога йўқ қўяди. Дарҳақиқат, Эдгар Аллан По поэтикаси нуқтаи назаридан қараганда, Кортасарнинг Анабели тақлидан яратилган образдек гавдаланади; бу эса, ўз навбатида, ровийни ўтмишга жиддий қараш мажбуриятидан халос этади. Бироқ ҳақиқий Анабель, тушунганимизча, мутлақ бошқа, яъни Аргентина тангоси янграётган, ўзига чорлаётган дунёга тегишлидир. Анабельга кучли ҳис-туйғу ва эҳтирослар, самимийлик ва таваккалчилик хосдир. Унинг образи ҳикоянавис кўлидаги бирталай материалдан, қолаверса фақат унгагина маълум бўлган барча фактларнинг асоссизлиги, уларга ишониб бўлмаслигини ошкора айтган ровий келтираётган далилларида кўра ёрқинроқ ва ишончлироқдир.

Ўзида жамиятни қайта қуришнинг турли “рецепт”ларига истехзоли муносабат ва романтикларга хос хаёлпарастликни мужассам этган Кортасар, одамларнинг бирлашиб ҳамжиҳатликда яшаш образларини турли қолипларга солади. Масалан, ўзининг биринчи йирик асари – “Ютуқлар” (*Los premios*,

1960) романида у ўзига хос тажриба ўтказди. Баҳайбат катта кема палубасида денгиз саёҳатига чиққан одамларни тўплайди. Улар ҳар хил феъл-атворга эга, эътиқод ва қадриятлари ҳам ўзгача, дунёқарашлари бир-бирдан кескин фарқ қилади, лекин муаллиф хавф-хатар олдида уларни жипслаштириб, тасаввур қилиб бўлмас ёвуз кучлар тажовузига матонат билан бардош беришга мажбур этади. Ушбу романнинг худди зулмат қоплаган фантастикаси, ғамгин оҳанги муаллифнинг илк ҳикояларида тасвирланган персонажларга таҳдид қилувчи шакл-шамойили йўқ хавф-хатарга ўхшайди. Ижодининг илк босқичидан бошланган анъанага содик қолган Кортасарни асарда нафақат вазиятнинг ғаройиблиги, тўқимадан иборатлиги, балки экстремал шароитга тушиб қолган одамларнинг муштараклиги, жамоавий ҳатти-ҳаракатлари, бамаслаҳат қабул қилинган қарорлари қизиқтиради. Ўзини билимдон, маданиятли, нозик дид-фаросат эгаси деб ҳисобловчи олифта ва худбин ҳам, ҳаётдан умидини узган бахтиқаро ҳам, қўлини совуқ сувга ўрмаган танноз хоним ҳам, умри қора меҳнатда ўтиб кетган ишчи ҳам мураккаб вазиятда тил топиша олиши, Кортасар таъбири билан айтганда, “ёриб ўтган” пайтда бир-бирига кераклиги, ёрдам қўлини чўзишга тайёр эканлигини ҳис этишлари маълум бўлади. Шунга қарамасдан, ҳаёт мазмунини тушуниб етиш, ҳаётдан баҳраманд бўлиш, бепоён денгиз ҳавосидан тўйиб-тўйиб нафас олиш, ярқираб турган қўёшга тик бокиш ўткинчидир – бу ҳаётий қонуният Кортасар фалсафасининг мажбурий унсурига айланади. Бир-бирини эндигина топган, зарурат юзасидан дўстлашган, беихтиёр бир-бирига талпинган, бир-бирдан мадад кутган маслакдошларнинг бирдамлиги, ҳамфикрлиги хавф-хатар ўтиб кетгач, ёвуз кучларнинг таҳдидан аср ҳам қолмагандан сўнг бирдан йўқолади. Ва улар асл қиёфасига қайтадилар.

Кортасар кейинги асарларида ҳам ўз қаҳрамонларини шу ва шунга ўхшаш мураккаб вазиятларга қўйиб, оғир синовлардан ўтказди. Масалан, “Ҳамма оловлар – оловдир” тўпламига кирган “Жанубий шоссе” (*La Autopista del Sur*, 1966) номли ҳикоясида XX аср бошида пайдо бўлиб глобал

муаммога айланган, қолаверса ХХІ асрда ҳам ўз долзарблиги йўқотмаган манзара тасвирланади. Парижга киришда ёки чиқишда (қарашга боғлиқ) ги жанубий шосседа юзлаб автомобиллар тирбанд бўлиб тўхтаб қолишган. Ошифтаҳол ҳайдовчи ва йўловчилар манзилларига тезроқ етиб бориш мақсадида барча имкониятларни ишга солишади. Вақт ўтган сайин кўпчилик одамларни чанқоқ босади, улар бир бурда нон ва бир қултум сув деб зор қақшаб, атрофга олазарак бўлишади. Катта йўлда ҳаракат узоқ вақтга тўхтаб қолганидан кимдир эс-ҳушини йўқотиб, жиннига айланади; кимдир умидини ўзмай “ишқий саргузашт” илинжида ўзига жуфт ахтаришга киришади; кимдир бу вазиятда Худонинг кароматини кўриб, ўз жонига қасд қилади. Кемага тушганнинг – жони бир деганларидек, кўпчилик бир-бири билан танишади, дўстлашади. Тушиб қолган вазиятдан қутулиш чорасини биргаликда ахтаришади. Иттифоқо, узоқ қолиб ақлдан озмаслик, одам қиёфасини йўқотмаслик учун бир-бирига талпинади. Бир-бирига ёрдам бериш, қўнғилга сал бўлса ҳам таскин берувчи сўзларни айтиш, умид сўнмаслиги учун яқин бўлиб, бир-бирининг кадрига етиш, биродарларга аямасдан меҳр улашишдан беҳад хурсанд бўлишган ҳикоя қаҳрамонлари, олдинда йўл аранг очилганини кўриб, дарров автомобилларига ўтиришадида, тез ҳайдаб, ҳаракат оқимида бир зумда йўқолиб кетишади. Оғир ҳолатга тушганда одамларни маҳкам боғлаган меҳр ришталари шу ондаёқ унутилади, сабаби ҳамма олдинга боқиб, ўз йўлига равона бўлганди.

Хулоса, Ер юзида одам қадами етмаган жой қолмади. Даврлар ўтаркан, Ер юзида одам зоти кўпайишга кўпаяди, асло камаймайди. Кунлар келиб одамлар нафақат кенг йўлда, балки Ер юзида ҳам тирбанд бўлиб қолишади. Ҳа, Ер сайёраси бизга торлик қилапти. Зарбулмасалга ўхшаш ҳикоянинг якуни Кортасар ижодида энг маҳзун.

Бундан чиқди, онг соҳибининг ақл—идроки, тафаккури, тасаввури маҳсули бўлмиш санъат асарида ҳам одамларнинг чегараланган (кўп ёки оз) миқдорини назарда тутмоқ лозим экан. Шу йўсиндагина бутун бошли

жамиятнинг ижобий ва салбий хусусиятлари, афзаллик ва камчиликларини очик-ойдин намоён қилиш мумкин.

Энди фараз эмас, балки аниқ тасаввур қилайлик. Кортасар ҳикоясида ифодали тасвирланган автомобиллар тирбанд шоссе (Қурраи замин) да одамлар ягона мақсадда: тирик қолиш (хаёт) учун бирлашган. Бу тўғри танланган йўл, негаки ёлғизликда одам ўз жонини сақлаб қолиши даргумон. Ким бўлишидан қатъий назар: буюк саркардами, файласуфми, шоирми фарқи йўқ, қанчалик юксак назарияларни олдинга сурмасин, улар барибир курук назария бўлиб қолаверади. Бешафқат хаёт ўз ҳукмини ўтказди: дастлаб одамлар бир гуруҳ доирасида яшаган бўлса, кейинчалик бир нечта гуруҳларга бирлашди. Ушбу гуруҳлар мисолида тарихан шаклланиб келган инсон, жамият ва давлат тузуми кўрсатилади. Бошида йўлда ноилож тўхтаб қолган одамлар сув, озиқ-овқат, егулик айирбошлайдилар, кейинчалик пул-маҳсулот муносабати бошланади, ҳаттоки чайқовчилар ҳам топилади, гуруҳ аъзоларининг мушкул аҳволга тушиб қолганликларига қарамасдан, сурбетларча фойда топиш илинжида шахсий даромад орттира бошлайди. Бу манзара сизга ҳеч нарсени эслатмайдими? Ваҳоланки, шосседаги тирбандликда одамлар икки, узоғи билан уч ҳафта туриб қолгандирлар. Одамлар руҳан, жисмонан бир-биридан кескин фарқ қилади, кимдир ҳис-туйғуларга берилиб тушкунликка тушади, кимдир бошига тушган вазиятга қизиқарли бир саргузаштга қарагандек қарайди, кимдир дош беролмай ўз жонига қасд қилади. Ўзини ўзи ўлдирган одам табиатан дамдуз, бошқаларга аралашмайдиган тоифасидан бўлиб чиқди: иложсиз, яъни “ЧИҚИШ ЙЎЛИ ЙЎҚ” вазиятда у ҳеч ким билан дўстона муносабат ўрнатмади, қўшниси билан икки оғиз суҳбат ҳам қуролмади, бировдан нафақат ёрдам, балки маслаҳат ҳам сўролмади; бир сўз билан айтганда, у руҳий носоғлом, табиатан беқарор одамлиги аниқланди. Натижа эса маълум. Ҳикоя мазмунидан равшан бўладики, шосседаги тирбандликдан олдин севган аёли унга бевафолик қилиб ташлаб кетган экан, бу эса хаёт билан ҳисоб-китоб қилиши учун асосий сабабга айланади. Бу бир киши билан содир бўлган аянчли воқеа.

Бошқаларичи? Улардан айримлари очликдан азият чека бошлайди, кўпларнинг фарзандлари автомобилда ўтириб безиб кетишган, уларга бирон-бир егулик топиб бериш керак. Баъзилари эса бутун оиласи билан машинада камалиб қолган. Бу кўргиликдан эс-хушини йўқотган бир кимса машинада уни бесабр кутган оиласини ташлаб, боши оққан томонга қочиб кетади. Ровий эса шу захотиёқ уни муқаддас “Қадим Аҳд”даги Қобил, “Янги Аҳд”даги Иуда, Шекспирнинг “Юлий Цезарь” фожиасидаги Марк Брут каби разил сотқинлар сафига кўшиб кўйяди.

Кортасар ҳикоя мазмунида буюк итальян шоири Дантенинг “Илохий комедияси”га ҳавола қилаётгани бежиз эмас албатта. Ўша оиласини ташлаб кетган сотқин (ёки хоин деймизми, маъноси ўзгармайди) нинг номи ҳаттоки ҳикоя саҳифаларидан ҳам ўчиб кетади; у билан кейинчалик нималар содир бўлади, уни қандай қисмат кутганлиги ҳақида биз беҳабар қоламиз, ва бу, аслида, унинг қилмишидан ҳам даҳшатлироқ. Ровий бизларни ишонтирмоқчи бўлгани, ўз машина (УЙ, ОИЛА) нгдан узоқлашдингми, бас, сен номнишонсиз дорилфанога ғарқ бўлиб кетасан. Яъниким, йўл четида, дунё деган уммон қирғоғида ҳаёт йўқ. ҲАЁТ – ШУ ЕРДА, ТИРБАНДЛИКДА! Ўзини ўзи ўлдирган одамни, ҳеч бўлмаганда, жанозасини ўқиб, автомобилнинг бағажиди дафн этишади. Нима қилишсин ҳам, кўлдан келгани шу бўлса. Ҳаммаёқни автомобил тўлдириб, эгаллаб олдику! Ҳатто инсон жасадини ерга кўйишга ҳам жой қолмаяпти! Ҳақиқатдан ҳам, ровий кўзлари билан теварак-атрофга разм соларканмиз, йўл четидаги “абстракт девор”ни кўрамиз. Демак атрофда бошқа дунё (ҲАЁТ) йўқ ва бўлиши мумкин эмас.

Кейинчалик аниқланадики, бошқа дунё (ҲАЁТ) бор экан. Бу ёвуз, адоват руҳи билан суғорилган, инсонга ёвларча муносабатда бўлган дунё. Яъни ям-яшил даланинг нариги томонида одамлар яшайдилар, лекин улар ночор аҳволга тушиб қолган “бошқа” одамларга на сув, на егулик, ҳаттоки вақтинчалик бошпана беришни ҳам хоҳламайдилар. Энг ёмони, улар йўлда тирбанд тўхтаб қолган автомобилларга тош отишади! Ёввойи маҳлуқларга ўхшашади бу кимсалар. Нафсиламр ровий бизга замонавий кийимдаги

“ибтидоий одамлар”ни тасвирларкан, шу тариқа, биз ҳам бу ибтидоий одамлардан унчалик узоқ кетмаганимизни эслатиб қўяди. Энг даҳшатлиси, автомобили ва оиласини ташлаб кетган одам улар томонга қочиб кетган эди. Ахир у аллақачон мурдага айланган! Эҳтимол, ёввойилар уни ўлдириб ерга кўммаслар ҳам.

Тирбандликда тикилиб, эзилиб кетган одамларга ҳатто табиат ҳам адоват кўзи билан қарайди. Об-ҳаво бошида майин эди, кейин жазирама бошланди, кейинроқ совуқ шамол эди, сўнгра довул ёғди, унинг ортидан эса на совуқ, на иссиқ ҳаво кўтарилди. Ҳавонинг ҳеч бир аломати сезилмай қолди: ТАБИАТ ҳам одамларга назар-писанд қилмай қўйди. Улар бошига яна қандай кулфатлар тушиши табиатни қизиқтирмай қўйди. Олдинда нима кутиб турибди – бунинг ҳам энди фарқи йўқ. ДУНЁ, КОИНОТ, ҚУРРАИ ЗАМИН одамлардан юзини ўгиргандек гўё. Ва бу аччиқ ҳақиқат, бундай вазиятда ҳеч қандай “одил ва доно” ҳикмату назарияларнинг нафи тегмайди. Назарияларда: “Агарда қурраи заминда шуур ва ақлнинг бошланғич ибтидоси бўлса, у бизларга билганларингча, хоҳлагаларингча яшанглар” дейилмоқда! Бас, шундай экан, қандай яшамоғимиз лозим?

Юқорида айтиб ўтилганидек, Кортасар мураккаб саволни, ечими йўқ жумбоқни қўйишга қўяди-ю, лекин унинг “калит”ини бермайди.

Муаллиф атайлаб воқеалардан “ошиб”, воқеаларни оралатиб, уларнинг “устидан сақраб”, китобхон олдига: “воқеа бўлиб ўтди, наҳотки буни кўрмадингиз? Ҳалигача тушуниб етмадингизми?” қабалида савол қўяди. Сал бўлса эс-хушимиздан айрилаётганимизни сезиб, китобни орқага варақлаймиз, қаерда, қайси саҳифада, қайси сатрда кўрмай кетганлигимизни ахтарамиз. Йўқ! Тополмаймиз! Ўқишни яна давом эттирарканмиз, воқеалар “содир бўлиб ўтган”дек ёзилганлигига ишонч ҳосил қиламиз.

Баҳарнав, мана мўъжаз автомобилда ўтирган ёш аёл бошқа автомобилдаги ёш эркакка нималарнидир изҳор қилмоқда. У нимагадир иқрор бўлмоқда! Ниманидир бўйнига олмоқда! Тушунарсиз. Англаб етолмагандан гўё ақлдан озаётгандекмиз. Ажабо, кейинчалик кўзимиз “ўғил”

сўзига тушади. Улар ўғил кўришади? Қачон? Қандай қилиб? Бунинг аҳамияти йўқ. Бинойдаи ёш эркак ва соҳибжамол жувон бир-бирини севиб қолган бўлса нима айб. Расмона мўъжиза! Одатийлиги шундаки, бундай “ғаройиб” воқеа ўйлаганимиздан ҳам тез учрайди. Мўъжизалиги эса, “мўъжиза”нинг содир бўлганлигидадир. Бироқ, бундай қорхон юз беришини ҳеч ким қутмаган эди: тирбандлик тарқалиб, автомобиллар юра бошлагандан сўнг, ёш эркак (Мажнун, Ромео, Тристан) ўз маҳбуба (Лайли, Жульетта, Изольда) сини йўқотади. Жувон автомобиллар оқимида ғойиб бўлиб кетади. Гангиб қолган ёш эркак олазарақ қараркан, атрофда бегона одамларни кўради, ўпирилиб келган фалокатни биргаликда кечирган, дўстга айланган одамларни кўрмайди, қаерга қарамасин, ҳамма ерда бегона одамлар, бегона автомобиллар. Унинг учун ҳаёт тугаганлиги, ҳақиқий ҳаёт у ерда, тирбандликда абадулабад қолиб қетганлигини ёш эркак тушуниб етади.

Қизиқ ҳолат! Тирбандликда у ҳар куни қандайдир юмушларни бажарар, ниманидир ахтарар ва шу куйда келажакдан умидини узмасди, ўзининг тирик эканлигини ҳис этарди. Очик жойда, бепоён кенгликда у кимгадир ёрдам берар, кимлар биландир суҳбат қилар, аразлашганларни яраштирарди. Қолаверса, ўз ихтиёрисиз тўхтаб қолган жойда кимнидир севди ва севилди... Эндиликда эса, Парижнинг осмону фалакгача ёйилган шуъласини кўраркан, ҳаётидаги энг тотли лаҳзалари, сермазмун кунлари У ЕРДА қолиб қетганлигини тушуниб етганди. Ҳикоя яқунланиб боравергач, унинг суръати ошади (гаплар тузилиши узундан узоқ бўлиб, мураккаб синтактик конструкциялар қалашиб кетади, нуқтага кўзимиз тушмайди, фақат вергул ва нуқтавергуллар) ва ҳикоя охирида (алаҳсирашга ўхшаш) мантиқий хотима: бош қаҳрамон (кутилгандек, ўша ёш эркак, чунки охирида маълум бўладики, ҳикоя унинг тилидан олиб борилган экан) аста-секин ақлдан озиб, телбага айланади.

Бунгача бу ҳикоя ҳаётдан олинган оддий воқеанинг бадиий тасвиридан иборат бўлган, десак янглишмаган бўламиз. Қортасар биринчи бўлиб, Борхес ва Маркесгача, одатий, кунора эмас, ҳар куни бўлиб турадиган воқеада сеҳр

ва мўъжиза кўра олди. Оддий, кундалик ҳаётда учровчи воқеа ва ҳодисалар ортида даҳшатли манзара, кўрқинчли хавф-хатар гавдаланади: ҳаёт шунчалик шафқатсиз, адоватли бўлса, атрофни ёв-ғаним босган бўлса, қандай қилиб яшамоқ керак? Халоскор Худо қаерда? Кортасар ўзи қўйган саволига жавоб бермайди. Бу мураккаб ишни ўқувчига “топширади”. Ҳикоянинг охиригига варағига етиб, китобни ёпарканмиз, Кортасар беназир ҳикоя яратганлигига ишонч ҳосил қиламиз. Шубҳасиз, мажбурий ёки ихтиёрий бирлашган одамлар гуруҳи умумбашарият қолипи сифатида хизмат қилиши мумкин. Дарҳақиқат, ҳаяжонга солувчи бу ҳикояда инсоннинг бутун ҳаёти, унинг камчилик ва нуқсонлари, ижобий хислат ва фазилатлари кафтдагидек намоён бўлади. Бу ҳикоя XX асрда яшаган ва ижод қилган ўта мураккаб, тушунилмаган қаламкашлардан бири – Хулио Кортасарнинг энг сара асарларидан ҳисобланади.

Мунаққидлар, анъанага содиқ қолиб, Кортасарнинг “Сополак ўйини” (*Rayuela*, 1963) романини Жеймс Жойснинг “Улисс” ва Герман Гессенинг “Бисер ўйини” билан бир қаторга қўйишади. Ва бу бежиз эмас албатта. Негаки бу роман “сеҳрли реализм”нинг ўзига хос намунаси тарзида майдонга чиқди.

Шубҳасиз, Жеймс Жойс (*James Joyce*, 1882–1941) модернизм адабиётининг ёрқин намоёндасидир. Кўпчилик томонидан “ноёб матн”, “XX асрнинг № 1 романи” дея эътироф этилган “Улисс” (*Ulysses*, 1921) ўз муаллифига оламшумул доврўғ келтирди. Қизиғи шундаки, роман қаҳрамонлари ҳам, унинг сюжети ҳам жуда оддий, аммо содда тўқилган қобикқа жаҳон адабиёти, шоирона қилиб айтганда, адабиёт коиноти, яъни жамики мавжуд услуб ва ёзув техникаси, юксак маҳорат билан ишланган тил, нозик сайқал берилган бадиий нутқ жо қилинган. Айни пайтда номаълум матнларга ҳавола қилиш, улардан олинган ҳикматли сўз ва ибораларни келтириш, қадим афсона ва ривоятларнинг матн ичига бетакаллуф ёриб кириши, ўз ҳукмини ўтказиши ҳамда “янги миф”, яъни замонавий афсоналарни яратиш, истехзо ва машмаша, масҳараомуз сўз ўйини

сиғдирилганлигига ҳайрон қоласан. “Улисс” матнини тушуниш ҳар қандай адабиётшуноснинг ҳам қўлидан келвермайди. Бунинг учун аслият тилини мукамал билмоқ зарур.

Хуллас, Жойс ижодида инсон ва санъатга “янгича қараш” намоён бўлди. То бугунга қадар “Улисс” Ёзувчининг Китобхонга қаратилган интеллектуал романи тушунишга бўлган даъвати каби яшаб келмоқда.

Шу ўринда яна бир роман ҳақида тўхталиб ўтмоқчимиз. Кўлимизда немис адиби, Нобел мукофоти лауреати Герман Гессе (*Hermann Hesse*, 1877–1962) нинг “Бисер ўйини” (*Das Glasperlenspiel*, 1943) романи. Бу асарсиз Европа постмодернизм адабиётини тасаввур қилиб бўлмайди. Романи қандай қилиб идрок қилиш мумкин? У сюрреализм фалсафасига ҳамоҳанг тарзда, яъни сюрреалистик қолипдаги авангард романми, ёки маҳорат билан сюрреалистик роман услубига солинган фалсафий эссеми? Эҳтимол, ҳозирги кунда бунинг аҳамияти йўқдир. Муҳими, қарийб етмиш йил ўтган бўлсада, бундай нафис, ақлдан оздирувчи ҳамда эзотерик маънога эга “бисер ўйини”нинг охирини кўрмаймиз. Негаки донишмандлар ўйнайдиган ўйин айнан шундан иборатдир.

Эзотерика – бу фақат воқифларга, яъни ҳаёт маъноси нимада эканлигини билганлар, ҳаётнинг сиру-синоатларидан хабардор бўлган ақл-заковат эгаларигагина тутқич берувчи билимлар мажмуаси, ўзига хос таълимотдир. Воқифлар, ҳаёти давомида эгаллаб олган билим доирасида сир сақларкан, бошқаларга у ҳақда оғиз очмасликни афзал кўришади. Эзотерика (юнонча “*esoterikos*”) тушунчаси яширин, сир тутилган, ичидаги, ношкор маъносини англатади. Бу таълимотда асрлар оша йиғилган, тўпланган, авлоддан авлодга ўтказиб келинган ва турли халқлар маданиятида такомиллашиб борган билимлар жамғарилган, десак янглишмаган бўламиз. Эзотерика – бу атрофдаги олам (табиат) ва воқелик (ҳаёт) ни билиш, ўзликимизни бутунлик, яхлит нарсанинг бир қисмидек англаш жараёнидир. Ҳар бир инсон ўз ичида сир сақлайди, пинҳона тутилган сирга эга, ва бу фақат унгагина тегишли – эзотериканинг асл маъноси шундадир.

Аслида, эзотерика тушунчаси милоддан аввал III-I асрларда, қадим Юнон ва Миср маданиятларининг қўшилиб ривожланган даврида пайдо бўлиб, таъбир жоиз бўлса, сир-ҳол, сир-аъмол, сиршуносликни, яъни воқифларгагина маълум билим доирасини англатган. Асрлар давомида эзотерика санокли файласуф ва донишмандларга эшигини очган, унга санокли мутафаккирларгина кира олган, тарихнинг зарварақларида ўз номини қолдирган адиблар унинг ёғдусидан бахраманд бўлишган. Инсоният пайдо бўлганидан бери яшаб келаётган диний ёки илмий мактаб, таълимлар доирасида юзага келган ва шаклланган фалсафа, илоҳиёт, илоҳий китоблар, назария ва амалиёт яширилган, воқифлар бегоналар орасида бу ҳақда асло сўз очмаганлар. Демак, воқиф бўлиш ҳам осон эмас; тўғриси, оддий кишилар улардан кўрқишган. Номаълум, мажхул нарса ҳамма вақт инсонни кўрқувда ушлаган.

Бугунги кунда эса ҳаммаси тубдан ўзгарди, шу жумладан информацияга бўлган муносабат ҳам. Илмий мактаблар, таълимотлар сони борган сари кўпайиб бормоқда. Улар эгаллаган билимлар эса дунёга тарқалиб кетди. Бундан кейин у “экзотерика” (юнонча exotericos) – барчага маълум, аниқ кўриниб турган билимга айланди. Хуллас, эскича тушунчанинг маъноси мутлақ бошқа томонга ўзгарди, нотўғри талқин қилина бошланди. Эндиликда маданий-маърифий, маънавий-ахлоқий, ақлий, қолаверса руҳий жиҳатга эга, моддий хусусиятидан қатъий назар жисм ва руҳ ривожланишига олиб келувчи нарсалар “эзотерика” деб юритила бошланди. Аммо бу фақат омма орасида тарқалди. Чуқур ва кенг билимга эга кишилар, яъниким воқифлар орасида ҳеч нарса ўзгармади. Эзотерика – бу ҳаммага ошкор қилинмайдиган, ҳеч кимга айтилмайдиган билим бўлса; экзотерика – ошкор бўлиб кетган, ҳаммага маълум билимлар мажмуасидир.

Эски ҳис-туйғулар олдингидагидек ҳузур-ҳаловат бағишламай қолганда, янгиларини ахтаришга тушамиз. Дунёдаги жамики мавжуд ранг ва товушлар хиралашиб, ҳаётдан тобора безиб, орзу-умидлар саробга айланиб борган сари, руҳ янги босқичга кўтарилишга, онг-шуур эса – руҳ билан

мужассам бўлишга тайёр бўлган бир пайтда айнан эзотерика амалиёти моддий ҳаётга ўралашиб қолган кишига юксак ҳис-туйғу ва кечинмаларни тақдим эта олади, илҳом бағишлайди, руҳлантиради. Бироқ эзотерика – ўйинчоқ, эрмак эмас. Эзотерика оламига қадам босиш, унга бутунлай шунғиб кетиш – ўз ҳаётини тубдан ўзгартириш, руҳда, қалбда, юракда том маънодаги маънавият, маданият, маърифатга жой бўшатиш, юксакликка, мукамалликка интилиш, ўзлигингни англаш, соҳибкаромат Парвардигорга яқинлашиш демакдир. Эзотерика йўлига тушган одамнинг дунёқараши, дунёни ҳис этиши ва дунёга муносабати кескин ўзгаради. Чунки эзотерика – мужодалавий моддиюнчилик (диалектик материализм) ва руҳ (идеализм) қонуниятлари билан чегараланмаган дунёни ўзгача кўриш, шу билан бирга маънавий-ахлоқий пойдеворга эга бўлишни англатади. Бу нафақат ўзгача дунёқараш ва яшаш тарзи. Нафақат назария ва амалиёт. Бу – тўлиқ анланган ҳаёт. Дунёни тушуниш, англаш. Атрофдаги кишилар ва, энг муҳими, ўз ўзи билан ҳамоҳанг, ўзаро уйғунликда яшашдир. Бу нафақат чексиз имкониятлар, балки мажбуриятлар ҳамдир. Гап ташқи қиёфа ва ички оламнинг ўзаро монанд бўлиши, фикрлаш, мушоҳада юритишни қатъий назорат қилиш, минг ўйлаб бир гапириш мажбурияти хусусида кетмоқда. Чунки фикр улкан кучга эга. Маълумки, сабабдан, яъни фикрларимиздан, оқибат келиб чиқади. Эзотерика, аслини олганда, сеҳрга яқиндир. Сеҳр, мўъжиза, каромат – бу ҳаётни моддий жиҳатдан қабул қилаётган онг-шуур доирасидан чиқиб кетувчи коинот. Хуллас, кишилар идрок қилиб бўлмайдиган, ғайритабиий, мўъжизавий, сеҳрли реализмдир.

Ҳолбуки, Марло ва Гётенинг Фаусти, Байроннинг Манфреди, Гюгонинг Клод Фроллоси, Томас Маннинг Артур Леверкюни, Михаил Булгаковнинг Устаси – буларнинг ҳаммаси ўз ҳаётини билим топишга бағишлаган эдилар.

Кортасарнинг романига қайтайлик. Болалигида сополак ўйнамаган одам бўлмаса керак. Ерни катак-катак чизиб, сополакни катакдан-катакка ҳаққалаган ҳолда тепиб ўтказиб ўйналадиган болаларнинг қувноқ эрмаги

бўлса, бу ерда бутун бошли роман шундай номланган. “Сополак ўйини”. Матн ичида матн. Романда тасаввуфга йўғрилган, яъни илоҳиёт, ғайритабиий кучларга сидқидил ишонишдан ҳосил бўлган ваҳий қатъиян таснифлаштирилади, оддий воқеа ва ҳодисалар эса теран маъно касб этади. Усиз нафақат Жон Фаулз ва Пауло Коэльонинг, балки Маркеснинг романлари ҳам дунёга келмас эди.

Дарвоқе, асли америкалик, бироқ бутун умрини Парижда яшаб ўтган романнавис Жон Дос Пассос (*John Dos Passos*, 1896-1970) нинг “АҚШ” (*USA*, 1930–1936) деб номланган трилогиясига кирувчи “42-нчи параллель” (*The 42nd Parallel*, 1930), “1919” (*Nineteen-Nineteen*, 1931), “Катта пуллар” (*The Big Money*, 1936) романларидек ёки юқорида номи зикр этилган “Улисс”дек мураккаб архитектоникага эга бўлган “Сополак ўйини”да Кортасар реализм ёки бошқа “изм” тарафдори эмас, балки айнан модернизм ва постмодернизм ёзувчиси сифатида гавдаланади. Бироқ унинг романи, юқоридагилардан фарқли ўлароқ, осон ўқилади, уни идрок қилиш унчалик қийин эмас. Кортасар кўп қатламлардан иборат маъновий ибора, гоҳида икки, гоҳида уч “туб”и мавжуд тағмаёноларнинг устасидир. Италиялик медиевист олим, адиб ва файласуф Умберто Эко нинг “Атиргул номи” романига қараганда, “Сополак ўйини”да металингвистика (ёки семиотика) аломатлари кўпроқ сезилади. Дарҳақиқат, бу роман ўқувчига кучли таъсир этади, уни “юқори интеллектуал проза”дан қониқмай қолган ва унданда мураккаб романларни ахтараётган бугунги китобхонга тавсия этиш мумкин.

Тан олиш керак, Кортасарнинг “Сополак ўйини” романи хусусида ёзиш анча қийин. Романни ўқиб, кўп нарса ҳақида гапиришга тайёр турасану, лекин нимадан бошлашни билмай қоласан киши. Ушбу фантастикага яқин, баъзан ақлга сиғмайдиган, айтиш мумкинки, ғайриадабий, ўта мураккаб калейдоскоп, чиқиш йўли йўқ лабиринт, ечими йўқ жумбоқнинг ранг-баранг ва хилма-хил фрагментларини бир бутун яхлит ҳолга келтириш, конструктор ўйинчоғидек йиғишни билмай, у ҳақида ёзишга сўз тополмайсан. Кортасар прозасида Куррари замин сир-асрорлари, табиат жумбоқлари, ҳаёт

тилсимлари, кенг майдон бўйлаб ёйилган замон ва макон ҳозир у нозир. Улар ҳамин қадар эркин талқин қилишга мос келувчи, бир жихатдан аниқ, иккинчидан дудмол сюжет таъсирида юзага калқиб чиққан фикр-мулоҳазаларга манба сифатида хизмат қилади. Романнинг гоҳида тугалланмаган фикр, чала қолиб кетган жумла, гоҳида мавҳум ва палапартиш чизилган лавҳалар шаклида намоён бўлувчи эпизодлари ҳам ноанъанавий тарзда воқеалар изчил алмашинувидаги умумий оқимда гўзал сўзанага тикилган олтин ипдек сержило рангларда уйғунлашиб кетади. Китобхон яна андак сабр қилса, навбатдаги боб ўз сирини очиб бераётгандек туюлади. Фасоҳатли жумлаларнинг оҳанграбо, сержило парда ортида яширилган, кадрли меҳмондек кутилган жавоб, аниқроғи асарнинг асосий ғоясини, бош тугунининг ўта аниқ ҳал этилишини кўрсатиб бераётгандек бўлади. Лекин охиригача англамаган, кўққисдан пайдо бўлувчи мажозий маъноларнинг лабиринти ўқувчини бошқа эпизодларга эргаштириб кетади. Устига устак, адибнинг ўша донги чиққан “фикр толалари”нинг тугуни янада чигаллашиб боради ва шу йўсинда давом этилаверади. Демак биз, ҳудди романнинг бош қаҳрамони – Орасио Оливейра каби, мубҳам, дудмол, шакл-шамойили йўқ нарсанинг алоҳида қисмларини ўзаро боғлашга, тартибга солишга, таснифлаштиришга ҳаракат қиларканмиз, марказга, бошланғич нуқтага, Абсолют, яъни Курраи заминнинг азалий ва абадий ўзгармас бирламчи асоси - рух, ғояга интиламиз. Фақат биз матн парчалари билан ўйнаймиз, Орасио Оливейранинг ўйини эса – унинг ҲАЁТИ, ўртага унинг БАХТИ тикилган. Шу тариқа шакл максимал даражада мазмунга мос келади. Ҳар бир эпизод – ажралмас қисм, ерда чизилган катакчалардан биридир: ўқувчи катакчалардан катакчаларга “сакрайди”. Адиб услуби романнинг асосий ғоясини, яъни объектив воқеликнинг тартибсизлиги, палапартишлигини, инсоннинг ҳаёт маъносини абадий ахтаришга маҳқум этилганлигини, одатга айланган ҳаёт, кўникиб кетилган яшаш тарзининг абсурдлигини алоҳида таъкидлайди. Мубҳамлик, дудмоллик, аниқ ифодаланмаганлик ва ихтиёрий талқин яна бир муҳим фикрни рамзий

маънода бизгача етказади. Бу фикр асосида мураккаб сюжет қурилади, яъни воқелик субъектив тарзда идрок қилинади, ҳаттоки элементар нарсаларнинг асл маъноси, туб мазмун-моҳияти қарашга боғлиқдир. Романнинг якуний қисми – хотимаси очик, натижада ўқувчи конфликт ҳал этилишининг аниқ формуласини тополмайди. Охириги сўзни айтиш, охириги нуқтани қўйиш китобхон зиммасига юкланган.

Сержилва ранглардаги ҳис-туйғулар билан вобаста кечаётган мушоҳаданинг мураккаб жараёнини моҳирона акс эттириш, онг оқимини сўзма-сўз баён этиш адиб новаторлик изланишларининг чўққиси десак янглишмаймиз. Ёзувчи ҳар бир инсонга у ёки бу даражада таниш ҳис-туйғулар манзарасини бадиий жиҳатдан ёрқин, психологизм нуқтаи назаридан эса аниқ ва ишонарли қилиб тасвирлайди. Шу тариқа у китобхонни қадам-бақадам ўзининг жиловлаб бўлмас фантазияси, рангларга бой бадиий дунёси билан таништиради. У бунга қандай эришади дегувчи савол туғилиши табиий. Биринчидан, воқеалар алмашинуви суръати, воқеалар ривожланаётган манзараси майда тафсилотигача ишлаб чиқилган, ёзувчи визуал, яъни кўз билан кўриш мумкин бўлган эффект ва мусиқий оҳангларни матнга сингдириб юборган. Сатрлардан рамзий маънога эга расмни “чизилиши”, ёки саҳифалардан мусиқа оҳанглари янграши мумкин, қайсиқим ноталар ўрнида ҳарфлар ва аксинча... Умуман олганда, роман шунга ўхшаш моҳирона ўйланган ва ишланган сюрреалистик “ҳийла-найранг”ларга бой. Иккинчидан, ҳикоя қилиш услубининг яна бир сеҳрли хусусияти вақт оқимини тасвирлашда мужассамланган. Вақтнинг асосий парадоксал хусусияти шундаки, нозик гардишга ўрнатилган ҳозирги замонда лаҳзалар кетма-кет оқиб ўтади. Вақт сезилмас, қайтариб бўлмас ва ўзгартириб бўлмас даражада ўтиб боради: сония, соат, кун, ҳафта, ой, йиллар секин ўтмишга айланади. Тўхтаб, ортга разм солсак: “Шунча вақт ўтиб кетибди!”, дея Тангрига нола ҳам қилиб қўямиз. Вақт оқимини романда бутун вужуд билан сезиш мумкин, ҳатто ушлаб кўриш ҳам мумкин. Бу – китобхон дунёси ва Кортасар бадиий макони ўртасидаги бир кўприк холос.

Кортасар ижоди хусусида умумий манзарани тўлдириш мақсадида бевосита роман проблематикасига тааллуқли жиҳатларига эътибор қаратайлик. Ишончимиз комилки, ҳаёт парчаланиб, вайронага айланиб, барбод бўлиб бораётган бир пайтда ваҳима ва саросимага тушиш, ўзини йўқотиб қўйиш ва овоз чиқармай йиғлаш, ички норозилик билдириш барчага баробар даражада танишдир. Шубҳасиз, Қиёмат қойим куни реалликда эмас, балки вақтинчалик ранж-алам, ғазаб ва шунга ўхшаш салбий ҳис-туйғулар чулғаб олган онгимизда бошланади. Аммо биз бор кучимизни жамлаб секин-аста ёки шу заҳотиёқ (бу ерда ҳамма ҳар хил) ўзимизнинг табиий ҳолатимизга, ақли-расо, эс-хуши жойида одам қиёфасига қайтамиз. “Сополак ўйини” романи бош қаҳрамони эса табиий ҳолатини аллақачон йўқотган, ҳаёт ва табиатни мувозанатда сақлагувчи ҳар қандай меъёр, мезон, тамойилларни инкор этувчи шахс сифатида гавдаланади. У дунё ва кишилик жамиятини бошқариб турувчи қонуниятларни мутлақо қабул қилмайди. Ҳаёт унга умидсизлик, руҳий тушкунлик, мушкулот харобасига ҳамда бемаънилик, абсурд зимистонига айлангандек кўринади. Унинг битмас-туганмас ташвиш-ҳаракатлари, охир-поёни йўқ уринишлари, узлуксиз изланишлари боши берк кўчага кириб қолишга маҳкум этилган. Улар қаҳрамон қалбини оғритади, ҳолдан тойдиради, тинка-мадорини қуритади, қалбини азоблайди, тилка-пора қилиб бурдалаб ташлайди, пировардида ярим телба, ақлдан озган, эс-хуши кирарли-чиқарли, ҳаддан ташқари ҳориган бахтиқаро одамнинг васвасасига айланади. Орасио Оливейра машъум хатога қачон йўл қўйган? Уни муқаррар фалокат жар ёқасига олиб келган саҳв-хатосини энди тўғрилаб бўладими? Уни қайта-қайта хато қилишга ким ёки нима мажбур этди?

Орасио Оливейра жамият тартиб-қоидаларини назар-писанд қилмайди. У атрофдаги кишиларнинг эс-хушини, фаҳму-фаросатини, бир суз билан айтганда, бутун қалбини эгаллаган (эзгу ёки ёвуз) интилишларида иллюзия, азалий ва абадий сароб, алдаш ва алданишларни кўради. У ҳар қандай фаолиятдан қочади, ҳаттоки элементар юмушларни бажаришдан ҳам бош тортади. Унинг фикрича, бундай тутилган йўл, яъни “ортиқча” нарсаларни

миядан чиқариб юбориб, беҳуда уринишларни унутиб, асл моҳият, орзу қилинган “марказ”, “ибтидо нуқтаси”гача етиб бориш мумкин. Бу – Оливейранинг “хаёт кемасидан ирғитиб ташланиши”, “тўхтовсиз оқаётган хаёт дарёсининг қирғоғида қолишини”нинг асосий сабабидир. У маҳбубаси Магани қўйиб юборади, биргаликда тинч-тотув яшаш ташаббусини қўлдан бой беради, Мага муҳаббатини кўролмайди. Хаётни тўғрилаш учун аниқ ҳаракат, бахтга элтувчи тўғри йўлдан юролмай, Маганинг нажотбахш маслаҳатларини, қийинчиликлардан халос этувчи интилишлар тизгинини қўлдан чиқариб юборади. Умуман олганда, тақдир унга кулиб боққанда ва одамлар унга меҳр кўзи билан қараган бир пайтда қулай фурсатдан фойдалана олмайди. У гуркираб яшнаётган гўзалликни, тўлиб-тошиб оқаётган ранг-баранг ва хилма-хил хаётни, реаллик ва юксак орзунини, бир сўз билан айтганда, ҳар бир ҳодисада ва ҳар бир лаҳзада мужассам этувчи воқелик сирини қўлдан бой беради. Шунинг учун ҳам у астойдил ахтарган, орзуманд бўлган жавоб, қанчалик “товланиб турган нақшинкор” катакчалардан сакраб ўтмасин, етишиб бўлмас мақсадга айланиб қолаверади.

Орасио Оливейра ёлғиз. Фожиали вазият ҳисобига эмас, ҳалокат жарлиги ёқасида тургани учун эмас, уни севиқли аёли, яқин дўстлари, содиқ ўртоқларидан жудо қилган сабаблар ҳисобига ҳам эмас. Ҳамма гап унинг ўзида. Меҳрибон ва ширинсўз Мага билан Парижда яшаганида ҳам, бегона бўлиб кўринган, носоғлом тасавурида адоватли бўлиб туюлган, совуқ шамоллар эсаётган бу дунёда у ўзига жой тополмади. Ҳаттоки дўсти Травеллернинг беғараз кўмагини, ҳар қандай вазиятда ёрдам қўлини чўзишга тайёр эканлигини, самимий хайрихоҳлигини сеза туриб ҳам, руҳан эзилиб, азоб-уқубат чекди. У бутун борлиқдан ўзини олиб қочди. Қуёшнинг хаётбахш нурларидан, ойнанинг ёғдусидан, баҳор шамолининг баҳри-дилни очгувчи муаттар хидидан, шаррос ёғаётган ёмғирнинг қайғу-ҳасратларни ювиб кетувчи роҳатбахш томчиларидан ҳимоя қилувчи қалин ва баланд девор қуриб олди, дўстлари билан алоқани ўзди, десак тўғри бўлади. Романнинг охириги бобида муаллиф, худди шахмат тахтачасида доналарни

териб чиққандек, позицияларни аниқ қўйиб чиқади – Орасио Оливейра энг яқин дўсти ва севгилисига ишонмай қўяди, кичкина хонасининг эшигини ичкаридан занжирлаб олади, бузиб бўлмас ғов-тўсиқ ўрнатади. Энг даҳшатлиси, хонасида турли қалинликда, турли рангларда, ҳар хил узунликдаги ипларни осиб ташлайди, худди ипак қуртидек пилла ўрагандек, ўзига қобиқ ясайди ва унда яшириниб олади. Рамзий маънода иплар – бу ечилмас даражада чигаллашиб кетган кўрқувлари, даҳшатли тасавбури, шубҳа ва гумонларидан ҳосил бўлган “фикрлардан тўқилган тўрлар”дир. Унинг “худуди” ва ўзга одамлар “худуди” ёки “қора шарпа худуди” ўртасида алоқа ҳам, БИРЛИК ҳам, ҳамжиҳатлик ҳам йўқ.

Бунинг ўрнига қатъиятли норизолик, воқеликни узил-кесил қабул қилолмаслик, “назокатли” эркпарварликка интилиш, тақдирга бўйсуннишдан кўра, охиригача курашишга тайёр туриш каби фазилатларни кучли ирода ва букилмас руҳ соҳибининг олижаноб исёнкорлиги деб бўладими? Бизнингча, йўқ. Адолатсиз бўлиб кўринган воқеликка қарши чиқмоқчимисан – ҳаракат қил, фидойи бўл.

Орасио Оливейра эса, кўришиб турганидек, ўзини ўзи “қуриш”, мукамалликка интилиш, ўзининг феъл-атворида мустаҳкам ирода, ягона мақсадга эришишни, эркинликка талпиниш, энг муҳими, севиш ва севилиш ҳиссиётини сабот ҳамда матонат билан тарбиялаш ўрнига ўзини телбаликка солишни афзал кўради. Ноёб хислат ва юксак фазилат эгаси бўлишига қарамасдан, унинг ҳаётга бўлган муносабати, ҳаётга боқиши четдан разм солиб турган кузатувчи одам қарашига ўхшайди. Юқорида айтилган камчилик ва нуқсонларга, шунингдек, қўшимча тарзда манманлик, такаббурлик, ўринли ва ўринсиз виқорлик унга халақит беради. Орасио Оливейра атрофдагиларга иззат-икром кўрсатишга шошилмайди, яқин кишиларининг раъйини қайтармаслик, уларнинг фикрига кулоқ солиш, уларнинг ҳурматини жойига қўйиш ҳақида ўйлаб ҳам кўрмайди. Қолаверса, инсоният минг йиллар давомида тўплаб келган тажрибани ҳам у хато, янглиш деб ҳисоблайди, бошқа одамларнинг ҳаётий тажрибасини ҳисобга

олиш, ўзига ўртак деб билишни хоҳламайди. Ваҳоланки, одам жамиятда яшайди, фақат жамиятда шаклланади, такомиллашади. Ўзининг субъектив баҳосига эмас, балки ҳамма учун ягона бўлган мустаҳкам пойдеворга таяниб, ижод қилади ва янгиликларни кашф этади.

Тан олиш керак, Орасио Оливейра ўқимишли, айниқса санъат соҳисидан унинг билими юқори даражада. Аммо шу билан бирга у ўзининг кенг билимларини мос келувчи оқимга йўналтираолмайди. Эгаллаган билимлари унга халал бераётгандек, ортиқча юк бўлиб уни толиктириб қўяётгандек туюлади. Орасио Оливейранинг армонлари, эзгу истак-хоҳишлари, орзу-умидлари ноаниқ, дудмол, худди тумандек, тўрт томонга ёйилиб кетганга ўхшайди. Шундай бўлса ҳам, у ушбу тартибсизлик, палапартишликдан ва қаердандир сиртдан, ташқаридан янги, мукамал, бенуқсон система туғилади, деб ишонади. Гарчанд узоқ кутилган ва қимматга тушган мутлак ҳақиқат, бутун мавжудотнинг азалий ва абадий ўзгармас бирламчи асоси бўлмиш рух, юксак ғоя объектив воқелиқда муайян стандартга солинган меъёр ёки мезон эмас, балки бизларнинг садоимиз, шаффоф биллурдек тоза кўзгудаги аксимиздир. Таъбир жоиз бўлса, ҳиссий, ақлий ва маънавий-ахлоқий тажрибамизнинг мағизи, аждодларимиз ва замондошларимиз қўлга киритган юксак муваффақиятлар ҳосиласидир.

Чунончи, кунлардан бир кун Оливейра йўл-йўлакай Мага билан “метафизика дарёлари” хусусида баҳслашиб қолади. Маганинг иқроп бўлишича, у бу дарёларда бемалол сузади, Оливейра эса беҳуда уринади, нималарнидир бенатижа қидиради. Муаллиф, бир қарашда, таажжуб ва мужмал бўлиб кўринган иборанинг маъносини батафсил изоҳлаб бермайди. Бу образли иборада романнинг асосий метафораси мужассам этган деб ўйлаймиз. Тахминимизча, “метафизика дарёлари” – бу бахтга олиб келувчи ёки, ҳамин қадар, ўз-ўзи ва одамлар билан сулҳ тузиш, мураса йўлини кўрсатувчи нажотбахш дарёлардир. “Метафизика дарёлари” – бу онг оқими, ҳаёт маъносини билишга етакловчи оқим. Бу оқим ҳар бир инсон ҳаётига маъно-мазмун бағишлайди, сержило ранглар билан уни ярқиратиб юборади.

Бу дарёлар Жаннат денгизига, уйғунликдаги ҳаёт уммониға қўйилиб кетгувчидир.

Теран фикрлаб кўрайлик. Орасио Оливейра қайси “метафизика дарё”сига тушиб қолган? Умуман, тушиб қоладими йўқми? Жавобни биз беришимиз керак. Муаллиф ўз қахрамониға бундай имкониятни беради. Романда сурбетларча муносабат, беадабона хатти-ҳаракат, купол савол ва жавоблар тўлиб тошганлиғига қарамасдан, яқунловчи сўз кутилмағанда инсонпарварлик, одамохунлик руҳи билан суғорилган бўлиб чиқади. “Қора шарпа” ҳудуди эзгулик, меҳрибонлик, саховат, бир-бирини сўзсиз тушуниш, яқин дўстларнинг беғараз ёрдами ва муҳаббати орқали Оливейра ҳудуди билан яқинлашиб бораверади.

Тасаввур қилинг, асфальтда сополак ўйини учун чизилган катакчаларға кўзингиз тушиб қолганида миянгизға катта роман ёзиш ҳақида фикр туғилган бўлармиди? Албатта, йўқ. Хулио Кортасарға эса шундай фикр келди. Эҳтимол, ушбу болалар ўйинини кўзатганда, унинг миясида “Сополак ўйини” (Игра в классики, Rayuela, Hopscotch, Marelle... Бу сўзнинг ёзилиши, ўқилиши ҳар хил, маъноси эса бир хил) романининг ғояси туғилгандир. Устиға устак, зинҳор “болалар романи” эмас, балки “интеллектуал роман” ғояси келгандир.. Бир қарашда, роман классицизм тамойиллари асосида яратилгандек, бир вақтнинг ўзида унда новаторлик хусусиятлар ҳам мужассам этган. Новаторлик дейилганда, энг аввало, унинг структурасини назарда тутмоқ лозим. Роман номи нафақат “катакдан катакка сакраб ўтиш” структурасини, балки муаллифнинг тасаввуридаги ўйинға ўхшаш “ҳаёт образи”ни ҳам ифодалайди. Муаллиф яратган ушбу “ҳаёт образи”ни қабул қиларканмиз, “Ер”дан орзу қилинган “Осмон”гача “сақрашға” ҳаракат қиламиз. Роман, кўринишидан қатъий назар, ҲАЁТ ҳақида эканлигини фаҳмлаш қийин эмас, назаримизда.

Ҳаётнинг бир томонида – Париж. Сайёрамизнинг исталган бурчагидан келган ўқимишли, билимдон одамларнинг бошпанасига айланган Париждан бошқа яна қайси шаҳар бундан гўзал, илҳомбахш маконға айланган?

Романнинг биринчи қисми исёнкорлик руҳи билдан суғорилган, лекин Орасионинг исёни, реал исёнга қараганда, таъбир жоиз бўлса, эстетик ва бадиий тафаккур исёнидир. Руҳан, фикран бир-бирига яқин ижодкорлар гуруҳи, аксарият томонидан итоат қилинадиган меъёрларга, яшаш тарзини “ғайриинсоний меъёр”ларга қиёслаб яшашдан кўра, аниқроғи, катакчадан катакчага сақрашдан бош тортаркан, атрофида ўз қонуниятлари асосида яшовчи кичкинча бир дунёни яратади. Аслида, биринчи қисм – бу бошқа матнларга ҳавола қилувчи, бошқа матнлардан тап тортмай олинган парча, ошкор ва яширин иқтибос ва реминисценциялардан иборат кўламдор интеллектуал диалогдир. Уларни ҳаттоки энг ақлли, доно, билими беқиёс одам ҳам пайкаб олиши амри маҳол. Романнинг биринчи қисмида бош қаҳрамонлар, ўзларининг ёшларига умуман мос келмовчи хислат, яъни ўзига ва атрофдагиларга максимал талаблар қўювчи ёшлар қиёфасида гавдаланади. Табиийки, улар қуюшқондан чиқиб кетишади, эс-ҳушни қамраб олган ҳис-туйғулар охириги меъёргача боради.

Ҳаётнинг бошқа томонида эса – Буэнос–Айрес. Орасио Оливейра – юраги яшаган макон – ватанига қайтади (Кортасар билан айнан ўхшашликни сезаяпсизми?). Аргентинада эса вазият жиддий, ҳамма учун ягона тартиб-қоида ўрнатилган. Тартиб–интизомга риоя қилмаган ҳар бир фуқаро бешафқат жазоланиши муқаррар. Орасио бунга кўниқолмасдан жамоат тартиб-интизомини бузади ва жазоланади. Шу тариқа у, ўзи сезмаган ҳолда, сополак ўйини иштирокчисидан “сопол тошча”га айланади. Аргентинада собиқ дўсти ва унинг хотинини тасодифан учратиб қоларкан, уларни “эгизак” деб атайди. Тревеллер ва Талита, ўзига хос тарзда, Орасио ва Маганинг сеҳрли аксидир. Бошқача қилиб айтганда, Орасио ва Мага айни пайтда бўлишлари мумкин (ёки бўлган) бахтли жуфтликдир.

Кортасар, шак-шубҳасиз, “сеҳрли реализм” ижодкоридир. Унинг ижодида “сеҳр”, “мўъжиза” реал, яъни ҳақиқатда мавжуд бўлган нарсаларда – сигара тутунида, ёруғлиги хира фонусда, танго ва джазнинг оҳанграбо

садоларида, коидалари кундан кунга ўзгариб турувчи ҳар хил ўйинларда, тунги шаҳар бўйлаб сандироқлаб юришларда мужассам этган.

Тасодиф гардиши айланиб, ўз эркингни онг оқимига топшириб, оқим бўйлаб сузасан. Бу ўзига хос “маданият ҳавзаси”. Агарда одамлар қалбига, юрагининг сирли ва яширин бурчакларига, ички оламига мўралаб назар ташлашни истасанг, ёки ақлу-заковатингни, билимингни текширмоқчи бўлсанг, марҳамат, – “Сополак ўйини” романи қаршингда, ўз саҳифаларини камоли эҳтиром ила очиб беради.

Зиддиятлардан моҳирона тўқилган жимжимадор матода бир митти одамча ўралиб қолди. Нега дейсизми? У авлоддан авлодга ўтиб келувчи, ҳаётимизни тартибга солувчи, инсоний хислат ва фазилатларимизнинг меъёр ва мезонларини белгиловчи маънавий-ахлоқий меъёрларни қабул қилишдан, уларга риоя қилишдан бош тортади. Аксинча, уларни мустақил яратмоқчи. Ўзи эса бир аҳволда. Иккиланиб турибди. Нимадан бошлашни билмай гаранг, қул қовуштириб ўтиришга мажбур. У ҳар қандай олдиндан белгиланган ва қатъий ўрнатилган тартибни, хоҳ у бомдодда қуёш чиқиши бўлсин, хоҳ у шомда ой чиқиши бўлсин, барчасини ёмон кўради, унга жон-жаҳди билан қарши чиқади. Иложсиз, чидашга мажбур эмас, балки маҳкум этилган! Алҳосил, бу митти одамча бир нарсага эҳтиёж сезади. Не-не машаққатлар, қурбонликлар, йўқотишлар эвазига унга ўз-ўзи ва бошқалар билан иноқ, тинч-тотув, баҳамжиҳат, бамаслаҳат яшашга ёрдам берувчи нарсани излайди.

“Сополак ўйини” романини бир кунда, умуман, белгили бир муддатда ўқиб чиқиш мумкин эмас. У, Томас Манн таъбири билан айтанда, “интеллектуал роман”дир. Уни худди Марсель Прустнинг “Йўқотилган вақтни ахтариб” туркуми, Жеймс Жойснинг “Улисс”, Томас Маннинг “Сехрли тоғ” (*Der Zauberberg*, 1924), Герман Гессенинг “Чўл бўриси” (*Der Steppenwolf*, 1927), Франц Кафканинг “Жараён” (*Der Prozess*, 1925) ва “Кўрғон” (*Das Schloss*, 1926), Жан-Поль Сартрнинг “Беҳузурлик” (*La Nausée*, 1938), Жон Фаулзнинг “Француз лейтенантининг аёли” (*The French*

Lieutenant's Woman, 1969), Уильям Фолкнернинг “Йокнапатофа хакида сага” (*The Yoknapatawpha Saga*) си, Натали Сарротнинг “Олтин мевалар” (*Les Fruits d'or*, 1964), Михаил Булгаковнинг “Уста ва Маргарита” (1967), Паоло Коэльонинг “Алкимёгар” (*O Alchimista*, 1988), Умберто Эконинг “Атиргул номи” (*Il nome della rosa*, 1980) романларидек мутолаа қилиш, “мағзини чақиш” лозим. Бу романлар осонликча туткич бермайди. Сабаби, уларни тушуниш, аниқроғи, нима билан тугалланишини олдиндан башорат қилиб бўлмайди. Улар сермулоҳазали, бамайлиҳотир ўқилишни тақозо этади. Энг муҳими, роман чуқур ва кенг билим соҳиби бўлган ўқувчига бахтли, ҳузур-халоватга тўла онларни ҳады этади.

“Сополак ўйини” романининг бош қаҳрамони Орасио Оливейра ҳам айнан шундай ўқувчига яқин ҳамда маъқул бўлиб, ўзининг серқирра феъл-атворини унга очиб беради. Ўзини ҳаммадан юқори қўйиш, такаббурлик, шухратпарастлик, беназир ақл-заковатига қарамасдан, у барибир “марказ”га етишади, дегувчи фикр беихтиёр туғилади. Гап шундаки, қаҳрамон асосий саволга, мураккаб масалага жавоб топишга муаллиф томонидан маҳкум этилган. У шундай яратилган, муаллиф уни шундай яратган. Қаҳрамоннинг фалсафа, саънат ва адабиёт билан иши йўқ, у фақат жавоб излайди. Мағлубиятини тан олмас экан, у “марказ”га, абсолют ҳақиқатга жон-жаҳди билан интилади.

Бошида роман ўзига сеҳрлаб қўяди: Париждаги ошуфта манзараларнинг тасвири, муаллифнинг “интеллектуал” услуби, боблардан бобга ўтиш оралиғида тақдим этиладиган “сополак ўйини”... Кейинчалик аста-секин бу “авангард”дан, “модернизм”дан, “ўта ақллилик”дан, фалсафий маънога эга теран фикр-мушоҳадалардан чарчаб кетасан киши. Аммо, сабот билан ўқишни давом эттирарканмиз, абсурд, яъни ақл бовар қилмаслиги, ақлдан ташқаридаги ҳайратланарли саҳналарга дуч келамиз.

Роман ўзига мафтун этади. Серпардоз услубда ёзилган кўп буғинли гапларнинг чангали диққатимизни қўйиб юбормайди. Сержилва ҳижолардан тўкилган матн худди елимшак қобикдек ўраб олади, эс-хушимизни

эгаллайди, сўзлар қон томирлар бўйлаб вужудимизга сингиб кетади. Чамаси, Кортасар туғилганида Тангри унинг лабларига шеърият боли (*Miel de la poesía*) дан томизганга ўхшайди. Бунга бардош бериб бўлармиди?! Сўзларни калейдоскопга ўхшаш мафтункор, сеҳрли конструкциялар йиғиш маҳоратининг нури қалбимизда қаҳрабо тароватидек ёйилиб кетади. Бироқ, ўқиганинг сари бу мисли йўқ ажойиб манзара арча безаклари ёки бўялган шиша маржонларнинг сунъий “гўзал”лигини эслатади. Дафъатан, ўзига мафтун этган, асирликка олган сўзларнинг сеҳру таровати, нафасни ростлаб олишга имкон бермовчи матннинг мўъжизали авраши ғойиб бўлганлигини сеза бошлаймиз. Билъақс, услубий бежамдорлик, тилнинг латофати, матннинг назмий таровати, бор-йўғи муаллиф эстетикасининг хайратомуз таассурот қолдириш, ўқувчини ларзага келтириш, эсанкиратиб қўйиш, лол қолдиришга бўлган ҳаракати эканлигини тушуниб етамиз. Эндиликда муаллиф услуби сувтекин зарҳал “югуртирилган”, ранги аллақачон ўчиб кетганлигини кўрамиз. Қаттиқроқ шамол эсса, кулаб тушадиган “иншоот” ёнида туриб, ҳеч нарса тушунмаганимизни англаймиз.

Муаллиф саралаб жило берган сўзлар ортидан зеҳни паст, билими тор ўқувчи, ҳақиқатдан ҳам, ҳеч нарса: на тарихни, на қаҳрамонларни, на серёмғир Парижни, на сокин оқаётган Сенани, на серқуёш Буэнос-Айресни, на уммонга туташ Ла-Платани кўраолади. Аминмиз, унинг кўзи романга тушганиданок, матн ҳарфлар ва тиниш белгиларига сочилиб-тўкилиб кетади. Зеҳни ўткир, билим доираси кенг ўқувчи эса сўзлар, лавҳалар, муаллиф тартиб билан йиққан матн ортида ОЛАМни кўради. Зеҳни, нигоҳи ўткир ўқувчи романнинг биринчи, яъни Париждаги ҳаётга бағишланган қисмида ҳамма нарсани пайқаб олади: Шаҳарнинг жин кўчаларини, Сенанинг лойқа сувида жилваланиб турган чироқлар ёғдусини, қуюқ тутун қоплаган тор хонани, қаҳрамонларнинг бир-бирига бўлган шаҳвоний ҳиссиётини, джаз садоларини, арзон май-шароб таъми ва сигара ҳидигача сезиши мумкин. Ларзага келтирувчи онг оқими! Ҳа, Хулио Кортасар сўзнинг моҳир устаси. У сўзга юксак маҳорат билан сайқал бераркан, сўзнинг шу пайтгача намоён

бўлмаган сеҳрини очади, сўзга худди заргардек санъаткорона “ишлов беради”.

Аслида, Орасио Оливейра ўз онгининг имкониятларидан ташқари, ўзга нарсаларга ишонишдан маҳрум этилган. Ватани Аргентинадан фалак гардиши билан Парижга бориб қолган ажнабий Орасио Оливейра, Буэнос-Айресни сира унутолмайди. Бироқ ватанига қайтгандан кейин ҳам, ҳамма нарсага Европа ўлчови билан қарайди. Аргентинадаги ҳаётни Франциядаги ҳаётга таккослайди, гўё бутун умри Парижда ўтганидек.

XX аср адабиёти тарихига назар ташласак, нафақат Лотин Америкаси, балки АҚШ (Хемингуэй, Дос Пассос, Фицджеральд, Паунд, Стайн), Англия (Вульф, Олдингтон), Ирландия (Жойс, Беккет), Россия (Набоков, Шмёлев, Мережковский) даги шарт-шароитга мослаша олмаган ижодкорлар айнан Парижда қўним топганини кузатамиз.

Бироқ, гўзал ва бағри кенг Париж Орасио Оливейра ишончини оқламайди, орзуларини саробга айлантиради. Гўё амалга ошгандек бўлиб кўринган орзу, аслида зерикарли ва мазмунсиз якун топган бўлиб чиқди. Орасио Оливейра эса орзусиз, мақсадсиз яшай олмайди. Хаёлида шафқатсиз бўлиб кўринган воқелик, ғам-ҳасратга тўла ҳаёт чангалидан Оливейра қочишга, олдинги ҳаётига нуқта қўйиб, янгича яшашга ҳаракат қилади. У ва унинг кам сонли содиқ дўстлари ҳаётни бир алпозда кечишига кўниккан одамларнинг яшаш тарзидан ўзларига ҳимоя қўрғонини қуришади, адоватли ва ваҳший дунё таъсиридан, ҳаётнинг бемаънилигидан сақлагувчи девор кўтаришади. Аргентинага қайтиш ҳеч нарсани ўзгартирмасада, бинобарин Оливейра ва унинг янги дўстлари олиб борган ўйин қоидалари ўзгаради холос.

Кортасар, сополак ўйини қоидаларини ўзгартирмасдан, китобхонни ўйинга қўшилишга ундайди. Аниқроғи, муаллиф ва унинг нозиктаъб ҳамда инжиқ фикрининг айна пайтда қай тарафга бурилишини, эгри-бугри йўлда юришини аниқлашга, олдиндан башорат қилишга “чақиради”. Юқорида таъкидланганидек, катакдан катакка сакровчи болаларнинг қувноқ ўйини

коидалари роман композициясида қўлланилади, унинг ўқилиши учун эса камида икки вариант тақдим этилади. Романни тўғри чизик бўйлаб, яъни бобларнинг кетма-кетлигида ҳамда, муаллиф тақдим этган чизик, яъни бобларни худди катакчадан катакчага сакраган куйда ўқиш мумкин. Шунга мос равишда, аниқроғи, ўқилишига қараб, сахнадан сахнага ўтиш ҳам, воқеалар ривожининг мантиғи ҳам, қолаверса роман хотимаси ҳам ҳар хил бўлади. Шу тариқа, роман якунида, Орасио Оливейра ўз ҳаёти билан узил-кесил ҳисоб-китоб қилиш ёқасида, ёки дунё билан узоқ орзу қилинган “бирлашиш” бўсағасида турадимиз йўқми буни адолат тарозисига қўйиш китобхон зиммасига юклатилган. Ҳақиқатдан ҳам, муаллифнинг ўзига хос услуби: бадиий образларнинг бир-бири билан қоришиб кетиши, роман матнига сингиб кетган мажозий маънолар, сюжетнинг мантиққа зид ривожланиши, чинакамига – сополак ўйинидир.

Хорижий адабиётшуносларнинг яқдил фикрича, Кортасарнинг “Сополак ўйини” – постмодернизм руҳида яратилган матннинг ажойиб намунаси тарзда тан олинган. Матннинг қуйидаги хусусиятлари бу фикрни тўлиқ исботлайди: а) роман ёпиқ доирани ҳосил этмай, “очиқ” структурага эга, яъни матннинг чек-чегараси йўқ, унга сон-саноксиз мазмун ва маънолар сингдириб юборилган, уни талқин қилишнинг жуда кўп йўллари мавжуд; б) роман матни “иккиламчи”дир, яъни у кўплаб иқтибос, реминисценция, ҳавола, бошқа матнлардан олинган бутун бошли парчалардан яратилган, бу эса, ўз ўрнида, матн ичидан “ёриб ўтиб”, ҳақиқий полифония (кўп овозлилик) ни ҳосил этади; в) матн “ўзгарувчан” хусусиятга эга, яъни, сюжет замирида ётган воқеалар динамик тарзда бир-бирини алмаштиради; бунга ўқувчи билан доимий диалог олиб бориш ва узлуксиз тарзда маъно ҳамда мазмунни яратиш орқали эришилади; г) матн (анъанага зид равишда) муаллифга эга эмас, матн устидан “ҳокимлик” ўқувчи қўлида, айнан у матнни “бошқаради”, унинг роли бевосита фаоллашади; д) матн, таъбир жоиз бўлса, “эхтиёж ёки зарурат”, “истеъмол ёки шахсий манфаат” объекти эмас, балки ҳузур-хуловат, завқу шавқ объектига айланади, ўйин биринчи планга чиқади,

ўқувчи ўйинга “жалб этилади”; е) ёзув (бадий тасвир усули) ва ўқиш (бадий идрок қилиш) ўртасидаги масофа борган сайин қисқараркан ёки ушбу масофа бутунлай йўқ қилинаркан, матн “тежамланади”, яъни ёзув ва ўқиш яхлит белгилар (семантик) системасига бирлаштирилади.

Кортасар, ўз романида анъанавий бадий асар доирасидан чиқиб кетишга ҳаракат қиларкан, ўз олдига нафақат бадиият ёки эстетика нуқтаи назаридан нодир асар яратиш мақсадини қўяди, балки янги ўқувчи, маслакдош, ҳамфикр ўқувчи вужудга келиш учун замин ҳозирлайди. Қолаверса, пассив эмас, шунчалик ҳаваскор ўқувчини эмас, балки фаол, ижодкор, “яқунловчи қисм”ни, “энг сўнгги маъно”ни қатъиян рад этувчи, ўзаро тенг маданий тилларнинг беҳад кенг майдонига “кириша” оладиган интеллектуал ўқувчи учун астойдил меҳнат қилади. Кортасар ўз ўқувчисига “бююртирма адабиёт”, онг ва тафаккурнинг бир ёқлама, бир чизиқ бўйлаб ривожланиш ҳамда “бир қолип”га солинган санъат асаридан “енгиб ўтиш” йўлини кўрсатади. Хуллас, ёзувчининг асосий дастуриламали – серқирра мазмун ва маънога тўла дунёга кенг қараш, ўзининг бадий оламини яратишдир.

“Сеҳрли реализм”нинг яна бир намояндаси **Алехо Карпентьер** (*Alejo Carpentier*, 1904–1980) нинг ижодий йўли 1920-нчи йиллар Кубада бошланди. Ёш адиб, Гаванада чиқадиган бир нечта даврий нашрларда маданий ҳаётга бағишланган рукни олиб бораркан, эрксевар Куба ҳалқини Европада содир бўлаётган туб ўзгаришлар, жумладан адабиёт ва санъатга оид янгиликлар билан таништириш, кун тартибида турган энг долзарб вазифа эканлиги, бир сўз билан айтганда, “Лотин Америкаси соати Эски дунёнинг вақтидан анча ортда қолаётганини” теран ҳис этаркан, Марказий ва Лотин Америкаси халқлари учун маданиятлар яқинлашуви жараёнини фаоллаштириш қанчалик зарур ва муҳим эканлигини англаб етади. Ёзувчи, адабиёт ва санъатдаги янгиликлар, туб бурилишларнинг ўша давр мафқурасидаги ўзгаришлар билан чамбарчас алоқадорлигини ҳис этади, шу боис санъатда дадил новаторлик, ижодий изланиш, санъатга янгича руҳ олиб кириш учун жонбозлик кўрсатган

ва Лотин Америкасининг бир нечта давлатларида ҳокимият тепасида турган харбий хунталарни кулатиш, мустамлакачилик зулмидан озод қилиш харакати учун жон фидо этишга тайёр бир гуруҳ ижодкорларнинг муружаатномасига нафақат ҳамфикрлик билдиради, балки уларнинг харакатида ўзи ҳам фаол қатнашади. Унинг бундай жасурона фаолияти қимматга тушди: ўзининг биринчи романини адиб қамокхонада ёзиб тугатди. Сафдош ва дўстларининг сай-ҳаракатлари туфайли озодликка чиққач, Кубада мустабид тузумни ўрнатган ва ҳокимиятни ўз қўлига олган Херардо Мачадо сиёсати таъқибидан хавфсираб, 1928 йил Кубани тарк этади. Ўша пайтдан бошланган “тобланиш даври” адиб тақдирини Европа билан чамбарчас боғлаб қўйганди. Карпентьер учун Париж янги, нотаниш шаҳар эмасди. Кубада туғилиб ўсганига қарамасдан, у 1916 йил оиласи билан Парижга кўчиб келиб, муסיқий мактабларнинг бирида таҳсил олади ва яна ортга қайтади. Дунёнинг у четидан, бу четига кўчиб юриш, ташвишларга тўла кўнимсиз ҳаёт, сарсон-саргардонлик адиб ҳаётида ўз изини қолдирмасдан ўтмади. Нима бўлганда ҳам, Карпентьер икки қитъа ҳавосидан нафас олган ижодкор бўлган, десак муболаға бўлмайди.

Парижда Карпентьер сюрреализм (фр. *surrealisme* – реализмдан устун) адабий оқими билан яқиндан танишади. 1920-нчи йиллар бошида шаклланган ушбу йўналишнинг асосчиси ва назариётчиси, француз адиби Андре Бретон (*André Breton*, 1896-1966) билан ижодий ҳамкорлик қила бошлайди. Дарвоқе, “сюрреализм” атамаси 1917 йил француз шоири, Европа шеърлятида майдонга келган авангард оқимлар етакчиси бўлган Гийом Аполлинер (*Guillaume Apollinaire*, 1880-1918) нинг поэзиясида илк дафъа номга олинган эди. Сюрреализм назариётчиси Андре Бретоннинг “Сюрреализм инқилоби” (*La Révolution surréaliste*) журнали тахририятида фаол ижод қилган бир қатор қаламкаш (Луи Арагон, Поль Элюар, Филипп Супо ва бошқ.) ларнинг адабиёт, санъат, фалсафа ва ижтимоий ҳаётга бағишланган танқидий мақола ҳамда эсселари чоп этиларди. Айниқса, адабиёт ва санъат оламидаги

ўзгаришларга ўз муносабатини билдиришга шай бўлган Карпентьер ҳам журнал фаолиятдан четда қолмади.

Дарҳақиқат, Андре Бретон атрофида ёш ва истеъдодли ижодкорлар тўпланишган эди. Улар сайҳаракати туфайли “Сюрреализм инқилоби” журнали санъат аҳли эътиборини ўзига қаратди: чоп этилган мақолаларнинг долзарблиги, кескин танқидга йўғрилганлиги билан эмас, балки ёш ижодкорларнинг шовқин ва машмашали шеърӣй машқларида авангард ғояларнинг кўтарилганлиги сабаб эди. Нафақат Франция, балки бутун Европа буржуа тузуми ва унинг мафкураси ёш каламкашларнинг бу каби “ижодий фаолияти”га бир вақтнинг ўзида ҳам қизиқиб, ҳам ҳадиксираб қарарди. Серғалва ҳаёт, тартибсизлик, ошқора намоён этилаётган “исёнкорлик” янги адабий-эстетик йўналишнинг мустаҳкам пойдевори бўлмаслигини Бретон яхши тушунар эди. Устига устак, ёш ижодкорларнинг охирини ўйламасдан бу куйдаги “қийқирик” чиқишлари бутун Европа ижод аҳлини хайратга солди. Ҳатто машҳур француз адиби, Нобел мукофоти лауреати Анатоль Франс (*Anatole France*, 1844-1924) вафотидан хабар топган сюрреалистлар намоёишқорона хурсанд бўлишиб, дафн маросимида ўзларининг “Мурда” (*Le cadavre exquis*, 1924) деб номланган памфлетини эълон қилишади. Унда “даврининг виждони” деган номга заговор бўлган адибни таҳқиромуз тарзда “француз адабиётининг охирги қарияси” дея аташ билан, ўзларининг нодонлиги, калтафаҳмликларини барчага намоён этишди. Бу эса Бретон ва унинг журнали билан ҳамкорлик қилган ёш ижодкорларнинг беадаблиги, сурбетлиги ва бошбошдоқлигининг сўнгги чегарасига етганлигидан дарак берган эди.

Шунга қарамасдан, сюрреализм адабий оқим сифатида, Европа адабиёти ва санъатида ўзига мустаҳкам кўрғон қуролмаган бўлсада, анча вақт давомида шеърӣятда етакчилик қилди, кўпгина мусаввир, бастакор, шоир ва драматурглар ижодига таъсир кўрсатди десак янглишмаган бўламиз. Муҳим жиҳати шундаки, сюрреализм – бу нафақат ўз дастурига эга бўлган адабий оқим, қисқа давр бўлса ҳам, гуркираб яшнаган бадийий услуб, балки кўпгина

ёш санъат ихлосмандлари учун ўзига хос “яшаш тарзи”, дунё манзараларини янгича “кўриш” ва “ўқиш”нинг маҳорат мактабига айланди. Бретон, санъат ихлосмандларига сюрреализм сирли ва нафис таърифлаган “номаълум ерлар”ни кашф этишга ҳаракат қилишни уқтираркан, “Катта кашфиётлар ҳар доим ҳаёт учун таҳлика туғдиради, ҳар бир ижодкор ўзининг “одиссея”сига отланиши ва уни шон-шараф билан адо этиши лозим”, деб ёзади. Шу тариқа ҳақиқатга қанчалик яқин эканлигини намоён этади. Бироқ, сюрреализм, таъбир жоиз бўлса, жамоавий ҳодиса, кўпинча мазкур йўналиш ичидаги ижод ҳам жамоавий характерга эга бўлди. Бошқа адабий йўналиш тарафдорларидан фарқли ўлароқ, сюрреалистлар ўзаро ҳамжиҳат бўлишиб, янги режалар хусусида фикр алмашади. Янги асарларни муҳокама қилишиб, бир сўз билан айтганда, маслакдош бўлиб, биргаликда ижод қилган эдилар. Сюрреализм аста-секин адабиёт доирасидан чиқиб, санъатнинг бошқа турларига, хусусан рангтаъсирда муқим яшаб қолди.

Тақдир тақозоси билан ўтган асрнинг 20-нчи йилларида Парижга келган шоирлар, мусаввирлар, хайкалтарошлар ва бастакорлар шаҳарнинг энг хушманзарали Монмартр кўчасида жойлашган қаҳвахоналарда умргузаронлик қилишни ҳаётнинг бир қисми деб билдилар. Монмартрда Винсент ван Гог, Поль Гоген, Анри Матисс, Пабло Пикассо каби мусаввирлар, Андре Жид, Жак Превьер, Жан-Поль Сартр, Андре Моруа, Поль Элюар, Натали Саррот сингари адиблар ўз ижодига илҳом топдилар.

Сюрреализм адабий оқимиغا асос солган шоирлар “адабий инқилоб” доирасига сиёсий ва ижтимоий инқилобни кўшдилар. Улар ижтимоий ҳаётда фаол қатнашиб, ҳамжиҳатлик билан бир қатор мамлакатлардаги мустамлакачилик сиёсатини, айниқса ўзининг жирканч башарасини намоён қила бошлаган фашизмни ҳам аёвсиз қораладилар. Айнан сиёсий ва ижтимоий фаолиятлари кейинчалик сюрреалистлар ўртасида ўзаро хусумат ва адоват, ишончсизлик уруғини сепди. Иккинчи жаҳон уруши йилларида сюрреалистларнинг кўпчилиги АҚШда бошпана топди. Бу эса, ўз навбатида, у ерда ҳам сюрреализм ғояларининг тарқалишига олиб келади. 1950-нчи

йилларда улар, худди олдиндан келишилгандек, Парижга олдинма-кетин қайтиб келишди, бироқ эндиликда мустаҳкам эътиқод, бир жон ва бир тан гуруҳдек ҳамжиҳат ижод қилмайдилар. Фақат Андре Бретон, 1957 йил сюрреализмни “янгича кашф этилган сеҳр” дея номлаб, то ҳаётининг охиригича ўзининг мақола ва чиқишларида ўзи раҳнамолик қилган сюрреализмнинг ҳаётийлигини таърифлаб ўтди.

Сюрреализмга кенгроқ тўхталиб ўтганимизнинг боиси шундаки, Лотин Америкаси адабиётининг бир қатор вакиллари ўша йиллар Европада қўним топиб, сюрреализм таъсиридан халос бўлолмади, шу жумладан Карпентьер ҳам. Бошида сюрреализмдан сармаст бўлиб ижод қилган Карпентьер, кейинчалик кўзи очилиб, юқорида номи зикр этилган “Мурда” памфлетига ўз катъий норозилигини билдиради. Эҳтимол, ёшлигида тўғри қабул қилган бу қарори бутун умри давомида ҳақиқий француз адабиёти ва санъатига бўлган ҳурматининг сабабидир.

1925 йил Карпентьер ҳам Париж, ҳам Мадридда яшаб ижод қилган гватемалалик ёзувчи **Мигель Анхель Астуриас** (*Miguel Ángel Asturias*, 1899 – 1974) билан танишади. Карпентьерга ўхшаб ватанини тарк этишга мажбур бўлган Астуриас Лиссабон ва Мадрид кутубхоналарида Христофор Колумб Американи кашф этганидан олдинги давр мифологияси бўйича тарихий-адабий тадқиқотлар олиб борар эди. Астуриаснинг изланишлари зое кетмади: 1967 йил бу мавзудаги асар ва тадқиқотлари учун унга Нобел мукофоти берилди. Нобел кўмитасининг расмий баёнотида: “замирида Лотин Америкаси ҳиндуларининг урф-одат ва анъаналарини ёрқин акс эттирувчи ижодий муваффақиятлари учун” деб ёзилганди. Ва, бу бежиз эмас албатта. Унинг Лотин Америкаси туб аҳолиси бўлган ҳиндулар мифологияси, қадим афсона ва ривоятлари негизида ётган тафаккурнинг ўзига хос жиҳатларини очиб берган “Маккажўхори одамлари” (*Hombres de maíz*, 1949) романи “сеҳрли реализм”нинг ёрқин асарига айланди. “Довул” (*Viento fuerte*, 1950), “Яшил Ота” (*El papa verde*, 1954), “Дафн этилганларнинг кўзлари” (*Los ojos de los enterrados*, 1960) каби романлардан иборат трилогиясида адиб

“замонавий мустамлакачилик”, яъни бир қатор империалистик давлатларнинг собиқ мустамлакалари устидан иқтисодий ва сиёсий ҳукмронлик ўрнатишга қаратилган янгича сиёсатини кескин танқид остига олади. Астуриаснинг умри давомида олиб борган изланишлари самараси ўлароқ, сўнгги – “Мулат аёл” (*Mulata de tal*, 1963) ва “Маладрон” (*Maladrón*, 1970) – романларида ҳам новаторлик маҳоратининг ҳиндулар ҳаётига бағишланган мавзу ва сюжетлар билан қоришиб кетганлигида кузатамиз.

“Лотин Америкаси романи” учун замин ҳозирлаган бадиий ва эстетик қарашлар шу аснода шаклланган эди. Кенг ва бепоён оламини Марказий ва Жанубий Америка қитъасининг туб аҳолиси – хинду кўзлари билан кўриш, асрлар мобайнида қоришиб–аралашиб кетган уч ирқнинг хотирасини “жонлантириш” – бу мураккаб вазифани нафақат Астуриас, балки Карпентьер ҳам ўз олдига қўйган. Карпентьерга бу оҳанглар бегона эмас эди. У ҳиндулар, Африкадан мажбурлаб олиб келинган қора танлилар, испан ва португаллар, улардан туғилган метис ва мулатлар ҳаёти билан яқиндан таниш бўлган. Маълумки, йил бўйи қуёш чарақлаган улкан маконда, яъни Кариб денгизи ҳавзасида ўзига хос маданият шаклланган эди. Унинг негизини ноёб қоришма: Ер юзидан йўқолиб кетган қадим цивилизациялар, европалик истилочилар, Африкадан кулликка олиб келинган қора танлиларнинг тили ва маданияти ташкил қилди. Карпентьернинг “Экуэ-Ямба-О!” (*Eque-Yamba-O!*, 1933) номли романида икки маънавий-ахлоқий ўлчов, яъни қора танли ва оқ танлиларнинг олами бир-бири учун мутлақ ёпиқ тарзда намоён бўлади. Бир-бирига умуман ўхшамайдиган ҳаёт, аниқроғи, дунёқараш, дунёни ҳис этиш, яшаш ўртасида қандай боғловчи ришталар мавжуд бўлиши мумкин? Улар вақти келиб бирлашармикан? Инсоният пайдо бўлганидан то бугунги кунгача мавжуд бўлган зиддиятлар бартараф этилармикан? Инсоният бу чигал муаммони ечолармикан? Шу ва шу каби саволларнинг ечимини топишга ҳаракат қилган Карпентьер ўзининг қачонлардир бошлаб қўйган, лекин маълум сабабларга кўра яқунланмай қолиб кетган ушбу жумбоқларини айнан Парижда охиригача етказди.

Париж ва Мадриддан ўзининг эссе, репортаж ва очеркларини Гаванага жўнатаркан, Карпентьер Европада жўш уриб турган маданий ҳаёт сийратини океан ортида қолиб кетган “она юрт” қиёфаси билан қиёслайди. У қайси янгиликлар, қайси кашфиётлар Лотин Америкаси муҳитида қабул қилиниши мумкинлигини олдиндан башорат қилмоқчи бўлади. Энг муҳими, икки маданият кесишган нуқталарни, икки маданиятни озиқлаб турувчи ягона манбани, илдизларни топишга ҳаракат қилади.

“Курраи замин” (*El reino de estel mundo*, 1949) романининг муқаддимасида Карпентьер европалик ижодкорларнинг “сеҳр-мўъжиза”ни сунъий қайта тиклаш ҳаракатига Лотин Америкаси халқларининг хотирасида асрлар оша сақланиб келинаётган қадим афсоналарни янгича оҳангда яратиш қобилияти туфайли вужудга келган ҳақиқий “сеҳр-мўъжиза”ни қарши қўяди. Бир-биридан кескин фарқ қилувчи цивилизацияларнинг сержило ва нафосатли услублари чатишуvidан ҳосил бўлган образлар куёш нури ва ёмғир томчиларидан сақловчи соябон ҳамда моҳир чевар қўлидаги тикув машинкасидан чиққан матонинг “чатишув”ига қараганда анча жозибали ва мафтункор бўлиб чиқди. Айниқса турли-туман маданият реалияларининг яқинлашуви, маданиятларнинг бир-бирини кузатиши ва ўрганиши, қолаверса “ўқиб чиқиш” жараёни ўта қизиқарли манзарани ҳосил этди. Дарвоқе, “Курраи замин” романида бу каби яқинлашув, яъни ҳар хил маданиятларнинг бир-бирига сингиб кетиши ва бир-бирини тўлдириши кузатилмайди. Ва бунинг мантиқий изоҳи мавжуд. XVIII асрга келиб ўз маданияти, санъати, тили ва анъаналарига эга халқ сифатида тўлиқ шаклланиб бўлган қора танлиларнинг яратувчан онги, замонавий афсона ва ривоятларни тўқишга қодир тафаккури ҳаётда тўхтовсиз содир бўлувчи воқеа-ҳодисаларга сеҳрли, таъбир жоиз бўлса, мўъжизали маъно бағишлади. Ловуллаган гулханда йўлбошчисининг ёнаётганини кўриб, қабиладошлар бу мудҳиш, ларзага келтирувчи ўлимда навбатдаги қайта тирилиш, янги қиёфада ҳаётга келиш; аниқроғи, тўхтовсиз оқаётган дарёга ўхшаган ҳаётнинг янги босқичини кўришади.

Карпентьер, “қора танлиларнинг қироли” Анри Кристофнинг худди Франция императори Наполеон каби босиб ўтган ҳаётий йўлига назар ташларкан, романнинг бошқа персонажлари тақдирида бу йўлнинг вариантлари хусусида қайғу-хасрат ила мушоҳада юритади. Масалан, Анри Кристофга ҳокимият юксак эркинликка ўхшаб кўринади; тасаввуридаги эркинлик аломатлари шунчалик аниқ-равшанки, шунчалик моддийки, уларни гўё ушлаб кўриш мумкиндек туюлади. Эркинлик аломатлари шунчалик лаззатбахш, завқу шавққа тўла бўлганлигини қабиладошларига сўзлаб берган Анри Кристоф вазият кескинлашиб кетишини билмасди. Унинг Ти Ноэль исмли давангир хизматкори, ёши бир жойга бориб қолганлигига қарамасдан, ҳокимиятни қўлга киритишни орзу қилади ва бу йўлда ҳеч нарсадан тап тортмайди. Ти Ноэль, тахтдан ағдариб ташланган золим Анри Кристофга тегишли Наполеон Бонапартнинг мундирига ўхшатиб қачонлардир тиктирилган йиртиқ-ямоқ мундирини кийиб кўраркан, ўзини ҳақиқий император, ҳокими мутлақ подшо этиб ҳис этади. Турли цивилизацияларнинг реалиялари, бир-бирига таъсир кўрсатиб, ич-ичига сингиб кетаркан, ғайриоддий, таажжубга солувчи манзарани ҳосил қилади. Ушбу манзарада замонавий одамзоднинг умумий касаллиги хуруж олиши динамикаси акс этади. Бу касаллик аломатларида эрксеварлик, хурриятпарварлик ғоялари ҳокимиятга эришишнинг асосий қуролига айланади, ундан кейина эса – ўзгаларнинг озодлигини поймол қилади, ҳар доим унга таҳдид солади. Бу касаллик вирусини ўзига юқтирган Ти Ноэль икки олам орасига тушиб қолиш хавфи остида, дунёга “сеҳрли муносабатда” бўлиш кўникмаларидан айрилиши мумкин, ҳатто қабиладошлар доирасидан хайдаб чиқарилиши ҳам ҳеч гап эмас.

“Маърифат даври” (*El Siglo de las Luces*, 1961) романида Карпентьер Лотин Америкасининг “сеҳрли реаллиги”га Европадан “кўчирилган” афсона ва ривоятларнинг антиқа, гоҳида мудҳиш кўринишда гавдаланиши муаммосига синчков назар ташлайди. Француз файласуфи Жан-Жак Руссо ғоялари, инқилобга даъват этувчи шиорлар, социалистларнинг утопик орзу-

умидлари Лотин Америкасининг “жаннат макон”ига замонавий мифларни яратиш қобилиятига эга, ишончга тўла бадиий тафаккур, ўзгача эҳтирос ва хаяжонни олиб келади. Қулликдан озод бўлиш, аниқроғи, қулликнинг бекор қилиниши ҳақида қабул қилинган қарорни Европага элтувчи кема ушбу фоний дунёда кўшиб, улаб, бирлаштириб бўлмайдиган нарсаларнинг маҳкам уланиш, бирлашиш ва мужассам бўлиши тимсолига айланади.

Алалхусус, Лотин Америкасининг исталган мамлакатада яшовчи кишининг ҳаёт сарчашмасидан, ҳаётга бўлган умид-ишонч манбасидан, ҳаётни илк инкишоф қилиш қобилиятидан ажралиб қолганлиги, абадулабад айирилганлиги, ундан бир қултум сув ичиш ёки бир нафас ҳаво олишдан маҳрум этилган онги ва тафаккури Карпентьернинг “Усулнинг нотўғрилиги” (*El recurso del Método*, 1974) романида фақат инқирозга юз тутишдек эмас, балки хавф-хатар туғдирувчи, зиён-заҳмат етказувчи онг ва тафаккурдек баҳоланади. Агар бундай таҳлиқали онг ва тафаккур якка ҳукмрон, ҳеч ким даъвогарлик қилолмайдиган ҳокимиятга эришган киши тасарруфида бўлса, унда одамзодни нима кутиши фақат Худогагина аён.

Бу романнинг яратилиши тарихи диққатга сазовор. Қачонлардир бошланган ва охирига етказилмаган, дилда тугиб қўйилган пикареска (исп. *la novela picaresca*) дан у сиёсий-ижтимоий мавзудаги йирик бадиий асарга айланди.

Дарвоқе, муғомбир ва айёр қаҳрамоннинг хийла-найранглари ҳақида ҳикоя қилувчи бу асар шакли Европа адабиётида роман жанри шаклланаётган илк босқичларда оммалашиб кетган эди. Аслида, пикареска жанри Испания адабиётининг Олтин даври (XVII аср) да пайдо бўлиб, ўзининг классик шаклида XVIII аср охиргача давом этади. Пикареска мазмунини “пикаро”, асосан шумтака, маккор, таваккалчи кишиларнинг саргузаштлари ташкил қилади. Одатда, қаҳрамон энг қуйи табақадан чиққан ўқувсиз, соддадил одам, бироқ эзгулик, одамгарчилик, раҳм-шафқат, хайрихоҳлик унга асло ёт тушунча эмас. Ушбу жанрга мансуб асар сюжети пикаро ҳаётидан олинган айрим воқеа-ҳодисаларнинг хронологик тартибдаги

баёни шаклида қурилади, композицияси ҳам аниқ-равшан кўринмайди. Ҳикоя, таомилга кўра, пикаро томонидан олиб борилади, шу туфайли ўқувчи мутаххам ва алдоқчи қаҳрамон тарафига “ўтади” ва беихтиёр уни хуш кўра бошлайди, унинг олижаноблигини, ҳар доим ёрдамга келишга тайёрлигини ҳурмат қила боради. Ўзининг гоҳида инсофга зид, гоҳида номақбул, конунга хилоф, гоҳида эса ягона тўғри ва нажотбахш хатти-ҳаракатларининг сабабини бош қаҳрамон ушбу ёвузларча бешафқат, қаҳр-заҳрини сочувчи нурсиз дунёда тирик қолиш зарурати, дея ўзини оқлайди. Одатда, манфаатпараст амалдорлар, одамови ва тамагир дунёпарастлар, еб тўймас ва зикна бойлар, бағри тош жинойтчилар пикаро “қурбон”ларига айланишади. Қадим Рим шоирларидан Петронийнинг “Сатирикон”и ва Апулейнинг “Метаморфозалар”и пикареска жанрига асос солган илк асарлар бўлган, десак янглишмаган бўламиз. Ўрта аср адабиётининг машҳур асарлардан бири – Боккаччонинг “Декамерон”ида ҳам пикаресканинг ўзига хос кўриниш ва хусусиятларини сезиш мумкин. Мазкур жанрдаги роман, аслида, ўзининг классик кўринишида “рицарлик роман”ининг аксидек намоён бўлган эди. Ўрта аср адабиётида идеал даражасига кўтарилган рицарларнинг жангу жадалларда қаҳрамонона хатти-ҳаракатлари, маҳбубаси шарафи учун жаҳонни кезиб юришлари, эл-юрти деб ёв-ғанимларга қарши жанг қилишлари ҳақидаги романга қарши ўлароқ пайдо бўлган пикарескада бу, шубҳасиз, ижобий хислат ва фазилатлар бадиий жиҳатдан бирмунча пасайтириб кўрсатиларди. Бас, шундай экан, бу кўринишдаги бадиий асарни муайян бир қолип ёки тизимга солиб бўлмайди.

Лотин Америкаси адабиётида қизгин баҳс-мунозараларга сабаб бўлган “Артемио Крус ўлими” (*La muerte de Artemio Cruz*, 1962) романи муаллифи, мексикалик ёзувчи **Карлос Фуэнтес** (*Carlos Fuentes*, 1928) нинг ижтимоий-сиёсий мавзуга эътибор қаратишга бўлган даъватини қайтаролмаган Карпентьер, қачонлардир бошлаб қўйган, маълум сабабларга кўра тугатилмай қолиб кетган асарига қайтиб, уни жиддий сиёсий романга

айлантирди. Аниқроғи, ижтимоий-сиёсий мавзуни “сеҳрли реализм” хусусидаги фалсафий мушоҳадаси, дунёқарашини томон буради.

“Усулнинг нотўғрилиги” романи бош қаҳрамони, Миллат Раҳнамоси, турли маданият ва эътиқодлар юзага келтирган реалликка таассуфки эътиборсиз, минглаб одамларнинг ялиниб ёлворишлари унинг қулоғига кирмайди. Унинг илҳоми жўшган миллатдошлари эса, аксинча, афсоналар яратишга қодир серзавқ онг ва тафаккурга эгадирлар. Унинг дурағай ва қора танли миллатдошлари қишлоқдаги байрамда сахналаштирган спектаклда бу зиддият яққол кўринади. Саҳнада табаррук Янги Аҳддан олинган воқеалар ижро этилади. Спектаклда актёрларнинг ўзбошимчалиги, Исо Масих ролини ўйнаган ношуд этикдўзининг ўзидан нималардир қўшиши, тўсатдан саҳнага гадоё аёлнинг алжираб отилиб чиқиши, саҳнанинг орқа планида турган центурионларнинг дубулғалари ялтироқ зар қоғоздан ясалганлигидан Миллат Раҳнамосининг энсаси қотади. Яқунловчи пардада, яъни муқаддас Қуддусдаги Тақир Тепада пайғамбар Исо Масихни хочга миҳлаб ташлаш учун саҳнага чиқаётган актёрларнинг, вазиятга тўғри келувчи қўшиқни билмай, аскарлар қўшиғини баралла овоз билан кўйлашлари Миллат Раҳнамонинг сабр қосасини тўлдиради.

Спектаклни қўйиб берган ҳаваскорларнинг самимийлиги, эзгуликка йўғрилган ниятлари, чин қалбдан қайғуришлари ва қўлларидан келгунича ижро қилишлари, қолаверса, халоскор Парвардигорга ўтиниб илтижо этишларида Инжилда муҳрлаб қўйилган ҳақиқатларнинг асл мазмун-моҳияти намоён бўлади. Фақат шу йўл орқали афсона яратиш кучига эга жамоавий онг ҳукмронлик қилган “сеҳрли реализм” деб аталмиш гўзаллик оламига ўтиш мумкин. Маданий синтез, яъни маданиятларни чамбарчас боғлаб турувчи алоқа ғоясини ўзида мужассам этган алп қомат ҳабаш Мигель Монумент ушбу онг соҳиби сифатида тасвирланади. Афсоналардаги баҳайбат девга ўхшаш Мигельнинг касби портлатувчи, у ер ости қонларида тоғ жинсларни портлатади. Иши ўта хавфли бўлишига қарамай, унга ижодий илҳом ёт эмас. Мигельнинг аслида ҳайкалтарошлик санъатига ҳаваси баланд.

У қишлоқда қад ростлаган жомъе черковининг томига тўртта ҳаворий (Матфей, Иоанн, Лука ва Марк) ларнинг ҳайкалини яшашга буюртма олади, аммо Исо Масих издошларинининг қиёфасини кўз олдига келтиромай саросимага тушган. Тўсатдан унинг хаёлига ҳаворийларни ўзи билганча яшаш фикри келади. Ғазаб отига минган аждарнафас Миллат Раҳнамоси амри билан халқ орзиқиб кутган байрам маҳшаргоҳга, замбараклардан отилган ўқлар эса ҳаворийлар ва муқаддас Инжилда жаннати деб топилган ҳайвонлар ҳайкаллари тўпроққа қориштириб юборади. Шунга қарамасдан, сеҳрли ва мўъжизакор воқелик “тиз чўкмасдан қаршилиқ кўрсатади”, жоҳилларни муқаррар жазо кутиб турар эди. Оломон ваҳимага тушиб қаерга қочишини билмай турган бир пайтда черковнинг ўзи ёрдамга келади: авлиёларнинг ҳайкаллари ерга қулаётиб халққа ўқ узганларни тагига босиб ўлдиради.

Карпентьернинг сўнгги – “Арфа ва шарпа” (*El arpa y la sombra*, 1979) романи муқаддимасида: “Арфа янграётганда учта нарса мавжуд: санъат, қўл ва тор. Инсонда эса – аъзойи-бадани, қалби ва шарпаси”, дейилган. Америка қитъаси очилиши тарихини янгича, устига устак, янги Сўзни кашф этишдек талқин қилишга бағишланган ушбу романда, Колумбдан олдинги ҳамда Колумбга замондош бўлган маданият, хусусан адабиётдаги Сўз муаллифга гоҳ тасвир воситаси, гоҳ ишонч-эътиқод қуроли, гоҳ кароматли маъно сифатида хизмат қилади – ҳаммаси буюк жаҳонгашта Колумб қалбида у ёки бу лаҳзада ғалаба қозонган образ билан боғлиқдир. Муаллиф наздида, Колумб қалбида мафтуну шайдо Дон Кихот ва удабуро Одиссей тинч-тотув яшайдилар. Жаҳон адабиётида кам учрайдиган ҳодиса – Колумб тилидан сўзлаётган Карпентьернинг ғайриадабий услуби, ҳижолаб ўқишга мўжалланган антиқа услуби католик мазҳабининг пешволарига қарата айтилган Сўз бўлса ажаб эмас. Романнинг яқунловчи қисмида тақдим этилган талқинларнинг талқини, яъни бетиним, ҳамиша осмонда чарақлаб турган Катта Айиқ Она юлдузи ортидан эргашган Христофор Колумб ва насроний дин йўлбошчиси – Ватикан папаси Пий IX нинг бир образда мужассам этиши ўқувчини ҳайратга солади. Бизнингча, Сўз мавзусининг

кўтарилиши, Сўзнинг бир нечта жиҳатлари теран мушоҳада этилиши, колаверса, Сўзнинг инсон онгига таъсири хусусида фикр-мулоҳаза юритиш – буларнинг ҳаммаси Карпентьернинг бадий ижодга бўлган жиддий муносабатидан далолат беради. Нима бўлганда ҳам, Карпентьерсиз “сеҳрли реализм” тараққий этишини тасаввур қилиб бўлмайди. Унинг Лотин Америкаси адабиётига қўшган ҳиссасини эса ҳеч қандай мезон ва ўлчовлар билан ўлчай олмаймиз. Ахир Карпентьернинг фикрича, бу улкан қитъани “maravilloso”, “fabuloso” деб баҳолашга қодир, қитъани сеҳрли диёр, мўъжизали макон деб билган одам кашф этганлигини, Лотин Америкаси тақдири учун жуда катта, таъбир жоиз бўлса, ўлчовсиз аҳамиятга эгадир. Бу одам Колумб бўлган, унинг Янги дунёни шоирона ҳис этиши, Янги дунёга кадам босганиданоқ ўз она юртига келиб қолгандек ҳис этиши Лотин Америкасида туғилиб ўсган ижодкор аҳлига турли Боғи Эрам ва Утопия мамлакатларини кура олишга туртки берди.

Лотин Америкаси адабиётининг яна бир ёрқин вакили, “сеҳрли реализм” адабий оқимининг яловбардори, колумбиялик машҳур адиб Габриель Гарсия Маркесдир. Негаки “сеҳрли реализм” дейилганда замонавий китобхон тасаввурида, аввало, унинг қиёфаси ва ижоди гавдаланади.

Габриель Гарсия Маркес (*Gabriel García Márquez*, 1927) Кариб денгизининг сўлим қирғогида жойлашган Аракатака шаҳарчасида дунёга келган. Иш топиш илинжида катта шаҳарга йўл олган ота-онаси эндигина туғилган Габриельни бобоси – истеъфога чиққан полковник ва меҳрибон бувиси тарбиясига қолдириб кетишади. Болалигидан эркин ўсган, атрофдаги оламга “кўзини катта очиб қараган” Габриель, ўтмиш ва ҳозирги кун ҳақида тасаввуфга йўғрилган сеҳрли хаёлларга чўмган бобоси, уйнинг муҳитига, шоирона қилиб айтганда, “худди донишманд мўйсафиддек мудраб қолган” эски уйида эшитган эртақ ва чўпчаклар, афсона ва қизиқарли ҳикоялар оламига бутулай шўнғиб кетган эди. Табиийки, бу муҳит ёзувчининг ижодига таъсир этмасдан қолмади. Габриель айниқса бувиси билан жуда иноқ эди. Неварасини жону-дилидан яхши кўрган бувиси кичкина

Габриельга жуда кўп қадим афсона ва ривоятларни сўзлаб берарди. Улар эса, ўз ўрнида, боланинг хотирасида муҳрланиб, бўлажак ёзувчининг кўпгина асарлари негизини ташкил этди. Габриельнинг бобоси эса “фуқаролик уруши ва ўзининг ёшлиги” ҳақида битмас-туганмас ҳикояларни айтиб берарди.

Телеграфда ишлаган калтабин отаси, уй-рузғор ташвишидан бошини кўтаролмаган муштипар онаси бир вақтнинг ўзида ўн олти фарзандни тарбиялаш билан овора эди. 1936 йил кичкинтой Габриельни Аракатакадан олиб кетишган ота-она унга жўнли тарбия ва таълим беролмадилар. Дастлаб уни Барранкилья шаҳридаги Сан-Хосе интернатига топширадилар, бу ерда у ёлғизликнинг “неъмат”ларини куз ёшлари билан “тотиб” кўрди. Сўнгра уни Сипакира шаҳридаги коллежга топширадилар. У ерда Габриель шеъриятга қизиқиб қолади ва коллежда чиқадиган газетада фаол қатнашади. Бахтли тасодиф туфайли дўстининг онаси шаҳар кутубхонасида ишларди ва Габриельни бепул кутубхонага кўярди. Макондо айнан кутубхонанинг жимжит ва чанг босган муҳитида туғилган бўлса ажаб эмас. 1947 йил ёш Габриель Колумбия пойтахти, осмонўпар тоғлар орасида жойлашган, рутубатли об-ҳаво қоплаган Санта Фе де Боготанинг кўркига кўрк солувчи, колониал услубда қурилган ва “инқилобий ғоялар учоғи” деб аталган Миллий университетнинг ҳуқуқшунослик факультетига ўқишга киради.

“Ҳаёт ҳақида сўзлаб бериш учун яшаш” номли сўнгги асарида Гарсия Маркес Богота ҳақида шундай ёзади: “Богота ўша пайтлари зулмат босган, одам қадами етмас беном-нишон шаҳар эди. Шаҳарга XVI асрда конкистадорлар зулмидан қочган ҳиндулар асос солган эдилар. Менимча, ўша пайтлардан бери осмонни қоплаган булутлар тарқалмас, шивалаб ёққан ёмғир эса бир кунга ҳам тинмасди. Кўчаларда эркаклар кўп эканлигига дарров кўзим тушиб қолди. Доим қаёққадир ошиқаётган камгап эркаклар эгнига қора рангдаги миллий либос, бошига эса шляпа кийиб олганларини кўриб, мен ҳам шундай кийиниб олдим. Билмадим, бахтимгами ёки бахтга қаршими, тор тошли кўчаларда санқиб юрганимда камдан-кам аёлларни учратардим. Уларга, худди ридо кийган руҳоний ва формадаги ҳарбийларга

ўхшаб, шаҳарнинг савдо маркази атрофида жойлашган сон-саноксиз қаҳвахонларга кириш таъқиқлаб қўйилганди”.

Ушбу ғамгин кайфиятдаги сўзлар дард-алам, ташлаб кетилганлик, ёлғизликни англамасди асло. Аксинча, ёш Габриель уддабурон, ташаббускор, хушмуомалали, одамлар билан тез кириша оладиган, тил топиша биладиган некбинлар сирасидан эди. У ижод қилишни давом эттириб, Боготада чиқувчи “El Espectador” газетасида ўз мақола ва ҳикояларини эълон қилиб борди.

Дарвоқе, Гарсия Маркес қаламига мансуб илк “Учинчи итоаткорлик” (*La tercera resignacion*, 1947) номли ҳикоясининг яратилиш тарихи Аракатака реаллигига чуқур сингиб, ушбу ҳаётбахш чашмадан ҳовучлаб илҳом сувини ичади: “...Хира фонуси билан йўлни аранг ёритиб келаётган охириги трамвайга Чапинеро бекатида ҳақиқий чалишоёқ фавн кириб, бўш жойга ўтириб олди. Трамвайда мудраб ўтирган тўртта-бешта йўловчилардан ҳеч ким уни кўриб таажубланмаганлигига эътибор бердим. Шунинг учун бўлса керак, уни якшанба кунлари болалар боғида ҳар хил майда-чуйдаларни сотиб юрган ва атайлаб ясаниб олган савдогарга ўхшатдим. Бироқ фавннинг ҳақиқатан мавжудлиги, кўл чўзса ушлаб кўриш мумкинлиги ҳеч қандай шубҳаланишга ўрин қолдирмасди: унинг чиройликина шохчалари ва текисланган соқолчаси аниқ эчкиникига ўхшарди. Трамвайга кириб келганида эса, туёқчалари тақиллаганини ўз қўлоғим билан эшитган эдим. Унинг олдидан ўтаётиб, терисидан таралаётган ўткир будбўй ҳидни ҳам сездим”.

Бу ҳикояда Франц Кафканинг таъсири сезилиб туради, чунки ўша йиллари Маркес Ғарбий Европа модернизм адабиёти, хусусан унинг Лотин Америкаси адабиётига кўрсатган таъсирига бағишланган жиддий тадқиқот устида иш олиб боргани маълум. Ёш қаламкашга ғамхўрлик кўрсатган газета билан ижодий ҳамкорлик узоқ давом этди ва икки тарафга, сўзсиз, катта фойда келтирди. 1955 йилда газетада унинг “Бир ўлимдан омон қолган ҳарбий денгизчининг ҳикояларига асосланган саргузаштлар ҳақида менинг

хақиқатим” деб номланган ўн тўртта очерки чиқади. Уларда колумбиялик ҳарбий кемаларда контрабанда ўтказиш фактлари фош этилгани боис ҳукумат ва ҳарбий доираларда катта сиёсий можаро кўтарилди. Кўплаб ҳарбий ва сиёсий арбоблар истеъфога чиқарилди. Бу очерклар, бир оз вақт ўтиб, аниқроғи, ўнг қанот муҳолифатчилари – ҳарбийлар гуруҳи етакчиси Рохас Пинилья ҳукуматни ағдариб, ҳокимиятни ўз қўлига олганда, газета ёпишилишининг сабабларидан бирига айланди. Бироқ, унгача ҳали анча вақт бор эди.

Марказий ва Жанубий Америка мустамлакаларида мустақиллик учун кураш бораётган йиллари Колумбияда фуқаролик уруши бошланади. 1948 йил қирғинбарот тўқнашувлардан ўзини олиб қочган Маркес Картахен-делас-Индиас шаҳарчасида қўним топади ва у ердаги институтда ҳуқуқшунослик таълимини олишни давом эттиради. Айти пайтда “Universal” газетасида ҳам ишлайди. Қудратли давлатларнинг таъсирига тушиб қолган ҳамда сиёсий, молиявий-иқтисодий манфаатлар тўқнашув майдонига айланган Колумбияда Маркес ижодий фаолият билан бирга ижтимоий-сиёсий фаолият ҳам олиб борди. Ўқишини муддатдан олдин тугатишга мажбур бўлиб, ўзини адабиёт ва журналистикага бағишлашга қарор қилади. 1950 йил Барранкилья шаҳрига бораркан, “El Heraldo” газетасининг муҳбири сифатида тўқнашувлар марказига тушиб қолади. Бир вақтнинг ўзида “Cronica” ҳафталигида сиёсий-ижтимоий мавзуларга бағишланган руқни ҳам бошқаради. Бир неча марта унинг ҳаёти қил устида бўлган эди. Шунга қарамасдан, у ўзи танлаган йўлдан тоймади, заҳмат чекаётган оддий халқ билан ҳамнафас яшади. Айтганда шу пайтлари адиб “Уй” (Casa) деб номланган катта асарга қўл уради. Эҳтимол, ушбу хомаки чизғилар, бетартиб қайдлар ва ёзувлар машҳур (у ҳақда қуйида фикр юритамиз) романнинг пойдеворини ташкил этгандир. Кураш олиб борган томонлар вақтинчалик сулҳ тузиб давлатда омонат тинчлик ўрнатилган пайтида Маркес билимини тўлдириш, таълимини охирига етказиш билан овора бўлиб, жуда кўп китоб ўқийди. Илмий ишида белгиланган йўналишдан четга чиқмасдан Эрнест Хемингуэй

ва Уильям Фолкнер, Жеймс Жойс ва Виржиния Вульф, Франц Кафка ва Марсель Пруст ижодини пухта ўрганади. Айтиш мумкинки, ушбу машхур адибларнинг ижоди унинг дунёқарашига, дунёни ҳис этишига, қолаверса бадий тафаккурига, услубининг шаклланишига катта таъсир кўрсатди.

1950-нчи йилларда у махсус мухбир сифатида Италия ва Францияга боради, маълум вақт у ерда яшайди, ижод қилади. Қайтиш чоғи эса, Колумбияда вазият кескинлашгани боис Венесуэлла пойтахти Каракасда тўхташга мажбур бўлади ва шу тариқа ватанига қайтиши узок йилларга чўзилиб кетади. 1955 йил дўстлар кўмагида Маркеснинг “Ҳазон барғлар” (*La hojarasca*) номли қиссаси нашрдан чиқади. Бу асарда у ўзини жиддий насрнависдек кўрсата олган эди. Қиссанинг мазмуни ҳам ўзгача эди. Аслида, “Ҳазон барғлар” деб ёзувчининг кадрдон шахрида ишлаб пул топиш ва коринни тўйдириш, кенг маънода, ҳаётда ўз жойини топиш илинжида шахарма шахар кезиб юрган дарбадар мусофирларни аташарди. Бу асарда илк бора Макондо шахарчаси тилга олинади. Ёзувчи қўлидан чиққан роман ва қиссаларда тасвирланган воқеа-ҳодисалар айнан шу шахарда рўй беришини унинг ижодидан хабардор бўлган ўқувчи яхши билади. Шунингдек, бу асарда Маркес ижодида марказий ўрин тутувчи – ёлғизлик мавзуси аниқ-равшан кўрина бошлайди.

Юқорида айтилганидек, 1955-нчи йилдан бошлаб “El Espectador” газетаси мухбири сифатида ишлаган Маркес Европанинг кўплаб давлатларига боради. 1957 йилда ўттиз ёшни қаршилаган Маркес Москвада ўтказилган Ёшлар ва талабалар халқаро фестивалида қатнашади. Дунёда тинчлик ўрнатиш, қитъаларда яшаётган турли элат ва миллатларни бирлаштириш, маданий алоқаларни боғлаш йўлида босилган катта қадамдек намоён бўлган ушбу муҳим воқеадан олган таассуротларини Маркес бир қатор очерклариде тасвирлайди. Римда яшаган пайтлари эса “Экспериментал кинематография маркази”даги режиссёрлик курсларида ўқиб, маълум кўникмага эга бўлади ва бир нечта хужжатли фильмларни суратга олади. Иш юзасидан Парижда юрганида, Колумбияда навбатдаги тўнтариш содир

бўлиб, “El Espectador” газетасининг ёпилгани, ўзи билан бирга ишлаган дўст ва ҳамкасбларининг сиёсий таъқибга олингани ёхуд ватанини тарк этганлари хақида хабар топади. Шундан сўнг, Парижда қолиб у бир қатор газеталарда фаолият олиб боради. Бу йиллар адиб ўз ижодий изланиш, ўз услубига сайқал бериш борасида тинимсиз меҳнат қилади. Ёзувчи, мукаммал даражада бадиий ифодалиликка эришиш мақсадида, ўша пайтлари бошланган “Полковникка ҳеч ким ёзмайди” (*El coronel no tiene quien le escriba*) қиссаси сал кам ўн бир марта қайтадан ёзади. Ушбу изланишлар самараси ўлароқ, 1957 йилда қўлёзма оққа кўчирилди.

1957 йил Маркес озодлик ҳавосидан енгил нафас олган Каракасда яшаркан, “Momento” журнали билан ҳамкорлик қилади. Унинг ҳаётида тинч ва сокин дамлар ҳукм сура бошлайди. У ҳали 1946 йилда, талабалик дамларда танишган ва умрбод бирга бўлишга аҳду паймон қилган Мерседес Барча Пардо билан 1958 йилга келиб оила қуради. 1958 йил адиб қисқа вақт Мексикада яшайди. У ерда кинолар учун сценарий, журналлар учун мақолалар ёзиб, бир амаллаб кун ўтказади. 1959 йил Нью-Йоркда ишлаб юрган кезлари унинг бирин-кетин икки уғли дунёга келади. 1961 йил Мексикада чиқадиган “Mito” журналида адибнинг “Полковникка ҳеч ким ёзмайди” (*El coronel no tiene quien le escriba*) қиссаси, бир йил ўтиб эса – “Гранде Она дафн маросимлари” (*Los funerales de la Mama Grande*) номли ҳикоялар тўплами нашр эттирилади.

1959 йил Маркес Куба ҳукумати тасарруфидаги “Пренса Латина” информацион агентлиги билан ҳамкорлик қилади, унинг муҳбири сифатида кўпгина мамлакатларда хизмат сафарларида бўлади. Маркеснинг бетиним ҳаёти, узоқ ва яқин мамлакатларда бўлиши, сафарлардан олган таассуротлари адиб дунёқарашини янада кенгайтирган бўлса ажаб эмас.

Тан олиш керак, Буэнос–Айресда илк нашр этилган “Ёлғизликнинг юз йили” (*Cien años de soledad*, 1967) романи ўз муаллифига оламшумул шуҳрат билан бирга, тижорат йўлида ҳам мумайгина даромад ҳам келтирди.

“Ёлғизликнинг юз йили” романи жаҳон адабий жараёнида муаллиф кутганидан ҳам ортиқ довуғ ва ном таратди. Ва бу машҳур ўтмишдошлари юқори кўтарган байроқнинг эндиликда Маркес кўлига текканидан далолат берарди.

Романнинг яратилиши ўзига хос тарихга эга. Унинг охири режаси 1965 йил, узоқ фикр-мулоҳазалардан сўнг тўлиқ шаклланган эди. Шундан сўнг, ёзувчи автомобилни сотадида, оила боқишни турмуш ўртоғининг зиммасига юклаб, ўзи деярли 18 ой кабинетига “қамалиб олади”. Эҳтимол у ўзини Вальтер Скотт, Виктор Гюго ёки Эрнест Хемингуэйга менгазандир. Ким билсин. Номи улуғ бу ёзувчилар машҳур асарларини яратганларида айнан шундай йўл тутган эдилар. Хуллас, Маркес ҳам ушбу анъанага содик иш кўради.

“Esquire” журнаliga берган интервьюсида адиб шундай деди: “...Қарамоғимда хотиним ва жажжи икки ўғлим бор эди. Ўзим PR-менеджер бўлиб ишлардим ва онда-сонда киносценарийларни таҳрир қилиб турардим. Китобни ёзиш учун эса ишдан воз кечиш лозим эди. Мен машинамни гаровга кўйдим ва пулларни Мерседесга топширдим. Ҳар куни у қандай бўлмасин менга қоғоз, сигарета, умуман, ишлаш учун зарур бўлган нарсаларни етказиб турарди. Китоб ёзиб бўлинганда биз ёр-биродарларимиздан 5000 песо қарз бўлиб колганлигимиз маълум бўлди. Бу катта пул эди. Айни пайтда менинг жуда муҳим китоб ёзаётганим ҳақида овоза тарқалган бўлиб, атрофдаги дўкандорлар бу ишда баҳоли-қудрат кўмак бериб, ўз ҳиссаларини қўшмоқчи бўлганликларини маълум қилишди. Чучварани хом санашибди! Қўлёмани ноширга жўнатиш учун 160 песо керак бўлиб турганида ихтиёримизда бор-йўғи 80 песо қолувди. Ўшанда мен Мерседеснинг ҳамир қориштиргичи ва соч қурутиш фенини гаровга кўйдим. Бу ҳақда хабар топга хотиним: “Роман ёмон чиқмаса майлига эди”, деб мени юпатган эди. Ўшанда роман жаҳон адабиёти сара асарлари қаторидан ўрин олишини ким ҳам билибди дейсиз”.

Аурелиано Буэндиа оиласининг олти авлоди ҳаётида содир бўлган ғайриодатий, ғайриахлоқий, ғайритабиий, ақл бовар қилмас, қонунга зид

воқеа ва ҳодисаларни тасвирларкан, Маркес юксак бадий маҳорат билан Буэндиа оиласига у ёки бу даражада мансуб кишилар ҳаётга умид-ишонч билан қарайдиган шодмон ва сабр-бардошли кашшоф (жаннат боғидек сўлим гўша Макондони Аурелиано Буэндиа биринчи бўлиб топган) лардан борган сари насли айниётган разиллар, ерда бесаранжом-бесаришта ҳаёт кечираётган, аранг кун кўраётган девоналарга айланаётганини кўрсатади. Романда Буэндиа сулоласи тарихида замонавий маданият замирида ётган индивидуализмнинг гуркираб яшнаши, тараққий этиши ва завол топиши жараёни кўзатилади. Бу асослими, йўқми дегувчи саволга жавобни ахтариш айни пайтда вақтни зое кеткизиш демакдир. Асарни ўқиган ҳар бир ўқувчи ўзича хулоса чиқаради. Айтмоқчимизки, Маркеснинг аксар асарларида кўтарилаётган ёлғизлик ҲАЁТ деб номланган машаққатли йўлда инсонни муқаррар кутиб турган охириги, хазонрезга ўхшаш ҳаёт палласи, унинг хотимасидир. Буэндиа сулоласининг сўнгги вакили ҳаёт билан видолашгач, бирпасда кўтарилган тўполон шамол қурт-кумурсқа ва чумолилар кемириб, кукунга айлантириб ташлаган Макондони ер юзидан учириб кетди.

1967 йилда босилиб чиққан романнинг биринчи нашри ҳақида Чили халқ шоири Пабло Неруда (*Pablo Neruda*, 1904–1973): “Эҳтимол бу роман “Дон Кихот” давридан кейинги испан тилидаги улкан ғалаба, кутилмаган янгилик”, дея ўзининг ижобий фикрини билдиради. Муаллиф эса мутлақо бошқа фикрда эди. Интервьюда мухбирнинг “Агар Сиз меҳр-мурувватли, саховатпеша сеҳргар бўлганингизда нима қилган бўлар эдингиз?” деган саволига у тўғридан-тўғри, виждонан: “Ёзганларимнинг ичидан “Ёлғизликнинг юз йили” романини чиқариб, ёқиб ташлаган бўлардим. Мен бу китобни ёзганимдан уяламан, чунки менга маълум сабабларга кўра уни яхшилаб ёзишга вақт етмади”, деб жавоб берди. Адиб, ўз фикрини давом эттираркан, жумладан шундай дейди: “Ақл-идрок нуқтаи назаридан қараганда, “Бузрукнинг кузи” романининг бадий савияси анча юқори. Ҳар холда аминманки, “Бузрукнинг кузи” – мени то абад унутулишдан сақлагувчи асардир. Полковник Аурелиано Буэндиа ким бўлган – тарихий

шахс ёҳуд кўчанинг номими деган саволга бош қотирилмайдиган, умуман эсга олинмайдиган пайти “Бузрукнинг кузи” мени қутқаради. Маъсума Гўзал Ремедиос оппоқ, шахват доғи тегмаган чойшабда кўкка кўтарилиши ёки бирига яқин қариндош ота-онада бутун авлод бошига тушган лаънатнинг аломати ризо – манхус калтакесак туғилгани ҳақида ҳикоя қилувчи роман “адабий зилзила” деб аталиши мутлақ нотўғридир”.

Нима бўлганда ҳам, ёзувчи мунофиқона ёки дилидагини яширмай, очикчасига гапираяптими йўқми билмаймиз. Бу муҳим эмас. Танқидчилар миф яратиш санъати, афсоналар ижодиёти ва “сеҳрли реализм” бадиияти хусусида бахс-мунозара юритган бир пайтда, Маркес ўзи ёзган китобларда ҳамма нарса ҳаётдан “кўчириб” олинган деб таъкидлашдан чарчамайди.

Дарҳақиқат, “Ёлғизликнинг юз йили” романининг дастлабки 8000 адади бир ҳафта ичида тарқаб кетди. Унга нисбатан “адабий зилзила” иборасини ишлатган перулик шоир Марио Варгас Льоса сўзларига қараганда, ушбу романда бадиий тўқима маҳсули – дастлаб қишлоқ, кейинчалик шаҳарга айланган Макондо – Лотин Америкаси, унинг асосчиси Аурелиано Буэндиа ўз авлодлари билан эса – дунё тимсолига айланди. “Ёлғизликнинг юз йили” – бу ҳақиқий адабий чангалзор, сеҳр-жоду, мажоз ва афсонадан иборат фантастик маҳлуқот”, деб ёзганди америкалик танқидчи Уильям Макферсон. У Лотин Америкаси адабиётининг дурдона асари, “сеҳрли реализм бадиий йўналишининг ёрқин давоми”, дея эътироф этилди. Роман кўплаб халқаро мукофотларга сазовор бўлди. Ёзувчи Нью-Йоркдаги Колумбия университетининг фахрий доктори деган номга лойиқ топилди ва кўп ўтмай Барселонага кўчиб ўтди.

Роман қисқа вақт ичида жаҳоннинг кўп тилларига ўгирилди. Ўзбек китобхони эса роман билан 2005 йил Нурали Қобул ва Анвар Жўрабоев таржимасида танишишга мушарраф бўлди.

Дарҳақиқат, “сеҳрли реализм” деб аталмиш бадиий йўналишнинг ўзига хос хусусиятлари – бу ғайриоддий характер ва ғайритабиий, таъбир жоиз бўлса, “мўъжизавий” воқеа-ҳодисаларни аслига монанд, “реалистик”, то

майда тафсилотигача тўғри, ҳеч бир хаспўшлаш ёки бўрттиришга йўл қўймовчи тарзда тасвирлашдир. Маркеснинг икром бўлишича, “реал ва фантастик бўлиб кўринган нарсалар ўртасида ўтказилган аниқ чегарани бузишга қарор қилдим, чунки мен гавдалантириб кўрсатмоқчи бўлган дунёда бундай ғов-тўсиқ йўқ эди”. Унинг қаҳрамонлари учун “насроний одоб-ахлоқ”, “жумҳурият анъаналари”, “чет эл валютаси етишмовчилиги”, “ижтимоий тараққиёт” каби тушунчалар замонавий ақл, онг ва “яратувчанлик қобилият”ининг маҳсулидир. Уларга эса инсу жинс, “ёмон ва яхши” арвоҳларга ишониш, афсунгар жодулари ва ёмон одамларнинг “кўз тегиш”и каби тушунчалар анча яқин, чунки улар шундай “сеҳр”лардан иборат дунёда яшайдилар.

“Ёлғизликнинг юз йили” романидаги асосий воқеа-ҳодисалар Хосе Аркадио Буэндиа бир пайтлар асос солган Макондо шаҳрида содир бўлади. Аксар мунаққидлар Макондо – Лотин Америкаси тимсолига, унинг тарихи ва удумларининг рамзига айланган деб ҳисоблайдилар. Чунонам, Макондо ва роман Лотин Америкаси билан шунчалик чамбарчас боғланганки, чет эллик ўқувчига бу “сеҳрли манзара” кўп жиҳатдан тушунарсиз бўлиб қолади.

Романда юз йил ёлғизликка маҳкум этилган Буэндиа сулоласининг тарихи шошма-шошарликка йўл қўймасдан ҳикоя қилинади. Устига устак, муаллиф ҳар доим ҳар хил – машҳур денгиз қарокчиси Френсис Дрейк давридан бошлаб, турли тарихий даврларга мурожаат қилади. Роман сюжети қизиқарли воқеалар билан шунчалик тўйинтирилганки, амалда фабула (тасвирланган воқеалар силсиласи) ни қисмларга ажратиш имкони йўқ, романнинг ҳар бир саҳифасида муҳим воқеалар юз беради.

Бизнингча, бадий тамоиллар жиҳатидан Гарсия Маркес Уйғониш даври испан адабиётининг улуғ адиби Мигел де Сервантесга жуда яқин. Сервантес ўзининг машҳур “Дон Кихот” романида: “Бадий тўқимага асосланган асарлар ўқувчига тушунарли бўлиши лозим. Ижод пайтида эҳтимолдан узоқ, ҳақиқатга тўғри келмовчи нарсаларни соддалаштириб, бўрттириб кўрсатилган нарсаларни шундай силлиқлаб ёзиш керакки, улар

ўқувчини диққатини бир жойга жамлагани ҳолда ўзига маҳлиё этиб, уларга завқу шавқ бағишласин, кўнглига олам-олам бахт келтирсин”⁶⁴.

Диққатга сазовор жиҳати шундаки, “Ёлғизликнинг юз йили” романини идрок қилиш, “мағзини чақиш” бошқа модернист ёзувчиларнинг “интеллектуал” романларига қараганда, анча осон ва мароқли. Гарсия Маркес ўз вақтида телесериаллар учун сценарийлар ёзгани шунчалик кўнгилхушлик, вақтичоғлиқ машғулоти бўлмаган, балки унинг ижоди учун маҳорат мактаби вазифасини ўтаган. У тўлиқ англаган ҳолда “сара жамият” вакилларига эмас, балки оддий ўқувчиларга мақбул қилиб матн яратади. Шу сабаб роман оммабоп китобга айланди. Аслида, сценарийнавислик нуқтаи назаридан қараганда, Маркесни ҳақиқий постмодернист ёзувчи десак бўлади. 1969 йил америкалик танқидчи Лесли Фидлер (*Leslie Fiedler*, 1917–2003) қаламига мансуб постмодернизм манифестидек янграган “Чегараларни босиб ўтинглар, жарликларни кўмиб ташланглар” (*Cross the Border – Close the Gap*) мақоласидаги асосий фикр сифатида “оммавий” ва “элитар” санъат ўртасида “чегараларни йўқ қилиш” талаби кўтариб чиқилган эди⁶⁵.

Бу жиҳатдан қараганда, Маркеснинг “сеҳрли реализм” мифология ва диний хурофларига асосланган онги ва тафаккурига йўғрилган бадий методи оммавий китобхонга қаратилганлиги билан алоҳида ажралиб туради. Маркеснинг фикрича, китобхонга дунёни айнан шу тарзда идрок қилиш тушунарли бўлган. Масалан, Хосе Аркадио тунларни бедор ўтказиб, аллақачон ўлиб кетган лўли Мелхиседек билан гаплашиб чиқиши ҳеч кимни ажаблантирмайди. Бироқ, “сеҳрли реализм”нинг “оддий” реализмдан фарқи шундаки, унда қандайдир бир ғалати, реал ҳаётда мумкин бўлмаган воқеа-ҳодислар рўй берганлигида эмас, қолаверса улар одатий, ҳар куни бўлиб турадиган воқеа-ҳодисаларга айланганлигида ҳам эмас, балки оддий, яъни – темир буюмларни ўзига тортувчи магнит кучи, майда нарсаларни каттартириб кўрсатувчи лупа, “замонамизнинг буюк кашфиёти”дек тақдим

⁶⁴ Державин К.Н. Сервантес. Жизнь и творчество. – М.: Молодая гвардия, 1958. – с 134.

⁶⁵ Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. – СПб.: Алетейя, 2000. – с. 347 с.

этилган муз, сув ва овқат орқали юқувчи уйқусизлик дарди, хуллас шу ва шунга ўхшаш бошқа нарсалар қандайдир бир сеҳрли, мўъжизали нарсадек англашганлигидадир.

Бу аснода Маркеснинг ўз холаси ҳақида хотиралари диққатимизни тортади: “...У аломат аёл эди. Кунлардан бир кун у очик айвонда кашта тикиб ўтирганида битта ажива-жиннига ўхшаш жувон каттакон тухумни кўтариб келди. Тухумда ўсимтаси бор экан. Бу нарса жувонни дастлаб ҳайратга, сўнгра қурқувга солди: “Муқаддас Биби Марьям ўз паноҳига олсину, бу ўсимтада шайтоннинг қўли бўлсачи?!. Бу тухум инсу-жинсларнинг иши бўлгани турган гап”, деди у. Нима сабабдан билмадим, лекин холамнинг уйи қишлоқда сеҳр-жоду ишлар бўйича ўзига хос маслаҳатхонага айланган эди. Ҳар сафар фавқулодда нарсага дуч келиб ёки ғалати воқеага учраб, жавобини тополмасдан, одамлар бизникига келиб сўрашар эди. Холамнинг бу “чигал масала”ларни осонликча, ортиқча куч ишлатмасдан ҳал этишидан ҳангу-манг бўлиб қолар эдим. Кўз ўнгимда бўлаётган сеҳр-жодудан азбаройи қурқиб, қаерга яширинишни билмасдим. Нимаси биландир бу сирли ва мўъжизакор “маросим”лар мени ўзида тортарди. Тухум кўтариб келган жувонга қайталиқ. Жувон холамдан сўради: “Қаранг, нима учун тухумда бундай катта ўсимта бор? Холам жувонга сирли боқиб, кўзларини юмиб, бўғиқ оҳанда: “Бу қонхўр аждаҳонинг тухуми. Қўрада олов ёқинглар”, деб буйруқ бердилар. Холам, алланималарни пичирлаб, тухумни оловга ташлаб юборарди ва тухум куйиб, палағда сасиб, бир пасда йўқ бўлиб кетади”. Ушбу табиийлик, софдиллик, соддалик “Ёлғизликнинг юз йили” романига калит берган бўлса ажаб эмас. Бу романда ҳам даҳшатли воқеалар ва мудҳиш манзаралар тасвирланади, бир вақтнинг ўзида афсонавий ва ҳайратомуз, беназир уйдирмалар ҳикоя қилинади.

1982 йил Маркес адабиёт соҳасида Нобель мукофотига сазовор бўлди. Нобел қўмитасининг расмий баёнотида: “...фантазия ва реаллик қоришиб бутун бошли қитъанинг ҳаёти ва муаммоларини ўзида акс эттирган роман ва ҳикоялари учун”, дегувчи сўзлар бор. Нуфузли мукофотни топишириш

маросимида Швеция Фанлар Академияси вакили Ларс Йюлленстен ўз нутқида: “Кўп йиллар мобайнида Лотин Америкаси адабиёти шундай куч-қудратни кўрсатадики, уни бошқа адабиётларда учратиш амри маҳол. Гарсия Маркес асарларида... испанча барокко, европача сюрреализм ва бошқа модернистик оқимларнинг таъсири аралашиб кетган... нафис услубни юзага чиқарган, энг муҳими, оптимистик руҳда янграйди... Гарсия Маркес ўз сиёсий қарашларини яширмайди, у иложсиз, бенасиб қолганлар тарафида туриб, жабр-зулм ўтказиш ва иқтисодий фойдаланишга қарши чиқади”, дейилган.

Жавобан сўзланган нутқида эса Марказий ва Жанубий Америка ҳаёти, шарт-шароити хусусида тўхталаркан, Гарсия Маркес туб ва кўчириб келинган халқларни эксплуатация қилиш мвзусига ҳам жиддаий эътибор қаратди. “Ўйлайманки, – деди у, – нафақат Лотин Америкаси ҳаётининг адабий ифодаси, балки объектив воқелиги ҳам Швеция Фанлар Академиясининг диққат-эътиборига лойиқдир”. Фикрини давом эттираркан, Маркес: “ҳеч ким биров учун ўлиш ёки яшаш қарорини қабул қилмайдиган, муҳаббати ҳақиқий, бахти эса – амалга ошадиган, юз йил ёлғизликка маҳрум этилганлар эса, охир-оқибат, бахтли яшаш ҳуқуқини ўз қўлларига олган утопия яратгани учун жавобгарликни ёзувчи ўз зиммасига олади”, деб, ҳақиқатга қанчалик яқин эканлигини яна бир қарра исботлайди.

Кўпгина тадқиқотчилар Гарсия Маркес ижодида Франц Кафка, Жон Дос Пассос, Вирджиния Вульф, Альбер Камю, Эрнест Хемингуэй ва, айниқса, Уильям Фолкнер таъсирини алоҳида таъкидлайдилар: “Макондонинг худди эртақлардагидек афсонавий дунёси – кўп жиҳатдан Колумбия чангалзорларига кўчирилган Йокнапатофа округига ўхшаб кетади”.

Ҳақиқатдан ҳам, Маркес ўз ижодида уларнинг услуб ва бадиий тажрибаларидан моҳирона фойдаланади. Унинг ижодида XX аср ўрталарида майдонга келган ва инсон ҳаётининг фалсфий тушунча ва категориялар тилида ифодалаб бўлмас мутлақ ноёблигини биринчи планга чиқарган

фалсафий йўналиш – экзистенциализм (лот. *existentia* – мавжуд бўлишлик) руҳидаги оҳанглар – “дунёга ташлаб кетилган”дек ҳис этилаётган ёлғизлик, шахсий қадр-қимматни, инсонийлик хислатларни сақлаб ёки кундалик турмушнинг икир-чикириларига бутулай шўнғиб, унга бардош бериш яққол кўринади.

Мунаққидлар томонидан “сеҳрли реализм”нинг давомчиси дея эътироф этилаётган инглиз ёзувчиси Салман Рушди (*Salman Rushdie*, 1947) “*London Review of Books*” журналидаги мақоласида шундай ёзади: “Кариб денгизи соҳилларида ўтказилган бахтли онлар, болалик хотиралар Гарсия Маркес ижодида ўчмас из қолдирди. Гарсия Маркеснинг тасаввурига, ўй-хаёлларига унинг бувиси жуда катта таъсир кўрсатганга ўхшайди. Лекин шунга қарамай, адиб ижодида адабий ўтмишдошларнинг изларини ҳам топиш мумкин. Унинг ўзи ҳам Фолкнер таъсирини инкор этмайди. Ҳақиқатдан ҳам, Макондонинг худди эртаклардагидек гўзал, афсонавор дунёси – сеҳрли диёр Колумбиянинг чангалзорларига кўчирилган Йокнапатофа округининг ўзгинасидир”.

Айрим тадқиқотчилар Гарсия Маркесни буюк ёзувчи, унинг шоҳ асари “Ёлғизликнинг юз йили” романини эса – жаҳон адабиёти зарварақларида мангу қолажак асар дегувчи фикрга ўзининг асосли шубҳаларини билдиришади. Масалан, 1983 йил америкалик мунаққид Жозеф Эпстайн (*Joseph Epstein*, 1937) “*Commentary*” адабий-бадиий, ижтимоий-публицистик журналидаги “*How Good Is Gabriel Garcia Marquez?*” номли мақоласида романнависнинг композицияни тузиш маҳоратига тан беради, аммо “унинг тийиқсиз фантазияси, “санътакорона” услуби охир-оқибат меъдага уради”, деб мухтасар хулоса қилади. “Ижтимоий-сиёсий аҳамиятидан холи олиб қараганда, – давом ётади Эпстайн, – Гарсия Маркес ҳикоя ва романлари маънавий-маърифий моҳиятини йўқотади, одоб-ахлоқ меъёрларидан чиқиб кетади. “Буюк колумбиялик” ўз болалигининг жумбоғини ечиш мақсадида бутун ҳаёт давомида изланади”. Ҳа, ахён-ахёнда шундай бетакаллуф фикрлар ҳам учраб туради.

Тўғриси айтганда, Маркес яратган “жаннат макон”да ҳукм сураётган одоб-ахлоқ хусусида жиддий фикр-мулоҳаза юритишнинг холати борми, йўқми, деган савол туғилади. Илк йирик асари “Хазон барглар” (*La hojarasca*, 1955) романидан тортиб то “Ҳаёт ҳақида сўзлаб бериш учун яшаш” (*Vivir Para Contarla*, 2002) деб номланган охириги ҳужжатли романигача бўлган давр ичида Гарсия Маркес ҳеч қачон маънавият, адоб-ахлоқ мезонлари хусусида фикр-мулоҳаза юритишга жазм қилмаган эди. Шунга қарамасдан, унинг асарларида очикдан-очик беҳаёлик, ахлоқсизлик ҳам йўқ, чунки асарларда тасвирланган дунё *a priori* эзгулик ва ёвузлик азалий курашининг нариги томонида жойлашган. Бу ўша-ўша машҳур “адабий феномен”; лотин америкалик ёзувчилар Алехо Карпентьер бошчилигида уни кўқларга кўтариб “сеҳрли реализм” дея номлаганлар.

Ўзининг сон-саноксиз интервьюларида ушбу фантастикага яқин адабий ходиса хусусида саволдан қочиб қутулолмаслигини яхши билган Маркес ярим чин, ярим ҳазил тарзда жавоб беради: “Ўйлашимча, Карпентьер “сеҳрли реализм” деб, аслида, реаллик дегувчи мўъжизани, айти Лотин Америкаси, хусусан Кариб денгизи мамлакатлари реаллигини шундай номлайди... У – сеҳрли... Ҳа, ишонинг менга... Бу ерда шунақаси бўлиб туради...”.

Оддий қилиб айтганда, Гарсия Маркес бадиий тўқиманинг унга кераги йўқлигига ишонтирмоқчи бўлади. 1979 йил Гаванада яшаган пайтлари, “Bohemia” журнали муҳбири Мануель Перейра билан суҳбатда Гарсия Маркес шундай дейди: “Фантазия – бу Уолт Дисней. Мени эса бу нарса умуман қизиқтирмайди. Агар менинг асарларимда бир грамм фантазия тополсалар, мен ҳижолат чеккан бўлардим. Бирорта китобимда фантазия йўқ. Масалан, “Ёлғизликнинг юз йили” романидаги Маурисио Бабилоньянинг сариқ капалаклари билан боғлиқ бўлган машҳур сахнани олайлик. У ҳақида: “О, нақадар гўзал фантазия!” дейишади. Жин урсин, у ерда ҳеч қандай фантазия йўқ! Бўлмаган гап! Аракатакадаги уйимизга ҳар замонда бир уста келиб турганини жуда яхши эслайман... Бувим қўлига латтани ушлаб, оқ капалакни ҳайдаганини эслайман. Жаҳллари чиққан бувим: “Жин урсин! Мен

бу капалакни хайдаб кўчага чиқаролмаяпман. Бу уста ҳар сафар келганида капалак уйга учиб киради...”

Гарсия Маркес сўзларига караганда, Аракатака – ер ва осмон орасида муаллак осилган шаҳардир. Аракатака – бу қуёшда тобланган тақир ер. Аракатака – бу қуёшда қовжираган, шаррос ёмғирда эса чанқоғини босган шаҳар. Бу Кариб денгизидан эсаётган шамолларда йил бўйи ўсаётган бананлар ўлкаси. Аслини олганда, Аракатака – дўзах олови пурқаб турган мўриконга ўхшайди, унинг атрофида эса “Ёлғизликнинг юз йили” ва “Бузрукнинг кузи” муаллифи умр бўйи рақсга тушади. Бу шаҳарда у саккиз йил яшади холос. Унинг телбанамо ота-онаси оила аъзоларининг ёлвориш, лаънат, қарғиш, таъна-маломат, панд-насихатларига қарамасдан, қонуний никоҳдан ўтиб, тез орада Габриельни дунёга келтирдилар. Сўнг уни ота-онасига топшириб, катта шаҳарга йўл олишади ва шу тариқа узок йиллар дом-дараксиз ғойиб бўлишади. Берган интервьюларидан бирида Маркес шундай дил изҳор қилади: “Бобом қўли гул заргар эди. Олтиндан балиқчалар, занжир, узук ва билагузук ҳамда бошқа ажабтовур чиройли буюмлар ясар эди. Мен унинг уйида катта бўлдим. У мени кўп нарсаларга ўргатди. Ўзи қатнашган фуқаролик уруши ҳақида сўзлаб, йўл-йўлакай табиат сирусиноатларини очиб берарди... Болалигимдан хаёлчан эдим. Оёққа маҳкам тургач, тенгкўрларим қатори шўх, қувноқ ўйинларга берилмай, ўзимни бошқа, фантастик оламда яшаётгандек тасаввур қилардим. Оламда йўқ воқеаларни, аслида бўлмаган дўстларни ўйлаб чиқарардим. Маҳмадоналик қилиб, бобом ва бувимни қасал бўлиб қолганлигимга ишонтирардим, аслида эса соппа-соғ эдим. Бунинг учун мени кўп қойишарди. Бир марта эса жаҳли тез холам роса адабимни бергандилар. Хуллас ҳақиқий сафсатабоз бола эдим. Шунга қарамай, тирик ота-оналар олдида етимдек ўсганим, ўйчан, соддадил хаёлпараст бўлганлигим учун бобом мени кўп уришмасди. Бобом мени цирк ва кинога олиб борарди. Шу боис, у мени тарих ва реалликка боғланган маҳкам риштага айлантирди. Эҳтимол, у бетавфиқ ота-она меҳридан бенасиб қолган, бевош ва беозор зумрашада бўлажак ёзувчини кўргандир. Бобом

дунёдан ўтганида мен бор-йўғи саккиз ёшда эдим. Ёзувчилик меҳнатим – ўша саккиз ёшимда мен ва мени ўраб олган олам билан нима бўлганини тушуниш ва ҳикоя қилиб беришга бўлган уринишдир холос.”

Ҳақиқатдан ҳам, 1899-1903 йил Колумбияда бўлиб ўтган фуқаролик урушида қатнашган ва полковник унвонига сазовор бўлган Рикардо Маркес Мехиа Игуаран, унинг турмуш уртоғи Транкилина Игуаран Котес неварасига энагалик қилиб, авайлаб-асраб ўстирдилар. Энг муҳими, “фантазияга ўрин йўқ” оламни ҳаё этдилар. Бу оламда жаҳаннамнинг жазирамаси, жала ёмғирлар ағдар-тўполони, йил бўйи кўм-кўк дарахт ва ўт-ўланлар дунёси, худди “мўйсафид чолга ўхшаб мудраб қолган” уйда эса siesta (айниқса Лотин Америкаси мамлакатларидаги анъана, яъни қатъий амал қилинадиган урф-одатга кўра пешин намозидан кейинги дам олиш вақти) ҳукмронлик сураб эди. Эшиклари йўқ уйга хешу ақрабо саналган эрсиз ёки бева қолган хола ва аммалар тўдалашиб келиб, соатлаб гурунглашар, ғийбатлашиб ўтирардилар. Бу уйда тинч-тотув ва соғ-саломат яшаган одамлар олдига баъзан (кўпинча байрам кунлари), қачонлардир ўлиб кетган қавм-қариндошларнинг арвоқлари, уйни ўз паноҳига олган авлиёларнинг мунаввар соялари кўринарди. Уйнинг бир зайлда кечувчи ҳаёти эса ҳар кунги ташвиш, югуриб-елиш, оворагарчилик, меҳмон кутиш ва кузатиш тараддудида оқиб борар эди.

1968-нчи йилда Перу пойтахти Лимада, Марио Варган Лёса билан бирга жамоат олдидаги чиқишида, Гарсия Маркес шундай дейди: “Беҳазил, Аракатакада ҳамма нарса ростакамига рўй беради, ҳаёт ва ўлим ўртасидаги масофа сезилмайди. Менинг холам бор эди. “Ёлғизликнинг юз йили” романини ўқиганлар уни осонликча таниб олишлари мумкин. У жуда серғайрат, ҳаракатчан аёл эди. Кун бўйи уй-рўзғор ташвишлари билан овора эдилар. Кунлардан бир кун холам эски тикув машинкасида кафан тикишни бошладилар. Мен ундан сўрадим: “Нега Сиз кафан тикаяпсиз?”. “Юрагим сезиб турибди, ҳадемай ўламан. Шунинг учун тикаяпман, болам”, – деб жавоб бердилар. Кафанини тикиб бўлган куни холам оламдан ўтдилар. Уни шу кафанга ўраб кўмишди”.

Гарбиель Гарсиа Маркеса ва Марио Варгас Лъосаларнинг ушбу кенг жамоатчилик олдидаги адабий кечада билдирган фикр ва баҳс-мунозаралари “Лотин Америкаси романи” деб номланган алоҳида китоб шаклида нашр эттирилди. Бугунги кунда у библиографик ноёб асар ҳисобланади.

Энди икки ёзувчи муносабати хусусида икки оғиз сўз. Колумбиялик Гарсия Маркес ва перулик Варгас Лъоса 1967 йил танишиб, тез орада дўстлашдилар. 1971 йил Лъоса ҳаттоки “Гарсия Маркес: куфрлик тарихи” деб номланган докторлик диссертацисияни ҳам ҳимоя қилди. Аммо, 1976 йил 12 феврал куни дўстлик ришталари чилпарчин бўлди. Мехикода бўлиб ўтган кинофестивальда “Анда тоғларида тирик қолганлар” номли фильмнинг дебют намоишида икковлон учрашишади. Маркес кучоғини очиб саломлашаман деган бир пайтда, Лъоса мушт тушириб уни ерга кулатади. Кўтарилган тўс-тўполон тингач, улар икки томонга кетишади. Бўлиб ўтган воқеанинг туб сабаби то ҳанузгача жумбоғлигича қолмоқда. Кўпчилик уриш-жанжални адибларнинг мафкуравий ёхуд сиёсий қарашлари билан боғлади: 1970-нчи йиллар Лъоса ўнг, яъни консерватив қарашларни, Маркес эса сўл, яъни радикал қарашларни ёқлаб чиққан эдилар. Ким билсин. Аммо бу фикр кўпчилик орасида ҳақиқатга яқинроқ янграмоқда. Танганинг икки томони бор деганларидек, сиёсий журналист Родриго Мойя бошқа сабабни ошкор қилди. Жанжалдан сўнг Лъоса жаҳл устида: “Барселонада Патрисия билан пинҳона учрашганларингдан кейин, сен билан қандай саломлашишим керак эди?”, деб айтган экан. Сир бой бермаган дўстларгина маълум бўлган муносабатларда, перулик шўрпешана ёзувчининг иккинчи хотини Патрисия Лъоса назарда тўтилган бўлса ажаб эмас. Хуллас, ана шундай бўлган экан. Ҳақиқатдан ҳам, 1970-нчи йиллар икки адиб ўз оилалари билан Барселонада яшагандилар. Шуҳрат шоҳсупасига чиққач, босар-тўсарини билмай қолган Варгас Лъоса, швециялик офатижон аёлни деб хотини ва бола-чақасини ташлаб кетади. Ўзини қаерга қўярини билмай қолган Патрисия, эс-хушидан айрилиб Гарсия Маркес ва унинг хотинидан ёрдам сўрайди. Улар Патрисияга ажрашишини маслаҳат қиладилар. Аммо, бир оз вақт ўтиб, вазият кескин

бурилишини ким билган дейсиз. Бир мири ҳаёт, уч мири зиён деганларидек, бор-будидан ажралган Варгас Льюса оиласи кўчоғига қайтиб келади. Кизиги шундан кейин бошланди. Унинг “вафодор” хотини Патрисия, ичиқоралик қилиб, Маркесларнинг берган маслаҳати ҳақида “гуллаб” қўяди. Балки ўртадаги жанжалга шу сабаб бўлгандир. Аниқ бир фикр айтишга биз ҳам ожизмиз. Хуллас, икки адиб ҳам, Гарсия Маркес 1982 йил, Варгас Льюса эса - йигирма саккиз йил ўтиб Нобел мукофотиغا сазовор бўлдилар. Ҳа, дунёнинг ҳали очилмаган сиру-синоатлар бисёр.

Асосий фикримизга қайталиқ. Аракатака – мафтункор диёр. Айни пайтда, даҳшатли ҳамдир. Қачонлардир у ерларга банан етиштириш ва унинг савдосини йўлга қўйиш мақсадида адашиб келиб қолган инглизлар, унга файз киритишга, ободонлаштиришга ҳаракат қилган эдилар. Орадан кўп йиллар ўтиб кетди. Улар кетгач, шаҳар сукунатга чўмди. Юқорида номи зикр этилган “Ҳаёт ҳақида сўзлаб бериш учун яшаш” номли хотираномасида Маркес қизиқарли бир воқеани тасвирлаб беради. У катта ёшга етгач, қариб қолган онаси билан поездда узоқ вақт юриб, охир-оқибат, болалиги ўтган ва қалбининг ажралмас бўлагига айланган шаҳрига етиб келади. Улар зарурат юзасидан, яъни бобосининг қачонлардир гавжум бўлган, эндиликда эса хувуллаб қолган эски уйини сотишга келишганди. “Боғ ва уйни ўраб олган сукунат юрагимга захарли нишини санчиб, уни нобуд қилди, усиз ҳам бедаво бўлган қалбимни янада жароҳатлади. Атроф жимжит, ҳамма ер сокин. Ҳаттоки дарахтлар ҳам шивирламай қўйди. Болалигимда томнинг шифтида чуғурлашиб ётган қушларнинг сайрашлари ҳам эшитилмайди. Ҳаво гўё қотиб қолгандек. Бу сукунатни ушлаб қўриш мумкиндек туюлди менга. Менинг кўзларимни боғлаб ташлаганларида ҳам бу сукунатни дунёдаги бошқа сукунатлар орасида таниб олган бўлардим. Кун исиб, ер оловдек ёниб ётибди. Қуёш чарақлаганидан атрофдаги ҳамма нарса баайни қат-қат бурмаланган ойна орқали кўринаётдек гўё. Қаерга қарама, ҳаётнинг заррачасини ҳам кўрмайсан. Ҳамма нарсани чўғдек қизиган чанг қоплаган. Муштипар онам, уйнинг сув қуйгандек жимжитлигига кўлоқ солиб, бир пас

ўтирдилар. Қаровсиз қолиб кетган уйга, шаҳарнинг тирик жон кўринмайдиган, ҳувуллаган кўчаларига тик боқиб, бир неча дақиқа кимираммай, индамай туриб, охир бошини чангаллаганича: “Э Худо, кароматинг шуми!, деб уввос тортиб юбордилар. Унинг хитоби осмону фалаккача ёйилиб кетди”.

Муайян маънода Аракатака – қачонлардир бу ерга келиб, ўрнашиб, шодон яшаб, кейин эса завол топиб йўқ бўлиб кетганларнинг, аниқроғи ўлганларнинг шаҳрига айланганди. Хунук башарасини кўрсатгунича юракка ваҳима солади.

“Ҳаёт ҳақида сўзлаб бериш учун яшаш” номли хотираномасидан олинган парчаларни келтиришни давом этамиз. Чунки, назаримизда, айнан улар Маркеснинг дунёқарашини, табиат ва инсонни ҳис этишини, қолаверса, унинг “сеҳрли реализми”ни тўлиқ ифодалайди. Таъбир жоиз бўлса, Маркес реалликни тасвирлайди, турфа ранг буюқларда ёзади, реаллик эса – Маркесга йўл-йўриқ кўрсатади.

“Мен Кариб денгизи соҳилларида ўсаётган, куёшдан қовжираб кетган пальмаларни, кўчаларда чанг-тўзон кўтариб ўйнаб юрган шамолни, осмонни қоплаган қора булутлардан шаррос ёғаётган ёмғирни, соҳилга тўхтовсиз урилиб келаётган тўлқинларни, ночор аҳволга тушиб қолган қишлоқларда аранг кун кечириётган қамбағалларни ўз кўзим билан кўрдим. Бу ерда зимистон тунлари мушт катталигидаги тиллақўнғизлар ялтирайди, дарахт ва бутазорларда ҳашаротларнинг чириллашини, ёмғирдан ҳосил бўлган кўлмакчаларда қурбақалар қуриллашини ўз кўлоғим билан эшитдим. Бу ерда, ботқоқликлар ўраб олган чекка жойда, қоронғуликдан ҳеч вақо кўринмайдиган йўлда кунлардан бир кун кўлоғимга узоқдан келаётган ҳайриқ ва ёмғирда чанги босилган йўлда яланг оёқларнинг дукур-дукур товуши эшитилди. Бу ҳақда таниш дўкондорга айтиб берганимда, у, узоқ тараддуд кўрмасдан, сербутоқ дарахтдан узун таёқни кесиб, унга ўткир пичоқни маҳкам боғлаб, найза ясади ва менга узатди. “Бу тундаги инсу жинсларга қарши”, – деди у. Шу пайти унинг кўзларида жиддийлик, қалин

лабларида эса табассум ўйнаганини кўрдим. Дўконнинг соясида ўтирган яна бир танишим, балиқчи Орландо эса, сўзлаб берган ҳикоямни бўлмаё эшитиб: “Валдирвоқининг навбатдаги сафсатаси” деди. Аммо, тамакидондан бир чимдим сассиқ тамакини олиб, шошмасдан ўчиб қолган трубкасига соларкан, гугурт ёкиб деди: “Чамаси йигирма йил бурун, битта кимса ботқоқликлардаги энг катта дарахтда ўзини осиб ўлдирди. Ўлганидан кейин уни қабристондан нарида кўмишди. Бошида у ботқоқликлардан ўтган йўлда юрган одамларнинг кетидан қувлаб борарди. Одамларни кўрkitиб, хайвонларга ўхшаб маърарди, чакалоқларга ўхшаб чинқирарди. Қишлоққа электр ўтказилиб, кўча ва уйларга ёруғлик келганда, у нимагадир жимиб қолди. Энди эса, боёкиш яна бошлабдида”, деди у, тишсиз оғзидан қуюқ тутунни буруқситиб. Гап шундаки, бундай ҳикояларни нафақат балиқчи Орландо ёки Ковеньяс қишлоғидаги дўкон хўжайинидан эшитиш мумкин. Уларни Колумбияда яшовчи ўрта табақага мансуб кишилар: кексайган, аммо ўзига савлат кўйиб юрувчи сеньорлар, сиеста пайти ойнабанд айвонда, тол новдасидан тўқилган курсида ўтириб, дунёдан ўтиб кетган эрлари ҳақида сўзловчи сеньориталардан ҳам эшишитиш мумкин. Мана ўз кулоғим билан эшитган ҳикоялардан бири. Қуюқ зиёфатдан сўнг салқин сояга кўйилган курсида, кўлида матэ кўйилган чашка кўтариб ўтирган бир хангамага ўч сеньорита кўшниси яқинда сотиб олган уй ертўласида муқаддас Биби Марьямнинг кичкина бутчаси топилганлиги ҳақида ҳикояни бошлади. Бутча илоҳий кучга эга бўлиб, сирли тарзда биринчи қаватнинг тошдан ясалган тахталарни куйдириб, тамға қолдирибди. Илоҳий тасвирни тақводор хизматкор аёллар босолмасдан, руҳонийга мурожаат қилишибди ва у ертўладан ўша Биби Марьям бутчасини олиб чиқибди. Виқор билан сўзлаган сеньоританинг ёнида ҳикояни бўлиб ташламасдан ўзини зўрға тутиб ўтирган яна бир сеньорита эса дарҳол бошқа ҳикояни бошлаб юборди. Эмишки, унинг донья Елена исмли дугонаси бир вақтлари аҳду паймон қилган севгилисининг унга айтилган муҳаббатга тўла эҳтиросли сўзларни эшитибди.

Айнан шу дақиқада эса ўша севгилиси тўйиб ичиб маст ҳолда кўприқдан йиқилиб тушган экан.

Басавлат, баобрў, анчагина ёшган борган сеньор ўзининг ёшликда севган қизи ҳақида кулимсираб сўзлаб берарди. Ёшликда у анча чапдаст бўлиб, кўплар унга бас келолмас экан. Севган қизи учун бир неча марта яккама якка олишувга чиқиб, рақибларини даст кўтариб ерга улоқтириб юборган экан. Лекин севгилиси унинг муҳаббатини қабул қилмай, бошқасига ерга тегиб кетганмиш. У тақдирга тан бериб, қаршилик қилмапти. Аммо қизнинг бахти узоққа чўзилмапти, кўчадаги машъум муштлашувда қаллиғи отиб ташланган экан. Қишлоқда яшаган бир сеньор эса хирмонда шакарқамиш янчаётган пайти бир хизматкорнинг кўли янчиш машинасига тушиб, то елкасигача кесилиб кетибди экан. Бечорани зудлик билан касалхонага оборишибди. У ерда кесиб ташланган кўлини жойига тикиб кўйишибди. Хизматкор соғайипти, ҳеч нарса бўлмагандек яна ишляпти эмиш”.

1981 йил Гарсия Маркеснинг яна бир – “Ошкора котиллик қиссаси” (*Cronica de una muerte anunciada*, 1981) деб номланган романи дунё юзини кўрди ва шу заҳотиёқ (олдинги йирик асар каби) жаҳон тилларига ўғирилди. Ўзбек китобхони бу роман билан 2005 йил (русчадан Тохир Қахҳор таржимаси) танишишга муяссар бўлди. Бу романга америкалик мунаққид, Билл Бафорд (*Bill Buford*, 1954) тақриз бераркан, жумладан: “Қисса...” муаллифи – шак-шубҳасиз, замонамизнинг энг ёрқин ва энг “сеҳрли” сиёсий романнависларидан биридир”, деб ёзади.

1977 йил оз эмас – кўп эмас “Габриель Гарсия Маркес” (!) деб баландпарвоз номланган монография муаллифи Жорж Р. Макмарри (*George R. McMurra*,): “Унинг китоблари ўзининг ярқираб, жилованиб турган ҳазил-мутойиба, заҳарханда киноя, самимий кулгиси ҳамда инсонийлик қадриятлар мангу қолишига мустаҳкам имон-ишончи билан китобхон қалбини мунаввар этади, унинг баҳри-дилини ёритади. Гарсия Маркес ўз ижодида нафақат Лотин Америкасида яшовчи киши, балки бошқа қитъаларда ҳам яшаган одам

калбига йўл топаолди, унинг мазмун-моҳиятини очиб бераолди”, деб ёзади. Бошқа бир америкалик мунаққид Уильям Макферсон фикрича, “Гарсия Маркеснинг сеҳр-жоду, мажозий тағмаъно ва миф тароватига тўла фантастик асарларда замонамизнинг энг долзарб муаммолари ва уларни ҳал этишнинг машаққатли йўллари акс этди”⁶⁶.

Таъкидлаш лозимки, Гарсия Маркес ижоди Колумбия ва Венесуэлла минтақасида етакчи мавқе тутган адабий анъаналар билан узвий боғлиқ, айна пайтда муҳолиф позицияни ҳам эгаллайди. Бир томондан, унинг машҳур ўтмишдоши, “ям-яшил жаҳаннам” адабиёти асосчиларидан бири Хосе Эустасио Ривера (*Jose Eustacio Rivera*, 1888–1928) ҳамда Лотин Америкаси адабиётида етакчи мавқе тутган “бадавийлик – цивилизация” кабилидаги анъанавий мифологемани кўтариб чиққан Ромуло Гальегос (*Romulo Gallegos*, 1884–1969) ларнинг бадиий тажрибаси Маркесга фойда келтирмади деб бўлмайди. Бошқа томондан эса, Маркеснинг услуби ҳам, бадиий тўқимаси маҳсули бўлмиш Макондо образи ҳам Хемингуэй ва Фолкнер таъсиридан холи деб бўлмайди. Юқорида таъкидланганидек, Маркес ҳеч қачон “Шимолий Америкалик марди калон”ларнинг ижобий таъсирини инкор этишга журъат этолмаган. Шундай дейлик ҳам. Лекин, Фолкнернинг Йиокнапатофаси билан у таниш бўлмаганида ҳам, Макондо шаҳарчаси барибир унинг тасаввурида туғилар эди. Ахир бахтли тасодиф туфайли Хуан Карлос Онеттининг тасаввурида, бир вақтнинг ўзида хаёлий ҳам, жўшқин ҳаётга монанд ҳам Санта-Мария шаҳарчаси пайдо бўлди-ку. Бошқача қилиб айтганда, Макондо – тор маънода экватор иқлимида яшаётган, тропик чангалзорлар қоплаган, бирварақайига икки – Атлантика ва Тинч океанлар пўртана тўлқинларига, енгил шабадаги мавжлари қуйлаётган садоларига сел бўлаётган Колумбия, кенг маънода эса – виқорли тоғ, серсув дарё, жазирама саҳро, ям-яшил дашту-биёбонларнинг сеҳрли диёри – Лотин Америкасининг тимсолига айланган шаҳарчадир. Макондо кўп жиҳатдан Гарсия Маркес

⁶⁶ George R. McMurray. Reality and Myth in García Márquez' "Cien años de soledad" // The Bulletin of the Rocky Mountain Modern Language Association Vol. 23, No. 4 (Dec., 1969), pp. 175-181.

туғилиб усган Аракатака, қолаверса, у такдир тақозоси билан бир неча вақт яшашга мажбур бўлган, ишлаган ва ўз кўзи билан кўрган кўплаб катта ва кичик шаҳарларга ўхшайди. Ўша жойларнинг иқлими, муҳити, табиати, яшаш тарзи 1950-нчи йилларда яратилган ҳикоя ва қиссаларда ўз аксини топган ва Маркеснинг энг машҳур романига ўзига хос дебоча бўлган десак муболаға бўлмайди.

Қалин чангалзорларнинг одам қадами етмас ичкарасига бориб Макондо шаҳрига асос соларканлар, “Ёлғизликнинг юз йили” романи персонажлари, қайсидир бир маънода Х.Э. Риверанинг “Гирдоб” (*La voragine*, 1924) номли роман қаҳрамонлари босиб ўтган йўлни такрорлайдилар. Бироқ, ўз қаҳрамонларини “ям-яшил жаҳаннам” чакалакзорларига фарқ қилдираркан, Маркес вақти-соати келгунча табиатнинг қарши ҳаракатини ҳис этиб кўришга имкон бермайди. Буэндия сулоласининг биринчи вакили ва унинг содиқ ҳамроҳлари “бадавийлик”нинг “цивилизация” билан тўқнашувидан вужудга келиши мумкин хавф-хатарни сезмайдилар. Қалбларида индивидуализм деб аталмиш иллатнинг уруғини олиб юрганларини хаёлларига ҳам келтирмайдилар. Маркес ўз қаҳрамонларига атроф-муҳит билан уйғунликни ҳис этиш, Она табиат куйнида бахтли, тинч-осойишта яшашни “тотиб” кўришга “ижозат” беради. Макондода дастлаб ҳамма ўзаро тенг, тўкин-сочин дастурхон атрофида фаровон ҳаёт кечиришади... Бироқ бундай хотиржам ва сокин, роҳат-фароғат ҳаёт узоққа бормайди. Макондони нафақат нафс балосига йўлиқиш, шаҳватпарастлик, тийиб бўлмас хирс, бадахлоқлик, риё, золимона ҳокимиятчилик, амри фармолик зулматга айлантиради. “Ердаги Боғи эрам”дан ҳеч кимни ёқасидан олиб қувмайдилар – у ердан ўз ихтиёри билан кетишади. “Жаннатдан ташқарида”ги беҳад катта дунёда яшаб кўриш иштиёқи шу қадар кучлики, уни тўхтатиб, йўлини тўсиб бўлмайди. Роман давомида “нариги дунё чопарлари”, “цивилизация нишонлари” Макондони тўлқинга ўхшаб босиб олаверади. Цивилизацияга яқинлашиб, туташ нуқталарни, ўхшаш жиҳатлар борлигини аниқлаш, унинг заҳарли ҳавосидан

нафас олиш, ҳалокатга етакловчи меваларидан тотиб кўриб Макондо ҳамма нарсани: хунрезли урушларни, сиёсий фитналарни, қиргин келтирувчи эпидемияларни, “банан ширкати” ўрнатган адолатсиз, шафқатсиз тузумнинг оқибатларини ҳам бошидан кечиради. Шу тариқа Макондо нафақат XIX–XX асрда Колумбияда солинган, гуллаб-яшнаган ва завол топган шаҳарнинг, балки бутун қитъа, ҳаттоки умумбашарият кўламидаги маъно касб эта бошлайди.

Гарсия Маркес ўз ўтмишдошлари ва замондошлари бўлмиш Алехо Карпентьер, Хулио Кортасар, Мариа Варгас Льосалар билан биргиликда Лотин Америкаси инсони ҳақида улкан роман ёзаётганини бир неча маротаба таъкидлаган. Бу фикрини у ўз романи билан тўлиқ исботлади назаримизда. Ортиқча фасоҳат, баландпарвоз сўзларсиз айтиш мумкинки, Буэндиа насл-насабига мансуб одамлар ўз ҳаёт йўлида ўзлари билмаган ҳолда Карпентьер қаҳрамонларидан бирини учратишлари, улар билан суҳба қилишлари мумкин, ёки Кортасар қаҳрамонлари яшаётган Париждаги уйда қўшни хонадона тинч-осуда яшашлари мумкин. Буни инкор этиб бўлмайди, ахир бу “сеҳрли реализм”. Умумбашарий муаммоларга бўлган жиддий эътибор, кадрдон юртининг тарихини бутун бошли инсоният солномасига ёзиб қўйиш иштиёқи Лотин Америкаси адабиётида муносиб ўрин эгаллаган адиблар ижодининг умумий хусусиятига айланади. Ушбу умумийлик XX аср 60-70-нчи йиллар Лотин Америка адабиётини “ҳамкорликдаги ижодиёт” деб баҳолашга имкон беради.

Демак, дастлаб Макондо – Боғи Эрам, жаннат макон юрт. Лекин бу сўлим гўша, тўкин-сочин ўлка, ҳаётбахш заминда яшовчилардан айримлари катта дунёга қочишни, озодликка чиқишни орзу қилишади. Бундай “гуноҳ”нинг, аниқроғи Одам Ато ва Момо Ҳаво инъом этган нозу-неъматлардан юз ўгиришдан бош тортиш, итоатсизликни намоёни этишнинг оқибати – муқаррар ёлғизликдир.

Бу ҳаёт прозаси. Уни тийиб бўлмайди. У “санъаткорона”, юксак маҳорат билан ишлов берилган, сайқаллаштирилган. Эҳтимол, у, америкалик

танқидчи Жозеф Эпстайин таъбири билан айтганда, меъдага тегар, лекин қўшиқдан сўзларни олиб ташлаб бўлмайди. Қайсидир бир маънода Колумбия реаллиги аллақачон Гарсия Маркесни “ёзиб” бўлди. У Колумбиянинг сеҳрли, фусункор кунларининг ширинсухан, хушовоз қуйчиси бўлиб қолдаверади.

ПОСТМОДЕРНИЗМ АДАБИЁТИ ТАМОЙИЛЛАРИ

Постмодернизм ва **постмодерн** тушунчалари нафақат илмга, балки оғзаки ва ёзма нутққа ҳам кириб келди, айна пайтда жуда таниш ва ниҳоят мавҳум, дудмол маъно касб этиб, XX аср охири ва шу даврга хос бўлган диний номутаносиблик, ўзига бино қўйиш, ўзини бирор тушунарсиз қиёфага солиш, эклектизм⁶⁷га йўғрилган нафи йўқ билимдонликни англатадиган тушунчалар билан вобаста жаранглай бошлади.

Шу билан бирга постмодернизмда етарли даражада аниқ хронология⁶⁸га асосланган қиёфа ҳам мавжуд эди. XX асрнинг 70-йиллар бошида “постмодернистик сезувчанлик, таъсирчанлик ва хиссиётга берилувчанлик” ҳақидаги тасаввурлар пайдо бўлди ва шу ондаёқ файласуф ва адабиётшунос, тарихчи ва жамиятшунос олимлар яратган илмий тадқиқотларнинг мавзусига айланишга ҳам улгурди. Улар дунёни хаос⁶⁹ каби бошдан кечиришга ва бунга тўғри келадиган “шоирона тафаккур”га асосланган эдилар. Постмодернизм ҳақида кўп ва хўп ёзган америкалик назариётчи **Ихаб Ҳассан** (*Ihab Hassan*) фикрича, бу энг аввал “ишонч танглиги, эътиқод танқислиги” билан белгиланган дунёқараш, дунёни ҳис этиш, дунёни маълум нуқтаи назардан тушуниш демакдир.

Умуминсоний қадриятларни нигилизм⁷⁰ нуқтаи назаридан қайтадан кўриб чиқиш даврини “Зардушт шундай сўзлаган” (*Also sprach Zarathustra*, 1883-1887) асарида “Худо ўлими”ни эълон қилган **Фридрих Ницше** (*Friedrich Nietzsche*, 1844-1900) фалсафаси очиб берди. Орадан қарийб юз йил ўтиб Ихаб Ҳасан бу фалсафага шундай таъриф беради: «кўпчилигимиз афсус билан Парвардигор, Пайғамбар, Инсон, Ақл-идрок, Тарих, Давлат тушунчаларининг мустаҳкам ва барқарор обрў-эътибор тамойиллари тарзида фанога ғарқ бўлиб, ном-нишонсиз йўқолиб кетаётганини эътироф эта

⁶⁷ **эклектизм** – китобий., фалсафий турлича қарашларни, назарияларни бир-бирига ўзбошимчалик билан қориштириб юбориш;

⁶⁸ **хронология** – 1 муайян бир вақтдан бошлаб тарихни ҳисоблаб бориш ҳақидаги фан; 2 воқеаларнинг тарихи, вақти кетма-кет кўрсатиб ёзилган рўйхат; 3 воқеа, ҳодисаларнинг бирин-кетин пайдо бўлиши;

⁶⁹ **хаос** – юнон мифологияси ва фалсафасида: турли элементларнинг ибтидоий бетартиб аралашмаси, гўё ҳамма мавжудот ана шу аралашмадан келиб чиққандек; *бу ерда* – ўта тартибсизлик, чалкашлик, алғов-далғовлик, аралаш-қуралашлик;

⁷⁰ Бу ерда **нигилизм** – ҳар қандай меъёр, тамойил ва қонунларни инкор этиш;

бошладик; ва ҳаттоки Тил – юксак маънавиятимиз, улкан ақл ва билимимиз, интеллектуал пойдеворимизнинг сўнгги муқаддас саждагоҳи, фахр-ифтихоримиз ҳам таҳдидга солинган, хавф-хатар остига қўйилган, биз эса ҳамон сажда қилаётган бир бут-санамга айланди”.

Бошқача қилиб айтганда, постмодернизм учун борлиқнинг ижобий маъносини топиб олиш ниятида бўлган уринишлар муваффақиятсизликка учраган, барбод бўлишга маҳкум этилди. Дунёда бирор бир тизимлилик, иерархия⁷¹, маъно ва кадр-қимматга оид мезон йўқлиги аниқ бўлди. Уларнинг жойини қуруқ бўшлиқ эгаллади. Аммо бу экзистенциализм (фр. *existentialisme*; лот. *exsistentia* – мавжуд бўлиш, мавжудлик) фалсафаси – XX аср фалсафасида инсонни ўз тақдирини танлаб олишга қодир, ягона маънавий, руҳий, ақлий мавжудот сифатида қабул қиладиган йўналиш тарафдорлари учун абсолют даражадаги ҳеч нарса эмас, балки ўзини-ўзи доимо қайта шакллантиришга қодир нисбийлик бўлиб, инъикосларнинг шундай бир аксига айландики, бу ҳолат худди компьютердаги виртуал реалликка ўхшаб қолди. Голландиялик олим **Д.Фоккема** (*D.Fokkema*) ушбу тушунчага сиёсий урғу бериб, унинг орқасида серқирра ва кўп қиёфали, турли-туман ва ранг-баранг, кўп азият чеккан ва азоб-уқубатларни бошидан кечирган, кўп халқли ва кўп миллатли, бир-бирига қарма-қарши икки кутбга эга мураккаб ҳамда зиддиятли дунёнинг “асосини ташкил этувчи барча элементларнинг тенг эҳтимоллиги ва тенг кадр-қийматлигига” таянган мультикультурализм турибди, деб фараз қилади. Франциялик филолог Ю.Кристева нуқтаи назарига қараганда, постмодернистик фикр “эпистемологик⁷² танглик”, олдинги анъаналардан узилиш натижасида шаклланади. Постмодернизм фалсафаси намояндалари (постструктурализм, деконструктивизм тарафдорлари) нинг тассавурича, постмодернистик фикрни ақл-идроқга бўлган маърифий ишонч-эътиқод тажассум этади. Постмодерн ёзувчилар учун постмодернча фикр бу биринчи навбатда XIX-

⁷¹ Бу ерда **иерархия** – *китобий*. қуйи поғоналарнинг юқори поғоналарга босқичма-босқич бўйсунуши;

⁷² **эпистемология** – *фалсафий.*, (юнон. *episteme* – билиш ва *logos* – таълимот, сўз) – билиш назарияси, гносеология (борлиқни, дунёни билиш, унинг аниқлиги, манбаи ва шакллари ҳақидаги фалсафий таълимот);

XX асрлар адабиёти (романтизмдан тортиб, то модернизмгача), унинг марказида эса – даҳо санъаткорнинг “Мен”, яъни инсоннинг ўз-ўзини англаши, инсоний шахсиятнинг руҳий маркази ҳукм сурмоқда. Бундай мантикга кўра, инсон ақл-идроки, тафаккури, “нуктаи назари”нинг монологга таянганлиги бир хил маъноли, кўр-кўрона ва сўзсиз бўйсунушга асосланган бўлади. Ваҳоланки постмодернизмга ўйин, тақлид, ўзини-ўзи фош қилиш воситалари орқали, Европа маданият маркази деган даъвои инкор этиш орқали амалга ошириладиган кўплик тамойили анча яқинроқдир.

Постмодернизм, шунингдек, мутлақо янги факат ўзига тегишли тилни яратишга бўлган даъволардан бош тортади. Унинг ижодий муҳити ҳам адабиётда, ҳам меъморчиликда акс этади. Бу эса адабий, меъморий ва яна кўплаб бошқа услублар сингиб бир-бирига қоришиши, қатъиятли эклектизм⁷³, истеҳзоли ва ҳазил-мутойибали матн парчаларини келтириш орқали энг сара, ноёб ва оммавий санъатни англатади. Абсурд фарқига бораётган модернизм тарафдорлари унга нисбатан умидсизлик кайфиятида, руҳий тушкунлик билан қарамаган бўлсалар-да, ҳар ҳолда абсурдга жиддий муносабатда бўлган эдилар. Постмодернизм тарафдорлари эса абсурдда кулги ва майнабозчилик учун сабаб топдилар, абсурдни яшаш муҳитига айлантирдилар. Шу боис уларда ижод жиҳатидан постиндустриал муҳитнинг маданий белгилари жуда қизиқарли бўлган, айниқса, АҚШ даги муҳит (реклама, кинематография, телевидение, Диснейлэнд, улкан савдо гипермаркетлари ва “Макдоналдс” кафе тармоғи каби бир андозали архитектура ва ҳоказо) мос келган эди.

Плюрализм⁷⁴ муносабати билан постмодернизм тарафдорлари авторитар⁷⁵ликни ҳар қандай кўринишида, ҳолатида ва қиёфада инкор этиш

⁷³ **эклектизм** – *китобий*. турлича қарашларни, назарияларни бир-бирига ўзбошимчалик билан қориштириб юбориш;

⁷⁴ **плюрализм** – *фалсафий*. (лотин. *pluralis* – кўплик, кўп миқдорда бўлган) борлиқнинг ёки билим асосларининг бир неча ёки жуда кўп мустақил бошланғичи мавжуд деб даъво қилувчи сохта фалсафий таълимот;

⁷⁵ **авторитар** (тизим) – **1.** ҳокимият, шахс, обрў ва ш. к. га кўр-кўрона ва сўзсиз бўйсунушга асосланганлик; **2.** муайян хизматлари, сифатлари, фазилатлари ва хислатлари туфайли бирорта шахс, дунёқарашлар, нуктаи назарлар системаси ёки ташкилот ҳамма эътироф этган муҳим аҳамиятга эга бўлганлиги, таъсир этганлиги, юксак обрў-эътибор, нуфуз орттирганлиги;

хусусида фикр-мулоҳаза қилишни хуш кўрдилар. Пировард натижада улар диққат-эътибор доирасига ноклассик физика ва унинг назариясига кирувчи вақтни қайтариб бўлмаслик тушунчасини (классик термодинамика назариясига кирувчи вақт қайтарилувчанлиги тушунчасидан фарқли ўлароқ) эътироф қилишганди. Нобель мукофоти лауреати (1977), бельгиялик физик олим **Илья Пригожин** (*Ilya Prigogine*, 1917-2003) ишлаб чиққан синергетик назарияга кўра энтропия⁷⁶ бутун оламнинг иссиқлик энергиядан ҳалок бўлишига эмас, эволюция⁷⁷ жараёнида муайян бир тизим олдида пайдо бўладиган қатъий альтернатив, яъни бир-бирига зид икки йўл, имконият ва шулардан бирини – ё унисини, ё бунисини танлашни тақозо қиладиган заруратга олиб келмайди, балки зарурият ва тасодиф ўртасида олдиндан башорат қилиб бўлмайдиган, бирданига портлайдиган муносабатларнинг пайдо бўлишига олиб келади, деган тушунчани ўртага ташлайди. Эволюция жараёнидан ўтаётган мураккаб тизимнинг етарлича барқарор (турғун) эмаслиги, унинг ўзгарувчанлиги, номувозанатнинг энг юқори нуқтасига (“бифуркация⁷⁸ нуқтаси”) етганда қайтадан тўғриланишга, янгидан тизилиб чиқишга яна бир имконият беради, бошқача қилиб айтганда, ривожланишнинг, “ўз-ўзини ташкил қилиш, тузилиш”нинг бир неча альтернатив йўллари учун ўз ичида манба топишга қулай шароитни яратади. “Динамик⁷⁹ хаос”нинг кейинги шакл ва ҳолатларини конкрет танлаб олиниши тасодифийдир ва олдиндан кўришга, башорат қилишга бўйсинмайди. Детерминизм⁸⁰га асосланган ўтмишнинг ва очикдан-очик келажакнинг диалоги сифатида вақтни синергетика нуқтаи назаридан тушуниш айнан шундан келиб чиқади. Синергетика (юнон. *sinergeia* –

⁷⁶ **энтропия** (юнон. *entropia* – бурилиш, кескин ўзгариш, бошқа нарсага айланиш, бошқача бўлиб қолиш). Бу тушунча энергияни қайтариб бўлмас тарқалишининг меъёрини (ўлчовини) аниқлаш, реал жараённи идеал жараёндан қанчалик оғишини аниқлаш учун Клазиус термодинамика жорий этган. Муайян энергия даражаларнинг йиғиндиси сифатида у ҳолат функция бўлиб ва қайтарилувчан жараёнларда доимий қолади, ваҳоланки қайтмас жараёнларда – унинг ўзгариши доимо ижобий (мусбат);

⁷⁷ **эволюция** – 1 тадрижий ривожланиш (табиат ва жамиятдаги узлуксиз ўзгариш, ривожланиш жараёни); 2 *фалс.* (узлуксиз равишда давом этадиган ва сифатий ўзгаришларга олиб келадиган миқдорий ўзгаришлардан иборат ривожланиш формаси);

⁷⁸ **бифуркация** – иккига айрилиш, икки ёққа, икки тармоққа айрилиб кетишни англатади;

⁷⁹ Бу ерда **динамика** – ўзгариш (ўсиш, ривожланиш) суръати, жўшқин воқеаларга, ҳаракатга, ўзгаришларга бойлик маъносини беради;

⁸⁰ **детерминизм** – *фалсафий.* нарса ва ҳодисаларнинг сабабий боғланишлари ҳақидаги таълимот;

биргаликда ҳаракат қилмоқ, иш кўрмоқ, таъсир этмоқ) Г.Хакен, Г.Николис, И.Пригожин, И.Стенгерс, А.Баблюяц, С.П.Курдюмов, Е.Н.Князева сингари тадқиқотчилар томонидан тақдим этилган замонавий илм-фаннинг етакчи йўналишларидан бирига айланди. Синергетика – бу илмий тадқиқотларнинг фанлараро йўналиши, унинг вазифаси – ўз ўзини ташкил этувчи, ўзини ўзи тузувчи системалар тамойилларига асосланган табиий ҳодисалар ва жараёнларни ўрганишдир. Шунингдек, бу “...бир-биридан фарқ қиладиган, турли-туман ва хилма-хил табиатга (хусусиятга, хислатга, моҳиятга) эга структураларнинг ўзини ўзи шакллантириши ва юзага келиши, ўз-ўзини бир маромда тутиб, тўхташга (пасайишга, сусайишга, узилишга) йўл қўймаслик, барқарорлик (турғунлик, чидамлилиқ, ўзгармаслик, оғишмаслик) ни сақлаш ва парчаланиб (бўлиниб, таркибий қисмларга ажралиб, тугаб) кетиш жараёнларини ўрганиш билан шуғулланаётган фан...” ҳисобланади.

Детерминизмга асосланган ўтмиш ва очиқ келажак бир вақтнинг ўзида ҳам “сўраб олувчи”, ҳам “жавоб берувчи”дир. Диалог маъно жиҳатидан жуда ҳам кўп, ўз-ўзини доимо аниқлаб турадиган, ўз-ўзини ҳар доим ойдинлаштириб турадиган маданий дунёни шакллантиради, вужудга келтиради; шу каби маданий дунё бинарли (икки компонентли) оппозицияларга реал (ҳақиқий) ва тасаввурдаги (фаразий) нарсаларга, чиройли (гўзал, кўркем) ҳамда хунук (бадбашара, беўхшов) жисмларга, эркакларга ёки аёлларга хос одатларга, ғарбий ва шарқий анъаналарни қарама-қарши мазмунига умуман аҳамият бермайди, назарига ҳам илмайди.

Постмодернизмнинг плюрализмга асосланган эстетик парадигма⁸¹си, шу тариқа ўзини тугалланган ва шаклланиб бўлган барча нарсалардан ҳар хил йўллар орқали, қандай бўлмасин узоқлаштиради. Унинг тимсоли – лабиринт (чигал, чалкаш-чулкаш йўллар), мозаика (аралаш-куралаш, қурама нарса) кўринишидадир. Шунга мос равишда “бор бўлиш метафизикаси”, қадим юнон файласуфи Афлотун ва унинг шогирдлари тарафидан юзага

⁸¹ **парадигма** (юнон. *paradeigma* – намуна, андаза, қолип) – илмий амалиётнинг муайян босқичида мужассам бўладиган, аниқ илмий тадқиқотни белгилаб берувчи назарий ва методологик асослар мажмуи. Шунингдек парадигма муаммоларни танлаб олиш учун асос, ҳамда тадқиқот масалаларини ечиш учун намуна бўлади;

келган идеалистик фалсафага, христиан дини акидаларига кўра Санъатнинг бошланмаси (ташқил этувчи асоси) постмодернистлар томонидан дисконтинуаллик, парадоксаллик дея инкор этилади. Дисконтинуаллик қаердан келиб чиқишини эслайлик: у иккита ҳар хил – замон ва маконга оид континуалли⁸² вақтларни бир-бирининг устига қўйилишидир. Вақт харакатини ва ўлчовини биз фақат вақт ва бўшлиқнинг ўзаро нисбати асосида ўлчаймиз, вақт ва бўшлиқ эса ўз-ўзидан континуалли бўлиб, аммо улар бир-бирини устига қўйилганда дискрет⁸³лик ҳолати келиб чиқади; натижада, улар кесишган нуқта дисконтинуалликнинг бошланғич нуқтаси, асосий таянчидир. Вақтнинг туб (кескин) парадигмасида шу каби кесишган нуқта абсолют даражага кўтарилади, марказ сифатида олдинги планга чиқарилади.

Демак, санъатнинг бошланмаси постмодернистлар томонидан дисконтинуаллик, парадоксаллик деб инкор этилади. Лекин постмодерн матн ҳам шунга ўхшаш бўлиб, унда “муаллиф – субъект” турли йўллар билан, қандай бўлса ҳам қайта тикланади, қайта яратилади. Тилни марказий нуқта деб билишнинг шу каби “расм-русум ва таомиллар” ўрнини “жисмонийлик, моддийлик” эгаллайди – булар эса ўзига хос умумий, бирлаштириб қўйилган, номаълум бир ижодкор томонидан юзага келтириб чиқарилган тилга оид ғайришуурий ички турткилар, импульслардир (истак, хоҳиш, тилак), кучли ҳавас уйғотадиган, кўнгилни суёт кетказадиган, йўлдан оздирадиган, васвасага соладиган ҳис-туйғу, аниқроғи одамларда нафрат уйғотадиган ҳиссиётдир. Шунингдек, кўп нарсани қамраб олувчи, атрофни чулғовчи истехзо, киноя ва ҳазил-мутойиба, дискурс⁸⁴нинг ўзига тўқ, ўз эҳтиёжларини

⁸² **континуал** (лотин. *continuum* – (ўзб.) “узлуксиз, узоқ давом этувчи”), яъни тезлиги узлуксиз, узоқ давом этувчи, ҳаракат қилиб турувчи вақт;

⁸³ **дискрет** (лотин. *discretus* – (ўзб.) “бўлинган, узилиб-узилиб турадиган”), яъни тезлиги ўзгариб (узилиб-узилиб) ҳаракат қилиб турувчи вақт;

⁸⁴ **дискурс** – (лотин. *discursus* – фикр-мулоҳаза) – “сезгига, ҳис-туйғуга асосланган, бевосита, тўғридан-тўғри, интуицияга асосланган, ички ҳис орқали” шу каби тушунчалардан фаркли ўлароқ, “ақл-идрокка (фаҳм-фаросатга ёки эс-хушга) оид, ҳис-туйғуга эмас, балки мулоҳазага асосланган, мулоҳаза билан қилинадиган, кўнгилга эмас, ақлга қараб қилинадиган”; “бавосита ифодаланган”; “мантиқий”; “намоийшқорона; кўрсатмали; аёний, чалғитувчи, алайно-ошкор” тушунчаларни англатади;

кондиришга қурби етарли даражада бўлган, мустақил мазмун-маънога эга дунёсидир.

Айнан шу ердан постмодерн онг-шуурнинг муҳим категорияси келиб чиқади, яъни билиш (объектив дунё қонуниятларини англаб етиш) ва коммуникация (алоқа, фикр алмашинув) ларнинг ҳар қандай шаклланиб бўлган усулларига нисбатан шубҳаланишни ифода қилишга жалб этилган **эпистемологик ишончсизлилик** (иккиланиш, қатъиятсизлик) юзага келади. Ҳар қандай реал воқелик аслида, сохта, қалбаки, ёлғондан иборат бўлади. Унинг реалликка нисбатан қайси нуктаи назардан ёндошганига боғлиқдир. Шу сабабдан постмодернизм учун ёзув (тасвир усули) - аниқ бир мақсадга қаратилган (йўналтирилган) тилга оид акт бўлиб, унда тасаввур қилиб бўлмаслик ва чексизлик билан тенгсиз ўйинга (ҳийла-найранг) ҳам муаллиф, ҳам ўқувчи гирифтор бўлганига шоҳид бўламиз. Муаллиф ва ўқувчи олдида гўёки қуйидаги риторик (жавоби ичида бўлган) савол қўйилгандек туюлади: “Ёзилиши ва ўқилиши мумкин бўлмаган нарса, қандай қилиб ёзилиши ва ўқилиши мумкин?”. Постмодернизмнинг ҳикоя услуби – сўзнинг том маънодаги шартлилиги, учига чиққан расм-русум, тўғри маъно, китобхоннинг орзу-умидлари устидан кулиш замирида шаклланади. Шунга қарамасдан, дунёни хаосдек қабул қилган постмодернист ижодкор унга нисбатан “сирдошлик, дилкашлик, ҳис-туйғу”си билан жўшган бўлади, уни чуқур англаб олган ҳолда деструкцияни (усулни очиб ташлаш) конструкцияга, хаосни ўзига хос кодлаш ва ҳаттоки иккилик код орқали шифрлаб ташлашга ҳаракат қилади. Шунга ўхшаш вазиятда, шу каби шароитда, шундай бир муҳитда ҳар қандай илмий, назарий, амалий, фалсафий ва бадиий тафаккур муқаррар шоирона ҳолатда постмодернизмнинг асосий фикрлаш тамойили бўлиб туйилди.

Замонавий ижодкор-рассом ва олим ўртасида яратувчанлик борасида фарқ йўқ деган тушунчани постмодернистлар қатъиятлик билан маъқуллаб келдилар. Энг аввало бу хулоса постмодернизмнинг фанлараро эгаллаган вазиятида аниқ билинди. И.Пригожиннинг “Хаосдан яратилган тартиб”

(1986) номли илмий асарида тилга олинган “интеллектуал роман” адабиётшуносна қай даражада тушунарли бўлса, физик олимга ҳам шу даражада тушунарлидир кабилидаги тезис илгари сурилди. Бирор ихтисос (соҳа) лик доирасида ёзиш иштиёқи, инсонпарварлик ҳақидаги тасаввурларимизни ҳосил қиладиган маданиятнинг фанлараро семиотика⁸⁵ си соҳасида ижод қилиш иштиёқи айнан шу мақсаддан келиб чиққанди. Франциялик семиотик олим, адабиёт ва санъат назарийчиси **Ролан Барт** (*Roland Barthes*, 1915-1980) ва француз ёзувчиси **Морис Бланшо** (*Maurice Blanchot*, 1907-2003) ўзларини ҳам насрнавис ёзувчи, ҳам файласуф сифатида бирдек ҳис этганлар. Романтизм (Ф.Шлегель), символизм (С.Малларме) ва экзистенциализм (М.Хайдеггер) тарафдорлари, герменевтика⁸⁶ (В.Дильтей), лингвистик фалсафа (Л.Витгенштейн) намояндалари тафаккуридаги шеърият ва фалсафанинг бир-бирига яқинлашиши Р.Барт ва М.Бланшолардан ташқари постмодерн фалсафа ва танқиднинг бошқа йирик арбобларига ҳам, масалан, франциялик структурализм ва постструктурализм тарафдори, файласуф **Жак Лакан** (*Jacques Lacan*, 1901-1981)га, постмодерн фалсафа ва адабиёт назариячиси **Жан-Франсуа Лиотар** (*Jean-François Lyotard*, 1924-1998)га, маданият ва тарих назарийчиси **Мишель Фуко** (*Michel Foucault*, 1926-1984)га, фалсафа ва адабиётда деконструктивизм асосчиси **Жак Деррида** (*Jacques Derrida*, 1930-2004)га, семиотик олима **Юлия Кристева** (*Julia Kristeva*, 1941)га у ёки бу даражада хосдир.

Постмодерн ёзувчилар – франциялик **Филипп Соллерс** (*Philippe Sollers*, 1936); италиялик неореализм намояндаси **Итало Кальвино** (*Italo Calvino*, 1923-1985), ёзувчи ва медиевист олим **Умберто Эко** (*Umberto Eco*, 1932); америкалик постмодерн ёзувчилар – **Джон Симмонс Барт** (*John Simmons Barth*, 1930) ва **Доналд Бартелми** (*Donald Barthelme*, 1931), Фолкнер мукофоти лауреати (1963) **Томас Пинчон** (*Thomas Pynchon*, 1937);

⁸⁵ **семиотика, ёки семиология** (юнон. *semei* – “белги, аломат”) – табиий ва сунъий тилларнинг белги ва белгилар системаси хусусиятларини ўрганувчи фан;

⁸⁶ **герменевтика** – (юнон. *hermeneuo* – “тушунтириб бераман”) – талқин қилиш санъати ва назарияси, унинг мақсади – матннинг объектив (сўзларнинг маъноси) ва субъектив (муаллиф мақсади) асосларидан келиб чиққан ҳолда матн маъносини аниқлаш;

сербиялик шоир ва таржимон **Милорад Павич** (*Milorad Pavic*, 1929), чехиялик адиб **Милан Кундера** (*Milan Kundera*, 1929) ижодида биз синкретизм⁸⁷ ҳолатларини кузатамиз. Фалсафий, психологик ва маданий муаммоларни муҳокама қилиш, бу ҳақда фикр-мулоҳаза юритиш, сийқаси чиққан иборалар, бир қолипдаги гаплар билан ўйин олиб бориш, бадиий усулни очиб ташлаш, ёзувчи ўзи яратган матн ва уни идрок қилишнинг мумкин бўлган йўллари танқидчисига айланиши, бадиий ва гўёки “интеллектуал” деб аталадиган мактуб (нома) орасидаги чегараларни йўқ қилиш ва ҳоказолар – синтез⁸⁸га асосланган постмодернистик услубнинг ўзига хос тамойилари ҳисобланади.

Таъкидлаш жоизки, бу ўзига хос хусусиятлар модернистларда анча олдин намоён бўлганди. Масалан, аргентиналик машҳур адиб **Хорхе Луис Борхес** (*Jorge Luis Borges*, 1899-1986) ижодида буни яққол кузатиш мумкин. Дарвоқе, Борхесни ирландиялик машҳур ёзувчи, модернизмнинг йирик намояндаси **Джеймс Джойс** (*Joyce James*, 1882-1941) билан бир қаторда постмодернизм пайдо бўлишини башорат қилганлардан деб ҳисобласак тўғри бўлади. Борхес ҳикоялари, аниқроқ қилиб айтганда “тарих”лар – синтетик жанрдир, унинг поэтикаси ўз ичига очерк⁸⁹ка оид элементларини (“Заир”, “Ноқобил”), эртаклар (“Ўлмас”, “Жангчи ва асира тарихи”), рамзли ҳикоялар (“Сўқмоқлари айри боғ”, “Бобил кутубхонаси”), илмий мақола (“Герберт Куэйн ижодиёти таҳлили”, “Қаҳрамон ва хиёнат мавзуи”, “Иуда сотқинлигининг уч ривояти”), ва лингвистик тафсир (“Жон Уилкинснинг таҳлилий тили”, “Классиклар хусусида”) элементларини киритади. Борхес бошлаб берган анъаналар Умберто Эко қаламига мансуб “Атиргул номи” (*Il Nome della Rosa*, 1980) романида давом эттирилди. Ушбу роман хотимасида (“Атиргул номи” ҳошиясидаги битиклар”, 1983) муаллиф эгаллаган филолог-

⁸⁷ **синкретизм** – нарсанинг дастлабки, бир-биридан ажралмаган, қоришиқ ҳолати;

⁸⁸ Бу ерда **синтез** – ходисаларни ўзаро боғланган, бир бутун ҳолда текшириш; олинган натижаларни умумлаштириш, улардан бир бутун хулоса чиқариш;

⁸⁹ **очерк** – 1 умумий тарзда ёзилган тасвирий-тавсифий ёки илмий асар; 2 *адабий*. ҳаётий фактларга асосланган кичик адабий асар; 3 ўзаро боғлиқ масалаларга оид илмий тадқиқотларни ўз ичига олган асарлар номи;

медиевист ва семиотик олимлик касби унинг бадиий ижоди билан чамбарчас боғлиқ эканлиги эътироф қилинади.

Шеърый тафаккур ва унинг замонавий дунёни шаклланишидаги ўзига хос аҳамиятига нисбатан шундай қарашлар натижаси ўлароқ филология илмининг гуманитар фанлар пешсаҳнасида чикмасидан бошқа йўл йўқ ҳам эди. 1950-1970 йиллар давомида адабиётшунослик, умумгуманитар ва умуммаданий руҳдаги кузатувлар ва баҳоларга тобора даъвогар бўлиб чиқиб, тилшунослик, фольклоршунослик, антропология, фалсафа, психология каби фанлар тақдим этаётган таҳлил имкониятларини фаоллик билан ўзлаштириб олди. Параллел равишда файласуфлар, руҳшунослар, тарихчиларнинг ҳам адабий танқид, эссеизм⁹⁰га нисбатан қизиқишлари ортиб борганини кўзатиш мумкин. Бу қизиқиш, масалан, таржима ва талқин муаммолари, тарихий билим трансляцияси ва ретрансляцияси муаммолари ҳақидаги муҳокамалар ҳосиласида мужассамлашиб борди. 1980-йилларга келиб сиёсий фанлар, ҳуқуқшунослик ва ҳаттоки тиббиёт фанлари соҳасида ҳам адабиётшуносликнинг методология жиҳатдан таъсир этувчи тамойиллари сезиларли даражада бўлди (эндиликда бу умумлаштирилган ҳолат “танқид” деб аталмоқда) дейишимиз мумкин.

Постмодернизмнинг асосий концепциялари ҳисобланмиш “коммуникация мураккаблиги”, “онгнинг матндаги инъикоси”, “интерматнлик”, “муаллиф ўлими”, “мактуб саргузаштлари” ва ҳоказо **постструктурализм** и **деконструктивизм** ғояларига таянади. Улар ҳатто структурализмга қарши реакция сифатида шаклланиб, ушбу назариялар постмодернизмнинг ўзига хос бир методологик негизига айланди.

Структурализм, аслида, XX аср бошида юзага келган оқим бўлиб, узок эволюцион йўлни босиб ўтди. Вена санъат мактаби (М.Дворжак, Э.Панофский), рус формализм⁹¹и (Москва ва Прага тилшунослик мактаблари), инглиз ва америкалик олимларнинг “янги танқид” (А.Ричардс,

⁹⁰ **эссеизм** – адабий. эркин шаклдаги адабий жанр;

⁹¹ Бу ерда **формализм** – мантиқ, санъат, адабиёт каби фанларда шаклни мазмундан, назарияни амалиётдан ажратишга интилувчи идеалистик йўналиш;

У.Эмпсон, Дж.К.Рэнсон, К.Брукс ва бошқалар), структуравий антропология (К.Леви-Стросс), Тарту-Москва семиотика мактаби (Ю.Ф.Лотман) сингари илмий марказлар жуғрофий кенгликни ўз ичига камраб олди.

1950 йилларда Париж семиотика мактаби ташкил топди (А.Ж.Греймас, К.Бремон, Р.Барт, Ж.Женетт, Ц.Тодоров, Ю.Кристева), бу илмий мактаб рус олимлари ғояларига, ижтимоий тафаккурига (Р.Якобсон, М.Бахтин, В.Пропп) ниҳоятда яқин эди. Структуравий лингвистика, кибернетика ва информация назарияси кесишган нуктасида фаолият кўрсатаётган структурализм тарафдорларининг янги авлоди учун 1915 йилда швейцариялик тилшунос, структуравий лингвистиканинг асосчиси **Фердинад де Соссюр** (*Ferdinand de Saussure*, 1857-1913) томонидан белгилар системаси тилнинг асосий хусусияти (моҳияти, табиати) ҳисобланади, деган мавзуда ёзилган “Умумий тилшуносликдан маърузалар” (*Cours de linguistique générale*) асари энг муҳим дастур бўлиб келди. Шунингдек, америкалик файласуф, математик олим, прагматизм ва семиотика илмининг асосчиларидан бири **Чарльз Сандерс Пирс** (*Charles Sanders Peirce*, 1839-1914) ва тилшунос **Эдуард Сепир** (*Edward Sapir*, 1884-1939) ғояларига амал қилган структуралистлар инсон онги ва идрок қилиши тил орқали рўёбга чиқиши ҳақидаги ғояни исботладилар. Уларнинг фикрича айнан тил туфайли эпистема (юнон. *episteme* – билиш), яъни “тафаккурнинг асосий структураси” шаклланади, онгимиз барпо қилаётган дунё манзараси асосини ташкил этувчи билишнинг рамзий моделига айланади. Бироқ структуралистлар фақат тилга оид фаолиятнинг инвариант структураларини аниқлаш билан қизиқиб қолмадилар. Улар фалсафасининг бошқа бир манбаи психоналистика мактаби ва психотерапевтика йўналиши асосчиси **Зигмунд Фрейд** (*Sigmund Freud*, 1856-1939) ҳамда швейцариялик психиатр **Карл Густав Юнг** (*Carl Gustav Jung*, 1875-1961) томонидан яратилган психоанализ назарияси бўлди. Улар ғайришуурийлик феномени инсоний фаолиятнинг рефлекслардан ташқари универсал фактори сифатида маълум бўлади, деган ғояни илгари сурдилар.

Илм-фаннинг “метатил”и XX аср ўрталаридаги структурализм, шунингдек, неопозитивизм⁹² таъсирини ҳам бошидан кечирди. Бу билан у ўзини субъективизмга қаратилган фалсафага (энг аввал экзистенциализмга) қарши қўйди. Антропология ва маданиятшунослик соҳаларида билишнинг сциентизм⁹³га асосланган, объектив равишда илмий назариясини яратишга бўлган интилиш айнан шу сабабли келиб чиққан эди. Аниқроқ қилиб айтганда, инсон психикаси (руҳияти) нинг ғайришуурий структуралари ичида тегишли ўзгаришлар ва атрофдаги олам ҳақида инсон тасаввурларининг доимий верификация⁹⁴си натижаси каби маданий ўсиш, ривожланиш суръати тўғрисида тасаввурларни яратишга бўлган интилиш шу ваздан пайдо бўлган. Масалан, 1950-1960 йилларда Ролан Барт олиб борган тадқиқотлар “хат” (мактуб, нома) ва бошқа маданий кодларни (сиёсий иборалар, одоб-ахлоқ қоидалари ва хоказо) ўрганишга бағишланган бўлиб, бундан асосий мақсад, гўё шу чоққача ўрганилмаган, чуқур маънога эга “хат” каби атроф дунёга нисбатан бир тахлитдаги жавоб сингари “социология”⁹⁵ни таърифлашдан иборатдир. Ниҳоят, структурализмнинг гуллаб-яшнаган даври айнан Францияда ёшлар сўл ҳаракати юксалиши билан бир вақтга тўғри келди, ва структурализм кўп жиҳатдан ўзини замонавийликни радикал нуқтаи назардан танқид билан боғлаганини қайд этиб турди. Структурализм адабий муҳит тарзида француз ёзувчилари, “янги роман” (nouveau roman) адабий оқими асосчилари **Ален Роб-Грийе** (*Alain Robbe-Grillet*, 1922-2008) ва **Натали Саррот** (*Nathalie Sarraute*, 1900-1999)

⁹² **позитивизм** – *фалсафий*. ҳамма ҳақиқий, позитив билимлар конкрет (эмпирик) фанларнинг маҳсулидир, фалсафа эса бундай билимларни бера олмайди, шунинг учун унинг кераги йўқ, деган ғояга асосланган субъектив идеалистик оқим. **Неопозитивизм** эса бунинг замонавий шакли. **Н.** бутун борлиқ, объектив воқелик ҳақида билимлар фақат кундалик ёки конкрет-илмий тафаккур орқали ўзлаштирилади, фалсафа эса ушбу тафаккур турларининг натижалари ўз ифодасини топаётган тил тахлили фаолияти сифатида намоён бўлиши бўлиши мумкин деб ҳисоблаб, фалсафани унинг предметидан маҳрум қилади,

⁹³ **сциентизм** (лотин. *scientia* ва инглиз. *science* – билим, илм-фан) – кишилик жамиятнинг ғоявий ҳаётида, маданият соҳасида илм-фан тутган ўрнини, унинг аҳамиятини абсолют даражага кўтаришдан иборат концепция;

⁹⁴ **верификация** – (лотин. *verificare* – ҳақиқатни исботламоқ) – мантикий позитивизмнинг бошланғич тамойиларидан бири, ун қўра дунё ҳақида ҳар қандай исбот, ҳар бир фикр ҳақиқийлиги пировард натижада сезги идроки, ҳиссиёт билан таққослаш йўли орқали аниқланиши лозим;

⁹⁵ **социология** – (лотин. *societas* - жамият ва *logos* – таълимот) – социология фанининг мустақил соҳаси; Социология у ёки бу фикрлаш жараёнларнинг умумийлигида устун турганлик билан чамбарчас боғлиқ ҳолда ижтимоий ходисаларни ўрганади;

прозасида, кинематографик муҳит эса – “янги тўлқин” (la nouvelle génération) ҳаракати сцениялари (Ален Реснэ, Маргарита Дюрас) да намоён бўлди.

Француз постструктурализи (Ж.Деррида, Ж.Ф.Лиотар, Ж.Бодрийяр, Ж.Делёз, Р.Барт, М.Фуконинг “ҳокимият насабномаси” хусусидаги илмий тадқиқотлари) – бу бир вақтнинг ўзида структурализм тамойилларига асосланган бир қатор ғояларнинг ривожланиши, айти пайтда структурализмнинг ўзини-ўзи инкор этишидан иборатдир. 1968 йил май-июн ойларида бўлиб ўтган воқеалар (Парижда талабалар билан полиция ўртасида тўқнашувлар, умумий иш ташлаш ва ҳоказо) билан боғлиқ ҳолда консерватизм ва инқилобий ғоялар ўртасидаги конфликтни таърифлаш имконининг йўқлиги ҳақида сўз юритиш авж олганди. Шу боис структуралистлар диққат марказидан, қизиқиш доирасидан ташқарида бўлган ҳамма нарсага танқидий ёндашув асосий тамойилга айланди. Бу, энг аввал, “хат” (мактуб, нома) эмас, “матн” ҳам эмас, балки “контекст” бўлиб, матннинг структуравий таҳлили пайтида илғаб бўлмайдиган, бироқ матн мавжудлиги, борлигини белгилаб берувчи, матн ортида турган ўзига хос ҳодиса ва хусусиятларнинг мажмуи бўлиб кўринган эди. У системадан иборат бўлмаган, яхлит бир кўринишдаги нарсаларда, яъни айнан инсон ахлоқи ва онгида иррационал⁹⁶ ибтидо, эркинлик, волюнтаризм⁹⁷ билан боғлиқ ҳолатларда намоён бўлади. Жамият, маданият, коммуникация (алоқа, ўзаро фикр алмашинув) вазияти “ҳокимият (куч-қудрат) – бўйсунуш (тобелик)” муносабатлари кўринишида гавдаланди. Инсоний тажрибанинг марказий категорияси “хоҳиш-истак” бўлиб қолди, яъни шахснинг ижтимоий ва маданий қиёфаси унинг адоватли дунё билан ўзаро фаол ҳаракати, бири-бирига кўрсатаётган ўзаро таъсири тарзида эътироф этилади.

Немис файласуфи, иррационализм асосчиси Ф.Ницше ворислари М.Фуко ва Ж.Деррида учун ҳар қандай билим, маданиятнинг ҳар бир

⁹⁶ **иррационализм** – *фалсафий*. **1** борлиқни иррационал, яъни конун-қоидалардан холи деб билувчи, бинобарин уни ақл-идрок билан билиб бўлмайди деб ҳисобловчи идеалистик фалсафий оқим; **иррационал 2** гўё конун-қоидалардан холи, ақл етмайдиган, ақлдан ташқари, мантикий билиб бўлмайдиган;

⁹⁷ **волюнтаризм** – **1** *фалсафий*. воқеликнинг негизи иродададир деб билувчи ва объектив тараккиёт конунларини рад этувчи идеалистик йўналиш; **2** *психол.* иродани психик ҳаётнинг асосий омили деб қараш; **3** тарихий тараккиётнинг объектив конунлари билан ҳисоблашмай, ўзбошимчалик билан иш тутиш;

феномени, исталган матн “амру-фармон муносабатлар” махсулига айланади. Замонавий жамиятда улар бир-биридан кескин фарқ қиладиган мафкуравий тузумларнинг “интерпретация (шарҳлаш, изоҳлаш, талқин қилиш) вий ҳукмронлиги”ни ўзаро олиб борилаётган курашларда кўрадилар. Мазкур ғоявий тузумлар инсонга ўзларининг рамзий ифода (рамзий маъно, рамзий ишора) ларини мажбуран қабул қилдирадилар, демак фикр юритиш тарзини ҳам мажбурий равишда ўтказадилар, шу орқали кишиларни мустақил равишда ўз турмуш-ҳаётини шарҳлаш ва изоҳлаш, англаб олиш ва талқин қилишдан, шунингдек, ўз тилини эркинлик билан монесиз ривожлантириш, фақат ўзига тегишли бўлган “эпистема⁹⁸”ларни яратиш имкониятидан ҳам маҳрум этади. Тил манипуляция қилишнинг, сўз ўтказиш, амру-фармон таъсирнинг асосий воситаларидан бирига айланади. Шунинг учун М.Фуко “Билим археологияси” (*L'Archéologie du savoir*, 1969), “Назорат қилиш ва жазолаш” (*Surveiller et punir*, 1975), “Билимга интилиш” (*La Volonte de savoir*, 1976); Ж.Деррида “Грамматология хусусида” (*De la grammatologie*, 1967), “Нур таратиш” (*La Dissemination*, 1972), “Фалсафа майдонлари” (*Marges de la philosophie*, 1972); Р.Барт “S/Z” (1970), “Асардан матн сари” (*De l'oeuvre au texte*, 1971), “Матндан ҳузурланиш (*Le Plaisir du texte*, 1973) номли тадқиқотларида маданият ва цивилизацияни танқид қилиш маъносини бир томондан “тил танқидида”, бошқа томондан эса тарихий ғайришуурийликни таърифлашда кўрадилар.

Постмодернизм назариётчиси Жак Деррида инсон онг-шуурга сўз сингдириш, амру-фармон орқали таъсир этишни таклиф қилади. Деррида ишлаб чиққан **деконструкция**⁹⁹си, ўз ичида ёзилган нарсанинг “**деструкция**¹⁰⁰”сини ва “**реконструкция**¹⁰¹”сини киритадики, яъни бу

⁹⁸ **эпистема** – (лотин. *episteme*) – бу ҳар бир тарихий даврда фикр-мулоҳазалар, назариялар ёки илмлар мумкин бўлганликларининг шароитларини белгилаб берувчи тарихий жиҳатидан ўзгарувчан структура; М.Фуко киритган термини билан фойдалансак, бу дунёни тасаввур қилиш ёки кўз олдига келтириш усулини аниқлаб берувчи муайян билимлар структураси;

⁹⁹ **деконструкция** – (лотин. *de* – “қайта” ва *constructio* – “кураман”, “қайта тушуниб етмоқ”) – замонавий фалсафа ва санъат тушунчаси бўлиб, стереотипни бузиб ташлаш орқали тушуниш, англаш ва янги контекстга кўшиб кўйиш демакдир;

¹⁰⁰ **деструкция** – (лотин. *destructio* – бузиб ташламоқ, барбод қилмоқ, бирор нарса табиий (одатдаги, мос келадиган) тузилишининг бузилиши демакдир;

матнни таркибий элементларга ажратиб, бўлиб ташлашни ва уларни қайта йиғишни, териб чиқишни, хуллас интерпретациясини англатади. Ж.Деррида фикрича, ушбу ҳаракат (амал) – матнга контекст, яъни матн яратувчисининг интуиция¹⁰²си, “хоҳиши” орқали нималар киритилганлигини, ёзилган нарсаларга ўз таъсирини ўтказадиган сўз ўтказувчи ҳукмронлик дискурси (муаллифнинг онгли ёки ғайришуурий равишда индамай ўтиб кетиш, фикрни тўла айтолмаслик) орқали нималар киритилганлигини аниқлаш имконини беради. Бошқа сўз билан айтганда, интерпретация – бу матнда ўзига хос “қавслар” ташқарисига чиқарилган барча маргинал¹⁰³ нарсаларни бугунги кунда энг долзарб, энг муҳим нарсаларга айлантириш демакдир.

Мишел Фуко “Билимга интилиш” (*La Volonté de savoir*, 1976) деб номланган тадқиқотида “дискурсларнинг золимона ҳукмронлиги”, тутқич бермайдиган, сезилмас, барчага баравар, иррационал зулмига қарши чиқади; Ролан Барт эса ўзининг “Мифологиялар” (*Mythologies*, 1957) номли асарига рекламанинг “барқанот” жумлаларни, оғиздан-оғизга ўтиб кенг тарқалган сийқаси чиққан сўз ва ибораларни, газета ва журнал мақолаларини, шунга ўхшаш “матн”ларни ва оммавий маданиятнинг бошқа ҳайратланарли феноменларини таҳлил қилиб, жамоавий ғайришуурийлик даражасида мавжуд бўлган, замонавий жамиятнинг кундалик ҳаётига сингиб кетган “мифологема”ларни тасвирлайди. Мифологема хусусида бир оғиз сўз: мифологема – (юнон. *mythos* – “ривоят, дoston, нақл” ва *logos* – “сўз, илм”) объектив воқеликни ҳиссий-конкрет персонификациялар, жонли мавжудот (махлук, зот) қиёфасида умумлаштирилган ҳолда акс эттириладиган халқ фантазиясининг турғун (ўзгармайдиган) ва ўзгарувчан (қайта такрорланадиган) конструкцияларни белгилаш учун ишлатиладиган атама бўлиб, ушбу конструкциялар архаик онг-шуур орқали ҳақиқатан мавжуд деб тасаввур қилинган. Масалан: “Олтин давр”, “Дарвешнамолар ороли”,

¹⁰¹ **реконструкция** – (лотин. *re* – “қайтадан”, “янгидан” ва *construere* – “қурмоқ”, “яратмоқ”) – қайтадан қуриш, қайта тиклаш маъносини англатади;

¹⁰² **интуиция** – 1 ички ҳис, сезги, 2 *фалсафий*. тажриба ёрдамидан ташқари бевосита мураккаб йўли билан ҳақиқатни билиш мумкин деган тушунча;

¹⁰³ **маргинал** – (франц. тилидан – *marginal* – кўшимча, иккинчи даражали, китоб хошиясида ёзилган қайдлар) – арзимайдиган, жузъий, аҳамиятсиз, иккинчи даражали;

“Жаннат”, “Жаҳаннам” “Ер ўқи”, “Маъбуда Она”, “Нух тўфони” ва шу каби мифологемалар. Мифологемалар – расмий мантиқ ва мавҳум тасвирлашнинг доирасига сиғмайдиган ҳолларда зарур бўлган объектив воқеликни аниқ образлар орқали тасвирлашнинг рамзий усулидир. Улар, Р.Барт фикрича, буржуа жамиятини муайян бир структура ҳолатига келтиради, ўз ўзини оқлаш воситаси сифатида хизмат қилади. Ж.-Ф.Лиотар “Постмодерн вазияти: Билим ҳақида маъруза” (*La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, 1979) китобида постмодернизм **метанарратив**, **метадикурсларга** ёки негизига тарихнинг ибтидоси ва охири, мақсади ва олға илгарилаб борувчи ҳаракати ҳақида тушунчалар асос қилиб олинган турли концепцияларга нисбатан ишончсизлик билан қарайди деб фараз қилади.

Метанарратив, метадикурс тушунчалари хусусида тўхталайлик. Тан олиш керак, постмодернизмнинг асосий тамойилари сирасига кирувчи мазкур тушунчалар турли олимлар томонидан турлича таърифланади. Биз буни ўзининг “Постмодерн вазияти: Билим ҳақида маъруза” асарида илмий-назарий жиҳатдан ишлаб чиққан француз файласуфи Ж.-Ф.Лиотар нуқтаи назарида кўриб ўтамиз.

“Метанарратив” (фр. *metarécit*, ингл. *metanarrative*) – бу модерн даврида пайдо бўлган дискурсниг алоҳида бир тури, у бошқа дискурсларга (наррацияларга) нисбатан ўзига хос статусга эга бўлишга даъво қилади, ўзини ўзи нафақат ҳақиқий, балки ҳаққоний, яъни қонуний асосларда мавжуд бўлган дискурс сифатида ҳам қарор топтиришга интилади. Ушбу атама ва ундан ҳосил бўлган атамалар (“метаҳикоя”, “метатарих”, “метадикурс” ва ҳоказо) орқали Ж.-Ф.Лиотар барча “тушунтириб (изоҳлаб, шарҳлаб) берувчи система”ларни белгилайди, унинг фикрича бу “системалар”, яъни дин, тарих, илм-фан, санъат (бошқача қилиб айтганда, исталган “билим”) замонавий буржуа жамиятини ташкил қилади, маълум маънода уни тузади, йўлга қўйяди, изчил тартибга солади ва ўз-ўзини оқлаш учун восита сифатида хизмат қилади. Ж.-Ф.Лиотар тарихнинг христиан динига асосланган фалсафасини, ақл-идрок ва онг-билим ҳақидаги маърифатчилик тасаввурини

гўёки бахт-саодат ва эркинлик манбаси сифатида энг муҳим, аҳамиятли ва эътиборга молик “метанарратив”лар жумласига киритади. Постмодерн даврида метаҳикояда “имон-эътиқод емирилиши” жараёни кечаётган бир пайтда улар парчаланиб, парокандага учрайдилар, тафаккур (фикрлаш) ва тил (нутқ, сўзлаш) нинг ғайришуурийлик стереотипига айланадилар.

Структуравий, ёки лингвистик психоанализ яратувчиси Жак Лакан “Иншо” (*Ecrits*, 1966) номли тадқиқотида ғайришуурийлик худди тартибга солинган пульсацияга ўхшаши ҳақидаги фикрни билдирган. Унинг негизида иррационал майл, “хоҳиш-истак” ётибди. У ўз инъикосини, ифодасини тилда топади, яъни у айнан тилда “кўриниш беради, маданийлаштирилади”; бу ерда тил – белгили семиотик тизим сифатида намоён бўлади. Бироқ Лакан фикрича, тилда ўз инъикосини, ифодасини топган ғайришуурийлик аниқ бир мақсадга йўналтирилмаган ҳолда ҳаракат қилади; З.Фрейд таъкидлагани каби, туш ўз маъносини “куюқланиш, ассоциациялар, метафора” орқали ифода этишдан иборат бўлади. Шунинг учун Лакан ақл-идроқка асосланган ҳолда ташкил этилган семиотика системаси сифатида қабул қилинган тил ҳақидаги тасаввурларни тафтишдан ўтказди ва муайян маъно ортидан маълум бир маъно қатъий равишда бириктирилганлиги ғоясининг ўрнига “ўзгарувчан, етарлича қатъий бўлмаган маъно” тушунчасини тақдим этди. Лакан, маъно англатувчи ва маъно ифодаловчи мустаҳкам тўсиқ воситасида бир-биридан ажратилган ва муайян маъно билан белгиланишларига қаршилиқ кўрсатаётган алоҳида қаторларни ташкил этади, дея фараз қилади. Шу тариқа у маъно англатувчининг маъно ифодаловчидан бўлган тобелигини бекор қилди. Энди, худди тушларда юз бергани каби маъно англатувчи ва маъно ифодаловчи ўртасидаги муносабатлар, бир-бирига бўлган тааллуқлиги, ўзаро боғланишлар мажбурий эмас, ўзгарувчан, ихтиёрий бўлиб қолади, бу эса белгининг рамзий (кўплик) интерпретациясига (шарҳлаш, изоҳлаш, тушунтириб бериш, талқин қилиш) олиб келади. Лакан муайян “маъно бағишлаш, белгилаш жараёни”ни маълум, аниқ бир нарсани ўлдириш ёки белгининг ўрнини босган объектни йўқ қилиш деб тушунилади. “Хоҳиш-

истак”ни оғзаки ифодалаш, унга ном бериш, уни олиб ташлаш, бекор қилишни назарда тутати: хошиш-истак ҳақида гап очганимизданок биз истагимизни ҳам, хоҳлашимизни ҳам тўхтатамиз. Белги моҳияти, асосий хусусияти, табиати, белгидан фойдаланишдан маъно, Лакан фикрича, айти пайтда жисмонан йўқ бўлган предмет ўрнини босувчи нарсани топиш эҳтиёжидан иборатдир.

Постмодернизм руҳидаги “Атиргул номи” романи муаллифи Умберто Эко (*Umberto Eco*, 1932) Лаканнинг юқоридаги фикрини ўрта аср мутафаккирлари билдириб ўтган ғояларда анча илгарироқ топган эди: “аслида, йўқ бўлиб кетган нарсалардан бемаъни номлар қолади... Мисол учун, “*nulla rosa est*” жумласини файласуф Пьер Абеляр тил ҳаётда йўқ бўлиб кетган, умуман мавжуд бўлмаган нарсаларни ҳам тасвир ва ифода этишга қодир эканлигини исботлаб бериш учун атайин ишлатганлигининг ўзи кифоядир”. “Атиргул рамзий жиҳатдан шунчалик маъноларга бойки, бамисоли унинг маъноси деярли йўқдек” бўлгани учун Эконинг ўзи ҳам яратган романига сарлавҳа мақсадида “атиргул номи” иборасидан фойдаланганди. Эко романи атиргул сўлиб қолди, бироқ “атиргул” номи (сўзи) барибир мавжуддир маъносидаги лотинча “*nulla rosa est*” жумласи билан яқунланади.

Деррида, Бодрийяр ва Кристева таърифича, Лаканнинг реал, ҳаққоний объектни тасаввурдаги объектга алмаштириш каби “белгилаш” жараёни хусусидаги Лакан ғояси постструктурализм тамойилларига асосланган белги назарияси негизида ётади. Модомики белги ўз-ўзига тўлалигича қарама-қарши, зид чиқаётган экан, яъни бирор бир объектга нафақат ишора қилмасдан, балки унинг йўқлигини ҳам билдирадиган бўлса, демак у фикция¹⁰⁴ га, “**симулякр**¹⁰⁵” га айланади, сўнги вақтда постмодернизмга қаратилган фалсафий ва назарий тафаккурнинг оммалашиб кетган атамаларидан бири ҳисобланади. **Жан Бодрийяр** (*Jean Baudrillard*) ўзининг

¹⁰⁴ Бу ерда **фикция** – ёлгон-яшиқ, уйдирма, ясама вазиятдир;

¹⁰⁵ **симулякр** – (фр., ингл. simulacrum (лотин. simulacrum) – кўриниш, киёфа, образ, шакл, ёхуд тасаввурдаги кўриниш, тимсол, ўхшашлик маъносини англатувчи постмодернизм атамасидир;

“Симулякр ва симуляциялар” (*Simulacres et simulations*, 1981) асарида мазкур атамани тавсия этиб, белги симулякрга ўтиши (ўзгариши) нинг тўртта тарихий (ўрта асрлардан то XX асргача бўлган) фазасини таърифлаб беради: реалликни (вокеликни) аён қиладиган белги; реалликни (вокеликни) хаёлий равишда, ҳақиқатдан узокроқ тарзда бузиб кўрсатувчи белги; реаллик (вокелик) йўқлигини билдирмайдиган, ниқоб остига олувчи белги; реаллик (вокелик) билан ҳеч қандай алоқаси йўқ белги.

Симулякрдан адабиётшунослик нуқтаи назаридан фойдаланиш бўйича энг ёрқин мисол қилиб француз ёзувчи **Доминик Ногез** (*D.Noguez*) нинг “Уч Рембо” (*Trois Rimbaud*, 1986) тақлидий тадқиқотини келтириш мумкин. Уйлаб чиқарилган шахс номидан ёзилган ушбу тадқиқотда француз шоири (гап таниқли француз шоири Артюр Рембо ҳақида бораяпти) 1891 йилда асло вафот этгани йўқ, балки яна кўпгина асарлар яратиб, 1930-йилгача яшаганлиги “исбот қилинади”. Бу фараз зарурий ҳужжатлар билан, яъни Рембонинг санаси 1921 йилга тўғри келадиган портретини қўшган ҳолда, 1931 йил машҳур немис адиби Томас Манннинг Рембо номига йўллаган мактублари, ва гўёки 1925 йилда Рембо томонидан яратилган “Қора Инжил” номли асарининг кўлёзма фотонусҳалари билан тасдиқланади. “Уч Рембо” асарида назарий жиҳатдан шубҳа туғдирмайдиган ва аниқ-равшан кўриниб турган дискурснинг ўзига хос хусусиятлари ва хислатлари, сифат ва тузилишлари: услубдан бошлаб то бошқалардан ажралиб турувчи синтактик конструкциягача бўлган ҳолатлар, кенг кўламдаги библиография ҳамда кўплаб бирламчи манбаларга таянган ҳолда акс эттирилади. Аслини олганда, барча манбаларнинг сохталиги шубҳа туғдирмасида, уларнинг сохталиги яққол намоён бўлиб туради. Бироқ манбаларни тасдиқлаш учун келтирилган барча ҳавола изоҳлар керагича расмийлаштирилган. Д.Ногез яратган китобнинг тақлидий ва истехзоли таассуроти бир ҳисобда озми-кўпми китобхонларда Рембо ҳаёти ва ижоди ҳақида анча илгари шаклланиб бўлган билимларнинг янги “инкишоф”лар, янги маълумотлар билан тўқнашувига, бир-бирига рўбарў келишига асосланган. Д.Ногез ўйлаб чиқарган тўқима

образ, яъни мажхул адабиётшунос ўз ҳаёти давомида АртюР Рембо босиб ўтган учта “ижодий босқич”га мувофиқ равишда “учта шоир” мавжуд бўлганлигини исботлаб беришга ҳаракат қилади. Масалан, 1870-1875 йиллардаги Рембо (бу деярли унутилган ёшлик даври бўлиб, унда “Мунавварлар”, “Жаҳаннамда ўтказилган ёз” сонетлари ёзилган); 1875-1891 йиллардаги Рембо (бу вақтда шоир Африкада ҳаёт кечириб, иждодий танглик ва батамом сукунат даврни бошидан кечирди); ва, ниҳоят, 1891-1936 йиллардаги Рембо (бу йиллар шоирнинг иждодий, ақлий ва маънавий етуклик даври, футуризм ва сюрреализмдан ихлоси қайтиши, католицизмга изчиллик билан ўтиш давридир). Айнан иждодиётининг учинчи даврида Рембо ўзининг “шоҳ асар”ларини – “Африка тунлари”, “Қора Инжил” поэмаларини, “Замонавий ҳаёт мажмуи” шеърий эпосини яратди, – ва кўплаб адабий мукофотлар соҳиби бўлди. Ушбу фаразни исботлаб бериш учун структурализм ва психоаналитика тамойиларига асосланган танқид методологиясининг кенг кўламда ишлатганини кузатамиз. Мазкур тадқиқотнинг энг юқори чўққиси сифатида Рембо иждодиётининг “матнга оид (текстуал) теран бирдамлик” негизини “анъанавийлик ва тараққиёт ўртасидаги диалектизмга асосланган тафовут” ташкил этади. Д.Ногез фақат замонавий адабиётшуносликнинг сийқаси чиққан иборалари, бир қолипдаги мулоҳазаларига истехзо билан қарайди, киноя қилади. “Қайта тикланган, кашф этилган” Рембо адабиёт аҳли томонидан ўзлаштирилди, ҳазм қилинди, аммо адабиёт тарихидаги ўз муқаддас ўрнини йўқотди. Унинг ҳаёти ва иждоди шартлиликка, нисбийликка, расм-русумга, таомилга, Рембонинг ўзи эса XIX – XX аср бўсағасидаги оддий ақл-заковат эгаси бўлган француз фуқаросига, Поль Валери ва Андре Жид иждод қилган оқимга эргашувчи, тақлидгўй шоирга айланди. Улуғ истеъдод соҳибини, ўзида ажойиб хислат-фазилатларни мужассамлаштирган инсонни симулякрга айлантиришни амалга оширган Д.Ногез муайян қатъий тартибга солинган, маълум қоидаларга асосланган, ҳаётда умуман мавжуд бўлмаган АртюР Ремболарни тўқиб чиқарадиган, муаллифлар ҳаётига зомин бўлишга ва ҳаётга қайтаришга

кодир бўлган адабиётнинг ва замонавий адабий танқиднинг шубҳали, сохта ҳамда юзаки томонларини яққол намоён этган.

Пировард натижада, белгини постструктурализм тамойиларига асосланиб тушуниш ва англашда ўзига хос фалсафий-лингвистик кескин бурилиш, тубдан ўзгариш майдонга келди. Унга кўра объектлар дунёси номнишонсиз йўқолиб, ўз моддий тусидан ажралиб, дунёдаги барча тилларга хос бўлган умумий хусусиятларга эга рамзий ифодалар бойлигини туғдиради. Ўзаро инъикослар, акс эттирилишлар тартибсизлигида, чалкашлигида ҳамма нарса худди бепоеён, узлуксиз, асло тугамайдиган матндек (“онг матн каби”, “ғайришуурлийлик матн каби”, “мен матн каби”) тушунилади, тасаввур қилинади ва шундай туйилади. Катта шов-шувларга сабаб бўлган Ж.Дерридага тегишли “Ҳамма нарса – матн; Освенцим – у ҳам матн” мулоҳазасининг маъноси айнан шундай бўлганди. Бу ерда муаллиф Х.Л.Борхеснинг “Бобил кутубхонаси” асаридаги образлардан мисол ўрнида фойдаланади.

Постструктурализм тарафдорлари дунёни қандайдир бир матнда англаган ёки англамаган ҳолатда тушуниш ҳақидаги қатъий ишончи, охир-оқибат уларни “интерматн” (фр. *intertextualité*) ғоясига олиб келди. Бу ғоя Ю.Кристеванинг “Бахтин, сўз, диалог ва роман” (*Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman, 1967*) номли илмий рисоласида тақдим этилган бўлиб, ўз ўрнида ушбу ғоя рус адабиётшуноси М.М.Бахтин (1895-1975) томонидан ишлаб чиқилган диалог концепциясини (хусусан, 1924 йил чоп қилинган “Оғзаки бадий ижодиётда мазмун, материал ва шакл муаммоси” асарида) қайтадан кўриб чиқиш, янгитдан тушуниб етиш асосида тақдим этилганди. Ю.Кристева фикрича “интерматнлилик” деб алоҳида олинган матн ичида кечаётган тагматннинг матнга доир интеракцияни атамоқ даркор. Демак, билиб олаётган субъект учун интерматнлилик матн тарихини уқиб бориш ва тарихга ёзилиб бориш услубининг аломати тарзида намоён бўлади. Р.Бартнинг “Матн” (*Texte, 1973*) рисоласида келтиришича, “ҳар бир матн интерматн сингари юз беради; бошқа матнлар унинг ичида турли савияларда

иштирок этади. Ҳар бир тарихий матн эски жумлалар, парчалардан тўқилган янги мазмун сифатида намоён бўлади. Маданий кодларнинг, ҳар хил формулаларнинг, ижтимоий идиомаларнинг узук-юлуқ парчалари, чала-ярим қисмлари – буларнинг барчасини матн ўз ичига сингдириб, ўзлаштириб олган ва улар матн ичида аралаштириб ташланган, чунки ҳар доим матнгача матн атрофида тил мавжуд бўлади. Чунки интерматнлиликни манба ва таъсир муаммосига олиб бориб тақаш хатодир; интерматнлилик кўштирноқ белгисиз келтирилаётган ғайришуурий ёки автоматик жумлалар ва иборалар, келиб чиқиши амри маҳол бўлган аноним формулаларнинг умумий майдонини касб этади”. Янги нарса бу ҳолда муайян элементларнинг аралашмасидек пайдо бўлади. Сабаби, ёзувчи ҳар доим чиқиб кетиши мушкул бўлган “маданият тузоғи”дан чиқиб кетаолмайди.

Интерматнлилик хусусида фикр-мулоҳаза юритган яна бир назариётчи **Жерар Женетт** (*Gerard Genette*) ўзининг “Палимпсесталар: иккинчи даражадаги адабиёт” (*Palimpsestes: La littérature au second degré*, 1982) рисоласида матнлар ўзаро таъсири, ўзаро ҳаракати ва муносабатлари турларинининг қуйидаги таснифини келтиради: 1) интерматнлилик – битта ёки ундан кўпроқ матнларда мавжудлиги (цитаталар, аллюзиялар, плагиат); 2) параматнлилик – бу матннинг ўз сарлавҳаси, хотимаси, эпитафи ва ҳоказоларга муносабати; 3) метаматнлилик – бу ўз-ўзини шарҳлаш, ўз-ўзига тушунтириб бериш, яъни ўз матни ёнига ҳавола қилиш; 4) гиперматнлилик – бу бир матннинг бошқа матнни бузиб тақлид қилиши; 5) архиматнлилик – бу матнлар орасидаги жанрга оид боғлиқлик, ўзаро алоқадорлик ва уларнинг бир-бирига муносабати. Интерматнни шу тахлитда тушуниш постмодерн адабиётини худди “цитата (жумла, ибора, парча) адабиёти” сингари идрок этиш билан ҳам, ва постмодерн ёзувчилар фикр-мулоҳазалари билан ҳам бир-бирига ўхшаб кетади. Масалан, “янги роман” оқими вакили, франциялик ёзувчи Мишель Бютор (*Michel Butor*) 1969 йил қуйидаги фикрни билдирган эди: “Индивидуал тарзда яратилган асарнинг ўзи йўқ. Конкрет асар муайян маданий муҳит орасида вужудга келган ўзига хос тугунни ифода этади...”

Индивид, ўз келиб чиқиши билан фақат унинг элементи ҳисобланади, холос. Шундай экан, у яратган асар ҳам доимо жамоада яратилган муштарак воқелик маҳсули ҳисобланади. Шу боис мен доимо цитация (цитаталар келтириш) муамоси билан қизиқиб келаман”.

Интерматн концепцияси матннинг мустақил равишда мавжуд бўлишига замин яратади, ваҳоланки муаллифнинг ўзи “бемаъни бўшлиқ”қа, **интерматн ўйини** майдонига айланиб қолади. Унинг энг муҳим, энг асосий шарти – бу авторитарлик, ҳар қандай диктаторлик йўқлиги деб тушуниладиган эркинликнинг мавжудлиги, ёки, Ж.Деррида таъбири билан айтганда, ҳеч бир муболағасиз Европа маданий онг-шуурининг барча соҳаларига сингиб кетган, хоҳ у фалсафадаги “рациоцентризм” бўлсин, хоҳ у маданиятшуносликдаги “европоцентризм” бўлсин, хоҳ у тарих ва жамиятшуносликдаги “футуроцентризм” бўлсин “марказлаштириш” тамойилидан воз кечишдан иборатдир.

Децентрация (марказлаштирилмаганлик) постмодернизмнинг асосий тамойиларидан бири сифатида икки жиҳатда намоён бўлади, яъни “марказлаштирилмаган субъект” ва “марказлаштирилмаган дискурс” тариқасида. Бошқача қилиб айтганда, сўз “субъект ўлими” (“муаллиф ўлими”, “китобхон ўлими”) хусусида ва “ёзув” тушунчаси, яъни тайёр “аноним формула”лар майдонида кўринмай қолувчи “индивидуал матн” хусусида боради.

“Субъект ўлими” концепцияси маданий муҳит (оила, мактаб, жамият ва ҳоказо) томонидан мажбуран ўтказиладиган тилга оид амалиётлар, матнлар ичида билинмай қолувчи ёхуд йўқ бўлиб кетувчи индивидуал онг-шуур ўз ҳолича мавжуд эмас, деган ғояга асосланади. Шу каби ғояларга қаратилганлик, уларга риоя қилиш, ёхуд шу йўсинда қарашлар ёки нуқтаи назарлар постмодернизм адабиётида одамни тасвирлаш тамойиларига ўз таъсирини кўрсатмасдан қолмайди. “Индивид”, яъни маълум даражада барқарор (ўзгармайдиган) таърифларга, ўзига хос хусусиятларга эга яхлит образ ўрнига “дивид”, яъни ўзгарувчан ва тасодифий бошланма (ибтидо)

пайдо бўлади. Китобхон – ушбу сўзнинг анъанавий, ҳаммага одат бўлиб қолган тушунчаси қаърида йўқ бўлиб кетади, чунки “интерматн” идрок қилишнинг бир бутун яхлит образларни ёки тасвирларни назарда тутмайди. Шунга мос равишда муаллиф – гўёки бошланғич нуқтага эга бўлмаган белги майдонининг вужудга келишидаги зарурий функциядир холос. Ушбу функцияни эса “**скриптор**” амалга оширади. Р.Барт таърифича, скриптор - бу “ўзида на оташин эхтирос, на кучли ҳис-туйғулар, на кўтаринки рух ёки таассуротларни мужассамлаштираоладиган нарса, аксинча, тўхталиш нималигини билмайдиган, ёзишдан куч оладиган бениҳоят катта луғатни ифодалаб беради; хаёт эса китобга тақлид қилади холос, китоб эса белгилардан тўқилган, нимагадир анча олдин эсдан чиқарилган, унутилган нарсага тақлид қилади, ва шу алпозда чексизликкача” интилишдан иборат бўлади.

Р.Бартнинг “Муаллиф ўлими” (*La Mort de l’auteur*, 1968) мақоласи мимесис ва шахсий муаллифликни танқидий нуқта назардан кўриб чиқишнинг энг юқори нуқтаси бўлди. Постмодернизм атамаларидан бири бўлган мимесис ҳақида тўхталадиган бўлсак: мимесис – бу матн ичидаги алоқалар (коммуникация) икки турининг бири: яъни диегезис – бу ҳикоя услубининг дискурсив жиҳати бўлса, мимесис – бу ҳикоя услубининг визуал жиҳати, “кўришга оид информация” сидир. Агар муаллиф – бу “скриптор” бўлса, яъни у орқали “тил сўзлашса”, демак бу ҳолда қандайдир бир тугалланган, бир бутун яхлит нарсани намоён этувчи “адабий асар” ҳам йўқ бўлиб кетади. Бундан буён матн, Р.Барт фикрича, “ёзувнинг ҳар хил турлари бир-бири билан уйғунлашадиган ва баҳслашадиган кўп ўлчовли бўшлиқ бўлиб қолади, ва уларнинг бирортаси ҳам дастлабки (бошланғич) матн ролига лойиқ эмасдир”.

Бундан чиқди, эндиликда “адабиёт” ёки “асар” тушунчаси бўлмасдан, балки “муаллиф ижоди” иштирокисиз фақат “ёзув саргузаштлари” мавжуд бўлади, холос. Р.Барт фикрига М.Фуко “Муаллиф бу нима?” (*Qu’est-ce qu’un auteur?*, 1969) мақоласида тўлиқ ҳамжиҳатлик билдиради. “Муаллиф ўз

асаридан олдин юз бермайди, у – атиги муқаррар функционал тамойилдир холос, – дея таъкидлайди олим, – унинг воситасида бизнинг маданиятимизда чек қўйиш, истисно этиш ва танлаб олиш жараёни амалга оширилади. Бу мафкуравий маҳсулот, мафкуравий образ, унинг ёрдамида маъно ва мазмунни оммалаштириш усули белгиланади”.

Р.Барт ўзининг “Асардан то матнга” (*De l'oeuvre au texte*, 1971) мақоласида матнни “элементларнинг жойдан силжиши, бир-бирининг устига қўйилиши, жузъий ўзгариши, турли кўринишларда ишлатилиши” воситасида ҳосил бўладиган қандайдир бир “беадад” нарса тарзида таърифлайди. Унинг фикрича, матн “бутунлай жумла ва иборалар, парчалар ва кўчирмалардан тўқилган эмасми; бунинг ҳаммаси матн орасидан ўтадиган ва баланд овозли стереофонияни ҳосил қиладиган маданият тилидир”. “Тўхталиш нималигини билмайдиган ёзув” деган постулат¹⁰⁶дан Р.Барт “матн яхлитликни ўз келиб чиқишидан эмас, балки мўлжалланган вазифасидан топади” деган хулосани чиқаради. Ўз ўрнида бундан матнни ўқиш аҳамияти, китобхон тутган муҳим ўрни хусусида хулоса келиб чиқади. “Скриптор”га ўхшаб замонавий китобхон ҳам қандайдир бир муайян бўшлиқни ҳосил қилади. Қайсиким матнни ташкил этувчи ёзув, мактуб, барча жумла ва иборалар, парча ва кўчирмалар, акс садо ва аллюзиялар сақланиб, ўз ифодасини топади. Р.Барт фикрича, ҳар жиҳатдан юксак билимга эга, баркамол китобхон – бу “тарихи йўқ, биографияси йўқ, психологияси йўқ одамдир... ёзма матнни ҳосил қиладиган барча хислатларни, ўзига хос хусусиятларни, юқори ва паст сифатларни бир-бирига туташтирувчи, бирлаштирувчи номаълум шахсдир холос”. Айнан муаллиф ва китобхон баркамол, ақли расо етук шахс сифатида унинг ўлими “ёзув саргузаштлари”, “мактуб саргузаштлари”, матн билан ўйинда эътиборни бир жойга жамлашга имкон беради.

Матн билан ўйин тамойили постмодернизм руҳи билан суғорилган онг-шуурда жуда ҳам кўп маъноларга эгадир. Скриптор тил билан, аллақачон мавжуд бўлган матн ва формулалар билан ўйнайди. Китобхон эса бир

¹⁰⁶ постулат – исботсиз ҳам қабул қилинаверадиган дастлабки коида, фараз;

вақтнинг ўзида матнга ва матн билан ўйинга берилади. Ҳар бир китобхон учун матн кўринишидан ягона, бир хил матн, ҳар сафар ҳар хил бўлиб қолади, чунки ўқиш, мутолаа қилиш бу бадиҳагўйлик, яъни матнни ёзиб тўлдириш, қайтадан ёзиб чиқиш, кўчириб ёзиш ёхуд “таржима”дан ўзга ҳеч нарса эмас. Бироқ ўйин муайян қоидалар борлигини назарда тутати ва постмодернизм структурализмга эргашиб алоқа (коммуникация) жараёнида матн ҳаракатда туришини таъминлайдиган кодлар мавжудлигини тан олади. Кодлар таснифи дастлаб Р.Бартнинг “S/Z” (1970) деб номланган рисоласида тақдим этилган бўлиб, унинг “Эдгар По бир новелласининг матний таҳлили” (*Analyse textuelle d’un conte d’Edgar Poe*, 1973) эссесида кенгрок таъриф қилинади. Барт кодларнинг бешта турини эътироф этади: 1) маданий (илмий, нотиклик, ижтимоий-тарихий) код, – бу код интерматнлик билан чамбарчас боғланган, яъни жамият томонидан ишлаб чиқарилган турли тартиб-қоидалар, муайян билимлар мажмуаси бўлиб, айнан уларга матнда ҳавола изохлар келтирилади; 2) коммуникация (алоқа) ёки адресация коди – бу матнда ўқувчига бўлган мурожаат қилиш усулларини белгиловчи коддир; 3) рамзий (Э.По қаламига мансуб “Ашер уйининг ағдарилиши” новелласида ўлимга нисбатан эълон қилинган таъқиқни бузишдан иборат бўлган) код; 4) ҳаракатлар коди, ёки акционал код – бу код фабула ва сюжетни қамраб олиб, бир маромда сақлаб туради; 5) жумбоқ коди (герменевтик ёки энигматик код) – бу код матнда мавжуд бўлган “жумбоқлар, топишмоқлар, қочиримлар” ва китобхоннинг “фаразлари, тахминлари” билан чамбарчас боғлиқ, ёки постмодернизмда алоҳида жой ажратилган матнни шарҳлаш, талқин қилиш ва тушуниш, англаш муаммоси билан алоқадор бўлади.

Постмодернизмга асосланган “текшириб кўриш ва фаҳмлаш, ақл-идрок орқали топиш” истиораси **Жил Делёз** (*Gilles Deleuze*, 1925-1995) ва **Феликс Гваттари** (*Felix Guattari*, 1930-1992) ҳаммуаллифликда ёзган “Ризома” (*Rhizome*, 1976) номли рисолада белгилаб берилган эди. Сарлавҳага чиқарилган сўзнинг биринчи маъноси – бу марказий ерости поясига эга бўлмаган илдизнинг (ўзакнинг) ўзига хос бир кўриниши ҳисобланади. Делёз

ва Гваттари атрофдаги муҳит билан фақат ўзига тегишли боғланишда бўлган ҳар бир ризоманинг тартибсиз қалашиб кетган қисмларини структуравий тартиб-тизим ва босқичма-босқич бўйсунуш тамойилига қарама-қарши кўядилар. Ризома ҳамиша горизонтал ҳолатида мавжуд бўлади, ва бир-бири билан боғланмаган сабаб ва оқибатнинг вертикал тизимига бостириб кириб, аралашиб “кўндаланг” алоқаларни, ўзига хос бир “решётка”ни ҳосил қилади, шунингдек, ривожланишнинг турли йўллари орасидаги кутилмаган ўхшашлик ва тафовутларни туғдиради. Лабиринт билан бир қаторда ризома ҳам постмодернизм тимсолига, монизм¹⁰⁷нинг мантиққа тўғри келмайдиган ҳолатида бўлган – плюрализмга асосланган дунёни постмодернизм тамойилларига асосланиб ўзлаштириш истиорасига, мажозий маъносига (Х.Л.Борхеснинг “Сўқмоқлари айри боғ” новелласи номига эътибор берайлик) айланади.

Голландиялик файласуф Д.Фоккема “Постмодернизм руҳидаги матнларнинг семантик ва синтактик тузилиши” (1986) номли тадқиқотида постмодернизм тамойилларига асосланган **нарратив стратегия**ларни таърифлашга ҳаракат қилди. Биринчи навбатда улар ҳикоя қилиш услубининг равонлигини (“когерентлик”) бузишга, дискурсни тартибдан чиқаришга йўналган бўлиб, бу асосан матн меъёридан ортиқча таассурот туғдириши учун қаратилган “математик усул”ларнинг (такрорлаш, кўпайтириш, бирма-бир санаб ўтиш) имитация (ўхшашма) сидир. Аҳамиятсиз, майда-чуйда тафсилотларнинг кўплиги, хирахандон тавсифлару таърифлар, китобхонни ҳар хил ортиқча маълумотлару ахборотлар билан кўмиб ташлаш – буларнинг ҳаммаси, синтаксис ва грамматика қоидаларининг бузилиши билан биргаликда, Алан Роб-Грийе “Айғоқчи” (*Le Voyeur*, 1955), Доналд Бартелми “Андух” (*Sadness*, 1972), Томас Пинчон “Ер тортишнинг камалаги” (*Gravity's Rainbow*, 1973), Умберто Эко “Фуко маятниги” (*Il pendolo di Foucault*, 1988) романларидаги “информацион шовқин”нинг вужудга келишига сабаб бўлади, ўз ўрнида айнан унинг контекстида ҳамма нарсанинг

¹⁰⁷ **Монизм** – *фалсафий* дунёнинг негизи битта – рух ёки материя деб билувчи фалсафий таълимот;

хамма нарса ичига сингиб кетишига, бир-бирига қўшилиб, яхлит ҳолдаги нарсани ҳосил этилишига имкон берадиган коллаж юз бериши мумкин. Д.Фоккема постмодернизм тамойиларига асосланган ёзув адабий нисбийликка қарши олиб борган курашнинг асосий қуроли деб ҳисоблаган **пермутация** усулига алоҳида аҳамият беради. Бу ерда нафақат, айтайлик кўтаринки руҳ ва нохуш кайфият, балки матн қисмларининг бир-бирини алмаштира олишини ихтиёрий равишда қориштириб юбориш ҳам назарда тутилмоқда. Масалан, америкалик ёзувчи **Реймонд Федерман** (*Raymond Federman*, 1928) нинг “Сизнинг ихтиёрингизга” (*Take It or Leave It*, 1976) романи жузлаб тахланмаган саҳифалардан иборат бўлиб, уларни тахлаб чиқиш китобхоннинг ҳаволасига қўйиб берилган. Шунга ўхшаш усулни аргентиналик машҳур адиб Хулио Кортасарнинг “Соплак ўйини” романида ҳам кузатишимиз мумкин, ушбу асар бобларини ҳар хил йўсинда, турли жойлашувда ўқиса бўлади.

Постмодернизм прозасининг поэтик услубига ҳақиқий (фактларга асосланган) ва сохта (ҳақиқий бўлмаган) материалнинг қориштириб юборилишини ҳам ва ундан мантиқан келиб чиқадиган “усулни очиб ташланиши”ни ҳам ҳақли равишда киритиш мумкин. “Усулнинг очиб ташланиши” китобхон умидининг айнан матнга боғлиқлигини, матннинг измида бўлганлигини алоҳида таъкидлашга, ўқувчининг бутун диққат-эътиборини шу жараёнга жалб қилишига қаратилган. Шу каби ўйиннинг ёрқин намунаси сифатида инглиз ёзувчи **Жон Фаулз** (*John Fowles*; 1926-2005) қаламига мансуб “Француз лейтенант аёли” (*The French Lieutenant’s Woman*, 1969) романидаги иккита бир-биининг рини инкор этувчи хотималар борлиги ёки ортидан ҳеч қандай давоми йўқ муқаддималар, воқеа тугунлари, дебочалар кўплиги хизмат қилиши мумкин, ёки айнан шу ҳол **Итало Калвино** (*Italo Calvino*, 1923-1985)нинг “Агар бир кун қиш кечаси сайёҳ” (*Se una notte d’inverno un viaggiatore*, 1979) романида ҳам кузатилади.

Постмодернизм прозасининг яна бир доимий хусусияти – бу оммавий адабиётга тақлид қилиш, аниқроқ қилиб айтганда пародиялар ёзишдан

иборатдир. Бунинг ортида, юқорида таъкидлаганимиздек, “метаҳикоя”ларни ва “ҳукмронлик сафсатаси”ни фош қилиш мақсади ётади. Аммо бу ягона изоҳлаб бериш эмас. У ёки бу қоида ва меъёрларни бузиш учун аввало ушбу қоида ва меъёрларнинг ўзи мавжуд бўлиши керак. Постмодернизм тарафдорларининг идрок қилишларида, англашларида оммавий адабиёт расмий жихатдан ҳам, мазмун жихатидан ҳам энг юқори даражадаги қатъий ақидаларга бўйсунган экан, демак унга тақлид қилиш, бирор услубга бўйсундириш, исталган ифвогарлик ва қўпоровчилик учун ажойиб материал бўлаолади. Айна пайтда ҳар хил оммабоп сюжет ва воқеалардан фойдаланиш ҳам постмодернизмни мазмунсизликдан сақлайди. Шунга мувофиқ постмодернизм руҳида ижод қилувчи адиб янги асар ёзиш амри маҳоллигини англагач, Мигел Сервантеснинг машҳур “Дон Кихот” романига римейк яратишга, газета жумлаларидан, сийқаси чиққан адабий ва шеърий иборалардан пастиш тузишга киришади. Бундай ҳолатни Д.Бартелмининг “Ўлган ота” (*The Dead Father*, 1975) романи ёки Т.Пинчоннинг “Ер тортиш кучининг камалаги” (*Gravity’s Rainbow*, 1973) романларида ҳам кузатиш мумкин. Улар сюжет асосида бирон бир мактубни илмий фантастика йўриғидаги услубга солиб тасвирлашга интиладилар.

Шу ўринда пастишнинг ўзи нима деган саволга тушунча бериб ўтиш ўринли бўлар. Пастиш (фр. *pastiche*, итал. *pasticcio* – сўзма-сўз бошқа опера парчаларидан тузилган янги опера, қоришма, попури, бирор услубга солиш маъносини англатади) – бу постмодернизм атамаларидан бири бўлиб, пародиянинг қисқартирилган ва соддалаштирилган шаклидир.

Постмодернизм руҳидаги услублаштиришлар, тақлид қилишлар, ўхшатма яратишлар аксарият ҳолларда Ғарб мамлакатлари интеллектуал ҳаётининг барча соҳаларини ва ҳаттоки 1970-1990 йиллар Ғарб адабиётини қамраб олган маълум даражада янгиланган, тажрибавий гуманизм деб қабул қилинади. Бу шубҳасиз муболағадир, бўрттириб фараз қилишдир. Постмодернизмга мансублик ҳатто энг нуфузли муаллифларга нисбатан анчайин даргумон, бир мунча муаммолидир. Постмодернизм маддоҳлари

билан бир қаторда унинг мухолифлари ҳам мавжуд. Постмодернизмнинг мурасасиз рақиблари унинг структурализм ва постструктурализм фалсафасига тобе эканлигига урғу берадилар, ундаги ҳақиқий инновацияларнинг торлигига шама қилишади. Охирги важ билан қўшилмасдан иложимиз йўқ. Бироқ айна вақтда постмодернизм прозаси айнан фалсафий, теран маъноли жанрда изчил ва жонли тарзда ўзи хақида овозини баралла айтди ва ўзгаларни тан олди, дейишга барча асослар мавжуд.

ПОСТМОДЕРНИЗМ ЁҲУД УМБЕРТО ЭКО ИЖОДИ

Умберто Эко (*Umberto Eco*, 1928) – медиевист олим, адиб ва файласуф. У 1932 йил Италиянинг Пьемонт вилоятига қарашли Александрия шаҳрида таваллуд топган. Ҳозирда Милан шаҳрида яшайди. Турин санъат университетини тамомлаган, дастлаб телевиденияда, сўнгра “Эспрессо” (*L’Espresso*) газетасида шарҳловчи бўлиб ишлаган. Кейинчалик санъатшунослик илми билан машғул бўлиб Турин, Милан, Флоренция, Болонья университетларида архитектура назарияси ва эстетикаси фанидан дарс берган, ҳозир ҳам шу фандан маърузалар ўқийди. Умберто Эко дастлаб медиевист олим сифатида ўзининг ўрта асрлар тарихи, санъати ва семиотика (юнон: *semeion*-белги, аломат) илмига бағишланган тадқиқотлари билан танилган эди. Ўтган асрнинг етмишинчи йиллари АҚШнинг Гарвард университетидея семиотика фанидан маърузалар ўқийди. 80-йилларда олимни Европадаги Оксфорд, Кембридж, Сорбонна, Саламанка каби номдор университетлар ҳам маъруза ўқишга таклиф этади.

Умберто Экога жаҳоний шуҳрат келтирган биринчи асари – “Атиргул номи” (*Il Nome della Rosa*, 1980) романи бўлди. Ушбу асар франциялик кинорежиссёр Жан-Жак Анно томонидан муваффақиятли экранлаштирилган янада машҳур бўлиб кетди. “Атиргул номи” – ғалати кўринишдаги нозиктаъб услубда битилган фалсафий рамзларга бой ҳикоя ва тавсифлар, адабий ва маданий тасаввурларнинг пинҳоний кўринишлари, детектив ва тарихий роман жанрларининг қоришиб кетуvidан юзага келган бестеллер роман бўлиб, тез орада сершовқин баҳс-мунозараларга сабаб бўлди. Қолаверса, “мароқли адабиёт”, деб ном олган бутун бир адабий назарияга асос солган муаллифга китобхон эътиборини қаратди. Айни пайтда, ўзининг ғайритабиий ғоялари таҳлили, “реаллик” ва “абсолют ҳақиқат” тушунчаларига нисбатан скептицизм талқини билан Эко замонавий интеллектуал (*intellectus* – лот.) яъни заковатли прозанинг тараққиётига сезиларли таъсир кўрсатди.

Адибнинг “Фуко маятниги” (*Il pendolo di Foucault*, 1988) деб номланган иккинчи романи ўрта асрларда одамларни дуоибандлик, азаимхонлик ва

афсунгарлик каби хурофий ақидаларга ишонтирувчи мистик рухдаги китобларнинг беъманилигидан эсанкираб, саросимага тушган, уларни пул топиш ниятида нашр қилишга мажбур бўлган интеллектуал, заковотли одамлар груҳининг гуё тарих оқимини белгилаб берувчи “махфий фитна” назариясини ишлаб чиқишга азму қарор қилганликларини ҳикоя қилади. Бироқ интеллектуал ақл-идрок маҳсули бўлмиш нозиктаъб рицарлар тарафидан ўйлаб топилган “тамплиерлар (франц.: temple – 1118 йилда Қуддус шаҳрида католик рицарлар ташкил қилган диний мазҳаб) фитнаси” – тўсатдан моддий Эҳтиёж қуролига айланади, мудҳиш воқеаларга сабаб бўлади. Замонасининг интеллектуал, заковатли одамлари онгида ҳукмронлик қилаётган моддий ва тарихий беҳаловатликнинг ёрқин хажвий талқини, аслида, баднафс баҳайбат махлуқларни яратадиган масъулиятсиз зехн, ақл-идрок ўйинлари каби китобни мароқли, ўқувчига манзур қилиб қўйган эди.

Экониинг учунчи романи “Арафа ороли” (*L'isola del giorno prima*, 1994) деб номланади. Асар турли китоблардан олинган ихтибослар яъни матн парчалари тўплами тарзида ўқувчига ҳавола қилинган. Матнларнинг аксари қисми XVII асрга мансуб илмий ва бадиий асарлардан олингандир. Романда Веласкес ва Вермеердан тортиб то Жорж де ла Тур, Пуссен ва Гогенгача бўлган тасвирий санъат асарларининг сюжетида кенг фойдаланилади. Шу боис роман воқеаларининг аксари қисмида европалик мўйқалам усталарининг нодир полотноларидаги манзаралар, кўриниш ва қиёфалар ўқувчининг диққат эътиборини ўзига жалб этади. Сюжетга вобаста берилган анатомик тасвирлар эса Везалий (*Vesalius*, 1514-1564) нинг “Тиббиёт атласи”даги одам танасининг тузилишини ифодаловчи гравюраларни такрорлагандек кўринади. Шунинг учун ҳам романдаги ўликлар салтанати Везалий ороли, дея номланган. Романда учровчи атоқли отлар ҳам кўпмаъноли, сермазмундир, уларни тушуниш учун муаллиф ўқувчига изоҳ, шарҳ ва эслатмаларни матнда атайлаб келтирмайди. Шунга қарамасдан персонажларнинг ўтмишдаги прототиплари, умуман олганда уларни ўзларига идентификация (*identifico* – лот.; шахсни дасхати ва бармоқлари изи билан

аниқлаш) қилиш яъни айнан ўхшашликка олиб келган. Масалан, Иммануил ота, асар матнида, гарчанд пинҳона бўлса-да, кўплаб парчалар келтирилган “Аристотелнинг дурбини” (1654) трактати муаллифи – иезуит Эммануеле Тезауро жанобларига ўхшагувчидир. Ёки, тинмасдан атомлар ҳақида маъруза ўқувчи ва Эпикур фикрларини доима тилга олгувчи Диньлик руҳоний ўқувчига шубҳасиз файласуф Пьер Гассендини эслатиб туради. Шунингдек, романдаги жаноб Сен-Савен аслида, Сирано де Бержеракнинг ўзидир, гарчанд ушбу образда Фонтенелдан ҳам кўп хислатлар ўзлаштирилган бўлса-да. Чунки Сирано де Бержеракнинг ёзув услуби (стилистикаси) асардаги Гўзал Хонимга йўлланган монологли мактубларнинг матнига жуда яқин туради. Бундан ташқари унга Эжен Ростан пьесасидан олинган Сирано лўқмалари қоришиб кетганини ҳам кузатамиз. Дарвоқе, роман бобларининг номлари ҳам махфий кутубхона катологи тарзида намоён бўларкан, буни ёзувчи олдинги романларидаги махфий билимлар мавзусини давом эттирган, дея тахмин қилишимизга асос бўлади.

Бугунга келиб Умберто Эко Ғарб адабиётида энг таниқли ёзувчилар сирасига киради. Адибнинг таъкидлашича “Атиргул номи” романининг жаҳоний шуҳратидан кейин, номдор нашриётлар унинг илк асарларига ҳам эътибор қаратдилар. Ҳатто медиевист олим Эконинг илк тадқиқоти бўлган “Фома Аквинский таълимотида эстетика муаммолари” (*Il problema estetico in San Tommaso*, 1956) диплом иши ҳам европа тилларига таржима қилиниб нашр этилди. Ёзувчининг 1960 йиллардаги тадқиқотлари асосан эстетика ва адабий танқид муаммоларига бағишланган эди. Улардан эътиборга моликлари “Ўрта асрларда санъат ва нафасат эстетикаси” (*Arte e bellezza nell'estetica medievale*, 1959), “Камтарин қайдлар” (*Diario minimo*, 1956), “Жойс поэтикаси” (*Le poetiche di Joyce*, 1956), “Санъатни тушуниш” (*La definizione dell'arte*, 1968) трактатлари ҳисобланади.

1970-1980 йилларда Эко ўзининг семиотикага доир “Белги” (*Il segno*, 1971), “Умумий семиотика” (*Trattato di semiotica generale*, 1975) ва “Тил семиотикаси ва фалсафаси” (*Semiotica et filosofia del linguaggio*, 1984) номли

муҳим тадқиқотларини ёзади. Шунингдек, адиб ижодининг бу даврида “Китобхон ва тарих” (*Lector in fabula*, 1979), “Интерпретация чегараси” (*I limiti dell’interpretazione*, 1990), “Ёлғон ва истехзо ўртасида” (*Tra menzogna e ironia*, 1998) каби структурализм ва постмодернизм тамойилларини белгиловчи, матн талқинига бағишланган трактатларини эълон қилади.

Дарвоқе, ўтган асрнинг эллигинчи йилларида, ҳали Ролан Бартнинг “Мифологиялари” ёзилмаган пайтда, Умберто Эко ўзига хос жиддий тусда замонавийликка муносабат билдирган, умумбашарий маданият, телевидение ва матбуотни таҳлил қилишга илк бор киришган эди. Унинг тезисларида танқидчиликнинг долзарб вазифаларидан бўлмиш матн тушунчаси, матннинг муаллиф томонидан қай ҳолатда яратилганлиги китобхоннинг унга билдирган муносабати билан баҳоланиши зарурлиги қайд этиларкан, Эко бу талабни ўзининг “Ошкора матн” (*Opera aperta*, 1962) рисоласида баён этади. 1976 йил олим ўзининг шу мазмундаги “Оммавий адабиётда қудратли шахс образи” (*Il superuomo di massa*) номли эссесини нашр эттиради. “Фуко маятнига” романида таърифланганидек, замонавий “постмодерн”га муккасидан кетган “компьютерли одам”нинг маънавий-руҳий ҳолати, ахлоқ-одоби ва эътиқоди қай тарзда бўлиши муаммолари Экони ташвишлантираётгани, унинг “Ишонини ва ишонмаслик” (*In cosa crede chi non crede*, 1996), “Этика мавзусида беш трактат” (*Cinque scritti morali*, 1997), “Библиофиллик ҳақида ўйлар” (*Riflessioni sulla bibliofilia*, 2001), “Адабиёт хусусида” (*Sulla letteratura*, 2002) каби охириги рисола ва мақолаларида ўз аксини топганининг гувоҳи бўламиз.

Медиевист олим, матншунос ва ёзувчи Умберто Эко заковатли китобхон назарида постмодерн адабиётининг йирик вакили ва нуфузли арбоби тарзида ном қозонди. Адибнинг “Атиргул номи” романи эса семиотика илмида постмодернга хос матннинг энг сара намунаси, дея тан олинди. Романга илова қилинган муаллиф қаламига мансуб “Атиргул номи” хошиясидаги битиклар (1983) тавсифида Эко “постмодернизм” сўзини тез - тез тилга олиб ўтади. Ҳатто асарнинг “интертекстуаллик” (inter- лот: оралик,

матни боғлаб турувчи занжир), “ҳикоявий инстанция” (instantio - лот: яқинлик, боғлиқлик), “ризомат” (юнон: rhiza-илдиз), “муаллифлик ниқоби” каби постмодернистик тушунчалар таъсирида яратилганлиги тўғрисида фикрлар билдиради. Назаримизда Эко “постмодернизм” тамойилларини ишлаб чиқишга қўл ургану, буни айнан “Атиргул номи” романида рўёбга чиқаришга муваффақ бўлган.

Дарҳақиқат, “Атиргул номи” романи назарийетчилар таърифида постмодернизм тушунчасини ўзида бекому-кўст намоён қилган ҳақиқий санъат асарига айланди. Гарчи романни синчковлик билан ўқигудек бўлсак, Эко ўзининг семиологик ва маданиятшунослик тушунчаси билан боғлиқ ғояларини бадиий адабиёт тилида изҳор қилишга интилиши очиқ-ойдин кўришиб туради. Ушбу илмий ва бадиий дискурс (мантиқий фикрлашга асосланган) учрашуви ўзгача “поэтик тафаккур”ни, ягона шарҳлашдангина иборат бўлмаган, балки хилма-хил маънолар билан бойитилган изоҳли матни кўз олдимизда намоён этади. Матнда семиотика назарияси тарафдорларидан бўлган, профессор Ю.М.Лотман таъкидлаганидек “ҳақиқатдан ҳам, Эко романини ўқиган ва асарга бағишланган китобхонлар конференциясида учрашиб қолган ўқувчилар груҳи мулоқат чоғида томомила бошқа-бошқа китоб мутолаа қилгандай фикр юритадилар. Уларнинг аксари қисми ўқиганим бошқа романмикин, деган иккиланишга ҳам боради”.

“Атиргул номи” романининг инкишофий ва энг муҳим қатлами – унинг детективлик элементида кўринади. Эко таъкидлаганидек “асар детективга ўхшаб бошланганлиги ва китобхонни охиригача қизиқтириб бориши тасодиф эмас, шундай экан, соддадил ўқувчи унинг қаршисида шундай бир детектив турганини, яъни унда ойдинлашаётган нарсалар озчиликни ташкил қилишини, терговчи эса мағлубиятга учрашишини сезмай ҳам қолиши мумкин”. Романни шундай ўқиб чиқиш, муаллифнинг қайд этишича, юзаки хулоса касб этади, уни кунт ва матонат билан мутолаа қилмоқ зарур, шундагина романдаги воқеалар китобхон ақли “даричасини тақиллатмоққа” кодирлигини кўрсатади. Бош қаҳрамонларнинг исмлари – ўткир зехдли

францискан роҳиб Вильгелм Баскервилликни ва унинг ёш содда ҳамроҳи Адсонни – детектив оламида машҳур жуфтлик Шерлок Холмс ва доктор Ватсонга менгзашга даъват этади. Романнинг илк воқеалари (Вильгелм қочиб кетган отнинг ташқи қиёфасини кўрмасдан туриб уни тасвирлаб бергани; тафсилотлар асосида қотиллик манзарасининг гавдалантирилиши) Артур Канон Дойлга нисбатан тақлид тариқасида қабул қилинади. Бироқ детектив жанр қоидалари кўп ўтмай бузилади. “Айғоқчи” ишончни оқламайди: унинг хулоса ва топган далиллари жиноятлардан биронтасини ҳам олдиндан фош этолмайди, сабаби у ўз хулосаларини жуда кеч маълум қилган – монастирда содир бўлаётган воқеалар сабабкори энг сўнгги сонияларда изкувар Вильгелмни ғафлатда қолдириб, кўздан ғойиб бўлганди.

Ушбу “нотўғри” детективнинг авантюра (қалтис саргузаштларга бой) дан иборат бўлган воқеалар чизиғи иккинчи планга чекинганлиги ҳамано, китобхон диққати тарихий мавзуга кўчади, яъни францискан ордени (1207-1209 йилларда Италияда руҳоний Франциск Ассизский томонидан ташкил қилинган камбағал – художулар иттифоқи) воситачилигида Рим папаси ва императорни яраштиришга уриниш, черков худудидаги камбағаллик ва бойлик масаласида баҳслашиш, мураккаб сиёсий фитналар, бидъатчилар билан курашиш ва ҳаказо муаммоларга қаратилади. Бунга эса етарлича асос ва ишонч ҳам бор эди. Чунки романда тўқима образлар, хаёлий персонажлар билан бир қаторда ҳақиқий тарихий шахслар ҳам иштирок этаётган эди. Тарихий-бадий мавзуда фикр-мулоҳаза юритишга эса “мистификация” яъни пинҳонийлик, сеҳргарликка йўғрилган воқеалар туртки бўлиб, дастлаб топиб олинган, сўнгра йўқотилган қўлёзма ҳамда бу ҳақдаги ҳикояни раванқ топтирувчи ўрта асрга хос хронологик тасвирлаш услуби етакчиликни қўлга олганди.

Шунингдек, қўлёзма “таржимони” бўлган муаллиф услуби ҳам ўзида “ломбардизмларни назокатли ва бежамдор испанизмлар билан, қўполликни нозу-ишвалар билан” аралаштириб юборганлиги, нафақат қадимги манускрипт матни стилистикасини такрорлайди, балки машҳур итальян

адиби Алессандро Мандзони (1785-1873) нинг “Никоҳланганлар” (*I promessi sposi*) номли тарихий романи бошламасини ҳам қайта тиклаган кўринади. Ваҳоланки Мандзонининг “Никоҳланганлар” романи XIX асрнинг биринчи чорагида нафақат Италия, балки Европа адабиётида ҳам машҳур асар сифатида тан олинганди. Орадан юз эллик йил ўтгач, Умберто Эконинг “Атиргул номи” романи ҳам машҳурликка юз тутди. Иккинчидан, ўзини “италиялик Вальтер Скотт” деб атаган Эконинг “Атиргул номи” романининг муқаддимаси ҳам “тарихийлик”ка даъво қилгандек истехзолидир. Муқаддиманинг “Шубҳасиз, қўлёзма”, деб таърифланиши ҳам кинояли тус беради. Романи мутолаа қилганимиз сари, унда романтик прозага хос хусусиятларнинг йўқолиб боришини сезамиз: воқеалар рухонийлар истиқомат қилган масканни тарк этмайди, ишқий сюжет амалда деярли кўринмайди, матннинг аксарият қисмини турли-туман мавҳум тасодиф ва мушоҳадалар, фикр ва мулоҳазалар чулғаб боради.

Бундан чиқди, мутолаанинг муайян стратегиясига риоя қилиш романининг ҳикоявий сир-асрорини ҳал этолмайди. Китобхон асарни ўқиган сайин, ўзини гўё лабиринт ичида қолгандек ҳис қилади, натижада тўқнаш келаётган образлар галереяси рамзий кўринишга айлана боради. Асар хотимасида лабиринтларнинг ҳар хил турлари (классик; антиқий; манъеристик; сетка-ризома яъни туқима сюжет)ни санаб ўтган Эко постмодернистик ризомани афзал, деб билади. “Маркази йўқ, периферияси йўқ, чиқиш жойи йўқ. Потенциал жиҳатдан бундай структуранинг чегараси ҳам бўлмайди. Фараз (тахмин)нинг бепоён фазоси – бу ризоманинг фазосидир... Менинг матним – аслида, лабиринтлар тарихи, ва фақатгина фазовий лабиринтлар эмас, балки метафизик конструкция пойдевори “фаразнинг тарихи ва структурасидан иборатдир”, деб ёзади муаллиф. Лабиринт қандай чалкаш бўлмасин, барибир унинг сирини очишга бел боғлаб ҳозирлик кўраётган “Тесей” (Афина подшоси, минатаврлар ва амазонкалар устидан ғалаба қозонган афсонавий паҳлавон) борлигини муаллиф назардан қочирмайди. Романда ўша Тесей ролини Вильгелм

Баскервиллик бажаради. Айнан у “Жиноятлар аббатлиги”даги қотилликни тафтиш қилади, ўз вазифаси бўлган черков қонунлари устидан ислохатлар ўтказди. Унинг тафаккуридаги инсоний фазилатнинг бош мазмуни – шифларни, тимсолларни, рамзларни, шартли белгиларни, нишонларни ва тилларни ўрганишдан иборат деб билади ва биринчи навбатда ўрта аср фалсафаси даҳолари бўлмиш Роджер Бэкон (1214-1292) ва Уильям Оккам (1285-1349) таълимотига суяниб фикрлашни мақсадга мувофиқ деб ҳисоблайди. Хуллас, Вильгелм нутқида Бэкон сиймоси роҳибликдан йироқ яъни ақл-идрок имкониятларига ишонч, илму-фанга ҳавас, мажусийлар ҳикматларига қизиқиш нуқтаи назаридан талқин этилади. Вильгелмга ҳам орден, яъни маслакдош бўлган Оккам эса тафаккур (фикрлаш) жараёни ва таҳлил принциплари (илмий-тадқиқот услуби) билан унга сабоқ беради. Мантиқ илми соҳиби Оккам барча фанлар белгилар (жисмлар) ва сўзлар билан иш кўради, муомала қилади, мантиқ ҳам “бегиларнинг белгилари”га таянади, дея таъкидлайди. Шудай қилиб, романда яширинча, аста-секин семиология қонуниятлари ўзи ҳақида хабар бериб боради.

Хуллас, Вильгелм – семиотик, XIII асрга бадарға қилинган матншунос олим. У “кодланган қўлёзма”ни ўқиш билан банд, фрагментлар асосида бир бутун яхлит маънога эга бўлган матнни асл ҳолига тикламоқда, метафора (истиора) ва символ (рамз) ларни изоҳлаб бермоқда ва талқин (интерпретация) қиляпти. Айниқса, унинг Адсон уйқусида кўрган тушини изоҳлаб бериши алоҳида моҳиятга эга, яъни бу изоҳ бутун бир даврнинг “маъданий ғайришуурийлиги”ни ифодаловчи матндир. Бундаги ҳиссиётлар (хаос) чалкашлиги Вильгелм унга керакли “калит”ни топган замоноқ изчил тизимда шакллана боради. Бу ерда “Киприан базми” (Киприан Расций Цецилий. 200-258. Карфаген епископи ва нотик. Император Валериан томонидан қатл этилган) деб аталувчи машҳур карнавал ҳажвиясидаги образлиликка урғу бериб ўтиш зарурдир. Модомики Адсон уйқусида кўрган туши монастирдаги қонга ботган воқеаларни акс эттирар экан, у ҳолда Вильгелм сатира (ҳажвия) воситасида воқеаларнинг кейинги ривожини

олдиндан сезиш мумкинлиги тўғрисида башорат қилади. Оқибатда “Киприан базми” ва сирли қўлёзма ягона бир тизим занжирлари тарзида намоён бўла бошлайди, матн эса объектив реалликка ўз шартларини ўтказишга ҳаракат қилади. Натижада Вильгелм монастир кутубхонасининг қўриқловчиси Хорхедан “Киприан базми”га ўхшаш қўлёмани талаб қила бошлайди.

Нафсиламбр, бир хил матн турли кодлар билан шифрланган бўлиши мумкин, ва шунга яраша, турлича шифр қўлланиб ўқилмоғи ҳам мумкин. Воқеаларнинг “дешифровка”си, яъни маълум бир шифр топиб, матнни ўқишга ҳаракат қилишдаги биринчи уриниши Вильгелм томонидан ҳаворий апостол Иоанн Художўй (Богослов) нинг “Ваҳийлар” (Иоанн Художўйнинг кашфиёти) диний китобидаги кодлар тўғри чиқсада, сўз объектив борлиққа ўз ҳукмини ўтказа олди. Сабаби, сўнги қотиллик Хорхе томонидан Инжилга оид матнга мувофиқ уюштирилган эди.

Умберто Эко романи апостол Иоанн евангелиесидан олинган: “Даставвал Сўз бўлган” (В начале было Слово) ихтибоси билан бошланса, сўнги жумла латин тилида келтирилган “Stat rosa pristina nomine , nomina nuda tenemus” яъни маъноси “Атиргул сўлиб битди, бироқ “атиргул” номи абадий яшайди” дея яқунланади.

Профессор Ю.М.Лотман фикрича ҳам романнинг чинаккам қаҳрамони айнан Сўз бўлиб қолмоқда. Унинг таъкидлашича “Вильгелм ва Хорхе унга турлича хизмат қилади. Одамлар сўзларни яратадилар, лекин сўзлар одамларни бошқаради.Сўзнинг маданий ҳаётдаги ўрнини ўрганаётган, сўз ва инсон муносабатларини, уларнинг бир-бирига дахлдорлигини таҳлил этгувчи фан семиотика, деб аталади. “Атиргул номи” айнан шу сўз ва инсон муносабати ҳақидаги семиотик романдир” .

Умберто Эконинг “Атиргул номи” ҳошиясига битиклар” деб аталувчи романига ёзган шарҳлари машҳурликда ундан ҳеч ҳам қолишмайдиган эссе бўлиб, муаллиф бу эсседа асарнинг яратилиши тарихини таърифлаб беради. Эсседаги изоҳ ва шарҳлар асосий ҳикоя сингари “энигматик код”га монанд тавсиф қилинади, бу эса, ўз ўрнида иккита матн бир-бири билан уйғунлашиб

кетиб, бирталай кодлаштирилган вазиятни юзага келтиради”. Яъни “битиклар”да бир эмас, балки камида иккита мурожатнома (манифест)ни учратиш мумкин. Биринчи навбатда Эко ўз романини постмодернистик проза деб тан олиши учун имкон берадиган бир қатор белги (аломат)ларни такрорлаб ўтиб, постмодернизм “назариётчиси” ва “амалиётчиси” тарзида гавдаланади. У деярли тасодиф бўлган, аммо китобхонни чалғитиш учун идеал даражадаги романнинг сарлавҳасидан бошлайди: “Атиргул рамзий образ таъриқасида шу қадар маънолики, бамисоли унинг маъноси йўқдек”. “Атиргул” ва унинг “номи” ўртасидаги тафовут белги (нишона)нинг постструктуралистик назариясини тасдиқлайди: объект (атиргул) белги тарзда йўқ бўлиб кетади, ундан фақат белги яъни “ном”гина қолади; китобхон уни исталган мазмун, маъно билан тўлдириши мумкин. Аини пайтда ушбу идеал даражадаги постмодернист китобхон – муаллиф таклиф этган ўйинда иштирок этишга тайёр “шерик”ка яъни матн “ўлжаси”га айланиб қолади. Матн ўз ўқувчиси қиёфасини ўзгартиришга қодир “мослама” бўлиб хизмат қилади.

Ваҳоланки, ўз асари матни “мослама”си ҳақида гапирганда, муаллиф нарратология масалаларига алоҳида эътиборни қаратади. “Атиргул номи” асарида “романдаги роман” композицион структурасини қўллаган Эко уни маданиятнинг замонавий қиёфасига муқобил ва мос келади деб ҳисоблайди: “...барча китобларда бошқа китоблар ҳақида гапирилади, ҳар қандай тарих илгари гапириб берилган тарих ҳақида сўзлайди”. Шу боис Эко романи топиб олинган кўлёма таърифидан бошланади, бу эса ўз-ўзидан ихтибосга ўхшайди: “Мен зудлик билан муқаддимани ёздим ва ўз қиссамни тўрт қаватли конвертга жойладим, уни эса бошқа учта қиссам билан ҳимоя қилдим: Адсоннинг деганини, Мабийоннинг гапирганини, Валленнинг айтганини мен ҳикоя қилмоқдаман”, деб ёзади муаллиф. Бундан чиқди “Атиргул номи” романида бир неча нарратив оралиқлар, бир неча ҳикоячилар – аббат Валле, Мабийон, Адсон мавжудлиги келиб чиқмоқда. Ўз

ўрнида Адсон бир вақтнинг ўзида – ёш шогирд ҳамда ёшлиги ёдига тушаётган саксон ёшли мўйсафид.

Ҳикоя қилишнинг мураккаб тизимини Эко адабий анъаналарнинг мураккаблиги билан изоҳлайди: “XX аср охирида Шекспир ёзганидек ёзиш амри маҳол, ҳаттоки биз Шекспир даври ҳақида роман яратаётган бўлсак ҳам. Постмодернизм – бу модернизмга жавоб: ўтмишни йўқ қилишни иложи йўқ, негаки уни йўқотиш тилни йўқотишга олиб боради, ўтмишни соддадиллик, ҳазил-мутойиба билан қайтадан тушуниб етмоқ зарур”, дейди у. Эко постмодернизм даври одами ҳолатини ўта донолик билан “ўқимишли, зукко аёлга ошиқ бўлган одам” ҳолати билан таққослайди. Ўша ошиқ одам, ўз севгилисига “сени ақлсизларча севаман” деб айтаолмаслигини яхши тушунади. Ўша ошиқ одам: “Лиал таъбири билан айтганда - Сени ақлсизларча севаман”, дея лутф қилмоғи лозим. Афтидан, шу каби дил изҳорларидан сўнг, аёлга айтилган жумланинг турли-туман маъноларини излашга тўғри келади. Ҳазил эмасми бу? Ёки бу шунчаки ихтибосми? Ёки севги изҳорлари ҳақиқатан ҳам севги ёки муҳаббат изҳорларими? Пировард натижада аёлнинг диққат-эътибори “севги мактубини жўнатувчи” - муҳаббат ҳис-туйғуларига мойил эркакга эмас, балки ҳар хил маъноларга тўла жумла яъни матннинг ўзида жамланади.

Шундай қилиб, матн муаллифи – қисқагина севги дил изҳори ёки бусбутун роман бўлса ҳам – “матн қабул қилиб олувчи” (рецепиент)ни унчалик қизиқтирмайди. “Матн жўнатувчи”нинг ҳолати (шу жумладан “Атиргул номи” романи муаллифиники ҳам) Эко томонидан “муаллиф ўлими” (Р.Барт) классик мисол тарзида тасвирланади. Демак, муаллиф асарни ниҳоясига етказиб, маъно йўлида ғов бўлмаслиги учун, “жон бермоғи” лозим. Иш тугаганидан кейин, матн ўз ҳаёти билан яшайди, муаллиф ўйламаган янги талқинларни келтириб чиқаради: “... материал ўз табиий хусусиятларини намоён қилади, аммо бир вақтнинг ўзида, уни шакллантирган маданият ҳақида ҳам ўқувчининг ёдига солади”. Матн ушбу жиҳатлари оқибатида, жаҳон маданияти “кутубхонасини” акс эттирган

интерматн (интертекст) бўлиб қолади. Ўз романининг баъзи бир “олисроқ контекст”ларини Эко панд-насихат оҳангида изоҳлайди, гарчи улар очикдан-очик истехзоли, кинояли, кесатикли, ҳазил-мутойибали бўлса ҳам. Жинойтлар гуноҳкори, кўзи ожиз роҳиб Хорхе образи, муаллиф томонидан кўйидагича таърифланади: “Ҳамма мендан сўрашади, нимага асаримдаги Хорхе кўринишидан ҳам, исми билан ҳам Борхеснинг ўзгинаси ва нимага Борхес менда шунчалик ёмон қиёфада кўринмоқда. Буни ўзим ҳам билмайман. Менга кутубхонани кўриқлаш учун сўқир одам керак эди. Мен буни романнинг ютуғини белгиловчи вазият деб ҳисоблаган эдим. Аммо кутубхона ва сўқир қаровулнинг яхлитлиги қаёққа айлантирмасанг ҳам Хорхе Луис Борхесни кўз ўнгимизда гавдалантирмоқда”.

Умуман олганда, “Атиргул номи” хошиясидаги битиклар” ижод жараёнидаги жонли нарсаларни жонсиз қилиб кўрсатишга (деперсонализация) ҳаракат қилади – матн муаллиф вужудини ёриб ўтиб гапира бошлайди, уни ўзига бўйсундиради, у чексиз ҳукмронлик қилувчи, шаддод ижодкор куч (демиург) эмас, балки дунёда янги бир руҳдаги китоб туғилишига ёрдам берувчи яъни уни “ёзиб олувчи мослама”га айланиб қолади. “Баъзан менга ушбу цитата қаердан олинди, қаерда бири тугайди ва қаердан бошқаси бошланади, деб сўраганда – мен жавоб беришга қийналиб қоламан, -дея таъкидлайди Эконинг ўзи. – Ҳамма гап шунда-ки, менда кўчирмалар, хатчўп солинган китоблар, жумлалар, иборалар, ихтибослар ёзиб олинган ўнлаб дафтарлар мавжуд. Сон-саноксиз маълумот ва қайдлар, мен ишлатиб улгурганларимдан юз баробар кўп”.

Эконинг “муаллиф матнга сингиб кетиши зарур”лиги тўғрисида айтган фикри модернизм шоири Томас Элиот (1888-1965) нинг “Гамлет ва унинг муаммолари” (1919) эссесидаги “объектив коррелят” хусусидаги фикр-мулоҳазаларини эслатади. Бироқ Эко ўзининг “юксак модернизм” билан яқинлигини инкор этмайди: “Санъат бу шахсий ҳис-туйғулардан қочиб кетиш. Бунга мени Жойс ҳам, Элиот ҳам ўргатган”. Дарвоқе Эконинг ўзини “олим адиб”, ижодкор, яратувчи ва танқидчи қиёфасида кўрсатиши Элиотга

жуда яқиндир. Шунингдек, Эконинг роман ҳақида “космологик структура” сингари тасаввурлари постмодернизм назариялари билан етарлича уйғун эмас. “Роман ёзмоқ – демак янги дунё яратмоқдир, олам бунёд этмоқдир”, дея таъкидлайди эссенинг “Роман космологик структура кабидир” бобида муаллиф. “Структура” сўзининг ўзи бизни постмодернизмдан 1920-йиллар адабиётига қайтишга мажбур этади. У пайтдаги ёзувчилар (шу қатори Элиот ҳам) “шеърий”да, биринчидан, оламнинг “бетартиб қоришмаси” (хаос)ни жиловлашнинг ягона усулини топганлар, иккинчидан эса – ҳис-туйғулар хайратда, саросимада қолганлигини аниқланганлар.

Айни дамда Экода постмодернист ёзувчини тасаввур этиш маъқуллиги хусусида шубҳалар пайдо бўлиши мумкин. Агар муаллиф, романтик ёки постмодернистик санъаткор каби ўз универсумини яратгувчиси бўлса, демак у муайян қонунларга таянмоғи лозим бўлади. Ушбу тахмин - фаразлар имконларини Эко изоҳларкан қуйидаги пассажни келтиради: “Ёзувчи ўзини чекловлар билан занжирбанд қила билмоғи даркор – ана ўшанда бемалол, яъни муаллақ кайфиятда ўйлаши мумкин... Прозадаги чекловлар биз томондан яратилган олам билан белгиланади. Реализмга бунинг ҳеч қандай алоқаси йўқ. Биз мутлақо ирреал олам билан иш тутсак ҳам бўлаверади. Лекин ушбу оламнинг мавжуд мантиқсизлигида ва нореаллигида ҳам, бошланғич нуқтасида, ибтидосида ҳам муқаррар ўрнатилган қонунларга риоя қилинмоғи керак”.

Эконинг фикр-мулоҳазалари у учун матн бадиийлиги нақадар муҳим эканлиги тўғрисида қуйидаги тушунчани келтиради: “Матн бадиийлиги “скриптор” (лот. scriptorius – мат кўчирувчи, VI-XII асрларда монастырларда фаолият кўрсатган ҳаттотлар) томонидан эмас, балки ўзгача оламни яратаётган, ва шу билан шеърий қонуниятларни ўрнатаётган муаллиф томонидан яратилади”. Афтидан, постмодернизм адабиёт ва бадиийлик чегарасига етганлигини Эко англаган кўринади. Бироқ унга “ёзилмаган романлар” ёзилган романлардан афзалроқ, деб таъкидловчи И.Кальвино, Д.Бартелми ва Р.Федерман нутқтаи назари Экога яқин эмас. Ҳа, биз “Атиргул

номи” романини романтик ҳам, натуралистик ҳам, модернистик ва постструктуралистик анъаналар оқидамида ҳам ўқимоғимиз мумкин, аммо ушбу имкониятлар доирасининг мавжудлиги улардан бирини танлаш лозимлигини, бошқаларини эса четга суриб қўйишни тақозо этади, бинобарин романда вақт унсури борлиги, қайсики китобхоннинг тегишли кучлар таъсирида ТАРИХга айлантормоққа қодир. “Атиргул номи” хошиясидаги битиклар”нинг сўнгги бобининг “Тарихий роман” деб номланиши ҳам юқоридаги таърифлардан дарак бериб туради. Гап фақат тарихий колорит ҳамжиҳатлиги, тарихий мавзунини такроран тақдим этиш ишончи уйғунлиги ҳақида кетаётганлигини тахмин қилиш соддадиллик бўлар эди. Эҳтимол ҳар доим истехзоли, кинояли Эко бошқа нарсаларни назарда тутмоқда - аниқроқ қилиб айтганда роман рўёбга чиқарадиган сўнгги натижани. Ўзгача таърифлаганда “Атиргул номи” чуқурроқ даражада – яъни тарихнинг қай йўсинда ҳаққоний (реал) ёки кўчма (адабий) маънода рўёбга чиқарилиши, қай тарзда ижодиёт, ҳаёт, номлар, хаёллар, орзулар – ёлғон-яшиқ, ўйдирмалар, ясама вазиятлар туғилиб, бир-бирига сингиб кетишининг амалга ошиши тўғрисидаги фикр-мулоҳазалардир, холос. Истаган пайтимизда эса уларнинг ортидаги “ҳақиқат” ва “ёлғон”ни кўриш мумкин. Бироқ Эко учун бу рамзий борлиқнинг туғилиши – китобхонга эстетик лаззат, хузур-ҳаловат бахш этиши муҳимроқдир. Шундай экан С.Малларменинг “Гул” ҳақидаги машҳур таърифу тавсифларини поэтик қиёсан “Атиргул” ҳақида – объектив борлиқнинг жўшқинлигини Ўрта аср рамзи сифатида ёдга олиш мумкин.

Хулоса қилиб айтганда, Эко ўз олдига “...ҳам нонконформистик, ҳам етарлича муаммоли ва ҳеч нарсага қарамасдан – ўта мароқли машҳур роман ёзиш” масаласини қўйган. Кўнгил очувчи, вақтни чоғ этгучи, эрмак ва сюжетнинг мавжудлиги “Атиргул номи” романини детектив асарга ўхшатиб юборади. Ўрта аср даври колоритини аслидай тиклаш аниқлиги – тарихий тадқиқотга, истехзо, “метатил ўйини”, “илмийлик” ва “бадийлик”нинг интертекстуал бирикмаси – постмодернизмга монанд эканлигини

белгилайди. Яхлит олинганда, барча элементлар жонли ва доимо янгиланиб турувчи романнавис табиий куч (стихия)га айланади, инчунин, Вақтнинг қайтарилмаслигига “Исм”, “Ном”ларни қарама-қарши қўядиган ибтидо, бошланғич нуқта бўлиб гавдаланади.

ИНТЕРМАТНЛИК ВА МАТННИНГ ТУРҒУН УНСУРЛАРИ

Жаҳон, шу жумладан, ўзбек тилшунослигида олиб борилган лингвистик тадқиқотларга кўра, интерматнлик ҳар бир матнга хосдир, ўз ўрнида ҳар бир матн ҳам интерматндан иборат. Интерматнлик ва интерматн тушунчалари ҳам матн бир хил эмаслигидан, унинг гетероген таркибидан, ҳар хил матн турларидан ташкил топганлигидан далолат беради. Матн бошқа матнлар қуршовида, ўлар билан ўзаро таъсир, ўзаро боғлиқлик, ўзаро алмашинув, ўзаро бойитиш, бир-бирини тақозо этиш, бир-бирига сингиб кетиш доирасида ҳаракатланади. Матн ўз ичига узоқ ва яқин ўтмишда яратилган асарларнинг матнларини қамраб олади, шунингдек бошқа матнлар ичига ҳам анланган ёки анланмаган ҳолда қўшилиб кетади. Бундан ташқари, тадқиқотларда матннинг динамик (ўзгариш, ривожланиш суръати, ҳаракат ва ўзгаришларга мойиллик) хусусияти ўз исботини топади, яъни матн – бу муаллиф асосий ғоя ва фикрининг амалга оширилишга ҳамда адресант ва адресат ўртасида муносабат ўрнатишга йўналтирилган тўхтовсиз ҳаракатланаётган, ривожланаётган тизимдир. Ҳаракатланиш, ривожланиш хос бўлган матнни, қайсидир бир жиҳатдан жонли организм билан таққослаш мумкин. Шундай фикр ҳам борки, матнларнинг жонли дунёси инсон дунёсига паралелль равишда абадий яшамокда. Бироқ, айти пайтда, матн мустаҳкам истехком, барқарор қурилмадир. Ҳошиялар ўртасидаги маконда матн мустаҳкам ўрнашиб олган. Матннинг жўшқин ҳаракатга ва ўзгаришларга мойиллиги, тадрижий ривожланиб бораётган моҳият ва мазмунига қарамасдан, қайси унсурлари уни стабиллаштиради, бирдек туришини таъминлайди ёки турғун мувозанатга сақлайди, деган савол туғилиши табиий. Мазкур мақолада ушбу саволга батафсил савол беришга ҳаракат қилиб кўраимиз.

Биз, энг аввало, матн тадқиқотига оид замонавий ёндашувларни, унинг таърифларини таҳлил қилиб чиқамиз, шунингдек матн функцияларини аниқлаймиз, интерматн ва интерматнлик тушунчаларини тавсифлаймиз, ва

ниҳоят, матннинг турғун ва доимий хусусиятларини тақозо этувчи турғун категорияларини бирма-бир белгилаб чиқамиз.

I . МАТННИНГ ИНТЕРМАТНЛИК БИЛАН БОҒЛИҚ БЎЛГАН АСОСИЙ ФУНКЦИЯЛАРИ

Агар сўз – бу тил бирлиги бўлса, у ҳолда матн – коммуникация (алоқа, фикр алмашинув) бирлигидир. Сўзлар муайян маънога эга, матнлар эса – мазмунга. Ўқувчи, сўзлар маъносини била туриб, уларни контекст¹⁰⁸да англаб олади, тушуниб етади, яъни тасаввурида муайян мазмунлар ҳосил қилади. Маъно ва мазмунларни англаш, матнни тушуниш демакдир. Матнни ўқиш жараёнида сўзлар маъносидан қанчалик кўп мазмунларни чиқарсак, шунчалик кўпроқ ўзимизни “маданийлаштирамиз”¹⁰⁹.

Бу матн функцияларидан биридир. Интерматнликни ҳар бир матннинг, айниқса замонавий матнларда яққол ифода этилган, ажралмас қисмидек инобатга олсак, шундай бир ҳулосага келамизки, замонавий матнлар ўзида қанчалик кўп асарларни акс эттирса, шунчалик китобхонни “маданийлаштириш” салоҳиятига кўпроқ эга бўлиб чиқади. Лекин, танганинг бошқа тарафи ҳам бор, етарлича “маданийлашган” китобхон матнларни тушуниш ва англаб олиш қобилиятига эга.

Австриялик файласуф Л.Витгенштейн (*Ludwig Wittgenstein*, 1889-1951)) фикрича, матннинг бошқа, яъни “у ёки бу йўсинда одамлар хулқига, феъл-атвориغا, хатти-ҳаракатларига таъсир этиш” функцияси ҳам мавжуд. Бундан ташқари, тадқиқотлар натижасида маълум бўлишича, матн нафақат ўқувчиларга, балки муаллифга ҳам бевосита таъсир кўрсатади. Онгли равишда (тушунган ҳолда) ёки англаб етмаган ҳолда (ғайришуурий равишда) муаллиф олдинги, анча илгари яратилган матнга таянади, ўз ишида унга ҳавола қилади. Л.Витгенштейн, тилга таъриф бераркан: “Тил – бу чигаллашган йўллар тизмаси. Бир тарафдан яқинлашганинда, чиқиш йўли

¹⁰⁸ **контекст** - нутқ ёки асарнинг тугал фикр англатувчи парчаси;

¹⁰⁹ Богин Г.И. Субстанциональная сторона понимания текста. Тверь: Изд-во Тверского гос. ун-та, 1993. – с. 118

қаердагилини аниқ биласан. Ўша-ўша жойга бошқа тарафдан яқинлашганинда эса, чиқиш йўли қаердалигини энди умуман билмай қоласан”. Бу фикр матнга ҳам тўғри келади. Матнни, гўё “кўхна шаҳарнинг эгри-бугри, чалкаш тор кўча ва майдонлари, эски ва янги уйлар, турли даврларга мансуб иморат ва бинолар: уларнинг ҳаммаси батартиб жойлашган, тўғри ва равон куча ҳамда стандарт кўп қаватли уйлар қурилган янги даҳалар билан қуршаб олинган”, деб ёзади¹⁰⁹. Бундан ташқари, бу фикр бадиий асарни гўё интерматндек талқин қилишга ўхшайди, ушбу интерматнда бошқа матнлар кесишган нуқтаси мавжуд, бу нуқтада ҳеч бўлмаганда яна бир матнни ўқиш мумкин¹¹⁰.

Интерматн концепцияси матн бирлиги, яхлитлиги ва муайян системага асосланганлиги (батартиблиги) хусусида шаклланган тасаввур ва тушунчаларни чиппақка чиқаришга қаратилган. Интерматн, таъбир жоиз бўлса, матн чегараларини олиб ташлайди ёхуд кенгайтиради, матн структурасини қайсидир бир жиҳатдан бўшаштиради, уни ўтказувчан, маъно ва мазмунга оид шаклини эса ўзгарувчан ва ноаниқ қилади.

Матнга киритилган дискурс ёки дискурсив (мантиқий фикрлашга асосланган) жиҳатлар унга қўшимча маъно ёки мазмун бағишламайди, балки ўзаро кесишиб, бир-бирининг таъсирини кучсизлантиради. Дискурс хусусида тўхталадиган бўлсак, дискурс (лот. *discursus* – нутқ, фикр-мулоҳаза, далил-исбот, суҳбат) – бу нутқ орқали билдирилган фикр ва мулоҳазаларнинг ижтимоий жиҳатдан боғланганлигини таҳлил қилиш учун ишлаб чиқилган тушунча. Ушбу атама билан бевосита ўқувчи ёки тингловчига йўналтирилган илмий, фалсафий ёхуд бошқа муҳим концепциялар белгиланади. Дискурс сўз ва маъно, белги ва мазмун, билим ва унинг сўз орқали ифодасининг бирлигини англатади, ушбу birlik фақат одамлар ўртасидаги алоқа, муносабат, суҳбат жараёнида муайян маъно касб этади. Бундан ташқари, дискурс – бу ўзаро ҳаракатланаётган, бир-бирига таъсир ўтказаётган

¹⁰⁹ Витгенштейн Л. Избранные философские работы / Пер. с нем. и англ. В. Руднева. - М.: Издательский дом “Территория будущего”, 2005. – с. 208

¹¹⁰ Косиков Г.К. Идеология. Коннотация. Текст. - М. 1994. – с. 194.

ижтимоий ва сиёсий субъектларнинг ҳар хил позиция, дастур, ғоя ёхуд мафкураларини асослаш, таққослаш, муҳокама қилишга қаратилган нутқий коммуникация кўринишларидан биридир. Яна бир муҳим жиҳати, дискурс – бу олдинлари билдириб ўтилган фикр, мулоҳаза, дунёқараш, нуқтаи назарлар замирида тушунчага ёхуд мантиққа асосланиб исботлаб бериш жараёнидир.

Таъкидлаш лозимки, интерматн тушунчаси рус тилшунос олима Н.Н.Белозёрованынг “Интегративная поэтика” тадқиқотида батафсил таҳлил қилинган, мазкур тадқиқотда интерматн ва интерматнлик атамаларининг бир нечта таърифлари келтирилади: *“Intertextuality is the general condition by which it is possible for a text to be a text: the whole network of relations, conventions, and expectations by which the text is defined”*.

*“Terms used to refer to the relationship between the text under discussion and other texts, which may be literary or non-literary works”*¹¹¹.

Интерматн ва интерматнлик атамалари 1967 йилда франциялик тилшунос олима, постструктурализм назарийчиси Ю.Кристева томонидан жорий этилди ва кенг тарқалиб кетди.

Н.Н.Белозёрова наздида, интерматн – бу матнларнинг асрлар оша ривожланиб бораётган мажмуадир; бу мажмуа ё идеал, ё виртуал савияда, ё китоб даражасида мавжуд бўлиб, ўзига хос доирани ташкил қилади. Аҳамиятли томони шундаки, доира ичида матнлар яратилиш вақти, ўз жанри, маъно ва мазмун етказиш усули, қўлланилиш ёхуд татбиқ қилиниш соҳаси, энг муҳими, тиллар бўйича гуруҳларга ажратилади. Бу мажмуа биринчи интерматн доираси деб аталади. Н.Н.Белозёрова ишлаб чиққан тизимга кўра, интерматннинг иккинчи доираси – бу онг ва онг ости даражасида турғун ва ўзгармас кўплик (доира) кўринишида мавжуд бўлган матнга оид шакл ва категориялар мажмуасидир¹¹².

Юқорида таъкидланганидек, интерматн ва интерматнлик ҳар қандай матнга хос бўлиб, немис тилшунос олим В.Хейнеман ишлаб чиққан

¹¹¹ Белозерова Н.Н. Интегративная поэтика. Тюмень: Изд-во Тюменского гос. ун-та, 1999. – с. 98.

¹¹² Ўша ерда, 101 бет

назарияга кўра, интерматн жиҳатидан бу матн адресанти, яъни юборувчиси ўзига яхши таниш бўлган матн нусхаларидан фойдаланиб, англаган ёки англамаган ҳолда муайян матнларга таянганлиги, эргашганлиги, уларга мослашиб иш тутганлигини англатади.

Интерматнлик (матнларнинг ўзаро нисбати, боғланиши) эса икки, яъни таснифий (грамматикага оид) ва маъновий (семантикага оид) турга ажратилади. Грамматика оид доирада сўз ўзгариши (турланиш, тусланиш), сўз тузилиши, сўз бирикмалар, гап турлари ўрганилади Бу ерда асосий эътибор морфология ва синтаксисга қаратилади. Семантика доирасида эса асосан сўз маънолари ўрганилади. Шунингдек интерматнликни тадқиқ қилишнинг учта истиқболли йўналиши мавжуд:

а) синхрония (тил ҳодисаларининг муайян бир тарихий тараққиёт босқичида бир вақтда ва ўзаро мос равишда мавжуд бўлиши ва ўзаро боғланганлиги) га асосланган тадқиқот, аниқроқ қилиб айтганда – матнларни таққослаш;

б) диахрония (тарихий тадрижийлик, тил ҳодисаларининг эволюцион ривожланиш жараёни) га асосланган тадқиқот, яъни далил келтириб исботлаш, асослаш модели, турли матнлар модели ва луғавий бирликлар келиб чиқишини аниқлаб, матн яратилиш тарихини тиклаш, ўрганиш;

в) битта, алоҳида олинган матннинг ҳар тарафлама, конкрет тадқиқоти, яъни бошқа матнларнинг муайян тилга оид аломатларини аниқлаш, бир-биридан ажратган ҳолда таснифини тузиш.

Мазкур тасниф бўйича интерматнлик:

– вертикал интерматнликка эга, у муайян прототипнинг белгилари асосида бадиий матннинг таснифий хусусиятларини акс эттиради;

– горизонтал интерматнликка эга, у мантнни муайян мазмуний жиҳатдан олдинги матн билан ўзаро нисбатини, боғланишини аниқлайди.

Шунингдек, интематнлик прагматизмга асосланган ва бадиий (нафосатга асосланган) шаклга эга. Прагматизм асосчиси, америкалик файласуф Ч.С. Пирс сўзларича, билим аҳамиятини амалий натижаларига қараб таърифловчи тамойил прагматизм негизини ҳосил қилади. Америкалик

файласуф, прагматизм йўналишининг йирик намояндаси Уильям Джемс (*William James*, 1842-1910) илмий асарларида прагматизм баҳс- у ёки бу фалсафий назариялардан ҳосил бўлган “амалий натижа”ларни таққослаш йўли орқали ҳал этиш услубидек таърифланади.

Интерматнлик цитата (матн парчаси), ишора, парафраза (бирор асар мундарижасини, маъносини бошқа сўзлар билан айтиб бериш), матн парчаларидан иборат териб чиқилган коллаж, тақлид, ўхшатма шаклларга кириши мумкин ва шу орқали бошқа матнлар мазмунига қўшилиши, сингиб кетиши, қайсидир бир жиҳатдан, уларга таъсир этиши ва ўзгартириши мумкин.

Юқорида келтириб ўтилган фикр ва далилларга асосланган ҳолда, интерматнлик нафақат ҳар қандай матнга хос, балки унинг асосий: одамга таъсир этиш ва маданийлаштириш вазифаси ўз исботини топди.

II. ИНТЕРМАТН ЗАМОНАВИЙ АДАБИЁТНИНГ АСОСИЙ ТАМОЙЛИ СИФАТИДА

Китобхон қанчалик кўп матнларга тушуниб етса, уларни англаса, шунчалик кўп у ўзини “маданийлаштиради”, деган фикр юқорида таъкидлаб ўтилган эди. Шу боис, интерматн маданиятнинг асосий тамойли (негизи) сифатида намоён бўлади. Бу ерда маданият атроф муҳитни ўзлаштириш, объектив воқеликни англашва инсоннинг унга мослашувидек тушунилади.

Матнни мутолаа қила туриб, китобхон уни ҳазм қилади, ўзлаштиради, ўрганади, қабул қилади, айти пайтда унинг хотирасида мавжуд ва воқеликнинг акси бўлган бошқа матнлар билан таққослайди, ўтмиш ва ҳозирги замоннинг реал ҳаётини билиб олади. Муайян маданиятни муайян тилнинг татбиқ қилинган, амалга ошган қоидалари асосида ўрганиш, тадқиқ қилиш, тушуниш, ўзлаштириш, қолаверса қабул қилиш мумкинлиги ҳақида фикрни кўпгина олимлар, хусусан Э.Сепир, Д.С.Лихачёв, Ю.С.Степанов ва бошқалар.

Аргентиналик машхур адиб Хорхе Луис Борхес: “Тил – бу замонавийликнинг тимсоли, – у абадият ва чексизлик хусусида сўз очиш учун асқотмайди”, деб ёзган. Бироқ, бу фикр бадий асарнинг жонсиз, ҳаракатсиз, турғун ҳолатдаги, бир чизиқли шаклига тааллуқли. Бугунги кунда бадий матн турғун ҳолатни, бир чизиқликни, дейиш мумкинки, бир қолипликни енгиб ўтиб, ўзига хос гиперматнга айланмоқда.

Юқорида таъкидлангандек, матн маданият билан параллель равишда ривожланаяпти. Маданият ва матн ривожланиш даврларни таққосласак, қуйидаги ҳолатлар келиб чиқади. Маданият азалдан ёзувга эга бўлмаган, маданият ва санъат, жумладан адабий асарлар қасиданавис куйчи шоир, бахши ва бошқалар орқали бизгача етиб келган. Асарлар ўтиб маданият ниҳоят ёзувга эга бўлди, адабий асарлар матнларни эвристика (назарий тадқиқотларда янгиликлар кашф этиш жараёнида қўлланадиган мантикий усуллар ва методик қоидалар мажмуи ёки унумли ижодий тафаккур жараёнларини ўрганувчи фан) га асосланган ҳолда идрок этиш орқали етказилади. Шунингдек, гипермедиа маданияти мавжуд, унинг ўзига хос хусусиятлари қуйидагича:

- матнлар бир чизиқдан иборат бўлмаганлиги;
- матнинг айрим унсурларига интерактив ёндашув имконияти, яъни бу семиотика жиҳатдан бир хил бўлмаган маданий маконнинг ҳар бир қисмини қўриб чиқиш, ўрганиш, тадқиқ қилиш имконияти мавжудлигини англатади.

Семиотика (юнон. semeion – белги) – бу энг содда сигнал системаси (одамнинг нутқи) дан тортиб, то табиий тилларгача бўлган белгилар системасини қиёсий ўрганиш фани. Белгилар системасининг асосий вазифалари – бу: 1) муайян ахборотни етказиш ёки маъно-мазмунни ифода этиш функцияси; 2) алоқа қилиш, муносабатда бўлиш, муомала қилиш функцияси, яъни тингловчига (ўқувчига) етказилаётган (эшиттирилаётган, ўқиладиган) информацияни тушунишини, англашини таъминлаш, шунингдек ҳаракатга ундаш, эмоционал таъсир ўтказиш ва ҳоказо. Ушбу функцияларнинг бирортасини амалга ошириш белгилар системасининг

муайян ички тузилиши тақозо этади, яъни турли белги ва улар бирикмаларининг қонунияти мавжудлигини. Шунга мувофиқ семиотиканинг учта асосий қисми алоҳида ажралиб туради:

- а) синтактика, ёки белгилар системаси бажараётган функцияларидан қатъий назар, уларнинг ички структурасини ўрганиш фани;
- б) семантика, ёки белгилар системасини маъно ва мазмунни ифода этиш воситаси сифатида ўрганувчи фан;
- в) прагматика, ёки белгилар системасининг улардан фойдаланувчига нисбатан муносабатини ўрганувчи фан.

Семиотика асосий тамойил ва тушунчаларининг таърифини илк бор Ч.С.Пирс тузиб чиқди, кейнчалик америкалик файласуф Чарльз Моррис (1901-1973) нинг “Белгилар назарияси асослари” (1938) рисоласида улар кенгрок тадқиқ қилинди, уларнинг таснифи тузилди ва мустақил фан сифатида ишлаб чиқилди.

Демак, гиперматн концепцияси – бу, биринчи навбатда, матннинг бир чизиқлигини, изчиллигини, қолаверса, тадрижийлигини енгиб чиқиш. Гиперматн тузилиши энг аввал, муайян билимнинг муайян технологияда воситасида ёзма ёки электрон шаклда ёзиб олинган ўзаро боғланган фрагментларидан иборат. Тузилишнинг тасодифий парчалардан иборат қоришмаси, изчил тартиб йўқлиги тафаккурнинг аралаш-қуралаш йиғиндисини тақозо этади, бу эса, ўз навбатида, матнларда ўз аксини топади. Тафаккур, шунинг баробарида матн – бу ғояларнинг чигаллашиб кетган тизимидир. Ҳар бир инсон ўзгача ўйлайди, фикр юритади, шунинг учун ўзгача ўқиш, мутолаа қилиш, тушуниш, англашга ҳақли.

Шундай қилиб, матннинг тадрижий ривожланиши маданиятнинг тадрижий ривожланиши билан чамбарчас боғлиқ. Интерматн, ўз структурасини ривожлантириб, такомиллаштириб, гиперматнга айланади. Айни пайтда гиперматнни келажак матни, деб ҳисоблаш мумкин.

III. МАТННИНГ ИНТЕРМАТНГА ОИД ХУСУСИЯТЛАРИ УНИНГ ТАЪРИФЛАНИШИДА АКС ЭТТИРИЛИШИ

Тарту-Москва семиотика мактаби асосчиларидан бири, “Бадий матн структураси” (1970), “Бадий адабиёт” тушунчасининг мазмуни ва структураси хақида” (1973) каби кўплаб илмий тадқиқотлар муаллифи, таниқли рус адабиётшунос ва семиотик олим Ю.М.Лотман (1922-1993) фикрича, бадий матн қандай бўлиб чиқишини, бадий бўлмаган матнлардан фарқли ўларок, олдиндан башорат қилиб бўлмайди, негаки бадий бўлмаган матнларнинг кейинги қисмларини китобхонлар олдиндан осонликча пайқаб олар эди¹¹³.

Рус тилшунос олима Н.Л. Мышкина наздида, матн тўрт ўлчовли (предметда узунлик, кенглик ва баландлик ва проекциянинг мавжуд бўлиши) маконда ҳаракатланади, тўрт ўлчовли хусусиятга эга бўлади: семантика майдони (белгиларнинг воқеликда белгиланаётган объектга ва улар хақида тушунчаларга нисбатан муносабати; синтаксис майдони (белгиларнинг бир-бирига муносабати); прагматика майдони (белгиларнинг муайян тилдан фойдаланаётган одамга нисбатан муносабати); синтагматика майдони (белгиларнинг нутқ оҳанги ва маъно жиҳатдан яхлит бўлиб, бир ёки бир нечта сўздан иборат синтактик бирликка, ҳамда ифода этиш жиҳатдан бир-бирига муносабати). Ушбу фикрга асосланиб, матннинг янги таърифини тузиб чиқиш мумкин. Матн – бу тўхтовсиз ҳаракатланаётган, ўзгариш, ривожланиш жиҳатдан турғун мувозанат сақлаоладиган ва айни пайтда сақлаолмайдиган тизимдир¹¹⁴.

Энди матн хусусида бошқа бир таъриф билан таққослайлик: матн – бу ўзида адресант (муайян информация юборувчи) ва адресат (қабул қилувчи, олувчи) ўртасида коммуникатив алоқани мужассамлаштирган нутққа оид белгилар ва белгига оид изчилликлар тизимидир. Кўриниб турибдики, бу

¹¹³ Лотман Ю.М. Структура художественного текста. – М.: Искусство, 1970. – с. 188.

¹¹⁴ Мышкина Н.Л. Динамико-системное исследование смысла текста. Красноярск: Изд-во Красноярского гос. ун-та, 1991.

таъриф матн тузилишининг динамик ривожланиш, ўзгаришга нисбатан бўлган хусусиятларини ўзида акс эттирмайди.

Бадиий матннинг бир бутун яхлит бўлмаганлигини намоён этиш ва исботлаб беришга ҳаракат қилаётган янги интилиш ва ҳаракатларга мувофиқ, бизда матн – бу қадим ва бўлажак матнлар кўринишида ўзининг ўзок ўтмишдаги аждод ва келажакдаги авлодларга эга, бошқа матнлар қуршовида ривожланаётган ва такомиллашаётган жонли мавжудот, деган таассурот туғилди. Матнлар оламида, - худди кишилар дунёсида каби, - ҳеч нима, ҳеч нарса якка ҳолда, бошқалардан ажралган ҳолда мавжуд бўмайди, балки ҳамма нарса ўзаро таъсир қилади, бир-бирига чамбарчас боғлиқ, бир-бирини такозо этади, бир-бирини бойитади, тўлдиради, маъно ва мазмун бағишлайди, ҳамжиҳатликда ҳаёт кечиради. Ҳозирги давр матни ўз ичига узок ва яқин ўтмишнинг матнларини сингдиради, ўзлаштириб олади, узок ва яқин келажак матнлар ичига қўшилиб, сингиб кетади. XIX аср ўрталарида Дж.Джоуль, Г.Гельмгольц сингари йирик физик оламлар томонидан кашф этилган энергия сақланиш ва айланиш қонунига асосан: ҳеч нарса ҳеч қаердан пайдо бўлмайди, ҳеч қаерга йўқ бўлиб кетмайди ва қайта яратилмайди. Шундан келиб чиқадики, матн ҳамма вақт ҳаракатда, ривожланишда, ўсишда, ўзгаришда...

Лекин, китоб жавонига назар ташласак, ҳамма китоблар: Шекспир, Свифт, Байрон, Пушкин, Толстой, Қодирий, Ҳошимов тинчгина ўз жойда турганлигини кўрамыз. Бу ерда савол туғилади: нима, қайси мўъжиза матнларни доим бир хил бўлишини таъминлайди, барқарор мувозанатда сақлайди. Бизнингча, уларнинг динамик структурасида қандайдир бир турғун унсурлар борки, айнан улар матн яхлитлигини сақлайди.

Таъкидлаб ўтиш керакки, матнларни талқин қилиш ва улар ичига жойлаштирилган информацияни ўрганиш билан герменевтика шуғулланади. Рус тилшунос олим Б.Л.Борухов бадиий матн тадқиқотида нисбатан тўртта ёндашувни алоҳида ажратади:

– ижобий ё салбий баҳолаш, яъни матндан мамнун бўлиб ёки нафратланиш;

– матнни талкин қилиш, яъни ифода этилиш жиҳатидан мазмун жиҳатида ёндошиш, бунинг натижасида ифодаланишда янги маъно пайдо бўлади. Бироқ бу субъектив (шахсий) ёндашув, негаки бу ерда ҳақиқатлик мезони мавжуд эмас;

– тавсифлаш, яъни матн таҳлилининг биринчи босқичи;

– имманент (у ёки бу предмет, ҳодиса ёки жараённинг ички хусусиятига хос бўлган), объектив (у ёки бу предмет, ҳодиса, жараён, хусусият, муносабат субъект онгидан ташқарида, унга боғланмаган ҳолда мавжуд бўлган), универсал (умумий ғоялардан келиб чиққан, ҳар нарсага ярайдиган, ҳартомонлама) ва бир хил, ўзгармас маънода тушунтириш. Ғоя, мавзу, фикрларнинг бир-бирига уланиб кетиши, ўзига хос оқимни ҳосил этиши натижасида муҳим асос, тушунча пайдо бўлади¹¹⁵.

Бадиий асарда алоҳида мавзу, онда-сонда учрайдиган факт, бир-бирига боғланмаган ғоя ва фикрларни эмас, балки уларнинг бир-бирига мантиқий уланишини, изчил кетма-кетлигини, дейиш мумкинки, онг оқимини ахтариш лозим. Айнан матндан дунёни ҳис этиш, дунёқараш категорияси келиб чиқади, чунки луғавий воситалар танлашни муаллиф дунёқарашини, дунёни ҳис этиш мантиқий қонунияти тақозо этади.

Таниқли рус тилшунос олим В.В.Виноградов ўз илмий асарларида “муаллиф позицияси, унинг нуқтаи назари, дунёқарашини бадиий асар яхлитлигини тақозо этади”, деб ёзади. Шунингдек, унинг фикрича, “муаллифнинг шахсий нуқтаи назарида оғзаки ва ёзма бадиий материал тузилиши, уни ёритиш услуби ва уни танлаш олиш тамойиллари намоён бўлади”¹¹⁶.

Ю.М.Лотман наздида, матн – бу бадиий воситалар ва услублар йиғиндиси. Унинг фикрича, бадиий воситаларни эмас, чунки белгилар етарли даражада тушунарли, яхши ўрганилган, балки услубларнинг ўзаро уйғун

¹¹⁵ Борухов Б.Л. Филологическая герменевтика и общая статистика. Тверь: Изд-во Тверского гос. ун-та, 1992. – с. 136.

¹¹⁶ Виноградов В.В. Лексикология и лексикография русского языка, – М.: Наука, 1977. – с. 114.

бирикмасидан фойдаланиш, уларни матнда қай тарзда, қайси йўсинда ишлатилишини тадқиқ қилиш қизиқарли ва фойдадан холи эмас¹¹⁷.

Франциялик структурализм ва постструктурализм тарафдори, файласуф Жак Лакан, постмодернизм фалсафаси ва адабиёт назариячиси Жан-Франсуа Лиотар, маданият ва тарих назариётчиси Мишель Фуко, фалсафа ва адабиётда деконструктивизм асосчиси Жак Деррида, семиотик олима Юлия Кристева ўз асарларида замонавий дунё ва ҳозирги замон онги маданий белгилар билан тўлиб тошган, деб таъкидлашади. Замонавий дунё ва ҳозирги замон онги янги белгиларга мухтож эмас, улар белгиларнинг эски талқини, олдин канф этилган ўзаро уйғун бирикмаси борлигига қаноат қилади. Юқорида номи зикр этилган олимлар назарида, структурализм¹¹⁸ тарафдори бўлмиш яратувчи инсон ўз ўрнини талқин қилувчи, масаланинг туб моҳиятига етиб борувчи инсонга бўшатиб берди.

Бизнинг фикримизча, бадий асарда интерматнлик алоқалари ҳосил бўлганида марказий ўзакнинг вақт категорияси томон силжиши кузатилади. Шунинг учун, ҳар бир янги матн, интерматнлар билан тўйинтирилганлигига қарамасдан, интерматн яратувчиларидан фарқли ўлароқ, ҳамиша муаллиф томонидан яратилган янги матн бўлиб қолаверади. Ушбу интерматн, ўз ўрнида, китобхон тасавурида қайта, ҳар доим янги кўринишда тикланади, бироқ бу ерда китобхон нуқтаи назари, дунёқараши ҳар доим муаллиф нуқтаи назари, дунёқарашига тўғри келавермайди ёки аксинча, мутлақ тўғри келиши мумкин. Айнан шунинг учун Шекспирнинг 1601 йилда яратилган “Ҳамлет” (*Hamlet, Prince of Denmark*) трагедияси, бошқа, анча илгари яратилган асарларга нисбатан янги матн ҳисобланади, ўз ўрнида театр сахнасида ва кинофильмларда сон-саноксиз сахналаштирилган “Ҳамлет” ўз “муаллифи” Уильям Шекспир яратган “асл” матнига янги матн бўлиб қолаверади.

¹¹⁷ Лотман Ю.М. Структура художественного текста. – М.: Искусство, 1970. – с. 196.

¹¹⁸ **структурализм** - тилшуносликда тилни белгилар системаси сифатида қараб, унинг компонентлари - фонетик, грамматик, лексик бирликлари ўртасидаги ўзаро боғланиш ва муносабатларни тадқиқ этувчи назария.

Шундай қилиб, матн бошқа матнларга қўшилганлиги, ўз навбатида бошқа матнлар унинг ичига қўшилганлигига, боз устига ўзининг интерматндан ташкил топганлигига, қармасдан, ўзининг дастлабки кўринишини сақлаб қолади. Бу ерда матн бир хиллигини, ташқи таъсирлар остида ўзгармайдиган ҳолатини унинг турғун унсурларини таъминлайди.

Матн категорияларини кўп тилшунослар тадқиқ қилган; жумладан, рус тилшунос олим И.Р.Гальперин бир нечта категорияларни алоҳида ажратган ҳолда матннинг асосий категорияларига эътибор қаратади: муаллиф, персонаж, китобхон, макон ва замон категориялари, бошланиш ва хотима, ва ниҳоят, интерматнлик¹¹⁹.

Ушбу, ҳар бир бадиий матнга хос бўлган категориялар, қайсидир бир маънода универсал, яъни ҳар бир матнни тадқиқ қилиш учун тўғри келувчи ва ўзгармас, ўз асл ҳолатини доим сақлаб қолиш хусусиятига эга. Улар, адабий жанрдан қатъий назар, проза асари: эпос, роман, драма, трагедия, қисса, ҳикоя, новелла ва ҳоказоларга, шунингдек публицистика (ижтимоий-сиёсий муаммоларни ёритувчи) жанрга, айниқса даврий нашрлар матнига жуда ҳам хос ва мосдир. Лекин, шундай бир категория борки, у фақат бадиий асарга тааллуқли. Бу бадиий ва поэтик тўқима категориясидир. Усиз бирор бир роман, қисса, ҳикоя ёки бошқа катгаю кичик бадиий асар мукамал, тўғалланган ҳисобланмайди, бу категориясиз бадиий асар сариқ чақага ҳам арзимайди. Бадиий асарда ушбу категория мавжуд бўлмаса, ундан қаноат ҳосил қилиш амри маҳол.

Юқорида баён этилган бизнинг ва бошқа кўплаб адабиётшунос ва тилшунос олимлар фикр ва мулоҳазаларидан келиб чиққан ҳолда, матнда муаллиф, персонаж, китобхон, макон ва замон категориялари, бошланиш, хотима ва интерматнлик категориялари турғун унсур сифатида намоён бўлади, деган хулоса чиқариш мумкин. Ушбу унсурлар ҳар бир бадиий матнда муҳим вазифани ўтайди, деярли бош ролда иштирок этади, лекин турлича ифодаланади. Турли даврларга мансуб бадиий асарда мазкур

¹¹⁹ Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. – М.: Наука, 1981. – с.

категорияларнинг ифода этилиш даражасини ва услубини тадқиқ қилиш, назаримизда, матншуносликка замонавий ёндашув нуқтаи назаридан долзарб ва истиқболи порлоқ мавзудек намоён бўлади.

“ОНГ ОҚИМИ” – ҲИКОЯ ҚИЛИШ ШАКЛИМИ ЁКИ ЖАНР?

XX асрда жаҳон адабиётида турли адабий йўналиш ва оқимлар майдонга келди. Янги услуб ахтариш пайига тушган қаламкашлар реализм доирасидан узоқлаштирувчи турли фалсафий назария ва эстетик дунёқарашлар замирида янгича услуб ҳамда жанрларни кашф этишга киришдилар. Охир оқибатда классик санъат анъаналаридан узоқлашиб, воқеликни реализм нуқтаи назардан тасвирлаш услубидан воз кечиш янги кўринишдаги бадиий адабиёт ва санъат асарларининг пайдо бўлишига сабаб бўлди. Инсон руҳий кечинмалари ва ҳис-туйғуларини бевосита тасвирлаш уларнинг асосий предметига айланди. Натижада адабиёт ва санъат янги мақсадга, яъни турфа ранг сўзлар ҳамда бўёқлардан “мукамал уйғунлик”ни яратишга хизмат қила бошлади.

Формализм, яъни фалсафа, санъат, адабиёт каби фанларда шаклни мазмундан, назарияни амалиётдан ажратишга интилувчи идеалистик йўналиш тарафдорларининг фикрича, уларнинг ўзаро алоқадорлиги, бири-бирига боғлиқлиги инсонда маънавий, мафкуравий ва ҳаётий мазмун-моҳиятдан холи бўлган эстетик ҳис-туйғуларни туғдира оладиган, ўзига хос маънога эга шаклни ҳосил қилмоғи зарур эди. Бу, ўз навбатида, ифода этишнинг расмий томонига ҳаддан ташқари диққат-эътибор қаратилишига, оламни бадиий жиҳатдан ўрганишда мавҳум, реал воқеликдан анча узоқ бўлган шаклларни яратишга олиб келди. Лекин таъкидлаш жоизки, мазмун-моҳият жиҳатидан ҳақиқий бўла туриб, реализм қонун-қоидаларига тўлиқ асосланган бадиий адабиёт “тажрибавий санъат” шаклида намоён бўлди.

Шу боис, XX аср европа ва америка минтақасидаги ёзувчиларнинг ижодида формализм воситасида реализм сари ҳаракатланиш хосдир. Ушбу ёзувчилар асарларида модернизмга хос бўлган услубий тенденцияларнинг намоён бўлиши, натижада китобхонлар идрок қилишлари учун қўйиладиган талабларнинг ҳам мураккаблашувига олиб келди.

Айни пайтда, модернистик услублар қаторига адабий коммуникациянинг энг содда тамойилларини онгли равишда бузиш, уларга

риоя қилмаслик ҳам пайдо бўлди ва бу ҳолат коммуникация турларининг кўйидаги кўринишларда мураккаблашувини таъминлади:

а) семантик (маъновий) турида, яъни у ёки бу троп (кўчма маънодаги сўз ва иборалар) ва семантик майдонларни танлашда;

б) информацион турида, яъни қаҳрамонлар хақида бирор-бир маълумот, персонажларнинг объектив тавсифи йўқлигида, ҳикоя қилишнинг чалкаш-чулкаш, узук-юлуқлигида, асарда ечим йўқлигида;

в) мафкуравий турида, яъни асосий урғу тағмаънога кўчирилишида, муаллиф концепциясини очик матн ва тағмаънонинг ўзаро нисбати ўзгартирилиши орқали аниқланишида, тўғридан-тўғри бўлмаган кўчирма гапдан фойдаланишда, воқеалар ривожини муаллиф ёки бошқа шахс томонидан ҳикоя қилишни қаҳрамоннинг ички нутқига алмаштиришда ва ҳоказо;

г) композицион турида, яъни берилаётган материалнинг хронологик бетартиблигида, мантиқсизлигида, ҳикоя қилиш изчил тартибининг инверсия¹²⁰сида, турли сюжетга оид чизғиларнинг чигаллашиб кетишида ва матн равонлиги бузилишида;

д) ассоциатив турида, яъни китобхон учун тушунилиши қийин бўлган образ, тасаввур, ҳис-туйғу, маъно, фикр ва ҳоказоларни эслатувчи ўзаро боғланган субъектив алоқадорликда.

Мазкур мураккаблаштирилган ҳолатлар турли “ўзига хос идрок қилиш”га мўлжалланган бўлиб, матнда тўлиқ англанган муаллифлик усуллари кўринишида намоён бўлади. Бироқ бу ерда “сара (ўқимишли) китобхон”нинг тор доирасига аталган элитар адабиётнинг нозик ва нафис усуллари назарда тутилмаганлигини ҳам инобатга олиш керак. Гап кўпроқ китобхоннинг бадий асарни идрок қилишга бўлган қобилият ва интилашларини фаоллаштириш, уларни мураккаблашиб бораётган адабий жараёнга жалб қилиш, муаллиф нигоҳи орқали кўрилган, англаб олинган ва тасвирланган дунё билан таништириш хусусида кетмоқда.

¹²⁰ **инверсия** – лингв. гапда, жумлада сўзларнинг одатдагидан бошқача жойлашиши, ўрин алмашиши.

Шунга қарамасдан, муаллиф дунё ва инсонни бошқараётган қонуниятларни имкон борича тўла очиб беришга, кишилар ўртасидаги муносабатларга чуқурроқ ёндашиб, уларнинг моҳиятини тушиниб олишга, ўзининг бадий инкишофларини ёрқинроқ тасвирлашга ва китобхон онгида эстетик қарашларни акс эттиришга эришган ҳолдагина бир қатор ёзувчилар яратган “ноанъанавий, яъни ноклассик стилистика” матнда ўринли, тўла ҳақли бўлиб чиқади.

Дарҳақиқат, олдинги давр одамларига хос бўлган яхлитликни, барқарорликни йўқотган замонавий инсон психологиясига бугунги кун санъати мос келиши зарурлиги хусусидаги фикр модернизмнинг асосий тамойилларидан бирига айланди. Модернизм тарафдорларининг фикрича, замонавий санъат инсон онги парчаланиши, ўз яхлитлиги ва барқарорлигини йўқотиши, ундаги эзгулик ва гўзаллик идеалларига ишонч йўқолишини акс эттириши лозим; энг муҳими, санъат маъносиз, мазмунсиз нарсаларни маъноли, англаган нарсалар қилиб кўрсатиши, ҳаётий воқеалар бетартиблигини асар композициясининг муайян тартиб асосида қурилганлиги билан алмаштириши асло мумкин эмас. Агар рангтасвир санъатида инсон қалбининг ўз мувозанатини йўқотган ҳолати ранглар, чизгилар, бўёқлар аралашмасида, мантиқсизлигида, тушинарсиз манзараларда, ҳайкалтарошлик санъатида эса меъёридан ошиқ ғалати ва бежамдор шакллар пала-партиш қалашиб кетганлигида, мусиқа санъатида товушларнинг оҳангсиз бетартиб оқимида ифода этилган бўлса, бадий адабиётда бу ҳолат нутқ, қолаверса, сўз шаклларининг мантиққа тўғри келмайдиган оқимида ўз ифодасини топади.

Ғарб адабиётида “онг оқими” деб номланган ҳикоя тури оммалашиб кетди, инсоннинг руҳий ҳолати, маънавий қиёфаси, кечинмалари, ҳис-туйғулари, фикру хаёллари, мушоҳада юрғизиш жараёнларини акс эттириш унинг ўзига хос усулига айланди. XIX аср охирида таниқли америкалик руҳшунос Уильям Жеймс (1842-1910) “онг оқими” (stream of consciousness) тушунчасини кўтариб чиққанда, шахснинг ички дунёсини тасвирлашни афзал

кўрувчи, модернизмнинг янги бадий айнан шундай номланишини ўйламаган бўлса ҳам керак.

Аmmo “онг оқими” бадий адабиётда – бу фақатгина муайян йўналишни таърифловчи атама, ўзига хос ижодий услуб ёки тасвирлаш методи эмаслигига алоҳида урғу бермоғимиз лозим. Унинг генезиси (келиб чиқиши), фикр юргизиш тарзи, психологик таҳлили, анланган ва анланмаган, тушинилган ва тушинилмаган, маъноли ва маъносиз, онгли ва ғайришуурий тушунчаларга бориб такалади. Инсон ички дунёсининг таҳлили, унинг руҳий ҳолатини тасвирлашда бевосита кузатиш ва бирга қайғуриш, унинг кечинмалари билан бирга яшаш, инсон онгининг анланган ва анланмаган ҳаракати ёки оқими янги бадий услубнинг ўзига хос хусусиятлари, акс эттириш, тасвирлаш, ифодалаш принципларига айланди. Айнан шу сабабдан адабиётшунос ёки тилшунос олимлар “онг оқими” адабиётининг бадий хусусиятларини тадқиқ қилганларида, аввало унинг манбаларига, яъни У.Жеймс, А.Бергсон, З.Фрейд, К.Юнг таълимотларига мурожаат қилишади.

Инсон ички дунёсини таҳлил қилиш, энг муҳими, тўғридан-тўғри акс эттириш орқали уни очиб бериш, ундаги қатламларни намоён қилиш, руҳий ҳолатни, кечинмаларни ифодалаш, фикр-мулоҳаза, мушоҳада қилиш жараёнларини бевосита тасвирлаш “онг оқими” адабиёти пешволарининг асосий тасвирий воситасига, бадий услубига айланди. Психологик таҳлилнинг ушбу услубига қандайдир бир сезилмайдиган, ҳис қилиб бўлмайдиган маконга, яъни четдан туриб кузатганда англаб (тушуниб) етолмайдиган даражага чиқиш, фикрлаш, ҳис этиш, тушиниш ва идрок жараёнини қайд этиш бадий адабиётда қадимдан, масалан, драматик монологларда, ҳикматли сўз ва ибораларда, эпстоляр шаклдаги адабий жанрда пайдо бўлганлигини таъкидлаш ўринлидир.

XIX асрнинг иккинчи ярими бадий адабиётда психологик тавсиф таракқий қилган давр ҳисоблансада, аслида, XVIII асрда инглиз адиби Лоренс Стерн (1713-1768) бу талқин ривожига катта ҳисса қўшган эди, айнан

у асар матнида “ақл ўйинини ғаройиб ва антиқа рангларда” ифода эттиришга ҳаракат қилди ва “яширин руҳий жараёнлар”га бўлган эътиборни кучайтирди.

Лоренс Стернинг илк романи “Тристрам Шенди ҳаёти ва маслаклари” (*Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman, 1759-1767*) унга катта шуҳрат олиб келганди. Адиб яратган бадиий услубнинг янгилиги, ўзига хос ифодавийлиги нафақат адабий танқидчилик, балки китобхон оммасининг ҳам диққат-эътиборини ўзига қаратган эди. Бу роман қатор эпизодлардан иборат бўлиб, мазмун ўзига хос билимдонлик ва ақл-заковат билан тўйинтирилган, муайян режа асосида ёзилган асардан кўра кўпроқ пала-партиш лавҳа ва парчалардан иборат “мажмуа - роман”га ўхшарди. Роман сюжети қизиқарли ва драматик сахналар, ажабтовур кўринишда тасвирланган характерлар, турли-туман ва ранг-баранг ҳажвий лавҳалар ва ўткир иборалар қоришмасига ўхшаб кетарди. Муаллифнинг ўқимишлилиги, билимдонлиги боис ҳикоя доим четга чиқиб кетгувчи, кулгили ҳамда қизиқарли, баъзан қалтис тарихлар билан бўлинаверади. Ушбу чекинишлар ўзини ўзи ҳар хил анъаналар ва тартиб-қоидалардан озод, деб эълон қилган муаллифнинг ўзига хос ёрқин услубидек намоён бўлади. Мунаққидлар Стернинг ёзув услубини кескин танқид қилишган бўлса-да, аслида, асар режаси олдиндан пухта ўйлаган ҳолда тузиб чиқилган эди. “Маҳорат билан, ишнинг кўзини билиб китоб ёзиш – қизиқарли суҳбатга тенгдир”, – деганди Стерн. Дарҳақиқат, муаллиф “тарих”ни сўзлаб бериш орқали китобхон билан жонли, мазмундор суҳбат куриш мантиғига риоя қилган. Замондошлари Стернни машҳур Рабле ва Сервантес қаторига қўйишди, вақт ўтиб эса, Стерн Ж.Жойс, В.Вулф, У.Фолкнер каби ёзувчилар ижодида “онг оқими” услубининг пайдо бўлишига замин яратиб берганлиги маълум бўлди.

Ақл-идроқка йўғрилган маърифат ва юксак маънавият тарқатувчи дунёқарашлардан инсоннинг табиати, ҳис-туйғу ва кечинмалари, ички руҳий жараёнларини тасвирлашга ўтиш нуқтаи назаридан кўриб чиқилганда, XIX асрнинг машҳур адиблари Стендаль, Бальзак, Флобер, Толстой, Достоевский

Стернинг содиқ издошлари бўлишди. Лекин том маънодаги “онг оқими” юқорида номи зикр этилган адиблар асарларида тўлиқлигича намоён бўлмади. Гап шундаки, Ғарб адабиётида “онг оқими” аксар ҳолларда “ички монолог”га тенглаштирилар, у билан бир хил ҳисобланар эди. Бугунги кунда XIX аср иккинчи ярми романидаги психологизм хусусида фикр юритилганда, персонаж ҳис-туйғулари, кечинмалари ва фикр-хаёлларини акс эттириш шакли сифатида айнан “ички монолог” назарда тутилади, муаллиф образи четга сурилиб, персонажга жой бўшатиб бериши ва биринчи планга айнан персонаж чиқиши тушунилади.

Модернизм адабиётида “онг оқими” воқеликни акс эттиришнинг асосий бадий услубига айланди. Шу сабаб “онг оқими”ни анъанавий бўлиб қолган, умумэтироф этилган “ички монолог” тушунчаси билан тенглаштириш нотўғридир, негаки тажрибалар ўтказишга интилувчан модернизм тарафдорларининг ижодида “онг оқими” ҳикоя қилишнинг ўзига хос тури тарзида ажралиб чиқди. Бирламчи, у “психологик таҳлил” элементларини ўзида акс эттирса, иккинчидан, ички нутқнинг, яъни фикр юргизишнинг сўзга айланган оқими, аниқроғи, онг оқимининг деярли барча белгиларини ўз ичига қамраб олади.

“Онг оқими” ўз таърифи ва тавсифи билан эмас, балки бевосита ҳикоя қилишга йўналтирилганлиги, яъни бевосита тасвир объектига айланганлиги билан ушбу бадий услубнинг ўзига хос хусусияти, бошқалардан ажралиб турувчи хислати каби намоён бўлди.

XX аср бошида шаклланган “онг оқими” услуби ўз атрофига М.Пруст, Г.Стайн, В.Вулф, Ж.Жойс, Ж.Дос Пассос, У.Фолкнер, Н.Саррот сингари машҳур адибларни бирлаштирди. Жеймс Жойснинг “Улисс” романини эса анъанавий “ички монолог”дан сўзма-сўз ёзиб олинган фикрлар оқимигача бўлган “ички нутқ” манзарасидек таърифлаш мумкин эди. Сабаби, унда тиниш белгилари ва равон матн қуриш қоидаларига умуман амал қилинмаганди.

Хуллас, модернизм тарафдорлари томонидан ягона замонавий услуб деб қабул қилинган “онг оқими” руҳий жараёнларнинг оқувчанлигини, атроф муҳит, қолаверса, объектив воқеликни идрок қилишнинг алоҳида парчалардан иборатлигини ҳамда бутун борлиқнинг узук-юлуқлигини, яшин тезлигида ўтиб кетажаклигини тасвирлашга бўлган мойиллиги билан санъатнинг бошқа турларига, масалан, рангтасвир, мусиқа каби тажрибага интилувчан янги йўналишларга катта таъсир ўтказди. Энг муҳими, фақат бадиий тасвир усули ёки тасвирлаш техникаси бўлибгина қолмасдан, балки муайян стилистик ва матн тузиш воситаларига эга тажрибавий услуб сифатида намоён бўлди. Шу боисдан, то ҳозирга қадар “онг оқими” – ҳикоя қилиш шакли, адабиётнинг йўналиши, адабий услуб, стилистик усул, бадиий тажриба ёки жанрми, деган савол атрофида қизгин баҳс-мунозаралар давом этмоқда.

Адабиётшуносларнинг аксрияти “онг оқими”ни жанр сифатида қабул қилиш нотўғри, деб ҳисоблашади. Чунки жанр – бу бадиий асарнинг (поэма, роман, новелла) тарихан шаклланиб келгувчи бир туридир, деган қоида мавжуд. Бироқ адабиётшуносликда бошқа фикр ҳам мавжуд бўлиб, унга кўра жанр – бу муайян бадиий маънога эга хусусиятлар мажмуаси эмас, балки ўз архитектоника¹²¹си, услуби, ранглар уйғунлигида у ёки бу даражада бадиий маънони конкрет шаклга келтирувчи тизим ҳамдир. Ваҳоланки, исталган жанрдаги исталган бадиий асарни матн назарияси доирасида таҳлил қилгудек бўлсак, у ҳолда, бадиий асар матн тузилишининг композицион структураси, фабула¹²²нинг мантиқий-семантик жиҳатдан ривожланиши, матн орасидаги сюжет ривож ва бадиий маънонинг ифодаланиши нуқтаи назаридан муайян параметрларга эга бўлиши лозим. Ушбу параметрлар шу қадар расмий бўлиб кетганки, адабиёт назарияси бўйича ҳар қандай манба китобхонга у ёки бу жанрнинг ўзига хос хусусиятлари, мазмуни, сюжети ва композицияси,

¹²¹ **архитектоника** – бир бутун яхлит нарсанинг айрим қисмлари ўртасидаги уйғунлик, ўзаро мутаносиблик; композицион тузилиш.

¹²² **фабула** – адабий. бадиий асарда тасвирланган воқеалар занжири.

тасвирлаш предмети ва услуби ҳақида батафсил маълумотни тақдим қилаолади.

Хуллас, жанрни муайян матннинг бир тури сифатида қабул қилганимизда, ҳар қандай жанрдаги бадиий асар учун матннинг идеал қиёфаси (модули)ни янглишмай яратиш мумкин. Муайян жанрда ёзилган барча асарлар (роман, повесть, ҳикоя ва ҳоказо) бу модулга мос келиши турган гап. Ушбу идеал модул кейинчалик муайян адабий тур доирасида матнни туғдирувчи тамойил тарзида хизмат қилиши мумкин. Бироқ бу ҳолатда қуйидаги савол туғилади: вужудга келган матн ушбу жанрнинг тури ёки янги жанр турига айланадими? Тахминимизча, жанр – бу аниқ ва ўзгармас хусусиятларга эга асарлар туркумидир. Мазкур хусусиятлар орасидан қуйидагиларни алоҳида ажратиб кўрсатиш мумкин: а) ҳикоя қилишнинг мавзуси, предмети; б) нуқтаи назар ва муаллиф муносабати; в) жанр қонун-қоидаларини белгилаб берувчи эстетик (бадиий) хусусияти; г) адабий анъана ва ҳоказо. Адабиётга “дискурс” атамаси кириб келиб, одат тусига айланганидан сўнг, унинг табиати, негизини ташкил этувчи таркибий қисмлари, структуравий ва коммуникатив хусусиятлари, асосий турлари хусусида ҳар хил назариялар пайдо бўлиб, истеъмолга кириб кела бошлади. Адабиётшунослик ва тилшунослик илмидаги асосий тушунчалар – “жанр” ва “матн” эволюцион жиҳатдан сезиларли даражада ўзгарди, уларни таърифлаш ва талқин қилишга бўлган ёндашув, ички (мавзу, ғоя, мазмун) ва ташқи (тузилиш, таркибий қисми) ифодаланиш шаклига нисбатан нуқтаи назарлар ҳам ўзгарди.

Аслида, дискурс (лот. *discursus* – нутқ, фикр-мулоҳаза, далил-исбот, суҳбат) – бу нутқ орқали билдирилган фикр-мулоҳазанинг ижтимоий жиҳатдан боғланганлигини таҳлил қилиш тамойили тарзидаги тушунчадир. Ушбу атама билан бевосита ўқувчи ёки тингловчига йўналтирилган илмий, фалсафий ёхуд бошқа муҳим концепциялар белгиланади. Дискурс сўз ва маъно, белги ва мазмун, билим ва унинг сўз орқали ифодаланиш бирлигини англатади; ушбу бирлик фақат кишилар ўртасидаги алоқа, муносабат, суҳбат

жараёнида муҳим маъно касб этади. Бундан ташқари, дискурс – бу ўзаро ҳаракатланаётган, бир-бирига таъсир ўтказаётган ижтимоий ва сиёсий субъектларнинг ҳар хил позиция, дастур, ғоя ёхуд мафкураларини асослаш, таққослаш, муҳокама қилишга қаратилган нутқий коммуникациялардан бири ҳамдир. Яна бир муҳим жиҳати, дискурс – бу олдин билдириб ўтилган фикр, мулоҳаза, дунёқараш, нуктаи назарлар замирида муайян тушунча ёхуд мантиққа асосланиб исбот қилувчи жараёндир.

Бугунги кунда “дискурс” атамаси кўпинча у ёки бу жанр, қолаверса, у ёки бу матн турини белгилаш, таърифлаш учун қўлланилмоқда. Бу ҳолат, дискурс ҳақида ёки аксарият ҳолларда уни жанр билан тенглаштирилганлиги, баъзида эса атама сифатида жанр ўрнида (бадий дискурс, публистик дискурс, илмий дискурс ва ҳоказо) қўлланилганлиги хусусида кетаётганлигини англамайди. Фикримизча, бугунги кунда жанр, дискурс туфайли, анча кенгрок таърифлана бошланганлигига ишонч ҳосил қилиш ўринлидир. Рус адабиётшуноси М.М.Бахтин (1895-1975) таърифича, дискурс – бу дунёқараш, реалликни идрок қилишнинг ўзига хос услубидир. Шунинг учун “жанр” атамаси ҳозирги таърифида кўпроқ “талқиш қилиш воситаси”, “муаллиф ва китобхон ўртасида ўрнатилган муомила, муносабат шакли”, деб баҳоланмоқда. Унинг анъанавий таърифи эса янги хусусиятларга эга бўлиб, Б.В.Томашевский уларни “асар композициясини ташкил қилувчи ва бир бутун яхлит бадий маконни яратиш учун зарур бўлган бошқа услубларни ўзига бўйсиндирувчи, қолаверса, устунлик қилувчи, бирлаштирувчи услублар ёки хусусиятлар”, деб атайди.

Матнни туғдирувчи модуллар тўғрисидаги фикрларни янгича талқин қилишга, қайта англаб етишга ёки умуман бошқа янги тушунчани ишлаб чиқишга даъвогарлик қилмасдан, баъзи бир таъриф ва ёндашувларни умумлаштириб, жанрга оид ўзига хос объектив модулни тасаввур қилишга ҳаракат қилиб кўрайлик. Негаки у матнни туғдирувчи ҳамда жанрни юзага келтирувчи модуллар бўйича кейинги тадқиқотларга, шунингдек, шеърий матнни туғдирувчи механизмни ишлаб чиқишда ҳам асқотиши мумкин.

Назм ёки насрий матнни ҳосил қилувчи поэтика эндигина ривожланиб келаётганлигига қарамадан, жанрни шакллантирувчи модуллар хусусидаги турли фикр-мулоҳазалар бадиий матн тузилиши тамойилларини ишлаб чиқишда муҳим аҳамият касб этиши мумкин. Бу ерда шуни ҳам таъкидлаш керакки, бадиий матнни ва жанрни ҳосил этувчи механизмлар орасида кўп ўхшаш жиҳатлар мавжуд бўлиб, улар фабула, ғоя, сюжет ва композиция каби тушунчалар билан иш кўради.

Рус адабиётшуноси А.К.Жолковский ўз тадқиқотларининг бирида бадиий матнни ва жанрни ҳосил этувчи механизмлар модулини қуйидагича тақдим қилади: фабула (воқеалар ривож); ғоя (муаллиф муносабати, китобхон идроки); композиция (тузилиш принциплари); “ҳаётий тажриба” ёхуд “ижодий фантазия” (объектив воқелик). Олим фикрича, бу ерда фабула ва ғоя матннинг хусусиятларига тааллуқли бўлиб, композиция ва воқелик эса бевосита бадиий матнни ва жанрни ҳосил этувчи механизмларни ташкил қилади. Сўнгра, у модулни аниқроқ, тушунарли қилиб кўрсатиш учун атайин содалаштиради. Чунки бадиий асарни яратиш учун, даставвал, муайян шаклга келтирилган фабула ва ғоя олинади, ўз ўрнида, улардан композиция ва воқелик яратилади, пировард натижада ўзига хос бадиий қурилма ҳосил бўлади. Ўз фикрини давом эттириб, А.К.Жолковский фабула тушунчасини худди “бадиийликдан холи бўлган бадиий сюжет” каби кўриб чиқади. У муаммонинг амалий жиҳатини поэтика (бадиий услуб)га қарама-қарши кўйиб, фабулани “ҳали маҳорат билан ишланмаган хом ашё” сифатида қабул қилади.

Фараз қилайлик, агар бундай расмий ёндашув жанр тушунчасига нисбатан қўлланилса, ўз ўрнида матнга нисбатан юқорида айтиб ўтилган “бадиийликдан холи бўлган бадиий сюжет”дан фойдаланилса, демак, ўз-ўзидан кўриниб турибдики, тасвирлаш предмети ёки мавзу (воқеалар ривож) ҳам айнан шундай бўлади.

Фикримизни мантиқан давом эттирсак, кейинчалик кетма-кетлик билан биринчи планга муаллифнинг тасвирлаш предмети (манба) га нисбатан

нуқтаи назари ёки муносабати, сўнгра жанрга оид хусусиятларини белгилаб берувчи бадиий-эстетик қарашлари (композиция), ва ниҳоят, жанр аънаналарига мос келувчи воқеалар ривожини (ижодий фантазия) юзага чиқади.

Демак, А.К.Жолковский тақдим қилган жанрни ҳосил этувчи модулни асос қилиб, “онг оқими”ни асар (матн) жанрини ҳосил этувчи механизм қолипидек тасаввур этсак, энг содда, шу билан бирга объектив манзара кўйидагича кўриниш олади: мавзу – ғоя – композиция – тасвир шакли. Натижада, барча таркибий элементларга эга бўлган жанрни ҳосил қилувчи янги модул вужудга келади. Бу ерда мавзу – шахснинг ички дунёси, ҳис-туйғулари, кечинмалари, фикр-мулоҳазалари, руҳий ҳолати, маънавий қиёфаси билан боғлиқ, воқеа ва ҳодисалар; ғоя – шахс ички ҳаётининг таҳлили; композиция – “ички монолог” унинг янги, аънавий бўлмаган тушунчасида, новелладан тортиб то персонажнинг ички нутқини сўзма-сўз қайд этилишигача; тасвирлаш шакли – матннинг кўп ҳолларда метафорали (мажозий) образлиқка кўтарилуви, бир қолипдан чиқиб кетувчи, синтактик тузилишидан то тиниш белгилари йўқлигигача бўлган тасвирий воситалар манбаи ҳисобланади.

Шундай қилиб, узоқ йиллар мобайнида тажриба йўриғида қўлланилган бадиий услуб, тасвирлаш услуби, тасвирий восита, ҳикоя қилиш шакли деб ҳисобланган “онг оқими”ни, ҳеч иккиланмасдан, жанр сифатида ҳам таърифлаш мумкин, чунки номлари юқорида қайд этилган адибларнинг асарларида муайян, гарчи, бир қарашдан, тартибсиз, мантиқсиз бўлиб кўринган, аммо диққат билан қаралганда аниқ-равшан, тушунарли шакл мавжуд эканлиги, унинг аниқ бадиий маънога эгалиги, ўзигагина хос таркибий элементлардан ҳосил бўлганлигини ҳам таъкидлаш лозим.

Бу ерда, аслида, жанрни ҳосил этувчи модул ёрдамида янги мазмун вужудга келиши кузатилади. Жанрнинг мустаҳкам структурасини таъминловчи зарурий компонентлар ишлаб чиқилган бўлиб, айнан ундан янги мазмун, ўзига хос маъно туғилади ва бадиий матнда ўз ифодасини топади.

XXI АСР: ГЛОБАЛЛАШУВ ДАРИ АДАБИЁТИДА УМУМИНСОНИЙ ТАМОЙИЛЛАР

Жаҳон халқлари ўртасида иқтисодий ва маданий алоқалар XVIII асрнинг иккинчи ярмидан кенг жабҳада ривожлана бошлайди. Бу жараён бир-бирдан узоқ бўлган минтақалардаги адабиётларнинг ўзаро алоқалари, бадиий жиҳатдан бир-бирига таъсирининг кучайишига сабаб бўлди ҳамда жаҳон маданиятининг сифат ва мазмун жиҳатдан янги босқичга кўтарилишини таъминлади, қайсидир бир маънода янги шаклларнинг пайдо бўлишига олиб келди. Ушбу янгиланиш, замонга қараб ўзгариш адабий жараёнда тўлиқ англаб олинди ва бу борада машҳур немис шоири И.Ф.Гёте 1827 йилда ўз ижобий фикрини билдириб, илк дафъа “жаҳон адабиёти”¹²³ атамасини истеъмолга киритган эди.

XIX асрда шаклланган “Жаҳон адабиёти” тушунчаси, уни англаш тамойили кейинчалик барча миллий ва минтақавий адабиётларни бир-бирига яқинлаштирди. XX аср сўнггида ушбу яқинлик янги хусусият касб этиб, “жаҳон адабиёти” тушунчасидан “умуминсоний адабиёт” тушунчаси сари ўзгара борди. Тўғриси, ушбу янги жараённинг юзага келаётганлиги назарий жиҳатдан ўз вақтида илғаб олинмади. Бир-бирдан узоқ, турли минтақаларда жойлашган мамлакат ва халқларнинг ўзаро иқтисодий ва маданий алоқалари фаоллашуви ва жадал суратда тараққий этиши жаҳон адабиётидан умуминсоний адабиётга ўтишнинг рағбатлантирувчи омили сифатида хизмат қилди ва мантиқий равишда ҳар хил миллий адабиётларнинг бир-бирини бойитиши, бир-бирига сингиб кетиши, ўзаро таъсир этиш жараёнларида акс этмасдан қолмади. Ўтган асрнинг иккинчи ярмидан бошлаб сифатли таржималарнинг ортиб бориши, хорижий тилларни кенг кўламда ўрганиш, янги методологияларга бой адабиётшунослик илмининг юзага келиши умуминсоний адабиётнинг шаклланишида рағбатлантирувчи омилга айланди. Дарҳақиқат, ўтган асрнинг 60-70 йилларида Ғарб мамлакатларида вужудга келган “янги танқидчилик” (Р.Барт, Ц.Тодоров, Ю.Кристева ва

¹²³ Қаранг.: И.П.Эккерман. Разговоры с Гете. – М., 1934. – с. 348.

бошқалар) тилларни бадий матн таҳлили ва талқини орқали чуқурроқ тушуниш ҳамда ўзлаштиришда асосий тамойил сифатида қабул қилди. Ушбу жараёнда Шарқ ва Ғарб, Осиё ва Европа, Латин Америкаси ва Европа каби жуғрофий ва тарихий жиҳатдан бир-биридан йироқ бўлган минтақалардаги адабиётларнинг ўзаро таъсири, шунингдек, замонавий адабиётнинг қадим адабиёт билан узвий боғлиқлиги муҳим аҳамият касб этди. Маданиятларнинг бир-бирига ўзаро таъсири, ҳамкорлик алоқалари, телевидение ва интернет тармоғи каби янги коммуникация воситаларнинг пайдо бўлишига сабаб бўлди.

Хуллас, XX асрнинг сўнгги чорагида адабиётларнинг сифат ва мазмун жиҳатдан бойиб бориши, ўзаро алоқалар ва таъсирнинг юксалганлиги умуминсоний адабиётнинг вужудга келиш жараёнига асосий туртки бўлди. Таъкидлаш керакки, мазкур жараён XX аср билан тарихда қолиб кетмади, балки XXI аср бўсағасида бошланган “адабий глобаллашув”га ҳам кенг йўл очиб берди. Янги йигирма биринчи юз йиллик ўзининг илк қадами электрон алоқа воситалари билан қуролланган, исталган тилда ёзилган матн билан танишишга имкон берувчи дастурларга эга интернет воситаси ёрдамида ташлади. Ўз навбатида бу жараён эстетик интеграциялашув ва адабий глобаллашув жараёнларини жадаллаштирмоқда. Бу эса ўз навбатида тубдан янги – умуминсонийлик ва глобаллашув жараёнига эга бўлиш, уни амалга ошириш ва ниҳоясига етказишга имкон яратаяпти. Маданиятда, худди иқтисодда бўлгани каби, глобаллашувнинг икки, бир-биридан тубдан фарқ қилувчи шакли кузатилмоқда, деб ёзади таниқли рус адабиётшуноси Ю.Б.Борев¹²⁴. Биринчи шакли – бу америкача глобаллашув. Барқарор молиявий-иқтисодий кудратига таянган АҚШ ўзининг “оммавий маданият”ини жаҳон маданий маконига сингдиришга ҳаракат қиляпти. Бу ҳол америка адабиётининг дурдона асарлари (У.Фолкнер, Э.Хемингуэй, Ж.Стейнбек ва бошқалар), ёки фильмлари (масалан, “Вестсайд тарихи”,

¹²⁴ Борев Ю.Б. Культуры и историческая парадигма. Бытия человечество // Теоретико-литературные итоги XX века. Том I. – М.: Наука, 2003. – с. 45.

“Титаник” каби) билан жаҳонни танитса, айна пайтда зўравонлик сахналари орқали китобхон ва томошабин қалбини оғритувчи, улар дунёқарашини захарловчи, дидларини заифлаштирувчи юзлаб бетайин асарларни ҳам тарғиб этмоқда. Иккинчи шакли – бу умумбашарий, яқдил, турли халқларнинг маънавий ва маърифий қиёфаларини бирлаштирувчи, миллий маданиятлар ва кадриятлар билан жаҳон адабиётини бойитишда намоён бўлган глобаллашувдир. Бу шаклдаги адабиёт миллий маданиятлар мустақиллигини, ўзига хослигини ва бетакрорлигини сақлаган ҳолда, ўз ичига бошқа миллат ва халқлар адабиёти ютуқларини сингдириб олганлиги билан муҳим аҳамият касб этади.

Адабиётшунослар таърифича, умуминсоний адабиётнинг ўзига хос хусусиятлари асосан қуйидаги парадигмалар замирида ёритилажак:

- миллий ўзига хосликни сақлаган ҳолда барқарор умумий хусусиятларга эга бўлиш;
- ўз миллий анъаналарига, шунингдек, ўзга макон ва замон муносабатларида бир-бирига боғланмаган адабиётларга таяниш;
- жамият онгида ҳамда бадиий анъаналар замирида умуминсоний кадриятларни қарор топтириш;
- адабиётни миллий руҳ негизида тушуниладиган умуминсоний кадриятларга қаратиш ва йўналтириш. Бу ерда умуминсоний кадриятларни миллий ўзига хослик замирида тушуниш, айна пайтда, умумий сифат ва хусусиятларга эга бўлиш асосий мезон ҳисобланади;
- китобхонда турмуш тарзи, урф-одатлари, анъаналари, маданияти жиҳатидан бир-биридан фарқ қилувчи халқлар адабиёти билан танишиш. Бу ҳолатда уларни тушуниш имкони шаклланади;
- муайян миллий адабиётга ўзга адабиётларнинг бадиий маҳорат ва услубий қирралари интеграцияллаша боради;
- шарқий-ғарбий (Осиё-Европа), шимолий-жанубий (Африка-Европа) ва атлантикааро (Европа-Америка) адабиётларида бадиий синтез шаклланади.

Дарҳақиқат, глобаллашув асрининг энг характерли жиҳати – бу XXI аср “маданиятшунослик харита”сининг тузилишидир, у бир бадиий яхлитликда “умуминсоний адабиёт” тушунчасидаги замонавий тасаввурнинг туб моҳиятини акс эттириш хусусиятига эга бўлади.

Масалан, асли келиб чиқиши ливанлик бўлган француз ёзувчиси Амин Маалуф (*Amin Maalouf*, 1949) қаламига мансуб “Левант дарвозаси” (*Les Échelles du Levant*, 1996) романида “маданиятшунослик романи”нинг, ёки аниқроқ қилиб айтганда, “умуминсоний адабиёт”нинг бир кўриниши мужассамлашганини кузатамиз. Байрут яқинида тоғ ёнбағридаги қишлоқда туғилиб улғайиш, “Кун” номли газетадаги фаолият, олтмишга яқин давлатларга қилинган зиёрат, Ливанда рўй берган хунрезлик уруши, Францияга ноилож эмиграция қилиниш, ва ниҳоят, 1993 йилда нуфузли Гонкур мукофотида сазовор бўлиш, умуминсоний қадриятлар билан “бирлашиш”, уларга “қўшилиш” билан боғлиқ бир қатор романларни яратиш, “беватанлик” деган ягона тушунчада бирлашиб кетган Шарқ ва Ғарб мавзуси – буларнинг ҳаммаси Амин Маалуф биографиясининг асосий мазмунини ташкил этади. Муаллиф шахсий ҳаётининг реаллиги, замонасидаги ижтимоий ҳаётнинг реаллиги ва романга доир тасаввури Маалуф асарларида гоҳо бадиий, гоҳо фожиали контекста ҳаракатланади.

Асли Фаластинда туғилиб ўсган америкалик мунаққид Эдвард Вади Саид (*Edward Wadie Said*, 1935-2003) таърифича, Маалуф асарларида “оламшумуллик” тамойили, яъни реаллик ва матннинг бир-бирига ўзаро таъсири, ўзаро ҳаракати ва ўзаро алмашинувининг ўзига хос жиҳати яққол намоён бўлган. Уларда матнлар (шу жумладан олам ҳам) “чатиштирилиш”и натижасида ягона матн ҳосил бўлади, яъни мафтункор ва афсонавий “шарқий бозор” (“*bazarre orientale*”) га, умуммаданий яхлитликни ҳосил қилувчи мозаикага, ўзига хос “жаҳон миқёсидаги умумийлик”ка айланиб боради.

“Лавант дарвозаси” романининг марказга интилувчан тенденцияси унинг структурасида, ҳикоя қилиш услубида, қолаверса, қаҳрамон рефлексиясида ҳам намоён бўлади. Бу фикр асоссиз бўлмаслиги учун

романдан бир парчани таржимада келтирамиз: “Ҳа, айнан шундай, у бир муслима ва яҳудий аёл! <...> Ҳа, бир вақтнинг ўзида у яна кўп бошқа хислатларга ҳам эга. У ўзининг ўтмишда Марказий Осиё, Турк Анатолийси, Арабистон, Украина, Бессарабия, Арманистон, Баварияда яшаган забткор ва кочкин аждодлари билан фахрланарди. <...> Унда ҳеч вақт ўз қонидаги ирқий заррачалар, қалбининг парчалари ўртасида танлов ўтказиш иштиёқи бўлмаган”¹²⁵.

Маалуф қаҳрамони – ҳақиқий “умумбашар одами”, глобаллашув давридаги маданиятлар саргардони ҳисобланади. У Усмонли турк сулоласидан бўлган зоти улуғ оилада туғилган, отаси турк, онаси армани аёли. У ҳақда қуйидаги таъриф келтирилади: “Ўша машъум ва манҳус йилда (1915) армани аёл ўз қорнида усмоний туркдан бўлган болани кўтариб юриш нималарни англатганини ким бугунги кунда тушунишга қодир, билмайман...”¹²⁶; “... у яҳудий аёлга уйланган, француз Қаршилиқ ҳаракати қатнашчиси, арманилар зич яшайдиган даҳаларни кўчириш дастурларини ишлаб чиқишда қатнашган, уруш, очлик, оммавий қирғин, эпидемия ва эмиграцияни, ота-онасининг вафотини, араб-исроил урушини, ақли заифлар учун клиникада йигирма йил мобайнида мияни айнитувчи даволаш муолажаларини бошидан кечирган; навбатдаги уруш пайтида клиника нейтрал ҳудудда қолиб кетганда, қаҳрамон отаси унга Оссиан исмини кўйгани бежиз эмас. “Исён!” - қамоқдан қочиб кетади. У ўзининг жуссаси кичкина бўлиб қолган, сочлари оқариб кетган аёлини, ўз хотинини, ўз Кларасини ахтариб топади...”¹²⁷.

Роман хотимаси реаллик ва матн ўртасидаги ўзига хос ўзаро алоқадорликни, ўзаро ҳаракатни яна бир қарра таъкидлайди. Бутун бошли асарда кўп қиёфали ва нимага қодирлигини олдиндан пайқаб бўлмайдиган реаллик қатъий қоидалардан холи, очикдан-очик романий шаклда гавдаланади, бу шакл бир тахлитда, бир маъноли тушунишни истисно

¹²⁵ Амин Маалуф. Врата Леванта. Роман о нетерпимости, прощении и стойкости духа. – М.: Изд-во: Текст, – с. 130.

¹²⁶ Ўша ерда, 48 бет.

¹²⁷ Ўша ерда, 76 бет.

килади, талқинларнинг кўплигини тақозо этади. Жумладан, дунё миқёсидаги ўзгаришлар, дунёни ларзага келтирувчи кулфат, ҳалокат ва фожиаларни бошдан кечираётган даврда бутун борлиқ, реал воқелик, қолаверса, инсон ҳаётининг дудмоллиги ва маъносизлигини ўзида мужассам этади.

Бирдамлик ва оламшумуллик ғояси, ўзига хос янги универсал ғоя бўлиб, бу “Европа ягона уй” дейувчи ғояни рад этиш, бутун диққат-эътиборни “учинчи дунё” маданиятларига қаратиш, “маргинал маданият”, “катта” ва “кичик” адабиёт тушунчасидан воз кечиш машҳур француз ёзувчиси Жан-Мари-Гюстав Ле Клезю (*Jean-Marie Gustave Le Clézio*, 1940)нинг катор асарларида ўз аксни топди ва у 2008 йил Нобел мукофотига сазовор бўлди.

“Сарсон юлдуз” (*Etoile errante*, 1992) романида ушбу бирдамлик асарнинг бадиий тўқимаси, поэтикасида ажойиб тарзда гавдалантирилади, унда қадим мифологиянинг анъанавий рамзлари Инжилнинг икки, яъни “Қадимги аҳд” ва “Янги аҳд” илоҳий китоблари ўзга шаклга киритилган мифологик сюжетларга чамбарчас боғланган бўлиб, уларни христиан ва ислом динидаги мифологик сюжетлар, турли мамлакатлар миллий фольклоридан ажратиб бўлмайд; француз, яҳудий, итальян, араб каби қаҳрамон образлари ҳам бегона азоб-укубат, жабр-жафосиз Курраи Замин маконига тарқалиб, “ўсиб” кетади.

Глобаллашувнинг замонавий тенденцияларини ўзида мужжасам этувчи ва “умуминсоний адабиёт”нинг туғилиши замонавий жараёнининг турли модулларини яратувчи янгиланган универсализм, муқобил вариантлар асосида янгича синтез, беҳад кўп маданий айнан ўхшашлик ғоялари “тотал (оммавий) роман”нинг кўпгина турларида ёрқин намоён бўлаяпти. “Тотал (оммавий) роман” – бу XX асрнинг ўзига хос универсал синтези, аниқроқ қилаб айтганда, бир бадиий яхлитликда синтез, симбиоз, мозаика, структуравий бирликнинг ҳар хил кўринишлари орқали авваллари турли жанрга оид системаларда ҳаракатланган жанрлар, миллий анъаналар, динлар, инсоний билимлар, психологик тажрибалар ранг-баранглиги жамланганлигидир. Бундан ташқари унда адабиёт хотираси, инсониятнинг

маънавий тажрибаси жамланган, бироқ эндиликда улар битта асарда бутунлигича камраб олина олмайди, тўлиқ англаб олина олмайди, негаки улар кўп киррали универсал диалогик рефлексия билан тўйинтирилган, ҳеч бир муболағасиз айтиш мумкинки, асар дунё ва инсон ҳақидаги СЎЗга айланади ва “умуминсоний адабиёт” тушунчасининг ўзига хос замонавий кичик бир модули бўлиб қолади.

Бошқа бир француз ёзувчиси Мишел Батайнинг (*Michel Bataille*, 1926) “Рождество арчаси” (*L’Arbre de Noël*, 1967) асари “умуминсоний адабиёт” модулининг намунаси сифатида намоён бўлган универсал роман вариантыдек гавдаланади. Монологик тавба-тазаррунинг миллий анъанасига содиқ қолган ҳолда, уни “хитобнома роман” кўринишига ўзгартирар экан, муаллиф ушбу ўзгарган француз анъанасини “умуминсоний” бирдамлик асносида диалог тарзида қуришга ҳаракат қилади. “Хитобнома роман”ида биринчи шахс номидан олиб борилаётган ҳикоя учинчи шахс томонидан олиб борилувчи ҳикоядан асло ажралмайди, балки ўзига хос яхлитликни ҳосил қилганлигини таъкидлаб ўтмоқ айна муддаодир.

Ғожиали шахс, инсоният тарихини, инсон тафаккури ва дарду-азобини (“Қадим аҳд” ва “Янги аҳд”дан олинган парафразалар, Инжилда келтирилган исм ва номлар, Полинезия маъбудаларию, Миср худолари, католик ва православ байрам ҳамда эътиқодлари, буюк француз мутафаккири Блез Паскаль (*Blaise Pascal*, 1623-1662) нинг “Фикрлар” (*Pensees*, 1657) и, хитой ва немис донишмандлари, француз натурализи тарафдорлари ғоялари, бадий адабиёт қаҳрамонлари ва ҳоказо) ўзида акс эттириб, театр, мусиқа, кино, шеърият, мумтоз психологик роман ва замонавий санъат каби ҳар хил санъатларнинг бадий тажрибасини ўз ичига сингдириб, полилог жараёнга киришишга ҳаракат қилади, ўзаро келишувга, муросага бормоқчи бўлади, жумлаи оламдаги мавжуд умумбашарий, теран бирликнинг бирдамликка эришишига ҳаракат қилади.

Ранг-баранг “камалак”, “чиройли мозаика” модули “умуминсоний адабиёти”нинг шаклланиши, қарор топиши йўллари олдидан белгилаб

берувчи беҳад кўп, ўзаро чатишиб кетган айнан маданий ўхшашликларнинг вариантдек намоён бўлмоқда. Бу ҳолат Максанс Фермин (*Maxence Fermin*, 1968) қаламига мансуб “Қор” (*Neige*, 1999) номли романда ўз аксини топган; айтиб ўтиш керакки, бу романда классик япон ва замонавий европача адабиётнинг ўзаро чатишиб кетган яхлитлиги ажойиб тарзда мужассамлантирилгандир. Романнинг бутун структура ва поэтикасида чатишиб кетган ушбу яхлитлик хокку анъанавий япон шеърияти ва символизм руҳининг уйғун бирикмаси ҳосиласидир. “Нарсаларнинг ғамгин сеҳри ва маънос таровати” япон эстетикаси ва шозистларга хос бўлган нарсалар дунёсини четдан туриб қайд этиш ва одамларни “моддийлаштириш” хусусияти, диалогга киришиб, таққослана олмайдиган тушунчаларнинг бирлигида, бирдамлигида дунёга келган янги маънони англашга олиб келади. Ҳаёт фалсафасидек, ҳақиқий билишдек намоён бўлувчи мушоҳада поэзияси, “қараш”нинг янги роман назарияси ва европача символизм анъаналари, бир-бирини яққол ифодалаб, бўрттириб тасвирлаб, қолаверса, таъкидлаб, ўзида янги романий яхлитликни туғдиради.

Инглиз адиби Кадзуо Исигуро (*Kazuo Ishiguro*, 1954) қаламига мансуб “Биз етим бўлганимизда” (*When We Were Orphans*, 2002) романи бугунги кун “маданиятшунослик романи”нинг ёрқин намунасидек хизмат қилиши мумкин. Кадзуо Исигуро 1954 йилда Японияда туғилган, тўрт ёшидан Англияда истиқомат қилиб келади. Эндиликда таниқли инглиз ёзувчиси, асарлари дунёнинг йигирма саккиз тилига таржима қилинган, нуфузли халқаро мукофотлар соҳибидир.

“Биз етим бўлганимизда” романида классик ҳикоя қилишнинг барча анъанавий элементлари бордек, яъни тарих, персонаж, сюжет, конфликт ва ҳоказо. Лекин кўпгина узук-юлуқ саҳифалар, алоҳида парчалардан иборатлилик, сабаб ва оқибат алоқадорлигининг йўқлиги, мавҳумлик, реаллик ва хаёлийлик чегараларининг аниқ эмаслиги романни, классик ҳикоя қилиш услубининг барча анъанавий унсурларини тубдан ўзгартириб юборади, уларни ўзгарувчан, мустаҳкам эмас, мавҳум кўринишга олиб

келади. Асосий урғу маданий онг муаммосига, маданий ғайришуурийликка каратилади. Ушбу замонавий жанрлараро прозада детектив жанри, “қора проза” шакли, қолаверса, қиёфаси ўзгартирилган ижтимоий-тарихий роман ва “тарбиявий роман” синтез орқали бирлаштирилгандан кўра, кўпроқ кандайдир бир симбиозда ўзаро тахмин қилинади, бир-бирини тақозо этади. Роман қаҳрамони – Шанхайда туғилиб ўсган ёш Кристофер учун Англия ҳеч қачон “ўз уйи”га айланмайди; унинг дўсти – ёш Акиро ҳам Шанхайда катта бўлган, болалик шўхликлари учун ота-онасининг дўқ-пўписаси, яъни “уй”ига – Японияга жўнатиб юбориш унинг учун энг даҳшатли жазога айланади, негаки у бир марта Японияда бўлган ва ўзини у ерда умрбод бегонадек ҳис қилиб улгурган эди.

Хитой, япон, инглиз анъаналарини таққослаб кўриш, қарама-қарши кўйиш, ўзаро ҳаракат, ўзаро таъсир, ўзаро алоқада кўриш, уларнинг муносабатдошлиги, бир-бирини инкор этиши, ўзаро рад қилиши ва бир-бирига сингиб кетиши ҳамда бири-бирини тўлдириши, бойитиши жараёнлари, шунингдек, бу жараёнларда кечаётган таълим-тарбия тизими, тафаккур, дунёқараш, борлиқни ҳис қилиш, қолаверса, психологик тамойилларнинг уйғунлиги, яъни шарқона мушоҳада, ўз ўй-хаёлларига чўммоқ, ички ҳис-туйғаларга таяниш – буларнинг ҳаммаси романда, айниқса, Акиро фикр-мулоҳазаларида, Кристофер рефлексиясида тез-тез учраб туради. Бошқа тарафдан, рационализм, яъни европача мантиқ кундалик ҳаётда, маиший, психологик, фалсафий даражада аслидай тикланиб, рамзий маъно касб этади. Юқоридаги фикрларни тасдиқлаш учун романдан олинган ушбу парчани келтириб ўтиш кифоя: “Уйнинг ташқи, Ғарб тарафидаги эшиклари – одатда эман дарахтидан ясалган, уларнинг мисдан ясалган тутқичлари ярқирагунча тозалаб қўйилган; ички – япон тарафи лак билан пардозланган ялтироқ ромлар бўлиб, юпқа қоғоз тортиб қўйилган, қоғозларга нафис ва бежирим нақш ҳамда расмлар чизилган”¹²⁸.

¹²⁸ Кадзуо Исигуро. Когда мы были сиротами. – Пер. И.Доронина. М., Изд-во: Эксмо, 2007. – с. 41.

Рамзий ишора, рамзий маъно кўпинча экзистенциализм руҳи билан суғорилганлигини ҳам кузатамиз: “Ўлим тушагида ётган, жон бераётган японлар, хитойлар, французлар, инглизлар қайси тилларда фарёд чекмасинлар, улар нақадар ўхшаш жаранглайди! Ўлим олди юракни эзгувчи фарёдлар ҳам, ҳозиргина туғилган чақалоқникидай ягона оҳангдадир”¹²⁹.

Қаҳрамонлар болалиги пайтида Шанхайда бўлиб ўтган халқаро анжуман турли маданиятлар ранг-баранг ва хилма-хиллиги, айни пайтда эса маънодош ҳамда бирдамлигининг рамзий маъноси, намунаси тарзида хизмат қилади; унда иштирок этган хитой, япон, инглиз, француз, араб, рус ва америкалик болалар ўзларини ягона оиладек ҳис қилишади, бир-бирини сўзсиз тушунишади. Шанхай улар тасаввурида “ягона умумий уй”га айланади. Аслида, душманлик ва адоват руҳига тўла дунёнинг ташвишлари бу уйда яшаётган етим болаларда ҳам шаклланган; ўз маданиятидан узоқлаштирилган, “етти ёт бегона” маданиятларни ўзлаштириб олган ва ўзиники деб ҳисобловчи бу болалар ўз “ота-онаси”, “қадрдон уй”ининг аста-секин йўқолиб бораётган соялари ортидан бутун умри изма-из таъқиб қилишга маҳкум этилгандир. “Муайян ватандан, ҳатто минтақадан мажбуран чиқариб юбориш, ватангадо этиш - глобаллашувнинг асосий “сюжети”дир”, деб ҳисоблайди адабиётшунос М.А.Тлостанова¹³⁰.

Ота-она, Уй, Курраи Заминдаги ҳар бир жой архетипи фалсафий, психологик ҳамда ҳаётий жиҳатдан мазмунсиз, маъносиз бўлиб қолади. Болалар “жаннат”дан, ўзига тегишли бўлган уйдан аслида, ҳайдаб чиқарилган, қардошлик ва ҳамжиҳатлик ришталари уруш томонидан барбод қилинган. Англияда таҳсил олиб, машҳур детективга айланган Кристофер бу юртда “ўзиники” бўлаолмай, Шанхайга қайтади. Ота юртга келиб, у қачонлардир ўғирлаб кетилган ота-онасининг аниқланмаган “жиноят”ини очишга, ҳеч бўлмаганда, уларнинг изини топишга ҳаракат қилади. Унинг ўтмишга қилган “саёҳат”и бугунги куннинг ақлбовар қилмайдиган реал

¹²⁹ Ўша ерда. 252 бет.

¹³⁰ Тлостанова М.В. От постмодерна и постколониальности к теориям глобализации. – М., 2004, -с. 203.

воқелигига айланиб кетади. Хронологик жиҳатдан воқеалар тафсилоти XX асрнинг 30-йилларидан то 60-йилларигача давом этади. “Саёҳат” чоғида у болалик давридаги дўсти Акирони қутқаради ва бемаврид йўқотади. Япон аскарига айланган Акиро болалиги кечган ўз “уй”ига ўқ отишга мажбур бўлади, энг даҳшатлиси, бу “уй” – унинг ягона уйдир, бошқаси унда йўқ ва ҳеч қачон бўлмаган. Кристофер охири жирканч ва қўрқинчли жиннихонадан таҳқир ҳамда калтаклардан бутунлай ақдан озган, эс-ҳушини йўқотган ўз онасини топади.

Асарда XVIII аср “қора роман”и анъаналари ҳам кўзга ташланади. Романда урушнинг даҳшатли манзаралари, япон бомбалари харобага айлантирган, остин-устун қилиб юборган “қашшоқлик ини” – Шанхай даҳаларини тасвирлаш олдинги планга қўйилган. Бу манзаралар тикланган хотиралар, ҳис-туйғулар эвазига, фактларнинг ноаниқлиги, узук-юлук парчалардан иборатлиги, эҳтимоллиги хаёлан мантиққа зид равишда матнда уйғунлаша боради, бир-бирига мос тушади.

Мазкур маданиятшунослик романини “умуминсоний адабиёт” андозасида, замонавий фикр-мулоҳазалар контекстида назардан кечирсак, унда файласуф Г.Альтшулер кашф қилган “пўлат эритиш қозон”и деб аталувчи модул мужассамлантирилган, яъни маданиятда глобаллашув тенденциялари муқаррарлиги фараз қилинган дейиш мумкин. Айни пайтда, миллий айнан ўхшашликлар, яъни миллий анъаналар бир қадар хаспўшлангандек кўринади. Ҳа, бугунги кун ва яқинлашиб келаётган интеграциялашув жараёнлари модулларини тарғиб қилувчи асарларда турли миллатлар, миллий анъаналар ва маданиятлар уруш туфайли сургун қилинган, беватан қолган, фожиавий ҳолатга тушган миллатга ўхшаб кўринсада, аслида, у ўз маданияти ва ўзига хослигини сақлаб қолади. Аҳамиятли томони шундаки, асосий урғу аста-секин вужудга келаётган беҳад кўп маданий яхлитликнинг синкретизми, бир-бирига чатишиб, уйғунлашганлигига қаратилади.

Нафсиламп, француз ва испанзабон ёзувчи Фернандо Аррабаль (*Fernando Arrabal*, 1932), асли ливанлик, бироқ француз тилида ёзадиган Амин Маалуф, япониялик, бироқ англиз тилида қалам тебратаётган Кадзуо Исигуро романларида миллий менталитет, миллий анъана эмас, балки бугунги кунда дунё миқёсидаги кечаётган туб ўзгаришлар, ҳалокат ва кулфатлар олдида уларни йўқотиш асосий ибтидога айланиб борапти. Дунё миқёсидаги туб ўзгаришлар, ҳалокат ва кулфатлар деганда, биз, энг аввало, урушлар, терроризм, муҳожирлик, ирқий камситиш, беватанлик каби тарихий ва психологик зарбаларни назарда тутаяпмиз. Кадзуо Исигуронинг “Биз етим бўлганимизда” номли романидан фикримизни тасдиғи учун ушбу парчани келтириб ўтайлик: “Кристофер, сен етарлича англиз эмасан! – деди ёш Акиро ўз дўстига қараб, – мен эса етарлича япон эмасман!”¹³¹.

Ўзида муайян бадий яхлитликдаги глобаллашув тенденциясини мужассам этувчи “умумбашарий адабиёт”нинг намунаси бўлмиш замонавий маданиятшунослик романларининг ўзига хос хусусиятларини умумлаштириб, адабиётнинг бугунги кунда “олдинга қаровчи”, “олға интилувчи” азалий вазифасига эга бўлаётганини кузатарканмиз, уни тан олишдан бошқа чорамиз йўққа ўхшайди. Чунки бу каби асарлар келгуси умумжамятнинг хусусиятларини, шаклларини, қолаверса, қиёфасини кашф этади, олдиндан пайқаб, турли-туман, ранг–баранг шакллар ичидан энг муносибини, тўғри келувчи модулини танлаб, бизга тақдим этади, – деган хулосани чиқариш мумкин. Бироқ бундай асарларда интеграциялашув жараёнини бирхиллаштирилиши, уни бир шаклга келтирилишига асло йўл қўйиш мумкин эмас, ҳар хил цивилизациялар, миллий анъаналар ва қадриятлар ўртасидаги ўзаро келишув орқали имкониятлар даражасида амалга ошириш даркор. Бундай асарлар инсониятнинг ягона маънавий борлигини ҳамда кўп маъноли, полифоник дунёқарашини ўзида мужассам этиши лозим бўлади.

¹³¹ Кадзуо Исигуро. Когда мы были сиротами. – Пер. И.Доронина. М., Изд-во: Эксмо, 2007. – с. 78.

Хулоса қилиб айтадиган бўлсак, “умумбашарий адабиёт” мазмунида кўйидаги асосий тамойиллар мужассам бўлади:

– жаҳон миқёсида, оламшумуллик касб этаётган “шарқона бозор” модули кўринишида намоён бўлаётган “умумбашарий адабиёт” (Ле Клезлио, Маалуф каби адиблар асарлари);

– “ранг-баранг камалак”, “куроқ кўрпа”, “чиройли мозаика” модули кўринишида намоён бўлаётган “умумбашарий адабиёт”. Бу ерда уйғунлашиб кетган, маданий айнан ўхшашлик муҳим аҳамият касб этишини унутмаслик лозим (М.Фермин асарлари);

– ўзаро уйғунлашиб кетган умуммуштараклик замиридаги диалогда акс этиб, миллий анъана тусини олаётган “умумбашарий адабиёт” (М.Батай асарлари);

– “пўлат эритиш қозони” кўринишида намоён бўлган “умумбашарий адабиёт”, бу ерда синкретизм тамойиллари ошкора миллий айнан ўхшашликни сақлаш билан уйғунлашади, мужассамлашиб боради (К.Исигуро асарлари).

Табиийки, адабиётда, биз ҳали англаб улгурмаган, тушуниб етмаган турли адабий шакллар етилиб, тадрижий равишда ривожланиб боради, айнан ноёб маданият, маърифат, маънавият шакллари куртак отади; миллий адабиётларнинг универсал бирлиги замирида турфа ранг бадиий асарлар пайдо бўлади. Бундан қарийб юз етмиш йил бурун “жаҳон адабиёти” атамасини илмга татбиқ этган буюк немис шоири ва мутафаккири И.В.Гёте башоратини инобатга олгудек бўлсак, ҳақиқатга бирмунча яқинлигимиз аниқ кўринади.

МУНДАРИЖА

Жаҳон адабиётида модерн ва модернизм тушунчаси.....	
XX аср модернизм прозасининг тадрижий талқини.....	
Марсель Пруст прозаси.....	
Жеймс Жойс прозаси.....	
Эрнест Хемингуэйнинг ҳикоянавислик маҳорати.....	
Уильям Фолкнер олами.....	
Фолкнер бадиияти.....	
Франц Кафка модернизми.....	
Постмодернизм ва унинг тамойиллари.....	
Постмодернизм ёхуд Умберто Эко ижоди.....	
“Онг оқими” – ҳикоя қилиш шаклими ёки жанр?.....	
XXI аср: жаҳон адабиётида умуминсоний тамойиллар.....	