WESTERN MODERNISM LITERATURE

غەرب مودېرنىزم ئەدەبىياتىدىن ئومۇمىي بايان (1)

تاھىر ھامۇت

غەرب
مودېرنىزم ئەدەبىياتى
ئېقىملىرى

شىنجاڭ خەلق نەشرىياتى

غەرب مودېرنىزم ئەدەبىياتى ئېقىملىرى

بارلىق بۈيۈك ئەدەبىي ئىجادىيەتلەرنىڭ ھەممىسى مىللىي ئەنئەنە بىلەن چەت ئەل تەسىرىنىڭ ئۇچرىشىش نۇقتىسىدا تۇرغان بولىدۇ.

— ئانھېل راما (ئۇرۇگۋاي)

شىنجاڭ خەلق نەشرىياتى

ISBN 7-228-06098-9

ISBN 7 - 228 - 06098 - 9

I·2230(民文)定价:25.00元

WESTERN MODERNISM LITERATURE

غەرب مودېرنىزم ئەدەبىياتىدىن ئومۇمىي بايان(1)

تاھىر ھامۇت

غەرب مودېرنىزم ئەدەبىياتى ئېقىملىرى

شىنجاڭ خەلق نەشرىياتى

图书在版编目(CIP)数据

西方现代派文学概论．1：维吾尔文／塔依尔·阿木提著。— 乌鲁木齐：新疆人民出版社，2000.10

ISBN7—228—06098—9

Ⅰ．西… Ⅱ．塔… Ⅲ．文学流派 — 研究 — 西方国家 — 现代 — 维吾尔语(中国少数民族语言) Ⅳ．I109.9

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2000)第 71185 号

责任编辑：买买提依明·艾拉
封面设计：库尔班·莎依木
责任校对：阿孜古丽·克里木

西方现代派文学概论(1) (维吾尔文)

塔依尔·阿木提 著

新疆人民出版社出版发行
(乌鲁木齐市解放南路 348 号 邮政编码 830001)
新疆《工人时报》印刷厂印刷
850×1168 毫米 32 开本 17.75 印张 2 插页
2000 年 11 月第 1 版 2000 年 11 月第 1 次印刷
印数：1—3,000

ISBN7—228—06098—9/I·2230 定价：25.00 元

كىرىش سۆز

بىر يېرىم ئەسىرلىك تارىختا ئىگە غەرب مودېرنىزم ئەدەبىياتى كۆلىمى زور، دائىرىسى كەڭ، ئەھۋالى مۇرەككەپ، تەسىرى كۈچلۈك بىر ئەدەبىيات ھەرىكىتى، شۇنداقلا پۈتكۈل غەرب ئەدەبىياتىنىڭ ناھايىتى مۇھىم تەركىبىي قىسمى ۋە مۇقەررەر راۋاجى. «مودېرنىزم» نامى بىلەن ئاتالغان خىلمۇخىل ئەدەبىي ئېقىملار ئوتتۇرىغا قويغان تەشەببۇسلار، ئەكس ئەتتۈرگەن باش تېمىلار، يارىتقان بەدىئىي ماھارەتلەر ۋە قولغا كەلتۈرگەن مۇۋەپپەقىيەتلەر ھازىرقى زامان دۇنيا ئەدەبىياتىغا غايەت زور تەسىر كۆرسەتكەن. ھەتتا شۇنداق دېيىشكە بولىدۇكى، بۈگۈنكى دۇنيادا ئۇنىڭ تەسىرىگە (ھېچبولمىغاندا بەدىئىي ماھارەت جەھەتتە) ئۇچرىمىغان بىرمۇ ئەدەبىيات بولمىسا كېرەك. ۋەھالەنكى، بىزنىڭ غەرب مودېرنىزم ئەدەبىياتىنى چۈشىنىشىمىز ئىنچىكە ھالدا بوش قالدى. بۇ كىتابنىڭ مەقسىتى دەل ئاشۇ بوشلۇقنى تولدۇرۇش جەھەتتە تۆنجى قەدەمنى بېسىشتىنلا ئىبارەت. بۇنچىلىك ھەجىمدىكى بىر پارچە كىتاب ئارقىلىق غەرب مودېرنىزم ئەدەبىياتىنىڭ ھەممە تەرەپلىرىنى تولۇق يورۇتۇپ بېرىش مۇمكىن ئەمەس. ئەڭ مۇھىمى كىتابخانلار غەرب مودېرنىزم ئەدەبىياتىغا تەۋە ئەدىبلەرنىڭ كونكرېت ئەسەرلىرىنى كۆرۈشى، ھەربىر ئەدىب ۋە ھەربىر ئەسەرنىڭ خاسلىقىنى بىۋاسىتە ھېس قىلىشى لازىم. دېمەك، مەن پەقەت ئاساسىي ئۇچۇرلار بىلەنلا تەمىنلىمەكچى.

غەرب مودېرنىزم ئەدەبىياتى غەرب دۆلەتلىرىنىڭ ئۆزىگە خاس ئىجتىمائىي ـ سىياسىي شارائىتى ئاستىدا بارلىققا كەلگەن. ئۇنىڭدىكى بەزى چۈشكۈن ۋە بىر تەرەپلىمە تەشەببۇسلارغا ماركسىزملىق نۇقتىئىنەزەر بىلەن تەنقىدىي مۇئامىلە قىلىش كېرەك. مەن تونۇشتۇرۇشنى ئاساس قىلغاچقا، ئىمكانقەدەر ئىلمىي ۋە لىللا مەيداندا تۇرۇشقا تىرىشىپ، مەسىلىنى ئوتتۇرىغا قويدۇم، ئارتۇقچە باھا بەرمىدىم، تەنقىدىي ھەزىم قىلىشنى ۋە شاكىلىنى تاشلاپ مېغىزىنى ئايرىۋېلىشنى كىتابخانلارغا قالدۇردۇم.

ئىنسانىيەتنىڭ روھىي تەجرىبىلىرى ئومۇمىيلىققا ئىگە، مەدەنىيەت ئۆزئارا تەسىر كۆرسىتىش داۋامىدا راۋاجلىنىدۇ. باشقىلارنىڭ مەدەنىيەت نەتىجىلىرىنى ئۆگىنىش ئۆزىمىزنى تەرەققىي قىلدۇرۇش ئۈچۈن. كىتابخانلار بۇ كىتابنى كۆرگەندىن كېيىن، ئۆزلىرىدە غەرب مودېرنىزم ئەدەبىياتىنى تېخىمۇ چوڭقۇر ۋە ئەتراپلىق چۈشىنىپ بېقىش ئارزۇسىنىڭ پەيدا بولغانلىقىنى ھېس قىلسىلا، مېنىڭ بۇ كىتابنى يېزىشتىكى مۇددىئايىم ئىشقا ئاشىدۇ.

بۇ كىتابنى يېزىش جەريانىدا، مەن يولۇققان ئەڭ زور قىيىنچىلىق يېڭى ماتېرىياللارنىڭ كەملىكى ۋە ئاتالغۇ مەسىلىسى بولدى. شىنجاڭ ئىجتىمائىي پەنلەر ئاكادېمىيىسى تىل تەتقىقات ئورنىدىكى كۇرەش تاھىر كىتابتىكى ئاتالغۇلارنىڭ ھەممىسىنى دېگۇدەك ئەسلى نۇسخىسى بىلەن سېلىشتۇرۇش، تەرجىمە قىلىش ۋە بەزى يېڭى ئاتالغۇلارنى ياساش جەھەتتە كۆپ ئەمگەك قىلدى؛ پەرھات تۇرسۇن بىلەن مەمتىمىن ئەلا كىتابتىكى بەزى مۇرەككەپ ۋە ئېنىقسىز مەسىلىلەرگە قارىتا پايدىلىق پىكىر - تەكلىپلىرىنى بەردى؛ گېرمانىيە مارتىن لۇتېر ئۇنىۋېرسىتېتىدا ھازىرقى زامان غەرب پەلسەپىسى كەسپىدە ئوقۇۋاتقان رەيھەت غازى قىممەتلىك بىرىنچى قول ماتېرىياللار بىلەن تەمىنلەپ تۇردى؛ يەنە بەزى دوستلار ھەر تەرەپلىمە ياردەم قىلدى ياكى قوللىدى. مەن بۇلارغا ۋە مۇشۇ كىتابنى يېزىش جەريانىدا ئەسەرلىرىدىن پايدىلانغان ئاپتورلارغا رەھمەت ئېيتىمەن.

تاھىر ھامۇت

2000- يىلى 15- ئاۋغۇست

ئۈرۈمچى، داۋەن يېزىسى

مۇندەرىجە

بىرىنچى باب مودېرنىزم ئەدەبىياتى ۋە ئۇنىڭ ئالاھىدىلىكلىرى 1

1. مودېرنىزم ئەدەبىياتىنىڭ بارلىققا كېلىشى 1
2. مودېرنىزم ئەدەبىياتىنىڭ تەرەققىياتى 3
3. مودېرنىزم ئەدەبىياتىنىڭ مەزمۇن ئالاھىدىلىكلىرى 12
4. مودېرنىزم ئەدەبىياتىنىڭ بەدىئىي ئالاھىدىلىكلىرى 15
5. 20- ئەسىرنىڭ باشلىرىدا مودېرنىزم ئەدەبىياتىنىڭ جۇڭگو ئەدەبىياتىغا كۆرسەتكەن تەسىرى 18
6. مودېرنىزم ئەدەبىياتىغا تەۋە ئېقىملار توغرىسىدا 20

ئىككىنچى باب مودېرنىزم ئەدەبىياتىنىڭ نەزەرىيىۋى ئاساسلىرى 23

1. ئارتۇر شوپېنخائۇرنىڭ نەزەرىيىلىرى 23
2. فرېدرىخ نېتزشېنىڭ نەزەرىيىلىرى 26
3. ھېنرى بېرگسوننىڭ نەزەرىيىلىرى 29
4. سىگمۇند فرېئۇدنىڭ نەزەرىيىلىرى 36

ئۈچىنچى باب سىمۋولىزم 54

1. سىمۋولىزم ۋە ئۇنىڭ تەرەققىياتى 54
2. سىمۋولىزمنىڭ ئالاھىدىلىكلىرى 64
3. دەسلەپكى سىمۋولىزم ۋە ئۇنىڭ ۋەكىللىرى 72
4. كېيىنكى سىمۋولىزم ۋە ئۇنىڭ ۋەكىللىرى 86

تۆتىنچى باب ئاڭ ئېقىمى پروزىچىلىقى 106

1. «ئاڭ ئېقىمى» توغرىسىدىكى نەزەرىيىلەر 106
2. ئاڭ ئېقىمى پروزىچىلىقى ۋە ئۇنىڭ تەرەققىياتى 113
3. مارسېل پروۇست 124
4. ۋىرگىنىيە ۋۇلف 134

5. جامېس جويس 147
6. ۋىلىيام فولكنېر 155
بەشىنچى باب كەلگۈسىزم 161
1. كەلگۈسىزم ۋە ئۇنىڭ ئالاھىدىلىكلىرى 161
2. «كەلگۈسىزم خىتابنامىسى» 170
3. مارىنېتتى ۋە باشقىلار 176
4. فرانسىيىنىڭ ستېرېئو كەلگۈسىزمى ۋە ئۇنىڭ ۋەكىللىرى ... 187
5. رۇسىيە كەلگۈسىزمى ۋە ماياكوۋسكى 194
ئالتىنچى باب ئىپادىزم 198
1. ئىپادىزمنىڭ مەنبەلىرى 198
2. ئىپادىزمنىڭ تەرەققىياتى 209
3. ئىپادىزم شېئىرىيىتى ۋە ئۇنىڭ ۋەكىللىرى 214
4. فرانز كافكا ۋە كارېل چاپېك 223
5. ئىپادىزم درامىچىلىقى ۋە ئۇنىڭ ۋەكىللىرى 233
يەتتىنچى باب ھالقىما رېئالىزم 255
1. ھالقىما رېئالىزمنىڭ مەنبەلىرى 256
2. ھالقىما رېئالىزمنىڭ تەرەققىياتى 269
3. ھالقىما رېئالىزمنىڭ ئاساسلىق نەزەرىيىلىرى ۋە ماھارەت ئالاھىدىلىكلىرى 296
4. ھالقىما رېئالىزم ئەدەبىياتىنىڭ ئاساسلىق ۋەكىللىرى 309
5. ھالقىما رېئالىزمنىڭ ئەنگلىيە قاتارلىق دۆلەتلەردىكى تەسىرى 320
6. ئامېرىكا: ھالقىما رېئالىزم پروزىچىلىقى ۋە يېڭى ھالقىما رېئالىزم 324
سەككىزىنچى باب مەۋجۇدىيەتچىلىك 332
1. سارترېدىن بۇرۇنقى مەۋجۇدىيەتچىلىك پەلسەپىلىرى 333
2. سارترىي مەۋجۇدىيەتچىلىك پەلسەپىسىنىڭ ئاساسىي پرىنسىپلىرى 339

3. مەۋجۇدىيەتچىلىك ئەدەبىياتى ۋە ئۇنىڭ ئۇسلۇب ئالاھىدىلىك-
لىرى 346
4. ژان - پائۇل سارتىر 354
5. ئالبېرت كامۇ ۋە زىمو دې بوۋا 371
6. باشقا مەۋجۇدىيەتچى يازغۇچىلار 382
توققۇزىنچى باب يېڭى پروزىچىلىق 390
1. يېڭى پروزىچىلىق ۋە ئۇنىڭ تەرەققىياتى 390
2. ئالان روبې - گرىللېتنىڭ تەشەببۇسلىرى 396
3. يېڭى پروزىچىلىقنىڭ ئالاھىدىلىكلىرى 406
4. يېڭى پروزىچىلىقنىڭ ئاساسلىق ۋەكىللىرى 422
ئونىنچى باب بىمەنە دىرامىچىلىق 448
1. بىمەنە دىرامىچىلىقنىڭ ئىدىيىۋى ئاساسلىرى 449
2. بىمەنە دىرامىچىلىقنىڭ ئالاھىدىلىكلىرى 452
3. ئېۋگېنې ئىئونېسكو 459
4. سامۇئېل بېككېت 465
5. باشقىلار 470
ئون بىرىنچى باب قارا يۇمور 476
1. قارا يۇمور ئېقىمىنىڭ بارلىققا كېلىشى 476
2. قارا يۇمور ئېقىمىنىڭ ئالاھىدىلىكلىرى 479
3. قارا يۇمور ئېقىمىنىڭ ئاساسلىق ۋەكىللىرى 483
ئون ئىككىنچى باب سېھرىي رېئالىزم 496
1. سېھرىي رېئالىزم ۋە ئۇنىڭ تەرەققىياتى 496
2. سېھرىي رېئالىزمنى شەكىللەندۈرگەن ئامىللار 503
3. سېھرىي رېئالىزمنىڭ ئالاھىدىلىكلىرى 520
4. سېھرىي رېئالىزمنىڭ ئاساسلىق ۋەكىللىرى 525
بۇ كىتابتىكى ئاساسلىق ئاتالغۇلارنىڭ ئۇيغۇرچە - خەنزۇچە
سېلىشتۇرمىسى 545
ئاساسلىق پايدىلانغان ماتېرىياللار 567

بىرىنچى باب

مودېرنىزم ئەدەبىياتى ۋە ئۇنىڭ ئالاھىدىلىكلىرى

مودېرنىزم (Modernism) ئەدەبىياتى 19- ئەسىرنىڭ ئوتتۇرىلىرىدىن تارتىپ تا بۈگۈنگە قەدەر ئاساسلىق غەرب دۆلەتلىرىدە بارلىققا كەلگەن زور بىر تۈركۈم ئەدەبىي ئېقىملارنىڭ ئومۇمىي نامى بولۇپ، ئۇ رومانتىزم، رېئالىزم قاتارلىق ئاساسلىق ئەنئەنىۋى ئەدەبىياتلارغا قارشى ھالدا ئوتتۇرىغا چىققان.

1. مودېرنىزم ئەدەبىياتىنىڭ بارلىققا كېلىشى

غەرب مودېرنىزم ئەدەبىياتىنىڭ بارلىققا كېلىشى ياۋروپانىڭ ئىجتىمائىي تەرەققىياتى ۋە ئۇنىڭغا ماس ھالدىكى ئەدەبىيات تەرەققىياتى بىلەن مۇناسىۋەتلىك.

18- ئەسىردىكى ئەنگلىيە سانائەت ئىنقىلابى پۈتكۈل غەرب دۇنياسىغا غايەت زور ئۆزگىرىشلەرنى ئېلىپ كەلگەن. پار ماشىنىسىنىڭ مۇكەممەللىشىشى ۋە بارا-بارا ئومۇملاشقان ماشىنىلاشقان ئىشلەپچىقىرىش ئەمگەك مەھسۇلاتلىرىنىڭ سانىنى كۆپەيتكەن بولسا، كۆمۈر قاتارلىق تەبىئىي ئېنېرگىيە مەنبەلىرىنىڭ كۆپلەپ ئېچىلىشى كۆمۈر سانائىتىنى ئىنتايىن ناچار شارائىتتا مىسلىسىز كېڭەيتكەن. شۇ ئەسىردە يۇقىرى پەللىگە يەتكەن ئاقسۆڭەكلەرنىڭ يەر بۆلۈۋېلىش ھەرىكىتى ئىشسىز قالغان يېزا ئاھالىلىرىنى شەھەرلەرگە ھەيدەپ، ئۇلارغا زور قىيىنچىلىق تۇغدۇرغان. ئۇلار شەھەرلەردە قۇرۇلغان يېڭى زاۋۇتلارغا كىرىپ ئىشلەپ، ناھايىتى ئاز مائاش ۋە رەھىمسىز ئېكسپلاتاتسىيە تۈپەيلىدىن شەھەر ئەتراپىدىكى نامراتلار ئۆۋىلىرىنى شەكىللەندۈرگەن. ماشىنىنىڭ ئىشلىتىلىشىدىكى ھەربىر قېتىملىق يېڭىلىنىش قىيىن

شارائىتتىكى ئەمگەكچىلەرگە ۋەھىمە ئېلىپ كەلگەن (ھەتتا بۇگۈنكى كۈندىمۇ ئېلېكترونلۇق تېزگىنلەش ئەسلىھەلىرىنىڭ تېز سۈرئەتلىك تەرەققىياتى ھازىرقى زامان ئادەملىرىنى خاتىرجەمسىزلەندۈرمەكتە) . سانائەتلىشىشى بىرقەدەر ئارقىدا ماڭغان چوڭ قۇرۇقلۇق دۆلەتلىرىدە سانائەتلىشىش ئېلىپ كەلگەن ئاۋارىچىلىكلەر نىسبەتەن ئاز بولغان. چۈنكى ئۇلار مەسىلىنىڭ قەيەردە ئىكەنلىكىنى كۆرۈپ يەتكەن. لېكىن، مەسىلە بۇنىڭ بىلەن ھەل بولمىغان.

18- ئەسىرنىڭ ئەسىر ئالمىشىش مەزگىلىدە كەشىپ قىلىنغان ۋاكسىنا ئۆلۈم نىسبىتىنى زور دەرىجىدە تۆۋەنلىتىپ، نوپۇسنىڭ غايەت زور دەرىجىدە كۆپىيىشىنى كەلتۈرۈپ چىقارغان.

19- ئەسىرگە كەلگەندە، پەن-تېخنىكا بىلەن سانائەت ئۆزئارا تەسىر كۆرسىتىپ ماڭغان. شۇ ئەسىرنىڭ ئوتتۇرىلىرىدا پار ماشىنىسىنىڭ تېخىمۇ ياخشىلىنىشى بىلەن ياۋروپا ۋە شىمالىي ئامېرىكىدا كەڭ تۆمۈر يول تورى شەكىللەنگەن. پاراخوت يەلكەنلىك كېمىنىڭ ئورنىنى ئالغان. بۇ يېڭى ئەھۋال ۋە يېڭى شەيئىلەر ئۇلارنىڭ تەسىرىگە ئۇچرىغان كىشىلەرنىڭ تۇرمۇشىدا ۋە كۆزقارىشىدا غايەت زور ئۆزگىرىشلەرنى پەيدا قىلغان. ئادەم گويا بىر كونسېرۋاتىپ ھايۋانغا ئايلىنىپ قالغان. ئادەمنىڭ تېخنىكا ئىقتىدارى ئۇنىڭ سىياسىي ئەقىل - پاراستىدىن ھالقىپ كېتىپ، تەڭپۇڭلۇقنى يوقاتقان. دارۋىننىڭ تەدرىجىي تەرەققىيات نەزەرىيىسى ياۋروپادا زور زىلزىلە پەيدا قىلىپ، دارۋىنىزم بىلەن خرىستىئان دىنى ئوتتۇرىسىدىكى كەسكىن بەس - مۇنازىرىنى قوزغاپ، كىشىلەرنىڭ تونۇشىنى ئۆزگەرتىۋەتكەن. ماركسىزمنىڭ مەيدانغا كېلىشى ياۋروپادا سوتسىيالىزم ئىنقىلابىنى ۋە كوممۇنىزم غايىسىنى يېتىلدۈرگەن. شۇنىڭ بىلەن بىرگە، ياۋروپادا بۇرژۇئا مىللىي ئىنقىلابى ۋە ئۇرۇشلار ئارقا-ئارقىدىن يۈز بېرىپ تۇرغان. سىياسىي ۋەزىيەت داۋالغۇپ، كۈچلۈك سانائەت دۆلەتلىرىنىڭ مۇستەملىكە تالىشىش كۈرىشى ئەۋجىگە چىققان.

مانا شۇنداق ماددىي ۋە روھىي مۇھىت كەسكىن ئۆزگىرىپ تۇرغان دۇنيادا، گەرچە ئىنسانىيەت ھەر قېتىملىق قىيىنچىلىقلارنى بىر ئاماللارنى قىلىپ يېڭىپ كەلگەن بولسىمۇ، لېكىن ئۇلارنىڭ دۇنياغا ۋە ئۆزىگە بولغان

تونۇشىدا زور بۇرۇلۇش پەيدا بولغان. راتسىئونالىزم① (ئەقىلچىلىك) ئەنئەنىسىگە ئىگە غەربلىكلەر ئادەم ۋە خۇدانىڭ قىممىتىنى ئۆز ئىچىگە ئالغان بارلىق ئەنئەنىۋى قىممەت قارىشىدىن گۇمانلىنىپ، راتسىئونالىزملىق بىلىشنىڭ ئادەمنىڭ بارلىقى ئىكەنلىكىنى ئىنكار قىلغان. ئەلۋەتتە، بۇ ئۇلار ئۇچۇن ئانچە يېڭى ئىش بولمىسىمۇ، لېكىن ئۇلار ئۆز ئەھۋالىغا ۋە ئۆزلىرىنىڭ ئىچكى دۇنياسىغا ھەرقانداق چاغدىكىدىن بەكرەك دىققەت قىلغان، شۇنداقلا ئۇلارنى ئىپادىلەشكە ۋە ئېچىشقا تىرىشقان. بۇ ئەھۋال ئادەمنىڭ مەلۇم شارائىتتىكى مەۋجۇتلۇق ھالىتىنى ئىپادىلەشنى مەقسەت قىلىدىغان ئەدەبىياتتا ئەكس ئەتكەن. بۇنىڭ بىلەن ئىدېئالىزملىق پەلسەپىلەر ۋە مودېرنىزم ئەدەبىياتى بارلىققا كېلىپ تەرەققىي قىلىشقا باشلىغان.

بىز ئەنئەنىۋى ياۋروپا ئەدەبىياتى بىلەن مودېرنىزم ئەدەبىياتىنىڭ مۇناسىۋىتىنى ھەرقايسى ئېقىملار ئۈستىدە توختالغاندا ئۇدۇللۇق سۆزلەپ ماڭىمىز.

شۇنى كۆرسىتىپ ئۆتۈش كېرەككى، مودېرنىزم ئەدەبىيات-سەنئىتى (كەڭ مەنىدىكى مودېرنىزم) يالغۇز ئەدەبىياتىلا ئەمەس، بەلكى يەنە گۈزەل سەنئەت، مۇزىكا، ئۇسسۇل، كىنو، بىناكارلىق قاتارلىق نۇرغۇن ساھەلەردىكى بىر مۇنچە ئېقىملارنى ئۆز ئىچىگە ئالىدۇ. لېكىن بىزنىڭ بۇ يەردە بايان قىلىدىغىنىمىز پەقەت مودېرنىزم ئەدەبىياتىدىنلا ئىبارەت.

2. مودېرنىزم ئەدەبىياتىنىڭ تەرەققىياتى

مودېرنىزم ئەدەبىياتى ھازىرقى زامان غەرب ئەدەبىياتىدىكى ئەنئەنىۋى ئەدەبىياتقا قارشى بىر ھەرىكەت بولۇپ، ئۇ ئىدىيە ۋە بەدىئىي ماھارەت جەھەتتە يېپيېڭى خاھىشقا ۋەكىللىك قىلغۇچى نۇرغۇن ئەدەبىي ئېقىملارنىڭ ئورتاق نامى.

بۇ مودېرنىزم ئەدەبىياتىغا بېرىلگەن ئەڭ ئاددىي ئىزاھ. بۇنداق

① راتسىئونالىزم (rationalism) — ئىدىيە ۋە مەدەنىيەتنىڭ بارلىق ساھەلىرىدىكى ئەقىلنى ئاساس قىلىدىغان نەزەرىيىۋى نۇقتىئىنەزەرلەر ياكى ئىدىيىۋى خاھىشلارنىڭ ئورتاق نامى.

چۈشەندۈرۈش ھەرگىزمۇ ئەتراپلىق، ئومۇمىيۈزلۈك ۋە دەل ئەھمىيەتكە ئىگە ئەمەس. چۈنكى مودېرنىزم ئەدەبىياتىنىڭ ئەھۋالى ناھايىتى مۇرەككەپ. گەرچە ئۇنىڭدا بىرلىككە كەلگەن بەزى تۈپ ئورتاقلىقلار بولسىمۇ، لېكىن ئۇنىڭ ئىچكى قىسىمىدىن ئېلىپ ئېيتقاندا، ئۇ مۇكەممەل بىردەكلىككە ئىگە بولمىغان، ئۆزئارا زىددىيەتلىك، ھەتتا بىر-بىرىگە قارىمۇقارشى بولغان خىلمۇخىل ئېقىملارنى ئۆز ئىچىگە ئالىدۇ. شۇڭا، مودېرنىزم ئەدبىياتىغا قارىتا ھەممە رازى بولىدىغان، ئومۇمىيۈزلۈك، ئەتراپلىق ۋە دەل ئېنىقلىما بېرىش ناھايىتى تەس. بىز تەتقىقات يۈنىلىشىنى بەلگىلەش ئۈچۈن ئۇنى ئاددىي ھالدا ئاشۇنداق ئىزاھلاپ تۇرۇپ، ئۇنىڭدىكى مۇرەككەپ مەسىلىلەرنى ھەرقايسى ئېقىملارنى سۆزلىگەندە بىر-بىرلەپ چۈشەندۈرىمىز.

مودېرنىزم (modernism) دېگەن بۇ سۆز دۇنياۋى نوپۇزلۇق لۇغەت «ئوكسفورد چوڭ لۇغىتى» دە خاتىرىلىنىشىچە، ئەڭ بۇرۇن 1737- يىلى پەيدا بولغان. ئەنگلىيىلىك مەشھۇر يازغۇچى جوناتان سۋايفت (1667 ـ 1745) 1737- يىلى 7- ئاينىڭ 23- كۈنى يازغۇچى ئالېكساندېر پوپ (1688 ـ 1744) قا يازغان بىر پارچە خېتىدە مۇنداق دېگەن: «سولتەك شائىرچاقلار بىزگە قالايمىقان شېئىرلىرىنى ئېلىپ كېلىدۇ، ئۇ نەرسىلەر ئادەمنى پىرگەندۈرىدىغان قىسقارتىلما سۆزلەر ۋە ئاجايىپ ـ غارايىپ مودېرنىزم بىلەن توشۇپ كەتكەن، ئىنگلىز تىلىنى دەل ئاشۇ سولتەكلەر بۇزۇۋاتىدۇ». مودېرنىزمچى (modernist) دېگەن سۆزنىڭ كېلىپ چىقىشى تېخىمۇ بۇرۇن بولۇپ، 1588- يىلى ئوتتۇرىغا قويۇلغان. بىراق، بۇ ئىككى ئىسىم بىز بۇ كىتابتا توختالماقچى بولغان مودېرنىزم ئەدەبىياتى بىلەن مۇناسىۋەتسىز. بۇ خۇددى ئوتتۇرا ئەسىر ياۋروپا پەلسەپىسىدىكى رېئالىزم (realism) بىلەن بىز بىلىدىغان ئەدەبىياتتىكى رېئالىزمنىڭ ھېچقانداق مۇناسىۋىتى بولمىغانغا ئوخشايدۇ.

«مودېرنىزم» دېگەن بۇ سۆزنىڭ ئەدەبىيات ـ سەنئەتتىكى بىر مەخسۇس ئاتالغۇغا ئايلىنىشى ۋە ھازىرقى مەنىسىدە قوللىنىلىشى خېلى كېيىنكى ئىش. 20- ئەسىرنىڭ 20- ۋە 30- يىللىرىدا غەرب ھازىرقى زامان ئەدەبىياتىنى تەتقىق قىلىدىغان بەزى تەتقىقاتچىلار ئاشۇ ئەسەرلەردىكى «زامانىۋى ئالاھىدىلىك»

ئۈستىدە توختالغاندا، بۇ يېڭى ئەدەبىيات ھەرىكىتىنىڭ ئېنىق بىر نامى يوقلۇقىغا دىققەت قىلغان. بەزىلەر ئۇنى «قۇيۇن» (vortex) ئېقىمى ياكى ئىماگىزم (imagism) دەپ ئاتاشنى تەشەببۇس قىلغان. بىراق، خىلمۇ خىل سەۋەبلەر تۈپەيلىدىن بۇ ئاتالغۇلار ئومۇملاشمىغان. دەل مۇشۇ مەزگىلدە modernism ئوبيېكتىپ ئېھتىياجغا ماسلىشىپ، بارا-بارا قوبۇل قىلىنغان. چۈنكى، بۇ ئاتالغۇنىڭ سۆز مەنىسى (ھازىرقى زامانچىلىق) بۇ ئەدەبىيات ھەرىكىتىنىڭ يېڭى ئىكەنلىكىنى گەۋدىلەندۈرگەن بولۇپ، بىرەر دەل ۋە ئېنىق مەنىنى كۆرسەتمەيدۇ، شۇڭا بۇ ئاتالغۇنىڭ سىغىمچانلىقى ناھايىتى زور.

بىراق، مودېرنىزم ئەدەبىياتى ئۇنىڭدىن كۆپ ئىلگىرى مەيدانغا كەلگەن. چۈنكى، ئادەتتە مەلۇم ئەمەلىيەت ياكى ھادىسە ئاۋۋال بولىدۇ، كېيىن ئۇنىڭغا ئىسىم قويۇلىدۇ. ئۇنداقتا مودېرنىزم ئەدەبىياتى زادى قاچان باشلانغان؟

مودېرنىزم ئەدەبىياتىنىڭ باشلىنىش چېكى توغرىسىدا تەتقىقاتچىلارنىڭ پىكرى بىردەك ئەمەس. ئامېرىكىلىق شائىر ئېزرا پوند قاتارلىقلار ئوتتۇرا ئەسىردىن كېيىنكى بەش، ئالتە يۈز يىللىق ئەدەبىياتنىڭ ھەممىسىنى مودېرنىزم دەپ ئاتاشقا بولىدۇ، دەپ قارايدۇ. ئامېرىكىلىق ئەدەبىي تەنقىدچى ئېدمۇند ۋىلسن (1895 ـ 1972) 1870- يىلىنى مودېرنىزمنىڭ باشلىنىش نۇقتىسى دەپ قارايدۇ. ئەنگلىيىلىك ئەدەبىي تەنقىدچى سىرىل كاننولى (1903 ـ 1974) 1880- يىلىنى مودېرنىزم باشلانغان چاغ دەپ بېكىتىدۇ. جۇڭگو ۋە غەربتىكى مودېرنىزم ئەدەبىياتىنى تەتقىق قىلىدىغان تەتقىقاتچىلارنىڭ كۆپى دانىيىلىك مەشھۇر ئەدەبىي تەنقىدچى برانكىس (Brankis) نىڭ قارىشىنى ياقلاپ، 1890- يىلىنى مودېرنىزم ھەقىقىي باشلانغان چاغ دەپ قارايدۇ.

بىراق، مودېرنىزم ئەدەبىياتىنىڭ ئەمەلىي ئەھۋالىنى چىقىش قىلىدىغان بولساق، يەنىلا فرانسىيىلىك سىمۋولىزمچى شائىر چارلىس بودېلېرنىڭ «رەزىل گۈللەر» دېگەن كىتابى ئېلان قىلىنغان 1857- يىلىنى مودېرنىزمنىڭ باشلىنىش نۇقتىسى دەپ قاراش بىر قەدەر مۇۋاپىق. چۈنكى «رەزىل گۈللەر» تۇنجى قېتىم مەيدانغا چىققان تىپىك سىمۋولىزملىق شېئىرلار توپلىمى بولۇپ، ئۇنىڭدا تۇنجى قېتىم ئەنئەنىۋى شېئىرىيەت ئەندىزىسى ئومۇميۈزلۈك بۇزۇپ

تاشلىنىپ، شۇنىڭدىن كېيىنكى يۈز نەچچە يىللىق شېئىرىيەتكە تەسىر كۆرسەتكەن بارلىق سىمۋولىزملىق ئىپادىلەش شەكىللىرى ئۆز ئىپادىسىنى تاپقان. بۇ كىتابنىڭ دۇنياغا كېلىشى سىمۋولىزمنىڭ گۈللىنىشىدىن ۋە مودېرنىزم ئەدەبىياتىنىڭ رەسمىي مەيدانغا كېلىشىدىن دېرەك بەرگەن. بۇ كىتاب نەشر قىلىنغاندىن كېيىن، 1890- يىلىدىن بۇرۇن پائۇل ۋېرلىنىنىڭ «شېئىر سەنئىتى» (1884)، ئارتۇر رىمبونىڭ «مەست كېمە» (1871)، ستېفان ماللارمېنىڭ «چارۋا ئىلاھىنىڭ چۈشتىن كېيىنى» (1876) قاتارلىق مەشھۇر سىمۋولىزملىق ئەسەرلەر بارلىققا كېلىپ، بۇلار يادرولۇقىدىكى ئالدىنقى سىمۋولىزم ئېقىمى رەسمىي شەكىللەنگەن.

دېمەك، مودېرنىزم ئەدەبىياتى سىمۋولىزم بىلەن باشلانغان. سىمۋولىزمنىڭ نەزەرىيىۋى تەشەببۇسلىرى ۋە سەنئەت ئەمەلىيىتى پۈتكۈل مودېرنىزم ئەدەبىياتى ھەرىكىتىگە ئاساس سالغان. مودېرنىزم ئەدەبىياتىنىڭ تەرەققىياتىنى مۇنداق ئۈچ باسقۇچقا بۆلۈشكە بولىدۇ:

بىرىنچى باسقۇچ 19- ئەسىرنىڭ 60- يىللىرىدىن 90- يىللىرىغىچە بولۇپ، بۇ مەزگىلدە سىياسىي، ئىقتىسادىي ۋە ئىجتىمائىي ئۆزگىرىشلەر فرانسىيىدە سىمۋولىزم ئەدەبىياتىنىڭ يېڭى قىياپەت بىلەن ئوتتۇرىغا چىقىشىدا تۈرتكىلىك رول ئوينىغان. بۇ مەزگىلدىكى ئاۋانگارت يازغۇچىلار ئومۇم ئېتىراپ قىلىپ كەلگەن بەلگىلىمە ۋە يوسۇنلارغا خىلاپلىق قىلىپ، يېڭىچە بەدىئىي شەكىل ۋە ئۇسلۇب بىلەن ئىجاد قىلىپ، تا شۇ چاغقا قەدەر سەل قارالغان ۋە چەكلىنىپ كەلگەن تېمىلاردا ئەسەر يازغان. بۇ رېئالىزم ناتۇرالىزمغا ئورۇن بوشاتقان، رومانتىزم ئېستېتىكىزمغا ئۆزگىرىۋاتقان مەزگىل ئىدى. سىمۋولىزم ناتۇرالىزمغا قارشى ئوتتۇرىغا چىقىپ، 19- ئەسىرنىڭ 80- يىللىرىغا كەلگەندە ئاتلىق ھالدىكى ئەدەبىيات ھەرىكىتىگە ئايلانغان. ئۇزۇن ئۆتمەي بېلگىيە قاتارلىق قوشنا دۆلەتلەرگە تەسىر كۆرسەتكەن. ئۇ يەنە ئەنگلىيىدە بارلىققا كەلگەن يېڭى رومانتىزم ۋە ئېستېتىكىزم بىلەن دوست تارتىشقان. بۇ مەزگىلدە مودېرنىزم ئەدەبىياتى بىرقەدەر يەككە بولۇپ، ئاساسەن ئالدىنقى سىمۋولىزم بىلەنلا چەكلەنگەن.

ئۇنىڭ دائىرىسىمۇ نىسبەتەن تار بولۇپ، فرانسىيىنى مەركەز قىلغان. ھەرقايسى تەرەپلەردىكى پىشىپ يېتىلىشىمۇ يېتەرسىز بولۇپ، مىستىكىزملىق[1] ۋە ئېستېتىكىزملىق خاھىش بىرقەدەر ئېغىر بولغان، ئاساسەن شېئىرىيەت بىلەنلا چەكلەنگەن.

ئىككىنچى باسقۇچ 20- ئەسىرنىڭ باشلىرىدىن تارتىپ 20- يىللارغا قەدەر بولۇپ، بۇ مودېرنىزم ئەدەبىياتى زور تەرەققىياتقا ئېرىشكەن مەزگىل بولغان. 1- دۇنيا ئۇرۇشىنىڭ بالايىئاپەتى كىشىلەرنىڭ غەرب مەدەنىيىتىنىڭ ئاساسى ۋە ئىزچىللىقىغا بولغان ئۈمىدىنى يوققا چىقارغان. مودېرنىزم ئەدەبىياتى ئەنئەنىۋى ئەدەبىيات شەكلى ۋە تېمىسىغا كۈچلۈك قارشى ھالدا ئۆزىنى تەرەققىي قىلدۇرغان. بۇ مەزگىلدە مودېرنىزم ئەدەبىياتىغا تەۋە ھەرخىل ئېقىملار ئارقا-ئارقىدىن مەيدانغا كېلىپ، كەڭ تەسىر كۆرسىتىپ، مودېرنىزم ئەدەبىياتى ھەرىكىتىنىڭ بىر قېتىملىق يۇقىرى پەللىسىنى ياراتقان. ئاساسلىقى كېيىنكى سىمۋولىزم، كەلگۈسىزم، ئاڭ ئېقىمى پروزىچىلىقى، ئىپادىزم، ھالقىما رېئالىزم قاتارلىق ئېقىملار بارلىققا كەلگەن. بۇنىڭدىن باشقا يەنە خىلمۇ خىل كىچىك ئېقىملارمۇ پەيدا بولغان. بۇ ئېقىملار يېڭى ئىزدىنىشلارنى ئېلىپ بېرىپ، ئەنئەنىۋى سەنئەت قانۇنىيەتلىرىنى بۇزۇپ تاشلاپ، يېڭى ساھەلەرنى ئېچىپ، قەدەممۇ قەدەم پىشىپ يېتىلگەن. زور بىر تۈركۈم دۇنياۋى شۆھرەتكە ئىگە مۇنەۋۋەر ئەدىبلەر ۋە كلاسسىك ئەسەرلەر بارلىققا كەلگەن.

20- ئەسىرنىڭ 30- يىللىرىدىن 40- يىللىرىنىڭ باشلىرىغىچە ياۋروپادا ناتسىستىزم ۋە فاشىزم كۈنسېرى ئەۋج ئالغان. بۇ مەزگىلدە فاشىزمغا قارشى دېموكراتىك يازغۇچىلار رېئالىزملىق ئەدەبىياتنى راۋاجلاندۇرغان. ياۋروپا ۋە ئامېرىكىدىكى بەزى يازغۇچىلار سولغا بۇرۇلۇپ، ئۇلارنىڭ سېپىگە قوشۇلغان. مودېرنىزم ئەدەبىياتى بىرقەدەر تۆۋەن باسقۇچقا چۈشۈپ قالغان.

ئۈچىنچى باسقۇچ 2- دۇنيا ئۇرۇشىدىن تارتىپ تا بۈگۈنگە قەدەر بولۇپ، بۇ مودېرنىزم ئەدەبىياتىنىڭ يەنە بىر قېتىم مۇقىم ۋە ئومۇميۈزلۈك گۈللەنگەن

---

① مىستىكىزم (mysticism) نىڭ نىشانى ئىلاھ بىلەن بىرگەۋدىگە ئايلىنىشتىن ئىبارەت. ئۇ ئادەمنىڭ ئەسلى ھالىتىگە قايتىشنى تەشەببۇس قىلىپ، ئادەم بىلەن ئىلاھنىڭ يىراقلىشىپ كېتىشىنى توسۇشنى مەقسەت قىلىدىغان بىر خىل دىنىي ئىدىيە ۋە پائالىيەت.

مەزگىلى ھېسابلىنىدۇ. 2- دۇنيا ئۇرۇشىنىڭ ئاپەت خاراكتېرلىك ئاقىۋىتى، يادرو قوراللىرىنىڭ تەھدىتى، ئېكولوگىيىلىك مۇھىتنىڭ ئېغىر دەرىجىدە بۇلغىنىشى، نوپۇسنىڭ تېز سۈرئەتتە كۆپىيىشى ۋە ئاچارچىلىق ۋەھىمىسى كىشىلەرنىڭ گۇمانلىنىش، تېڭىرقاش، ئۈمىدسىزلىنىش ۋە بىمەنىلىك خاھىشىنى تېخىمۇ كۈچەيتىۋەتكەن. ئىنسانىيەت تەجرىبىسىنىڭ كۆپ خىللىقى، ئېنىقسىزلىقى ۋە چوڭقۇرلۇقى ئومۇمىيۈزلۈك مۇئەييەنلەشكەن. ئادەمنىڭ تارىخىيلىقى ۋە تارىخنىڭ تاسادىپىيلىقى مىسلىسىز ئېتىبارغا ئېرىشكەن. بۇ مەزگىلدە مەۋجۇدىيەتچىلىك پەلسەپىسى پۈتكۈل غەرب دۇنياسىغا ئىنتايىن تېز تارقالغان. فرانسىيىلىك ژان-پائۇل سارترې ۋە ئالبېرت كامۇ ۋەكىللىكىدىكى مەۋجۇدىيەتچىلىك ئەدەبىياتى، فرانسىيىلىك ئېۋگېنې ئىئونېسكو ۋە ئىرېلاندىيىلىك سامۇئېل بېككېت ۋەكىللىكىدىكى بىمەنە دراماچىلىق، فرانسىيىلىك روبېې - گرىللېت ۋەكىللىكىدىكى يېڭى پروزىچىلىق، ئامېرىكىلىق يوسېف ھېللېر ۋە كۇرت ۋوننېگۇت ۋەكىللىكىدىكى قارا يۇمور ئېقىمى، كولۇمبىيىلىك گارسىيا ماركۇز ۋە گۋاتېمالالىق ئاستۇرىئاس ۋەكىللىكىدىكى سېھرىي رېئالىزم قاتارلىق ئەدەبىي ئېقىملار ۋە باشقا كۆپلىگەن ئېقىملار مەيدانغا كەلگەن. بۇ مەزگىلدىكى ئەدەبىيات - سەنئەت «پوستمودېرنىزم» (Postmodernism) دەپ ئاتالغان. ئاددىي قىلىپ ئېيتقاندا، پوستمودېرنىزم ئەدەبىياتى يالغۇز مودېرنىزم ئەدەبىياتىنىڭ ئەنئەنىگە قارشى سىناقلىرىنى داۋاملاشتۇرۇپ، ھەتتا ئۇلارنى تېخىمۇ يۇقىرى پەللىگە كۆتۈرۈپلا قالماي، بەلكى يەنە مودېرنىزم ئەدەبىياتىنىڭ خىلمۇخىل شەكىللىرى بىلەن چەك - چېگرا ئاجرىتىپ، ئۆزىگە خاس ئۇسلۇب ۋە شەكىللەرنى ياراتقان. چۈنكى بۇ مەزگىلگە كەلگەندە ئاتالمىش مودېرنىزم ئەدەبىياتىمۇ ئەنئەنىۋى شەكىلگە ئايلىنىپ قېلىشتىن قۇتۇلالمىغان. ۋەھالەنكى بۇ ئىنتايىن مۇرەككەپ بىر مەسىلە، بۇ ھەم مودېرنىزم ئەدەبىياتىنىڭ ئاخىرقى چېكى بىلەن مۇناسىۋەتلىك.

ئۇنداقتا، مودېرنىزم ئەدەبىياتىنىڭ ئاخىرقى چېكى زادى قاچان؟ بۇ مەسىلىگە جاۋاب بېرىشتىكى ئاچقۇچ پوستمودېرنىزمنى قانداق چۈشىنىشكە باغلىق. «پوستمودېرنىزم» دېگەن بۇ سۆزنىڭ «مودېرنىزمدىن ھالقىغان، مودېرنىزمدىن كېيىن» دېگەن مەنىسى بار. ئۇ ھەرگىزمۇ «كېيىنكى

مودېرنىزم» دېگەن مەنىنى بىلدۈرمەيدۇ. ئىنگلىز تىلىدىكى post سۆزى مىقدارنى (ۋاقىتنى) ئەمەس، سۈپەتنى بىلدۈرىدۇ. دېمەك پوستمودېرنىزم دېگەن بۇ ئاتالغۇنى ئوتتۇرىغا قويغۇچى مۇشۇ ئۇقۇم ئىپادىلىگەن ئەدەبىيات ھەرىكىتىنى مودېرنىزم ئەدەبىياتىدىن كېيىنكى يېڭى بىر ئەدەبىيات ھەرىكىتى دەپ قارىغان. مۇشۇ چۈشىنىش بويىچە بولغاندا، پوستمودېرنىزم دېگەن بۇ ئۇقۇم مودېرنىزمنىڭ ئاياغلىشىشىنى ئالدىنقى شەرت قىلغان. بىراق، مەسىلىگە بۇ ئاتالغۇنىڭ سۆز مەنىسىدىن جاۋاب ئىزدەش كۇپايە قىلمايدۇ.

پوستمودېرنىزم گەرچە ئاللىقاچان غەرب ھازىرقى زامان ئەدەبىياتىدىكى ناھايىتى مۇھىم بىر ئۇقۇمغا ئايلىنىپ بولغان بولسىمۇ، بىراق ئۇنىڭ ئەمەلىي مەنىسى يەنىلا ئىنتايىن مۇجمەل. پوستمودېرنىزم ئەدەبىياتىنىڭ ئومۇم ئېتىراپ قىلغان ۋەكىللىرىنىڭ بىرى، ئامېرىكىلىق يازغۇچى جون باس مۇنداق دېگەن: «پوستمودېرنىزم دېگەن بۇ سۆزنىڭ ئۆزىلا مۇجمەل، ئازراق تەقلىد تۈسىنى ئالغان ... ئۇ بويسۇنۇش ناھايىتى قىيىن بولغان بىر قائىدىگە ئىنتايىن تەستە بويسۇنماقتا» . ئەمەلىيەتتە ھەقىقەتەن شۇنداق. پوستمودېرنىزم بەزى تۈپ زىددىيەتلەرنى ئۆز ئىچىگە ئالغان بولۇپ، ئۇلارنى ئايدىڭلاشتۇرۇش ناھايىتى تەس. پوستمودېرنىزم ئەسلىدە مودېرنىزم ئەدەبىياتىنىڭ نازۇكلۇقى ۋە تۇتۇقلۇقىنى تۈزىتىپ، ئادەتتىكى ئادەملەر قوبۇل قىلالايدىغان يېڭى شەكىلنى يارىتىشنى مەقسەت قىلغان. بىراق ئەمەلىيەت بەزىدە ئۇنىڭ ئەكسىچە بولغان. ئەنگلىيىلىك ئوبزورچى داۋىد لوج مۇنداق دېگەن: «مودېرنىزم ئەدەبىيات - سەنئىتى گەرچە ئىپادىلەش شەكلى جەھەتتە يېڭىلىق ئىزدەپ ناھايىتى مۇرەككەپلىشىپ كەتكەن بولسىمۇ، لېكىن كىتابخانلار ھېچ بولمىغاندا بۇ ئەسەرلەرنىڭ ئەھمىيىتىنى ۋە مۇددىئاسىنى چۈشىنىشى مۇمكىن، ھەتتا ئۇلاردىن بىرنەچچە خىل مەنە چىقىرىشىدىن قەتئىينەزەر» . «پوستمودېرنىزملىق ئەسەرلەرنى ئوقۇغاندا، كىتابخانلارنىڭ قىيىنچىلىقى ھەرگىزمۇ ئۇلارنىڭ چۈشىنىكسىزلىكى ئەمەس، ئۇنى ئايدىڭلاشتۇرۇۋالغىلى بولىدۇ، بەلكى ئۇلارنىڭ ئۆزگىرىشچانلىقىدا، بۇ دەل پوستمودېرنىزملىق ئەسەرلەرنىڭ ئالاھىدىلىكى» . «بۇ ئەسەرلەرنىڭ ئۆزىلا بىر چىقىش ئېغىزى يوق ئېزىتقۇ قەسىر» . مانا مۇشۇنداق مۇرەككەپلىك تۈپەيلىدىن غەرب تەتقىقاتچىلىرىنىڭ

مودېرنىزم بىلەن پوستمودېرنىزمنىڭ مۇناسىۋىتى توغرىسىدىكى قاراشلىرىدا نۇرغۇن ئىختىلاپلار بار. بىر خىل كۆزقاراشتىكىلەر پوستمودېرنىزمنىڭ خاس ئىجادچانلىقىنى تەكىتلەپ، ئۇنى مودېرنىزمدىن پەرقلىنىدىغان يېڭى بىر ھادىسە دەپ قارايدۇ. پوستمودېرنىزم ھەقىقەتەن ئۆزگىچە يېزىقچىلىق پرىنسىپىنى يارانقان. داۋىد لوج بۇ پرىنسىپنى زىددىيەت، ئالماشتۇرۇش، ئۈزۈش، ئىختىيارىيلىق، چەكتىن ئاشۇرۇش، قىسقا مۇساپە قاتارلىق ئالاھىدىلىكلەرگە يىغىنچاقلىغان. يەنە بىر خىل كۆز قاراشتىكىلەر پوستمودېرنىزم بىلەن مودېرنىزمنىڭ ئورتاقلىقىنى تەكىتلەپ، ئۇنى مودېرنىزمنىڭ داۋامى، دەپ قارايدۇ. بۇ پوستمودېرنىزمنىڭ دائىرىسىگە مۇناسىۋەتلىك مەسىلە بولۇپ، بۇمۇ تېخى ئايدىڭلاشمىغان. بەزى غەرب تەنقىدچىلىرىنىڭ شەرھىسى بويىچە، پوستمودېرنىزم جون باس، سائۇل بېللوۋغا ئوخشاش بەزى يازغۇچىلارنى ئۆز ئىچىگە ئالىدۇ. ئۇ يەنە 2- دۇنيا ئۇرۇشىدىن كېيىنكى غەرب ئەدەبىياتىدىكى پروزا، دراما، شېئىرىيەت قاتارلىق ساھەلەردە مەيدانغا كەلگەن بەزى يېڭى ئېقىملارنى، مەسىلەن، بىمەنە دراماچىلىق، يېڭى پروزىچىلىق، قارا يۇمور ··· قاتارلىق ئېقىملارنى ئۆز ئىچىگە ئالىدۇ. لاتىن ئامېرىكىسىنىڭ سېھرىي رېئالىزم ئەدەبىياتىمۇ دائىم پوستمودېرنىزمغا تەۋە قىلىنىدۇ. مەسىلەن، جون باس كولۇمبىيە يازغۇچىسى گارسىيا ماركۇزنى «مۇنەۋۋەر پوستمودېرنىزمچى يازغۇچى، پروزا سەنئىتىنىڭ ئۇستازى» دېگەن. بىراق، ئادەتتە بۇ ئېقىملارنىڭ ھەممىسى مودېرنىزم دائىرىسىگە كىرگۈزۈلىدۇ. مانا مۇشۇنداق ئېنىقسىزلىق ئىچىدە بىز مەسىلىنى مۇنداق بىر تەرەپ قىلىمىز: مودېرنىزم بىلەن پوستمودېرنىزم ھېچ بولمىغاندا ئۆزئارا كىرىشىپ كەتكەن. يېڭى پروزىچىلىق دەل ئۇلارنىڭ كېسىشىش نۇقتىسىدا تۇرىدۇ. مودېرنىزمغا ئوخشاش بۇنداق مۇرەككەپ ئەدەبىيات ھادىسىسى ئۈستىدە توختالغاندا، چوقۇم ئۇنىڭ ئۆزىدىكى مۇجمەللىكنى ھۆرمەت قىلىش ۋە نەزەرگە ئېلىش كېرەك. مەسىلىنى ئايدىڭلاشتۇرۇش ئۈچۈن زىيادە ئاددىيلاشتۇرۇۋېتىش ياخشى ئەمەس، گەرچە بەزىدە بۇنداق قىلىشتىن ساقلانغىلى بولمىسىمۇ.

مانا مۇشۇ كۆزقاراشلار ئاساسىدا، شۇنداق دېيىشكە بولىدۇكى، مودېرنىزم ئاللىقاچان ۋاقتى ئۆتكەن نەرسە ئەمەس. بەلكى ئۇ بۈگۈنكى كۈندىمۇ تېخى

تاماملانمىغان ئەدەبىيات ـ سەنئەت ھەرىكىتى، ئۇنىڭ بۇنىڭدىن كېيىن قانداق تەرەققىي قىلىشى بىزگە نامەلۇم.

بىز بۇ كۆز قاراشنىڭ تولۇقلىمىسى سۈپىتىدە مۇنداق پاكىتلارنى كەلتۈرىمىز: فرانسىيىلىك مەۋجۇدىيەتچى پەيلاسوپ ۋە يازغۇچى سارتىرې 1980ـ يىلى ۋاپات بولغاندىن كېيىن، مەۋجۇدىيەتچىلىك گەرچە ئېقىم سۈپىتىدە ئاياغلاشقان بولسىمۇ، لېكىن ئۇنىڭ تەسىرى ياۋروپا، ئامېرىكا، لاتىن ئامېرىكىسى قاتارلىق جايلاردا مەيدانغا كەلگەن نۇرغۇن ئەدەبىي ئېقىملارغا چوڭقۇر سىڭىپ كەتتى. يېڭى پروزىچىلىقنىڭ رەھبىرى ئالان روببې ـ گرىللېت تا بۈگۈنگە قەدەر ئىجادىيەت بىلەن شۇغۇللىنىپ، ئۆز نۇقتىئىنەزەرلىرىنى تەشۋىق قىلىۋاتىدۇ، ئۇنىڭ ئۇستىگە يېڭى پروزىچىلىقنىڭ يەنە بىر مۇھىم يازغۇچىسى كلود سىمون 1985ـ يىلى نوبېل ئەدەبىيات مۇكاپاتىغا ئېرىشىپ، فرانسىيىدە «يېڭى پىروزىچىلىق قىزغىنلىقى» نىڭ قايتا كۆتۈرۈلۈشىگە سەۋەب بولدى. سېھىرىي رېئالىزمنىڭ ۋەكىل يازغۇچىسى گارسىيا ماركىز 1982ـ يىلى نوبېل ئەدەبىيات مۇكاپاتىغا ئېرىشىپ، داۋاملىق ئىجادىيەت بىلەن شۇغۇللانماقتا. دېمەك، مودېرنىزم ئەدەبىياتى گەرچە 50ـ، 60ـ يىللاردىكىدەك گۈللەنگەن دەۋرىدىن ئۆتۈپ كەتكەن بولسىمۇ، لېكىن ئۇ يەنىلا غەرب ئەدەبىياتىدىكى مۇھىم ۋە ئاساسلىق ئەدەبىي ئېقىم سۈپىتىدە پۈتكۈل دۇنياغا چوڭقۇر ۋە كەڭ تەسىر كۆرسەتمەكتە. شۇڭا، مودېرنىزم ئەدەبىياتىنىڭ ئاخىرقى چېكىگە قارىتا ھازىر خۇلاسە چىقىرىش تېخى بالدۇر.

ئامېرىكىلىق ھازىرقى زامان ئەدەبىيات تەنقىدچىسى ئىرۋىڭ خاۋ (Irving Howe) ئۆزىنىڭ «مودېرنىزم ئۇقۇمى» دېگەن ماقالىسىنىڭ ئەڭ ئاخىرىدا مۇنداق يازىدۇ:

«يەنە مەۋجۇت بولۇپ تۇرۇۋاتقان ھېچقانداق ئاساسى قالمىغان، شۇنداقلا ئۆزىنى بەربات قىلالمايدىغان ئاشۇ نەرسىلەر ئۇچۇن ئېيتقاندا، ئۆلۈم ئادەمنى نەقەدەر ھەسەت قىلدۇرىدۇ ـ ھە! مودېرنىزم بولدى قىلمايدۇ، كىشىلەر ئەۋلادتىن ئەۋلادقىچە ئۇنىڭ جەڭ مارشىنى ئاڭلاپ تۇرىدۇ. چۈنكى، بۇرۇنقى ھەر قېتىملىق مەدەنىيەت ھەرىكەتلىرىگە سېلىشتۇرغاندا، ئۇنى كۈتۈپ تۇرغان ئاقىۋەت تېخىمۇ ئازابلىق، شۇنداقلا مۇقەررەر ھالدا ئانچە تەنتەنىلىك ئەمەس.

ئۇنى كۆتۈپ تۇرغىنى نام - ئاتاق ۋە زىلزىلە — بىر خىل ياۋايى ئەندىزە، بۇ ھەقىقەتەن ئۆلۈمدىنمۇ ئېچىنىشلىق بىردىنبىر قىسمەت بولۇشى مۇمكىن».

3. مودېرنىزم ئەدەبىياتىنىڭ مەزمۇن ئالاھىدىلىكلىرى

مودېرنىزم ئەدەبىياتىنىڭ مەزمۇن ئالاھىدىلىكلىرىنى قىسقىچە مۇنداق ئۈچ نۇقتىغا يىغىنچاقلاش مۇمكىن:

1. ئىرراتسىئونالىزم① : بۇ مودېرنىزم ئەدەبىياتىنىڭ ئەنئەنىۋى ئەدەبىياتقا ئوخشىمايدىغان ئەڭ گەۋدىلىك ئالاھىدىلىكى. ياۋروپادا ئەدەبىيات - سەنئەتنىڭ قايتا گۈللىنىش مەزگىلىدىكى ھيۇمانىزم② ئەدەبىياتىدىن تارتىپ تاكى 19-، 20- ئەسىردىكى رېئالىزم ئەدەبىياتىغىچە بولغان بارلىق ئەدەبىيات-سەنئەت ئەقىلنى يېتەكچى قىلغان ۋە ئۇنى تەكىتلەپ كەلگەن. كىشىلەر ئەقىلنىڭ تارىخ تەرەققىياتىنى ئىلگىرى سۈرىدىغان ۋە دۇنيانى ئۆزگەرتىدىغان ھەرىكەتلەندۈرگۈچ كۈچ ئىكەنلىكىگە ئىشەنگەن، شۇنداقلا ئەقىلنىڭ ھەممىنى بىلىش رولىدىن گۇمانلانمىغان. لېكىن مودېرنىزم ئەدەبىياتى مەزگىلىگە كەلگەندە، غەرب مەدەنىيىتىدىكى ئەنئەنىنىڭ بىردەكلىكى ۋە ئۈزلۈكسىزلىكى بۇزۇپ تاشلانغان. نەچچە ئەسىردىن بۇيان مەدەنىيەت بىلەن جەمئىيەت قۇرۇلمىسىنى باغلاپ تۇرغان ئارغامچا يېشىلگەن. مەدەنىيەت ئۆز خام خىيالىدىن ۋاز كېچىپ، ئۇزاق داۋاملاشقان «شاكىلىنى تاشلاپ مېغىزىنى ئايرىۋېلىش»تىن زېرىككەن. ئەقىل جۇشقۇن ھاياتىي كۈچكە ئىگە ئادىمىيەتنىڭ دۈشمىنىگە ئايلىنىپ قالغان. كىشىلەر ئىجتىمائىي قائىدە - يوسۇن ۋە مەدەنىيەت جەھەتتىكى قانائەتچانلىقنى بۇزۇپ، باشقىچە بىر خىل خۇسۇسىي تىل شەكلى ئارقىلىق ئەركىن، ئەمەلىيەتنىڭ ھەقىقىي قىياپىتىنى ئېچىپ بېرىدىغان

① ئىرراتسىئونالىزم (irrationalism) — 19- ئەسىردىكى ئاساسلىق پەلسەپە ئىدىيىۋى ئېقىمى بولۇپ، ئەقىلدىن ھالقىشنى، ئادەمنىڭ ھاياتقا بولغان چۈشەنچىسىنى تېخىمۇ كەڭ دائىرە ئارقىلىق بېيىتىشنى تەشەببۇس قىلىدۇ.

② ھيۇمانىزم (Humanism) — بىر خىل ئىدىيىۋى پوزىتسىيىنى كۆرسىتىدۇ. ئۇنىڭ قارىشىچە، ئادەم ۋە ئادەمنىڭ قىممىتى ئەڭ مۇھىم ئەھمىيەتكە ئىگە.

ئەدەبىياتقا موھتاج بولغان. رومانتىزم ئەدەبىياتىدىكى قاتماللاشقان، ئاقسۆڭەكلەشكەن، ئادەمدىن ئايرىلغان، كۆرگەزمە بويۇمى سۈپىتىدىكى ئەسەرلەر ۋە رېئالىزم ئەدەبىياتىدىكى ئىجتىمائىيلاشقان، مەقسەتلەشكەن، ئىجابىي ۋە سەلبىيلىك ئېنىق ئايرىلغان، ئەقلىي يەكۈن خاراكتېرىنى ئالغان ئەسەرلەر ئەمدى كىشىلەرنىڭ نەزەرىدىن چۈشكەن. مودېرنىزم ئەدەبىياتىدىكى نۇرغۇن ئەسەرلەردىن ئەقلنىڭ ھەممىنى بىلىش رولى بىلەن ئەقىل كونتروللۇقىدىكى بارلىق پەرەزلەرگە بولغان كۆچلۈك يىرگىنىشنى كۆرۈۋالغىلى بولىدۇ. مودېرنىزمچى يازغۇچىلار شەخس بىلەن شەخس ئېڭىنىڭ ئومۇمىي گەۋدىدىكى ۋە كائىنات تۈرمۇشىدىكى ئورنى قاتارلىق مەسىلىلەرنى راتسىئونالىزملىق ئۇسۇل بىلەن بىر تەرەپ قىلىشتىن ئۈمىدىنى ئۈزۈپ، رېئاللىقنى ئەستايىدىل چۈشەندۈرىدىغان ۋە ئۇنى كۆزىتىدىغان باشقا يوللار ئۈستىدە ئىزدىنىپ، ئالەم گارمونىيىلىكىنىڭ يېڭىچە ئەندىزىسىنى تېپىشقا تىرىشقان. ئۇلار بۇنىڭ ئۈچۈن پەن بىلىملىرىگە ۋە راتسىئونالىزملىق پەلسەپىلەرگە مۇراجىئەت قىلمىغان، بەلكى سەنئەتتىكى ئەپسانىۋى ئىجادىيەت ئۇسۇلىنىڭ سېھرىي كۈچىنى ئەسلىگە كەلتۈرۈشكە ئۇرۇنغان، شۇنداقلا شەخسنىڭ مەۋجۇتلۇقى ئۆز ئىچىگە ئالغان ئىرراتسىئونالىزملىق مەزمۇنلارغا زور ئېتىبار بىلەن قارىغان.

2. ئىپادىلەش: مودېرنىزم ئەدەبىياتى ئارستوتىلدىن بۇيان غەرب ئەدەبىيات - سەنئىتىدە ھۆكۈمران ئورۇندا تۇرغان ئەنئەنىۋى «تەقلىد قىلىش نەزەرىيىسى» گە قارشى تۇرۇپ، ئەدەبىيات - سەنئەت ئوبيېكتىپ ئەمەلىيەتنىڭ ئىپادىلىنىشى ۋە تەسۋىرلىنىشى دېگەن ئەندىزىنى ئىنكار قىلغان، شۇنداقلا رېئالىزم ئەدەبىياتىدىكى «ئەدەبىيات ئىجتىمائىي تۇرمۇشنىڭ يازغۇچى مېڭىسىدىكى ئىنكاسى» دەيدىغان پرىنسىپىنى چۆرۈپ تاشلاپ، يازغۇچىنىڭ رېئاللىقتا ھېس قىلغان تۇيغۇ ۋە تەجرىبىلىرىنى ئىپادىلىگەن. ئوبيېكتىپ دۇنيا ئىپادىلەشنىڭ ماتېرىيالى ۋە ۋاستىسى بولۇپ قالغان. ئورگانىك مۇھىت سۈپىتىدىكى تەبىئەت ئويغىتىلغان ياكى قايتا ئەسلەنگەن «ئىدىيە» گە ئايلانغان. ئىتالىيىلىك ئەدەبىيات نەزەرىيىچىسى كروكې (Benedetto Croce, 1866- 1952) مۇنداق دېگەن: سەنئەتكار

«ئۆزىنىڭ مەلۇم بىر دەقىقىدىكى بىلىنەر-بىلىنمەس تۇيغۇسىنى ياكى كەيپىياتىنى ئىپادىلەش ئۈچۈن ئىجادىيەت بىلەن شۇغۇللىنىدۇ». مودېرنىزمچىلارنىڭ قارىشىچە، ئوبيېكتىپ نەرسىلەر ۋە ھادىسىلەر ئەھمىيەتسىز، ئىشەنچسىز، پەقەت ئادەملەرنىڭ ئۇلاردىن ئالغان تۇيغۇ ۋە تەجرىبىلىرىلا ھەقىقىي چىن بولىدۇ. چۈنكى، رېئال دۇنيانى تەسۋىرلەش ۋە ئۆزگەرتىش ئەدەبىياتنىڭ ۋەزىپىسى ئەمەس. ئۇنىڭ ئۈستىگە تاشقى دۇنيانى ئەينەن تەسۋىرلەش مەڭگۈ مۇمكىن بولمايدىغان ئىش. شۇڭا مودېرنىزمچىلار تەسۋىرلەش ۋە بايان قىلىشقا ئەمەس، بەلكى ئىپادىلەشكە ئەھمىيەت بەرگەن. ئۇلار تەسىرات، ھېس-تۇيغۇ، بىۋاسىتە سېزىم، خىيال، ئۇلانما ئوي، چۈش قاتارلىق پسىخىك پائالىيەتلەرنى، ھەيرانلىق، چۆچۈش، روھلىنىش، ۋەھىمە قاتارلىق ئالاھىدە پسىخىك ھەرىكەتلەرنى، جىنايەت، بۇزغۇنچىلىق، ئۆلۈم قاتارلىق ھادىسىلەرنى ھەرخىل ۋاسىتىلار ئارقىلىق ئەينەن ۋە ئىنچىكە ئىپادىلىگەن.

3. يېڭىچە پېرسوناژ: مودېرنىزم ئەدەبىياتىدىن بۇرۇنقى ئەسەرلەردىكى پېرسوناژلار ئېنىق، مۇقىم ۋە تىپىك ئىدى. ئەڭ مۇھىمى ئۇلار مەقسەتكە تولغان دۇنيادا ياشايتتى. ئۇلارنىڭ پسىخىك پائالىيەتلىرى ئىنچىكە تەسۋىرلەنمەيتتى. ئۇنىڭ ئۈستىگە، ئۇلار ئىنتايىن ئوبيېكتىپ بولغان بىر يۈرۈش نەرسىلەرنىڭ قاتتىق چەكلىمىسىگە ئۇچرايتتى. بىراق مودېرنىزم ئەدەبىياتى مەزگىلىگە كەلگەندە، كوللېكتىپ تەقدىرگە بولغان ئىشەنچ يوقالغان. پېرسوناژ ئۆزىنىڭ ئوبيېكتىپ دۇنيانى ۋە ئىنسانىيەتنىڭ مەۋجۇتلۇقىنى ئۆزگەرتەلەيدىغان ئىقتىدارغا ئىگە ئىكەنلىكىگە ھۆكۈم قىلالمايدىغان بولۇپ قالغان. جامېس جويىس، ۋىرگىنىيە ۋۇلق، ۋىليام فولكنېر قاتارلىق مودېرنىزمچى يازغۇچىلار ئۈچۈن، پېرسوناژ ئەمدى ھەرگىزمۇ ئىزچىل، بەلگىلىك ۋە ئىنچىكە تەشكىللەنگەن سۇبستانسىيىگە ئەمەس، بەلكى تىركىشىۋاتقان روھقا ۋە ھەل قىلغىلى بولمايدىغان سوئالغا ياكى ھېس - تۇيغۇلارنىڭ ئېقىمىغا ئايلانغان. ئەنئەنىۋى ئەدەبىياتتىكى قەھرىمان پېرسوناژلار مودېرنىزم ئەدەبىياتىدا يوقالغان. مودېرنىزم ئەدەبىياتىدىكى پېرسوناژلار ئىجتىمائىي قەھرىمانلاردىن روھىي قەھرىمانلارغا، يەنى، مەغلۇبىيەت ئىچىدە

داۋاملىق مەۋجۇت بولۇپ تۇرىدىغان قەھرىمانلارغا ئايلانغان. بۇ پېرسوناژلار ئۆز مەۋجۇتلۇقىنى ساقلاش ئۈچۈن جەسۇر بولۇشى كېرەك ئىدى، لېكىن ئۇلار ئۈچۈن جەسۇر بولۇشنىڭ بىردىنبىر يولى جەسۇرلۇقتىن ئىبارەت بۇ يۈكنى تاشلىۋېتىش ئىدى. ئومۇمەن، مودېرنىزم ئەدەبىياتىدىكى پېرسوناژلار ئۆزىگە تېخىمۇ يېقىنلاشقان، ئەمەلىيەتنى ئېتىراپ قىلغان، شۇڭا ئۇلارنىڭ خاراكتېرى مۇرەككەپ ۋە ئۆزگىرىشچان بولغان. گېرمانىيىلىك پەيلاسوپ نېتزشې مۇنداق دېگەن: «سوئال، قېچىش، خۇشاللىققا بولغان ئىشەنمەسلىك ۋە تاپا-تەنىگە بولغان ئىشتىياقنىڭ ھەممىسى ساغلاملىقنىڭ سىمۋولى؛ بارلىق مۇتلەق نەرسىلەرنىڭ ھەممىسى كېسەل». مودېرنىزمچى يازغۇچىلار ئاددىي، تىپىك بولمىغان پېرسوناژلارنى يېزىپ، ئادەمنىڭ يېگانىلىقىنى ئىنتايىن سەممىيلىك بىلەن ئىپادىلەپ، بۇ ئارقىلىق ئىنسانىيەتنىڭ تەقدىرىگە پۈتۈلگەن تراگېدىيىنى ئېچىپ بېرىشكە تىرىشقان.

مودېرنىزم ئەدەبىياتىدىكى پېرسوناژلار توغرىسىدا ئىرۋىڭ خاۋ مۇنداق دېگەن: «ئەگەر مودېرنىزم ئەدەبىياتىدىكى پېرسوناژ ئۆزىنىڭ دۇنيانى ئۆزگەرتەلمەيدىغانلىقىنى مۇئەييەنلەشتۈرسە، ئۇنداقتا، ئۇ خۇددى ھېمىڭۋاينىڭ ئەسەرلىرىدە تەسۋىرلەنگەندەك، ئۆزىگە تەۋە بولغان، خالىي بىر دۇنيانى ئىجاد قىلىشقا تىرىشسا بولىدۇ، بۇنىڭ بىلەن ئۇ كۈرەش قىلىپ، قايتا تۇغۇلۇپ، شەرەپلىك مەغلۇبىيەتكە ئېرىشىشى مۇمكىن (ئۇ ھەم بۇنىڭغا ئىشىنىدۇ)».

4. مودېرنىزم ئەدەبىياتىنىڭ بەدىئىي ئالاھىدىلىكلىرى

مودېرنىزم ئەدەبىياتىنىڭ ئاساسلىق بەدىئىي ئالاھىدىلىكلىرى تۆۋەندىكىچە:

سىمۋول: بۇ سۆزنىڭ گرېك تىلىدىكى ئەسلى مەنىسى «بىر پارچە تاختاينى (ياكى ساپالنى) ئىككى پارچە قىلىپ، ساھىبخانا بىلەن مېھمان بىر پارچىدىن ئېلىپ، كېيىن قايتا كۆرۈشكەندە ئۇنى جۈپلەش ئارقىلىق دوستلۇقنى ئىپادىلەيدىغان يالداما» دىن ئىبارەت. ئۇنىڭ يەنە «بەلگە» دېگەن مەنىسىمۇ بار. بۇ يەردە ئېيتىلغان سىمۋول ئادەتتە بىز بىلىدىغان سىمۋولغا ئوخشىمايدۇ. بىزنىڭ نەزەرىمىزدىكى سىمۋول تۇراقلاشقان، چەكلىك سىمۋول بولۇپ،

مەنىسى ئېنىق، چۈشىنىشلىك. مەسىلەن: گۈل — مۇھەببەتنىڭ سىمۋولى، يالقۇن — ئىنقىلابنىڭ سىمۋولى دېگەندەك. ئەمەلىيەتتە، بۇ ھەرگىز سىمۋول ئەمەس، پەقەت ئوخشىتىشتىنلا ئىبارەت. سىمۋول — مەلۇم بىر كونكرېت نەرسە ياكى ھادىسە ئارقىلىق ئابستراكت ئۇقۇملارنى، يەنى ماددىي تۇسكە ئىگە ئوبرازلار ئارقىلىق ئىنچىكە ۋە يوشۇرۇن ھېسسىياتنى ئىپادىلەشنى كۆرسىتىدۇ. بۇنىڭدا، سىمۋول قىلىنغۇچى بىلەن سىمۋول قىلغۇچىنىڭ بىرىكىش ئېھتىماللىقى چەكسىز بولىدۇ. ئۇنىڭ ئۈستىگە بۇ سىمۋوللار مەلۇم «ئىشارە قىلىش» رولىنى ئوينايدۇ. ئۇنىڭ ئۈستىگە، مودېرنىزم ئەدەبىياتىدىكى سىمۋول ناھايىتى زور سۇبيېكتىپ ئىختىيارىيلىققا ئىگە بولۇپ، ئۇنىڭدا دائىم مەلۇم بىر شەخسنىڭ بىۋاسىتە سېزىمى ۋە ئالاھىدە تۇيغۇلىرى، ھېسسىياتلىرى ئىپادىلىنىدۇ. بەزىدە ھەتتا تىل بىلەن ئىپادىلىگىلى بولمايدىغان نەرسىلەر سىمۋول ئارقىلىق ئىپادىلىنىدۇ. مودېرنىزمچى يازغۇچىلار رومانتىزمنىڭ ھېسسىياتنى بىۋاسىتە تەسۋىرلىشىگىمۇ، رېئالىزم تەرغىب قىلىدىغان تىپىك مۇھىتتىكى تىپىك پېرسوناژنى يارىتىش پرىنسىپىغىمۇ قارشى تۇرۇپ، كونكرېت ئوبرازلار ئارقىلىق مۇرەككەپ ۋە ئۆزگىرىشچان روھىي پائالىيەتلەرنى ئىپادىلىگەن. سىمۋول قىلىش يالغۇز سىمۋولىزم ئەدەبىياتىنىڭ ئاساسلىق ئىپادىلەش ئۇسۇلى بولۇپلا قالماي، ئۇنىڭدىن كېيىنكى بارلىق مودېرنىزم ئېقىملىرىنىڭمۇ مۇھىم ئىپادىلەش ئۇسۇللىرىنىڭ بىرى.

ئاڭ ئېقىمى: بۇ مودېرنىزمچى يازغۇچىلار ئومۇمىيۈزلۈك قوللىنىدىغان بىر خىل ئىپادىلەش ئۇسۇلى. مودېرنىزم ئەدەبىياتىدا كىشىلەرنىڭ روھىي دۇنياسى مەركەزلىك ئىپادىلىنىدىغان بولغاچقا، مودېرنىزمچى يازغۇچىلار پېرسوناژلارنىڭ ئىچكى مونولوگى، ئەركىن ئۇلانما ئويلىرى، خىيالى، چۈشى قاتارلىقلارنى يېزىش ئارقىلىق، ئۇلارنىڭ ئىنچىكە ۋە مۇرەككەپ، ئۆزگىرىشچان، شۇنداقلا بىر دەقىقىمۇ توختاپ قالمايدىغان قەلب پائالىيىتىنى ئىپادىلىگەن. ئۇلار پېرسوناژلارنىڭ يوشۇرۇن ئاڭ پائالىيىتىنى قېزىپ، ئاڭ بىلەن يوشۇرۇن ئاڭ ئوتتۇرىسىدىكى توقۇنۇش ۋە گىرەلىشىشنى ئىپادىلىگەن. ئادەمنىڭ روھىي پائالىيەتلىرى تەرتىپسىز، ئىدراكسىز ۋە ۋاقىتسىز بولغاچقا، ئۇلارنىڭ ئەسەرلىرىدىكى تەسۋىرلەردە لوگىكىلىق، ھەتتا گىراماتىكىلىق تەرتىپ

بۇزۇلغان، رېئاللىق بىلەن خام خىيال، رېئاللىق بىلەن چۈش، ھازىر بىلەن ئۆتمۈش، ماكان بىلەن ماكان بىر-بىرىگە كىرىشىپ كەتكەن. بۇ خىل ئۇسۇل ھازىرقى زامان ئادەملىرىنىڭ روھىدىكى چوڭقۇر، مۇرەككەپ، مەخپىي، كۆپ قاتلاملىق ۋە ئىزچىل پسىخىك ھالەتلەرنى تەسۋىرلەپ، پسىخىك تەسۋىرنىڭ دائىرىسىنى چەكسىز كېڭەيتكەن بولغاچقا، مودېرنىزم ئەدەبىياتىنىڭ مۇھىم بىر ئالاھىدىلىكى بولۇپ قالغان. بىز ئاڭ ئېقىمى پروزىچىلىقىنى سۆزلىگەندە بۇ ھەقتە تەپسىلىي توختىلىمىز.

يېڭىچە بايان شەكلى: مودېرنىزم ئەدەبىياتى بايان قىلىش جەھەتتە پۈتۈنلەي يېڭى، ئەنئەنىگە قارشى بولغان شەكىلنى قوللىنىپ، خاتىرىلەش ۋە تەرتىپ بويىچە بايان قىلىش شەكلىدىكى پرىنسىپنى چۆرۈپ تاشلىغان. مودېرنىزمچىلار تاشقى بايان بىلەن ئىچكى باياننىڭ سۇرئىتىنى بىر-بىرىدىن ئايرىپ، تەسۋىرىي ۋاقىت بىلەن ئەمەلىي ۋاقىت ئوتتۇرىسىدىكى ئاجرىلىشنى كۈچەيتىپ، ئۇلارنى قارىمۇقارشى ھالەتتە ئىپادىلىگەن. ئەمەلىي ۋاقىت (تارىخىي ۋاقىت) پېرسوناژلار ئۈچۈن ئەھمىيەتسىز، مەۋجۇتلۇقنىڭ سىرىنى ئېچىپ بېرەلمەيدىغان بولغاچقا، مودېرنىزم ئەدەبىياتىدىكى پېرسوناژلار تارىخىي ۋاقىتتا ئەمەس، بەلكى ئەپسانىۋى ۋاقىت ئىچىدە ياشىغان، ھازىر، ئۆتمۈش ۋە كەلگۈسى بىر-بىرىگە گىرەلىشىپ كەتكەن. بۇنىڭ بىلەن مودېرنىزم ئەدەبىياتىدا مۇنداق بىر ئەھۋال شەكىللەنگەن: يۈز بەرگەن بارلىق ئىشلارنىڭ ھەممىسى ھەرقانداق ۋاقىتتا ھەم ھەرقانداق ۋاقىتتا ئەمەس؛ ھەرقانداق ئورۇندا ھەم ھەرقانداق ئورۇندا ئەمەس. ئادەم ۋاقىتنىڭ سىرتىدىكى رېئال تۇرمۇشتا ياشىغان. بۇنىڭدىن باشقا مودېرنىزمچى يازغۇچىلار كىنوچىلىقتىكى مونتاژ ئۇسۇلىنى قوللىنىپ، رېئاللىقتا بىر-بىرىدىن ناھايىتى يىراق تۇرىدىغان كۆرۈنۈشلەرنى بىر-بىرىگە چېتىپ، بايان ئىچىدىكى ۋاقىتنى ئۆزارتقان ياكى قىسقارتقان. بەزى مودېرنىزمچىلار، بولۇپمۇ ھالقىما رېئالىزمچىلار ۋە ئىپادىزمچىلار ئەسەرلەردە بولۇشقا تېگىشلىك بەلگىلىك قۇرۇلما ۋە مۇكەممەللىك پرىنسىپىنى ئۆزگەرتكەن. ئۇلار ئەسلىدىكى گارمونىيىلىككە ئىگە بولمىغان دۇنيادا مۇكەممەللەشتۈرۈش ئىدىيىسى كىشىلەر ئۆز-ئۆزىگە تەسەللىي بېرىدىغان يالغانچىلىق، دەپ قارىغان. شۇنداق قىلىپ، ئەدەبىياتتىكى چەكلىمىلەر بۇزۇپ

تاشلىنىپ، قاتمال بايان ئۇسۇلى ۋە ئەنئەنىۋى شېئىرىيەتنىڭ ئاساسى بىكار قىلىنغان. ئۇلار شېئىرىيەتتىكى مەنتىقىلىق تەسۋىرلەش پرىنسىپىنى ئىنكار قىلىپ، لوگىكىلىق ھۆكۈمنىڭ رولىنى ئەڭ تۆۋەن چەككە چۈشۈرۈپ، سۆزلەرنىڭ ئىچكى ئىپادىلەش ئىقتىدارىنى ئاساس قىلغان يوشۇرۇن لوگىكىلىق باغلىنىشنى بىرىنچى ئورۇنغا قويغان. ئۇلار بەزىدە شېئىرلاردا تىنىش بەلگىلىرىنى ئىشلىتىشنى رەت قىلغان. چۈنكى، ئۇلارنىڭ قارىشىچە، مىسرالارنىڭ ئۇدارى بىلەن سۆزلەرنىڭ تاۋۇشى ۋە ئۇلانما تەسەۋۋۇر ئوتتۇرىسىدىكى ئۆزئارا ئالمىشىش تەبىئىي تىنىش بەلگىلىرىنى شەكىللەندۈرىدۇ.

بىمەنىلەشتۈرۈش: بۇ ھادىسىلەرنى يۇقىرى دەرىجىدە كۆپتۈرۈش ۋە ئاجايىپ - غارايىپلاشتۇرۇش ئارقىلىق كىشىلەرنىڭ پسىخىكىسىدىكى ئەقىلگە سىغمايدىغان، لېكىن چوڭقۇر ئەھمىيەتكە ئىگە خام خىيال ۋە تەسەۋۋۇرلارنى ئىپادىلەشنى كۆرسىتىدۇ. بۇنداق ئۇسۇل بىلەن يېزىلغان ئەسەرلەر كىتابخانلارنىڭ يوشۇرۇن ئېڭىغا تەسىر كۆرسىتىپ، ئەسەر بىلەن كىتابخان ئوتتۇرىسىدا ئورتاقلىق شەكىللەندۈرۈپ، كىتابخانلارنىڭ قەلبىدە زىلزىلە پەيدا قىلىدۇ. بۇ ئۇسۇل بىمەنە دىرامىچىلىق ۋە سېھرىي رېئالىزم قاتارلىق ئېقىملاردا كۆپ ئۇچرايدۇ.

5 . 20 - ئەسىرنىڭ باشلىرىدا مودېرنىزم ئەدەبىياتىنىڭ جۇڭگو ئەدەبىياتىغا كۆرسەتكەن تەسىرى

20- ئەسىرنىڭ 20- يىللىرىدا فرانسىيەدە ئوقۇغان شائىر لى جىنفا سىمۋولىزم ئەدەبىياتىنىڭ تەسىرىگە ئۇچرىغان بولۇپ، بودېلېر، ۋېرلېن قاتارلىق شائىرلارنى «پەخرىي ئۇستازىم» دېگەن. 1925- يىلى 2- ئايدا ئۇ تۇنجى سىمۋولىزملىق شېئىرى «تاشلاندۇق ئايال» نى ئېلان قىلغان، شۇ يىلى 11- ئايدا شېئىرلار توپلىمى «سىم-سىم يامغۇر» نى نەشر قىلدۇرغان. شۇنىڭدىن كېيىنكى ئىككى-ئۈچ يىلدا ئۇ يەنە ئىككى شېئىرلار توپلىمى چىقارغان. ئۇنىڭ ئۆزگىچە ئالاھىدىلىككە ئىگە شېئىرلىرى ئەينى چاغدا زور

بەس مۇنازىرە قوزغىغان. ئۇنىڭدىن باشقا فېڭ نەيچاۋ، ۋاڭ دۇچىڭ، مو مۇتيەن، خۇ يېپىن قاتارلىق شائىرلارمۇ سىمۋولىزملىق شېئىرلارنى ئىجاد قىلىشقا باشلىغان ۋە ئارقا-ئارقىدىن سىمۋولىزملىق شېئىرلار توپلاملىرىنى چىقارغان. بۇ ياش شائىرلار مەملىكىتىمىزدىكى تۇنجى سىمۋولىزم ئېقىمىنى شەكىللەندۈرگەن. 30- يىللاردا، خەنزۇ شېئىرىيىتىدىكى سىمۋولىزم ھەرىكىتى خېلى زور تەرەققىياتقا ئېرىشكەن. 1932- يىلى شى دېسۇن، دۇ خېڭ، دەي ۋاڭشۇ قاتارلىقلار تەھرىرلىكىدىكى «ھازىرقى زامان» ئايلىق ژۇرنىلى ۋە ئۇنىڭدىن كېيىن دەي ۋاڭشۇ چىقارغان «يېڭى شېئىرلار» ئايلىق ژۇرنىلى مودېرنىزم شېئىرىيىتىنىڭ جۇڭگودىكى تەرەققىياتىنى تېخىمۇ ئىلگىرى سۈرگەن. دەي ۋاڭشۇنىڭ «نامازشامدا»، «سونېتلار» قاتارلىق شېئىرلىرى سىمۋولىزمچى شائىرلارنىڭ خېلى روشەن تەسىرىگە ئۇچرىغان. شۇ جىڭمو 20- يىللاردا بودېلېرنىڭ «رەزىل گۈللەر» توپلىمىدىكى «جەسەت» دېگەن شېئىرنى تەرجىمە قىلغان ھەمدە بۇ شېئىرنى «‹رەزىل گۈللەر› توپلىمىدىكى ئەڭ رەزىل ھەم ئەڭ ئاجايىپ بىر دەستە تۇزىماس گۈل» دېگەن. شائىر فېڭ جىڭ سىمۋولىزمچى شائىر رىلكېنىڭ چوڭقۇر تەسىرىگە ئۇچرىغان. ئۇ 30- يىللاردا رىلكېنىڭ «بىر ياش شائىرغا يېزىلغان ئون پارچە خەت» دېگەن ئەسىرىنى تەرجىمە قىلىپ تونۇشتۇرغان. فېڭ جىڭ ئۆز شېئىرلىرىدا گۈل-گىياھ، چىغىر يول، دەل-دەرەخ قاتارلىق ئوبرازلار ئارقىلىق ئابستراكت پەلسەپە ئىدىيىسىنى ۋە ھېس-تۇيغۇلىرىنى ئىپادىلىگەن. شائىر خې چىفاڭ 1931- يىلى ئۆزىنىڭ سىمۋولىزملىق شېئىرى «بېشارەت» تە فرانسىيە شائىرى ۋالېرىنىڭ روشەن تەسىرىگە ئۇچرىغان، ئۇ ئۆزىمۇ: «ئەينى چاغدا مەن فرانسىيىنىڭ بەزى سىمۋولىزمچى شائىرلىرىغا، ھەتتا بەزى چوڭ شائىرلارغا ھەۋەس قىلاتتىم»، «فرانسىيىنىڭ سىمۋولىزملىق ئەسەرلىرىگە مەپتۇن بولغان ئىدىم» دېگەن. ئۇ فرانسىيىنىڭ سىمۋولىزملىق ئەسەرلىرىنى كۆپلەپ ئوقۇشتىن سىرت، يەنە ئېلىئوتنىڭ «باياۋان» قاتارلىق شېئىرلىرىنى تەتقىق قىلغان ھەم ئۇلارنىڭ تەسىرىگە ئۇچرىغان. 1934 ـ، 1935- يىللاردا، ئۇ ئېلىئوتنىڭ ئۇسلۇبىغا ئوخشاپ كېتىدىغان خېلى كۆپ شېئىرلارنى يازغان. ئۇنىڭ شېئىرلىرىنىڭ ئۇدارى ئېغىر بولۇپ، جەزىرىدە تېگىرقاپ قالغان

ئادەمنىڭ ئۈمىدسىز نالىسى ئىپادىلەنگەن. مودېرنىزم ئەدەبىياتى 20- ئەسىرنىڭ 20- ۋە 30- يىللىرىدا خەنزۇ پروزىچىلىقىغىمۇ تەسىر كۆرسەتكەن. شى جېسۈن بۇ مەزگىلدە ئاڭ ئېقىمى ئۇسلۇبىدىكى خېلى كۆپ ھېكايىلەرنى يازغان. ئۇنىڭ بۇ ئەسەرلىرىدە نورمال ۋاقىت تەرتىپى بۇزۇلۇپ تاشلىنىپ، ئۆتمۈش، ھازىر ۋە كەلگۈسى ئارىلاشتۇرۇۋېتىلگەن. بۇ مەزگىلدە لۇشۇنمۇ غەرب مودېرنىزم ئەدەبىياتىنىڭ تەسىرىگە ئۇچراپ «دورا»، «ئا Q نىڭ رەسمىي تەرجىمىھالى»، «سەۋدايى خاتىرىسى» قاتارلىق نادىر ئەسەرلەرنى يازغان.

6. مودېرنىزم ئەدەبىياتىغا تەۋە ئېقىملار توغرىسىدا

بىز 3 - بابتىن باشلاپ مودېرنىزم ئەدەبىياتىدىكى ئون چوڭ ئېقىمنى بىرقەدەر تەپسىلىي تونۇشتۇرىمىز. بۇ يەردە مودېرنىزم ئەدەبىياتىغا تەۋە ئېقىملار ئۈستىدە قىسقىچە توختىلىمىز.

بىز يۇقىرىدا بايان قىلغان كۆزقاراشلار بويىچە، مودېرنىزم ئەدەبىياتى 150 يىللىق تارىخقا ئىگە. بۇ جەرياندا بارلىققا كەلگەن خىلمۇخىل مودېرنىزملىق ئېقىملار ۋە ھەرىكەتلەر گويا مودېرنىزمدىن ئىبارەت بۇ دەرەخنىڭ شاخلىرىغا ئوخشايدۇ. بۇ ئېقىملار غەرب ئەدەبىيات ساھەسىدە، شۇنداقلا ھازىرقى زامان دۇنيا ئەدەبىياتىدا ئۆزىنىڭ چوڭقۇر تەسىرىنى قالدۇرغان. بەزىلىرى بىر مەزگىل داغدۇغا قوزغىغاندىن كېيىن، ناھايىتى تېزلا يوقالغان، بەزىلىرى دۆلەت چېگرىسىدىن، مەلۇم تىل دائىرىسىدىن ھالقىپ خېلى ئۇزاق داۋاملاشقان ياكى داۋاملاشماقتا.

بۇ يەردە مۇنداق ئۈچ نۇقتىنى چۈشەندۈرۈپ ئۆتۈش زۆرۈر.

بىرىنچىسى، نۇرغۇنلىغان مودېرنىزمچى يازغۇچىلارنىڭ سالاھىيىتى ناھايىتى مۇرەككەپ بولۇپ، ئۇلارنىڭ ئىجادىيەت ئالاھىدىلىكلىرىنى مەلۇم بىر ئېقىم دائىرىسىگە پۈتۈنلەي يىغىنچاقلىغىلى بولمايدۇ. شۇڭا، ئادەتتە مەلۇم بىر يازغۇچى مودېرنىزم ئەدەبىياتى توغرىسىدىكى ئوخشاش بولمىغان ئەسەرلەردە ئوخشاش بولمىغان ئېقىملارغا تەۋە قىلىنىدۇ. مەسىلەن، ئاڭ ئېقىمىنى پروزىچىلىقىنىڭ مۇھىم ۋەكىللىرىدىن بىرى بولغان ئىرېلاندىيىلىك يازغۇچى جامېس جويىس بەزىدە ئىپادىزىمغا ياكى سىمۋولىزمغا تەۋە قىلىنىدۇ؛ فرانز

كافكامۇ دائىم ھالقىما رېئالىزمچى يازغۇچى، خام خىيال ئەدەبىياتىنىڭ پېشۋاسى ياكى بىمەنىچىلىك يازغۇچىسى دەپ قارىلىدۇ، ھەتتا مودېرنىزم ئەدەبىياتىغا تەۋە ئېقىملارنىڭ ھەممىسى دېگۈدەك ئۇنى ئۆزلىرىنىڭ پېشۋاسى دەپ ھېسابلايدۇ. يەنە بەزى يازغۇچىلار مودېرنىزم ئەدەبىياتىدا ناھايىتى مۇھىم ئورۇندا تۇرسىمۇ، لېكىن ئۇلارنى مەلۇم بىر ئېقىمغا تەۋە قىلىش ناھايىتى تەس، شۇڭا بىز ئۇلار توغرۇلۇق مەخسۇس توختالمىدۇق. مەسىلەن: گېرمانىيىلىك مەشھۇر دراماتورگ بېرتولت برېخت (Bertolt Brecht, 1898 ـ 1956)، ئامېرىكىلىق مەشھۇر يازغۇچى ئېرنېست ھېمىڭۋاي (1899 ـ 1961)، ئارگېنتىنالىق مەشھۇر يازغۇچى لۇئىس بورھېس (1899 ـ 1986) قاتارلىقلار. شۇڭا، بىزنىڭ ئېقىملارغا بۆلۈشىمىز نىسبىي.

ئىككىنچىسى، بۇ كىتابتا نۇقتىلىق ھالدا ئون ئېقىم ئۈستىدىلا توختالدۇق. بەزى ئېقىملارنى (مەسىلەن، ئىماگىزم) مۇناسىۋەتلىك جايلاردا قىسقىچە تىلغا ئېلىپ ئۆتتۇق. بەزى بىر قەدەر مۇھىم ئېقىملار ئۈستىدە توختالمىدۇق. مەسىلەن: ئامېرىكا ئەدەبىياتىدا 2ـ دۇنيا ئۇرۇشىدىن كېيىن مەيدانغا كەلگەن غۇلىغان بىر ئەۋلاد ئېقىمى (The Beat Generation)، ئىقرارچىلىق شېئىرىيىتى (Confessional Poetry) ئېقىمى ۋە 20ـ ئەسىرنىڭ 20ـ يىللىرىدا ياپونىيىدە بارلىققا كەلگەن يېڭى تۇيغۇچىلىق ئېقىمى قاتارلىقلار. نۇرغۇنلىغان كىچىك ئېقىملارنى تىلغا ئالمىدۇق.

ئۈچىنچىسى، «غەرب» بىر مەدەنىيەت ئاتالغۇسى سۈپىتىدە، ئادەتتە ياۋروپا ـ ئامېرىكا دۆلەتلىرىنى كۆرسىتىدۇ؛ ھازىرقى زامان سىياسىي ـ مەدەنىيەت تۇرمۇشىدا پەقەت غەربىي ياۋروپا بىلەن شىمالىي ئامېرىكىنىلا كۆرسىتىدۇ. بىراق، بىز سىمۋولىزمنى سۆزلىگەندە رۇسىيە سىمۋولىزمىنى تىلغا ئالمىز، كەلگۈسىزمنى سۆزلىگەندە رۇسىيە كەلگۈسىزمى ئۈستىدە توختىلىمىز، مەۋجۇدىيەتچىلىكنى سۆزلىگەندە بەزى ياپونىيىلىك ۋە ھىندىستانلىق يازغۇچىلارنىمۇ سۆزلەيمىز. بۇ ئەدەبىي ئېقىملارنىڭ ئەمەلىي ئەھۋالى بىلەن مۇناسىۋەتلىك. سېھرىي رېئالىزم لاتىن ئامېرىكىسىدىكى ئەدەبىي ئېقىم، ئادەتتە ئۇ «غەرب» دائىرىسىگە كىرمەيدۇ، بىراق بىز ئۇنى مەخسۇس بايان قىلدۇق. مودېرنىزم ئەدەبىياتىنىڭ ئەھۋالى ناھايىتى مۇرەككەپ بولغاچقا،

ئۇنى ئومۇمىي گەۋدە نۇقتىسىدىن ئىگىلەشكە توغرا كېلىدۇ، بەزىدە ئۇششاق تەپسىلاتلار بىلەن زىيادە ھەپىلىشىپ ئولتۇرۇش ھاجەتسىز، بولمىسا، قەدەمدە بىر قېيىنچىلىق تۇغۇلىدۇ. ئومۇمەن، مودېرنىزم ئەدەبىياتى ئۈستىدە توختالغاندا، بەلگىلىك دەرىجىدىكى مۇجمەللىكتىن ساقلانغىلى بولمايدۇ، شۇنداقلا بۇنداق مۇجمەللىكنىڭ بولۇشى ھەم زۆرۈر.

ئىككىنچى باب

مودېرنىزم ئەدەبىياتىنىڭ نەزەرىيىۋى ئاساسلىرى

غەرب مودېرنىزم ئەدەبىياتى غەرب مەدەنىيىتى ۋە ئەدەبىيات ـ سەنئىتىنىڭ ئەنئەنىۋى ئاساسى بىلەن ئۈزۈل-كېسىل ئادا ـ جۇدا بولۇش ئارقىلىق مەيدانغا كەلگەن. مۇشۇ مەنىدىن ئېيتقاندا، غەرب مودېرنىزم ئەدەبىياتىغا تەسىر كۆرسەتكەن مۇھىم پەيلاسوپ ۋە پسىخولوگلارنىڭ ھەممىسى بەزى مۇئەييەنلەشكەن نەرسىلەردىن گۇمانلانغان ۋە ئۆز نەزەرىيىلىرىنى ئۇلارغا قارشى ئوتتۇرىغا قويغان كىشىلەردۇر. ۋەھالەنكى ئاشۇ مۇئەييەنلەشكەن نەرسىلەرنى قوللىغانلار دەل جەمئىيەت، دىن، ئەخلاق ۋە ئىنسانىيەتنىڭ ئۆزى توغرىسىدىكى ھەرخىل چۈشەنچىلىرى ئىدى. مودېرنىزم ئەدەبىياتىغا ئاساسلىق تەسىر كۆرسەتكەن پەيلاسوپ ۋە پسىخولوگلار: ئارتۇر شوپېنخائۇر، فرېدرىخ نېتزشې، ھېنرى بېرگسون، سىگمۇند فرېئۇد، ژان ـ پائۇل سارترې قاتارلىقلار.

1. ئارتۇر شوپېنخائۇرنىڭ نەزەرىيىلىرى

ئارتۇر شوپېنخائۇر (Arthur Schopenhauer, 1788-1860) گېرمانىيە-لىك پەيلاسوپ، ئىرادىچىلىك پەلسەپىسى (Voluntarism) نىڭ ئاساسلىق ۋەكىلى. ئۇنىڭ مۇھىم ئەسەرلىرى «ئىرادە ۋە ئوبرازدىن ئىبارەت دۇنيا» (1819)، «تەبىئەت ئىرادىسى توغرىسىدا» (1836)، «ئېتىكىدىكى ئىككى تۈپ مەسىلە» (1841) قاتارلىقلار. ئۇ بۇ ئەسەرلىرىدە گېگېلنىڭ راتسىئونالىزم پەلسەپىسىگە قارشى ھالدا ئۆزىنىڭ ئىرادىچىلىك پەلسەپە نەزەرىيىلىرىنى ئوتتۇرىغا قويغان. ئۇنىڭ ئاساسلىق مەزمۇنى تۆۋەندىكىچە:

1. ياشاش ئىرادىسىنى ئالەمنىڭ ماھىيىتى ۋە ئاساسى، بارلىق

مەۋجۇداتلارنىڭ ھەرىكەتلەندۈرگۈچ كۈچى، دەپ قاراش. شوپېنخائۇر بەزى نەزەرىيىلەر جەھەتتە كانت (Immanuel Kant, 1724 ـ 1804) قا ۋارىسلىق قىلىپ، دۇنيانى «ئۆزى بار نەرسە» نىڭ دۇنياسى ۋە «زاھىرىيەت» دۇنياسىدىن ئىبارەت ئىككى قىسىمغا بۆلگەن. بۇ يەردە ئېيتىلغان «ئۆزى بار نەرسە» دەل ئىرادىنى كۆرسىتىدۇ. بۇ ئىرادە ئوبيېكتىپ ماددىي دۇنيانى چەتكە قاقىدىغان سىرلىق ھاياتىي كۈچ بولۇپ، ئۇ ئاڭسىز ھالەتتىكى (قارىغۇلارچە)، مەڭگۈ توختاپ قالمايدىغان ۋە مەڭگۈ قېنىشقا ئېرىشەلمەيدىغان بىر خىل قوزغىلىشتىن ئىبارەت. شوپېنخائۇر مۇنداق تەكىتلەيدۇ: بۇ خىل ئىرادە «دۇنيانىڭ ئىچكى مەزمۇنىنى ۋە ماھىيىتىنى» يەنى بارلىق مەۋجۇداتلارنىڭ ئەسلى مەنبەسىنى تەشكىل قىلغان. شۇڭا، «دۇنيادىكى بارلىق شەيئىلەرنىڭ ھەممىسى بۇ ئىرادىنىڭ ئىپادىسى ۋە ئوبيېكتىپلىشىشى بولۇپ، دۇنيا پەقەت مۇشۇ ئىرادىنى ئەكس ئەتتۈرىدىغان بىر پارچە ئەينەك». شۇنداقلا، بۇ ئىرادە ئاڭسىز بولۇپ، ئۇنى ئادەمنىڭ ئەقلى كونترول قىلالمايدۇ. تەبىئەت، ئىنسانىيەت جەمئىيىتى ۋە روھىي دۇنيانىڭ ھەممىسى ئۇنىڭ مۇتلەق كونتروللۇقىدا بولىدۇ. ئۇ بارلىق مەۋجۇداتلارنىڭ يىلتىزى بولۇپلا قالماي، بەلكى يەنە بارلىق رەزىللىك ۋە ئازابنىڭ مەنبەسى. ئىنسانىيەت ئىرادىنىڭ كونتروللۇقىدىن قۇتۇلالمايدىغان بولغاچقا، مەڭگۈ بەختسىزلىك ۋە ئازاب ئىچىدە تۇرىدۇ. بۇ ئىرادىنىڭ ئاساسىي ئالاھىدىلىكى ياشاشقا ئىنتىلىش بولغاچقا، ئۇ «ياشاش ئىرادىسى» ياكى «تۇرمۇش ئىرادىسى» دەپمۇ ئاتىلىدۇ. جانلىقلارنىڭ ئەڭ مۇھىم ماھىيىتى ھاياتتۇر. ھاياتنى ساقلاش بارلىق شەيئىلەرنىڭ مەۋجۇت بولۇپ تۇرۇشىدىكى تۈپ مۇددىئا. ھاياتلىقنىڭ قارشىسى ئۆلۈم. ئۆلۈمنى يېڭىش ئۈچۈن چوقۇم ئەۋلاد قالدۇرۇش كېرەك. شۇڭا، ياشاش ئىرادىسىگە كۆپىيىش ئىرادىسى ھەمدەم بولۇشى لازىم. شەخسنىڭ ھاياتى ۋە كۆپىيىشى پۈتكۈل ئىرقنىڭ مەۋجۇت بولۇپ تۇرۇشى ۋە كۆپىيىشىنىڭ قورالى.

2. ئىرراتسىئونالىزم ئىدىيىسىنى تەشەببۇس قىلىپ، ئىرادىنى تەكىتلەپ، ئەقىلنى چەتكە قېقىش. بۇ يەردە شوپېنخائۇر گېگېل ۋەكىللىكىدىكى راتسىئونالىزم پەلسەپىسىگە ھۇجۇم قىلغان. ئۇ ئېنىق ھالدا، ئىرادە ئەقىلدىن ئۈستۈن تۇرىدۇ، ئەقىلنىڭ كونتروللۇقىنى ھەرگىز قوبۇل قىلمايدۇ، دەپ

كۆرسەتكەن. شوپېنخائۇر مۇنداق قارىغان: «كېلىپ چىقىش مەنبەسى ۋە ماھىيىتىدىن ئېيتقاندا، ئادەمنىڭ ئەقلى ۋە بىلىشى ئىرادىگە پۈتۈنلەي بويسۇنىدۇ» . ئادەمنىڭ بارلىق پسىخىك پائالىيەتلىرى ۋە ئاڭ ھادىسىلىرىنىڭ ھەممىسىنى ئىرادە بەلگىلەيدۇ، ھەتتا ئادەمنىڭ تېنىمۇ ئىرادىنىڭ مەھسۇلى: «بەدەننىڭ ھەرىكىتى پەقەت ئوبيېكتىپلاشقان ئىرادىنىڭ ھەرىكىتىدىنلا ئىبارەت» . شۇنداق قىلىپ، ئىرادە ئادەمنىڭ ماھىيىتىنى شەكىللەندۈرىدۇ. پەقەت ئىرادىلا ئادەمنىڭ مەۋجۇتلۇقىنى چۈشەندۈرەلەيدۇ. بۇ نۇقتىنى تەكىتلەش ئۈچۈن شوپېنخائۇر مۇنداق قارىغان: ئادەم ئانىنىڭ قورسىقىدىكى چېغىدىلا ئىرادىنىڭ مەھسۇلى بولىدۇ، بوۋاقنىڭ پىكىر يۈرگۈزۈش ئىرادىسى بولغاچقا، ئۇنىڭ مېڭىسى بولىدۇ، ئۇنىڭ تاماق يېيىش ئىرادىسى بولغاچقا، ئۇنىڭدا ئېغىز، ئۈچەي ۋە ئاشقازان بولىدۇ.

3 . ياشاش ئىرادىسىنىڭ ھەم كائىنات ئىرادىسى ھەم ئادەمنىڭ ئىرادىسى ئىكەنلىكىنى تەشەببۇس قىلىش. ياشاش ئىرادىسى ئوخشىمىغان دەرىجىدىكى ئىدېئال ئۇقۇملارنىڭ ئىپادىلىنىشى بىلەن دۇنيادىكى خىلمۇخىل مەۋجۇداتلارغا ئايلىنىدۇ. ئىدېئال ئۇقۇم ئىرادىنىڭ «ئىنتايىن مۇۋاپىق ئوبيېكتىپلىشىشى» دىن ئىبارەت. ئەڭ يۇقىرى دەرىجىدىكى ئىدېئال ئۇقۇم دەل ئادەملىك ئىدېئال ئۇقۇمى بولۇپ، ئۆزلۈك ئادەملىك ئىدېئال ئۇقۇمنىڭ ئەڭ يۈكسەك ئىپادىسى. شۇنداق قىلىپ، ئۆزلۈك بىلەن دۇنيا ئايرىلماس بىرگەۋدە بولۇپ، «مەن» كائىناتنىڭ مەركىزىگە ئايلانغان. «مەن» نىڭ ئىرادىسىمۇ كائىنات ئىرادىسى بىلەن قوشۇلۇپ كەتكەن. شوپېنخائۇرنىڭ قارىشىچە، زاھىرىي دۇنيا سۇبيېكت تەرىپىدىن بەلگىلىنىدۇ، ئىرادىۋى دۇنيا دەل «مەن» نىڭ دۇنياسىدىن ئىبارەت. «دۇنيا مېنىڭ ئوبرازىم①» . دېمەك، پۈتكۈل زاھىرىي دۇنيا «مەن» نىڭ سۇبيېكتىپ ئىرادىسىنىڭ ھاسىلاتىدىن ئىبارەت.

شوپېنخائۇر يەنە مۇنداق دەپ ھېسابلىغان: ئىرادىنىڭ قارىغۇلارچە

---

① بۇ يەردىكى «ئوبراز» (idea) بىر مۇھىم پەلسەپە ئاتالغۇسى بولۇپ، ئۇ ئادەم ھېسسىي ھالدا بىۋاسىتە كۆزىتىش ئارقىلىق ئېرىشىدىغان شەيئىي ۋە ھادىسىلەرنىڭ كونكرېت ئوبرازىنى كۆرسىتىدۇ. ئۇ تۇيغۇ، سەزگۇ (ئاساسلىقى كۆرۈش سەزگۈسى) قاتارلىق ھېسسىي بولغان بىۋاسىتە كۆزىتىش شەكلى ئاساسىدا شەكىللىنىدۇ.

ھۆكۈمرانلىقى ئاستىدا، ئىنسانىيەت تارىخى چەكسىز قىرغىنچىلىق ۋە ئېزىش جەريانىغا ئايلىنىپ قالغان. ئىنسان ھاياتى مۇقەررەر ھالدا ئىركىشىش ۋە ئازابقا تولغان. ياشاشنىڭ ئۆزى بەختسىزلىك. بۇنىڭدىن قۇتۇلۇشنىڭ بىردىنبىر چارىسى ياشاش ۋە بەختنىڭ قۇرۇق نەرسە ئىكەنلىكىنى تونۇپ، مۇتلەق پەرۋاسىز بولۇش ۋە ھېچقانداق ئاكتىپ ھەرىكەت قوللانماسلىقتىنلا ئىبارەت. شوپېنخائۇرنىڭ تراگېدىيە توغرىسىدىكى نەزەرىيىسى مودېرنىزمچىلارغا ئىلھام بەرگەن. ئۇنىڭ قارىشىچە، تراگېدىيە «ئىرادىنىڭ ئىچكى توقۇنۇشى» نىڭ ئاشكارىلىنىشى ۋە «ھاياتنىڭ قورقۇنچلۇق تەرەپلىرى» نىڭ تەسۋىرلىنىشى. ۋەھالەنكى، ئەڭ ئېچىنىشلىق تراگېدىيىنى «پېرسوناژلارنىڭ بىر-بىرىگە قارىمۇقارشى ئورنى» كەلتۈرۈپ چىقىرىدۇ.

2. فرېدرىخ نېتزشېنىڭ نەزەرىيىلىرى

فرېدرىخ نېتزشي (Fredrich Neitzsche, 1844 ـ 1900) گېرمانىيىلىك پەيلاسوپ، ھوقۇق ئىرادىسى پەلسەپىسىنىڭ ياراتقۇچىسى. ئۇنىڭ ئاساسلىق ئەسەرلىرى «تراگېدىيىنىڭ كېلىپ چىقىشى» (1872) ، «زاراتۇسترا مۇشۇنداق دېگەن» (1891) ، «ھوقۇق ئىرادىسى» (1895) قاتارلىقلار.

نېتزشي شوپېنخائۇرنىڭ ئىرادىچىلىك نەزەرىيىسىنى راۋاجلاندۇرۇپ، شوپېنخائۇر ئوتتۇرىغا قويغان «ياشاش ئىرادىسى» نى «ھوقۇق ئىرادىسى» دەرىجىسىگە كۆتۈرگەن. ئۇنىڭ قارىشىچە، ھوقۇق ئىرادىسى ھەممىنى بەلگىلەيدىغان كۈچ بولۇپ، «ھەرخىل ئورگانىك ئىقتىدارلارنىڭ ھەممىسىنى بىر خىل تۈپ ئىرادىگە يەنى ھوقۇق ئىرادىسىگە يىغىنچاقلىغىلى بولىدۇ» ، «ئىرادىدىن ئىرادىگىچە بولغان مۇساپىدىن باشقا ھېچقانداق سەۋەب-نەتىجە مۇناسىۋىتى مەۋجۇت ئەمەس» . شۇڭا، مەۋجۇتلۇق رىقابىتى ھەممىنى ئۆز ئىچىگە ئالغان ئەڭ ئالىي پرىنسىپ. كۈچلۈكلەرنىڭ ئاجىزلارنى يۇتۇۋېتىشى دۇنيانىڭ ئومۇمىي قانۇنىيىتى. نېتزشي ھېچقانداق ۋاستە تاللىماي ھوقۇققا ئېرىشىشنى تەرغىب قىلغان ھەمدە «مەن تۈنجى ئەخلاقسىزلىق تەرەپدارى» دېگەن. ئۇ يەنە مۇنداق دەپ ھېسابلىغان: ھازىرقى زامان مەدەنىيىتىنىڭ

چېكىنىشى ئەقىلنىڭ زىيادە تەرەققىي قىلىپ، ھوقۇق ئىرادىسىنى تۈپ مەنبە قىلغان ئىجادىيەت كۈچىنى زىيانغا ئۇچراتقانلىقتىن بولغان.

نىتزشې ئۆز پەلسەپىسىدە مەڭگۈلۈك سانسار (ئايلىنىش، دەۋر قىلىش) نەزەرىيىسىنى ئوتتۇرىغا قويغان: ئىنسانىيەت تارىخى يارىتىش بىلەن بۇزۇشنىڭ چەكسىز ئايلىنىش جەريانىدىن ئىبارەت. ئىنسانىيەت تارىخى ھامان چۈشكۈنلۈك، چېكىنىش ۋە بەرباتلىققا قاراپ ماڭىدۇ. خرىستىئان دىنى تارقالغاندىن بۇيانقى تارىخ ئىنسانىيەت مەدەنىيىتى كۈنسېرى چۈشكۈنلەشكەن، چېكىنگەن تارىخ؛ بولۇپمۇ، بۇرژۇئا ئىنقىلابىدىن كېيىنكى تارىخ چۈشكۈنلۈك ۋە چېكىنىشنى تېخىمۇ كۈچەيتىۋەتتى. ئىنسانىيەتنى بەربات بولۇش تەقدىرىدىن خاسىيەتلىك ئادەملا قۇتقۇزالايدۇ، بىز چوقۇم شۇنىلا كۈتۈشكە مەجبۇر. خاسىيەتلىك ئادەم ئىنسانىيەتنىڭ ھەقىقىي نىشانى، «خاسىيەتلىك ئادەم — زېمىننىڭ مەنىسى»، ئۇ ئىنسانىيەتنىڭ قۇتقۇزغۇچىسى، چىنلىق، ياخشىلىق ۋە گۈزەللىكنىڭ سىمۋولى. خاسىيەتلىك ئادەم ئادەتتىكى ئادەملەردىن نەچچە ھەسسە ئۈستۈن تۇرىدىغان تالانت ئىگىسى، ئۇ ھوقۇق ئىرادىسى ۋە پاراسەت ئىقتىدارى ئەڭ يۇقىرى پەللىگە يەتكەن ئادەم. ئىنسانىيەت ھازىرقى زامان دەۋرىگە قەدەم قويغاندىن كېيىن، ئىنتايىن ئەرزىمەس، ئاجىز ۋە قورقۇنچاق ھالغا چۈشۈپ قالدى. پەقەت خاسىيەتلىك ئادەملا ئىنسانىيەتنى ھالقىپ تۇرۇپ ئۇلارغا رەھبەرلىك قىلالايدۇ، بارلىق قىممەتلەرنى قايتىدىن باھالايدۇ ۋە يارىتىدۇ. مەڭگۈلۈك سانسارنى ئاياغلاشتۇرۇپ، ئىنسانىيەتنى ھالاكەتتىن قۇتقۇزىدۇ.

نىتزشېنىڭ قارىشىچە، ھوقۇق ئىرادىسىگە ئېرىشىش ئىستىكى كىشىلەرنىڭ ھەرىكىتىگە يېتەكچىلىك قىلىدىغان بولغاچقا، كىشىلەر تېخىمۇ چوڭ ھوقۇققا ئېرىشىش ۋە باشقىلارغا ھۆكۈمرانلىق قىلىش ئارزۇسىنى قاندۇرۇش ئۈچۈن چوقۇم ھازىرقى قىممەت قارىشى سىستېمىسىنى بۇزۇپ تاشلاپ، خرىستىئان دىنى ئېتىقادىنى ئۈزۈل-كېسىل ئىنكار قىلىشى كېرەك. خرىستىئان دىنى گەرچە بەزى جەھەتلەردە ھاياتلىق ئىرادىسىنى ئىپادىلىگەن بولسىمۇ، لېكىن ئۇ پەقەتلا تۆۋەن دەرىجىلىك پەس ئاۋامنىڭ ئىرادىسى. خرىستىئان دىنى ئاجىز، توخۇ يۈرەك، چۈشكۈن ئېتىقادنىڭ سىمۋولى، ئۇ

پەقەتلا كىشىلەرنى ئۆزئارا يول قويۇشقا، بويسۇنۇشقا ۋە ۋىجدان جەھەتتىن ئۆز-ئۆزىنى كەمسىتىشكە ئېلىپ بارىدۇ. ئۇ ئادەمنىڭ ئەركىن تەرەققىياتىغا پايدىسىز بولغاچقا، ئادەمنىڭ خاسلىقىنى يوقىتىۋەتتى. خۇدا بولسا خرىستىئان دىنى نەزەرىيىسىنىڭ مەركىزىي تۈۋرۈكى، كىشىلەر چوقۇنىدىغان مەبۇد. خۇدا ئادەمنىڭ ئىجادچانلىقىنى بوغىدىغان قائىدە - پرىنسىپلاردىن، ئادەمنىڭ ھوقۇقىنى ئەركىن ئىنتىلىشىنى چەكلەيدىغان دوگمىدىن، ئىنسانىيەتكە ھۆكۈمرانلىق قىلىدىغان بارلىق مۇتلەق قىممەت قاراشلىرىدىن دېرەك بېرىدۇ، خۇدا پۈتكۈل ياۋروپانى خارابلاشتۇرغان باش جىنايەتچى، ھايات ئىرادىسىنىڭ دۈشمىنى، بۇ مەبۇدنى چوقۇم يوقىتىش كېرەك. ھوقۇق ئىرادىسى ئۆز-ئۆزىگە خوجايىن، ئۆزلۈك مۇتلەق ئەركىن، ئادەمنىڭ ئۆزى قانۇن تۇرغۇزغۇچى ۋە قىممەتلەرنىباھالىغۇچى. «خۇدا ئۆلدى» ، يەنى، خۇدادىن ئىبارەت بۇ مەبۇد ئەمدى مەۋجۇت ئەمەس. كىشىلەرنى خاسىيەتلىك ئادەمگە ئۇتاشتۇرىدىغان يولدىكى توسالغۇ سۈپۈرۈپ تاشلاندى. ئىنسانىيەت ئۆز-ئۆزىنى يارىتىدىغان ۋە ئۆز-ئۆزىنى مۇكەممەللەشتۈرىدىغان بارلىق ئىشىك ئېچىلدى، بىز چوقۇم نەزەرىمىزنى ساختا جەننەتتىن رېئال دۇنياغا ئاغدۇرۇشىمىز كېرەك.

سەنئەت جەھەتتە نېتزشې مۇنداق قارىغان: سەنئەت ھوقۇق ئىرادىسىنىڭ ئىپادىلىنىش شەكلى بولۇشى كېرەك. سەنئەتكار ئۆزلۈكىنى ناھايىتى يۇقىرى دەرىجىدە كېڭەيتىپ، ئۆز-ئۆزىنى تولۇق ئىپادىلىشى لازىم. ئەدەبىيات - سەنئەتنى پەقەت «بىۋاسىتە كۆزىتىش ئاساسىدىكى بىۋاسىتە توغرىلىق ئارقىلىقلا چۈشەنگىلى بولىدۇ» ، يەنى بۇنىڭدا بىۋاسىتە سېزىمگە تايىنىش كېرەك. ئەدەبىيات - سەنئەت ئەقىل بىلەن مۇناسىۋەتسىز. كونكرېت ئېيتقاندا، نېتزشې سەنئەتنىڭ تەرەققىياتى «قۇياش ئىلاھى بىلەن ھاراق ئىلاھىنىڭ دۇئالىزملىق[①] مۇناسىۋىتىدىن ئايرىلالمايدۇ» دەپ قارىغان: قۇياش ئىلاھى چۈشنى، يەنى، رېئاللىقتىن ھالقىغان خىيالىي دۇنيانى باشقۇرىدۇ؛ ھاراق ئىلاھى (مەستلىك) بولسا ئەقىلگە قارشى سەۋدايى ھالەتنى ئىپادىلەيدۇ. نېتزشې سەنئەت دۇنياسىنى

① دۇئالىزم (Dualism) — پەلسەپىدىكى ئىككى مەنبەچىلىك پرىنسىپى.

«چۈش ۋە مەستلىك» دۇنياسى دەپ قارىغان: شائىرنىڭ ۋەزىپىسى چۈش ۋە چۈشنىڭ تەبىرىنى «خاتىرىلەش» تىنلا ئىبارەت، سەنئەتنىڭ رولى چۈش كۆرۈنۈشلىرىنى ۋە مەستخۇش ھالەتتىكى يېرىم ئاڭلىق ياكى ئاڭسىز ھالەتنى ئىپادىلەش.

3. ھېنرى بېرگسوننىڭ نەزەرىيىلىرى

ھېنرى بېرگسون (Henri Bergson, 1859 ـ 1941) 20ـ ئەسىرنىڭ ئالدىنقى يېرىمىدىكى غەرب دۇنياسىدىكى ئەڭ ئاتاقلىق پەيلاسوپلارنىڭ بىرى. فرانسىيە ئىرراتسىئونالىزم پەلسەپىسىنىڭ ۋەكىلى. ئۇنىڭ پەلسەپە سىستېمىسىنى تەشكىل قىلغان بىۋاسىتە سېزىمچىلىك ۋە ھايات پەلسەپىسى يالغۇز پەلسەپە ساھەسىدە يېگانە بولۇپلا قالماستىن، بەلكى ھازىرقى زامان ئەدەبىيات ـ سەنئىتىگىمۇ چوڭقۇر تەسىر كۆرسىتىپ، غەرب مودېرنىزم ئەدەبىياتىنىڭ مۇھىم نەزەرىيىۋى ئاساسى بولۇپ قالغان.

بېرگسون 1859 ـ يىلى پارىژدا تۇغۇلغان. 1928ـ يىلى ئۇنىڭ ئەسەرلىرىدە «مول ھەم ھاياتىي كۈچكە تولغان ئىدىيىلەر ۋە ئىپادىلەشنىڭ ئاجايىپ مۇنەۋۋەر ماھارەتلىرى» بولغانلىقى ئۈچۈن نوبېل ئەدەبىيات مۇكاپاتىغا ئېرىشكەن. 1941ـ يىلى 1ـ ئاينىڭ 4ـ كۈنى پارىژدا ۋاپات بولغان. ئۇنىڭ ئاساسلىق ئەسەرلىرىدىن «ۋاقىت ۋە ئەركىن ئىرادە» (1889)، «ماددا ۋە ئەس» (1902)، «مېتافىزىكىغا مۇقەددىمە» (1903)، «ئىجادىي تەدرىجىي تەرەققىيات نەزەرىيىسى» (1907)، «ئەخلاق ۋە دىننىڭ ئىككى مەنبەسى» (1932) قاتارلىقلار بار.

بېرگسوننىڭ تەلىماتلىرى مودېرنىزم ئەدەبىيات ـ سەنئىتىگە غايەت زور تەسىر كۆرسەتكەن. ئۇنىڭ پسىخىك ۋاقىت، ئۆزلۈك ئېقىش ۋە بىۋاسىتە سېزىمچىلىك قاتارلىق نەزەرىيىلىرى ئەدەبىي ئىجادىيەتكە زور ئۆزگىرىش ئېلىپ كەلگەن. ئۇنىڭ ئىلمىي ئەسەرلىرى ھازىرقى زامان ياۋروپا نەسىرچىلىكىنىڭ

نەمۇنىسى دەپ ئاتالغان.

بېرگسوننىڭ بىۋاستە سېزىمچىلىك نەزەرىيىسى. بىۋاستە سېزىمچىلىك (Intuitivism) بېرگسون پەلسەپىسىنىڭ مۇھىم تەركىبىي قىسمى بولۇپ، بېرگسون پەلسەپىسىدىكى ئېپىستېمولوگىيىنىڭ① ئەڭ ماھىيەتلىك ئالاھىدىلىكى، شۇنداقلا ئۇنىڭ مېتودولوگىيىسىنىڭ ئاساسى. ئۇنىڭ ئاساسىي مەزمۇنلىرى تۆۋەندىكىچە:

بىرىنچى، ئادەم ئەقلىنىڭ دۇنيانى ۋە ھەقىقەتنى بىلىش رولىنى ئىنكار قىلىش. بېرگسون ھەم سەزگۇ، ئۇقۇم، ھۆكۈم قاتارلىقلارنى ئۆز ئىچىگە ئالغان ئەقلىي شەكىللەر ئارقىلىق ھەقىقەتنى ئىپادىلىگىلى بولىدىغانلىقىنى ئىنكار قىلغان، ھەم يەنە تەھلىل قىلىش، ئومۇملاشتۇرۇش، ئابستراكتلاشتۇرۇش، يىغىنچاقلاش، خۇلاسە چىقىرىش قاتارلىقلارنى ئۆز ئىچىگە ئالغان ئەقلىي ئۇسۇللار ئارقىلىق ھەقىقەتنى تونۇغىلى ۋە ئېچىپ بەرگىلى بولىدىغانلىقىنى ئىنكار قىلغان. ئۇنىڭ قارىشىچە، بارلىق ئەقلىي بىلىش شەكىللىرىنىڭ ھەممىسى مۇتلەق قاتماللىشىپ توختاپ قالغان، ئۆزگەرمەس كۆزقاراشلار ئارقىلىق شەيئىلەرنى تونۇيدۇ، ئۇلار ھەرىكەت قىلىپ ئۆزگىرىپ تۇرىدىغان ھاياتنىڭ قوزغىلىشىنى بىلىشكە قادىر ئەمەس، شۇنداقلا، ئۇقۇم، ھۆكۈم قاتارلىقلار پەقەت «سۇنئىي ياسالغان» بەلگىلەردىنلا ئىبارەت، ئۇلارنىڭ بىزنى ھەقىقىي نەرسىلەرنىڭ ئەمەلىي ئوبرازى بىلەن تەمىنلىشى مۇمكىن ئەمەس، پەقەت «ئاشۇ نەرسىلەرنىڭ سايىسى» بىلەنلا تەمىن ئېتىشى مۇمكىن.

ئىككىنچى، ھېسسىي بولغان بىۋاستە سېزىمنىڭ دۇنيانى تونۇش ۋە ھەقىقەتنى ئىگىلەشنىڭ بىردىنبىر ئۇسۇلى ئىكەنلىكىنى تەكىتلەش. ئۇ ئېيتقان بىۋاستە سېزىم ئىنسانلارنىڭ ئەقلىدىن ۋە پۈتكۈل ئوبيېكتىپ دۇنيادىن ھالقىغان ئىچكى سېزىم بولۇپ، بۇ سېزىمدە سۇبيېكت بىلەن ئوبيېكت پۈتۈنلەي

① ئېپىستېمولوگىيە (Epistemology) ـ بىلىمنىڭ ماھىيىتى ۋە ئۇنىڭ ئىشەنچلىك دەرىجىسىگە بولغان تەتقىقات. شۇڭا، ئېپىستېمولوگىيە تەتقىقاتچىلىرى بىلىمنىڭ ئېنىقلىق دەرىجىسىنى ۋە ئېنىقلىقتا ئىگە بولغان بىلىم بىلەن ئېنىقلىقتا ئىگە بولمىغان ئېتىقادنىڭ پەرقىنى كۆزىتىدۇ.

بىر گەۋدىگە ئايلانغان بولىدۇ، بىۋاسىتە سېزىم ھالىتىمۇ سۇبيېكت بىلەن ئوبيېكت بىرلىشىپ كەتكەن پەرقسىز ھالەتكە ئايلىنىدۇ. بېرگسون «مېتافىزىكىغا مۇقەددىمە» دېگەن ئەسىرىدە بىۋاسىتە سېزىمگە مۇنداق ئېنىقلىما بەرگەن: «بىۋاسىتە سېزىم دېگىنىمىز — پاراسەتنىڭ بىر خىل بىرىكىشى بولۇپ، بۇنداق بىرىكىش ئادەمنى ئوبيېكت ئىچىدە تۇرىدىغان قىلىپ، ئۇنى ئوبيېكت ئىچىدىكى ئۆزگىچە بولغان، شۇڭا ئىپادىلىگىلى بولمايدىغان نەرسىلەرگە لايىقلاشتۇرىدۇ».

ئۈچىنچى، بېرگسون بىۋاسىتە سېزىمنىڭ ئۈچ ئاساسىي ئالاھىدىلىكىنى مۇنداق بايان قىلغان: بىرىنچىدىن، بىۋاسىتە سېزىمنىڭ تونۇش ئوبيېكتىدىن قارىغاندا، ئۇ ئەقىلگە ئوخشاش شەيئىلەرنىڭ يۈزەكى قاتلىمىدا، قىسمەن يېرىدە، سىرتىدا ياكى نىسپىي ساھەلىرىدە توختاپ قالمايدۇ، بەلكى «مۇتلەق ساھە»گە بارالايدۇ. يەنى، توختىماي قوزغىلىپ، ئىزچىل ئۆزگىرىپ بارىدىغان، تىنىمسىز ھەرىكەت قىلىدىغان ۋە سوزۇلىدىغان ساھەدە بىۋاسىتە سېزىم «شەيئىلەرنىڭ ئىچكى ھاياتىنىڭ ھەقىقىي ھەرىكىتىگە يۈزلىنىپ»، ھاياتنىڭ ئىچكى ماھىيىتىنى شەرھلەپ، كائىناتتىكى بارلىق مەۋجۇداتلارنىڭ سىرىنى ئېچىپ بېرەلەيدۇ؛ ئىككىنچىدىن، بىۋاسىتە سېزىمنىڭ پائالىيەت شەكلىدىن ئېيتقاندا، بىۋاسىتە سېزىم ئەقىلگە ئوخشاش تەپەككۇرغا ۋە ئەمەلىيەتكە تايانمايدۇ، بىۋاسىتە سېزىم ئالدى بىلەن بىر خىل ئىرادىۋى تىرىشىش بولۇپ، ئۇ ئادەمنىڭ قەلبىنى ئۆزىگە ۋە ئادەتتە تەپەككۇر قىلغان چاغدىكى ئادىتىگە قارشى يۆنىلىشكە باشلايدۇ. بىۋاسىتە سېزىم جەريانى ھېسسىيات، ئەقىل ۋە ئەمەلىيەتتىن ھالقىغان بىر جەريان بولغاچقا، «تالانتقىلا تايىنىشقا توغرا كېلىدۇ»؛ ئۈچىنچىدىن، بىۋاسىتە سېزىمنىڭ مۇددىئاسىدىن ئېيتقاندا، ئۇنىڭدا ئەقىلگە ئوخشاش ئەمەلىيەت ئۈچۈن خىزمەت قىلىش مۇددىئاسى بولمايدۇ، بىۋاسىتە سېزىملىق تونۇش بارلىق ئەمەلىي پايدىغا ئېرىشىش مۇددىئاسىنى چەتكە قېقىپ، بىۋاسىتە سېزىم ئۈچۈن بىۋاسىتە سېزىدۇ.

بېرگسوننىڭ ھايات پەلسەپىسى نەزەرىيىسى. بېرگسون «ۋاقىت ۋە ئەركىن ئىرادە» ناملىق ئەسىرىدە ئۆزىنىڭ ھايات پەلسەپىسى تەلىماتىنى ئوتتۇرىغا

قويغان. ئۇ سوزۇلۇش، ئاساسىي ئۆزلۈك، ھەقىقىي ۋاقىت ۋە ھاياتنىڭ قوزغىلىشى قاتارلىق ئامىللار دۇنيانىڭ ئاساسىنى ۋە ماھىيىتىنى بەرپا قىلىدۇ دەپ تەكىتلىگەن. بېرگسوننىڭ قارىشىچە، ھايات پەقەت پىسخىك ئاڭنىڭ پائالىيىتىدىنلا ئىبارەت. «ھايات — پىسخىك نەرسە»، «ئاڭ ياكى ھالقىما ئاڭ — ھايات ئېقىنىدۇر». ئۇ مۇنداق كۆرسەتكەن: «سوزۇلۇش ئاڭدىن دېرەك بېرىدۇ. بىز سوزۇلغان ۋاقىت ئارقىلىق شەيئىلەرنى تەسۋىرلىگەچكە، شەيئىلەرنىڭ چوڭقۇر قاتلاملىرىغا بەزى ئاڭ تەركىبلىرىنى قوشۇۋالىمىز». مۇشۇ سەۋەب ئاساسىدا، بېرگسون سوزۇلۇش بىلەن ھاياتنىڭ قوزغىلىشىنى تەڭ ئورۇنغا قويۇپ، ئۇنى ئاڭ پائالىيىتىنىڭ سۇبيېكتى بولغان ئۆزلۈك دەپ قارىغان. بۇنىڭ بىلەن سوزۇلۇش ئۆزلۈككە، ھاياتنىڭ قوزغىلىشى ئۆزلۈكنىڭ قوزغىلىشىغا ئايلانغان. ئۇ مۇنداق دېگەن: «بۇ خىل سۇبستانسىيە دەل بىزنىڭ ۋاقىت ئىچىدە ئېقىپ تۇرىدىغان ئادىمىيىتىمىز (Personality) دىن، يەنى سوزۇلغان ئۆزلۈكىمىزدىن ئىبارەت». بېرگسون سوزۇلۇش ۋە ئۆزلۈك ئاساسىدا، ئۆزلۈك بىلەن سوزۇلۇش ھاياتنى پەيدا قىلىدۇ، ھاياتنىڭ قوزغىلىشىدىن دۇنيادىكى بارلىق مەۋجۇداتلار ھاسىل بولىدۇ، دەپ قارىغان. ئۇ ھاياتنىڭ قوزغىلىشى ئادەمنىڭ ئۆزلۈك پائالىيىتىدىن ئىبارەت، ھاياتنىڭ قوزغىلىشى ئوبيېكتىپ دۇنيانىڭ ئاساسى ۋە ماھىيىتى، دەپ ھېسابلىغان. بېرگسوننىڭ قارىشىچە، ئادەم دۇنيانىڭ بىر تەركىبىي قىسمى، بىئولوگىيىلىك تەدرىجىي تەرەققىياتنىڭ ئەڭ ئۇنۇملۇك مەھسۇلى بولغان ئىكەن، ئۇنداقتا ئادەمنىڭ ماھىيىتى دۇنيانىڭ ماھىيىتىنى شەكىللەندۈرىدۇ. ئادەمنىڭ ماھىيىتى ھاياتنىڭ قوزغىلىشى بولغان ئىكەن، ئۇنداقتا ئادەم تۇرغان دۇنيانىڭ ئىچكى ھالىتىمۇ ئوخشاشلا ھاياتنىڭ قوزغىلىشىدىن ئىبارەت. ھاياتنىڭ بارلىق مەۋجۇداتلارنى ھاسىل قىلىش شەكلى خىلمۇخىل بولۇپ، مۇنداق ئىككى ئاساسىي تىپ ۋە ئاساسىي خاھىشنى ئۆز ئىچىگە ئالىدۇ: بىرى، ھاياتنىڭ قوزغىلىشىنىڭ تەبىئىي ھەرىكىتى، يەنى ھاياتنىڭ قوزغىلىشىنىڭ بىۋاستە يۇقىرىغا ئېتىلىپ چىقىشى بولۇپ، ئۇ بارلىق ھاياتلىق شەكىللىرىنى بارلىققا كەلتۈرىدۇ. يەنە بىرى، ھاياتنىڭ قوزغىلىشىدىن ئىبارەت بۇ تەبىئىي ھەرىكەتنىڭ ئېغىشى، يەنى تۆۋەنگە قاراپ چۈشۈشى بولۇپ، ئۇ بارلىق جانسىز

ماددي شەيئىلەرنى بارلىققا كەلتۈرىدۇ. بۇ ئىككى خىل خاھىش ئۆزئارا قارىمۇقارشى، بىر-بىرىگە كىرىشىپ كەتكەن، بىر-بىرىنى چەكلەيدىغان جەريان بولغاچقا، دۇنيادىكى مەۋجۇداتلارنىڭ خىلمۇخىللىقىنى ۋە ئۆزگىرىشچانلىقىنى شەكىللەندۈرگەن. دېمەك، پۈتكۈل كائىناتمۇ ھاياتنىڭ قوزغىلىشى دائىرىسىدە بولىدۇ. يۇقىرىسى ئادەمنىڭ ھېس-تۇيغۇلىرىدىن تارتىپ، تۆۋىنى ئانئورگانىك ماددىلارغىچە ھەممىسى ھاياتنىڭ قوزغىلىشىنىڭ مەھسۇلاتى. ھاياتنىڭ قوزغىلىش جەريانى ئۆزلۈكنى ئىجاد قىلىش جەريانى بولۇپ، ئۇ ھەرقانداق تەبىئىي قانۇنىيەتلەرگە ياكى ئەقلىي قانۇنىيەتلەرگە بويسۇنمايدۇ، ھاياتنىڭ قوزغىلىش جەريانى ئىختىيارىي، تاسادىپىي ۋە قارىغۇلارچە بولىدۇ.

بېرگسوننىڭ «ئۆزلۈك» نۇقتىئىنەزەرى. بېرگسون «ئۆزلۈك» ئۇقۇمىنى ۋە ئۇنىڭ ئاساسىي ئالاھىدىلىكلىرىنى تەپسىلىي شەرھلىگەن. ئۇ ئۆزلۈك توغرىسىدا مۇنداق دېگەن: ئۆزلۈككە «بىز چوڭقۇر ئويلىنىش ئارقىلىق» يېتىمىز، «بۇنداق ئويلىنىش بىزنى ئۆزىمىزنىڭ خىلمۇخىل ئىچكى روھىي ھالەتلىرىمىزگە ئېرىشتۈرىدۇ، ئۇلار بىزگە نىسبەتەن جانلىق ۋە دائىم ئۆزگىرىپ تۇرىدىغان نەرسىلەردۇر» . ئاساسىي ئۆزلۈكنىڭ سىرتىدىكى نەرسىلەر يەنى كىشىلەر كۈندىلىك تۇرمۇشتا ئۇچرىتىدىغان ئوبيېكتىپ دۇنيا پەقەت «سايىمىزدىنلا ئىبارەت» بولۇپ، ئۇ «ساپ ھالدىكى سوزۇلۇش تەرىپىدىن بوشلۇققا تاشلانغان نام-نىشانسىز سايىلاردۇر» . بۇنىڭ بىلەن ئۆزلۈك دۇنيانىڭ مەنبەسىگە ئايلانغان. شۇنداقلا بېرگسون سوزۇلۇش بىلەن ئۆزلۈكنى باراۋەر قىلىپ، ئۇلارنىڭ ئەڭ تۈپ مەۋجۇتلۇق ئىكەنلىكىنى تەكىتلىگەن. بېرگسون سۇبيېكتىپ ئىدېئالىزمچىلارنىڭ ئۆزلۈكنى بىر خىل روھىي سۇبستانسىيە دەيدىغان نۇقتىئىنەزەرىگە قارشى تۇرۇپ، ئۆزلۈكنىڭ بىر خىل «ساپ كەيپىيات خاراكتېرلىك پسىخىك ھالەت» ئىكەنلىكىنى، ئۆزلۈكنىڭ «پسىخىك تەجرىبىلەرنىڭ ئۆزگىرىشى ۋە ھەرىكەت قىلىشىنىڭ ھەمدە سوزۇلۇشنىڭ ئۆزى» ئىكەنلىكىنى كۆرسەتكەن. بېرگسون ئۆزلۈكنىڭ ھەرىكىتىنىڭ چوقۇم بەلگىلىك لوگىكىلىق قانۇنىيەتكە ئەمەل قىلىدىغانلىقىدىن ئىبارەت ئەنئەنىۋى نۇقتىئىنەزەرنى ئىنكار قىلىپ، ئۆزلۈك مۇتلەق ئەركىن بولىدۇ، ئۆزلۈك بىلەن مۇقەررەرلىك بىر-بىرىنى چەتكە قېقىپ، قارىمۇقارشى

بولىدۇ، ئۇلارنى ئۆزئارا باغلىغىلى بولمايدۇ، دەپ قارىغان: ئەگەر ئۆزلۈك ئەقلىي بولغان لوگىكىلىق قانۇنىيەتلەرگە بويسۇنۇشقا مەجبۇرلانسا، ئۆزلۈكنىڭ ئەركىنلىكى يوقىلىدۇ. ئۆزلۈك بىلەن سوزۇلۇش ساپ سۈپەت بولۇپ، ئۇلارنىڭ سان ئالاھىدىلىكى يوق، شۇڭا ئۇلارغا قارىتا سانلىق (مىقدارلىق) تەھلىل ئېلىپ بارغىلى بولمايدۇ، پەقەت سىمۋول ئارقىلىقلا ئىپادىلىگىلى بولىدۇ. يەنە بىر تەرەپتىن، ئۆزلۈك بىلەن سوزۇلۇشنىڭ ئىچكى قىسمى ئۇزلۇكسىز، ئايرىلماس بولىدۇ، ئۇنى تىل بىلەن ئىپادىلىگىلى بولمايدۇ، پەقەت ھېس قىلغىلى بولىدۇ. ئەگەر كىم تىل ئارقىلىق ئۆزلۈكنى تەسۋىرلىمەكچى بولىدىكەن، ئۇ بۇ خىل پسىخىك تەسىرات ئېقىمىنى ئۆلۈك نەرسىگە ئايلاندۇرۇپ قويىدۇ. بۇنىڭ بىلەن ئۆزلۈك بۇرمىلىنىدۇ.

بېرگسوننىڭ ۋاقىت ۋە ماكان نۇقتىئىنەزەرى. بېرگسون ھەرىكەت ۋە ئۆزگىرىشنى ئۆز پەلسەپىسىنىڭ بىر تۈپ پرىنسىپى دەپ قارىغان. ئۇنىڭ نەزەرىيىدىكى ھەرىكەت دەل سوزۇلۇش ياكى ھاياتنىڭ قوزغىلىشىدىن ئىبارەت. ئۇ مۇنداق دېگەن: «مەندىن باشقا ھېچنېمە يوق، ھەرىكەت داۋاملاشماقتا — مۇشۇنىڭ ئۆزىلا كۇپايە». دېمەك، سوزۇلۇش ماددىي تۈس ئالغان مەزمۇن ئەمەس، بەلكى بىر خىل ھەرىكەتنىڭ ئۆزى. ئۇ ماددىي مەۋجۇدىيەت ئەمەس، بەلكى بىر خىل خاھىش، بىر خىل ھەرىكەتچانلىق ۋە ئۆزگىرىشچانلىق. بېرگسون ھەرىكەتنىڭ ماددىنىڭ خاسلىقى ئىكەنلىكىنى ئىنكار قىلىپ، ھەرىكەت روھنىڭ ئالاھىدىلىكى دەپ قارىغان. ئۇ ئېيتقان سوزۇلۇش ۋە ھاياتنىڭ قوزغىلىشى ئەمەلىيەتتە پسىخىك ھەرىكەتنى كۆرسىتىدۇ.

بېرگسون ماددا بىلەن ھەرىكەتنى ئايرىۋېتىش بىلەن بىرگە، زامان بىلەن ماكانىنىمۇ ئايرىۋەتكەن. ئۇ «ۋاقىت ۋە ئەركىن ئىرادە» دېگەن ئەسىرىدە مۇنداق تەكىتلىگەن: ھەرىكەت — ۋاقىتنىڭ سوزۇلۇشى بولۇپ، «ھەرىكەت بىر خىل پسىخىكا جەھەتتىكى ئۇنىۋېرساللىشىش، ئۇ پسىخىكىلىق بولغاچقا، ماكانىنى ئىگىلىمەيدىغان بىر جەريان». «ھەرىكەت كەڭلىك ئەمەس سوزۇلۇش، سان ئەمەس سۈپەت، شۇڭا ئۇ ماكانىنى ئىگىلىيەلمەيدۇ». بېرگسوننىڭ بۇ نەزەرىيىسى مودېرنىزمچى يازغۇچىلار كۆپ قوللىنىدىغان زامانىي ماكان (ئەمەلىي ماكان ئەمەس، بەلكى ۋاقىتقا نىسبەتەن ئېيتىلغان ماكان)، ۋاقىت

تەرتىپىنى ئاستىن-ئۈستۈن قىلىش، ۋاقىت بىلەن ئورۇننى ئارىلاشتۇرۇش قاتارلىق ئىپادىلەش ئۇسۇللىرىنى ئاساس بىلەن تەمىنلىگەن.

بېرگسوننىڭ ئېستېتىك نۇقتىئىنەزەرلىرى. بېرگسون مۇكەممەل ۋە سىستېمىلىق ئېستېتىكا ئەسىرىنى يازغان ئەمەس. ئۇ ئاساسلىقى ئۆزىنىڭ پەلسەپە نەزەرىيىلىرى ئارقىلىق غەرب مودېرنىزم ئەدەبىياتىنىڭ ئىجادىيەت ئۇسلۇبىغا تەسىر كۆرسەتكەن. ئۇنىڭ ئېستېتىك ئىدىيىسىنى مۇنداق يىغىنچاقلاش مۇمكىن.

بىرىنچى، ئېستېتىك ئاڭ بىلەن ئېستېتىك ئوبيېكتنىڭ مۇناسىۋىتىدە، ئۇ بىۋاسىتە سېزىمنى تەكىتلەپ، پەقەت بىۋاسىتە سېزىملا گۈزەللىكنى قازالايدۇ، گۈزەللىكنى تونۇيالايدۇ، گۈزەللىكنى ئىگىلىيەلەيدۇ، بىۋاسىتە سېزىم ئېستېتىك ئاڭ بىلەن ئېستېتىك ئوبيېكتنى باغلاپ تۇرىدىغان بىردىنبىر ۋاسىتە، دەپ قارىغان. ئۇنىڭ قارىشىچە، ئاڭ ھادىسىلىرىنى ۋە ھاياتلىق ھادىسىلىرىنى بىۋاسىتە ئىگىلىيەلەيدىغان نەرسە ئادەمنىڭ بىۋاسىتە سېزىمى، ئۇ تەھلىل قىلىش، ئومۇملاشتۇرۇش، تۈرلەش، يىغىنچاقلاش قاتارلىقلارنى ئىنكار قىلىپ، ئاڭسىز ۋە بىۋاسىتە ھالدا روھىي ماھىيەتنى ئىگىلىيەلەيدۇ ھەمدە ئېستېتىك ئاڭنىڭ چوڭقۇر قاتلىمىغا كىرەلەيدۇ. يازغۇچى ئەسىرىدە تەسۋىرلىگەن پېرسوناژنىڭ خاراكتېرىنى شۇ پېرسوناژنىڭ بىر دەقىقە ئىچىدە ئالغان تەسىراتىغا سېلىشتۇرغىلى بولمايدۇ، بىر دەقىقە ئىچىدىكى ئاشۇ تەسىرات دەل بىۋاسىتە سېزىمدىن ئىبارەت. شۇڭا، تەسۋىرلەش ئادەمنى پەقەتلا نىسبىي شەيئىلەر ئىچىدە توختىتىپ قويىدۇ، تەسۋىرلەش پەقەت سېلىشتۇرما ئارقىلىق بىر ئادەمنىڭ خاراكتېرىنى يارىتىدىغان بولغاچقا، مۇتلەق نەرسىلەرگە ئېرىشەلمەيدۇ. مۇتلەقلىققە ئېرىشىش ئۈچۈن بىۋاسىتە سېزىمغىلا تايىنىش كېرەك. بىۋاسىتە سېزىم ئادەمنى ئوبيېكتنىڭ ئىچكى دۇنياسىغا باشلاپ كىرىپ، ئوبيېكتنىڭ ماھىيىتىنى كۆرسىتىپ بېرەلەيدۇ. بېرگسون مۇنداق دېگەن: «شائىرلارنىڭ ئەسەرلىرىدىن بىزنى قىزىقتۇرىدىغىنى مەلۇم خىل چوڭقۇر روھىي ھالەت ياكى ئىچكى تولقۇنۇش، بىراق بۇنىڭغا تاشقى دۇنيادىن ئېرىشكىلى بولمايدۇ ··· بىزنىڭ تاشقى دۇنيادىن تونۇپ يېتىدىغىنىمىز ھاياجاننىڭ مەلۇم ئىزنالىرىدىنلا ئىبارەت».

ئىككىنچى، گۈزەللىكنىڭ ماھىيىتى جەھەتتە، بېرگسون گۈزەللىكنىڭ ئوبيېكتىپ ئىجتىمائىيلىقىنى ئىنكار قىلغان. ئۇ مۇنداق قارىغان: ئۆزلۈك، سوزۇلۇش ۋە ھاياتنىڭ قوزغىلىشى دۇنيادىكى بارلىق مەۋجۇداتنىڭ مەنبەسى، ئۇلار ئەڭ يۇقىرى قاتلامدىكى گۈزەللىكنى نامايان قىلىدۇ. شۇڭا ئۆزلۈكنى ۋە ھاياتنىڭ قوزغىلىشىنى ئىپادىلەش ئەدەبىي ئىجادىيەتنىڭ ئاساسىي مەزمۇنىغا ئايلانغان. بۇنىڭ بىلەن، يازغۇچىلار ئەنئەنىۋى ئەكس ئەتتۈرۈش نەزەرىيىسىنى بۆسۈپ ئۆتۈپ، ئوبيېكتىپ تاشقى ھادىسىلەرنى ئەكس ئەتتۈرۈشتىن كىشىلەرنىڭ سۇبيېكتىپ ئاڭ دۇنياسىنى ئىپادىلەشكە بۇرۇلۇپ، ئۆزلۈكتىن ئىبارەت مۇرەككەپ پسىخىك دۇنيانى مەركەزلىك ئىپادىلەپ، ئۆزلۈكنىڭ پسىخىك تەرەققىيات ھالىتىنى يەنى سوزۇلۇشنى تىرىشىپ يازغان. بېرگسوننىڭ ئىستېتىك نەزەرىيىسىنىڭ تەسىرىدە، غەرب مودېرنىزم يازغۇچىلىرى ئادەمنىڭ كۆپ قاتلاملىق روھىي قۇرۇلمىسىنى ئىپادىلىگەن. ئۇلار ئادەمنىڭ ھېس-تۇيغۇلىرىنى تۇتۇشقا ئەھمىيەت بېرىپ، ئىپتىدائىي ھايات ئېقىمىنىڭ ئادەم قەلبىدىكى سوقۇلۇشى، توقۇنۇشى، ئۆركەشلىشى، ئېتىلىشى ۋە ئەگىشى قاتارلىقلارنى ئىنچىكە تەسۋىرلەپ، بۇ پسىخىك جەريانلارنىڭ ھەرىكەتچانلىقى، ئۆزگىرىشچانلىقى ۋە زىددىيەتچانلىقىنى ئىپادىلىگەن. شەكسىزكى، بۇنداق يۆنىلىش پېرسوناژلارنىڭ پسىخىكىسىنى تەسۋىرلەش جەھەتتە يېڭى سەھىپە ئاچقان.

4. سىگمۇند فرېئۇدنىڭ نەزەرىيىلىرى

سىگمۇند فرېئۇد (Sigmund Freud, 1856 ـ 1939) مەشھۇر پسىخولوگ، روھىي كېسەللەر دوختۇرى، روھىي ئانالىز (Psychoanalysis، Freudianism) ئىلمىنىڭ ياراتقۇچىسى.

فرېئۇد 1856 ـ يىلى ئاۋستىرىيىنىڭ مولاۋىيە ئۆلكىسىدە يەھۇدىي ئائىلىسىدە تۇغۇلغان. تۆت يېشىدا ئائىلىسى بىلەن ۋېناغا كۆچۈپ بېرىپ، ئۇزۇن مۇددەت شۇ يەردە تۇرغان. 1873 ـ يىلى ۋېنا ئۇنىۋېرسىتېتىغا كىرىپ مېدىتسىنا ئۆگەنگەن ۋە تەتقىقات بىلەن شۇغۇللانغان. 1881 ـ يىلى مېدىتسىنا

ئىلمى بويىچە دوكتورلۇق ئۇنۋانىغا ئېرىشكەن.

فرېئۇدنىڭ يېقىن دوستى پروفېسسور برويېر 1880 ـ يىلىدىن باشلاپ، ئاننا ئىسىملىك بىر ئايالنىڭ ھىستېرىيە (بىر خىل روھىي كېسەللىك، Hysterie) كېسىلىنى ھىپنوز (بىر خىل سۇنئىي ئۇخلىتىش ئۇسۇلى، Hypnosis) ئۇسۇلى ئارقىلىق داۋالاپ ساقايتىپ، بۇنى فرېئۇدقا ئېيتقان. بۇنىڭ بىلەن فرېئۇد ھىستېرىيە قاتارلىق روھىي كېسەللىكلەرنى قېتىرقىنىپ تەتقىق قىلىشقا باشلىغان. ئۇ ھىپنوز ئۇسۇلىنى تەتقىق قىلىش ئۈچۈن، 1889ـ يىلى فرانسىيىنىڭ نانسى شەھىرىگە بېرىپ ھىپنوزلۇق ئۆگەنگەن. ئۇ بۇنداق ئۇنۇملۇك ئۇسۇلدىن قاتتىق ئىلھاملانغان. ئۇ ئىنسانىيەتنىڭ ئېڭىنىڭ ئارقىسىدا ناھايىتى مەخپىي ۋە كۈچلۈك بىر جەرياننىڭ مەۋجۇت بولۇش مۇمكىنلىكىنى بايقىغان. ئۇ فرانسىيە دوختۇرلىرىنىڭ تەسىرىدە، كلىنىكىلىق داۋالاش ئەمەلىيىتى جەريانىدا، روھىي كېسەللىكلەرنىڭ كېلىپ چىقىش سەۋەبىنى تەھلىل قىلىپ، بارا-بارا فىزىئولوگىيىلىك سەۋەب نەزەرىيىسىدىن پسىخىكىلىق سەۋەب نەزەرىيىسىگە قاراپ ماڭغان. 1895ـ يىلى ئۇ برويېر بىلەن بىرلىكتە «ھىستېرىيە تەتقىقاتى» دېگەن كىتابنى چىقارغان. بۇ كىتابنىڭ نەشر قىلىنىشى فرېئۇدنىڭ روھىي ئانالىز تەلىماتىغا نەزەرىيىۋى ئاساس سالغان.

90ـ يىللارنىڭ ئاخىرلىرىدا، رۇسىيە بىلەن پولشادا يەھۇدىيلار قاتتىق زىيانكەشلىككە ئۇچرىغان. بۇ زىيانكەشلىك پۈتكۈل ياۋروپاغا تەسىر كۆرسىتىپ، فرېئۇدمۇ راكىستلارنىڭ[1]چەتكە قېقىشىغا ۋە ھۇجۇم قىلىشىغا ئۇچرىغان. بىراق، ئۇ ناھايىتى جاپالىق مۇھىتتىمۇ ئۆزىنىڭ تەتقىقاتى بىلەن داۋاملىق شۇغۇللانغان. 1900 ـ يىلى ئۇ «چۈشلەر تەبىرى» دېگەن كىتابىنى نەشر قىلدۇرغان. بۇ كىتاب ئاران 600 پارچە بېسىلغان بولسىمۇ، سوغۇق مۇئامىلىگە ئۇچراپ سەككىز يىلدا ئاران سېتىلىپ بولغان. شۇنداقتىمۇ، فرېئۇد 20 ـ ئەسىرنىڭ باشلىرىدا دۆلەت ئىچى ۋە سىرتىدا مەشھۇر بولغان پسىخولوگقا ئايلانغان. 1909 ـ يىلى ئۇ ئامېرىكا كىلاك ئۇنىۋېرسىتېتى مۇدىرىنىڭ تەكلىپىگە ئاساسەن بۇ مەكتەپ قۇرۇلغانلىقىنىڭ 20 يىللىقىنى تەبرىكلەش پائالىيىتىگە قاتناشقان ھەمدە پەخرىي دوكتورلۇق ئۇنۋانىغا

---

① راكىست (Racist)ـ ئىرقچىلىق تەرەپدارى.

ئېرشكەن. شۇنىڭدىن كېيىن ئۇنىڭ تەلىماتى كۈندىن-كۈنگە قەدىرلىنىپ، پۈتكۈل دۇنياغا كەڭ تەسىر كۆرسەتكەن.

1923- يىلى ئۇ ئېغىز بوشلۇقى راكىغا گىرىپتار بولغان بولسىمۇ، يەنىلا ھارماي-تالماي تەتقىق قىلغان. 30- يىللاردا گىتلېر باشچىلىقىدىكى فاشىستىك كۈچلەر كۈنسېرى غالجىرلىشىپ، يەھۇدىيلارغا زىيانكەشلىك قىلىشقا باشلىغان. 1938- يىلى فاشىست ئارمىيىسى ئاۋستىرىيىگە تاجاۋۇز قىلىپ كىرگەندە، فرېئۇد چەت ئەلگە قېچىپ كېتىشكە مەجبۇر بولغان. ئۇ 1939- يىلى 9- ئاينىڭ 21- كۈنى ئەنگلىيىدە ۋاپات بولغان. ئۇنىڭ ئاساسلىق مۇھىم ئەسەرلىرى «چۈشلەر تەبىرى» (1900)، «توتېم ۋە پەرھىز» (1913)، «روھىي ئانالىز توغرىسىدا دەسلەپكى بايان» (1917)، «روھىي ئانالىز توغرىسىدا يېڭى لېكسىيىلەر» (1932) قاتارلىقلار.

گەرچە فرېئۇد: «روھىي ئانالىزنىڭ ئورنىدىن ئېلىپ ئېيتقاندا، ئۇ ئۆزىگە خاس دۇنيا قاراشنى بەرپا قىلالمايدۇ» دەپ ئېيتقان بولسىمۇ، روھىي ئانالىز ئىلمىنىڭ تەسىرى پسىخولوگىيە دائىرىسىدىن جىق ھالقىپ، غەرب مودېرنىزم ئەدەبىيات ـ سەنئىتىگىلا ئەمەس، بەلكى ئىنسانشۇناسلىق، دىن، پەلسەپە، ئېتىكا، تىلشۇناسلىق، جەمئىيەتشۇناسلىق قاتارلىق پۈتكۈل مەدەنىيەت ساھەسىگە كۈچلۈك تەسىر كۆرسەتكەن.

فرېئۇدنىڭ يوشۇرۇن ئاڭ نەزەرىيىسى. فرېئۇد ئۆز تەتقىقاتىنىڭ دەسلەپكى مەزگىلىدە، روھىي كېسەللەرنى كۆزىتىش ۋە تەتقىق قىلىش ئارقىلىق، روھىي كېسەلگە گىرىپتار بولغۇچىلارنىڭ ھىپنوز ھالىتىدە ئۆز ئىدىيىسىنىڭ ۋە ئۆزىدىكى مەلۇم قوزغىلىشنىڭ مەنبەسىنى ھېس قىلسىلا، كېسىلىنىڭ ياخشىلىنىدىغانلىقىنى بايقىغان. ئۇ يەنە، ھىپنوز قىلىش ئۇسۇلىنى قوللانمىغان ئەھۋالدىمۇ، بىمارلار بىلەن ئەركىن ـ ئازادە پاراڭلىشىپ، ئۇلارنىڭ ئەركىن ئۇلانما ئويلىرىنى قوزغىسىمۇ ئوخشاش ئۈنۈمگە ئېرىشكىلى بولىدىغانلىقىنى بايقاپ، ئۇلارنى ئۆزىنىڭ دىگىلى بولمايدىغان گەپلىرىنى سەممىيلىك بىلەن ئېيتىشقا ئىلھاملاندۇرغان. لېكىن بەزى بىمارلار ئەركىن ئۇلانما ئويلاشتىن قىينالغان. بۇنىڭ بىلەن فرېئۇد بەزى ئازابلىق كەچۈرمىشلەر ۋە تەجرىبىلەر قەلبىنىڭ چوڭقۇر بىر يېرىدە بېسىلىپ قېلىپ، كىشىلەرنىڭ

ئادەتتە ئۇلارنى ھېس قىلالالمايدىغانلىقىنى سەزگەن. ئۇ ئەمەلىيەت جەريانىدا بىمارلارنىڭ بېسىلىپ قالغان تەجرىبىلىرىنىڭ كۆپ ھاللاردا جىنسىي تەجرىبىلەر ئىكەنلىكىنى تونۇپ يەتكەن. بۇنىڭدىن فرېئۇد مۇنداق پەرەزنى ئوتتۇرىغا قويغان: تەشۋىش — جىنسىي ئېنېرگىيىنىڭ بېسىلىپ قېلىشىنىڭ نەتىجىسى، بۇنداق بېسىلىپ قالغان جىنسىي ئېنېرگىيە پسىخىك مۇداپىئە مېخانىزمىنىڭ تەسىرىدە ھەرخىل كېسەللىك ھالىتىدە ئىپادىلىنىپ چىقىدۇ. كېيىن، فرېئۇد ۋە ئۇنىڭ ئەگەشكۈچىلىرى ۋەھىمە، جىنايەت تۈيغۇسى ۋە خىجىل بولۇش قاتارلىقلارنىمۇ تەشۋىش ئۇقۇمى دائىرىسىگە كىرگۈزۈپ، بۇلاردىن ئادەمدە ھۇجۇم قىلىش ۋە دۈشمەنلىشىش خام خىيالى كېلىپ چىقىدۇ، ئۆزى ياخشى كۆرگەن ئادەمنىڭ ئايرىلىپ كېتىشىدىن قورقۇپ، يالغۇزلۇق ھېس قىلىدىغان بولۇپ قالىدۇ، دەپ قارىغان. ئەركىن ئۇلانما ئويلاندۇرۇش ئۇسۇلى فرېئۇدنى چۈش كۆرۈش، گېپىدىن ئېزىپ كېتىش، ئۇنۇتقاقلىق ھەمدە كۈندىلىك تۇرمۇشتا كۆپ ئۇچرايدىغان باشقا ھەرخىل سەۋەنلىكلەرنى تەتقىق قىلىدىغان ۋاستە بىلەن تەمىنلىگەن.

مانا مۇشۇ تەتقىقاتلارغا ئاساسەن، فرېئۇد دەسلەپكى مەزگىللەردە ئادەم روھىيىتىنىڭ ئاڭ (conscious) ۋە ئاڭسىزلىق (unconscious) تىن ئىبارەت ئىككى قىسىمدىن تەركىب تاپىدىغانلىقىنى ئوتتۇرىغا قويغان. ئۇ «ئادەمنىڭ روھىي جەريانىنىڭ تېگى-تەكتىدىن ئېيتقاندا ئاڭسىز بولىدىغانلىقىنى، ئاڭلىق روھىي جەريانلارنىڭ بولسا پەقەتلا بىر قىسىم يەككە ھەرىكەتلەر ۋە پۈتكۈل روھىي تۇرمۇشنىڭ بىر قىسمى ئىكەنلىكى» نــى مۇئەييەنلەشتۈرگەن. ئۇ ئادەمنىڭ روھىيىتى خۇددى دېڭىزدىكى مۇز تاغقا ئوخشايدۇ، سۇنىڭ ئاستىغا چۆكۈپ تۇرغان ئاساسىي گەۋدە ئاڭسىزلىق؛ سۇنىڭ ئۈستىگە چىقىپ تۇرغان كىچىك بىر قىسىملا بىز ئادەتتە ھېس قىلىدىغان بارلىق روھىي جەريانلار يەنى ئاڭدىن ئىبارەت، دەپ قارىغان. فرېئۇدنىڭ قارىشىچە، ھەرقانداق ئاڭ دەسلەپتە ئاڭسىز ھالەتتە بولىدۇ، ئاڭسىزلىق تۈپكى، بىرلەمچى بولىدۇ، ئاڭ بولسا ئىككىلەمچى بولىدۇ. ئالدىنقىسى كېيىنكىسىدىن كۆپ مۇرەككەپ. ئاڭلىق پسىخىك ھادىسىلەر دائىم يۈزەكى، سىمۋوللۇق بولىدۇ، ئۇلارنىڭ ئەسلى قىياپىتىنى ۋە ھەقىقىي مۇددىئاسىنى تېپىش ئۈچۈن، چوقۇم روھىي ئانالىز

ئارقىلىق ئاڭسىزلىق ساھەسىگە كىرىپ سۈرۈشتۈرۈش كېرەك. بۇنىڭ بىلەن ئۇ يەنە بىر قەدەم ئىلگىرىلەپ ئادەمنىڭ روھىيىتىنى ئاڭ، ئالدىنقى ئاڭ (preconscious) ۋە يوشۇرۇن ئاڭ (subconscious) دىن ئىبارەت ئۈچ قىسىمغا بۆلگەن ھەمدە روھىي كېسەللىكلەرنى داۋالاش ئۈچۈن، چوقۇم بىمارلارنىڭ ئەركىن ئۇلانما ئويلىرى ئارقىلىق، ئۇلارنىڭ يوشۇرۇن ئېڭىدىكى مۇددىئاسى ۋە ئارزۇسىنى قېزىپ چىقىش لازىم، دەپ ھېسابلىغان.

فرېئۇدنىڭ قارىشىچە، يوشۇرۇن ئاڭ (بىز يۇقىرىدا ئېيتقان ئاڭسىزلىق) كىشىلەر ھېس قىلالمايدىغان يوشۇرۇن ۋە ئاساسلىق روھىي ساھە بولۇپ، يوشۇرۇن ئاڭ قاتلىمىدىكى روھىي پائالىيەتلەر ئاڭلىق روھىي پائالىيەتلەرگە قارىغاندا تېخىمۇ مۇرەككەپ ۋە ئىنچىكە بولىدۇ. بىۋاسىتە سېزىش دائىرىسىدىكى پائالىيەتلەر ئاڭ ھېسابلىنىدۇ؛ قايتا ھېس قىلىشقا ئاسان بولغان ماتېرىياللار ساقلانغان ساھە ئالدىنقى ئاڭنى شەكىللەندۈرىدۇ، بۇ ماتېرىياللار ئادەتتە ئۆز ئورنىدا بولمايدۇ، لېكىن باشقىلار سورىغان ھامان دەرھال ئەسلەپ چىقىرىلىدۇ؛ بەلگىلىك ۋاقىتتا ھەرقانچە ئەسلەنسىمۇ ئەسلىگىلى بولمايدىغان لېكىن كېيىن يەنە ئەسلىگىلى بولىدىغان ماتېرىياللار يوشۇرۇن ئاڭدا ساقلىنىدۇ. يوشۇرۇن ئاڭ ئادەمنىڭ ھەرىكىتىگە تەسىر كۆرسەتسىمۇ، لېكىن ئۇ بۇنداق تەسىر كۆرسىتىش جەريانىنى بىزگە دەپ بېرەلمەيدۇ. فرېئۇدنىڭ قارىشىچە، يوشۇرۇن ئاڭ ساھەسى ئادەتتە جىنسىي تەبىئىي ئىقتىدار بىلەن مۇناسىۋەتلىك. جىنسىي تەبىئىي ئىقتىدارنىڭ قوزغىلىشى نېرۋا كېسەللىكلىرى ۋە روھىي كېسەللىكلەرنىڭ شەكىللىنىشىدە غايەت زور رول ئوينايدۇ، شۇنداقلا ئۇ «ئىنسانىيەتنىڭ مەدەنىيەت، سەنئەت ۋە ئىجتىمائىي ساھەلەردىكى ئەڭ يۇكسەك مۇۋەپپەقىيىتى ئۈچۈن قىممىتىنى تېخىمۇ زىيادە مۆلچەرلەش مۇمكىن بولمايدىغان تۆھپىلەرنى قوشقان» . ئادەمنىڭ ئىپتىدائىي بولغان، ئەخلاققا ۋە قانۇنغا خىلاپ خىلمۇخىل ئارزۇ-ئىستەكلىرى ئىجتىمائىي شارائىتنىڭ چەكلىمىسىگە ئۇچراپ قېنىشقا ئېرىشەلمىگەندە، يوشۇرۇن ئاڭغا چۆكۈپ، بېسىلىپ قالىدۇ. گەرچە كىشىلەر ئۇلارنى ھېس قىلالمىسىمۇ، لېكىن ئۇلار يوشۇرۇن ئاڭدا ھەرىكەت قىلىپ، ئاڭلىق ساھەگە چىقىشقا ۋە قېنىشقا ئېرىشىشكە ئىنتىلىدۇ، ھەمدە بەزى ئاڭسىز ھەرىكەت شەكىللىرىدە

ئېپادىلىنىدۇ. فرېئۇدنىڭ قارىشىچە، ھەرقانداق ئاڭ ئەڭ دەسلەپتە يوشۇرۇن ئاڭ ھالىتىدە بولىدۇ. ئۇ يوشۇرۇن ئاڭ بىلەن ئاڭنىڭ مۇناسىۋىتى توغرىسىدا مۇنداق دەيدۇ: «بىز ھەرقانداق بىر پسىخىك جەرياننىڭ ئەڭ دەسلەپتە بىر خىل يوشۇرۇن ئاڭ ھالىتىدە ياكى شەكلىدە ئىكەنلىكىنى، ئاندىن پەقەت مۇشۇ شەكىلدىن بىر خىل ئاڭلىق شەكىلگە ئۆتىدىغانلىقىنى پەرەز قىلالايلى، بۇ بىر پارچە رەسىمنىڭ دەسلەپتە نېگاتىپ ئىكەنلىكى، كېيىن يۇيۇش ئارقىلىق بىر پارچە رەسىمگە ئايلىنىدىغانلىقىغا ئوخشايدۇ. لېكىن، ھەممە نېگاتىپنىڭ رەسىمگە ئايلىنىشىنىڭ ھاجىتى يوق؛ خۇددى شۇنىڭغا ئوخشاش، ھەربىر خىل يوشۇرۇن ئاڭ پسىخىك جەرياننىڭ بىر خىل ئاڭلىق پسىخىك جەريانغا ئايلىنىشىنىڭ زۆرۈر بولۇشى ناتايىن».

يوشۇرۇن ئاڭدا ھەرخىل روھىي قوزغىلىشلار ساقلانغان بولىدۇ. بۇلار پەقەت ئالدىنقى ئاڭ ئارقىلىقلا ئاڭ ھالىتىگە ئايلىنالايدۇ. چۈنكى ئالدىنقى ئاڭ يوشۇرۇن ئاڭ بىلەن ئاڭ ئوتتۇرىسىدىكى ئۆتكۈنچى جەريان. ئالدىنقى ئاڭ توغرىسىدا فرېئۇد مۇنداق دېگەن: «بەزى جەريانلار ئوڭايلا ئاڭغا ئايلىنىدۇ، ئۇلار بەلكىم كېيىن يەنە داۋاملىق ئاڭ ھالىتىدە تۇرۇۋەرمەسلىكى مۇمكىن، لېكىن ناھايىتى ئاسانلا يەنە بىر قېتىم ئاڭلىق ھالەتكە ئايلىنىدۇ؛ خۇددى كىشىلەر ئېيتقاندەك، بەزى جەريانلار قايتا بارلىققا كېلىدۇ ياكى ئەسلىنىدۇ»، «شۇڭا بۇ خىل شەكىلدە ھەرىكەت قىلىدىغان ھەمدە ئاسانلا يوشۇرۇن ئاڭ ھالىتىدىن ئاڭ ھالىتىگە ئايلىنالايدىغان بارلىق ئاڭسىز ھالەتتىكى نەرسىلەرنى ‹ئاڭغا كىرەلەيدىغان نەرسىلەر› ياكى ‹ئالدىنقى ئاڭ ھالىتىدىكى نەرسىلەر› دەپ تەسۋىرلەشكە بولىدۇ».

فرېئۇد بۇ ئۈچ خىل ھالەتنىڭ مۇناسىۋىتى توغرىسىدا مۇنداق دېگەن: «شۇنداق قىلىپ، بىز پسىخىك جەريانغا مۇنداق ئۈچ خىل خاراكتېر بېرىمىز: ئاڭلىق ھالەت، ئالدىنقى ئاڭ ھالىتى ۋە يوشۇرۇن ئاڭ ھالىتى. بۇنداق خاراكتېرلەرگە ئىگە ماتېرىياللارنى بۇ خىل ئۇسۇلدا بۆلۈش ھەم مۇتلەق ئەمەس، ھەم مەڭگۈلۈك ئەمەس. بىز شۇنى بىلدۇقكى، بىز پەقەت ئارىلاشمىساقمۇ ئالدىنقى ئاڭ ھالىتىدىكى ماتېرىياللار ئاڭ ھالىتىدىكى ماتېرىياللارغا ئايلىنىدۇ؛ يوشۇرۇن ئاڭ ھالىتىدىكى ماتېرىياللار بىزنىڭ

تىرىشچانلىقىمىز ئارقىسىدا ئاڭلىق ماتېرىياللارغا ئايلىنىدۇ. گەرچە بۇنداق ئايلىنىش جەريانىدا بىزدە دائىم ناھايىتى كۈچلۈك تۇسالغۇلارنى ئۇزلۇكسىز يېڭىپ تۇرغان تەسىرات پەيدا بولسىمۇ».

فرېئۇدنىڭ قارىشىچە، ئاڭ ئادەمنىڭ پسىخىك ھالىتىنىڭ ئەڭ يۇقىرى شەكلى. ئۇ يوشۇرۇن ئاڭنى كونترول قىلىپ تۇرىدۇ. ئەڭ ئاستىدىكى يوشۇرۇن، مۇرەككەپ، ھەرىكەتچان ۋە شاش بولغان يوشۇرۇن ئاڭ توختىماي ئۈستىگە ئېتىلىپ تۇرىدۇ. ئاڭ بىلەن يوشۇرۇن ئاڭنىڭ ئوتتۇرىسىدىكى ئالدىنقى ئاڭ بولسا يوشۇرۇن ئاڭنى ئاستىغا بېسىپ تۇرىدۇ.

فرېئۇدنىڭ «ئۈچ قاتلاملىق ئادىمىيەت قۇرۇلمىسى» نەزەرىيىسى. فرېئۇد ئۆز تەتقىقاتىنىڭ كېيىنكى مەزگىلىدە يۇقىرىدىكى ئاددىي بۆلۈش ئۇسۇلىنى راۋاجلاندۇرۇپ، «ئۈچ قاتلاملىق ئادىمىيەت قۇرۇلمىسى» نەزەرىيىسىنى ئوتتۇرىغا قويغان. ئۇ ئادەمنىڭ ئادىمىيىتىنى ئەسلى ئۆز (id)، ئۆز (ego) ۋە ھالقىما ئۆز (superego) دىن ئىبارەت ئۈچ قاتلامغا بۆلگەن.

① ئەسلى ئۆز — ئادەمدىكى تەبىئىي ئىقتىدارلارنى كۆرسىتىدۇ. ئۇ «بىر خىل داشقايناق ھالەت بولۇپ، داشقازاندا ۋاراقلاپ قايناپ تۇرغان ھېسسىيات». ئۇ ياشاش تەبىئىي ئىقتىدارى ۋە ئۆلۈم تەبىئىي ئىقتىدارىنى ئۆز ئىچىگە ئالغان غايەت زور ئېنېرگىيە، ئىنسانىيەتنىڭ بارلىق ئىپتىدائىي كۈچ-قۇدرىتىنىڭ مەنبەسى، شۇنداقلا ئادەمنىڭ بارلىق پائالىيەتلىرىگە ھەيدەكچىلىك قىلىدىغان ئىچكى ھەرىكەتلەندۈرگۈچ كۈچ. ئۇ بىر خىل بىئولوگىيىلىك قوزغىلىش بولۇپ، ئىدراكسىز ۋە قارىغۇلارچە ھەرىكەت قىلىدۇ، توختىماي ئۈستىگە ئېتىلىپ، قېنىشقا ئېرىشىشنى ئىزدەيدۇ. شۇڭا فرېئۇد: «قاراڭغۇ، رەھىمسىز ۋە رەزىل كۈچلەر ئادەمنىڭ تەقدىرىنى بەلگىلەيدۇ» دېگەن. ئۇ يوشۇرۇن ئاڭ دائىرىسىدە بولىدۇ، شادلىق پرىنسىپى (Pleasure Principle) بويىچە ھەرىكەت قىلىپ، ئىپتىدائىي تەبىئىي ئىقتىدارلارنى قاندۇرۇشقا تىرىشىدۇ. فرېئۇدنىڭ قارىشىچە، شەخس ۋە پۈتكۈل ئىرقنىڭ ھاياتىنى داۋاملاشتۇرىدىغىنى ياشاش تەبىئىي ئىقتىدارى بولۇپ، ئۇ جىنسىي تەبىئىي ئىقتىدار يەنى لىبدو (Libido) دىن ئىبارەت. ئەسكەرتىشكە تېگىشلىكى، بۇ يەردىكى جىنسىي تەبىئىي ئىقتىدار نوقۇل ھالدىكى

جىنسىي تەلەپ ئەمەس، ئۇ ئادەمدىكى بارلىق مېھرى-مۇھەببەتنى ئۆزىگە مۇجەسسەملىگەن بولىدۇ. بۇنىڭدىن باشقا يەنە ئەسلى ئۆزدە ئۆلۈم تەبىئىي ئېقتىدارىمۇ بار بولۇپ، ئۇ ئادەمنى ئۆلۈمگە ئىنتىلدۈرىدىغان بىر خىل تۇغما ئېنېرگىيە. ئۇ ئۆز-ئۆزىنى ھالاك قىلىش، بۇزغۇنچىلىق، تەۋەككۈلچىلىك، تاجاۋۇزچىلىق قاتارلىق قوزغىلىشلارنىڭ مەنبەسى. ئەسلى ئۆزدە «تەشكىل بولمايدۇ، بىرلىككە كەلگەن ئىرادىمۇ بولمايدۇ، ئۇ پەقەتلا تەبىئىي ئېقتىدارنىڭ تەلىپىنى شادلىق پرىنسىپى ئارقىلىق قېنىشقا ئېرىشتۈرىدىغان بىر خىل قوزغىلىشتىن ئىبارەت. لوگىكىلىق قانۇنىيەتلەر، بولۇپمۇ زىددىيەت قانۇنىيىتى ئەسلى ئۆز جەريانىدا ئىناۋەتسىز بولىدۇ، ئۆزئارا زىددىيەتنىڭ توقۇنۇشى مەۋجۇت ئەمەس، ئۆزئارا مۇرەسسە قىلىشمايدۇ ياكى بىر-بىرىنى چەتكە قېقىشمايدۇ؛ پەقەت بولمىغاندا قۇدرەتلىك ئۇنۇم بېسىمى ئاستىدا، ماسلاشقان شەكىلدە بىرلىشىپ، ئۆز ئېنېرگىيىسىنى ئاستا-ئاستا قويۇپ بېرىدۇ». ئۇنىڭدا ۋاقىت ئۇقۇمىمۇ بولمايدۇ. «ئەسلى ئۆزنىڭ خاھىشىدىن ھالقىپ كەتمىگەن، ھەتتا بېسىم تۇپەيلىدىن ئەسلى ئۆزگە سىڭىپ كىرگەن ئاشۇ تەسىراتلار ئەمەلىيەتتە يوقالمايدۇ، ھەتتا نەچچە ئون يىل ساقلانسىمۇ يەنىلا خۇددى يېڭى پەيدا بولغاندەك تۇرىدۇ. پەقەت ئانالىز خىزمىتى ئارقىلىق ئەسلى ئۆزنىڭ خاھىشىنى ئاڭغا ئايلاندۇرغاندىلا، ئاندىن ئۇلارنىڭ ئۆتمۈشكە تەۋە ئىكەنلىكىنى، ئۆز ئەھمىيىتىنى يوقاتقانلىقىنى، ئېنېرگىيە قويۇپ بېرىش پۇرسىتىدىن مەھرۇم قالغانلىقىنى بىلىپ يېتەلەيمىز، ئانالىز ئارقىلىق داۋالاشنىڭ كۆپ قىسىم ئۇنۇمى دەل مۇشۇ ئەمەلىيەتنى ئاساس قىلغان». «ئەلۋەتتە، ئەسلى ئۆز نېمىنىڭ قىممەت ئىكەنلىكىنى، نېمىنىڭ ياخشىلىق ۋە يامانلىق ھەمدە نېمىنىڭ ئەخلاق ئىكەنلىكىنى قەتئىي چۈشەنمەيدۇ. شادلىق پرىنسىپى بىلەن شۇ قەدەر زىچ باغلانغان ئۇنۇم ئامىلى — ئەگەر سىز ياخشى كۆرسىڭىز مىقدار ئامىلى دېسىڭىزمۇ بولىدۇ — ئەسلى ئۆزنىڭ بارلىق پائالىيەتلىرىگە ھۆكۈمرانلىق قىلىدۇ. تەبىئىي ئېقتىدارنىڭ قېنىشى ھامان چىقىش يولى ئىزدەيدۇ. مانا بۇ ئەسلى ئۆزنىڭ بارلىق مەزمۇنى». دېمەك، ئەسلى ئۆز ئەقىل، ئەخلاق، قانۇن ۋە ھەرخىل ئىجتىمائىي ئادەتلەرنىڭ كونتروللۇقىنى قوبۇل قىلمايدۇ. ئەگەر ئۇنى ئۆز مەيلىگە قويۇۋەتسە،

جەمئىيەت ۋە شەخسكە زىيان يەتكۈزىدىغان ئىغىر ئاقىۋەت كېلىپ چىقىدۇ.

② ئۆز — رېئاللاشقان تەبىئىي ئىقتىدار بولۇپ، ئۇ ئەسلى ئۆزگىمۇ، ھالقىما ئۆزگىمۇ ئوخشىمايدۇ. بوۋاقلاردا ئەڭ دەسلەپتە ئەسلى ئۆزلا بولىدۇ. لېكىن ئىجتىمائىي مۇھىتنىڭ تەسىرىدە، ئۇ بارا-بارا مەلۇم شارائىت ئاستىدىلا ئەسلى ئۆزنىڭ تەلىپىنى ئوڭۇشلۇق قاندۇرغىلى بولىدىغانلىقىنى چۈشىنىپ يېتىدۇ، بۇنىڭ بىلەن ئۇنىڭدا ئۆز شەكىللىنىدۇ. فرېئۇد مۇنداق قارىغان: ئۆز تاشقى دۇنيا بىلەن ئەسلى ئۆز ئوتتۇرىسىدا تەڭشەش رولىنى ئوينايدۇ. «ئۆز ئۇچۇن ئېيتقاندا، ئۇنىڭ تاشقى دۇنيا بىلەن بولغان بۇ خىل مۇناسىۋىتى ھەل قىلغۇچ ئەھمىيەتكە ئىگە. ئەسلى ئۆز ئۇچۇن ئېيتقاندا، ئۆز تاشقى دۇنيانى قايتا ئەكس ئەتتۈرۈش، شۇنداقلا شۇ ئارقىلىق ئەسلى ئۆزنى قوغداش ۋەزىپىسىنى ئۆز ئۈستىگە ئالغان. چۈنكى ئەسلى ئۆز ئۆزىدىكى تەبىئىي ئىقتىدارنى قارىغۇلارچە قاندۇرۇشقا جېنىنىڭ بارىچە تىرىشىدۇ، تاشقى كۈچلەرنىڭ ئۈستۈنلۈكىگە ھەرگىز پەرۋا قىلمايدۇ، ئەگەر ئۆزنىڭ قوغدىشى بولمىسا، ئۇ ھالاك بولۇشتىن ساقلىنالمايدۇ». ئۆز پۈتۈنلەي تاشقى دۇنيانىڭ ئەھۋالى بويىچە ئىش قىلىدۇ، «ئۇ ئەسلى ئۆزنىڭ بارلىق جەريانىدا ھەممىنى ئۆزى بىر تەرەپ قىلىدىغان شادلىق پرىنسىپىنى ئاغدۇرۇپ تاشلايدۇ ھەمدە ئۇنىڭ ئورنىغا رېئاللىق پرىنسىپى (Reality Principle) نى دەسسىتىدۇ، رېئاللىق پرىنسىپى تېخىمۇ زور ۋە تېخىمۇ كۆپ بىخەتەرلىككە ئېرىشىشنى كۆزلەيدۇ». «ئۆز ئۆزىنىڭ مەزمۇنىنى يىغىنچاقلاپ، ئۆزىدىكى پسىخىك ھەرىكەتلەرنى بىر يەرگە يىغالايدۇ ۋە بىرلىككە كەلتۈرەلەيدۇ. بۇ ئالاھىدىلىك ئەسلى ئۆزدە بولمايدۇ». «ئاممىباب گەپ بىلەن ئېيتقاندا، ئەسلى ئۆز كۆندۈرۈلمىگەن ھاياجانغا ئوخشىسا، ئۆز ئەقىل ۋە ئېھتىياتچانلىقنى ۋەكىللىك قىلىدۇ».

تەبىئىي ئىقتىدارلار ئىزچىل ھالدا شادلىققا ئېرىشىشنى قوغلىشىدۇ، بىراق، ئۇلار تاشقى دۇنيانىڭ تەلىپىگە ماسلاشمىسا مەقسىتىگە يېتەلمىگەچكە، رېئاللىق پرىنسىپىنى ئېتىراپ قىلىپ ئۆزگە ئايلىنىدۇ. فرېئۇد مۇنداق دېگەن: «بۇ پرىنسىپمۇ تېگى-تەكتىدىن ئېيتقاندا شادلىقنى مەقسەت قىلىدۇ، ئەمما رېئاللىقنى ئويلىشىپ، شادلىقنى سۇسلاشتۇرىدۇ ۋە يەڭگىللىتىدۇ». ئۆز

شەخسنى قوغدايدىغان روھىي تەڭشەش ئامىلى بولۇپ، ئەسلى ئۆزنى كونترول قىلىپ، تەبىئىي ئىقتىدارنىڭ ھەددىدىن ئېشىپ، شەخس ۋە جەمئىيەتكە زىيان يەتكۈزۈشىنىڭ ئالدىنى ئالىدۇ. لېكىن ئۆز بىر-بىرىگە قارىمۇقارشى بولغان ئۈچ تەرەپتىن كەلگەن بېسىمغا ئۇچرايدۇ: ئالدى بىلەن ئۇ رېئاللىقنى ئەكس ئەتتۈرۈپ، ئۇنىڭ تەلىپىنى ئىپادىلەيدۇ، لېكىن ئۇ يەنە ئەسلى ئۆزگە بېقىنىپ، ئۇنىڭ بىلەن ئىناق ئۆتۈشنى ئىزدەيدۇ ۋە ئۆزىنى بىر ئوبيېكت سۈپىتىدە ئەسلى ئۆزگە تونۇشتۇرۇپ، ئەسلى ئۆزدىكى لىبىدونى جەلپ قىلىپ ئۆزىگە يۆكلەيدۇ (ھەر قانداق نورمال ئادەم ئۆزىدە يات جىنىسقا بولغان يامان نىيەتنى دائىم ھېس قىلىپ تۇرىدۇ) . «ئۆز رېئاللىق بىلەن ئەسلى ئۆزنى مۇرەسسە قىلماقچى بولسا، دائىم ئۆزىنىڭ ئالدىنقى ئاڭلىق دەستىكىدىن پايدىلىنىپ ئەسلى ئۆزنىڭ ئاڭسىز بۇيرۇقلىرىنى توسۇپ، ئەسلى ئۆز بىلەن رېئاللىق ئوتتۇرىسىدىكى زىددىيەتنى ياپىدۇ، ئەسلى ئۆز جاھىللىق بىلەن مۇرەسسەگە ئۇنىمىغاندا، ئۆز دىپلوماتىيە ۋاستىسى ئارقىلىق رېئاللىققا قارىتا ساختا كۆرۈنۈش پەيدا قىلىدۇ. يەنە بىر تەرەپتىن، ئۆزنىڭ ھەر بىر ھەرىكىتى قاتتىق قول ھالقىما ئۆزنىڭ نازارىتىدە بولىدۇ. ھالقىما ئۆز ھەرىكەتنىڭ بەلگىلىك پرىنسىپ بويىچە بولۇشىدا چىڭ تۇرىدۇ، تاشقى دۇنيادىن ۋە ئەسلى ئۆزدىن كېلىدىغان ھەر قانداق قىيىنچىلىققا قارىمايدۇ: ئەگەر بۇ پرىنسىپلارغا ئەمەل قىلىنمىسا، ھالقىما ئۆز ئۆز - ئۆزىنى كەمسىتىش ۋە جىنايەت تۇيغۇسى ئارقىلىق ئۆزنى جازالايدۇ. ئۆز ئەسلى ئۆزنىڭ ھەيدەكچىلىكىدە، ھالقىما ئۆزنىڭ قورشاۋىدا قالىدۇ، ھەم يەنە رېئاللىقنىڭ رەت قىلىشىغا ئۇچرايدۇ، شۇنىڭ بىلەن ئۇ ئۆزىنىڭ ئۇنۇم ۋەزىپىسىنى جىنىنىڭ بارىچە ئادا قىلىپ، ھەر تەرەپتىن كەلگەن ئىچكى - تاشقى بېسىملارنى ۋە تەسىرلەرنى پەسەيتىپ، مەلۇم تەڭشەش پەيدا قىلىدۇ؛ شۇڭا بىز كىشىلەرنىڭ نېمە ئۈچۈن ئۆزىنى تۇتالمىغان ھالدا: ‹ياشاش نېمە دېگەن تەس-ھە؟!›، دەپ ۋايسايدىغانلىقىنى چۈشىنىشىمىز كېرەك. ئۆز ئۆزىنىڭ ئاجىزلىقىنى ئامالسىز ئېتىراپ قىلىشقا مەجبۇر بولغاندا، ئۇ تۇيۇقسىز قوزغىلىپ تەشۋىشكە ئايلىنىدۇ: تاشقى دۇنياغا يۈزلەنگەندە رېئال تەشۋىش، ھالقىما ئۆزگە يۈزلەنگەندە نورمال تەشۋىش، كۈچلۈك ئەسلى ئۆزگە يۈزلەنگەندە روھىي كېسەللىك تەشۋىشى بولۇپ ئىپادىلىنىدۇ» . دېمەك، ئۆز ئۈچ تەرەپتىن

كەلگەن بىسىمغا ئۇچراپ تۇرىدۇ ھەم ئۇلارنى مۇۋاپىق تەڭشەپ تۇرىدۇ، بىسىم زىيادە ھالقىپ كەتكەندە، ئۆز ئۈزلۈكسىز كۆپىيىدىغان تەشۋىش ئارقىلىق ئىنكاس قايتۇرىدۇ.

③ ھالقىما ئۆز — يۈكسەك ئەخلاقلاشقان ئادىمىيەت بولۇپ، ئۇ ئەخلاق پرىنسىپى بويىچە ئىش قىلىدۇ. فرېئۇد بىمارلارغا قارىتا روھىي ئانالىز ئېلىپ بېرىۋاتقاندا، نۇرغۇن بىمارلارنىڭ ئىجتىمائىي ئەخلاققا خىلاپلىق قىلغانلىقىدىن قاتتىق ۋىجدانىي ئازاب تارتىۋاتقانلىقىنى، ھەتتا جىنايەت تۇيغۇسىدا بولۇۋاتقانلىقىنى بايقىغان. ھالقىما ئۆزدە ۋىجدان بىلەن ئۆزلۈك غايىسىدىن ئىبارەت ئىككى تەرەپ بولىدۇ. باللار ئىجتىمائىي مۇھىتنىڭ، بولۇپمۇ ئاتا - ئانىسىنىڭ تەسىرىدە «ئۆز» نى تەرەققىي قىلدۇرۇپلا قالماي، بەلكى ئۇلاردا بارا - بارا ھەق، ناھەقنى ئايرىيدىغان ئەخلاق قارىشىمۇ پەيدا بولىدۇ. فرېئۇدنىڭ قارىشىچە، ئۇزۇنغا سوزۇلغان بالىلىق مەزگىلىدە، ئۆسمۈرلەر يېتىلىش جەريانىدا ئاتا - ئانىسىغا تايىنىپ ياشىغاچقا، ئۇلاردىن بىر چۆكمە قالىدۇ. بۇ چۆكمە ئۆز ئىچىدە بىر ئورگاننى شەكىللەندۈرۈپ، ئاتا - ئانىسىنىڭ تەسىرىنى ئۇزۇنغىچە ساقلايدۇ. باللارنىڭ قەلبىدىكى بۇ چۆكمە ئاتا - ئانىسىنىڭ ئادىمىيىتى ۋە ئەۋلادمۇ ئەۋلاد داۋاملىشىدىغان ئىجتىمائىي ئەخلاقتىن ئىبارەت. بۇنداق ئەخلاق، ۋىجدان ۋە غايە ئادىمىيەتتىكى ھالقىما ئۆزنى شەكىللەندۈرىدۇ. ھالقىما ئۆز تا ئەسلى ئۆز دائىرىسىگىچە ئىچكىرىلەپ كىرگەن بولىدۇ. ھالقىما ئۆز ئادەمدىكى ئەڭ يۇقىرى قىممەت بولۇپ، ئۇ قاتتىق پرىنسىپلار ئارقىلىق ئۆزگە بىسىم ئىشلىتىپ، ئەسلى ئۆزنى كونترول قىلىپ تۇرىدۇ.

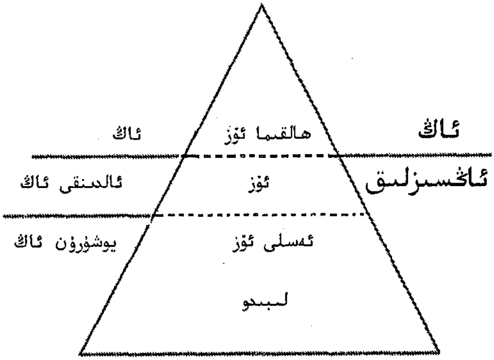
دېمەك، ئۆز كىشىلەردە ناھايىتى ياخشى تەڭشەش رولىنى ئوينايدىغان پىسخىك جەريان. ئۇ ئەسلى ئۆزنىڭ تەلىپىنى قاندۇرىدۇ، شۇنداقلا رېئاللىقنىڭ يول قويۇش، قويماسلىقىغا قارايدۇ، ھەم يەنە ھالقىما ئۆزنىڭ ئۇناش - ئۇنىماسلىقىغىمۇ قارايدۇ. بۇ ئۈچىنىڭ مۇناسىۋىتى ناھايىتى زىچ.

فرېئۇد خۇلاسىلەپ مۇنداق دېگەن: «بۇنداق تىرىشچانلىقنىڭ مەقسىتى — ئۆزنى كۈچەيتىپ، ئۇنى ھالقىما ئۆزنىڭ كونتروللۇقىغا تېخىمۇ ئۇچرىمايدىغان قىلىپ، ئۇنىڭ دائىرىسىنى كېڭەيتىش ھەمدە ئۇنىڭ تەشكىلىنى

زورايتىش ۋە تولۇقلاش ئارقىلىق ئەسلى ئۆزدىن ئېرىشكەن زېمىنلارنى ئۆتكۈزۈۋېلىپ، ئەسلى ئۆز نەدە بولسا ئۆزمۇ شۇ يەردە بولىدىغان قىلىش».

خۇلاسە شۇكى، ئادەمنىڭ تەبىئىي ئىقتىدارلىرى ۋە يېتىلىش جەريانىدا شەكىللەنگەن ھەمدە ئىجتىمائىي مىزان، ئەخلاق، قانۇن، ۋىجدان، ئادەت قاتارلىقلارنىڭ چەكلىمىسى تۈپەيلىدىن بېسىلىپ قالغان خىلمۇخىل ئارزۇلىرى يوشۇرۇن ئاڭ ئىچىدە ئېنېرگىيە ھالىتىدە ساقلانغان بولىدۇ. ئۇلار توختىماي ھەرىكەت قىلىپ، ئۇستىگە چىقىپ، قېنىشقا ئېرىشىشكە ئىنتىلىدۇ. ئۇلار مەلۇم ئاڭسىز ھەرىكەتلەردە ياكى رېئاللىققا ئۇيغۇنلاشقان ھالەتتە ئىپادىلىنىدۇ. ئۇلار ئىدراكسىز ۋە قارىغۇلارچە بولغاچقا، ھەر خىل تاشقى كۈچلەرنىڭ بېسىمىغا ئۇچراپ تۇرىدۇ. بەزى تەبىئىي ئىقتىدارلار ۋە ئارزۇ - ئىستەكلەر مۇۋاپىق قېنىشقا ئېرىشەلمىسە، ئۇلار بېسىلىپ، جۇغلىنىپ روھىي كېسەللىكنى پەيدا قىلىدۇ. ئۇلارنى داۋالاپ ساقايتىش ئۈچۈن، بىمارلارنىڭ بالىلىق چاغلىرىدىكى ۋە ئۇنىڭدىن كېيىنكى كەچۈرمىشلىرىنى سۈرۈشتە قىلىپ، روھىي ئانالىز ئارقىلىق كېسەللىكنىڭ يوشۇرۇن ئاڭدىكى يىلتىزىنى تېپىپ چىقىش ۋە بىمارلاردىكى پىسخىك توسالغۇلارنى يوقىتىش كېرەك، شۇنداقلا، يوشۇرۇن ئاڭدىكى ئېنېرگىيەلەرنى رېئاللىققا لايىقلاشتۇرۇپ قېنىشقا ئېرىشتۈرۈش لازىم.

فرېئۇدنىڭ روھىيەت قۇرۇلمىسى ۋە ئادىمىيەت قۇرۇلمىسىنى مۇنداق سىخېما بىلەن ئاددىي ھالدا چۈشەندۈرۈش مۇمكىن:



ئاخىرىدا بىز فرېئۇدنىڭ جىنسىيەت توغرىسىدىكى كۆز قاراشلىرى ئۈستىدە ئازراق توختىلىمىز. فرېئۇدنىڭ قارىشىچە، جىنسىي تەبىئىي ئىقتىدار ئادەمنىڭ يوشۇرۇن ئېڭىدىكى ئاساسلىق ئېنېرگىيە بولۇپ، ئۇ ئىنسانىيەتنىڭ بارلىق روھىي پائالىيەتلىرىدە ناھايىتى مۇھىم رول ئوينايدۇ. ئادەم تۇغۇلۇشى بىلەنلا، جىنسىي تەبىئىي ئىقتىدار ئادەمنىڭ ئاساسلىق پسىخىك ئېنېرگىيە مەنبەسىنى شەكىللەندۈرگەن بولىدۇ. جىنسىي تەبىئىي ئىقتىدار (لىبىدو) يوشۇرۇن ئاڭدىكى ئەسلىي ئۆزدە تۇرىدۇ. ئۇ يوشۇرۇن ئاڭدا بارا - بارا جۇغلىنىپ «كومپلېكس» (Complex، ھېسسىيات تۈگۈنى) نى شەكىللەندۈرىدۇ. ماھىيەتتىن ئېيتقاندا، بارلىق ئوغۇل بوۋاقلار ئۆز ئانىسىنى مۇھەببەت ئوبيېكتى قىلىپ، دادىسىغا ئۆچ بولىدۇ، بۇ «ئودىپوس كومپلېكسى» دەپ ئاتىلىدۇ. چۈنكى فرېئۇد بۇ خىل ئەھۋالنى قەدىمكى يۇنان ئەپسانىلىرىدىكى دادىسىنى ئۆلتۈرۈپ ئۆز ئانىسىنى ئالغان پادىشاھ ئودىپوس توغرىسىدىكى ھېكايەت ئارقىلىق چۈشەندۈرگەن. گەرچە، ئودىپوس ئۆلارنىڭ ئۆز ئاتا - ئانىسى ئىكەنلىكىنى بىلمەي شۇنداق قىلغان بولسىمۇ. لېكىن فرېئۇد بۇ يەردە ئودىپوسنىڭ يوشۇرۇن ئېڭىدىكى كومپلېكس رول ئوينىغان دەپ قارىغان. خۇددى شۇنىڭغا ئوخشاش، بارلىق قىزلار بوۋاق ۋاقتىدىلا ئۆز دادىسىنى مۇھەببەت ئوبيېكتى قىلىپ، ئانىسىغا ئۆچ بولىدۇ. بۇ «ئېلېكترا كومپلېكسى» دەپ ئاتىلىدۇ. فرېئۇد بۇ خىل ئەھۋالنى قەدىمكى يۇنان ئەپسانىلىرىدىكى ئۆز ئاكىسىنى ئانىسىنى ئۆلتۈرۈپ دادىسىنىڭ ئىنتىقامىنى ئېلىشقا قۇترىتقان ئېلېكترا ئىسىملىك قىز توغرىسىدىكى ھېكايەت ئارقىلىق چۈشەندۈرگەن. فرېئۇدنىڭ قارىشىچە، بۇ مىسالدىكى «ئىنتىقام» ئەمەلىيەتتە يوشۇرۇن ئاڭدىكى كومپلېكسنىڭ رېئاللىقتا ئۇيغۇنلاشتۇرۇلۇپ ئىپادىلىنىشى بولغان. فرېئۇد يەنە شېكسپىرنىڭ «ھاملېت» تراگېدىيىسىنى ۋە نۇرغۇن ئەمەلىي ئەھۋاللارنى مىسال ئېلىپ، جىنسىيەتنىڭ روھىي كېسەللەرنىڭ پەيدا بولۇشىدا ۋە ئىنسانىيەتنىڭ بارلىق پائالىيەتلىرىدە ئوينايدىغان ھەل قىلغۇچ رولىنى چۈشەندۈرگەن.

فرېئۇدنىڭ چۈش توغرىسىدىكى نەزەرىيىلىرى. «چۈشلەر تەبىرى» فرېئۇدنىڭ مەشھۇر ئەسىرى، ئۇ بۇ كىتابىدا نۇرغۇنلىغان چۈشلەرنى مىسال

كەلتۈرۈپ، چۈشكە مۇناسىۋەتلىك مەسىلىلەرنى ھەر قايسى تەرەپلەردىن ئەستايىدىل مۇلاھىزە قىلغان. ئۇنىڭ بۇ نەزەرىيىلىرى غەرب ھازىرقى زامان پسىخولوگىيە ۋە پەلسەپە تارىخىدا مۇھىم ئورۇندا تۇرىدۇ. بۇ نەزەرىيىلەرنى ئاددىيلاشتۇرۇپ مۇنداق يىغىنچاقلاش مۇمكىن:

① چۈش بىر خىل روھىي پائالىيەت بولۇپ، «ئۇنىڭ مۇددىئاسى مەلۇم ئارزۇنىڭ قېنىشىنى ئىزدەشتىن ئىبارەت». چۈش ئارزۇ - ئىستەكلەرگە ئاساسەن پەيدا بولىدۇ. ئۇنىڭ مەزمۇنى «ئارزۇنىڭ قېنىشى» دۇر. چۈش يالغۇز ئادەم ئىدىيىسىنى ئىپادىلىنىش پۇرسىتىگە ئىگە قىلىپلا قالماستىن، بەلكى خىيالىي تەجرىبە شەكلى ئارقىلىق ئارزۇنىڭ قېنىشىنى ئىپادىلەيدۇ.

② چۈش يوشۇرۇن ئاڭنىڭ ئۆز - ئۆزىنى ئىپادىلىشى بولۇپ، يوشۇرۇن ئاڭ ئادەم قەلبىنىڭ ئەڭ تەكتىدە بېسىلىپ تۇرسىمۇ، لېكىن توختىماي ھەرىكەت قىلىپ، ھەر خىل ئاماللار بىلەن ئالدىنقى ئاڭنى بۆسۈپ ئۆتۈپ ئاڭ ساھەسىگە چىقىشقا ھەرىكەت قىلىدۇ. ئۆز ئارام ئالماقچى بولغان، لېكىن پۈتۈنلەي ئارام ئالالمىغاندا، يەنى ئۇيقۇلۇق ھالەتتە تۇرغاندا، مۇداپىئەنى بوشاشتۇرىدۇ، بۇنىڭ بىلەن يوشۇرۇن ئاڭ ھەرىكەت قىلىشقا باشلاپ، چۈش ھالىتىدە ئىپادىلىنىدۇ. چۈشنىڭ پەيدا بولۇشى توغرىسىدا فرېئۇد مۇنداق دېگەن: «بىز شۇنىڭغا شەكسىز ئىشىنىمىزكى، يوشۇرۇن ئاڭ ھالىتىدىكى قوزغىلىش چۈش پەيدا بولۇشنىڭ ھەقىقىي ئامىلى، ئۇ چۈشنىڭ شەكىللىنىشىگە كېرەكلىك روھىي كۈچ بىلەن تەمىنلەيدۇ. يوشۇرۇن ئاڭنىڭ قوزغىلىشى باشقا بارلىق تەبىئىي ئىقتىدارلارنىڭ قوزغىلىشىغا ئوخشاشلا، ئۆزىنىڭ قېنىشىنى ئىزدەشتىن باشقا ھېچنېمىنى كېرەك قىلمايدۇ، ئۇنىڭ ئۈستىگە، بىزنىڭ چۈشنى تەھلىل قىلىشتىكى تەجرىبىلىرىمىزدىن شۇنىسى ئايان بولدىكى، بۇ دەل بارلىق چۈشلەرنىڭ ھەقىقىي مەنىسى. ھەر بىر چۈشتە تەبىئىي ئىقتىدارنىڭ ئارزۇسى قېنىشقا ئېرىشكەن ھالدا ئىپادىلىنىدۇ. كېچىدىكى پسىخىك پائالىيەتلەر رېئاللىق بىلەن ئاجرىلىپ كەتكەن بولغاچقا، ئىپتىدائىي مېخانىزملارغا چېكىنىش ئىمكانىيىتى تۇغۇلۇپ ، چۈش كۆرگۈچى ئۆزى ئارزۇ قىلىدىغان تەبىئىي ئىقتىدارنىڭ قېنىشىنى خىيالىي شەكىلدە باشتىن كەچۈرىدۇ. ئەمما چۈش كۆرگۈچى خۇددى راستىنلا شۇنداق ئىش يۈز بەرگەندەك

ھېسسىياتقا كېلىپ قالىدۇ. چۈنكى بۇ خىل تەلەپ قەدەملىك چېكىنىش جەريانىدا، ئىدىيە چۈش ئىچىدە سۈرەتكە ئايلىنىدۇ، يەنى، يوشۇرۇن ھالىدىكى چۈش — ئىدىيە ۋەقەلىككە ۋە سۈرەتكە ئايلانغان بولىدۇ» . چۈش كۆرگۈچىنىڭ نۇرغۇن ئارزۇلىرى ئەخلاقىقا قارشى بولغاچقا، يوشۇرۇن ئاڭ چۈشتە شەكلىنى ئۆزگەرتكەن ھالدا پەيدا بولىدۇ. چۈشنىڭ ئاجايىپ ـ غارايىپ ۋە چۈشىنىكسىز بولۇشى پەرداز تۈپەيلىدىن شەكىللىنىدۇ. چۈشتىكى كۆرۈنۈشلەر كۆپ قېتىم پەردازلانغان ھالەتتە ئوتتۇرىغا چىقىدىغان بولغاچقا، پەقەت روھىي ئانالىز ئۇسۇلى ئارقىلىقلا ئۇنى چۈشەندۈرگىلى بولىدۇ. فرېئۇد نۇرغۇنلىغان بىمارلارنىڭ كېسەللىك يىلتىزىنى ئۇلارنىڭ چۈشىنى تەھلىل قىلىش ئارقىلىق تېپىپ چىققان.

③ فرېئۇدنىڭ قارىشىچە، چۈش بىلەن روھىي كېسەللىك ھالىتى ئوخشاشلىقلارغا ئىگە. «چۈش ئاددىي بولغان سەپرا كېسەللىكىنىڭ پسىخولوگىيىسىنى ئۆز ئىچىگە ئالغان بولىدۇ» . چۈنكى بۇلارنىڭ ھەر ئىككىسى يوشۇرۇن ئاڭ بىلەن مۇناسىۋەتلىك. فرېئۇد چۈش بىلەن روھىي كېسەللىك ھالىتىنىڭ ئوخشاشلا يوشۇرۇن ئاڭنىڭ پائالىيەت قانۇنىيىتىگە ئۇيغۇن كېلىدىغانلىقىنى يىغىنچاقلاپ مۇنداق خۇلاسە چىقارغان: «يوشۇرۇن ئاڭ ئالدىنقى ئاڭدىكى دىققەت قىلىنمايدىغان، سەل قارىلىدىغان ياكى قازناقتا كىرگۈزۈۋېتىلگەن (چەتكە قېقىلغان) ئۇقۇملار بىلەن ئالاقە ئورنىتىشقا ئامراق» . بۇ خىل ئۇسۇل ئارقىلىق ھېلىگەر يوشۇرۇن ئاڭ ئوغرىلىقچە ھالدا ئاڭ ساھەسىگە چىقىۋالىدۇ.

فرېئۇد كىشىلەرنىڭ بۇرۇندىن تارتىپ چۈشنى تەبىئەتتىن ھالقىغان روھىي ھادىسە دەيدىغان كۆز قارىشىنى ئىنكار قىلىپ، چۈشنىڭ ئادەمنىڭ پسىخىك پائالىيىتىنىڭ بىر قىسمى ئىكەنلىكىنى، ئۇنىڭ يوشۇرۇن ئاڭدىن كېلىپ چىقىدىغانلىقىنى تەكىتلىگەن. ئۇ چۈش ھەم ئەرۋاھلارنىڭ ئۆزىنى كۆرسىتىشى ئەمەس، ھەم خۇدانىڭ كارامىتى ئەمەس، بەلكى ئىنسانىيەتنىڭ دەسلەپكى مەزگىللەردىكى ئەمەلىي پائالىيەتلىرىدىن پەيدا بولغان چۈكمىنىڭ ئىپادىلىنىشى دەپ قارىغان.

فرېئۇدنىڭ ئەدەبىيات ـ سەنئەت نۇقتىئىنەزەرلىرى. فرېئۇدنىڭ قارىشىچە،

يوشۇرۇن ئاڭ ۋە جىنسىي تەبىئىي ئىقتىدار ئەدەبىيات - سەنئەتنىڭ تۈپ ھەرىكەتلەندۈرگۈچ كۈچى. ئەدەبىيات - سەنئەت تەبىئىي ئىقتىدارنىڭ قوزغىلىشىنىڭ چەكلىنىشى ۋە سۇبلىماتسىيە (sublimation) لىنىشى (يۈكسىلىشى). ئۇ قەدىمكى يۇنان تراگېدىيىچىسى سوفوكلېس (Sophocles) نىڭ تراگېدىيىسى «ئودىپوس شاھ» نى ۋە شېكسپىرنىڭ دىرامىسى «ھاملېت» نى مىسال كەلتۈرۈپ، بارلىق ئەدەبىيات - سەنئەت ئەسەرلىرى يازغۇچىنىڭ قەلبىدىكى يوشۇرۇن ئاڭنىڭ تاشقى ئىپادىسى، «ئېلكترا كومپلېكسى» بىلەن «ئودىپوس كومپلېكسى» نىڭ ئۆزگەرگەن شەكىل ۋە ئوخشىمىغان دەرىجىدىكى ئىپادىلىنىشى، دەپ قارىغان. ئۇنىڭ قارىشىچە، ئەدەبىيات - سەنئەت ئاپتورنىڭ ئەمەلگە ئاشمىغان ئارزۇسىنىڭ ئىپادىلىنىشى بولۇپ، ئۇنىڭدا بېسىلىپ قالغان تەبىئىي ئىقتىدار سەنئەت شەكىللىرى ئارقىلىق قاندۇرۇلىدۇ. فرېئۇد گېيوتىنىڭ «ياش ۋېرتېرنىڭ دەردى» دېگەن ئەسەرنى يېزىش جەريانىدىكى كەچۈرمىشلىرىنى تەسۋىرلەپ، گېيوتىنىڭ بۇ ئەسەرنى ئۆزى ياخشى كۆرگەن ئادەمگە ئېرىشەلمەي، قاتتىق ئازاب ئىچىدە يازغانلىقىنى مىسال كەلتۈرۈپ، ئاپتورنىڭ قەلبىدە بېسىلىپ قالغان جىنسىيەت يالقۇنى ياكى سۆيگۈ تەبىئىي ئىقتىدارى سۇبلىماتسىيىلىنىپ بۈيۈك سەنئەت ئەسىرىگە ئايلىنىدۇ، دەپ قارىغان. فرېئۇدنىڭ قارىشىچە، سەنئەتكار ئۆز ئارزۇسى ئەمەلگە ئاشمىغاچقا، ئىجادىيەت بىلەن شۇغۇللىنىدۇ. ئۇ «رېئاللىقتىن ئايرىلىپ، ئۆزىنىڭ بارلىق قىزىقىشلىرىنى ۋە بارلىق تەبىئىي ئىقتىدارلىرىنىڭ قوزغىلىشلىرىنى ئۆزى ئارزۇ قىلىدىغان خىيالىي تۇرمۇشنى ئىجاد قىلىشقا يۆتكەيدۇ».

«سەنئەتنىڭ ئۇخلىماي كۆرگەن چۈش بىلەن ھېچقانداق پەرقى يوق»، چۈش خىيال بىلەن مۇناسىۋەتلىك. چۈنكى «بىز كېچىدە كۆرگەن چۈش باشقا نەرسە ئەمەس، دەل خىيالنىڭ ئۆزى». «تىل ئۆزىنىڭ تەڭداشسىز ئەقىل - پاراستى بىلەن چۈشنىڭ ماھىيىتىگە قارىتا ئالللىقاچان ئېنىقلىما بەردى، ئۇ خىيالنىڭ مەۋھۇم ئىجادىيىتىگە ‹ئۇخلىماي كۆرگەن چۈش› دەپ ئىسىم قويدى». مول تەسەۋۋۇر ئىقتىدارىغا ئىگە يازغۇچى «كۈپكۈندۈزدە چۈش كۆرىدىغان ئادەم»، ئۇنىڭ ئەسىرى خۇددى ئاشۇ چۈشكە ئوخشايدۇ. بىر پارچە

ئەسەر گويا ئۇخلىماي كۆرگەن بىر چۈش، بالىلىق دەۋردە ئوينىغان ئويۇننىڭ داۋامى، ھەمدە ئۇنىڭ ئورۇنباسارى، ھەتتا ئەپسانىلەرمۇ بارلىق مىللەتلەرنىڭ ئارزۇسىنى ئۆزىگە يۈكلىگەن خىيال ھەمدە ئىنسانىيەتنىڭ ياشلىق دەۋرىدىكى ئۇزۇن مۇددەتلىك خام خىيالىنىڭ ئىزناسى.

فرېئۇدنىڭ قارىشىچە، ئۇخلىماي چۈش كۆرگۈچىلەر باشقىلارنىڭ ئالدىدا ئۆز خىياللىرىنى يوشۇرىدۇ، چۈنكى بۇ خىياللار ئەقلىگە سىغمىغاچقا ھەمدە ئەخلاقسىز بولغاچقا، ئۇلار خىجىل بولىدۇ، ئۇنىڭ ئۈستىگە ئۇنى بىزگە دەپ بەرگەن تەقدىردىمۇ بىز ئانچە خۇش بولۇپ كەتمەيمىز. لېكىن بىر يازغۇچى ئۆزىنىڭ ئۇخلىماي كۆرگەن چۈشلىرىنى ئۆز ئەسىرى ئارقىلىق بىزگە ئېيتىپ بەرسە، بىز زور-خۇشاللىق ھېس قىلىمىز. يازغۇچىنىڭ ۋەزىپىسى دەل ئىجادىيەت ۋاستىسى ئارقىلىق بىزنىڭ قەلبىمىزدىكى يىرگىنىش تۇيغۇسىنى يوقىتىپ، ئۇخلىماي كۆرگەن چۈشلەرنى نىقابلاپ ۋە ئۇنىڭ خاراكتېرىنى ئاجىزلاشتۇرۇپ، بىزگە گۈزەللىك ۋە شادلىق ئاتا قىلىشتىن ئىبارەت.

فرېئۇدنىڭ قارىشىچە، ئەدەبىيات - سەنئەت ئەسەرلىرى ئاپتورنىڭ ئۆز ئۆزىنى ئاشكارىلىشى بولۇپ، ھامان «ئۆز ئۆزىنى مەركەز قىلىدۇ». ھازىرقى زامان يازغۇچىلىرى ئۆز ئۆزىنى كۆزىتىش ئۇسۇلى ئارقىلىق ئۆزلۈكىنى نۇرغۇنلىغان قىسمەن ئۆزلۈكلەرگە پارچىلاپ، ئۆزىنىڭ روھىي تۇرمۇشىدىكى توقۇنۇش ۋە خىلمۇ خىل ئىدىيىلەرنى ئاشۇ بىر مۇنچە پېرسوناژلار ئارقىلىق ئىپادىلەيدۇ. بەزى ئەسەرلەر، بولۇپمۇ بەزى «غەلىتە» ئەسەرلەر ئۇخلىماي كۆرگەن چۈشنىڭ شەكىللىرى بىلەن ناھايىتى ئالاھىدە سىلىشتۇرمىنى شەكىللەندۈرىدۇ.

فرېئۇدنىڭ قارىشىچە، سەنئەتكار بىلەن روھىي كېسەلگە گىرىپتار بولغۇچىلار ئوخشاشلىقلارغا ئىگە. روھىي كېسەللەر رېئاللىقتىن نارازى بولۇپ، رېئاللىقتىن ئايرىلىپ، خام خىيال دۇنياسىغا قاراپ ماڭغان بولىدۇ. سەنئەتكارمۇ ئۆزى رازى بولمىغان رېئاللىقتىن چېكىنىپ، ئۆزىنىڭ تەسەۋۋۇرلىرىدىن شەكىللەنگەن خىيال دۇنياسىغا كىرىپ كېتىدۇ. لېكىن سەنئەتكارنىڭ روھىي كېسەللەرگە ئوخشىمايدىغىنى شۇكى، ئۇنىڭدا يەنىلا ئوچۇق ئاڭ بولىدۇ، ئۇ رېئاللىققا قايتىپ كېتىدىغان يولنى قانداق تېپىشنى

بىلىدۇ ھەمدە رېئاللىقنى قايتىدىن ئىگىلىيەلەيدۇ. سەنئەتكار ئىجادىيەت ئارقىلىق ئۆزىنىڭ يوشۇرۇن ئېڭىدىكى ئارزۇسىنى قىياسىي ھالدا قاندۇرىدۇ، شۇنداقلا كىتابخانلارنىڭ يوشۇرۇن ئېڭىدىكى ئارزۇسىنى قوزغايدۇ ۋە قاندۇرىدۇ. شۇنىڭ بىلەن بىرگە، سەنئەتكارلار شەكىل گۈزەللىكىدىن ئىبارەت ھېس قىلغىلى بولىدىغان شادلىق ئارقىلىق كىتابخانلارنىڭ گۈزەللىك تۇيغۇسىنى قوزغايدۇ. ئەدەبىي ئەسەرلەر چوقۇم دراماتىكىلىقتا، خىيال ياكى تەسەۋۋۇرغا مول بولۇشى، جانلىق ۋە كونكرېت بولۇشى كېرەك. يازغۇچى - سەنئەتكارلار ئىجادىيەت بىلەن شۇغۇللانغاندا، خۇددى چۈش كۆرگەن چاغدىكىگە ئوخشاش دىستىللەش، ئۆزگەرتىپ قۇراشتۇرۇش، يۆتكەش، ئالماشتۇرۇش، ئۈزۈپ ئېلىش قاتارلىق ۋاسىتىلارنى قوللىنىپ، ئەسەرلەرنى رومانتىكىلىقتا، دراماتىكىلىقتا، تىپىكلىكتە ۋە سىمۋوللۇقتا ئىگە قىلىشى لازىم.

فرېئۇدنىڭ يۇقىرىقى نەزەرىيىلىرى غەرب مودېرنىزم ئەدەبىياتىنىڭ ئىدىيىۋى مەزمۇنى ۋە ئىپادىلەش شەكىللىرىگە غايەت زور تەسىر كۆرسەتكەن. مودېرنىزمچى يازغۇچىلار ئۆزلۈكنى مەركەزلىك ئىپادىلەش بىلەن بىرگە، نورمال ئادەملەرنىڭ بىنورمال ۋە قاراڭغۇ تەرەپلىرىنى ئىنچىكىلىك بىلەن تەسۋىرلىگەن. ئۇلارنىڭ ئەسەرلىرىدە بىنورمال ئادەملەرمۇ كۆپ ئۇچرايدۇ. ئۇلار ئادەمنىڭ ئالدىنقى ئېڭىنى ۋە يوشۇرۇن ئېڭىنى تىرىشىپ قېزىپ، ئىنسانىيەت قەلبىدىكى يوشۇرۇن سىرلارنى ئېچىشقا تىرىشقان. پسىخىك تەسۋىرلەش جەھەتتە زور بۆسۈش ھاسىل قىلىپ، پېرسوناژلارنىڭ قارا باسقان چۈشى، خىيالىي تۇيغۇسى، خام خىيالى، ئاڭ ئېقىمى، ئەركىن ئۇلانما ئويلىرى قاتارلىقلارنى ۋايىغا يەتكۈزۈپ تەسۋىرلىگەن. بۇنىڭدا ئۇلار سىمۋول قىلىش، تىنىش بەلگىلىرى ئىشلەتمەسلىك، بېشارەت بېرىش قاتارلىق ۋاسىتىلارنى قوللانغان.

بىز ژان - پائۇل سارترې توغرىسىدا مەۋجۇدىيەتچىلىك ئەدەبىياتىنى سۆزلىگەندە تەپسىلىي توختىلىمىز. مودېرنىزم ئەدەبىياتىغا تەسىر كۆرسەتكەن باشقا نەزەرىيىلەرنى ھەر قايسى ئېقىملارنى تونۇشتۇرغاندا ئۇدۇللۇق سۆزلەپ ماڭىمىز.

ئۈچىنچى باب

سىمۋولىزم

سىمۋولىزم (Symbolism) غەرب مودېرنىزم ئەدەبىياتىدا ئەڭ بۇرۇن بارلىققا كەلگەن، تەسىر دائىرىسى ئەڭ كەڭ ئەدەبىي ئېقىم بولۇپ، 19- ئەسىرنىڭ كېيىنكى يېرىمىدا فرانسىيىدە پەيدا بولغان.

1. سىمۋولىزم ۋە ئۇنىڭ تەرەققىياتى

«سىمۋولىزم» دېگەن بۇ نام ئەڭ بۇرۇن 1886- يىلى ئوتتۇرىغا قويۇلغان. دەسلەپتە، فرانسىيىلىك شائىر رېنېي گېېل 1886- يىلى «سۆز تەتقىقاتى» دېگەن كىتابىدا چارلېس بودېلېردىن بۇيانقى ئاۋانگارد شائىرلارنىڭ شېئىرىيەتتە ئىپادىلىگەن يېڭى خاھىش ۋە يېڭى ئىنتىلىشلىرىنى سىستېمىلىق مۇئەييەنلەشتۈرۈشكە ئۇرۇنغان. فرانسىيىلىك سىمۋولىزمچى شائىر ستېفان ماللارمې بۇ كىتاب ئۈچۈن كىرىش سۆز يازغان. شۇ يىلى 8- ئاينىڭ 15- كۈنى فرانسىيىدە ئولتۇراقلىشىپ قالغان گرېتسىيىلىك شائىر ژان مورېئاس (Jean Moreac، 1856 -1910) پارىژدا چىقىدىغان «فىگارو» گېزىتىدە «ئەدەبىيات خىتابنامىسى» ئېلان قىلىپ، شۇ چاغلاردا سىمۋول ئۇسۇلىنى قوللىنىپ ئەسەر يازغان ئاۋانگارد شائىرلارنى «سىمۋولىزمچىلار» دەپ ئاتاشنى تەشەببۇس قىلغان. بۇ خىتابنامە جەمئىيەتتە ھەرخىل ئىنكاسلارنى قوزغىغان. ئەمەلىيەتتە مورېئاس سىمۋولىزمنىڭ ئاساسچىسى ئەمەس، ئۇنىڭ تۆھپىسى پەقەتلا گرېك تىلىدىكى بۇ سۆزنى فرانسىيىگە ئېلىپ كىرىپ، بۇ ئېقىمغا ئات قويغانلىقىدا. «سىمۋولىزم» دېگەن بۇ سۆزدىكى «سىمۋول» (Symbol) نىڭ گرېك تىلىدىكى مەنىسى خۇددى بىز بىرىنچى بابتا ئېيتىپ ئۆتكەندەك «بىر پارچە تاختاي (ياكى بىر پارچە ساپال) نى ئىككى پارچە قىلىپ، مېھمان بىلەن ساھىبخانا بىر پارچىدىن ئېلىپ، قايتا كۆرۈشكەندە جۈپلەش ئارقىلىق

دوستلۇقنى ئىپادىلەيدىغان يالداما» نى كۆرسىتىدۇ. كۆپ قېتىم ئۆزگىرىش ئارقىلىق بۇ سۆزنىڭ مەنىسى «مەلۇم بىر خىل شەكىلنى مەلۇم بىر خىل ئۇقۇمنىڭ ۋەكىلى قىلىش» بولۇپ قالغان. يەنى، ئۇ ھەرقانداق ئۇقۇم ياكى شەيئىنىڭ بەدىلى دەرىجىسىگە كۆتۈرۈلۈپ، مەلۇم خىل كۆزقاراش ۋە شەيئىنىڭ بەلگىسى ياكى ماددىي ۋەكىلى «سىمۋول» دەپ ئاتالغان. لېكىن مەشھۇر سىمۋولىزمچىلارنىڭ ھەممىسى دېگۈدەك «سىمۋولىزم» دېگەن بۇ ئىسمنى ناھايىتى زورۇققان ھالدا ئاغزىدىلا قوبۇل قىلىپ، ئۇنى بىر قەدەر ئەپلىك نام قاتارىدىلا كۆرگەن. شۇڭا سىمۋولىزمچى شائىر پائۇل ۋېرلىن: «سىمۋولىزم؟ ئاڭلاپ باقماپتىكەنمەن. بەلكىم نېمىسچە سۆز بولسا كېرەك!» دەپ تەنە قىلغان.

مورېئاس بۇ ئاتالغۇنى ئوتتۇرىغا قويۇشتىن 30 يىل بۇرۇنلا سىمۋولىزم ئاللىقاچان شەكىللەنگەن. 1857- يىلى بودېلېرنىڭ شېئىرلار توپلىمى «رەزىل گۈللەر» نىڭ نەشر قىلىنىشى سىمۋولىزملىق شېئىرلارنىڭ شېئىرىيەت سەھنىسىگە باسقان تۇنجى قەدىمى بولۇپ قالغان. «رەزىل گۈللەر» يېپيېڭى ھېس قىلىش ئۇسۇلى، چۈشىنىش ئۇسۇلى ۋە ئىپادىلەش ئۇسۇلى ئارقىلىق يېپيېڭى ماتېرىيال ۋە باش تېمىنى شېئىرىيەتكە ئېلىپ كىرىپ، ياۋروپا-ئامېرىكا شېئىرىيەت ئېستېتىكىسىدا، بولۇپمۇ يۇكسەك ئەنئەنىگە ئىگە فرانسىيە شېئىرىيىتىدە تۈپ ئۆزگىرىش ھاسىل قىلىپ، «يېڭى بىر تىترەك پەيدا قىلغان» (ھيۇگو). «رەزىل گۈللەر» نىڭ فرانسىيە شېئىرىيىتىدە خۇددى بىر غەلىتە مەخلۇقتەك ئوتتۇرىغا چىقىشى ئەدەبىيات تارىخىدىكى ئادەمنى جەلپ قىلىدىغان زور بىر ئىشقا ئايلانغان. ئۇنىڭدا ئىپادىلەنگەن رېئال تېما، بولۇپمۇ رەزىل، كېسەل بولغان شەھەر تېمىسى، ئەنئەنىۋى ئۇمىدۋارلىققا ۋە دوزاختا ئوخشاش رېئاللىققا قارشى ھالدىكى «سۇنئىي جەننەت» خام خىيالى، «رەزىل گۈللەر» ئېستېتىك خاھىشى، شەكىلسىز مەۋجۇدىيەتنىڭ شەكىللىك سىمۋولى، شەيتانلارچە ئاسىيلىق ۋە چۈشكۈنلۈك بىلەن پەرىشتىسىمان مۇقەددەسلىككە بولغان ئىنتىلىشنىڭ بىرىكىشىدىن شەكىللەنگەن تراگېدىيىلىك روھ قاتارلىقلار سىمۋولىزم ئەدەبىياتىنىڭ نېگىزى بولۇپ قالغان. گەرچە بودېلېرنىڭ بۇ شېئىرلىرىدا يەنە رومانتىزملىق تۈس ۋە شەكىل جەھەتتىكى كلاسسىزم

ئىزنالىرى بولسىمۇ، لېكىن بۇلار كۈچلۈك زامانىۋى روھ بىلەن كۆمۈلۈپ كەتكەن. بۇنىڭ بىلەن بودېلىرنىڭ ئەدەبىياتتىكى ئۆلمەس ئورنى تىكلىنىپ، ئۇنى مەركەز قىلغان يېڭى بىر ئەدەبىي ئېقىم يەنى سىمۋولىزم ناھايىتى تېزلىكتە شەكىللەنگەن. شائىرلار رومانتىزمنىڭ جەننىتىدىن رېئال دۇنياغا قايتىپ چۈشكەن. ئۇنىڭ ئۈستىگە، ئۇلارنىڭ قولىدىكىسى ئەمدى ئاجايىپ نازۇك ئەتىرگۈل ئەمەس، بەلكى «ئۆلۈم پۇرىقىنى چېچىپ تۇرغان دەستە - دەستە گۈللەر» يەنى «رەزىل گۈللەر» ئىدى.

ئەگىشىپلا، پائۇل ۋېرلىن، ئارتۇر رىمبو، ستېفان ماللارمې قاتارلىق تالانتلىق شائىرلار ئارقا - ئارقىدىن مەيدانغا چىققان. ئۇلار ئوخشىمىغان تەرەپلەردىن بودېلىرنىڭ شېئىرىيەت ئېستېتىكىسىنى بېيىتقان ۋە راۋاجلاندۇرغان. 19- ئەسىرنىڭ 80- يىللىرىغا كەلگەندە، سىمۋولىزم ياشلار ئارىسىدا مودا بولغان. 1884- يىلى فرانسىيە يازغۇچىسى هۇيسمان «بۇرالغان ئېقىم» ناملىق رومانىدا بۇ ئۆزگىرىشلەرنى بايان قىلغان. روماننىڭ باش پېرسوناژى فېرئا كىتاب مەستانىسى بولۇپ، ئامېرىكا يازغۇچىسى ئاللان پونىڭ ۋە ۋېرلىن، ماللارمې، بولۇپمۇ بودېلىرنىڭ ئەسەرلىرىنى مەستانىلارچە ئوقۇيدىكەن. كېيىنكى سىمۋولىزمنىڭ غوللۇق ۋەكىلى، شۇ چاغدا ئەمدىلا 18 ياشقا كىرگەن پائۇل ۋالېرى بۇ رومانىنى «ئىنجىل» قاتارىدا كۆرگەن. دەل مانا مۇشۇنداق ئەھۋالدا، 1886- يىلى كۈزدە سىمۋولىزمنىڭ خىتابنامىسى ئېلان قىلىنغاندىن كېيىن، سىمۋولىزم ئاتىلىق ئەدەبىيات ھەرىكىتىگە ئايلىنىپ، تارقاق ھالەتتىن نىسبەتەن بىرلىككە كەلگەن ئېقىمنى يەنى دەسلەپكى سىمۋولىزم ئېقىمىنى ھاسىل قىلغان. بۇ ھەقتە «ئامېرىكا ئېنسكلوپېدىيىسى (1997)» دە مۇنداق دېيىلگەن:

«19- ئەسىرنىڭ ئوتتۇرىلىرىدا، ياۋروپا جەمئىيىتىدە ئۆزئارا سىغىشمايدىغان ئىدىيىلەر مۇددىئا ۋە يۈنىلىش جەھەتتە بىردەكلىكنى يوقاتتى؛ تەنقىدىي ئەقىل ئېتىقادنى بەربات قىلدى؛ ئىنسانىيەت ۋە مەدەنىيەتكە بولغان يېڭى مەسخىرىلىك كۆز قاراشلار ئىدىيىنىڭ نېرۋا خاراكتېرلىك پالەچلىكىنى كەلتۈرۈپ چىقاردى. روسسۇنىڭ① قەلىمى ئاستىدىكى ‹ئالىيجاناب ياۋايى

① ھېنرى روسسۇ (Henri Rousseau, 1844—1910) — فرانسىيىلىك مەشھۇر رەسسام.

ئادەملەر، ھەم مۇكەممەل ھەم ساغلام ئىدى، خۇددى مەدەنىيەتلىك ئادەملەر ھەم پارچىلانغان ھەم نورماللىقىنى يوقاتقانغا ئوخشاش.

يازغۇچىلار بولۇپمۇ فرانسىيە يازغۇچىلىرى نۇرغۇنلىغان يېڭى ۋە ئەڭ رادىكال ئەدەبىيات خاھىشلىرىغا مەپتۇن بولدى. ئۇلار ھەر خىل تەبىئەت كۈچلىرىنى بويسۇندۇرۇش جەريانىدا، بىر خىل ئاكتىپ ھەم ھاياتىي كۈچكە ئىگە تۇرمۇشقا ئىنتىزار ئىدى، ۋەھالەنكى، بۇنداق تۇرمۇشقا ئۇلار ئېرىشەلمەيتتى. شۇنىڭ بىلەن بىرگە، ئۇلار يەنە بۇنداق تۇرمۇش كەچۈرىدىغان ئادەملەرنى ماددىي تۇرمۇشقا زىيادە بېرىلىپ كەتتى، دەپ تەنقىد قىلدى. ئۇلار رېئال سىمۋول ئۇسۇلى ئارقىلىق ئىپادىلەشكە مايىل بولۇپ، ماددىي دۇنياغا بىۋاستە ئەمەس بەلكى ئۆزلىرىنىڭ خام خىيالى، تەسەۋۋۇرى ۋە شېئىرلىرى ئارقىلىق يۇزلەندى. ئۇلار ھەر خىل ‹خىيالىي دۇنيا› ئارقىلىق ئىجادىيەت بىلەن شۇغۇللىنىپ ۋە ئەسەرلىرىنى راۋاجلاندۇرۇپ، سەنئەتكارلار ۋە ھۆزۈرلانغۇچىلارنىڭ قەلب دۇنياسىنىڭ ماددا، پسىخولوگىيە ۋە پەلسەپە قاتارلىق تەرەپلەردىكى ئاشكارىلىنىشى ئۈستىدە ئويلاندى. ئۇلار بودېلىرنىڭ شېئىرلىرىنى تەتقىق قىلدى، ‹رەزىل گۈللەر› ئىنسانىيەت رەزىللىكىنىڭ مەنبەسىنى قېزىش ھەمدە ساپ سەنئەت شەكلىنى يارىتىش داۋامىدا تۇنجى قېتىم چۈشكۈن گۈزەللىكنى ئېچىپ بەرگەندى» .

بۇ ئېقىم 1886- يىلىدىن 1891- يىلىغىچە راسا گۈللەنگەن. ماللارمېنى مەركەز قىلغان ياش سىمۋولىزمچى شائىرلار ھەر ھەپتىنىڭ سەيشەنبە كۈنى پارىژنىڭ رىم كوچىسى 5- قورۇدىكى ماللارمېنىڭ ئۆيىگە بېرىپ، مەشھۇر «سەيشەنبە يىغىلىشى» غا قاتناشقان. ئۇلار شېئىر دېكلاماتسىيە قىلىش ۋە ئۆزئارا پىكىر ئالماشتۇرۇش ئارقىلىق بۇ ئېقىمغا ھاياتىي كۈچ بەرگەن. بۇ ياش شائىرلارنىڭ ئىچىدىكى خېلى كۆپ كىشىلەر كېيىن مەشھۇر شائىرلارغا ئايلانغان. مەسىلەن: ژۇل لافوگ، پائۇل كلودېل، پائۇل ۋالېرى قاتارلىقلار. بۇ يىغىلىشقا يەنە چەت ئەللىك بىر نەچچە مەشھۇر شائىرلارمۇ قاتنىشىپ تۇرغان. مەسىلەن: ئەنگلىيىلىك ئوسكار ۋايلد، بېلگىيىلىك ئېمىل ۋېرخارېن، گېرمانىيىلىك ستېفان گېئورگ قاتارلىقلار. سىمۋولىزمچىلار بۇ مەزگىلدە يەنە نۇرغۇن ژۇرناللارنى چىقارغان. مەسىلەن: «مودا» ، «سىمۋولىزمچىلار» ،

«سەنئەت ئۇچۇن يېزىش»، «19- ئەسىر»، «پارىژ ساداسى»، «ئەركىن فرانسىيە»، «قەلەم» قاتارلىقلار. بەزى مەلۇماتلارغا قارىغاندا، 1885- يىلىدىن 1895- يىلىغىچە چىققان گېزىت - ژۇرناللار 130 خىلدىن ئاشقان. لافوگ، هېنرى دې رېگنىر، موربېئاس قاتارلىق شائىرلارنىڭ سىمۋولىزم ئېقىمىغا ئارقا - ئارقىدىن كىرىپ كېلىشى بىلەن ئۇلارنىڭ قوشۇنى زورايغان. ئۇلار نۇرغۇنلىغان سىمۋولىزملىق شېئىرلارنى يېزىپ، نەزەرىيىۋى ماقالىلارنى ئېلان قىلىپ، ئاساسەن پارچىلىنىشقا قاراپ ماڭغان رومانتىزمنى بېسىپ چۈشۈپ، مەۋجۇت بولۇپ تۇرۇۋاتقان پارناس ئېقىمى (Parnassians) غا قارشى كۈچلۈك ئېقىمنى شەكىللەندۈرگەن.

لېكىن، 19- ئەسىرنىڭ 90- يىللىرىغا كەلگەندە دەسلەپكى سىمۋولىزمنىڭ يۇقىرى پەللىسى ئۆتۈپ كېتىپ، خارابلىششقا باشلىغان. 1891- يىلى موربېئاس سىمۋولىزمچىلاردىن ئايرىلغانلىقىنى جاكارلاپ، «رىم ئېقىمى» ئەدەبىياتىنى تەشەببۇس قىلىپ، ئۆز ئەجدادلىرىنىڭ قەدىمكى يۇنان - رىم ئەدەبىياتى ئەنئەنىسىنى ئەسلىگە كەلتۈرمەكچى بولغان. ئارقىدىنلا رىمبو، ۋېرلىن، ماللارمې قاتارلىق ئاساسلىق شائىرلار ئايرىم - ئايرىم هالدا 1891-، 1896- ۋە 1898- يىلى ئارقا - ئارقىدىن ئالەمدىن ئۆتكەن. باشقا نۇرغۇن سىمۋولىزمچى شائىرلارمۇ يېڭى يوللارنى تاللاپ، سىمۋولىزملىق سەنئەت پرىنسىپىدىن ۋاز كەچكەن. گەرچە دەسلەپكى سىمۋولىزم ئېقىمى پارچىلانغان بولسىمۇ، لېكىن ئۇ فرانسىيىدە چوڭقۇر يىلتىز قالدۇرغان، شۇنداقلا ستېفان ماللارمې قاتارلىق مەشھۇر شائىرلارنىڭ تۈرتكىسىدە 19- ئەسىرنىڭ ئاخىرقى بىر نەچچە يىللىرىدا غەربىي ياۋروپا ۋە شىمالىي ئامېرىكىدىكى هەر قايسى دۆلەتلەرگە تارقىلىپ نۇرغۇنلىغان هەمنەپەسلەرنى تاپقان. ئۇلار 20- ئەسىرنىڭ 20- يىللىرىدا مەيدانغا كەلگەن كېيىنكى سىمۋولىزمنىڭ ئاساسىي تۈۋرۈكلىرىگە ئايلانغان. كېيىنكى سىمۋولىزم فرانسىيە، ئەنگلىيە، ئامېرىكا، رۇسىيە، ئىتالىيە، ئىسپانىيە، لاتىن ئامېرىكىسى، يىراق شەرق قاتارلىق دۆلەت ۋە رايونلاردا گۈللىنىپ، پۈتكۈل دۇنيا دائىرىسىدە تەسىرى ئەڭ زور ئەدەبىي ئېقىمغا ئايلانغان.

19- ئەسىرنىڭ ئاخىرقى يىللىرىدىن بۇرۇنقى سىمۋولىزم ئەدەبىياتىنى

مۇنداق ئۈچ باسقۇچقا بۆلۈشكە بولىدۇ: بودېلىردىن بۇرۇنقى بىخ مەزگىلى، بودېلىر مەزگىلى ۋە رىمبو، ۋېرلىن، ماللارمې ۋەكىللىكىدىكى ئوتتۇرا دەۋر ياكى دەسلەپكى سىمۋولىزم مەزگىلى.

بىز دەسلەپكى سىمۋولىزم بىلەن كېيىنكى سىمۋولىزم توغرىسىدا ئايرىم توختىلىمىز. بۇ يەردە بىخ مەزگىلىدىكى سىمۋولىزم توغرىسىدا قىسقىچە سۆزلەيمىز.

1857- يىلى بودېلىرنىڭ «رەزىل گۈللەر» توپلىمى ئېلان قىلىنىپ، سىمۋولىزم رەسمىي شەكىللىنىشتىن بۇرۇن، ئۇنىڭ بىخلىرى فرانسىيە ئەدەبىياتىدا ئاللىقاچان كۆرۈنۈشكە باشلىغان.

ئەدەبىياتتىكى مەنبەسىدىن ئېلىپ ئېيتقاندا، سىمۋولىزمنى 18- ئەسىردىكى دىنىي ۋەھىيەت نەزەرىيىسىدىن، ھەتتا مىلادىدىن بۇرۇنقى 4-، 5- ئەسىرلەردە ياشىغان پلاتوننىڭ ئىدېئال ئۇقۇم نەزەرىيىسىدىن سۈرۈشتە قىلىش مۇمكىن. 19- ئەسىرنىڭ دەسلەپكى مەزگىللىرىدە ھيۇگو قاتارلىق رومانتىزمنىڭ پېشۋالىرى بەزى ئەسەرلىرىدە خېلى روشەن سىمۋولىزملىق خاھىشنى ئىپادىلىگەن. لېكىن ھەقىقىي سىمۋولىزمنىڭ بارلىققا كېلىشىگە بىۋاسىتە تۈرتكە بولغان ۋە كېيىنكى نۇرغۇنلىغان مودېرنىزم ئېقىملىرىغا رەسمىي تەسىر كۆرسەتكەنلەر ئاساسلىقى فرانسىيىلىك شائىر ئالويسىس بېرتران بىلەن ئامېرىكىلىق ئەدىب ئېدگار ئاللان پو.

ئالويسىس بېرتران (Aloysius Bertrand) 1807- يىلى ئىتالىيىدىكى بىر كىچىك شەھەردە تۇغۇلغان. ئۇنىڭ دادىسى فرانسىيىلىك ئوفىتسېر، ئانىسى ئىتالىيىلىك بولۇپ، دادىسى ئارمىيىدىن بوشانغاندىن كېيىن، ئۇ ئاتا - ئانىسى بىلەن فرانسىيىنىڭ دىممو شەھىرىگە كېلىپ ئولتۇراقلاشقان. 1826- يىلى 19 ياشلىق بېرتران دىممو تەتقىقات جەمئىيىتىگە ئەزا بولغان. قىسقىغىنا 2 يىل ئىچىدە ئۇ بۇ جەمئىيەتتە 55 پارچە شېئىرىنى دېكلاماتسىيە قىلىپ، ئەدەبىي تالانتىنى ئىپادىلىگەن. 1828- يىلى 11- ئايدا پارىژغا كېلىپ، ئەينى چاغدىكى ئەدەبىيات ساھەسىدىكى بۈيۈك شەخس، داڭلىق رومانتىزمچى شائىر ھيۇگو بىلەن تونۇشقان. 1830- يىلى رومانتىزم فرانسىيىدە گۈللىنىپ ئەڭ يۇقىرى پەللىگە يەتكەندە، ھيۇگونىڭ «ئەيرنانى» دېگەن دىرامىسى ئوينىلىپ گاۋېر

بالزاك قاتارلىق ياش شائىر - (Theophile Gautier, 1811 — 1872) ،
يازغۇچىلارنىڭ ئەسەبىي قىزغىنلىقىنى قوزغىغان. دەل شۇ چاغدا بېرتران
ئادەمنى چۆچۈتكىدەك جاسارىتى بىلەن ئۆزىنىڭ «ئۆرپ-ئادەت چاقچاقلىرى»
ناملىق شېئىرلار توپلىمىنى تەييارلاپ، رومانتىزمغا قارشى خاھىشىنى
ئىپادىلىگەن. بۇ توپلامدىكى شېئىرلار مەيلى شەكىل ۋە مەزمۇن جەھەتتىن
بولسۇن ياكى ئۇسلۇب جەھەتتىن بولسۇن ئۆزىنىڭ يېگانە خاسلىقىنى ياراتقان.
بىر ياقا يۇرتلۇق ياش شۇ قەدەر قىزغىنلىق بىلەن ئۆز يۇرتىنى ۋە شىمالىي
ياۋروپا مەنزىرىسىنى تەسۋىرلىگەن. ئۇنىڭ تىرەنلىك ۋە ساپ ھېس - تۇيغۇ
بىلەن يۇغۇرۇلغان مىسرالىرى رومانتىزمنىڭ سۇنئىي ناز - كەرەشمە بىلەن
تولغان ياسالما شېئىرلىرىدىن نەچچە ھەسسە ئارتىپ كەتكەن. لېكىن ئەينى
چاغدا رومانتىزمنىڭ كۈچى ناھايىتى زور بولغاچقا، بۇ شېئىرلارغا ھېچكىم
دىققەت قىلمىغان. 1836- يىلى ئۇ مەشھۇر ھەيكەلتاراش داۋىد دانىېل بىلەن
تونۇشۇپ يېقىن دوستلاردىن بولۇپ قالغان. گەرچە داۋىد ئۇنىڭ شېئىرلىرىدىكى
ھەقىقىي پارلاق نەرسىلەرنى كۆرۈپ يەتكەن بولسىمۇ، لېكىن بېرتراننىڭ
شېئىرلىرىنى ھەقىقىي چۈشىنىدىغان كىشىلەر چىقمىغان. بۇ مەزگىلدە ئۇ
ئىككى دراما يازغان، لېكىن يەنىلا مەغلۇب بولغان. 1838- يىلى ئۇ ئۆز
شېئىرلىرىنى توپلاپ تۈزۈتۈپ، «كېچىدىكى ئادەم ـ گاسپار» دېگەن نامدا
تەييارلىغان، ئەمما نەشر قىلىدىغان ئادەم چىقمىغان. 1841- يىلى ئەمدىلا 34
ياشقا كىرگەن بېرتران نامراتلىق، غەمكىنلىك ۋە غەزەپ - نەپرەت ئىچىدە
ئالەمدىن ئۆتكەن. ئۇ ئالەمدىن ئۆتۈپ بىر يېرىم يىلدىن كېيىن، فرانسىيە
ئەدەبىياتىدىكى ئاجايىپ ئەھمىيەتكە ئىگە تۇنجى نەسرىي شېئىرلار توپلىمى
«كېچىدىكى ئادەم ـ گاسپار» نەشر قىلىنغان. بىراق، ھېچكىم ئۇنىڭ
قىممىتىگە دىققەت قىلماي، ئۇنىڭ ئاپتورىنى كۆپ بولغاندىمۇ ناچار يازىدىغان
رومانتىزمچى دەپ قاراپ، ئۇنىڭ سىمۋولىزم شېئىرىيىتىگە، شۇنداقلا
مودېرنىزم ئەدەبىياتىغا ئاتلانغان تۇنجى شائىر ئىكەنلىكىنى بىلمىگەن.

بېرتراننىڭ «كېچىدىكى ئادەم ـ گاسپار» دېگەن بۇ توپلىمى بودېلېر،
ۋېرلېن، رىمبو، ماللارمې، مېتېرلىنك قاتارلىقلارغا بىۋاسىتە تەسىر
كۆرسەتكەن. بودېلېرنىڭ «رەزىل گۈللەر» توپلىمىدىكى «پارىژنىڭ

غەمكىنلىكى» ماۋزۇسى ئاستىدىكى نەسرىي شېئىرلار دەل بودېلېرنىڭ «كېچىدىكى ئادەم ـ گاسپار» نى تەتقىق قىلىشى ئارقىلىق يېزىلغان. ۋېرلېن بېرترانىنى كۆپ قېتىم «مېنىڭ ئۇستازىم» دېگەن. ماللارمې بارلىق شائىرلار نامىدىن بېرتران شېئىرلىرىنىڭ «شەكلى ئىخچام ۋە تاۋلانغان، ئىنتايىن نەپىس، ئۇ بىزنىڭ قېرىنداشىمىز» ، ئۇنىڭ شېئىرلىرىدىن «ھەممىنى تاپقىلى بولىدۇ» دېگەن. مېتېرلىنك ئۆزىنىڭ خېلى كۆپ شېئىرلىرىنىڭ بېرترانىنىڭ ئىلھامى بىلەن يېزىلغانلىقىنى ئېيتقان. بۇنىڭدىن بېرترانىنىڭ سىمۋولىزمغا نەقەدەر زور تەسىر كۆرسەتكەنلىكىنى بىلىۋالغىلى بولىدۇ. ئۇ فرانسىيە ئەدەبىيات تارىخىدا تۇنجى بولۇپ نەسرىي شېئىرنى ياراتقان شائىر ئىدى.

بېرترانىنىڭ نەسرىي شېئىرى «يەنە بىر باھار» مۇنداق يېزىلغان:

يەنە بىر باھار، يەنە بىر تامچە شەبنەم، شەبنەم تامچىسى مېنىڭ زەرداب سۇ قاچىلايدىغان بوتۇلكامدا دەقىقە لىغىرلاپ، خۇددى بىر تامچە ياشقا ئوخشاش تېمىپ چۈشمەكچى!

ئەي مېنىڭ ياشلىقىم، ۋاقىتنىڭ سۆيۈشى سېنىڭ خۇشاللىقلىرىڭنى مۇزلىتىۋەتتى. لېكىن سېنىڭ ئازابلىرىڭ ۋاقىتنى كۆڭلى كەينىگە تاشلاپ، ئۆزى يەنىلا مەۋجۇت، يوقالغىنى يوق.

ھايات يىپىمنى ئەشكۈچى ئەي ئايالـلار، ناۋادا مېنىڭ سۆيگۈمدە ئالدامچى بار دېيىلسە، ئۇ مەن ئەمەس، ئالدانغۇچى بار دېيىلسە، ئۇ سىلەر ئەمەس!

ئاھ باھار! كىچىككىنە پەسىل قۇشى، بىرلا پەسىلنىڭ مېھمىنى، شائىرنىڭ قەلبىدە، كاۋچۇك دەرىخىنىڭ شېخىدا كۈي ياڭرىتىدىغان مىسكىن مېھمان!

يەنە بىر باھار، يەنە ماي ئېيىدىكى بىر تارام قۇياش نۇرى، پانىي ئالەمدىكى ياش شائىرنىڭ ماڭلىيىدا، ئورماندىكى قېرى كاۋچۇك دەرىخىنىڭ بېشىدا!

ئېدگار ئاللان پو (Edgar Allan Poe, 1809—1849) ئامېرىكىنىڭ بوستون شەھىرىدە تۇغۇلغان. ئۇنىڭ ئاتا ـ ئانىسى سەرگەردان سەنئەتكارلار بولۇپ، بۇرۇنلار ئالەمدىن ئۆتكەن. ئۇ يېتىم قالغاندىن كېيىن، ئۇنى جون ئەيلۇن ئىسىملىك بىر سودىگەر بېقىۋېلىپ، ئەنگلىيىگە ئېلىپ بېرىپ

ئوقۇتقان. ئۇ 1826- يىلى ئامېرىكىغا قايتىپ كەلگەن ھەمدە ۋىرگىنىيە ئۇنىۋېرسىتېتىدا 11 ئاي ئوقۇپ، گرېك، لاتىن، فرانسۇز، ئىسپان ۋە ئىتالىيان تىللىرىنى ئۆگەنگەن. كېيىن غەربىي نۇقتا ھەربىي مەكتىپىدە ئوقۇتقۇچىلىق قىلغان، شۇنداقلا «جەنۇب ئەدەبىيات ئەلچىسى» قاتارلىق ژۇرناللاردا مۇھەررىر بولغان. ئۇ 20 يېشىدىن باشلاپ شېئىر ئېلان قىلىپ، «تۆمۈرلەڭ» (1827)، «ئەير ئاراف» (1829)، «شېئىرلار» (1831) قاتارلىق شېئىر توپلاملىرىنى نەشر قىلدۇرغان. 1845- يىلى «قاغا» ناملىق مەشھۇر شېئىرى بىلەن بىراقلا نام قازانغان. شۇ يىلى يەنە «قاغا ۋە باشقا شېئىرلار» دېگەن توپلىمىنى چىقارغان. ئۇنىڭ شېئىرلىرى گۈزەل ۋە سىرلىق، سۆزلەر سەلتەنەتلىك ۋە ئاھاڭدار بولۇپ، چوڭقۇر قايغۇ ئىپادىلەنگەن. ئۇ يەنە ئۆزىنىڭ «ۋىلىيام ۋىلسىن»، «بىر تۇڭ ھاراقنىڭ ھېكايىسى»، «قارا مۈشۈك»، «قىزىل ئۆلۈم پەيدا قىلغان نىقابلىق تانسا» قاتارلىق نادىر ھېكايىلىرى بىلەن ئامېرىكا ئەدەبىياتىدا گوت ئۇسلۇبىدىكى ھېكايىچىلىقنى ۋە رازۋېدكا ھېكايىچىلىقىنى ۋۇجۇدقا كەلتۈرگەن.

ئۇنىڭ شېئىرىيەت نەزەرىيىسى ۋە ئىجادىيىتى بودېلىرغا چوڭقۇر تەسىر قىلغان. بودېلىر ئۇنىڭدىن ئۆزى تەشنا نۇرغۇن نەرسىلەرگە ئېرىشكەن. ۋالېرى «بودېلىرنىڭ ئورنى» ناملىق ماقالىسىدا مۇنداق دېگەن: «بودېلىر بىلەن ئاللان پو ئۆزئارا قىممەت ئالماشتۇرغان. ئاللان پو ئۆزىنىڭ بارلىق يېڭى ۋە چوڭقۇر ئىدىيىۋى سىستېمىسىنى بودېلىرغا بەرگەن. ئۇ بودېلىرنى ئىلھاملاندۇرغان، بېيىتقان، ئۇنىڭ پىكرىنى خىلمۇخىل تېما جەھەتتىن بەلگىلىگەن: قۇرۇلما پەلسەپىسى، ماھارەت نەزەرىيىسى، ھازىرقى زاماننى چۈشىنىش ۋە ئەيىبلەش، تاسادىپىيلىق ۋە مەلۇم خىل ئاجايىپلىقنىڭ مۇھىملىقى، ئاقسۆڭەكلەرگە بولغان پوزىتسىيە، سىرلىقلىق، گۈزەللىك ۋە دەللىككە بولغان ئىشتىياق، ھەتتا سىياسىي ... پۈتكۈل بودېلىر سىڭدۈرۈلگەن، روھلانغان، يۈكسەلگەن». 1847- يىلى 1- ئاينىڭ 27- كۈنىدىكى «تىنچ دېموكراتىيە» گېزىتىدە ئاللان پونىڭ «قارا مۈشۈك» ناملىق ھېكايىسى ئېلان قىلىنغان. بودېلىر بۇ ھېكايىنى كۆرگەندىن كېيىن قاتتىق قايىل بولغان. چۈنكى ئۇ بۇ ئامېرىكا يازغۇچىسىدىن ئۆز ئىدىيىسى، شېئىرىي تۇيغۇسى، ھەتتا تىلىنى تېپىۋالغان. شۇنىڭ بىلەن

ئۇ ئاللان پونىڭ ئەسەرلىرىنى تەرجىمە قىلىشقا باشلاپ، ئىزچىل ھالدا 17 يىل داۋاملاشتۇرغان. ئۇنىڭ قەلبىدە ئۇزۇن مۇددەت جۇغلانغان نەپرەت ۋە غېرىبلىق تۇيغۇسى، باشقا بىر دۇنياغا بولغان تەشنالىقى ئاللان پونىڭ سىرلىق ۋە سەمىمىي شېئىرلىرىدا، ئاجايىپ ھېكايىلىرىدا، ئىسيانكار ماقالىلىرىدا راسا قېنىشقا ئېرىشكەن. ئۇلار قايغۇداش قېرىنداشلار بولۇپ، ئوخشاشلا قىسقا ھەم ئېچىنىشلىق ھايات كەچۈرگەن، ئوخشاشلا ھېچكىم چۈشەنمەيدىغان ئازابلارنى تارتقان، ئوخشاشلا تەنھا ھاكاۋۇرلۇق ۋە بىچارە مەغرۇرلۇق ئىچىدە ئۆتكەن؛ ئۇلار ئوخشاش بىر دۇنيادىن يىرگەنگەن، ئوخشاش بىر جەننەتنى خىيال قىلغان. بودېلىر ئاللان پونى ئۆزى ئورنىدا كۆرگەن، ئۇنىڭ سۆزلىرىنى ئۆزىنىڭ قىلىپ ئىشلەتكەن.

ئاللان پو «ئىجادىيەت پەلسەپىسى» ۋە «شېئىرىيەت پرىنسىپلىرى» ناملىق مەشھۇر ئىككى ئەسىرىدە، شېئىر گۈزەللىكنى نىشان قىلىشى، شېئىر يازغاندا ۋەزىنگە قاتتىق ئەمەل قىلىنىشى كېرەك؛ ئەدەبىيات - سەنئەت ئوبيېكتىپ رېئاللىقنىڭ ئىنكاسى ئەمەس ياكى ئاپتور ھېسسىياتىنىڭ بىۋاسىتە تەسۋىرلىنىشى ئەمەس، بەلكى بىر خىل «ساپ سەنئەت» ، مەلۇم خىل «ئالدىن بەلگىلەنگەن كەيپىيات» نى ئىجاد قىلىش ئارقىلىق كىشىلەرگە «گۈزەللىك ھۇزۇرى» بېغىشلاش، دەپ كۆرسەتكەن. ئاللان پونىڭ تەسىرىدە بودېلىردا مىستىكىزملىق خاھىش كۈچەيگەن. ئالان پونىڭ نەزەرىيىلىرىدىكى روھنىڭ سۇبلىماتسىيىلەنگەن گۈزەللىكنى تەكىتلەش، تەبىئەتكە، دىداكتىكىغا قارشى تۇرۇشنى تەشەببۇس قىلىش، شەكىل گۈزەللىكى، ئىشارە ۋە مۇزىكىدارلىقنى تەلەپ قىلىش، ھەمدە ئۇنىڭ ئەسەرلىرىدىكى غەلىتىلىك ۋە خىيالىي تۇس، «ھەزىلنى بىمەنىلىككە كۆتۈرۈش، قورقۇنچنى ۋەھىمىگە راۋاجلاندۇرۇش، پاراسەتنى مەسخىرىگە كۆپتۈرۈش، ئاجايىپلىقنى بىمەنىلىك ۋە سېھىرگە ئايلاندۇرۇش» قاتارلىقلارنىڭ ھەممىسى بودېلىرنىڭ شېئىرلىرىنى مۇھىم نەزەرىيىۋى ئاساس بىلەن تەمىنلىگەن. پەقەت 40 يىللا ياشىغان بۇ ئەدىبنىڭ ئىجادىيەت ۋە نەزەرىيە جەھەتتىكى ئاجايىپ تۆھپىلىرى سىمۋولىزمنىڭ، شۇنداقلا پۈتكۈل غەرب مودېرنىزم ئەدەبىياتىنىڭ بارلىققا كېلىشى ۋە تەرەققىي قىلىشىدا ئىنتايىن مۇھىم رول ئوينىغان.

2. سىمۋولىزمنىڭ ئالاھىدىلىكلىرى

بىرىنچى، رېئالىزملىق قائىدىلەرنى بۇزۇپ تاشلاپ، تاشقى ماددىي دۇنيادىن ئىچكى روھىي دۇنياغا يۈزلىنىش. سىمۋولىزمچىلار ئومۇمىيۈزلۈك قوللىنىلىدىغان شەيئىلەرنى بايان قىلىش ئۇسۇلىنى بۇزۇپ تاشلاپ، ئۆز نەزەرىنى تاشقى ماددىي دۇنيانى تەسۋىرلەشكە بېرىلىشتىن سىمۋول ئارقىلىق ئادەمنىڭ نازۇك ئىچكى دۇنياسىنى قېزىشقا ئاغدۇرۇپ، ئابستراكت ئۇقۇم ۋە تىل بىلەن ئىپادىلىگىلى بولمايدىغان ھېس - تۇيغۇلارنى جانلىق ۋە كونكرېت بولغان ماددىي شەكىل ئارقىلىق ئىپادىلىگەن. مورېئاس ئۆز خىتابنامىسىدە شائىرلار ئىچكى دۇنيادىكى «ئەڭ يۇكسەك چىنلىق» نى ئىزدىشىپ بايقىشى ۋە ئۇنىڭغا كونكرېت شەكىل بېرىشى كېرەك، دەپ كۆرسەتكەن. سىمۋولىزمچىلارنىڭ نەزەرىدە سەنئەت ھەرگىزمۇ رېئاللىقنىڭ تەقلىدى ئەمەس، بەلكى رېئاللىقنىڭ قايتا ئىجاد قىلىنىشى. شائىر بەدىئىي تەسەۋۋۇر ئارقىلىق سۇبيېكتىپ ھېس - تۇيغۇلارنى تولۇق ئىپادىلەپ بېرەلەيدىغان ئوبيېكتلارنى يارىتىشى كېرەك. بودېلىر مۇنداق دېگەن: «كۆرگىلى بولىدىغان پۈتكۈل كائىنات ئوبراز ۋە بەلگىلەرنىڭ ئامبىرىدىنلا ئىبارەت، بۇ ئوبراز ۋە بەلگىلەرگە خىيال ئارقىلىق مۇناسىپ ئورۇن ۋە قىممەت ئاتا قىلىنىشى لازىم. ئۇلارنى تەسەۋۋۇر كۈچى ھەزىم قىلىشى ۋە ئۆزگەرتىپ يارىتىشى كېرەك».

كېيىنكى سىمۋولىزمچى شائىر پائۇل ۋالېرىنىڭ ئەسەرلىرىدە تاشقى ئەمەلىيەت تېخىمۇ چەتكە قېقىلىپ، ئىچكى دۇنيانىڭ چىنلىقى تېخىمۇ مەركەزلىك ئىپادىلەنگەن. شائىر دائىم ھېسسىيات بىلەن ئەقىلنىڭ، ئۆزگىرىش بىلەن ئەبەدىيلىكنىڭ، تەن بىلەن روھنىڭ، ھايات بىلەن ماماتنىڭ توقۇنۇشلىرىنى ئىپادىلىگەن. شائىر توماس ئېلىئوت ئۆزىنىڭ زور ئەھمىيەتكە ئىگە داستانى «باياۋان» دا كونا تەسۋىرلەش ئۇسۇلى ياكى ئابستراكت دىداكتىكا (تەربىيە) دىن تىرىشىپ ساقلىنىپ، كونكرېت، ئېنىق شەيئىلەر ۋە سىمۋوللۇق ئەپسانە، رىۋايەتلەر ئارقىلىق كىشىلەرنىڭ ئىچكى دۇنياسىنى سىمۋول ۋە ئىشارە بىلەن ئىپادىلىگەن.

ئىككىنچى، رومانتىزمنىڭ ھېسسىياتنى بىۋاستە يېزىشقا قارشى تۇرۇپ، سىمۋول ۋە ئىشارە قىلىشنى تەكىتلەش، ھەتتا «ئوبيېكتىپ تاناسىپسىيات»

ئارقىلىق ئىچكى دۇنيانى ئىپادىلەش. سىمۋولىزمچىلار ئۆز قەلبىنى بىۋاسىتە ئىزھار قىلىشقا قارشى تۇرۇپ، سىمۋول ئارقىلىق ئىشارە قىلىش يەنى سىمۋوللۇق شەيئىلەر ئارقىلىق باش تېمىنى، باشقا شەيئىلەرنى ۋە شائىرنىڭ ھېس - تۇيغۇلىرىنى ئىشارە قىلىش ئۇسۇلىنى قوللانغان. سىمۋولىزمنىڭ تۇنجى ۋەكىل ئەسىرى «رەزىل گۈللەر» دە بودېلېر رومانتىزمغا ۋارىسلىق قىلىپ شېئىرغا ۋە شەكىلگە مۇقەددەس ئورۇن بەرگەن، لېكىن ئۇ رومانتىزمچىلارغا قارشى ھالدا، شېئىر ساپ ھالدىكى ئىچكى دۇنيانىڭ مەھسۇلى، شېئىر بىلەن رېئاللىق بىر خىل ئالاھىدە مۇناسىۋەتكە ئىگە دەپ قارىغان. ئۇنىڭچە، «دۇنيا بىر مۇرەككەپ، كۆرگىلى بولمايدىغان بىر پۈتۈن گەۋدە» ، «ئوبرازلارنىڭ لۇغىتى» . ئەتراپتىكى ئوبيېكتىپ دۇنيانىڭ چىنلىقىنى ئىپادىلەش پروزىنىڭ مەقسىتى، ھەرگىزمۇ شېئىرنىڭ مەقسىتى ئەمەس، «شېئىرنىڭ ئىپادىلەيدىغىنى تېخىمۇ چىن بولغان نەرسىلەر يەنى پەقەت باشقا بىر دۇنيادىلا تولۇق چىنلىققا ئىگە بولىدىغان نەرسىلەر» . بۇ يەردىكى «باشقا بىر دۇنيا» تاشقى دۇنيادىكى بارلىق مەۋجۇداتلار ئوتتۇرىسىدىكى، تەبىئەت بىلەن ئادەم ئوتتۇرىسىدىكى، ئادەمنىڭ ھەرخىل سەزگۈلىرى ئوتتۇرىسىدىكى يوشۇرۇن، ئىچكى ۋە ئۆزئارا تاناسىپلىشىدىغان مۇناسىۋەتنى ئىبارەت. شائىرنىڭ «سەزگۈلەرنىڭ ئالمىشىشى» ناملىق شېئىرى رومانتىزمچىلارنىڭ ھېسسىياتنى بىۋاسىتە ئىپادىلەيدىغان ئەنئەنىۋى ئادىتى بۇزۇپ تاشلىنىپ، خىلمۇ خىل مەۋجۇداتلارنىڭ شائىرغا بەرگەن بەلگىلىرى يەنى «سىمۋولنىڭ ئورمىنى» ئارقىلىق چەكسىز ئۆزگىرىپ تۇرىدىغان روھىي دۇنيا ئىپادىلەنگەن تىپىك ئەسەر. بۇ شېئىردا سىمۋول ئىشارىسى ئارقىلىق ئادەم بىلەن تەبىئەت، ئادەم بىلەن شەيئى، شەيئى بىلەن شەيئى ئوتتۇرىسىدىكى يوشۇرۇن مۇناسىۋەت ئىپادىلەنگەن؛ شېئىردىكى مەنە قوش بىسلىق بولۇپ، بىر تەرەپتىن، تەبىئەتتىكى ھەر خىل رەڭ، پۇراق ۋە ئاۋازلار ئۆزئارا تاناسىپلاشقان، ھەتتا بىر - بىرىگە ئالمىشىپ كەتكەن، يەنە بىر تەرەپتىن، شەيئى بىلەن شەيئى، شەيئى بىلەن ئادەمنىڭ ئىچكى دۇنياسى ئۆزئارا ئورۇن ئالماشتۇرغان. شائىرنىڭ قارىشىچە، دەل مۇشۇنداق بولغاچقىلا، ھاياتلىق دۇنياسى چەكسىز مول ۋە گۈزەل، چەكسىز كەڭلىككە ۋە تاناسىپلىققا ئىگە.

بودىلېر مىستىكىزملىق ئالەم قارىشىنى چىقىش قىلىپ، يۇقىرىقىلارنى شېئىر ئىجادىيىتىنىڭ ئاساسى قىلغان، شۇنىڭ بىلەن ئۇ يېڭى بىر خىل ئىجادىيەت ئۇسۇلىنى ياراتقان، بۇ شېئىرمۇ سىمۋولىزمچى شائىرلارغا ئىلھام بېرىدىغان مەنبەگە ئايلانغان. بۇ نەزەرىيىگە ئاساسلانغاندا، شائىر ھەرگىزمۇ ئىنسانىيەتنى ئىلغارلىققا باشلايدىغان يېتەكچى ئەمەس، بەلكى سىرلىق تەبىئەتنىڭ «تەرجىمانى» ؛ شائىر قايتا ئەكس ئەتتۈرۈش ئۇسۇلىنى قوللانسا بولمايدۇ، پەقەت ئىشارە قىلىشقىلا تايىنىشى كېرەك. بىر ئېغىز گەپ بىلەن ئېيتقاندا، شېئىر تەسۋىرلەش ئەمەس، بەلكى ئىپادىلەش. كېيىن، ئېلىئوت سۇبيېكتىپ ھېسسىيات ۋە ئىدىيىنى قازىدىغان «ئوبيېكتىپ تاناسىپىيات» نەزەرىيىسىنى ئوتتۇرىغا قويۇپ، خۇسۇسىي ھېس - تۇيغۇلار «خۇسۇسىيسىزلاشقان» نەرسىلەرگە ئايلاندۇرۇلۇپ، شېئىردىكى پېرسوناژلار بىۋاسىتە گەپ قىلىدىغان ۋە ئويلايدىغان بولۇشى، شائىرنىڭ ئۆزى بولسا شېئىردىن چېكىنىپ چىقىشى كېرەك، دېگەننى تەشەببۇس قىلغان. بۇنىڭ بىلەن پېرسوناژلارنىڭ ئىدىيە ۋە ھېسسىياتى تېخىمۇ چوڭقۇر قېزىلىپ، شائىرنىڭ ئىدىيە ۋە ھىسسىياتى تېخىمۇ تولۇق ئىپادىلەنگەن.

ئۈچىنچى، سۇبيېكتىپ بىلىش ۋە بەدىئىي تەسەۋۋۇرغا ئەھمىيەت بېرىش. سىمۋولىزم تەرەققىي قىلىپ 19- ئەسىرنىڭ 80- يىللىرىغا كەلگەندە ئاۋگۇست كومت (August Comte, 1798—1857) ۋەكىللىكىدىكى پوسىتىۋىزم[1] پەلسەپىسى ۋە ئېمىل زولا (Emile Zola, 1840—1902) ۋەكىللىكىدىكى ناتۇرالىزم ئەدەبىياتىغا ئېنىق ھالدا قارشى تۇرغان. سىمۋولىزمچىلار تەبىئەت دۇنياسىنىڭ ئارقىسىغا يوشۇرۇنغان ئىدېئال ئۇقۇم دۇنياسىنى تەكىتلەپ، پوسىتىۋىزمچىلار ئەمەلىي شەيئىلەر ئوتتۇرىسىدىكى سەۋەب - نەتىجە مۇناسىۋىتىنى مېخانىك ھالدا ئىسپاتلايدۇ، نەتىجىدە ئۇلار ئىچكى رېئاللىقنى ئىپادىلىيەلمەيدۇ، دەپ قارىغان. ئۇلار شەخسنىڭ سەزگۈرلۈكى ۋە تەسەۋۋۇرى ئارقىلىق تەبىئەتتىن ھالقىغان سەنئەت يارىتىشنى تەلەپ قىلىپ،

---

① پوسىتىۋىزم (Positivism) — 19- ئەسىردە بارلىققا كەلگەن بىر خىل پەلسەپىۋى ئىدېئولوگىيە ۋە پەلسەپە ھەرىكىتى بولۇپ، ئۇ: ئەمەلىيەت توغرىسىدىكى بارلىق بىلىملەرنىڭ ھەممىسى تەجرىبىلەرنىڭ دەلىللەنگەن ماتېرىياللىرىنى ئاساس قىلىدۇ، دەپ قارايدۇ.

ناتۇرالىزمچىلار ئىرسىيەت ۋە مۇھىتنىڭ شەخسكە بولغان بەلگىلەش خاراكتېرلىك تەسىرىگە بېرىلىپ كەتكەچكە، ئىپادىلىگەن نەرسىلىرى ئەكسىچە تەبىئىي ۋە چىن ئەمەس دەپ قارىغان؛ سىمۋولىزمچىلار دۇنيانىڭ سىرلىرىنى ئېنىق كۆرۈشكە ۋە ئىپادىلەش تەس بولغان نەرسىلەرنى تەسۋىرلەشكە تىرىشىپ، شېئىر پەقەت سىمۋول ئارقىلىقلا بۇ مەقسەتكە يېتەلەيدۇ، دەپ ھېسابلىغان. رۇسىيىلىك شائىر بولوسوۋ: «... ھەقىقىي ئەدەبىيات ـ سەنئەت ئەسەرلىرىدە يۈزەكى، كونكرېت مەزمۇننىڭ ئارقىسىدا باشقا، تېخىمۇ چوڭقۇر نەرسىلەر يوشۇرۇنغان بولۇشى كېرەك. ئۇلار (سىمۋولىزمچىلار) دائىم روشەن تەبىئىي ئوبرازلار ئارقىلىق مەلۇم ھادىسىلەرنى ئىپادىلەيدۇ» دېگەن. مورېئاس ھەتتا رېئاللىقنى ئەدەبىياتتىن قوغلاپ چىقىرىپ، ئۇنىڭ ئورنىغا ھەرخىل چۈشەنچىلەرنى دەسسىتىش كېرەك، دەپ قارىغان. ئۇ ئۆز خىتابنامىسىدە: «سىمۋولىزملىق شېئىرلار دىداكتىكا، مۇبالىغە، ساختا ھېسسىيات ۋە ئوبيېكتىپ تەقلىدنىڭ دۈشمىنى، ئۇلار چۈشەنچىلەرنى تۇتقىلى بولمايدىغان شەكىلگە ئىگە قىلىشى لازىم؛ بىراق، بۇنداق شەكىللەرنى ئىجاد قىلىش شېئىر يېزىشنىڭ مەقسىتى ئەمەس، ئۇنىڭ مەقسىتى چۈشەنچىلەرنى ئىپادىلەش، شەكىل بولسا بېقىنغۇچى ئورۇندا تۇرىدۇ. شۇڭا، تەبىئىي نەرسىلەر، ئادەمنىڭ ھەرىكىتى ۋە ھەر خىل كونكرېت ئوبرازلار سىمۋولىزم سەنئىتىدە قىلچە ئۆزگەرمىگەن ھالدا ئوتتۇرىغا چىقمايدۇ، ئۇلار پەقەتلا ھېس قىلغىلى بولىدىغان تاشقى كۆرۈنۈش، ئۇلارنىڭ مەجبۇرىيىتى ئۆزلىرى بىلەن ئىپتىدائىي چۈشەنچىلەر ئوتتۇرىسىدىكى سىرلىق ئوخشاشلىقنى ئىپادىلەش» دېگەن. شۇڭا، سىمۋولىزمچىلارنىڭ ئاساسلىق يېزىش ئالاھىدىلىكى مەلۇم چۈشەنچىنى ئىپادىلەشكە مۇۋاپىق كېلىدىغان سىمۋوللۇق سۆزلەرنى تاللاش ۋە ئورۇنلاشتۇرۇش ئارقىلىق، «شەيئى ئارقىلىق ھېسسىياتنى ئىپادىلەش» مەقسىتىگە يېتىشتىن ئىبارەت. كېيىنكى سىمۋولىزمچىلار نىتزشى، فرېئۇد، بېرگسون قاتارلىقلارنىڭ تەسىرىدە سۇبيېكتىپ بىلىشكە ۋە بەدىئىي تەسەۋۋۇرنىڭ ئىجادىيەتتىكى رولىغا تېخىمۇ ئەھمىيەت بەرگەن.

تۆتىنچى، شېئىرنىڭ مۇزىكىدارلىقىنى تەكىتلەش. سىمۋولىزم گەرچە پارناس ئېقىمى بىلەن قانداشلىق مۇناسىۋەتكە ئىگە بولسىمۇ، لېكىن ئۇلار

پارناس ئېقىمىدىكىلەرنىڭ بىر تەرەپلىمە ھالدا ياسالما شەكىل گۈزەللىكىنى تەسۋىرلىشىگە قارشى تۇرۇپ، يېڭى بىر سەنئەت يولى ئارقىلىق پارناس ئېقىمىنىڭ ئورنىنى ئېلىشنى تەشەببۇس قىلغان. گوركى مۇنداق دېگەن: پارناس ئېقىمى «ناھايىتى سوغۇق ئېقىم، ئۇلار ئۇلۇك ئوبيېكتىۋىزىم ۋە مەر- مەر تاشتەك گۈزەل شەكىل ئارقىلىق ئۆزىنى كۆز - كۆز قىلىدۇ، ئۇلار ھېچقانداق نەرسە بىزدىن ئېشىپ كېتەلمەيدۇ، دەپ قارايدۇ» . سىمۋولىزمچىلار پارناس ئېقىمىنىڭ ئىجتىمائىي كۆچى ۋە ھەيۋىسىدىن قورقۇپ قالماي، ئۇلارغا قارشى يول تۇتۇپ، شەخسىي ھېس - تۇيغۇنى مەركەز قىلغان ئەسلى يولغا قايتىپ كەلگەن. ئەلۋەتتە، ئۇلارنىڭ يازغانلىرى ھەرگىزمۇ كۈندىلىك تۇرمۇشتىكى شاد - خۇراملىق ۋە غەم - غۇسسە ئەمەس، بەلكى ئېنىق بولمىغان ئىچكى مەخپىيەت، ياكى خۇددى ماللارمې ئېيتقاندەك، ئاددىي شەيئىلەرنىڭ ئارقىسىغا يوشۇرۇنغان «بىردىنبىر ھەقىقەت» . بۇ مەقسەتكە يېتىش ئۈچۈن سىمۋولىزمچىلار تىلغا قارىتا زور ئۆزگەرتىش ئېلىپ بارغان: كۈندىلىك تۇرمۇشتا ئىشلىتىلىدىغان سۆزلەرنى ئۆزگىچە، ئادەمنى ھەيران قالدۇرىدىغان ھالدا بىرىكتۈرۈپ، ئۇلارغا يېڭى مەنە ئاتا قىلغان. سىمۋولىزمچىلار شەيئىلەرنىڭ ئېنىق سىزىقلىرى ۋە مۇقىم سىماسىنى تەسۋىرلەشكە قانائەت قىلمىغان. سىمۋولىزمچىلار ياراتماقچى بولغان بەدىئىي ئۇنۇم ھەرگىزمۇ ئوقۇرمەنلەرگە ئۆزىنىڭ نېمە دېمەكچى بولغانلىقىنى چۈشەندۈرۈش ئەمەس، بەلكى ئوقۇرمەنلەرنى غۇۋا ھېس قىلدۇرۇپ، ئۇلارغا شېئىردىكى مەنىنىڭ چوڭقۇر ۋە سىرلىق ئىكەنلىكىنى بىلدۈرۈش. سىمۋولىزمچىلار ھەم ساپ ئېنىقلىقنى قوغلاشمىغان ھەم يەنە قەستەن تۇتۇقلاشتۇرۇپ سۆز ئويۇنى قىلمىغان. ئۇلار كونكرېتلىق بىلەن ئابستراكتلىقنى بىرلەشتۈرۈپ، شېئىرلارنى بىر قارىسا ئېنىق، بىر قارىسا يوشۇرۇندەك يېزىپ، ئېنىقلىق بىلەن تۇتۇقلۇقنى ماسلاشتۇرۇپ، شېئىرنىڭ مەنە دائىرىسىنى كېڭەيتكەن.

سىمۋولىزمچىلار ئىپادىلىمەكچى بولغان ھېس - تۇيغۇلار مۇرەككەپ، ئەگرى - بۈگرى، غۇۋا، ئۆزگىرىشچان بولغاچقا، ئۇلار مۇزىكىدىكى «ئېنىقسىزلىق» نى ئىچكى ئىپادىلەش ۋاستىسى قىلغان. ئۇلارنىڭ قارىشىچە، شېئىرىيەتتە يېتەكچى ئورۇندا تۇرىدىغىنى ھەرگىزمۇ پارناس ئېقىمىدىكىلەر

تەشەببۇس قىلغاندەك ياسالما ئوبرازلار بولماسلىقى كېرەك، بەلكى مۇزىكىلىق بەلگىلەر بولۇشى لازىم. ئۇلار: «مىسرالاردىكى لوگىكىلىق ئىنىقلىقنى يوقىتايلى، ئاھاڭنىڭ سىرلىق مەنىسى ياشىسۇن!» دېگەن شۇئارنى ئوتتۇرىغا قويغان. بىراق، ئۇلارنىڭ شېئىرلىرىدىكى مۇزىكىدارلىق ھەرگىزمۇ ساپ مېخانىك ھالىدىكى تۇراق، ۋەزىن، قاپىيە ئارقىلىق ئەمەس، بەلكى مىسرالارنىڭ ئىچكى قىسمىدىكى ئۇدار ۋە تاكىتلار ئارقىلىق ئىپادىلەنگەن. شوپېنخائۇرنىڭ قارىشىچە، سەنئەت — مۇزىكا دېمەكتۇر، پەقەت مۇزىكىلا شەيئىلەرنىڭ ماھىيىتىگە كىرەلەيدۇ. ئەمەلىيەتتە، 19- ئەسىرنىڭ 40- يىللىرىدىلا ئاللان پو مۇزىكىدىكى ئېنىقسىزلىق ئارقىلىق شېئىرىي تەجرىبىلەرنىڭ ئۆزگىرىشچانلىقى ۋە ئېقىشچانلىقىنى ئىپادىلەش كۆز قارىشىنى ئوتتۇرىغا قويغان. كېيىن ئەنگلىيىلىك تەنقىدچى پاتېر (Walter Pater, 1839_1894) «بارلىق سەنئەت مۇزىكىغا يېقىنلىشىش» نۇقتىئىنەزەرىنى ئوتتۇرىغا قويغان. بودېلېرمۇ مۇزىكىدارلىققا ناھايىتى ئەھمىيەت بەرگەن. ۋالېرى ئۇنىڭ شېئىرلىرىغا باھا بەرگەندە: «تويۇنغان ئاھاڭ ۋە غەلىتە ئېنىقلىق» بودېلېر شېئىرلىرىدىكى جەلپكارلىقنىڭ مەنبەسى، چۈنكى، «سىمۋولىزم دەپ ئاتالغان ئۇ نەرسىنى ناھايىتى ئاددىي ھالدا نەچچە ئەۋلاد شائىرلارنىڭ مۇزىكىدىن ئۆز مۈلكىنى قايتۇرۇۋېلىشىدىكى ئاشۇ بىر نەچچە ئورتاق خاھىشقا يىغىنچاقلاشقا بولىدۇ» دەپ كۆرسەتكەن. ۋېرلىن ئۆزىنىڭ «شېئىر سەنئىتى» ناملىق ماقالىسىدا: «بارلىق نەرسىلەرنىڭ ئىچىدە ئەڭ مۇھىمى مۇزىكا» دەپ يازغان. شۇڭا ئۇ شېئىرلاردا ئۇدار ئىجاد قىلىشتا ناھايىتى يۇقىرى بەدىئىي ماھارەتكە يەتكەن. كېيىنكى سىمۋولىزم مەزگىلىدە، شائىرلار مۇزىكىدارلىقنى تېخىمۇ مۇھىم بىلگەن. توماس ئېلىئوت بەزى شېئىرلىرىنى مۇزىكىغا تەقلىد قىلىپ يازغان.

بەشىنچى، قويۇق مىستىكىزملىق خاھىشنى ئىپادىلەش. سىمۋولىزملىق شېئىرلارنىڭ كۆپىدىن ئېنىق مەزمۇن چىقىرىش تەسرەك، بۇ بىر ئورتاق يۈزەكى ھادىسە، لېكىن بۇ ئەھۋال كېيىنكى سىمۋولىزمغا كەلگەندە ئۆزگەرگەن. دەسلەپكى سىمۋولىزمدا ئىپادىلەنگىنى ئاساسلىقى بىر خىل كونكرېت تۇتۇقلۇق بولغان. بودېلېر: «گۈزەللىك مۇنداق بىر نەرسە: ئۇنىڭدا

قىزغىنلىقمۇ بار، ھەسرەتمۇ بار، ئۇ ئازراق غۇۋا، ئادەمنىڭ خىلمۇ خىل پەرەز ۋە تەسەۋۋۇرلىرىنى قوزغايدۇ» دېگەن. دېمەك بودېلىردا سىرلىقلىق گۈزەللىكنىڭ ئېنىقلىمىسىغا ئايلانغان. ماللارمېغا كەلگەندە، بۇ نەزەرىيە تېخىمۇ راۋاجلانغان. ئۇ پارناس ئېقىمىنىڭ ئوبيېكتنى بىۋاستە ئىپادىلىشىنى شېئىرنىڭ تۆتتىن ئۈچ قىسىم گۈزەللىكىنى يوقاتقانلىق، شېئىر پەقەتلا ئىشارە قىلىش رولىنى ئوينايدۇ، «سىمۋولىزم دەل مۇشۇنداق سىرلىقلىقتىن تۈزۈلگەن، ئۇ ئوبيېكتنى ئاز - ئازدىن ئىشارە قىلىپ، مەلۇم خىل روھىي ھالەتنى ئىپادىلەيدۇ» دېگەن. سىمۋولىزمچىلارنىڭ شېئىرلىرىدا دۇنيا ،بىر سىرلىق مەۋجۇدىيەت، ئادەم بىلەن ئۇنىڭ مۇناسىۋىتى سىرلىق، شۇنداقلا بۇ مۇناسىۋەتنى سۆز بىلەن ئىپادىلىگىلى بولمايدۇ. ئۇنىڭ ئۈستىگە سىمۋولىزمچىلارنىڭ ئىرراتسىئونالىزملىق ئىجادىيەت ئۇسۇلى شېئىري ئوبراز سىستېمىسى ۋە ئېستېتىك تاشقى كۆرۈنۈش جەھەتتە ئەنئەنىۋى، ئەقلىي، ئادەتكە ئايلانغان، لوگىكىلىق چەك - چېگرىنى بۇزۇپ تاشلىغان. بۇ خىل ناتونۇشلاشتۇرۇشنىڭ تەسىرىدە، سىمۋولىزملىق شېئىرلاردىكى كەيپىيات سىرلىق ۋە غۇۋا كۆرۈنىدۇ. ماللارمېنىڭ «چارۋا ئىلاھىنىڭ چۈشتىن كېيىنى» دېگەن شېئىرىدا، چارۋا ئىلاھى يېرىم ئويقۇلۇق ھالەتتە پەرىشتىلەر بىلەن ئارىلىشىپ كېتىدۇ. پەرىشتىلەر، ئەتراپتىكى مۇھىت، ھەتتا چارۋا ئىلاھىنىڭ ئۆزىمۇ بىر خىل غۇۋا كەيپىيات ئىچىدە تۇرىدۇ. ماللارمې بۇ ئارقىلىق ئۆزىنىڭ گۈزەللىك قارىشىنى ئوتتۇرىغا قويۇپ، گۈزەللىك پەقەت مۇشۇنداق بىر ئېگىلىگىلى بولمايدىغان ھالەت، تۇتۇق نەرسە دەپ قارىغان. كېيىنكى سىمۋولىزمغا كەلگەندە، تۇتۇقلۇق گۈزەللىك ئۇقۇمى بولماي قالغان. شائىرلار تۇيغۇدىن، ھادىسىدىن، ئىنسانىيەتتىن ھالقىغان ئومۇمىي ھەقىقەت ۋە مۇتلەق ئىرادىنى، يەنى بىر خىل دىنىي مىستىك خاھىشنى ئىپادىلىگەن. بېلگىيىلىك سىمۋولىزمچى دراماتورگ مېتېرلىنك: «ئىنسان ھاياتىنىڭ ھەقىقىي مەنىسى بىز بىلەلەيدىغان دۇنيادا ئەمەس، بەلكى كۆز كۆرمەيدىغان، قۇلاق ئاڭلىمايدىغان، تۇيغۇدىن ھالقىغان سىرلىق دۆلەتتە» دېگەن. ۋىلىيام باتلېر يېتس سىمۋولىزمنىڭ مەقسىتى كىتابخانلارنى زەمەنىي (دىندىن خالىي) غەم - قايغۇدىن قۇتۇلدۇرۇپ، ئۇلارنى خۇدا بىلەن ئادەم ئوتتۇرىسىدىكى

بوشلۇقتا ھەرىكەت قىلدۇرۇش ... ئەڭ ئاخىرىدا ئۇلارنى «بوشلۇقتا خۇدا بىلەن ئۇچراشتۇرۇش» دېگەن. ئۇ يەنە مۇنداق دېگەن: «كائىناتتىكى بۈيۈك بىر ئەرۋاھ ئۆزىنىڭ ئەبەدىي كۈچى ئارقىلىق بىزگە ھۆكۈمرانلىق قىلماقتا، ئۇ بىزنىڭ قەلب تارىمىزنى چەكمەكتە، بىز ئۇنى ‹كەيپىيات› دەپ ئاتايمىز». ۋالېرىنىڭ «دېڭىز ساھىلىدىكى قەبرىستانلىق»، ئېلىئوتنىڭ «باياۋان» قاتارلىق ئەسەرلەردىمۇ مۇشۇنداق كەيپىيات ئىپادىلەنگەن. ئۇلارنىڭ قارىشىچە، ئادەتتىكى بەدىئىي ۋاسىتىلار ھېس - تۇيغۇدىن ھالقىغان سىرلىق دۇنيانى ئىپادىلەپ بېرەلمەيدۇ، شۇڭا سىرلىق ئىشارە قىلىش ئۇسۇلىنى قوللىنىش كېرەك.

ئالتىنچى، خاس ئېستېتىك كۆز قاراشلارنى ئوتتۇرىغا قويۇش. بودېلېر «ياخشىلىق بىلەن گۈزەللىكنى ئايرىۋېتىش» ئاساسىدا، ئۆزگىچە بولغان «گۈزەللىكنىڭ ئېنىقلىمىسى» نى ئوتتۇرىغا قويغان: بىرىنچى، «غەمكىنلىكنىلا گۈزەللىكنىڭ ئەڭ پارلاق ھەمراھى دېيىشكە بولىدۇ»؛ ئىككىنچى، ئەڭ مۇكەممەل بولغان ھەيۋەت گۈزەللىكى — شەيتان، مىلتوننىڭ① شەيتىنى». ئۇ ئېنىق ھالدا مۇنداق كۆرسەتكەن: ئادەمنىڭ ئەڭ پەسكەش جىنسىي ھەۋىسى ئېچىدىن يۈرەكلىك ھالدا بىر نەچچە دەستە رەزىل گۈللەرنى ئۈزۈپ كىشىلەرگە تەقدىم قىلىش لازىم. «ماڭا پوقنى بەرسەڭ مەن ئۇنى ئالتۇنغا ئايلاندۇرىمەن»، «پەرداز ئارقىلىق مەن دوزاخنى قېزىپ چىقىمەن!». دېمەك، بودېلېرنىڭ بۇ يەردە ئېيتقىنى رەزىل گۈزەللىك، بەتبەشىرە گۈزەللىك.

ناۋادا پارناس ئېقىمى تىلنىڭ ئىنكار قىلغىلى بولمايدىغان توغرىلىقىنى، جۈملىلەرنىڭ كلاسسىك شەكىلدىكى ئېنىقلىقىنى، ھەمدە ئىستىلىستىك ۋاسىتىلەرنىڭ ناھايىتى مۇپەسسەل دەللىكىنى ياخشى كۆرىدۇ دېيىلسە، بودېلېر ۋە باشقا سىمۋولىزمچىلار دەل ئەكسىچە كوچىدىكى «قوپال گەپلەر» نى شېئىرلارغا ئېلىپ كىرگەن؛ ئۇلار ئەنئەنىۋى گۈزەللىكنى مەسخىرە قىلغان. رىمبو: «بىر كۈنى كەچتە، مەن ‹گۈزەللىك› نى قۇچىقىمغا ئېلىپ ئولتۇردۇم. مەن ئۇنىڭغا قاراپ ئازابلاندىم. شۇنىڭ بىلەن مەن ئۇنىڭ نومۇسىغا

---

① مىلتون (John Milton, 1608—1674) — ئەنگلىيىلىك بۈيۈك شائىر.

تەگدىم …» دېگەن. ئۇلار خۇددى بودېلېرغا ئوخشاشلا، ئىنسانىيەت روھىي قۇرۇقلۇق ۋە ئازاب ـ ئوقۇبەت ئىچىدە تۇرىدۇ، بۇنىڭدىن قۇتۇلۇش ئۇچۇن «ساپ سەنئەت» ئارقىلىق «سۇنئىي جەننەت» نى ياساپ چىقىش كېرەك، ئاددىي ۋە ئەھمىيەتسىز كۇندىلىك تۇرمۇشتىن ئايرىلىپ، ئاجايىپ ۋە مول دۇنياغا كىرىش كېرەك، دەپ قارىغان. شۇڭا، سىمۋولىزمچىلارنىڭ شېئىرلىرىدا رومانتىزمچىلارنىڭكىدەك غارايىپ ۋەقەلىكلەر، ئاجايىپ قەھرىمانلار، غايىۋى مەنزىللەر ئۇچرىمايدۇ. ھەيۋەتلىك ۋە گۈزەل تەبىئىي مەنزىرىلەر، تەسىرلىك ساپ مۇھەببەت ھېكايىلىرى سىمۋولىزمچىلارنى قىزىقتۇرالمىغان. 20ـ ئەسىرنىڭ 20ـ يىللىرىدا ئېلىئوت بودېلېرنىڭ نەزەرىيىسىگە ۋارىسلىق قىلىپ، «باياۋان» دا رەزىل گۈزەللىكلەرنى ۋە ئادەمنى ۋەھىمىگە سالىدىغان مۇدھىش كەيپىيات گۈزەللىكىنى ئىپادىلىگەن.

3. دەسلەپكى سىمۋولىزم ۋە ئۇنىڭ ۋەكىللىرى

بىز يۇقىرىدا ئېيتىپ ئۆتكەندەك، گەرچە بېرتران، ئاللان پو قاتارلىقلار سىمۋولىزمچىلارنى ئىجادىيەت ئۇسۇلى ۋە ئەدەبىيات نەزەرىيىسى قاتارلىق جەھەتلەردىن بەلگىلىك ئاساس بىلەن تەمىنلىگەن بولسىمۇ، لېكىن ئۇلار ساپ سىمۋولىزمچىلار ئەمەس ئىدى. پەقەت چارلېس بودېلېرنىڭ 1857ـ يىلى نەشر قىلىنغان «رەزىل گۈللەر»ناملىق شېئىرلار توپلىمىلا تۇنجى مۇنتىزىم سىمۋولىزملىق ئەسەر بولۇپ ھېسابلىنىدۇ. ئۇنىڭ «سەزگۈلەرنىڭ ئالمىشىشى» ناملىق شېئىرى «سىمۋولىزمنىڭ نىزامنامىسى» دەپ ئاتالغان. لېكىن، ئەينى چاغدا سىمۋولىزم تېخى ئېقىم بولۇپ شەكىللەنمىگەن.

1886ـ يىلى مورېئاس سىمۋولىزم خىتابنامىسىنى ئېلان قىلغاندىن تارتىپ، پائۇل ۋېرلىن، ئارتۇر رىمبو، ستېفان ماللارمې قاتارلىق شائىرلار ئالەمدىن ئۆتكەن ياكى ئىجادىيەت بىلەن شۇغۇللىنىشتىن ۋاز كەچكەن مۇشۇ مەزگىلدە (1886 ـ 1895) سىمۋولىزم رەسمىي ئېقىم بولۇپ شەكىللەنگەن. بىز مانا مۇشۇ ئېقىمنى «دەسلەپكى سىمۋولىزم» دەپ ئاتايمىز. بۇ مەزگىلدە ۋېرلىن، رىمبو، ماللارمې قاتارلىقلارنى مەركەز قىلغان سىمۋولىزمچىلار

قوشۇنى كۆپلىگەن ئەسەرلەرنى يېزىپ، سىمۋولىزمنىڭ ئېقىم بولۇپ شەكىللىنىشىدە، سىمۋولىزم ئەدەبىياتىنىڭ ئىجادىيەت ئەمەلىيىتى ۋە نەزەرىيە ئاساسىنى يارىتىشتا، شۇنداقلا 20- ئەسىرنىڭ 20- يىللىرىدا مەيدانغا كەلگەن كېيىنكى سىمۋولىزمنىڭ بارلىققا كېلىشىگە تۈرتكە بولۇش جەھەتتە مول ۋە ئۆلمەس نەتىجىلەرگە ئېرىشكەن.

بودېلېر گەرچە بۇ ئۈچىيلەن بىلەن دەۋرداش بولمىسىمۇ، لېكىن ئۇلارغا بولغان بىۋاسىتە تەسىرىنى كۆزدە تۇتۇپ، چۈشەندۈرۈش ئوڭاي بولسۇن ئۈچۈن، بىز ئۇنى دەسلەپكى سىمۋولىزمچىلارنىڭ ۋەكىللىرى بولغان ۋېرلېن، رىمبو، ماللارمې قاتارلىق شائىرلار بىلەن بىللە سۆزلەيمىز.

چارلېس بودېلېر (Charles Baudelaire، 1821 ـ 1867) 1821- يىلى 4- ئاينىڭ 9- كۈنى پارىژدا تۇغۇلغان. ئۇنىڭ دادىسى گۈزەل سەنئەتكە ۋە 18- ئەسىر پەلسەپىسىگە ھەۋەس قىلىدىغان پېنسىيىگە چىققان ئاددىي خىزمەتچى بولۇپ، ئۇنىڭ تەسىرىدە بودېلېر تۆت ـ بەش ياش ۋاقتىدىلا سىزىق ۋە شەكىل گۈزەللىكىدىن ھوزۇرلىنىش تەربىيىسىگە ئېرىشكەن. 6 يېشىدا دادىسى تۈگەپ كەتكەن، ئىككىنچى يىلى ئانىسى قايتا توي قىلغان. بۇنىڭ بىلەن ئۇنىڭدا غەمكىن ۋە يېگانە خاراكتېر شەكىللەنگەن. ئۇ ئىمپېراتور لۇئى ئوتتۇرا مەكتىپىنى تۈگەتكەندىن كېيىن، پارىژنىڭ لاتىن رايونىدىكى شائىر ۋە رەسساملار ئارىسىدا يۈرگەن. بۇ مەزگىلدە ئۇ مەشھۇر ئېستېتىكىزمچى شائىر تېئوفىل گاۋتېرنى ئۇستاز تۇتقان. ئۇ ئۆگەي دادىسى تېپىپ بەرگەن خىزمەتنى رەت قىلىپ، يېزىقچىلىق ئارقىلىق جان باقماقچى بولغان. 1841- يىلى ئۆگەي دادىسى ئۇنى تۇتىرۇقسىز كەيپ ـ ساپا تۇرمۇشتىن ئايرىۋېتىش ئۈچۈن ھىندىستانغا يولغا سالغان. لېكىن ئۇ كېمە ماۋرىتۇسقا بارغاندا چۈشۈپ قېلىپ، ئۇ يەردە ئازراق تۇرغاندىن كېيىن، 1842- يىلى 2- ئايدا پارىژغا قايتىپ كەلگەن. بۇ قېتىمقى سەپەر ئۇنىڭغا مول تەسەۋۋۇر ئاتا قىلىپ، ئۇنىڭ سىرلىق تەشنالىقىنى قوزغىغان. كېيىن بۇ خىل تەشنالىق ئۇنىڭ شېئىرلىرىدىكى ئۆزگىچە كەيپىياتنى شەكىللەندۈرگەن. بىر مەزگىل ئۆتكەندىن كېيىن، ئۇ ئۆگەي دادىسىدىن قالغان 75 مىڭ فرانك مىراسقا ئېرىشىپ، ھەشەمەتلىك مېھمانسارايغا كۆچۈپ كىرىپ، ئەيش ـ ئىشرەتلىك تۇرمۇش كەچۈرگەن. ئۇنىڭ

نەزەرىدە، بۇنداق ھەشەمەتلىك تۇرمۇش ۋە ماددىي جەھەتتىكى قوغلىشىش پەقەت «روھىي جەھەتتە باشقىلاردىن بىر دەرىجە ئۈستۈن تۇرۇش» نىڭ سىمۋولىدىن ئىبارەتلا بولغان. ئىككى يىل ئىچىدىلا ئۇ مىراسىنىڭ يېرىمىنى خەجلەپ تۈگەتكەن. ئانىسى تەدبىر قوللىنىشقا مەجبۇر بولۇپ، ئۇنىڭ خىراجىتىگە قاتتىق چەك قويغان. شۇنىڭدىن باشلاپ ئۇ تەرەپ - تەرەپتىن قەرز ئېلىپ، ئەھۋالى كۈندىن - كۈنگە خارابلاشقان. ئۆزى نامرات بولغاچقا، قىيىن ئەھۋالدىكى كىشىلەرگە ھېسداشلىق قىلىپ 1848- يىلىدىكى فېۋرال ئىنقىلابىغا قاتناشقان. ئۇ كۆپلىگەن شېئىرلىرىنى دەسلەپكى مەزگىللەردە ئىجاد قىلغان. ژاننا دۇۋار ئىسىملىك بىر شالغۇت ئايالغا كۆيۈپ قېلىپ، ئۇنىڭغا ئاتاپ بىر يۈرۈش ئۆلمەس شېئىرلارنى يازغان. باشقا ئىككى ئايالغا ئاتاپ يازغان ئىككى يۈرۈش شېئىرى ئۇنىڭ شېئىرلىرىدىكى ئەڭ يۇكسەك پەللىنى ياراتقان. ئۇنىڭ «1845- يىلىدىكى سالون» ۋە «1846- يىلىدىكى سالون» ناملىق ئىككى پارچە گۈزەل سەنئەت ئوبزورى ئېستېتىكا ئوبزورچىلىقىدىكى ئابىدە بولۇپ قالغان. 1847- يىلى ئۇ يەنە ئۆزىنىڭ بىردىنبىر رومانى بولغان بىئوگرافىك رومان «فانفارو» نى نەشر قىلدۇرغان. 1848- يىلى ئىيۇل ئىنقىلابى باستۇرۇلغاندىن كېيىن ئۇ قاتتىق ئۈمىدسىزلەنگەن. بولۇپمۇ 1851- يىلى لۇئى بوناپارت سىياسىي ئۆزگىرىش قوزغاپ غەلىبە قىلىپ پادىشاھ بولغاندىن كېيىن، ئۇنىڭدىكى سىياسىي قىزغىنلىق پۈتۈنلەي يوقالغان. 1852- يىلىدىن كېيىنكى ئون نەچچە يىلدا، ئۇ ئىزچىل تۇردە ئېدگار ئاللان پونىڭ ئەسەرلىرىنى تەرجىمە قىلغان. تەرجىمان ۋە ئوبزورچى دېگەن نام ئۇنىڭغا ھەرقايسى ژۇرناللاردا ئارقا - ئارقىدىن شېئىر ئېلان قىلىش ئىمكانىيىتى ھازىرلاپ بەرگەن. بودېلىر 15 يىللىق جاپالىق ئىجادىيەت نەتىجىلىرىنى قايتا - قايتا ئۆزگەرتىش ئارقىلىق ئاخىرى 1857- يىلى شېئىرلار توپلىمى «رەزىل گۈللەر» نى نەشر قىلدۇرغان. بىراق، بۇنىڭ بىلەن ئۇنىڭ نام - ئابرۇيى تۆكۈلۈپ، «ئۇنىڭ بۇ توپلىمى شەھۋانىي، ئاممىۋى ئەخلاققا خىلاپ» دېگەن جىنايەت بىلەن بودېلىر ۋە بۇ كىتابنى چىقارغان نەشرىيات سودىگىرى سوتتا جەرىمانە تۆلىگەن. 1861- يىلى «رەزىل گۈللەر» قايتا نەشر قىلىنغاندا، سوت ئەيىبلىگەن 6 پارچە شېئىر چىقىرىپ تاشلىنىپ، يېڭىدىن 32 پارچە شېئىر كىرگۈزۈلگەن. بۇ ئالتا پارچە

شېئىرغا بولغان چەكلىمە تاكى 1949- يىلىغا كەلگەندىلا ئاندىن بىكار قىلىنغان. بۇنىڭدىن باشقا بودېلېر يەنە «سۇنئىي جەننەت» (1860)، «پارىژنىڭ غەمكىنلىكى» (1869) قاتارلىق ئىككى نەسرىي شېئىرلار توپلىمىنى نەشر قىلدۇرغان. ئۇنىڭ ئەدەبىي ئوبزورلىرى ۋە سەنئەت ئوبزورلىرى «رومانتىزم سەنئىتى»، «ئېستېتىكا ماراشلىرى» قاتارلىق توپلاملارغا كىرگۈزۈلگەن. 1867- يىلى 8- ئاينىڭ 3- كۈنى چارلېس بودېلېر نامراتلىق، ئازاب - ئوقۇبەت ۋە كېسەللىك تۈپەيلىدىن 46 يېشىدا ئۆلۈپ كەتكەن.

«رەزىل گۈللەر» نىڭ ئەسلىسى «Les Fleurs du Mal» بولۇپ، فرانسۇز تىلىدىكى «Mal» سۆزى «رەزىل، بەتبەشىرە، گۇناھ، كېسەل، ئازاب» قاتارلىق مەنىلەرنى بىلدۈرىدۇ. بۇ توپلامنىڭ 1857- يىلىدىكى تۇنجى نەشرىگە جەمئىي 100 پارچە شېئىر كىرگۈزۈلگەن. 1861- يىلىدىكى قايتا نەشرىدە ئالتە پارچە شېئىر چىقىرىۋېتىلىپ، 32 پارچە شېئىر يېڭىدىن قوشۇلۇپ، جەمئىي 126 پارچە بولغان. بودېلېر ئۆلگەندىن كېيىن نەشر قىلىنغان تولۇق توپلىمىغا جەمئىي 157 پارچە شېئىر كىرگۈزۈلگەن.

بۇ توپلام كىرىش سۆز ئورنىدىكى «ئوقۇرمەنلەرگە» دېگەن بىر پارچە شېئىردىن باشقا جەمئىي 6 بۆلەككە بۆلۈنگەن.

«ئوقۇرمەنلەرگە» دە مۇنداق دېيىلگەن: كالۋالىق، خاتالىق، گۇناھ ۋە ئاچ كۆزلۈك بىزنىڭ قەلبىمىزنى ئىگىلەپ، تېنىمىزنى ئازابلىماقتا. بىز ئالۋاستىنىڭ قولىدىكى قورچاق. بىز دوزاخقا قەدەممۇ قەدەم يېقىنلىشىپ بارىمىز. ئەڭ بەتبەشىرە، ئەڭ ياۋۇز، ئەڭ ئىپلاس بىر ياۋايى ھايۋان بىزنى يۇتۇپ كەتتى. ئەي، ماڭا ئوخشاش ساختىپەز ئوقۇرمەن، مېنىڭ قېرىندىشىم، سەن ئۇ ئالۋاستىنى تونۇيسەن، ئۇ — زېرىكىش.

بىرىنچى بۆلۈم: «غايە ۋە غەمكىنلىك» تە بۇ ئىككىسىنىڭ قارشىلىقى ئىپادىلەنگەن. بۇ بۆلۈم «بەخت تىلەش»، «سەزگۈلەرنىڭ ئالمىشىشى» قاتارلىق 85 پارچە شېئىرنى ئۆز ئىچىگە ئالغان. خۇدانىڭ ئىرادىسى بىلەن شائىر بۇ ئازابلىق دۇنياغا ئاپىرىدە بولغاندىن كېيىن، ئۇ خۇددى دېڭىز قۇشى ئالباتروسقا ئوخشاش بوران - چاپقۇندا ئۇچۇپ يۈردى. سىمۋول ئورنىدىكى

ھەربىر تۈپ دەرەخ ئادەمگە مۇلايىم نەزەرى بىلەن قاراپ تۇرىدۇ. خۇددى ياڭراق ئەكس سادالار يىراق - يىراقلاردا بىر-بىرىگە سىڭىپ كەتكەندەك، پۇراق، رەڭ ۋە ئاۋازلارمۇ بىر - بىرىگە ئارىلىشىپ تاناسىپلىشىدۇ.

ئىككىنچى بۆلۈم: «پارىژ مەنزىرىسى» . بۇ بۆلۈم «ئاققۇ» ، «يەتتە بوۋاي» قاتارلىق 18 پارچە شېئىردىن تۈزۈلگەن. مەشھۇر شېئىر «ئاققۇ» دا مۇنداق يېزىلغان: قەپەزدىن قېچىپ چىققان بىر ئاققۇ چاڭقىغان ھالدا ئاغزىنى ئېچىپ، سۈيى يوق بىر ئېرىقنىڭ بويىغا كېلىدۇ. ئۇ ئۆز يۇرتىدىكى گۈزەل كۆل سۈيىنى سېغىنىپ: «ئاھ يامغۇر، قاچان ياغىسەن، ئاھ گۈلدۈرماما، قاچان ياڭرايسەن! » دەپ نىدا قىلىدۇ. بۇ بەختسىز قۇش چىدىغۇسىز ھەم سوغۇق ئاسمانغا قاراپ، توختىماي بويىنىنى سوزىدۇ. «يەتتە بوۋاي» بۇ توپلامدىكى يەنە بىر مەشھۇر شېئىر. ھيۇگو بۇ شېئىرنى كۆرگەندىن كېيىن: «سىز يېڭى بىر تىترەك ياراتتىڭىز» دېگەن. بىر كۈنى سەھەردە، سېرىق رەڭلىق پاسكىنا تۇمان پۈتكۈل بوشلۇقنى قاپلىغانىدى. شائىر ھارغىن ۋە زىددىيەتلىك ھالدا كوچىدا تېڭىرقاپ يۈرگەندە، تۇيۇقسىز، جۇل - جۇل كىيىملەرنى كىيگەن، چىرايىدىن ۋەھشىيلىك يېغىپ تۇرغان، ساقاللىرى خەنجەردەك يىرىك، دۈمچەك بىر بوۋاي پەيدا بولۇپ، ھاسا تۇتقان ھالدا، خۇددى پاتقاقتا كېتىپ بارغاندەك ئاستا دەلدەڭشىپ ماڭىدۇ. ئۇ خۇددى يىرتىق كەشى بىلەن سانسىز جەسەتلەرنى دەسسەپ كېتىۋاتقاندەك، دۇنياغا سوغۇق ۋە ئۆچمەنلىك نەزەرى بىلەن قارايدۇ. ئەرۋاھقا ئوخشايدىغان بۇنداق بوۋايدىن كەينى- كەينىدىن يەتتىسى پەيدا بولۇپ، شائىرنىڭ قەلبىنى ۋەھىمىگە سالىدۇ. ئۇ بەدەر قېچىپ، ئۆيىگە كىرىپ ئىشىكنى تاقايدۇ.

ئۈچىنچى بۆلۈم: «ھاراق» تا «سۈنئىي جەننەت» خام خىيالى يارىتىلغان. بۇ بۆلۈم «ھاراقكەش» ، «ئەخلەت تەرگۈچىنىڭ ھارىقى» ، «قاتىلنىڭ ھارىقى» ، «يېگانە ئادەمنىڭ ھارىقى» ، «جانانىنىڭ ھارىقى» قاتارلىق 5 پارچە شېئىردىن تەركىب تاپقان. كوچا چىرىغىنىڭ نۇرى ئاستىدا بىر ئەخلەت تەرگۈچى دائىم دەلدەڭشىگەن ھالدا تاملارغا سوقۇلۇپ، خۇددى شائىردەك مېڭىپ يۈرىدۇ. ئۇ قەسەملەرنى بېرىپ، مۇقەددەس قانۇنلارنى جاكارلاپ، يامان ئادەملەرنى يوقىتىپ، زىيانكەشلىككە ئۇچرىغۇچىلارنى

قۇتۇلدۇرماقچى بولىدۇ. ئۇ غەرق مەست ئىدى. جىمجىت هالدا ئۆلۈمنى كۈتۈپ تۇرغان قەبرىلارغا تەسەللى بېرىش، ئۇلارنىڭ غەزەپ - نەپرىتىنى يوقىتىش ئۈچۈن، قاتتىق ۋىجدان ئازابى تارتقان خۇدا ئۇيقۇنى ياراتتى. ئادەملەر ئۇنىڭغا ياندىپ قۇياشنىڭ مۇقەددەس ئوغلى بولغان هاراقنى ئىجاد قىلدى. بىر بېگانە ئادەم ئۈچۈن، سەتەڭلەرنىڭ جىلۋىسى ۋە قىمارۋازنىڭ ئەڭ ئاخىرقى بىر خالتا تىللاسى هاراقنىڭ ئالدىدا بىر تىيىنغا ئەرزىمەيدۇ. هاراق بىزنى باشقا بىر دۇنياغا باشلاپ كىرىدۇ.

تۆتىنچى بۆلۈم: «رەزىل گۈللەر» دە رەزىللىك بىلەن گۈزەللىك بىر گەۋدىگە ئايلانغان. بۇ بۆلۈم «بۇزۇش»، «قارغىشقا قالغان ئايال»، «قان بۇلىقى»، «مۇھەببەت ئىلاهى ۋە باش سۆڭەكى» قاتارلىق 12 پارچە شېئىرنى ئۆز ئىچىگە ئالغان. ئەينى چاغدا چەكلەنگەن شېئىرلارنىڭ كۆپى مۇشۇ بۆلۈمدە بولۇپ، شائىر رەھىمسىزلىك بىلەن خۇشاللىقنى، گۇناھ بىلەن مۇھەببەتنى، بىنورمال جىنسىي پسىخىكا بىلەن ساپ هېسسىياتنى، شەھۋانىيلىق بىلەن ئۆلۈمنى بىر - بىرىگە چېتىپ، ئۇلارنىڭ ئىچىدىن رەزىل گۈزەللىكنى قېزىپ چىققان. ئۇ: «ئاھ، خۇدا! ماڭا جاسارەت ۋە كۈچ ئاتا قىل، ئۆزۈمنىڭ روھ ۋە تېنىمنى نەپرەتسىز كۆرۈۋالاي» دەپ خىتاب قىلىدۇ.

بەشىنچى بۆلۈم: «ئاسىيلىق». بۇ بۆلۈم «سانت پېتىرنىڭ ئىنكارى»، «هابىل ۋە قابىل»، «شەيتانغا ئاتالغان دۇئا» قاتارلىق ئۈچ پارچە شېئىردىن تەركىب تاپقان. بۇ بۆلۈمدە شائىر ئاسىيلىققا قاراپ ماڭغان. ئۇ: «ئەي شەيتان، مېنىڭ ئۇزۇنغا سوزۇلغان بەختسىزلىكىمگە ئىچىڭ ئاغرىسۇن!» دېگەن. شەيتان بۇ يەردە زىيانكەشلىككە ئۇچرىغۇچى، سۇرگۈن، مەغلۇب سۈپەتلىرىدە يەنى ئاسىي هېسابىدا مەدھىيىلەنگەن. بۇنداق قارشىلىق شائىرنى ئازابتىن قۇتۇلدۇرالمىغاندا، ئۇ ئەڭ ئاخىرقى يولنى — ئۆلۈمنى تاللىغان.

ئالتىنچى بۆلۈم: «ئۆلۈم». بۇ بۆلۈم «جانانىنىڭ ئۆلۈمى»، «نامراتلارنىڭ ئۆلۈمى»، «سەنئەتكارلارنىڭ ئۆلۈمى»، «بىر كۈننىڭ ئاخىرلىشىشى»، «غەلىتە ئادەمنىڭ چۈشى»، «سەپەر» قاتارلىق ئالتە پارچە شېئىردىن تەركىب تاپقان. بۇنىڭدا شائىر باشقا بىر دۇنياغا بېرىپ «ساياھەت قىلماقچى» بولغان.

ئۆلۈم — «تەسەللى» ، «پاشاشنىڭ مەقسىتى» ، «بىردىنبىر ئۈمىدى» . «ئاھ، ئۆلۈم، ئاھ، پىشقەدەم كاپىتان، ۋاقىت توشتى، لەنگەرنى تارت. مەن بۇ جايدىن ئاللىقاچان زېرىككەن. ئاھ، ئۆلۈم! كېمە قوزغالسۇن! » . «چوڭقۇرلۇقنىڭ ئەڭ تەكتىگە سەكرەيلى. ئۇ مەيلى دوزاخ بولسۇن، مەيلى جەننەت بولسۇن بەربىر. ئۇنىڭ بىزگە ناتونۇش ئىچكىرىسىگە كىرىپ ‹يېڭىلىق› نى ئولجا ئالايلى» .

شۇنداق قىلىپ، شائىر «خۇدانىڭ ئىرادىسى بىلەن بۇ ئازابلىق دۇنياغا ئاپىرىدە بولغان» دىن تارتىپ، كىتابىنىڭ ئاخىرىدا ھاياتىدىن ۋاز كېچىپ، يېڭى بىر يول بىلەن چەكسىزلىككە ئىنتىلىپ ماڭغىچە بولغان جەرياندا، ئۆزىنىڭ ئەھمىيەتسىز ۋە بىھۇدە ھايات مۇساپىسىنى تاماملىغان.

پائۇل ۋېرلىن (Paul Werlaine, 1844—1896) بودېلېردىن كېيىن، 19- ئەسىرنىڭ 70 - ، 80 - يىللىرىدا فرانسىيە شېئىرىيىتىدە ناھايىتى مۇھىم ئورۇن تۇتقان يەنە بىر مەشھۇر سىمۋولىزمچى شائىر.

ئۇ 1844- يىلى فرانسىيىنىڭ شەرقىي شىمالىدىكى مەيس شەھىرىدە تۇغۇلغان. ئۇنىڭ دادىسى ھەربىي بولۇپ، كېيىن پۈتۈن ئائىلىسى بىلەن پارىژغا كۆچۈپ كەلگەن. ۋېرلىن 1861- يىلى قانۇن ئىنستىتۇتىدا بىر مەزگىل ئوقۇپ، 1864- يىلى پارىژ شەھەرلىك مەمۇرىيەتتە ئىشلىگەن. ئۇ دەسلەپتە بىر پائالىيەتچان پارناسچى سۈپىتىدە ئەدەبىيات سەھنىسىگە چىققان بولسىمۇ، لېكىن بۇ ئېقىمغا ھەقىقىي تەۋە بولۇپ باقمىغان. ئۇ چارلېس بودېلېرغا چوقۇنۇپ، سىمۋولىزم يولىنى تۇتقان. 1866- يىلى ئۇنىڭ تۇنجى شېئىرلار توپلىمى «ساتورىن ئادىمى» نەشر قىلىنغان. بۇ توپلامدىكى شېئىرلار گەرچە شەكىل جەھەتتىن پارناس ئېقىمىنىڭ ئۇسلۇبىنى ساقلىغان بولسىمۇ، لېكىن ئومۇمىي گەۋدىدىن ئېيتقاندا، قويۇق سىمۋولىزملىق تۈسكە ئىگە بولۇپ، ئىپادىلەش شەكلى جەھەتتە بودېلېرنىڭ شېئىرلىرىغا يېقىنلاشقان. 40 پارچە شېئىردىن تۈزۈلگەن بۇ توپلامدا سەممىمىي، تەبىئىي تۇيغۇلار سىپتا ۋە رىتىملىق شېئىرىي تىل ئارقىلىق ئىپادىلەنگەن. بۇ شېئىرلارنىڭ كۆپىنچىسى «رەزىل گۈللەر» دىكى شېئىرلارنىڭ داۋامى بولۇپ، ۋېرلىن ئىجادىيىتىدىكى ئەڭ مۇھىم، سىمۋولىزملىق ئۇسلۇب بىر قەدەر گەۋدىلىك ئىپادىلەنگەن توپلاملارنىڭ

بىرى. بۇ توپلامدىكى غەمكىن كەيپىيات تۈپەيلىدىن ، ئۇ يەنە «مىسكىنلىك توپلىمى» دەپمۇ تەرجىمە قىلىنغان. 1869- يىلى ئۇنىڭ مۇھىم ئەھمىيەتكە ئىگە ئىككىنچى توپلىمى «ئويۇن سخېمىسى» نەشر قىلىنغان. بۇ توپلام جەمئىي 12 پارچە شېئىردىن تەركىب تاپقان بولۇپ، بۇ شېئىرلارنىڭ بەزىلىرىدە شائىرنىڭ قەلبىدىكى ئارزۇ، ئىنتىلىشلەر تەسۋىرلەنگەن، بەزىلىرىدە ئىزتىراپلىق كەيپىيات يېزىلغان، بەزىلىرىدە ناخۇشلۇق ۋە زارىقىش ئىپادىلەنگەن؛ بەزىلىرىدە جانانىنىڭ كۆلكىسى جاراڭلىسا، بەزىلىرىدە ئۆلۈمگە بولغان ئىنتىزارلىق ئەكس ئەتكەن. بۇ شېئىرلارنىڭ ئەڭ گەۋدىلىك ئالاھىدىلىكى شۇكى، مۇزىكىدارلىق ناھايىتى كۈچلۈك. ۋېرلىن 1870- يىلى 17 ياشلىق مادرىد موتى بىلەن توي قىلغان. بۇنىڭ بىلەن ئۇ هاراقكەشلىك ۋە بۇزۇقچىلىق ئادىتىنى بىر مەزگىل تاشلىغان. ئۇ ئائىلىگە ئاتاپ يازغان شېئىرلىرىنى شۇ يىلى توپلاپ «گۈزەل ناخشىلار» نامىدا نەشر قىلدۇرغان. بۇ شېئىرلاردا ۋېرلىن مىسرالاردىكى ئاھاڭدارلىق ئۈستىدە ئىزدىنىپ، شېئىري ئۇدار جەھەتتە ناھايىتى يۇقىرى بەدىئىي ماھارەت ياراتقان. 1870- يىلى 8- ئايدا ۋېرلىن ئۆزىدىن 10 ياش كىچىك ئارتۇر رىمبو بىلەن خەت ئالاقىسى قىلىشقا باشلىغان. 9- ئايدا ئۇ رىمبونى پارىژغا تەكلىپ قىلغان. رىمبو ئۆزىنىڭ نادىر ئەسىرى «مەست كېمە» نى ئېلىپ كەلگەن. گەرچە «مەست كېمە» ۋېرلىنغا زور ئىلھام بېغىشلىغان بولسىمۇ، لېكىن بۇ قېتىمقى تونۇشۇش ۋېرلىنىنىڭ تۇرمۇشىنى ئاستىن - ئۈستۈن قىلىۋەتكەن. ئۇ رىمبو بىلەن بەچچىۋازلىق قىلىپ، ئائىلى بىلەن يېشىغا توشمىغان بالىسىنى تاشلىۋەتكەن. 1871- يىلى ئۇ ئائىلىدىن كېچىپ، رىمبوغا ئەگىشىپ، بېلگىيە ئارقىلىق لوندونغا كەتكەن. بۇ ئىككىيلەن سەرسان يۈرۈپ، قاتتىق نامراتلىق ئىچىدە جان ساقلىغان. 1873- يىلى 7- ئايدا ئۇلار بېلگىيىگە كەلگەندە، ئىككىيلەننىڭ مۇناسىۋىتى بۇزۇلغان. رىمبونىڭ ئۆزىنى تاشلاپ كېتىشىدىن قورققان ۋېرلىن مەستچىلىكتە رىمبوغا ئوق چىقىرىپ ئۇنى يارىلاندۇرغان. گەرچە رىمبو ئەرز قىلىشتىن ۋاز كەچكەن بولسىمۇ، لېكىن بېلگىيە قانۇن ئورگانلىرى ۋېرلىنغا ئىككى يىللىق قاماق جازاسى هۆكۈم قىلغان. بىراق، رىمبو بىلەن ئۆتكەن بۇ مەزگىلدە، رىمبونىڭ تەسىرىدە ۋېرلىنىنىڭ شېئىرلىرى يېڭى تەرەققىياتقا

ئېرىشكەن. ئۇ بۇ مەزگىلدىكى سەرگەردانلىق تەسىراتلىرىنى شېئىرلىرىدا ئىپادىلەپ، 1874- يىلى «ناملىسىز رومانتىك كۈي» دېگەن توپلامىنى نەشر قىلدۇرغان. بۇ شېئىرلارنىڭ ئەڭ مۇھىم ئالاھىدىلىكى يەنىلا مۇزىكىدارلىق بولۇپ، ۋېرلىن شېئىرلاردىكى مۇزىكىدارلىقنى ناھايىتى رادىكال دەرىجىگە كۆتۈرگەن. 1884- يىلى نەشر قىلىنغان مەشھۇر شېئىرلار توپلىمى «شېئىر سەنئىتى» دە ، ۋېرلىن ئۆزىنىڭ مۇزىكىدارلىققا بولغان كۆز قاراشلىرىنى بايان قىلىپ مۇنداق دېگەن: «بارلىق مەۋجۇداتلار ئىچىدە ئەڭ مۇھىمى مۇزىكا»، «يەنىلا مۇزىكا، مەڭگۈ مۇزىكا!» . كېيىن، كىشىلەر ۋېرلىننىڭ بۇ توپلىمىنى ۋېرلىننىڭ سىمۋولىزم خىتابنامىسى، شۇنداقلا پۈتكۈل سىمۋولىزم ئېقىمىنىڭ پروگراممىسى، دېگەن. كېيىنكى مەزگىللەردە ۋېرلىن يەنە 10 نەچچە توپلام چىقارغان. بۇنىڭ ئىچىدە ئەڭ مۇھىملىرى «پاراسەت توپلىمى» (1880) ۋە «قارغىشقا قالغان شائىرلار» (1884-1888) . ۋېرلىن تۈرمىدە كاتولىك دىنىغا ئىخلاس قىلغان. ئىككى يىللىق تۈرمە ھاياتى ۋە ئالتە يىللىق تۇۋىدىن كېيىن، ئۇ مۇھىم كىتابى «پاراسەت توپلىمى» نى يېزىپ چىققان. بۇ توپلامدىكى شېئىرلارنىڭ كەيپىياتى غەمكىن، ئازابلىق، ئىزتىراپ بىلەن تولغان. «قارغىشقا قالغان شائىرلار» ۋېرلىننىڭ ئىنتايىن ئەھمىيەتلىك بىر ئەمگىكى بولۇپ، سىمۋولىزم تارىخىدىكى زور ئىش. ئۇ ئەينى چاغدا نۇرغۇن كىشىلەرنىڭ ئاھانىتىگە ئۇچرىغان رىمبو، ماللارمې قاتارلىق سىمۋولىزمچى شائىرلارنى كىتابخانلارغا بىر - بىرلەپ تونۇشتۇرغان. بۇنىڭ بىلەن فرانسىيە كىتابخانلىرى ئاشۇ قارغىشقا قالغان شائىرلارنىڭلا ھەقىقىي ئىجادچانلىققا ئىگە شائىرلار ئىكەنلىكىنى، ئۇلارنىڭ شېئىرلىرىنىڭ فرانسىيە شېئىرىيىتىنىڭ ھەقىقىي تەرەققىيات يۆنىلىشىگە ۋەكىللىك قىلىدىغانلىقىنى تونۇپ يەتكەن. دەل مۇشۇ كىتاب تۈپەيلىدىن، سىمۋولىزمچى شائىرلار ئىتتىپاقلىشىپ بىر كوللېكتىپقا ئايلانغان؛ مىڭلىغان - ئون مىڭلىغان كىتابخانلاردا سىمۋولىزم شېئىرلىرىغا كۈچلۈك قىزىقىش پەيدا بولغان ھەمدە 20- ئەسىرنىڭ 20- يىللىرىدا مەيدانغا كەلگەن كېيىنكى سىمۋولىزمغا پۇختا ئاساس سېلىنغان. 1890- يىللىرى ئەتراپىدا ۋېرلىن ياش سىمۋولىزمچى شائىرلار تەرىپىدىن «سىمۋولىزمچىلارنىڭ شاھىنشاھى» دەپ ئاتالغان.

ئارتۇر رىمبو (Arthur Rimbaud, 1854—1891) نىڭ ئىجادىيەت ھاياتى 15 ياشتىن 20 ياشقىچىلا داۋاملاشقان. لېكىن ئۇ ئۆز ئىجادىيەتلىرى ئارقىلىق سىمۋولىزم ھەرىكىتىنىڭ ئۆلگىسىگە ئايلانغان. ھېچقانداق بىر شائىر ئۇنىڭغا ئوخشاش كىشىلەر شۇ قەدەر قىزغىنلىق بىلەن تەتقىق قىلىدىغان ئوبيېكتقا ئايلانغان ئەمەس، يەنە ھېچقانداق بىر شائىر ھازىرقى زامان شېئىرىيىتىگە ئۇنىڭدەك زور تەسىر كۆرسەتكەن ئەمەس. ئۇ ئۆزىدىن بۇرۇنقىلارنىڭ نەسرىي شېئىرلىرىدىكى تەسۋىرلەش ئۇسۇلىنى ۋە ئومۇم ئېتىراپ قىلغان مەنە ھەم لوگىكىلىق مەزمۇنلارنى بىكار قىلىپ، شېئىرلاردا تۈيغۇۋى تۇس يارىتىش جەھەتتە ئاجايىپ گۈزەللىكنى ئىجاد قىلغان. گەرچە ئۇ پەقەت 37 يىل ياشىغان بولسىمۇ، مۇھىم بەدىئىي قىممەتكە ئىگە 140 نەچچە پارچە شېئىرىنى بىزگە قالدۇرۇپ، سىمۋولىزمنىڭ گۈللىنىشى ۋە ھالقىما رېئالىزمنىڭ مەيدانغا كېلىشى ئۈچۈن زور تۆھپە قوشقان.

ئۇ فرانسىيىنىڭ غەربىي شىمالىدىكى سالۋېردا تۇغۇلغان. دادىسى ھەربىي خىزمەت بىلەن دائىم سىرتتا يۈرگەچكە، ئانىسى ئۇنى ناھايىتى قاتتىق باشقۇرغان. ئۇ 15 يېشىدىلا لاتىن تىلىدا شېئىرلارنى يېزىپ، مەكتەپتە زىلزىلە پەيدا قىلغان. بۇلارنىڭ بىر پارچىسى پەنلەر ئاكادېمىيىسىنىڭ بىرىنچى دەرىجىلىك مۇكاپاتىغا ئېرىشكەن. ئۇنىڭ ئىجادىيىتى 1870- يىلى يۇقىرى پەللىگە يەتكەن. ئەمدىلا 16 ياشقا كىرگەن رىمبو نۇرغۇن سەرخىل شېئىرلارنى يازغان. 1871- يىلى ئۇ زېرىكىشلىك دەرسخانىدىن قېچىپ، كۇتۇپخانىغا كىرىۋېلىپ نۇرغۇن كىتابلارنى ئوقۇغان. شۇ يىلى 5- ئايدا ئۇ بىر دوستىغا يازغان خېتىدە ئۆزىنىڭ شېئىرىيەت توغرىسىدىكى ئۆزگىچە قاراشلىرىنى بايان قىلىپ مۇنداق دېگەن: «مەن بىر باشقا ئادەم» ، شائىرنىڭ «تۇنجى دەرسى ئۆزلۈكىنى تونۇش، ئۆزلۈكىنى پۈتۈنلەي تونۇش؛ ئۇ ئۆزىنىڭ روھى ئۈستىدە ئىزلىنىشى، ئۇنى كۆزىتىشى، ئۇنى ھېس قىلىشى، ئۇنى تەتقىق قىلىشى لازىم» ؛ «شائىر بىر كارامەتچى بولۇشى، چوقۇم بىر كارامەتچىگە ئايلىنىشى كېرەك» ، «شائىر ھەر خىل سەزگۈ ئىقتىدارلىرىنىڭ ئۇزۇن مۇددەتلىك، چەكسىز ۋە قەستەن پەيدا قىلىنغان سەۋەنلىكى ئارقىلىق كارامەتچى بولۇپ چىقىشى كېرەك» . ئۇ بۇ مەزگىلدە يەنە ئۆزىنىڭ مەشھۇر سونېتى «سوزۇق

تاۋۇشلار» نى يازغان.

ئۇ مەكتەپتىن ۋە ئۆيدىن ئايرىلغاندىن كېيىن، ئوقۇتقۇچىسىنىڭ ئۆيىدە پاناھلىنىپ، ھەرخىل كىتابلارنى كۆرگەن. بىر رەسىملەر توپلىمىدىكى بىر پارچە رەسىمدىن ئىلھاملىنىپ، ئۆلمەس ئەسىرى «مەست كېمە» نى يېزىپ چىققان. شۇ يىلى 9 - ئايدا ئۇ پارىژغا بارغاندا بۇ شېئىرنىڭ ئورىگىنالىنى ئېلىپ بارغان. بۇ شېئىردا شائىر ئۆزىنى بىر مەست كېمىگە ئوخشاتقان بولۇپ، بۇ كېمە غۇۋا تەسىرات ئىچىدىكى دەريادا خالىغانچە ئېقىپ، بارا - بارا چەكسىز دېڭىزغا كىرىپ كېتىدۇ. ئادەم بىلەن تەبىئەت مەستلىك كەيپىياتى ئىچىدە پۈتۈنلەي بىر گەۋدىگە ئايلىنىدۇ. بۇ شېئىر تەرتىپسىز، غۇۋا، سېھىرلىك تەسەۋۋۇر ۋە خىيال بىلەن تولغان بولۇپ، شېئىرىيەت تارىخىدا كەمدىن كەم ئۇچرايدىغان قىممەتلىك ئەسەر.

رىمبو ۋېرلىن بىلەن تونۇشقاندىن كېيىن، ئىككىيلەن بىر - بىرىدىن ئايرىلماي، بەچچىۋازلىق تۇرمۇشى ئۆتكۈزگەن. 1872- يىلى ئۇ ۋېرلىندىن ئايرىلىپ، يۇرتىغا قايتىپ كېتىپ، تېخىمۇ كۆپ خام خىيال ۋە تەسەۋۋۇر بىلەن تولغان ئاجايىپ شېئىرلارنى يازغان. ئۇلارنىڭ مۇناسىۋىتى بىردەم قىزىپ، بىردەم سوۋۇپ تۇرغان. 1873- يىلى ئۇ ۋېرلىندىن ئايرىلىپ كەتمەكچى بولغاندا، ۋېرلىن ئوق چىقىرىپ، ئۇنىڭ قولىنى يارىلاندۇرغان. شۇ يىلى قاتتىق دەرد - ھەسرەت ئىچىدە قالغان رىمبو ئۆزىنىڭ يەنە بىر مۇھىم ئەسىرى «دوزاختىكى بىر پەسىل» نى يازغان. جەمئىي 9 بۆلەك، 20 مىڭغا يېقىن سۆزدىن تەركىب تاپقان بۇ داستاننى ئۇ پۇلى بولمىغاچقا نەشر قىلدۇرالمىغان. شائىر ئۆلۈپ 5 يىلدىن كېيىنكى 1901- يىلىغا كەلگەندىلا بۇ شېئىر ئاندىن نەشر قىلىنغان. بۇ شېئىردا شائىرنىڭ زىددىيەت ۋە ئاسىيلىق بىلەن تولغان روھىي دۇنياسى تەسۋىرلەنگەن، شائىرنىڭ ھەر خىل تۇيغۇلىرى، سېزىملىرى، خىياللىرى، ھېسسىياتى، ئىدىيىسى جۇغلانغان. 1873 ـ، 1875- يىللىرى رىمبو يەنە نەسرىي شېئىرلار توپلىمى «ۋەھىيەت توپلىمى» نى يازغان. بۇ كىتاب جەمئىي 44 بۆلەكتىن تۈزۈلگەن بولۇپ، خۇددى بىر ئىلاھىي كىتابقا ئوخشاش تولىمۇ سىرلىق كەيپىياتلار بىلەن تولغان. رىمبو بۇ نەسرىي شېئىرلارنى يېزىپ بولغاندىن كېيىن، يېزىقچىلىقنى تاشلاپ، قورال - ياراغ ئەتكەسچىلىكى بىلەن

شۇغۇللىنىپ، ياۋروپا، ئافرىقا ۋە ئاسىيادا 15 يىل تەۋەككۇلچىلىك ھاياتى كەچۈرگەن.

رىمبو ئۆزىنىڭ «سوزۇق تاۋۇشلار» ناملىق شېئىرىدا، فرانسۇز تىلىدىكى سوزۇق تاۋۇشلار بىلەن ئۆزىنىڭ تۇيغۇ ۋە سەزگۈلىرىنى بىرىكتۈرۈپ، ھەربىر سوزۇق تاۋۇش ھەرپىگە ئاۋاز، رەڭ ۋە بەلگىلىك ھېسسىي تۈس بەرگەن. بۇنىڭ بىلەن، رەڭ بىلەن تاۋۇش ئۆز ئارا ئالماشقان، كۆرۈش سەزگۈسى بىلەن ئاڭلاش سەزگۈسى قالايمىقانلاشتۇرۇلۇپ، شەكىل، رەڭ، پۇراق، ئاۋاز، ھەرىكەت قاتارلىق ئامىللار بىر - بىرىگە كىرىشتۈرۈلۈپ، نۇرغۇنلىغان جانلىق ئوبرازلار شەكىللەنگەن. ئۇ «دوزاختىكى بىر پەسىل» ناملىق شېئىرىدا ئۆزىنىڭ ئەدەبىيات قاراشلىرىنى ئوتتۇرىغا قويغان. ئۇ «خىيالىي تۇيغۇ، خاتا تۇيغۇ ئارقىلىق شېئىر يېزىش» نى تەشەببۇس قىلغان. ئۇ مۇنداق دېگەن: «ئەينى چاغدا، بۇ پەقەت بىر سىناق ئىدى. مەن سۈكۈتنى يازىمەن، مەن كېچىنى يازىمەن، مەن ئىپادىلىگىلى بولمايدىغان نەرسىلەرنى خاتىرىلىۋالىمەن، مەن ھەش-پەش دېگۈچە يوقاپ كېتىدىغان ئەسەبىي خىياللارنى تۇتۇۋالىمەن».

ستېفان ماللارمې (Stephan Mallarme, 1841—1898) سىمۋولىزمنىڭ تەرەققىيات تارىخىدا ئالاھىدە تۆھپە ياراتقان فرانسىيە شائىرى.

ئۇ پارىژدىكى بىر كەمبەغەل خىزمەتچى ئائىلىسىدە تۇغۇلغان. 4 يېشىدا دادىسى ئۆلۈپ كېتىپ، ئانىسى يەنە توي قىلغاندىن كېيىن، ئۇنى بوۋىسى بېقىپ چوڭ قىلغان. 15 يېشىدا سىڭلىسى ئۆلۈپ كەتكەچكە، تېخىمۇ غېرىبلىق ھېس قىلىپ، كىتاب ئوقۇش ئارقىلىق ئۆزىگە تەسەللى ئىزلىگەن. شۇ مەزگىللەردە ئۇ بودېلىر، ئاللان پو قاتارلىقلارنىڭ ئەسەرلىرىنى زور ئىشتىياق بىلەن ئوقۇغان. ئاللان پونىڭ ئەسەرلىرىنىڭ ئەسلى نۇسخىسىنى ئوقۇش ئۈچۈن، ھەتتا ئەنگلىيىگە بېرىپ ئىنگلىز تىلى ئۆگىنىپ، ئاللان پونىڭ مەشھۇر شېئىرى «قاغا» نى تەرجىمە قىلغان. ئوتتۇرا مەكتەپنى تۈگەتكەندىن كېيىن، ھۆكۈمەت ئورگىنىدا ۋاقىتلىق خىزمەتچى بولۇپ ئىشلىگەن ھەمدە ئوتتۇرا مەكتەپتە ئىنگلىز تىلىدىن دەرس ئۆتكەن. دەسلەپتە ئۇ پارناس ئېقىمىغا قاتناشقان، لېكىن 1862- يىلى ئېلان قىلغان تۇنجى تۈركۈم شېئىرلىرى «ساما» ، «قايتقان باھار» ، «ئاپەت» ، «غۇسسە» قاتارلىقلاردا ئاساسلىقى بودېلىرنىڭ تەسىرىنى

ئىپادىلىگەن، ئۇ بودېلىردىن ھاياتنىڭ ئازابلىق ئىكەنلىكىنى تونۇشنى ئۆگەنگەن. ئۇمۇ خۇددى بودېلىرغا ئوخشاشلا مۇرەككەپ ھېس - تۇيغۇلارنى قوغلاشقان، ھاياتتىكى قۇرۇقلۇقنى ئىپادىلىگەن، ئۆلۈم ۋە بىمەنىلىكنى مەدھىيىلىگەن. شۇڭا ئۇ بودېلىر بىلەن ئاللان پونىڭ بىۋاستە ئىز باسارىغا ئايلانغان. 1866- يىلى ئۇ يەنە «ھازىرقى زامان پارناس ئېقىمى» ژۇرنىلىدا «روجەك» ، «كۆپكۆك ئاسمان» «دېڭىز شاملى» قاتارلىق مەشھۇر شېئىرلىرىنى ئېلان قىلغان. 1871- يىلى ئۇ «ھەيروديياد» ناملىق تراگېدىيىسىنىڭ پارچىسىنى ئېلان قىلغان. ئۇ بۇ تراگېدىيىدە «مەن ئۆلدۈم! » دېگەن. بۇنداق دېيىش ئارقىلىق، ماللارمې ھەر قانداق شەكىلدىكى خۇسۇسىي لىرىكا ئامىللىرىنى چەتكە قاققان. ئۇنىڭ بۇ تراگېدىيىنى يېزىشتىكى مۇھىم بىر مەقسىتى، شېئىر ھەرگىزمۇ بىر ئادەم تارتقان جاپالارنىڭ پاكىتى ياكى ئاشكارىلىنىشى بولۇپ قالماسلىقى كېرەك، دېيىشتىن ئىبارەت بولغان. 1870- يىلى ماللارمې پارىژدىكى بىر كۇتۇپخانىدا خىزمەتكە ئورۇنلاشقان. ئىككىنچى يىلى يەنە ئوقۇتۇش ۋە ئىجادىيەت بىلەن شۇغۇللىنىشقا باشلىغان. 1876- يىلى ئۇ ئۆزىنىڭ ۋەكىل ئەسىرى «چارۋا ئىلاھىنىڭ چۈشتىن كېيىنى» نى ئېلان قىلغان. بۇ شېئىر سىمۋولىزم شېئىرىيەت تارىخىدا ئۆزگىچە بىر ئابىدە تىكلىگەن. بۇ شېئىر ئېلان قىلىنغاندىن كېيىن، ماللارمېنىڭ شېئىرىيەت ساھەسىدىكى نام - ئابرۇيى قاتتىق ئۆسۈپ، ئۇنىڭ شېئىرلىرى ياش بىر ئەۋلاد شائىرلارنىڭ كۈچلۈك قىزىقىشىنى قوزغىغان. 1880- يىلىنىڭ باشلىرىدىن تارتىپ بىر تۈركۈم ياش شائىرلار ئۇنىڭ ئۆيىگە يىغىلىپ، مەشھۇر «سەيشەنبە يىغىلىشى» غا قاتناشقان. بۇ يىغىلىش تولۇق ئون يىل داۋاملىشىپ، بارا - بارا سىمۋولىزمنىڭ مەركىزىگە ئايلانغان. ماللارمېمۇ سىمۋولىزمنىڭ ئومۇم ئېتىراپ قىلىدىغان رەھبىرى بولۇپ قالغان. ماللارمې ياش شائىرلارغا ئۆزىنىڭ شېئىرىيەت قاراشلىرىنى سۆزلەپ، ئۆزى ئىجاد قىلغان بەدىئىي ماھارەتلەرنى كۆرسەتكەن. ئۇ ئۆزىنىڭ نەزەرىيىلىرىنى بارا - بارا ياش شائىرلارغا سىڭدۈرۈپ، سىمۋولىزمنىڭ تەرەققىياتى ئۈچۈن تۈرتكىلىك رول ئوينىغان. 1887- يىلى ئۆزىنىڭ شېئىرلىرىنى توپلاپ «شېئىرلار» ناملىق توپلىمىنى نەشر قىلدۇرغان. 1894- يىلى ئۇ ھاياتىدىكى ئەڭ ئاخىرقى، ئەڭ

ئالاھىدە شېئىرى «دەتتىكام دەپ ئېتىلسا ئوشۇق، تاسادىپىيلىق يوقالماس مەڭگۈ» نى ئېلان قىلىپ، ئۆزىنىڭ «ساپ شېئىر» غا بولغان ئىنتىلىشىنى بىر «مۇتلەق» دەرىجىگە كۆتۈرگەن. ئۇ بۇ شېئىرنى تاماملاپ بولالمىغان. كىشىلەر بۇ شېئىرغا مالارمېي بىر ئۆمۈر ئىزلىنىپمۇ يېزىپ چىقالمىغان بىردىنبىر ئەسىرىنىڭ پارچىسى، دەپ باھا بەرگەن. مالارمېنىڭ قارىشىچە، شېئىرنىڭ مەجبۇرىيىتى ئالاھىدە بەدىئىي ۋاسىتىلەر ئارقىلىق، ئادەتتىكى شەيئىلەرنىڭ كەينىگە يوشۇرۇنغان «مۇتلەق دۇنيا» نى ئېچىپ بېرىش، پەقەت مۇتلەق مەنزىللا ئەڭ يۇكسەك غايە. مالارمېنىڭ بىر ئۆمۈر زېھنىنى سەرپ قىلىپ بۇ شېئىرنى يېزىشىمۇ دەل مۇشۇ «مۇتلەق دۇنيا» نى ئىپادىلەشنى مەقسەت قىلغان.

مالارمې تىل ئىشلىتىش جەھەتتە يۇكسەك پەللىگە يەتكەن. ئۇ تىلنىڭ سېھرىي كۈچى ئارقىلىق شېئىرلارنى قويۇق سىرلىق تۈسكە ئىگە «ساپ شېئىر» غا ئايلاندۇرغان. ئۇ خام خىيال ۋە گۈزەللىكنى ئەڭ يارىتالايدىغان نەرسە سۆز دەپ قارىغان. شۇڭا ئۇ شېئىر يازغاندا ھەر بىر سۆز (خەت) نى تاللاش، ئۇنى مەلۇم جايغا ئورۇنلاشتۇرۇش جەھەتتە كۆپ ئەجىر سىڭدۈرگەن. ئۇ ھەربىر بەتنى مۇزىكىنىڭ قۇرۇلمىسى بويىچە ئورۇنلاشتۇرۇپ، خەت ئىگىلىـــگەن بوشلۇقنى ئامالنىڭ بارىچە ئازايتىپ، قەغەزنىڭ بوشلۇقىنـــى كېڭەيتكەن. «دەتتىكام دەپ ئېتىلسا ئوشۇق، تاسادىپىيلىق يوقالماس مەڭگۈ» ناملىـــق شېئىرىدا ئۇ ھەتتا بىر بەتكە ئىككى ـ ئۈچ سۆزنىلا يازغان. ئۇنىڭ قارىشىچە، قەغەزدىكى خەت سۆز بىلەن قەغەزنىڭ بىر مەيدان كەسكىن ئېلىشىشى ئارقىسىدا ساقلىنىپ قالىدۇ، قەغەزدە قەستەن قالدۇرۇلغان بوشلۇق مول مەنىگە ئىگە «بىلىم بوشلۇقى» بولۇپ، ئۇ كىتابخانلارنىڭ چەكسىز تەسەۋۋۇرىنى قوزغايدۇ. ئاق قەغەز ئىپادىلەش كۈچىگە ئىگە، چۈنكى پەقەت ئاق قەغەزلا «تىل بىلەن ئىپادىلىگىلى بولمايدىغان نەرسىلەرنى» ئىپادىلىيەلەيدۇ. مالارمې يەنە «ساپ شېئىر» يېزىپ چىقىش ئۈچۈن خام خىيالغا تايىنىش كېرەك، پەقەت خام خىياللا پانىي ئالەمگە تەۋە بولمىغان ساپ گۈزەللىككە يېتەلەيدۇ، چۈنكى بەخت بۇ دۇنيادا بولمايدۇ، پەقەت چۈشتىلا بولىدۇ، دەپ قارىغان. ئۇ يەنە گۈزەللىك مۇقەددەس، بارلىق مۇقەددەس نەرسىلەرنىڭ ھەممىسى سىرلىق بولىدۇ، شۇڭا

گۈزەللىكنى ئىپادىلەيدىغان شېئىرلارمۇ سىرلىق بولۇشى كېرەك، دەپ قارىغان. شۇڭا ئۇ تىلغا ئىشلەپ، تىلنىڭ سېھرىي كۈچى ئارقىلىق ئىشارە رولىنى ئوينايدىغان سىمۋوللارنى تېپىپ چىققان.

ماللارمېنىڭ ئىجادىيەت ئەمەلىيىتى ۋە نەزەرىيىلىرى ئۇنىڭ ئابرۇيىنى ئۆستۈرگەن، نەتىجىدە ئۇ ياۋروپا، شىمالىي ئامېرىكىدىكى ھەر قايسى دۆلەتلەردىكى شائىرلار چوقۇنىدىغان مەبۇدقا ئايلانغان. دەل ماللارمېنىڭ تىرىشچانلىقى ئارقىسىدا سىمۋولىزم فرانسىيە چېگرىسىدىن ھالقىپ، ھەر قايسى دۆلەتلەرگە تارقىلىپ، ئەدەبىيات دائىرىسىنى بۇزۇپ ئۆتۈپ، گۈزەل سەنئەت ساھەسىگە سىڭىپ كىرگەن. شۇنىڭ بىلەن سىمۋولىزم ھەرىكىتى 20- ئەسىردە پۈتكۈل بىر ئەسىر تەسىر كۆرسەتكەن ئەڭ مۇھىم دۇنياۋى ئېقىمغا ئايلانغان.

4. كېيىنكى سىمۋولىزم ۋە ئۇنىڭ ۋەكىللىرى

20- ئەسىرنىڭ باشلىرىدا پارتلىغان 1- دۇنيا ئۇرۇشى تۈپەيلىدىن غەرب دۆلەتلىرىدە ئومۇمىيۈزلۈك روھىي كرىزىس پەيدا بولغان. بۇنىڭ بىلەن كىشىلەر ئىچكى دۇنياغا يۈزلىنىپ، يۈرەكنى تۇرمۇشقا ھۆكۈمرانلىق قىلىدىغان كائىنات روھى، تەقدىر ۋە ئىدېئال ئۇقۇملار ئۈستىدە ئىزلىنىپ، ئەنئەنىۋى دۇنيا قاراش ۋە قىممەت قارىشىدىن گۇمانلىنىپ، رېئال ماددىي مەۋجۇتلۇقنى ئىنكار قىلىپ، كائىناتنىڭ ھەقىقىي سىرىنى ئېچىشقا تىرىشقان. نەتىجىدە، سىمۋولىزم شېئىرىيىتى قايتىدىن گۈللىنىپ، مىسلى كۆرۈلمىگەن ھالەتتە پۈتكۈل دۇنياغا تارقىلىپ، قىسقا ۋاقىت ئىچىدە دۇنياۋى ئېقىمغا ئايلانغان. مانا بۇ كېيىنكى سىمۋولىزم ئېقىمىدۇر.

كېيىنكى سىمۋولىزم دەسلەپكى سىمۋولىزمنىڭ راۋاجى بولۇپ، بۇ ئىككىسى بىرلىشىپ مۇكەممەل بىر مودېرنىزم ئەدەبىي ئېقىمىنى شەكىللەندۈرگەن. لېكىن بۇ ئىككى ئېقىم ئوخشىمىغان دەۋردە مەيدانغا كەلگەن ھەم ئۇنىڭ ئاساسلىق ۋەكىللىرى يېتىلگەن بولغاچقا، ئوخشىمىغان ئالاھىدىلىككە ئىگە بولغان. بىرىنچىدىن، كېيىنكى سىمۋولىزمنىڭ چېتىلىش دائىرىسى كېڭەيگەن، شائىرلار قوشۇنى زورايغان. بۇ ئېقىمنىڭ ئېستېتىك

پرىنسىپلىرىمۇ ھەر قايسى دۆلەتلەرنىڭ ئۆزىگە خاس ئەھۋالى ۋە ئۆزىگە خاس شېئىرىيەت ئەنئەنىسىگە، شائىرلارنىڭ ئوخشاش بولمىغان خاھىشىغا ئاساسەن رەڭگارەڭ تۈس ئالغان. ئىككىنچىدىن، كېيىنكى سىمۋولىزم 1- دۇنيا ئۇرۇشىنىڭ ئالدى - كەينىدە مەيدانغا كەلگەچكە، ئالاھىدە شارائىت ئاستىدا، ئۇنىڭ تېما دائىرىسى كېڭەيگەن، زامانىۋى ئېڭى كۈچلۈك بولغان، ئىپادىلەش ئۇسۇللىرى تېخىمۇ پىشقان. شۇڭا، كۆپلىگەن تەتقىقاتچىلار پەقەت كېيىنكى سىمۋولىزمنىلا ھەقىقىي مودېرنىزم ئېقىمى دەپ قاراپ، مودېرنىزم ئەدەبىياتىنىڭ باشلىنىشىنى مۇشۇ ئېقىم بىلەن ھېسابلايدۇ.

سىمۋولىزم شېئىرىيىتى فرانسىيىدە ئاساسلىقى مالارمېنىڭ شاگىرتلىرىدىن پائۇل ۋالېرى ۋە پائۇل كلودېل (1868 ـ 1955) قاتارلىقلار ئارقىلىق داۋاملاشقان.

19- ئەسىرنىڭ ئوتتۇرىلىرىدا ئېستېتىكىزم ئېقىمى ئەنگلىيىدە بارلىققا كەلگەن. بۇ ئېقىم سەنئەتنىڭ مۇستەقىل قىممىتىنى تەكىتلەپ، ئوبيېكتىپ دۇنيادىن ھالقىغان خىيالىي مەنزىلگە ئەھمىيەت بېرىپ، ماددىي دۇنيانى ئىنكار قىلىپ، ۋىكتورىيە مەزگىلىدىكى شېئىرىيەت ئەنئەنىسىگە قارشى تۇرغان. بۇنىڭ بىلەن سىمۋولىزمغا ئۆتۈشكە شارائىت ھازىرلانغان. 1891- يىلى مور «ئىككى نەپەر نامسىز شائىر» ناملىق ماقالىسىدا ئەنگلىيە كىتابخانلىرىغا ئارتۇر رىمبو بىلەن پائۇل ۋېرلىننى تونۇشتۇرغان. 1899- يىلى ئەنگلىيىلىك شائىر ئارتۇر سىمونس (Arthur Symons, 1865—1945) «سىمۋولىزم ئەدەبىياتى ھەرىكىتى» دېگەن كىتابىدا ئەنگلىيە كىتابخانلىرىغا فرانسىيە سىمۋولىزم ھەرىكىتىنى تونۇشتۇرغان. شۇنداق قىلىپ، سىمۋولىزم شېئىرىيىتى ئەنگلىيە، ئامېرىكا ئەدەبىياتىدا بەلگىلىك ئورۇنغا ئىگە بولغان. 19- ئەسىرنىڭ ئاخىرلىرىدا، ئەنگلىيىدە ۋىليام باتلېر يېتس ۋەكىللىكىدىكى سىمۋولىزم شېئىرىيىتى مەيدانغا كەلگەن. يېتس ئىرېلاندىيىنىڭ روھقا چوقۇنۇش ۋە پېرىخونلۇق قىلىش قاتارلىق يەرلىك ئادىتىنى سىمۋولىزمغا ئېلىپ كىرگەن. ئۇنىڭدىن كېيىن ئېزرا پوند (Ezra Pound, 1885—1973) ۋەكىللىكىدىكى ئەنگلىيە، ئامېرىكا شائىرلىرى 1912- يىلى «ئىماگىزم ھەرىكىتى» نى قوزغىغان. ئىماگىزمنىڭ ئىجادچىلىرىدىن بىرى بولغان ئەنگلىيە شائىرى فرانك

فلىنت (Frank Stuart Flint, 1885—1960) : «هازىرقى زامان فرانسىيە سىمۋولىزم ئېقىمىدىن بىز ئۆچىيلەن (فلىنت، پوند، هۇلم) غايەت زور ئىلھام ئالدۇق» دېگەن. ئۇلار سۇبيېكتىپ كەيپىياتنى ئوبيېكتىپ ئىپادىلەش، رومانتىزمنىڭ قەلبنى بىۋاسىتە ئىزھار قىلىشقا قارشى تۇرۇش، سىمۋول ئارقىلىق ئىشارە قىلىش قاتارلىق جەھەتلەردە سىمۋولىزمنىڭ تەسىرىنى قوبۇل قىلىپ، شېئىردىكى ئاساسىي ئامىل بولغان ئىماگنى تەكىتلىگەن. ئۇلار: «ئىماگ — بىر دەقىقە ئىچىدە، ئادەمنىڭ زېھنى بىلەن تۇيغۇسىدىن ھاسىل بولغان ھاياجاندىن ئىپادىلىنىپ چىققان نەرسە» دېگەن. بۇ يەردە ئېيتىلغان ئىماگ ئاساسلىقى مەنىۋى ئوبراز بولۇپ، ئۇ شائىرنىڭ شەيئى ۋە ھادىسىلەرگە بولغان قىسقا ۋاقىت ئىچىدىكى ئىنكاسىدىن شەكىللىنىدۇ. بۇنداق ئىنكاس ياكى تەسىرات دائىم ئوخشىتىش ياكى ئوخشاش بولمىغان شەيئى ۋە ھادىسىلەرنى پاراللېل تەسۋىرلەش يەنى «بىر ئۇقۇمنى يەنە بىر ئۇقۇمنىڭ ئۈستىگە دەستىلەش» ئارقىلىق ئىپادىلىنىدۇ. تېگى - تەكتىدىن ئېيتقاندا، ئىماگىزم سىمۋولىزمنىڭ بىر تارمىقى. ئىماگىزم ئېقىمى يەنە شەرق شېئىرلىرىنىڭ، بولۇپمۇ جۇڭگو ۋە ياپونىيىنىڭ قەدىمكى شېئىرلىرىنىڭ تەسىرىنى قوبۇل قىلغان. ئاساسلىق ئىماگىزمچى شائىرلاردىن يەنە ئامېرىكىلىق شائىر ئامى لوۋېل (Amy Lowell, 1874—1925)، ئامېرىكىلىق ئايال شائىر خىلدا دۇلىتل (Hilda Doolittle, 1886—1961)، ئەنگلىيىلىك يازغۇچى ۋە شائىر د. خ. لاۋرېنس (D. H. Lawrence, 1885—1930)، ئامېرىكىلىق شائىرلاردىن ۋىليام كارلوس ۋىلىيامس (1883 - 1963) ۋە ۋاللېس ستېۋېنس (1879 - 1955) قاتارلىقلار بار.

رۇسىيە سىمۋولىزم شېئىرىيىتى 1895- يىلىنىڭ ئالدى - كەينىدە مەيدانغا كەلگەن. 1892- يىلى ۋېنگروۋ «ياۋروپا يېڭىچە شېئىرلىرى» دە سىمۋولىزمنى تونۇشتۇرغان. بولۇسوۋ 1894-، 1895- يىللىرى «رۇسىيە سىمۋولىزمى» دېگەن ئۈچ قىسىملىق شېئىرلار توپلىمىنى تۈزگەن. كوستانتىن بارمونت «پايانسىز» ناملىق كىتابىدا سىمۋولىزملىق شېئىرىيەت سەنئىتىنى مۇھاكىمە قىلغان. رۇسىيە سىمۋولىزم شېئىرىيىتىدە دەسلەپكى سىمۋولىزمنىڭ ئالاھىدىلىكى كۈچلۈك بولغان. ئۆكتەبىر ئىنقىلابى پارتلىغاندىن كېيىن،

روسىيە سىمۋولىزم ئېقىمى پارچىلانغان. بارمونت چەت ئەلگە چىقىپ كەتكەن. ئالېكساندىر بلوك (1880 ـ 1921)، سېرگىي يېسېنىن (1895 ـ 1925) قاتارلىق شائىرلار سىمۋولىزملىق ئىپادىلەش ئۇسۇلىدىن پايدىلىنىپ ئۆكتەبىر ئىنقىلابىنى مەدھىيىلەيدىغان شېئىرلارنى يازغان. بۇلاردىن باشقا روسىيە سىمۋولىزمىغا تەۋە ئاساسلىق شائىرلار: فېدورسوگوروۋ(1863 ـ 1927)، دمىترى مېرېلكوۋسكى (1865 ـ 1941)، گىنايدا جىپپىئۇس (1869 ـ 1945) قاتارلىقلار.

كېيىنكى سىمۋولىزم شېئىرىيىتى ئىتالىيىدە 1- دۇنيا ئۇرۇشىدىن كېيىن «يوشۇرۇنچىلار ئېقىمى» شەكلىدە ئوتتۇرىغا چىققان. ئۇلا بەخت رېئال نەرسە ئەمەس، «تۇرمۇشنىڭ رەزىللىكى»لا ئەمەلىي رېئاللىق دەپ قارىغان. بۇ ئېقىمنىڭ مەشھۇر ۋەكىلى ئېۋگېنىئو مونتالى (1896 ـ 1981) مۇنداق دېگەن: «سەگەك سوغۇققانلىقتىن باشقا قۇتۇلۇش يولىنى بىلمەيمەن». ئۇلار سىمۋولىزملىق شېئىرىيەت نەزەرىيىسىنى قوبۇل قىلىپ، روھىي دۇنيانى ئىپادىلەشكە تىرىشىپ، نازۇك خۇسۇسىي ھېسسىياتنى قېزىشقا ۋە دەقىقە ئىچىدىكى تەسىراتنى تۇتۇشقا ئەھمىيەت بەرگەن. بۇ ئېقىمنىڭ ئاساسلىق ۋەكىلىدىن يەنە شائىر سالۋاتور كۇئاسىمودو(1901 ـ 1968) بار. ئالدىنقىسى «تۇرمۇشنىڭ رەزىللىكى» نى يازغان بولسا، كېيىنكىسى ئاساسلىقى تەبىئەتكە قايتىپ، رېئاللىقتىكى ئازاب - ئوقۇبەتلەرنى سىمۋوللۇق ئىپادىلىگەن.

كېيىنكى سىمۋولىزم شېئىرىيىتى غەربتىكى باشقا دۆلەتلەردە ئېقىم بولۇپ شەكىللەنمىگەن، لېكىن نەزەرىيە ۋە ئىجادىيەت ئەمەلىيىتى جەھەتتە زور نەتىجىلەرگە ئېرىشكەن. بېلگىيىلىك ئېمىل ۋېرخارېن (1855 ـ 1916) دەسلەپكى سىمۋولىزمدىن كېيىنكى سىمۋولىزمغا ئۆتۈش مەزگىلىدىكى مۇھىم سىمۋولىزمچى شائىر بولۇپ ھېسابلىنىدۇ. ئاۋستىرىيىلىك شائىر رىلكې گېرمانىيىنىڭ تەپەككۇر روھىنى سىمۋولىزم شېئىرلىرىغا ئېلىپ كىرگەن. ئىسپانىيىلىك لوركا ئىسپانىيىچە ئەركىنلىك روھىنى ۋە خەلق ئېغىز ئەدەبىياتىنىڭ ئۇسلۇبىنى سىمۋولىزم بىلەن بىرلەشتۇرگەن. شۇنىڭ بىلەن بىرگە سىمۋولىزم يەنە گېرمانىيە، نورۋېگىيە، دانىيە، ۋېنگىرىيە، پولشا، رۇمىنىيە، بۇلغارىيە، پورتۇگالىيە، ياپونىيە قاتارلىق دۆلەتلەردىمۇ ئىز

قالدۇرغان.

سىمۋولىزم يەنە دراما ساھەسىگىمۇ تەرەققىي قىلغان. بېلگىيىلىك مەشھۇر سىمۋولىزمچى دراماتورگ ماۋرىس مېتېرلىنك (1862 ـ 1949) نادىر دراممىسى «كۆك قۇش» بىلەن 1911- يىلى نوبېل ئەدەبىيات مۇكاپاتىغا ئېرىشكەن. 1912- يىلى نوبېل ئەدەبىيات مۇكاپاتىغا ئېرىشكەن گېرمانىيىلىك مەشھۇر دراماتورگ گېرخارت خاۋپتمان (1862 ـ 1946) نىڭ داڭلىق دراممىسى «ئېغىر سائەت» سىمۋولىزملىق دراممىلارنىڭ ۋەكىلى بولۇپ ھېسابلىنىدۇ. بۇنىڭدىن باشقا يەنە ئىرېلاندىيىلىك دراماتورگ جون سىنج (1871 ـ 1909) ۋە ئۇنىڭ «ئات مىنىپ دېڭىزغا چۈشكەن ئادەم» ناملىق دراممىسى بار.

كېيىنكى سىمۋولىزم ئېستېتىكا پرىنسىپلىرى جەھەتتە، دەسلەپكى سىمۋولىزمدىكى يەككە سىمۋولدىن مۇرەككەپ سىمۋولغا يەنى ئومۇمىيۈزلۈك، كۆپ قاتلاملىق سىمۋولغا تەرەققىي قىلغان. دەسلەپكى سىمۋولىزمدىكى سىمۋول ئاساسلىقى خۇسۇسىي سىمۋول بولۇپ، ئۇنىڭدا بەلگىلىك ماددىي ئوبراز شائىرنىڭ ئۆزلۈكىگە ۋەكىل قىلىنغان. ئارتۇر رىمبونىڭ «مەست كېمە» شېئىرىدىكى مەست كېمە مەركىزىي سىمۋول بولۇپ، ئۇ ئارقىلىق ئىپادىلەنگەن غۇۋا سەيلانە كەيپىيات، تۇيغۇ، خىيال، ئۇلانما تەسەۋۋۇر قاتارلىقلار رىمبونىڭ دۇنيا توغرىسىدىكى تۇيغۇ ۋە تەپەككۇرىنى كۆرسىتىپ بەرگەن. دەسلەپكى سىمۋولىزم بىلەن كېيىنكى سىمۋولىزمنى تۇتاشتۇرغان شائىر ماللارمېنىڭ «چارۋا ئىلاھىنىڭ چۈشتىن كېيىنى» دېگەن شېئىرىدا چارۋا ئىلاھىنىڭ مەۋھۇم غايىگە بولغان خىيالىي تۇيغۇسى تەسۋىرلەنگەن. ئۇنىڭدىمۇ شائىرنىڭ رېئاللىقتا ۋە گۈزەللىككە بولغان تەسىراتى ئىپادىلەنگەن. بىراق، كېيىنكى سىمۋولىزمچىلار ئومۇمىيۈزلۈك ياكى كۆپ قاتلاملىق سىمۋول ئارقىلىق «پۈتكۈل ئىنسانىيەتنىڭ ھەقىقىتى» نى ئېچىپ بېرىشكە تىرىشقان. ۋالېرىنىڭ «دېڭىز ساھىلىدىكى قەبرىستانلىق» ناملىق شېئىرىدا، ئاق قۇش سىمۋولى كۆپ قېتىم ئىشلىتىلگەن. ئۇ ئارقىلىق سىمۋول قىلىنغان نەرسىلەرمۇ بىر ـ بىرىگە ئوخشىمىغان. ئۇ بەزىدە دېڭىزدىكى يەلكەننىڭ سايىسىگە سىمۋول قىلىنغان، بەزىدە قەبرە تېشىغا ئويۇلغان مۇقەددەس روھقا سىمۋول قىلىنغان. ئېلىئوتنىڭ

«باياۋان» دېگەن داستانى تېخىمۇ شۇنداق، ئۇنىڭدىكى سۆ سىمۋولى بەزىدە جىنسىي ھەۋەسكە سىمۋول قىلىنسا، بەزىدە ھاياتلىقنىڭ مەنبەسىگە، ھەتتا باياۋانغا ئايلانغان بۇ دۇنيانى قۇتقۇزىدىغان ئىلاھىي غايىگە سىمۋول قىلىنغان.

بۇنىڭدىن باشقا، كېيىنكى سىمۋولىزمغا تەۋە بەزى شېئىرلار ھېسسىي سىمۋولدىن ئەقلىي سىمۋولغا ئۆتكەن. سىمۋولىزم رومانتىزمنىڭ قەلبنى بىۋاسىتە ئىزھار قىلىشقا قارشى تۇرۇپ، ھېسسىياتنىڭ تەبىئىي ئېقىپ چىقىشىنى تەكىتلىگەن. بۇ يەردىكى «بىۋاسىتە ئىزھار قىلىش» بىلەن «تەبىئىي ئېقىپ چىقىش» پەرقلىنىدۇ. بۇ شۇنداق دېگەنلىككى، ھېسسىيات ئېقىپ چىقىدۇ، لېكىن بىۋاسىتە ئېقىپ چىققان ھېسسىيات تەبىئىي بولمايدۇ. شۇڭا، سىمۋولىزمچىلار تەبىئەت دۇنياسىدىن ھېس - تۇيغۇنىڭ ئوبيېكتىپ ئىپادىلىگۈچىسىنى تېپىپ چىقىپ، كونكرېت شەيئىلەرنى تەسۋىرلەش ئارقىلىق ئۆز ھېسسىياتىنى ئىپادىلىگەن، يەنى كونكرېت شەيئىگە بەلگىلىك ئابستراكت مەنە يۈكلىگەن. بۇ كۆز قاراش ئەڭ دەسلەپ بودېلېردىن كەلگەن، ئۇ: «تەبىئەت پەقەتلا بىر لۇغەت»، شائىر مۇشۇ لۇغەتتىن ئۆزىگە كېرەكلىك سۆزلەرنى تېپىپ چىقىپ، ھېس - تۇيغۇنى ئىپادىلىشى كېرەك، دەپ قارىغان. مالارمېغا كەلگەندە، بۇ كۆز قاراش تېخىمۇ ئايدىڭلاشقان. ئۇ شائىر ئۆزىدىكى ھەر خىل گۆھەرلەرنى پەردازلاپ مەلۇم خىل روھىي ھالەتنى ئىپادىلەيدۇ، دېگەن. دېمەك، سىمۋولىزم شېئىرلىرىدىكى ھېسسىيات بىلەن ۋاسىتىلىك ئىپادىلەنگەن تەسىراتلار بىۋاسىتە باغلىنىشقا ئىگە. شۇڭا، بىز دەسلەپكى سىمۋولىزمدىكى سىمۋول ئاساسەن ھېسسىي سىمۋول ئىدى دەيمىز. كېيىنكى سىمۋولىزمغا كەلگەندە، بۇ خىل ئەھۋالدا ئۆزگىرىش بولغان. شائىر يېتس: «ھېسسىي سىمۋولدىن باشقا يەنە ئەقلىي سىمۋولمۇ بار» دېگەن. ئۇ ھەتتا ئەقلىي سىمۋولنى ھەقىقىي سىمۋول دەپ قاراپ، ھېسسىي سىمۋول پەقەتلا «كۆز قاراشنى ئويغىتىدۇ»، كىشىلەر پەقەتلا تەسىرلىنىدۇ، شۇڭا ھادىسىۋى دۇنيادىن قۇتۇلالمايدۇ، ئەقلىي سىمۋول ئادەمنى «خۇداغا ۋە ئىلاھقا يېقىنلاشتۇرىدۇ ھەمدە ئۇلار بىلەن بىرگە قىلىدۇ» دەپ ھېسابلىغان. مالارمېنىڭ كۆچلۈك تەسىرىگە ئۇچرىغان ۋالېرى: «ھەر بىر ھەقىقىي شائىرنىڭ مۇلاھىزە ۋە ئابستراكت تەپەككۇر ئىقتىدارى ئادەتتىكى ئادەملەر ئويلىغاندىن جىق كۈچلۈك

بولىدۇ» ، «شائىر سۇپىتىدىكى پائالىيەتلىرىدە، ئۇنىڭ ئابستراكت تەپەككۇرى رول ئوينايدۇ» دېگەن. شۇڭا كېيىنكى سىمۋولىزمچىلار ئۆز شېئىرلىرىدا ھەرخىل بىلىملەرنى ۋە ھېكايەتلەرنى ئەستايىدىللىق بىلەن ئورۇنلاشتۇرۇپ، ئۇلارنى ئۆزىنىڭ ھېس - تۇيغۇلىرىغا ۋە پەلسەپە ئىدىيىسىگە يۇغۇرۇپ، زور تېمىلارنى ئەكس ئەتتۈرگەن.

سىمۋولىزم تەرەققىي قىلىپ توماس ئېلىئوتقا كەلگەندە، ئۇ «خۇسۇسىيسىزلاشتۇرۇش» نەزەرىيىسىنى ئوتتۇرىغا قويۇپ، «ئوبيېكتىپ تاناسىپىيات» تىن ئىبارەت يۇقىرى بەدىئىي ماھارەتنى قوللانغان. بۇنىڭ بىلەن، بىر تەرەپتىن شېئىرىيەتتىكى بەدىئىي ماھارەتتە يېڭى ئىجادىيەتلەر مەيدانغا كەلگەن؛ يەنە بىر تەرەپتىن «ئوبيېكتىپ تاناسىپىيات» نەزەرىيىسى تىكلىنىپ، «ئىدىيىۋى ھېسسىياتقا ماس نەرسىلەر» ئارقىلىق شائىرلارنىڭ ھېس - تۇيغۇلىرى ئىپادىلەنگەن. بۇ توغرىدا شائىر ئېلىئوتنى سۆزلىگەندە توختىلىمىز.

گەرچە دەسلەپكى سىمۋولىزم بىلەن كېيىنكى سىمۋولىزمغا تەۋە ئەدىبلەر ئوتتۇرىسىدا نۇرغۇن پەرقلەر بولسىمۇ، لېكىن تۈپكى ئېستېتىكا پرىنسىپى ۋە ئىجادىيەت ئۇسۇلى جەھەتتىكى ئورتاقلىق تۈپەيلىدىن ئۇلار يەنىلا بىر پۈتۈن ئېقىم بولۇپ قالغان.

بىز تۆۋەندە كېيىنكى سىمۋولىزمنىڭ ئاساسلىق ۋەكىللىرىدىن ۋالېرى، رىلكې، يېتس ۋە ئېلىئوت قاتارلىقلارنىڭ ئەھۋالى ئۈستىدە قىسقىچە توختىلىمىز.

پائۇل ۋالېرى (Paul Valery, 1871—1945) فرانسىيىلىك مەشھۇر شائىر، فرانسىيە كېيىنكى سىمۋولىزم ئەدەبىياتىنىڭ ئاساسلىق ۋەكىلى.

ئۇ فرانسىيىنىڭ جەنۇبىدىكى پورت شەھىرى سېتتە تۇغۇلغان. دادىسى تاموژنا ئەمەلدارى، ئانىسى ئىتالىيىلىك ئىدى. ئۇ 16 يېشىدىن باشلاپ شېئىر يېزىپ، ئالىي مەكتەپتە ئوقۇۋاتقان چاغلىرىدىلا ئۆزىنىڭ ئەدەبىي تالانتىنى نامايان قىلغان. پەقەت ئىككى يىل (1888-1889) ئىچىدىلا يۈز پارچىدىن ئارتۇق شېئىر يازغان. ئۇ سىمۋولىزمغا زور ئىشتىياق باغلاپ، «رەزىل گۈللەر» ، «مەست كېمە» قاتارلىق ئەسەرلەرنى قولىدىن چۈشۈرمەي ئوقۇغان. كېيىن ئۇ يەنە مەشھۇر «سەيشەنبە يىغىلىشى» غا دائىم قاتناشقان. ماللارمې

ئۇنىڭغا شېئىر تۈرلەش ماھارىتى كۆرسىتىپ، ناھايىتى ئادەتتىكى تېمىلارنىمۇ ئەقىلگە سىغمايدىغان دەرىجىگە يەتكۈزۈپ، ئۇنىڭ قەلبىدە چوڭقۇر تەسىر قالدۇرغان. ۋالېرىمۇ باشقا ياش شائىرلارغا ئوخشاش ماللارمېنىڭ شېئىرلىرىدىن ھۇزۇرلىنىپ، ئۇلاردىكى تولۇپ تاشقان بىۋاسىتە سېزىم، ئۇلانما تەسەۋۋۇر، ئىشارە ۋە سىمۋوللىغا مەستانە بولغان. ئۇ ماللارمېدىن يول كۆرسىتىشنى ئۆتۈنگەندە، ماللارمې ئۇنىڭغا: «پەقەت تەنھالىقلا ساڭا يول كۆرسىتەلەيدۇ» دەپ جاۋاب بەرگەن.

تالانتى ئۇرغۇپ تۇرغان ۋالېرى ناھايىتى تېزلا كىشىلەرنىڭ دىققىتىنى قوزغىغان. 1891ـ يىلى «مۇنازىرە گېزىتى» ماقالە ئېلان قىلىپ: «ئۇنىڭ ئىسمى كىشىلەرنىڭ ئاغزىدىن چۈشمەي تەرىپلەنگۈسى» دېگەن. لېكىن ئۇ 21 يېشىدا قانۇن ئىنستىتۇتىنى پۈتتۈرۈپ، تۇيۇقسىز شېئىر يېزىشنى تاشلاپ، ماتېماتىكا ۋە پەلسەپە تەتقىقاتىغا بېرىلىپ، مېتافىزىكىلىق خىيال ۋە ئابستراكت تەپەككۇر ئىچىگە كىرىپ كەتكەن. 1894ـ يىلى ۋالېرى مونتپېللېردە مەشھۇر نەسرى «ئېدموند تېست ئەپەندى بىلەن بىرگە ئۆتكۈزگەن كېچە» نى يازغان. بۇ ئەسىرى بىلەن يەنە باشقا بىر نەچچە نەسرى 1927ـ يىلى «تېست ئەپەندى» دېگەن نامدا توپلام بولۇپ چىققان. مول خىيالىي تەسەۋۋۇرغا تولغان بۇ كىتاب كېيىنكى مەزگىللەردە مەيدانغا چىققان مەشھۇر ھالقىما رېئالىزمچى ئاندىرې برېتون ۋە باشقا كىشىلەرگە كۈچلۈك تەسىر كۆرسەتكەن. «ئېدموند تېست ئەپەندى بىلەن بىرگە ئۆتكۈزگەن كېچە» يېزىلىپ بولغاندىن كېيىن ۋالېرى پارىژدا ئولتۇراقلىشىپ قالغان. ئۇ يەنە «داۋىنچىنىڭ مېتودولوگىيىسى توغرىسىدا بايان» (1894)، «گېرمانىيىنىڭ بويسۇندۇرۇشى» (1897)، «ھەربىي ئىشلار سەنئىتى» (1897)، «سېمانتىكىلىق تەھلىل» (1898) قاتارلىق ھەر قايسى ساھەلەرگە ئائىت ئىلمىي ماقالىلارنى يازغان.

1912ـ يىلى ۋالېرى ياش ۋاقتىدا يازغان شېئىرلىرىنى «كونا شېئىرلار» نامىدا رەتلىگەن. لېكىن بۇ توپلام 1920ـ يىلىغا كەلگەندە ئاندىن نەشر قىلىنغان. بۇ توپلامغا جەمئىي 21 پارچە شېئىر كىرگۈزۈلگەن. بۇ شېئىرلارنىڭ سىمۋولچانلىقى ۋە مۇزىكىدارلىقى كۈچلۈك بولۇپ، كۆپلىرىدە تۈرلەش، قىسقارتىش، ئىشارە قىلىش قاتارلىق ئۇسۇللار قوللىنىلغان. 1917ـ

يىلى ۋالېرى 500 نەچچە مىسرالىق داستانى «ياش تەقدىر ئىلاھەسى» نى ئېلان قىلغان. بۇ شېئىردا بىر ئادەمنىڭ ئېڭىنىڭ بىر كېچىدىكى ئۆزگىرىشلىرى يېزىلغان. بۇ شېئىرنىڭ ئېلان قىلىنىشى ئۇنىڭ ئاجايىپ تالانتىنى نامايان قىلىپ، شېئىرىيەتتىكى يىقىلماس ئورنىنى تىكلىگەن. ئۇ بۇ شېئىر توغرۇلۇق مۇنداق دېگەن: «بۇ شېئىر بىر زىددىيەتنىڭ مەھسۇلى، شۇڭا بىر خىيالنىڭ پېرىمىدىلا پۈتۈنلەي ئاياغلىشىشى، ئەسلىگە كېلىشى ۋە تاسادىپىيلىقى كېلىپ چىققان. بىراق، بۇ خىيالنىڭ پېرسوناژى (شۇنداقلا ئوبيېكتى) ئاڭلىق ئاڭ ... خۇددى بىر ئادەم يېرىم كېچىدە ئويغانغاندا، ئۇنىڭ پۈتكۈل ھاياتى كۆز ئالدىدا پەيدا بولۇپ، ئۇنىڭ بىلەن ئۆزى توغرۇلۇق پاراڭلاشقاندەك ...» 1922- يىلى ۋالېرى يېڭى يازغان شېئىرلىرىدىن تۈزۈلگەن توپلىمى «خىيالىي گۈزەللىك توپلىمى» نى نەشر قىلدۇرۇپ، بىراقلا كېيىنكى سىمۋولىزمنىڭ ئاتامانىغا ئايلانغان. بۇ توپلامغا 21 پارچە شېئىر كىرگۈزۈلگەن. بۇنىڭ ئىچىدە ئەڭ مۇۋەپپەقىيەتلىك چىققىنى ۋە ئەڭ ئالقىشقا ئېرىشكىنى ئۇنىڭ سىمۋولىزملىق بەدىئىي ماھارىتى مۇجەسسەملەنگەن مەشھۇر شېئىرى «دېڭىز ساھىلىدىكى قەبرىستانلىق» . بۇ شېئىر ئۇنىڭ ئىجادىيىتىنىڭ ئەڭ يۇقىرى پەللىسى، ھەتتا ئەڭ ئاخىرقى چېكى بولۇپ قالغان. شۇنىڭدىن كېيىن، ئۇ نۇرغۇن شان - شەرەپلەرگە ئېرىشكەن بولسىمۇ، لېكىن مۇھىم شېئىرلارنى يازالمىغان.

1923- يىلى ۋالېرى رەسساملار مۇكاپاتىغا ۋە چەۋەنداز ئوردېنىغا ئېرىشكەن. 1924- يىلى قەلەمكەشلەر جەمئىيىتىنىڭ رەئىسى بولغان. 1925- يىلى فرانسىيە ئاكادېمىيىسىنىڭ ئاكادېمىكى بولغان. 1933- يىلى خەلقئارا ئىنتىپاق بىلىم ھەمكارلىقى كومىتېتىنىڭ رەئىسى بولۇپ سايلىنىپ، 3- جۇمھۇرىيەتنىڭ ئاساسلىق مۇتەپەككۇرى بولۇپ قالغان. 1938- يىلى دۆلەتلىك 4- دەرىجىلىك شەرەپ ئوردېنىغا ئېرىشكەن. 1945- يىلى 7- ئايدا ۋاپات بولغان. فرانسىيە ھۆكۈمىتى ئۇنىڭغا ئاتاپ دېگول رىياسەتچىلىكىدە داغدۇغىلىق دەپنە مۇراسىمى ئۆتكۈزگەن.

ئۇنىڭ «دېڭىز ساھىلىدىكى قەبرىستانلىق» ناملىق داستانى يالغۇز ئۇنىڭ ئىجادىيىتىدىكى ئەڭ يۇقىرى پەللە بولۇپلا قالماي، بەلكى كېيىنكى سىمۋولىزم

ئېقىمىنىڭمۇ مۇھىم ۋەكىل ئەسىرى بولۇپ ھېسابلىنىدۇ. بۇ داستان بىلەن ۋالېرى «20- ئەسىردىكى فرانسىيىنىڭ ئەڭ ئۇلۇغ شائىرى» دەپ ئاتالغان. بۇ شېئىر دۇنيادىكى چوڭ تىللارغا تەرجىمە قىلىنغان، «بارلىق شېئىر توپلاملىرىغا دېگۈدەك كىرگۈزۈلگەن».

بۇ داستان جەمئىي 24 بۆلەك بولۇپ، ھەر بىر بۆلەك ئالتە مىسرادىن، ھەربىر مىسرا ئون بوغۇمدىن تەركىب تاپقان. ئالدىنقى تۆت بۆلەكتە قۇياش ۋە دېڭىز مەدھىيىلەنگەن، ئىككىنچى تۆت بۆلەكتە تەبىئەتنىڭ ئەبەدىيلىكىدىن ئىنسان ھاياتىنىڭ قىسقىلىقى تەسەۋۋۇر قىلىنغان. 9- بۆلەك شېئىرنىڭ يۇقىرى پەللىسى بولۇپ، بارلىق مەۋجۇداتنىڭ ھاياتلىققا قايتا ئېرىشىش ئۈچۈن ئۆلىدىغانلىقى يېزىلغان. «قىپقىزىل تۇپراق ئۆزىنىڭ ئاپئاق قېرىنداشلىرىنى يۇتۇپ كەتتى، ھاياتنىڭ تالانتى گۈللەرنىڭ غوللىرىغا سىڭىپ كەتتى» دېيىلگەن. ئەڭ ئاخىرقى مىسرالاردا مۇنداق يېزىلغان: «ئورنىڭدىن تۇر، ئۈزلۈكسىز كەلگۈسىگە ئاتلان!»، «شامال چىقتى!... پەقەت بىر ئامال قىلىپ ياشاشتىن ئىبارەت بىرلا يول قالدى!» بۇ داستاندا مۇتلەق تۇرغۇنلۇق بىلەن ھاياتنىڭ ئۆزگىرىشچانلىقىدىن ئىبارەت باش تېما ئاساسىدا، كائىناتنىڭ ئەبەدىيلىكى بىلەن ھاياتنىڭ ۋاقىتلىقلىقى سېلىشتۇرۇلغان.

ۋالېرىنىڭ «ساپ شېئىر» نەزەرىيىسى 20- ئەسىر غەرب شېئىرىيىتىگە كۈچلۈك تەسىر كۆرسەتكەن.

رايىنېر مارىئا رىلكې (Rainer Maria Rilke, 1875—1926) نېمىس تىلى ئەدەبىياتىدا تەسىرى ئىنتايىن زور بولغان ئاۋستىرىيە شائىرى. ئۇنىڭ سىمۋولىزم شېئىرىيىتىنىڭ ۋە ئۇنىڭدىن كېيىنكى مودېرنىزم شېئىرىيىتىنىڭ تەرەققىياتىغا قوشقان تۆھپىسى شۇكى، ئۇ نەپىس ھەيكەل گۈزەللىكىنى شېئىرىيەتكە ئېلىپ كىرىپ، سىمۋولىزملىق شېئىرىي ئىجادىيەت ئۈچۈن يېڭى زېمىن ھازىرلاپ، بەدىئىي ئىپادىلەش ئىمكانىيىتىنى كېڭەيتكەن.

ئۇ پراگادا تۇغۇلغان. كېيىن پراگا ئۇنىۋېرسىتېتىدا پەلسەپە ۋە ئەدەبىيات-سەنئەت ئۆگەنگەن.

1902- يىلى رىلكې پارىژدا بىر مەزگىل تۇرغان. 1905- يىلى ئۇ فرانسىيىلىك دۇنياغا مەشھۇر ھەيكەلتاراش ئاۋگۇست رودىن

(1840 ـ 1917) بىلەن تونۇشۇپ، ئۇنىڭغا سەككىز ئاي كاتىپ بولغان. بۇ ئۇنىڭ ئىجادىيىتىگە ھەل قىلغۇچ تەسىر كۆرسەتكەن. ئۇ رودىن بىللە تۇرغان مەزگىلدە رودىننىڭ ماتېرىيال تاللىشى، شەيئىلەرنى كۆزىتىش ئۇسۇلى قاتارلىقلار ئۇنى قاتتىق جەلپ قىلغان. ئۇ رودىننىڭ ھەيكەل ئىجادىيىتىدىن ئىلھام ئېلىپ، ئىچكى دۇنياغا نوقۇل ھالدا بېرىلىشتىن تەبىئەت ۋە چىنلىقنى كۆزىتىشكە ئۆتكەن؛ سۇبيېكتىپ ئۆزلۈكنى يېزىشتىن قۇتۇلۇپ، ئوبيېكتىپ شەيئىلەرنى ئىنچىكە تەسۋىرلىگەن. شېئىرلىرىدىكى ئاددىي مۇزىكىدارلىقنىڭ ئورنىنى نەپىس ھەيكەل گۈزەللىكى ئالغان.

1905ـ يىلى رىلكې «دۇئانامە» ناملىق توپلامىنى نەشر قىلدۇرغان. بۇ توپلامنىڭ دۇنياغا كېلىشى ئۇنىڭ ئىجادىيەتتە پىشىپ يېتىلىش باسقۇچىغا قەدەم قويغانلىقىنى چۈشەندۈرگەن. چۈنكى، بۇ توپلامدىكى شېئىرلار ئۇنىڭ 1899ـ يىلى ئېلان قىلغان نەسرىي شېئىرى «بايراقدار كرىستوف رىلكېنىڭ مۇھەببەت ۋە ئۆلۈم ناخشىسى» دىن كۆپ ئىلگىرىلىگەن. لېكىن ئۇنىڭ ھەيكەل گۈزەللىكى ئالاھىدىلىكى تېخى ئىپادىلەنمىگەن.

1911ـ يىلى رىلكې بىر كېنەز خانىمنىڭ تەكلىپىگە بىنائەن ئىتالىيىنىڭ ئادرىئاتىك دېڭىز بويىدىكى دۇينو قەلئەسىگە بېرىپ مېھمان بولغان. بۇ يەردە ئۇ ئۆزىنىڭ ئەڭ مەشھۇر داستانى «دۇينو مەرسىيىسى» نى يېزىشقا باشلىغان. ئارىلىقتا 1ـ دۇنيا ئۇرۇشى پارتلاپ، ئۇ ھەربىي مەجبۇرىيەت ئۆتىگەن. 1922ـ يىلى رىلكې شۋېتسارىيىنىڭ جەنۇبىدىكى بىر قەلئەدە تۇرۇپ قالغان ھەمدە ناھايىتى تېز سۈرئەتتە 10 بابلىق «دۇينو مەرسىيىسى» نىڭ داۋامىنى يېزىپ تۈگەتكەن. شۇنداقلا يەنە «ئورفېيسقا ئاتالغان سونېتلار» نى يازغان. بۇ ئىككى شېئىر ئۇنىڭ ئۇسلۇبىنى شەكىللەندۈرۈپ، ئۇنىڭ سىمۋولىزم ئېقىمىدىكى ۋە پۈتكۈل غەرب ھازىرقى زامان ئەدەبىياتىدىكى كۈچلۈك ئورنىنى مۇقىملاشتۇرۇپ، ئۇنى ۋالېرى، يېتس، ئېلىئوت قاتارىدىكى بۈيۈك شائىرغا ئايلاندۇرغان.

«دۇينو مەرسىيىسى» دە شائىرنىڭ ھاياتنىڭ ئەھمىيىتى ئۈستىدىكى تېڭىرقىشى، ئىزتىراپلىق كەيپىياتى ۋە سىقىلغان روھى ئىپادىلەنگەن. ئادەمنىڭ بۇ دۇنيادىكى ئۈيغۇنسىز مەۋجۇتلۇقى ھەمدە ھايات بىلەن مامات، بەخت

بىلەن ئازاب قاتارلىقلارنىڭ مۇناسىۋىتى توغرىسىدىكى بىر قاتار پەلسەپىۋى پىكىرلەر ئوتتۇرىغا قويۇلغان. شائىر بۇ داستانىدا «دۇنيا ئازاب بىلەن تولغان، ئىنسان هاياتى قۇرۇق، پەقەت ئۆلۈملا شادلىقنىڭ ماكانى» دېگەن.

«ئولفېسقا ئاتالغان سونېتلار» جەمئىي 50 پارچە سونېتتىن تەركىب تاپقان. ئولفېس قەدىمكى يۇنان ئەپسانىلىرىدىكى ناخشىچى ۋە مۇزىكانت بولۇپ، ئۇنىڭ ناخشا ۋە مۇزىكىسى بارلىق مەۋجۇداتلارنى تەسىرلەندۈرەلەيدىكەن. ئۇنىڭ ئايالى رىدىس ئۆلگەندىن كېيىن، ئۇ ئايالىنى ئىزلەپ دوزاخقا كىرىپتۇ. ئۇنىڭ مۇزىكىسى دوزاختىكى ئىلاھەنى تەسىرلەندۈرگەچكە، ئىلاھە ئۇنىڭ ئايالىنىڭ پانىي ئالەمگە قايتىشىغا رۇخسەت قىلىپتۇ. لېكىن ئولفېس تاكى پانىي دۇنياغا بارغۇچە ئارقىسىغا قايرىلىپ ئايالىغا قارىسا بولمايدىكەن. ئەمما، ئولفېس پانىي ئالەمگە ئاز قالغاندا، ئارقىسىغا قايرىلىپ ئايالىغا قاراپ ساپتۇ. بۇنىڭ بىلەن ئالۋاستى مۇئەككەللەر ئۇنىڭ ئايالى رىدىسنى يەنە دوزاخقا ئېلىپ كېتىپتۇ. شائىر بۇ ئەپسانىۋى هېكايەت ئارقىلىق ئۆزىنىڭ هاياتقا بولغان چەكسىز ئىنتىلىشىنى مەسخىرە قىلغان.

ۋىليام باتلېر يېتس (William Butler Yeats, 1865—1939) ئىرېلاندىيەلىك مەشهۇر شائىر، دراماتورگ. ئۇ ۋاپات بولۇپ ئۇزۇن ئۆتمەي، توماس ئېلىئوت ئۇنىڭغا «هازىرقى زاماندىكى ئەڭ بۈيۈك شائىر، ئىنگلىز تىلى ئەدەبىياتىدا بۇ شەكسىز، مېنىڭچە هەر قانداق ئەدەبىياتتىمۇ ئۇ ئەڭ بۈيۈك شائىر» دەپ باها بەرگەن. ئۇنىڭ ئەسەرلىرىدىكى خاس ئالاهىدىلىكلەر ئۇنىڭ سىمۋولىزم ئەدەبىياتىغا، شۇنداقلا پۈتكۈل دۇنيا ئەدەبىياتىغا قوشقان زور تۆهپىسى بولۇپ هېسابلىنىدۇ. ئۇنىڭ شېئىرىي درامىلىرىدا ۋە شېئىرلىرىدا رېئاللىقتىن هالقىغان هېسسىي چوڭقۇرلۇق ئەكس ئەتكەن. ئۇ ئىجادىي تەسەۋۋۇر ئارقىلىق خۇسۇسىي تەجرىبىلەرنى سۇبلىماتسىيىلەش مۇمكىن دەپ قارىغان، شۇنداقلا ئۆمۈر بويى شۇنىڭ ئۈچۈن تىرىشقان.

يېتس ئىرېلاندىيىنىڭ دۇبلىن شەهىرىدە بىر رەسسام ئائىلىسىدە تۇغۇلغان. گۈزەل - سەنئەت مەكتىپىدە ئوقۇغان. ئۇ دەسلەپكى مەزگىللەردە ئوسكار ۋايلدىنىڭ تەسىرىگە ئۇچراپ ئېستېتىكىزم تەشكىلاتلىرىغا قاتناشقان، شېئىرلىرىدىمۇ ئېستېتىكىزملىق ئۇسلۇب ئىپادىلەنگەن. ئۇنىڭ شېئىرلىرى

يەنە سىمۋولىزملىق تۈسكە ئىگە بولۇپ، مۇزىكا گۈزەللىكىگە ئەھمىيەت بەرگەن. ۋىليام بلەيك (1757 ـ 1827)، شېللېي (1792 ـ 1822) قاتارلىق شائىرلارنىڭ كېيىنكى مەزگىللەردە يازغان شېئىرلىرىدا سىمۋولىزملىق خاھىشلار ئەكس ئەتكەن بولغاچقا، بۇلارنىڭ تەسىرىگە ئۇچرىغان يېتسمۇ شېئىرىي تىل ئارقىلىق چۈشىنىش غۇۋالىقىنى، چوڭقۇرلۇقنى ۋە رېئاللىقتىن ھالقىغان تەسرات ۋە خىياللارنى تەسۋىرلەپ، شېئىرىي كەيپىيات يارىتىشنى تەشەببۇس قىلغان. بۇ مەزگىلدە يېزىلغان شېئىرلىرىدىن «ئالداپ قېچىلغان بالا» (1886)، «ئىنناسفورى ئارىلى» (1890)، «سەن قېرىغاندا» (1893) قاتارلىقلار بار. بۇ چاغدا يېتس گەرچە پارىژغا بېرىپ باقمىغان بولسىمۇ، ئۇ ئارتۇر سىمونسنىڭ «سىمۋولىزم ئەدەبىياتى ھەرىكىتى» ناملىق كىتابى ئارقىلىق بودېلېر قاتارلىق فرانسىيە سىمۋولىزمچى شائىرلىرىنىڭ ئەسەرلىرى بىلەن ئۇچراشقان. شۇڭا ئۇ 1890-يىلىنىڭ ئالدى - كەينىدە«ئاق قۇش»، «دۇنيانىڭ ئەتىرگۈلى» قاتارلىق سىمۋولىزملىق شېئىرلارنى يازغان. 1898-يىلى يېتس پارىژغا بارغاندا فرانسىيە سىمۋولىزمچى شائىرلىرى بىلەن كەڭ ئۇچرىشىپ، ئۇلارنىڭ بەدىئىي ئۇسۇللىرىنى قوبۇل قىلغان. لېكىن ئۇ فرانسىيە سىمۋولىزمىنىڭ «ساپ شېئىر» ى ئىچىگە كىرىپ قالمىغان. يەنە بىر تەرەپتىن، ئۇ خېلى بۇرۇندىن تارتىپ ئىشتىياق باغلىغان ئەپسانە دۇنياسىدىن قايتىپ چىقىپ رېئاللىققا يۈزلەنگەن.

باتلېر يېتس ئىزچىل ھالدا ئىرېلاندىيە مىللەتچىسى بولۇپ، بىر تەرەپتىن شېئىرلىرىدا ئىرېلاند مىللىي ئېڭىنى ئويغىتىشقا تىرىشقان بولسا، يەنە بىر تەرەپتىن ئىرېلاندىيىنىڭ ئەنئەنىۋى مەدەنىيىتىنى تەشەببۇس قىلغان، شۇنداقلا ئىرېلاندىيە ئەدەبىيات - سەنئىتىنى قايتا گۈللەندۈرۈش ھەرىكىتىگە رەھبەرلىك قىلغان. 1910- يىللىرى ئەتراپىدا ئۇ ئىرېلاندىيىنىڭ مىللىي ئاپتونومىيىنى قولغا كەلتۈرۈش ھەرىكىتىگە ئاكتىپ قاتناشقان. شۇڭا ئۇ رېئال تېمىغا قايتىپ، مىللىي قەھرىمانلارنىڭ ئوبرازىنى يارىتىپ، ئەدەبىياتقا «سەلتەنەتلىك گۈزەللىك» ئېلىپ كەلگەن ھەمدە «1916- يىلىدىكى تىرىلىش بايرىمى» (1921) قاتارلىق شېئىرلارنى يازغان. ئۇنىڭ بۇ مەزگىلدىكى مۇھىم ئەسەرلىرىدىن «خرىستوسنىڭ قايتا چۈشۈشى» (1920) «كىم فوگس بىلەن

بىللە بارىدۇ» ، «چۈشىدە ھۆر ـ غىلمانلارنى كۆرگەن ئادەم» ، «مەخپىي ئەتىرگۈل» ، «بۇلۇت قەھرىدىكى پەرىزاتلار» ، «سەرگەردان ئانگىسنىڭ ناخشىسى» قاتارلىقلار بار. 1923ـ يىلى شۋېتسىيە خان جەمەتى ئاكادېمىيىسى ئۇنىڭ «باشتىن ـ ئاخىر ئىلھام بىلەن تولغان شېئىرلىرىدا يۇقىرى بەدىئىي ماھارەت ئارقىلىق پۈتكۈل مىللەتنىڭ روھى ئىپادىلەنگەنلىكى ئۈچۈن» شۇ يىللىق نوبېل ئەدەبىيات مۇكاپاتىنى ئۇنىڭغا بەرگەن.

ياشانغان مەزگىللەردە يېتس سىمۋول بىلەن رېئاللىقنى تېخىمۇ زىچ بىرلەشتۈرگەن. ئۇنىڭ شېئىرلىرىدىكى ئوبرازلار جانلىق، تىل تاۋلانغان، سىمۋوللۇق مەنىلەر مۇرەككەپ، كەيپىيات رەڭدار، ئۇدار كۆتۈرەڭگۈ بولۇپ، فرانسىيە سىمۋولىزم شېئىرلىرىغا ئوخشىمايدىغان يېتسچە ئۇسلۇب يارىتىلغان. بۇ ئۇسلۇبنىڭ شەكىللىنىشى ۋە پىشىپ يېتىلىشى ھازىرقى زامان ئەنگلىيە شېئىرىيىتىنى يېڭى پەللىگە كۆتۈرۈپ، سىمۋولىزم شېئىرىيىتىنى يېڭى تەرەققىياتقا ئېرىشتۈرگەن. ئۇنىڭ بۇ مەزگىلدىكى مۇھىم ئەسەرلىرى «ئۆسمۈر ئوقۇغۇچىلار ئارىسىدا» (1927) ، «رىتا بىلەن ئاققۇ» ، «سائەت مۇنارى» (1928) ، «ۋىزانتىيىگە يۈرۈش» (1928) ، «ئايلانما پەلەمپەي» (1929) ، «ۋىزانتىيە» (1929) ، «مۇشۇنداق ئىماگلار» (1938) قاتارلىقلار. بۇنىڭ ئىچىدە «سائەت مۇنارى» ناملىق توپلامغا كىرگۈزۈلگەن «ئۆسمۈر ئوقۇغۇچىلار ئارىسىدا» ناملىق شېئىر ئۇنىڭ مەشھۇر ئەسىرى.

توماس ئېلىئوت (Thomas Stearns Eliot, 1888—1965) ھازىرقى زامان ئەنگلىيە ـ ئامېرىكا شېئىرىيىتىدە ئىنتايىن مۇھىم ئورۇندا تۇرىدىغان مەشھۇر ۋە ئەڭ بىلىملىك شائىر، ھەتتا 20ـ ئەسىرنىڭ ئالدىنقى يېرىمىنى «ئېلىئوت دەۋرى» دەپ ئاتاش مۇمكىن.

ئۇ 1888ـ يىلى 9ـ ئاينىڭ 26ـ كۈنى ئامېرىكا مىسسۇرى شتاتىنىڭ سانت لۇئىس شەھىرىدە تۇغۇلغان. 1906ـ يىلى خارۋارد ئۇنىۋېرسىتېتىغا كىرىپ پەلسەپە ئۆگەنگەن. 1910ـ يىلى فرانسىيىگە بېرىپ، پارىژ ئۇنىۋېرسىتېتىدا بېرگسوننىڭ لېكسىيىسىنى ئاڭلىغان ھەمدە بودېلېر ، لافوگ، ماللارمې قاتارلىق سىمۋولىزمچى شائىرلارنىڭ شېئىرلىرى بىلەن تونۇشقان. بۇنىڭ ئىچىدە ئۇ لافوگنىڭ تەسىرىگە بەكرەك ئۇچراپ، كېيىن شېئىرلىرىدا دىئالوگ

شەكلى ۋە مەسخىرە پۇرىقىنى گەۋدىلەندۈرگەن. 1911 ـ ، 1914ـ يىللىرى يەنە خارۋاردقا قايتىپ ھىندىستان پەلسەپىسى بىلەن سانسكرت تىلىنى تەتقىق قىلغان. 1914ـ يىلى گېرمانىيىگە بېرىپ ئوقۇغان. 1915ـ يىلى لوندونغا بېرىپ ئوكسفورد ئۇنىۋېرسىتېتىدا ئوقۇغان. 1916ـ يىلى يارۋوپادا فىرانسىس برادلېي (Francis Herbert Bradley, 1846—1924) نىڭ پەلسەپە ئىدىيىسى توغرىسىدىكى دوكتورلۇق دىسسېرتاتسىيىسىنى تاماملىغان. كېيىن يەنە ئوكسفوردتا تەكلىپلىك شېئىرىيەت پروفېسسورى بولۇپ ئىشلىگەن. 1914ـ يىلى ئۇ مەشھۇر شائىر ئېزرا پوند بىلەن تونۇشۇپ، ئۇنىڭ بىلەن بىرگە چەت ئەل شېئىرىيىتىنى تەتقىق قىلغان.

ئېلىئوتنىڭ ئىجادىيىتىنى تەخمىنەن ئۈچ مەزگىلگە بۆلۈشكە بولىدۇ.

1909ـ يىلىدىن 1920ـ يىلىغىچە بولغان بىرىنچى باسقۇچ. ئۇنىڭ بۇ مەزگىلدە يازغان شېئىرلىرىنىڭ كۆپى «شېئىرلار» (1909ـ1925)، «شېئىرلار توپلىمى» (1909ـ1935)، «شېئىرلار توپلىمى» (1909ـ1962) قاتارلىق توپلاملارغا كىرگۈزۈلگەن.

1922ـ يىلى ئېلىئوت خەلقئارا تەسىرگە ئىگە ژۇرنال «ئۆلچەم» نى چىقارغان ھەمدە تاكى 1939ـ يىلىغىچە باش مۇھەررىرلىكىنى قىلغان. ئۇ «ئۆلچەم» نىڭ تۇنجى سانىدا ئېزرا پوند تۈزەتكەن داستانى «باياۋان» نى ئېلان قىلغان. «باياۋان» 20ـ ئەسىر ئەنگلىيە ـ ئامېرىكا شېئىرىيەت تارىخىدىكى دەۋر بۆلگۈچ ئەسەر، شۇنداقلا ئېلىئوتنىڭ نامىنى چىقارغان ۋەكىل ئەسىرى. بۇ ئەسەر غەرب ئەدەبىياتىدا كۈچلۈك ئىنكاس قوزغىغان. شائىر ئېلىئوت غەرب مودېرنىزم ئەدەبىياتىنىڭ رەھبىرى دەپ ئاتالغان. بۇ شائىر ئىجادىيىتىنىڭ ئىككىنچى باسقۇچى بولۇپ، ئۇنىڭ ئىجادىيىتىدىكى يۇقىرى پەللىنى ياراتقان. بۇ مەزگىلدە ئۇ يەنە ئۆزىنىڭ دىنىي ئىدىيىلىرى ئىپادىلەنگەن «قەلبى قۇرۇق ئادەم»، «كۈلرەڭ چارشەنبە» قاتارلىق شېئىرلارنى يازغان.

ئېلىئوت 1927ـ يىلى ئەنگلىيە دۆلەت تەۋەلىكىگە ئۆتكەن ھەمدە ئەنگلىيە كاتولىك دىنىغا كىرگەن.

1935ـ يىلىدىن كېيىنكى ۋاقىت ئۇنىڭ ئىجادىيىتىنىڭ 3ـ باسقۇچى بولۇپ، بۇ مەزگىلدە يازغان ئاساسلىق شېئىرلىرىنى 1944ـ يىلى نەشر

قىلىنغان «تۆت كۈۋارتېت[1]» ناملىق توپلامغا كىرگۈزگەن. «تۆت كۈۋارتېت» ناملىق بۇ داستاننى ئۇ 1935- يىلىدىن 1941- يىلىغىچە يازغان. بۇ داستان تۆت كىشىلىك ئوركېستىر مۇزىكىسى شەكلىگە تەقلىد قىلىنغان. ئۇنىڭدا شائىر يۇكسەك دەرىجىدە ئابستراكتلاشتۇرۇش ئۇسۇلى ئارقىلىق ئۆزىنىڭ پەلسەپە ئىدىيىسى ۋە كاتولىك دىنى ئىدىيىسىنى ئىپادىلىگەن. بۇ داستاننىڭ «كىچىك گىددىڭ» دېگەن تۆتىنچى قىسمىدىكى بىر بۆلەك 20- ئەسىر ئەنگلىيە - ئامېرىكا شېئىرىيىتىدىكى ئەڭ يۇكسەك پەللە دەپ ئاتالغان. بۇنىڭدا شائىرنىڭ ئۆزىنىڭ روھىي ئۇستازلىرى يېتس بىلەن مالللارمېنىڭ بىر گەۋدىگە ئايلانغان ئەرۋاھى بىلەن ئۇچراشقانلىقى تەسۋىرلەنگەن. پۈتۈن بۆلەك 72 مىسرا بولۇپ، سۆز ئىشلىتىشتە، ئىنگلىز تىلىنىڭ ئىمكانىيەت دائىرىسىدە دانتېغا تەقلىد قىلىنغان. بۇ داستان «باياۋان» دىنمۇ مۇنەۋۋەر ئەسەر دەپ قارالغان. شۇڭا شائىر ئېلىئوت مۇشۇ داستانى بىلەن 1948- يىللىق نوبېل ئەدەبىيات مۇكاپاتىغا ئېرىشكەن.

بۇنىڭدىن باشقا ئېلىئوت يەنە «پالۋان سۋېنى» (تۈگىمىگەن، 1926)، «چېركاۋدىكى قاتىللىق دېلوسى» (1935)، «سىياسىي ساھەدىكى پېشۋا» (1954) قاتارلىق دراملارنى يازغان.

ئېلىئوت «دانتى» (1929)، «لامبېس خىياللىرى» (1931)، «خىرىستىئان جەمئىيىتى دېگەن نېمە؟» (1940)، «مەدەنىيەتنىڭ ئېنىقلىمىسى توغرىسىدىكى خاتىرىلەر» (1948) قاتارلىق ماقالىلىرىدا ئەدەبىياتنىڭ ئاساسىنى تېئولوگىيە[2] ۋە پەلسەپە ساھەسىگە كېڭەيتكەن. ئۇنىڭ قارىشىچە، بىر ئەسەردە شېئىرىي تۇيغۇنىڭ بار - يوقلۇقىنى ئەدەبىيات ئۆلچىمى ئارقىلىق ئۆلچەش كېرەك؛ بىراق ئۇنىڭ بۈيۈك شېئىر ياكى ئەمەسلىكىنى ئەدەبىيات ئۆلچىمىدىن ئۈستۈن تۇرىدىغان دىن ئۆلچىمى ۋە پەلسەپە ئۆلچىمى ئارقىلىق ئۆلچەش كېرەك.

---

① بۇ يەردىكى «كۈۋارتېت» تۆت كىشىلىك ئوركېستىر مۇزىكىسىنى كۆرسىتىدۇ.

② تېئولوگىيە (Theology، ئىلاھىيەتشۇناسلىق) - دىنىي ئەقىدىلەرنى چۈشەندۈرۈش، شەرھلەش، ئىسپاتلاش ۋە سىستېمىلاشتۇرۇشنى مەقسەت قىلىدىغان دىنىي تەتقىقات ياكى ئىلىم.

ئېلىئوت يەنە زور تەسىرگە ئىگە ئەدەبىي تەنقىدچى. ئۇنىڭ بۇ جەھەتتىكى ئاساسلىق ماقالىلىرىدىن «ئەنئەنە ۋە شەخسىي تالانت» (1917)، «تەنقىدنىڭ ئىقتىدارى» (1923)، «شېئىرنىڭ رولى ۋە تەنقىدنىڭ رولى» (1939) قاتارلىقلار بار. ئۇ كېيىنكى مەزگىللەردە مەيدانغا كەلگەن «يېڭى تەنقىدچىلىك» نىڭ پېشۋاسى. ئۇ ئوتتۇرىغا قويغان «خۇسۇسىيسىزلاشتۇرۇش» ۋە «ئوبيېكتىپ تاناسىپيات» قاتارلىق ئۇقۇملار يالغۇز بەدىئىي ماھارەت بولۇپلا قالماي، بەلكى يەنە شېئىر تەنقىدچىلىكى ئۇقۇملىرىغا ئايلانغان. ئۇلار سىمۋولىزمنىڭ ھەمدە ئەدەبىي تەنقىدچىلىكنىڭ تەرەققىياتىغا زور تۆھپە قوشقان.

ئېلىئوت ئۆزىنىڭ «ئەنئەنە ۋە شەخسىي تالانت» ناملىق ماقالىسىدا «خۇسۇسىيسىزلاشتۇرۇش» («ئادىمىيەتسىزلەشتۇرۇش، ئىندىۋىدۇئالسىز-لاشتۇرۇش» مۇ دېيىلىدۇ) نەزەرىيىسىنى سىستېمىلىق شەرھلىگەن. ئاددىي قىلىپ ئېيتقاندا، «خۇسۇسىيسىزلاشتۇرۇش» — شائىر شېئىرلىرىدا ئۆز ھېسسىياتىنى بىۋاسىتە ئىپادىلىمەي (سىمۋوللۇق بولغان تەقدىردىمۇ)، بۇ خىل خۇسۇسىي نەرسىنى «خۇسۇسسىز»، يەنى شائىرغىلا تەۋە ئەمەس، بەلكى ئورتاقلىققا ئىگە نەرسىگە ئايلاندۇرۇش، شائىر «شېئىردىن يېنىپ چىقىش» دېگەنلىك. بۇ نەزەرىيىنىڭ قارىشىچە، ئاپتور ئۆزىنىڭ ئادىمىيىتىنى ئىپادىلىمەسلىكى كېرەك، يەنى شېئىردا سۇبيېكتىپ ئۆزلۈكنى ئىپادىلىمەي، «شائىرنىڭ شەخسىيىتى (ھېسسىياتى) گە ئەڭ ئاز، شائىرنىڭ بەدىئىي ماھارىتىگە ئەڭ زور تەلەپ قويۇش» لازىم. «شېئىر ھېسسىياتنى ئۆز مەيلىگە قويۇۋېتىش ئەمەس، بەلكى ھېسسىياتتىن قېچىش، خاسلىقنى ئىپادىلەش ئەمەس، بەلكى خاسلىقتىن قېچىش». شائىر «ئۆزىنىڭ شەخسىيەتچىل ئازابىنى مول، ئاجايىپ بولغان، ئورتاقلىققا ئىگە، يوقىلىدىغان نەرسىگە ئايلاندۇرۇشى لازىم». «شائىر ئۆزىدىن ئۆزلۈكسىز ۋاز كېچىپ، تېخىمۇ قىممەتلىك نەرسىگە ئېرىشىشى كېرەك. بىر سەنئەتكارنىڭ تەرەققىياتى ھەم ئۆزلۈكنى ئۆزلۈكسىز قۇربان قىلىش، ھەم يەنە ئادىمىيىتىنى ئۆزلۈكسىز يوقىتىش» جەريانىدىن ئىبارەت. «سەنئەت پەقەت بۇ خىل خۇسۇسىيسىزلىشىش جەريانىدىلا پەن يۇكسەكلىككە يېتەلەيدۇ». «سەنئەتكار قانچە كامالەتكە يەتكەنسېرى، ئۆز

ھېسسىياتىنى تەجرىبە قىلىدىغان ئادىمىيتى (شەخسىيىتى) بىلەن سەنئەتنى ئىجاد قىلىدىغان ئىگىنى شۇنچە ئۇزۇل - كېسىل ئايرىۋېتىدۇ». شۇڭا، شائىرنىڭ خىزمىتى ساپ تېخنىكىۋى خىزمەت بولۇپ، ئۇنىڭ ئادىمىيتى بىلەن مۇناسىۋەتسىز.

دېمەك، بۇ يەردە ئېلىئوت شېئىردا دەسلەپكى سىمۋولىزمچىلارغا ئوخشاش شائىرنىڭ شەخسىي ھېسسىياتى ھۆكۈمران ئورۇندا تۇرماسلىقى كېرەك، شائىر «ئەسەردىن يېنىپ چىقىپ»، ئۆز ھېسسىياتىنى سوغۇققانلىق بىلەن تېخىمۇ ئومۇمىيۈزلۈك، ئەقلىي ئىدىيىلەرگە بويسۇندۇرۇشى كېرەك، دېگەننى تەكىتلىگەن. شۇڭا ئۇ يەنە مۇنداق دېگەن: «تۇيغۇ ئارقىلىق ئىدىيىنى ئىپادىلەش»، «ئىدىيىنى تۇيغۇغا قايتۇرۇش»، «ئىدىيىنى خۇددى ئەتىرگۈلنىڭ خۇش پۇرىقىنى پۇرىغاندەك ھېس قىلىش»، ئوبيېكتىپ شەيئىلەرنىڭ كونكرېت ئوبرازى ئارقىلىق ئىدىيىنى بەدىئىي ھالدا ئىپادىلەش، شۇ ئارقىلىق، كىتابخانلارنى ئوبرازلار ئارقىلىق شېئىرنىڭ مەزمۇنىغا قارىتا ھېسسىي ئىنكاس قايتۇرىدىغان، ئاندىن بۇ ئىنكاسنى تېخىمۇ يۇقىرى كۆتۈرۈپ، ئەقلىي بىلىشكە ئايلاندۇرىدىغان قىلىش لازىم.

ئېلىئوت ئوتتۇرىغا قويغان «ئوبيېكتىپ تاناسىپىيات» ئۇنىڭ «خۇسۇسىيسىزلاشتۇرۇش» نەزەرىيىسى بىلەن بىر قېلىپقا چۈشىدىغان يۇقىرى ماھارەت. ئېلىئوتنىڭ قارىشىچە، شائىر ئىدىيىۋى ھېسسىياتىنى پەيلاسوپلارغا ياكى ماھارىتى تۆۋەن شائىرلارغا ئوخشاش بىۋاستە ئىپادىلىمەسلىكى ياكى لىرىكا قىلماسلىقى، بەلكى «ئوبيېكتىپ تاناسىپىيات» نى تېپىشى كېرەك. يەنى، شائىر ئوبيېكتىپ ھالدا مەلۇم خىل ھالەت، مەلۇم شەيئى ياكى بىر قاتار ئىشلارنى تەسۋىرلەش ئارقىلىق ھېسسىياتنى ئويغىتىشى لازىم. «ئوبيېكتىپ تاناسىپىيات» دەل بىز يۇقىرىدا تىلغا ئالغان «ئايلاندۇرۇش» نى بارلىققا كەلتۈرىدىغان، ھەر خىل تەجرىبىلەرنىڭ ئۇنىۋېرسال ئۆزگىرىشىنى ئىلگىرى سۈرىدىغان ۋاستە — «كاتالىزاتور» دىن ئىبارەت. بۇنىڭدا شائىر خۇددى كلاسسىزم يازغۇچىلىرىغا ئوخشاش سەگەك كاللا بىلەن ھەر خىل ئىماگ، ھالەت، ئىش، ھېكايەت، تىنتول قاتارلىق «ئوبيېكتىپ تاناسىپىيات» ئارقىلىق شەكىللەنگەن سۈرەتلەردىن پايدىلىنىپ، مەلۇم خىل كەيپىياتنى ئىپادىلەپ،

كىتابخانىلارنىڭ قەلبىدە شۇنچىغا ماس ھېسسىياتنى قوزغايدۇ. بۇ ئېلىئوتنىڭ دەسلەپكى سىمۋولىزمنىڭ «ئىشارە ۋە ئۇلانما تەسەۋۋۇرنى تەكىتلەش» پرىنسىپىنى راۋاجلاندۇرۇشى بولۇپ، دەسلەپكى سىمۋولىزمچىلارنىڭ تۇتۇقلۇقتا بېرىلىشىنى تۈزەتكەن.

«باياۋان» داستانى جەمئىي 5 باب 438 مىسرا.

1- باب: «ئۆلگۈچىنىڭ دەپنە مۇراسىمى». بۇ بابتا شائىر ئاساسلىقى، كىشىلەردە دىنىي ئېتىقاد يوقىلىپ، روھىي جەھەتتىكى مۇتلەق بوشلۇق شەكىللەندى؛ دىنىي ئېتىقادنى يوقاتقان ھازىرقى دۇنيا بىر باياۋان؛ ئەيش - ئىشرەت، كەيپ - ساپاغا بېرىلگەن، ئەخلاقى بۇزۇلغان ھازىرقى زامان ئادەملىرى پەقەت دىنىي ئېتىقاد ئارقىلىقلا تىرىلىشكە ئېرىشەلەيدۇ، بولمىسا زور بالا – قازاغا ئۇچرايدۇ، دېگەن ئىدىيىسىنى ئوتتۇرىغا قويغان.

2- باب: « شاھمات ئويناش». بۇ بابتا ئېلىئوت، ھازىرقى رېئال دۇنيا بىر خارابىلاشقان، زېرىكىشلىك، ئېچىنىشلىق، پاسكىنا ماكان؛ ھازىرقى جەمئىيەت چىرىكلەشكەن، ئەخلاق كۆز قارىشى بەربات بولغان جەمئىيەت، دېگەن قاراشنى بايان قىلغان.

3- باب: «ئوت دۇئاسى». بۇ يەردىكى «ئوت» جىنسىي ھەۋەس بولۇپ، شائىر ئەر - ئاياللار مۇناسىۋىتىگە دائىر تېمىلار ئارقىلىق، قەدىمكى بىلەن ھازىرقىنى سېلىشتۇرۇپ، كۆپلىگەن ئەدەبىي ھېكايەتلەرنى نەقىل كەلتۈرۈپ، ھازىرقى زامان نىكاھ مۇناسىۋىتىنىڭ چىرىكلىكىنى، بۇ دۇنيانىڭ چاكىنا ۋە چۈشكۈنلۈكىنى ئىپادىلىگەن. ئۇ جىنسىي ھەۋەسنى ئۆز مەيلىگە قويۇۋېتىشنى چوقۇم كونترول قىلغاندىلا، ھازىرقى دۇنيانى قۇتۇلدۇرغىلى بولىدۇ، دەپ قارىغان.

4- باب: «سۇدىكى ئۆلۈم». بۇ بابتا شائىر فرېبباس ئىسىملىك بىر فىنىكىنىڭ ھەۋەس دېڭىزىدا تۇنجۇقۇپ ئۆلگەنلىكىدىن ئىبارەت ئېچىنىشلىق ئاقىۋىتىنى تەسۋىرلەپ، كىشىلەرنى ئاگاھلاندۇرغان.

5- باب: «گۈلدۈرمامىنىڭ ئېيتقانلىرى». شائىر بۇ بابتا، ھازىرقى زامان كىشىلىرىدىن بۇددانىڭ «ئۆزىدىن كېچىپ باشقىلارنى قۇتقۇزۇش، ھېسداشلىق قىلىش ۋە ئۆزىنى تۇتۇۋېلىش» تىن ئىبارەت تەلىمىگە ئەمەل قىلىپ، ئۆزىنى

تىرىلدۇرۇپ، هازىرقى دۇنيانى قۇتۇلدۇرۇشنى تەلەپ قىلغان. شائىر خرىستوسنىڭ ئۆلگەندىن كېيىن تىرىلىدىغانلىقىدىن ئىبارەت ئەمەلىيەت ئارقىلىق كەيپ-ساپا، ئەيش-ئىشرەتكە بېرىلگەن، ئەخلاقى بۇزۇلغان هازىرقى زامان كىشىلىرىنى ئاگاهلاندۇرۇپ، پەقەت دىنغا ھەقىقىي ئىشەنگەندىلا، تىرىلىشكە ئېرىشكىلى بولىدۇ، دېگەن.

توققۇزىنچى باب

ئاڭ ئېقىمى پروزىچىلىقى

ئاڭ ئېقىمى پروزىچىلىقى سىمۋولىزمدىن كېيىن، 19- ئەسىرنىڭ ئاخىرى ۋە 20- ئەسىرنىڭ باشلىرىدا مەيدانغا كەلگەن يەنە بىر مۇھىم مودېرنىزم ئەدەبىي ئېقىمى. بۇ ئېقىم 20- ئەسىرنىڭ 20- يىللىرىدىن 40- يىللىرىغىچە بولغان ئارىلىقتا گۈللىنىپ، ياۋروپا ۋە شىمالىي ئامېرىكىدىكى ھەر قايسى دۆلەتلەرگە كەڭ تارقىلىپ، 2- دۇنيا ئۇرۇشىدىن كېيىنكى نۇرغۇن مودېرنىزم ئېقىملىرىغا، شۇنداقلا پۈتكۈل غەرب ئەدەبىياتىغا كۈچلۈك تەسىر كۆرسەتكەن.

1. «ئاڭ ئېقىمى» توغرىسىدىكى نەزەرىيەلەر

«ئاڭ ئېقىمى» ئىنگلىزچە Stream of Consciousness دېگەن سۆز بولۇپ، بۇ يەردىكى Stream «ئېرىق، ئۆستەڭ، دەريا، ئېقىن» دېگەن مەنىلەرنى بىلدۈرىدۇ.

«ئاڭ ئېقىمى» دېگەن بۇ سۆز ئەڭ دەسلەپ پسىخولوگىيىدە پەيدا بولغان. ئۇنى ۋىلىيام جامېس ئوتتۇرىغا قويغان.

ۋىلىيام جامېس (William James, 1842 -1910) ئامېرىكىلىق مەشھۇر پسىخولوگ، پراگماتىزم (Pragmatism) پەلسەپىسىنىڭ ئاساسلىق ۋەكىلى، فۇنكسىيە پسىخولوگىيىسىنىڭ ئىجادچىلىرىدىن بىرى. ئۇ 1869- يىلى خارۋارد ئۇنىۋېرسىتېتىنىڭ مېدىتسىنا پەنلىرى بويىچە دوكتورلۇق ئۇنۋانىغا ئېرىشكەن. 1872- يىلى ئامېرىكىنىڭ خارۋارد ئۇنىۋېرسىتېتىدا ۋە ئەنگلىيىنىڭ ئېدىنبۇرگ ئۇنىۋېرسىتېتىدا پسىخولوگىيە، دىنشۇناسلىق ۋە پەلسەپىدىن دەرس ئۆتكەن. ئۇ چارلېس پېرس (Charles Sander Peirce, 1839—1914) نىڭ پراگماتىزم پەلسەپىسىنىڭ ئاساسىي ئىدىيىسىنى سىستېمىلاشتۇرغان ھەمدە كەڭ

تارقاتقان. ئۇ ئۆزىنىڭ پەلسەپىسىنى «ئۇزۇل - كېسىل تەجرىبىچىلىك» دەپ ئاتاپ، بۇ تەلىمات پەقەت بېركلىينىڭ پەلسەپىسىنى ئاخىرغىچە ئىزچىللاشتۇرۇشتىنلا ئىبارەت، دېگەن.

ئۇ 1884- يىلى ئېلان قىلغان «ئۆزىنى كۆزىتىش پسىخولوگىيىسىدە سەل قارىلىۋاتقان بىر نەچچە مەسىلە توغرىسىدا» ناملىق ماقالىسىدا تۇنجى قېتىم «ئاڭ ئېقىنى» دېگەن بۇ ئاتالغۇنى ئوتتۇرىغا قويغان. 1890- يىلى ئۇ يەنە «پسىخولوگىيە پرىنسىپلىرى» ناملىق كىتابىنىڭ 9- بابىدا ئاڭ ئېقىنى توغرىسىدا كۆپ قېتىم توختالغان. ئۇ مۇنداق دېگەن: «ئاڭنىڭ ئۆزىدىن ئېلىپ ئېيتقاندا، ئۇ ئۇرغۇنلىغان بىر بۆلەك، بىر بۆلەك پارچىلاردىن ھاسىل بولغان ئەمەس. قارىماققا ‹زەنجىرسىمان› ياكى ‹بىر يۈرۈش› دېگەندەك سۆزلەر بىلەن ئۇنى تەسۋىرلەشكە بولىدىغاندەك كۆرۈنىدۇ، ئەمەلىيەتتە بۇ مۇۋاپىق ئەمەس. ئاڭ ھەرگىزمۇ بىر پارچە - بىر پارچىدىن ئۇلانغان ئەمەس. ئۇنى ‹دەريا› ياكى ‹ئېقىن› دېگەن ئوخشىتىش بىلەن تەسۋىرلىگەندە ئاندىن دەل جايىغا چۈشىدۇ. بۇندىن كېيىن بىز ئۇنى سۆزلىگەندە ئىدىيە ئېقىنى، ئاڭ ئېقىنى ياكى سۇبيېكتىپ تۇرمۇش ئېقىنى دەپ ئاتايلى». ئۇنىڭ قارىشىچە، ھەر بىر ئادەم ئۆز قىزىقىشىغا ئاساسەن، ئىزچىللىقى ئىگە ئاڭ ئېقىنى ئىچىدىن ئۆزى دىققەت قىلغان بىر قىسمىنى تاللاپ ئېلىپ، ئۆزىنىڭ دۇنيا قارىشىنى شەكىللەندۈرىدۇ؛ ئوبيېكتىپ بولغان، ئادەمنىڭ ئىرادىسىگە ئاساسەن ئۆزگەرمەيدىغان شەيئى مەۋجۇت ئەمەس، ھەر بىر ئادەم ئۈچۈن ئاتالمىش شەيئى پەقەتلا ئاڭ ئېقىنىدىن خالىغانچە تاللاپ ئالغان بىر پارچىدىنلا ئىبارەت.

جامېس «ئۆزىنى كۆزىتىش» ئەڭ تۈپكى پسىخىك كۆزىتىش ئۇسۇلى دېگەن كۆز قاراشنى ۋە «تەبىئىي ئىقتىدارنىڭ قوزغىلىشى» دېگەن ئۇقۇمنى ئوتتۇرىغا قويغان. ئۇ مۇنداق دېگەن: «ئۇنىڭ مەنىسى ئەلۋەتتە ئۆزىمىزنىڭ پسىخىكىسىنى كۆزىتىش ھەممە ئۇنىڭدىن بايقىغان نەرسىلەرنى دوكلات قىلىشتىن ئىبارەت». «ھەر قانداق بىر تەبىئىي ئىقتىدارنىڭ ھەممىسى بىر خىل قوزغىلىش»، «ئىنسانلاردا تۇغۇن دەرىجىلىك ھايۋانلاردىنمۇ كۆپ قوزغىلىش بولىدۇ، ئۇنىڭ ئۈستىگە بۇ قوزغىلىشلار ئەڭ تۆۋەن دەرىجىلىك تەبىئىي ئىقتىدارلارغا ئوخشاش قارىغۇلارچە بولىدۇ».

ئۇ يەنە ئادەمدە بىر خىل يوشۇرۇن، لوگىكىسىز، ئىدراكسىز ئاڭ بار دېگەن قاراشنى ئوتتۇرىغا قويغان. ئۇنىڭ قارىشىچە، ئادەم ئېڭىنىڭ ناھايىتى زور بىر قىسمى ئىدراكسىز ۋە لوگىكىسىز بولىدۇ، شۇڭا ئادەمنىڭ ئېڭى ئەقلىي، ئاڭلىق بولغان ئاڭ بىلەن لوگىكىسىز، ئىدراكسىز يوشۇرۇن ئاڭدىن تەركىب تاپىدۇ. ئۇ 1902- يىلى نەشر قىلىنغان «دىنىي تەجرىبىلەرنىڭ كۆپ خىللىقى» دېگەن كىتابىدا مۇنداق دېگەن: «نورمال بولغان ئېنىق ئاڭ يەنى ئەقلىي ئاڭ پەقەتلا ئاڭ ئىچىدىكى بىر ئالاھىدە تۈر، ئۇنىڭ ئەتراپىدا بىر قەۋەت نېپىز پەردە بار، پۈتۈنلەي ئوخشاش بولمىغان يەنە بىر خىل ئاڭ يوشۇرۇن ياتقان بولىدۇ». 7 يىلدىن كېيىن، ئۇ بۇ نۇقتىئىنەزەرنى يەنە بايان قىلغان. 1909- يىلى نەشر قىلىنغان «كۆپ مەنبەلىك كائىنات» ناملىق كىتابىدا مۇنداق كۆرسەتكەن: «لوگىكىنىڭ ئىنسانلار تۇرمۇشىدىكى رولى يوقالمايدۇ، لېكىن بۇ خىل رول بىزگە نەزەرىيە جەھەتتىن رېئاللىقنىڭ ھەقىقىي ماھىيىتىنى تونۇتالمايدۇ»، «تارقاق، بىر-بىرىگە چېتىلغان، ئېقىن تىپىغا تەۋە بىر خىل رېئاللىق بار»، «بۇ خىل رېئاللىقنى لوگىكا ئارقىلىق ئۆلچىگىلى بولمايدۇ».

ۋىليام جامېس يەنە «تۇيغۇدىكى ھازىر» ئۇقۇمىنى ئوتتۇرىغا قويغان. ئۇنىڭ قارىشىچە، ئادەمنىڭ بۇرۇنقى ئېڭى لەيلەپ چىقىپ ھازىرقى ئېڭى بىلەن سىڭىشىپ كېتىپ، ئادەمنىڭ ۋاقىت تۇيغۇسىنى قايتىدىن تەشكىللەپ، سۇبيېكتىپ تۇيغۇدا بىۋاسىتە سېزىم رېئاللىقىغا ماس بىر خىل ۋاقىت تۇيغۇسىنى شەكىللەندۈرىدۇ. جامېس «پسىخولوگىيە دەرسلىكى» ناملىق كىتابىدا مۇنداق دېگەن: «تۇيغۇدىكى ھازىر — بىۋاسىتە سېزىمدىكى بىر بۆلەك ئىزچىل ۋاقىت، ئۇ مەڭگۈ ئۆزگەرمەيدۇ، شۇڭا مەلۇم بىر ئىش تۇيغۇدىكى ئاشۇ بىر بۆلەك ۋاقىتنىڭ دائىرىسىدىن بىر مەزگىل ئايرىلغاندىن كېيىن، قايتا پەيدا بولىدۇ». بۇ شۇنداق دېگەنلىككى، كىشىلەرنىڭ بۇرۇنقى تۇرمۇش تەجرىبىلىرىدىكى ئاز بىر قىسىم ناھايىتى كۈچلۈك تەسىرات ئىزچىل ھالدا قەلبتە ساقلىنىدۇ، ئۇلار بىردىن قايتا نامايان بولسىلا، كىشىلەر ۋاقىت جەھەتتىكى ئايرىلىقنى ئۇنتۇپ، ئۇلارنى ھازىرقى ئەمەلىي رېئاللىق دەپ قارايدۇ، بۇنىڭ بىلەن ۋاقىتنىڭ دەستىلىنىشىدىن شەكىللەنگەن رېئاللىقنى

تەجرىبە قىلىش (باشتىن كەچۈرۈش) تەك ئالاھىدە تۈيغۇ پەيدا بولىدۇ.

ئۇ يەنە مۇنداق قارىغان: ئاڭ ئۆزگىرىپ تۇرىدۇ، ئۇنىڭ ئۇستىگە «ئاڭ هامان ئۆز ئوبيېكتىنىڭ مەلۇم جايلىرىغا قىزىقىپ، باشقا جايلارنى چەتكە قاقىدۇ»، يەنى ئاڭ ئىزچىل هالدا ئۆزىنىڭ ئوبيېكتىنى تاللايدۇ.

جامېسنىڭ يۇقىرىقى نەزەرىيىلىرىنى ئاڭ ئېقىمى يازغۇچىلىرى ئۆز ئەسەرلىرىدە ئەمەلىيلەشتۈرگەن. بولۇپمۇ ئۇنىڭ «ئاڭ ئېقىمى» دېگەن بۇ ئاتالغۇنى ئوتتۇرىغا قويۇشى بىلەن، ئاڭ ئېقىمى پروزىچىلىقى يازغۇچىلىرى ئاڭ ئېقىمىنىڭ ئېقىشچانلىقى ۋە لەيلەشچانلىقىغا دىققەت قىلىپ، بۇ خىل ئېقىپ تۇرىدىغان هېسسىي پائالىيەتنى تەجرىبە قىلىشقا، ئىگىلەشكە ۋە ئىپادىلەشكە تىرىشقان. ۋىليام جامېسنىڭ «ئاڭ ئېقىمى» دېگەن بۇ نەزەرىيىسى 20- ئەسىرنىڭ 20- يىللىرىدا غەربتىكى نۇرغۇن نەزەرىيىچىلەر سەۋدايىلارچە مۇلاهىزە قىلىدىغان ئوبيېكتقا ئايلانغان. د. خ. لاۋرېنس ئاڭ ئېقىمى نەزەرىيىسىنى «ئۆلمەس ۋىليام جامېسنىڭ ئۆلمەس ئىپادىسى» دېگەن.

«ئاڭ ئېقىمى» دېگەن بۇ ئۇقۇمغا مۇناسىۋەتلىك نەزەرىيەلەرنى ئوتتۇرىغا قويغان، شۇنداقلا ئاڭ ئېقىمى پروزىچىلىقىغا ئاساس سالغان كىشىلەردىن يەنە بىر 2- بابتا سۆزلەپ ئۆتكەن هېنرى بېرگسون بىلەن سىگمۇند فرېئۇد قاتارلىقلار بار.

هېنرى بېرگسون بىز 2- بابتا تىلغا ئالغان نەزەرىيىلەردىن باشقا، يەنە «ماكانىي ۋاقىت» ۋە «پسىخىك ۋاقىت» ئۇقۇمىنى ئوتتۇرىغا قويغان. ئۇنىڭ قارىشىچە، ئادەتتە بىز بىلىدىغان ئوبيېكتىپ ۋاقىت «ماكانىي ۋاقىت» بولۇپ، ئۇ ماكاننىڭ مۇقىم ئۇقۇمى ئارقىلىق تونۇلغان ۋاقىت، ئۆتمۈش — هازىر — كەلگۈسى دېگەن تەرتىپ بويىچە مەڭگۈ سوزۇلىدىغان، كەڭلىكنى بىلدۈرىدىغان مىقدار ئۇقۇمى؛ «پسىخىك ۋاقىت» بولسا هەر قايسى چاغلار بىر - بىرىگە ئۆز ئارا كىرىشىپ كەتكەن، كۈچ دەرىجىسىنى بىلدۈرىدىغان سۈپەت ئۇقۇمى، ئۇ — «ساپ ۋاقىت»، «هەقىقىي ۋاقىت». ئادەملەرنىڭ ئېڭىنىڭ چوڭقۇرىغا كىرگەنسېرى «ماكانىي ۋاقىت» شۇنچە ئىشلىمەيدۇ؛ پەقەت «پسىخىك ۋاقىت» ئۇقۇمى بويىچە، بۇرۇنقى تەسىرات بىلەن هازىرقى تەسىراتنى بىر - بىرىگە كىرىشتۈرۈپ، دەستىلەپ، ئۆتمۈش — هازىر — كەلگۈسى دېگەن

مۇقىم تەرتىپنى بۇزۇپ تاشلاپ، ئادەمنىڭ ۋاقىت قارىشىنى پسىخىكا جەھەتتە يېڭىدىن قۇراشتۇرغاندىلا، ئادەمنىڭ ھەقىقىي پسىخىك پائالىيىتىگە ئۇيغۇن كېلىدۇ، تەبىئىي ۋە مۇۋاپىق بولىدۇ. بۇنداق ۋاقىت ۋە ماكان قارىشى ئەمەلىيەتتە ئادەمنىڭ مەلۇم ۋاقىتتىكى دىققىتىنى يىغىش ياكى يىغالماسلىق مەسىلىسى بىلەن مۇناسىۋەتلىك. بىر تەرەپتىن، بۇ ۋاقىتتا، ئادەم ئۆزىدىكى ئىجتىمائىي مەۋجۇتلۇقنىڭ ئېھتىياجى ۋە شەخسىي قىزىقىشىغا ئاساسەن، دىققىتىنى يىغىپ مەلۇم مەسىلىنى ئويلايدۇ؛ يەنە بىر تەرەپتىن، دەل شۇ چاغدا، يەنە نۇرغۇنلىغان ئۆتمۈشتىكى تۇيغۇ، تەسىرات، ئارزۇ ھەمدە كەلگۈسىگە بولغان تەسەۋۋۇر قاتارلىقلار كاللىدا تەبىئىي ھالدا پەيدا بولۇپ، ئادەمنىڭ دىققىتىنى بۆلۈپ، بىردەم پەيدا بولۇپ، بىردەم يوقىلىپ، ئۆز ئارا ئالمىشىپ، ئۆز ئارا سىڭىشىپ، ئاڭنى نارېئاللىق ئىچىگە تارتىپ كىرىدۇ، ھەتتا خىيالىي تۇيغۇ ۋە خام خىيال پەيدا قىلىدۇ. شۇڭا ئادەمنىڭ ئاڭ پائالىيىتى ھامان «دىققىتىنى يىغىش» بىلەن «ھاڭۋېقىش» نىڭ زىددىيىتى ئىچىدە ئالدىغا قاراپ ئاقىدۇ.

بىز 2- بابتا سۆزلىگەندەك، سىگمۇند فرېئۇد روھىيەت قۇرۇلمىسىنىڭ ئۈچ قاتلىمى ۋە ئۈچ قاتلاملىق ئادىمىيەت قۇرۇلمىسى نەزەرىيىسىنى ھەمدە چۈش توغرىسىدىكى نەزەرىيىلەرنى ئوتتۇرىغا قويغان. ئۇنىڭ بۇ نەزەرىيىلىرى ۋىليام جامېسنىڭ ئىرراتسىئونالىزملىق نۇقتىئىنەزەرلىرى ۋە ئاڭسىزلىق توغرىسىدىكى قاراشلىرىنى تەرەققىي قىلدۇرۇپ، يوشۇرۇن ئاڭنىڭ مەۋجۇتلۇقىنى مۇئەييەنلەشتۈرۈپ، ئۇنى ھاياتىي كۈچنىڭ ۋە ئاڭ پائالىيىتىنىڭ ئاساسى دەپ قارىغان. ئۇنىڭ يوشۇرۇن ئاڭ نەزەرىيىسى ۋە ئەركىن ئۇلانما ئوي ئارقىلىق روھىي كېسەللەرنى داۋالاش ئۇسۇلى ئادەمگە بولغان ئەنئەنىۋى كۆز قاراشلارنى تۈپتىن ئۆزگەرتىۋەتكەن. ئۇنىڭ تەلىماتىغا ئاساسلانغاندا، ئادەم ئۆز - ئۆزىگە زىددىيەتلىك جانلىق، بۇ زىددىيەتنىڭ يىلتىزى ئادەمنىڭ ئارزۇلىرى بىلەن ئادەم ۋە جەمئىيەتنىڭ زىددىيىتى ئىچىدە بولىدۇ.

بۇلاردىن باشقا ئاۋستىرىيىلىك ئالفرېد ئادلېر (Alfred Adler, 1870-1937)، شۋېتسارىيىلىك كارل يۇڭ (Carl Jung, 1875-1961) قاتارلىق كىشىلەرمۇ ئاڭ ئېقىمى پروزىچىلىقىغا

تەسىر كۆرسەتكەن.

ئەدەبىيات تارىخىدىن ئېلىپ ئېيتقاندا، «ئاڭ ئېقىمى» نىڭ ئىپتىداسى ئىچكى مونولوگ (interior monologue) ، «قەلب دىئالېكتىكىسى» ۋە ئەركىن ئۆلانما ئوي قاتارلىقلار. غەرب ئەدەبىيات تارىخىدا قەدىمكى يۇنان تراگېدىيىلىرىدىن تارتىپ تاكى فلوبېرنىڭ ئەسەرلىرىگىچە پېرسوناژلارنىڭ قەلب پائالىيىتىنى تەسۋىرلەش ئەنئەنىسى بار. غەرب ئەدەبىياتىدا ئىچكى مونولوگ ئۇسۇلىنى قوللانغان يازغۇچىلار خېلى كۆپ سانىنى ئىگىلەيدۇ. ئەنگلىيە يازغۇچىسى جوفرېي چاۋسېر (تەخمىنەن 1342ـ1400، Geoffrey Chaucer) ئۆزىنىڭ «كانتېربۇرى ھېكايىلىرى» ناملىق توپلىمىدا پېرسوناژ باس خانىمنىڭ مونولوگىنى تەپسىلىي يازغان. شېكسپىرنىڭ تراگېدىيىسىدىكى ھاملېتنىڭ مونولوگى، ماكبېس خانىمنىڭ ئادەم ئۆلتۈرگەندىن كېيىنكى جۆيلۈشى قاتارلىقلار بىزگە مەلۇم. 19ـ ئەسىرگە كەلگەندە «ئىچكى مونولوگ» ئۇسۇلى پروزىدا كەڭ قوللىنىلغان، ماھارەتمۇ بارغانسېرى پىشقان. فرانسىيە يازغۇچىسى چوڭ ديۇما «20 يىلدىن كېيىن» (1845) ناملىق رومانىدا «ئىچكى مونولوگ» دېگەن بۇ سۆزنى تۇنجى بولۇپ ئىشلەتكەن. فرانسىيە شائىرى تېئوفېل گاۋتېرمۇ ئۆز رومانىدا بۇ ئاتالغۇنى قوللانغان. لېۋ تولستوي ئۆز ئەسەرلىرىدە ئىشلەتكەن بەزى ئىنچىكە پسىخىك تەسۋىرلەرنى رۇسىيە ئەدەبىيات نەزەرىيىچىلىرى «قەلب دىئالېكتىكىسى» دەپ ئاتىغان. كېيىن يەنە ئىچكى دۇنيانىڭ پائالىيەتلىرىنى قېزىش جەھەتتىكى يېڭى ئۇسۇل «ئەركىن ئۆلانما ئوي» ئوتتۇرىغا چىققان. دېمەك، ئاڭ ئېقىمىدىن ئىبارەت بۇ ئۇسۇلنىڭ ياۋروپا ئەدەبىياتىدىكى يىلتىزى خېلىلا چوڭقۇر. ئۇنداقتا ئاڭ ئېقىمى بىلەن ئۇلارنىڭ قانداق مۇناسىۋىتى بار؟

بىرىنچى، ئىچكى مونولوگ. ئۇ ھەقىقەتەن ئاڭ ئېقىمى بىلەن بەزى ئوخشاشلىقى بار. ئاڭ ئېقىمى ئۇرنىدا ئىشلەتكەن (ئۇلار فرانسۇز تىلىدا «ئاڭ ئېقىمى» دېگەن سۆزنى ياساشنى خالىمىغان) . بىراق، ئەمەلىيەتتە، ئىچكى مونولوگ ئېقىشچانلىقى جەھەتتە ئاڭ ئېقىمىغا قارىغاندا تەرتىپلىك ۋە رەتلىك بولىدۇ، ئۇ ئادەتتە بىر خىل ئىچكى دۇنيادىكى ئويلىنىش، شۇڭا ئۇ ئاڭ

ئېقىنىغا قارىغاندا لوگىكىلىقتا ئىگە، ئەقىلنىڭ كونتروللۇقىغا ئۇچرايدۇ. ئۇنىڭدا ئەقلىي ئامىللار نىسبەتەن كۆپرەك بولغاچقا، ئۇ ئەسلىمە، تەسەۋۋۇر قاتارلىق ئامىللاردىن باشقا يەنە ئوي، تەھلىل، مۆلچەر، پەرەز قاتارلىق ئامىللارنى ئۆز ئىچىگە ئالغان بولىدۇ. ئېخىمۇ مۇھىمى، ئىچكى مونولوگدا بارلىق نەرسە پېرسوناژنىڭ ئېنىق ۋە خېلىلا مۇكەممەل تىلى ئارقىلىق ئىپادىلىنىدۇ. شۇڭا ئۇنىڭدا زور مىقداردا ئېنىق ئاڭ بولىدۇ، ئەكسىچە، غۇۋا ئاڭ ۋە چوڭقۇر قاتلاملىق ئاڭ ئاز بولىدۇ، يوشۇرۇن ئاڭ بىلەن تەبىئىي ئىقتىدارلارنىڭ ئىنكاسى ئاساسەن ئۇچرىمايدۇ. ئاڭ ئېقىنىدا بۇلار ئادەتتىكى نەرسىلەردۇر.

ئىككىنچى، «قەلب دىئالېكتىكىسى». ئۇنىڭ ئاڭ ئېقىنى بىلەن بولغان ئەستايىدىل مەنىدىكى ئايرىلىشى ئىچكى مونولوگ بىلەن ئاڭ ئېقىنى ئوتتۇرىسىدىكى ئايرىلىشتىنمۇ يىراق. «قەلب دىئالېكتىكىسى» دىكى تەرتىپچانلىق ۋە لوگىكىلىق بىر قەدەر روشەن، ئۇنىڭغا باشتىن - ئاخىر ئەقىل سىڭگەن بولىدۇ. ئۇنىڭدا ئەستايىدىل مەنىدىكى ئاڭ ئېقىنىغا تەۋە ھەرخىل تەركىبلەر، كۆپ قاتلاملىق مۇرەككەپلىك، قائىدىسىز ھالەتتىكى ئېقىشچانلىق كەم بولىدۇ. ئېخىمۇ مۇھىمى، ئۇنىڭدا ھەم ئىچكى مونولوگقا ھەم ئاڭ ئېقىنىغا ئوخشاش ئوبيېكتىپ ئىپادىچانلىق بولمايدۇ، بەلكى ئاپتور بىۋاسىتە قىستۇرۇلۇپ كىرىپ، بىۋاسىتە كۆزىتىدۇ، بىۋاسىتە تەسۋىرلەيدۇ. «قەلب دىئالېكتىكىسى» دىكى پېرسوناژلارنىڭ پسىخىك پائالىيەتلىرى كىتابخانلارنىڭ ئالدىدا بىۋاسىتە ئايان بولمايدۇ، بەلكى ۋاستىلىك ھالدا يازغۇچى ۋاكالىتەن بايان قىلىپ، كىتابخانلارغا «ئۇقتۇرۇش» قىلىدۇ.

ئۈچىنچى، ئەركىن ئۇلانما ئوي. يۇقىرىقى ئىككىسىگە سېلىشتۇرغاندا، ئەركىن ئۇلانما ئوي ئەستايىدىل مەنىدىكى ئاڭ ئېقىنىغا ئېخىمۇ يېقىنلىشىدۇ. ئۇنىڭدا لوگىكىلىق كەمچىل بولىدۇ. ئۇ ئەقىلنىڭ كونتروللۇقىغا ناھايىتى ئاز ئۇچرايدۇ، ناھايىتى زور ئىختىيارىلىقتا ئىگە. بۇ جەھەتتە ئۇنىڭ ئاڭ ئېقىنى بىلەن ئانچە پەرقى يوق. ئاڭنىڭ مۇرەككەپلىكى جەھەتتىمۇ، ئۇ ئاڭ ئېقىنىغا ئوخشاپ كېتىدۇ. خۇددى ئىچكى مونولوگ ئادەتتە تىل شەكلىدە ئىپادىلەنگەندەك، ئەركىن ئۇلانما ئوي كۆپرەك ئوبراز شەكلىدە، شۇنداقلا

ئادەتتە بىر قەدەر ئېنىق ئوبراز شەكلىدە ئىپادىلىنىدۇ. ئۇ پېرسوناژنىڭ پۈتۈنلەي سەگەك ھالەتتىكى ئەركىن ـ ئازادە ئاڭ پائالىيىتى بولماچقا، ئۇنىڭدىكى يۈزەكى ئاڭ، يوشۇرۇن ئاڭ ياكى تەبىئىي ئىقتىدارلارنىڭ ئىنكاسلىرى ئاڭ ئېقىمىدىكىدەك كۆپ خىل بولمايدۇ، بۇ بەلكىم ئەركىن ئۇلانما ئوي بىلەن ئاڭ ئېقىمى پەرقلىنىدىغان نۇقتا بولسا كېرەك.

ئاڭ ئېقىمى بىلەن مۇناسىۋەتلىك يەنە بىر ئۇقۇم «يوشۇرۇن دىئالوگ» بولۇپ، ئۇلارنىڭ مۇناسىۋىتىنى بىز يېڭى پروزىچىلىق ئېقىمىنى سۆزلىگەندە چۈشەندۈرىمىز. چۈنكى، «يوشۇرۇن دىئالوگ» ئۇسۇلىنى يېڭى پروزىچىلىقنىڭ مەشھۇر ۋەكىلى فرانسىيىلىك ئايال يازغۇچى ناتالى سارروت ئوتتۇرىغا قويغان، ئۇنىڭ ئۈستىگە، ئۇ ئاڭ ئېقىمىدىن كېيىن مەيدانغا كەلگەن.

2. ئاڭ ئېقىمى پروزىچىلىقى ۋە ئۇنىڭ تەرەققىياتى

دېمەك، ئاڭ ئېقىمى پروزىچىلىقى ئاڭ ئېقىمىدىن ئىبارەت پسىخىك ھالەتنى چىقىش قىلىپ، ئۇنى ئىپادىلەشنى ئاساسىي خاھىش قىلغان غەرب مودېرنىزم ئېقىمى. «ئاڭ ئېقىمى» بىر خىل ئىپادىلەش ئۇسۇلى، بىر خىل بەدىئىي ماھارەت، ھەتتا بىر خىل پروزا شەكلى.

يۇقىرىقى نەزەرىيىلەر 19- ئەسىرنىڭ ئاخىرى ۋە 20- ئەسىرنىڭ باشلىرىدا، پېرسوناژلارنىڭ ئىچكى دۇنياسىنى يېزىشقا بېرىلگەن يازغۇچىلارنىڭ ئېھتىياجىغا ماس كەلگەن. ئۇلار خېلى بۇرۇنلا ياۋروپا پروزىچىلىقىدىكى يازغۇچىنىڭ پېرسوناژلارنىڭ خاراكتېرىنى سىرتتىن تەسۋىرلىشىدەك كونا رامكىنى بۇزۇپ تاشلاپ، پېرسوناژ ئۆزىنىڭ روھىي پائالىيەتلىرىنى ئۆزى بىۋاسىتە نامايان قىلىدىغان ئۇسۇل ئۈستىدە ئىزدىنىپ كەلگەنىدى.

«ئاڭ ئېقىمى» ئەدەبىياتتا ئەڭ بۇرۇن پەيدا بولغاندا، بۇنداق ئۇسۇلنى قوللىنىپ ئەسەر يازغان يازغۇچىلارنىڭ ئورتاق تەشكىلى ۋە بىرلىككە كەلگەن مىزانى يوق بولۇپ، پەقەتلا ئوخشاش بولمىغان دۆلەتلەردىكى يازغۇچىلار 1- دۇنيا ئۇرۇشىنىڭ ئالدى ـ كەينىدە يېڭى ئۇقۇم ۋە يېڭى ئۇسۇل بىلەن يېزىقچىلىق قىلغان بولغاچقا، ئۇ پەقەت بىر خىل ئىجادىيەت پرىنسىپى،

يېزىقچىلىق ئۇسۇلى ۋە بەدىئىي ماھارەتنىڭ ئومۇمىي ئاتالغۇسى ئىدى. بىراق، فرانسىيە يازغۇچىسى مارسېل پروست، ئىرېلاندىيە يازغۇچىسى جامېس جويس، ئەنگلىيە يازغۇچىسى ۋىرگىنىيە ۋۇلف قاتارلىقلارنىڭ پروزا ئەسەرلىرى كەڭ تارقالغاندىن كېيىن، شۇنداقلا بۇ ئەسەرلەر ئەدەبىيات ساھەسىدە غايەت زور تەسىر قوزغىغاندىن كېيىن، ئۇلارنىڭ قوشۇنى بارغانسېرى زورىيىپ، دائىرىسى كۆنسېرى كېڭىيىپ، پروزا ئىجادىيىتىنىڭ يېڭى دەۋرىنى ئاچقان. گەرچە ئۇلار ئاڭلىق ھالدا بىرلىككە كەلگەن ئېقىم بولۇپ ئۇيۇشمىغان بولسىمۇ، ھەتتا بۇ يازغۇچىلار ئۆزلىرىنىڭ بىر ئېقىمغا تەۋە ئىكەنلىكىگە قايىل بولمىسىمۇ، ئەمەلىيەتتە غەرب ئەدەبىياتىدا «ئاڭ ئېقىمى» ئۇسۇلىنى ئىجادىيەت پرىنسىپى قىلغان ئاڭ ئېقىمى پروزىچىلىقىدىن ئىبارەت يېڭى بىر ئېقىم مەيدانغا كەلگەن.

ئاڭ ئېقىمى پروزىچىلىقى سىناق باسقۇچى، تەرەققىي قىلىش ۋە گۈللىنىش باسقۇچى، ئېقىم سۈپىتىدە ئاياغلىشىش باسقۇچى قاتارلىق ئۈچ باسقۇچنى بېسىپ ئۆتۈش جەريانىدا ئىلگىرى - كېيىن بولۇپ يېرىم ئەسىر داۋاملاشقان. 1887- يىلىدىن 1913- يىلىغىچە سىناق باسقۇچى، 1913- يىلىدىن 2- دۇنيا ئۇرۇشىغىچە تەرەققىي قىلىش، گۈللىنىش باسقۇچى بولۇپ، 20- ئەسىرنىڭ 50- يىللىرىغا كەلگەندە ئاڭ ئېقىمى پروزىچىلىقى بىر ئېقىم سۈپىتىدە ئاساسەن ئاياغلاشقان.

1887- يىلى فرانسىيە يازغۇچىسى ئېدۇئارد دۇياردىن (Eduard Dujardin, 1861-1949) ئىچكى مونولوگ ئۇسۇلىنى قوللىنىپ «دەپنە دەرىخى كېسىپ تاشلاندى» ناملىق رومانىنى يازغان. بۇ رومان ئاڭ ئېقىمى پروزىچىلىقىدىكى تۇنجى سىناق بولۇپ، روماندا بىرىنچى شەخسنىڭ ئىچكى مونولوگى ئارقىلىق ئۇنىڭ ئالتە سائەت ئىچىدىكى سۇبيېكتىپ كەيپىياتىنىڭ ئۆزگىرىشى تەسۋىرلىنىپ، كىتابخانلار ئەسەردىكى پېرسوناژنىڭ ئاڭ پائالىيىتى ئىچىگە ئېلىپ كىرىلىپ، بالزاكنىڭ ئەسەرلىرىگە ئوخشىمايدىغان ئۈنۈم ھاسىل قىلىنغان. لېكىن، بۇ ئەسەر ئېلان قىلىنغاندىن كېيىن، دەسلەپتە كىتابخانلار ۋە ئوبزورچىلارنىڭ دىققىتىنى قوزغىيالمىغان. كېيىن، ئىرېلاندىيە يازغۇچىسى جامېس جويس بۇ ئەسەرنى بايقاپ، ئۇنىڭغا يۇقىرى باھا بېرىپ، بۇ ئەسەر «كىتابخانلارنى باشتىن - ئاخىر باش پېرسوناژنىڭ مېڭىسىدە تۇرغۇزغان»

دېگەن، شۇنداقلا، بۇ روماندىكى ئۆزگىچە ئۇسۇلنى ئۆزىنىڭ پروزا ئىجادىيىتىگە تەدبىقلىغان. بۇنىڭ بىلەن «دەپنە دەرىخى كېسىپ تاشلاندى» ناملىق بۇ رومان كىشىلەرنىڭ دىققىتىنى تارتىپ، ھەرخىل تىللارغا تەرجىمە قىلىنىپ، فرانسىيە چېگرىسىدىن ھالقىپ كەتكەن. جامېس جويس بۇ ئەسەرنى 1938- يىلى ئىنگلىز تىلىغا تەرجىمە قىلغان.

1896- يىلى فرانسىيىلىك مەشھۇر ئاڭ ئېقىمى پروزىچىسى مارسېل پروست ئۆزىنىڭ بەزى خاتىرە، نەسىر ۋە ھېكايىلىرىنى توپلاپ «خۇشاللىق ۋە كۈنلەر» دېگەن نامدا نەشر قىلدۇرغان. بۇ توپلامدىكى بەزى ئەسەرلەردە ئاڭ ئېقىمى ئۇسۇلى بىر قەدەر ياخشى ئىشلىتىلگەن.

شۇنىڭ بىلەن بىر ۋاقىتتا، ئەنگلىيىلىك ئايال يازغۇچى دوراسى رىچاردسىن (1873-1957، Dorathy Richardson) «سەپەر» ناملىق رومانىنى يازغان. ئۇ بۇ رومانىنىڭ كىرىش سۆزىدە ئۆزىنىڭ «ئاڭ ئېقىمى» پروزىچىلىقى بىلەن شۇغۇللىنىش نىيىتىگە كەلگەنلىكىنى ئېيتقان. ئۇ بىر خىل «ئايالچە رېئالىزم» ئارقىلىق بالزاكنىڭ «ئەرچە رېئالىزم» ىنىڭ ئورنىنى ئېلىش لازىم دېگەن.

دەل شۇ چاغلاردا ئامېرىكىلىق يازغۇچى ھېنرى جامېس ئاكىسى ۋىلىيام جامېسنىڭ تەسىرىدە، پروزا ئىجادىيىتىدە ئاڭ ئېقىمى ئۇسۇلىنى قوللانغان. شۇڭا غەربتىكى بەزى ئوبزورچىلار ئۇنى پىسخىك ئانالىز پروزىچىسى دەپ ئاتىغان. بىراق ئۇ پېرسوناژلارنىڭ پسىخىكىسى ۋە يوشۇرۇن ئېڭىغا ھەقىقىي ئىچكىرىلەپ كىرمىگەن، ئۇنى سېپى ئۆزىدىن ئاڭ ئېقىمى پروزىچىسى دەپ ئاتاشقا بولمايتتى.

20، 30 يىللىق سىناقتىن كېيىن، بېرگسون، فرېئۇد قاتارلىقلارنىڭ نەزەرىيىلىرى پروزا ئىجادىيىتىدە كەڭ قوللىنىلىپ، ئاڭ ئېقىمى ئۇسۇلى كۈندىن - كۈنگە پىشىپ يېتىلگەن.

1913- يىلدىن كېيىن، ئاڭ ئېقىمى پروزىچىلىقى گۈللىنىش باسقۇچىغا كىرگەن. 1913- يىلى مارسېل پروست ئۆزىنىڭ يەتتە قىسىملىق رومانى، ئاڭ ئېقىمى پروزىچىلىقىدىكى نادىر ئەسەر «سۇدەك ئۆتكەن يىللارنى ئەسلەش» نىڭ 1- قىسمى «سۋانلارنىڭ ئۆيى تەرەپتە» نى نەشر قىلدۇرغان. بۇ ئەسەر ئاڭ ئېقىمى پروزىچىلىقىنىڭ باشلامچىسى دەپ ئاتالغان. 1915- يىلى دوراسى

رىچاردسن 12 قىسىملىق رومانى «ھەج سەپىرى» نىڭ 1- قىسمى «ئۆچلۈق ئۆگزە» نى نەشر قىلدۇرغان. 1916- يىلى جامىس جويس ئۆزىنىڭ بىئوگرافىك رومانى «ياش سەنئەتكارنىڭ پورترىتى» نى نەشر قىلدۇرغان. 1921- يىلى ۋىرگىنىيە ۋۇلف «دۈشەنبە ياكى سەيشەنبە» ناملىق ھېكايىسىنى، 1922- يىلى ھېكايە «ياكوبنىڭ ئۆيى» نى ئېلان قىلغان. 1922- يىلى جويس «ئۇلىسىس» رومانىنى نەشر قىلدۇرغان. 1925- يىلى ۋۇلف «داللوۋى خانىم» رومانىنى، 1927- يىلى «ماياكقا بېرىش» رومانىنى، 1931- يىلى «دولقۇن» رومانىنى نەشر قىلدۇرغان. 1929- يىلى ئامېرىكىلىق مەشھۇر يازغۇچى ۋىليام فولكنېر داڭلىق رومانى «ۋاراڭ - چۇرۇڭ ۋە قەھر - غەزەپ» نى نەشر قىلدۇرغان. دېمەك، ئاڭ ئېقىمى پروزىچىلىقى قىسقىغىنا ۋاقىت ئىچىدە ياۋروپا ۋە شىمالىي ئامېرىكىدىكى ھەر قايسى دۆلەتلەرگە تېزلىك بىلەن تارقىلىپ، ئون يىل ئىچىدىلا كۆپلىگەن نادىر ئەسەرلەرنى بارلىققا كەلتۈرگەن. ئۇلار بارغانسېرى كۆپ مىقداردا ئاڭ ئېقىمى ۋە سىمۋولنى قوللانغان. ئاڭ ئېقىمى ئۇسۇلى يەنە پروزىچىلىقتىن تەرەققىي قىلىپ، دراما، كىنو، شېئىر قاتارلىق ساھەلەرنى ئۆز ئىچىگە ئالغان ئاڭ ئېقىمى ئەدەبىيات - سەنئىتىنى شەكىللەندۈرگەن. بۇ گۈللىنىش مەزگىلىدە، غەربتە ئومۇميۈزلۈك ئاڭ ئېقىمى قىزغىنلىقى كۆتۈرۈلگەن. 20- ئەسىرنىڭ 20- يىللىرىدا، ئاڭ ئېقىمى پروزىچىلىقى غەرب مودېرنىزم ئەدەبىياتىدىكى، شۇنداقلا پۈتكۈل غەرب ئەدەبىياتىدىكى ئەڭ كۈچلۈك، تەسىرى ئەڭ زور ئېقىمغا ئايلانغان. ھەتتا بەزى نەزەرىيىچىلەر ۋە يازغۇچى، شائىرلار ئاڭ ئېقىمى بىردىنبىر زامانىۋى ئىجادىيەت ئۇسۇلى دېگەن.

گەرچە ئاڭ ئېقىمى پروزىچىلىقى 20- ئەسىرنىڭ باشلىرىدا كىشىلەر تەرىپىدىن «بىدئەد» دېيىلگەن بولسىمۇ، لېكىن 20- ئەسىرنىڭ 20- يىللىرىغا كېلىپ تازا گۈللەنگەن مەزگىلدە باشقا ئېقىمغا تەۋە كۆپلىگەن يازغۇچىلارنى جەلپ قىلغان. ئامېرىكا يازغۇچىسى دوس پاسوس (John Dos Pasoss, 1896 -1970) ئۆزىنىڭ «ئامېرىكا» ترىلوگىيىسىدە بۇ خىل «جاھاننەما شەكلىدىكى ماھارەت» نى قوللانغان. ئۇ تەسۋىر، ئاڭ ئېقىمى، خاتىرە، گېزىت - ژۇرنال خەۋەرلىرى قاتارلىقلارنى بىر - بىرىگە يۇغۇرۇۋەتكەن. ئامېرىكا

يازغۇچىسى پوتېر (Katherine Anne Porter، 1890ـ1980) 1939ـ يىلى نەشر قىلىنغان «تاتارغان ئات، تاتارغان چەۋەنداز» ناملىق رومانىدىمۇ ئاڭ ئېقىمى ماھارىتىنى قىسمەن قوبۇل قىلغان. يېڭى پروزىچىلىقنىڭ ئاساسلىق ۋەكىللىرىدىن بىرى بولغان ناتالى سارروت ئۆزىنىڭ پروست، جويس، ۋۇلف قاتارلىقلارنىڭ تەسىرىگە ئۇچرىغانلىقىنى ئېيتقان.

2. دۇنيا ئۇرۇشىدىن كېيىن، مارسېل پروست، جامېس جويس، ۋىرگىنىيە ۋۇلف، ۋىليام فولكنېر قاتارلىق يازغۇچىلارنىڭ ئەسەرلىرى غەربتە مودېرنىزم ئەدەبىياتىنىڭ، شۇنداقلا پۈتكۈل غەرب ئەدەبىياتىنىڭ كلاسسىك ئەسەرلىرى دەپ ئېتىراپ قىلىنغان.

1940ـ يىللارنىڭ باشلىرىدا ئاڭ ئېقىمى پروزىچىلىقى يىمىرىلىشكە باشلىغان.

مارسېل پروست 1922ـ يىلى ۋاپات بولغان. 1942ـ يىلى ئوخشاش بىر يىلدا تۇغۇلغان جامېس جويس بىلەن ۋىرگىنىيە ۋۇلف تەڭلا ۋاپات بولغان. ئۇلارغا ۋارىسلىق قىلىدىغان مۇنەۋۋەر ئىز باسارلار مەيدانغا چىقمىغان. ۋاقىت جەھەتتىن بۇلاردىن بىر ئاز كېيىنرەك تۇرىدىغان ئامېرىكىلىق مەشھۇر ئاڭ ئېقىمى يازغۇچىسى ۋىليام فولكنېرنىڭ ئەسەرلىرىدىكى ئېنىقسىزلىق بارغانسېرى كۈچىيىپ، ئۇنىڭ ئۆزىنىمۇ گاڭگىرىتىپ قويغان.

«ئاڭ ئېقىمى» بىر خىل ئىپادىلەش ۋاسىتىسى بولۇش سۈپىتى بىلەن 20ـ ئەسىردىكى ئوخشىمىغان ئېقىمدىكى يازغۇچىلار ئارىسىدا كەڭ تارقىلىشقا ئېرىشكەن. يېڭى پروزىچىلىقنىڭ ئەگەشكۈچىلىرى ئۆزلىرىنى ئاڭ ئېقىمى پروزىچىلىقىنىڭ بىۋاسىتە ۋارىسلىرى دەپ ئېلان قىلغان. ئۇ يەنە سېھرىي رېئالىزم، قارا يۇمۇر ئېقىمى، ھەتتا ھازىرقى زامان كىنو سەنئىتى قاتارلىقلارغا سىڭىپ كەتكەن.

ئاڭ ئېقىمى پروزىچىلىقىنىڭ ئەنئەنىۋى پروزىچىلىقتىكى پىسخىك تەسۋىرلەر بىلەن بولغان پەرقى شۇكى، بىرىنچىدىن، ئەنئەنىۋى پىسخىك تەسۋىرلەردە پېرسوناژلارنىڭ پىسخىك پائالىيەتلىرىدە تەرتىپ، ئىزچىللىق ۋە ئېقىش بولسىمۇ، لېكىن بۇ خىل پىسخىك پائالىيەت ئادەتتە لوگىكىغا ئۇيغۇن ياكى لوگىكىلىق مۇناسىۋەت بىر قەدەر كۈچلۈك بولغان راۋان، رەتكە

سىلىنغان، تۇزەلگەن «ئىقىن» ئىدى؛ لېكىن ئاڭ ئىقىنىدىكى ئىقىن ئۇنداق ئەمەس، بەلكى ئۇنىڭدا يەنە ۋاقىتنىڭ ئاستىن ـ ئۇستۇنلۇكى، ماكاننىڭ دەستىلىنىشى ياكى پارچىلىنىشى ھەمدە قايتىدىن قۇراشتۇرۇلۇشى بار بولۇپ، بۇنداق «ئىقىن» دا كۆرۈنۇشلەر بىر قەدەر مۇرەككەپ بولىدۇ. ئۇنىڭدا قاينامىمۇ بار، تەتۇر ئىقىنمۇ بار، ئاشكارا ئىقىن بار، يوشۇرۇن ئىقىنىمۇ بار. ئىككىنچىدىن، ئاڭ ئىقىنى بىلەن ئەنئەنىۋى پىسخىك تەسۋىرلەرنىڭ پەرقى ئۇنىڭ مۇرەككەپلىكىدە. گەرچە ئەنئەنىۋى ئەدەبىياتتىكى پىسخىك پائالىيەتلەردىمۇ ھەرخىل تەركىبلەر بولسىمۇ، لېكىن ئاڭ ئىقىنىدەك مول ۋە مۇرەككەپ ئەمەس ئىدى. ئاڭ ئىقىنىدىكى مۇرەككەپلىك ھەم پىسخىك پائالىيەتنىڭ مەزمۇنى بىلەن شەكلىدە ھەم يەنە پىسخىك پائالىيەتنىڭ قاتلامچانلىقىدا ئىپادىلەنگەن. پىسخىك پائالىيەتنىڭ مەزمۇنى ۋە شەكلىدىن ئېلىپ ئېيتقاندا، ئاڭ ئىقىنىدا ئەسلىمە، تەسەۋۋۇر، ئانالىز، ئۇلانما ئوي قاتارلىقلارمۇ بار؛ تاشقى كونكرېت تەسىراتمۇ بار، ئىچكى مەۋھۇم ئىماگمۇ بار؛ يەنە شەكىل، رەڭ، دائىرە، ئورۇن، يۆنىلىش قاتارلىقلارمۇ بار؛ مۇكەممەل جۇملە شەكلىدىكى ئىچكى مونولوگلار ھەم يەنە سۆزلەرنىڭ پارچىلىرى ياكى ئايرىم سۆزلەر، ھەتتا ياسالغان، قۇراشتۇرۇلغان سۆزلەر بار. پىسخىك پائالىيەتنىڭ قاتلىمىدىن ئېلىپ ئېيتقاندا، ئاڭ ئىقىنىدا ئېنىق، مۇكەممەل ئاڭمۇ بار؛ غۇۋا، پارچە ـ پۇرات، چوڭقۇر ئاڭمۇ بار؛ يەنە يوشۇرۇن ئاڭ ۋە ئاڭغا تەۋە بولمىغان، بەلكى فىزىئولوگىيىلىك تەبىئىي ئىقتىدارلارغا تەۋە بەزى ئىنكاس ۋە قوزغىلىشلارمۇ بار. بۇلارنىڭ ھەممىسى مەيلى ئۇلارنىڭ ئېقىشچانلىقى جەھەتتىكى ياكى قاتلام جەھەتتىكى مۇرەككەپلىكى بولسۇن، تېگى ـ تەكتىدىن ئېيتقاندا، پەقەت ئىنسانىيەتنىڭ پىسخىك پائالىيەتلىرىدىكى ئوبيېكتىپ مەۋجۇت مۇرەككەپلىك بولۇپ، ئاڭ ئىقىنى پروزىچىلىرى ئۇلارنى قەستەن پەيدا قىلغان ياكى كەشىپ قىلغان ئەمەس، ئۇلار پەقەت مەلۇم مۇۋاپىق ئۇسۇل ئارقىلىق ئىپادىلەپ بەرگەن. ئاڭ ئىقىنىدىن ئىبارەت بۇ بەدىئىي ئۇسۇل ئاپتورنىڭ ئەسەرگە قىستۇرۇلۇۋېلىشى ۋە ۋاكالىتەن بايان قىلىشىنى بىكار قىلىپ، ئاشۇ مۇرەككەپ ھالەتلەرنى ئامال بار ئوبيېكتىپ ھالدا پېرسوناژلارنىڭ ئۆزى ئارقىلىق تەسۋىرلەپ بەرگەن.

غەرب ئەنئەنىۋى ئەدەبىياتىغا سېلىشتۇرغاندا، ئاڭ ئېقىمى پروزىچىلىقى تۆۋەندىكىدەك روشەن ئالاھىدىلىكلەرگە ئىگە.

بىرىنچى، «يازغۇچى ئەسەردىن چېكىنىپ چىقىشى كېرەك» دېگەننى تەشەببۇس قىلىپ، پېرسوناژلارنىڭ ئاڭ پائالىيىتىنى ئوبيېكتىپ ھالدا پېرسوناژلارنىڭ ئۆزى ئارقىلىق ئىپادىلەش. ئۇلار بۇ ئۇسۇل ئارقىلىق يازغان «ئادەم» ھەرگىزمۇ ئىجتىمائىي مۇناسىۋەتلەرنىڭ يىغىندىسى ئەمەس بەلكى «چەككىملەنگەن» ئاڭ پائالىيىتىدىن تەركىب تاپقان «ماھىيەتلىك ئادەم». تەن ئىچىگە يوشۇرۇنغان «ھەقىقىي ئادەم».

ئىككىنچى، تىپىك پېرسوناژ خاراكتېرىنى يارىتىشقا قارشى تۇرۇپ، پېرسوناژلارنىڭ ئېڭىنى تەسۋىرلەش ئارقىلىق ئادەمنى ئىپادىلەش. ئەنئەنىۋى پروزا ئەسەرلىرىدە ئاساسلىقى پېرسوناژلارنىڭ پورترېتى، تىپىك خاراكتېرى ۋە ئۇلارغا ماس ھالدىكى ئىجتىمائىي مۇھىت ۋە تەبىئىي مۇھىت نۇقتىلىق تەسۋىرلەنگەن. لېكىن ئاڭ ئېقىمى پروزىچىلىقىدىكى ئەسەرلەر بۇلارنىڭ ھەممىسىنى چۆرۈپ تاشلىغان، ھەتتا بەزىدە پېرسوناژلارنىڭ ئىسمىنىمۇ تاپشۇرماي، پېرسوناژلارنىڭ پىنھان ئاڭ پائالىيىتىنى قېزىش ئارقىلىق پېرسوناژلارنى، ئۇلارنىڭ ھايات مۇساپىسىنى، كەچۈرمىشلىرىنى ھەمدە ئۇلارنىڭ ئەتراپىدىكى كىشىلەر ۋە دۇنيا بىلەن بولغان مۇناسىۋىتىنى تىرىشىپ تەسۋىرلىگەن. لېكىن بۇ ھەرگىزمۇ ئوبيېكتىپ دۇنيادىن پۈتۈنلەي ۋاز كېچىش دېگەنلىك ئەمەس، بەلكى، پېرسوناژلارنىڭ ماھىيىتىنى تەشكىل قىلىدىغان بىرلەمچى ئاڭ پائالىيەتلىرى ئىككىلەمچى ئوبيېكتىپ دۇنياغا بولغان تەسىراتلىرى ئارقىلىق ئىپادىلەنگەن.

ئۈچىنچى، ۋەقەلىكنى ئاساس قىلماي، «پسىخىك ۋاقىت» نى ئەسەرنىڭ «روھىي پېرسوناژى» قىلىش. ئاڭ ئېقىمى پروزىچىلىقى ئەدەبىيات تارىخىدا تۇنجى بولۇپ ھېكايە ۋەقەلىكىنى ۋاقىت تەرتىپى ياكى لوگىكىلىق مۇناسىۋەت ئارقىلىق يەككە، تۈز سىزىق شەكلىدە بايان قىلىش قۇرۇلمىسىنى بۇزۇپ تاشلاپ، ۋەقەلىكنى ۋاقىت تەرتىپى بويىچە ئەمەس، بەلكى ئادەمنىڭ چوڭقۇر قاتلاملىق ئاڭ پائالىيىتىنى بويلاپ، ئەركىن ئۇلانما ئوي ئارقىلىق قۇراشتۇرغان. ئۇلار ئاڭ پائالىيىتىنىڭ تەبىئىيلىكىنى چىقىش قىلغان

بولغاچقا، ۋەقەلىكمۇ ئاڭ پائالىيىتىنىڭ ئالاھىدىلىكىگە ئاساسەن قانات يايغان. بۇنىڭ بىلەن ئاڭ ئېقىمى ئەسەرلىرىدە ھېكايە ۋەقەلىكى ئورۇنلاشتۇرۇلغاندا ۋە تەپسىلاتلار بىر ـ بىرىگە تۇتاشتۇرۇلغاندا ۋاقىتنىڭ، ماكاننىڭ ياكى لوگىكىنىڭ ۋە سەۋەب ـ نەتىجە مۇناسىۋىتىنىڭ چەكلىمىسىگە ئۇچرىماي، ۋاقىت تەرتىپى بۇزۇلۇپ، ۋاقىت بىلەن ماكان سەكرەتمە قىلىنىپ، ئالدىنقى كۆرۈنۈش بىلەن كېيىنكى كۆرۈنۈش ئوتتۇرىسىدىكى ۋە بىر كۆرۈنۈشنىڭ ئىچكى قىسمىدىكى مۇناسىۋەت ۋاقىت ۋە ماكان جەھەتتىكى زىچ لوگىكىلىق باغلىنىشتىن ئازاد قىلىنغان. ۋاقىت جەھەتتە ئۆتمۈش، ھازىر ۋە كەلگۈسىنى ئۆز ئارا ئالماشتۇرۇپ ۋە ئۆزئارا كىرىشتۈرۈپ بىر ـ بىرىگە دەستىلىگەن. ماكان ئۇقۇمىنى ئاجىزلاشتۇرغان. ئۇلار ئاڭ پائالىيىتىنىڭ لوگىكىسىزلىقىنى ئەينەن تەسۋىرلەش ئۈچۈن، تېكىستقا قارىتا ئىسلاھات ئېلىپ بارغان، تىنىش بەلگىلىرىنى زۆرۈر بولغاندا ئىشلەتمىگەن، ئېھتىياجغا ئاساسەن جۈملە قۇرۇلمىسىنى قىسمەن بۇزۇپ تاشلىغان، بەزى سۆزلەرنى ياسىغان ياكى قۇراشتۇرغان. ھەتتا بەزى رادىكال ئەھۋاللاردا، ئەسەرنى يېزىپ بولغاندىن كېيىن، بەت نومۇرىنى سالماي خالىغانچە تۇپلىگەن ھەمدە بۇ ئەسەرنى قەيەردىن باشلاپ ئوقۇسا بولۇۋېرىدۇ، دەپ قارىغان.

تۆتىنچى، ئاڭ ئېقىمى، ئەركىن ئۇلانما ئوي ۋە ئىچكى مونولوگنى ئاساسىي ۋاستە ۋە ئوبيېكت قىلىپ، پېرسوناژلارنىڭ يوشۇرۇن ئېڭىنى قازغان.

ئەمدى بىز ئاڭ ئېقىمى پروزىچىلىقىنىڭ ئاساسلىق ۋەكىللىرى بولغان مارسېل پروست، جامېس جويس، ۋىرگىنىيە ۋۇلف، ۋىليام فولكنېر قاتارلىق يازغۇچىلارنى تونۇشتۇرۇشتىن بۇرۇن، ئاڭ ئېقىمى پروزىچىلىقىغا ئەدەبىيات نەزەرىيىسى جەھەتتىن بىر قەدەر زور تەسىر كۆرسەتكەن ئامېرىكىلىق يازغۇچى ھېنرى جامېسنىڭ نەزەرىيىلىرى ئۈستىدە قىسقىچە ئىزاھات بېرىپ ئۆتىمىز.

ھېنرى جامېس (Henri James, 1843-1916) ئامېرىكىلىق يازغۇچى، مەشھۇر پسىخولوگ ۋىليام جامېسنىڭ ئىنىسى بولۇپ، ئەسەرلىرىدە پسىخىك ئانالىز ئۇسۇلىنى قوللىنىش بىلەن مەشھۇر.

ھېنرى جامېس 1879- يىلى ئۆزىنىڭ «دايسى مىللېر» ناملىق پوۋېستىنى ئېلان قىلىپ نام چىقارغان. بۇ ئەسەردە ئاياللارنىڭ پسىخىك ئانالىز تەسۋىرى

ناھايىتى ئىنچىكە ئىپادىلەنگەن. ئۇنىڭدىن كېيىن ئۇ يەنە «ئېسىلزادە خېنىمنىڭ سۈرىتى» ناملىق رومانىنى يازغان. بۇ روماندا ئۇ ئامېرىكىلىق قىز ئېلىزابېتنىڭ ياۋروپادىكى ئازابلىق كەچۈرمىشلىرىنى يېزىپ، ئۇنىڭ قەلب پائالىيەتلىرىنى تەپسىلىي تەسۋىرلىگەن. ئۇنىڭدىن كېيىن جامېس يەنە «بوستونلۇقلار» (1881)، «مەلىكە كاساماشىما» (1886)، «مېسىنىڭ بىلىدىغانلىرى» (1897)، «بۇرما مىخ چىڭىتىلماقتا» (1898)، «كەپتەر قانىتى» (1903)، «مەخسۇس ئەلچى» (1903)، «ئالتۇن تاۋاق» (1904) قاتارلىق رومانلارنى يازغان. ئۇنىڭ ئۆمرىدە يازغان ئەسەرلىرى ناھايىتى كۆپ بولۇپ، ئۇ ئامېرىكا ئەدەبىيات ساھەسىدىكى چوڭ يازغۇچى، شۇنداقلا ئىنگلىز تىلى ئەدەبىياتىدا پسىخىك ئانالىز ئەنئەنىسىنى بارلىققا كەلتۈرگەن پروزىچى. ئۇ ھازىرقى زامان پروزىچىلىقىغا، بولۇپمۇ ئاڭ ئېقىمى پروزىچىلىقىغا ناھايىتى زور تەسىر كۆرسەتكەن. گەرچە ئۇ بىر ھەقىقىي ئاڭ ئېقىمى پروزىچىسى بولمىسىمۇ، لېكىن پروزا ئىجادىيىتى جەھەتتىكى ئۆزگىچە نەزەرىيىلەرنى ئوتتۇرىغا قويغان.

بىرىنچى، چىنلىق نەزەرىيىسى. جامېس بۇ نەزەرىيىنى 1884- يىلى ئېلان قىلىنغان «پروزا سەنئىتى» ناملىق ئەسىرىدە شەرھلىگەن. ئۇ چىنلىق تۇيغۇسىنى «پروزا ئەسەرلىرىدىكى ئەڭ مۇھىم ئارتۇقچىلىق» دەپ قارىغان. ئۇ مۇنداق دېگەن: «ئەگەر بۇ ئارتۇقچىلىق مەۋجۇت بولمايدىكەن، باشقا ئارتۇقچىلىقلار نۆلگە تەڭ بولىدۇ». بىراق، «چىنلىقنىڭ دەرىجىسىنى بەلگىلەش ناھايىتى تەس»، «ئىنسانىيەتنىڭ تەبىئىتى چەكسىز، چىنلىقمۇ سانسىز شەكىلگە ئىگە». ئۇنداقتا، پروزا زادى قايسى خىل چىنلىقنى تەسۋىرلىشى ھەمدە قانداق تەسۋىرلىشى كېرەك؟ بۇ مەسىلىگە جاۋاب بېرىشتىن بۇرۇن ئۇ ئەنئەنىۋى پروزىنىڭ ئەسەردىكى ئەھۋال قۇرۇلمىسىنى ئورۇنلاشتۇرۇش جەھەتتە چىنلىق تۇيغۇسىنى يوقاتقانلىقىنى ئەيىبلىگەن: «نۇرغۇن كىشىلەر پروزىنى بىر خىل سۈنئىي شەكىل، بىر خىل ياساپ چىقىلغان مەھسۇلات، ئۇنىڭ ۋەزىپىسى بىزنىڭ ئەتراپىمىزدىكى شەيئىلەرنى ئۆزگەرتىپ ۋە ئورۇنلاشتۇرۇپ، ئۇلارنى داۋاملىق ئىشلىتىلىدىغان ئەنئەنىۋى ئەندىزىگە ئايلاندۇرۇش دەپ قارايدۇ». لېكىن «بىز پروزا ئەسەرلىرى بىزنى

تەمىنلىگەن نەرسىلەر ئىچىدىن قايتا ئورۇنلاشتۇرۇلغان تۇرمۇشنى قانچە ئۇچراتمىساق، چىنلىققا شۇنچە يېقىنلىشىۋاتقانلىقىمىزنى، ئۇنىڭدا قايتا ئورۇنلاشتۇرۇلغان نەرسىلەرنى قانچە كۆپ ئۇچراتساق، شۇنچە ئالدىنىۋاتقانلىقىمىزنى ھېس قىلىمىز، چۈنكى بىزنىڭ كۆرۈۋاتقىنىمىز بىر خىل ۋاكالەتچى، بىر خىل مۇرەسسە ۋە فورمۇلا» . ئۇنىڭ قارىشىچە، پروزا ئەسەرلىرى تۇرمۇشتىن كەلگەن تەجرىبە ۋە تەسىراتلارنى ئومۇمىيۈزلۈك ، ئەينەن خاتىرىلىشى، تۇرمۇشنىڭ ئەسلى رەڭگىنى تۇتۇشى كېرەك. ئۇ مۇنداق دېگەن: «سەنئەت ساھەسى — پۈتكۈل تۇرمۇش، بارلىق ھېس - تۇيغۇ، بارلىق كۆزىتىش، بارلىق تەسەۋۋۇر ··· سەنئەت — پۈتكۈل تەجرىبە» . «ناۋادا تەجرىبە ھەر خىل تەسىراتلاردىن تۈزۈلگەن بولسا، ئاشۇ خىل تەسىراتلارنى تەجرىبە دېيىشكە بولىدۇ» . بىر پروزا ئەسىرى ئۇنىڭ ئەڭ كەڭ ئېنىقلىمىسىدىن ئېيتقاندا، شەخسنىڭ تۇرمۇشتىن ئالغان بىر خىل تەسىراتىدىن ئىبارەت: بۇ تەسىرات ئالدى بىلەن ئەسەرنىڭ قىممىتىنى شەكىللەندۈرىدۇ، بۇ قىممەتنىڭ چوڭ - كىچىكلىكى تەسىراتنىڭ كۈچلۈك ياكى ئاجىز ئىكەنلىكىنى ئاساس قىلىدۇ. يازغۇچى ئۈمىدۋارلىق بىلەن ئۈمىدسىزلىكنى زىيادە ئۇيلاپ كەتمەسلىكى، تۇرمۇشنىڭ ئەسلى رەڭگى قانداق بولسا، ئامال بار تىرىشىپ شۇ پېتى ئىگىلىشى كېرەك. جامېس يەنە پېرسوناژ ھەرىكىتىنىڭ پسىخىك سەۋەبىنى قېزىپ چىقىپ، پېرسوناژنىڭ تۇرمۇش تارىخىنى خاتىرىلەش لازىملىقىنى ئوتتۇرىغا قويغان. ئۇ مۇنداق دېگەن: «پسىخىكا جەھەتتىكى سەۋەب مېنىڭ تەسەۋۋۇرۇمدا بىر كۆرۈنۈش تۈسىنى نامايان قىلىدىغان نەرسە — مېنىڭچە بۇنداق ئوي سىزنى تېسىنچە① تىرىشچانلىق كۆرسىتىشكە ئىلھاملاندۇرىدۇ» . «خۇددى رەسىم رېئاللىق بولغىنىغا ئوخشاش، پروزىمۇ تارىختۇر» . جامېس ئۆزىنىڭ پروزا ئىجادىيىتىدە تېسىنچە تىرىشچانلىق بىلەن شەيئىلەرنىڭ پېرسوناژ ئېڭىدا قالدۇرغان تەسىراتلىرىنى تەسۋىرلەپ، پېرسوناژ ئېڭىنىڭ ئاقما ئىزناسىنى خاتىرىلەپ، پېرسوناژلارنىڭ روھىي تۇرمۇش تارىخىنى ئىپادىلىگەن. شۇڭا ئەنگلىيە يازغۇچىسى يوسېف كونراد (Joseph Conrad, 1857-1924) ھېنرى جامېسنى «ئىبسىل ۋىجداننى

---

① تېسىن — ۋېنېتسىيە ئېقىمىغا تەۋە ئىتالىيىلىك رەسسام.

تەسۋىرلەيدىغان تارىخچى» دەپ ئاتىغان.

ئىككىنچى، ئورگانىك بىر گەۋدە نەزەرىيىسى. جامېسنىڭ قارىشىچە، بىر پارچە پروزا ئەسىرى بىر مۇستەقىل ئورگانىك قۇرۇلما بولۇپ، ئىجتىمائىي تارىخ ۋە ئاپتورنىڭ ئۆزى بىلەن مۇناسىۋەتسىز. ئەسەردە ئىپادىلىنىپ چىققان ئىدىيىۋى ھېسسىيات ئىجادىيەت ماتېرىياللىرىنىڭ ئەسەرگە كىرگەندىن كېيىنكى «بەدىئىيلەشتۈرۈلۈشى» ۋە «شەكىللەشتۈرۈلۈشى» نىڭ نەتىجىسى، ھەرگىزمۇ ئاپتورنىڭ ئەسلىدىكى ئىدىيىۋى ھېسسىياتى ئەمەس. ئۇ پروزا ئەسەرلىرىنى «تىرىك ئورگانىزم» ، ئۇ «ئۆزىنىڭ ئىچكى قانۇنىيىتى بويىچە ئۆسۈپ يېتىلىدۇ» دېگەن. ئۇنىڭ قارىشىچە: «بىر رومان خۇددى باشقا ئورگانىزملارغا ئوخشاشلا بىر جانلىق نەرسە، ئۈزلۈكسىزلىككە ئىگە بىر گەۋدە؛ ئۇنىڭ ئۇستىگە ئۇ ھاياتىي كۈچكە قانچە ئىگە بولسا، سىز ئۇنىڭ ھەربىر قىسمىنىڭ باشقا قىسىملارنى ئۆز ئىچىگە ئالغانلىقىنى بايقايسىز» . جامېس يازغۇچىلاردىن ئەسەرنىڭ «ئۆزىدىكى ئىچكى قانۇنىيەت» كە تولۇق ھۆرمەت قىلىشنى، سۇبيېكتىپ قېلىپبازلىق ياكى قۇرۇق ئەخلاقىي تەلىم - تەربىيە ئارقىلىق بۇ خىل قانۇنىيەتنى بۇزۇۋەتمەسلىكنى تەلەپ قىلغان.

ئۈچىنچى، بايان قىلىش نۇقتىسى نەزەرىيىسى. جامېس پروزا ئىجادىيىتىنى ماھارەت مەسىلىسىگە تاقىغان. ئۇ: «بىز ‹پروزا سەنئىتى› نى مۇلاھىزە قىلىۋاتىمىز. سەنئەت مەسىلىسى (ئەڭ كەڭ مەنىدە) ئىجادىيەتتىكى ماھارەت مەسىلىسىدۇر» دېگەن. جامېس ئوتتۇرىغا قويغان ۋە ئەمەلىيلەشتۈرگەن بەدىئىي ماھارەت جەھەتتىكى يېڭىلىقلارنىڭ ئىچىدە ئەڭ مۇھىمى «بايان قىلىش نۇقتىسى» مەسىلىسى. ئۇنىڭ قارىشىچە، ئەنئەنىۋى يازغۇچىلار كۆپ ھاللاردا ھەممىنى بىلىش نۇقتىسىدا تۇرۇپ تەسۋىرلەيدۇ، يەنى يازغۇچى ھەممىلا يەردە بولىدۇ، ھەممىنى بىلىدىغان تەرزدە تەسۋىرلەيدۇ. بۇنىڭ ئالاھىدىلىكى — يازغۇچى ھەممىنى كۆزىتىپ، پۈتۈنلەي چۈشەنگەن بولىدۇ؛ ئۇنىڭ كەمچىلىكى — كىتابخان ئاشۇ سەۋەب تۈپەيلىدىن ئەسەرنى چىن ھېس قىلمايدۇ، ئاپتورنىڭ دېگەنلىرىنىڭ ھەممىسىنى قوبۇل قىلالمايدۇ. چۈنكى، رېئال تۇرمۇشتا بىزدە «ھەممىنى بىلىش نۇقتىسى» بولۇشى مۇمكىن ئەمەس. مەسىلەن، بىز باشقىلار بىلەن پاراڭلىشىۋاتقاندا، قارشى تەرەپنىڭ

گېپىنى پەقەت ئۆزىمىزنىڭ نۇقتىسىدىنلا ئاڭلايمىز. بىز ھەم ئۇنىڭ نىمىنى ئويلاۋاتقانلىقىنى پەقەت ئۆزىمىزنىڭ نۇقتىسىدا تۇرۇپ پەرەز قىلىمىز، ئۇنىڭ قەلبىدىكى ھەقىقىي ئىدىيىلەرنى ھەرگىز توغرا بىلەلمەيمىز. شۇڭا، جامېس مۇنداق قارىغان: بايان قىلغاندا، ئەگەر ئەنئەنىۋى «ھەممىنى بىلىش نۇقتىسى»نى تاشلىۋېتىپ، ساپ ھالدىكى «بايان قىلغۇچى نۇقتىسى»نى قوللانغاندا، تۇرمۇش چىنلىقىغا تېخىمۇ يېقىنلاشقىلى بولىدۇ، تەسۋىرلەنگەن نەرسىلەر تېخىمۇ ئىخچام ۋە دراماتىكىلىقىقا ئىگە بولىدۇ. جامېس ئۆز ئەسەرلىرىدە دائىم كۆزىتىش ئىقتىدارى كۈچلۈك بىر پېرسوناژنى تاللىۋېلىپ، ئۇنىڭ نۇقتىسىدا تۇرۇپ تەسۋىرلىگەن؛ يەنە بىر نەچچە سىرداش كىشىلەرنى قوشۇمچە پېرسوناژ قىلغان. بايان قىلغۇچى ئۆزىنىڭ قەلبىنى ئىزھار قىلغاندا، بۇ قوشۇمچە پېرسوناژلارنىڭ ھەربىرى خۇددى بىر پارچە ئەينەكتەك، بايان قىلغۇچىنىڭ ئىدىيىسى ۋە كەيپىياتىنى ھەر قايسى نۇقتىلاردا تۇرۇپ ئەكس ئەتتۈرۈپ بەرگەن. بۇنىڭ بىلەن ئەسەردىكى كۆزىتىش دائىرىسى كېڭىيىپ، يەنىلا «ھەممىنى بىلىش نۇقتىسى»نىڭ ئارتۇقچىلىقى جارى قىلىنغان، كەمچىلىكى تۈگىتىلگەن.

3. مارسېل پروست

مارسېل پروست (Marcel Proust, 1871-1922) فرانسىيىنىڭ 20-ئەسىردىكى ئەڭ بۈيۈك يازغۇچىلىرىنىڭ بىرى. 1984- يىلى 6- ئايدا فرانسىيە «كىتاب ئوقۇش» ژۇرنىلى ياۋروپادىكى ئون نەپەر «ئەڭ بۈيۈك يازغۇچى»نىڭ ئىسمىلىكىنى ئېلان قىلغان. بۇ پائالىيەتنى فرانسىيە «كىتاب ئوقۇش» ژۇرنىلى، ئىسپانىيە «دۆلەت» گېزىتى، سابىق فېدېراتىپ گېرمانىيە «دەۋر» ھەپتىلىك ژۇرنىلى، ئەنگلىيە «تايمىس» گېزىتى ۋە ئىتالىيە «ئاخبارات» گېزىتى قاتارلىق گېزىت - ژۇرناللار ئۇيۇشتۇرغان بولۇپ، ئۇلار كىتابخانىلارنىڭ باھاسىغا ئاساسەن بۇ ئون نەپەر يازغۇچىنى تاللاپ چىققان. بۇ ئىسمىلىكتە پروست 6- ئورۇندا تۇرغان. گەرچە بۇ ئىسىملىك بىر يازغۇچىنى باھالاشنىڭ بىردىنبىر ئۆلچىمى بولالمىسىمۇ، لېكىن بۇنىڭدىن مارسېل

پروستنىڭ غەرب ئەدەبىياتىدىكى مۇھىملىقىنى بىلىۋالغىلى بولىدۇ.

مارسېل پروست پارىژدىكى بىر يۇقىرى تەبىقە ئائىلىسىدە تۇغۇلغان. ئۇنىڭ دادىسى مەشھۇر دوختۇر بولۇپ، سەھىيە باش نازارەتچىسى ۋەزىپىسىنى ئۆتىگەن. ئانىسى يەھۇدىي بولۇپ، پارىژدىكى پۇلدار يەھۇدىيلار قاتلىمى بىلەن قويۇق ئالاقىدە بولغان. 1880- يىلى پروست 9 يېشىدا تۇنجى قېتىم زىققا كېسىلى قوزغىلىپ ھاياتى خەۋپ ئىچىدە قالغان. 1882- يىلى ئۇ ئوتتۇرا مەكتەپكە كىرىپ ئوقۇغان. 1887- يىلىدىن 1888- يىلىغىچە پروفېسسور ماكسىم گېشتىن ئىستىلىستىكا ئۆگەنگەن. 1888- يىلىدىن 1890- يىلىغىچە پەلسەپە ئۆگەنگەن ھەمدە ئەلا نەتىجە بىلەن پەلسەپە شەرەپ مۇكاپاتىغا ئېرىشكەن. 1890- يىلى سىياسىي مەكتەپكە كىرىپ ئوقۇغان. شۇ مەزگىللەردە ئۇ پارىژ ئۇنىۋېرسىتېتىدا ئۆزىنىڭ ئانا تەرەپ تۇغقىنى بېرگسوننىڭ دەرسىنى ئاڭلىغان. ئۇ بېرگسوننىڭ بىۋاسىتە سېزىمچىلىك ۋە يوشۇرۇن ئاڭ نەزەرىيىسىنى تەتقىق قىلىپ، دەسلەپكى ئەسەرلىرىدە بۇ نەزەرىيىلەرنى سىناق تەرىقىسىدە قوللانغان. 1892- يىلى ئۇ بىر نەچچە دوستى بىلەن «زىبايەت» ژۇرنىلىنى چىقارغان ھەمدە بەزى ھېكايە ۋە ئوچېركلارنى ئېلان قىلىشقا باشلىغان. بۇ مەزگىللەردە ئۇنىڭ كېسىلى داۋاملىق ئېغىرلىشىپ بارغان. 1896- يىلى شۇنىڭدىن بۇرۇن ئېلان قىلىنغان 10 نەچچە پارچە ئەسىرىنى توپلاپ «خۇشاللىق ۋە كۈنلەر» دېگەن نامدا نەشر قىلدۇرغان. بۇ توپلامدىكى ئەسەرلەردە ئۇ ئاساسلىقى بالىلىق چاغلىرىدىكى ئەسلىمىلىرىنى يازغان. 1896- يىلىدىن 1904- يىلىغىچە ئۇ بىئوگرافىك رومانى «ژان سانتېي»نى يازغان. بۇ رومانىمۇ بالىلىق دەۋرىدىن قالغان ئەسلىمىلەر يېزىلغان. ئۇ 1904- يىلى ئەنگلىيە يازغۇچىسى جون رۇسكىن (John Ruskin، 1819 ـ 1900) نىڭ «ئامىيېنلىقلارنىڭ ئىنجىلى» ناملىق رومانىنى، 1906- يىلى «كۈنجۈت ۋە پىيازگۈل» ناملىق رومانىنى تەرجىمە قىلىپ نەشر قىلدۇرغان. 1903- ۋە 1905- يىلى ئۇنىڭ ئاتا - ئانىسى ئارقا - ئارقىدىن ئالەمدىن ئۆتكەن. شۇنىڭدىن باشلاپ ئۇ پۈتكۈل ھاياتىنى ئۆزىنىڭ بۈيۈك رومانى «سۈدەك ئۆتكەن يىللارنى ئەسلەش» نى ئىجاد قىلىشقا بېغىشلىغان.

1952- ۋە 1953- يىلى كىشىلەر پروست تاشلىۋەتكەن قېلىن ئىككى توپ

ئورگىنالنى بايـقىغان. ئۇنىڭ بىرى بىئوگرافىك رومـان «ژان سانتېي» ، يەنە بىرى ئىپسىل نەزەرىيىۋى ئەسەر «سانت پېۋغا رەددىيە» بولۇپ، ھەر ئىككىسى ئاخىرلاشمىغان. چۈنكى، ئۇ پۈتۈن زېھنىنى «سۇدەك ئۆتكەن يىللارنى ئەسلەش» كە سەرپ قىلىپ، 17 يىل ئىشلىگەن.

مارسېل پروست ئەدەبىي ئىجادىيەت جەھەتتە «سۇبيېكتىپ چىنلىق» نەزەرىيىسىنى ۋە ئۆزگىچە ۋاقىت قارىشىنى ئوتتۇرىغا قويغان.

بىرىنچى، «سۇبيېكتىپ چىنلىق» نەزەرىيىسى. پروست رېئاللىقنى ئىككى تىپقا ئايرىغان. بىرى ئاددىي، تاشقى، بىرلىككە كەلگەن، ئوبيېكتىپ رېئاللىق. مەسىلەن: بىر ئاشخانىنىڭ ياكى بىر گۈللۈكنىڭ تاشقى كۆرۈنۈشى. ئۇلار ھەر بىر ئادەم ئۈچۈن ئاساسەن ئوخشاش نەرسىلەر؛ يەنە بىرى ئىچكى، مۇرەككەپ، ئالاھىدە، سۇبيېكتىپ رېئاللىق. مەسىلەن، مەلۇم بىر ئىش ئادەمدە قالدۇرغان ئالاھىدە تەسىرات، شەخسكە تەۋە ئۆزگىچە ھېسسىيات. بۇلار «ئەڭ توپ» ، «بىردىنبىر چىن» نەرسىلەر. بۇنداق چىنلىق ئەسلىدىنلا ھەربىر ئادەمدە مەۋجۇت بولىدۇ، يازغۇچىنىڭ ۋەزىپىسى ئۇنى «ئىجاد قىلىش» ئەمەس، بەلكى «تەرجىمە قىلىش» ، يەنى، پېرسوناژلار ئۆزىنىڭ سۇبيېكتىپ تۇيغۇسى ئارقىلىق ھېس قىلغان نەرسىلەرنى كىتابخانلارنىڭ كۆز ئالدىدا نامايان قىلىش.

پروست «سۇدەك ئۆتكەن يىللارنى ئەسلەش» نىڭ ئاخىرقى تومى «قايتا پەيدا بولغان چاغلار» دا ئۆزىنىڭ بۇ جەھەتتىكى كۆز قاراشلىرىنى ئېنىق بايان قىلغان: «ئەگەر رېئاللىق ھەقىقەتەن تەجرىبىنىڭ ئارتۇقچە مەھسۇلاتى بولىدىكەن، ئەگەر رېئاللىق بىز ھەر بىر ئادەم ئۈچۈن ئازدۇر - كۆپتۇر ئوخشاشلىققا ئىگە بولىدىكەن، مەسىلەن، بىز ناچار ھاۋا رايى، بىر مەيدان ئۇرۇش، تاكسى توختىتىش مەيدانى، چىراغلار ۋالىلداپ تۇرغان رېستوران، گۈللەر پورەكلەپ ئېچىلغان گۈللۈك قاتارلىقلار توغرىسىدا سۆزلەيدىكەنمىز، ئۇنداقتا ھەممە ئادەم بىزنىڭ نېمە دەۋاتقانلىقىمىزنى بىلىدۇ. ئەگەر رېئاللىق مۇشۇلارنىلا كۆرسەتسە، شەكسىزكى، ئاشۇ نەرسىلەر سۈرەتكە ئېلىنغان بىر قاپ كىنو لېنتىسىلا بىز ئۈچۈن يېتىپ ئاشىدۇ، مۇشۇ نەرسىلەر تەمىنلىگەن ئاددىي ماتېرىياللاردىن ئايرىلغان ‹ئۇسلۇب› ۋە ‹ئەدەبىيات› مۇ ئېنىق ھالدا ساختا ناز - كەرەشمىدىن تۈزۈلگەن ئوشۇقچە نەرسە بولۇپ قالىدۇ. ۋەھالەنكى،

رېئاللىق راستىنلا مۇشۇ نەرسىلەرنىلا كۆرسىتەمدۇ؟ ناۋادا مەن بىرەر ئىش مەندە ئالاھىدە تەسىر قالدۇرغاندا زادى قانداق ئەھۋالنىڭ يۈز بەرگەنلىكىنى چۈشەنمەكچى بولسام، مەسىلەن، مەلۇم بىر كۈنى مەن ۋېنۇنا دەرياسىنىڭ كۆۋرۈكىدىن ئۆتكەندە، بۇلۇتنىڭ سۇغا چۈشكەن ئەكسىنى كۆرۈپ، خۇشاللىقىمدىن سەكرەپ كەتسەم ھەمدە «ئۆلگۈر!» دەپ ۋارقىراپ تاشلىسام؛ ياكى مەن بۇرگوت ئېيتقان مەلۇم بىر سۆزنى ئاڭلاپ، تەسىراتىم تۇپەيلىدىن ئانچە ماس كەلمەيدىغان تەرزدە «قالتىس بوپتۇ!» دېگەن باھانى دەپ سالسام؛ ياكى بىروخ مەلۇم بىر ئادەمنىڭ تازا مۇۋاپىق بولمىغان كىچىككىنە بىر قىلىقىنى كۆرۈپ، غەزەپلەنگەن كۆڭلىدە بۇ كىچىككىنە ئىشقا قەتئىي ماس كەلمەيدىغان «مەن شۇنداق دېمەي تۇرالمايمەنكى، مېنىڭچە، بۇنداق قىلمىش مۇتلەق بىد — مە — نە!» دېسە؛ ۋە ياكى مەلۇم بىر كۈنى كەچتە مەن گېرمانتلارنىڭ ئۆيىدە مېھمان بولۇپ، ساھىبخانىنىڭ قىزغىن مۇئامىلىسىدىن شەرەپ ھېس قىلىپ، ئۇلارنىڭ ئۆيىدە ئىچكەن ئېسىل شارابتىن خۇش كەيىپ بولۇپ، يالغۇز قايتىۋاتقان چاغدا ئۆزۈمنى تۇتالماي ئۆز - ئۆزۈمگە: «ئۇلار ھەقىقەتەن ئادەمگە خۇشاللىق بېغىشلايدىغان كىشىلەر ئىكەن، مەن بۇ ھاياتىمدا ئۇلارنى ھەر كۈنى كۆرۈپ تۇرۇشنى خالايمەن» دەپ ۋارقىراپ تاشلىسام ، ماڭا ئېنىقكى، بىز ئېيتقان ئاشۇ گەپلەر ئەمەلىيەتتە بىز ئېرىشكەن تەسىراتلاردىن ناھايىتى يىراقتا تۇرىدۇ. شۇڭا، مەن ئۇچۇن ئاشۇ ئەڭ تۇپكى نەرسىلەرنى، بىردىنبىر چىن ئەسەرلىرىم(بۇ سۆزنىڭ ئادەتتىكى مەنىسىدىن ئېيتقاندا) نى بىر بۈيۈك يازغۇچىنىڭ «ئىجاد قىلىشى، ھاجەتسىز — چۈنكى ئۇ نەرسىلەر بىز ھەربىر ئادەمدە مەۋجۇت — پەقەت ئۇلارنى تەرجىمە قىلىپ بەرسىلا كۇپايە». يازغۇچىنىڭ رولى ۋە مەسئۇلىيىتى مانا مۇشۇنداق بىر تەرجىمان بولۇشتىن ئىبارەت.

ئىككىنچى، پروستنىڭ ۋاقىت توغرىسىدىكى ئۆزگىچە قاراشلىرى. پروست «قايتا پەيدا بولغان چاغلار» نىڭ 3- بابىدا ۋاقىت مەسىلىسى ئۈستىدە توختالغان. ئۇنىڭ قارىشىچە، ئادەمنىڭ ماكاندا ئىگىلەيدىغان ئورنى چەكلىك بولىدۇ، ئادەمنىڭ ۋاقىت ئىچىدە ئىگىلەيدىغان ئورنى بولسا چەكسىز ئۇزىراپ، ئەسلىمىدە ساقلانغان ئۆتمۈش تەسىراتلىرى قايتا پەيدا بولىدۇ. ئىچكى

دۇنيادىكى تۇيغۇدىن ئېلىپ ئېيتقاندا، ئۆتمۈش بىلەن ھازىر بىر - بىرىنىڭ ئۈستىگە دەستىلىنىدۇ. شۇڭا پروست ئادەمنى ۋاقىت ئىچىگە قويۇپ تەسۋىرلەش، ھەتتا ۋاقىتتىن ھالقىپ تۇرۇپ ئىچكى ئۆزلۈكنى تۇتۇش لازىملىقىنى ئوتتۇرىغا قويغان. ئۇ روماندا باش پېرسوناژنىڭ بالىلىق دەۋرىدە دېرىزە ئالدىدا تۇرۇپ، دادىسىنىڭ سۋان ئەپەندىگە ھەمراھ بولۇپ چىقىپ كەتكەندە ئىشىكنىڭ يېپىلغان ئاۋازى ۋە قوڭغۇراقنىڭ جىرىڭلىغان ئاۋازىنى ئاڭلىغانلىقى توغرىسىدىكى ئەسلىمىسىنى تەسۋىرلىگەن. ئۇ مۇنداق يازغان:

«ئاشۇ قوڭغۇراق ئاۋازىنى ھەقىقىي ئاڭلاش ئۈچۈن، مەن يەنە بىر قېتىم ئۆز-ئۆزۈمگە چوڭقۇر چۆكۈشكە مەجبۇر بولدۇم. قوڭغۇراق ئاۋازى ئۇ يەردە ئىزچىل ھالدا توختىماي ياڭراۋاتاتتى. ئۇنىڭغا قوشۇلۇپ، ئەينى چاغ بىلەن ھازىر ئوتتۇرىسىدىكى بارلىق غۇۋا ئۆتمۈشلەر ئۆزلىرىنى نامايان قىلىۋاتاتتى. ئەسلىدە مەن ئۆز خاتىرىلىرىمدە بۇ نەرسىلەرنىڭ ساقلانغانلىقىنى قەتئىي بىلمەيتتىم، قوڭغۇراق جىرىڭلىغاندا مەن ئاللىقاچان مەۋجۇت ئىدىم. مەن ھازىرمۇ ئۇنىڭ ئاۋازىنى يەنە ئاڭلاش ئۈچۈن ئازراق توختاپ قالسامۇ بولمايتتى، مەندە ئەمدى يەنە ئازراق تىنچلىقنىڭ ۋە ئۆزۈمنىڭ مەۋجۇتلۇقۇمنى ئۇنتۇپ كېتىدىغان ھالەتنىڭ بولۇشى مۇمكىن ئەمەس ئىدى، مەن پەقەت ئۆز-ئۆزۈمگە تېخىمۇ چوڭقۇر چۆكسەملا ئاندىن بۇرۇنقى ئاشۇ دەقىقىلەرنى بايقىيالايتتىم ھەم ئۇنىڭغا قايتالايتتىم. مېنىڭ ئۆز ئەسىرىمدە ئېنىق ۋە كۈچلۈك ئىپادىلەپ چىقماقچى بولغىنىم دەل مۇشۇ خىل كونكرېتلاشقان ۋاقىت كۆز قارىشى، بىزنى بۇرۇنقى ۋاقىت بىلەن ئايرىۋەتمەيدىغان كۆز قاراش ئىدى».

«... ناۋادا ئەسىرىمنى تاماملاشقا تولۇق ۋاقتىم يەتسە، مەن ئۇنىڭدا چوقۇم ۋاقىتنىڭ ئىزىنى قالدۇرىمەن. بۈگۈنكى كۈندە ۋاقىت توغرىسىدىكى كۆز قاراش مەندە شۇنچە كۈچلۈك تەسىرات قالدۇردى، مەن ئادەمنى ۋاقىت ئىچىگە قويۇپ تۇرۇپ تەسۋىرلەيمەن، ئەگەر زۆرۈر بولسا، مەن ئۇلارنى گىگانت ئادەم قىلىپ تەسۋىرلەيمەن . ئۇلارنىڭ ۋاقىت ئىچىدە ئىگىلىگەن ئورنى ئۇلارنىڭ ماكان ئىچىدە ئىگىلىگەن ئورنىدىن كۆپ مۇھىم. ماكاندا ئۇلارغا قالدۇرۇلغان ئورۇن چەكلىك بولىدۇ، ئەكسىچە، ئۇلارنىڭ ۋاقىت ئىچىدە ئىگىلىگەن ئورنى مۆلچەرلىگۈسىز ئۇزىرايدۇ. ئۇلار ئۆزلىرى ياشاپ ئۆتكەن، بىر - بىرى بىلەن

بولغان ئارىلىقى ئىنتايىن يىراق يىللارنى ۋە ناھايىتى بۇرۇنقى مەزگىللەرنى (بۇ مەزگىللەردە يەنە شۇنچە كۆپ كۈنلەر قاتار تىزىلغان) بىرلا ۋاقىتتا ھېس قىلالايدۇ. ئۇلار خۇددى ھەيۋەت بىلەن قەد كېرىپ تۇرغان گىگانت ئادەملەردەك ۋاقىت ئىچىگە چوڭقۇر چۆكىدۇ». پروستنىڭ قارىشىچە، بەش ئەزا سەزگۈسىنىڭ ئورتاق خاراكتېرىنى ناھايىتى ئۇزۇن بىر مەزگىل ئۆتكەندىن كېيىنمۇ يەنىلا ھېس قىلغىلى بولىدۇ. بۇ خىل تۇيغۇ ئۆتمۈش بىلەن ھازىرنى بىر - بىرىنىڭ ئۈستىگە دەستىلەپ، ئادەمنى زادى قايسى ۋاقىتتا تۇرۇۋاتقانلىقىنى بىلەلمەيدىغان قىلىپ قويىدۇ. ئەمەلىيەتتە، بۇنداق تەسىراتنى ھېس قىلىش، بۇنداق تەسىراتنىڭ ۋاقىتتىن ھالقىشتەك ئالاھىدىلىكى ئىچىدىكى ئۆزلۈكنى ھېس قىلىش قاتارلىقلار ھازىر بىلەن ئۆتمۈش ئوتتۇرىسىدىكى ئوخشاشلىقنى ۋاستە قىلغاندىلا ئىپادىلىنىپ چىقىدۇ. ئىچكى ئۆزلۈكنىڭ مەۋجۇت بولۇپ تۇرالىشى ۋە شەيئىلەرنىڭ ماھىيىتىدىن بەھىرلىنەلىشىدىكى بىردىنبىر مۇھىت — ۋاقىتتىن ھالقىش.

مارسېل پروستنىڭ ئۆمرى ئاساسەن پارىژدا ئۆتكەن. ئۇ ناھايىتى بالدۇر يېتىلگەن بولۇپ، ئۆسمۈر چاغلىرىدىلا دادىسىنىڭ ئۇنى دىپلومات قىلىپ تەربىيىلەپ چىقىش ئارزۇسىغا قارىماي، ئەدەبىيات بىلەن شۇغۇللىنىشقا بەل باغلىغان ھەمدە ئەدەبىياتتىن ئىلمىي ئۇنۋان ئالغان. گەرچە ئۇ يېزىقچىلىققا كىرىشكەندە غەلىبە قىلىش ئۈمىدى ناھايىتى ئاز، ئۇنۇم يوق دېيەرلىك، توسالغۇلار قاتمۇ قات، تېنى ئىنتايىن ئاجىز بولسىمۇ، لېكىن ئىجادىيەتتىن توختاپ قالمىغان، شۇنداقلا تىرىشىپ يېڭىلىق يارىتىش نىيىتىگە كەلگەن. 1905- يىلى ئۇ ئانىسىدىن ئايرىلىپ قالغاندىن كېيىن، تېنى ئىنتايىن ئاجىز ئەھۋالدا «سۇدەك ئۆتكەن يىللارنى ئەسلەش»نى يېزىشقا باشلىغان. بىراق، بۇ رومان نۇرغۇن ۋاقىت ئىزچىل ھالدا ناھايىتى خام ھالەتتە تۇرغان. 17 يىل داۋامىدا پروست بۇ رومان ئۈستىدە توختىماي ئىشلىگەن. ئېنىقكى، ئۇ ناھايىتى ئۇزۇن ۋاقىت بۇ رومان ئۈچۈن مۇۋاپىق ئىپادىلەش شەكلى ئىزدىگەن. بۇ رومان جەمئىي 7 توم، ئون نەچچە بۆلۈم بولۇپ، سەھىپىسىنىڭ چوڭلۇقىلا ئادەمنى قايىل قىلىدۇ. لېكىن دەسلەپكى مەزگىللەردە كىتابخانىلار ۋە ئوبزورچىلىق ساھەسىدىكىلەر، جۈملىدىن مەشھۇر يازغۇچى ئاندرې گىد بۇ ئەسەرنىڭ

قىممىتىنى تونۇپ يەتمىگەن. شۇڭا، پروست ئەينى چاغدا ئۈچ تومدىن («سۋانلارنىڭ ئۆيى تەرەپتە»، «گېرمانتلارنىڭ ئۆيى تەرەپتە»، «قايتا پەيدا بولغان چاغلار») تەركىب تاپقان «سۇدەك ئۆتكەن يىللارنى ئەسلەش»نى پارىژدىكى نۇرغۇن نەشرىياتلارغا تەۋسىيە قىلغاندا، ھېچكىم نەشر قىلمىغان، ھەممە ئورىگىنالدىكى پروست ئىجاد قىلغان يېڭى سۆزلەرگە مىڭلىغان بەلگىلەرنى قويۇپ، ئۇلارنى خاتا سۆزلەر دەپ قارىغان. پروست قاتتىق غەزەپكە كېلىپ، ئورىگىنالىنى قايتۇرۇۋېلىپ، 1913- يىلى ئۆز خىراجىتى بىلەن بىرىنچى توم «سۋانلارنىڭ ئۆيى تەرەپتە»نى نەشر قىلدۇرغان. بىراق، ئوبزورچىلىق ساھەسى بۇ ئەسەرگە پەرۋا قىلمىغان، كىتابخانلارمۇ ئۇنىڭ قىممىتىنى بىلمىگەن. پروست ھەر تەرەپكە قاتراپ تىرىشچانلىق كۆرسەتكەن بولسىمۇ، بىھۇدە ئاۋارە بولغان. ئارقىدىنلا 1- دۇنيا ئۇرۇشى پارتلاپ، قالغان ئىككى تومنىڭ نەشر قىلىنىشى توختىغان. ئۇرۇشتىن كېيىن، بۇ رومان ئارقا - ئارقىدىن نەشر قىلىنغان. بىراق، بۇ چاغدىكى «سۇدەك ئۆتكەن يىللارنى ئەسلەش»نىڭ سەھىپىسى ئىلگىرىكى 3 تومدىن زور دەرىجىدە كۆپەيگەن. ئۇرۇش مەزگىلىدە پروست ئۆيدىن چىقماي، ئۇن - تىنسىز ھالدا ئىجاد قىلغان، قايتا - قايتا تۈزەتكەن. ھەتتا ئۇ ۋاپات بولغان كۈنىمۇ يەنىلا يېزىشنى داۋاملاشتۇرغان. ئەسلىدىكى 1- توم بىلەن 2- توم ئوتتۇرىسىغا «قىزلارنىڭ يېنىدا» دېگەن بىر توم قوشۇلغان؛ ئەسلىدىكى 2- توم بىلەن 3- توم ئارىسىغا «سودومۇ بىلەن گېمور»، «ئايال مەھبۇس»، «ئايال قاچقۇن» قاتارلىق ئۈچ توم قوشۇلغان. شۇنداق قىلىپ بۇ رومان جەمئىي 7 توم بولغان. 1919- يىلى نەشر قىلىنغىنىغا ئۇزاق بولمىغان 2- توم «قىزلارنىڭ يېنىدا» تۆتكە قارشى ئالتە ئاۋاز بىلەن گونكور مۇكاپاتىغا ئېرىشىپ، كىتابخانلار بىلەن ئوبزورچىلارنىڭ دىققەت مەركىزى بىراقلا پروست ۋە ئۇنىڭ ئەسەرلىرىگە چۈشكەن. ئۇنىڭ ئەسەرلىرى كىشىلەرنىڭ چۈشىنىشىگە ئېرىشىپ، ئاپتورنىڭ نام - ئابرۇيى كۈندىن - كۈنگە ئۆسكەن. پروست ھايات چېغىدا بۇ روماننىڭ 1- تومىدىن 4- تومىغىچە نەشر قىلىنغان. روماننىڭ ئۈچتىن بىرىنى ئىگىلەيدىغان 5-، 6-، 7- توملار ئۇ ۋاپات بولۇپ ئالتە يىلدىن كېيىن، يەنى 1928- يىلى تولۇق نەشر قىلىنىپ بولغان. «سۇدەك ئۆتكەن يىللارنى ئەسلەش» ناملىق 7 توملۇق بۇ رومان ئاڭ

ئېقىنى ئۇسلۇبىدا ئىجاد قىلىنغان كلاسسىك ئەسەر بولۇپ، ھەتتا خېلى كۆپ فرانسىيە كىتابخانىلىرىمۇ ئۇنى «ئىلاھىي كىتاب» شەكلىدىكى ئەسەر دەپ قارايدۇ.

روماننىڭ ۋەقەلىكى 19- ئەسىرنىڭ ئاخىرى، 20- ئەسىرنىڭ باشلىرىدىكى فرانسىيىدە يۈز بەرگەن. ئەسەر 1- شەخس تىلىدا بايان قىلىنغان بولۇپ، بايان قىلغۇچىنىڭ ئائىلىسى باي، تېنى ئاجىز بولۇپ، ئۇ ھېچ ئىش قىلمايدىغان بىر بىكار تەلەپ. روماننىڭ بېشىدىلا بايان قىلغۇچى كىتابخانىلارنى بىر غەلىتە ۋاقىت ۋە ماكان ئىچىگە ئېلىپ كىرىدۇ، بايان قىلغۇچىنىڭ ئوي خىياللىرىمۇ رەڭگارەڭ ۋاقىت ۋە ماكان ئىچىدە لەيلەپ تۇرىدۇ. ئۇ كارىۋاتتا يېتىپ ئۆزىنىڭ كەچۈرمىشلىرىنى ئويلايدۇ. خىياللىرى خۇددى ئېقىن سۇدەك ئاستا - ئاستا دولقۇنلاپ ئېقىشقا باشلايدۇ: ئۇ ئۆزىنىڭ بۇرۇن گونبۇرىدىكى ھاممىسىنىڭ ئۆيىدە تۇرغان چاغدىكى ئەھۋاللارنى ئويلايدۇ؛ يەنە ئۆز ئائىلىسىنىڭ ياخشى دوستى سۋاننىڭ مۇھەببەت كەچۈرمىشلىرىنى ئويلايدۇ؛ ئۆزىنىڭ گىلبېرتقا بولغان مۇھەببىتىنى، بابېك دېڭىز ساھىلىدا ئۆتكەن كۈنلىرىنى، ئۆزى تونۇشقان نۇرغۇنلىغان يۇقىرى قاتلام كىشىلىرىنى، بولۇپمۇ كېيىن ئۆزىنىڭ ئالبېرتىناغا كۆيۈپ قالغانلىقىنى ئويلايدۇ؛ ئاندىن ئۆز ئائىلىسىنىڭ گېرمانت كېنەز خانىمىنىڭ ئۆيىنى ئارىيەت ئېلىپ تۇرغانلىقىنى ھەمدە پارىژدىكى تۇرمۇشىنى ئەسلەيدۇ؛ تىرىلىش بايرىمىدا بابېكقا قايتقانلىقىنى، مومىسىنىڭ ئۆلۈپ كەتكەنلىكىنى ئويلايدۇ؛ ئالبېرتىنا ئەركەك - زەدەك بولۇشى مۇمكىن دەپ گۇمان قىلىدۇ؛ ئاندىن ئۇ يەنە ئەدەبىيات - سەنئەت ۋە ئىلىم ساھەسىدىكى كىشىلەر بىلەن بولغان باردى - كەلدىسىنى ئويلايدۇ؛ ئۇ خۇددى چۈشكە ئوخشاش خىيال ئىچىدە يەنە ئالبېرتىنا بىلەن بىرگە بولىدۇ، شۇنداقلا يەنە ئۆز گۇمانى تۈپەيلىدىن قىينىلىدۇ؛ ئەڭ ئاخىرىدا ئۇ ئىككىسى پارىژغا بارىدۇ، ئۇ ئالبېرتىناغا توي تەكلىپىنى قويىدۇ، ئالبېرتىنا توي قىلسا ئەركىنلىك بولمايدىغانلىقىنى ھېس قىلىدۇ، ئاخىر ئالبېرتىنا كېتىپ قالىدۇ، لېكىن ئۇلار بىر - بىرى بىلەن خەت ئالاقىسى قىلىپ تۇرىدۇ؛ ئۇزۇن ئۆتمەي، ئۇ ئالبېرتىنانىڭ ئۆلگەنلىك خەۋىرىنى ئاڭلايدۇ؛ ئۇ ئالبېرتىنانى تېخىمۇ سېغىنىدۇ، باشقا قىزلارنىڭ ۋۇجۇدىدىن ئالبېرتىنانىڭ سىماسىنى بايقاشنى

خىيال قىلىدۇ.

ئارقىدىنلا، بايان قىلغۇچى ئۆزىنىڭ خىيالىي بەختكە ئەسىر بولۇپ قالغانلىقىنى، بۇنداق بەختنىڭ ئۆزىنىڭ بەختكە بولغان ئېھتىياجىنى قاندۇرالمايدىغانلىقىنى ھېس قىلىدۇ. شۇنىڭ بىلەن ئۇنىڭدا قۇتۇلغۇسىز چوڭقۇر ئازاب پەيدا بولىدۇ؛ ئۇنىڭدا يېزىقچىلىق قىلىش ئارزۇسى بولسىمۇ، گەرچە ئۇ ئۆز ئەتراپىدا رەسسام ئېلستىر، مۇزىكانت ۋانتى، يازغۇچى بېرگېت قاتارلىقلارنىڭ بارلىقىنى، ئۇلارنىڭ ئۆزىنىڭ ئېنىق نىشان بەلگىلىشىگە ياردەم قىلىدىغانلىقىنى قىياس قىلسىمۇ، لېكىن ئېنىق بىر نىشاننى قانداق تۇرغۇزۇش لازىملىقىنى بىلەلمەيدۇ؛ ئۇ سۋاننىڭ ھايات تەجرىبىلىرىدىن ئۆزىنىڭ كەلگۈسىنى كۆرۈپ يېتىدۇ: ئويۇن - تاماشىغا ئامراق، زىيادە ئەقىللىق، يۇقىرى تەبىقىگە تەۋە سۋان — مول بىلىمى بار بۇ سەنئەت ھەۋەسكارى ئۆز ھاياتىنى بىھۇدە ئىسراپ قىلىپ، ھېچقانداق ئەسەر يېزىپ چىقالمايدۇ؛ ئۇ يۇقىرى تەبىقىگە ھەقىقىي تەۋە بولمىغان ئودېت ئىسىملىك بىر ئايالنى ياخشى كۆرۈپ قالىدۇ، لېكىن مۇھەببەت ئۇنىڭغا پەقەت ئازابلا ئېلىپ كېلىدۇ؛ ئۇ مۇزىكانت ۋانتېنىڭ بىر مۇزىكىسىنى ئاڭلاپ، ئۆزىنىڭ بەختلىك ئۆتمۈشى ئېسىگە كېلىدۇ، ئۆزىنى تۇتالماي تاراملاپ ياش تۆكىدۇ، يىللارنىڭ بىكار ئۆتۈپ كېتىۋاتقىنىغا ئازابلىنىدۇ. بايان قىلغۇچى مانا مۇشۇلارنى ئويلاپ، سۋاندىن ئىبارەت بۇ ئۆلگىنىڭ ئۆزىنىڭ بۇندىن كېيىنكى ھايات مۇساپىسىدە رول ئوينايدىغانلىقىنى ھېس قىلىدۇ.

رومان ئاياغلىشىدىغان چاغدىمۇ، بايان قىلغۇچى يەنىلا ئۆزىنىڭ مول تۇرمۇش تەجرىبىلىرىنىڭ ھەيدەكچىلىكىدىكى ناھايىتى سەزگۈر ئادەم بولۇپ قېلىۋېرىدۇ. ئۇ دەسلەپكى يىللاردا تۇرغۇزغان ئېتىقادىدىن ۋاز كېچىپ، ئۆز ھاياتى ۋە غۇۋا ھېس قىلىپ يەتكەن يازغۇچىنىڭ مەسئۇلىيىتى ئۇچۇن بىر خىل بىۋاسىتە ئەھمىيەت تاپماقچى بولىدۇ. ئەڭ ئاخىرىدا بايان قىلغۇچىنىڭ بارلىق ئوي - خىياللىرى بىر نۇقتىغا مەركەزلىشىدۇ: ئۇ ئۆز ئەسلىمىسىدە بىرلا ۋاقىتتا پەيدا بولغان، قايتا ئېرىشكىلى بولمايدىغان ئۆتمۈش دەقىقىلىرىنى ھېس قىلىپ، ۋاقىتنىڭ ئۆز دوستلىرىنىڭ قېرىپ كەتكەن ۋۇجۇدىدا ئوينىغان رولىنى كۆرۈپ يېتىدۇ. ئۆلۈش ئالدىدا، ئۇ ناھايىتى خۇشال ھالدا، ئەسلىمە

ئارقىلىق ھاياتنىڭ مەۋجۇتلۇقىنى داۋاملاشتۇرغىلى بولىدىغانلىقىنى ھېس قىلىدۇ. شۇ چاغدىلا ئۇ ئۆزىنىڭ بىر يازغۇچى ئىكەنلىكىنى، ئۆز ئەسلىمىسىدىكى ئاشۇ ئۆزۈندىن - ئۆزۈن مۇساپىنىڭ دەل ئۆز ئەسىرى ئىكەنلىكىنى، بۇ ئەسەردە ئۆزىنىڭ كۈندىلىك تۇرمۇشىدىكى بىر قاتار ئىشلار ئەمەس، بەلكى ئۆز ئىچىنىڭ ئاستا ـ ئاستا شەكىللىنىشى تەسۋىرلەنگەنلىكىنى چۈشىنىدۇ. ئۇ يەنە يازغۇچىنىڭ مەسئۇلىيىتىنىڭ ۋاقىتقا بولغان كونكرېت تۇيغۇلارغا بەلگىلىك بەدىئىي شەكىل بېرىش ئىكەنلىكىنىمۇ بىلىپ يېتىدۇ: قەلبىمىزنىڭ چوڭقۇر قېتىدا ساقلانغان ھەمدە ئاللىقاچان يوقالغان ئاشۇ ۋاقىتلار يەنىلا بىزنىڭ ۋۇجۇدىمىزدا ياشايدۇ. ئۇلار مەۋجۇتلۇقىمىزنىڭ بىر قىسمى، بىز ئەسلىمە ئارقىلىق ئۇلارنى قايتىدىن تۇتالايمىز، ئۇلارنى كۆز ئالدىمىزدىكى ئوبيېكتىپ گەۋدە بىلەن بىرىككەن نەرسىگە ئايلاندۇرالايمىز. بايان قىلغۇچى ئۆزىنىڭ ئەدەبىي تالانتى بارلىقىنى بايقايدۇ، ۋاقىتتىن قانداق پايدىلىنىش لازىملىقىنىمۇ ئاخىر بىلىۋالىدۇ. بىراق، ئۇ تونۇيدىغان ئادەملەر ئاللىقاچان قېرىپ كەتكەن، جەمئىيەتمۇ زور دەرىجىدە ئۆزگەرگەن. شۇڭا ئۇ ئۆز ئەسىرىنى پۈتكۈزەلمەسلىكتىن ئەندىشە قىلىدۇ.

«سۇدەك ئۆتكەن يىللارنى ئەسلەش» ناملىق بۇ رومانىنىڭ ئالاھىدىلىكى شۇكى، بىرىنچىدىن، ئۇنىڭ قۇرۇلمىسى يېڭى بولۇپ، ئېنىق ھېكايە ۋەقەلىكى يوق، بەلكى ئەسەر سانسىزلىغان ئەسلىمىلەرنىڭ بىر ـبىرىگە ماھىرلىق بىلەن تۇتاشتۇرۇلۇشىدىن شەكىللەنگەن، لېكىن ئەسەر زېرىكىشلىك، تېتىقسىز بولۇپ قالمىغان. ئاپتور كىتابخانلارنى ئاجايىپ ئىنچىكە ۋە ھەقىقىي چىن بولغان خىيالىي مەنزىرە ئىچىگە باشلاپ كىرىپ، يېپيېڭى بەدىئىي گۈزەللىك ئاتا قىلغان. ئىككىنچىدىن، ئەسەردە ئەنئەنىۋى پىروزىچىلىقتىكى نورمال ۋاقىت تەرتىپى بۇزۇپ تاشلىنىپ، ئۆتمۈش، ھازىر، كەلگۈسى ئۆز ئارا ئالماشتۇرۇلۇپ، بىر - بىرىگە كىرىشتۇرۇلۇپ، ھېچقانداق مەقسەتلىك چۈشەندۇرۇش بېرىلمەي، پېرسوناژلارنىڭ ئىچكى ئاڭ پائالىيىتى بىلەن كىتابخانلارنىڭ قەلبىدىكى ئوخشاش ھېس - تۇيغۇلار ئويغىتىلغان ۋە يۇقۇملاندۇرۇلغان. ئۈچىنچىدىن، ئاڭ ئېقىمى ئۇسۇلى ئارقىلىق پېرسوناژلارنىڭ پسىخىك پائالىيىتى ئىنچىكە تەسۋىرلەنگەن، تەپسىلىي تەھلىل

قىلىنغان، پېرسوناژلارنىڭ ئاڭ پائالىيەتلىرى ۋە تۇيغۇ ـ تەسىراتلىرى ئىچىدىن ھەقىقىي ئىچكى چىنلىق قېزىپ چىقىلغان. ئەدەبىيات تارىخىدا تۇنجى قېتىم بىر قەدەر پىشقان پىسخىك ئانالىز ئۇسۇلى ئارقىلىق ئەنئەنىۋى ئەسەرلەردىكى «مەن» گە ئوخشىمايدىغان يەنە بىر «مەن» يارىتىلغان. شۇنداقلا بۇ ئاساسىي «مەن» گە يانداش ھالدا يەنە بىر نەچچە كىچىك «مەن» ، تارماق «مەن» لەر تۇنقا قىلىنىپ، ئەسەرنىڭ بىر پۈتۈن روھى ئوخشىمىغان نۇقتىلاردىن مۇكەممەل بىر گەۋدە سۈپىتىدە ئىپادىلەنگەن.

4. ۋىرگىنىيە ۋۇلف

ۋىرگىنىيە ۋۇلف (Virginia Woolf, 1882-1941) ئەنگلىيىلىك مەشھۇر ئايال يازغۇچى، ئاڭ ئېقىمى پروزىچىلىقىنىڭ ئەڭ مۇھىم ۋەكىللىرىدىن بىرى. ئۇ غەرب مودېرنىزم ئەدەبىياتىغا، شۇنداقلا پۈتكۈل ھازىرقى زامان غەرب ئەدەبىياتىغا ئۆزىنىڭ ئۆزگىچە نەزەرىيىلىرى ۋە قىممەتلىك ئەسەرلىرى بىلەن زور تەسىر كۆرسەتكەن.

ۋىرگىنىيە ۋۇلف لوندوندا بىر ئەدىب ئائىلىسىدە دۇنياغا كەلگەن. ئۇنىڭ دادىسى سېر لېسلى ستېفان مەشھۇر تەنقىدچى، ئوچېرك يازغۇچىسى ۋە نەشرىيات سودىگىرى بولۇپ، ۋۇلف كىچىكىدىنلا ئۇنىڭ تەربىيىسىدە چوڭ بولغان. ئاتىسىنىڭ تەربىيىسى، ئەتراپىتىكى مۇھىت، دائىملىق باياشات تۇرمۇش ۋە كۈچلۈك مەدەنىي تەربىيە ئۇنىڭغا چوڭقۇر تەسىر قىلىپ، يېڭىلىق يارىتىشقا ئىنتىلىدىغان ۋە ئۆزىگە ئىشىنىدىغان خاراكتېرىنى شەكىللەندۈرگەن. ۋۇلف گەرچە مەكتەپ يۈزى كۆرمىگەن بولسىمۇ، لېكىن ئۇ كۆپلەپ كىتاب ئوقۇپ، ناھايىتى مول بىلىمگە ئېرىشىپ، ئىجادچانلىقا ئىگە، ناھايىتى سەزگۈر بىر كۆزەتكۈچى بولۇپ يېتىشىپ چىققان. 1904- يىلى دادىسى ئالەمدىن ئۆتكەندىن كېيىن، ئۇنىڭ لوندون گوردون مەيدانىدىكى تۇرالغۇسى بلۇمسبۇرى گۇرۇپپىسى (Bloomsbury group) نىڭ پائالىيەت مەركىزىگە ئايلانغان. بۇ گۇرۇپپىنىڭ يىغىلىشلىرىغا يازغۇچى فوستېر (1879 — 1970)، ئوچېرك يازغۇچىسى، تەنقىدچى سترېيچى (1880 — 1932)، گۈزەل

سەنئەت ئوبزورچىسى فراي (Roger Fry, 1866—1943)، يازغۇچى ھېنرى جامېس، شائىر توماس ئېلىئوت قاتارلىقلار دائىم قاتناشقان. بەزىدە رۇسسېل (Bertrand Russell, 1872 — 1970)، خۇكسلېي (A. Huxley) قاتارلىق مەشھۇر پەيلاسوپ ۋە يازغۇچىلارمۇ قاتنىشىپ تۇرغان. فراي كېيىنكى تەسىراتىزم رەسىمچىلىكىنىڭ قىزغىن چوقۇنغۇچىسى ۋە تەشۋىقاتچىسى بولۇپ، ئۇ بلۇمسبۇرى ئەرباپلىرىنىڭ ئېستېتىكا پرىنسىپلىرىنى شەرھلەيدىغان نەزەرىيىچى ئىدى. ئۇنىڭ سەنئەت ۋە نەزەرىيىلىرى ۋۇلفنىڭ ئىجادىيەت ئىدىيىسىنىڭ شەكىللىنىشىگە، ئىپادىلەش ئۇسۇلى ۋە بەدىئىي ماھارىتىنىڭ بارلىققا كېلىشىگە ناھايىتى زور تەسىر كۆرسەتكەن. 1912- يىل ۋۇلف لېئونارد ۋۇلف بىلەن توي قىلغان. 1917- يىلى ئەر - ئايال ئىككىيلەن خوكاس نەشرىياتىنى قۇرغان. 1941- يىلى 3- ئاينىڭ 8- كۈنى ۋۇلفنىڭ روھىي كېسىلى قايتا قوزغىلىپ، ئۆيىنىڭ يېنىدىكى ئۇس دەرياسىغا ئۆزىنى تاشلاپ ئۆلۈۋالغان.

ۋىرگىنىيە ۋۇلفنىڭ ئىجادىيەت ھاياتىنى چوڭ جەھەتتىن مۇنداق ئۈچ باسقۇچقا بۆلگىلى بولىدۇ:

1919- يىلىدىن بۇرۇنقى دەسلەپكى مەزگىل. ۋۇلف 1915- يىلى ئەدەبىيات ساھەسىگە قەدەم قويغاندىلا، ئەدەبىي ئىجادىيەتتە ئۆزگىچە يول تۇتۇشقا بەل باغلىغان. شۇنىڭدىن باشلاپ، ئۇ بىر ئۆمۈر پروزا شەكلىنى يېڭىلاش ئۈستىدە ئىزدەنگەن. شۇڭا ئۇنىڭ ھەر بىر ئەسىرىنىڭ ئۇسلۇبى بىر - بىرىدىن پەرقلەنگەن. ئۇنىڭ بۇ مەزگىلدە نەشر قىلىنغان رومانلىرى «دېڭىز سەپىرى» (1915) ۋە «كېچە بىلەن كۈندۈز» (1919) بولۇپ، بۇ ئىككى روماندا ئۇ ئەنئەنىۋى ئىجادىيەت ئۇسۇلىدىن تېخى پۈتۈنلەي ۋاز كەچمىگەن.

پىشىپ يېتىلىش مەزگىلى. 1919- يىلىدىن 30- يىللارنىڭ باشلىرىغىچە بولغان مەزگىلنى ئۇنىڭ ئاڭ ئېقىمى ئۇسلۇبىدا يېزىلغان ئەسەرلىرىنىڭ گۈللەنگەن مەزگىلى دېيىشكە بولىدۇ. بۇ مەزگىلدە ئۇنىڭ ئىجادىيەت ئۇسلۇبى، بەدىئىي ماھارىتى ۋە ئىجادىيەت نەزەرىيىلىرى خېلىلا پىشىپ يېتىلگەن. بۇ مەزگىلدە نەشر قىلىنغان ئەسەرلىرى ئاساسلىقى: «تامدىكى داغ» (1919)، «دۈشەنبە ياكى سەيشەنبە» (1921)، «ياكوبنىڭ ئۆيى» (1922)، «داللوۋى

خانىم» (1925) ، «ماياكقا بېرىش» (1927) ، «دولقۇن» (1931) قاتارلىقلار. 1929- يىلى ئېلان قىلىنغان «ئۆزۈمنىڭ بىر ئېغىز ئۆيۈم» ناملىق ماقالىسىدا بىر ئايال يازغۇچىنىڭ ئەرلەر دۇنياسىدا يولۇقىدىغان قىيىنچىلىقلىرى تەسۋىرلەنگەن. ئۇ يەنە بۇ مەزگىلدە ئېلان قىلغان «هازىرقى زامان پروزىچىلىقى توغرىسىدا» ناملىق نەزەرىيىۋى ئەسىرى بىلەن ئاڭ ئېقىمى پروزىچىلىقى تارىخىدىكى مۇنەۋۋەر چەۋەندازغا ئايلانغان.

ئاخىرقى مەزگىل. «دولقۇن» دىن كېيىن ۋولف يەنە «يىللار» (1937) ۋە «پەردە بىلەن پەردە ئارىسىدا» (1941) ناملىق ئىككى رومانىنى ئىجاد قىلغان. «يىللار» رومانىدا تېما دائىرىسى تېخىمۇ كېڭەيگەن، ئەنئەنىۋى ئىپادىلەش ئۇسۇلىمۇ كۆپرەك قوللىنىلغان.

بۇلاردىن باشقا ۋولف يەنە ئىككى پارچە ئوچېرك يازغان: بىرى برووۋنىڭ ئائىلىسىنىڭ تۇرمۇش كارتىنىسى تەسۋىرلەنگەن «هاياتىي كۈچ» (1933) ، يەنە بىرى «فراينىڭ هاياتى» (1940) . ئۇنىڭ مۇنەۋۋەر ئوبزورلىرى «ئاددىي كىتابخانلار» (1925) ، «ئاددىي كىتابخانلار: 2- قىسىم» (1932) ، «پەرۋانىنىڭ ئۆلۈمى» (1942) ، «مەر-مەر تاش بىلەن هەسەن - هۈسەن» (1958) قاتارلىق توپلاملارغا كىرگۈزۈلگەن.

ۋىرگىنىيە ۋولف پۈتكۈل ئۆمرىدە ئەدەبىي ئىجادىيەت ئۈچۈن توختىماي تىرىشچانلىق كۆرسەتكەن. 1905- يىلىدىن كېيىن ئۇنىڭ روهىي كېسىلى كۈندىن - كۈنگە ئېغىرلاشقان بولسىمۇ، لېكىن ئۇ ئىزچىل هالدا ئۆزىنىڭ بارلىق يۈرەك قېنىنى سەنئەتكە بېغىشلىغان. ئۇ ئەدەبىي ئىجادىيەتتە زور نەتىجىگە ئېرىشىپلا قالماي، ئاڭ ئېقىمى پروزىچىلىقىنىڭ نەزەرىيىسىنى تۇرغۇزۇش جەھەتتە ۋە رېئالىزمچى يازغۇچىلار بىلەن بولغان بۇ نەزەرىيىنى قوغداش يولىدىكى تىغمۇ تىغ كۆرەشتە ئۆزىنىڭ ئاجايىپ تالانتىنى نامايان قىلىپ، غەرب پروزىچىلىقىنىڭ يېڭى دەۋرىنى ئېچىش ئۈچۈن ئۆلمەس تۆھپە قوشقان. ئۇنىڭ نەزەرىيىلىرىنى تۆۋەندىكىدەك يىغىنچاقلاشقا بولىدۇ:

بىرىنچى، ۋولف دەۋرنىڭ ئۆزگىرىشى تۈپەيلىدىن بۇرۇنقى سەنئەتكارلار ئۈچۈن خىزمەت قىلغان كونا بەدىئىي شەكىللەر هازىرقى زامان يازغۇچىلىرى ئۈچۈن خىزمەت قىلالمايدۇ، دەپ قارىغان. ئۇ «سەنئەتنىڭ تار كۆۋرۈكى»

ناملىق ماقالىسىدا مۇنداق دېگەن: چۈنكى «ئادەمنىڭ قەلبى قورقۇنچلۇق، مۇرەككەپ، كونترول قىلغىلى بولمايدىغان ھېسسىياتلار بىلەن تولغان. يەر شارى ئىككى مىليارد يىلدىن ئارتۇق تارىخقا ئىگە، لېكىن ئىنساننىڭ ھاياتى پەقەت قىسقىغىنا داۋاملىشالايدۇ. شۇنداق بولسىمۇ، ئىنساننىڭ پسىخىك پائالىيەت ئىقتىدارى پايانسىز: تۇرمۇش تولىمۇ گۈزەل، لېكىن ئۇ يەنە ئادەمنى يىرگەندۈرىدۇ؛ ئادەمنىڭ قېرىنداشلىرى ھەم سۆيۈشكە ئەرزىيدۇ ھەم يەنە ئادەمنىڭ نەپرىتىنى قوزغايدۇ؛ يەن بىلەن دىن ئوتتۇرىسىدىكى بەس - مۇنازىرىنىڭ ئارىلىقىغا قىستۇرۇلغىنى ئاللىقاچان بەربات بولغان ئاشۇ ئېتىقاد ... يازغۇچىلار ئەمدى مۇشۇنداق گۇمان ۋە توقۇنۇش كەيپىياتى ئىچىدە ئىجادىيەت بىلەن شۇغۇللىنىشقا مەجبۇر» . ئۇ «بېننېت ئەپەندى بىلەن بروۋن خانىم» ناملىق مەشھۇر ماقالىسىدا مۇنداق دەپ ھېسابلىغان: بىزنىڭ دەۋرىمىزدە ئادەمنىڭ خاراكتېرى ئۆزگەردى، ئادەم بىلەن ئادەم ئوتتۇرىسىدىكى مۇناسىۋەتتىمۇ غايەت زور ئۆزگىرىش يۈز بەردى، «ئادەم بىلەن ئادەمنىڭ مۇناسىۋىتىدىكى ئۆزگىرىشكە ئەگىشىپ ئېتىقاد، ھەرىكەت، سىياسىي ۋە ئەدەبىياتتىمۇ بىرلا ۋاقىتتا ئۆزگىرىش يۈز بەردى» . ئۇ بۇ خىل ئۆزگىرىشنىڭ كونكرېت ۋاقتىنى كېيىنكى تەسىراتىزىم ئېقىمى رەسىم كۆرگەزمىسى ئۆتكۈزگەن ۋاقىتقا بېكىتىپ، «تەخمىنەن 1910- يىلى 12- ئاي ئەتراپىدا ئادەمنىڭ خاراكتېرى ئۆزگەردى» دېگەن. بۇ شەخسنىڭ پسىخىك ئېغى دەۋرنىڭ ئۆزگىرىشىنىڭ چوڭقۇر تەسىرىگە ئۇچرىدى دېگەنلىك ئىدى. ئىنسانىيەتنىڭ تۇرمۇشى ۋە ئۆز ئارا مۇناسىۋىتى ئۈستىدىكى چوڭقۇر ئويلىنىش ۋۇلفقا ئوخشاش مودېرنىزمچىلارنىڭ ئالدىغا مۇنداق بىر قاتار مەسىلىلەرنى قويغان: ئۇلار كىم؟ شەخسنىڭ ماھىيىتى نېمە؟ ئادەم بىلەن ئادەم قانداق باغلىنىپ تۇرىدۇ؟ بۇ سوئاللاردىن سەنئەتكارلار كۆڭۈل بۆلىدىغان مۇنداق ئىككى چوڭ مەسىلە تۇرلىنىپ چىققان: پروزا، دراما ۋە شېئىرىيەتتىكى توقۇلما پېرسوناژلارنى تەسۋىرلىگىلى بولامدۇ - يوق؟ ئەگەر بولسا، ئۇنى قانداق تەسۋىرلەش كېرەك؟

ئىككىنچى، ۋۇلف «پېرسوناژلارنى مەركەز قىلىش نەزەرىيىسى» نى ئوتتۇرىغا قويغان. ئۇ «بېننېت ئەپەندى بىلەن بروۋن خانىم» دا مۇنداق دەپ قارىغان: «بارلىق پروزا ئەسەرلىرىنىڭ ھەممىسى پېرسوناژ بىلەن مۇناسىۋەت

قىلىدۇ» ، «پروزا شەكلىنىڭ تەرەققىي قىلىپ شۇ قەدەر كالامپاي، ئۇشۇقچە ھەمدە دراماتىكىلىقىنىڭ ئاجىز بولۇپ كېتىشى ··· شۇ قەدەر مول، جانلىق ۋە ھاياتىي كۈچكە تولغان دەرىجىگە يېتىشى ھەرگىزمۇ تەلىم بېرىش، ماختاش ياكى برىتانىيە ئىمپېرىيىسىنى مەدھىيىلەش ئۈچۈن ئەمەس بەلكى پېرسوناژلارنى ئىپادىلەش ئۈچۈن» . ۋۇلف بۇ ماقالىسىدا بىر توقۇلما ھېكايىنى تەسۋىرلىگەن: بىروۋن ئىسىملىك بىر خانىم ئۆز سەپەرداشلىرى بىلەن بىللە پويىزدا ئولتۇرىدۇ. شۇنىڭ بىلەن بىر ۋاقىتتا ئۇنى ۋېللس (1866 — 1946) ، ئانولد بېننېت (1867 — 1931) جون گالسۋوسى ۋە ۋۇلف قاتارلىق تۆت نەپەر يازغۇچى كۆزىتىدۇ. ۋۇلف بىروۋن خانىمغا سەپسېلىپ تۇرۇپ، بىروۋن خانىم توغرىسىدا بىر ھېكايە توقۇيدۇ، ئۇنىڭ ئىچكى دۇنياسىدىكى روھىي پائالىيەتلەرنى ۋە ئۇنىڭ بىلەن سەپەرداشلىرى ئوتتۇرىسىدىكى مۇناسىۋەتنى تەسەۋۋۇر قىلىپ، بىروۋن خانىمنى ئوخشاش بولمىغان كۆزىتىش ئىچىگە قويۇپ تۇرۇپ تەسۋىرلەيدۇ. يەنە بىر تەرەپتىن، ئۇتوپىيىلىك ئىجتىمائىي ئىسلاھاتچى ۋېللس بىروۋن خانىمنى كۆرۈپ، دەرھاللا تېخىمۇ گۈزەل بىر دۇنيانى تەسەۋۋۇر قىلىدۇ؛ گالسۋوسى بىر ئامىللارنى قىلىپ بىروۋن خانىم تەۋە بولغان ئىجتىمائىي قاتلامنى ۋە ئۇنىڭ تۇرمۇش مۇھىتىنى بەلگىلەشكە تىرىشىدۇ؛ بېننېت بولسا ئۆزىنىڭ تاشقى تەپسىلاتلارنى تەسۋىرلەشكە بولغان ئىشتىياقى تۈپەيلىدىن، بىروۋن خانىم ئولتۇرغان پويىز ۋاگوننى تەسۋىرلەشكە كىرىشىپ كېتىدۇ. ۋۇلف مۇنداق كۆرسەتكەن: ئۇلارنىڭ دىققەت قىلىدىغىنى بىروۋن خانىمنىڭ ئۆزى ئەمەس، بەلكى ئۇنىڭ ئەتراپىدىكى تاشقى مۇھىت، «ئۇلارنىڭ كۆزى ناھايىتى ئۆتكۈر ۋە ئىزدەنگەن ھالدا ھېسىداشلىق نەزەرى بىلەن دەرىزە سىرتىغا تىكىلىدۇ ··· ئەزەلدىن بىروۋن خانىمنىڭ ئۆزىگە دىققەت قىلمايدۇ، ھاياتقا دىققەت قىلمايدۇ، ئادىمىيلىككە دىققەت قىلمايدۇ» . ۋۇلفنىڭ قارىشىچە، ئۇلار قوللانغان چۆچەك فورمۇلىسى «چىرىپ كەتكەن» ، ئۇلارنىڭ «بەدىئىي قوراللىرىنىڭ ھاياتىي كۈچى يوق» . رېئالىزمچى يازغۇچىلار «شەيئىلەرنىڭ تاشقى قۇرۇلمىسىغا چەكسىز ئېتىبار بېرىدۇ. ئۇلار بىزگە بىر ئۆينى كۆرسىتىپ، بىزنىڭ بۇ ئارقىلىق ئۆي ئىچىدە تۇرغان پېرسوناژنىڭ ئەھۋالىغا ھۆكۈم قىلىشىمىزنى ئۈمىد قىلىدۇ» .

ۋەھالەنكى، «ئەگەر سىز پروزىنىڭ ئالدى بىلەن پېرسوناژنى، ئاندىن ئۇلار تۇرغان ئۆينى تەسۋىرلەيدىغانلىقىغا ئىشەنسىڭىز، ئۇنداقتا، ئىشنى ئۆينى تەسۋىرلەشتىن باشلاش بىر خىل خاتا ئۇسۇل».

ئۈچىنچى، ۋۇلف «ئىچكى چىنلىق نەزەرىيىسى» نى تەشەببۇس قىلغان. ئۇ «ھازىرقى زامان پروزىچىلىقى توغرىسىدا» ناملىق ماقالىسىدا، ئەنئەنىۋى رېئالىزملىق ئۇسۇل تۇرمۇش چىنلىقىنى ھەقىقىي ئىگىلىيەلمەيدۇ. دەپ قارىغان. ئۇ مۇنداق دېگەن: «بۇ خىل ئۇسۇل تۇپەيلىدىن بىز ئۆزىمىز ئىزلىگەن نەرسىلەر (مەيلى بىز بۇ ئەڭ تۈپكى نەرسىنى ھاياتلىق ياكى قەلب دەيلى، مەيلى ھەقىقەت ياكى رېئاللىق دەيلى) نى تاپالمايمىز، بەلكى، يوقىتىپ قويىمىز». «ئەسەر قۇرۇلمىسىنىڭ پۇختا ۋە ئىخچام، مەزمۇنىنىڭ تىرىك ۋە چىن، سۆزىنىڭ جەلپكار ۋە جانلىق ئىكەنلىكىنى ئىسپاتلاش ئۈچۈن سەرپ قىلغان غايەت زور ئەمگىكىمىز زېھنىمىزنى بىھۇدە ئىسراپ قىلىش بولۇپلا قالماي، بەلكى ئۆز كۈچىمىزنى خاتا ھالدا باشقا جايلارغا ئىشلىتىش بولۇپ قېلىپ، ئىدىيىنىڭ نۇرلىرىنى توسۇپ قويىمىز». «ھەر بىر كۈنىمىز مۇشۇنداق ياساپ - جابدۇشقا تايىنىدىغان نەرسىلەر بىلەن تولۇپ كەتكەچكە، ۋاقىتنىڭ ئۆتۈشىگە ئەگىشىپ، بەزىدە مۇنداق ئەھۋاللار دائىم يۈز بېرىدۇ: بىز تۇيۇقسىز ئازراق گۇمانلىنىپ قالىمىز، بىزدە دەرھال ئاسىيلىق تۇيغۇسى پەيدا بولىدۇ. تۇرمۇش راستىنلا مۇشۇنداقمۇ؟ پروزا ئەسەرلىرى چوقۇم مۇشۇنداق بولۇشى كېرەكمۇ؟»

تۇرمۇش چىنلىقى دېگەن زادى نېمە؟ ۋۇلف «ئېلىزابېت دەۋرىدىكى بىر دراما توغرىسىدا» ناملىق ماقالىسىدا مۇنداق دېگەن: «چىنلىقنى ئىنسانىيەت ھېسسىياتىنىڭ چەكسىز مول‌لۇقى» بەلگىلەيدۇ. ئۇ «ئۆزۈمنىڭ بىر ئېغىز ئۆيۈم» ناملىق ماقالىسىدا، چىنلىق — دەقىقە ئىچىدىكى لەيلەپ تۇرغان تەسىرات ۋە ئۆتمۈشكە بولغان ئەسلىمە، دەپ قارىغان. ئۇ مۇنداق دېگەن: «‹چىنلىق› دېگەن نېمە؟ ئۇ ناھايىتى ئۆزگىرىشچان، تۇتقىلى بولمايدىغان نەرسە: ئۇ بەزىدە توپا توزۇپ تۇرغان يول ئۈستىدە مەۋجۇت بولىدۇ. بەزىدە قۇياش نۇرى ئاستىدىكى بىر تال نەركەس گۈلدە مەۋجۇت بولىدۇ. بەزىدە كوچىدىكى بىر پارچە تاشلاندۇق گېزىت ئۈستىدە مەۋجۇت بولىدۇ. ئۇ ئۆي

ئىچىدىكى بىر توپ ئادەمنى شادىمان قىلالايدۇ، ئۇ يەنە ناھايىتى ئادەتتىكى بىر جۈملە سۆزنى ئادەمنىڭ ئېسىدە قالدۇرىدۇ. بىر ئادەم چاقناپ تۇرغان يۇلتۇزلار ئاستىدا پىيادە ئۆيىگە كېتىۋاتقاندا، ئۇنىڭ بېسىمىنى ھېس قىلىدۇ، ئۇ سۇكۇتكە چۆمگەن دۇنيانى پارلاقلىققا تولغان دۇنيادىنمۇ چىن قىلالايدۇ — ئەمما ئۇ يەنە پىككادىلى كوچىسىدىكى ۋاراڭ - چۇرۇڭغا تولغان كوچا ئاپتوبۇسى ئىچىدىمۇ مەۋجۇت بولىدۇ. ئۇ بەزىدە بىزدىن ناھايىتى يىراقتىكى جىسىملاردا بولغاچقا، بىز ئۇنىڭ ماھىيىتىنى بىلەلمەيمىز. لېكىن ئۇ مەيلى قانداق نەرسىگە ئۆچرىشىدىن قەتئىينەزەر، شۇ نەرسىنى مۇقىملاشتۇرىدۇ، ئەبەدىيلەشتۇرىدۇ. چىنلىق — دەل بىر كۈننىڭ تاشقى پوستىنى سويۇپ تاشلىغاندىن كېيىن قېپقالغان نەرسىلەر، ئۆتۈپ كەتكەن كۈنلەر ۋە بىزنىڭ مۇھەببەت - نەپرىتىمىزدىن ئېشىپ قالغان نەرسىلەر». ۋۇلف «ھازىرقى زامان پروزىچىلىقى توغرىسىدا» دېگەن ماقالىسىدا يەنە مۇنداق دېگەن: چىنلىق — قەلبىنىڭ چوڭقۇر تەكتىدە جۇغلىنىپ قالغان ھەر خىل تەسىرات. «چوڭقۇرغا قاراپ باقساق، تۇرمۇش ھەرگىزمۇ ‹مۇشۇنداق› ئەمەس. بىر ئاددىي قەلبنىڭ ئادەتتىكى بىر كۈندىكى پائالىيىتىنى كۆزىتىپ باقايلى. قەلب مىڭلىغان - ئون مىڭلىغان ئادەتتىكى تەسىراتلارنى قوبۇل قىلىدۇ — بۇلار پارچە - پۇرات، خىيالىي، يالت قىلىپلا ئۆتىدىغان ياكى ئۆتكۈر پولات تىغ بىلەن يۇرەككە مەھكەم ئويۇلغان تەسىراتلاردۇر. ئۇلار خۇددى توختىماي پەيدا بولىدىغان سانسىز ئاتوملارغا ئوخشاش تەرەپ - تەرەپتىن كېلىدۇ. مۇشۇ ئاتوملار شارقىراپ ياغقان يامغۇردەك توختىماي تۆكۈلۈپ، دۈشەنبە ياكى سەيشەنبىدىكى تۇرمۇشنى شەكىللەندۇرگەندە، ئۇنىڭ مۇھىم نۇقتىسى ئۆتمۈشتىكىگە ئوخشىمايدۇ: مۇھىم دەقىقىلەر بۇ يەردە ئەمەس، ئۇ يەردە. شۇڭا، يازغۇچى بىر قۇل ئەمەس، بەلكى بىر ئەركىن ئادەم بولىدىكەن، ئەگەر ئۇ كونا قائىدىلەرگە ئېسىلىۋالماي كۆڭلى خالىغاننى قىلالايدىكەن، ئەگەر ئۇ مىراس قالغان ئەنئەنىنى ئەمەس، بەلكى ئۆزىنىڭ خۇسۇسىي تەسىراتىنى ئۆز خىزمىتىنىڭ ئاساسىغا ئايلاندۇرالايدىكەن، ھېلىقىدەك ئالدىن بېكىتىلگەن سۇژىت، كومېدىيە، تراگېدىيە، مۇھەببەتنىڭ خۇشاللىقى ياكى بالا - قازاسى مەۋجۇت بولمايدۇ. شۇنداقلا، بەلكىم بىر تال تۈگمە پوند كوچىسىدىكى تىككۈچى ئادەتلەنگەن شەكىلدە قادالماسلىقى مۇمكىن.

تۇرمۇش ھەرگىزمۇ سىمىترىك قۇراشتۇرۇلغان بىر كۆزەينەك ئەمەس؛ تۇرمۇش بىر پارلاق نۇر ھالقىسى؛ تۇرمۇش — بىزنىڭ ئېڭىمىز بىلەن باراۋەر ھالدا بىزنى ئوراپ تۇرغان يېرىم سۈزۈك خالتا. ئەجەبا، بۇنداق ئۆزگىرىشچان، ئوچۇق دېگىلى بولمايدىغان، چەكلىمىگە ئۇچرىمايدىغان ئىچكى روھنى (قارىماققا ئۇ مەيلى قانچىلىق بىنورمال ۋە مۇرەككەپ بولسۇن) يېزىق ئارقىلىق ئىپادىلەش، ھەمدە بەزى تاشقى ئەخلەت ـ چاۋالارنى ئىمكان بار ئاز كىرگۈزۈش دەل يازغۇچىنىڭ ۋەزىپىسى ئەمەسمۇ؟»

تۆتىنچى، ۋۇلف «ماددىچىلىق» قا قارشى تۇرۇپ، روھنى ئىپادىلەشنى تەشەببۇس قىلغان. ۋۇلف ئۆزى بىلەن دەۋرداش بېننېت، ۋېللس، گالسۋوسى قاتارلىق رېئالىزمچى يازغۇچىلارنىڭ پەقەت تاشقى ماددىي دۇنيانىلا تەسۋىرلەپ، ئىچكى روھىي تۇرمۇشقا سەل قارىغانلىقىنى ئەيىبلەپ، ئۇلارنىڭ ئىجادىيەت پرىنسىپىنى ناھايىتى تېيىز بىر خىل «ماددىچىلىق» دەپ ئاتىغان. ئۇ مۇنداق دېگەن: «ئۇلارنىڭ بىزنى ئۈمىدسىزلەندۈرۈشىدىكى سەۋەب شۇكى، ئۇلارنىڭ كۆڭۈل بۆلىدىغىنى روھ ئەمەس تەن». ئۇلار «ئانچە مۇھىم بولمىغان نەرسىلەرنى يازدى؛ ئۇلار تەڭداشسىز ماھارەت ۋە زېھنى كۈچ سەرپ قىلىپ، پارچە ـ پۇرات، ۋاقىتلىق نەرسىلەرنى قارىماققا چىن ۋە ئۇزۇن داۋاملىشىدىغاندەك كۆرۈنىدىغان نەرسىلەرگە ئايلاندۇرۇشقا ئۇرۇندى». ۋۇلف يەنە بىر تەرەپتىن جامېس جويس ۋەكىللىكىدىكى مودېرنىزمچى يازغۇچىلارنى ماختاپ، ئۇلار «تۇرمۇشقا تېخىمۇ يېقىنلىشىشقا، ئۆزلىرىنى قىزىقتۇرغان، تەسىرلەندۈرگەن نەرسىلەرنى تېخىمۇ سەمىمىي ۋە تېخىمۇ دەل ساقلاپ قېلىشقا تىرىشتى. بۇنىڭ ئۈچۈن، ئۇلار ھەتتا يازغۇچىلار ئادەتتە ئەمەل قىلىدىغان كۆپ قىسىم قائىدىلەردىن ۋاز كەچتى» دېگەن. ئۇ: جامېس جويس «ھەر قانداق بەدەل تۆلەشتىن ئايانماي، قەلب يالقۇنىدىن چاقنىغان شولىنى كۆرسىتىپ بەردى. ئاشۇ قەلب يالقۇنىدىن تارقىغان ئۇچۇرلار يالت قىلىپلا يوقىلىدىغان بولغاچقا، ئۇلارنى خاتىرىلىۋېلىش ئۈچۈن جامېس ئەپەندى قەتئىي غەيرەتكە كېلىپ، سىرتتىن كېلىدىغان تاسادىپىي ئامىللارنىڭ ھەممىسىنى بىراقلا تاشلىۋەتتى» دېگەن.

بەشىنچى، ۋۇلف ئەدەبىي ئىجادىيەتتە دادىل سىناق قىلىشنى تەشەببۇس

قىلغان. جانلىق پېرسوناژلارنى يارىتىش ۋە ئىچكى چىنلىقنى ئېچىپ بېرىش ئۇچۇن، ۋۇلف پروزا يازغۇچىلىرى ئەركىن ھالدا ھەر خىل سىناقلارنى قىلىش ۋە ئىزلىنىش ئارقىلىق مۇۋاپىق بەدىئىي شەكىل، ماتېرىيال ۋە ماھارەتنى تېپىپ چىقىشى كېرەك، دەپ قارىغان. ئۇ «ھازىرقى زامان پروزىچىلىقى توغرىسىدا» دېگەن ماقالىسىدا مۇنداق دېگەن: «ئەگەر بىز يازغۇچى بولىدىكەنمىز، بىز ئىپادىلىمەكچى بولغان نەرسىلەرنى ئىپادىلەيدىغان ھەر قانداق شەكىل توغرا؛ ئەگەر بىز كىتابخان بولىدىكەنمىز، بىزنى يازغۇچىنىڭ مۇددىئاسىغا يېقىنلاشتۇرىدىغان ھەر قانداق بىر ئۇسۇل ھەم ناھايىتى ياخشى، بۇ خىل ئۇسۇلنىڭ ئارتۇقچىلىقى شۇكى، ئۇ بىزنى بىز ‹تۇرمۇشنىڭ ئەسلى قىياپىتى› دەپ ئاتىماقچى بولغان ئاشۇ نەرسىلەرگە تېخىمۇ يېقىنلاشتۇرىدۇ» . «بىز ھەر قانداق بىر ھېسسىيات، ھەر قانداق بىر ئىدىيە، ھەر قانداق بىر كاللا ۋە ھەر قانداق بىر قەلبنىڭ خاسلىقى ئىچىدىن ماتېرىيال تاللىساق بولىۋېرىدۇ؛ مۇۋاپىق كەلمەيدىغان ھېچقانداق تۇيغۇ ۋە كۆز قاراش مەۋجۇت ئەمەس» . «بىز ئاشۇ ئاتوملارنىڭ كىشىلەر قەلبىگە چۈشىدىغان تەرتىپى بويىچە ئۇلارنى خاتىرىلىۋالايلى: تاشقى كۆرۈنۈشىدىن قارىماققا مەيلى قانچىلىك بىر تۇتاش، قانچىلىك ئىزچىل بولمىسۇن، بىز مۇشۇ خىل ئەندىزىنى قوغدايلى؛ بۇ ئەندىزىگە ئاساسلانغاندا، مۇنداقلا بىر نەزەر تاشلاش ياكى ئەرزىمەس كىچىك بىر ئىش قاتارلىقلارمۇ ئادەم ئېڭىدا ئىز قالدۇرىدۇ. بىز ھەرگىزمۇ ئومۇم ئېتىراپ قىلغان زور ۋەقەلەردە ئومۇمنىڭ نەزەرىدىكى ئۇششاق ئىشلارغا قارىغاندا تېخىمۇ مول تۇرمۇش بولىدۇ دەپ قارىمايلى» . ۋۇلف «بېننېت ئەپەندى بىلەن بروۋن خانىم» ناملىق ماقالىسىدا، مەن كونا شەكىللەرنىڭ «يىمىرىلىۋاتقان، غۇلاۋاتقان، بۆسۈلۈۋاتقان، بەربات بولۇۋاتقان ئاۋازىنى ئاڭلىدىم» دەپ يازغان. ئۇ: «بروۋن خانىمنى مەڭگۈ، مەڭگۈ تاشلىۋېتىشكە بولمايدۇ» دەپ قەسەم قىلغاندا، ئۇنىڭ ھاياجىنى يالغۇز ئۇنىڭ ئەنئەنىۋى پروزا فورمۇلاسىنىڭ كەمچىلىكىگە بولغان شەكسىز ئىشىنىشىدىنلا ئەمەس، بەلكى، ئۇنىڭ يېپيېڭى پروزا شەكلىنىڭ تەرەققىيات مۇساپىسىنى كۆرۈپ قاتتىق روھلانغانلىقىدىن كېلىپ چىققان.

ئالتىنچى، ۋۇلف پروزا ئىجادىيىتىدە خاسلىق يارىتىشنى تەشەببۇس

قىلغان. ئۇ ھەر قانداق چاغدا خاسلىق يارىتىشقا ئىنتايىن ئەھمىيەت بېرىپ، ئۇسلۇبى ئۆزگىچە بولغان ھېنرى جامېس قاتارلىق يازغۇچىلارنى ماختىغان. لېكىن ئۇ يەنە زىيادە خاسلىق يارىتىشقا بېرىلىشنىڭ خەتەرلىك ئىكەنلىكىنى ھېس قىلغان. ئۇ خاسلىق يارىتىش گەرچە كىتابخانلارنىڭ مەلۇم خىل بىۋاستە قىزىقىشىنى قوزغىيالىسىمۇ، لېكىن ئەسەرنىڭ چوقۇم مۇۋەپپەقىيەتلىك چىقىشىغا كاپالەتلىك قىلالىشى ناتايىن دەپ قارىغان . ئۇ شەكىل يارىتىشقا ۋە تەجرىبە قىلىشقا بولغان قىزغىنلىقى تۈپەيلىدىن ئۆزىنىڭ ئۆتكۈر نەزەرىنى ۋە ھۆكۈم قىلىش ئىقتىدارىنى يوقىتىپ قويمىغان. ئۇ : «بىر مۇنەۋۋەر يازغۇچىنىڭ يېزىقچىلىقتا بولغان ھۆرمىتى ئۇنى قالايمىقان ماھارەت ئوينىتىشتىن ياكى ئادەمنى ھاڭ - تاڭ قالدۇرىدىغان بەزى قىلىقلارنى چىقىرىشتىن ساقلايدۇ» دېگەن. لېكىن بەزى خەتەرگە تەۋەككۇل قىلمايمۇ بولمايدۇ. مەسىلەن، ئۇ گەرچە دوراسى رىچاردسىننىڭ ئەسەرلىرىدىكى يېتەرسىزلىكلەرنى ئېتىراپ قىلغان بولسىمۇ، لېكىن ئۇ يەنىلا رىچاردسىننىڭ ئاددىي ئۇسۇل ئارقىلىق يېپيېڭى ئۈنۈم ھاسىل قىلغانلىقىدەك دادىل ئىزلىنىشكە بولغان قايىللىقىنى بىلدۈرگەن: رىچاردسىننىڭ ئىپادىلەش ئۇسۇلىنىڭ ئۆزىلا ئادەمنى جەلپ قىلىدۇ، لېكىن بۇ جەلپكارلىق ھەرگىزمۇ پەقەت يېڭىچە خاسلىقتىنلا كېلىپ چىققان ئەمەس. «ئۇ بىر ھەقىقىي ئىشەنچكە ۋەكىللىك قىلىدۇ — مەن ئۇ بايان قىلماقچى بولغان مەزمۇن بىلەن ئەدەبىيات ئەنئەنىسى ئۇنى تەمىنلىگەن بايان قىلىش ئۇسۇلىنىڭ ھەقىقەتەن ئاجرىتىۋېتىلگەنلىكىگە ئىشىنىمەن» .

بۇنىڭدىن باشقا، ۋىرگىنىيە ۋۇلف يەنە مەزمۇن بىلەن شەكىلنىڭ بىردەكلىكىنى تەشەببۇس قىلغان. ۋۇلفنىڭ رىچاردسىن توغرىسىدىكى باھاسى شۇنى ئىپادىلەيدۇكى، ئۇ مەزمۇن بىلەن شەكىلدىن ئىبارەت ھەر ئىككى تەرەپتە چوقۇم خاسلىق يارىتىش كېرەك، دەپ قارىغان. «بىر پارچە شېئىر، بىر دراما ۋە بىر رومانىنىڭ جۈملە قۇرۇلمىسى ۋە بەدىئىي ئۈنۈمى بىلەن ئۇنىڭ ئىدىيىۋى ئەھمىيىتى ئوخشاشلا بىرىككەن بولىدۇ؛ ئالدىنقى بىر ئامىلدا ئۆزگىرىش بولسا، كېيىنكى بىر ئامىلمۇ ئۇنىڭغا ئەگىشىپ مۇناسىپ ئۆزگىرىدۇ» . دېمەك، ئىزچىل تۇردە سەل قارىلىپ كەلگەن ئىچكى چىنلىقتىن ئىبارەت بۇ

يېڭى مەزمۇننى ئۆزگىچە بەدىئىي ۋاستە ئارقىلىق ئىپادىلەش كېرەك. مانا بۇ ۋىرگىنىيە ۋۇلفنىڭ چىقىش نۇقتىسى، بۇ ھەم ۋۇلفنىڭ ئاڭ ئېقىمى پروزىچىلىقىنىڭ مەۋجۇتلۇق ھوقۇقىنى جان تىكىپ قوغدايدىغان پۈتكۈل نەزەرىيە سىستېمىسىنىڭ روھىي ماھىيىتى.

1919 ـ يىلى ۋىرگىنىيە ۋۇلف ئاڭ ئېقىمى ئۇسلۇبىدا يېزىلغان تۇنجى ھېكايىسى «تامدىكى داغ»نى ئېلان قىلىپ، ئۆزىنىڭ پروزا تۈغرىسىدىكى دەسلەپكى نەزەرىيىلىرىنى ئىجادىيەت ئەمەلىيىتىدە مۇۋەپپەقىيەتلىك كۆرسەتكەن. بۇ ھېكايىدە بىر ئايالنىڭ تۇيۇقسىز تامدىكى كىچىككىنە بىر داغنى كۆرگەندىن كېيىنكى خىلمۇ خىل ئوي ـ خىياللىرى ۋە ئەسلىمىلىرى يېزىلغان: بۇ ئايال ھاياتنىڭ ئۆزگىرىشچانلىقىنى ئويلايدۇ، شېكىسپىرنى ئويلايدۇ، سوتتىكى ئەيىبلەش تەرتىپلىرىنى ئويلايدۇ، ئەڭ ئاخىرىدا ئۇنىڭ خىيالى يەنە شۇ تامدىكى داغقا قايتىپ كېلىدۇ. ئەسلىدە تامدىكى ئۇ داغ تامغا چاپلىشىۋالغان بىر كۆكۈيۈن ئىكەن. ئاپتور مانا شۇنداق بىر ھالقىسمان تەسۋىر ئارقىلىق، پېرسوناژنىڭ قەلبىدىكى ئاڭ ئېقىمىنى ئېچىپ بەرگەن.

1922 ـ يىلى نەشر قىلىنغان «ياكوبنىڭ ئۆيى» ۋۇلفنىڭ ئاڭ ئېقىمى ئۇسلۇبىدا يېزىلغان تۇنجى رومانى بولۇپ، ئۇ بۇ ئەسەردە ئاڭ ئېقىمى ئۇسۇلىنى ئومۇمىيۈزلۈك قوللانغان. ئەسەردە باش پېرسوناژ ياكوب يېڭى ئىجارە ئالغان كىچىككىنە ئۆيدە بۇرۇنقى خېرىداردىن قالغان دۆۋە ـ دۆۋە ئەسكى ـ تۈسكىلەرگە قاراپ تۇرۇپ بالىلىق چاغلىرىنى ئەسلەيدۇ. ئۇنىڭ پۈتكۈل ھاياتىدىكى بىر قاتار كۆرۈنۈشلەر بىر ـ بىرىگە كىرىشىپ، ئۆز ئارا ئالمىشىپ نامايان بولىدۇ.

1925 ـ يىلى نەشر قىلىنغان «داللوۋى خانىم» ناملىق رومان ۋۇلفنىڭ ئاڭ ئېقىمى پروزا ئىجادىيىتىدە پىشىپ يېتىلگەن باسقۇچقا كىرگەنلىكىنىڭ نىشانى بولۇپ قالغان. روماندا ئەسلىمە بىلەن رېئاللىقنىڭ ئالماشتۇرۇلۇشى ۋە كىرىشتۇرۇلۇشى ئارقىلىق 30 يىلدا يۈز بەرگەن ئىشلار 15 سائەتكە يىغىنچاقلىنىپ تەسۋىرلەنگەن. رومان سۇژىتى ۋاقىت تەرتىپى بىلەن ئەمەس، بەلكى پېرسوناژنىڭ ئوي ـ خىيالىنى يىپ ئۇچى قىلىپ، پېرسوناژنىڭ ئېڭىغا ئەگىشىپ ئېقىپ، نورمال ۋاقىت ۋە ماكان چەكلىمىسىدىن ھالقىپ كەتكەن.

1931 ـ يىلى نەشر قىلىنغان «دولقۇن» ناملىق رومان ۋىرگىنىيە ۋۇلفنىڭ

ئالىڭ ئېقىمى پروزا ئىجادىيىتىدىكى يۇقىرى پەللىنى ياراتقان، شۇنداقلا ۋۇلفنىڭ خاسلىقى ئىپادىلەنگەن مۇھىم ئەسەر بولۇپ قالغان. روماندا سۇژىت بىلەن دىئالوگ ئەڭ تۆۋەن چەككە ئازايتىلغان، تاشقى شەيئىلەرگە بولغان تەسۋىر ئاساسەن يوقالغان. ئۇنىڭدا ئالتە پېرسوناژنىڭ بالىلىقتىن تارتىپ قېرىلىققىچە بولغان ئىچكى مونولوگى ۋە ھاياتلىق بىلەن ماماتلىق توغرىسىدىكى ئويلىنىشلىرى خاتىرىلەنگەن. بۇ ئىچكى مونولوگ بىلەن ئويلىنىشلار دەل ئالىڭ ئېقىمىنىڭ ئىزناسىنى شەكىللەندۈرگەن. بۇ ئالتە پېرسوناژ ئاڭنىڭ ئالتە خىل تۈرىگە ۋە ئادەمنىڭ ئالتە دەۋرىدىكى ئىنسانىيەت تەجرىبىسىگە ۋەكىل قىلىنغان. ئالتە پېرسوناژنىڭ ئىچكى مونولوگ ئۇدارى بالىلىقتىن پىشىپ يېتىلىشكە، ئاندىن قېرىغىچە بولغان جەرياندا ۋاقىتنىڭ ئۆزگىرىشىگە ئەگىشىپ ئۆزگىرىپ ماڭغان. روماندا يەنە كۈن چىقىش، كۈن تىكلىنىش، كۈن قايرىلىش، كۈن پېتىشقا ئوخشاش ۋاقىت جەھەتتىكى ئۆزگىرىش ئۇلارنىڭ بالىلىق، ياشلىق، ئوتتۇرا ياشلىق ۋە قېرىلىق مەزگىللىرىگە سىمۋول قىلىنغان. روماندا ئالتە پېرسوناژنىڭ ئالتە تارام ئېڭى ئېقىپ، ھەقىقىي بىر «دولقۇن» نى شەكىللەندۈرگەن.

«ماياكقا بېرىش» 1927- يىلى نەشر قىلىنغان بولۇپ، بۇ رومان ۋۇلفنىڭ ئەڭ نادىر، ئەڭ ئالقىشىغا ئېرىشكەن ئەسىرى. بۇ رومان بىئوگرافىك تۈس ئالغان. ئۇنىڭدا ئاپتورنىڭ ئاتا - ئانىسىنىڭ ئوبرازى ۋە ئۆزىنىڭ بالىلىق دەۋرى ئەكس ئەتتۈرۈلگەن. 1925- يىلى 5- ئاينىڭ 14- كۈنى رومان تېخى يېزىلماستىنلا ۋۇلف مۇنداق دېگەن: «بۇ رومان ئانچە ئۇزۇن بولمايدۇ، ئۇ دادامنىڭ بارلىق خاراكتېرىگە بولغان تەسۋىرنى ئۆز ئىچىگە ئالىدۇ، يەنە ئانامنىڭمۇ بار؛ يەنە سانت - ئايۋىس ئارامگاھى بار، بالىلىق دەۋرىمدىكى كەچۈرمىشلەر بار؛ ئۇنىڭدىن باشقا يەنە مەن ئادەتتە يازىدىغان بارلىق نەرسىلەر — ھايات ۋە ئۆلۈم قاتارلىقلار بار» . رومان ئۈچ بۆلەككە بۆلۈنگەن:

1- بۆلۈم: «دېرىزە» . بۇنىڭدا بىر كۈنى كەچتە يۈز بەرگەن ئىشلار يېزىلغان، بۇ رومانىدىكى ئەڭ مۇھىم قىسىم. 9- ئاينىڭ ئوتتۇرىلىرىدىكى مەلۇم بىر كۈنى چۈشتىن كېيىن سائەت ئالتە ئەتراپى، رامسى ئائىلىسىنىڭ دېڭىز ساھىلىدىكى داچىسى. رامسى ئەپەندى بىلەن مېھمانلار ھويلىدا سەيلە قىلغاچ

پاراڭلىشىدۇ، ئۇنىڭ كىچىك ئوغلى جامىس ئەتىسى كېمە بىلەن كىچىك ئارالدىكى ماياكنى كۆرگىلى بارماقچى بولىدۇ، رامسى ئەپەندى ھاۋا ياخشى ئەمەس دەپ بالىنىڭ قىزغىنلىقىغا سوغۇق سۇ سېپىدۇ. رامسى خانىم ھە دەپ ئوغلىغا تەسەللى بېرىدۇ: «بەلكىم ئەتە ھاۋا ياخشى بولۇپ قېلىشى مۇمكىن» . ساھىبخانا بىلەن مېھمانلار كەچلىك تاماق يېگەندىن كېيىنكى ئەڭ ئاخىرقى كۆرۈنۈشتە، رامسى خانىم دېرىزە قېشىغا بېرىپ، يىراقتا پىلىلداپ تۇرغان ماياكقا قارايدۇ. ئۇ ئېرىنىڭ ئۆزىگە قاراۋاتقانلىقىنى بايقاپ، ئۇنىڭغا قاراپ كۈلۈپ قويىدۇ. شۇنىڭدىن كېيىن، پېرسوناژلارنىڭ قەلبىنىڭ چوڭقۇر قاتلىمىدىكى خىلمۇ خىل پائالىيەتلەر تەسۋىرلىنىدۇ. پېرسوناژلارنىڭ خاراكتېرى ۋە ئەسەرنىڭ ئاساسىي ئىدىيىسى ئاشۇ ئاڭ ۋە تۇيغۇلار ئارقىلىق ئىپادىلىنىدۇ.

2. بۆلۈم: «ۋاقىتنىڭ يوقىلىشى» . بۇ بۆلۈم خۇددى بىر پارچە نەسرىي شېئىرغا ئوخشايدۇ، «ئۇنىڭ ھەرقايسى بۆلەكلىرى زۇلمەت ۋە ئىنسان ھاياتىنىڭ ئازاب - ئوقۇبەتلىرىگە ئېيتىلغان مەرسىيە كۈيى بولۇپ، ئۆلۈم مۇسىبىتى ۋە ئۇرۇش ۋەھىمىسى چوڭقۇر ئىپادىلەنگەن» . بۇ بۆلۈمدە 10 يىللىق كەچۈرمىشلەر بىر كېچىگە پىرىسلانغان. ئۇرۇش مالىمانچىلىقى مەزگىلىدە رامسى ئائىلىسىمۇ خۇددى باشقىلارغا ئوخشاشلا بارا - بارا خارابلىشىدۇ: رامسى خانىم تۇيۇقسىز ئالەمدىن ئۆتىدۇ، ئۇلارنىڭ بىر ئوغلى ئۇرۇش مەيدانىدا ئۆلىدۇ، بىر قىزى تۇغۇتتا قازا قىلىدۇ. رامسى خانىمنىڭ ھايات ۋاقتىدىكى بارلىق تىرىشچانلىقلىرى بۇ چاغقا كەلگەندە «ھەش - پەش دېگۈچە يوقىلىدىغان ھەسەن - ھۈسەن»گە ئايلىنىدۇ. ئەڭ ئاخىرىدا رامسى ئائىلىسىنىڭ باشقا ئەزالىرى داچىغا قايتىپ كېلىپ ئۆيلەرنى رېمونت قىلىپ يىغىشتۇرىدۇ. بىر ئائىلىنىڭ كەلگۈسىگە بولغان تەقەززالىقى ۋە ئىنتىلىشى خانىۋەيرانچىلىقنىڭ ئورنىنى ئالىدۇ.

3. قىسىم: «ماياك» . رامسى ئەپەندى پەرزەنتلىرىنى ئېلىپ كېمىگە چۈشۈپ، ماياك بار ئارالغا قاراپ ماڭىدۇ. رەسسام بىلىس خېنىم داچىدا قېلىپ، دېڭىزنىڭ رەسىمىنى سىزىشقا باشلايدۇ. ھەممە يەرنى رامسى خانىمنىڭ مېھرىبان ئوبرازى قاپلايدۇ. كېمە ماياكنىڭ يېنىغا بارغاندا، رامسى ۋە ئۇنىڭ

پەرزەنتلىرى روھىي مەنزىلگە، يەنى رامسى خانىم بىر ئۆمۈر كۆرەش قىلىپ يەتمەكچى بولغان گۈزەل مەنزىلگە يەتتۇق دەپ ئويلىشىدۇ. بىلىس خېنىمنىڭ قەلبىدە دولقۇنلار ئۆركەشلەيدۇ، ئۇ كېتىپ بارغان كېمىگە قاراپ تۇرغاندا، رامسى خانىمنىڭ ئوبرازى بىرلا ۋاقىتتا ئۇنىڭ قەلبىدە پەيدا بولىدۇ. ئۇ ئۆزىنى ئەڭ يۇكسەك مەنزىلگە يەتكەندەك ھېس قىلىپ، رەسىمنى بىر تىنىقتىلا سىزىپ پۈتكۈزىدۇ.

5. جامېس جويس

جامېس جويس (James Joyce, 1882—1941) ئىرېلاندىيىلىك مەشھۇر يازغۇچى، ئاڭ ئېقىمى پروزىچىلىقىنىڭ مەشھۇر ۋەكىلى. گەرچە ئۇنىڭ ئاڭ ئېقىمى ئۇسلۇبىدا يېزىلغان ئەسەرلىرى ئانچە كۆپ بولمىسىمۇ، لېكىن ئۇنىڭ ياۋروپا ئەدەبىياتىدىكى دەۋر بۆلگۈچ تۆھپىسىنى ھەممە ئېتىراپ قىلىدۇ. ئۇ ۋېرگىنىيە ۋۇلف بىلەن بىر يىلدا تۇغۇلۇپ، بىر يىلدا ۋاپات بولغان.

جامېس جويس ئىرېلاندىيىنىڭ پايتەختى دۇبلىندا تۇغۇلغان. دادىسى باج ئىشلىرى ۋالىيسى بولغاچقا، دەسلەپكى مەزگىللەردە ئۇلارنىڭ ئىقتىسادىي ئەھۋالى خېلىلا ياخشى بولغان. 1891- يىلى دادىسى سىياسىي سەۋەب تۈپەيلىدىن ۋەزىپىسىدىن قالدۇرۇلغان. شۇنىڭدىن باشلاپ، ئۇلارنىڭ ئائىلىسى خارابلىشىپ، رەنىگە قويۇش ۋە قەرز ئېلىشقا تايىنىپ كۈن كەچۈرگەن. جويس دۇبلىن ئۇنىۋېرسىتېتىدا تىلشۇناسلىق ئۆگەنگەن مەزگىلدە، نۇرغۇن كىتابلارنى ئوقۇپ، ھەر جەھەتتىن ئەتراپلىق يېتىشكەن. 1902- يىلى ئۇ باكلاۋېرلىق ئۇنۋانىغا ئېرىشكەن. ئوقۇش پۈتتۈرگەندىن كېيىن، پارىژغا بېرىپ، كىتابلارغا باھا يېزىش ۋە ئىنگلىز تىلىدىن دەرس ئۆتۈشكە تايىنىپ جان باققان. ئۇنىڭ بۇ مەزگىلدە يازغان ئوبزورلىرى ۋە ئېستېتىكىغا ئائىت خاتىرىلىرى 1959- يىلى «جامېس جويس ماقالىلىرى» دېگەن نامدا نەشر قىلىنغان. 1903- يىلى ئانىسىنىڭ كېسىلى ئېغىرلىشىپ كەتكەچكە، ئۇ ئىرېلاندىيىگە قايتىپ بىر مەزگىل تۇرغان. 1904- يىلى «ئىرېلاندىيە دېھقانلىرى» ژۇرنىلىنىڭ تەكلىپىگە ئاساسەن ھېكايە يېزىشقا باشلىغان. 1905-

يىلى جويس رىياست شەھىرىگە كۆچۈپ بارغان. ياۋروپا ئەدەبىياتىغا بولغان قىزغىن تەتقىقات تۈپەيلىدىن، ئۇ سىمۋولىزم بىلەن رېئالىزمغا قىزىقىپ، بىر - بىرىگە قارشى بولغان بۇ ئىككى خىل خاھىشنى ئەدەبىي ئىجادىيىتىدە بىرلەشتۈرگەن. ئۇ ئۆزىنىڭ بارلىق 15 پارچە ھېكايىسىنى 1914- يىلى «دۇبلىنلىقلار» دېگەن نامدا توپلاپ نەشر قىلدۇرغان. بۇ ھېكايىلەردە دۇبلىن شەھەر ئاھالىلىرىنىڭ كۈندىلىك تۇرمۇشىدىكى ئاددىي ئىشلار تەسۋىرلىنىپ، كىشىلەرنىڭ غايىسى ۋە ئىنتىلىشلىرىنىڭ بەربات بولۇشى ئىپادىلەنگەن. شۇنىڭدىن كېيىن، جويس يېرىم بىئوگرافىك پوۋېستى «ياش سەنئەتكارنىڭ پورترېتى» نى يازغان. بۇنىڭدا ئۇ ئاڭ ئېقىمى ئۇسلۇبىدا ئىزدەنگەن، بەزى بۆلەكلەر ناھايىتى جانلىق ۋە چىن يېزىلغان. بۇ پوۋېست 1916- يىلىغا كەلگەندىلا ئاندىن نەشر قىلىنغان. 1915- يىلى جويس شۋېتسارىيىنىڭ سيۇرىخ شەھىرىگە كۆچۈپ كەلگەن. ئۇنىڭ ئىقتىسادىي ئەھۋالى ۋە سالامەتلىكى كۈندىن - كۈنگە ناچارلىشىپ كەتكەن. 1920- يىلى ئۇ شائىر ئېزرا پوندنىڭ تەكلىپىگە بىنائەن پارىژغا بېرىپ ئولتۇراقلاشقان. 1922- يىلى ئۇنىڭ ۋەكىللىك نادىر رومانى «ئۇلىسېس» نەشر قىلىنغان. ئاڭ ئېقىمى ئۇسلۇبىدا يېزىلغان بۇ ئەسەر نەشر قىلىنىشى بىلەنلا پارىژ ۋە ئىرېلاندىيىدە زىلزىلە پەيدا قىلىپ، پۈتكۈل غەربىي ياۋروپانىڭ دىققىتىنى قوزغىغان. 1939- يىلى ئۇنىڭ 16 يىل ۋاقىت سەرپ قىلىپ يازغان ئەڭ ئاخىرقى ۋە ئەڭ مۇھىم رومانى «فىننېگىنلارنىڭ ئويغىنىشى» نەشر قىلىنغان. بۇ روماندا جۈيلۇشكە ئوخشاپ كېتىدىغان تىل بىلەن قارا باسقان چۈشتىكى ئاڭ ئېقىمىنى تەسۋىرلەنگەن. جويس بۇ رومانىنى ئىجاد قىلىشقا باشلىغاندا، ئۇنىڭ بىر جۈپ كۆزى ئاساسەن كۆرمەس بولۇپ قالغان بولسىمۇ، لېكىن ئۇ قەيسەرلىك بىلەن كۈرەش قىلىپ، ئىنتايىن ناچار شارائىت ئاستىدا، ئۆزىنىڭ يۈرەك قېنى بىلەن بۇ ئەسەرنى يېزىپ تۈگەتكەن. ئۇ ئۆزىنىڭ ئاجايىپ ماھارىتى ئارقىلىق ئادەمىيلىكنى ئىنچىكە ۋە مەردانىلارچە تەسۋىرلەپ، پروزا تىلىنى ۋە بەدىئىي شەكىللەرنى راۋاجلاندۇرۇپ، ئۆزىنىڭ پارلاق نەتىجىلىرى بىلەن ھازىرقى زامان يازغۇچىلىرى ئارىسىدا ئەڭ يۇقىرى نوپۇزغا ۋە كۈچلۈك تەسىرگە ئىگە بۈيۈك شەخسلەرنىڭ بىرى بولۇپ قالغان.

جويس ئىجادىيەت نەزەرىيىسى جەھەتتە «ئېستېتىك تۇيغۇنىڭ تۇرغۇنلۇق نەزەرىيىسى»نى ئوتتۇرىغا قويغان. ئۇ «ئېستېتىكا» دېگەن ماقالىسىدا مۇنداق دېگەن: «مەيلى كومېدىيە شەكلى ياكى تراگېدىيە شەكلى بولسۇن، ھەۋەس، يىرگىنىش قاتارلىق ھېسسىياتلارنى قوزغاشنى مەقسەت قىلغان سەنئەت دۇرۇس سەنئەت ئەمەس. دۇرۇس سەنئەت ‹قەلبنىڭ تۇرغۇن ھالىتى›نى پەيدا قىلىشى كېرەك». ئۇ «ياش سەنئەتكارنىڭ پورترېتى» ناملىق پوۋېستىنىڭ باش پېرسوناژى ستېفاننىڭ تىلى ئارقىلىق مۇنداق دېگەن: «ئېستېتىك تۇيغۇ كەيپىياتى تۇرغۇن بولىدۇ. ئۇ كىشىلەرنىڭ قەلبىنى تۇتۇۋېلىپ، ئۇنى ھەۋەس ۋە يىرگىنىشتىن يۇقىرى ئورۇنغا قويىدۇ». قەلبنى ھەۋەس ۋە يىرگىنىشنىڭ ئۈستىگە قويۇشتىن ئىبارەت بۇ خىل نۇقتىئىنەزەر ئادەمگە بېرگسوننىڭ «مەنپەئەتتىن ھالقىغان ئېستېتىكا» نۇقتىئىنەزەرىنى ئەسلىتىدۇ. جامېس شۇ پوۋېستتا يەنە ستېفاننىڭ تىلى ئارقىلىق سەنئەتكار «ئۆزىنى ئادىمىيەتسىزلەشتۈرىدۇ» دېگەن. ئۇ ئادىمىيەتسىزلەشكەن دراماتىكىلىقنى ئەڭ يۇقىرى ئېستېتىك شەكىل دەپ قارىغان. شۇڭا، ئۇ ئاڭ ئېقىمى پروزا ئىجادىيىتىدە سىمۋول ۋە ئىشارە ئارقىلىق «دراماتىكىلىق بىۋاستىلىك» كە يېتىشنى ئالاھىدە تەكىتلەپ، ئەنئەنىۋى بىۋاستە تەسۋىرلەشنىڭ «ۋاستىلىقلىقى»غا قارشى تۇرغان. جويسنىڭ قارىشىچە، سەنئەت ئىجادىيىتى بىر خۇسۇسىيسىزلىنىش جەريانى بولۇپ، ئاپتورنىڭ سۇبيېكتىپ ئادىمىيىتى ئەسەرگە كىرمەسلىكى، ئاپتور ئەسىرىدە ھەق - ناھەققە ھۆكۈم قىلماسلىقى ۋە ئەخلاقىي تەربىيەئېلىپ بارماسلىقى كېرەك. جويس بۇ پوۋېستتا يەنە ستېفاننىڭ تىلى ئارقىلىق: «تەنھالىق — بەدىئىي تاۋلىنىشنىڭ باش پرىنسىپى»، «سەرگەردانلىق — مېنىڭ ئېستېتىكام»، «سەنئەت — جەمئىيەت بىلەن ئادا - جۇدا بولۇش دېمەكتۇر» دېگەن كۆز قاراشلارنى ئوتتۇرىغا قويغان.

«ياش سەنئەتكارنىڭ پورترېتى» ناملىق پوۋېستتا ستېفان دادلۇس ئىسىملىك بىر ياش سەنئەتكارنىڭ پسىخىك كەچۈرمىشلىرى تەسۋىرلەنگەن. ئۇنىڭ تېنى ئاجىز، لېكىن ئۇ تۇغما ئەقىللىق، ئۇنىڭ ئەتراپىدىكى دۇنيا بىلەن ئۇنىڭ خاراكتېرى سىغىشالمايدۇ. تۆت ئەتراپ نامراتلىق، دە تالاش،

سوغۇقلۇق، چاكىنىلىق، دىنىنىڭ بېسىمى ۋە مىللەتنىڭ بېكىنمىلىكى بىلەن قاپسىلىپ كەتكەن. بىر تەرەپتىن ئۇ ئەنئەنىۋى كۆز قاراشلاردىن قاتتىق يىرگىنىدۇ، يەنە بىر تەرەپتىن ئۇنىڭ ئىچكى ئىجادىيەت ئىستىكى ئۇنى توختىماي قوزغىتىپ تۇرىدۇ. ئەسەر مانا مۇشۇنداق زىددىيەتلىك روھىي دۇنيا ئىچىدە قانات يېيىپ، ئاپتورنى پىسخىك ئانالىزنىڭ تەگسىز چوڭقۇرلۇقى بىلەن تەمىن ئەتكەن. جويس بۇ ئەسەردە ئىرېلاندىيىنىڭ تارىخ، سىياسىي، دىن، ئائىلە مۇناسىۋىتى قاتارلىق تەرەپلىرىنى ستېفاننىڭ ئۆسمۈرلۈك مەزگىلىدىكى ساددا، سەبىي، لوگىكىسىز ئاڭ ئېقىمى ئارقىلىق ئىپادىلىگەن. ستېفان قەلبى ئويغىنىۋاتقان بىر ياشنىڭ ئەنئەنىۋى كۆز قاراشلارغا بولغان گۇمانىي دەۋرىنى باشتىن كەچۈرۈۋاتقان بولۇپ، ئاخىردا ئۇ كاتولىك دىنى ئېتىقادىدىن ۋاز كېچىپ، سەنئەت ئىجادىيىتى ئارقىلىق ئۆز غايىسىنى تاپماقچى بولىدۇ. ئۇ ۋەتىنىدىن ئايرىلىپ، ياقا يۇرتلاردا سەرسان بولۇپ، ئۆزىنىڭ ياراتماقچى بولغان سەنئىتى ئۈچۈن كۈرەش قىلىدۇ. ئۇ: «ئېھ تۇرمۇش! سېنى قارشى ئالىمەن! مەن تەجرىبە چىنلىقىنى مىڭ قېتىملاپ كۆتۈۋېلىشىم ھەمدە روھىمىزنىڭ يالقۇنى ئارقىلىق مىللىتىمىزنىڭ تېخى ئىجاد قىلىنمىغان ۋىجدانىنى تاۋلاپ چىقىشىم كېرەك» دەيدۇ.

بۇ پوۋېست بەدىئىي جەھەتتە خۇددى ستېفانغا ئوخشاشلا ئىككى ياقلىمىلىقتا ئىگە. بىر تەرەپتىن، پوۋېستنىڭ باش تېمىسى ئۇنى ئەنئەنىۋى ئوبيېكتىپ تەسۋىر ئارقىلىق بىر تەرەپ قىلغىلى بولمايدىغانلىقىنى بەلگىلىگەن. چۈنكى، ئەسەرنىڭ كۆپ قىسمى باش پېرسوناژنىڭ پىسخىك پائالىيەت جەريانىدىن ئىبارەت. قەلبىنىڭ بۇ خىل دولقۇنلىشى، راۋاجلىنىشى ۋە ئۆزگىرىشىنى ئوبيېكتىپ تەسۋىر بىلەن سۇبيېكتىپ باياننى بىرىكتۈرۈپ، باش تېمىنى كىتابخانلارغا ھەقىقىي تۇردە يەتكۈزۈپ بېرىش ئۈچۈن، ئاپتور بۇنىڭ ئەڭ ياخشى چارىسى بولغان ئاڭ ئېقىمى ئۇسۇلىنى تاللىغان. شۇڭا، جويس ئەسەردە پېرسوناژنىڭ قەلبىدىكى يوشۇرۇن ئاڭ پائالىيەتلىرىنى ۋە بېسىم تۈپەيلىدىن چوڭقۇر كۆمۈلۈپ قالغان تەبىئىي ئىقتىدارىنىڭ قوزغىلىشىنى قېزىپ چىقىرىپ، بۇ تەرتىپسىز ئاڭ بىلەن پېرسوناژنىڭ سەگەك ئېڭىنى بىرلەشتۈرۈپ، كۆپ قاتلاملىق ئاڭ ئېقىمىنى شەكىللەندۈرگەن. يەنە بىر

تەرەپتىن، «جويسنىڭ ئەسەرلىرىنىڭ تېمىسى ئوچېرك تۈسىنى ئالغان. بۇ، ماتېرىياللارنى رېئالىزملىق ئۇسۇل ئارقىلىق بىر تەرەپ قىلىپ، چىنلىققا يېتىشنى بەلگىلىگەن» . شۇڭا ئەسەردە قۇرۇلما جەھەتتىن رېئالىزملىق ئۇسۇل قوللىنىلغان، يەنى، پېرسوناژلارنىڭ خاراكتېر تەرەققىياتى ئاساسىي جەھەتتىن نورمال ۋاقىت تەرتىپى بويىچە بايان قىلىنغان. ئەسەردە ھەرىكەت، ۋەقە ۋە پېرسوناژلار ئوبيېكتىپ تەسۋىرلەنگەن، شۇنداقلا يەنە رېئالىزملىق ئالاھىدىلىككە ئىگە ئېنىق بولغان ئوبيېكتىپ تۇرمۇش كارتىنىلىرى پات - پات ئۇچرايدۇ. شۇڭا بۇ پوۋېستنى جويسنىڭ ئەنئەنىۋى پروزىچىلىقتىن ئاڭ ئېقىمى پروزىچىلىقىغا ئۆتۈش مەزگىلىدىكى مۇنەۋۋەر ئەسىرى دېيىشكە بولىدۇ.

«ئۇلىسېس» جامېس جويسنىڭ مەشھۇر رومانى. رومانىنىڭ ئىسمى ھومېرنىڭ داستانى «ئودىسسا» دىكى قەھرىمان، يۇنان ئەپسانىلىرىدىكى پادىشاھ ئودىسۇسنىڭ ئىسمىدىن كەلگەن. ئەسەر ھومېر داستانىدىكى ئەپسانە بىلەن تاناسىپ مۇناسىۋەتنى شەكىللەندۇرگەن. بۇ روماندا ئۈچ نەپەر دۇبلىنلىقنىڭ 1904- يىلى 6- ئاينىڭ 16- كۈنى ئەتىگەن سائەت 8 دىن تارتىپ، ئەتىسى ئەتىگەن سائەت 2 دىن 45 مىنۇت ئۆتكىچە بولغان ئارغىنا كەم 19 سائەت ئىچىدىكى تۇرمۇشى تەسۋىرلەنگەن. بۇ ئۈچ پېرسوناژنىڭ بىرى «ياش سەنئەتكارنىڭ پورترېتى» دېگەن پوۋېستتىكى ستېفان دادلۇس بولۇپ، ئۇ ئانىسى ئۆلۈپ كەتكەندىن كېيىن، قاتتىق قايغۇ - ھەسرەت ئىچىدە قالىدۇ. ئانىسىنىڭ ۋەسىيىتىنى ئاڭلىمىغىنىغا پۇشايمان قىلىدۇ. يەنە بىر تەرەپتىن ئۇنىڭ سەنئەت ۋە غايىگە بولغان ئىنتىلىشلىرى ئارقا-ئارقىدىن مەغلۇب بولىدۇ. ئۆسمۈر چېغىدا، ئانىسى پىئانىنو چېلىپ، ئۇنى ئۇسسۇل ئويناشقا دەۋەت قىلسا، ئۇ شىرەنىڭ ئاستىغا مۆكۈنۈۋېلىپ، «ئودىپوس كومپلېكسى» تۈپەيلىدىن پەيدا بولغان خىجىللىقنى ئىپادىلىگەن. ئەمدىلىكتە، يەنە «ئودىپوس كومپلېكسى» تۈپەيلىدىن ئۇنىڭدا دادىسىغا قارىتا ۋىجدان ئازابى پەيدا بولىدۇ. ئۇنىڭ ئۈستىگە، ئۇ روھىي جەھەتتىن دىن، ئائىلە ۋە مىللەت بىلەن ئادا-جۇدا بولغانلىقى سەۋەبىدىن ئۆزىنى يار-يۆلەكسىز ھېس قىلىپ، بىر روھىي دادا ئىزدەيدۇ. روماندىكى يەنە بىر تېپىپ، قەلبىدىكى بېسىمدىن قۇتۇلۇشنى ئىزدەيدۇ. روماندىكى يەنە بىر پېرسوناژ رىيوپېر بلۇم بولۇپ، ئۇ بىر گېزىتخانىنىڭ ئېلان كەسپىنى ھۆددىگە

ئالغان ھاللىق ئادەم. لېكىن 11 يىل بۇرۇن ئۇنىڭ ئوغلى چاچراپ كېتىپ، ئۇنىڭ قەلبىدە ساقايغۇسىز جاراھەت قالغان. يەنە بىر تەرەپتىن، ئۇنىڭ جىنسىي ئىقتىدارى ئاجىزلاپ كەتكەچكە، ھېسسىياتى ئۇرغۇپ تۇرىدىغان شاللاق ئايالى ئۇنى قاتتىق خىجىللىققا ۋە چىدىغۇسىز روھىي ئازابقا قويغان. بۇنىڭ بىلەن ئۇ ئۆزىنىڭ تۈگەپ كەتكەن ئوغلى ئورنىغا يەنە بىر ئوغۇل بېقىۋېلىپ ئۆزىگە تەسەللى تاپماقچى بولىدۇ. بىر كۈنى ستېفان يېنىدا بىر تيىن پۇل قالماي، غەرق مەست ھالدا بىر پاھىشىخانىدا يىقىلىپ قالغاندا، ئىچ پۇشۇقىنى چىقىرىش ئۈچۈن بۇ يەرگە كەلگەن بلۇم ئۇنى قۇتقۇزۇۋېلىپ ھالىدىن خەۋەر ئالىدۇ. بۇنىڭ بىلەن ھەرئىككىسى ئۆزى ئىزلىگەن ئادەمگە ئېرىشىدۇ. روماندىكى ئۈچىنچى پېرسوناژ بلۇمنىڭ ئايالى مورلى جىنسىي ھەۋەس ئۈچۈنلا ياشايدىغان ئايال بولۇپ، جىنسىي مۇناسىۋەت ئۇنىڭ بارلىق تۇرمۇش مەزمۇنىنى تەشكىل قىلغان. بلۇم ستېفاننى ئۆيىگە ئېلىپ كېلىپ، ئۇنى ئۆز ئائىلىسىنىڭ بىر ئەزاسى قىلىۋالماقچى بولغانلىقىنى ئېيتقاندا، ئەمدىلا ئاشنىسىنى يولغا سالغان مورلى ئائىلىق ئارزۇسىنىڭ ئەمدى قانىدىغانلىقىنى غۇۋا ھېس قىلىدۇ.

ئاپتور روماندا بۇ ئۈچ پېرسوناژنىڭ ئىچكى دۇنياسىنى ئىنچىكە تەسۋىرلەپ، ئۇلارنىڭ يوشۇرۇن ئېڭىنى قېزىش ۋە ئۇلارنىڭ روھىي تۇرمۇشىنى يىغىنچاقلاش ئارقىلىق ئىرېلاندىيە دۇچ كەلگەن روھىي كرىزىسنى ئەكس ئەتتۈرگەن. خۇددي مەلۇم بىر ئوبزورچى ئېيتقاندەك: «جويس نامايان قىلغان دۇبلىننىڭ ۋەزىيىتى بىر جەمئىيەتنىڭ قۇتقۇزۇۋالغۇسىز ۋەزىيىتىدۇر. بۇ جەمئىيەت رىم كاتولىك دىنى بىلەن بۈيۈك برىتانىيە ئىمپېرىيىسىنىڭ ھۆكۈمرانلىقى ئاستىدا ئېكسپىلاتاتسىيە قىلىنىپ، ھالاكەتكە يۈزلەنگەن» .

بۇ ئەسەرنىڭ ئاڭ ئېقىمى ئالاھىدىلىكى ناھايىتى گەۋدىلىك. روماننىڭ قۇرۇلمىسى غايەت زور، بايان قاتلىمى مۇرەككەپ، لېكىن كونتروللىسىز قالايمىقان ھالەت كېلىپ چىقمىغان. ئەسەر قۇرۇلمىسى ناھايىتى پۇختا ئورۇنلاشتۇرۇلغان. بۇ روماندا پېرسوناژلارنىڭ يېشىغا ۋە تۇرمۇش ئالاھىدىلىكىگە مۇناسىپ ھالدىكى تىل ۋە تەپەككۇر ئارقىلىق پېرسوناژلارنىڭ ئىچكى دۇنيا ۋە ئاڭ پائالىيەتلىرى چىنلىق بىلەن قايتا نامايان قىلىنغان. بۇنىڭ بىلەن، كىتابخانلار ئەسەردىكى پېرسوناژلارنىڭ پسىخىك پائالىيەتلىرىنى

بىۋاسىتە ھېس قىلىپ، ئۇلارنىڭ ئاڭ ئېقىمى ئىچىگە بىۋاسىتە كىرەلەيدىغان ئۇنۇم يارىتىلغان. ئاپتور «ئۇلىسىس» رومانىدا قالايمىقان يوشۇرۇن ئاڭ مەزمۇنىنى ئەنئەنىۋى ئىچكى مونولوگ ئىچىگە قويۇپ تەسۋىرلىگەن بولۇپ، ناھايىتى مۇرەككەپ ماھارەتلەرنى ئىشلەتكەن. ئەسەردىكى ئاڭ ئېقىمى ئەسەرنىڭ ئاخىرىدا ئەڭ يۇقىرى پەللىگە يەتكەن. مورلىنىڭ قىرىق-ئەللىك بەتلىك ئىچكى مونولوگىدا تىنىش بەلگىلىرى ئىشلىتىلمىگەن. بىر جۈملە 2000 نەچچە سۆزدىن تەركىب تاپقان. بۇ ئارقىلىق ئاپتور ئۇنىڭ ئاڭ ئېقىمىدىكى ئىزچىللىقنى ئىپادىلىگەن. بۇنىڭدىن باشقا جويس يەنە تەتۈر بايان، ئەركىن ئۇلانما ئوي، ۋاقىت بىلەن ماكاننى ئارىلاشتۇرۇۋېتىش، مونتاژ، قايتا ئالمىشىپ ئوتتۇرىغا چىقىدىغان ئوبراز، تۈز بايان ۋە سىپلىشتۇرما، چۈش بىلەن قارا باسقان چۈشنىڭ چېتىلىشى، قوش مەنىلىك، تەتۈر مەنىلىك سۆزلەر قاتارلىق يېڭى ۋاستىلارنى قوللانغان. بۇنىڭ بىلەن، كىتابخانلار ئاپتورنىڭ ئارىلىشىشى يوق ئەھۋالدا پېرسوناژلارنىڭ ئىچكى دۇنياسىنى ئەركىن كۆزىتەلەيدىغان بولغان. دەل مۇشۇنداق ئالاھىدىلىكلەر تۈپەيلىدىن، جويس ئاڭ ئېقىمى پروزىچىلىقىدىكى ئەڭ مۇنەۋۋەر يازغۇچىلارنىڭ بىرىگە ئايلانغان.

1904- يىلى جويس ئىرېلاندىيىدىن ئايرىلىپ، ياۋروپانىڭ ھەرقايسى جايلىرىدا سەرسان بولۇپ يۈرگەن. دەل شۇ يىلى 6- ئاينىڭ 16- كۈنى ئەدەبىياتتا ھېچقانداق نەتىجىسى يوق، تۇرمۇشتا چىقىش يولى تاپالمىغان كەلگۈسىدىكى بۇ بۈيۈك يازغۇچى تاسادىپىي ھالدا نولا ئىسىملىك گۈزەل بىر قىزنى كۆرۈپ قالىدۇ. بۇ ئىككىيلەن بىر-بىرىنى تۇنجى كۆرۈپلا ئاشىق-مەشۇقلارغا ئايلىنىدۇ ھەمدە بىرگە ئۆتۈشكە باشلايدۇ. كېيىن ئۇلار توي قىلىدۇ. بۇنىڭ بىلەن 6- ئاينىڭ 16- كۈنى جويسنىڭ ھاياتىدىكى ناھايىتى مۇھىم بىر كۈنگە ئايلىنىدۇ. ئون نەچچە يىلدىن كېيىن، ئۇ «ئۇلىسىس»نى يازغاندا، رومانىنىڭ ۋەقەلىكىنى دەل 1904- يىلى 6- ئاينىڭ 16- كۈنى ئەتىگەن سائەت8 دىن ئەتىسى ئەتىگەن سائەت 2 دىن 45 مىنۇت ئۆتكىچە بولغان ئازغىنە كەم 19 سائەتكە بېكىتىدۇ.

«ئۇلىسىس» 1922- يىلى 2- ئاينىڭ 2- كۈنى فرانسىيىنىڭ دىمىو شەھىرىدە نەشر قىلىنىدۇ. چۈنكى، 2- ئاينىڭ 2- كۈنى جويسنىڭ تۇغۇلغان

كۇنى بولۇپ، ئۇ نەشرىيات سودىگىرىدىن چوقۇم شۇ كۈنى رومانىنىڭ تۇنجى نۇسخىسىنى ئۆز قولىغا تەگكۈزۈشنى قاتتىق تەلەپ قىلغان. شۇڭا، تۇنجى تۈركۈم كىتاب تۈپلىنىپ بولغاندىن كېيىن، نەشرىيات سودىگىرى ئىككى پارچە كىتابنى بىر پويىز خىزمەتچىسىگە ھاۋالە قىلىپ پارىژغا ماڭغۇزىدۇ، بۇ كىتابلارنىڭ بىر پارچىسىنى يەنە ماشىنا ئارقىلىق پارىژدىن جامېس جويسىنىڭ ئۆيىگە ئەۋەتكۈزۈپ بېرىدۇ. جامېس كىتابنى كۆرۈپ قاتتىق ھاياجانلىنىدۇ. بۇ ئۇنىڭ 16 يىل ئويلاپ، 7 يىلدا يېزىپ چىققان يۈرەك قېنىنىڭ جەۋھىرى، شۇنداقلا ئايالى نولاغا بولغان پۈتكۈل سۆيگۈسى ئىدى. ئۇ تولۇپ تاشقان ھېسسىيات بىلەن كىتابقا ئۆز ئىسمىنى يېزىپ، بۇ تۇنجى «ئۇلىسېس»نى ئايالىغا سوۋغا قىلىدۇ. لېكىن ئىقتىسادچانلىق بىلەن ئائىلە باشقۇرۇشقا قىزغىن ئايالى كىتابنى ۋاراقلاپمۇ قويماي، ئۇنىڭ كۆز ئالدىدىلا بۇ كىتابنى شۇ مەيداندىكى يازغۇچى ئارتۇر بائۇرغا يۇقىرى باھادا سېتىپ بېرىشنى خالايدىغانلىقىنى ئېيتىدۇ.

«فىننېگىنلارنىڭ ئويغىنىشى» («فىننېگىننىڭ مېيىتىنى ساقلاش» دەپمۇ تەرجىمە قىلىنغان) جامېس جويسىنىڭ ئەڭ ئاخىرقى ۋە ئەڭ مۇھىم رومانى بولۇپ، 1939- يىلى نەشر قىلىنغان. ئۇ بۇ رومانغا تولۇق 16 يىل ۋاقىت سەرپ قىلغان. بۇ بىر قارا باسقان چۈش تىلى ئارقىلىق ئۆزلۈك ئېڭى ئىپادىلەنگەن ئەسەر. روماندا فىننېگىننىڭ قارا باسقان چۈشى تەسۋىرلەنگەن. ئۇنىڭ چۈشىدە ئىرېلاندىيىنىڭ ۋە پۈتكۈل دۇنيانىڭ تارىخى بىر-بىرلەپ نامايان بولىدۇ. ئەسەردىكى جۆيلۈش ۋە ئەسەبىي خىياللار ئىنتايىن خىرە، ناھايىتى تۇتۇق، ئۇنىڭدا پانىي دۇنيادىكى ۋە دۇنيادىن تاشقىرىقى شەكىللىك ۋە شەكىلسىز، مەۋجۇت ۋە مەۋجۇت ئەمەس نۇرغۇن نەرسىلەر تەسۋىرلەنگەن. ئەسەردە 18 خىل تىل (بۇنىڭ بەزىسى ئاللىقاچان يوقالغان قەدىمىي تىللار) بىر-بىرىگە كىرىشتۈرۈلۈپ، توختىماي ئەركىن بىرىكتۈرۈلگەن. ئاپتور پەقەت مۇشۇنداق قىلغاندىلا، قارا باسقان چۈشنى ھەقىقىي ئىپادىلىگىلى بولىدۇ، دەپ قارىغان. روماندا مۇكەممەل سۇژىت يوق، ئېنىق بايان ئىزناسىمۇ يوق. ئۇنىڭدا بەش كىشىلىك بىر ئائىلە مەركەز قىلىنغان. ئائىلە باشلىقى ئېۋۋىكنى چۈشىدە قارا باسىدۇ، ئۆتۈپ كەتكەن بارلىق نەرسىلەر چۈشىدە ئايان بولىدۇ. ئۇنىڭ

چۈشىدە يەنە باشقىلارنىڭ چۈشى تەسۋىرلىنىدۇ. ئاپتور بۇ ئارقىلىق ئىنسانىيەتنىڭ پۈتكۈل تارىخىنى يۈكسەك دەرىجىدە يىغىنچاقلىغان. ئۇ جىنسىي ئىستەك ئادەمنى يارىتىدۇ، ئۆرۈش ئادەمنى يوقىتىدۇ، بۇلارنىڭ توختىماي ئالمىشىشىدىن ئىنسانىيەتنىڭ تارىخى شەكىللىنىدۇ، دەپ قارىغان. ئەسەر بىر تەرەپتىن فرېئۇدنىڭ يوشۇرۇن ئاڭ تەلىماتىنىڭ تەسىرىگە ئۇچرىغان، ئەسەردە فرېئۇد ئوتتۇرىغا قويغان «ياشاش تەبىئىي ئىقتىدارى» بىلەن «ئۆلۈم تەبىئىي ئىقتىدارى» نىڭ قوزغىلىشىدىن كېلىپ چىققان نەتىجىلەر ئوبرازلىق، سىمۋوللۇق ئىپادىلىگەن. يەنە بىر تەرەپتىن ئەسەر يەنە كارل يۈڭنىڭ «كوللېكتىپ يوشۇرۇن ئاڭ» تەلىماتى ۋە ئىتالىيىلىك پەيلاسوپ ۋىگونىڭ «دۇنيا تارىخى تۆت باسقۇچ بويىچە توختىماي تەكرارلىنىدۇ (بىرىنچى باسقۇچ قەھرىمانلار دەۋرى، ئىككىنچى باسقۇچ ئىلاھلار دەۋرى، ئۈچىنچى باسقۇچ ئىنسانلار دەۋرى، تۆتىنچى باسقۇچ قالايمىقانچىلىق دەۋرى)» دېگەن نەزەرىيىسىنىڭ تەسىرىگە ئۇچرىغان. بۇ نەزەرىيىلەر روماندا بىر-بىرىگە يۇغۇرۇلۇپ، «ئۈيقۇسىزلىق كېسىلىگە گىرىپتار بولغانلار بىر ئۆمۈر تەتقىق قىلىدىغان» يۈكسەك پەللىگە يەتكەن ئاڭ ئېقىمى رومانى ۋۇجۇدقا كەلگەن.

6. ۋىلىيام فولكنېر

ۋىلىيام فولكنېر (William Faulkner, 1897 - 1962) ئاڭ ئېقىمى پروزىچىلىقىنىڭ ئامېرىكىدىكى ۋەكىلى، شۇنداقلا ھازىرقى زامان ئامېرىكا پروزىچىلىقىغا چوڭقۇر تەسىر كۆرسەتكەن مەشھۇر يازغۇچى.

ئۇ ئامېرىكىنىڭ مىسسىسسىپى شىتاتىدا تۇغۇلغان. بىرىنچى دۇنيا ئۇرۇشى مەزگىلىدە كانادا خان جەمەتى ھاۋا ئارمىيىسىدە ھەربىي مەجبۇرىيەت ئۆتىگەن. ئۇرۇشتىن كېيىن ئالىي مەكتەپتە بىر يىل ئوقۇغان، لېكىن ئۇ دىككېنس، بودېلېر، ئوسكار ۋايلد، ماللارمې، ۋېرلىن، جامېس جويس، ئېلىئوت قاتارلىقلارنىڭ ئەسەرلىرىنى كۆپلەپ ئوقۇپ، ئۇلارنىڭ تەسىرىنى قوبۇل قىلغان. ئۇنىڭ ئىجادىيەت ھاياتىنى مۇنداق ئۈچ باسقۇچقا بۆلۈشكە بولىدۇ:

بىرىنچى باسقۇچ 1924 ـ يىلىدىن 1929- يىلىغىچە بولۇپ، ئۇ بۇ

مەزگىلدە بىر شېئىرلار توپلىمى ۋە ئۈچ پارچە رومان يازغان. تۇنجى رومانى «ئەسكەرنىڭ ھەققى» ئەينى چاغدىكى مەشھۇر يازغۇچى شېرۋۇد ئاندېرسن (Sherwood Anderson, 1876 ـ 1941) نىڭ تونۇشتۇرۇشى بىلەن 1926ـ يىلى نەشر قىلىنغان. ئىككىنچى رومانى «پاشىلار توپى» ھېچقانچە تەسىر قوزغىيالمىغان. ئۈچىنچى رومانى «قەبرە ئىچىدىكى بايراق» نەشرىياتنىڭ رەت قىلىشىغا ئۇچرىغاندىن كېيىن، 1929ـ يىلى «ساتورىس» دېگەن ئىسىم بىلەن نەشر قىلىنغان. شۇ يىلى نەشر قىلىنغان مەشھۇر ۋەكىللىك رومانى «ۋاراڭ-چۇرۇڭ ۋە قەھر ـ غەزەپ» تە فولكنېر كامپىسن جەمەتىنى ئۇخشاش بولمىغان تۆت نۇقتىدىن تەسۋىرلەپ، ئىجتىمائىي تەرتىپنىڭ چىرىكلىشىشى ۋە يىمىرىلىشىنى ئىپادىلىگەن.

ئىككىنچى باسقۇچ 1930ـ يىلدىن 1942ـ يىلغىچە بولغان ئاساسلىق ئىجادىيەت باسقۇچى. بۇ مەزگىلدە فولكنېر «مەن سەكراتتا» (1930)، «ئاۋغۇست نۇرى» (1932)، «ئابسالوم، ئابسالوم» (1936)، «كەنت» (1940)، «بارغىن، مۇسا» (1942) قاتارلىق رومانلارنى نەشر قىلدۇرغان. لېكىن ئۇنىڭ بۇ ئەسەرلىرى كىشىلەرنىڭ دىققىتىنى يېتەرلىك دەرىجىدە قوزغىيالمىغان. فولكنېر يېزىقچىلىق بىلەن ئۆز تۇرمۇشىنى قامداپ كېتەلمەي، ئامالسىز ھوللىۋود ئۇچۇن ئەرزان باھالىق كىنو سېنارىيىلىرىنى يېزىپ بېرىشكە مەجبۇر بولغان.

ئۈچىنچى باسقۇچ 1946ـ يىلدىن 1960ـ يىلغىچە بولغان ئاخىرقى باسقۇچ. 1946ـ يىلى «كېچىكلىتىلگەن فولكنېر تاللانما ئەسەرلىرى» نەشر قىلىنىپ، كىتابخانلارنىڭ فولكنېرغا بولغان قىزغىنلىقى قايتا قوزغالغان. 1948ـ يىلى «قەبرە تاجاۋۇزچىسى» ناملىق رومانى نەشر قىلىنغان. 1949ـ يىلى نەشر قىلىنغان «تاللانما ھېكايىلەر» ناملىق توپلام مەملىكەتلىك كىتاب مۇكاپاتىغا ئېرىشكەن. شۇ يىلى «ئۇنىڭ ھازىرقى زامان ئامېرىكا پروزىچىلىقىغا قوشقان كۈچلۈك ۋە بەدىئىي جەھەتتىكى تەڭداشسىز تۆھپىسى ئۈچۈن» شۋېتسىيە خان جەمەتى ئاكادېمىيىسى شۇ يىللىق نوبېل ئەدەبىيات مۇكاپاتىنى ۋىليام فولكنېرغا بەرگەن. ئۇ مۇكاپات تاپشۇرۇۋالغاندا سۆزلىگەن مەشھۇر نۇتقىدا، ئىنسانىيەت ئۆز-ئۆزىنى بەربات قىلىش گىردابىدىكى دۇنيادا مەۋجۇت

بولۇپ تۇرىدۇ، دېگەن كۆز قارىشىنى ئوتتۇرىغا قويۇپ، پۈتكۈل دۇنيادا زىلزىلە پەيدا قىلغان. شۇنىڭدىن كېيىن، ئۇ مەشھۇر شەخسكە ئايلىنىپ، ئامېرىكا ھۆكۈمىتىگە ۋاكالىتەن دۇنيانىڭ ھەرقايسى جايلىرىدا ساياھەت قىلغان. بىر مەزگىل ۋىرگىنىيە ئۇنىۋېرسىتېتىدا دەرس سۆزلىگەن، شۇنداقلا «بازار» (1957) ، «چوڭ قورۇ» (1959) قاتارلىق رومانلارنى يازغان. بۇ ئەسەرلەردە بۇرۇنقىدەك ئۆتكۈرلۈك ۋە قىزغىنلىق كەمچىل بولۇپ، ئىنسانىيەتكە بولغان كەڭ قورساق پوزىتسىيە ئىپادىلەنگەن.

ۋىليام فولكنېر ئىجادىيەت جەھەتتە ئۆزىدىن بۇرۇنقى ئاڭ ئېقىمى پروزىچىلىرىنىڭ ۋاقىت تەرتىپىنى بۇزۇش ئۇسۇلىغا ۋارىسلىق قىلىپ، تارىخ بىلەن رېئاللىق ئوتتۇرىسىدىكى سەۋەب - نەتىجە مۇناسىۋىتىنى گەۋدىلەندۈرگەن. نەزەرىيە جەھەتتە، ئۇ يازغۇچى چىنلىقنى توقۇلمىغا ئايلاندۇرسىلا، ئەسەرلىرىدە ئۆزىگە خاس زېمىن يارىتىپ، ئۆز پېرسوناژلىرىنى ۋاقىت ۋە ماكاننىڭ چەكلىمىسىگە ئۇچرىماي ئەركىن ھالدا بىر تەرەپ قىلالايدۇ دەپ قارىغان. ئۇ مۇنداق دېگەن: «مېنىڭچە، ئۆز يۇرتۇمدىكى ئاشۇ پوچتا ماركىسىچىلىك چوڭلۇقتىكى جاينىمۇ يېزىشقا ئەرزىيدۇ ··· مەن پەقەت چىنلىقنى توقۇلمىغا ئايلاندۇرسام، ئۆزۈمنىڭ ئاشۇ ئازغىنا تالانتىمنى ئەركىن-ئازادە ھالدا تولۇق جارى قىلدۇرالايمەن ··· ھېچ بولمىغاندا ئۆزۈمگە خاس بىر پارچە زېمىن يارىتىپ، بۇ كىشىلەرنى خۇددى خۇداغا ئوخشاش ئۇياق-بۇياققا يۆتكەپ يۈرۈپ، ماكاننىڭ چەكلىمىسىگە ئۇچرىمايمەن، ۋاقىتنىڭ چەكلىمىسىگە ئۇچرىمايمەن ··· مېنىڭچە بۇ مېنىڭ نەزەرىيەمنى ئىسپاتلايدۇ، يەنى، ۋاقىت بىر خىل ئاقما ھالەت، ئۇ شەخسنىڭ ۋۇجۇدىدا قىسقىلا نامايان بولغاندىن باشقا ھېچقانداق شەكىلدە مەۋجۇت بولمايدۇ. ئاتالمىش ‹بۇرۇن› ئەمەلىيەتتە يوق، پەقەت ‹ھازىر› لا بار. ناۋادا ھەقىقەتەن ئاتالمىش ‹بۇرۇن› مەۋجۇت بولسا، ئۇنداقتا، ھېچقانداق قايغۇ-ھەسرەت ۋە ئازاب - ئوقۇبەت بولمايدۇ» .

«ۋاراڭ-چۇرۇڭ ۋە قەھر - غەزەپ» فولكنېرنىڭ ۋەكىل رومانى، شۇنداقلا ئاڭ ئېقىمى پروزىچىلىقىدىكى نادىر ئەسەر. ئۇ ئاپتورنىڭ «ساپ ئاڭ ئېقىمى رومانى» سۈپىتىدە ھازىرقى زامان غەرب ئەدەبىياتىدا ئىزچىل ھۆرمەتكە سازاۋەر

بولۇپ كەلمەكتە.

«ۋاراڭ ـ چۇرۇڭ ۋە قەھر-غەزەپ» دېگەن بۇ كىتاب ئىسمى شېكىسپىرنىڭ «ماكبىس» تراگېدىيىسىدىن كەلگەن. تراگېدىيىنىڭ 5- پەردە 5- كۆرۈنۈشىدە ماكبىس مۇنداق دەيدۇ: «ھايات ساراڭنىڭ جۆيلۈشىگە ئوخشايدۇ، ئۇ ۋاراڭ چۇرۇڭ ۋە قەھر - غەزەپ بىلەن تولغان، لېكىن ئۇنىڭ ھېچقانداق ئەھمىيىتى يوق» . روماندا جېففىرسن بازىرىدىكى بىر خارابلاشقان ئاقسۆڭەك كامپسن ئائىلىسى تەسۋىرلەنگەن. بۇ جەمەتتىن ئىلگىرى بىر گېنېرال، بىر شتات باشلىقى ۋە نۇرغۇن باي قورۇق ئىگىلىرى چىققان. لېكىن ھازىرقى تۆت پەرزەنتىنىڭ بىرى ساراڭ قېتىش مەتۇ، بىرى ئۆز سىڭلىسىغا كۆيۈپ قېلىپ ئۆزىنى ئۆلتۈرۈۋالىدىغان بىنورمال، بىرى ياۋۇز ئالدامچى، بىرى ئۆزىنىڭ ئاكىسىغا كۆيۈپ قالغان بىنورمال قىز. فولكنېر بۇ تۆت پېرسوناژ ئارقىلىق خارابلاشقان بۇ ئائىلىنىڭ ئەھۋالىنى تەسۋىرلىگەن. ئەسەردە تۆت پېرسوناژ ئوخشىمىغان تۆت ۇقتىدا ۋە ئوخشاش بولمىغان تۆت خىل ۋاقىت ئىچىدە تۇرۇپ، ئوخشاش بىر ھېكايىنى بايان قىلغان. رومان تۆت قىسىمغا بۆلۈنگەن: بىرىنچىسى «بېنجى قىسمى» بولۇپ، بۇنىڭدا كامپسن ئائىلىسىنىڭ كىچىك ئوغلى مەتۇ بېنجىنىڭ ئاڭ پائالىيەتلىرى يېزىلغان؛ ئىككىنچىسى «كۇنتىن قىسمى» بولۇپ، بۇنىڭدا ئىدىيىسى قاتمال چوڭ ئوغۇل كۇنتىننىڭ ئاڭ پائالىيەتلىرى تەسۋىرلەنگەن؛ ئۈچىنچىسى «جېسون قىسمى» بولۇپ، بۇنىڭدا مەنپەئەتپەرەس ئىككىنچى ئوغۇل جېسوننىڭ ئاڭ پائالىيەتلىرى تەسۋىرلەنگەن؛ تۆتىنچىسى «دېلشى» قىسمى بولۇپ، دېلشى بۇ ئائىلىدىكى نېگىر قۇل، ئۇ بىردىنبىر ساغلام، نورمال ۋە سادىق ئادەم، ئەسەردىكى پۈتكۈل ۋەقەلىك دېلشى ئارقىلىق قايتا بىر قېتىم بايان قىلىنغان. كامپسن ئائىلىسىنىڭ شاللاق قىزى كاددىنىڭ كەچۈرمىشلىرى ئەسەرنىڭ ئاساسىي سۇژىتى قىلىنغان. روماننىڭ ئالدىنقى ئۈچ قىسمى ئاڭ ئېقىمى ئۇسلۇبىدا، تۆتىنچى قىسمى بىۋاستە بايان قىلىش ئۇسۇلىدا يېزىلغان بولۇپ، پېرسوناژلارنىڭ ئۆز ئارا مۇناسىۋىتى ئوبيېكتىپ ھالدا ئەكس ئەتتۈرۈلگەن. ئەسەردە ئاپتور ۋاقىت بىلەن ماكاننى چەكسىز كېڭەيتىشكە ئالاھىدە ئەھمىيەت بەرگەن، پسىخىك ئانالىزلىق تەسۋىرنى تولۇق جارى قىلدۇرغان، لېكىن ئەسەر

بۇ تۇپەيلىدىن ساختا بولۇپ قالمىغان، بەلكى ئاددىي ۋە تەبىئىي چىققان.

بۇ ئەسەرنىڭ ئالاھىدىلىكلىرى تۆۋەندىكىچە:

بىرىنچىدىن، ئاڭ ئېقىمى ئۇسۇلى قوللىنىلغان. فولكنېر جامېس جويىسنىڭ خېلى كۈچلۈك تەسىرىگە ئۇچرىغان. ئۇ مەتۇ بېنجى، ئىدىيىسى قاتمال كۇنتىن ۋە مەنپەئەتپەرەس جېسون قاتارلىق ئۈچ پېرسوناژنىڭ ئوخشىمىغان ئۈچ خىل ئاڭ ئېقىمىنى بىر بىرىگە جۈغلىغان. ئۇ مۇنداق دېگەن: «مەن بۇ ۋەقەلىكنى ئاۋۋال بىر مەتۇ بالىنىڭ نۇقتىسىدا تۇرۇپ سۆزلىدىم، چۈنكى، مېنىڭچە ئۇ پەقەت نەتىجىنىلا بىلىپ سەۋەبىنى بىلمەيدىغان بىر ئادەمنىڭ ئاغزىدىن چىقسا تېخىمۇ تەسىرلىك بولىدۇ. لېكىن يېزىپ بولغاندىن كېيىن، مەن ۋەقەلىكنى تېخى ئېنىق يېزىپ بولالمىغانلىقىمنى ھېس قىلدىم. شۇنىڭ بىلەن مەن يەنە بىر قېتىم يازدىم. ئوخشاش بىر ۋەقەلىكنى باشقا بىر ئوغۇلنىڭ نۇقتىسىدىن بايان قىلدىم. لېكىن يەنىلا رازى بولمىدىم. مەن ئۈچىنچى قېتىم يازدىم. باشقا بىر ئوغۇلنىڭ نۇقتىسىدىن يازدىم، يەنە كۆڭۈلدىكىدەك بولمىدى. مەن بۇ ئۈچ قىسىمنى بىر - بىرىگە چاتتىم. يەنە كەم قالغان جايلىرىنى ئۆزۈمنىڭ بايانى ئارقىلىق تولۇقلىۋەتتىم» . دېمەك، ئاپتور ئاساسىي سۆزىنى ئاۋۋال ئاڭ ئېقىمى ئۇسۇلى ئارقىلىق چۈشكە ئوخشاش غۇۋالىقتا بايان قىلغان، ئاندىن ئۈچىنچى شەخس بايانى ئارقىلىق ئاڭ ئېقىمى ئۇسۇلى تۇپەيلىدىن شەكىللەنگەن بوشلۇقنى تولدۇرغان. ئاپتور بۇ ئەسەردە ئۈچ تارام ئاڭ ئېقىمىنى ئورگانىك بىرىكتۈرۈپ، بۇرۇنقى ئاڭ ئېقىمى ئۇسۇلىنى يەنە بىر قەدەم راۋاجلاندۇرغان.

ئىككىنچىدىن، ۋاقىت تەرتىپىنى بۇزۇش ئۇسۇلى قوللىنىلغان. رومان نورمال ۋاقىت تەرتىپى بىلەن يېزىلمىغان. ئەسەرنىڭ بېنجى قىسمىدا ۋەقەلىك 1928- يىلى 4- ئاينىڭ 7- كۈنى، يەنى تىرىلىش بايرىمىنىڭ ھارپىسىدا يۈز بەرگەن؛ كۇنتىن قىسمىدا ۋەقەلىك 18 يىل ئالدىغا سۈرۈلۈپ، 1910- يىلى 6- ئاينىڭ 2- كۈنى يۈز بەرگەن؛ جېسون قىسمىدا ۋەقەلىك يەنە 1928- يىلى 4- ئاينىڭ 6- كۈنىگە قايتىپ كەلگەن؛ دىلشى قىسمىدا (يەنى ئاپتور ئۈچىنچى شەخس بايانىنى ئىشلەتكەن قىسمىدا) ۋەقەلىك 1928- يىلى 4- ئاينىڭ 8- كۈنى، يەنى تىرىلىش بايرىمى كۈنى يۈز بەرگەن. بۇنىڭ بىلەن روماندىكى بىر

ۋەقەلىكنىڭ يۈز بېرىش ۋاقىت تەرتىپى مۇنداق بولغان: 1928- يىلى 4- ئاينىڭ 7- كۈنى ← 1910- يىلى 6- ئاينىڭ 2- كۈنى ← 1928- يىلى 4- ئاينىڭ 6- كۈنى ← 1928- يىلى 4- ئاينىڭ 8- كۈنى. بۇنىڭ بىلەن، خۇددى فرانسىيە يازغۇچىسى سارترې ئېيتقاندەك، ئەسەر «كىتابخانىلارنى بايان يىپ ئۇچىنى تېپىشقا ۋە ۋاقىت تەرتىپىنى قايتا ئورۇنلاشتۇرۇشقا جەلپ قىلىپ»، رومانىنىڭ بەدىئىي ئۈنۈمى ئاشقان.

ئۈچىنچىدىن، سىمۋول ـ ئىشارە ئۇسۇلى قوللىنىلغان. «بېنجى قىسمى» دا ۋەقەلىك تىرىلىش بايرىمىنىڭ هارپىسىغا ئورۇنلاشتۇرۇلغان. چۈنكى، خرىستىئان دىنىدا بۇ كۈن دەل خرىستوس پانىي ئالەمگە چۈشىدىغان كۈن. بىچارە بېنجى خۇدانىڭ ئۆزىگە نۇر ۋە خۇشاللىق ئاتا قىلىشىغا موهتاج. «دىېلشى قىسمى» دا ۋەقەلىك تىرىلىش بايرىمى كۈنىدە يۈز بەرگەن. بۇ دەل خرىستوس تىرىلىپ ئەرشكە چىقىپ كەتكەن كۈن. بۇ كۈنى ئۇ تۇيۇقسىز غايىپ بولىدۇ، قەبرىدە ئۇ تاشلىۋەتكەن كىيىم ـ كېچەكلەر قالىدۇ. رومانىدا بولسا، بۇ كۈنى 17 ياشلىق قىز كاددى ئۆز ئۆيىدە قالايمىغان تاشلانغان كىيىم ـ كېچەكلەرنى قالدۇرۇپ، باشقىلار بىلەن يوشۇرۇن قېچىپ كېتىدۇ.

بەشىنچى باب

كەلگۈسىزم

كەلگۈسىزم (Futurism) 20- ئەسىرنىڭ باشلىرىدا ياۋروپادا مەيدانغا كەلگەن ۋە كەڭ دائىرىدە مۇھىم تەسىر كۆرسەتكەن مودېرنىزم ئەدەبىيات-سەنئەت ئېقىمى. ئۇ ئىتالىيىدە بارلىققا كېلىپ، ناھايىتى تېزلا فرانسىيە، رۇسىيە ۋە باشقا ياۋروپا دۆلەتلىرىگە تارقالغان.

1. كەلگۈسىزم ۋە ئۇنىڭ ئالاھىدىلىكلىرى

كەلگۈسىزم بارلىققا كېلىشى بىلەنلا ياۋروپادىكى ھەرقايسى دۆلەتلەردە ئۇزۇن مەزگىل ناھايىتى كەڭ ۋە كەسكىن تالاش-تارتىش پەيدا قىلغان. 2- دۇنيا ئۇرۇشىنىڭ دەسلەپكى مەزگىللىرىدە بۇ تالاش-تارتىشلار بىر مەزگىل بېسىقىپ قالغان. لېكىن 20- ئەسىرنىڭ 70- يىللىرىغا كەلگەندە، كەلگۈسىزمگە دائىر كۆپلىگەن يېڭى تارىخىي ماتېرىياللارنىڭ ئارقا-ئارقىدىن ئاشكارىلىنىشىغا ئەگىشىپ، ئەدەبىيات-سەنئەت تەتقىقاتچىلىرىنىڭ كەلگۈسىزمگە بولغان كۈچلۈك قىزغىنلىقى قايتا قوزغالغان. كەلگۈسىزمگە بولغان تەتقىقات مەيلى چوڭقۇرلۇق ياكى كەڭلىك جەھەتتىن بولسۇن زور تەرەققىياتلارغا ئېرىشكەن.

بىر ئەدەبىيات - سەنئەت ئېقىمى سۈپىتىدە كەلگۈسىزمنىڭ پروگراممىسى ۋە قوشۇنى ناھايىتى مۇرەككەپ ۋە كېلەڭسىز. ئۇنىڭغا تەۋە سەنئەتكارلارنىڭ خاھىشى، ئىدىيىسى ۋە ئىستىتىك كۆزقاراشلىرى بىر-بىرىدىن خېلى پەرقلىنىدۇ. بىراق شۇنىسى ئېنىقكى، ئۇلارنىڭ ھەممىسى مەلۇم بىر ئورتاق ئىجادىيەت پرىنسىپىغا ئەمەل قىلغان ياكى نىسبەتەن ئورتاق بولغان مەلۇم بىر غايىنى قوغلاشقان.

1909- يىلى 2- ئاينىڭ 20- كۈنى ئىتالىيىلىك شائىر، ئوبزورچى فىلىپپو توماسو مارىنېتتى فرانسىيىنىڭ «فىگارو» گېزىتىدە «كەلگۈسىزىم خىتابنامىسى» نى ئېلان قىلىپ، كەلگۈسىزىمنىڭ دۇنياغا كەلگەنلىكىنى جاكارلىغان.

كەلگۈسىزىم ئەدەبىيات بىلەن باشلىنىپ، ناھايىتى تېزلا رەسىمچىلىك، مۇزىكا، دراما، ھەيكەلتاراشلىق، قۇرۇلۇش، ئۇسسۇل، كىنو، فوتو سۈرەت قاتارلىق بىر مۇنچە ساھەلەرگە تارقالغان. 1910- يىلى 2- ئاينىڭ 11- كۈنى بوككىئونى (Umberto Boccioni)، باللا (Giacomo Balla) قاتارلىقلار «كەلگۈسىزىمچى رەسساملار خىتابنامىسى» نى ئېلان قىلغان؛ 1911- يىلى 1- ئاينىڭ 11- كۈنى پراتېللا (Balilla Pratella) «كەلگۈسىزىمچى مۇزىكانتلار خىتابنامىسى» نى ئېلان قىلغان؛ 1915- يىلى 1- ئاينىڭ 11- كۈنى مارىنېتتى، سېتتىمېللى (Enrico Settimelli)، كوررا (Bruno Corra) قاتارلىقلار «كەلگۈسىزىم دراماچىلىقى خىتابنامىسى» نى ئېلان قىلغان؛ 1916- يىلى 9- ئاينىڭ 11- كۈنى يەنە مارىنېتتى، سېتتىمېللى، كوررا قاتارلىقلار «كەلگۈسىزىم كىنوچىلىقى خىتابنامىسى» نى ئېلان قىلغان. شۇنىڭ بىلەن بىر ۋاقىتتا، كەلگۈسىزىم يەنە ئەدەبىيات - سەنئەت كاتېگورىيىسىدىن ھالقىپ، جەمئىيەتنىڭ ئەخلاق، تۇرمۇش ئۇسۇلى، ئۆرپ - ئادەت قاتارلىق ساھەلىرىگە بۆسۈپ كىرگەن. ھەتتا كىشىلەرنىڭ كىيىم-كېچەكى، يېمەك-ئىچمىكى ۋە ئۆي جاھازلىرىمۇ ئۇنىڭ تەسىرىگە ئۇچرىغان. ئوتلىغان خىتابنامىلەر، سانسىزلىغان باياناتلار ياۋروپا جەمئىيىتىدە كۈچلۈك زىلزىلە پەيدا قىلىپ، ئىجتىمائىي تۇرمۇش ۋە مەدەنىيەت تۇرمۇشىدا كەلگۈسىزىم بورىنى كۆتۈرۈلگەن. ئەينى چاغدىكى بىر نوپۇزلۇق ئوبزورچى مۇنداق دېگەن: «كەلگۈسىزىم نۇقتىئىنەزەرى بۈگۈنكى سەنئەت پائالىيەتلىرىنىڭ بارلىق شەكىللىرىدە مەۋجۇت، ئۇ خۇددى ھاۋاغا ئوخشاش تارقالدى، بۈگۈنكى پۈتكۈل ئەدەبىيات ئۇنى سۈمۈرمەكتە». ئامېرىكىلىق مەشھۇر ئىماگىزىمچى شائىر ۋە ئوبزورچى ئېزرا پوند كەلگۈسىزىمنىڭ غەرب ھازىرقى زامان ئەدەبىياتىغا كۆرسەتكەن تەسىرى ئۈستىدە توختىلىپ مۇنداق دېگەن: «مارىنېتتى ۋە كەلگۈسىزىم پۈتكۈل ياۋروپا ئەدەبىياتىغا غايەت زور تۈرتكە بولدى. ئەگەر كەلگۈسىزىم بولمىغان بولسا،

جويس، ئېلىئوت، مەن ۋە باشقا كىشىلەر بارلىققا كەلتۈرگەن ھەرىكەتلەر مەۋجۇت بولمايتتى» .

ئاشۇ كۆپلىگەن خىتابنامىلەر ئىچىدە تۇنجى بولۇپ ئېلان قىلىنغان «كەلگۈسىزم خىتابنامىسى» كەلگۈسىزمنىڭ پروگراممىسىنى ئەڭ سەممىي ۋە ئېنىق ئوتتۇرىغا قويغان. ئۇنى كەلگۈسىزمنىڭ بايرىقى دېيىشكە بولىدۇ.

كەلگۈسىزمچىلارنىڭ قارىشىچە، 20 ـ ئەسىرنىڭ باشلىرىدا ئىتالىيە ۋە ياۋروپا سانائەتلىشىش يولىغا قاراپ ماڭدى، كەڭ كۆلەمدىكى ماشىنىلاشقان ئىشلەپچىقىرىش، ئىلىم ـ پەن، تېخنىكا، قاتناش، خەۋەرلىشىش قاتارلىق ساھەلەر ئۇچقاندەك تېز تەرەققىي قىلدى. ماشىنا، ئايروپىلان، پاراخوت، تېلېگرامما، تېلېفون، فاتېفون، كىنو قاتارلىق يېڭى شەيئىلەرنىڭ ئارقا ـ ئارقىدىن مەيدانغا كېلىشى بىلەن ئوبيېكتىپ دۇنيانىڭ قىياپىتىدە ۋە ئىجتىمائىي تۇرمۇشنىڭ مەزمۇنىدا تۈپ ئۆزگىرىشلەر يۈز بەردى. ئازغىنە ۋاقىت ئىچىدە يېڭى تىپتىكى قاتناش قوراللىرى كىشىلەرنى يىراق جايلارغا ئېلىپ بارالايدىغان، كىنوخانىلاردا ھۆججەتلىك فىلىملەر ياۋروپالىقلارغا يىراق ۋە ناتونۇش ئافرىقا چوڭ قۇرۇقلۇقىدىكى ئىشلارنى جانلىق نامايان قىلىپ بېرەلەيدىغان بولدى. بۇنىڭ بىلەن ئوبيېكتىپ دۇنيا ناھايىتى كىچىكلەپ كەتتى، ئەكسىچە، ئادەمنىڭ سەزگۈ ئەزالىرىنىڭ سېزىش دائىرىسى چەكسىز كېڭەيدى. ئۆزۈندىن بۇيان شەكىللەنگەن ئەنئەنىۋى كۆزقاراشلار يوققا چىقتى، ئادەملەرنىڭ ھېس ـ تۇيغۇسى يېڭىلاندى. 19 ـ ئەسىردىكى ۋاقىت ۋە ماكان كۆزقارىشى ئاللىبۇرۇن كونىراپ كەتتى، ئۇنى چوقۇم بىت ـ چىت قىلىش كېرەك، چۈنكى «ۋاقىت ۋە ماكان تۈنۈگۈنلا يوقالغان» .

كەلگۈسىزمچىلارنىڭ قارىشىچە، سانائەتلىشىشكە ۋە پەن ـ تېخنىكىنىڭ ئۇچقاندەك تەرەققىي قىلىشىغا ئەگىشىپ، تۇرمۇش رىتىمى تەڭداشسىز تېزلەشتى. سۈرئەتتىن ئىبارەت بۇ ئامىل بارغانسېرى گەۋدىلىك ھالدا مۇھىم رول ئويناشقا باشلىدى. سۈرئەت ۋاقىت ۋە ماكانىنى ئۆزگەرتىۋەتتى، «دۇنيا يېڭىچە بىر خىل گۈزەللىك بىلەن تېخىمۇ پارلاق ۋە سەلتەنەتلىك تۈس ئالدى، ئۇ بولسىمۇ سۈرئەت گۈزەللىكى» . يېپيېڭى دۇنيا ئېڭى كونا ئائىلە كۆزقارىشى ۋە يۇرت كۆزقارىشىنىڭ ئورنىنى ئالدى. زامانىۋى چوڭ شەھەر، ماشىنا

مەدەنىيىتى، سۈرئەت ۋە رىقابەت قاتارلىقلار دەۋرنىڭ ئاساسىي ئالاھىدىلىكى بولۇپ قالدى.

كەلگۈسىزمچىلارنىڭ قارىشىچە، ئىلىم-پەننىڭ تەرەققىي قىلىشى ۋە تېخنىكىنىڭ يېڭىلىنىشى كىشىلەرنىڭ ماددىي تۇرمۇشىنى زور دەرىجىدە ئۆزگەرتىۋەتتى، شۇنداقلا كىشىلەرنىڭ روھىي تۇرمۇشىدىمۇ مۇقەررەر ھالدا ئۆزۈل-كېسىل ئۆزگىرىش ياسىدى. ئەدەبىيات-سەنئەتنىڭمۇ مۇقەررەر ھالدا ئۆچقاندەك ھەرىكەت قىلىۋاتقان، كۆنسېرى يېڭىلىنىۋاتقان رىئاللىقنى ئۆيغۇنلىشىشى زۆرۈر بولۇپ قالدى. ئەنئەنىۋى ئەدەبىيات تاشقى ۋە ئۆلۈك رىئاللىقنى تەقلىد قىلىپلا كەلگەن بولغاچقا، بۈگۈنكى كۈندە پۈتۈنلەي قاتاللىشىپ كەتتى. شۇڭا، كەلگۈسىزمچىلار پەقەت كەلگۈسىزملا تولۇق ھاياتىي كۈچكە ۋە پارلاق ئىستىقبالغا ئىگە دەپ قارىغان. بۇنىڭ سەۋەبى، بىرىنچىدىن، كەلگۈسىزم ئەدەبىياتى پۈتۈن كۈچى بىلەن دەۋرنىڭ ئالاھىدىلىكى بولغان زامانىۋى شەھەر، ماشىنا مەدەنىيىتى، سۈرئەت، رىقابەت قاتارلىقلارنى ئەكس ئەتتۈرۈپ، زامانىۋى تۇرمۇشنىڭ ماھىيىتىنى ئىپادىلەشكە تىرىشقان؛ ئىككىنچىدىن، ئۇلار ئۆتمۈشنى چۆرۈپ تاشلاپ، ھازىرقى ھالەتكە تەقلىد قىلىشقا قارشى تۇرۇپ، «تېخى ئېنىق بولمىغان» نەرسىلەر ئۈستىدە ئىزلىنىشنى ئۆز ۋەزىپىسى قىلغان. بۇ جەھەتتە مارىنېتتى ناھايىتى ئېنىق ھالدا: «شېئىرنى چوقۇم تېخى ئېنىق بولمىغان كۈچلەرگە قارىتا قوزغىتىلغان باتۇرانە ھۇجۇمغا ئايلاندۇرۇپ، ئاشۇ كۈچلەرنى ئىنسانىيەتكە بويسۇندۇرۇش كېرەك» دېگەن. ئۇ يەنە: «دېمەك بىز ‹مۇمكىنسىزلىك› دەپ ئاتالغان سىرلىق قەلئەنىڭ دەرۋازىسىنى بۆسۈپ ئۆتمەكچى بولىدىكەنمىز، يەنە نېمىشقا كەينىمىزگە قارايمىز» دېگەن. ئۇلار ئۆزلىرىنى كەلگۈسىگە يۈزلەنگەن، كەلگۈسىگە تەۋە دەپ قاراپ، بۇ ئېقىمنى كەلگۈسىزم دەپ ئاتىغان.

ئۇلار يەنە مۇنداق قارىغان: قېلىپلىشىپ قالغان، ھۆكۈمران ئورۇنغا ئۆتۈۋالغان نەرسىلەرنىڭ ھەممىسى كېرەكسىز. پۈتكۈل ۋېنتسىيە شەھىرىنى كۆمپەيكۆم قىلىۋېتىشكە بولىدۇ، پۈتكۈل قەدىمكى رىم ئەدەبىيات-سەنئەت ئەسەرلىرىنىڭ ھەممىسىنى كۆيدۈرۈپ كۆل قىلىۋېتىشكە بولىدۇ. ئەنئەنىۋى ئەدەبىيات ـ سەنئەت چوڭ بىر پۈتلىكاشاڭ، ئۇنى تازىلىۋەتكەندىلا ئاندىن يېڭى،

كەلگۈسىگە تەۋە ئەدەبىيات-سەنئەتنى ۋۇجۇدقا كەلتۈرگىلى بولىدۇ. بارلىق مۇزىي، كۇتۇپخانا ۋە ئاكادېمىيىلەرنى پاچاقلاپ تاشلاش كېرەك. «پۈتكۈل ئىتالىيىنىڭ سىياسىي — بيۇروكرات — ئەدلىيە ماشىنىسىنى چۇۋۇپ، يۇيۇپ تازىلاپ، مايلاپ، زامانىۋىلاشتۇرۇش كېرەك».

كەلگۈسىزمنىڭ بەدىئىي ئالاھىدىلىكلىرى تۆۋەندىكىچە:

1. كەلگۈسىزمچىلار بارلىق بەدىئىي ۋاسىتىلارنى قوللىنىپ، ھەرىكەت ئىچىدىكى شەيئىلەرنىڭ ھالىتىنى تەسۋىرلەپ، پېرسوناژلارنىڭ ھەرىكەت ئىچىدىكى ئوبرازىنى ئىپادىلىگەن. ئۇلار ئايلىنىۋاتقان ماتور، ئۇچقاندەك كېتىۋاتقان ماشىنا، پويىز، پەرۋاز قىلىۋاتقان ئايروپىلان، ھەرىكەت قىلىۋاتقان ئادەم ۋە نەرسىلەرنى باش تېما قىلغان نۇرغۇن شېئىرلارنى يازغان. ئۇلار ھەرىكەتنى ئوبرازلاشتۇرۇش ئۇسۇلى ئارقىلىق «خاسىيەتلىك ئادەم» شەكلىدىكى قەھرىمانلار ئوبرازىنى ياراتقان. بۇ ئالاھىدىلىك كەلگۈسىزم رەسىملىرىدە تېخىمۇ گەۋدىلىك ئىپادىلەنگەن. ئۇلارنىڭ قەلىمى ئاستىدىكى چېپىپ كېتىۋاتقان ئات ھەرگىزمۇ تۆت پۇتلۇق ھايۋان ئەمەس، بەلكى يىگىرمە پۇتلۇق مەخلۇق سۈرىتىدە تەسۋىرلەنگەن. ئۇلار تېز سۈرئەتتە ئىلگىرىلەۋاتقان ھازىرقى زامان ئادەملىرىنىڭ ئوبرازىنى ئىپادىلەش ئۈچۈن، جىمجىت دەقىقىلەرنى ئەكس ئەتتۈرىدىغان ئومۇمىي قائىدىنى چۆرۈپ تاشلاپ، توختىماي ھەرىكەت قىلىۋاتقان ئادەمنىڭ ئۆزلىرىگە بەرگەن تەسىراتىنى پۈتۈن كۈچى بىلەن ئىپادىلىگەن. ئۇلار ھەرىكەتنى بىر خىل ئىپادىلەش ۋاسىتىسى دەپ قاراپ، بۇرۇن تەجرىبە قىلىنغان كۆزقاراشلارغا ۋە مۇقىم ئەندىزىلەرگە قارشى تۇرۇپ، شەيئىلەرنى ئۇلارنىڭ پروتوتىپى ئارقىلىق ئەكس ئەتتۈرمەستىن، بەلكى ئاشۇ ھەرىكەتلىنىۋاتقان، ئۆزگىرىۋاتقان شەيئىلەرنىڭ ھالەت ئالاھىدىلىكىنى ئۆتكۈرلۈك بىلەن تېزلىكتە تۇتۇۋېلىپ، مۇبالىغە قىلىنغان، شەكلى ئۆزگەرتىلگەن، ئادەمنى مەجبۇرلايدىغان ھېسسىي كۈچ ئىچىدە تەبىئەتتىكى جانلىقلار بىلەن شەيئىلەرنىڭ ھەرىكەتچانلىقى ۋە رىتىمدارلىقىنى نامايان قىلىپ، ئوبيېكتىپ دۇنيا ئادەمنىڭ سەزگۈ ئەزالىرىغا تەسىر كۆرسەتكەن چاغدىكى سۇبيېكتىپ تەسىراتلارنى ۋە ئاڭنىڭ قوزغىلىشىنى ئىپادىلىگەن. كەلگۈسىزمچىلار قوللانغان ھەرىكەتنى ئوبرازلاشتۇرۇش ئۇسۇلى بەدىئىي

تەسىرات ساھەسىنى كېڭەيتىپ، بەدىئىي ئىپادىلەش كۆچىنى ئاشۇرغان. بۇ ئارقىلىق يارىتىلغان ھازىرقى زامان ئادەملىرىنىڭ ئوبرازى ۋە زامانىۋى شەھەرلەرنىڭ قىياپىتى تەبىئىي ھالدا تېخىمۇ جانلىق ۋە تېخىمۇ كۈچلۈك بەدىئىي ئۈنۈم ھاسىل قىلغان. مانا بۇ كۆرۈش سەزگۈسى ئاساس قىلىنغان شەكىل سەنئىتى ساھەسىدە كەلگۈسىزمنىڭ ئەڭ گەۋدىلىك ئېقىمغا ئايلىنالىشىدىكى ئاساسىي سەۋەب.

2. كەلگۈسىزمچىلار مۇتلەق ئەركىن بولغان تەققاسلاش ئۇسۇلىنى تەشەببۇس قىلغان. مارىنېتتىنىڭ قارىشىچە، ئىلىم-پەن ۋە تېخنىكىنىڭ يېڭى ئەتىجىلىرى كىشىلەرنىڭ نەزەر دائىرىسىنى زور دەرىجىدە كېڭەيتتى. تەققاسلاش كىشىلەرنىڭ دۇنيانى ھېس قىلىش ۋە بىلىشىدىكى ئەڭ تەبىئىي ئۇسۇلغا ئايلاندى. لېكىن تا بۈگۈنكى كۈنگىچە ئەدەبىياتچىلار ئۆزىنىڭ بىۋاستە تەجرىبىسىگە تايىنىپ، كىشىلەرگە تونۇشلۇق بولغان، بىر-بىرىگە ئوخشاپ كېتىدىغان نەرسىلەرنى ئۆزئارا تەققاسلاش ئۇسۇلىنى قوللىنىپ كەلدى. مەسىلەن، ئۇلار ئادەملەشتۈرۈش ئۇسۇلى ئارقىلىق ھايۋانلارنى تەسۋىرلىدى ياكى ھايۋانلارغا خاس ئالاھىدىلىكلەر بىلەن ئادەملەرنى سۈپەتلىدى. بۇنداق بىۋاستە تەققاسلاش تولىمۇ بېكىنمە ۋە قاتمال، ئۇنىڭدا كۈچ كەمچىل، ئۇ خۇددى مېخانىك ۋە جىمجىت رېئاللىقنى سۈرەتكە تارتقاندەكلا ئىش. مارىنېتتى بۇنداق رامكىلارنى بۇزۇپ تاشلاشنى تەرغىب قىلىپ، «تەققاس زەنجىرى» ئارقىلىق، يەنى «قارىماققا قەتئىي ئوخشاشمايدىغان، بىر-بىرىدىن يىراق بولغان، ھەتتا بىر-بىرىگە قارشى ھالدىكى شەيئىلەرنى چېتىش» ئارقىلىق ئۇلار ئوتتۇرىسىدىكى يوشۇرۇن مۇناسىۋەتنى ئېچىپ بېرىشنى تەشەببۇس قىلغان. مەسىلەن، مارىنېتتى ئۆزىنىڭ «ترىپولى ئۇرۇشى» (1912) ناملىق ئەسىرىدە، تەتقاسلاش ئۇسۇلىنى قوللىنىپ، جەڭ ئاكوپىنى «سانجاق-سانجاق ستوۋۇللاردىن تەشكىللەنگەن مۇزىكا ئەترىتى» دەپ ئاتاپ، دۈشمەنگە قارىتىپ ئېتىلغان پىلىموتنى پاك، جەلپكار، ئەمما ۋەھشىي ۋە رەھىمسىز ئايالغا ئوخشاتقان. مارىنېتتى تەققاسلاش ئۇسۇلى «بىر خىل چوڭقۇر مۇھەببەت» كە ۋەكىللىك قىلىدۇ، دېگەن. 1913- يىلى «تەققاس زەنجىرى» ئاساسىدا، مارىنېتتى يەنە بىر قەدەم ئىلگىرىلەپ، «ئوبراز ياكى تەققاس تورى»

تەشەببۇسىنى ئوتتۇرىغا قويغان. ئۇ «شائىر بىرنەچچە پاراللېل سىزىق ئۈستىدە تۇرۇپ، بىرلا ۋاقىتتا رەڭ، ئاۋاز، پۇراق، ئېغىرلىق، قويۇقلۇق قاتارلىقلاردىن تۈزۈلگەن بىرنەچچە تىزىق تەققاس زەنجىرىنى ئىجاد قىلىشى»، مۇشۇ بىر نەچچە تال تەققاسلاشنىڭ «يىپى» ياكى «زەنجىرى»نى بىر-بىرىگە چىگىپ، «ئوبراز ياكى تەققاس تورى»نى توقۇپ چىقىشى كېرەك، دەپ قارىغان. ئۇنىڭ قارىشىچە، پەقەت مۇشۇنداق قىلغاندىلا ئاندىن «ماددىنىڭ ھەش-پەش دېگۈچە يوقىلىدىغان، تۇتۇش ئەڭ قىيىن بولغان تەرەپلىرىنى تۇتۇۋالغىلى بولىدۇ».

3. كەلگۈسىزمچىلار ئاۋاز، ئېغىرلىق، پۇراق، رەڭ قاتارلىق ھېسسىي ھادىسىلەرنىڭ رولىنى گەۋدىلەندۇرۇپ، كىشىلەر ئىزچىل ھالدا سەل قاراپ كەلگەن بۇ ئامىللارنى ئەدەبىياتقا ئېلىپ كىرىپ، تەبىئەتنىڭ ئەسلى ھالىتىنى ئىپادىلەشكە تىرىشقان. مارىنېتتى «زا - بو - تۇبو» ناملىق شېئىرىدا ssiiiii دېگەن تەقلىدىي سۆز ئارقىلىق موسا دەرياسىدا كېتىپ بارغان پاراخوت چىقارغان گۇدۇك ئاۋازىنى ئىپادىلىگەن، ئارقىدىنلا ffiiiii دېگەن تەقلىدىي سۆز ئارقىلىق گۇدۇك ئاۋازىنىڭ دەريانىڭ ئۇ قېتىدىن قايتىپ كەلگەن ئەكس ساداسىنى تەسۋىرلىگەن. مارىنېتتى بۇ يەردە ھېچقانداق ئارتۇقچە تەسۋىر بەرمىگەن، باشقا سۆزلەرنىڭ ياردىمىگىمۇ تايانمىغان، پەقەت مۇشۇ ئىككى تەقلىدىي سۆز ئارقىلىقلا پاراخوتنىڭ موسا دەرياسىدا كېتىپ بارغان ھالىتىنى ئوبرازلىق ئىپادىلىگەن ۋە دەريانىڭ كەڭلىكىنى تەسۋىرلىگەن. ئۇ «پارلاق» ناملىق شېئىرىدا dum — dum — dum — dum دېگەن بىر يۈرۈش تەقلىدىي سۆزنى ئىشلىتىپ «ئافرىقىغا نۇر چېچىپ تۇرغان قۇياش ئايلانغان چاغدا چىقارغان ئاۋازىنى ۋە ساغۇچ قىزىل رەڭلىك ئاسماننىڭ ئېغىرلىقىنى ئىپادىلىگەن». تەبىئەتتىكى رەڭ، ئاۋاز، پۇراق قاتارلىقلار ئىنتايىن مول بولىدۇ، ئۇلار كىشىلەرنىڭ كەيپىياتىغىمۇ ناھايىتى كۈچلۈك تەسىر كۆرسىتىدۇ، ئۇلار كىشىلەرگە ئازاب ياكى خۇشاللىق تۇيغۇسى بېرەلەيدۇ. كەلگۈسىزمچىلار مۇشۇ ھېسسىي ئامىللارنى ئادەبىياتقا ئېلىپ كىرىپ، كۆرۈش سەزگۈسىدىن ھاسىل بولغان ئوبرازلار بىلەن ئاڭلاش سەزگۈسىدىن ھاسىل بولغان ئوبرازلارنى بىرىكتۈرۈپ، تەبىئەتتىكى ھاياتلىق ۋە كۈچنى ھەمدە ئۇلار كىشىلەردە پەيدا

قىلىدىغان ئۇنىۋېرسال تۇيغۇلارنى ئىپادىلىگەن. مارىنېتتى يەنە «بارخان» ناملىق شېئىرىدا ran—ran—ran دېگەن بىر يۇرۇش تەقلىدىي سۆزنى ئىشلەتكەن. ئۇنىڭ ئۆزىنىڭ چۈشەندۈرۈشىچە، بۇلار ھەرگىزمۇ تەبىئەتتىكى ئاۋازغا بىۋاسىتە تەقلىد قىلىنغان سۆزلەر ئەمەس، بەلكى ئۇلار كەلگۈسىزمچىلارنىڭ رېئاللىقنىڭ پۇتلىكاشاڭلىرىنى بۆسۈپ ئۆتۈشكە ئۇرۇنغان چاغدىكى بىئارام ۋە غۇۋا پىسخىك ھالىتىنى ئىپادىلەش ئۈچۈن ئىشلىتىلگەن.

«رادىكال كەلگۈسىزمچى» دەپ ئاتالغان پالاززېسچى ئۆزىنىڭ مەشھۇر شېئىرى «كېسەل بۇلاق»تا ئۇزۇن مۇددەت رېمونت قىلىنماي تاشلاپ قويۇلغان بىر بۇلاقنى تەسۋىرلىگەن. شائىر بۇ بۇلاقنى ئۆپكە كېسىلىگە گىرىپتار بولغان بىمارغا ئوخشىتىپ، بىر قاتار تەقلىدىي سۆزلەر ئارقىلىق ئۇنىڭ يۆتىلىشى، ئىڭرىشى، ھاسىرىشى ۋە تىترىشىنى تەسۋىرلىگەن، شۇنداقلا ئۇلار شائىرنىڭ قەلبىدە پەيدا قىلغان ئازابلىق تۇيغۇنى ئىپادىلىگەن. بۇ يەردىكى تەقلىدىي سۆز بىلەن تەققاسلاشنىڭ بىرىكتۈرۈلۈشى تەبىئىي ۋە سالاپەتلىك بولغان، ئاڭلاش سەزگۈسىدىن شەكىللەنگەن ئوبرازلار بىلەن كۆرۈش سەزگۈسىدىن شەكىللەنگەن ئوبرازلار گارمونىك ھالدا بىر گەۋدىگە ئايلىنىپ، ئۆزئارا تەسىر كۆرسىتىپ، ماددىنىڭ ھېسسىي ھالىتى كىتابخانلارنى چوڭقۇر ئاڭ ئىچىگە باشلاپ كىرىدىغان بىر ۋاسىتىگە ئايلانغان. بۇنىڭ بىلەن يېڭى ئەمما چۈشىنىكسىز ئەمەس، ئەپچىل ئەمما غەلىتە ئەمەس ئاجايىپ ياخشى بەدىئىي ئۈنۈم ھاسىل بولغان.

4. كەلگۈسىزمچىلار گراماتىكىلىق قائىدىلەرنى ئومۇمىيۈزلۈك ئىنكار قىلىپ شېئىرىي تىلنى يېڭىلىغان. مارىنېتتى مۇنداق قارىغان: ئەدەبىياتنىڭ يېڭى شەكلى يېڭىچە تىلغا موھتاج، شۇڭا «سۈپەتلەرنى يوقىتىش»، «رەۋىشلەرنى يوقىتىش»، «تىنىش بەلگىلىرىنى يوقىتىش»، «سىنتاكسىسنى بۇزۇپ تاشلاش»، ئەنئەنىۋى شېئىرلاردىكى رىتىم ۋە ياساپ جابدۇشنى چۆرۈۋېتىش لازىم. شائىر بىلەن كىتابخاننىڭ مۇناسىۋىتى خۇددى ئىنتايىن يېقىن ئىككى دوستنىڭ مۇناسىۋىتىگە ئوخشايدۇ، ئۇلارنىڭ بىرەر ئېغىز گېپى، كىچىككىنە ھەرىكىتى ۋە غىل-پال كۈلۈمسىرىشىمۇ ئۆزئارا ئىدىيە ئالماشتۇرۇشقا ۋە ئۆزئارا چۈشىنىشكە يېتىپ ئاشىدۇ. شۇڭا شائىرنىڭ تىلى خۇددى تېلېگراممىدەك ئىخچام بولۇشى، شائىرنىڭ تەسەۋۋۇرى ئىزچىللىققا

ئىگە تىلغا مۇراجىئەت قىلماسلىقى، گراماتىكىنىڭ باغلىنىشىغا تايانماسلىقى، يەنى بىر-بىرىدىن يىراق شەيئىلەرنى «يىپ» قا تايانمايلا ئۆزئارا چېتىشى لازىم. شۇڭا، سۇپەت، رەۋىش ۋە تىنىش بەلگىلىرى ئارتۇقچە يۈك، ئۇلار بىۋاستە سېزىمنىڭ پۇتلىكاشاڭلىرى، ئۇلار «سىمسىز تەسەۋۋۇر» نى بوغۇپ قويىدۇ. بۇلارنى تاشلىۋېتىپ، بىر ئىسىمنى يەنە بىر ئىسىمغا بىۋاستە تەققاسلاش كېرەك. مەسىلەن: ئەر — مىنا پاراخوتى، ئايال — دېڭىز قولتۇقى، ئىشىك — جۇمەك، دېگەندەك. بۇلار ئوتتۇرىسىدىكى مۇناسىۋەتنى پۈتۈنلەي بىۋاستە سېزىمغا تايىنىپ چۈشىنىش كېرەك. مۇشۇنداق قىلغاندىلا سۆز - جۈملىلەرنىڭ قىپيالىڭاچ، ئىپتىدائىي، شۇنداقلا ئەڭ چىن ۋە ئەڭ مول مەنىسىنى ساقلاپ قالغىلى بولىدۇ. مارىنېتتى يەنە ماتېماتىكىلىق ئىپادىلەرنى ۋە مۇزىكىنىڭ نوتا بەلگىلىرىنى ئەدەبىياتقا ئېلىپ كىرىشنى تەشەببۇس قىلغان. مەسىلەن، ئۇ + — × ÷ < > = قاتارلىق ئىپادىلەر ئارقىلىق شەيئىلەرنىڭ ھەرىكەت سۈرئىتىنى ۋە يۆنىلىشىنى ئىپادىلەش كېرەك، دېگەن.

5. كەلگۈسىزمچىلار ئەركىن سۆز-جۈملىلەرنى ئىشلىتىشنى ۋە مەتبەئە ئىنقىلابى ئېلىپ بېرىشنى تەشەببۇس قىلغان. مارىنېتتىنىڭ قارىشىچە، يالغۇز تىل قائىدىلىرىنى بۇزۇپ تاشلاش بىلەنلا قالماي، بەلكى يەنە تىلنى تەشكىل قىلغۇچى سۆز - جۈملىلەرنى يېڭىلاش كېرەك. شائىر ئۆزىنىڭ بىۋاستە سېزىمىگە ئاساسەن يېزىقنى خالىغانچە ئۆزگەرتسە، ھەربىر تاق سۆزنى ئۇزارتسا ياكى قىسقارتسا، ئۇنىڭدىكى سوزۇق ۋە ئۈزۈك تاۋۇشلارنىڭ سانىنى كۆپەيتسە ياكى ئازايتسا بولىدۇ ۋە ياكى سۆزلەرنىڭ مەلۇم ھەرپىنى، مەلۇم قىسمىنى گەۋدىلەندۈرسە بولىدۇ. بۇنىڭغا ماس ھالدا چوقۇم «مەتبەئە ئىنقىلابى» ئېلىپ بېرىش كېرەك. چۈنكى، ھازىرقى باسما ئۇسۇلى كەلگۈسىزمنىڭ يېڭىلاش تەلىپىگە ئۇيغۇنلىشالمايدۇ. شائىرلار خەتلەرنىڭ شەكلىنى ئۆزگەرتىپ، چوڭ-كىچىكلىكى، ھالىتى، رەڭگى ھەرخىل بولغان ھەرپ شەكلى ئارقىلىق ئۆز ھېسسىياتىنىڭ دەرىجىسىنى ۋە ئۆزگىرىشىنى ئىپادىلىسە بولىدۇ. زۆرۈر بولغاندا، ئەدەبىي ئەسەرلەردە ئوخشاش بولمىغان 20 خىل ھەرپ شەكلىنى، تۆت خىل رەڭنى ئىشلەتسە بولىدۇ، شۇنداقلا شەكىللەرنى كېسىپ چاپلاش ئۇسۇلى ئارقىلىق شېئىر قۇراشتۇرسىمۇ بولىدۇ.

6. كەلگۈسىزمچىلار «ئەدەبىياتتىكى ‹مەن› نى يەنى پىسخىكىنى يوقىتىپ»، ئۇنىڭ ئورنىغا ماددىنى دەسسىتىشنى تەشەببۇس قىلغان. مارىنېتتىنىڭ قارىشىچە، قورقۇنچلۇق لوگىكا ۋە ئەقىل كىشىلەرنى چۈشەپ قويىدى. كۇتۇپخانا ۋە مۇزېيلار ئادەمنى پۈتۈنلەي ۋەيران قىلىۋەتتى. هازىر ئادەملەردە ھېچقانداق جەلپ قىلىش كۈچى قالمىدى، پەقەت ماددىنىڭ ئۆزىدىلا ھەقىقىي جەلپكارلىق مەۋجۇت، پولات ـ تۆمۈر ۋە سېمونت ئايالىلارنىڭ كۈلۈمسىرىشى ۋە ياش تۆكۈشىدىنمۇ لاتاپەتلىك ھەم تەسىرلىك. كەلگۈسىزمچىلارنىڭ بۇ تەشەببۇسى ھەرگىزمۇ ماددىنى ساپ ھالدا مېخانىك تەسۋىرلەپ قويۇش دېگەنلىك ئەمەس ياكى ئالدىغا ئۇچرىغان نەرسىنى مەسئۇلىيەتسىزلىك بىلەن قالايمىقان يېزىۋېرىش دېگەنلىك ئەمەس، بەلكى سەنئەتكارلارنىڭ ئۆز ھېس-تۇيغۇلىرىنى ئاساس قىلىشىغا قارشى تۇرۇپ، ئاشۇ ھېس-تۇيغۇلارنى يۇكسەك دەرىجىدە ماددىيلاشتۇرۇش دېگەنلىك.

بىراق، ئەسكەرتىشكە تېگىشلىكى شۇكى، يۇقىرىقىلار پەقەت ئومۇمىي جەھەتتىكى ئالاھىدىلىك، ئۇنىڭ ئۇستىگە بۇلاردا ئىتالىيە كەلگۈسىزمى ۋە مارىنېتتىنىڭ پرىنسىپلىرى ئاساس قىلىنغان. ئەمەلىيەتتە كەلگۈسىزمچىلار يالغۇز سىياسىي ئېتىقاد ۋە ئىدىيىۋى ئاڭ جەھەتتە بىر-بىرىدىن پەرقلىنىپلا قالماي، سەنئەت نەزەرىيىسى ۋە ئىجادىيەت ئەمەلىيىتى جەھەتتىمۇ تازا بىردەكلىككە ئىگە ئەمەس. ساپ كەلگۈسىزمچىلار يوق دېيەرلىك. مارىنېتتىدىن باشقا بارلىق كەلگۈسىزمچىلار ئەنئەنە بىلەن ئازدۇر-كۆپتۇر ئالاقىسىنى ساقلاپ كەلگەن، ھەتتا مارىنېتتىنىڭ ئۆزىمۇ باشتىن-ئاخىر ئۆزى تۈزگەن پرىنسىپلارغا ئىزچىل ئەمەل قىلالىغان ئەمەس. لېكىن ئۇلار ئورتاق سەنئەت پرىنسىپى ئاستىدا ئىجاد قىلغان ئەسەرلەر ۋە ئوتتۇرىغا قويغان نەزەرىيىلەر غەرب مودېرنىزم ئەدەبىياتىغا، شۇنداقلا پۈتكۈل ھازىرقى زامان غەرب ئەدەبىياتىغا ھاياتىي كۈچ بېغىشلاپ، ئىنقىلاب خاراكتېرلىك ئۆزگىرىش ئېلىپ كەلگەن.

2. «كەلگۈسىزم خىتابنامىسى»

بۇ خىتابنامىنى ئىتالىيىلىك شائىر، ئوبزورچى فىلىپپو توماسو

مارىنېتتى 1909- يىلى 2- ئاينىڭ 20- كۈنى فرانسىيىنىڭ «فىگارو» گېزىتىدە ئېلان قىلغان.

1. بىز خەتەرگە بولغان ئىشتىياقنى، جاسارەتكە تولغان ئادەتلەرنى ۋە ھەر تەرەپكە ئۇرۇلۇپ سوقۇلىدىغان ھەرىكەتلەرنى كۈيلەيمىز.

2. جۈرئەتلىك بولۇش، ھېچنېمىدىن قورقماسلىق، پۈتكۈل قائىدە - مىزانلاردىن يۈز ئۆرۈش بىزنىڭ سەنئىتىمىزنىڭ ئاساسىي ماھىيىتى.

3. ئەدەبىيات قەدىمدىن تارتىپ جىمجىت ئوي-پىكىرلەرنى، مەجنۇنلارچە ئىشقى-مۇھەببەتنى ۋە ئۇيقۇلۇق ھالەتلەرنى مەدھىيىلەپ كەلدى. بىز بولساق ئىلغار ھەرىكەتلەرنى، ئەنسىز ئۇيقۇسىزلىقلارنى، ئۇچقاندەك يۈگۈرگەن قەدەملەرنى، موللاق ئېتىشلارنى، تەستەك بىلەن ئۇرۇشلارنى ۋە مۇشت پۇلاڭلىتىشلارنى كۈيلەيمىز.

4. دۇنيا يېڭىچە بىر خىل گۈزەللىك بىلەن تېخىمۇ پارلاق ۋە سەلتەنەتلىك تۈس ئالدى، ئۇ بولسىمۇ سۈرئەت گۈزەللىكى. مۇسابىقە پىكاپىنىڭ سىرتقى قېپىنى زىننەتلەپ تۇرغان قوپال پولات تۇرۇبا خۇددى ياۋۇزلۇق بىلەن نەشتىرىنى چىقىرىپ تۇرغان زەھەرلىك يىلانغا ئوخشايدۇ ··· سىگنال بېرىپ ئۆتۈۋاتقان ماشىنا خۇددى پىلىموتلارنى دەسسەپ كېتىۋاتقاندەك ئۇچماقتا؛ ئۇلار ساموسرېسنىڭ غالىبىيەت ئىلاھەسى ھەيكىلىدىن كۆپ گۈزەل ھەم تەسىرلىك.

5. بىز قولىدا رولنى مەھكەم تۇتۇپ، غايىنىڭ خوتى بىلەن يەر يۈزىنى تىلغاپ ئۆتۈپ، يەر شارىنىڭ توغرا ئوربىتىسى بويىچە ھەرىكەت قىلىدىغان ئىنسانلارنى كۈيلەيمىز.

6. شائىرلار چوقۇم مەردانىلىق، ئەسەبىيلىك ۋە سېخىيلىقتىن ئىبارەت خىسلەتلەرنى ھازىرلاپ، كەسكىن ھەرىكەتلىرى ئارقىلىق كىشىلەر قەلبىنى روھلاندۇرۇشى، قىزغىنلىق ئىچىگە ئىپتىدائىي تەركىبلەرنى كۆپەيتىشى لازىم.

7. كۈرەشتىن ئايرىلغان گۈزەللىك مەۋجۇت ئەمەس. ئەگەر ھەممە ئىشقا جۈرئەت قىلالايدىغان ھۇجۇم قىلىش روھى بولمىسا، نادىر ئەسەرلەر بارلىققا كەلمەيدۇ. شېئىرنى چوقۇم تېخى ئېنىق بولمىغان كۈچلەرگە قارىتا قوزغىتىلغان باتۇرانە ھۇجۇمغا ئايلاندۇرۇپ، ئاشۇ كۈچلەرنى ئىنسانىيەتكە بويسۇندۇرۇش كېرەك.

8. بىز سانسىزلىغان ئەسىرلەرنى بېسىپ ئۆتۈپ ئاخىرقى چەككە يەتتۇق! ··· دېمەك بىز «مۇمكىنسىزلىك» دەپ ئاتالغان سىرلىق قەلئەنىڭ دەرۋازىسىنى بۆسۈپ ئۆتمەكچى بولىدىكەنمىز، يەنە نېمىشقا كەينىمىزگە قارايمىز؟ ۋاقىت ۋە ماكان تۈنۈگۈنلا يوقالغان. بىز ئاللىقاچان مۇتلەقلىق ئىچىدە ياشاۋاتىمىز، چۈنكى بىز ئاللىبۇرۇنلا ھەممە يەردە مەۋجۇت بولغان مەڭگۈلۈك سۈرئەتنى ئىجاد قىلدۇق.

9. بىز ئۇرۇشنى — دۇنيانىڭ بىردىنبىر پاكلىنىش يولى بولغان ئۇرۇشنى مەدھىيىلەيمىز، مىللىتارىستلار، ۋەتەنپەرۋەرلەر ۋە ئانارخىستلارنىڭ[1] بۇزغۇنچىلىقلىرىنى كۈيلەيمىز، گۈزەل غايە ئۈچۈن جان پىدا قىلىشنى مەدھىيىلەيمىز. ئاياللارنى پەس كۆرىدىغان سۆز-ھەرىكەتلەرنى ئالقىشلايمىز.

10. بىز خىلمۇخىل مۇزېيلار، كۇتۇپخانىلار ۋە ئاكادېمىيىلەرنى پاچاقلاپ تاشلايمىز، ئەخلاقچىلىققا، ئاياللار ھوقۇقچىلىقىغا ھەمدە باشقا بارلىق پۇرسەتپەرەسلىك ۋە پراگماتىزملىق ئىدىيىلەرگە ئوت ئاچىمىز.

11. بىز ئەمگەك قىلىش، كۆڭۈل ئېچىش ۋە ئاسىيلىق قىلىشنىڭ ھاياجىنى ئىچىدىكى گىگانت ئادەملەر توپىنى مەدھىيىلەيمىز؛ زامانىۋى شەھەرلەردىكى كىشىلەرنىڭ چۇقان - سۈرەنلىرى بىلەن قاينىغان رەڭگارەڭ ئىنقىلابنىڭ قىرغاقلىرىغا ئۇرۇلغان دولقۇنلارنى مەدھىيىلەيمىز؛ كېچىلەردە چىراغلىرى پارلاپ تۇرغان پورتلارنى ۋە ئىش مەيدانىدىكى قاينام - تاشقىن كەيپىياتلارنى مەدھىيىلەيمىز؛ ئىس-تۈتەكلەرنىڭ ئۇزۇن يىلانلىرىنى ئاچ كۆزلۈك بىلەن يۇتۇۋاتقان ۋوگزاللارنى مەدھىيىلەيمىز، تۈرلۈم-تۈرلۈم كۆك ئىسلارنى سىرتماق قىلىپ ئاق بۇلۇتلارنىڭ بويىنىغا سېلىۋاتقان زاۋۇتلارنى مەدھىيىلەيمىز؛ پارلاق قۇياش نۇرى ئاستىدا پولات شەمشەردەك يالتىراپ تۇرغان دەريالارنىڭ ئۈستىدە خۇددى گىگانت پالۋاندەك قەد كېرىپ تۇرغان كۆۋرۈكلەرنى مەدھىيىلەيمىز؛ ئۇپۇق بويلاپ ئۇچقاندەك كېتىۋاتقان پاراخوتلارنى مەدھىيىلەيمىز؛ رېلىسلاردا خۇددى پولات يۈگەن سېلىنغان غايەت زور تۆمۈر

---

① ئانارخىزم (anarchism) ـ ھۆكۈمەت زىيانلىق ۋە زۆرۈر ئەمەس، دەپ قارايدىغان بەزى مەسلەك ۋە پوزىتسىيىلەرنىڭ ئومۇمىي نامى.

ئاتلارغا ئوخشاش مەردانە كۆكرەك كېرىپ ئۇچقاندەك ئىلگىرىلەۋاتقان پاراۋوزلارنى مەدھىيىلەيمىز؛ سويلاپ شۇڭغۇۋاتقان ئايروپىلانلارنى مەدھىيىلەيمىز، ئۇلارنىڭ چاقپىلەكلىرى خۇددى شامالدا لەپىلدىگەن بايراقتەك، ھەم يەنە قىزغىن كىشىلەر توپىنىڭ ئالقىش سادالىرىدەك ئاۋاز چىقىرىدۇ.

بۈگۈن بىز ئىتالىيىدىن پۈتكۈل دۇنياغا زەربىدارلىق ۋە قۇتراتقۇلۇق كۈچىگە ئىگە بۇ خىتابنامىنى ئېلان قىلىپ، كەلگۈسىزمىنى بەرپا قىلغانلىقىمىزنى جاكارلايمىز، چۈنكى بىز بۇ دۆلەتنىڭ تېنىدىكى پروفېسسورلار، ئارخېئولوگلار، ساياھەت يول باشلىغۇچىلىرى ۋە ئاسارە - ئەتىقە سودىگەرلىرىدىن ھاسىل بولغان، سېسىق پۇرىقى جاھاننى بىر ئالغان يىرىڭلىق ئۆسمىنى كېسىپ تاشلىشىمىز لازىم.

ئىتالىيىنىڭ پىت بازىرىغا ئايلىنىپ قالغىنىغا بەك ئۇزاق بولۇپ كەتتى. بىز بۇ دۆلەتنى سانسىزلىغان مۇزېيلارنىڭ زومىگەرلىك بىلەن ئىگىلىۋېلىشىدىن قۇتقۇزۇۋېلىشىمىز كېرەك، بۇ مۇزېيلار ئۇنىڭ ۋۇجۇدىنى سانسىزلىغان قەبرىستانلىقلار بىلەن تولدۇرۇۋەتتى.

مۇزېي دېگەن قەبرىستانلىق! ··· ئۇلار بىر-بىرىگە شۇ قەدەر ئوخشىسىمۇ، ھەممىسى ئۆزئارا تونۇشمايدىغان تەنلەر سوغۇق ھالدا ئۇچرىشىدىغان سورۇن. مۇزېي ئۆچمەنلەرنى ۋە ناتونۇشلارنى بىر-بىرىگە چاپلاشتۇرۇپ ئۇخلىتىدىغان ئاممىۋى ياتاق! مۇزېي رەسساملارنى ۋە ھەيكەلتاراشلارنى قىرغىن قىلىدىغان مۇتلەق بىمەنە قۇشخانا، ئۇلار رىقابەتنىڭ تاملىرىنى ياقىلاپ، رەڭ ۋە سىزىقلار بىلەن بىر-بىرىنى ئېچىنىشلىق ئۆلتۈرۈشىدۇ!

خۇددى ئەرۋاھلار بايرىمىدا قەبرىستانلىققا بارغاندەك، ئەگەر يىلدا بىر قېتىم تاۋاپ قىلىمىز دېسەڭلار، مەن سىلەرنىڭ بېرىشىڭلارغا قوشۇلىمەن. ھەر يىلى بىر قېتىم «مونا لىزا» نىڭ ئالدىغا گۈل قويۇشتىن بۇرۇن، مەن سىلەرنىڭ شۇنداق قىلىشىڭلارغا ئۇنايمەن ··· بىراق مەن كىشىلەرنىڭ ھېيىقىش تۇيغۇسى ئىچىدە قورقۇنچ، ساداقەت ۋە ئېھتىرام بىلەن مۇزېيلارنى كۈن بويى ئۆزىنى ئۇنۇتقان ھالدا ئايلىنىپ يۈرۈشىگە يول قويمايمەن. نېمە ئۈچۈن زەھەرلىك ھاۋادىن نەپەس ئېلىشىمىز كېرەك ئىكەن؟ نېمە ئۈچۈن ئۆزىمىزدىن سېسىق پۇراق چىقىرىپ يۈرىمىز؟

سەنئەتكارنىڭ بۇرمىلانغان خام خىياللىرى ئىپادىلەنمىگەن قايسى بىر كونا رەسىمنى سىلەر كۆرۈپ باققان؟ سەنئەتكارلار پۈتكۈل زېھنىنى سەرپ قىلىپمۇ خىلمۇخىل توسالغۇلاردىن ھالقىپ ئۆتۈپ ئۆزىنىڭ مەقسىتىنى تولۇق ئىپادىلەپ بېرەلمەيۋاتىدۇ ··· بىر قەدىمكى رەسىمدىن زوقلىنىش ئۈزلۈكسىز ئىجاد قىلىش ۋە ئەمەلىيەت جەريانىدا ئىلھامنىڭ رولىنى جارى قىلدۇرۇش بىلەن قارىمۇقارشى ھالدا ئىلھامنى جىنازىغا چىقىرىپ قويىدۇ.

ئەجەبا سىلەر قىممەتلىك زېھنىي كۈچۈڭلارنى ئاشۇ پۈتۈنلەي پايدىسىز بولغان ئۆتمۈشتىن زوقلىنىشقا سەرپ قىلىپ، ئەڭ ئاخىرىدا قولىدىن ھېچنىمە كەلمەيدىغان ئەرزىمەس بىچارىگە ئايلىنىپ قېلىشنى خالامسىلەر؟

مەن سىلەرگە ئېيتىپ قوياي: دائىم مۇزېي، كۇتۇپخانا ۋە ئاكادېمىيىلەر (بۇ جايلار دائىم ئالدىراش يۈرىدىغان، لېكىن قولىدىن ھېچ ئىش كەلمەيدىغانلارنىڭ قەبرىستانى، ئارزۇ-ئارمانلار كىرىستقا مىخلىنىدىغان جازا مەيدانى، يېرىم يولدا ۋاز كېچىلگەن كۈرەشلەرنىڭ خاتىرە دەپتىرى···) نى زىيارەت قىلىش ئەمەلىيەتتە سەنئەتكارلار ئۈچۈن زىيانلىق، بۇ خۇددى قەلبىگە زور ئىرادىلەر پۈكۈلگەن، تالانتى ئۇرغۇپ تۇرغان بىر ياشنىڭ ھەممە ئىشنى ئائىلە باشلىقى كونترول قىلىپ تۇرۇۋالغانغا ئوخشاش پۈتۈنلەي پايدىسىز. سەكراتتىكى ئادەم، ساقايماس بىمار ۋە تۈرمىدىكى مەھبۇس ئۈچۈن بۇ باشقا گەپ: بۇرۇنقى ئىشلارنى ئەسلەش بەلكىم ئۇلارنىڭ كېسىلى ۋە ئازابىنى يەڭگىللىتىدىغان تىنچلاندۇرۇش ئوكۇلىنىڭ رولىنى ئوينىشى مۇمكىن، چۈنكى ئۇلارغا نىسبەتەن كەلگۈسىدىن ھېچقانداق ئۈمىد يوق ··· لېكىن، بىز ئۆتمۈشنى بىلىشنى خالىمايمىز، چۈنكى بىز ياش ھەم ئىستىقباللىق، كۈچ - قۇۋۋىتىمىز ئۇرغۇپ تۇرغان كەلگۈسىزمچىلار!

ئۇنداقتا كېلىڭلار، بارماقلىرى ئىس بىلەن قارايغان خۇشال ئوت قويغۇچىلار! كېلىڭلار! كېلىڭلار! ··· ئىشنى باشلاڭلار! كۇتۇپخانىلارنىڭ كىتاب جازىلىرىغا ئوت تۇتاشتۇرۇڭلار! ··· دەريا سۈيىنى باشلاپ كېلىپ مۇزېيلارنى غەرق قىلىۋېتىڭلار! ··· ئاھ، ئاشۇ ئاجايىپ كەچۈرمىشلەرنى باشتىن كەچۈرگەن كونا رەسىملەرنىڭ يىرتىلىشلىرىنى، رەڭلەرنىڭ ئۆڭۈشلىرىنى، ئۇلارنىڭ سۇ ئۈستىدە لەيلەپ ئېقىشلىرىنى كۆرۈپ تۇرۇش نەقەدەر

كۆڭۈللۈك ـ ھە؟! ... سىلەر چوت، پالتا، بولقىلارنى كۆتۈرۈپ، كىشىلەرنىڭ ھۆرمىتىگە سازاۋەر ئاشۇ قەلئەلەرنى رەھىمسىزلىك بىلەن ۋەيران قىلىپ تاشلاڭلار!

بىزنىڭ ئارىمىزدا ئەڭ چوڭى 30 ياش. شۇڭا ئىشلىرىمىزنى تاماملاشقا بىزنىڭ كەم دېگەندە يەنە ئون يىل ۋاقتىمىز بار. بىز قىرىق ياشقا كىرگەندە، بىزدىن ياش، قابىل ۋە ساغلام ياشلار بىزنى خۇددى كېرەكسىز قەغەزگە ئوخشاش قەغەز سېۋىتىگە تاشلىۋېتىدۇ. بىز ئاشۇنداق بولۇشنى ئارزۇ قىلىمىز!

بىزنىڭ ۋارىسلىرىمىز كەلگۈسىدە بىزگە قارشى تۇرىدۇ، ئۇلار يىراق - يىراقلاردىن كېلىدۇ، تەرەپ-تەرەپتىن ئەسەبىي رىتىمدىكى ناخشىلارنى توۋلاپ، ئاجايىپ تېز ئۇسسۇللارنى ئويناپ، بۈركۈتنىڭ تىرناقلىرىدەك قوللىرىنى پۇلاڭلاتقانچە كېلىدۇ، ئاكادېمىيىلەرنىڭ دەرۋازىلىرى ئالدىدا ئىتقا ئوخشاش ئۇياق - بۇياقنى پۇراپ بېقىشىدۇ، ئۇ چاغدا بىزنىڭ ئىدىيىلىرىمىز ئاللىقاچان سېسىپ كېتىدۇ، كۇتۇپخانىلارنىڭ يەر ئاستى ئۆيىدە سېسىق پۇراق تارقىتىپ تۇرىدۇ.

بىراق، بىز ئۇ يەردە بولمايمىز ... ئۇلار ئاخىر بىزنى تېپىۋالىدۇ — بىر قىش كېچىسى سەھرادىكى دالىدا يامغۇر تامچىلىرى زېرىكىشلىك تامچىلاپ تۇرغان چەللە ئاستىدا بىزنىڭ توختىماستىن سىلكىنىپ تۇرغان ئايروپىلاننىڭ يېنىدا تۈگۈلۈپ ئولتۇرۇپ، ئۆزىمىز ھازىر يېزىۋاتقان كىتابلىرىمىزنى گۈلخان قىلىپ قالاپ، ئىككى قولىمىزنى ئوتقا سۇنۇپ ئىسسىتىۋاتقان ھالدا بايقايدۇ، بىزنىڭ سايىمىز ئوت نۇرىدا تەۋرىنىپ تۇرىدۇ.

ئۇلار بىزنى ئورىۋېلىپ ۋارقىراپ ـ جارقىرىشىدۇ، ئۈمىدسىزلىك ئازابى تۈپەيلىدىن ئۇلار چوڭ-چوڭ نەپەس ئالىدۇ، ئۇلار بىزنىڭ تېخىچە ئاجىزلىمىغان ھاكاۋۇرلۇقىمىز ۋە تەلۋىلىكىمىزدىن قاتتىق غەزەپلىنىدۇ، ئۇلار غەزىپىنى باسالماي ئۆچمەنلىكنىڭ تۈرتكىسى ئاستىدا ئېتىلىپ كېلىپ بىزنى ئۆلتۈرىدۇ، شۇنىڭ بىلەن بىر ۋاقىتتا ئۇلارنىڭ قەلبىنىڭ چوڭقۇر تەكتىدىن بىزگە بولغان سۆيۈنۈش ۋە قايىللىق ھېسسىياتى ئۇرغۇپ چىقىدۇ.

مەردانە ۋە كۈچلۈك بولغان رەزىللىك نۇرلىرى ئۇلارنىڭ كۆزلىرىدىن

ئېتىلىپ چىقىدۇ. — سەنئەت تېگى - تەكتىدىن ئېيتقاندا، پەقەت زوراۋانلىق، ۋەھشىيلىك ۋە رەزىللىكتىنلا ئىبارەت.

بىزنىڭ ئارىمىزدا ئەڭ چوڭى 30 ياش: بىراق بىز ئۆزىمىزنىڭ بايلىقى بولغان كۈچىمىز، مۇھەببىتىمىز، جاسارىتىمىز، پاراستىمىز ۋە مەردانە ئىرادىمىز قاتارلىق نۇرغۇن قىممەتلىك نەرسىلىرىمىزنى بىكار ئىسراپ قىلىۋەتتۇق؛ بىز ئۆلارنى تەلۋىلىك بىلەن تاشلىۋەتتۇق، ئاز-كۆپلۈكى بىلەن كارىمىز بولمىدى، قىلچە ئىككىلەنمىدۇق، زادىلا توختاپ قالمىدۇق، بىراقلا كۈچىۋەتتۇق ... ئۆزىمىزگە قاراپ باقايلى! بىز تېخى توي قىلمىدۇق! بىزنىڭ يۈرىكىمىز قىلچە هارغىنلىق هېس قىلمىدى، چۈنكى ئۇ لاۋۇلداپ كۆيۈۋاتىدۇ، ئۆچمەنلىككە تولۇپ، شىددەت بىلەن سوقۇۋاتىدۇ ... سىلەر هەيران قېلىۋاتامسىلەر؟ ... بۇ لوگىكىغا ئۇيغۇن، چۈنكى سىلەر ئۆز بېشىڭلاردىن ئۆتكەن ئىشلارنى زادىلا ئەسلىيەلمەيسىلەر. بىز دۇنيانىڭ چوققىسىدا قەد كېرىپ تۇرۇپ، كائىناتتىكى بارلىق پلانېتلارغا يەنە بىر قېتىم ئۇرۇش ئېلان قىلىمىز!

سىلەر بىزگە رەددىيە بەرمەكچىمۇ؟...بولدى! بولدى! ئۇنداق ئىشلارغا بىز كۆنۈك ...بىز تولۇق چۈشىنىمىز! ...بىزنىڭ مەپتۇنكار ۋە ساختا ئىدرىكىمىز بىزگە بىزنى ئۆز ئەجدادىمىزنىڭ قايتا تۇغۇلۇشى ۋە داۋامى دەيدۇ. بەلكىم شۇنداقتۇ! ...بوپتۇ، شۇنداقمۇ بولسۇن! ...ئۇنىڭ نېمە ئەهمىيىتى بار؟ بىزنىڭ چاتىقىمىز يوق! ...بۇنداق نومۇسسىز سۆزلەرنى تەكرارلاۋەرگەن ئادەم ياخشى ئاقىۋەتكە قالمايدۇ! ...سىلەر بېشىڭلارنى كۆتۈرۈپ ئېنىق ئاڭلاپ قويۇڭلار! ...

بىز دۇنيانىڭ چوققىسىدا قەد كېرىپ تۇرۇپ، بارلىق پلانېتلارغا يەنە بىر قېتىم ئۇرۇش ئېلان قىلىمىز!

3. مارىنېتتى ۋە باشقىلار

ئىتالىيە كەلگۈسىزم بارلىققا كەلگەن جاي، شۇنداقلا كەلگۈسىزمنىڭ مەركىزى. بۇ ئېقىمنىڭ ئاساسلىق پرىنسىپلىرى مارىنېتتى ۋەكىللىكىدىكى ئىتالىيە كەلگۈسىزمنىڭ پروگراممىلىرى ئاساسىدا شەكىللەنگەن. مارىنېتتى 1909 - يىلى «كەلگۈسىزم خىتابنامىسى»نى ئېلان قىلىپ كەلگۈسىزمنىڭ

دۇنياغا كەلگەنلىكىنى جاكارلىغاندىن كېيىن، بۇ ئېقىمنىڭ تەشەببۇسلىرى ئىتالىيىگە ناھايىتى تېزلىكتە تارقىلىپ، كىشىلەر تەرىپىدىن قوبۇل قىلىنغان. ئىتالىيىدە بۇ ھەرىكەتكە قاتناشقان ئادەم سانى ئەڭ كۆپ، ئۇنىڭ داغدۇغىسى ئەڭ زور، چېتىلىش دائىرىسىمۇ ئەڭ كەڭ بولغان. 1910- يىلى مارىنېتتى يەنە «كەلگۈسىزم ئەدەبىياتىنىڭ خىتابنامىسى» نى ئېلان قىلىپ، كەلگۈسىزم ئەدەبىياتىنىڭ نەزەرىيىلىرىنى ۋە ئىجادىيەت پرىنسىپلىرىنى تەشۋىق قىلغان. 1913- يىلى مارىنېتتى، پالاززېسچى قاتارلىقلار كەلگۈسىزملىق ژۇرنال «راچېبا» نى نەشر قىلغان. شۇ يىلى مارىنېتتى رۇسىيىگە بېرىپ ئۆزىنىڭ كەلگۈسىزم تەشەببۇسلىرىنى تەشۋىق قىلىپ، بۇ ئېقىمنىڭ تەسىرىنى رۇسىيىگە كېڭەيتكەن. 1914- يىلى رېمو چىتى فلورۇنسا قاتارلىق شەھەرلەردە كەلگۈسىزم كېچىلىكى ئۆتكۈزۈپ، بۇ ئېقىمنىڭ تەسىرىنى تېخىمۇ كېڭەيتكەن. 1915- يىلى مارىنېتتى، سېتتىمېللى قاتارلىقلار «كەلگۈسىزم دراماچىلىقى خىتابنامىسى» نى ئېلان قىلغان. 1916- يىلىدىن 1918- يىلىغىچە چىتى «كەلگۈسىزملىق ئىتالىيە» ناملىق ژۇرنالنى چىقىرىپ، كەلگۈسىزمنىڭ دراما جەھەتتىكى تەشەببۇسلىرىنى تەرغىب قىلغان. ئۇلارنىڭ تەرغىباتى ۋە تەشۋىقاتى بىلەن كەلگۈسىزم ئالدى بىلەن ئىتالىيىدە، ئاندىن فرانسىيە، رۇسىيە ۋە باشقا ياۋروپا دۆلەتلىرىدە ناھايىتى تېز تارقىلىپ، تەسىرى كۈنسېرى كېڭەيگەن.

كەلگۈسىزم ئىتالىيىدە ئەڭ دەسلەپ ئەدەبىياتتىن باشلانغان، ئۇنىڭ ئاساسلىق ۋەكىللىرىدىن مارىنېتتىدىن باشقا پالاززېسچى، پاپىنى، سوففىكى، گىئوۋاننى، بۇچچى، كاۋاچورى قاتارلىقلار بار؛ كېيىن ئۇ دراما، رەسىمچىلىك، مۇزىكا ساھەسىگە كېڭەيگەن. بۇلارنىڭ ئاساسلىق ۋەكىللىرىدىن چىتى، سېتتىمېللى، كوررا، بوككىئونى، باللا قاتارلىقلار بار.

كەلگۈسىزم ئىتالىيىدە يەنە ئەدەبىيات - سەنئەت دائىرىسىدىن ھالقىپ، سىياسىي، ئەخلاق ھەمدە ئىجتىمائىي تۇرمۇشنىڭ باشقا بارلىق ساھەلىرىگە سىڭىپ كىرگەن.

فىلىپپو توماسو مارىنېتتى (F. T. Marinetti, 1876 — 1944) ئىتالىيىلىك مەشھۇر شائىر، ئوبزورچى، دراماتورگ، سىياسىي پائالىيەتچى، كەلگۈسىزم ئەدەبىياتىنىڭ ئىجادچىسى.

ئۇ 1876- يىلى مىسىرنىڭ پورت شەھىرى ئالېكساندىردا بىر باي ئىتالىيىلىك ئائىلىسىدە دۇنياغا كەلگەن. دەسلەپكى مەزگىللەردە ئالېكساندىردىكى ئىيسا جەمئىيىتى مەكتىپىدە ئوقۇغان. 1893- يىلى ئائىلىسى بىلەن پارىژغا كۆچۈپ بارغان. بۇ مەزگىلدە ئۇ فىرانسىيە مودېرنىزم ئەدەبىيات - سەنئىتى بىلەن كەڭ دائىرىدە تونۇشۇپ، ئۇنىڭ چوڭقۇر تەسىرىگە ئۇچرىغان. 1894- يىلى ئىتالىيىگە قايتىپ، پاۋىيا ئۇنىۋېرسىتېتى ۋە ژېنويا ئۇنىۋېرسىتېتىدا قانۇنشۇناسلىق ئۆگەنگەن. 1899- يىلى ئوقۇش پۈتتۈرگەن.

مارىنېتتى ئۆزىنىڭ ئەدەبىي ئىجادىيەت پائالىيىتىنى شېئىر يېزىشتىن باشلىغان. ئۇ دەسلەپكى مەزگىللەردە فىرانسۇز تىلىدا «قېرى ماتروس» (1897)، «پلانېتلارنى بويسۇندۇرۇش» (1902)، «بەرباتلىق» (1904) قاتارلىق سىمۋولىزملىق شېئىرلارنى يازغان. 1905- يىلى ئۇ «شېئىرىيەت» ژۇرنىلىنى چىقىرىپ، ئىتالىيىلىك ئاۋانگارد شائىرلارنىڭ شېئىرلىرىنى ۋە فىرانسىيە سىمۋولىزمچى شائىرلىرىدىن رىمبو، ماللارمى، ۋېرلىن، لافوگ قاتارلىقلارنىڭ ئەسەرلىرىنى تونۇشتۇرۇپ، خەلقئارا شۆھرەتكە ئېرىشكەن.

1909- يىلىدىن باشلاپ، ئۇ بىر قاتار خىتابنامىلەرنى ئېلان قىلىپ، كەلگۈسىزم ئېقىمىنىڭ نەزەرىيىۋى تەشەببۇسلىرىنى ئوتتۇرىغا قويغان. 1913- يىلى كەلگۈسىزملىق ژۇرنال «راچېبا» نى چىقىرىش خىزمىتىگە ھەمكارلاشقان، شۇ يىلى رۇسىيىگە بېرىپ، كەلگۈسىزمنىڭ تەسىرىنى رۇسىيىگە تارقاتقان. ئۇ يەنە كەلگۈسىزمگە مۇناسىۋەتلىك بارلىق پائالىيەتلەرگە دېگۈدەك باشلامچىلىق قىلىپ ياكى ئاكتىپ قاتنىشىپ بۇ ئېقىمنىڭ ئومۇم ئېتىراپ قىلغان مەشھۇر رەھبىرىگە ئايلانغان.

مارىنېتتى ئىجادىيەت ئەمەلىيىتى جەريانىدا ئۆزىنىڭ كەلگۈسىزملىق نەزەرىيىلىرىنى ئىزچىللاشتۇرۇشقا تىرىشىپ، ئەدەبىي ئىجادىيەتتە يۇرەكلىك يېڭىلاش ئېلىپ بارغان. ئۇ 1910- يىلى يازغان رومانى «كەلگۈسىزمچى مافاركا» دا ئۆزىنىڭ كەلگۈسىزم تەشەببۇسلىرىنى شەرھلەپ، «كەلگۈسىدىكى ئادەم» ئوبرازىنى سۈرەتلىگەن. ئۇنىڭ قەلىمى ئاستىدىكى «كەلگۈسىدىكى ئادەم» خۇددى ھەممىگە قادىر ماشىنىغا ئوخشاش تەسۋىرلەنگەن. ئۇ «ترىپولى ئۇرۇشى» (1911)، «زا - بۇ - تۇبو» (1914) قاتارلىق ئەسەرلىرىدە تىل

قائىدىلىرىنى بۇزۇپ تاشلاپ، تەقلىدىي تۇرمۇشتىكى ئاۋاز ۋە ماتېماتىكىلىق ئىپادىلەرنى قوللانغان، شۇنداقلا ھەرىكەتتىكى شەيئىلەرنىڭ ئوبرازىنى يارىتىپ، تەققاسلاش ئۇسۇلىنى كۆپلەپ ئىشلەتكەن.

ئۇ خېلى بۇرۇنلا دراما ئىجادىيىتى بىلەن شۇغۇللانغان. 1905- يىلى سىمۋولىزملىق ئالاھىدىلىككە ئىگە دراممىسى «قىئاتلارنىڭ پادشاھى» نى ئېلان قىلغان. «ئېلېكترونلۇق ياغاچ قورچاق» (1909) ناملىق دراممىسى تۇرىندا ئوينالغان. ئۇ كېيىن يەنە كۆپلىگەن كەلگۈسىزملىق دراممىلارنى يازغان، بۇلارنىڭ ئىچىدە ئەڭ ۋەكىللىكى «ئۇلار كەلدى» ناملىق دراما.

مارىنېتتىنىڭ رادىكال سىياسىي مەيدانى كەسكىن تالاش-تارتىشقا ۋە ئىتالىيە كەلگۈسىزمىنىڭ پارچىلىنىشىغا سەۋەب بولغان. شۇ تۈپەيلىدىن ئۇ نۇرغۇن ئەگەشكۈچىلىرىدىن قۇرۇق قالغان. 1- دۇنيا ئۇرۇشىنىڭ ئالدى-كەينىدە، ئۇ سىياسىي پائالىيەتلەرگە ئاكتىپ قاتناشقان، ئەسەبىيلەرچە قىزغىنلىق بىلەن نامايىش تەشكىللەپ، رادىكال ئەسەرلەرنى يېزىپ، توختىماي پائالىيەت ئېلىپ بارغان. 1- دۇنيا ئۇرۇشى پارتلىغاندىن كېيىن ئۇ ئىتالىيىنىڭ ئۇرۇشقا قاتنىشىشىنى تەشەببۇس قىلغان، ئۆزىمۇ ھەربىي سەپكە قاتنىشىپ، ھەربىي مۇخبىر بولغان. 1918- يىلى ئۇ سېتتېمپىللى، كوررا قاتارلىقلار بىلەن بىرلىكتە «كەلگۈسى پارتىيىسى» نى قۇرۇپ، ئىتالىيە فاشىست پارتىيىسى بىلەن ھەمكارلاشقان ھەمدە مۇسسولىنىنىڭ ماختىشىغا سازاۋەر بولۇپ، ئۇنىڭ تەكلىپى بىلەن فاشىست پارتىيىسىنىڭ نامزاتى سۈپىتىدە سايلامغا قاتناشقان. 1919-يىلى 11- ئايدا فاشىست پارتىيىسى سايلامدا مەغلۇب بولغاندىن كېيىن، مۇسسولىنى بىلەن مارىنېتتى دۆلەت بىخەتەرلىكىگە خەۋپ يەتكۈزۈش ۋە قوراللىق گۇرۇھ ئۇيۇشتۇرۇش جىنايىتى بىلەن تۇرمىگە تاشلانغان. ئىككىنچى يىلى مارىنېتتى تۇرمىدىن چىقىپ، فاشىست پارتىيىسىنى ئۆزىنىڭ دىنىي جەمئىيەتكە ۋە پادىشاھلىققا قارشى تۇرۇش پروگراممىسىنى قوبۇل قىلىشقا كۆندۈرەلمەي، فاشىست پارتىيىسى بىلەن ئادا-جۇدا بولغانلىقىنى جاكارلىغان. لېكىن، ئۇ بىر مەزگىل ئەدەبىي ئىجادىيەت بىلەن شۇغۇللانغاندىن كېيىن، 1923- يىلى قايتىدىن تەختكە چىققان فاشىست پارتىيىسى بىلەن يېڭىۋاشتىن ھەمكارلىشىپ، پەقەت مۇسسولىنىغا تايانغاندىلا «كەلگۈسىزمنىڭ ئەڭ تۈۋەن

پروگراممىسىنى ئىشقا ئاشۇرغىلى بولىدۇ» دەپ قارىغان. 1924- يىلى ئۇ «كەلگۈسىزم بىلەن فاشىزم» دېگەن ماقالىسىنى ئېلان قىلىپ، بۇ ئىككىسىنىڭ قانداشلىق مۇناسىۋىتىنى شەرھلىگەن. 1929- يىلى ئۇ ئىتالىيە پەنلەر ئاكادېمىيىسىنىڭ ئاكادېمىكى بولۇپ تەيىنلەنگەن، كېيىن يەنە ئىتالىيە يازغۇچىلار جەمئىيىتىنىڭ رەئىسى بولغان. بۇ مەزگىلدە ئۇ ئارگېنتىنا، برازىلىيە قاتارلىق دۆلەتلەرگە بېرىپ، كەلگۈسىزمنىڭ تەشەببۇسلىرىنى تەشۋىق قىلغان. 1942- يىلى ئىتالىيە ئارمىيىسى بىلەن بىرگە ئىفوپىيە، سوۋېت ئىتتىپاقى قاتارلىق دۆلەتلەرگە كىرگەن. 1944- يىلى يۈرەك كېسىلى بىلەن ۋاپات بولغان.

«ئۆلار كەلدى» ناملىق دراما مارىنېتتىنىڭ ۋەكىللىك ئەسىرى. دراما ۋەقەلىكى مەلۇم بىر كۈنى كەچتە بىر ھەشەمەتلىك مېھمانخانا ئۆيىدە يۈز بەرگەن. مېھمانخانا ئۆيىنىڭ تورۇسىدىكى چوڭ ئاسما چىراغ نۇر چېچىپ تۇرىدۇ. سەھنىنىڭ سول تەرىپىدە سىرتتىكى گۈللۈككە تۇتىشىدىغان ئوچۇق ئىشىك ۋە دېرىزە بار، تام تۈۋىگە غايەت زور تۆت چاسا شىرە قويۇلغان، ئۇنىڭ ئۈستىگە داستىخان سېلىنغان. سەھنىنىڭ ئوڭ تەرىپىدىمۇ بىر ئوچۇق ئىشىك بار، تام تۈۋىگە غايەت زور تەۋرىمە ساپا قويۇلغان. ئۇنىڭ ئىككى تەرىپىگە تۆتتىن سەككىز دانە ئادەتتىكى ئورۇندۇق تۈز سىزىق شەكلىدە قاتار تىزىلغان. غوجىدار بىلەن ئىككى نەپەر ئەر خىزمەتكار سول تەرەپتىكى ئىشىكتىن سەھنىگە كىرىدۇ. غوجىدار خىزمەتكارلارغا: «ئۆلار كەلدى، دەرھال تەييارلىق قىلىڭلار!» دەپ بۇيرۇق چۈشۈرۈپ، سەھنىدىن ئالدىراش چىقىپ كېتىدۇ. خىزمەتكارلار پاييېتەك بولۇشۇپ، تەۋرىمە ساپانىڭ ئىككى تەرىپىدىكى ئورۇندۇقلارنى يېرىم چەمبەر شەكلىدە تىزىدۇ، ئاندىن سول تەرەپتىكى ئىشىك يېنىغا بېرىپ، تاماشىبىنلارغا كەينىنى قىلىپ، سىرتقا قاراپ تۇرىشىدۇ، جىمجىت ھالدا ناھايىتى ئۇزاق كۈتىدۇ. بىر ھازادىن كېيىن غوجىدار ئالدىراش سەھنىگە كىرىپ: «يېڭى بۇيرۇق، ئۆلار ناھايىتى ھېرىپ كېتىپتۇ ... دەرھال بىر تۈركۈم ياستۇق ۋە كۈرسى تەييارلاڭلار ...» دەپلا چىقىپ كېتىدۇ. خىزمەتكارلار ئوڭ تەرەپتىكى ئىشىكتىن چىقىپ، ياستۇق ۋە كۈرسىلارنى كۆتۈرۈپ كىرىشىدۇ، ئاندىن تەۋرىمە ساپانى سەھنىنىڭ ئوتتۇرىسىغا يۆتكەپ،

ئۇنىڭ ئىككى تەرىپىگە تۆتتىن ئورۇندۇقنى قاتار تىزىدۇ، بۇ ئورۇندۇقلار تەۋرىمە ساپاغا كەينىنى قىلىپ تىزىلىدۇ، ئۇنىڭدىن كېيىن، خىزمەتكارلار تەۋرىمە ساپا ۋە ئورۇندۇقلارنىڭ ئۈستىگە بىردىن ياستۇق، ئالدىغا بىردىن كۇرسى قويىدۇ. بۇ ئىشلار تۈگىگەندىن كېيىن، خىزمەتكارلار ئىشىك ئالدىغا بېرىپ، تاماشىبىنلارغا دۈمبىسىنى قىلىپ ئۇزاق كۈتىدۇ. بىر هازادىن كېيىن، غوجىدار گۈللۈك تەرەپتىن هاسىراپ - هۆمۈدەپ سەهنىگە كىرىدۇ، ئاندىن: «يېڭى بۇيرۇق، ئۇلارنىڭ قورسىقى ئېچىپ كېتىپتۇ، تاماق هازىرلاڭلار» دەپلا سەهنىدىن چىقىپ كېتىدۇ. خىزمەتكارلار شىرەنى سەهنىنىڭ ئوتتۇرىسىغا يۆتكەپ، ئۇنىڭ تۆر تەرەپ ئوتتۇرىسىغا تەۋرىمە ساپانى قويۇپ، قالغان ئورۇندۇقلارنى شىرەنىڭ ئەتراپىغا تىزىدۇ. ئاندىن ئالدىراش چىقىپ كېتىپ، ئوڭ تەرەپتىكى ئىشىكتىن كىرىپ، شىرەنىڭ ئۈستىنى راسلايدۇ. تەۋرىمە ساپانىڭ ئالدىغا بىر لوڭقا گۈل قويىدۇ، ئىككىنچى ئورۇننىڭ ئالدىغا سەككىز بوتۇلكا هاراق قويىدۇ، باشقا ئورۇندۇقلارنىڭ ئالدىغا بىر يۈرۈشتىن قاچا-قۇچا قويىدۇ. بىر ئورۇندۇقنى خۇددى ئاشخانىلاردا «بۇ ئورۇندۇقتا ئادەم بار» دېگەن مەنىنى بىلدۈرۈش ئۈچۈن ئاشۇنداق قىلغاندەك ئالدىغا ئېڭىشتۈرۈپ، ئۇنىڭ ئارقا ئىككى پۇتىنى يۇقىرىغا قارىتىپ قويىدۇ، خىزمەتكارلار بۇ ئىشلارنى تاماملاپ، ئىشىكنىڭ يېنىغا بېرىپ، تاماشىبىنلارغا كەينىنى قىلىپ، ئۇزاق كۈتىدۇ. بىر هازادىن كېيىن، غوجىدار ئالدىراش يۈگۈرۈپ كىرىپ «Bricatira kamè kamè» دەپلا چىقىپ كېتىدۇ. خىزمەتكارلار شىرەنى ئەسلى ئورنىغا يۆتكەيدۇ، ئاندىن تەۋرىمە ساپانى سول تەرەپتىكى ئىشىكنىڭ يېنىغا ئاپىرىپ قويىدۇ، قالغان سەككىز دانە ئورۇندۇقنى تەۋرىمە ساپاغا ئەگەشتۈرۈپ بىر تۈز سىزىق بويىچە قاتار تىزىدۇ، بۇ ئورۇندۇقلار سەهنىنى يانتۇ كېسىپ ئۆتىدۇ. خىزمەتكارلار چىراغنى ئۆچۈرىدۇ. سەهنە قاراڭغۇلىشىدۇ، ئاي نۇرى سول تەرەپتىكى گۈللۈككە تۇتىشىدىغان ئىشىكتىن سەهنىگە چۈشىدۇ. سىرتتىن ئۇرۇلغان كۈچلۈك بىر دەستە نۇر تەۋرىمە ساپا بىلەن سەككىز دانە ئورۇندۇقنىڭ سايىسىنى يەرگە چۈشۈرىدۇ. بۇ نۇرنىڭ ئوڭ تەرەپكە يۆتكىلىشىگە ئەگىشىپ، بۇ سايىلار ئاستا-ئاستا ئۇزىراپ، سول تەرەپتىكى گۈللۈككە تۇتىشىدىغان ئىشىك تەرەپكە

سىلجىيدۇ. خىزمەتكارلار سەھنىنىڭ بىر بۇلۇڭىدا تۈگۈلۈپ تۇرۇپ، لاغىلداپ تىترىگىنىچە تەۋرىمە ساپا بىلەن ئورۇندۇقلارنىڭ خۇددى يىلاندەك ئۆزلۈكىدىن ئاستا-ئاستا مېھمانخانا ئۆيدىن چىقىپ كېتىشىنى ئازاب بىلەن كۈتۈپ تۇرۇشىدۇ. بۇنىڭ بىلەن پۈتكۈل دراما ئاياغلىشىدۇ.

مارىنېتتى بۇ دراما توغرىلىق مۇنداق دېگەن:

«‹ئۇلار كەلدى› دېگەن درامىدا مەن مول ھاياتىي كۈچكە ئىگە شەيئىلەرنىڭ بىر خىل ئاككوردىنى يارىتىشقا ئۇرۇندۇم. ئۆتكۈر تۇيغۇ ۋە باي تەسەۋۋۇرغا ئىگە ھەرقانداق ئادەم ناھايىتى تەبىئىي ھالدا قايتا-قايتا شۇنى بايقايدۇكى، ئادەم يوق ئۆيدىكى ئاشۇ شىرە ۋە ئورۇندۇقلار، بولۇپمۇ تەۋرىمە ساپا بىلەن ئورۇندۇقلار ئادەمگە چوڭقۇر تەسىر قالدۇرىدىغان تەرزدە سىرلىق ۋەھىي تۇسىگە تولغان ھالەتتە نامايان بولىدۇ.

مەن دەل مۇشۇنداق كۆزىتىش ئاساسىدا بۇ ئاككوردنى ئىجاد قىلدىم.

غايەت زور تەۋرىمە ساپا بىلەن سەككىز دانە ئورۇندۇق يېتىپ كەلمەكچى بولغان مېھمانلارنى كۈتۈۋېلىش ئۈچۈن ئۆز ئورنىنى توختىماي ئۆزگەرتىپ، بارا-بارا بىر خىل ئاجايىپ بولغان، خام خىيالغا ئوخشاپ كېتىدىغان ھاياتقا ئېرىشىدۇ. ئەڭ ئاخىرىدا ئۇلارنىڭ سايىسىنىڭ ئۇزىرىشىغا ۋە ئىشىككە قاراپ سىلجىشىغا ئەگىشىپ، تاماشىبىنلار شۇنى چۈشىنىشى كېرەككى، ئورۇندۇقلارغا راستىنلا جان كىرىدۇ، ئۇلار ئۆزلىرى يۆتكىلىپ ئىشىكتىن چىقىپ كېتىدۇ».

مارىنېتتى «كەلگۈسىزم دراماچىلىقى خىتابنامىسى»دە مۇنداق دېگەن: بۇرۇنقى درامىلارنىڭ ھەممىسى چىركىن، سۆرەلمە، پالاس، تۇرغۇن بولغان پىسخىك ئانالىز درامىلىرى بولۇپ، ئۇلار ھاياتىي كۈچىنى ئاللىقاچان يوقاتقان. درامىلاردا ئىنتايىن چەكلىك ۋاقىت، ماكان ۋە سۇژىت ئىچىدە «يوشۇرۇن ئاڭدىن ھەمدە تۇتقىلى بولمايدىغان كۈچ، ساپ ئابستراكتلىق ۋە ساپ تەسەۋۋۇردىن قېزىپ چىقىلغان بارلىق نەرسىلەرنى ئىپادىلەش كېرەك. ئۇلار چىنلىققا قانچىلىك دەرىجىدە خىلاپ بولسىمۇ، غەلىتە بولسىمۇ، دراماغا قارشى بولسىمۇ مەيلى». بۇ درامىدا دەل مارىنېتتىنىڭ مۇشۇ خىل كەلگۈسىزملىق دراما ئىدىيىسى ئىپادىلەنگەن.

بىرىنچىدىن، بۇدراما دەرىجىدىن تاشقىرى قىسقا، ئۇنىڭدا پەقەت تۆت ئېغىزلا سەھنە سۆزى بار. ئۇنىڭ ئۇستىگە «Bricatira kamè kamè» دېگەن سۆزنىڭ ھېچقانداق مەنىسى يوق. پۇتكۇل درامىدا ئىشلىتىلگەن سۆز 600 دىن ئاشمايدۇ. ئەسەردە دىئالوگ يوق، ئەنئەنىۋى درامىلاردىكى كۇلمىناتسىيە قاتارلىق مۇھىم ئامىللارمۇ يوق. لېكىن، مۇشۇ كىچىككىنە بىر دراما ئارقىلىق ئىنتايىن چەكلىك ۋاقىت ۋە ماكان ئىچىدە مۇبالىغە قىلىنغان، ئەقىلگە قارشى، ئاجايىپ سەھنە ئوبرازى يارىتىلغان، ئادەمنىڭ ئېسىدىن چىقمايدىغان نادىر كۆرۈنۈشلەر ۋۇجۇدقا كەلگەن.

ئىككىنچىدىن، ھەرىكەت ھالىتى گەۋدىلەندۈرۈلگەن. مەيلى ئەسەردىكى سەھنە سۆزىدە بولسۇن، ياكى پېرسوناژلارنىڭ ھەرىكىتىدە بولسۇن ھېچقانداق شەكىلدىكى تۈرغۇن پسىخىك ئانالىز تەسۋىرى يوق. پۈتكۇل ئەسەر ئادەمگە بىر خىل ھەرىكەت تۇيغۇسى بېرىدۇ. يالغۇز پېرسوناژلار ھەرىكەتلىنىپلا قالماي، يەنە شىرە ۋە ئورۇندۇقلارمۇ ھەرىكەت قىلىدۇ، دەسلەپتە ئۇلارنى خىزمەتكارلار يۆتكەيدۇ، ئاندىن ئۇلارنىڭ سايىسى ئۆزىراپ سىلجىيدۇ، ئاخىردا ئۇلار ئۆزلىرى يۆتكىلىپ سەھنىدىن چىقىپ كېتىدۇ.

ئۈچىنچىدىن، ئەسەردە تەسەۋۋۇر ۋە خام خىيالنىڭ رولى تولۇق جارى قىلدۇرۇلغان. بۇ بارلىق كەلگۈسىزمچىلار ئورتاق قوللىنىدىغان ئۇسۇل بولۇپ، بۇ ئەسەردە تولۇق نامايان قىلىنغان. ئاپتور بۇ ئەسەر ئارقىلىق تاماشىبىنلارنى «خام خىيال» تۈپەيلىدىن پەيدا بولغان «سىرلىق ۋەھىي» گە ئېرىشتۈرۈپ، ئۇلارغا نەرسىلەرنىڭمۇ «ھاياتقا ئېرىشكەنلىكى» نى ھېس قىلدۇرغان.

ئالدو پالاززېسچى (Aldo Palazzeschi, 1885 ـ 1974) ئىتالىيىنىڭ ھازىرقى زامان مەشھۇر شائىرى، يازغۇچىسى، كەلگۈسىزمنىڭ ئىجادچىلىرىدىن بىرى.

ئۇ فلورۇنسادا بىر سودىگەر ئائىلىسىدە تۇغۇلغان. دەسلەپتە سودا مەكتىپىدە ئوقۇغان، كېيىن بىر مەزگىل دراما ئارتىسى بولغان. 1905ـ يىلى ئۇ تۇنجى شېئىرلار توپلىمى «ئاق ئات» نى نەشر قىلدۇرغان. 1907ـ يىلى شېئىرلار توپلىمى «چىراغ» نى نەشر قىلدۇرغان. 1909ـ يىلى ئۇ مارىنېتتى

بىلەن بىرگە كەلگۈسىزم ئېقىمىنى بەرپا قىلىپ، بۇ ئېقىمنىڭ مەشھۇر ۋەكىلى شائىرى بولۇپ قالغان. شۇنىڭدىن كېيىن ئۇ «شېئىرلار» (1909) ۋە «ئوت قويغۇچى» (1910) ناملىق ئىككى شېئىرلار توپلىمىنى نەشر قىلدۇرۇپ، كەلگۈسىزملىق شېئىرلارنىڭ ئۇسلۇبىنى روشەن نامايان قىلغان. بۇ شېئىرلاردا ئۇ سەلتەنەتلىك ۋە نەپىس بولغان ئەنئەنىۋى شېئىرىي ئۇسلۇبنى بۇزۇپ تاشلاپ، ئۆزىنىڭ كۈچلۈك يېڭىلىق يارىتىش روھىنى ئىپادىلىگەن. ئۇ ئۆز ئەسەرلىرىدە هازىرقى زامان ئىجتىمائىي پىسخىكا قۇرۇلمىسىنىڭ ئۈچ ئاساسىي ئامىلى بولغان ئەسەبىيلىك، غەمكىنلىك ۋە قايغۇنى قېزىپ، كىشىلەردىكى تېڭىرقاش، ئېزىش ۋە سەپرالىقتىن ئىبارەت تۇيغۇ كەيپىياتلارنى تەسۋىرلىگەن. بەدىئىيلىك جەھەتتە، ئۇ شېئىرلىرىدا كۆرۈنۈشلەرنى پارچىلاپ ۋە سەكرىتمە قىلىپ، ئەقلىي تەپەككۇردىن شەكىللەنگەن لوگىكىلىق مۇناسىۋەتلەرنى ئۈزۈپ تاشلاپ، كىشىلەرنىڭ چۈش ۋە خىياللىرىنى، بىۋاسىتە سېزىمى ۋە خاتا تۇيغۇسىنى يېزىپ، ھەرىكەت ئىچىدىكى گۈزەللىكنى ۋە ھەرىكەت ھالىتىدىكى گۈزەللىكنى قوغلاشقان. مىسرالىرىدا ئۇرغۇش ۋە يۇلقۇنۇشنى گەۋدىلەندۈرۈپ، ئەنئەنىۋى جۈملە قۇرۇلمىسى ۋە تۇراقلارنى پۈتۈنلەي چۆرۈۋېتىپ، بىر قاتار «تەققاسلاش» ۋە «تاناسىپلاشتۇرۇش» ئۇسۇللىرىنى قوللانغان ياكى جۆيلۈشكە ئوخشاش بىر قاتار ئىملىق سۆزلەر ئارقىلىق ئۆزىنىڭ بىۋاسىتە سېزىمىدىن پەيدا بولغان ھېس - تۇيغۇلىرىنى ئىپادىلىگەن. ئۇ يەنە شېئىرلاردا ئىماگنى تۈتۈشقا ۋە ھېسسىي مۇھىتنى تاۋلاشقا ئەھمىيەت بېرىپ، ئاددىي ۋە قىسقا مىسرالار ئارقىلىق ئاجايىپ مول مەنە دۇنياسىنى شەكىللەندۈرۈپ، ئۆزىگە خاس يېپيېڭى بەدىئىي يۈكسەكلىك ياراتقان. ئۇ ئەنئەنىگە قارشى تۇرۇش بىلەن بىرگە، يېڭىلىق يارىتىشقا ئىنتايىن ئەستايىدىل مۇئامىلە قىلغان. مەيلى قايسى تەرەپتىن بولمىسۇن، ئۇنىڭ شېئىرلىرىنى ئىتالىيىنىڭ كەلگۈسىزم شېئىرىيىتىدىكى نامايەندە ئەسەرلەر دېيىشكە بولىدۇ.

پالاززېسچى يەنە كۆپلىگەن پروزا ئەسەرلىرىنى يازغان. مەسىلەن، ئۇنىڭ رومانلىرىدىن «بېرانىڭ قانۇنلار دەستۇرى» (1911)، «19- ئەسىر خاتىرىلىرى» (1932)، «ھەزىلكەشنىڭ مۇكاپات بۇيۇمى» (1936)، «غۇلىغان 3- ئىمپېرىيە» (1955)، «رىم» (1955) قاتارلىقلار بار. بۇ

ئەسەرلەردە ئۇ ئىتالىيىنىڭ يېرىم ئەسىردىن كۆپرەك ۋاقىتتىن بۇيانقى تىنچسىز ئىجتىمائىي جەمئىيىتىنى چىن ۋە كەڭ دائىرىدە ئەكس ئەتتۈرۈپ، داۋالغۇپ تۇرغان ئاشۇ مەزگىللەردىكى زىيالىيلارنىڭ ئىچىنىشلىق كەچۈرمىشلىرىنى ۋە تارتقان ئازاب-ئوقۇبەتلىرىنى تەسۋىرلىگەن.

سىياسىي كۆزقاراش جەھەتتە، پالاززېسچى مۆتىدىل ئوتتۇرا يول تۇتقان. 1914- يىلىدىن باشلاپ ئۇ مارىنېتتىنىڭ رادىكال سىياسىي مەيدانىغا قارشى تۇرۇشقا باشلىغان. 1915- يىلى ئۇ پاپىنى، سوففىكى قاتارلىق كەلگۈسىزمچى يازغۇچىلار بىلەن بىرگە «كەلگۈسىزم ۋە مارىنېتتىزم» دېگەن ماقالىنى ئېلان قىلىپ، مارىنېتتى تەشەببۇس قىلغان كەلگۈسىزمنى ھەقىقىي كەلگۈسىزم دېيىشكە بولمايدۇ، ئۇنى پەقەت «مارىنېتتىزم» دېيىشكىلا بولىدۇ، چۈنكى مارىنېتتى كەلگۈسىزمنىڭ پرىنسىپلىرىنى بۇرمىلىدى دېگەن، شۇنداقلا ئۆزلىرىنىڭ مارىنېتتىنىڭ رادىكال سىياسىي مەيدانىغا قارشى ئىكەنلىكىنى بىلدۈرگەن.

پالاززېسچى ئۆمرىنىڭ ئاخىرىدا يەنە «غەمناك سەپەر» (1955) ، «مېنىڭ قەلبىم» (1968) قاتارلىق شېئىر توپلاملىرىنى ئىجاد قىلغان، لېكىن بۇ ئەسەرلەر بۇرۇنقىغا يەتمىگەن.

گىئوۋاننى پاپىنى (Giovanni Papini, 1881 — 1956) ئىتالىيىلىك مەشھۇر شائىر، ئوبزورچى، مۇخبىر ۋە يازغۇچى، كەلگۈسىزم ئەدەبىياتىنىڭ مۇھىم ۋەكىللىرىدىن بىرى.

ئۇ دەسلەپتە فلورۇنسا ئۇنىۋېرسىتېتىدا ئوقۇغان، كېيىن ئۇزاق ئۆتمەيلا فلورۇنسا ئەدەبىيات ساھەسىنىڭ رەھبىرىگە ئايلانغان. 1903- يىلى ئۇ فلورۇنسادا تەسىرى كۈچلۈك ئەدەبىي ژۇرنال «لېئوناردو» نى چىقارغان. كېيىن بۇ ژۇرنال ئىتالىيە ئېستېتىكىزم ئەدەبىياتىنىڭ ئاساسلىق سەھنىسىگە ئايلانغان. ئۇلار «سەنئەت ئۈچۈن سەنئەت» تەشەببۇسىنى تەرغىب قىلىپ، ئەنئەنىۋى ئەدەبىيات — سەنئەتكە قارشى تۇرۇپ، بەدىئىي ماھارەت ۋە ئىپادىلەش ئۇسۇللىرىنى ئۇزۇل-كېسىل يېڭىلاشنى تەشەببۇس قىلغان. بۇ مەزگىلدە پاپىنى ئەنئەنىگە كۈچلۈك قارشى بولغان بەزى ئەسەرلەرنى يازغان. مەسىلەن، 1906- يىلى ئېلان قىلىنغان «پەلسەپىنىڭ تاڭ نۇرى» ناملىق ماقالىسىدا ئۇ ئەنئەنىۋى

پەلسەپىگە قارىتا ھېچقانداق خام خىيالدا بولمايدىغانلىقىنى بىلدۈرگەن. «لېئوناردو» 1907- يىلى توختىغاندىن كېيىن، ئۇ يەنە «روھ» ، «چاقىرىق» قاتارلىق ژۇرناللاردا مۇھەررىرلىك قىلغان. 1912- يىلى ئۇ ئۆزىنىڭ ئەڭ مەشھۇر رومانى «ئۈمىد قالمىغان ئادەم» نى نەشر قىلدۇرغان. بۇ روماندا ئۇنىڭ فلورېنسادا ئۆتكەن بۇرۇنقى تۇرمۇشى ئاساس قىلىنغان بولۇپ، كىشىلەرنىڭ روھىي سىقىلىشى ۋە ئىستىقبالىنىڭ بەربات بولۇشى ئىپادىلەنگەن. 1913- يىلى پاپىنى مارىنېتتىنىڭ كەلگۈسىزم تەشەببۇسلىرىنى قوبۇل قىلىپ، فلورېنسادا كەلگۈسىزملىق ژۇرنال «راچېبا» نى چىقارغان، شۇنداقلا بۇ ئېقىمنىڭ غوللۇق ئادىمىگە ئايلانغان. ئۇ ئۆزىنىڭ مەشھۇر شېئىرلار توپلىمى «شېئىرلاردىن يۈز بەت» (1915) ۋە نەسىرلەر توپلىمى «ئۇزۇلۇش» (1916) قاتارلىقلاردا كەلگۈسىزملىق ئەدەبىيات نۇقتىئىنەزەرلىرىنى ئەمەلىيلەشتۈرۈپ، ئەنئەنىۋى ئەدەبىياتنى ئىنكار قىلىپ، شېئىرىي تىل جەھەتتە زور يېڭىلىقلارنى ياراتقان، ھەمدە زامانىۋى پەن-تېخنىكا، ماشىنا مەدەنىيىتى، سۈرئەت گۈزەللىكى قاتارلىق تېمىلارنى ئەكس ئەتتۈرگەن. بىراق، كېيىن ئۇنىڭ كەلگۈسىزمگە بولغان قىزىقىشى يوقالغان. 1920- يىلى پاپىنى قايتىدىن كاتولىك دىنىغا ئىخلاس قىلىپ، دىنغا ئائىت بىر قاتار ئەسەرلەرنى يازغان. بۇنىڭ ئىچىدە مۇھىملىرى «خرىستوسنىڭ تەرجىمىھالى» (1921) ، «بولكا ۋە ھاراق» (1923) ، «سانت ئاۋگۇستىن» (1929) قاتارلىقلار. ئۇنىڭ نەزەرىيىۋى ئەسەرلىرى ئىچىدە 1912- يىلى نەشر قىلىنغان ماقالىلار توپلىمى «24 زىيالىي» ئەڭ داڭلىق بولۇپ، بۇ كىتابتا ئۇ ياۋروپادىكى مۇھىم يازغۇچىلارغا، جۈملىدىن ئۆزىگە باھا بەرگەن. 30- يىللارنىڭ دەسلەپكى مەزگىللىرىدىن باشلاپ ئۇ فاشىزمغا ئەسەبىيلەرچە ئەگەشكەن. 1933- يىلى ئېلان قىلىنغان «دانتى تېخى ھايات» ناملىق ئەسىرى مۇسسولىنى مۇكاپاتىغا ئېرىشكەن. 1937- يىلى ئۇ «ئىتالىيە ئەدەبىيات تارىخى» ناملىق ئەسەرنى يازغان. 1939- يىلى پاپىنى ئىتالىيە پەنلەر ئاكادېمىيىسىنىڭ ئاكادېمىكى بولۇپ تەيىنلەنگەن. ئىككىنچى دۇنيا ئۇرۇشىدىن كېيىن، ئۇ سىرتقا چىقماي ئىلمىي تەتقىقات ۋە ئەدەبىي ئىجادىيەت بىلەن شۇغۇللانغان. 1949- يىلى «مىكېلانجېلونىڭ تەرجىمىھالى» ناملىق ئەسەرنى يازغان.

يۇقىرىقىلاردىن باشقا، ئىتالىيە كەلگۈسىزمىنىڭ مۇھىم ۋەكىللىرىدىن يەنە لۇكىنى (1867 — 1931)، سوففىكى (1879 — 1931)، رىبموندىنو (1881 — 1971) قاتارلىقلار بار.

4. فرانسىيىنىڭ ستىرېئو كەلگۈسىزمى ۋە ئۇنىڭ ۋەكىللىرى

1909- يىلى مارىنېتتى «كەلگۈسىزم خىتابنامىسى» نى ئېلان قىلغاندىن كېيىن، بۇ ئېقىم ناھايىتى تېزلا فرانسىيىگە تارقالغان. فرانسىيە شائىرى ئاپوللىنار مارىنېتتىنىڭ ئەدەبىيات-سەنئەت تەشەببۇسلىرىغا ئاۋاز قوشۇپ، فرانسىيە ستىرېئو كەلگۈسىزمىنى بەرپا قىلغان. ئۇ 1913- يىلى «كەلگۈسىزمنىڭ ئەنئەنىگە قارشىلىقى» ناملىق ماقالىنى ئېلان قىلىپ، فرانسىيە ستىرېئو كەلگۈسىزمىنىڭ بارلىققا كەلگەنلىكىنى جاكارلىغان.

بۇ ئېقىمنىڭ ئەڭ گەۋدىلىك ئالاھىدىلىكى شۇكى، ئۇ «ستىرېئوئىزم» دىن ئىبارەت بۇ گۈزەل سەنئەت ئاتالغۇسىنى ئەدەبىي ئىجادىيەتكە ئېلىپ كىرگەن. تېخىمۇ يۇقىرى بەدىئىي گۈزەللىك ئۈستىدە ئىزلىنىپ، «كائىنات رېئاللىقى» غا تۇتىشىدىغان «تۆتىنچى بوشلۇق» نى تېپىش ئۈچۈن، ئۇلار شېئىرىيەت بىلەن رەسساملىق، ھەيكەلتاراشلىق قاتارلىق سەنئەت شەكىللىرىنى بىرلەشتۈرۈپ، «شەكىللىك شېئىر» دەپ ئاتىلىدىغان ستىرېئولۇق شېئىر شەكلىنى ئىجاد قىلغان. ئۇلار تىنىش بەلگىلىرىنى ئىشلىتىشنى رەت قىلىپ، مىسرالارنى ھەرخىل بەدىئىي شەكىل نۇسخىلىرى شەكلىدە ئورۇنلاشتۇرۇپ، شېئىرلارنىڭ مۇزىكا گۈزەللىكى، رىتىم ۋە ئاۋاز گۈزەللىكىنى ئىشقا ئاشۇرۇش بىلەن بىرگە، شېئىرلارنىڭ ستىرېئو گۈزەللىكىنى گەۋدىلەندۈرگەن. مەسىلەن، ئاپوللىنارنىڭ مەشھۇر شەكىللىك شېئىرى «ئۆلتۈرۈلگەن تىنچلىق كەپتىرى» دە مىسرالار بىر كەپتەرنىڭ شەكلىدە ئورۇنلاشتۇرۇلغان: ئۇنىڭ بېشى، ئۇچۇشقا تەمشىلىۋاتقان بىر جۈپ قانىتى ۋە قۇيرۇقى شېئىرىي مىسرالاردىن ھاسىل بولغان سىزىقلار ئارقىلىق سۈرەت شەكلىدە سىزىپ چىقىلغان. ئاپوللىنار يەنە «پەلەمپەي شەكلى» دېگەن ستىرېئو شېئىر شەكلىنى ئىجاد قىلغان. ئۇ مىسرالارنى بىر نەچچە بۆلەككە پارچىلاپ، ئۇلارنى پەلەمپەي

شەكىلدە ئۇرۇنلاشتۇرۇپ، ھېسسىياتنىڭ دولقۇنلىشى بىلەن شېئىرنىڭ ئىچكى رىتىمىدىكى سەكرەشنى يۇكسەك دەرىجىدە گارمونىيىلاشتۇرغان. بۇنىڭ بىلەن ھەم شېئىرلارنى دېكلاماتسىيە قىلىشقا قولاي بولغان ھەم يەنە مۇھىم سۆز-جۈملىلەرنى گەۋدىلەندۇرۇپ، ئۇلارنىڭ يارقىنلىقى ۋە ئاۋازچانلىقىنى كۈچەيتىپ، شېئىرنىڭ ئىپادىلەش كۈچىنى ئاشۇرغان.

ستېرېئو كەلگۈسىزم ئېقىمىنىڭ ئىككىنچى ئالاھىدىلىكى شۇكى، ئۇلار ئەنئەنىگە كۈچلۈك قارشى تۇرۇپ، ئىجادچانلىق ۋە يېڭىلىقنى قوغلىشىپ، ئەندىزىچىلىك ۋە كونىلىقنى مەسخىرە قىلىپ، كلاسسىك شېئىري ئۇسلۇبلارغا ھۇجۇم قىلغان. ئۇلار ئەنئەنىۋى شەكىللەرنى چۆرۈپ تاشلاپ، سىپتا شېئىري ئۇسلۇبلارنى بىكار قىلىپ، كۈچ، قوپاللىق ۋە ئەسەبىيلىكنى تەكىتلىگەن، شۇنداقلا شېئىري شەكىل جەھەتتە توختىماي يېڭىلىق يارىتىپ، ھەتتا ھېچكىم چۈشەنمەيدىغان بەزى سۆزلەرنى، غەلىتە ئوخشىتىشلارنى ئىجاد قىلىپ، ئادەم ئېڭىدىكى چۈشىنىكسىز، لوگىكىسىز، پىنھان تەسىراتلارنى ئىپادىلىگەن.

فرانسىيە ستېرېئو كەلگۈسىزمىنىڭ ئاساسلىق ۋەكىللىرىدىن ئاپوللىنار، ياكوب، رېۋېردى قاتارلىقلار بار.

ئاپوللىنار (Guillaume Apollinaire, 1880 - 1918) فرانسىيىلىك مەشھۇر شائىر، فرانسىيە كەلگۈسىزم ئەدەبىياتىنىڭ ئاساسچىسى، شۇنداقلا فرانسىيە مودېرنىزم ئەدەبىياتىنىڭ مۇھىم ۋەكىللىرىنىڭ بىرى.

ئاپوللىنارنىڭ ئەسلى ئىسمى Wilhelm Apollinaris de Kostrowitzky بولۇپ، ئۇ پولشالىق رۇس ئايال بىلەن ئىتالىيىلىك ئوفىتسېردىن نىكاھسىز تۇغۇلغان. دەسلەپكى مەزگىللەردە ئۇ موناكو ۋە كاننا قاتارلىق جايلاردا دىنىي جەمئىيەتنىڭ باشقۇرۇشىدىكى مەكتەپلەردە ئوقۇغان. 1897- يىلى نېس ئوتتۇرا مەكتىپىگە يۆتكەلگەن، لېكىن ئىمتىھاندىن ئۆتەلمەي مەكتەپتىن چېكىنىپ، ئىنىسى ئالبېرتو بىلەن سەرگەردان بولۇپ يۈرگەن. ئىلگىرى-كېيىن بولۇپ ئائىلە ئوقۇتقۇچىسى، مۇخبىر، بانكا خىزمەتچىسى بولغان، ئۆمرى قىسقا بىر نەچچە كىچىك ژۇرناللارنىمۇ چىقارغان. 20 يېشىدا پارىژغا كېلىپ ئولتۇراقلاشقان. 1907- يىلىدىن باشلاپ مەخسۇس ئەدەبىي ئىجادىيەت بىلەن شۇغۇللىنىپ جان باققان. 1914- يىلى 1- دۇنيا ئۇرۇشى پارتلىغاندىن كېيىن،

ھەربىي سەپكە قاتناشقان. 1916- يىلى ئېغىر يارىلىنىپ، ئارقا سەپتە داۋالانغان. شۇ يىلى فرانسىيە دۆلەت تەۋەلىكىگە ئۆتكەن. 1918- يىلى فرانسىيىلىك بىر قىز بىلەن توي قىلغان، دەل ئاشۇ يىلى 38 يېشىدا ئالەمدىن ئۆتكەن. ئۇ ئۆزىنىڭ قىسقىغىنا ھاياتىدا ئىنتايىن نامرات، ئالدىراش ۋە قىزغىن ياشىغان.

ئاپوللىنار 1901- يىلى گېرمانىيىگە بېرىپ بىر نەچچە ئاي تۇرغان. بۇ مەزگىل ئۇنىڭغا چوڭقۇر تەسىر قالدۇرۇپ، ئۇنىڭ شېئىرىي ئىجادىيەت قىزغىنلىقىنى قوزغىغان. ئەنگلىيىلىك بىر قىزغا كۆيۈپ قېلىپ، ۋىسالىغا يېتەلمەي، مەشھۇر شېئىرى «ھىجران ناخشىسى» نى يازغان. ئۇ پارىژغا كەلگەندىن كېيىن، بىر تۈركۈم ياش شائىر ۋە رەسساملار بىلەن قويۇق باردى - كەلدى قىلىپ، ئۆزىنىڭ تېخى ئېتىراپ قىلىنمىغان، ئەمما ئۇرغۇپ تۇرغان تالانتىنى ئىپادىلىگەن. شۇ مەزگىلدە ئۇ ئىسپانىيىلىك مەشھۇر رەسسام پىكاسسو (Pablo Picasso, 1881 ـ 1973) بىلەن يېقىن دوست بولغان. ئۆز دەۋرداشلىرى بىلەن بىرگە روسسۇنىڭ رەسىملىرىگە ۋە ئافرىقا ھەيكەللىرىگە چوقۇنغان. بۇ مەزگىللەردە ئۇ فرانسىيە ئەدەبىيات-سەنئەت ساھەسىدىكى بارلىق ئاۋانگارد ھەرىكەتلەرگە قاتناشقان. 1913- يىلى ئۇ مارىنېتتىغا ئاۋاز قوشۇپ «كەلگۈسىزمنىڭ ئەنئەنىگە قارشىلىقى» ناملىق ماقالىسىنى ئېلان قىلىپ، فرانسىيە ستېرېئو كەلگۈسىزمىنى بەرپا قىلغان. ئۇزاق ئۆتمەيلا، ئۇ ئاۋانگاردچىلارنىڭ رەھبىرىگە ئايلانغان. ئۇ بىر تەرەپتىن شېئىرىي ئىجادىيەتنىڭ مىسلى كۆرۈلمىگەن يېڭى يولى ئۈستىدە ئىزلەنسە، يەنە بىر تەرەپتىن ستېرېئوئىزم رەسىملىرى ۋە كەلگۈسىزم رەسىملىرى توغرىسىدا ئادەمنى چۆچۈتىدىغان ئۆتكۈر ماقالىلارنى يازغان. شۇ يىلى ئۇ بۇ ماقالىلارنى توپلاپ «ستېرېئوئىزم رەسىملىرى» ناملىق مەشھۇر كىتابىنى نەشر قىلدۇرغان. ئۇنىڭ تۇنجى ئەدەبىي ئەسىرى «چۈشكۈنلەشكەن سېھىرگەر» نەسرىي شېئىر شەكلىدە يېزىلغان[1] بولۇپ، ئەسەردە بىر سېھىرگەر بىلەن سۇ ئىچىدىكى پەرىزاتنىڭ غەلىتە سۆھبىتى بايان قىلىنغان. 1913- يىلى يەنە ئۇنىڭ ئەڭ نادىر شېئىرلار توپلىمى «ھاراق ئىچىنىش» نەشر قىلىنغان. 1916- يىلى ئۇنىڭ قويۇق سىمۋولىزملىق تۇسكە ئىگە ھېكايىسى «ئۆلتۈرۈلگەن شائىر» ئېلان

قىلىنغان. 1917- يىلى ئۇنىڭ «تىرېيشيانىڭ ئەمچىكى»ناملىق كومېدىيىسى سەھنىلەشتۈرۈلگەن. شۇ يىلى يەنە ئۇنىڭ شېئىرىي چۆچەكلەر توپلىمى «كاپىرلارنىڭ باشلىقى ۋە ئۇنىڭ مۇرىتلىرى» نەشر قىلىنغان. 1918- يىلى ئۇنىڭ يەنە بىر مۇھىم شېئىرلار توپلىمى «گۈزەل يېزىقلار» نەشردىن چىققان. ئۇنىڭ باشقا بەزى ئەسەرلىرى ئۇ ئۆلگەندىن كېيىن رەتلەپ نەشر قىلىنغان.

«هاراق ئىچىنىش» توپلىمىدىكى شېئىرلاردا ئاپوللىنار شېئىرىي قۇرۇلما جەھەتتە يېڭىلىق يارىتىپ، ئەنئەنىۋى ۋەزنىلەرنى بۇزۇپ تاشلاپ، شېئىرنىڭ ئىچكى شەكلى ۋە ئىچكى رىتىمدارلىقىنى قوغلاشقان. «گۈزەل يېزىقلار» 1- دۇنيا ئۇرۇشى مەزگىلىدە ئالدىنقى سەپتە يېزىلغان قىسقا شېئىرلاردىن تۈزۈلگەن بولۇپ، بۇ شېئىرلاردا ئاپوللىنار تېخىمۇ يۈرەكلىك هالدا يېڭىلىق يارىتىشقا ئۇرۇنغان. ئۇ تىنىش بەلگىلىرىنى تاشلىۋېتىپ، «شېئىرلاردىكى ئۇدار ۋە تۇراقنىڭ ئۆزى ھەقىقىي تىنىش بەلگىلىرىدۇر» دەپ قارىغان. ئۇ يەنە «پاراڭ شەكلىدىكى شېئىر» لارنى يازغان. بۇ شېئىرلاردا ئۇ تۇرمۇشتىكى ئەركىن پاراڭلارغا تەقلىد قىلىپ، ئاۋاز ئۈنۈمىنى ئاشۇرغان. ئۇ يەنە شېئىر بىلەن رەسىم، مۇزىكا، ھۆسنخەت قاتارلىقلارنى بىرلەشتۈرۈپ، «سىتېرېئو شېئىر» نى ئىجاد قىلغان، شېئىرىي مىسرالاردىن ھەرخىل شەكىل - نۇسخىلارنى يارىتقان. مىسرالارنىڭ تېكىستى جەھەتتە، ئۇ پەلەمپەي شەكلىدىكى شېئىرلارنى ئىجاد قىلىپ، شېئىرلارنىڭ تېكىست ئوبرازى ۋە تېكىست گۈزەللىكىنى گەۋدىلەندۈرۈپ، ئىپادىلەش كۈچىنى ئاشۇرغان. ئۇنىڭ ئۆزگىچە ئۇسلۇبتىكى شېئىرلىرى ماياكوۋسكى قاتارلىق باشقا كەلگۈسىزمچى شائىرلارغا، فرانسىيە شېئىرىيىتىگە ۋە ئۆزىدىن كېيىنكى ھازىرقى زامان شېئىرىيىتىگە مۇھىم تەسىر كۆرسەتكەن. ئۇنىڭ دراما ۋە شېئىرلىرى يەنە ھالقىما رېئالىزمنىڭ ئاساسچى ئەسەرلىرى دەپ قارالغان.

ماكس ياكوب (Max Jacob, 1876 ـ 1944) فرانسىيىنىڭ سىتېرېئو كەلگۈسىزمچى شائىرى ۋە دراماتورگى.

ئۇ فرانسىيىنىڭ بۇلتانى رايونىدا بىر يەھۇدىي ئائىلىسىدە تۇغۇلغان. دەسلەپكى مەزگىللەردە گۈزەل سەنئەتكە ئىشتىياق باغلاپ پارىژغا كەلگەن ھەمدە پىكاسسو، سالمون قاتارلىق رەسساملار بىلەن بىرگە سىتېرېئو كەلگۈسىزم

گۈزەل سەنئەت ئېقىمىنى بەرپا قىلغان. 1909- يىلى ئۇنىڭدا هازىرقى زامان سەنئەت تەجرىبىخانىسى قىلىنىۋالغان ئۆيىدە تاسادىپىي هالدا خرىستوسنىڭ جامالىنى كۆرگەندەك خىيالىي تۇيغۇ پەيدا بولۇپ، هاياتلىق ئۈمىدىنى دىنغا باغلىغان. 1915- يىلى ئۇ رەسمىي هالدا كاتولىك دىنى مۇرىتى بولغان. ياكوبىنىڭ هاياتى جۇغراپىيە، ئىرق ۋە دىنىي ئاڭدىن ئىبارەت ئۈچ قاتلام تەسىرگە ئۇچرىغان. ناتۇرالىزم بىلەن كاتولىك دىنى روهىنىڭ ئاجايىپ بىرىكمىسى ئۇنىڭ ئىجادىيەت خاهىشىغا ئايلانغان.

1905- يىلى ياكوب دىنىي دىرامىسى «سانت مادولېر» نى ئېلان قىلىپ، ئۆزىنىڭ ئەدەبىي ئىجادىيىتىنى باشلىغان. شۇ يىلى ئۇ يەنە بۇلتانى دېئالېكتىدا يازغان شېئىرلار توپلىمى «دېڭىز قىرغىقى» نى نەشر قىلدۇرغان. 1917- يىلى ئۇ نەسرىي شېئىرلار توپلىمى «ئوشۇق خالتىسى» نى چىقارغان. ئارقىدىنلا «گۈللۈك ئۆسۈملۈك» (1918)، «پېرسوناژلار» (1920) قاتارلىق هېكايىلارنى ۋە «مەركىزىي تەجرىبىخانا» (1920) ناملىق شېئىرلار توپلىمىنى نەشر قىلدۇرغان.

1921- يىلى ئۇ شەهەر تۇرمۇشىدىن زېرىكىپ، لۇئار دەرياسى بويىدىكى سانت بونۇا بازىرىدىكى چېركاۋنىڭ يېنىدىكى بىر كەپىدە 7 يىل زاهىدلىق بىلەن ياشىغان. بۇ مەزگىلدە ئۇ بىر تەرەپتىن تائەت-ئىبادەت قىلىپ، بىر تەرەپتىن ئىجادىيەت بىلەن شۇغۇللانغان هەمدە قويۇق دىنىي مىستىكىزم تۈسىگە ئىگە «قاراڭغۇ ئۆي» (1922)، «بۇشابار مەيدانى» (1922)، «فىلىبىنى ياكى ئالتۇن سائەت» (1922) قاتارلىق هېكايىلەر بىلەن «دوزاخنىڭ خىيالىي مەنزىرىسى» ناملىق دىنىي شېئىرلار توپلىمىنى يازغان. بۇ مەزگىلدە ئۇ يەنە ئىتالىيە بىلەن ئىسپانىيىگە بېرىپ قىسقا مۇددەت تۇرغان.

1929- يىلدىن كېيىن ياكوبىنىڭ ئىجادىيىتى ئاخىرقى باسقۇچقا كىرگەن. بۇ مەزگىلدە ئۇ «دېڭىز ساهىلى» (1930) ۋە «قوشاقلار» (1938) دېگەن ئىككى شېئىرلار توپلىمىنى ئىجاد قىلغان. ئىككىنچى دۇنيا ئۇرۇشى پارتلىغاندىن كېيىن، گېرمانىيە ئارمىيىسى فرانسىيىنى بېسىۋالغان. 1944- يىلى ياكوب گېرمانىيە مەخپىي ساقچىلىرى تەرىپىدىن قولغا ئېلىنىپ، ئۇزاق ئۆتمەي درانسى يىغىۋېلىش لاگېرىدا ئۆپكىگە قان تولۇش كېسىلى بىلەن ۋاپات

بولغان. ياكوب ۋاپات بولغاندىن كېيىن، ئۇنىڭ نام - ئابرۇيى زور دەرىجىدە ئۆسكەن. فرانسىيە نەشرىيات ساھەسى ئۇنىڭ مىراس ئەسەرلىرىنى رەتلەپ، ئىلگىرى - ئاخىر بولۇپ «بىر ياش شائىرغا تەنبىھ» (1945)، «ئەڭ ئاخىرقى شېئىرلار» (1945)، «ئۇشۇق خالتىسى II» (1953)، «تەپەككۇرلار توپلىمى» ۋە «خەت - چەكلەر توپلىمى» قاتارلىقلارنى نەشر قىلغان.

ياكوبنىڭ شېئىري ئۇسلۇبى كەلگۈسىزمگە، شۇنداقلا پۈتكۈل فرانسىيە شېئىرىيىتىگە غايەت زور تەسىر كۆرسەتكەن. مەزمۇن جەھەتتە، ئۇ ئوتتۇرا ئەسىر شېئىرىيىتىنىڭ تېمىسىنى تىرىلدۇرۇپ، دىنىي ھېكايەتلەر بىلەن مىستىكىزملىق مەزمۇنلارنى شېئىرىيەتكە قايتىدىن ئېلىپ كىرگەن. ئۇ شېئىرلىرىدا ئەسەبىي ئىلھام بىلەن خرىستىئان دىنى ئوتتۇرىسىدىكى توقۇنۇش - زىددىيەتلەرنى ئىپادىلىگەن. شېئىري ماھارەت جەھەتتە، ئۇ بىر تەرەپتىن زامانىۋى شېئىرىيەت ئېقىمىغا ماسلىشىپ، ئەنئەنىۋى شېئىري ۋەزىنلەرنى بۇسۇشنى زور كۈچ بىلەن تەشەببۇس قىلىپ، ئەركىن ۋە راۋان بولغان يېڭىچە شېئىر شەكلىنى يارىتقان بولسا، يەنە بىر تەرەپتىن يېڭى سۆزلەرنى ئىجاد قىلىش ۋە سۆزنىڭ مەنە سىغىمچانلىقىنى ئاشۇرۇشنى قاتتىق تەكىتلەپ، بىۋاستە سېزىم بىلەن خىيالىي تۇيغۇنى شېئىري ئىجادىيەت ماھارىتىنىڭ ئەڭ ئالدىنقى ئامىللىرى يۇكسەكلىكىگە كۆتۈرۈپ، شېئىرلاردىكى ئەنئەنىۋى ئىدراكنى سۇندۇرغان. ئۇنىڭ بۇ يېڭىلىقلىرى يەنە ھالقىما رېئالىزمنىڭ «شېئىرىيەت ئىنقىلابى»غا بەلگىلىك تەسىر كۆرسەتكەن.

پېر رېۋېردى (Pierre Reverdy, 1889 - 1960) فرانسىيىلىك مەشھۇر شائىر، ئېتىكاشۇناس ۋە يازغۇچى.

ئۇنىڭ باللىق دەۋرى فرانسىيىنىڭ چەت ئۆلكىسىدە ئۆتكەن. 1910- يىلى ئۇ پارىژغا كېلىپ ئولتۇراقلىشىپ، ناھايىتى تېزلا پىكاسسو، گرى، ئاپوللىنار قاتارلىق رەسسام ۋە شائىرلار بىلەن قويۇق مۇناسىۋەت ئورناتقان ھەمدە ستېرېئو كەلگۈسىزم ئېقىمىنى قۇرۇش پائالىيەتلىرىگە ئاكتىپ قاتناشقان. 1915- يىلى ئۇ ئۆزىنىڭ تۇنجى ستېرېئوئىزملىق شېئىرلار توپلىمى «نەسرىي شېئىرلار»نى نەشر قىلدۇرغان. 1916- يىلى ئۇ «شىمال - جەنۇب» ناملىق ژۇرنالنى چىقارغان. بۇ ژۇرنال ستېرېئوئىزم شېئىرىيىتىنىڭ مۇھىم فرونتىغا

ئايلىنىپ، يېڭىلىق يارىتىش روھىنى ۋە يېڭى شېئىر شەكىللىرىنى دادىل سىناق قىلىشنى تەشەببۇس قىلىش بىلەن داڭ چىقارغان. رېۋېردى يەنە ژۇرناللاردا ماقالە ئېلان قىلىپ، ئۆزىنىڭ شېئىري ئوبراز توغرىسىدىكى كۆزقاراشلىرىنى شەرھلەپ، شېئىري ئوبراز «ئۆزى ئۇچۇپ كېلىشى»، «سۇنئىي ھالدا ياسالماسلىقى» كېرەك دەپ قارىغان. بۇ خىل قاراش كېيىن ھالقىما رېئالىزمچى شائىرلار تەرىپىدىن «ئاپتوماتىك يېزىقچىلىق ئۇسۇلى» غا تەرەققىي قىلدۇرۇلۇپ، ھالقىما رېئالىزمنىڭ مۇھىم نەزەرىيىۋى ئاساسى بولۇپ قالغان.

رېۋېردىنىڭ ئاساسلىق شېئىر توپلاملىرىدىن «ئېللىپس شەكىللىك تۇڭلۇك» (1916)، «ساختا چەۋەنداز» (1918)، «كاناپ گالستۇك» (1922)، «ئەينەك كۇرۇشكا» (1929)، «كېرەكسىز تۆمۈر» (1937) قاتارلىقلار بار. بۇلاردىن باشقا ئۇ يەنە «قىل پەلەي» (1927)، «كېمەمدىكى كىتاب» (1948) دېگەن ئىككى نەسرلەر توپلىمىنى ۋە «تالاننىڭ ئوغرىسى» (1917)، «ئادەم تېرىسى» ناملىق ئىككى رومانىنى نەشر قىلدۇرغان. ئۆمرىنىڭ ئاخىرىدا رېۋېردى ئۆزىنىڭ بارلىق شېئىرلىرىنى «كۆپ قىسىم ۋاقىت» (1945) ۋە «ئەمگەك كۇچى» دېگەن ئىككى چوڭ توپلامغا توپلاپ چىقارغان.

رېۋېردىنىڭ شېئىرلىرى دەرد ـ ھەسرەت، تەنھالىق ۋە غەم ـ قايغۇ بىلەن تولغان بولۇپ، ئۇلاردا كىشلەرنىڭ تەنھالىق تۇيغۇسى، خام خىيال تۇيغۇسى ۋە ئاپەت تۇيغۇسى بەدىئىي ئۇسۇلدا ئەكس ئەتتۈرۈلگەن. ئۇنىڭ ئەسەرلىرىدىكى بۇ خىل تۇس مەۋجۇدىيەتچى يازغۇچى ئالبېرت كامۇنىڭ «يېگانە ئادەم» ناملىق پوۋېستىدىكى ئۇدارنىڭ ئاساسىنى ياراتقان. بەدىئىي ماھارەت جەھەتتە، ئۇنىڭ شېئىرلىرىدا ستېرېئو كەلگۈسىزمنىڭ ئۇسلۇبى تىپىك ئىپادىلەنگەن. ئۇ جىپسىلاشتۇرۇش ۋە رېژىسسورلۇق قىلىش تىپىدىكى يېزىقچىلىق ئۇسلۇبىنى قوللىنىپ، يېڭى ۋە ئاجايىپ ئىماگلارنى تۇتۇشقا ئەھمىيەت بېرىپ، شەيئىلەرنىڭ ھەرىكەت گۈزەللىكىنى ۋە ھەرىكەت ھالىتى گۈزەللىكىنى تەسۋىرلەپ، كىتابخانلارغا سېھرىي چۈش گۈزەللىكى ئاتا قىلغان. ئۇ شېئىرلىرىدا تەرتىپسىز ھەيكەللەرگە ئوخشاش ئوبرازلار ئارقىلىق،

كىشىلەردىكى دەرد ـ ھەسرەت تۇيغۇسىنى ئۇيۇتقان ۋە ماددىلاشتۇرغان. ئۇ يەنە ئارقا كۆرۈنۈشلەرنى ماھىرلىق بىلەن ئورۇنلاشتۇرۇپ، شېئىرىي تىلنى تاۋلاپ ۋە ئۇنىڭغا پۇختا ئىشلەپ، شېئىرىي تىلغا رەڭ، شەكىل ۋە پۇراق قاتارلىق ئامىللارنى سىڭدۈرگەن. شۇنداقلا، ئۇ تىنىش بەلگىلىرىنى ئىشلەتمىگەن، چۈنكى ئۇ گرامماتىكا بىلەن تىنىش بەلگىلىرى شېئىر ئۈچۈن پۈتۈنلەي ئارتۇقچە، دەپ قارىغان.

5. رۇسىيە كەلگۈسىزمى ۋە ماياكوۋسكى

ئىتالىيە شائىرى مارىنېتتى 1909- يىلى «كەلگۈسىزم خىتابنامىسى» نى ئېلان قىلغاندىن كېيىن، كەلگۈسىزم ئەدەبىيات ـ سەنئىتى ناھايىتى تېزلا باشقا دۆلەتلەرگە تارقالغان، بولۇپمۇ ئۇنىڭ رۇسىيە ئەدەبىياتىغا كۆرسەتكەن تەسىرى بىر قەدەر چوڭقۇر بولغان.

1911- يىلى رۇسىيە شائىرى شېرۋېرىيانىن پېتربۇرگدا «ئۆزلۈك كەلگۈسىزمىنىڭ مۇقەددىمىسى» نى نەشر قىلدۇرۇپ، رۇسىيە كەلگۈسىزمىنىڭ پەردىسىنى ئاچقان. 1912- يىلى خىرېبونىكوۋ، ماياكوۋسكى، بۇرلۇك قاتارلىق شائىرلار بىرلىشىپ كەلگۈسىزمنىڭ خىتابنامىسى «ئىجتىمائىي قىزىقچىلىقلارغا بىر تەستەك» نى ئېلان قىلىپ، رۇسىيە كەلگۈسىزم ئېقىمىنى شەكىللەندۈرۈپ، بۇ ئېقىمنىڭ ئاساسلىق ۋەكىللىرىگە ئايلانغان. بۇ ئېقىم ئاساسلىقى ئۆكتەبىر ئىنقىلابىنىڭ ھارپىسىدا گۈللەنگەن. ئۆكتەبىر ئىنقىلابىدىن كېيىن، بۇ ئېقىمنىڭ ماياكوۋسكى قاتارلىق غوللۇق شەخسلىرى ئارقا-ئارقىدىن ئۇنىڭدىن ئايرىلىپ، ئىنقىلابنى كۈيلەيدىغان شائىرلارغا ئايلانغان. 20- يىللارنىڭ ئاخىرلىرىدا رۇسىيە كەلگۈسىزمى ئاساسەن ئاياغلاشقان، لېكىن كەلگۈسىزمنىڭ ئىپادىلەش ئۇسۇللىرى ئىنقىلابىي تەشۋىقات ئۈچۈن داۋاملىق خىزمەت قىلغان.

1913- يىلى مارىنېتتى رۇسىيىگە كېلىپ، ئۆزىنىڭ كەلگۈسىزم تەشەببۇسلىرىنى تەشۋىق قىلغاندىن كېيىن، رۇسىيىدە ناھايىتى تېزلا كۈچلۈك كەلگۈسىزم قىزغىنلىقى كۆتۈرۈلۈپ، نۇرغۇنلىغان رۇسىيە ياشلىرى بۇ سەپكە قېتىلغان. دەل ئاشۇنداق بولغاچقا، رۇسىيە كەلگۈسىزمى ئىتالىيە كەلگۈسىزمى بىلەن نۇرغۇن ئورتاق ئالاھىدىلىكلەرگە ئىگە بولغان.

بىرىنچىدىن، ئۇلار ئەنئەنىۋى ئەدەبىيات ـ سەنئەتنى ئىنكار قىلغان. ئۇلار «خىتابنامە» دە: «پۇشكىن، دوستويېۋسكى، تولىستوي قاتارلىقلارنى ھازىرقى زامان تۇرمۇشىنىڭ پاراخوتىدىن تاشلىۋېتەيلى» دېگەن شوئارنى ئوتتۇرىغا قويغان ھەمدە ئەينى چاغلاردا «شائىرلارنىڭ پادىشاھى» دەپ ئاتالغان فېدرو بالمۇنتنى ۋە سوگۇروب، بلوك، بولوسوۋ قاتارلىق سىمۋولىزمچى شائىرلارنى، كۇپلىن، پۇنىن قاتارلىق تەنقىدىي رېئالىزمچى شائىرلارنى قاتتىق كەمسىتكەن.

ئىككىنچىدىن، ئۇلار ھازىرقى زامان شەھەر مۇھىتىنى ئەكس ئەتتۇرۇپ، سۇرئەت گۈزەللىكى ۋە كۈچ گۈزەللىكىنى قوغلاشقان.

ئۈچىنچىدىن، ئۇلار ئەنئەنىۋى ئىجادىيەت ئۇسۇللىرىغا قارشى تۇرۇپ، رەڭ، ئاۋاز، پۇراق قاتارلىق ھېسسىي ئامىللارنى شېئىرلاردا گەۋدىلەندۇرۇپ، ئۆزلىرىنىڭ ھېس-تۇيغۇلىرىنى ئىپادىلىگەن.

تۆتىنچىدىن، ئۇلار فرانسىيە شائىرى ئاپوللىنارنىڭ تەسىرىدە، شېئىرىي مىسرالارنىڭ قۇرۇلمىسىغا قارىتا ئىسلاھات ئېلىپ بېرىپ، «پەلەمپەي شەكىلدىكى شېئىرلار» نى ۋە بەزى شەكىللىك، نۇسخىلىق شېئىرلارنى يازغان. شۇڭا رۇسىيە كەلگۈسىزمى «ستېرېئو كەلگۈسىزم» دەپمۇ ئاتىلىدۇ.

بەشىنچىدىن، ئۇلار گراماتىكا قائىدىلىرىنى ئىنكار قىلىپ، سەنئەتكارلارغا خالىغانچە سۆز ياساش ئەركىنلىكى بېرىش كېرەكلىكىنى ئوتتۇرىغا قويغان. ئۇلار «خىتابنامە» دە «خالىغانچە تۇرلەپ چىقىلغان سۆزلەرنى ئىشلىتىش ئارقىلىق سۆزلەرنىڭ سىغىمچانلىقىنى ئاشۇرۇش» نى تەشەببۇس قىلغان ھەمدە بۇنى ئۆز ئەمەلىيىتىدە كۆرسەتكەن.

ماياكوۋسكى (V . V . Mayakovsky, 1893 ـ 1930) رۇسىيىلىك مەشھۇر شائىر، رۇسىيە كەلگۈسىزم شېئىرىيىتىنىڭ مۇھىم ۋەكىلى.

ئۇ گروزىيىدە تۇغۇلغان. 15 يېشىدا رۇسىيە سوتسىيال دېموكراتىك ئىشچىلار پارتىيىسىگە كىرگەن، يەر ئاستى پائالىيەتلەر بىلەن شۇغۇللانغاچقا كۆپ قېتىم قولغا ئېلىنغان. 1909- يىلى تۇرمىدە شېئىر يېزىشقا باشلىغان. تۇرمىدىن چىققاندىن كېيىن، موسكۋا سەنئەت ئىنىستىتۇتىدا ئوقۇغان ھەمدە رۇسىيە كەلگۈسىزم ئېقىمىغا قاتنىشىپ، ئۇزاق ئۆتمەيلا بۇ ئېقىمنىڭ ئاساسلىق ئادىمىگە ئايلانغان. 1912- يىلى ئۇ باشقىلار بىلەن بىرگە كەلگۈسىزمنىڭ خىتابنامىسى «ئىجتىمائىي قىزىقچىلىقلارغا بىر تەستەك» نى ئېلان قىلغان. 1913- يىلى ئۇ «دىراما، كىنو، كەلگۈسىزم» ناملىق ماقالىسىنى ئېلان

قىلىپ، كەلگۈسىزمىنىڭ ئەنئەنىۋى مەدەنىيەتكە قارشى تۇرۇش پرىنسىپىنى تەشۋىق قىلغان. 1915- يىلى ئۇ مەشھۇر كەلگۈسىزملىق داستانى «ئىشتان كىيگەن بۇلۇت» نى ئىجاد قىلىپ، ئۆزىنىڭ تەنها مۇھەببەت تراگېدىيىسىنى ۋە رېئاللىققا بولغان نارازىلىقىنى ئىپادىلىگەن. ئۇ بۇ داستانىدا ئۆزىنىڭ داغدا قالغان مۇھەببەت ئازابىنى تەسۋىرلەش بىلەن بىرگە، «سىلەرنىڭ مۇھەببىتىڭلارنى يوقىتىمەن»، «سىلەرنىڭ سەنئىتىڭلارنى يوقىتىمەن»، «سىلەرنىڭ تۈزۈمىڭلارنى يوقىتىمەن»، «سىلەرنىڭ دىنىڭلارنى يوقىتىمەن» دېگەن «تۆت سادا» نى ئوتتۇرىغا قويغان. ئۇ ئۆزىنىڭ كەلگۈسىزم ئۇسلۇبىدا يېزىلغان شېئىرلىرىدا «شېئىرسىزلاشتۇرۇش» تەشەببۇسىنى ئەمەلىيلەشتۈرۈپ، شەھەر ئاھالىلىرىنىڭ ئېغىز تىلىنى ئىشلىتىپ، شېئىرىي ماھارەت جەھەتتە دادىل يېڭىلىق ياراتقان، ئۆزىنىڭ ئەركىن - ئازادە، مەردانە ۋە كۈچلۈك ئۇسلۇبىنى شەكىللەندۈرۈپ، قوپال ۋاستە ئارقىلىق نازۇك ھېس - تۇيغۇلىرىنى ئىپادىلىگەن.

ئۆكتەبىر ئىنقىلابى مەزگىلىدە ئۇ بولشېۋىكلارنى پۈتۈنلەي ھىمايە قىلغان. ئۇنىڭ ئىنقىلاب مەزگىلىدە يازغان «ئىنقىلاب» (1918)، «سولغا بۇرۇلۇش مارشى» (1919) قاتارلىق شېئىرلىرى چوڭقۇر ئالقىشقا ئېرىشكەن. ئۇ «دىنىي كومېدىيە» (1921- يىلى تۇنجى قېتىم ئوينالغان) ناملىق دىرامىسىدىمۇ ئۆكتەبىر ئىنقىلابىنىڭ غەلىبىسىنى ئەكس ئەتتۇرۇپ، بىر قېتىملىق كەلكۈندە «پاسكىنا ئادەملەر» (پرولېتارلار) نىڭ «پاكىزە ئادەملەر» (بۇرژۇئازلار) نىڭ ئۈستىدىن غەلىبە قىلغانلىقىدەك شاد-خۇرام ھېكايىنى بايان قىلغان. ئۇ رۇسىيە كومپارتىيىسىنىڭ كۈچلۈك تەشۋىقاتچىسىغا ئايلىنىپ، كۆپ خىل ئۇسۇللار ئارقىلىق ئۆز ئىدىيىسىنى ئىپادىلىگەن. بىر تەرەپتىن ئۇ رۇسىيىنىڭ ھەرقايسى جايلىرىغا بېرىپ لېكسىيە سۆزلىگەن ۋە شېئىر دېكلاماتسىيە قىلغان، يەنە بىر تەرەپتىن كۆپ مىقداردا تەشۋىقات شېئىرلىرىنى ۋە ئۆسمۈرلەر ئوقۇشلۇقلىرىنى يازغان. 1924- يىلى ئۇ لېنىننىڭ ۋاپاتىغا ئاتاپ، ئۈچ مىڭ مىسرالىق مەرسىيە داستانى «لېنىن» نى يازغان. 1925- يىلىدىن كېيىن، ياۋروپا، ئامېرىكا، مېكسىكا، كۇبا قاتارلىق جايلاردا ساياھەت قىلغان. بۇ جەرياندا يازغان بەزى شېئىر ۋە خاتىرىلىرىنى «مەن ئامېرىكا قىتئەسىنى بايقىدىم» ناملىق توپلىمىغا كىرگۈزگەن. ئۇ يەنە كىنو سېنارىيىسى يازغان ھەمدە بەزى كىنولاردا رول ئالغان. ئۇ ۋاپات بولۇشتىن بۇرۇنقى ئۈچ يىل ئىچىدە «سېسىق قۇرت»

(1929) ۋە «مۇنچا» (1930) دىن ئىبارەت ئىككى ساتىرىك دراما يېزىپ، ئالدىنقىسىدا سوۋېت ئىتتىپاقىنىڭ يېڭى ئىقتىسادىي سىياسىتى مەزگىلىدە كۆرۈلگەن مەنپەئەتپەرەسلىككە، كېيىنكىسىدە ستالىن مەزگىلىدىكى بيۇروكراتلىق ۋە پۇرسەتپەرەسلىككە ھۇجۇم قىلغان.

گەرچە ماياكوۋسكىنىڭ شېئىرلىرى سىياسىي مەنىگە تولغان بولسىمۇ، لېكىن بۇ ئۇنىڭ مۇھەببەتكە بولغان قىزغىن ئىنتىلىشىنى بېسىپ كېتەلمىگەن. بۇ قىزغىنلىق قايتا-قايتا مەغلۇبىيەتكە ئۇچراپ، يەنە قايتا-قايتا پارتلاپ تۇرغان. بولۇپمۇ «سۆيىمەن» (1922)، «بۇ توغرىسىدا» (1923) قاتارلىق داستانلىرىدا بۇ خىل ھېسسىيات كۈچلۈك ئىپادىلەنگەن. 1928-يىلى پارىژدا تۇرغان مەزگىللىردە ئۇ ياكوۋلېۋا ئىسىملىك بىر سەرگەردان ئايالغا كۆيۈپ قېلىپ، ئۇنىڭغا توي قىلىش تەكلىپىنى قويغاندا رەت قىلىنغان. بۇنىڭدىن باشقا، رۇسىيە پرولېتارىيات يازغۇچىلار ئىتتىپاقى ۋە سوۋېت ئىتتىپاقى دائىرىلىرى بىلەن ئۇنىڭ ئوتتۇرىسىدا سۈركىلىش يۈز بەرگەن. كۆڭۈلنى پاراكەندە قىلىدىغان خىلمۇخىل ئىشلار تۈپەيلىدىن ئۇ 1930-يىلى 4-ئاينىڭ 14-كۈنى موسكۋادا 37 يېشىدا ئوق مىلتىقى بىلەن ئۆزىنى ئۆلتۈرۈۋالغان. ئۇنىڭ لىرىك شېئىرلىرى ۋە ماھارەت جەھەتتىكى يېڭىلىقلىرى نۇرغۇنلىغان سوۋېت يازغۇچىلىرىغا تەسىر كۆرسەتكەن، چەت ئەللەردىمۇ كىشىلەر قەلبىدە چوڭقۇر تەسىر قالدۇرغان.

ئالتىنچى باب

ئېپادىزىم

ئېپادىزىم (Expressionism) 20- ئەسىرنىڭ باشلىرىدا گېرمانىيىدە بارلىققا كەلگەن ئەدەبىيات-سەنئەت ھەرىكىتى بولۇپ، بۇنىڭ ئىچىدىكى ئېپادىزىم ئەدەبىياتى غەرب مودېرنىزم ئەدەبىياتىدىكى ئاساسلىق ئېقىملارنىڭ بىرى. ئۇ 1910- يىلىدىن 1925- يىلىغىچە، يەنى 1- دۇنيا ئۇرۇشىنىڭ ئالدى-كەينىدە گۈللىنىپ يۇقىرى پەللىگە يەتكەن.

Expressionism دېگەن بۇ ئاتالغۇ لاتىن تىلىدىكى expressus دېگەن سۆزدىن كەلگەن بولۇپ، ئۇ «كۈچ بىلەن چىقىرىش»، «زەرب بىلەن چىقىرىش»، «ئېتىپ چىقىرىش»، «سىقىپ چىقىرىش»، «قىسىپ چىقىرىش» دېگەندەك مەنىلەرنى بىلدۈرىدۇ. ئېپادىزمچىلار ئۆزىنىڭ ئاڭلىق ياكى ئاڭسىز ھېس-ھاياجانلىرىنى كۈچلۈك ئېتىلىپ چىققان ھالەتتە تەسۋىرلىگەنلىكى ئۈچۈن مۇشۇ نام بىلەن ئاتالغان. ئېپادىزمنىڭ ئەھۋالى بىرقەدەر مۇرەككەپ، چېتىلىش دائىرىسى كەڭ ۋە تەسىرى زور بولغاچقا، ئۇنىڭ كېلىپ چىقىش مەنبەسى ئۈستىدە توختىلىشقا توغرا كېلىدۇ.

1. ئېپادىزمنىڭ مەنبەلىرى

ياۋروپادا 19- ئەسىردىن 20- ئەسىرگە ئۆتۈش مەزگىلىدە ھەرخىل سەنئەت ئۇسلۇبلىرى كۆپلەپ مەيدانغا چىققان. ئۇلار بىر-بىرىنى چەتكە قاققان ياكى بىر-بىرىگە ۋارىسلىق قىلىپ، بىر-بىرى بىلەن بىرىككەن، بەزىدە ھەتتا ئايرىۋالغىلى بولمايدىغان دەرىجىگە يەتكەن. ھەرخىل ئېقىملار ياكى بىللە مەۋجۇت بولۇپ تۇرغان ياكى بىر-بىرىگە سىڭىپ كەتكەن. 19- ئەسىرنىڭ 80- يىللىرىدىن 20- ئەسىرنىڭ 30- يىللىرىغىچە ناتۇرالىزم، تەسىراتىزم

، (Impressionism) ، سىمۋولىزم، يېڭى رومانتىزم، يېڭى سەنئەت① ، كەلگۈسىزم ۋە ئىپادىزم دەپ ئاتالغان بۇ ئېقىملار ئۆزئارا زىددىيەتلىك بولغان ھەرخىل ئىدىيە ۋە ھېسسىياتلارنى كونكرېت ئىپادىلىگەن. ئۇلار ئورتاق ھالدا، ئادەمنىڭ ئۆز ئەتراپىدىكى دۇنياغا بولغان ئىنكاسى جەھەتتە چوڭقۇر ئېنىقسىزلىققا ئىگە ئىكەنلىكىنى ئاشكارىلىغان.

ئەدەبىيات ـ سەنئەت ھەرىكەتلىرى ۋە ئۇلارنىڭ مۇددىئالىرى ئۈستىدە توختالغاندا، مەلۇم دەرىجىدە ئاددىيلاشتۇرۇۋېتىشتىن ساقلانغىلى بولمايدۇ. لېكىن، مۇشۇ مەزگىللەردە ئوتتۇرىغا چىققان مۇنداق بىر خاھىش كۆندىن-كۈنگە روشەنلەشكەن: يۇقىرىدا تىلغا ئېلىنغان ئېقىملارغا، بولۇپمۇ ناتۇرالىزمغا قارشى تۇرۇش. چۈنكى، ناتۇرالىزم بىلەن تەسىراتىزم شەيئىلەرنىڭ يۈزەكى قاتلىمىدا توختاپ قالغان؛ سىمۋولىزم بىلەن يېڭى رومانتىزم ساپلىق ۋە نەپىسلىكنى قوغلىشىش جەريانىدا، ئادەمنىڭ روھىي دۇنياسىدىكى ھېس-تۇيغۇلار ئىچىگە زىيادە چوڭقۇر بېكىنىۋالغان. ۋەھالەنكى، كىشىلەر يېڭى بىر خىل خام خىيالغا، يېڭى بىر خىل ھاياتىي كۈچكە ۋە يېڭى بىر خىل قۇتراشقا موھتاج بولغان. بۇ ھەرگىزمۇ كىشىلەرنىڭ تېخىمۇ «زامانىۋى» بولغان يېڭى ئىدىيە ۋە ھېسسىيات شەكلىنىڭ كەملىكىنى ھېس قىلغانلىقىدىن كېلىپ چىققان ئەمەس. چۈنكى، ناتۇرالىزمچىلار ئۆزىنىڭ «زامانىۋىلىقى» دىن كۆپ پەخىرلەنگەن. مەسىلە شۇ يەردىكى، يۇقىرىقى خاھىشلار بارا-بارا كونىراپ بارغان، ئەدەبىيات ـ سەنئەت يېڭى ھاياجانغا، يېڭى ئازابقا، شۇنداقلا سۈبيېكتىپ خام خىيالغا قىلچە ئىككىلەنمەيلا تەقلىد قىلىش ئارقىلىق، ئىنسانىيەت تۇرمۇشىغا ھەمدە رەھىمسىز ماشىنا ۋە زامانىۋى شەھەر تەرىپىدىن قەددى پۈكۈلگەن كىشىلەرگە بولغان چوڭقۇر دىققەت ـ ئېتىبارىنى ئىپادىلەشكە تەشنا بولغان. بۇ خىل دىققەت ـ ئېتىبارنىڭ تەخىرسىزلىك دەرىجىسى ناتۇرالىزمچىلارنىڭ جەمئىيەت ئەھۋالىنى تەسۋىرلىشىدىن كۆپ ھالقىپ

---

① يېڭى سەنئەت (Art Nouveau) بىر خىل بېزەكچىلىك سەنئىتى ـ بەزىدە بىناكارلىقتىمۇ كۆرۈلگەن ـ دىكى بىر ئۇسلۇبنىڭ نامى بولۇپ، 1900- يىلىنىڭ ئالدى-كەينىدە مودا بولغان. بۇ ئېقىمنىڭ ئەگەشكۈچىلىرى بۇ خىل ئۇسلۇب بۇرۇنقى ئەنئەنىلەردىن قۇتۇلۇپ چىققان يېڭىلىق تۇيغۇسىغا ۋە ئەركىنلىك روھىغا ئىگە، دەپ قارايدۇ.

كەتكەن؛ شۇنىڭ بىلەن بىرگە، ئۇلار يەنە ئىچكى نەزەر دائىرىسىنى ۋە ئىجادىيەت كۈچىنى تەكىتلىگەن، بۇ ھەم سىمۋولىزمچىلارنىڭ روھقا چوقۇنۇشىدىن كۆپ ھالقىپ كەتكەن. تېخىمۇ ھاياتىي كۈچكە تولغان ھېسسىيات ۋە تېخىمۇ كۈچلۈك تەسۋىر ھۆرمەتكە سازاۋەر بولغان. ئىچكى قىسىمدىن ئېتىلىپ چىققان ئىجادىيەت ۋە كۈچلۈك سۇبيېكتىپلىق ئەنئەنىۋى رېئال كۆرۈنۈشلەرنى قىلچە ئىككىلەنمەيلا پاچاقلاپ تاشلاپ، ئىپادىلەشنىڭ كۈچىنى تېخىمۇ ئاشۇرغان. مۇشۇ خىل يېڭى كۆزقاراشنىڭ پېشۋالىرى ئوبرازلارنىڭ شەكلىنى ئۆزگەرتىش ۋە ھېسسىياتنى يۈرەكلىك ئىپادىلەش جەھەتتە يېڭى سەھىپە ئاچقان.

ئەدەبىيات ھەرىكەتلىرىنى بىلدۈرىدىغان نۇرغۇن ئاتالغۇلارغا ئوخشاشلا، «ئىپادىزم» دېگەن بۇ سۆز ئەڭ دەسلەپ رەسساملىقتا كۆرۈلگەن، ئاندىن ئەدەبىيات ساھەسىگە ئېلىپ كىرىلگەن.

«ئىپادىزم» دېگەن بۇ سۆز بىر تۈركۈم رەسساملارنىڭ رەسىملىرىنىڭ ئالاھىدە كۈچلۈكلۈك دەرىجىسىنى كۆرسەتكەن. ئۇلار تەسىراتىزم رەسساملىقىدىن ۋە تەسىراتلارنى پاسسىپ خاتىرىلەپ قويۇشتىن ھالقىشنى ئىزلەپ، تېخىمۇ زەربىلىك، تېخىمۇ ھاياجانلىق، تېخىمۇ ئۇرغۇپ تۇرغان ۋە تېخىمۇ تويۇنغان ئىجادىيەت كۈچىگە يۈزلەنگەن. ئەنئەنىۋى شەكىللەرنىڭ يوقىلىشى، رەڭلەرنىڭ ئابستراكت ئىشلىتىلىشى، كۈچلۈك ھېسسىياتنىڭ بىرىنچى ئورۇنغا قويۇلۇشى، تېخىمۇ مۇھىمى مېخانىك تەقلىدنىڭ چۆرۈپ تاشلىنىشى رەسساملىق سەنئىتىدە يېڭى ئاڭ ۋە يېڭى ئىپادىلەش ئۇسۇلىنىڭ مەيدانغا كەلگەنلىكىدىن دېرەك بەرگەن.

ئىپادىزمغا ئاساس سالغان رەسساملاردىن گوللاندىيىلىك فان گوگ (Vincent Van Gogh, 1853 ـ 1890)، فرانسىيىلىك گوگىن (1848 ـ 1903)، نورۋېگىيىلىك مۇنك (1863 ـ 1944)، فرانسىيىلىك سېزان (Paul Cezanne, 1839 ـ 1906) قاتارلىقلار بار. بولۇپمۇ ئېدۋارد مۇنكنىڭ 1894ـ يىلى ئىجاد قىلغان «ۋارقىراش» ناملىق رەسىمى ئىپادىزمنىڭ ئالاھىدىلىكىنى ئەڭ گەۋدىلىك ئىپادىلەپ بەرگەن ئەسەر دەپ قارالماقتا. بۇ رەسىمدە كۆرۈمسىز، تاقىر ئارقا كۆرۈنۈش ئىچىدە يۈزىنىڭ شەكلى

ئۆزگەرگەن، بەدىنى تارتىشقان بىر ئادەمنىڭ ئىچىنىشلىق ۋارقىراۋاتقان ھالىتى تەسۋىرلەنگەن. رەسىمدە رەڭلەر ئېنىق، كۆرۈنۈشلەر بۇرمىلانغان، سىزىقلار قوپال بولۇپ، كۈچلۈك سۇبيېكتىپلىق ئىپادىلەنگەن.

بۇ رەسساملارنىڭ يېڭى خاھىشىغا ئەدەبىيات ئەگەشكەن. ئىماگلارنىڭ مۇستەقىللىقى كۈچەيگەن، ساپ ئىستىئارە، يازغۇچىلارنىڭ كۈچلۈك سۇبيېكتىپچانلىقى ۋە ئۇچىغا چىققان پسىخىك ھالەتلەر ئۇستىدىكى ئىزدىنىشلىرى، بولۇپمۇ سەنئەتكارلارنى ئىجادىيەتچى دەپ مۇئەييەنلەشتۇرۇش، ئۇلارنى ئىنتايىن تېز سۈرئەتتە چۆگىلەۋاتقان قايىنامنىڭ مەركىزى دەپ قاراش بارغانسېرى روشەنلەشكەن. شۇنىڭ بىلەن بىرگە، ناتۇرالىزمچىلارنىڭ ئوبيېكتىپچانلىقى ۋە سىمۋولىزمچىلارنىڭ «سەنئەت ئۈچۈن سەنئەت» دېيىشكەن تەرەپلىرى ئۇلارنى قانائەتلەندۈرەلمىگەن.

ئىپادىزمغا بىۋاسىتە تەسىر كۆرسەتكەن ئەدىبلەردىن شۋېتسىيىلىك دىراماتورگ سترىنبېرگ، گېرمانىيىلىك پەيلاسوپ ۋە يازغۇچى نېتزشې، رۇسىيىلىك يازغۇچى دوستويېۋسكى، ئامېرىكىلىق شائىر ۋىتمان، ئىتالىيىلىك شائىر مارىنېتتى قاتارلىقلار بار.

ئاۋگۇست سترىنبېرگ (August Strindberg, 1849 – 1912) ئۆز دراملىرىدا ئابستراكتلىقتا يۇزلىنىشتىن ئىبارەت يېڭى يۈنىلىشكە قاراپ ماڭغان. ئۇ كونكرېت پېرسوناژلارنى ئەمەس، بەلكى تىپلارنى تەسۋىرلىگەن، ناتۇرالىزمچىلارنىڭ «ھەقىقىي ئوخشاشلىق» پرىنسىپىغا پەرۋا قىلمىغان. ئۇنىڭ ئەسەرلىرىدە «مەلۇم خىل خىسلەتكە ئىگە كۆز ئارقىلىق كۆرۈلىدىغان تەبىئەتنىڭ بىر قىسمى» يوق، بىراق تۇرمۇش بىر روھ ۋە بىئوگرافىك تۇسكە ئىگە ماتېرىياللار ئارقىلىق ئىپتىلىپ چىققان. 1900- يىلى يېزىلغان «ئەرۋاھ مېلودىيىسى» دە گاچا تىياتىرىغا ئوخشاپ كېتىدىغان ئۇسلۇب قوللىنىلغان بولۇپ، ئىككى ئىپتىدائىي ئادەم دۇچ كەلگەن مۇھەببەت ۋە نەپرەتنىڭ پاراكەندىچىلىكى ئەكس ئەتكەن. ئۇلار بىر بېكىنمە ئارالغا ئورۇنلاشتۇرۇلغان، ئەسەردە يۈزمۇ يۈز ھالەتتىكى دىئالوگ شەكلى ئىشلىتىلگەن. بىراق، سترىنبېرگنىڭ ترىلوگىيە دراممىسى «دەمەشققە بېرىش» (1904) مەيدانغا كەلگەندىن كېيىنلا، ناتۇرالىزم دراممىچىلىقى ھەقىقىي تۈردە ئاياغلاشقان. بۇ

ئەسەر تۈنجى ئىپادىزملىق دراما دەپ ئاتالغان. درامىدىكى بارلىق پېرسوناژلار بىر مەۋھۇمات (مەۋھۇم ئادەم ياكى شەكىلسىز كۈچ) بىلەن كۈرەش قىلىدىغان ھەرخىل كۆچلەرگە سىمۋول قىلىنغان. ئەسەردە ناتۇرالىزمنىڭ قائىدىلىرى، ھەقىقىي ئوخشاشلىق ۋە ئىچكى لوگىكىغا بولغان تەلەپ پۈتۈنلەي چۆرۈپ تاشلانغان: بىر خىل سۇبيېكتىپلىق پۈتكۈل درامىنى قاپلىغان. يەنە بىر تەرەپتىن، قەلەندەر، ئايال، دوختۇر ۋە سارالڭ كايزە قاتارلىقلارنىڭ ھەممىسى ئاشۇ مەۋھۇمات پسىخىكىسىنىڭ ھەرقايسى تەرەپلىرىنىڭ قايتا نامايان بولۇشى بولۇپ، ئۇلار مەۋھۇماتنىڭ ئۆزلۈكى بايقىغان مۇساپىدە ھەرىكەت قىلغان. ئۇلار سىمۋوللۇق پېرسوناژلار ئىدى: قەلەندەر خارابىلىقتا سىمۋول قىلىنغان، ھاكاۋۇر باش پېرسوناژ ئۇنىڭدىن قورقىدۇ، لېكىن ئۇ باش پېرسوناژنىڭ قايتا تۇغۇلۇشىدا كەم بولسا بولمايدۇ؛ قەلەندەر مەۋھۇماتنىڭ بېسىلىپ قالغان ئىدىيىسىنىڭ ئىپادىسى، مەۋجۇتلۇقنىڭ مۇمكىنچىلىكىنىڭ بېشارىتى، باش پېرسوناژ چوقۇم مۇشۇ خىل مۇمكىنچىلىككە يۈزلىنىشى كېرەك. ھېلىقى ئايال تۇرمۇش بىلەن بولغان مۇناسىۋەتكە سىمۋول قىلىنغان، ئۇ ھەم ئادەمنى ئازابلايدىغان ھەم ئادەمنى ھاياجانغا سالىدىغان جىنسىيەت بىلەن مۇقەددەسلىكنىڭ بىرىكمىسى. دوختۇر مەۋھۇماتنىڭ جىنايەتلىرىنى قايتا نامايان قىلغۇچى. سارالڭ كايزە بولسا باش پېرسوناژنىڭ ھاكاۋۇر ساتىرىك رەسمى. بۇ ترىلوگىيىدە ئۆزلۈك ئىچىنىڭ بارا-بارا قانات يېيىشى تەسۋىرلەنگەن، ھەم ئازابلىق ھەم زۆرۈر بولغان دەمەشق سەپىرى بايان قىلىنغان. بۇ يەردە دىنىي ئۇدار كۆچەيتىلگەن چۈنكى، روھقا، قەلب تۇرمۇشىغا ۋە يېڭى بىر ئادەمنىڭ تۇغۇلۇشىغا بولغان كۆڭۈل بۆلۈش مۇقەررەر ھالدا دىنغا بولغان بىر خىل كۆڭۈل بۆلۈشنى ئىپادىلەيدۇ. بۇ دەل نۇرغۇنلىغان ئىپادىزمچىلارنىڭ ئورتاق ئالاھىدىلىكى: ئۆزلۈك بىر سېھىرلىك كرىستال جىسىم، خۇدا ئۇنىڭ ئىچىدە تۇرۇپ توختىماي ئويۇن كۆرسىتىدۇ. سترىندبېرگنىڭ «چۈش توغرىسىدىكى دراما» (1902) ناملىق درامىسىدىكى پېرسوناژلار سىمۋول ياكى چۈش پسىخىكىسىنىڭ تەركىبلىرى سۈپىتىدە مەيدانغا چىققان. بۇ دراما سەھنىلەشتۈرۈلىدىغان چاغدا سترىندبېرگ مۇنداق كۆرسەتمە بەرگەن: «ھەرقايسى پېرسوناژلار پارچىلىنىدۇ، ئالمىشىدۇ، قايتا بىرىكىدۇ، يوقىلىدۇ، ئۇيۇيدۇ،

بۇلغىنىدۇ، روشەنلىشىدۇ. بىراق بىر خىل تۇيغۇ بۇلارنىڭ ھەممىسىگە ھۆكۈمرانلىق قىلىدۇ — بۇ دەل چۈش كۆرگۈچىنىڭ تۇيغۇسى. بۇ تۇيغۇنىڭ ئالدىدا مەخپىيەتلىك يوق، ماسلىشىش يوق، ئىككىلىنىش يوق، قائىدە يوق. بۇ يەردە ھەم كېسىم قىلىش يوق، ھەم كەچۈرۈم قىلىش يوق، پەقەت بايان قىلىشلا بار». چۈش رېئاللىققا بولغان مەركەزلىك دىققەت قىلىش شەكسىز ھالدا ھالقىما رېئالىزم ئېقىمىنىڭ مەيدانغا كېلىشىدىن دېرەك بەرگەن، لېكىن، ئۇ يەنە بىر خىل كۈچىيىۋاتقان خاھىشنى يەنى ئېپادىزمچىلار ئېتىراپ قىلغان ۋە مەدھىيىلىگەن ئىنسانىيەت روھىغا بولغان سىرلىق ۋە دىنغا ئوخشاپ كېتىدىغان تەشنالىقنى ئىسپاتلىغان. شۇڭا سترىنبېرگ ئېپادىزم ئەدەبىياتىدا ناھايىتى مۇھىم بىر شەخس بولۇپ قالغان.

فرېدرىخ نېتزشې بۇ مەزگىلدە ھەل قىلغۇچ رول ئوينىغان. ئۇنى سترىنبېرگنىڭ دراممىسىدىكى ساراڭ كايزەگە ئوخشىتىشقا بولىدۇ. نېتزشې بىر مەزگىل سترىنبېرگ بىلەن خەت ئالاقىسى قىلغان (1888- يىلى 12- ئاينىڭ 7- كۈنى ئۇ سترىنبېرگقا خەت يېزىپ، ئۇنىڭ ئۆز دراممىسى «ئاتا» نى فرانسۇز تىلىغا تەرجىمە قىلغانلىقىنى تەبرىكلىگەن ھەمدە ئۇنىڭغا ئۆزىنىڭ ئەسىرى «قاراڭغۇلار بۇ ئادەمگە» نى تەرجىمە قىلىش تەكلىپىنى بەرگەن). ئېپادىزمنىڭ پېشۋالىرى ئۇستىدە توختالغاندا يازغۇچى نېتزشېنى چوقۇم تىلغا ئېلىش كېرەك. نېتزشېنىڭ مەيدانغا كېلىشى ئاددىي ھالدىكى گېرمانىيە ھادىسىسى ئەمەس، بەلكى بىر ياۋروپا ھادىسىسى، ئۇنىڭ ئۇستىگە، مەيلى ياخشى بولسۇن ياكى يامان بولسۇن، بۇ ھادىسە 20- ئەسىر سەنئىتى ۋە ئىدىيىسىنىڭ شۇنچە كۆپ تەرەپلەردىكى تەرەققىياتىغا تۈرتكە بولغان. «زاراتۇسترا مۇشۇنداق دېگەن» ناملىق ئەسەردە مەدھىيىلەنگەن ھاراق ئىلاھى شادلىقى 1- دۇنيا ئۇرۇشىدىن بۇرۇنقى ئەدەبىيات ۋە مۇزىكىلاردا جاراڭلاپ تۇرغان. 3- ئىمپېرىيە مەزگىلىدە نېتزشېنىڭ ئىدىيىسى خالىغانچە بۇرمىلانغان. دەل نېتزشېنىڭ ئۆزلۈك ئېڭىنى، ئۆز-ئۆزىگە خوجا بولۇشنى ۋە قىزغىن ھالدىكى ئۆزلۈكنى مۇكەممەللەشتۈرۈشنى تەكىتلىشى ئېپادىزمچىلارنىڭ تەپەككۇر ئۇسۇلىغا غايەت زور تۈرتكىلىك كۈچ بەخش ئەتكەن. ناتۇرالىزمچىلار بەلكىم نېتزشېنىڭ ئاقسۆڭەكلەرنىڭ ھاكاۋۇرلۇقىغا قىلغان ھۇجۇمىغا تەنتەنە قىلىشى مۇمكىن،

سىمۋولىزمچىلار بەلكىم نىتزشىنىڭ يىراقتىكى، قىنىق كۆك رەڭلىك تەنھالىق ئىچىدىكى شائىر ـ ئەۋلىيا خام خىيالىدىن ھاياجانلىنىشى مۇمكىن، لېكىن دەل ئىپادىزمچىلار نىتزشىنىڭ قورقۇمسىز دەرد-ھەسرىتىگە، بارلىق قەدىمىي ۋە ئۆلۈمگە يۈزلەنگەن نەرسىلەرنىڭ چوقۇم يوقىلىدىغانلىقىنى تەكىتلىشىگە، باتۇرلۇق ۋە خام خىيالنى تەشەببۇس قىلىشىغا مەستانە بولغان. «ئۆزۈڭنىڭ ھەرقانداق بىر كۈچۈڭنى راۋاجلاندۇر — لېكىن بۇ ئانارخىزملىق ھالەتنى تەرەققىي قىلدۇرۇشتىن دېرەك بېرىدۇ! بەرباتلىقتىن دېرەك بېرىدۇ!»، «ئەي قېرىندىشىم، ۋەيران قىل، قەدىمكى كىشىلەرنىڭ ئابىدىلىرىنى چېقىپ تاشلا!» نىتزشىنىڭ مەغرۇر ئاسىيلىقى توپتوغرا بىر ئەۋلاد شائىرلارنى ۋە مۇتەپەككۇرلارنى ھاياجانغا سالغان. ئۇ غايىنى، ئىرادىنى ۋە قىزغىن مەستانىلىقنى تەكىتلىگەن. بۇ نۇرغۇن ئىپادىزمچىلارنىڭ كۈچلۈك سۇبيېكتىپچانلىقى ھەم ئۇلارنىڭ يېڭى ئادەمگە بولغان تەقەززالىقى بىلەن پۈتۈنلەي بىر يەردىن چىققان. ئۇلار زارىققان يېڭى ئادەمنىڭ ئالاھىدىلىكى زاراتۇسترانىڭ ئالاھىدىلىكىگە قويۇپ قويغاندەك ئوخشايتتى. ئەڭ مۇھىمى نىتزشىنىڭ ئىجادچانلىقى ۋە ھاياتىي كۈچكە بولغان چوقۇنۇشى ئەدەبىيات-سەنئەتتىكى ئىپادىزمدىن ئىبارەت بۇ يېڭى روھقا ئەڭ پۇختا ۋە چوڭقۇر ئاساس سالغان. لېكىن، ئىپادىزم دەپ ئاتالغان بۇ ھەرىكەت ياكى روھ ناھايىتى مۇرەككەپ، ئۇ نۇرغۇن تارماق خاھىشلارنى ۋە زىددىيەتلەرنى ئۆز ئىچىگە ئالغان. بۇ خاھىش ۋە زىددىيەتلەرنى يەنە نىتزشىنىڭ قەلبىدىن تاپقىلى بولىدۇ. نىتزشىنىڭ قىزغىن خىتابلىرىدىن ۋە ھاراق ئىلاھى شادلىقىدىن بىر مۇڭلۇق ئۇدار ياڭراپ تۇرىدۇ. بۇ ئىزتىراپقا ۋە يامانلىقنىڭ بېشارىتىگە تولغان سادا. بازاردا كېتىپ بارغان ساراڭ قولىدىكى پەنەرنى يەرگە تاشلىۋېتىدۇ («شاد-خۇرام ئەقىل ـ پاراسەت»① 3-قىسمى)، ئۇ ئۆزىدىكى ۋەھىمىنى يېڭەلمەيدۇ: «بىز ئەمدى قاياققا بارىمىز؟ پۈتكۈل قۇياش سىستېمىسىدىن يىراقلاپ كېتەمدۇق؟ ئەجەبا بىز ئالدى-ئارقىمىزغا ۋە ھەرقايسى تەرەپلەرگە قاراپ دەلدەڭشىپ كېتىپ بارامدۇق؟ جەننەت بىلەن دوزاخ

① «شاد-خۇرام ئەقىل-پاراسەت» (Joyful Wisdom) نىتزشىنىڭ 1882- يىلى نەشر قىلىنغان ئەسىرى. بۇ ئەسەردە ئۇ «خۇدا ئۆلدى» دېگەن مەشھۇر كۆزقارىشىنى ئوتتۇرىغا قويغان.

بارمۇ-يوقمۇ؟ ئەجەبا بىز چەكسىز يوقلۇققا تۇتىشىدىغان يولدا كېتىپ بارامدۇق؟ بىز نەپەس ئالىدىغان كەڭ بوشلۇق يوقمۇ؟ ئۇ تېخىمۇ سوغۇق بولۇپ كەتمىدىمۇ؟ …» ئادەم راستىنلا ئېتىقاد يوقالغاندىن كېيىنكى بوشلۇقنى تولدۇرالامدۇ؟ تۈگىمەس رەزىل جىنايەتلەر ئادەمنى بەربات قىلىۋەتمەمدۇ؟ ئادەم ئۆزىنىڭ چوڭ قەدەملەر بىلەن يېڭى خام خىيالغا كېتىپ بارغىنىدىن، ئۆزىنىڭ گۈزەللىكىدىن ۋە كۈچ-قۇدرىتىدىن شەرەپ ھېس قىلامدۇ؟ پاكى دۇنيا تەرتىپسىزلىك ۋە بۆسۈلۈشكە قاراپ يۈزلەندىمۇ؟ نېتزشې ئېنىقلىيالمىغان ئاشۇ تەرەپلەر ئېپادىزمچىلارنىڭ ئوخشاش بولمىغان چىقىش نۇقتىلىرىدا ئىپادىلەنگەن. ئۇلارنىڭ بەزىلىرى ئۆزىنىڭ ئۇتوپىيىلىك روھى ۋە سىياسىي خام خىيالىدىن پەخىرلەنگەن، يەنە بەزىلىرى نىھىلىزمنىڭ[1] ئەرۋاھىدىن ۋە بىر خىل ئومۇمىيۈزلۈك ۋەھىمىنىڭ بېشارىتىدىن قۇتۇلالمىغان. ئېپادىزمنىڭ ئىچكى كېڭىيىش كۈچى، بولۇپمۇ گېرمانىيىدە ھەرگىزمۇ يالغۇز 1- دۇنيا ئۇرۇشىدىن پەيدا بولغان ئۈمىد ۋە ۋەھىمىدىن شەكىللەنگەن ئەمەس، بۇ خىل ھالەتنى نېتزشېدىن سۈرۈشتۈرۈش مۇمكىن. جىددىيلىك، مەستانىلىق، ئۈمىدسىزلىك قاتارلىق رادىكال روھىي ھالەتلەرگە بېرىلگەن ئېپادىزمچى يازغۇچىلار مۇبالىغە قىلىش ئۇسۇلىغا تېخىمۇ مايىل بولغان. ئېپادىزم ئەسەرلىرىدە يىغا-زارە ۋە ۋارقىراش ناھايىتى كۆپ ئۇچرايدۇ، ئۇنىڭ چوقۇم خۇشاللىق بولۇشى ناتايىن، ئۇ بەلكىم مۇنك 1894- يىلى ئىجاد قىلغان ئاشۇ مەشھۇر رەسىمدە ئىپادىلەنگەن مەۋجۇتلۇق ۋەھىمىسىدىن چىققان ئېچىنىشلىق سادا بولۇشى تامامەن مۇمكىن.

دوستويېۋسكى (Fyodor Dostoyevsky, 1821 - 1881) ئېپادىزم ئەدەبىياتىغا ئاساس سالغان يەنە بىر مۇھىم يازغۇچى. ئېنىقكى، سىقىلغان، مەجبۇرلانغان ۋە رەھىمسىز يالقۇندا كۆيۈۋاتقان روھقا پۈتۈن دىققىتى بىلەن نەزەر سالغان ئادەم ئېپادىزمچى دەپ ئاتىلىدۇ. بۇ ئادەمگە نېتزشېنى ئەسلىتىدۇ، دوستويېۋسكىنى ئەسلىتىدۇ. نېتزشې دوستويېۋسكىنى ھەممە نەرسىنى تاپقىلى بولىدىغان بىردىنبىر پسىخولوگ دېگەن. خۇددى ستىرىنبېكقا

① نىھىلىزم (nihilism) ئومۇم ئېتىراپ قىلغان قىممەتكە ئىگە نەرسىلەرنى ۋە ئۆلچەملەرنى ئىنكار قىلىدىغان بىر خىل پەلسەپە بولۇپ، ئۇ گۇمانىزم ۋە ئانارخىزم بىلەن مۇناسىۋەتلىك.

ئوخشاش، نېتزشېمۇ ئىجادىيەت ھاياتىنىڭ ئاخىرىدا دوستويېۋسكىغا قاراپ ماڭغان. ئۇ ناھايىتى تېزلا شۇنى ھېس قىلغانكى، دوستويېۋسكىدىن ئىبارەت بۇ يازغۇچىنىڭ پسىخىك تەسۋىر جەھەتتىكى ماھارىتى ۋە ئىنسانىيەت پسىخىكىسىدىكى قاراڭغۇ تەرەپلەر ئۈستىدە قورقۇمسىز ئىزدىنىشى قايىل بولۇشقا ۋە ھۆرمەت قىلىشقا ئەرزىيدۇ. دوستويېۋسكى نۇرغۇن يازغۇچىلارنى جەلپ قىلغان، بولۇپمۇ 1900- يىلىدىن 1925- يىلىغىچە بولغان گېرمانىيىدە شۇنداق. ناتۇرالىزمچىلار ئۇنىڭ نامراتلارنى ۋە جەمئىيەت تەرىپىدىن تاشلىۋېتىلگەن كىشىلەرنى تەسۋىرلىشى تۈپەيلىدىن ئۇنى «رېئالىزمچى» دەپ ماختىغان، «جىنايەت ۋە جازا» ئۇلارغا دەستەك بولغان. لېكىن، كېيىنكى مەزگىللەردە دوستويېۋسكىنىڭ مۇھىملىقى باشقا ياققا بۇرالغان. ئۇ كېسەل پسىخىك ھالەت ئۈستىدە ئىزدەنگۈچى دەپ قارىلىپ، جىنايەت پسىخىكىسىنى تەتقىق قىلىدىغان پسىخولوگ دەپ ئاتالغان. بىراق، ئېپادىزم مەزگىلىدە ئۇنىڭ ئەسەرلىرىدىكى ئىرراتسىئونالىزم ۋە ساختا دىن كىشىلەرنىڭ دىققىتىنى قوزغىغان. گېرمانىيىدە ئۇنىڭغا چوقۇنىدىغانلار كۆنسېرى كۆپەيگەن. ئۇنىڭ ئېپادىزم ھەرىكىتىگە قوشقان تۆھپىسىنى قەدىرلەشكە ئەرزىيدۇ. ئۇ نېتزشې ۋە سترىنبېكقا ئوخشاشلا دائىم رادىكال كېسەللىك پسىخىكىسىنى تەكىتلىگەن، ئىدىيە ۋە ھېسسىياتنىڭ «قائىدە - پىرىنسىپلىرى» نى رەت قىلغان، بارلىق قىممەتلەرنى يۇرەكلىك ھالدا قايتا باھالاشنى تەشەببۇس قىلغان. نېتزشې بىلەن دوستويېۋسكى ئوخشاشلا چوقۇم روھىي جەھەتتە بىر قېتىملىق تىرىلىش بولۇشى كېرەك، ئازاب ۋە ھاياجاندىن بىر «يېڭى ئادەم» تۇغۇلۇشى كېرەك، دېگەندە چىڭ تۇرغان. خۇددى زاراتۇسترا قائىدە - مىزانلارنىڭ ئابىدىسىنى چېقىپ تاشلىغاندەك، دوستويېۋسكىمۇ ياخشىلىق ۋە يامانلىقتىن ھالقىغان، ھەم ئادەمنى ۋەھىمىگە سالىدىغان ھەم يەنە ئەركىن ۋە توسالغۇسىز خاراكتېرگە ئىگە خام خىيالچىغا ئايلانغان. ناتۇرالىزمنىڭ تېتىقسىزلىقىدىن ۋە يېڭى رومانتىزمنىڭ نازۇكلۇقىدىن زېرىككەن بىر ئەۋلاد كىشىلەر دوستويېۋسكى ئەسەرلىرىدىكى ئەسەبىيلىكتىن، ھەتتا بەزىگەك كېسىلى قوزغالغان چاغدىكى كېسەللىك ئەھۋالىغا ئوخشاپ كېتىدىغان روھىي ھالەتتىن مەست بولغان.

ۋىتمان (Walt Whitman, 1819 - 1892) نىڭ شېئىرلىرىدا بىر خىل

ئالاھىدە راۋاجلانغان كۆچ ئەكس ئەتكەن. ۋىتمان بىلەن نىتزشې نۇرغۇن ئورتاقلىقلارغا ئىگە. ۋىتماننىڭ ھاياتىي كۈچ نەزەرىيىسى كېيىن ئىپادىزمچىلارنىڭ ئەسەبىي ئۈتوپىيە ئىدىيىسىدە ئىنكار قىلغىلى بولمايدىغان ئورتاق ساداغا ئېرىشكەن. ۋىتمان ئۆز شېئىرلىرىدا يېڭى دۇنيانىڭ ئىجادىيەت كۆچىگە تەنتەنە قىلغان، زامانىۋىلىقتا بولغان ئەھمىيەت بېرىش زۆرۈرىيىتىدىن ناھايىتى روشەن بېشارەت بەرگەن. بۇ نۇقتا ئىپادىزمنىڭ كۆزقاراشلىرىدا مۇھىم رول ئوينىغان.

مارىنېتتىنىڭ رومانى «كەلگۈسىزمچى مافاركا» دا ماشىنىغا ئوخشاش بىر «خاسىيەتلىك ئادەم» تەسۋىرلەنگەن بولۇپ، ئۇ ئۇچالايدۇ، ئەڭ ئاخىرىدا ئاسماننى بويسۇندۇرىدۇ. بۇ رومان ئەينى چاغدا نېمىس تىلىغا تەرجىمە قىلىنغان. 1913- يىلى مارىنېتتى بېرلىندا نۇتۇق سۆزلەپ، چوڭقۇر تەسىر قالدۇرغان. ئۇ ۋە ئۇنىڭ بىلەن مۇناسىۋەتلىك گۇرۇھلار پۈتۈن كۈچى بىلەن سىمۋولىزمنى پاچاقلاپ تاشلاشقا ئۇرۇنغان. «ئاي نۇرىنى ئۆلتۈرۈش» نى تەلەپ قىلغان. بۇ دەل سىمۋولىزمنىڭ تۇتقىلى بولمايدىغان نەپىسلىكىگە خاتىمە بېرىشكە ئۇرۇنۇشتىن ئىبارەت ئىدى. ئەڭ مۇھىمى كەلگۈسىزم سەنئىتى ھازىرقى زامان تۇرمۇشى، سۈرئەت ۋە ماشىنىنى ئېتىراپ قىلغان. ئىدىيىنىڭ ئىپادىلىنىشىدىن قۇتۇلۇپ چىققان بۇ ھەرىكەتتە ئۇلار يەنە ئۇقۇم سەنئىتى نۇقتىئىينەزەرىدىن بېشارەت بەرگەن. بۇ يەردە مۇنداق بىر زىددىيەت تۇغۇلىدۇ: ھۈنەر - سەنئەتنى خالىغانچە ماختاش بىلەن ئىنسانىيەتنىڭ تەسەۋۋۇر كۈچىگە ۋە ئىجادىيەت ئىپادىسىگە بولغان ئارزۇ قانداقمۇ بىردەكلىككە ئىگە بولالايدۇ؟ ماشىنا ئادەمنىڭ تەرەققىياتىغا توسقۇنلۇق قىلامدۇ؟ ئۇ ئادەمنى زەخىملەندۈرەمدۇ؟ كېيىن گېرمانىيىلىك كايزە، توللېر، ئامېرىكىلىق ئونېل، رايس قاتارلىقلار ئۆز ئەسەرلىرىدە ماشىنىدىن ئىبارەت توسقىلى بولمايدىغان كۈچ كەلتۈرۈپ چىقارغان زوراۋانلىقنى ئومۇمىيۈزلۈك تەسۋىرلىگەن. لېكىن ماشىنا ئىنسانىيەت ئىرادىسىنىڭ، كۈچىنىڭ ۋە ئىجاد قىلىش - كەشىپ قىلىش ئىقتىدارىنىڭ مەھسۇلى سۈپىتىدە ماختالغان: كەلگۈسىزم - ئىپادىزم يازغۇچىلىرى ئادەمنى ھازىرقى زاماندىكى پرومېتېي دەپ قاراپ، ماشىنا (پويىز، ئايروپىلان ياكى موتسىكلىت) نى ئەركىنلىكنىڭ ۋە

چىقىش يولىنىڭ كاپالىتى دەپ ھېسابلىغان. ئىنسانىيەتتىكى ئىجادىي تەسەۋۋۇرنىڭ كونكرېت ئىپادىسى سۈپىتىدە ماشىنا مەدھىيىلەنگەن: ئەنئەنىنى چۆرۈپ تاشلاپ، تېخى ئېنىق بولمىغان نەرسىلەرگە قاراپ ئاتلانغان كىشىلەرنىڭ ھەممىسى ماشىنىنى زامانىۋىلىقنىڭ مىسالى سۈپىتىدە قوبۇل قىلغان. ۋىتماندا مۇنداق بىر خام خىيال بولغان: «كېيىن مەيدانغا كېلىدىغان، تېخىمۇ سەلتەنەتلىك بىر يېڭى ئىرق مەۋجۇت، يېڭى رىقابەت مەۋجۇت، يېڭى سىياسىي، يېڭى ئەدەبىيات ۋە يېڭى ئېتىقاد مەۋجۇت، يېڭى كەشپىيات ۋە سەنئەت مەۋجۇت» . ئۇ پانتېيىزمغا[1] بولغان قىزغىن ئېتىقادى بىلەن شۇنداق بىر زۆرۈرىيەتنى ناھايىتى ياخشى خۇلاسىلىگەن، يەنى بارلىق ئادەم ۋە ماشىنىنى مۇئەييەنلەشتۈرگەن.

دېمەك، ياۋروپادا ئىپادىزم دەپ ئاتالغان ھەرىكەت، خاھىش ياكى روھ ھەرخىل ئوخشاش بولمىغان ئالاھىدىلىككە ئىگە ئىدىيىۋى كەيپىيات ئىچىدە بارلىققا كەلگەن. بۇلارنىڭ ئىچىدە نېتزشېنىڭ ياشاش ئىرادىسى نەزەرىيىسى، مارىنېتتىنىڭ كەلگۈسىزمى، ۋېتماننىڭ پانتېيىزمى ۋە دوستويېۋسكىنىڭ يوشۇرۇن ئاڭدىكى پىنھان تەرەپلەر ئۈستىدىكى ئىزدىنىشلىرى مۇھىم رول ئوينىغان. يەنە بىر قەدەم ئىلگىرىلىگەن ھەرىكەتلەندۈرگۈچ كۈچ بېرگسوندىن كەلگەن. «ئاڭنىڭ بىۋاسىتە ماتېرىياللىرى» دا بېرگسون: «پىنھان ئۆزلۈك يۈزەكى قەۋەتكە كۆتۈرۈلۈپ چىقىدۇ» ، «ھەمدە تاشقى پوست يېرىلىپ، توسقىلى بولمايدىغان مەلۇم كۈچكە ئورۇن بوشىتىدۇ» دېگەن. بۇ تەسۋىر سۇبيېكتىپ كۈچنى يەنىمۇ ئىلگىرىلەپ تەكىتلەش بولۇپ، ئۇ بىر تۈپكى ئۆزگىرىشتىن بېشارەت بەرگەن. مەيلى قانداق جايدا بولمىسۇن، كىشىلەرنىڭ ئىنتىلىدىغىنى ئۆزلۈكنى ئىپادىلەش، ئىجادچانلىق، ئەسەبىي شادلىققا بولغان قىزغىنلىق ۋە ئەنئەنىگە بولغان رەھىمسىز ئىنكار.

ئەلۋەتتە، بۇلاردىن باشقا ئىپادىزم ھەرىكىتىگە تەسىر كۆرسەتكەنلەردىن يەنە فرېئۇد، كارل يۇڭ، بودېلىر، رىمبو، ئاپوللىنار، پوند قاتارلىقلارمۇ بار.

---

① پانتېيىزم (Pantheism) خۇدا بىلەن ئالەم ئوتتۇرىسىدىكى ئوخشاشلىقنى تەكىتلەپ، خۇدا بىلەن ئالەم ئايرىلماس بىر گەۋدە دەپ قارايدىغان تېئولوگىيىلىك پەلسەپىۋى تەلىمات.

2. ئېپادىزمنىڭ تەرەققىياتى

ئېپادىزم بىر تارىخىي ھەرىكەت سۈپىتىدە 1. دۇنيا ئۇرۇشىدىن بۇرۇنقى گېرمانىيىدە باشلانغان، 1910. يىلىدىن 1925. يىلىغىچە يۇقىرى پەللىگە يەتكەن. ئېپادىزمچىلار تەبىئەت ۋە رېئاللىقنى ئوبيېكتىپ ئەكس ئەتتۈرۈشكە قارشى تۇرۇپ، سۇبيېكتىپ رېئاللىقنى ياكى ئىچكى چىنلىقنى ئېپادىلەشنى تەشەببۇس قىلغان. بولۇپمۇ گېرمانىيىدە ئېپادىزم بارلىق سەنئەت شەكىللىرىگە دېگۈدەك ھۆكۈمرانلىق قىلغان. ئېپادىزم ھەرىكىتى ئەمەلىيەتتە سەنئەت ۋە جەمئىيەتتىكى مەۋجۇت شەكىللەر ۋە ئەنئەنىلەرگە بولغان كۈچلۈك قارشىلىقتىن ئىبارەت. ئېپادىزم ھەرىكىتى سەنئەتكارلارغا يۈكسەك ئورۇن بېرىپ، ئۇلارنىڭ يېڭى بىر تەرتىپ ئورنىتىشىدىن، بولۇپمۇ يېڭى بىر ئەۋلادلارنى تەربىيىلىشىدىن ئۈمىد كۈتكەن. ئېپادىزم بولۇپمۇ كۆرۈش سەزگۈسى سەنئىتىدە ئەڭ كۈچلۈك تەرەققىي قىلغان. ئۇلار بۇرۇنقى سەنئەتتىن يەنى ئىپتىدائىي، ساددا سەنئەتتىن ھەمدە باللار سەنئىتىدىن ئۆرنەك ئالغان. سىزىق ۋە رەڭلەر تەبىئەتنىڭ چەكلىمىسىگە ئۇچرىمىغان، ھېسسىيات جەھەتتىكى ئىنكاسلار ئەركىن-ئازادە جارى قىلدۇرۇلغان. قېنىق رەڭ، قوپال سىزىق، يورۇق بىلەن قاراڭغۇنىڭ كۈچلۈك سېلىشتۇرمىسى، ئۆزگەرگەن شەكىل قاتارلىقلار ئېپادىزم رەسىمچىلىكىنىڭ ئالاھىدىلىكلىرى بولۇپ قالغان. ئېپادىزم رەسىمچىلىكىنىڭ ئالاھىدىلىكى ئۈستىدە توختالغاندا، ئېپادىزم ھەرىكىتىگە ئاساس سالغۇچىلارنىڭ بىرى بولغان فرانسىيىلىك مەشھۇر رەسسام پائۇل گوگىننىڭ مۇنۇ سۆزلىرىنى نەقىل كەلتۈرۈش تولىمۇ مۇۋاپىق: «ئىپتىدائىي سەنئەت روھتىن چىقىدۇ ھەمدە تەبىئەتتىن پايدىلىنىدۇ، ئاتالمىش تاۋلانغان سەنئەت ھېسسىياتتىن چىقىدۇ ھەمدە تەبىئەت ئۈچۈن خىزمەت قىلىدۇ. تەبىئەت ئالدىنقىسىنىڭ چاكىرى ۋە كېيىنكىسىنىڭ ئايال خوجايىنى» . «مەدەنىيەت سىنى ئازابلايدۇ، ياۋايىلىق مېنى قېرىلىقتىن ساللىققا قايتۇرىدۇ» .

1901. يىلى فرانسىيىنىڭ پارىژ شەھىرىدە ئۆتكۈزۈلگەن ھايۋانىزم (Fauvism) چى رەسسام ھېنرى ماتىس (1954 ـ 1869) نىڭ رەسىم كۆرگەزمىسىدە رەسسام ژۇلىئان ئاۋگۇست ھېرۋېنىڭ رەسىملىرى

رەسمىي ھالدا ئېپادىزملىق رەسىملەر دەپ ئاتالغان. ئۇلارنىڭ تەسىرىدە گېرمانىيىلىك بىر تۈركۈم ياش رەسساملار 1905ـ يىلى درېسدېن شەھىرىدە «كۆۋرۈك ئۇيۇشمىسى» نى قۇرغان. شۇنىڭ بىلەن ئېپادىزم رەسىمچىلىكى گۈللىنىشكە باشلىغان. سەنئەت بىلەن تۇرمۇشنىڭ يېقىن يولى ئۈستىدە ئىزلىنىش نەتىجىسىگە كەلگەن بۇ گۇرۇپپىنىڭ ئاساسلىق ئەزالىرى ھېكېل (Erich Heckel, 1883 ـ 1970)، شمىت ـ روتلۇف (Kari Schmidt — Rottluff, 1884 ـ 1930)، پېچستېين (Max Pechstein, 1881 ـ 1955)، نولد (Emil Nolde, 1867 ـ 1956) قاتارلىقلار. بۇلارغا ئەڭ چوڭقۇر تەسىر كۆرسەتكىنى ئېپادىزم سەنئىتىنىڭ پېشۋاسى، نورۋېگىيىلىك رەسسام مۇنكنىڭ ئىنتايىن ئېچىنىشلىق ئەسەرلىرى، ھەمدە نېتزشې، ۋېتمان ۋە سترىنبېكلارنىڭ ئەسەرلىرى بولۇپ، ئۇلار بىر خىل ئېپتىدائىي، قوپال بولغان رەسىم سىزىش ئۇسۇلىنى قوللانغان. ئۇلارنىڭ ئەسەرلىرىدىكى قويۇق ۋە تومۇ، بەزىدە قىسقا ھەم ئۈزۈك سىزىقلار گېرمانىيىنىڭ بۇرۇنقى ياغاچ ئويما رەسىملىرىگە ئوخشاپ كېتىدۇ. ئەمەلىيەتتىمۇ، ئۇلار گېرمانىيە ۋە ئافرىقىنىڭ بۇرۇنقى ياغاچ ئويمىلىرىنى تىرىلدۈرگەن، ئۆزلىرىمۇ كۆپلىگەن ياغاچ ئويمىلارنى ئويغان. ئۇلارنىڭ كۆپ قىسىم ئەسەرلىرىدە ئىنتايىن ئاددىي، ھەتتا ئادەمنى قاتتىق ئۈمىدسىزلەندۈرىدىغان تۇرمۇش تەسۋىرلەنگەن.

1911ـ يىلى بىر قىسىم ئېپادىزمچى رەسساملار «كۆۋرۈك ئۇيۇشمىسى» ئاساسىدا ميۇنخېندا خەلقئارا ئۇيۇشما «كۆك چەۋەنداز» نى قۇرغان. بۇ ئۇيۇشمىنىڭ دەسلەپكى مەزگىللىرىدىكى ئاساسلىق ئەزالىرى رۇسىيىلىك كاندىنسكى (Wassili Kandinsky, 1866 ـ 1944)، ئالېكسى يافلىنسكى، گېرمانىيىلىك فرانز ماك (Franz Marc, 1880 ـ 1916)، ئاۋگۇست ماكې (August Macke, 1887 ـ 1914)، گابرېل ميۇنتېر، شۋېتسارىيىلىك پائۇل كلى (Paul Klee, 1879 ـ 1940) قاتارلىقلار. بۇ ئېقىمدىكىلەر ئومۇمىي گەۋدىدىن ئالغاندا ھازىرقى زامان تۇرمۇشىدىكى قىيىنچىلىقلارغا ئانچە قىزىقمىغان، بەلكى سەنئەتنىڭ شەكلىگە كۆپرەك كۆڭۈل بۆلگەن. ئۇلار ئۆز رەسىملىرىدە پەقەت تەبىئەت ھادىسىلىرىنىڭ كەينىگە يوشۇرۇنغان روھىي

دۇنيانى ئىپادىلەشنىلا مەقسەت قىلغان بولغاچقا، ئۇلارنىڭ تەشكىلىمۇ ناھايىتى تارقاق بولغان. ئۇلارنىڭ رەھبىرى كاندىنسكىي ھازىرقى زامانغا خاس ئائوبيېكتىپ سەنئەتنى زور كۈچ بىلەن تەرغىب قىلىپ، پەقەت رەڭ ۋە سىزىق ئارقىلىقلا ئادەمنىڭ روھىي دۇنياسىنى ئىچىپ بېرىشكە ئۇرۇنغان. بۇ رەسساملارنىڭ پرىنسىپلىرى تەسىراتىزم رەسىمچىلىكىگە قارشى بولۇپ، ئۇلار «سەنئەتكارلارنىڭ ئىچكى دۇنياسى» نى ئەكس ئەتتۈرۈشنى تەكىتلىگەن. ئۇلار ئادەتتە پسىخىك ئانالىز ئۇسۇلى ئارقىلىق پورترېت رەسىملەرنى سىزغان، مۇبالىغە قىلىش ۋە رېئال ئوبرازلارنىڭ شەكلىنى ئۆزگەرتىش (بۇرمىلاش) ئۇسۇلى ئارقىلىق پسىخىكىدىكى ۋە قەلبىدىكى چىنلىقنى ئىپادىلىگەن. رەڭلەرنى ئىشلىتىش ۋە كۆرۈنۈشلەرنى ئورۇنلاشتۇرۇش جەھەتتە ئۇلار «گۈزەللىك» نى قوغلاشمىغان، بەلكى كۈچ ۋە ھاياجاننى ئىپادىلەشكە ئەھمىيەت بەرگەن. ئىپادىزم ھەرىكىتىدە مۇھىم ئورۇندا تۇرىدىغان سەنئەتكارلاردىن يەنە ئاۋستىرىيىلىك رەسسام ئوسكار كوكوشكا (Oskar Kokoschka, 1886 ـ 1980) ۋە ۋېگون سىيل قاتارلىقلار بار.

نۇرغۇن ئىپادىزمچىلار خۇددى بىر ئەسىر بۇرۇنقى گېرمانىيە رومانتىزمچىلىرىغا ئوخشاش، بارلىق سەنئەت ئەڭ ئاخىرىدا بىرلىشىپ كېتىدۇ دېگەننى تەكىتلىگەن، ئۇلار ھەم ئۆزىنىڭ سەنئەت نەتىجىلىرى ئارقىلىق بۇنى بىر قەدەر مۇۋەپپەقىيەتلىك ئىسپاتلىغان: ئاۋستىرىيىلىك ئىپادىزمچى مۇزىكانت شونبېك (Arnold Franz Schoenberg, 1874 ـ 1951) ھەم مۇزىكانت ھەم رەسسام ئىدى. كوكوشكا رەسىم سىزىش بىلەن بىرگە يەنە نادىر دراممىلارنى يازغان. گېرمانىيىلىك ئىپادىزمچى ھەيكەلتاراش بارلاخ (Ernist Barlach, 1879 ـ 1938) رەسىم سىزغان، ھەيكەل ياسىغان ھەم يەنە دراممىلارنى يازغان. كاندىنسكىي رەسىمچىلىكتە مۇھىم يېڭىلىق يارىتىپلا قالماي، يەنە ئاجايىپ لىرىك شېئىرلارنى ۋە ئىپادىزملىق دراممىلارنى يازغان.

ئىپادىزم رەسىمچىلىكىنىڭ تەسىرىدە گېرمانىيىلىك بىر تۈركۈم ياش ئەدەبىياتچىلار «بوران ـ چاپقۇن» (1910)، «ھەرىكەت» (1911)ناملىق

ئىككى ژۇرنالنى چىقىرىپ، گېرمانىيە ئېپادىزم ئەدەبىياتىنىڭ تەرەققىياتىنى ئىلگىرى سۈرگەن. 1911- يىلى ئوبزورچى ۋىلىيام ۋورىنگېر «بوران-چاپقۇن» ژۇرنىلىنىڭ شۇ يىللىق 2- سانىدا ماقالە ئېلان قىلىپ، سېزان، فان گوھ ۋە ماتىس قاتارلىق رەسساملارنىڭ ئەسەرلىرىگە «ئېپادىزم» دەپ ئېنىقلىما بەرگەن. شۇنىڭدىن باشلاپ، ئېپادىزم بىر ئەدەبىيات - سەنئەت ئېقىمى سۈپىتىدە كىشىلەر تەرىپىدىن كەڭ قوبۇل قىلىنغان ھەمدە شېئىر، پروزا، دراما، ئوپېرا، كىنو، مۇزىكا قاتارلىق ساھەلەردە زور نەتىجىلەرگە ئېرىشكەن، بولۇپمۇ 1918- يىلىدىكى گېرمانىيە ئىنقىلابىدىن كېيىن، ئۇ ھۆكۈمەت مەدەنىيىتىگە ئايلانغان، شۇڭا بەزى ھەمكارلىششقا ۋە ئىقتىسادىي ياردەمگە موھتاج سەنئەت تۈرلىرى، مەسىلەن، دراما، ئوپېرا، كىنو قاتارلىقلار 1- دۇنيا ئۇرۇشىدىن كېيىن ئېپادىزمنىڭ ئەڭ يۇقىرى پەللىسىگە يەتكەن.

ئەڭ بۇرۇنقى ئېپادىزملىق كىنولار ئېپادىزملىق سەھنە ماھارىتىنىڭ كۈچلۈك تەسىرى ئاستىدا، سەھنە ئەسلىھەلىرى ئارقىلىق فىلىمدىكى باش پېرسوناژنىڭ سۇبيېكتىپ روھىي دۇنياسىنى ئېپادىلەشكە باشلىغان. بۇ خىل فىلىملەر ئىچىدە ئەڭ مەشھۇرى «كالىگارى دوكتور» (1919) بولۇپ، فىلىمدە بىر ئەر ساراڭنىڭ بىر ئايال ساراڭغا ئۆزىنىڭ ساراڭلار دوختۇرخانىسىغا قانداق كىرىپ قالغانلىقىنى بايان قىلىشى تەسۋىرلەنگەن. بۇ فىلىم قاتتىق تەسىر قوزغاپ، ئۇنىڭ كۆرۈش سەزگۈسىگە ئالاھىدە بېرىلگەن خاسلىقى «كالىگارى ئۇسلۇبى» دەپ ئاتالغان. بىراق، بۇ ئۇسلۇب ئۆزىنىڭ باش تېما جەھەتتىكى چەكلىملىكى تۈپەيلىدىن ئۇزاق ئۆتمەي مەغلۇب بولغان. ئارقىدىنلا يېڭى بىر تۈركۈم فىلىم ئىشلىگۈچىلەر ۋەكىللىكىدىكى تېخىمۇ رومانتىزملىق تۈسكە ئىگە ئېپادىزملىق كىنولار مەيدانغا كەلگەن. ئۇلار نېمىس مىللىتىنىڭ ئەپسانە ۋە چۆچەكلىرىنى تېما قىلغان ھەمدە گېرمانىيەدىكى يېزىلار، قورغانلار ۋە ئورمانلارنىڭ قاراڭغۇ، مۇدھىش مەنزىرىلىرىنى مۇقىم كۆرۈنۈش قىلىپ ئىشلەتكەن.

ئېپادىزم مۇزىكىچىلىقى 1- دۇنيا ئۇرۇشىنىڭ ئالدىدا راسا گۈللەنگەن. بۇ ئېقىمغا تەۋە مۇزىكانتلار تەرتىپسىز ئۇدار، كۈچلۈك ئاكوردسىزلىق ۋە تاكتسىز مۇزىكا راۋاجى ئارقىلىق رېئال دۇنيانى بۇرمىلاپ، ئۆزلۈك

تۇيغۇسىنى ۋە كۈچلۈك سۇبيېكتىپچانلىقىنى ئىپادىلىگەن. ئىپادىزملىق رەسىملەرگە ئوخشاشلا سىرلىق تۇيغۇلارغا ۋە ئىپتىدائىي تۇرمۇشقا تەقلىد قىلغان، شۇ ئارقىلىق هازىرقى زامان ئادەملىرىنىڭ زىددىيەتكە تولغان ۋە نازۇك ئىچكى دۇنياسىنى ئىپادىلەشكە ھەمدە ھازىرقى زامان جەمئىيىتىنىڭ رىتىمىنى ۋە يىراق قەدىمكى دۇنيا بىلەن كەلگۈسى دۇنيادىكى سېھىرلىك ئېنېرگىيىنى ئىپادىلەشكە تىرىشقان.

شۇنىمۇ كۆرسىتىپ ئۆتۈش كېرەككى، ئىپادىزم ھەرىكىتى كۈچلۈك سىياسىيۋىلىقتا ئىگە. ئىپادىزمچىلارنىڭ يېڭى تەرتىپ ئورنىتىشنى تەلەپ قىلىشى ۋە «يېڭى ئادەم» نى بەرپا قىلىش خاھىشى تۈپەيلىدىن، بەزى ئىپادىزمچىلار بارا-بارا كۈچلۈك سىياسىي خاھىش يۆنىلىشىگە قاراپ ماڭغان. ئۇلارنىڭ بەزىلىرى كوممۇنىزمغا ئېتىقاد قىلغان، بەزىلىرى فاشىزم يولىنى تۇتقان.

ئىپادىزم بىر ئەدەبىيات ـ سەنئەت ھەرىكىتى سۈپىتىدە ئوتتۇرىغا چىققاندىن كېيىن، دۇنيانىڭ ھەرقايسى جايلىرىغا ناھايىتى تېز سۈرئەتتە تارقالغان. 20- ئەسىرنىڭ 20- ۋە 30- يىللىرىدا گېرمانىيىنى مەركەز قىلغان بۇ ھەرىكەت ئاۋستىرىيە، شۋىتسارىيە، ئامېرىكا ۋە شىمالىي ياۋروپادىكى ھەرقايسى دۆلەتلەرگە كەڭ تارقىلىپ، تەسىرى ئىنتايىن زور بولغان دۇنياۋى ئەدەبىيات-سەنئەت ھەرىكىتىگە ئايلانغان.

ۋەھالەنكى، ئىپادىزم تېگى-تەكتىدىن ئېيتقاندا بىرلىككە كەلگەن ھەرىكەت ئەمەس، ئۇنىڭ ئۈستىگە بۇ ھەرىكەتنىڭ تېخىمۇ گۈزەل بىر دۇنيانى قوغلىشىدىغان ئېنىق ۋە كونكرېت مۇددىئاسى بولمىغاچقا، ئۇ ناھايىتى تېزلا خارابلىشىشقا باشلىغان. بىراق، ئىپادىزم ھەرىكىتى ناتسىستلار تەختكە چىققان 1931- يىلىغا كەلگەندىلا ھەقىقىي تۈردە بەربات بولغان. كۈلكىلىك يېرى شۇكى، نېمىسلارغا خاس بارلىق مەدەنىيەت نەتىجىلىرىنى بىباھا گۆھەر دەپ بىلىدىغان ناتسىستلار گېرمانىيىنىڭ ئوتتۇرا ئەسىردىن بۇيانقى ئەڭ خاسلىققا ئىگە بۇ ئەدەبىيات ـ سەنئەت تۆھپىسىنى ۋەيران قىلغان (بۇنىڭدىكى ئاساسلىق سەۋەبلەرنىڭ بىرى كۆپلىگەن ئىپادىزمچىلار كوممۇنىزمغا بۇرۇلغان ھەمدە بۇ ھەرىكەتتە يەھۇدىي تەركىبى خېلى سالماقنى ئىگىلىگەن) . لېكىن بۇ ھەرىكەت

ئەنگلىيە-ئامېرىكا ۋە باشقا ياۋروپا دۆلەتلىرىنىڭ ئەدەبىيات-سەنئىتىگە ئۇزۇن مۇددەتلىك تەسىرىنى قالدۇرغان. ناھايىتى ئېنىقكى، ھالقىما رېئالىزم، بىمەنە دراماچىلىق، قارا يۇمور، غۇلىغان بىر ئەۋلاد قاتارلىق مودېرنىزم ئېقىملىرى ھەمدە شۋېتسىيىلىك بېرگمان (Ingmar Bergman)، ئىتالىيىلىك فېللىنى (Federico Fellini) ۋە ئانتونىئونى (Michelangelo Antonioni) قاتارلىقلار رېژىسسورلۇق قىلغان بىنورمال پسىخىكا ۋە خام خىيال تەسۋىرلەنگەن كىنولار بىۋاستە ياكى ۋاستىلىك ھالدا ئىپادىزمنىڭ تەسىرىگە ئۇچرىغان.

3. ئىپادىزم شېئىرىيىتى ۋە ئۇنىڭ ۋەكىللىرى

ئىپادىزم شېئىرىيىتى ئىپادىزم رەسىمچىلىكىنىڭ تەسىرىگە ئۇچرىغان، شۇنداقلا مارىنېتتىنىڭ نەزەرىيىلىرىنى قوبۇل قىلغان. «بوران - چاپقۇن» ژۇرنىلىنى مەركەز قىلغان بۇ ئېقىم ئۆزىگە خاس يېڭى شېئىرىيەت ئۇسلۇبىنى شەكىللەندۈرگەن. ئۇلار ئۆز شېئىرلىرىدا بىر قاتار ئىسىم، ئاز مىقداردىكى سۈپەت ۋە پېئىللارنىڭ ئەسلى شەكلىنى ئىشلەتكەن. بۇنداق ئىخچاملاشقان شېئىرلار ئىپادىزم رەسىملىرىگە ئوخشاش بايان ۋە تەسۋىرنى تاشلىۋېتىپ، ھېسسىياتنىڭ جەۋھىرىنى ساقلاپ قالغان. كۈچلۈك قەستەن سىلىشتۇرما ۋە ھازىرقى زامان شەھەر تۇرمۇشىنىڭ چۈشكۈنلۈكىگە دىققەت قىلىش ئۇلارنىڭ ئورتاق ئالاھىدىلىكى بولۇپ قالغان.

ئىپادىزملىق شېئىرلارنىڭ ئالاھىدىلىكى ئۈستىدە يەنىمۇ چوڭقۇرلاپ تەھلىل يۈرگۈزگەندە، ئىماگ، ئىستىئارە ۋە سىمۋول قاتارلىق مۇھىم ئامىللارنىڭ رولى ۋە مۇناسىۋىتىنى سۆزلەشكە توغرا كېلىدۇ.

ئىپادىزم رەسىملىرىدىكى رەڭلەرنىڭ ئابستراكتلىقى ئىپادىزم شېئىرىيىتىدە گەۋدىلىك ئىپادىلەنگەن. بۇ يەردە ئابستراكت ئىماگ بىر قىزىقارلىق مەسىلە. ئىپادىزمدە ئىماگ رېئاللىقنىڭ سايىسى سۈپىتىدە ئەمەس، بەلكى سىزىق ۋە رەڭ ئارقىلىق، ياكى يېزىق ئارقىلىق تەسۋىرلەنگەن مەلۇم خىل ئىچكى چىنلىق سۈپىتىدە مۇھىم ئورۇندا تۇرغان. رەڭلەرنىڭ

ئابستراكتلىقى، ئىچكى ئېھتىياج، سەنئەتكارنى مۇستەقىل قانۇن چىقارغۇچى ۋە يېڭى رېئاللىقنى ئىجاد قىلغۇچى دەپ قاراشنەك ئىدىيىلەر ئەدەبىي ئىجادىيەتكە، بولۇپمۇ شېئىرىيەتكە بارغانسېرى كۆپلەپ تونۇشتۇرۇلغان. ئەدەبىيات تەتقىقاتچىسى ۋالتېر سوكېل (Walter Sokel) ناھايىتى ئېنىق ھالدا ئىممانۇئېل كانتتىن مودېرنىزمنىڭ پەلسەپە ئاساسىنى تاپقىلى بولىدىغانلىقىنى ئوتتۇرىغا قويغان. كانت روھتىن تاشقىرىقى تەبىئەت مەۋجۇت ئەمەس، شۇڭا تەبىئەتكە تەقلىد قىلىش مۇقەررەر ھالدا ئىشەنچسىز بىر ئىش بولۇپ قالىدۇ، دېگەندە چىڭ تۇرغان. بۇنىڭ بىلەن ئۇ «سەنئەت ـ تەقلىد قىلىشتۇر» دەيدىغان ئېنىقلىمىنى تۈپتىن بۇزۇپ تاشلىغان. سوكېل كانتنىڭ «ئېستېتىك غايە» نۇقتىئىنەزەرىنى ۋە ئۇنىڭ ئىستىئارىگە بولغان تونۇشىنى مۇلاھىزە قىلغان. كانت مۇنداق قارىغان: ئىستىئارە تىلنىڭ بىر خىل «ئېستېتىك خاسلىقى»، ئۇ لوگىكىدىن ھالقىغان رېئاللىقنى ئېچىپ بېرىدۇ. بۇ نۇقتىنا ماللارمې ئېيتقان «جەۋھەر سۆز» بىلەن مۇناسىۋەتلىك؛ بىر خىل ئېستېتىك ھادىسە ھامان ھېسسىيات ئۇنۇمى پەيدا قىلىپ، سىمۋول دۇنياسىنى يارىتىدۇ.

ئىمادىزم بولۇپمۇ ئىمادىزم شېئىرىيىتى ئۇچۇن ئېيتقاندا، ئىستىئارە بىر مەركىزى مەسىلە. 20- ئەسىرنىڭ باشلىرىدىن بۇيان، ئىستىئارىنىڭ بارغانسېرى مۇرەككەپلىشىشى شېئىرىيەتنىكى بىر ئالاھىدىلىك بولۇپ قالغان. ئۇنىڭ ئوبيېكتىپ دۇنيا بىلەن سۇبيېكتىپ دۇنيا ئوتتۇرىسىدىكى باغلىنىشنى ياكى سېلىشتۇرمىنى ئىپادىلەش دەرىجىسى بارغانسېرى ئېنىقسىزلاشقان، تېخىمۇ خۇسۇسىيلاشقان، تېخىمۇ تاۋلانغان، تېخىمۇ سىرلىقلاشقان. ئېزرا پوندنىڭ «مېترو بېكىتىدە» ناملىق شېئىرى بۇنىڭ ياخشى مىسالى: «ئادەم توپى ئىچرە ئايان بۇ چىرايلار ئەرۋاھتەك؛ نەم چىپىلداپ تۇرغان قارا شاختا بار نۇرغۇن چېچەك». بۇنىڭدا تىلغا ئېلىنغان قارا (قاراڭغۇلۇقنىڭ ئىشارىسى) شاختىكى چېچەكلەر ئادەمگە يەر ئاستى بېكەتتە خىرە كۆرۈنۈپ تۇرغان چىرايلارنى ئەسلىتىدۇ، بەلكىم يەنە چەكسىز ۋە ناھايىتى ئاجىز بولغان ئىككى دۇنيانىڭ ئەھۋالىنى ئەسلىتىدۇ.

مۇتلەق ياكى ئۆز مۇددىئاسىغا ئىگە بىر ئىستىئارىنى بىر ئىماگ دېيىشكە بولىدۇ، ئۇ بىر خىل ئىچكى تەجرىبىنىڭ ئوبيېكتىپلىشىشى ياكى قايتا بارلىققا

كېلىشىدىن ئىبارەت. يەنە شۇنداق دېيىشكە بولىدۇكى، هازىرقى زامان شېئىرلىرىدا ئىماگىنىڭ ئۆز مۇددىئاسى بولىدۇ: ئۇ بارغانسېرى ئوبيېكتتىن ئايرىلىپ، ھېسسىياتنى قوزغايدىغان كۈچ سۈپىتىدە مەۋجۇت بولۇپ تۇرىدۇ.

ئاتالمىش ئىماگىزم بىلەن ئىپادىزمنىڭ مۇناسىۋىتى ناھايىتى زىچ. چۈنكى، يېڭى شېئىرىيەتنىڭ بىر خاسلىقى شۇكى، ئۇنىڭدا خىلمۇ خىل تەگداش ئىماگلار بىر يەرگە جۇغلانغان بولىدۇ، بولۇپمۇ گېرمانىيە شېئىرىيىتىدە شۇنداق. ئىپادىزمچى شائىرلارنىڭ شېئىرلىرىدا بۇ نۇقتا تېخىمۇ گەۋدىلىك. بىر تەسىراتىزمچى شائىر ھادىسىلەرنىڭ تۇتقىلى ۋە سەزگىلى بولىدىغان تەرەپلىرىگە كۆچلۈك مەپتۇن بولىدۇ، لېكىن ئىپادىزمچىلار (بۇ جەھەتتە ئۇلار سىمۋولىزمچىلار بىلەن نۇرغۇن ئوخشاشلىقلارغا ئىگە) بولسا ھادىسىدىن ھالقىغان نەرسىلەرنى ياكى ئىماگ ۋە سىمۋوللارنى ماھىرلىق بىلەن ئىشلىتىش ئارقىلىق دۇنيانىڭ ئەڭ ئاخىرقى مەنىسى بەلكىم ھادىسىنىڭ ساپ تاشقى قاتلىمىدىن ھالقىغان ھالدا مەۋجۇت بولۇشى مۇمكىن، دېگەننى كۆرسىتىپ بېرىش زۆرۈرلۈكىنى ھېس قىلغان. 20- ئەسىردە بارلىققا كەلگەن نۇرغۇن شېئىرلاردا ئادەمنى گاڭگىرىتىپ قويىدىغىنى مۇنداق بىر ئەمەلىيەت: ئوخشاش بىر ئىماگ ئوخشاش بولمىغان مۇددىئا بىلەن ئىشلىتىلىشى مۇمكىن، بەزىدە ئۇ تەسۋىر شەكلىدە، بەزىدە سىمۋول شەكلىدە قوللىنىلىدۇ، بەزىدە يەنە بىر ئىماگنى سىمۋوللۇق تۈرلىگىلى بولىدۇ.

ئىماگ يېتەكچى ئورۇندا تۇرىدىغان ھەمدە دائىم سىمۋوللۇق مەنىگە ئىگە بولىدىغان بۇ خىل ئالاھىدىلىك ئىپادىزم شېئىرىيىتىدە ناھايىتى مۇھىم ئورۇندا تۇرىدۇ. ئىپادىزمچى شائىرلار شۇنى ھېس قىلغانكى، ئىماگلارنى مۇنداق ئىشلىتىش تولىمۇ زۆرۈر: ئىماگ يالغۇز تاشقى رېئاللىقنىڭ ئىنكاسى بولۇپلا قالماي، بەلكىم ئۇ مەنىنىڭ ھەل قىلغۇچ مەركىزى؛ ئۇ مۇستەقىل ھالدا كىتابخانلاردا كۆپ مىقداردا ئەكس سادا قوزغاپ، كىتابخانلارنىڭ تەسەۋۋۇرىغا ياكى ئىنكاسىغا تۈرتكە بولىدىغان كاتالىزاتورلۇق رولىنى ئوينايدۇ. ئىماگنى ساپ ھالدا ئىشلىتىش رېئاللىقنى تەسۋىرلەپ قويۇش بولۇشى ناتايىن، بەلكىم پەقەت سېھرىي كۈچكە ئىگە بىر ئەپسۇننى تۇقۇپ چىقىپ، كىتابخانلارنى شائىرنىڭ نېمىلەرنى باشتىن كەچۈرگەنلىكىنى ۋە نېمىلەرنى ئىپادىلىمەكچى

ئىكەنلىكىنى بايقاشقا جەلپ قىلىش بولۇشى مۇمكىن. ئىماگ بىلەن سىمۋول ئوخشاشلا مەنىنىڭ ئىچكى دۇنياسىنى ئىپادىلەيدۇ، ھەرئىككىسى تەجرىبىلەرنى ئابستراكتلاشتۇرۇش ئارقىلىق بارلىققا كېلىدۇ. ئىستىئارە سۆپىتىدىكى ئىماگ بىلەن سىمۋول سۆپىتىدىكى ئىماگ ئوخشاشلا تەقلىد قىلىشتىن ھالقىپ كەتكەن بولىدۇ، ئۇلار دۇنيانى قايتا شەرھلەش جەھەتتىن كۆچەيتىش مەنىسىگە ئىگە. «بىر ‹ئىماگ› ئىستىئارە سۆپىتىدە بىرلا قېتىم كۆرۈلىدۇ، لېكىن ئەگەر ئۇ كۆرۈنۈش ۋە قايتا نامايان بولۇش سۆپىتىدە ئىزچىل تەكرارلىنىۋەرسە، ئۇ بىر سىمۋولغا، ھەتتا سىمۋول (ياكى ئەپسانە) سىستېمىسىنىڭ بىر قىسمىغا ئايلىنىپ قالىدۇ.»① ئىپادىزم شېئىرىيىتىدىكى ۋەكىل شائىرلاردىن گېئورگ تراكل، گېئورگ ھېيم، ۋە گوتفرېد بېن قاتارلىقلار بار.

گېئورگ تراكل (Georg Trakl, 1887 ـ 1914) ئاۋستىرىيىلىك مەشھۇر ئىپادىزىمچى شائىر. ئۇنىڭ ئۇرۇشتا تارتقان ئازاب ـ ئوقۇبەتلىرى ئۇنى چىرىكلىك ۋە ئۆلۈمنى تەسۋىرلەيدىغان مۇھىم مەرسىيىچى شائىرغا ئايلاندۇرغان. ئۇ ئىككى قېتىملىق دۇنيا ئۇرۇشىدىن كېيىنكى ئەدەبىياتقا چوڭقۇر تەسىر كۆرسەتكەن نېمىس تىلى شائىرى.

ئۇ سارسبۇرگدا تۇغۇلغان. ۋىنا ئۇنىۋېرسىتېتىدا دورىگەرلىك كەسپىدە ئوقۇغان (1908 ـ 1910)، 1912- يىلى ھەربىي سەپكە قاتنىشىپ، داۋالاش ئەترىتىدە دورىگەرلىك قىلغان. ئۇ 1913- يىلىدىن بۇرۇنلا زەھەرلىك چېكىملىككە بېرىلىپ كەتكەن، ئۇنىڭ ئۈستىگە ئۇنىڭدا ئۆز سىڭلىسىغا نىسبەتەن بىنورمال مۇھەببەت ساقلانغان. 1914- يىلى ئۇ قۇرۇقلۇق ئارمىيىسىنىڭ سەھىيە گۇرۇپپىسىدا مىلادشىي لېيتېنانت بولۇپ، بۇيرۇققا بىنائەن 90 نەپەر ئېغىر يارىدارنىڭ ھالىدىن خەۋەر ئېلىشقا مەجبۇر بولغان. پەقەت ئۆزى يالغۇز بىرلا دورىگەر بولغاچقا، يارىدارلارنى ئازابتىن قۇتۇلدۇرۇشقا قۇربى يەتمىگەن. ئۇ بىر بىمارنىڭ ئۆزىنى ئۆلتۈرۈۋالغىنىنى كۆرۈپ تۇرۇپ ئامال قىلالمىغان. ئۇ يەنە بىر قاچاق ئەسكەرنىڭ دارغا ئېسىلغانلىقىنى كۆرگەن. بۇ ۋەھىمىلىك ئىشلارنىڭ تەسىرىدە ئۇ بىر نەچچە قېتىم ئۆزىنى

① ۋېللېك ۋە ۋاررېن: «ئەدەبىيات نەزەرىيىسى»، ئېنگلىزچە، لوندون، 1949- يىلى نەشرى، 193- بەت.

ئۆلتۈرۈۋالماقچى بولغان ياكى تەھدىت سالغان. شۇڭا بىر قورۇقلۇق ئارمىيە دوختۇرخانىسىغا ئېلىپ بېرىلىپ نازارەت ئاستىدا تۇرغان. شۇ يەردە ئۇ 1914- يىلى 11- ئاينىڭ 3- كۈنى كۆپ مىقداردا كوكائىن ئىشلىتىپ ئۆلگەن.

تراكل 1904- يىلىدىن باشلاپ شېئىر يازغان. بىراق، پەقەت 1913- يىلىغا كەلگەندىلا «تاۋلانغۇچى» ژۇرنىلىدا تۇنجى شېئىرى ئېلان قىلىنغان. ئۇنىڭ مۇھىم شېئىر توپلاملىرىدىن «سىباستىئان ئۇيقۇدا»، «دىلخەستىنىڭ كۆز پەسلى» ۋە «كېچە ناخشىسى» قاتارلىقلار بار. ئۇ بېلگىيە شائىرى مېتېرلىنك ۋە فرانسىيە شائىرى رىمبو قاتارلىقلارنىڭ تەسىرىگە ئۇچرىغان.

تراكلنىڭ شېئىرلىرى باشقا ئېپادىزمچى شائىرلارنىڭ شېئىرلىرىغا قارىغاندا بىرقەدەر ئەنئەنىۋى كۆرۈنىدۇ. ئۇ كۆپرەك سونېت شەكلىنى قوللانغان. تراكل تەسۋىرلىگەن كۈز پەسلىدىكى ئايدىڭ كېچىدىكى ئۆلۈم كۆرۈنۈشىدە، ئىستىئارە بىلەن ئىماگ ناھايىتى مول ئىجادىي تۈستە قوللىنىلغان. سوكېل مۇنداق دېگەن: «ئاۋستىرىيە شائىرى تراكل ئېپادىزم شېئىرىيىتىدە كاندىنسكىنىڭ ئېپادىزم رەسىمچىلىكىدىكى رولى بىلەن ئوخشاش ئەھمىيەتكە ۋەكىللىك قىلغان. خۇددى كاندىنسكىنىڭ ساپ رەڭ ۋە سىزىقلار ئارقىلىق ئىجاد قىلغان ئەسەرلىرىگە ئوخشاش، تراكلمۇ ساپ، مۇستەقىل ئىستىئارىلەردىن شەكىللەنگەن ئەسەرلەرنى ئىجاد قىلغان ··· تراكلنىڭ شېئىرلىرى ئىدىيىۋى ئۇقتىئىنەزەرلەرنى يەتكۈزۈپ بېرىدىغان سىستېما ئەمەس، بەلكى ئىماگلارنىڭ ياكى مۇستەقىل ئىستىئارىلەرنىڭ كۆتۈرۈلۈپ چىقىشى، خۇددى پارچە-پۇرات چۈشكە ئوخشايدۇ». تراكلنىڭ ئەسەرلىرىدە تەسۋىرلەش ئېپادىلەشكە ئورۇن بوشاتقان. ئۇنىڭ شېئىرلىرىدا ئىماگلار قاتار تىزىلغان.

تراكل ئۆز شېئىرلىرىدا ئازابلىق دەرد - ھەسرەت، غەمكىن كەيپىيات ۋە ئېچىنىشلىق ھاياجانلارنى ئېپادىلىگەن. ئەسەبىيلەرچە قىزغىنلىق بىر خىل جىنايەت تۇيغۇسى تۈپەيلىدىن ئېغىرلاشقان، ئۇنىڭ بارلىق ئەسەرلىرىدە دېگۈدەك ساختىنا ناز-كەرەشمە ياكى تېتىقسىز مۇبالىغە ئۇچرىمايدۇ. ئۇنىڭ شېئىرلىرىدا ھېسسىي مۇھەببەت چەكسىز ۋە يىراق، ئۇدار مۇڭلۇق ۋە ئىزتىراپقا تولغان، ھېس - تۇيغۇ قايناق ۋە دولقۇنسىمان. ئۇ ئاجايىپ ۋە خىلمۇ خىل ئىماگلار

ئارقىلىق غەلىتە شەكىلدىكى خام خىياللارنى نامايان قىلغان. تراكل سىمۋول ۋە ئىشارىنى كۆپلەپ قوللىنىش بىلەن بىرگە، كۈندىلىك تۇرمۇشتىكى كىچىك-كىچىك كۆرۈنۈشلەرگە خىيالىي كەيپىيات ۋە جۈيلۈشكە ئوخشاش تىلنى سىڭدۈرۈۋەتكەن. بولۇپمۇ ئۇنىڭ شېئىرلىرىدىكى ئۆلۈم قايغۇسى ئۇنىڭ شېئىرلىرىغا ۋەھىمىلىك تۈس ۋە سېھىرلىك تۈيغۇ بەخش ئەتكەن.

گېئورگ ھېيم (Georg Heym, 1887 ـ 1912) گېرمانىيىلىك مەشھۇر ئىپادىزمچى شائىر. ئۇ سىلېسىئادا تەپتىش ئەمەلدارى ئائىلىسىدە تۇغۇلغان. بېرلىندا باشلانغۇچ ۋە ئوتتۇرا مەكتەپنى تۈگەتكەندىن كېيىن، ۋېرزبورگ، يېنا، بېرلىن قاتارلىق جايلاردا قانۇن ئۆگەنگەن. 1911- يىلىدىن كېيىن ئۇ ئىپادىزمچى دراماتورگ توللېر قاتارلىقلار بىلەن قويۇق باردى-كەلدى قىلغان ھەمدە شېئىر ئىجادىيىتىنى باشلىغان. 1912- يىلى بېرلىن شەھەر ئەتراپىدا مۇز تېيىلىۋاتقاندا ھادىسىگە ئۇچراپ 25 يېشىدا قازا قىلغان.

ئۇ گېرمانىيە ئىپادىزم شېئىرىيىتىنىڭ دەسلەپكى مەزگىللەردىكى مۇھىم ۋەكىللىرىنىڭ بىرى. ئۇنىڭ شېئىرلىرى فرانسىيە سىمۋولىزمچى شائىرلىرىدىن بودېلېر، رىمبو ۋە گېرمانىيە سىمۋولىزمچى شائىرى گېئورگ قاتارلىقلارنىڭ تەسىرىگە ئۇچرىغان. ئۇ ھايات ۋاقتىدا بىردىنبىر شېئىرلار توپلىمى «مەڭگۈلۈك بىر كۈن» (1911) نەشر قىلىنغان. «تۇرمۇشنىڭ سايىسى» (1912) ناملىق توپلام ئۇ ئۆلگەندىن كېيىن نەشر قىلىنغان. بۇ توپلامغا ئۇنىڭ مەشھۇر شېئىرى «ئۇرۇش» كىرگۈزۈلگەن.

ھېيمنىڭ ئەسەرلىرىدە يەنىلا ئەنئەنىۋى جۈملە قۇرۇلمىسى قوللىنىلغان، لېكىن مول تەسەۋۋۇر ساپ ھالدىكى تەسۋىردىن كۆپ ھالقىپ كەتكەن ئىپادىلەش كۈچىنى نامايان قىلغان. ئۇنىڭ «شەھەرنىڭ خۇداسى» ، «شەھەردىكى غەلىتە مەخلۇق» ۋە «تۇرمۇشنىڭ سايىسى» قاتارلىق شېئىرلىرىدا كۆپتۈرۈلگەن ئىماگلار ئارقىلىق ھاياتلىق چوڭ شەھەردە دۇچ كەلگەن قورقۇنچلۇق ۋەھىمە تەسۋىرلەنگەن. بۇ يەردە ئادەم بىلەلەيدىغان بارلىق نەرسە بار: كېسەللىك، زەخىم ۋە ئۆلۈم. بۇ مەزگىلدە بېرلىندىن ئىبارەت بۇ شەھەر ئۆزىنىڭ كۆلىمى ۋە جاپا ـ مۇشەققەتكە بولغان سوغۇق بىپەرۋالىقى بىلەن بەزى ياش ئىپادىزمچى شائىرلارنى بارغانسېرى ۋەھىمىگە سالغان. بىنىغا ئوخشاش شائىرلار

زامانىۋىلىقنى مەسخىرە قىلغان. برىخت بولسا مارىنېتتىغا ئەگىشىپ شەھەردىكى ماشىنا ۋە تېخنىكىنى ماختىغان. لېكىن ھېيم ئادەملەرنىڭ ئاسفالىت يانفۇزۇلغان سىرلىق قەلئەگە سولىنىپ قالغانلىقىدىن ئىبارەت قىيىن ئەھۋالىدىن ۋەھىمە ھېس قىلغان. ھېيمنىڭ ئەپسانە خاھىشىنى ئۇنىڭ شەھەرلەرنى تەسۋىرلىگەن شېئىرلىرىدىن ئېنىق كۆرۈۋالغىلى بولىدۇ. بىراق مۇشۇ شېئىرلار ئىچىدە ئادەمگە ئەڭ چوڭقۇر تەسىر قالدۇرىدىغان ئەپسانىلاشقان خاھىش ئىپادىلەنگەن شېئىر بەلكىم ۋەھىي ۋە بېشارەتكە ئوخشاپ كېتىدىغان «ئۇرۇش» بولسا كېرەك. 1912- يىلى يېزىلغان بۇ شېئىر گېرمانىيە ئېكسپرېسسىيونىزم شېئىرىيىتىدە ناھايىتى مەشھۇر. بولۇپمۇ بۇ شېئىر باش قىسمىدىكى سەرخىل پېئىللار ۋە ئۇرۇش «ئۆزىنىڭ قارا قولى بىلەن ئايىنى ئېزىپ تاشلىدى» دېگەن كۈچلۈك ئىماگ بىلەن ناھايىتى داڭلىق. ئېكسپرېسسىيونىزمچىلار شەيئىلەرنىڭ تاشقى پوستىنى بۆسۈپ ئۆتۈپ، بىر سىرلىق ۋە ھەقىقىي خام خىيالنى كۆرۈپ يەتكەن. يازغۇچى كازىمىر ئېدشمىد 1917- يىلى «ئېكسپرېسسىيونىزم» ناملىق كىتابىدا بۇ نۇقتىنى چۈشەندۈرگەن: گەرچە ئېكسپرېسسىيونىزمچىلارمۇ ناتۇرالىزمچىلارغا ئوخشاش باش تېمىنى ئىپادىلىگەن بولسىمۇ، لېكىن بۇ پەردىكى پەرق غايەت زور: «ئېكسپرېسسىيونىزمچى سەنئەتكارنىڭ ماكانى شۇنىڭ بىلەن خىيالىي مەنزىرىگە ئايلاندى. ئۇ كۆر (see) مەيدۇ، بەلكى قارا (look) يدۇ. ئۇ تەسۋىرلىمەيدۇ، بەلكى تەجرىبە قىلىدۇ. ئۇ قايتا ياسىمايدۇ، بەلكى يارىتىدۇ. زاۋۇت، ئۆي، كېسەللىك، ئېپپىتىنى سېتىش، ۋارقىراش، ئاچارچىلىق قاتارلىق مۇشۇ ئەمەلىيەتلەرنى تۇتاشتۇرىدىغان زەنجىر ئەمدى مەۋجۇت ئەمەس. ھازىر پەقەت مۇشۇنداق خىيالىي مەنزىرىلا بار». ئېدشمىد ئېنىق ھالدا مۇنداق باھا بەرگەن: ئېكسپرېسسىيونىزمچىلار رەسىم تارتمايدۇ، بەلكى خىيالىي مەنزىرىگە ئېرىشىدۇ؛ كۈچلۈك سۇبيېكتىپچانلىقنى جارى قىلدۇرۇشقا پايدىلىق بولسۇن ئۈچۈن، ئۇلار تەبىئەتكە تەقلىد قىلىشنى پۈتۈنلەي چۆرۈپ تاشلىغان.

ئېنىقكى، ھېيمنىڭ خىيالىي تۇيغۇلىرى ئېسخاتولوگىيىلىك[①] تۇسكە ئىگە.

---

① ئېسخاتولوگىيە (Eschatology) - ھەرقايسى دىنلاردىكى قىيامەتكە ئائىت دىنىي تەلىماتلار.

گوتفرىد بېن (Gottfried Benn, 1866 ـ 1956) گېرمانىيىلىك شائىر ۋە فىلىيەتون يازغۇچىسى. ئۇنىڭ ئىپادىزمچە ئۇمىدسىز كەيپىياتى ۋە چېرىكلىكنى قارغىشى 1ـ دۇنيا ئۇرۇشىدىن كېيىن بارا-بارا بىر خىل پراگماتىزم پەلسەپىسىگە ئايلانغان. گىتلېر يوقالغاندىن كېيىنكى گېرمانىيىدە ئۇنى تەسىرى ئەڭ زور يازغۇچى دېيىشكە بولىدۇ.

ئۇ بىر باستېر ئائىلىسىدە تۇغۇلغان. ماربۇرگ ئۇنىۋېرسىتېتىدا تېئولوگىيە ۋە تىلشۇناسلىق ئۆگەنگەن، كېيىن شۇ يەردىكى ھەربىي مېدىتسىنا ئىنىستىتۇتىغا كىرىپ ئوقۇغان ھەمدە جىنسىي كېسەللىكلەر ۋە تېرە كېسەللىكلىرى مۇتەخەسسىسىگە ئايلانغان. ساياھەت پاراخوتىدا داۋالاش خىزمىتى بىلەن شۇغۇللىنىپ، ئوتتۇرا دېڭىز (ئۇنىڭ شېئىرلىرىدا دائىم ئۇچرايدىغان ئارقا كۆرۈنۈش) غا بارغان. 1ـ دۇنيا ئۇرۇشى مەزگىلىدە، برۇسسېلدا تۇرمە ۋە پاھىشىخانىلارنىڭ سەھىيە نازارەتچىسى بولغان. گەرچە ئۇ ئۆزىنىڭ ئىپادىزم ئىدىيىسى تۈپەيلىدىن 1933ـ يىلى بايانات ئېلان قىلىپ ناتسىستلار ھۆكۈمىتىنى قوللايدىغانلىقىنى بىلدۈرگەن بولسىمۇ، لېكىن ناتسىستلار ئۇنى يەنىلا يازغۇچى ۋە دوختۇر دېگەن جىنايەت بىلەن جازالىغان: 1937ـ يىلى ھۆكۈمەت ئۇنىڭ ئەسەرلىرىنى نەشر قىلىشقا يول قويمىغان، 1938ـ يىلى يازغۇچىلار جەمئىيىتىدىن قوغلاپ چىقارغان. ئاۋارىچىلىقتىن قۇتۇلۇش ئۈچۈن ئۇ ھەربىي سەپكە قاتناشقان. ئۇ بۇنى «كۆچۈشنىڭ ئالىي شەكلى» دەپ تەسۋىرلىگەن. گەرچە ئۇ يېزىقچىلىق بىلەن ئالدىراش بولسىمۇ، لېكىن يەنىلا 68 ياشقىچە دوختۇرلۇق قىلغان.

ئۇنىڭ ئىپادىزملىق ئىدىيىسى ھەمدە 1914ـ يىلى ئايالىنىڭ ۋاپات بولۇشى ۋە بىر ئايال ئارتىس دوستىنىڭ ئۆزىنى ئۆلتۈرۈۋېلىشى تۈپەيلىدىن ئۇنىڭ دەسلەپكى شېئىرلىرىنى ئازابلىق كەيپىيات قاپلىغان. ئۇ تۇنجى ۋە ئۈچىنچى شېئىرلار توپلىمىنىڭ ماۋزۇسىنى «ئۆلۈكخانا» (1912) ۋە «گۆش» (1917) دەپ قويغان. 1936ـ يىلى ئۇ «شېئىرلار» ناملىق توپلىمىنى نەشر قىلدۇرغان. 1945ـ يىلى ناتسىستلار غۇلىغاندىن كېيىن، 10 يىلدىن ئارتۇق جىمىپ كەتكەن بېن ئەدەبىي ئىجادىيىتىنى قايتا باشلىغان. ئۇ ئۆزىنىڭ «تۇرغۇن شېئىرلار» (1948) ناملىق توپلىمى ۋە قايتا نەشر قىلىنغان كونا شېئىرلىرى بىلەن

ئەدەبىيات ساھەسىنىڭ كۈچلۈك دىققىتىنى قوزغىغان. ئۇنىڭ دۇنيادىن نەپرەتلىنىش ئىدىيىسى ۋە بەڭۋاشلارچە مۇئامىلىسىنىڭ بارا-بارا ئاجىزلىشىشى ئۇنىڭ تەرجىمىھالى «ئىككى ياقلىملىق تۇرمۇش» (1950) تا تولۇق ئەكس ئەتكەن. 50- يىللاردا يېزىلغان ئىككى شېئىرلار توپلىمى «دىستىللەش» (1953) ۋە «ئاخىرلىشىش» (1955) تا ئۇ يەنە ئۈمىدسىزلىك ۋە ئۆلۈم تېمىسىغا قايتىپ، يېگانىلىق، ۋەھىمە، تىتىرقاش ۋە دۇنيادىن يىرگىنىش قاتارلىق مۇرەككەپ روھىي ھالەتلەرنى ئىپادىلىگەن.

بېننىڭ شېئىرلىرى غەمكىنلىككە تولغان، كۈچلۈك پەلسەپىۋىلىككە ئىگە. ئۇ كۆلرەڭ مەنزىرە، زاۋال كەيپىيات ۋە بەتبەشىرە ئىماگلار ئارقىلىق ئۈمىدسىزلىك ۋە ئۆلۈمنى تەسۋىرلىگەن. ئاچ كۆزلۈك، زەھەرخەندىلىك ۋە رەزىللىككە تولغان شەھەرنى مەسخىرە قىلغان. گۇناھ پاتقىقىغا چوڭقۇر پېتىپ كەتكەن ھازىرقى زامان ئادەملىرىنىڭ ئازابى، ئۈمىدسىزلىكى، بەرباتلىقى ۋە ئۆلۈمنى ئېچىپ بەرگەن. ئۇ مول سىمۋول ۋە خىيالىي كۆرۈنۈشلەر ئارقىلىق ئۆزىنىڭ كۈچلۈك سۇبيېكتىپ تۇيغۇسىنى ۋە مىستىكىزملىق خاھىشىنى ئىپادىلىگەن. ئۇنىڭ تىلى ئىخچام، راۋان ھەمدە يېڭىلىق تۇسىگە ئىگە. ئۇ ساپ شېئىرىي تىل ئارىسىغا بەزى مەخسۇس ئاتالغۇ ۋە لەھجىلەرنى ئارىلاشتۇرۇپ، ئىماگلارنى بىر-بىرىگە دەستىلەپ، ئاددىي ۋە سىرلىق، جۇشقۇن ۋە ئەستايىدىل ئۇسلۇب ياراتقان. ئۇنىڭ ئىجادىيەت خاھىشى ھازىرقى زامان گېرمانىيە شېئىرىيىتىگە كۈچلۈك تەسىر كۆرسەتكەن.

يۇقىرىدا سۆزلەنگەن شائىرلاردىن باشقا، گېرمانىيە ئىپادىزم شېئىرىيىتىدە مۇھىم ئورۇندا تۇرىدىغان شائىرلاردىن يەنە فرانز ۋېرفېل (Franz Werfel, 1890 - 1945)، ئاۋگۇست سترام (August Stramm, 1874 - 1915)، كۇرت ھىللېر (1885 - 1972)، ئېرىخ مۇھزام (Erich Mühsam, 1863 - 1934) قاتارلىقلار بار.

4. فرانز كافكا ۋە كارېل چاپېك

ئېپادىزىم ئەدەبىياتىنىڭ ئەڭ گەۋدىلىك نەتىجىسى لىرىك شېئىر بىلەن دراما، ئۇنىڭدىن قالسا پروزا. بىراق، بۇ يەردە فرانز كافكا بىلەن كارېل چاپېكقا ئوخشاش دۇنياۋى شۆھرەتكە ئىگە يازغۇچىلارنى ئېپادىزىمچىلار قاتارىدا بايان قىلىش مۇنداق بىر زۆرۈرىيەتتىن بولغان: ئۇلار ئۆز ئەسەرلىرىدە خام خىيالغا بولغان كۈچلۈك ئىشتىياقىنى ۋە ئادەمنىڭ شەكىللىك ياكى شەكىلسىز كۈچلەر بىلەن بولغان ئازابلىق ۋە مەغلۇبىيەتلىك تىركىشىشىنى تەسۋىرلىگەن. ئەمما ناھايىتى ئېنىقكى، ئۇلارنىڭ يارىتقان خاسلىقى ئۇلارنىڭ ئېپادىزىمغا ياندىشىدىغان خاھىشىدىن كۆپ ھالقىپ كەتكەن، بولۇپمۇ فرانز كافكا.

بۇلاردىن باشقا «ئېپادىزىمچى» دەپ ئاتاشقا تېخىمۇ لايىق كېلىدىغان، ئەمما تەسىرى ئانچە زور بولمىغان يازغۇچىلاردىن ئاۋستىرىيىلىك ئارنولت برونىنېن (Arnolt Bronnen, 1895 ـ 1959)، گېرمانىيىلىك كازىمىر ئېدشمىد (Kasimir Edschmid, 1890 ـ 1966) ۋە ئالفرېد دوبلىن (Alfred Doblin, 1878 ـ 1957) قاتارلىقلار ۋە باشقىلار بار.

فرانز كافكا (Franz Kafka, 1883 ـ 1924) ئاۋستىرىيىلىك مەشھۇر يازغۇچى، خام خىيال پروزىچىلىقىنىڭ ئىجادچىسى، تەسىرى ئەڭ زور ھازىرقى زامان نېمىس تىلى نەسىرچىلىك ئۇستىسى. ئۇنىڭ ئەسەرلىرى 20- ئەسىردىكى غەمكىنلىك ۋە ياتلىشىشنىڭ سىمۋولى بولۇپ قالغان.

ئۇ پراگادا يەھۇدىي ئائىلىسىدە تۇغۇلغان. دادىسى سودىگەر بولۇپ، ئۇنىڭ ئوبرازى خۇددى قارا بۇلۇتقا ئوخشاش كافكانىڭ ئەسەرلىرى ۋە تۇرمۇشىغا سايە تاشلاپ تۇرغان. مەشھۇر «دادامغا يېزىلغان خەت» تە كافكا ئۆز تۇرمۇشىدىكى مەغلۇبىيەتنى ۋە ئۆزىنىڭ ئەدەبىياتتىن پاناھلىق ئىزدىشىنى ھەممىگە توسقۇنلۇق قىلىدىغان دادىسىدىن كۆرگەن. ئۇ دادىسىنىڭ ئۆز ئىرادىسىنى ۋەيران قىلىۋەتكەنلىكىنى ھېس قىلغان. دادىسى بىلەن بولغان زىددىيەت ئۇنىڭ «ھۆكۈم» ناملىق ئەسىرىدە بىۋاستە ئەكس ئەتكەن. بىراق، ئۇنىڭدىكى غەمكىنلىك ۋە ئۈمىدسىزلىكنىڭ يىلتىزى ئۇنىڭ دادىسى ۋە ئائىلىسى بىلەن بولغان مۇناسىۋىتىدىنمۇ چوڭقۇر بولۇپ، ئۇ ئۆزىنىڭ مۇتلەق تەنھالىقىنى،

ھەقىقىي جەمئىيەتتىن ئايرىلىپ قالغانلىقىنى، پۈتكۈل ئىنسانىيەت بىلەن ھېچقانداق ئالاقىسى يوقلۇقىنى چوڭقۇر ھېس قىلغان.

ئۆسمۈرلۈك چاغلىرىدا ئۇ ئاق كۆڭۈل، گەپ ئاڭلايدىغان زېرەك بالا ۋە ياخشى ئوقۇغۇچى دەپ قارالغان. لېكىن ئۇ مەكتەپتىكى زالىملارچە قائىدە ـ تۈزۈم، رەھىمسىز دەرسلىك، ئۆلۈك ھالدا يادلاش قاتارلىقلاردىن يىرگەنگەن. ئۇ قورامىغا يەتكەندىن كېيىن، ئۆزىنى سوتسىيالىزمچى ۋە ئاتېئىزمچى دەپ جاكارلاش ئارقىلىق جەمئىيەتكە بولغان ئېنىق قارشىلىقىنى ئىپادىلىگەن. ئۇ سوتسىيالىستلارغا چەكلىك ھېسداشلىق قىلغان، چېخ ئانارخىستلىرىنىڭ يىغىلىشلىرىغا قاتناشقان. كېيىنكى يىللاردا ئۇ زىئونىزمچىلارغا① قىزىققان ۋە ھېسداشلىق قىلغان، بىراق، ئاشۇ چاغلاردىمۇ ئۇ يەنىلا سىياسىيغا ئارىلاشمايدىغان پاسسىپ كۆزەتكۈچى بولۇپ قېلىۋەرگەن.

1901- يىلى كافكا جان بېقىشنىڭ ئېھتىياجىغا بويسۇنۇپ، پراگا ئۇنىۋېرسىتېتىغا كىرىپ قانۇن ئوقۇغان. 1902- يىلى ئۇ ئەڭ داڭلىق تەرجىمىھال يازغۇچىسى ماكس برود (Max Brod, 1884 ـ 1968) قاتارلىق بىر تۈركۈم سادىق دوستلىرى بىلەن تونۇشقان. 1906- يىلى ئۇ دوكتورلۇق ئۇنۋانىغا ئېرىشكەن. بىر يىل دەم ئالغاندىن كېيىن، سۇغۇرتا شىركىتىدە ئىشلىگەن. 1917- يىلىغا كەلگەندە ئۆپكە تۇبېركۇليوزى ئۇنى توختىماي رۇخسەت سوراشقا مەجبۇر قىلىپ، ئاخىر ئۇ 1922- يىلى خىزمەتتىن چېكىنگەن. 1917- يىلى ئۆپكە كېسىلىنىڭ تۇيۇقسىز قوزغىلىشىدىن كېيىن، ئۇ ھاياتىنىڭ يېرىمىنى دېگۈدەك دوختۇرخانىدا ۋە ساناتورىيىدە ئۆتكۈزگەن. كېسەل ئۇنى شىركەت خىزمىتىدىن ۋە نىكاھ قىيىنچىلىقىدىن قۇتۇلدۇرغان، لېكىن ئۇنىڭ بىر يازغۇچى سۈپىتىدىكى تەرەققىياتىغا، تۇرمۇش تەجرىبىلىرىگە ياكى قىزىقىش دائىرىسىگە تەسىر يەتكۈزمىگەن. شۇنداق دېيىشكە بولىدۇكى، ئۇنىڭ كېسىلى ئۇنىڭ ئۆزى كۆڭۈل بۆلىدىغان ئىشنى قىلىشىغا ۋە ئۆز تالانتىنى تولۇق جارى قىلدۇرۇشىغا شارائىت ھازىرلاپ بەرگەن. ھاياتىنىڭ ئەڭ ئاخىرقى

① زىئونىزم (Zionism) ـ يەھۇدىي مىللەتچىلىك ھەرىكىتى بولۇپ، ئۇنىڭ نىشانى يەھۇدىيلارنىڭ قەدىمكى ماكانى بولغان پەلەستىندە بىر يەھۇدىي مىللىي دۆلىتىنى قۇرۇش ۋە ساقلاپ قېلىش.

بىر يىلىدىمۇ ئۇ يەنىلا ئائىلىسى ۋە يۇرتىدىن قۇتۇلۇشنى ئارزۇ قىلغان. كېيىن بېرلىندا ئولتۇراقلاشقان. ئۇنىڭ سالامەتلىكى 1923- يىلى قىشتا كۆرۈنەرلىك يامانلىشىپ، بېرلىندا داۋاملىق تۇرۇۋېرىشكە توسقۇنلۇق قىلغان. ئەڭ ئاخىرىدا ئۇ پراگادا ئازراق تۇرغاندىن كېيىن، ۋېنادىكى بىر دوختۇرخانىغا ئېلىپ بېرىلغان. 1924- يىلى ئۇ كىللىنىدىكى بىر ساناتورىيىدە ئازابلىق قىينىلىش ئىچىدە جان ئۈزگەن.

كافكا ھايات چېغىدا نەشرىيات سودىگەرلىرىنىڭ بېسىمى ئاستىدا «بىر قېتىملىق كۆرەشنىڭ تەسۋىرى» (ئەسەرنىڭ 1909- يىلى ئەڭ بۇرۇن ئېلان قىلىنغان ئىككى بۆلىكى)، «چوڭقۇر ئوي-خىيال» (1913)، «ئوت قالىغۇچى» (1913)، «ئامېرىكا» (1- بابى)، «ھۆكۈم» (1913)، «شەكىل ئۆزگىرىش خاتىرىسى» (1915)، «جازا لاگېرىدا» (1919)، «يېزا دوختۇرى» (1919)، «ئاچلىق سەنئەتكارى» (1924) قاتارلىق ئەسەرلىرىنى زورۇقۇپ نەشىر قىلدۇرغان. ئۇنىڭ ۋەكىل ئەسەرلىرى «ئامېرىكا» (1912 ـ 1914)، «سوراق» (1914 ـ 1928) «قەلئە» (1924) قاتارلىق رومانلىرى بولۇپ، ھېچقايسىسى ئاخىرلاشمىغان. ئۇ ئۆزى ئېلان قىلغان ئەسەرلەر ئۇنىڭ قىسقا ئېپىك نەسىرلىرىنىڭ يېرىمىغىمۇ يەتمىگەن.

ئۇ ئالەمدىن ئۆتكەندە، ئۇنى پەقەت ئەدەبىيات ساھەسىدىكى ئاز بىر قىسىم كىشىلەرلا تونۇپ يەتكەن. ئەگەر ئۇنىڭ دوستى برود ئۇنىڭ ۋەسىيىتىگە ئەمەل قىلغان بولسا، ئۇنىڭ نامى ۋە ئەسەرلىرى بۈگۈنگە يېتىپ كېلەلمەيتتى. كافكا ئىككى پارچە خەت قالدۇرۇپ، دوستىدىن ئۆزىنىڭ بارلىق ئېلان قىلىنمىغان ئورىگىناللىرىنى كۆيدۈرۈۋېتىشنى ۋە ئېلان قىلىنغان ئەسەرلىرىنىڭ قايتا نەشر قىلىنىشىنى چەكلەشنى تەلەپ قىلغان. برود ئەكسىچە يول تۇتقاچقىلا، ئۇنىڭ نامى ۋە ئەسەرلىرى كېيىنكىلەرگە قالغان. ئۇنىڭ ئەسەرلىرى دەسلەپتە گېتلېر مەزگىلىدىكى فرانسىيىدە ۋە ئىنگلىز تىلى دۆلەتلىرىدە تارقالغان. 1945- يىلىدىن كېيىن، كافكا گېرمانىيە ۋە ئاۋستىرىيىدە قايتا بايقالغان. ئۇنىڭ ئەسىرى كۈندىن ـ كۈنگە ئېشىپ، ھازىرقى زامان دۇنيا ئەدەبىياتىدىكى ئەڭ مۇھىم يازغۇچىلارنىڭ بىرىگە ئايلانغان.

«شەكىل ئۆزگىرىش خاتىرىسى» (1915) كافكانىڭ ۋەكىل ئەسىرى،

شۇنداقلا هازىرقى زامان دۇنيا ئەدەبىياتىدىكى مۇھىم ۋە مەشھۇر ھېكايە.

گرېگورى بىر شىركەتنىڭ خىزمەتچىسى بولۇپ، ئۇ خىزمىتىگە سادىق، جاپاغا چىدايدىغان، مەسئۇلىيەتچان ئادەم. بىر كۇنى ئەتىگەندە ئۇ ئويغىنىپ، تۇيۇقسىز ئۆزىنىڭ بىر چوڭ قوڭغۇزغا ئايلىنىپ قالغانلىقىنى بايقايدۇ. ئۇنىڭ دۇمبە پوستى خۇددى پولات ساۋۇتقا ئوخشاش قاتتىق بولۇپ، قوڭۇررەڭ قورسىقى نۇرغۇنلىغان ياي شەكىللىك يىرىك قاسراقلارغا بۆلۈنگەن، ئىنچىكە پۇتلىرى ئۇنىڭ كۆز ئالدىدا تىپىرلاپ تۇرىدۇ. ئۇ چوقۇم سائەت بەشتىكى پويىزغا چۈشۈپ مال سېتىشقا بېرىشى كېرەك ئىدى. لېكىن ئۇ سائەتنىڭ ئاللىقاچان ئالتە يېرىم بولغانلىقىنى كۆرىدۇ. كېيىنكى نۆۋەتلىك پويىز سائەت يەتتىدە ماڭاتتى، ئۇ ئۆزىنىڭ ئۇلگۈرەلمەيدىغانلىقىنى ھېس قىلىپ قاتتىق تىت-تىت بولىدۇ. بۇ چاغدا ئۇنىڭ دادىسى، ئانىسى ۋە سىڭلىسى ئىشىكنى چېكىپ ئۇنى ئىشقا مېڭىشقا چاقىرىدۇ. بىر ئازدىن كېيىن ئۇ شىركەتنىڭ كاتىپ مۇدىرى كەلگەنلىكىنى ئاڭلاپ تېخىمۇ ئالاقزادە بولىدۇ. ئۇ بىتاقەتلىك ئىچىدە پۈتۈن كۈچى بىلەن يۇمۇلاپ، كارىۋاتتىن توككىدە يەرگە چۈشىدۇ. كاتىپ مۇدىرنىڭ ياندىكى ئۆيدە تۇرۇپ: «ئۇ يەردە بىر نەرسە چۈشۈپ كەتتى» دېگىنىنى ئاڭلايدۇ. ئارقىدىنلا ئۇ ئاۋازىنى كۆتۈرۈپ گرېگورىنى مەسئۇلىيەتسىز دەپ تىللايدۇ ھەمدە: «دىرېكتور بۈگۈن ئەتىگەن ماڭا سېنىڭ ئىشقا بارماسلىقىڭدىكى سەۋەبىنىڭ نېمە ئىكەنلىكى توغرىسىدا باشقىچىرەك بىر گەپنى قىلدى — ئۇ يېقىندا ساڭا ساقلاشقا بەرگەن پۇلنى تىلغا ئالدى» دەيدۇ. گرېگورى دىرېكتورنىڭ ئۆزىنى خىيانەت قىلدى دەپ گۇمانلانغىنىدىن ھەم بىئارام بولىدۇ ھەم ئازابلىنىدۇ. ئۇ ئۆزىنى ئاقلاي دېسىمۇ گەپ قىلالمايدۇ. ئۇ پالاكەت تېنىنى ئاستا-ئاستا يۆتكەپ، ئىشىك يېنىغا بېرىپ، ئاغزى بىلەن ئىشىكنىڭ تۇتقۇچىنى بۇرايدۇ. ئىشىك ئېچىلىشى بىلەنلا كاتىپ مۇدىر قورقىنىدىن ۋارقىرىغىنىچە ئۆيدىن قېچىپ چىقىپ كېتىدۇ. ئانىسى ھوشىدىن كېتىپ يەرگە يىقىلىدۇ، دادىسى خۇددى ئۇنى ئۇرۇپ يەنە ئۆيگە كىرگۈزۈۋېتىدىغاندەك ئەلپازدا مۇشتلىرىنى چىڭ تۈگىدۇ، ئارقىدىنلا يىغلاشقا باشلايدۇ. گرېگورى قوڭغۇزغا ئايلىنىپ قالغاندىن كېيىن، دەسلەپتە سىڭلىسى ئۇنىڭغا ھەر كۇنى يېمەكلىك ئەكىرىپ بېرىدۇ، ئۆيىنى تازىلايدۇ. ئەسلىدە

گرېگورى بۇ ئائىلىنى باقاتتى، ئەمدى ئۇ ئائىلىسىنىڭ تۇرمۇشىدىن غەمگە پاتتى. ئۇ دائىم ياندىكى ئۆيدە بولۇۋاتقان گەپ - سۆزلەرگە قۇلاق سالىدۇ. ھەر قېتىم تاماق ۋاقتىدا ئۆيدىكىلەر بۇنىڭدىن كېيىن قانداق قىلىش توغرۇلۇق مەسلىھەتلىشىدۇ، ھەتتا باشقا چاغلاردىمۇ بۇ ئىشنى مۇلاھىزە قىلىشىدۇ. گرېگورى قوڭغۇزغا ئۆزگىرىپ قالغاندىن كېيىن، بۇ ئائىلىنىڭ ئىقتىسادىي ئەھۋالى كۈندىن-كۈنگە يامانلىشىدۇ. ئۇنىڭ دادىسى ئاللىقاچان پېنسىيىگە چىققان ئىدى، ئەمدىلىكتە ئۇ ئۇششاق-چۈششەك ئىشلارنى قىلىپ پۇل تېپىشقا مەجبۇر بولىدۇ. ئانىسىنىڭ زىققا كېسىلى ئېغىر بولسىمۇ، لېكىن ئۇمۇ ئامالسىز يىپ-يىڭنە ئىشلىرىنى قىلىدۇ، 17 ياشلىق سىڭلىسىمۇ پىركازچىك بولۇپ ئىشلەيدۇ. بىر قېتىم گرېگورنىڭ ئانىسى بىلەن سىڭلىسى ئۇنىڭ ئۆيىدىكى جاھازلارنى يۆتكىمەكچى بولغاندا، ئانىسى ئۇنى يەنە كۆرۈپ قېلىپ «ئاھ خۇدا» دەپلا ھوشىدىن كېتىدۇ. گرېگورى ئانىسىغا خەۋپ يېتىشتىن ئەنسىرەپ، سىڭلىسىغا ئەگىشىپ ياندىكى ئۆيگە چىقىۋالىدۇ. ئۇ قايغۇ-ھەسرەت ۋە ئۆزىنى ئەيىبلەش تۇيغۇسىدىن قىينىلىپ، تام - تورۇسلاردا قالايمىقان ئۆمىلەشكە باشلايدۇ، كېيىن تورۇستىن شىرە ئۈستىگە چۈشۈپ كېتىدۇ. بىردەمدىن كېيىن دادىسى قايتىپ كېلىپ، ئۇنىڭ ئۆز ئۆيىدىن قېچىپ چىققانلىقىنى، ئايالىنىڭ ھوشىدىن كەتكەنلىكىنى كۆرۈپ، گرېگورنى غەزەپ بىلەن قوغلايدۇ، ھەمدە ئۇنىڭغا قارىتىپ ئالما ئاتىدۇ، بىر ئالما ئۇنىڭ دۈمبىسىگە تېگىپ تېشىپ كىرىپ كېتىدۇ. گرېگورى ئازاب ئىچىدە تىركىشىپ يۈرۈپ، ئاخىر ئۆز ئۆيىگە قېچىپ كىرىپ، مىدىرلىيالماي يېتىپ قالىدۇ. ئۇ يارىلانغاندىن كېيىن كۈندىن - كۈنگە ئاجىزلىشىپ كېتىدۇ. سىڭلىسى ئۇنىڭغا قارىمايدۇ، ئۇنىڭ ئۆيى ئەخلەتخانىغا ئايلىنىدۇ. ئۇنىڭ ئائىلىسىدىكىلەر ئازراق كىرىم قىلىش ئۈچۈن بىر ئېغىز ئۆينى ئۈچ خېرىدارغا ئىجارىگە بېرىدۇ. بىر كۈنى كەچتە ئۇنىڭ سىڭلىسى خېرىدارلارغا ئىسكرىپكا چېلىپ بېرىۋاتقاندا گرېگورى مۇزىكىدىن تەسىرلىنىپ، ئۆزىمۇ سەزمىگەن ھالدا ئۇ ئۆيگە ئۆمىلەپ كىرىدۇ. خېرىدارلار بۇ غەلىتە مەخلۇقنى كۆرۈپ، قاتتىق ئالاقزادە بولۇشۇپ، ئۆينى قايتۇرۇۋېتىپ كېتىپ قالىدۇ. سىڭلىسى قاتتىق ئاچچىقلاپ ئۇنى سەن ئائىلىمىزدىكى بارلىق بەختسىزلىكنىڭ يىلتىزى، سېنى چوقۇم ئۆيدىن قوغلاپ

چىقىرىۋېتىش كېرەك، دەپ تىللايدۇ. ئۇ دەرھال ئۆز ئۆيىگە قايتىپ كىرىدۇ. ئۇ كىرىپ بولۇشىغىلا سىڭلىسى ئىشىكنى تاقاپ قۇلۇپلىۋېتىدۇ. شۇ كۈنى يېرىم كېچىدە گىرېگورى جىمجىت ئۆلۈپ كېتىدۇ. ئەتىسى ئۇنىڭ ئاتا-ئانىسى ۋە سىڭلىسى ئېغىر يۈكتىن قۇتۇلغان ئازادە كەيپىياتتا شەھەر سىرتىغا سەيلىگە چىقىدۇ.

بۇ ھېكايىدە بىمەنىلىك، سىمۋول ۋە رېئاللىق بىرىكىپ كەتكەن، خام خىيالدىن پەيدا بولغان مۆزدەك رېئاللىق ئىجاد قىلىنغان. ئادەمنىڭ قوڭغۇزغا ئايلىنىپ قېلىشىدەك بىمەنە ھادىسە ئەدەبىياتتا تۇنجى قېتىم ئوتتۇرىغا چىققان. كافكا مانا مۇشۇنداق بىر ھازىرقى زامان ئەپسانىسىنى ياراتقان. ئۇ ئادەمنىڭ بۇ دۇنيادىكى ئىنتايىن ئاجىز، بىمەنە ۋە ئېنىقسىز تەقدىرىنى مۇشۇنداق بىر ئۇسۇل ئارقىلىق ئەڭ يۇكسەك دەرىجىگە كۆتۈرگەن. ئادەمنى ھەيران قالدۇرىدىغان ھەم يەنە ئادەمنىڭ قەلبىنى لەرزىگە سالىدىغان ئاجايىپ ئوبراز ياراتقان. بۇ ئەسەردىكى ئادەمنىڭ قوڭغۇزغا ئايلىنىپ قېلىشى ئادەم بىلەن ئادەم ئوتتۇرىسىدىكى، ئادەم بىلەن جەمئىيەت ئوتتۇرىسىدىكى، ئادەم بىلەن دۇنيا ئوتتۇرىسىدىكى، ئادەم بىلەن خۇدا ئوتتۇرىسىدىكى ۋە ئادەمنىڭ ئۆزى بىلەن ئۆزى ئوتتۇرىسىدىكى چوڭقۇر ياتلىشىشقا سىمۋول قىلىنغان. ۋاھالەنكى مۇشۇنداق بىر بىمەنە ۋەقەلىك ناھايىتى ئوبيېكتىپ بولغان تەسۋىر، چىن تەپسىلات ۋە سوغۇققان تىل ئارقىلىق بايان قىلىنىپ، بىمەنىلىك، سىمۋول ۋە رېئاللىق بىرىكىپ كەتكەن، رېئاللىقتىن ھالقىغان ھادىسە بىلەن رېئال كۆرۈنۈشلەر بىرگەۋدىگە ئايلانغان. يەنە بىر تەرەپتىن، ئەسەردىكى چىن ۋە ئىنچىكە پىسخىك تەسۋىر ئەسەرنىڭ چوڭقۇرلۇقىنى ۋە ئېغىرلىقىنى ئاشۇرۇپ، ھازىرقى زامان ئادەملىرىنىڭ قارىماققا ئاددىي ئەمما ناھايىتى مول ۋە مۇرەككەپ بولغان پىسخىكىسىنى ۋە قۇتۇلغىلى بولمايدىغان تراگېدىيىلىك تەقدىرىنى ئېچىپ بەرگەن. ئەسەردىكى سەمىمىي ۋە ئوبيېكتىپ پوزىتسىيە ئەسەرنىڭ بەدىئىي يۇقۇملاندۇرۇش كۈچىنى ئاشۇرغان. مەسىلەن، گرېگورنىڭ سىڭلىسى ئۇنى ئائىلىدىكى بەختسىزلىكنىڭ مەنبەسى دەپ قوغلاپ چىقارماقچى بولىدۇ، ئۇ ئۆيىگە كىرگەندىن كېيىن، ئىشىكنى سىرتتىن قۇلۇپلىۋېتىدۇ. لېكىن ئۇ سىڭلىسىنىڭ بۇنداق رەھىمسىزلىكىدىن ئاغرىنماستىن: «ئەمدى قانداق

قىلىش كېرەك؟» دەپ ئويلايدۇ. ئۇ «ئەتراپتىكى قاراڭغۇلۇققا قاراپ قويىدى. ئۇ ناھايىتى تېزلا ئۆزىنىڭ قەتئىي مىدىرلىيالمايدىغان بولۇپ قالغانلىقىنى بايقىدى. ئۇ بۇنىڭدىن ھەيران قالمىدى، ئەكسىچە، ئۇ ئاشۇ ھەم ئىنچىكە ھەم ئاجىز پۇتلىرى بىلەن شۇنچە كۆپ يولنى ئۆمىلەپ ماڭدى، مانا بۇ ئەقىلگە سىغمايتتى. بىئارام قىلىدىغان باشقا يەرلەرمۇ يوق. ئۇنىڭ پۈتكۈل بەدىنى ھەقىقەتەن سىرقىراپ ئاغرىيتتى، ئەمما بارا-بارا پەسىيىۋاتقاندەكمۇ قىلاتتى، كېيىن چوقۇم پۈتۈنلەي توختايدۇ. ئۇنىڭ دۈمبىسىدىكى سېسىق ئالما ۋە ئەتراپى ياللۇغلىنىپ كەتكەن يارىنى بىر قەۋەت يۇمشاق چاڭ-توزان بېسىپ كەتكەنىدى، ئادەمنى ئانچە بىئارام قىلمايتتى. ئۇ مېھرىبانلىق ۋە مۇھەببەت ھېسسىياتى بىلەن ئائىلىسىدىكىلەرنى ئويلاۋاتاتتى. ئۇنىڭ ئۆزىنى يوقىتىش ئىرادىسى سىڭلىسىنىڭكىدىنمۇ كۈچلۈك ئىدى، پەقەت بۇ ئىشنى قىلغىلى بولسىلا بولاتتى».

«سوراق» (1918) ناملىق روماندىكى باش پېرسوناژ K مەلۇم بىر بانكىنىڭ خىزمەتچىسى. بىر كۈنى ئەتىگەندە ئۇ تۇيۇقسىز مەلۇم بىر مەخپىي سوتنىڭ ئادىمى تەرىپىدىن قولغا ئېلىنىدۇ. بۇ سوت رەسمىي سوت ئەمەس، لېكىن ئۇنىڭ ھوقۇقى چەكسىز ئىدى (ئۇ بارلىق ئۆيلەرنىڭ ھەممە بولۇڭ ـ پۇشقاقلىرىدا مەۋجۇت)؛ سوراق مەخپىي ئېلىپ بېرىلىدۇ، ئەيىبنامىمۇ ئوقۇلمايدۇ، ھۆكۈم ئېلان قىلىنىشتىن بۇرۇن ئەيىبلەنگۈچى ئەركىنلىككە ئىگە ئىدى. K كۈچلۈك بىر شەكىلسىز بېسىمنى ھېس قىلىدۇ، ئۇنىڭ ھېچقانداق جىنايىتى يوق ئىدى، لېكىن ئۇ جىنايەتچى دەپ سوراق قىلىنىدۇ، شۇڭا ئۇ تەرەپ ـ تەرەپكە قاتراپ ئەرز قىلىشقا باشلايدۇ. لېكىن ئۇ شۇنچە ئاۋارە بولۇپمۇ ئۆزىنىڭ گۇناھسىزلىقىنى دەيدىغان ئەڭ يۇقىرى ئورگاننى تاپالمايدۇ، قاتمۇ قات توسالغۇلارغا ئۇچراپ مەغلۇپ بولىدۇ. ئۇ ئاخىر شۇنى چوڭقۇر ھېس قىلىدۇ: «بۇ سوتنىڭ خىلمۇ خىل قىلمىشلىرى ناھايىتى كۈچلۈك بىر ئورگاننى ئارقا تېرەك قىلغان. ئۇنىڭ ئىشى بىگۇناھ ئادەملەرنى تۇتۇپ سوراق قىلىش. بۇ ئورگاندا خىيانەتچى مەخپىي ساقچىلار، مەسئۇلىيەتسىز گۇندىپايلار ۋە ناھايىتى ئىقتىدارسىز ئىش بېجىرگۈچىلەر بار». ئەڭ ئاخىرىدا، ئۇ بىر قاراڭغۇ كېچىدە مەخپىي سوت تەرىپىدىن ئۆلتۈرۈلىدۇ.

«قەلئە» (1922) ناملىق روماندا باش پېرسوناژ K قەلئەنىڭ يېنىدىكى يېزىدا ئولتۇراقلاشماقچى بولۇپ، قەلئە دائىرىلىرىنىڭ رۇخسىتىنى ئالماقچى بولىدۇ. شۇنىڭ بىلەن ئۇ قەلئەگە قاراپ ماڭىدۇ. قەلئە قارىماققا ناھايىتى يېقىندەك كۆرۈنىسمۇ، لېكىن ئۇ شۇنچە كۆچەپمۇ قەلئەگە بارالمايدۇ. شۇنىڭ بىلەن ئۇ يەر ئۆلچىگۈچى قىياپىتىگە كىرىۋېلىپ، ئالدى بىلەن يېزىغا كىرىپ بىر مېھمانخانىغا ئورۇنلىشىدۇ. ئاندىن ئۇ باناباس ئىسىملىك بىر ئادەمنى يول باشلىغۇچى قىلىدۇ. تولۇق بىر كۈن مېڭىپمۇ قەلئەگە بارالمايدۇ. ئۇ قەلئە ئەمەلدارىنىڭ ئاشنىسى فوريدانى كەلتۈرۈپ، مۇشۇ ئايال ئارقىلىق قەلئە بىلەن ئالاقە باغلىماقچى بولىدۇ، لېكىن يەنىلا قەلئەگە كىرىش مەقسىدىگە يېتەلمەيدۇ. بۇ روماندا ھەممە نەرسە خۇددى «سوراق» قا ئوخشاش مۇدھىش ۋە قورقۇنچلۇق، سىرلىق ۋە غەلىتە. قەلئەنىڭ ئەڭ ئالىي ھۆكۈمرانى گراف C C نى ھېچكىم كۆرۈپ باقمىغان، لېكىن ھەممىنى باشقۇرۇش ھوقۇقى شۇنىڭدا؛ ئىشلارنى ئىجرا قىلغۇچى كرام ئىسىملىك بىر ئەمەلدار بولۇپ، ھەممىگە قوماندانلىق قىلىدۇ، بارلىق چوڭ-كىچىك رەئىسيە ۋە ئەمەلدارلار ئۇنىڭدىن قورقىدۇ؛ قەلئەدە دەرىجە پەرقى قاتتىق، ھەممە ئىش قائىدە-پرىنسىپ بويىچە بېجىرىلىدۇ؛ ئىشخانىلاردا ئارخىپلار تاغدەك دۆۋىلىنىپ كېتكەن، ھەرخىل ئۇقتۇرۇشلار توختىماي تارقىلىپ تۇرىدۇ. گەرچە قەلئەنىڭ دەرۋازىسى ئوچۇق، يولى راۋان بولسىمۇ، لېكىن K قەلئەگە كىرەلمەيدۇ، رومان تېخى ئاياغلاشمىغان، پەرەزدىكى داۋامى مۇنداق: K ئۆلۈشكە ئاز قالغاندا قەلئەدىن كەلگەن ئۇقتۇرۇشنى تاپشۇرۇۋالىدۇ: ئۇ يېزىدا تۇرسا بولىدۇ، لېكىن قەلئەگە كىرىشكە رۇخسەت يوق.

بۇ ئىككى روماندا مۇنداق ئىدىيۋى خاھىشلار ئىپادىلەنگەن: ھەقىقەت بار، لېكىن ئۇنىڭغا يەتكىلى بولمايدۇ، ئادەم ھامان نامەلۇم بىر كۈچنىڭ كونتروللۇقىدىن قۇتۇلالمايدۇ. ئىنساننىڭ ھاياتى چۈشىنىكسىز ۋە مەۋھۇم تۇسالغۇلار بىلەن تولۇپ كەتكەن، ئادەم ئۇنىڭدىن ھالقىپ ئۆتەلمەيدۇ. بۇ دۇنيا ھامان ئادەمنى مەغلۇب قىلىدۇ. ئەڭ ئېچىنىشلىقى شۇكى، ئادەم ھەر قېتىم ئۆزىنى بىر قەدەم ئالغا سىلجىدىم دەپ ئويلىغاندا، ئەمەلىيەتتە ئۆز نىشانىدىن بىر قەدەم يىراقلىشىدۇ. ئادەم بەختسىزلىكنىڭ قەيەردىن كېلىدىغانلىقىنى

بىلمەيدۇ. ئۇ مۇشۇ غەلىتە دۇنيادا ئازابلىق ۋە مەغلۇبىيەتلىك تىركىشىش تەقدىرىگە مەھكۇم.

بەدىئىيلىك جەھەتتە كافكا بۇ ئەسەرلەردە ئۆزىنىڭ كۈچلۈك خىيالىي تۇيغۇسىنى ئوبيېكتىپ رېئاللىققا سىڭدۇرۇپ ئىپادىلىگەن. ئىككىنچىدىن، ئۇ ئادەمنىڭ يۈرەك باغرىنى ئېزىدىغان ھەمدە كۆلكىسىنى قىستايدىغان ھەجۋى شەكىل ئارقىلىق ئىنسانىيەتكە بولغان چوڭقۇر مۇھەببىتىنى ئۆز ئىچىگە ئالغان ئۆچمەنلىكىنى ئىپادىلىگەن. مەسخىرە تۈسىنى ئالغان ھېسداشلىق ئۇنىڭ ئەسەرلىرىگە ئۆلمەس قىممەت ئاتا قىلغان. ئۈچىنچىدىن، ئىنتايىن سوغۇققان ۋە ئوبيېكتىپ پوزىتسىيە ۋە ئاددىي ھەم دەل تىل ئارقىلىق ئادەمنىڭ قېچىپ قۇتۇلغىلى بولمايدىغان تراگېدىيىسىنى ئېچىپ بەرگەن. ئۇ پەقەتلا بايان قىلغان، ئۆزى تەسۋىرلىگەن ئادەم ۋە ئىشلارغا ئارتۇقچە باھا بەرمىگەن. پېرسوناژلارنى ئوبيېكتىپ قانۇنىيەت ۋە لوگىكىلىق تەرتىپ بويىچە ھەرىكەت قىلدۇرۇپ، كىتابخانلارنى پېرسوناژلارنىڭ ئىچكى ئىچىگە بىۋاسىتە باشلاپ كىرىپ، ئەسەردىكى پېرسوناژ ۋە ۋەقەلەرنى كىتابخانلارنىڭ ھۆكۈم چىقىرىشىغا تاشلاپ بەرگەن. ھېچقانداق ھېسسىيات تۈسى ئالمىغان ئوبيېكتىپ بايان ئارقىلىق ئەقىلگە سىغمايدىغان ئەپسانىلەرنى رېئال ۋە چىن تۇرمۇشقا ئايلاندۇرغان.

كافكا مۇنداق دېگەن: « بالزاكنىڭ ھاسىسىغا ئويۇلغىنى ‹مەن ھەرقانداق سالغۇنى بەربات قىلالايمەن›، مېنىڭ ھاسامغا ئويۇلغىنى ‹ھەرقانداق توسالغۇ مېنى بەربات قىلالايدۇ› ».

كارېل چاپېك (Karel Capek, 1890 — 1938) دۇنياۋى شۆھرەتكە ئىگە چېخ يازغۇچىسى ۋە دراماتورگى.

ئۇ بىر يېزا دوختۇرى ئائىلىسىدە تۇغۇلغان. ئۆمۈر بويى ئۇمۇرتقا كېسىلىدىن قۇتۇلالمىغان. ئۇ يېزىقچىلىق ئارقىلىق بۇنى تولۇقلاشقا تىرىشقان. پراگا، بېرلىن، پارىژ قاتارلىق شەھەرلەردە پەلسەپە ئۆگەنگەن. 1917- يىلى پراگادا ئولتۇراقلىشىپ قالغان. ئۇنىڭ ئاكىسى يوسېف چاپېك بىر رەسسام بولۇپ، 1907- يىلىدىن باشلاپ ئۇلار نۇرغۇن ئەسەرلەرنى بىللە يازغان. ئۇنىڭ دەسلەپكى ھېكايىلىرىدا ئاساسلىقى ئادەمنىڭ تەقدىرىنىڭ تار قەپىزىدىن چىقىپ كېتىشكە بولغان ئۇرۇنۇشلىرى تەسۋىرلەنگەن. يەنە بىر تۈردىكى ئەسەرلىرىدە

چاپېكنىڭ «قارا ئۇتوپىيە» ئىدىيىسى ئىپادىلەنگەن بولۇپ، كەشپىيات ۋە تېخنىكا تەرەققىياتىنىڭ كىشىلەرنىڭ غايەت زور قارشىلىقىنى قانداق كەلتۈرۈپ چىقىرىدىغانلىقى تەسۋىرلەنگەن. دراما «ھەممىگە قادىر ماشىنا ئادەم» (1912) دە ئادەملەر بىر ماشىنا ئادەم (ئۇنىڭ ئىسمى بولغان robot كېيىن خەلقئارا ئورتاق نامغا ئايلانغان) ياسايدۇ، ئۇ ئادەمگە قارىغاندا تېخىمۇ توغرا، تېخىمۇ ئىشەنچلىك، لېكىن ئۇزاق ئۆتمەي ئۇ ئادەملەرنى كونترول قىلىۋالىدۇ ھەمدە ئۆلۈم تەھدىتى سالىدۇ (گەرچە ئەڭ ئاخىرىدا ئادەملەر قۇتۇلۇپ قالغان بولسىمۇ). چاپېكنىڭ بۇنىڭغا ئوخشاش ئۇداردىكى ئەسەرلىرىدىن يەنە «مۇستەبىت زاۋۇت» (1922)، «بومبا» (1924)، «سەمەندەر پاراكەندىچىلىكى» (1936) قاتارلىقلار بار. ھەجۋى خام خىيال دراممىسى «پەسكەش ئادەمنىڭ نەيرىڭى» (1921، يوسىپ بىلەن بىللە يازغان) دە ئادەمنىڭ ئاچ كۆزلۈكىنى، تەكەببۇرلۇقىنى ۋە شەخسىيەتچىلىكىنى مەسخىرە قىلغان، ئادەم قىممىتىنىڭ نىسبىيلىكى ۋە تۇرمۇشقا ماسلىشىشىنىڭ زۆرۈرلۈكى تەكىتلەنگەن. چاپېك دېموكراتىيىگە بولغان ئېتىقادى تۈپەيلىدىن ماسارىكنى① قوللىغان ھەمدە ئۇنىڭ ئۈچۈن تەرجىمىھال يازغان. ئاددىي تۇرمۇشنىڭ ئارقىسىغا يوشۇرۇنغان سىرلىق مۇددىئا ۋە ئۇنى ئېنىقلاش مەسىلىسى چاپېكنىڭ ئەڭ پىشقان ئەسەرلىرىنىڭ باش تېمىسى بولۇپ ھېسابلىنىدۇ. ئۇنىڭ ترىلوگىيە رومانى مۇنداق ئۈچ تەرەپتىكى بىلىمنى ئىپادىلىگەن: «ھولدۇبار» (1933) دا ئادەمنىڭ ئۆز ھەرىكەت مۇددىئاسىغا بولغان غۇۋا ئېڭى بىلەن دۇنيانى چۈشەنگىلى بولماسلىق ئۆزئارا سېلىشتۇرۇلغان؛ «ئېقىش مىقدارى» (1934) دا ئوبيېكتىپ ھۆكۈمنىڭ سۇبيېكتىپ سەۋەبى چۈشەندۈرۈلگەن؛ «ئاددىي تۇرمۇش» (1934) تا «ئاددىي» ئادەمنىڭ ئۆزى تونۇغان «ئۆزلۈكى» ئىچىدىكى مۇرەككەپ خاسلىقى قېزىلغان. ئۇنىڭ رېئالىزملىق رومانلىرى «بىرىنچى قۇتقۇزۇش ئەترىتى» (1937، 1940) دە ئىتتىپاقلىقنىڭ زۆرۈرلۈكى

① يان ماسارىك (Jan Masaryk, 1886 ـ 1948) چېخسلوۋاكىيىلىك مەشھۇر سىياسىئون، دىپلومات ۋە دېموكراتىزمچى.

تەكىتلەنگەن؛ «ئاق كېسەل» (1937) دە ئالىيجاناب، ئەخلاقلىق بىر پاسىفىزمچىنىڭ[1] تراگېدىيىسى تەسۋىرلەنگەن؛ «ئانا» (1938) دا ياۋايى تاجاۋۇزچىلىققا قارشى قوراللىق كۆرەش ئاقلانغان.

چاپېكنىڭ دراما ۋە رومانلىرىدا ئىپادىزىملىق سەنئەت ئۇسلۇبى خېلى گەۋدىلىك ئىپادىلەنگەن. تېما جەھەتتە ئۇ ئىلمىي فانتازىيىنى پروزا ۋە دىرامىغا ئېلىپ كىرىپ، غايەت زور ئۆزگىرىش ھاسىل قىلغان ھەمدە ئىلمىيلىك بىلەن ھېكايىلىقنى، ئىدىيىۋىلىك بىلەن بەدىئىيلىكنى بىرلەشتۈرگەن. قۇرۇلما جەھەتتە، ئۇ سترىندبېرگنىڭ سەنئەت ئەنئەنىسىگە ۋارىسلىق قىلىپ، يۈكسەك دەرىجىدە مۇبالىغە قىلىنغان بىمەنە شەكىل ئارقىلىق ئەستايىدىل تېمىلارنى ئىپادىلىگەن، شەكلى ئۆزگەرتىلگەن ئوبرازلار ئارقىلىق كىشىلەردىكى سۇبيېكتىپ تەسىراتنىڭ چىنلىقىنى گەۋدىلەندۈرگەن. بۇنىڭدىن باشقا ئۇ يەنە سىمۋول ئارقىلىق باش تېمىنى چوڭقۇرلاشتۇرغان ۋە كېڭەيتكەن.

5. ئىپادىزىم دىرامىچىلىقى ۋە ئۇنىڭ ۋەكىللىرى

1- دۇنيا ئۇرۇشى پارتلاشتىن بۇرۇنقى ئون يىل جەريانىدىكى گېرمانىيە تەنقىدچىلىرىنىڭ جىددىيلىكى ۋە كەسكىنلىكى مەۋجۇت تەرتىپنى قوغدىغۇچىلارنىڭ ئىشەنچىسىگە قارىغاندا تېخىمۇ دىققەت قىلىشقا ئەرزىيدۇ: ھەربىر مەشھۇر سەنئەتكار ۋىلھېلم II ئىجتىمائىي تۈزۈمىدىكى بۇرۇقتۇرما چاكىنا كەيپىياتقا، ئەنئەنىۋى ئەخلاقنىڭ ساختىلىقىغا ۋە مىللىتارىزم تۈزۈمىنىڭ ھاكاۋۇرلۇقىغا قارشى تۇرغان. گېرمانىيىدە بۇ خىل ئاسىيلىق پوزىتسىيىسى باشقا ياۋروپا دۆلەتلىرىگە قارىغاندا تېخىمۇ گەۋدىلىك بولغان، چۈنكى گېرمانىيىنىڭ نىسبەتەن مۇقىم جەمئىيىتىدە مەنپەئەتپەرەسلىك ئىستىلى تېخىمۇ ئەۋجىگە چىققان، گېرمانىيىنىڭ سەنئەتكارلىرىدا يېگانە ۋە ئاجىز ئەنئەنىۋى ھېسسىيات ئىزچىل مەۋجۇت ئىدى. بولۇپمۇ دراما ساھەسىدە ئۇلار ئەنگلىيە

---

① پاسىفىزم (Pacifism) - تىنچلىقپەرۋەرلىك - ھەرقايسى مىللەتلەر ئوتتۇرىسىدىكى ئۇزۇن مۇددەتلىك تىنچلىقنى ھەتتا مەڭگۈلۈك تىنچلىقنى ئىشقا ئاشۇرۇشنى قولغا كەلتۈرۈشتىكى بارلىق تىرىشچانلىق ۋە تەشەببۇسلارنى كۆرسىتىدۇ.

سەھنىلىرى ئويناشقا جۈرئەت قىلالىغان ياكى ئەمەل قىلغان نەرسىلەرنى ئەللىك يىل بۇرۇن ئىپادىلىگەن. گېرمانىيىلىك ئىپادىزىمچى دراماتورگلار ئۇرۇشتىن كېيىن قىزغىن سەممىيەت بىلەن تەسۋىرلىگەن مەزمۇنلار شۇ چاغدىلا بار ئىدى. فرانك ۋېدېكىند (Frank Wedekind, 1864 ـ 1918) نىڭ دراملىرىدا بۇ مەزمۇنلار سوغۇق مەسخىرە ۋە دۇنيادىن نەپرەتلىنىش كەيپىياتى بىلەن ئوتتۇرىغا چىققان.

جىنسىيەتنىڭ كۈچىنى مەدھىيىلەش، ساختىپەزلىككە، بىمەنە ۋە كالۋا جەمئىيەتكە ھۇجۇم قىلىش ۋېدېكىندنىڭ ئاساسلىق نىشانى بولغان. ئۇ نۇرغۇن تەرەپلەردە نىتزشې بىلەن سترىندبېرگنىڭ تەسىرىنى قوبۇل قىلغان. ئۇنىڭ تۇنجى دراممىسى «ياشلىقنىڭ ئويغىنىشى» 1890ـ يىلىدىن باشلاپ يېزىلغان، 1906ـ يىلى تۇنجى قېتىم ئوينالغان. ئەسەردە بۇرژۇئازىيە ئەخلاقىغا رەھىمسىز ھۇجۇم قىلىنغان، بولۇپمۇ مەكتەپ مۇھىتى تاللىنىپ، غەزەپلىك تەنقىد ۋايىغا يەتكەن. بۇ يەردە خاۋپتمان ۋەكىللىكىدىكى ناتۇرالىزم دراممىچىلىقىنىڭ ئىزناسى يوق، بىمەنە تەركىبلەر ھەجۋى رەسىم شەكلىدىكى ئىپادىلەش ئۇسۇلىغا سىڭدۈرۈلگەن، شۇنداقلا، ئەسەرنىڭ ئاخىرىدا رېئالىزملىق ھەرقانداق ئۇرۇنۇش پۈتۈنلەي چۆرۈپ تاشلانغان. ئەسەرگە ھاياتىي كۈچ ۋە ساغلام جىنسىيەتنى مەدھىيىلەش، ئالدامچىلىققا، تەكەببۇرلۇققا ۋە كالۋالارچە يۈز-ئابرۇيغا قارشى تۇرۇشتىن ئىبارەت ئەستايىدىل مۇددىئا يوشۇرۇنغان. بۇ خىل مۇددىئانى 1895ـ يىلىدىن 1904ـ يىلىغىچە يېزىلغان «يەر مۇئەككىلى» ۋە «پاندورانىڭ قۇتىسى» ناملىق مەشھۇر ئىككى درامىدىن تېخىمۇ ئېنىق كۆرۈۋالغىلى بولىدۇ. ئالدىنقى دراممىدىكى ئايال پېرسوناژ لۇلۇنىڭ ئوبرازى ھەم ئادەمنى جەلپ قىلىدۇ ھەم ئادەمنى يىرگەندۈرىدۇ. ئاياللارنى ئېزىتقۇ، ھېيلىگەر، ئازابلىق ۋە بۇزغۇنچى خاراكتېرگە ئىگە پېرسوناژ قىلىپ تەسۋىرلەشنى نىتزشې بىلەن سترىندبېرگ ئاللىقاچان ئېتىراپ قىلغان. ۋېدېكىند نىتزشېغا ئەڭ يېقىنلىشىدىغان ئۇسۇل ئارقىلىق بىزگە «ھەقىقىي ھايۋاننى، ياۋايى ۋە گۈزەل ھايۋاننى» كۆرسىتىپ بەرگەن، بىراق، شۇنىڭ بىلەن بىرگە ئۇ يەنە سېرىك ماھارىتى، ۋەقەلىكنى دراملاشتۇرۇش، ھەزىل ۋە بىمەنىلىكتىن پايدىلىنىش قاتارلىق تەركىبلەر ئارقىلىق تاماشىبىنلارنى ئەسەرنىڭ نەتىجىسىگە زىيادە يېقىنلىشىپ كېتىشتىن

توسقان. دەل ۋېدېكىند ۋە ئۇنىڭدىن كېيىنكى گېرمانىيە ئېكسپرېسسىيونىزمچى يازغۇچىلىرى ۋىلھېلم Ⅱ جەمئىيىتىگە بىرلىكتە قاتتىق ھۇجۇم قىلغان. ۋېدېكىندمۇ شۇلارغا ئوخشاش ھاياتنىڭ كۈچىنى مەدھىيىلىگەن، شەكىل ئۆزگەرتىش ۋە ھەجۋى رەسىم ئۇسۇلىنى قوللىنىپ، ناتۇرالىزمغا ۋە رېئالىزمغا ئوچۇق - ئاشكارا قارشى تۇرغان. لېكىن ۋېدېكىند يەنىلا تىپلەشتۇرۇش ئۇسۇلىنى ئىشلەتمىگەن: ئۇنىڭ بەگۈۋاشلىقى، ئۆز-ئۆزىنى بۇرمىلىشى ۋە كىنايىلىك ئەخلاقىي تەلىم-تەربىيىلىرى نۇرغۇنلىغان گېرمانىيە ئېكسپرېسسىيونىزمچى يازغۇچىلىرىنىڭ پايانى يوق مۇبالىغە قىلىش ئۇسۇلىدىن بەكلا يىراقتا ئىدى.

كارل ستېرنھايىم (Carl Sternheim, 1978 ـ 1942) نىڭ دراممىلىرىدا شاكىلىنى تاشلاپ مېغىزىنى ساقلاپ قېلىش، تۈجۈپىلەپ پۇختىلاش ۋە كونا مۇقامنى تەكرارلاش قاتارلىقلارغا ھۇجۇم قىلىش كۈچلۈك ۋە ئۆتكۈر بولۇپ، رەھىمسىز ۋە دەل دەرىجىگە يەتكەن. ناۋادا ۋېدېكىندنى بىر سوغۇق مەسخىرىۋاز ئەخلاقىي يازغۇچى دەپ قارىساق، ئۇنداقتا ستېرنھايىم بىر ساپ، يېگانە، ئەركىن، ئەمما رەھىمسىز ھۇجۇمغا ئاتلانغان يازغۇچى ئىدى. ناتۇرالىزمغا قارشى تۇرۇش جەھەتتە ئۇلار ئورتاقلىققا ئىگە. ئۇنىڭ ئەسەرلىرىدە پېرسوناژلار تىپلاشتۇرۇلغان ھەمدە تىلغا پۇختا ئىشلەنگەن. ئۇ نېمىس تىلىدىكى ئاتالمىش «مۆتىۋەرلەرچە ئۇسلۇب» نى تىرىشىپ يېڭىپ، تاۋى نازۇكلۇق ۋە كونىلىقنى تاشلىۋەتكەن، بۇنداق قىسقارتىلغان تىل ۋە جۈملە قۇرۇلمىسى ناھايىتى ئاگىلىق ۋە ئىنتايىن ئۇنۇملۇك بولغان. بۇ خىل «تېلېگراممىا» شەكلىدىكى ئۇسلۇب 20- يىللاردا مەيدانغا كەلگەن «يېڭى ئوبيېكتىۋىزم» خاھىشىدىن بېشارەت بەرگەن، لېكىن ئۇنى يەنىلا ئېكسپرېسسىيونىزمچە دەپ ئاتاشقا بولىدۇ، چۈنكى ئۇ تاۋلانغان، ئابستراكتلاشتۇرۇلغان ۋە ناھايىتى كۈچلۈك.

كوكوشكانىڭ 1907- يىلىدىن 1908- يىلىغىچە يازغان دراممىلىرىدا دراممىچىلىقتىكى ھەقىقىي ئىنقىلاب ئالاھىدىلىكى ئىپادىلەنگەن. بۇ دراممىلار تاماشىبىنلارنى قاتتىق غەزەپلەندۈرگەن. خۇددى بىز 2- پاراگرافتا سۆزلىگەندەك، ئېكسپرېسسىيونىزم مەزگىلىدە ھەرقايسى سەنئەتكارلارنىڭ مۇناسىۋىتى 19- ئەسىردىكى باشقا سەنئەت ھەرىكەتلىرىگە قارىغاندا تېخىمۇ قويۇق بولغان. گەرچە كوكوشكانىڭ پۈتكۈل ئەسەرلىرىگە نىسبەتەن ئېيتقاندا، ئۇنىڭ دراممىلىرى ئانچە

مۇھىم ئەھمىيەتكە ئىگە بولمىسىمۇ، لېكىن بۇ دراممىلار كوكوشكا شۇ مەزگىلدە ئىجاد قىلغان رەسىم ۋە ھەيكەللەر بىلەن ئورگانىك باغلىنىشقا ئىگە بولغان. ئۇلار مەزمۇن ۋە ماھارەت جەھەتتە ئىپادىزىم دراممىچىلىقىدىكى بەزى تىپىك ئالاھىدىلىكلەرنى ئىپادىلىگەن. ئۇنىڭ تۇنجى دراممىسى «قاتىل — ئاياللارنىڭ ئۈمىدى» دە كوكوشكا ئىككى جىنس ئوتتۇرىسىدىكى ھاڭدىن ئىبارەت باش تېمىنى بىر تەرەپ قىلىش جەھەتتە غەمكىن ۋە كەسكىن ئالاھىدىلىكنى نامايان قىلغان. بۇ ئەسەردە ئىككى جىنس ئوتتۇرىسىدىكى تۇقۇنۇشنى ئىپادىلەشنىڭ جىددىيلىك ۋە كەسكىنلىك دەرىجىسى كېزىك كېسىلى ۋە قارا باسقان چۈش تۇسىنى ئالغان. خۇددى 1911- يىلى يېزىلغان «كۆيۈۋاتقان ئورمان» غا ئوخشاش، بۇ ئەسەردە ناھايىتى كۈچلۈك ھېسسىياتقا تولغان بىر قاتار سۆزلەر ئىككى رەقىب — ئەر بىلەن ئايال — نىڭ يۈشۈرۈن ئېغىدىن پارتلاپ چىققان، بۇ سۆزلەر جەلپ قىلىش بىلەن يىرگەندۈرۈش ئوتتۇرىسىدا ئۆزگىرىپ تۇرغان، پۈتكۈل ئەسەر مەۋج ئۇرۇپ تۇرغان قايناق ھاياجان بىلەن تولغان. دراممىدىكى دىئالوگلار قىسقارتىلغان: نۇر ۋە ئۇزۇن سەھنە كۆرسەتمىسى ئومۇمىي گەۋدىنىڭ سىمۋوللۇق كەيپىياتىنى تەكىتلىگەن. ھايىنرىخ فون كلايست (Heinrich Von Kleist, 1777 ـ 1811) نىڭ ئەسەرلىرىدىكى ئەر-ئايال پېرسوناژلار ئوتتۇرىسىدىكى ۋەھشىي كۈرەش بۇ ئەسەرنى ھەرىكەتلەندۈرگۈچ كۈچ بىلەن تەمىنلىگەن. ئۇ يەنە ئادەمگە نېتزشې بىلەن فرېئۇدنى ئەسلىتىدۇ. بۇ ئەسەر يەنە شونبېكنىڭ «بەخت قولى» ناملىق ئەسىرىنىڭ مەيدانغا كېلىشىدىن دېرەك بەرگەن. بۇ ناھايىتى قىسقا بىر ئوپېرا بولۇپ، ئۇنىڭدا كوكوشكانىڭ يۇقىرىقى دراممىسى بىلەن ئوخشاش باش تېما ئەكس ئەتتۈرۈلگەن. نۇر ۋە رەڭ ئۇنىۋېرسال ئىشلىتىلىپ، ئەر بىلەن ئايال ئوتتۇرىسىدا ھەقىقىي يېقىنلىقنىڭ مەۋجۇت بولمايدىغانلىقىدىن ئىبارەت ئىدىيە يەنە بىر قېتىم ئىپادىلەنگەن، ئەسەردە ئەرلەر زىيادە ئەقىللىق، ئاياللار زىيادە تەبىئىي تەسۋىرلەنگەن.

دېمەك، جىنسىيەت مەسىلىسى دەسلەپكى ئىپادىزىمچىلار دەپ ئاتالغان سەنئەتكارلارنىڭ ئەسەرلىرىدە كۆپلەپ كۆرۈلگەن. شۇنىڭ بىلەن بىرگە، بۇ مەزگىلدىكى يەنە بىر مۇھىم باش تېما ئاتا بىلەن بالا ئوتتۇرىسىدىكى مۇناسىۋەت

بولغان. 1900- يىلدىن ئۆرۈش يىللىرىغىچە، گېرمانىيە دراماتۇرگلىرى ئادەمنى ھەيران قالدۇرىدىغان جىددىي ۋە كەسكىن پوزىتسىيە بىلەن ئىككى ئەۋلاد ئوتتۇرىسىدىكى توقۇنۇشنى تەسۋىرلىگەن، بۇنىڭ ئىچىدە يېقىن تۇغقانلار ئوتتۇرىسىدىكى زىناخورلۇق ۋە قاتىللىق مۇھىم ئورۇندا تۇرغان. بۇ باش تېما گېرمانىيە ئەدەبىياتىدا ئىزچىل داۋاملىشىپ كەلگەن. نوپۇزنىڭ سىمۋولى بولغان ئاتىدىن ئىبارەت بۇ ئوبرازغا بولغان قارشىلىق بۇ مەزگىلدە ئەسەبىيلىك دەرىجىسىگە يەتكەن.

رايىنھات زوگې (Reinhard Sorge, 1892 ـ 1916) ئۆزىنىڭ «قەلەندەر» ناملىق دراماسى بىلەن بۇ تەرەققىيات ئۈچۈن يول ئاچقان. ئەسەردىكى باش پېرسوناژ بىر شائىر بولۇپ، ئۇ بىر ساپ ھېسسىياتقا سىمۋول قىلىنغان. ئۇ يېڭى بىر خىل دراماسىنى ئىجاد قىلىدۇ، بۇ خىل دراما كونا قائىدە ـ مىزانلارنى بىكار قىلىپ، كىشىلەرگە ئىلھام ئاتا قىلىدۇ. شائىر ھەرخىل جايلارغا چوڭ قەدەم بىلەن يۈرۈش قىلىپ، ئۆز ئاتا-ئانىسىنى ئۆلتۈرۈۋېتىشنى ئۆز ئىچىگە ئالغان ھەرخىل تەجرىبىلەرنى باشتىن كەچۈرۈش ئارقىلىق، ئۆز ھاياتىنىڭ مەنىسىگە، مۇھەببەتكە ۋە ئۆز مەجبۇرىيىتىگە بولغان تونۇشقا، شۇنداقلا بۇلاردىن كېلىپ چىققان ئەسەبىي شادلىققا ھەتتا ئۈمىدسىزلىككە ئېرىشىدۇ. تىركىشىش ئىچىدە ئۆزئۆزىنى تونۇشقا يۈزلىنىدۇ، بۇ جەرياندا ھەتتا قاتىللىقمۇ زۆرۈر ۋاستىگە ئايلىنىدۇ. بۇ درامىدا ئاتا بىلەن بالا ئوتتۇرىسىدىكى كۈرەشنى ئاتىنىڭ روھىي كېسىلى ۋە قورقۇنچلۇق قالايمىقان ئوي-خىياللىرى كەلتۈرۈپ چىقارغان. ئەسەردە ھاياتقا بېرىلىدىغان ئىلمىي شەرھ چۆرۈپ تاشلانغان، ئۇنىڭ ئورنىنى روھىي جەھەتتىكى يېڭى ھاياتقا ئېرىشىش ئۈچۈن قىلىنغان كۈرەش ئالغان. «قەلەندەر» نىڭ شەكلى ناھايىتى زور دەرىجىدە سترىندبېرگنىڭ تەسىرىگە ئۇچرىغان: ئەسەردە پېرسوناژلارنىڭ ئىسمى يوق بولۇپ، بەزى كۆرۈنۈشلەر قارا باسقان چۈشكە ئوخشاپ كەتكەن. خور شەكلىدىكى مەدھىيە، كۆزنى چاقنىتىدىغان كۈچلۈك نۇر ۋە پېرسوناژلارنىڭ جەم بولۇشى قاتارلىقلار ناتۇرالىزم دراماچىلىقىدىن ئاڭلىق ھالدا چەك ـ چېگرا ئاجرىتىشنى تەكىتلىگەن.

بىراق، ئاسىيلىق مەركەزلىك ئىپادىلەنگەن دراما يەنىلا ۋالتېر

ھازېنسلېۋېر (1940 ـ 1890، Walter Hasenclever) نىڭ «ئوغۇل» ناملىق دىرامىسى بولۇپ، بۇ ئەسەر زوگېننىڭ دىرامىسىدىن كېيىن يېزىلغان، بىراق ئۇنىڭدىن بىر يىل بۇرۇن يەنى 1916- يىلى ئوينالغان. خۇددى «قەلەندەر» گە ئوخشاش، ھازېنسلېۋېننىڭ دىرامىسى شەكىل جەھەتتە ئەنئەنىۋى ئۇسۇلدىن پۈتۈنلەي قۇتۇلۇپ كېتەلمىگەن، بىراق، دىرامىدىكى نەسىر بىلەن قاپىيىسىز شېئىرنىڭ بىرىكمىسى كۈچلۈك ۋە روشەن خام خىيالنى ھەمدە قىزغىنلىق ۋە مۇبالىغىگە بولغان تەكىتلەشنى ئەكس ئەتتۈرگەن. بۇ دىرامىدىكى پېرسوناژلارنىڭمۇ ئىسمى يوق. ئوغۇل ئۆز ئاتىسىنىڭ مۇستەبىتلىكى ئاستىدا تۇرىدۇ، بىر دوستى ئۇنى توختىماي تۇرمۇشقا يېتەكلەيدۇ، بۇ ئوغۇل نېتزشېچە ئازاب ۋە فرېئۇدچە تەلەپ بىلەن: «بىز پەقەت ئازغۇنلۇق ئىچىدىلا ياشاۋاتىمىز، رېئاللىق بىزنى گاڭگىرىتىدۇ! » دەپ نىدا قىلىدۇ. ئۇ دوستلىرىنىڭ ياردىمىدە بىر ئىنقلابىي تەشكىلاتقا كىرىدۇ، بۇ تەشكىلات ئاتا-بوۋىلارنىڭ ئۆلۈمىنى، ئۆزلۈكنىڭ رەھىمسىز بولۇشىنى ۋە ھاراق ئىلاھى شادلىقىنى تەلەپ قىلاتتى. دوستلىرى ئۇنىڭغا بىر تاپانچا بېرىپ، ئاتىسىنى ئۆلتۈرۈشكە بۇيرۇيدۇ. ئاتا بىلەن بالا ئوتتۇرىسىدىكى قارشىلىق ئەڭ ئاخىرىدا ناھايىتى جىددىيلىشىدۇ، بىراق ئاتا كېسەل بىلەن ئۆلىدۇ.

ئانولد بروننېننىڭ «ئاتىنى ئۆلتۈرۈش» (1915- يىلى يېزىلغان، 1922- يىلى زور پاتپاراقچىلىق ئىچىدە ئوينالغان) تە قاتىللىق ھەرىكىتى پەقەت ئۆچمەنلىك پارتلىغاندىلا قوللىنىلغان. بۇنىڭدا يېقىن ئۇرۇق ـ تۇغقانلار ئوتتۇرىسىدىكى زىناخورلۇق باش تېمىسىمۇ مۇھىم ئورۇندا تۇرىدۇ.

تېخىمۇ ئەۋجىگە چىققان زوراۋانلىق پائۇل كونفېلت (Paul Kornfeld) نىڭ دىرامىسى «ئالداپ نومۇسىغا تېگىش» تە گەۋدىلەنگەن. بۇ ئەسەر 1913- يىلى يېزىلغان بولۇپ، كۆتۈرەڭگۈ ھاياجانغا تولغان نەسىر شەكلى ئارقىلىق بىر ئىسيانكار ياشنىڭ ئۆزى پەقەتلا كۆرۈپ باقمىغان بىر ئادەمنى قانداق ئۆلتۈرگەنلىكى تەسۋىرلەنگەن. ئۇ ئادەم شۇ دەۋردە كىشىلەرنىڭ روھىنى بوغىدىغان كۈچنىڭ سىمۋولىغا ئوخشاپ كەتكەنلىكى ئۈچۈنلا ئۆلتۈرۈلگەن.

ئانتون ۋىلتگانس (1972 ـ 1881، Anton Wildgans) نىڭ «مەھشەر كۈنى» (1918- يىلى يېزىلغان) ناملىق دىرامىسىغا ھازېنسلېۋېنىڭ «ئوغۇل»

ناملىق دىرامىسى ناھايىتى زور تەسىر كۆرسەتكەن. بۇ ئەسەر ياش باش پېرسوناژنىڭ ئۆزىنى ئۆلتۈرۈۋېلىشى بىلەن ئاياغلاشقان. ئىلاھىي مۇناجاتقا ئوخشاش ئازاب دىراما ئاخىرىدىكى ئۇچىغا چىققان ئەسەبىي قىزغىنلىق ئىچىدە ئەڭ يۇقىرى پەللىگە يەتكەن: «ئۇلار ئادەمنى ياراتتى، لېكىن ئادەم ئۇچۇن ئادەمنى ياراتمىدى، ئۇلار گۇناھكار!! ھوي! ھوي! ھوي!». «قاراڭغۇلۇقنىڭ ئەڭ چوڭقۇرىدىن ئاتىنىڭ ئاۋازى» ياڭرايدۇ: «ئەڭ ئاخىرقى كوزىر، ئەڭ ئاخىرقى كوزىر، ئەڭ ئاخىرقى كوزىر!»، «پەلەكتىن چۈشكەن ۋەھىيسىمان ئاۋاز» جاكارلايدۇ: «ئەتە ـ مەھشەر كۈنى».

شۇنچە كۆپ دىراما ئەسەرلىرىدە ئاتىنىڭ ئوبرازى ئىمتىيازغا، ئىنتىزامغا ۋە تەرتىپكە ۋەكىللىك قىلغان، بۇ خىل تەرتىپ ناھايىتى بىمەنە ۋە ئەڭ ئاخىرىدا بەربات بولىدۇ، چۈنكى ئۇ ياشلارنىڭ قىزغىن ھاياتىنى تۇنجۇقتۇرغان، ياشلار ھاياجانغا تولغان قۇچاقلاش ئارقىلىق ھەممىنى ئىگىلەشكە تەشنا. ئاتىنىڭ نوپۇزىغا بولغان تەنقىد يەنە ھەربىي مەكتەپ ۋە مائارىپ ئورگانلىرىغا بولغان تەنقىدنى ئۆز ئىچىگە ئالغان. گوتفرېد بېننىڭ دىرامىسى «ئىتاك» 1914- يىلى «ئاق ياپراق» ژۇرنىلىدا ئېلان قىلىنغان. ئەسەرنىڭ ئاخىرىدا ئوقۇغۇچىلار پروفېسسورنىڭ كارنىيىنى سىقىپ تۇرۇپ ئۇنىڭ بېشىغا ئۇرىدۇ ھەمدە: «بىز چۈشكە موھتاج، بىز ئەسەبىي شادلىققا موھتاج! ...» دەپ ۋارقىرايدۇ. بىراق، مۇشۇنىڭغا ئوخشاش نۇرغۇن ئەسەرلەردە تەسۋىرلەنگەن ئاسىيلىقنىڭ ئەمەلىيەتتە ھېچقانداق ئىجادىي مۇددىئاسى يوق بولۇپ، ئۇ ساپ ھالدىكى ئۆزلۈكنى ئىپادىلەش بىلەنلا چەكلەنگەن. ھاياتقا بولغان قىزغىن تەلەپ ئۆلۈم شادلىقىغا ئوخشاپ قالغان: ھاياتىي كۈچ نەزەرىيىسىنىڭ ساغلاملىقتىن دېرەك بېرىشى ناتايىن، ئۇ يەنە چوڭقۇر ئېنىقسىزلىقتىن ھەتتا نېرۋىنىڭ زىيادە سەزگۈرلۈكىدىن پەيدا بولۇشىمۇ مۇمكىن. بۇ خىل پوزىتسىيە ناھايىتى زور دەرىجىدە ئەجدادقا قايتىش ھادىسىسىنىڭ، بىر خىل ئۆتمۈشكە سىغىنىشنىڭ ۋە خەتەرلىك مۇقىمسىزلىقنىڭ گېرمانىيە تارىخىدا بارغانسېرى روشەنلەشكەنلىكىدىن دېرەك بەرگەن.

خۇددى مۇشۇ مەزگىلدە بارلىققا كەلگەن نۇرغۇن ئەسەرلەردە ئەقىلسىز زورلۇق كۈچ ئىپادىلەنگەنگە ئوخشاش «مەھشەر كۈنى» بىلەن كونفىلتنىڭ

«جەننەت بىلەن دوزاخ» (1919) ناملىق ئوپېراسىدا مۇھەببەت خام خىيالى ۋە ئىنسانىيەتنىڭ ئۆز-ئۆزىنى قۇربان قىلىشى نەھلىزمنىڭ جەلپكارلىقىنى يەڭگەن. قىزغىنلىق ۋە سۇبيېكتىپلىقنى تەكىتلەش بىلەن بىرگە، بىر خىل مىستىكىزملىق ئامىل ئوتتۇرىغا چىقىرىلىپ، ئىپادىزمنىڭ مەركىزىدە تۇرغان. ئەڭ ساپ دىنىي خۇسۇسىيەت بارلاخنىڭ ئەسەرلىرىدە ئۇچرايدۇ. 1912- يىلى بارلاخ ئاجايىپ سىرلىق ئەسىرى «ئۆلۈم كۈنى» نى يېزىپ، دراما شەكلى ئارقىلىق تەبىئەتتىن ھالقىغان كۈچلەر — بەزىلىرى بىمەنە ۋە رەھىمسىز، بەزىلىرى مېھرىبان ۋە ئالىيجاناب — ئۈستىدە ئىزدەنگەن. بۇ يەردە پەقەت ئاتىنىڭ پرىنسىپىلا ئىلاھىي ۋە ئەركىن: بالىنىڭ دادىسىغا، ھالقىشقا بولغان تەشنالىقى ئانىنىڭ توسقۇنلۇقىغا ئۇچرايدۇ. ئانا بۇ يەردە زېمىنىيلىككە ۋە ئىچكىلىككە ۋەكىللىك قىلغان. بارلاخنىڭ جىن-ئەرۋاھ، نېپىز تۇمان ۋە قارا باسقان چۈشتىن تۈزۈلگەن سىرلىق دۇنياسىدا، ئوغۇل چوقۇم ئۆزىنى قوغدىشى ۋە دادىسىنى ئىزدىشى كېرەك (گەرچە ئۇنىڭ دادىسى ئۆلگەن بولسىمۇ)، لېكىن ئۇ ئاخىردا مۇنداق بىر تونۇشقا ئېرىشىدۇ: خۇدا — ئادەمنىڭ دادىسى دېمەكتۇر.

شۇنداق قىلىپ، گېرمانىيە سەھنىلىرىدە ھەتتا 1- دۇنيا ئۇرۇشى پارتلاشتىن بۇرۇنلا، ئاسىيلىق، زورلۇق كۈچ، مىستىكىزم قاتارلىق باش تېمىلارنى بىر تەرەپ قىلىش ناھايىتى روشەن ھالدا ئىپادىزمغا ماس ھالدىكى يېڭى ساھەلەرنى كۆرستىپ بەرگەن.

كىشىلەر دائىم خاتا ھالدا ئىپادىزم پەقەت «بىر مەغلۇب بولغان مىللەتنىڭ ئۈمىدسىزلىكى ۋە نېرۋا ئاجىزلىقى»، ئۇنىڭ كېلىش مەنبەسى 1- دۇنيا ئۇرۇشى ھەمدە ئۇنىڭ ئېچىنىشلىق ئاقىۋىتىدىن شەكىللەنگەن روھىي كرىزىس دەپ قارايدۇ. لېكىن بۇنداق دېيىش ئادەمنى قايىل قىلالمايدۇ. چۈنكى، خۇددى بىز يۇقىرىدا سۆزلەپ ئۆتكەندەك، 1914- يىلىدىن بۇرۇنلا گېرمانىيە ۋە باشقا جايلاردا ناتۇرالىزمغا قارشى ئىپادىلەش ئۇسۇلى يەنى جەمئىيەتنى تەنقىدلەيدىغان ۋە ئۇنىڭغا ھۇجۇم قىلىدىغان، ئەسەبىي، ئىپادىلەش خاراكتېرىدىكى يېزىقچىلىق شەكلى ئاللىقاچان شەكىللەنگەن. يەنە بىر تەرەپتىن، ئاشۇنداق دېيىش ھەم يەنە ئەمەلىيەت، چۈنكى ئۇرۇش تۈپەيلىدىن گېرمانىيە ئىپادىزمچىلىرى ئالاھىدە

كۆچكە ۋە كەڭلىككە ئىگە ئىچكى خاھىش ۋە خاسلىقنى تەرەققىي قىلدۇرۇپ، ئەڭ يۇقىرى پەللىگە يەتكۈزگەن. 20ـ يىللارنىڭ باشلىرىدا ئىپادىزىم خاھىشى گېرمانىيىدە مىسلىسىز ئەسەبىي دائىرىدە كېڭەيگەن.

1914ـ يىلىدىن بۇرۇن ئىپادىزىمچى دەپ ئاتالغان ياش ئەدىبلەر دائىم تىرىشىپ ـ تىرمىشىپ ئۆزىنىڭ ئىچكى ھاياتىي كۈچىنى ئىپادىلەيدىغان يېگانە ئادەملەرنى تەسۋىرلىگەن، بۇ نۇقتىنى نېتزشېچە تەركىب دېيىشكە بولىدۇ. ھېسسىياتنىڭ كۈچلۈك ئاشكارىلىنىشى داۋامىدا مەۋجۇتلۇقنىڭ ئەڭ ئالىي شەكلى خىرە ـ شىرە ئايان بولغان، شۇنىڭ بىلەن بىرگە، قىلچە ئەھمىيەتسىز ھازىرقى زامان تۇرمۇشى ئەخلەت ئورنىدا رەت قىلىنغان. ۋارقىراش سادالىرى تەرەپ ـ تەرەپتىن كۆتۈرۈلۈپ چىققان. خۇددى بىز 1ـ پاراگرافتا سۆزلىگەندەك، ئىپادىزمچىلارنىڭ ۋارقىرىشى ھەم ئەسەبىي شادلىقتىن ھەم قاتتىق ئۈمىدسىزلىكتىن دېرەك بەرگەن. ھېرمان بار (Herman Bahr, 1863 ـ 1934) نىڭ 1916ـ يىلى نەشر قىلىنغان «ئىپادىزم» ناملىق كىتابىدا بۇ خىل ۋەزىيەت مۇنداق خۇلاسىلەنگەن: «ئادەم ئۆز روھىنىڭ چوڭقۇر يېرىدىن ۋارقىرىماقتا، پۈتكۈل دەۋر غەلىتە، قۇلاق ـ مېڭىنى يەيدىغان چىرقىراشقا ئايلىنىپ كەتتى. سەنئەت ۋارقىرىماقتا، ۋارقىرىغىنىچە چوڭقۇر قاراڭغۇلۇققا ئىچكىرىلەپ كىرمەكتە، قۇتۇلۇش ئۈچۈن ۋارقىرىماقتا، روھ ئۈچۈن ۋارقىرىماقتا. مانا بۇ ـ ئىپادىزمدۇر».

يېڭى خام خىيال، يېڭى رېئاللىق ۋە يېڭى ئادەم كېرەك — بۇ ئۇلارنىڭ شوئارى. لېكىن بارلىق ياۋروپا دۆلەتلىرى قانلىق قورشاۋ ئىچىدە قالغان. تالاپەت ناھايىتى ئېغىر بولغان. 1914ـ يىلىدىن 1918ـ يىلىغىچە گېرمانىيىلىك نۇرغۇنلىغان ئەدىبلەر ئۆلتۈرۈلگەن، ئۆزىنى ئۆلتۈرۇۋالغان ياكى ئۇرۇشتا ئۆلگەن. ئۇرۇشتىن كېيىن ئامان قالغان ياكى شۆتسارىيىگە قېچىپ كەتكەن زىيالىيلار پەقەت ۋىلىيام II گېرمانىيىدە تۇرغۇزغان تەرتىپنى ئاغدۇرۇپ تاشلىغاندىلا، ئاندىن يېڭى بىر دۇنيانىڭ بارلىققا كېلىدىغانلىقىغا ئىشەنگەن. ئەلۋەتتە، جاپا ـ مۇشەققەتمۇ ئېغىر سىناق بولغان، يېڭى قېرىنداشلارچە ھېسسىيات ۋە ئىتتىپاقلىق شەكىللىنىشكە باشلىغان. بىراق، مەردانە ۋە بەھەيۋەت سۆزلەر بىلەن يېزىلغان، ئادەمنى ۋە ئىتتىپاقلىقنى ئۇلۇغلايدىغان

كۆپلىگەن ئەسەرلەر بارلىققا كەلگەن بولسىمۇ، لېكىن بەزى ساختا دەبدەبە ۋە يالغان شاد ـ خوراملىق بىلەن تولغان قىزغىن ئەسەرلەر بارغانسېرى ئەرزىمەس نەرسىلەرگە ئايلىنىپ قېلىپ، بۇلارغا قارشى ھالدا ئۆزگىچە خاسلىقىنى ۋە ئېپادىزم درامىچىلىقىنىڭ ئەڭ يۇقىرى پەللىسىنى ياراتقان گېئورگ كايزە ۋە ئېرنست توللېر قاتارلىق گېرمانىيە دراماتورگلىرى ھەمدە ئېپادىزم درامىچىلىقىنىڭ ئامېرىكىدىكى مەشھۇر ۋەكىلى ئېۋگېنى ئونېل قاتارلىقلار ئارقا ـ ئارقىدىن مەيدانغا چىققان.

گېئورگ كايزە (Georg Kaiser, 1878—1945) 20- ئەسىرنىڭ باشلىرىدىكى گېرمانىيىلىك مەشھۇر ئېپادىزمچى دراماتورگ، شۇ دەۋردىكى غەربىي ياۋروپا رادىكال ياشلىرىنىڭ ئىدىيىۋى ئۇستازى. ئۇنىڭ درامىلىرى ياۋروپا ۋە ئامېرىكا سەھنىلىرىدە بىر مەزگىل دەۋر سۈرۈپ، ئېپادىزم ھەرىكىتىنىڭ ئەڭ يۇقىرى پەللىسىنى ياراتقان.

ئۇ گېرمانىيىنىڭ ماگدېبۇرگ رايونىدا سودىگەر ئائىلىسىدە تۇغۇلغان. ئوتتۇرا مەكتەپنى تۈگەتكەندىن كېيىن ئوقۇشنى تاشلاپ، بىر شىركەتتە پراكتىكانت بولۇپ ئىشلىگەن. 1899- يىلى شىركەت ئۇنى سودا ئىشلىرى ئۈچۈن ئارگېنتىناغا ئەۋەتكەن. كېيىن ئۇ يەنە ئىسپانىيىگە بېرىپ سودا ۋەكىلى بولۇپ تۇرغان. 1905- يىلى ئۇ ھەجۋى كومېدىيە «مەكتەپ مۇدىرى كلايست» نى ئېلان قىلىپ، ئۆز ئىجادىيىتىنى باشلىغان. 1917- يىلىدىن 1923- يىلىغىچە ئۇنىڭ ئىجادىيىتى يۇقىرى پەللىگە يەتكەن، شۇنداقلا ئۇ ئېپادىزمنىڭ رەھبىرىگە ئايلانغان. 30- يىللاردا ئۇ فاشىستىك ھاكىمىيەتكە قارشى تۇرغان. 1938- يىلى ناتسىستلار ئۇنىڭ ئەسەرلىرىنى چەكلىگەندىن كېيىن، ئۇ شۋېتسارىيىگە سەرگەردان بولۇپ بېرىپ، تاكى ۋاپات بولغۇچە ئىجادىيەت بىلەن شۇغۇللانغان. 1945- يىلى 6- ئاينىڭ 4- كۈنى نامراتلىق ئىچىدە ئۆلۈپ كەتكەن.

ئۇنىڭ ئاساسلىق مۇھىم درامىلىرى «كاللى شەھىرىنىڭ ئاھالىسى» (1914)، «تاڭ سەھەردىن يېرىم كېچىگىچە» (1916)، «مارجان» (1917)، «گاز I» (1918)، «دوزاخ — يول — پانىي دۇنيا» (1919)، «گاز II» (1920)، «ئۆكتەبىر كۈنلىرى» (1928)، «كۆمۈش كۆل» (1933)

قاتارلىقلار.

كايزە ئەقىل بىلەن ھاياجان يۇغۇرۇلغان تىل ئارقىلىق گېرمانىيە سەھنىلىرىدە ئۆزىنىڭ يېڭى ئادەم توغرىسىدىكى خام خىيالىنى ياراتقان. ئۇنىڭ ئەسەرلىرىدە باشقىلارنىڭ ئەسەرلىرىدىكىگە ئوخشاش «ئاھ، ئادەم!» دېگەندەك قايغۇلۇق نىدالار يوق، ئۇ ناھايىتى ئېنىق ۋە ماتېماتىكىغا ئوخشاش دەل تەسۋىر ئارقىلىق ئاكتىپ قىزغىنلىقنى تەسۋىرلىگەن. ئۇنىڭ ئىجادىيىتى 1917- يىلىدىن 1923- يىلىغىچە ئەڭ يۇقىرى پەللىگە يەتكەن، دەل مۇشۇ مەزگىلدە گېرمانىيە ئىپادىزم درامىچىلىقى ئەڭ گۈللەنگەن. ئاشۇ يىللاردا ئۇنىڭ 24 درامىسى گېرمانىيە سەھنىلىرىدە ئوينالغان. كايزەنىڭ دراملىرى ئالدى بىلەن ئىدىيە درامىسى بولۇپ، ئۇنىڭ پرېسلانغان، ئىزچىلسىز تىلى ئىدىيىۋى نۇقتىئىنەزەرلەرنىڭ توقۇنۇشىنى ئىپادىلەيدىغان مۇكەممەل قورالغا ئايلانغان. ئۇ ئۆز دراملىرىدىكى دىئالوگلارنى رەھىمسىز ۋە پارلاق لوگىكىلىق كۈچ بىلەن يازغان. ئۇنىڭ ئەسەرلىرى تاماشىبىنلارغا لوگىكا جەھەتتىكى مۇقەررەر توقۇنۇش ۋە يېشىم ئارقىلىق ھاياجانلىق روھلىنىش بەخش ئەتكەن. كايزە ئۇچۇن ئېيتقاندا، دراما ئىجادىيىتى مەلۇم بىر ئىدىيىنى ۋە ئۇنىڭ خۇلاسىسىنى قوغلىشىش بولۇپ، ئىدىيمۇ ئوخشاشلا ھاياجانغا ۋە ھاياتىي كۈچكە تولغان: ئۇنىڭ كۈچلۈك غايىزم ئىدىيىسى ئادەمنىڭ قايتا تۇغۇلۇشىدىن ئىبارەت خام خىيالغا بىۋاستە يېتەكچىلىك قىلغان. كايزە ساختا ناز-كەرەشمە ۋە قۇرۇق گەپ سېتىشنىڭ ناھايىتى خەتەرلىك ئىكەنلىكىنى تونۇپ يەتكەن. ئۇ تەسۋىرنىڭ روشەنلىكىدە، مەردانە ۋە ئەۋرىشىم گۈزەللىكتە چىڭ تۇرغان، ئۇنىڭ ئەسەرلىرىدە تۇتۇقلۇق ۋە ساختىلىق يوق. مەشھۇر «تېلېگراما ئۇسلۇبى» ئەسەر باش تېمىسىنىڭ يالىڭاچ ماھىيىتىنى ۋە مۇتلەق چىنلىقىنى نامايان قىلىشقا مەجبۇرلىغان. بىراق، سوغۇق بىر يالقۇن ئۇنىڭ ئەسەرلىرىنىڭ چوڭقۇر قېتىدا كۆيۈپ تۇرغان، ئادەمنىڭ توۋا قىلىشتىن ئىبارەت ئاخىرقى زۆرۈرىيەتكە بولغان ئىشەنچىسى ئىچىدە لاۋۇلداپ تۇرغان. كايزە ئۇچۇن ئىجتىمائىي ئىسلاھات غايىسى ئانچە مۇھىم ھېسابلانمىغان: جەمئىيەت ئۆزگىرىشتىن بۇرۇن، چوقۇم نېتىزشېچە ئۆز-ئۆزىنى يېڭىشنى ۋە روھىي جەھەتتە قايتا تۇغۇلۇشنى بىرىنچى ئورۇنغا قويۇش كېرەك. ئۇنىڭ ئەسەرلىرىدە

ئۇرۇشتىن كېيىنكى گېرمانىيىنىڭ ئومۇمىي ئەھۋالى ئەكس ئەتكەن دېيىش توغرا ئەمەس. ئۇنىڭ غايىزم ئىدىيىسى ئومۇمىيلىققا ئىگە. ئەلۋەتتە، ئۇنىڭ ئەسەرلىرى يەنە گېرمانىيىنىڭ ئەھۋالى بىلەنمۇ باغلىنىشلىق. مەسىلەن، 1913- يىلى يېزىلغان، 1917- يىلى ئويىنالغان مەشھۇر دراممىسى «كاللى شەھىرىنىڭ ئاھالىسى» دا ئۇ ئۇرۇشنى ئەيىبلىگەن، بىراق بۇ ئەسەردە يېڭى ئادەم خام خىيالى ئۇنتۇلۇپ قالغىنى يوق.

1917- يىلى ئۇنىڭ مەشھۇر دراممىسى «تاڭ سەھەردىن يېرىم كېچىگىچە» ميۇنخېندا ئويىنالغان. بۇ ئەسەرنى باشقا ھەرقانداق ئەسەرگە قارىغاندا گېرمانىيە ئېپادىزم دراممىچىلىقىنىڭ جەۋھىرى دېيىشكە بولىدۇ. بۇ ئەسەر كايزەنى ۋە ئۇنىڭ ئىپادىلەش ئۇسۇلىنى دۇنياغا تونۇتقان. ئۇرۇشتىن كېيىن، بۇ دراما لوندون ۋە نيۇيورك سەھنىلىرىدە ئويىنالغان ھەمدە كارلھېنتس مارتىن (Karlhenz Martin) ئۇنى سىنارىيىلەشتۇرۇپ كىنو ئىشلىگەن. بۇ دراممىدىكى باش پېرسوناژنىڭمۇ ئىسمى يوق، ئۇ مەلۇم بىر بانكىنىڭ كاسسىرى. ئۇ ئۆزلۈك ئۇستىدە ئىزدىنىش جەريانىدا بىر مۇنچە ئىشلارنى باشتىن كەچۈرىدۇ. ئۇ ئەتىدىن كەچكىچە باش چۆكۈرۈپ ئىشلەيدۇ. ئۇنىڭ ئائىلە تۇرمۇشىمۇ ئىنتايىن مەززىسىز. بىر كۈنى چىرايلىق بىر ئاقسۆڭەك ئايال بانكىغا پۇل ئالغىلى كېلىدۇ. كاسسىر تاسادىپىي ھالدا ئۇنى ئۇچرىتىپ قالىدۇ ۋە ئۇنىڭدا يېڭى تۇرمۇشقا بولغان كۈچلۈك ئارزۇ پەيدا بولىدۇ. ئۇ ئەھمىيەتسىز تۇرمۇشقا قارشىلىق كۆرسىتىپ، ئەسەبىي قىزغىنلىق ئىچىدە ئاتمىش مىڭ مارك پۇلنى ئوغرىلاپ قېچىپ، ھېلىقى ئايال چۈشكەن مېھمانخانا ياتىقىغا بارىدۇ. بىراق، ئۇ ئايالنىڭ ئېرى ۋە 20 ياشقا كىرگەن ئوغلى بارلىقىنى بىلىپ، قاتتىق ئۈمىدسىزلىنىپ، سەرگەردانلارچە ياشاشقا باشلايدۇ. ئەتراپتىكى رىئاللىق خۇددى بىر قارا قۇيۇنغا ئوخشاش ئۇنىڭ كۆز ئالدىدا پىرقىرايدۇ؛ ئۆز ھاياتىنىڭ پۈتكۈل مۇساپىسى ئۇنىڭ كۆز ئالدىدا سىمۋول ۋە چۈش شەكلىدە ئايان بولىدۇ؛ بۇرۇقتۇرما تۇرمۇش ئۇنىڭغا ئۆلۈم ۋە ھاقارەت ئېلىپ كېلىدۇ؛ قار-مۇز بىلەن قاپلانغان دەرەخلەر ئۇنىڭغا باش سۆڭىكىنى كۆرسىتىدۇ؛ قىمارخانا، پاھىشىخانا ۋە تەنتەربىيە سارايلىرى ئۇنىڭ كۆز ئالدىدىن خۇددى ماشىنا چاقىدەك چۆگىلەپ ئۆتىدۇ. 6 كۈنلۈك ۋېلىسىپىت مۇسابىقىسىدىكى ئەسەبىيلىكتە ئۇنىڭدا بىر

خىل خورلاش سەۋدالىقى قوزغىلىدۇ. ئۇ ئەللىك مىڭ مارك پۇلنى مۇكاپات قىلىپ، مۇسابىقىگە قاتناشقان كىشىلەرنىڭ كۈچلۈك ئەسەبىي قىزغىنلىقىنى ساراڭلىق دەرىجىسىگە يەتكۈزىدۇ. بىراق، ئۇنىڭ قىزغىنلىقى ھەش-پەش دېگۈچە پەسكويغا چۈشىدۇ. ئۇ كىشىلەر ئوتتۇرىسىدىكى رەسۋالارچە مۇناسىۋەت، رەھىمسىز رىقابەت ۋە ئىپلاس ئالدامچىلىقلارنى كۆرۈپ قاتتىق غەزەپلىنىپ، قۇتقۇزۇش ئارمىيىسىنىڭ① لاگىرىغا يۈگۈرۈپ كىرىپ مۇشۇ جايدىن پاناھلىق تاپماقچى بولىدۇ. كاسسىر ئەڭ ئاخىرىدا، قۇتقۇزۇش ئارمىيىسىنىڭ ۋەزخانىسىدا پۇلنىڭ قىلچە ئەھمىيەتسىز نەرسە ئىكەنلىكىنى تونۇپ يېتىپ، ئۆزىنىڭ يېنىدىكى ھەممە پۇلنى كۆپچىلىكنىڭ ئارىسىغا ئاتىدۇ، بۇ كىشىلەر خۇددى ياۋايى ھايۋانلاردەك بىر-بىرى بىلەن ۋەھشىيلەرچە تالىشىپ كېتىدۇ. بىراق قۇتقۇزۇش ئارمىيىسىدىكى بىر قىز بۇ پۇللارغا قىزىقمايدۇ، شۇنىڭ بىلەن كاسسىر بۇ قىزغا قاتتىق قايىل بولۇپ، ئۇنى «ھەقىقىي ئادەم»، ئىنسانىيەتنىڭ «قۇتقۇزغۇچىسى» ۋە «ئۇرۇقى» دەپ ماختايدۇ. لېكىن بۇ قىز كاسسىرنى ساقچىلارغا سېتىۋېتىپ ئىنئام ئالىدۇ. بۇ قىزنىڭ ئاسىيلىقى تۈپەيلىدىن كاسسىر خرىستوس مىخلانغان كرېست ئالدىدا ئۆزىنى ئېتىپ ئۆلتۈرىۋالىدۇ: ئۆلۈش ئالدىدا ئۇ «قاراڭلار بۇ ئادەمگە» دەيدۇ.

ئەسەر يۇكسەك دەرىجىدە مەركەزلەشتۈرۈلگەن: بىرىنچى پەردە بانكا بولۇپ، بۇ پەردىنىڭ رىتىمى ناھايىتى تېز، پېرسوناژلار ياغاچ قورچاق شەكلىنى ئالغان، ئەسەردە غەلىتە ۋە بىمەنە ئامىللار بارغانسېرى روشەنلىشىدۇ. پېرسوناژلارنىڭ ھەرىكىتى ساپ ھالدىكى تاسادىپىيلىقتا ئىگە بولغان. زوگېنىڭ «قەلەندەر» ناملىق درامىسىدىكى پاھىشە ئايال چىقىدىغان پەردىگە ناھايىتى ئوخشاش يەنە بىر پەردىدە كاسسىر جىسمانىي شادلىق ئىچىگە چۆمىدۇ. ئۇ ئەسلىدە ئۆز ھاياتىنى ياخشى ئۆتكۈزۈشنى ئۈمىد قىلغانىدى، ساختا مەۋجۇتلۇقتا خاتىمە بەرمەكچى ئىدى. بىراق، ئۇنىڭ جىنايىتى بۇ ئۈمىدىنى يوققا چىقىرىدۇ.

كايزە بۇ ئەسەردە تىرىك ئادەم ئوبرازىنى يارىتىشنى مەقسەت قىلغان ئەمەس: ئۇ پسىخىكىلىق ناتۇراللىزمغا قىزىقمىغان. ئادەملەر پەقەت قىپيالىڭاچ

---

① قۇتقۇزۇش ئارمىيىسى (Salvation Army) ـ خرىستىئان دىنىنىڭ خەلقئارا خەير ـ ساخاۋەت تەشكىلاتى، ئۇنىڭ شەكلى ۋە پائالىيەت ئۇسۇلى ئارمىيىگە ئوخشاپ كېتىدۇ.

ماهىيەتتىنلا ئىبارەت بولغان، پېرسوناژلار ئابستراكتلاشتۇرۇلغان، لوگىكىلىق پرىنسىپقا يۈزلەنگەن. قوزغىلىش ئارمىيىسىنىڭ ۋەزخانىسىدا توۋا قىلغان بارلىق پېرسوناژلار باش پېرسوناژنىڭ روھىدىن ئېتىلىپ چىققان، بۇ سترىنبېكنىڭ «دەمەشققە بېرىش» ناملىق دراممىسىغا ئوخشايدۇ. قىش پەسلىدىكى ئورمانلىقتا پەيدا بولغان باش سۆگىكى ئۆلۈمگە سىمۋول قىلىنغان. ئەسەرنىڭ ئاخىرىدىكى ئاسما چىراغ ئېسىلغان بىر تۈتام توك سىمى ئارىسىدىكى باش سۆگىكى كاسسىردىكى ۋەھىمىدىن بېشارەت بەرگەن. بۇ ئەسەردىكى مەقسەتلىك غەيرىي رېئاللىق، تېز سەكرەتمە، ئەسەبىي دەۋرەش، ئۆز - ئۆزىنى پارچىلاش ۋە تۇرمۇشنىڭ مەنىسىزلىكى قاتارلىقلارغا بولغان يەكگىلىتەك خاھىش كىنودا ناھايىتى ياخشى ئىپادىلەنگەن.

ئېرنست توللېر (Ernst Toller, 1893 ـ 1939) گېرمانىيىلىك سول قانات ئىپادىزمچى دراماتورگ، شائىر، سىياسىي پائالىيەتچى، 20ـ ئەسىرنىڭ 20ـ يىللىرىدىكى گېرمانىيە سول قانات سىياسىي نەزەرىيىسىنىڭ مۇنەۋۋەر شەرھچىسى.

ئۇ باي ئائىلىدە تۇغۇلغان. كىچىكىدىنلا ياخشى تەربىيە كۆرگەن. فرانسىيىگە بېرىپ ئالىي مەكتەپتە ئوقۇغان. 1ـ دۇنيا ئۇرۇشى پارتلىغاندىن كېيىن، ئوقۇشنى توختىتىپ گېرمانىيىگە قايتىپ ئەسكەر بولغان. ئالدىنقى سەپتە 13 ئاي ئۇرۇش قىلغاندىن كېيىن يارىلىنىپ ھەربىي سەپتىن ئايرىلغان ھەمدە ميۇنخېن ۋە ھېيدېلبېرگدا داۋاملىق ئوقۇغان. مۇشۇ مەزگىلدە ئۇ تىنچلىق ھەرىكىتىگە ئاكتىپ قاتناشقان. 1918ـ يىلى مۇستەقىل سوتسىيال دېموكراتلار پارتىيىسىگە كىرگەن. ئۇ رادىكال ئىنقىلابىي پائالىيەتلەر بىلەن شۇغۇللانغاچقا، تۈرمىگە تاشلانغان. تۈرمىدە تۇنجى دراممىسى «بۇرۇلۇش — بىر ئادەمنىڭ كۈرىشى» نى يازغان. 1919ـ يىلى بافارىيە سوۋېت جۇمھۇرىيىتى مەركىزىي كومىتېتىنىڭ رەئىسى بولۇپ سايلانغان. قوزغىلاڭ مەزگىلىدە قىزىل ئارمىيىنىڭ باش قوماندانى بولغان. جۇمھۇرىيەت باستۇرۇلغاندىن كېيىن بەش يىللىق قاماققا ھۆكۈم قىلىنغان. قاماقتا ئۇ «ئاممىا ۋە ئادەم» (1920) ناملىق دراممىسىنى يازغان. 1933ـ يىلى گىتلېر تەختكە چىقىش ھارپىسىدا ئامېرىكىغا بېرىپ ئولتۇراقلاشقان. شۇ يىلى ئۆز تەرجىمىھالى «گېرمانىيىلىك ياش» نى

ئېلان قىلغان. بىر مەزگىل هولليۋود ئۈچۈن كىنو سىنارىيىسى يېزىپ بېرىپ جان باقخان، لېكىن بۇ خىزمەت قىسقا ۋە كۆڭۈلسىز بولغان. تولۇق قاتتىق نامراتلىق ئىچىدە ئۆز دراممىلىرىنىڭ ۋاقتى ئۆتكەنلىكىنى هېس قىلغان، ئۇ يەنە ئايالى بىلەن ئاجرىشىپ كەتكەن. 1939 ـ يىلى 5ـ ئاينىڭ 22ـ كۈنى نيۇيورك شەھىرىنىڭ مانخاتتان مېھمانسارىيىدا ئۆزىنى ئېتىپ ئۆلتۈرۈۋالغان.

يۇقىرىقىلاردىن باشقا ئۇنىڭ ئاساسلىق دراممىلىرىدىن يەنە «ماشىنا بۇزغۇنچى» (1922)، «قاراڭلار، بىز مۇشۇنداق ياشاۋاتىمىز» (1927)، «قارىغۇ ئىلاهە» (1932)، «تىنچلىق كېرەك ئەمەس» (1932) قاتارلىقلار بار.

«بۇرۇلۇش — بىر ئادەمنىڭ كۈرىشى» ناملىق ئەسەر رېئاللىق ۋە سىمۋولدىن ئىبارەت ئىككى قەۋەتتە تەۋرىنىپ تۇرىدىغان كۆرۈنۈش دراممىسى بولۇپ، ئۇنىڭدا باش پېرسوناژنىڭ بىر ئاڭسىز ۋەتەنپەرۋەردىن ئىنقىلاب رەھبىرىگە ئايلانغانلىقىدەك بۇرۇلۇش ئىپادىلەنگەن.

بۇ دراما قارا باسقان چۈش شەكلىدىكى خىيالىي مەنزىرە ئىچىدە باشلىنىدۇ، ئىسكىلىتلار قەبرىلەردىن ئۆمىلەپ چىقىپ، ئۆزىنىڭ باش سۆڭەكلىرىنى دومىلىتىپ، مۇتلەق ئۈستۈنلۈك بىلەن غەلىبىگە ئېرىشىدۇ، ئۆلۈم ھەممە يەرنى قاپلايدۇ. بىرىنچى كۆرۈنۈشتە باش پېرسوناژ فرېدرىخ ئۆز ئائىلىسىگە قارشى تۇرۇپ، قۇتۇلۇشقا ۋە ئەركىنلىككە ئىنتىلىدۇ ھەمدە ئارمىيىگە قاتنىشىپ مۇستەملىكە رايونىغا بېرىپ ئۇرۇش قىلماقچى بولىدۇ. ئۇنىڭ يوشۇرۇن ئېڭىنىڭ تەسىرىدە رېئالىزملىق كۆرۈنۈش چۈشكە ئوخشاش خىيالىي كۆرۈنۈشكە ئۆزگىرىدۇ، شۇنداقلا بۇ خىيالىي كۆرۈنۈش يەنە ئۇنىڭدىن كېيىنكى رېئالىزملىق كۆرۈنۈشلەردىن بېشارەت بېرىدۇ. سانسىزلىغان ئەسكەرلەرنى بېسىپ ئۆلۈمگە قاراپ ماڭغان پويىز فرېدرىخنىڭ ئۇرۇشنىڭ ئەھمىيەتسىزلىكى توغرىسىدىكى تونۇشىنىڭ ئالدىغا ئۆتۈپ كېتىدۇ. ئىسكىلىتلارنىڭ تىكەنلىك سىم تورلاردىن ئۆمىلەپ چىقىشىدەك مۇدھىش مەنزىرە ئۇنىڭ ياردار بولۇشى ۋە ساقىيىشىدىن بېشارەت بېرىدۇ.

ئۇرۇشتىن كېيىن، فرېدرىخ بىر ھەيكەلتاراش سۇپىتىدە غايەت زور غالىبىيەت ھەيكىلىنى ياساشقا قاتنىشىدۇ، بىراق ئۇ ئۇرۇشتا يارىلانغان ناھايىتى

بىچارە ئىككى ئادەمنى كۆرۈپ قاتتىق زەربىگە ئۇچرايدۇ: ئۇ ھەيكەلنى چېقىپ تاشلايدۇ.

ئۆزىنى ئۆلتۈرۈۋېلىشقا يېقىنلىشىدىغان ئېغىر روھىي كرىزىسنى باشتىن كەچۈرگەندىن كېيىن، فرېدرىخ چوڭ قەدەم بىلەن ئاما ئارىسىغا كىرىپ، قېرىنداشلىق مۇناسىۋىتى ۋە تىنچلىق غايىسى ئارقىلىق ئۇلارنى ئىلھاملاندۇرىدۇ. ئۇ نامراتلارنىڭ ئېچىنىشلىق تۇرمۇشىنى، ئېزىلگۈچىلەرنىڭ ئازاب-ئوقۇبىتىنى ۋە ھوقۇقدارلارنىڭ رەھىمسىزلىكىنى كۆرىدۇ. بىراق، بىر بوۋاقنىڭ تۇغۇلۇشى، ھەتتا ئۇنىڭ تۇرمىدىكى پاسكىنا بىر بۇلۇڭدا تۇغۇلۇشىمۇ فرېدرىخقا خۇشاللىق بېغىشلايدۇ. ئۇ بىر سىياسىي يىغىلىشقا قاتنىشىدۇ، يىغىنغا قاتناشقان بىر «قۇتراتقۇچى» بىلەن توقۇنۇشۇپ قالىدۇ، چۈنكى ئۇ ئادەم گەرچە ئىنقىلابنى تەشۋىق قىلسىمۇ، لېكىن ئۇنىڭ روھىدا مۇھەببەت يوق ئىدى. فرېدرىخ ئاخىر يېڭى ئۈمىد، يېڭى خىيالىي مەنزىل ۋە ئادەمنىڭ روھىي جەھەتتىكى قايتا تۇغۇلۇشىدىن بېشارەت بېرىپ، بۇلارنى نېتزشېچە سۆز-ئىبارىلەر بىلەن بايان قىلىدۇ: زاراتۇستىرانىڭ ئوبرازى كۆچىيىدۇ، فرېدرىخ رەھبەرگە ئايلىنىدۇ، ئۆزىگە ئەگەشمىگەن دوستلىرىدىن قول ئۈزىدۇ. ئەڭ ئاخىرىدا ئۇ كوچىغا چىقىپ سۆيگۈ ئېتىقادى تارقىتىدۇ، بۇ ئېتىقاد ئادەمنىڭ خۇداغا ئوخشاش خۇسۇسىيەتلىرىنى ۋە ئادەمنىڭ ئەڭ يۇقىرى يوشۇرۇن ئىقتىدارىنى ئىشقا ئاشۇرۇشتىن ئىبارەت زۆرۈرىيەتنى تەكىتلەيدۇ. ئۇنىڭ ئالدىنقى شەرتى ئىنقىلاب، شەرەپلىك ئەمما قان تۆكمەيدىغان ئىنقىلاب ئىدى.

ئىشچىلار قول تۇتۇشۇپ فرېدرىخقا ئەگىشىپ ئىلگىرىلەيدۇ، ئۇنىڭ بىلەن بىرگە ئومۇمىي خورغا چۈشىدۇ. بىر مەيدان ئىنقىلاب، بىر مەيدان سىياسىي ۋە روھىي ئىنقىلاب دىنىي قىزغىنلىققا ئوخشاپ كېتىدىغان تەنتەنىگە ئېرىشىدۇ. چۈنكى، يېڭى ئالتۇن دەۋرنىڭ تاڭ نۇرى ئۈچۈن ئادەم ۋۇجۇدىدىكى خۇدانى قويۇپ بېرىش زۆرۈر ئىدى.

بۇ دراما ئېپادىزىم ئەدەبىياتىنىڭ سىياسىي ھەرىكەت خاھىشىغا ۋەكىللىك قىلىدىغان مۇھىم ئەسەر. ئۇرۇشتىن بۇرۇنقى يازغۇچىلارنىڭ ئاسىيلىقى ۋە توسقىلى بولمايدىغان تەمەننالىقى بۇ مەزگىلدە ئوچۇق-ئاشكارا سىياسىي

يۈنىلىشكە ئايلانغان. بىراق، توللېرنىڭ سىياسىي غايىسى ۋە روھىي ئاساسى ناھايىتى كۈچلۈك بولغان. بۇنىڭ بىلەن، ئۇنىڭ ئۆز ئەتراپىدا ئەمەلىي يۈز بەرگەن تارىخىي ۋەقەلەردىن بەرباتلىق ھېس قىلىشىمۇ مۇقەررەرلەشكەن. 1919- يىلىنىڭ دەسلەپكى بىرنەچچە ھەپتىسىدە سوۋېت جۇمھۇرىيىتى ميۇنخېندا قۇرۇلغاندا، توللېرغا نىسبەتەن، ئۇ يېڭى بىر دۇنيادىن دېرەك بەرگەن، بىراق ئۇنىڭ رەھىمسىز باستۇرۇلۇشى ھەرخىل ئۇتوپىيىلىك ئۈمىدلەرنى يوققا چىقارغان.

1918- يىلى ئۇرۇش ئاياغلاشتىن بۇرۇن فرىتس فون ئۇنرۇھ (Fritz von Unruh, 1885 ـ 1970) نىڭ «قانلىق مىللەت»، راينھات گېئورىڭ (Reinhard Goering, 1887 ـ 1936) نىڭ «دېڭىز ئۇرۇشى» ناملىق ئىككى ئىپادىزملىق دراما گېرمانىيە سەھنىلىرىدە ئوينالغان (گەرچە مەلۇم دەرىجىدە چەكلىمىگە ئۇچرىغان بولسىمۇ)، بۇ ئەسەرلەردە ئۇرۇشنىڭ ناكەسلىكى ۋە ئۇنىڭ ئادەمگە ئېلىپ كېلىدىغان ئېچىنىشلىق تەسىرى ئىپادىلەنگەن.

ئېۋگېنې ئونېل (Eugene O'Neill, 1889 ـ 1953) ئامېرىكا ھازىرقى زامان دراماچىلىقىنىڭ ئاتىسى دەپ ئاتالغان مەشھۇر دراماتورگ، ئىپادىزم دراماچىلىقىنىڭ ئامېرىكىدىكى ئەڭ يۇكسەك نەتىجىسىگە ۋەكىللىك قىلىدىغان بۈيۈك سەنئەتكار. ئۇ ئۈچ قېتىم ئامېرىكا پۇلىزېر مۇكاپاتىغا ئېرىشكەن، 1936- يىلى نوبېل ئەدەبىيات مۇكاپاتىغا ئېرىشكەن. ئۇنىڭ ئىجادىيىتى ھازىرقى زامان دۇنيا دراماچىلىقىغا، بولۇپمۇ بىمەنە دراماچىلىق ئېقىمىغا ئۆلچەرلىگۈسىز تەسىر كۆرسەتكەن. ئۇنىڭ تىرىشچانلىقى نەتىجىسىدە ئامېرىكىنىڭ دراماچىلىق ئىشلىرى 20- ئەسىرنىڭ 20- يىللىرىدا زور تەرەققىياتلارغا ئېرىشىپ، پروزا، رەسىمچىلىك، مۇزىكا، شېئىرىيەت قاتارلىق سەنئەت تۈرلىرى بىلەن تەڭ قاتاردا تۇرىدىغان مۇھىم سەنئەت شەكلىگە ئايلانغان. ئۇنىڭدىن بۇرۇن ئامېرىكا سەھنىلىرىنى چاكىنا ھەجۋى دراممىلار قاپلاپ كەتكەن بولۇپ، ئونېل تىياتىرخانىلار ئەستايىدىل ئىدىيىلەرنى ئىپادىلەيدىغان ئورۇن بولۇشى كېرەك، دەپ قارىغان. ئۇ ئۆرمۈشتىكى ئازاب - ئوقۇبەتلەرنى چوڭقۇر ھېس قىلغان بولغاچقا، ھازىرقى

زامان دراmچىلىقىنىڭ يېڭى ئىجادىيەت يولى ئۈستىدە ئىزدىنىپ، قەدىمكى يۇنان تراگېدىيىلىرىنى ئاساس قىلىپ، شېكسپىر دراملىرىدىكى ھېسسىيات يۈكسەكلىكىگە يەتمەكچى بولغان. ئۇ سترىنېكنىڭ ھەمدە گېرمانىيە ئىپادىزم دراmچىلىقىنىڭ تەسىرىنى قوبۇل قىلىپ، ئىپادىزملىق ئۇسۇل بىلەن ئېغىر تراگېدىيىلىك خاھىشنى بىرلەشتۈرگەن. ئۇ: «پەقەت تراگېدىيىلا ھەقىقەت قىممىتىنى ئۆز ئىچىگە ئالغان گۈزەللىكتۇر» ، «ئۇلۇغۋار نەرسىلەر ئەڭگۈ تراگېدىيىلىك بولىدۇ» دەپ قارىغان.

ئونېل سەنئەتچى ئائىلىسىدە تۇغۇلغان. ئۇنىڭ دادىسى سەييارە دراما ئۆمىكىنىڭ ئارتىسى ئىدى. ئۇنىڭ باللىق دەۋرى مېھمانخانىلاردا، پويىزلاردا ۋە تىياتىرخانىلارنىڭ سەھنە ئارقىسىدا ئۆتكەن. 1906- يىلى پر ئۇنىۋېرستېتىدا بىر يىل ئوقۇغاندىن كېيىن، مەكتەپتىن ئايرىلىپ، 6 يىل دېڭىزدا سەرگەردان بولۇپ يۈرگەن، چۈشكۈنلىشىپ ھاراققا بېرىلىپ كەتكەن ھەمدە ئۆزىنى ئۆلتۈرۈۋالماقچى بولغان. 24 يېشىدا ئۆپكە تۇبېركۇليوزى ساناتورىيىگە كىرىپ قالغان. ئۇ كېيىن ئۆزىنىڭ ئاشۇ سەرگەردانلىق تۇرمۇشىنى ھەقىقىي تەربىيىگە ئىگە قىلغان «ھاياتلىق تەجرىبىسى» دەپ ئاتىغان ھەمدە ئۆزىنى ئوپېراتسىيە قىلىپ، دراما ئىجادىيىتى بىلەن شۇغۇللىنىش قارارىغا كەلگەن. ئونىڭ ئىجادىيىتىنى مۇنداق ئۈچ باسقۇچقا بۆلۈشكە بولىدۇ:

دەسلەپكى باسقۇچ (1913 ـ 1920) : بۇ مەزگىلدە ئۇ ئاساسەن بىر پەردىلىك دراممىلارنى يازغان، ئۆزىنىڭ دېڭىز سەپىرىدىكى ھاياتىنى تېما قىلغان. ئاساسلىقى «جاتىففقا سەپەر» ، «بۇ ئەتراپتا» ، «كارىب دېڭىزىدىكى ئاي» ، «ئۇزۇندىن ـ ئۇزۇن قايتىش سەپىرى» قاتارلىق دراممىلارنى يازغان. بۇ ئەسەرلەرنىڭ ئۇسلۇبى يىرىك، لىنىيىسى يەككە بولۇپ، ئاساسلىقى ئاپتورنىڭ كۆرگەن ـ ئاڭلىغانلىرى، ماتروسلارنىڭ ئاجايىپ ـ غارايىپ كەچۈرمىشلىرى ۋە بەزى قىزىقارلىق ئىشلار تەسۋىرلەنگەن، شۇنداقلا مۇھىتنىڭ ئادەم تەقدىرىگە بولغان تەسىرى گەۋدىلەندۈرۈلۈپ، دۇنيانىڭ بىپەرۋالىقى ۋە ھاياتنىڭ تراگېدىيىسى ئىپادىلەنگەن.

ئوتتۇرا باسقۇچ (1920 ـ 1938) : بۇ ئونېل ئىجادىيىتىنىڭ يۇقىرى پەللە مەزگىلى بولۇپ، ئۇ بىر پەردىلىك درامىدىن كۆپ پەردىلىك دىرامىغا

يۈزلەنگەن، ھەرخىل تېمىلارنى چوڭقۇر قېزىپ، خىلمۇ خىل ئىپادىلەش ئۇسۇللىرىنى ئەمەلىيلەشتۈرگەن. ئۇ يالغۇز ئىپادىزملىق دراما ماھارىتىنى پۇختا ۋە ئەپچىل قوللىنىپلا قالماي، يەنە دادىل ئىزدىنىپ ۋە يېڭىلىق يارىتىپ، ھازىرقى زامان دراماچىلىقىدىكى بارلىق ئۇسلۇبلارنى ۋە ھەرقايسى ئېقىملارنىڭ ئارتۇقچىلىقلىرىنى دېگۈدەك ئۆز ئىجادىيىتىگە سىڭدۈرۈۋەتكەن. مەسىلەن، ئۇ ئاڭ ئېقىمى، ستېرېئو قۇرۇلما، سىمۋول، خىيالىي مۇبالىغە، مونولوگ ۋە ياندىشىما مونولوگ قاتارلىقلارنى بىرىكتۈرۈپ، ئاجايىپ مول ۋە مۇرەككەپ خاسلىق شەكىللەندۈرگەن. بۇ مەزگىلدىكى ئاساسلىق ئەسەرلىرى: «ئوپۇقنىڭ نېرىسىدا»، «ئاننا كرىستى»، «ئىمپېراتور جونېس»، «ئورانگوتان»، «قارىياغاچ دەرىخى ئاستىدىكى ھەۋەس»، «ئۇلۇغ ئىلاھ بروۋن»، «ئاجايىپ قىستۇرما كۆي»، «ماتەم»، «ئاھ، جەزىرە!» قاتارلىقلار. بۇ ئەسەرلەرنىڭ ئىچىدە «ئاننا كرىستى» بىلەن «ئاجايىپ قىستۇرما كۆي» ئايرىم-ئايرىم ھالدا 1921- يىلى ۋە 1928- يىلى پۇلىتزېر مۇكاپاتىغا ئېرىشكەن. «قارىياغاچ دەرىخى ئاستىدىكى ھەۋەس» ناملىق درامىدا ئونېل تۇنجى قېتىم ناھايىتى مۇۋەپپەقىيەتلىك ھالدا يۇنان تراگېدىيىلىرىدىكى مەزمۇنلارنىڭ كىشىلەرنىڭ تۇرمۇشىدا روشەن ۋە مۇقەررەر ھالدا قايتا نامايان بولغانلىقىنى ئەكس ئەتتۈرگەن. يۇقىرىقى ئەسەرلەر دۇنياغا كەلگەندىن كېيىن، ئونېلنىڭ دراملىرى پۈتكۈل دۇنيا مىقياسىدا شېكسپىر بىلەن شاۋ (George Bernard Shaw, 1856 ـ 1950) دىن قالسىلا ئەڭ كۆپ تەرجىمە قىلىنغان ۋە ئەڭ كۆپ ئوينالغان. ئونېلمۇ 20- ئەسىردىكى ئەڭ بۈيۈك دراماتورگلارنىڭ بىرى بولۇپ قالغان.

ئاخىرقى باسقۇچ (1939 ـ 1953) : گەرچە ئونېلنىڭ بۇ مەزگىلدىكى ئەسەرلىرى ئاز، ئۇنىڭ ئۈستىگە ئۇنىڭ ئىجادىيىتى ئاخىرقى باسقۇچقا كىرگەن بولسىمۇ، لېكىن ئۇنىڭ ئۆتكۈر ئىدىيىسى ۋە پىشقان بەدىئىي ماھارىتى يەنىلا مۇكەممەللىشىپ ماڭغان. بۇ مەزگىلدىكى ئاساسلىق ئەسەرلىرى: «مۇز ساتىدىغان ئادەم كەلدى»، «كېچىكىچە داۋاملاشقان ئۇزاق بىر كۈن»، «شائىرنىڭ قەلىمى»، «تېخىمۇ ھەيۋەتلىك بىنا» قاتارلىقلار. بۇلارنىڭ ئىچىدىكى «مۇز ساتىدىغان ئادەم كەلدى» (1939) ناملىق درامىنى بەزى

تەنقىدچىلار ئونېل تراگېدىيىلىرى ئىچىدىكى ئەڭ مۇرەككەپ ۋە ئەڭ ئېسىل ئەسەر بولۇشى مۇمكىن دەپ قارايدۇ. ئونېل ۋاپات بولغاندىن كېيىن سەھنىلەشتۈرۈلگەن «كېچىگىچە داۋاملاشقان ئۇزاق بىر كۈن» (1957- يىلى پۇلىتزېر مۇكاپاتىغا ئېرىشكەن) ناملىق نادىر دراما ئازاب ۋە قايغۇغا تولغان بىئوگرافىك ئەسەر بولۇپ، ئۇنىڭدا بىر ئائىلىدىكى ئاتا، ئانا ۋە ئىككى ئوغۇل ئوتتۇرىسىدىكى ئازابلىق مۇناسىۋەت تەسۋىرلەنگەن. «شائىرنىڭ قەلىمى» ۋە «تېخىمۇ ھەيۋەتلىك بىنا» ناملىق ئىككى دراما ئونېل 30- يىللاردىن باشلاپ يېزىشنى نىيەت قىلغان 11 قىسىملىق درامىنىڭ ئىككى قىسمى بولۇپ، ئاپتور بۇ غايەت زور ئەسىرىدە 1800- يىللاردىكى ئامېرىكا ئائىلە تۇرمۇشىنىڭ تەرەققىياتىنى تەسۋىرلىمەكچى بولغان.

ئونېلنىڭ «ئىمپېراتور جونېس» ناملىق دراماسى سترىنبېكقا يېقىنلاشقان. بۇ ئەسەردىكى ئۆزگەرگەن شەكىل پېرسوناژلارنىڭ روھىي ھالىتىنى مەقسەت قىلغان. ئەسەردىكى «بەزى شەكىلسىز ۋەھىمىلەر» ئەرۋاھسىمان خىيالىي رېئاللىققا ئايلانغان. «ئورانگوتان» ناملىق دراما ئونېلنىڭ «ئىمپېراتور جونېس» ناملىق دراماسى بىلەن كايزە ۋە توللېرنىڭ درامىلىرى ئوتتۇرىسىدىكى ئەسەر بولۇپ، بۇ ئەسەردە رېئالىزم بىلەن ھەرخىل ئۇسلۇبلاشقان ئامىللار بىرىكىپ كەتكەن (ئونېل بۇنى، بۇ ئەسەر رادىكال ناتۇرالىزمدىن رادىكال ئىپادىزمغىچە بولغان پۈتكۈل جەرياننى كېسىپ ئۆتكەن — بۇنىڭ ئىچىدە كېيىنكى ئامىل ئالدىنقىسىدىن كۆپ، دەپ چۈشەندۈرگەن). بۇ ئەسەردىكى ئوت قالىغۇچىلار ئېيتقان خور، ئۇسلۇبلاشقان سەھنە تۈزۈلۈشى ۋە نۇرنىڭ ئىشلىتىلىشى قاتارلىقلار ئادەمگە كايزەنىڭ «مارجان» ناملىق دراممىسىنى ئەسلىتىدۇ. ئەسەرنىڭ بەزى كۆرۈنۈشلىرىدىكى پېرسوناژلارنىڭ مېخانىك ھەرىكىتى 20- يىللاردىكى ئىپادىزملىق كىنولاردىكى كەسكىن ئۆزگىرىدىغان غەيرىي رېئاللىققا يېقىنلاشقان. بولۇپمۇ «ئۇلۇغ ئىلاھ بىرۋۇن» ناملىق درامىدا ئىپادىزملىق ئالاھىدىلىك ئەڭ يۇكسەك پەللىگە يەتكەن. ئونېل شۇنى تونۇپ يەتكەنكى، ئاڭلىق ھالدىكى شەكىل ئۆزگەرتىش ۋە غەيرىي رېئاللىق ئارقىلىق بىر خىل ماھىيەتلىك ۋە ئىچكى رېئاللىقنى تېخىمۇ ئاسان چۈشەندۈرگىلى بولىدۇ؛ ھەرقانداق ناتۇرالىزملىق ئۇسۇلغا سېلىشتۇرغاندا،

نىقاب، ئۇسلۇبلاشتۇرۇش ۋە ئەسەبىي شادلىق قاتارلىقلارنى تەسۋىرلەيدىغان ئىزچىللىسىز تىل ماھىيەتنى تېخىمۇ ئاسان ئىپادىلىيەلەيدۇ. «ئۇلۇغ ئىلاھ بىرۇۋن» ناملىق دىرامىدا باش پېرسوناژ داين بىر-بىرىگە باغلاشمايدىغان ۋە يۇكسەك ئىشارە خاراكتېرىگە ئىگە سۆزلەر ئارقىلىق ئۆزىنىڭ پارتلاپ چىققان ھاياجىنىنى بايان قىلىدۇ: «سۆيىمەن! سۆيىسەن! سۆيىمىز! كەل! ئۇخلايلى! كۆكۈل ئاچايلى! بۇ دۇنيانى چىلىڭ سىقىمدىۋالغان قولۇڭنى بوشات! قاراڭغۇراق! يەنىمۇ قاراڭغۇراق! ئۆتمۈشنىڭ ئارقىسىدا يوقالدى! ئۆتۈپ كەتتى، ئۆلدى! ھازىر! تۇغۇلۇش! ئويغىنىش! تىرىك! شەبنەمگە ئايلاندى — جىمجىتلىققا ئايلاندى — كېچىگە ئايلاندى — لايغا ئايلاندى — بوشلۇققا ئايلاندى — تىنچلىققا ئايلاندى — مەڭگە ئايلاندى — شادلىققا ئايلاندى — خۇداغا ئايلاندى — بۈيۈك چارۋا ئىلاھىغا ئايلاندى!» ئاڭلىق ھالدىكى غەيرىي رېئاللىق ۋە كۈچلۈك مۇنازىرە شەكلىدىكى تىل بىزگە ئونېل توغرىسىدىكى مۇنداق بىر ئەھۋالنى ئەسلىتىدۇ: «ئۇ ئوقۇغان كىتابلار ئىچىدە ‹زاراتۇسترا مۇشۇنداق دېگەن› ناملىق ئەسەر باشقا ھەرقانداق ئەسەرگە قارىغاندا ئۇنىڭغا ئەڭ كۈچلۈك تەسىر كۆرسەتكەن». ①

شۇنداق دېيىشكە بولىدۇكى، ئونېل نىقاب، شەكلى ئۆزگەرگەن ئارقا كۆرۈنۈش، غەيرىي رېئالىزملىق تەسۋىر ۋە يۇكسەك ئىپادىلەش كۈچىگە ئىگە سەھنە سۆزلىرى ئارقىلىق پېرسوناژلارنىڭ ئىچكى دۇنياسىنى ۋە تراگېدىيىلىك تەقدىرىنى ئېچىپ بېرىپ، ئامېرىكا دىرامىچىلىق تارىخىدا يېڭى ئۆرنەك ۋە يېڭى پەللە ياراتقان.

يۇقىرىقىلاردىن باشقا ئىپادىزىم دىرامىچىلىقىدا مۇھىم ئورۇندا تۇرىدىغان يازغۇچى ۋە ئەسەرلەردىن يەنە ئامېرىكىلىق ئېلمېر رايس (Elmer Rice, 1892 ـ 1967) ۋە ئۇنىڭ «سان قوشۇش ماشىنىسى» ناملىق دىرامىسى، ئىرېلاندىيىلىك سېئان ئوكاسې (Sean O'Casey, 1880 ـ 1964) ۋە ئۇنىڭ «كۆمۈش قەدەھ» ناملىق دىرامىسى، ئەنگلىيىلىك كرىستوفېر ئىشېۋۇد (Christopher Isherwood) ۋە

① ب. گېلبۇ «ئېۋگېنى ئونېل»، ئېنگلىزچە، نيۇيورك، 1962- يىلى نەشرى، 492- بەت.

ئۇنىڭ «F6 چوققىسىغا چىقىش» ناملىق ئوپېراسى قاتارلىقلار بار.

دېمەك، يۇقىرىقىلارنى يىغىنچاقلىغاندا، ئېپادىزىم دەپ ئاتالغان بۇ ھەرىكەت مۇنداق تەرەپلەرنى ئۆز ئىچىگە ئالغان: ئۇ ھەقىقىي ئوخشاشلىق ۋە تەقلىد قىلىشقا خاتىمە بېرىپ، ئابستراكتلاشتۇرۇشقا يۈزلەنگەن، رەسىمدە مۇستەقىل رەڭنى، شېئىردا ئىستىئارىنى گەۋدىلەندۈرگەن؛ ئۇ ئىجاد قىلىش ۋە ئىپادىلەشنى قىزغىن تەلەپ قىلىپ، خىلمۇ خىل ئەنئەنىۋى شەكىل ۋە قائىدە - مىزانلارغا قارشى تۇرغان؛ ئۇنىڭ تىپىك ۋە ماھىيەتلىك شەيئىلەرگە بولغان كۆڭۈل بۆلۈشى ئۇنىڭ ساپ شەخس ۋە ئايرىم شەيئىلەرگە بولغان دىققەت قىلىشىدىن ھالقىپ كەتكەن؛ ئۇ ئەسەبىي خۇشاللىق ۋە ئۈمىدسىزلىككە ئىشتىياق باغلىغان، شۇڭا ئۇ مۇبالىغە قىلىشقا ۋە غەلىتە ئۇسلۇبقا يۈزلەنگەن؛ ئۇنىڭدا سىرلىق ئامىللار ھەتتا دىنىي ئامىللار بار، شۇڭا ۋەھىيگە ئوخشاپ كېتىدىغان ئىشلار دائىم ئۇچرايدۇ؛ ئۇنىڭدا شۇ دەۋرگە نىسبەتەن بىر خىل تەخىرسىزلىك تۇيغۇسى بار، ئۇ ئەزەلدىن شەھەر ۋە ماشىنىغا ھېچقانداق ناتۇرالىزملىق نۇقتىئىنەزەر بويىچە مۇئامىلە قىلغان ئەمەس، بەلكى ئۇلارغا بىر خىل ئەبەدىيلىك نۇقتىئىنەزەرى بىلەن قارىغان؛ ئۇ ئەنئەنىگە ئاسىيلىق قىلىشنى تەلەپ قىلغان، يېڭى ۋە غەلىتە نەرسىلەرگە تەشنا بولغان؛ ئۇنىڭ ئىنقىلابىي قىزغىنلىقى كېيىن روشەن سىياسىي يۆنىلىشكە ئىگە بولغان، ئۇنىڭدا كوممۇنىزمغا قاراپ تەرەققىي قىلغانلارمۇ بار، فاشىزم (دۆلەت سوتسىيالىزمى) غا قاراپ تەرەققىي قىلغانلارمۇ بار؛ ئۇنىڭدا ئىنكار قىلغىلى بولمايدىغان بىر خاھىش بار: تەبىئەتتىن، رېئال چىنلىقتىن ۋە ئەندىزىدىن ئايرىلىپ، ئېپتىدائىيلىققا، ئابستراكتلىققا، ھاياجانغا ۋە ۋارقىراشقا يۈزلىنىش، بۇ خاھىش دراما ۋە لىرىك شېئىرلاردا تېخىمۇ روشەن؛ ئۇنىڭدىكى ئىزتىراپلىق قۇتراش ۋە رادىكاللىققا يۈزلىنىشتەك خاھىشتىن ئېلىپ ئېيتقاندا، ئېپادىزىم ھەرىكىتىنىڭ ئەڭ مۇكەممەل ئۈلگىسى گېرمانىيىچە خاسلىققا ئىگە.

يەتتىنچى باب

ھالقىما رېئالىزم

ھالقىما رېئالىزم (Surrealism) 20- ئەسىرنىڭ 20- يىللىرىدا فرانسىيىدە بارلىققا كېلىپ، ئىككى قېتىملىق دۇنيا ئۇرۇشى ئارىلىقىدا گۈللەنگەن مۇھىم ئەدەبىيات – سەنئەت ھەرىكىتى.

بۇ ھەرىكەت ئاساسلىقى دادائىزم ئېقىمىدىن كېلىپ چىققان، بىراق دادائىزمغا ئوخشاش ھەممىنى ئىنكار قىلغان ئەمەس، بەلكى تاللاش ئاساسىدىكى مۇئەييەنلەشتۈرۈش پوزىتسىيىسىدە بولغان. بۇ ھەرىكەتنىڭ ئەزالىرى ئەقىل يادرولۇقىدىكى ئەنئەنىۋى غايە، مەدەنىيەت ۋە ئەخلاقتىن گۇمانلىنىپ، «راتسىئونالىزم» ياۋروپا مەدەنىيىتى ۋە سىياسىيىسىنى بەرباتلىققا ئېلىپ بېرىپ، ئەڭ ئاخىرىدا قورقۇنچلۇق 1- دۇنيا ئۇرۇشىنى كەلتۈرۈپ چىقاردى، دەپ قارىغان. شۇڭا ئۇلار يېڭىچە بىر غايىنى بۇرۇنقى ئېتىقادنىڭ ئورنىغا دەسسىتىپ، سەنئەت جەھەتتە ئۇنىڭغا قارشى ھەرىكەت قوللىنىشنى زۆرۈر تاپقان. بۇ ھەرىكەتنىڭ ئاساسلىق رەھبىرى، شائىر ۋە ئوبزورچى ئاندرې برېتون 1924- يىلى ئېلان قىلغان «ھالقىما رېئالىزم خىتابنامىسى» دا مۇنداق دېگەن: ھالقىما رېئالىزم ئاڭ بىلەن يوشۇرۇن ئاڭدىكى تەجرىبىلەر دۇنياسىنى مۇكەممەل بىرىكتۈرىدىغان بىر ئۇسۇل، ئۇ چۈش دۇنياسى بىلەن كۈندىلىك ئەقلىي دۇنيانى ئورتاق ھالدا «بىر مۇتلەق رېئاللىققا، بىر ھالقىما رېئاللىق دۇنياسىغا» ئېلىپ كىرىدۇ. بۇ ئېقىمنىڭ ئاساسلىق ۋەكىللىرى بولغان ئاندرې برېتون، لۇئىس ئاراگون، پائۇل ئېلۇئار، فىلىپ سۇپو ۋە باشقىلار ئۆز ئەسەرلىرىدە پاراللېل ھالدىكى ئىككى دۇنيانى ئەكس ئەتتۈرۈشكە تىرىشقان. ئۇلار يالغۇز ئۆزلىرىنىڭ ئىجادىيەت مەنبەسى، ئىجادىيەت ئۇسۇلى، ئىجادىيەت مۇددىئاسى قاتارلىقلارنىلا ئەمەس، بەلكى يەنە ئىجتىمائىي تۈزۈم ۋە كىشىلەرنىڭ ياشاش شارائىتى قاتارلىق سىياسىي، ئىجتىمائىي مەسىلىلەرنىمۇ ئوتتۇرىغا

قويغان. شۇڭا ئۇلار بۇ ھەرىكەتنى بىر مەيدان «روھىي ئىنقىلاب» دەپ ئاتاپ، «ئالدى بىلەن ئىنقىلاب، مەڭگۈ ئىنقىلاب» ، «ھالقىما رېئالىزم ئىنقىلاب ئۈچۈن خىزمەت قىلىدۇ» دېگەن شوئارلارنى ئوتتۇرىغا قويغان.

1919- يىلى ئاندرې برېتون بىلەن فىلىپ سۇپو بىرلىكتە تۇنجى قېتىم «ئاپتوماتىك يېزىقچىلىق (ئاڭسىز يېزىقچىلىق) » ئۇسۇلى بىلەن ئىجاد قىلغان پوۋېست «ماگنىت مەيدانى» دىن 1969- يىلى ژان شۇستېر فرانسىيە ھالقىما رېئالىزم كوللېكتىپىنىڭ رەسمىي تارقىلىپ كەتكەنلىكىنى جاكارلىغانغىچە بولغان يېرىم ئەسىر ۋاقىت ئىچىدە، ھالقىما رېئالىزم پەقەت ئون نەچچە ئەزاسى بار پارىژ گۇرۇپپىسىدىن تەرەققىي قىلىپ، ياۋروپا، ئامېرىكا، ئاسىيا ۋە ئافرىقىدىن ئىبارەت تۆت قىتئەدىكى نەچچە ئون دۆلەتكە تارقالغان خەلقئارا ھەرىكەتكە ئايلانغان. بىرئەدەبىيات-سەنئەت ئېقىمى سۈپىتىدە ھالقىما رېئالىزم يالغۇز پروزا، شېئىرىيەت ۋە دراماچىلىق ساھەلىرىدە يېڭىلىق يارىتىپلا قالماي، بەلكى يەنە ناھايىتى كەڭ دائىرىدىكى ئەدەبىيات ـ سەنئەت نەزەرىيىسى ۋە بەدىئىي ئىجادىيەت ساھەسىدە رول ئويناپ، ھەيكەلتاراشلىق، قۇرۇلۇش، كىنوچىلىق، بولۇپمۇ رەسسامچىلىك قاتارلىق ساھەلەردە تا بۈگۈنگە قەدەر ئۆزىنىڭ غايەت زور تەسىرىنى ھېس قىلدۇرۇپ كەلمەكتە. شۇڭا، ھالقىما رېئالىزم غەرب ھازىرقى زامان ئەدەبىيات-سەنئىتىنىڭ تەرەققىيات تارىخىدا نەزەردىن ساقىت قىلىش مۇمكىن بولمايدىغان ئالاھىدە ئورۇنغا ئىگە.

1. ھالقىما رېئالىزمنىڭ مەنبەلىرى

ھالقىما رېئالىزم ھەرىكىتى بىلەن بىۋاستە تۇغقاندارچىلىق مۇناسىۋىتىگە ئىگە دادائىزم ئېقىمى ئۆزىدىن بۇرۇنقى ۋە بىر دەۋردىكى بارلىق تەسىرلەرنى ئومۇمىيۈزلۈك ئىنكار قىلغان، ئۇنىڭ ئەكسىچە، ھالقىما رېئالىزمچىلار ئۆزىنىڭ مەنبەلىرىنى يوشۇرغان ئەمەس. ئۇلار ئۆزلىرىنىڭ كۆپلىگەن نۇتۇق، بايانات، خىتابنامە، ماقالە ۋە ئەدەبىي ئەسەرلىرىدە ئۆزلىرىگە بىۋاستە ياكى ۋاستىلىق تەسىر كۆرسەتكەن پېشۋالارنى قايتا-قايتا تىلغا ئالغان. ئۇلارنىڭ نەزەرىيە ۋە ئەمەلىيەتلىرىدىن شۇنىسى ئايانكى، ھالقىما رېئالىزم ھەرىكىتى 18-

ئەسىردىن 20- ئەسىرنىڭ باشلىرىغىچە بولغان ئەدەبىيات-سەنئەت، ئېستېتىكا، پسىخولوگىيە، پەلسەپە ھەمدە تەبىئىي پەن قاتارلىق ساھەلەردە ئارقا-ئارقىدىن بارلىققا كەلگەن يېڭىلىق خاھىشلىرىنىڭ راۋاجى ۋە تەرەققىياتى.

ھالقىما رېئالىزمنىڭ ئەدەبىيات جەھەتتىكى ئەڭ بۇرۇنقى ئاساسچىلىرىنى ئەنگلىيىنىڭ 18- ئەسىردىكى گوتچە پروزىچىلىقىدىن[1] سۈرۈشتۈرۈش مۇمكىن. بۇ پروزىچىلىقنىڭ ۋەكىل ئەسەرلىرى ۋوپورنىڭ «ئوترانتى قەلئەسى»، رادكلىف (Ann Radcliffe, 1764 ـ 1823) نىڭ «مادورفىنىڭ مەخپىيىتى» ۋە لېۋىس (Matthew Gregory Lewis, 1775 ـ 1818) نىڭ «مۇناخ» قاتارلىقلار. ھالقىما رېئالىزمچىلارنىڭ قارىشىچە، گوتچە پروزا ئەسەرلىرىدىكى باش پېرسوناژلار تەسەۋۋۇرغا تايىنىپ ئېرىشكەن شەيئىلەر ئارقىلىق تۇرمۇشنىڭ جەۋھىرىنى ئىگىلىگەن ھەمدە ئۆزلىرىنىڭ ئادەمنىڭ ئەخلاق، پسىخىكا ھەتتا فىزىئولوگىيىلىك تەرەپلەردىن ئۇچرايدىغان چەكلىمىلەردىن ئۇزۇل-كېسىل قۇتۇلۇش ئارزۇسىنى ئىپادىلىگەن. ئۇلارنىڭ يوشۇرۇن ئېڭىدا سەۋەبىنى ئېنىق دەپ بەرگىلى بولمايدىغان بىر خىل كۈچ نامايان بولغان، بۇ خىل كۈچ ئۆزىنى بېسىپ تۇرغان «ھالقىما ئۆز» بىلەن قارشىلاشقان، كونكرېت ئېيتقاندا، ئۇلار ئازاد قىلىش خاراكتېرىدىكى «شەيتان — ھەۋەس — يوشۇرۇن ئاڭ» ئۇقۇمى ئارقىلىق قامال قىلىش خاراكتېرىدىكى «خۇدا — ۋىجدان — ئاڭ» ئۇقۇمىغا قارشى تۇرغان. ئوخشاش سەۋەب تۈپەيلىدىن ئاللان پونىڭ غەلىتە ھېكايىلىرىمۇ ھالقىما رېئالىزمچىلارنىڭ ھۆرمىتىگە ئېرىشكەن. گوتچە ئەسەرلەر ۋە غەلىتە ھېكايىلەر رېئال تۇرمۇشنى ئەكس ئەتتۈرۈشنى چۆرۈپ تاشلاپ، ئۈنۈم ۋە كەيپىياتنى قوغلاشقان. بۇ ئەسەرلەر يالغۇز يېتەكچى خاھىش جەھەتتىنلا ئەمەس، بەلكى بەدىئىي ئىپادىلەش ئۇسۇلى جەھەتتىنمۇ ھالقىما رېئالىزمچى يازغۇچىلارغا ناھايىتى زور ئىلھام ئاتا قىلغان. فرانسىيە يازغۇچىسى سادې (Marquis de Sade, 1740 ـ 1814)

① گوتچە پروزىچىلىق (Gothic novel) ـ دەسلەپكى رومانتىك، ئوتتۇرا ئەسىرگە تەقلىد قىلىنغان پروزىچىلىق بولۇپ، سېھىرلىك ۋە ۋەھىمىلىك كەيپىيات بىلەن تولغان. 18- ئەسىرنىڭ 90- يىللىرىدا ئومۇميۈزلۈك گۈللەنگەن. فرانسىيىلىكلەر ئۇنى «قارا پروزىچىلىق» دەپ ئاتايدۇ.

هالقىما رېئالىزمچىلارنىڭ نەزەرىدە ئەڭ مۇكەممەل ۋە ئادەمنىي ئەڭ روھلاندۇرىدىغان بىر نەمۇنە بولۇپ قالغان. بىرېتون ئۇنى فرېئۇد ۋە فۇرېر (Charles Fourier, 1772 ـ 1837) قاتارلىقلار بىلەن بىرگە «ھەۋەسنى ئازاد قىلغۇچى ئۈچ بۈيۈك شەخس» دەپ ئاتىغان. ئەلۋەتتە بۇ ھەرگىزمۇ ھالقىما رېئالىزمچىلارنىڭ ئۇنىڭ بارلىق ئىدىيىلىرىنى ياقىلايدىغانلىقىدىن دېرەك بەرمەيدۇ. مەسىلەن، سادى ئەر-ئاياللار مۇناسىۋىتىدە پەقەت جىنسىي ھەۋەسلا بولىدۇ، مۇھەببەت بولمايدۇ، خۇشاللىقنى قوغلاشقاندا ۋاسىتە تاللىماسلىق كېرەك، دەپ قارىغان. بىراق، ئۇنىڭ دىنىي جەمئىيەتكە قارشى پوزىتسىيىسى، سىياسىي جەھەتتىكى ئۇتوپىيىلىك نۇقتىئىنەزەرلىرى، ھەۋەسنىڭ كۈچىنى مەدھىيىلىشى، شادلىق ئىچىدىكى مۇتلەقلىقنى قوغلىششى، ئەنئەنىۋى قىممەت قاراشلىرىنى ۋە ئۇنىڭ ئىجراچىلىرىنى مەنسىتمەسلىكى ھەمدە خام خىيالچى سۇپىتىدىكى يۈكسەك تالانتى قاتارلىقلار ئۇنى ھالقىما رېئالىزمنىڭ پېشۋالىرى ئىچىدىكى ئاساسلىق شەخسلەرنىڭ بىرىگە ئايلاندۇرغان.

هالقىما رېئالىزم يەنە رومانتىزمنىڭ، بولۇپمۇ گېرمانىيە رومانتىزمىنىڭ مەلۇم دەرىجىدىكى تەسىرىنى قوبۇل قىلغان. بۇ ئەسەرلەردىكى چەكلىمىسىز تەسەۋۋۇر، ئاجايىپ خىيالىي تۇيغۇ، ئەنئەنىۋى قائىدە-مىزانلاردىن يۈز ئۆرۈش قاتارلىقلار ھالقىما رېئالىزمچىلارغا كۈچ بېغىشلىغان. ئاشۇ رومانتىزمچى يازغۇچىلار چىنلىق پەقەت خام خىيال، مۇھەببەت ۋە شېئىر ئىچىدە بولىدۇ، تەسەۋۋۇر خام خىيال ۋە مۇھەببەت ئارقىلىقلا ئەڭ ئەركىن، ئەڭ كەڭرى، ئەڭ ئىجادچانلىقتا ئىگە تەرەققىياتقا ئېرىشەلەيدۇ، شائىر بىر بېشارەتچى، دەپ قارىغان. گېرمانىيىلىك رومانتىزمچى شائىر نوۋالىس (Novalis, 1772 ـ 1801) مۇنداق دېگەن: «شېئىرنىڭ مەنىسى بېشارەتكە ناھايىتى ئوخشاپ كېتىدۇ، مۇنداقچە ئېيتقاندا، ئەۋلىيالارنىڭ بىۋاسىتە سېزىمىدىن ئانچە پەرقلەنمەيدۇ».

بىراق، فرانسىيە ئەنئەنىۋى ئەدەبىياتىنىڭ ھالقىما رېئالىزمغا بولغان تەسىرىنى ھېچقانداق نەرسە بىلەن سېلىشتۇرغىلى بولمايدۇ. فرانسىيە ئەدەبىيات تارىخىنى ئاختۇرساق، بۇ ئېقىمغا مۇناسىۋەتلىك نۇرغۇن سەنئەتكارلارنى تېپىش مۇمكىن. بىراق، ھالقىما رېئالىزمچىلار بودېلېر، رىمبو، نېرۋال،

لوترېئامون ۋە ئاپوللىنار قاتارلىق بەش كىشىنى پېشۋا سۈپىتىدە رەسمىي ئېتىراپ قىلغان.

بۇلارنىڭ ئىچىدە بودېلېرنىڭ تەسىرى نىسبەتەن كىچىك. ھالقىما رېئالىزمچىلار ئۇچۇن ھەقىقىي بودېلېر ھەرگىزمۇ «رەزىل گۈللەر» نىڭ ئاپتورى ئەمەس، بەلكى «پارىژ مەنزىرىسى» بىلەن «نەسرىي شېئىرلار» نىڭ ئاپتورى. «ھەرقانداق سەنئەتكار، ھەقىقىي سەنئەتكار، ھەقىقىي شائىر پەقەت ئۆزى كۆرگەن ياكى ھېس قىلغان نەرسىلەرنىلا ئىپادىلەيدۇ. ئۇ ئۆز ماھىيىتىگە ھەقىقىي سادىق بولۇشى كېرەك». «ھەرقانداق (ئەدەبىيات ـ سەنئەت جەھەتتىكى) گۈللىنىش ئۆزلۈكىدىن بارلىققا كېلىدۇ، خۇسۇسىي بولىدۇ ... سەنئەتكار پەقەت ئۆزىگىلا تەۋە». بودېلېرنىڭ بۇ گەپلىرى ئەدەبىيات ـ سەنئەت ئىجادىيىتىنىڭ خاسلىق ئالاھىدىلىكىنى كۆرسىتىپ بېرىشتىن باشقا يەنە مۇنداق بىر تېخىمۇ چوڭقۇر قاتلاملىق مەنىنى ئۆز ئىچىگە ئالغان: سېھىرلىك نەرسىلەر قارىماققا مەززىسىز كۆرۈنىدىغان كۈندىلىك تۇرمۇش ئىچىدە بولىدۇ. شائىر ياكى سەنئەتكارلارنىڭ ۋەزىپىسى ئۆز تەجرىبىسى ئارقىلىق ئاشۇ سېھىرلىك نەرسىلەرنى بايقاش ھەمدە ئۆز ئەسەرلىرىدە ئىپادىلەپ چىقىش. بۇ دەل ھالقىما رېئالىزمچىلارنىڭ باش پرىنسىپى. بىراق، شېئىرىي شەكىل جەھەتتە بودېلېرنىڭ زىيادە پىششىقلاپ ئىشلىشى، كلاسسىزمغا يېقىنلىشىدىغان تاشقى رىتىمغا ئەھمىيەت بېرىشى قاتارلىقلار ھالقىما رېئالىزمچىلارغا ياقمىغان. بۇ جەھەتتە ھالقىما رېئالىزمچىلارنىڭ كۆزقارىشى رىمبونىڭ كۆز قارىشى بىلەن بىر يەردىن چىققان. رىمبو گەرچە بودېلېرنى «شائىرلارنىڭ سۇلتانى» دەپ يۈكسەك تەرىپلىگەن بولسىمۇ، لېكىن ئۇ يەنە بودېلېرنى «بەدىئىيلىككە زىيادە بېرىلىپ كەتكەن» دەپ ئەيىبلىگەن.

رىمبو بودېلېردىكى «سەزگۈلەرنىڭ ئالمىشىشى» نى قوغلاشقان، ئۇ شېئىردىكى ئىشارىنى تەكىتلەپ، شېئىرنىڭ كۈچى ئۇنىڭ لىرىكىلىقىدا ياكى مۇنازىرىچانلىقىدا ئەمەس، بەلكى ئۇ قوزغىغان تەسەۋۋۇر ۋە ئۇلانما ئويدا دەپ قارىغان. ئۇ شەكىلگە چوقۇنمىغان، سىمۋول ۋە ئىستىئارە ئارقىلىق ئادەمنىڭ مۆرەككەپ ۋە ئۆزگىرىشچان ئىچكى دۇنياسىنى ئىپادىلىگەن. «دوزاختىكى بىر پەسىل» ناملىق ئەسەردە رىمبو: «بىر خىل شېئىرىي تىلنى كەشىپ قىلىمەن،

ئۇ ئاخىر بارلىق ھېس ـ تۇيغۇلارنى ئۆز ئىچىگە ئالىدۇ» ، «ئىپادىلىگىلى بولمايدىغان نەرسىلەر» نى خاتىرىلىۋېلىش لازىم دېگەن. شېئىردىكى بۇنداق سېھرىي كۈچ سەزگۈ ئەزالارنىڭ خىيالىي تۇيغۇلىرىنى ئالدىنقى شەرت قىلغان، ۋەھالەنكى، «سۆز-جۈملىلەردىكى خىيالىي تۇيغۇ» پەقەت ئاشۇ خىيالىي تۇيغۇلارنىڭ ئىپادىسىدىنلا ئىبارەت بولغان. يەنە بىر تەرەپتىن، شېئىردىكى تەسەۋۋۇر كۈچى «تۇرمۇشنى ئۆزگەرتىدىغان» سىرلىق ئىقتىدارغا ئىگە. ئۇ ئاددىي نەرسىلەرگە يېپيېڭى قىياپەت بەخش ئېتىدۇ. شۇ ئارقىلىق شېئىر كىشىلەرگە تۇرمۇشتىكى رەزىللىكلەرنى ھېس قىلدۇرۇپ، ئۇلارنى ئۆزىدىن قۇتۇلدۇرۇپ، يېڭى بىر دۇنياغا باشلاپ كىرىدۇ. رىمبونىڭ قارىشىچە، شائىرنىڭ ئەڭ مۇھىم ۋەزىپىسى بىر كۆزەتكۈچىگە ئوخشاش ئۆز روھىنىڭ چوڭقۇر يەرلىرىنى كۆزىتىش ھەمدە ئەقىلنىڭ كونتروللۇقىغا ئۇچرىماسلىق: «مەن بىر شائىر بولىمەن دەيدىكەنمەن، ئۆزۈمنى تىرىشىپ بىر كارامەتچىگە ئايلاندۇرۇشۇم كېرەك. بۇنىڭ ئۈچۈن، ھەرخىل تۇيغۇلارنىڭ قالايمىقانلىقى ئارقىلىق تېخى مەلۇم بولمىغان نەرسىلەرنى ئىگىلىشىم لازىم ··· مەن باشقا ئادەم» . برېتون رىمبونىڭ ئەسەرلىرىگە ناھايىتى يۇقىرى باھا بېرىپ، رىمبونىڭ «بۇ ئەسەرلىرى ··· شېئىرىيەتنى يېڭىلىدى، (ئۇلار) بىزنىڭ ئالغا ئىلگىرىلەش يولىمىزدىكى كۆزىتىش مۇنارى» دېگەن.

نېرۋال (Gerard de Nerval, 1808 ـ 1855) گەرچە فرانسىيە ئەدەبىيات تارىخىدا ئانچە مەشھۇر يازغۇچى بولمىسىمۇ، بىراق بۇ رومانتىزمچىنىڭ ھالقىما رېئالىزم ھەرىكىتىنىڭ پېشۋالىرى ئارىسىدىكى ئورنى خېلىلا گەۋدىلىك. ئۇنىڭ ۋەكىل ئەسىرى «ئولېيرىيا ياكى چۈش ۋە تۇرمۇش» (1855) تا نېرۋال ئوبيېكتىپ دۇنيا بىلەن رېئاللىقتىن ھالقىغان خام خىيال دۇنياسى ئوتتۇرىسىدىكى ئاجايىپ ئۆتۈشۈشنى ياراتقان. ئۇنىڭ بىلەن دەۋرداش كىشىلەر ئىچىدە ھېچكىم چۈش ۋە خام خىيالنى ئۇنىڭدەك ۋايىغا يەتكۈزۈپ يازالمىغان بولسا كېرەك. «چۈش — ئىككىنچى تۇرمۇش» دەپ يازىدۇ ئۇ: «بىزنى ئاشۇ كۆرۈنمەس دۇنيادىن ئايرىپ تۇرغان پىل چىشى ياكى مۈڭگۈزدىن ياسالغان دەرۋازىنى چېقىپ ئۆتكىنىمدە، ئىختىيارسىز تىترەپ كېتىمەن. ئۇيقۇنىڭ بىرىنچى باسقۇچى ئۆلۈمنىڭ ئوبرازى: بىر خىل غۇۋا ھاڭۋاقتىلىق بىزنىڭ

ئىدىيىمىزنى قامال قىلىۋالىدۇ، بىز ئۆزلۈك باشقا بىر شەكىلدە مەۋجۇت بولۇپ تۇرىدىغان دەل ۋاقىتنى ئېنىق بىكىتەلمەيمىز. بۇ بىر ناھايىتى غۇۋا، ئاستا-ئاستا يورۇيدىغان تونېل، تونېلنىڭ سايىسى ۋە زۇلمەت ئىچىدە ئەئراف[1] تا تۇرىدىغان ئاشۇ روھلارنىڭ قىيتىپ قالغان، تاتارغان چىرايلىرى ئايان بولىدۇ. ئاندىن بۇ كۆرۈنۈشلەر روشەنلىشىدۇ. يېڭى بىر نۇر ئاشۇ غەلىتە خىيالىي سايىلەرنى يورۇتىدۇ ھەمدە ئۇلارنى ھەرىكەتلەندۈرۈشكە باشلايدۇ. روھنىڭ دۇنياسى بىزگە ئېچىلىدۇ». ئۇ چۈش ئارقىلىق ھەمدە چۈش ئىچىدىن ئۆزىنىڭ غايىۋى دۇنياسىنى، ساپ مۇھەببىتىنى ۋە ئەبەدىي شادلىقىنى تاپقان. ئۇنىڭ ئەسەرلىرىدە رېئال تۇرمۇش بىلەن چۈش كۆرۈنۈشلىرى بىر-بىرىگە سىڭىپ گارمونىيلىققا ئېرىشكەن. ئىككىسىنىڭ ئۇتتۇرىسىدىكى بىر-بىرىگە ئايلىنىش جەريانى ناھايىتى يەڭگىل ۋە تەبىئىي بولغان. شۇنىڭ بىلەن بىرگە، نېرۋال يەنە چۈش كۆرۈنۈشلىرىگە ماس كېلىدىغان تىل ئارقىلىق ھەقىقىي ئىشلارنى ۋە چىن پېرسوناژلارنى ياراتقان. دەل مۇشۇنداق يۈكسەكلىككە يەتكەن تىل ماھارىتى تۈپەيلىدىنلا، ئۇنىڭ ئەسەرلىرى سېھرىي كۈچكە تولغان. مانا مۇشۇ نۇقتىدىن ئېيتقاندا، نېرۋال ئاللىقاچان بىر ھالقىما رېئالىزمچى ئىدى.

لوترېئامون (Comte de Lautreamont, 1846 – 1870) فرانسىيە سىمۋولىزمچى شائىرلىرى ئىچىدە ئانچە مۇھىم ئورۇندا تۇرمايدۇ، لېكىن ھالقىما رېئالىزمچىلار ئۇنى بايقىغان، ئۇنىڭ ئەسەرلىرىگە مەستانە بولغان ۋە ئۇلاردىن ئىلھام ئالغان. ئۇنىڭ نامىمۇ ھالقىما رېئالىزمنىڭ روناق تېپىشىغا ئەگىشىپ كەڭ تارقالغان. برېتون 1922- يىلى لوترېئامونغا مۇنداق باھا بەرگەن: «بۈگۈنكى شېئىرىيەتنىڭ ئەھۋالىنى ئېھتىمال ناھايىتى زور جەھەتتە مۇشۇ كىشىگە مەنسۇپ دېيىش مۇمكىن». 1929- يىلى برېتون مۇنازىرە ئېھتىياجى تۈپەيلىدىن «ھالقىما رېئالىزمنىڭ 2- خىتابنامىسى» دا ئۆزى بۇرۇن ئاجايىپ ماختىغان پېشۋالارغا ھۇجۇم قىلغاندىمۇ لوترېئاموننى ئىنكار قىلمىغان: «مەن ئېنىق كۆرسىتىشىم كېرەككى: مېنىڭچە، شەخسلەرگە

---

[1] ئەئراف (purgatory) – كاتولىك دىنىنىڭ تەلىماتلىرىدا، ئادەملەر ھايات ۋاقتىدا يېنىك گۇناھلارنى ئۆتكۈزسە، ئۇلارنىڭ روھى جەننەتكە كىرىشتىن بۇرۇن چوقۇم پاكلىنىشى كېرەك. ئاشۇ پاكلىنىش ئورنى ئەئراف دەپ ئاتىلىدۇ.

چوقۇنۇشتىن چوقۇم ئېھتىيات قىلىش كېرەك، ئۇلار قانچىلىك بۈيۈك بولسىمۇ مەيلى. پەقەت بىر ئادەم بۇنىڭ سىرتىدا: لوترېئامون. مەن ئۇنىڭدىن باشقا يەنە كىمنىڭ ئۆزى بېسىپ ئۆتكەن يولدا ئىسسىق ئىز قالدۇرغانلىقىنى تېخى كۆرمىدىم» . ئەمەلىيەتتە، لوترېئاموننىڭ «مالدورورنىڭ ناخشىسى» (1869) ناملىق ۋەكىل ئەسىرىگە بولغان چوقۇنۇش برېتون، ئاراگون، سۇپو قاتارلىق تۆنجى تۈركۈمدىكى ھالقىما رېئالىزمچىلارنى 1918- يىلى بىر يەرگە جەم قىلغان. سۇپو ئۆز ئەسلىمىسىدە بۇ ئەسەرنىڭ بۇ ئۈچ ئادەمنى قانداقلارچە بىرلا ۋاقىتتا ئەسىر قىلىۋالغانلىقىنى تەپسىلىي بايان قىلغان. ھالقىما رېئالىزمچىلارنى مەستانە قىلغىنى لوترېئامون ئەسەرلىرىدىكى ئاڭسىز يېزىقچىلىق بولغان: ئۇ ئەقىلنىڭ ۋە تىل قائىدىلىرىنىڭ كونتروللۇقىغا پۈتۈنلەي ئۇچرىمىغان. بىر قاتار تەسەۋۋۇر، ھېسسىي ئۇقۇم ۋە خىيالىي تۇيغۇلار ئۇنىڭ شېئىرلىرىدا ئۈزۈلمەي ئوقچۇپ تۇرغان. ئۇ قىلچە ئىككىلەنمەيلا بارلىق ئەنئەنىۋى ئوبرازلارنى بۇزۇپ تاشلىغان. ئۇنىڭ ئەسەرلىرىدە كۈتۈش يوق، قوبۇل قىلىش يوق، ھەرقانداق پاسسىپ ياكى ئۆزگەرمەس نەرسىلەر يوق. كىتابخانلار باشتىن-ئاخىر ئۆزگىرىشنى ۋە غەلياننى ھېس قىلىدۇ، باسقىلى بولمايدىغان ھاياتىي كۈچنى ۋە ناھايىتى تېز رىتىمنى ھېس قىلىدۇ. لوترېئاموننىڭ قارىشىچە، ئەدەبىياتنىڭ ئىپادىلەش كۈچى تۇرمۇشتىن ھالقىپ كەتكەن بولىدۇ، شائىرلار كۈندىلىك تۇرمۇشنى ئەمەس بەلكى روھىي تۇرمۇشنى ئۆزىنىڭ ئوبيېكتى قىلىشى لازىم. مۇشۇنداق ئىجاد قىلىنغان ئەسەرلەر ئاكتىپ ۋە ئىجادىي تەسەۋۋۇرنى قوزغىيالايدۇ، بۇ يالغۇز ئاپتورلارنىلا ئەمەس، بەلكى كىتابخانلارنىمۇ ئۆز ئىچىگە ئالىدۇ. برېتون ھالقىما رېئالىمچىلار لوترېئاموندىن ئۆگەنگەن ئاساسلىق نەرسىنى يىغىنچاقلاپ مۇنداق دېگەن: «شېئىرنىڭ بەزى تەرەپلەردە ئالدىدا مېڭىشى كېرەكلىكىنى بىز ئەمدى بىلدۇق» . لوترېئامون كۈندىلىك تۇرمۇشتىكى تىلدىن پايدىلىنىپ، ئەسەرلىرىنى يېزىپ چىققىلى بولمايدىغانلىقىنى ھېس قىلغان. ئۇ تىل قانۇنىيەتلىرىنى ئاڭ پائالىيەتلىرىگە ئۇيغۇنلاشتۇرۇشقا تىرىشقان. يېڭى سۆزلەرنى ئىجاد قىلىش، كونا سۆزلەرگە يېڭى مەنە يۈكلەش، ھەتتا سۆزلەرنى خاتا ئىشلىتىش قاتارلىق ئۇسۇللار ئارقىلىق ئادەمنىڭ ئىچكى دۇنياسىنى

چىنلىق بىلەن ئەكس ئەتتۈرۈش مۇددىئاسىنى ئىشقا ئاشۇرغان. ھالقىما رېئالىزمچى تەنقىدچى نادۇ (Mourice Nadeau) 1945- يىلى نەشىر قىلىنغان مەشھۇر ئەسىرى «ھالقىما رېئالىزم تارىخى» دا لوترېئامونغا مۇنداق باھا بەرگەن: «ئۇنىڭ نامى ھالقىما رېئالىزمچىلارنىڭ دائىملىق دەستىكىگە ئايلاندى. ئۇنىڭ ئەسەرلىرى ئۇلار پۈتۈن كۈچى بىلەن ھالقىپ ئۆتمىدىغان نىشان بولۇپ قالدى. ئۇ ھەقىقەتەن باشقا ھەرقانداق ئادەمگە قارىغاندا بۇ ھەرىكەتنىڭ ئاساسچىسى دەپ ئاتىلىشقا مۇناسىپ».

ئاپوللىنار بۇ بەش پېشۋا ئىچىدە ھالقىما رېئالىزم ھەرىكىتىگە ئەڭ بىۋاسىتە تەسىر كۆرسەتكەن. ئۇ ئەسلىدىنلا 20- ئەسىرنىڭ باشلىرىدىكى فرانسىيە ياش ئەدىبلىرى ئارىسىدا زور ئىناۋەتكە ئىگە ئىدى. برېتون بىلەن سوپو دەل ئاپوللىنارنى مەركەز قىلغان چەمبىرەك ئىچىدە تونۇشۇپ دوست بولغان. ئاپوللىنار 1917- يىلى «ھالقىما رېئالىزم» دېگەن بۇ ئاتالغۇنى كەشىپ قىلغان ھەمدە ئۆزىنىڭ كومېدىيىلىك ئوپېراسى «ترېشىيانىڭ ئەمچىكى» نى مۇشۇ نام بىلەن ئاتىغان. ئاپوللىنار بىر پارچە خېتىدە ئۆزىنىڭ سەۋەبىنى چۈشەندۈرگەن: «كۆپ ئويلىنىشتىن كېيىن، مەن ھەقىقەتەن ھالقىما رېئالىزم دېگەن سۆزنى ئۆزۈم بۇرۇن ئىشلەتكەن ھالقىما ناتۇرالىزم(Supernaturalism) دېگەن سۆزگە قارىغاندا تېخىمۇ مۇۋاپىق ئىكەن، دەپ قارىدىم. بارلىق لۇغەتلەردە ھالقىما رېئالىزم دېگەن بۇ سۆز ئۇچرىمايدۇ، بىراق ئۇنى پەيلاسوپلار ئىشلىتىۋاتقان ھالقىما ناتۇرالىزم دېگەن سۆزدىن تېخىمۇ ئاسان چۈشەنگىلى ۋە ئىشلەتكىلى بولىدۇ». ئاپوللىنارنىڭ ھالقىما رېئالىزمغا بەرگەن تەبىرىگە ئاساسلانغاندا، ئۇ مەلۇم خىل «ئەنئەنىۋى يەرلىك ئالاھىدىلىك» مۇ ئەمەس، شۇنداقلا قانداقتۇر «چىنلىققا ئۇيغۇن ناتۇرالىزم» مۇ ئەمەس، بەلكى ئۇ «تەبىئەتنىڭ ئۆزىگە قايتىش، ئەمما فوتوگرافلاردەك تەبىئەتكە ئەينەن تەقلىد قىلىش ئەمەس». ئاپوللىنار يەنە كېيىن كەڭ قوللىنىلغان مۇنداق بىر مىسالنى ئالغان: «ئەينى چاغدا ئادەم يول مېڭىشقا تەقلىد قىلماقچى بولۇپ، پۇتقا ئوخشىمايدىغان چاقنى ئىجاد قىلغان، بۇنىڭ بىلەن ئۇ ئۆزىمۇ سەزمىگەن ھالدا ھالقىما رېئالىزمنى ياراتقان». شۇنى كۆرسىتىپ ئۆتۈش كېرەككى، ئاپوللىنارنىڭ ھالقىما رېئالىزمى پەقەتلا ئەستايىدىل مەنىدىكى ھالقىما

رېئالىزمنىڭ بىر قىسمى، ھەرگىزمۇ ھەممىسى ئەمەس. ھالقىما رېئالىزم ھەرىكىتى بۇ سۆزنىڭ نەزەرىيىۋى مەنىسىنى زور دەرىجىدە تولۇقلىغان ۋە راۋاجلاندۇرغان ھەمدە ئۇنى بىر خەلقئارالىق ئەدەبىيات ـ سەنئەت ئىدىيىۋى ئېقىمىغا ئايلاندۇرغان. ئاپوللىنار ئۆز ئەسەرلىرىدە ھەرقانداق بەدەل تۆلەشتىن ئايانماي، قاتمال ئۇسلۇبلارغا ۋە ئەنئەنىۋى شەكىللەرگە قارشى تۇرۇپ، زامانىۋىلىقنى قوغلىشىش روھىنى ئىپادىلىگەن. ئۇنىڭ قارىشىچە، شېئىر بارلىق مەۋجۇداتلار ئىچىدە ۋە ھەممە يەردە مەۋجۇت: ھەرقانداق ئاددىي، ئەرزىمەس، ھەتتا ناھايىتى قوپال نەرسىلەرمۇ شېئىرنىڭ مەنبەسى بولالايدۇ. بىراق، شائىر مۇشۇ ناھايىتى ئاددىي ئوبرازلارنىڭ ئالاھىدە بىرىكىشىنى ھەمدە ئۇلار ئادەمگە ئالاھىدە مۇھىتتا بەخش ئېتىدىغان ئىلھام ۋە ئىشارىلەرنى تىرىشىپ تېپىپ چىقىشى لازىم. ۋەھالەنكى، شائىر دائىم ئاگاھسىز ھالەتتە، بولۇپمۇ ھەيران قالغان ئەھۋالدىلا ئاشۇ ئىلھاملارنى ئاسان ھېس قىلالايدۇ. ئۇ مۇنداق دېگەن: «ئەجەبلىنىش — ئەڭ بۈيۈك يېڭى ھەرىكەتلەندۈرگۈچ كۈچ». بەلكىم ئاپوللىنارنىڭ ھالقىما رېئالىزم ھەرىكىتىگە قوشقان ئەڭ زور تۆھپىسى مۇشۇ بولسا كېرەك. بىراق برېتون «ھالقىما رېئالىزم خىتابنامىسى» دا: «گۇيلام ئاپوللىنارنى خاتىرىلەش ئۈچۈن سوپو بىلەن ئىككىمىز بۇ خىل ئاپتوماتىك يېزىقچىلىقتىن ئىبارەت يېڭى ئۇسۇلنى ‹ھالقىما رېئالىزم› دەپ ئاتىدۇق» دېگەن.

ھالقىما رېئالىزمچىلار پەلسەپە جەھەتتە مەشھۇر پەيلاسوپ گېگېلنىڭ ۋە بېرگسوننىڭ تەسىرىنى قوبۇل قىلغان. برېتون «ھالقىما رېئالىزم خىتابنامىسى» دا: «مېنىڭ قارىشىمچە، ئۇنىڭ ئۇسۇلى باشقا بارلىق ئۇسۇللارنى ئاغدۇرۇۋەتتى. ئومۇمەن گېگېلنىڭ دىئالېكتىكىسى رول ئوينىمىغان يەرلەردە مەن ئۈچۈن ئىدىيە مەۋجۇت ئەمەس، ھەقىقەتكە ئېرىشىشنىڭ ئۈمىدى ھەم مەۋجۇت ئەمەس» دېگەن. گېگېل دېئالېكتىكىسىنىڭ قارىشىچە، ئادەمنىڭ بىلىشىنىڭ ئىگىلىگىنى ھەرگىزمۇ تۇراقلاشقان، ئۆزگەرمەس نەرسىلەر ئەمەس، بەلكى تەرەققىي قىلىپ ئۆزگىرىپ تۇرىدىغان نەرسىلەردۇر؛ ئادەمنىڭ تەپەككۇر پائالىيىتىنىڭ بارلىق نەتىجىلىرى ھەرگىزمۇ ئەڭ ئاخىرقىلىق خاراكتېرىگە ئىگە ئەمەس، مۇتلەق ھەقىقەت پەقەت بىلىشنىڭ

ئۇزلۇكسىز چوڭقۇرلىشىش جەريانى ئىچىدىلا ئىپادىلىنىدۇ. گېگېل يەنە ھەرقانداق كونكرېت، چىن نەرسىلەرنىڭ ھەممىسى قارىمۇقارشىلىقنىڭ بىرلىكى بولۇپ، زىددىيەت ئىچىدە تەرەققىي قىلىدۇ، ھەممىسى ئۆزىنىڭ قارشى تەرىپىگە ئۆزگىرىدۇ، دەپ كۆرسەتكەن. ئۇنىڭ بۇ ئىدىيىلىرى ھالقىما رېئالىزمچىلارنىڭ مەۋجۇد (مەيلى ئادەم ياكى نەرسە بولسۇن) قا چوقۇنۇشنى چۆرۈپ تاشلاپ، ئەدەبىيات-سەنئەت ئىجادىيىتىدە يېڭى يول ئېچىشىغا ھەمدە ئۇلارنىڭ قارىماققا زىددىيەتلىك ياكى قارىمۇقارشى نەرسىلەرنى، مەسىلەن، تۇرمۇش بىلەن چۈشنى، رېئاللىق بىلەن ھالقىما رېئاللىقنى بىر گەۋدىگە ئايلاندۇرۇشىغا ئىلھام بەرگەن. بېرگسوننىڭ «ھاياتنىڭ قوزغىلىشى»، «سوزۇلۇش» قاتارلىق نەزەرىيىلىرى ئەنئەنىۋى ماكان - زامان كۆزقارىشىنى بۇزۇپ تاشلاپ، ھەرقانداق شەكىلدىكى تەقلىدنىڭ ۋە ئاڭنىڭ رولىنى ئىنكار قىلىپ، بىۋاستە سېزىمنى ھەقىقىي بىلىشنىڭ بىردىنبىر يولى دەپ قارىغان. ئۇ فرېئۇدتىن بۇرۇنلا كىشىلەرنى چۈش ۋە خام خىيالغا، قەلبتىكى چوڭقۇر قاتلاملىق ساھەلەرگە ۋە ھەرخىل ئىدراكسىز ئىپادىلەرگە دىققەت قىلىشقا ئاگاھلاندۇرغان. شۇڭا ئۇ مۇقەررەر ھالدا ھالقىما رېئالىزمچىلارنىڭ قىزغىن ماختىشىغا سازاۋەر بولغان.

چۈش، بىۋاستە سېزىم ۋە يوشۇرۇن ئاڭ قاتارلىق مەسىلىلەردە ھالقىما رېئالىزمچىلارغا ئەڭ كۈچلۈك تەسىر كۆرسەتكىنى يەنىلا سىگمۇند فرېئۇد. 1920- يىلىدىن بۇرۇنلا ئۇنىڭ ئاساسلىق ئەسەرلىرى فرانسۇز تىلىغا تەرجىمە قىلىنغان. برېتون بىلەن ئاراگون مېدىتسىنا ئۆگەنگەن بولغاچقا، ناھايىتى بۇرۇنلا فرېئۇدنىڭ نەزەرىيىلىرى بىلەن تونۇشقان. برېتون 1921- يىلى فرېئۇد بىلەن كۆرۈشكەن. ھالقىما رېئالىزمچىلارنىڭ ئەڭ دەسلەپكى ئىزدىنىشلىرى فرېئۇدنىڭ نەزەرىيىسى ۋە ئەمەلىيىتىنىڭ بىۋاستە تەسىرىگە ئۇچرىغان. ئۇلار ئۈچۈن ئەڭ مۇھىم ۋە ئەڭ ئەھمىيەتلىك ئىككى نۇقتا فرېئۇدنىڭ چۈش ۋە جىنسىي ھەۋەس توغرىسىدىكى شەرھلىرى بولغان. فرېئۇدنىڭ نەزەرىيىلىرىگە ئاساسلانغاندا، خۇددى بىز 2- بابتا سۆزلەپ ئۆتكەندەك، چۈش يوشۇرۇن ئاڭنىڭ بىر خىل قېنىش ئۇسۇلى سۈپىتىدە چوڭقۇر ئەھمىيەتكە ئىگە، بۇ ئەھمىيەت «ھالقىما ئۆز» نىڭ بېسىشىغا ئۇچرايدىغان ئارزۇ ياكى ھەۋەسلەر بىلەن

مۇناسىۋەتلىك. فرېئۇد مۇنداق كۆرسەتكەن: «ھەر قانداق چۈش مەلۇم خىل ئارزۇنىڭ (ساختا) قېنىشىدىن ئىبارەت». ئۇنىڭ قارىشىچە، چۈش ئالاھىدە ھوقۇققا ئەڭ ئىگە بولغان تۇرمۇش، ئۇ ئارقىلىق كىشىلەر يوشۇرۇن ئاڭ مېخانىزمىنى چۈشىنەلەيدۇ، ئەھمىيەتسىز چۈش مەۋجۇت ئەمەس. فرېئۇدنىڭ تەلىماتلىرى مۇنداق بىر ئەمەلىيەتنى نوپۇزلاشتۇرغان: يوشۇرۇن ئاڭ ھەقىقىي ئەدەبىيات-سەنئەت ئىجادىيىتىنىڭ ھەرىكەتلەندۈرگۈچ كۈچى، شۇنداقلا ئۇبيېكتى. باشقا نۇرغۇن ئېقىملارغا ئوخشاش، ھالقىما رېئالىزمۇ بۇ نەزەرىيىدىن ئىلھام ئالغان. ھالقىما رېئالىزمچىلار ئۆز ئەسەرلىرىدە چۈش ۋە يوشۇرۇن ئاڭ ئۇستىدىكى ئىزدىنىشلەر ئارقىلىق يەنە بىر چىنلىقنى ئىگىلەشكە تىرىشقان. بۇ چىنلىق ھېچ بولمىغاندا ئاڭ دۇنياسىدىكى چىنلىققا ئوخشاش مۇكەممەل ۋە توغرا ئىدى. ئۇلارنىڭ نەزەرىدە پەقەت چۈش ۋە يوشۇرۇن ئاڭنىڭ ئىشىكىنى كەڭ ئاچقاندىلا، ئادەمنىڭ ھەقىقىي ئەھۋالىنى كۆرگىلى بولىدۇ، بۇنداق ئادەم ئۇزۇل-كېسىل، ئەركىن، ئۆزىنى تونۇشقا جۈرئەت قىلالايدىغان، ھەتتا ئۆز ھەۋەسلىرىنى ئىشقا ئاشۇرالايدىغان ئادەمگە ئايلىنىدۇ. فرېئۇدنىڭ قارىشىچە، جىنسىي قوزغىلىش (لىبىدو) — ماھىيەتتىن ئېيتقاندا، يېتەكلىگىلى بولىدىغان، ئۆزگىرىشچان ئېنېرگىيە، ئۇنى سۇبلىماتسىيىلەش ئارقىلىق، يەنى ئۇنى جىنسىي مۇددىئادىن باشقا غايىلەرنى قوغلىشىشقا بۇراش ئارقىلىق مەدەنىيەت، سەنئەت ۋە ئىجتىمائىي پائالىيەتلەرنى چۈشەندۈرگىلى بولىدۇ. بۇ نۇقتىئىنەزەر ھالقىما رېئالىزمچىلارنىڭ يېڭى ئىجادىيەت ئۇسۇلىنى يارىتىشى ۋە يېڭى ئىجادىيەت ساھەسىنى ئېچىشى ئۈچۈن نەزەرىيىۋى ئاساس بولغان. برېتون «ھالقىما رېئالىزم خىتابنامىسى» دا: «فرېئۇدنىڭ بايقاشلىرىغا رەھمەت ئېيتىش كېرەك. ئاشۇ بايقاشلارغا بولغان ئىشەنچ تۈپەيلىدىن بىر ئىدىيىۋى ئېقىم ئاخىر شەكىللەندى، بۇ ئىدىيىۋى ئېقىمنىڭ ياردىمىدە، ئىنسانىيەتنىڭ ئىزدەنگۈچىلىرى تېخىمۇ چوڭقۇرلاپ قېزىشقا يۈزلىنىپ، ئاشۇ يۈزە رېئاللىق بىلەنلا چەكلىنىپ قالمايدىغان بولدى. تەسەۋۋۇر بەلكىم ئۆز ھوقۇقىنى قايتۇرۇۋېلىشى مۇمكىن» دېگەن.

ئاراگون مۇنداق دېگەن: «ھالقىما رېئالىزمنىڭ دەۋر ئارقا كۆرۈنۈشىنى چۈشەنمەي تۇرۇپ، ھالقىما رېئالىزم ئۈستىدە ئەستايىدىل ئويلانغىلى

بولمايدۇ». 19- ئەسىرنىڭ ئاخىرى ۋە 20- ئەسىرنىڭ باشلىرىدا فرانسىيە ۋە ياۋروپادا بىر قاتار زور ۋەقەلەر يۈز بەرگەن. ئالدى بىلەن تەبىئىي پەن ساھەسىدە غايەت زور بۆسۈشلەر بارلىققا كەلگەن. ئېۋكلىدسىز گېئومېترىيە (non—Euclidean Geometry) نىڭ دۇنياغا كېلىشى، دولقۇن مېخانىكىسىنىڭ يارىتىلىشى، رادىئاتسىيە ئېنېرگىيىسىنىڭ بايقىلىشى ۋە قوللىنىلىشى، كۋانت نەزەرىيىسىنىڭ ئوتتۇرىغا قويۇلۇشى، گېن ئۇقۇمى ئارقىلىق ئىرسىيەت مېخانىزمىنى چۈشەندۈرۈش، تار مەنىدىكى نىسبىيلىك نەزەرىيىسى ۋە كەڭ مەنىدىكى نىسبىيلىك نەزەرىيىسىنىڭ مەيدانغا كېلىشى ... قاتارلىق ماتېماتىكا، فىزىكا، خېمىيە، بىئولوگىيە، ئاسترونومىيە ساھەلىرىدىكى تەتقىقات نەتىجىلىرى ساددا پەنچىلىكنىڭ ئاساسىنى تەۋرىتىپ، كۆپلىگەن پەننىي يەكۇنلەرنى ۋە تېئورېمىلارنى تۈزەتكەن ياكى ئىنكار قىلغان، ئەمما شۇنىڭدىن ئىلگىرى ئۇلار ئىزچىل ھالدا ئىنكار قىلغىلى بولمايدىغان ھەقىقەت دەپ قارالغانىدى. «بىز ماددا مەسىلىسى جەھەتتە ئالدانىدۇق، ھەقىقىي دۇنيا بىز قارىغاندەك ئۇنداق ئەمەس، ئەڭ مۇستەھكەم ئاشۇ كۆزقاراشلار بىزنىڭ تۇرمۇش ئادەتلىرىمىزدىلا رول ئوينايدۇ، ئۇنىڭدىن باشقا ئۇلارنىڭ ھەممىسى خاتا. بىزنىڭ ماكان توغرىسىدىكى چۈشەنچىمىز خاتا، بىز ياسىۋالغان ۋاقىت خاتا. نۇر ئەگرى سىزىق بويىچە تارقىلىدۇ، جىسىملارنىڭ سۈپىتى تامامەن ئۆزگىرىدۇ». ئېينىشتېيننىڭ بۇ سۆزلىرى تەبىئىي پەن ساھەسىدىن كۆپ ھالقىپ كەتكەن. بۇنىڭدىن ئېنىقكى، دۇنيادا مۇتلەق ھەقىقەت ۋە نوپۇز مەۋجۇت ئەمەس، ئىلىم-پەننىڭ راۋاجلىنىشى ۋە دۇنيانىڭ تەرەققىي قىلىشىغا ئەگىشىپ، بۇرۇنقى ھەقىقەتلەر سەپسەتىگە ئايلىنىپ قېلىشى مۇمكىن، ۋەھالەنكى، قارىماققا بىمەنىدەك كۆرۈنىدىغان ئىدىيىلەرگە ھەقىقەت يوشۇرۇنغان بولۇشىمۇ مۇمكىن. دېمەك، ئادەمنىڭ نەزەر دائىرىسى ۋە ئىدىيىسى مىسلىسىز كېڭەيگەن. ھالقىما رېئالىزمچىلار (ۋە باشقا مودېرنىزمچىلار) مانا مۇشۇنداق ئەھۋال ئاستىدا ئۆز تەسەۋۋۇرى ۋە ئىجادىي كۈچى ئارقىلىق ئەدەبىيات ـ سەنئەت ئىجادىيىتىنىڭ يېڭى زېمىنى ئۈستىدە ئىزدەنگەن.

برېتون «ھالقىما رېئالىزمنىڭ ئىككى قېتىملىق دۇنيا ئۇرۇشى ئارىلىقىدىكى ئەھۋالى» (1942) ناملىق ماقالىسىدە مۇنداق دېگەن: «مەن شۇنى

تەكىتلەپ كۆرسەتمەكچىكى، 1919- يىلىدىن 1938- يىلىغىچە بولغان ھالقىما رېئالىزمنى تارىخىي ھالدا چۈشىنىش ئۈچۈن ئۇنى ئۇرۇش (ئۇنى بارلىققا كەلتۈرگەن ئاشۇ ئۇرۇش ۋە ئۇ دۇچ كەلگەن ئاشۇ ئۇرۇش) بىلەن باغلاپ ئويلاش كېرەك». 1918- يىلى 1- دۇنيا ئۇرۇشى ئاياغلاشقان. ئوتتۇز نەچچە دۆلەتنى قان ئىچىگە سۆرەپ كىرگەن بۇ ئەھمىيەتسىز ئۇرۇش غايەت زور بالا - قازا ئېلىپ كەلگەن: ھەممە يەر خارابىلىققا ئايلانغان. ئوندىن بىرگە يېقىن ياۋروپا ياشلىرى (ياۋروپانىڭ ئەڭ قىممەتلىك بايلىقى) ئۇرۇش مەيدانىدا ئۆلگەن. ئەڭ مۇھىمى، بۇ ئۇرۇش كىشىلەر قەلبىدە ساقايغۇسىز ۋە مۆلچەرلىگۈسىز ئېغىر جاراھەت قالدۇرغان. نادۇ «ھالقىما رېئالىزم تارىخى» دا بۇ ئەھۋالنى مۇنداق تەسۋىرلىگەن: «ئىجتىمائىي تۈزۈم تۈگەشتى، ئۇ تەربىيىلىگەن ئارمىيە ئادەمنى ئەرزىمەس قىلىۋەتتى ھەمدە ئادەمنى يوقاتتى. جەمئىيەتنىڭ جەۋھەرلىرى تۈگەشتى، ئۇلار بارلىق دۆلەتلەردە بۇ ئومۇمىيۈزلۈك چوڭ قىرغىنچىلىق ئۈچۈن چاۋاك چالدى ھەمدە بىر ئامال قىلىپ ئۇنى داۋاملاشتۇرۇشقا تىرىشتى. ئىلىم-پەن تۈگەشتى، ئۇنىڭ ئەڭ مۇنەۋۋەر بايقىشى مەلۇم خىل بومبىنىڭ يېڭى سۈپىتى ياكى ئاللىقانداقتۇر ئادەم ئۆلتۈرۈش ماشىنىلىرىنى ياخشىلاش بولدى. پەيلاسوپلار تۈگەشتى، ئۇلار پەقەت كىشىلەرنىڭ ھەربىي فورمىسىنىلا كۆردى، ئۇلارنى ئۆزى مەجبۇرلانغان ئىشتىن خىجىللىق ھېس قىلدۇرماسلىق ئۈچۈن، ھەر ئاماللارنى قىلىپ ئۇلارغا ئىسپات كۆرسەتتى. سەنئەت ۋە ئەدەبىيات تۈگەشتى، ئالدىنقىسىنىڭ قىممىتى پەقەتلا رېئاللىقنى ئەڭ ياخشى نىقابلاش بولدى، كېيىنكىسى ساپ ھالدىكى ھەربىي ئىشلار خەۋەرلىرىنىڭ قوشۇمچىسىغىلا ئايلاندى. ئارقىسىغا بۇرۇلۇپ ئۆز-ئۆزىگە قارشى تۇرغان ھەمدە بىر-بىرىنى ئۆزئارا يۇتۇپ كېتىۋاتقان بۇ مەدەنىيەت ئومۇمىيۈزلۈك تۈگەشتى». ئۆچمەنلىك، ئۈمىدسىزلىك ۋە قارشىلىق ئۇرۇشتىن كېيىنكى كۆپ قىسىم فرانسىيىلىكلەرنىڭ بولۇپمۇ ياشلارنىڭ ئورتاق ھېسسىياتىغا ئايلانغان. برېتون مۇنداق دېگەن: «ئۇرۇش مەزگىلىدە بىز 20 ياشقا كىرگەنىدۇق. مۇنداقچە ئېيتقاندا، بىز ئۆز تۇرمۇشىمىزنى سىستېمىلىق ئورۇنلاشتۇرالايدىغان ياشقا بارغانىدۇق. ۋەھالەنكى، بىز ئاشۇ چاغدا رېئاللىقنىڭ رەھىمسىزلىكىنى تونۇشقا مەجبۇر بولدۇق». سۇپو تېخىمۇ ئوچۇق

قىلىپ مۇنداق دېگەن: «بىز قانداقمۇ قارشىلىق كۆرسەتمەي تۇرالايتتۇق». دېمەك، ئۇرۇش ھالقىما رېئالىزم ئۈچۈن كاتالىزاتورلۇق رولىنى ئوينىغان. ئەمما ھالقىما رېئالىزم ھەرىكىتىدە ئۇرۇشنىڭ رولىنى زىيادە كۆپتۈرۈۋېتىش ئەمەلىيەتكە ئۇيغۇن ئەمەس.

2. ھالقىما رېئالىزمنىڭ تەرەققىياتى

1. دادائىزم: تەييارلىق باسقۇچى

ھالقىما رېئالىزم گەرچە ئاڭ ئېقىمى پروزىچىلىقى بىلەن بىرگە سىمۋولىزمدىن تۇغۇلغان قوش كېزەكلەر بولسىمۇ، لېكىن ئۇ دادائىزمدىن بىۋاسىتە ئۆزگىرىپ مەيدانغا كەلگەن. شۇڭا، دادائىزمنى ھالقىما رېئالىزمنىڭ تەييارلىق ھەرىكىتى دېيىشكە بولىدۇ.

دادائىزم (Dadaism) 1- دۇنيا ئۇرۇشى مەزگىلىدە شۋېتسارىيىدە بارلىققا كەلگەن مودېرنىزم ئەدەبىيات-سەنئەت ھەرىكىتى. ئۇنىڭ رەھبىرى فرانسىيىلىك شائىر ۋە ئوبزورچى چارا (Tristan Tzara, 1896—1963).

1916- يىلى گېرمانىيىلىك يازغۇچى ھيۇگو پاۋىل سيۇرىختا «ۋولتېر مەيخانىسى» ناملىق كۇلۇبنى قۇرغان. بۇ كۇلۇبقا ئۇرۇشتىن قېچىپ شۋېتسارىيىگە بېرىۋالغان بىر قىسىم چەت ئەللىك ياش ئەدىبلەر قاتناشقان. بۇلارنىڭ ئىچىدە چارامۇ بار ئىدى. 1916- يىلى 2- ئاينىڭ 8- كۈنى چارا بۇ كۇلۇبنىڭ بىر قېتىملىق يىغىلىشىدا كۆپچىلىكنىڭ ئالدىدا قەغەز كېسىدىغان پىچاقنى نېمىسچە - فرانسۇزچە لۇغەت ئارىسىغا تىققان ھەمدە ئاشۇ بەتتىكى «دادا - dada» دېگەن سۆزنى مۇشۇ گۇرۇپپىنىڭ ئىسمى قىلىپ بېكىتكەن. كېيىن نۇرغۇن كىشىلەر بۇ سۆزنىڭ ئەھمىيىتى ئۈستىدە ھەرخىل پىكىرلەرنى ئوتتۇرىغا قويغان. بىراق، بۇ ئېقىمدىكىلەر «تايچاق» دېگەن مەنىنى بىلدۈرىدىغان dada دېگەن بۇ سۆزنى (بۇ سۆز ئەمدىلا تىلى چىققان بوۋاقلارنىڭ سۆزى) قوللىنىشتا بىرەر ئېنىق مۇددىئانى كۆزلىمىگەن. ئۇلار ئاشۇنداق قەستەنلىك ئىچىدىكى تاسادىپىيلىق تۈپەيلىدىن بۇ سۆزنى ئۆز ئىسمى قىلىپ ئىشلەتكەن. بۇنداق قىلىشنىڭ ھېچقانداق سەۋەبى ۋە ئەھمىيىتى يوق. بۇ ئۇلارنىڭ مۇنداق دۇنيا قارىشىنى ئەكس ئەتتۈرگەن: ھەممە نەرسە تاسادىپىيلىققا

ئىگە، ئۇلارنى بىلگىلى بولمايدۇ، ھەممە نەرسە بىمەنە ۋە ئەھمىيەتسىز. 1917- يىلى 7- ئايدا چارا باش مۇھەررىرلىكىدىكى «دادا» ژۇرنىلىنىڭ تۇنجى سانى نەشردىن چىققان. شۇ يىلى باستىلىيە تۇرمىسىنىڭ ئازاد قىلىنغىنىغا 127 يىل تولغان كۈنى داداچىلار كىچىلىك پائالىيەت ئۆتكۈزگەن. چارا بۇ يىغىلىشتا دادا خىتابنامىسىنى ئېلان قىلغان. ئۇ مۇنداق دېگەن: «... دادا — باغلىنىشسىز ۋە تەڭداشسىز تۇرمۇش، ئۇ بىرلىككە كېلىشنى قوللايدۇ ھەم ئۇنىڭغا قارشى تۇرىدۇ، شۇنداقلا بۇنى ئېنىق ئەكس ئەتتۈرىدۇ. بىز ناھايىتى سەگەك، بىز ئۆز مېڭىمىزنىڭ يۇمشاق پېتەككە ئايلىنىدىغانلىقىنى بىلىمىز، بىزنىڭ دوگمىچىلىققا قارشى روھىمىز خۇددى بيۇروكراتلىققا ئوخشاشلا مۇستەبىت، بىز ئەركىن ئەمەس، ئەمما ئەركىنلىكنى چاقىرىمىز؛ ئىلمىي ئەخلاقتىن پۈتۈنلەي ۋاز كېچىمىز! بىز بىرلىكتە ئىنسانىيەتنى تۈكۈرۈپ تاشلايلى ... بىز بازارلاردا ۋارقىراپ - جاقىرايلى، مۇناستىر، پاھىشىخانا، تىياتىرخانا، رېئاللىق، ھېسسىيات ۋە ئاشخانىلار ئارىسىدا تەتۈر ئالقىش ياڭرىتايلى: پاراق-پۇرۇق، گۈلدۈر-قاراس، تاراڭ-تۇرۇڭ». 1917- يىلىدىن 1920- يىلىغىچە دادائىزم ئېقىمىدىكىلەر بىر يۈرۈش كىتابلارنى ۋە كىتابچىلارنى نەشر قىلدۇرغان. مۇشۇ مەزگىلدە دادائىزم ناھايىتى تېزلا ياۋروپادىكى بەزى دۆلەتلەرگە تارقىلىپ، بېرلىن، كيۆلىن، باسېل، بارسېلونا قاتارلىق جايلاردا ئارقا-ئارقىدىن دادا گۇرۇپپىلىرى قۇرۇلغان.

فرانسىيىدە ئاندرې برېتون، لۇئىس ئاراگون ۋە فىلىپ سۇپو قاتارلىق ئۈچ نەپەر ياش شائىر مەۋجۇت تۈزۈمگە ۋە ئەنئەنىۋى مەدەنىيەتكە بولغان ئۆچمەنلىكى ۋە قارشىلىقى تۈپەيلىدىن بىر يەرگە جەم بولغان. 1919- يىلى 3- ئايدا ئۇلار پارىژدا «ئەدەبىيات» ناملىق ژۇرنالنى تەسىس قىلىپ «دادا نىشانىنى تەشۋىق قىلىپ، تېخىمۇ كەڭ كۆلەمدىكى دادا پائالىيىتىنى قانات يايدۇرۇش»نى تەشەببۇس قىلغان. بۇ ژۇرنالنىڭ پرىنسىپى بارلىق ئەدەبىيات - سەنئەت ئەنئەنىلىرىگە ۋە ئەدەبىيات - سەنئەتتىكى بىر تەرەپلىمىلىكلەرگە قارشى تۇرۇش بولغان. ئۇلار ھەتتا بۇ ژۇرنالغا تەنە مەنىسىدىكى «ئەدەبىيات» دېگەن ئىسىمنى قويۇش ئارقىلىق ئەدەبىياتنى مەسخىرە قىلغان. 1920- يىلى چارا پارىژغا كېلىپ فرانسىيە دادا گۇرۇپپىسىنى تەشكىللىگەن. يۇقىرىقى ئۈچەيلەندىن باشقا

يەنە فرانسىيىلىك شائىر پائۇل ئېلۇئار، رەسسام ۋە شائىر فرانسىس پىكابىئا (Francis Picabia, 1879 ـ 1953)، يازغۇچى رىبېمون دېسايىنى، گېرمانىيىلىك رەسسام ماكس ئېرنست (Max Ernst) قاتارلىقلارمۇ بۇ گۇرۇپپىغا قاتناشقان. شۇنىڭ بىلەن «ئەدەبىيات» ژۇرنىلىمۇ دادائىزمنىڭ ئورگان ژۇرنىلىغا ئايلانغان، كۆپلىگەن تارماق ئېقىملار بىرلىشىپ، دەبدەبىلىك دادا ھەرىكىتىنى شەكىللەندۈرگەن. ئەدەبىياتنى ئاساس قىلغان پارىژ دادا ھەرىكىتى ناھايىتى تېزلا پۈتۈن دۇنيا دادا ھەرىكىتىنىڭ غولى بولۇپ قالغان. 1920- يىلى 1- ئاينىڭ 23- كۈنى «ئەدەبىيات» ژۇرنىلى تۇنجى قېتىملىق دادا كېچىلىكى ئۆتكۈزگەن. 2- ئايدا ئۇلار 30 نەچچە ئادەمنى تەشكىللەپ «مۇستەقىل سالون» دا دوكلات يىغىنى ئۇيۇشتۇرغان. بۇ يىغىندا ئاراگون خىتابنامە ئېلان قىلىپ مۇنداق دېگەن: «رەسساملار كېرەك ئەمەس، ئەدەبىياتچىلار كېرەك ئەمەس، مۇزىكانتلار كېرەك ئەمەس، ھەيكەلتاراشلار كېرەك ئەمەس، دىن كېرەك ئەمەس ··· جاھانگىرلىك كېرەك ئەمەس، ئانارخىزم كېرەك ئەمەس ··· ئارمىيە كېرەك ئەمەس، ساقچى كېرەك ئەمەس، ۋەتەن كېرەك ئەمەس، بولدى بەس، بۇ كالۋالىقلارنىڭ ھېچقايسىسى لازىم ئەمەس، ھېچنېمە يوق، يوق، يوق، يوق».

دادائىزم دەسلەپتە كەلگۈسىزم قاتارلىق ئاۋانگارد ئېقىملارنىڭ تەسىرىگە ئۇچرىغان، بىراق ناھايىتى تېزلا ئومۇمىيۈزلۈك نېھىلىزمغا ئايلىنىپ كەتكەن. دادائىزمچىلار بارلىق قىممەت قاراشلىرىنى ئىنكار قىلغان: ئەقىل، ئىلىم-پەن، لوگىكا، دىن، سىياسىي، ئېتىكا، ئائىلە، ھەتتا تىل ۋە ئەسلەرمۇ ئۇلارنىڭ ھۇجۇم نىشانىغا ئايلانغان. ئۇلار بارلىق ئەدەبىيات - سەنئەت شەكىللىرىنى، ھەتتا ھەرقانداق ئەدەبىي تەنقىدنى، جۈملىدىن دادائىزمنىڭ ئۆزىنىمۇ ئىنكار قىلغان. ئۇلارنىڭ قارىشىچە، ئەدەبىيات-سەنئەت ئىدىيىسىز بولۇشى، خۇددى بوۋاقلار چىقارغان مەنىسىز ئاۋازلاردەك ساپ بولۇشى لازىم. شۇڭا، ئۇلار جۆيلۈشكە ئوخشاش تىل ۋە غەلىتە ئوبرازلار ئارقىلىق ئاجايىپ - غارايىپ نەرسىلەرنى ئىپادىلىگەن. ئادەمنى ۋەھىمىگە سالىدىغان تەسەۋۋۇر ئىچىدە ئۆزلىرىنىڭ تالانتىنى نامايان قىلغان. چارانىڭ سۆزى بىلەن ئېيتقاندا «بىزنىڭ ھەرىكىتىمىزگە يېتەكچىلىك قىلىدىغان پرىنسىپ دەل

‹ هەممىنى بۇزۇش› ، بىراق ئۇنىڭ قىممىتىمۇ دەل كېيىنكى ئىشلار ئۈچۈن يول تازىلاشتا» . ئۇلار رۇسىيىلىك ئىنقىلابىي قوتۇراتقۇچى، 19- ئەسىر ئانارخىزمىنىڭ ئاساسلىق تەشۋىقاتچىسى باكۇنىن (M . A . Bakunin, 1814 ـ 1876) نىڭ «بۇزۇش — ئىجادىيەت دېمەكتۇر» دېگەن شوئارىنى ئۆزىنىڭ يېتەكچى پرىنسىپى قىلغان. چارا «دادانىڭ 7- خىتابنامىسى» دا: «هەممە ئادەم نەرە تارتسۇن: بىتچىت قىلىش خاراكتېرىدىكى، ئىنكار قىلىش خاراكتېرىدىكى بۈيۈك بىر خىزمەتنى تاماملاش لازىم. چۆرۈپ تاشلايلى، سۈپۈرۈپ تاشلايلى» دېگەن. ئۇلارنىڭ قارىشىچە، مۇئەييەنلەشكەن نەرسىلەرنىڭ هەممىسىنى بىكار قىلىش كېرەك، پەقەت ئىختىيارىيلىقلا تۇرمۇشنى هەقىقىي ئەكس ئەتتۇرەلەيدۇ، ئۇ هەممىدىن ئۈستۈن تۇرىدۇ. «1918- يىلىدىكى خىتابنامە» دە داداغا مۇنداق ئېنىقلىما بېرىلگەن: «ئەركىنلىك: دادا، دادا، دادا، چىدىغىلى بولمايدىغان ئازابلىق چىرقىراش، بارلىق قارىمۇقارشى، زىددىيەتلىك، غەلىتە، بىمەنە ۋە مەنتىقىسىز نەرسىلەرنىڭ بىرىكمىسى: مانا بۇ هايات» . دېسايىنى مۇنداق دېگەن: «گۈزەل دېگەن نېمە؟ بەتبەشىرە دېگەن نېمە؟ بۈيۈك، كۈچلۈك، ئاجىز دېگەن نېمە؟ ··· بىلمەيمەن. مەن دېگەن نېمە؟ بىلمەيمەن، بىلمەيمەن، بىلمەيمەن، بىلمەيمەن» .

دادائىزم ئېقىمىدىكىلەر ئۆز قارشىلىقىنىڭ دەسلەپكى مەزگىللىرىدە ئۆزلىرىنى هەقىقەتەنمۇ ئىستىقباللىق پائالىيەتچىلەر دەپ قارىغان، بىراق ئۇلارنىڭ نېھىلىزملىق مەيدانى ئۇلارنىڭ پائالىيەت دائىرىسىنى قاتتىق چەكلەپ قويغان. دادانىڭ خىتابنامە، تەشۋىقات ۋارىقى ۋە كۆرگەزمىلىرى هەقىقەتەن خېلى تەسىر قوزغىغان، هەتتا كۈچلۈك داغدۇغا پەيدا قىلغان، بىراق ئاشۇ ۋارقىراش ـ جاقىراشلار هۇجۇم ۋە ئىنكار قىلىش دائىرىسىدىن هالقىپ كېتەلمىگەن. ئۇلار ئەسلىدىنلا مەسىلە هەل قىلىشنى ئويلىمىغان بولغاچقا، هېچقانداق نەتىجىلەرگىمۇ ئېرىشەلمىگەن. ئۇلار ئۆزلىرى ئويلىيالىغان هەر خىل ۋاستىلار ئارقىلىق سىياسىينى ۋە ئىجتىمائىي تۈزۈمنى تەنقىد قىلغان، هەرخىل ئەنئەنىۋى ئېتىكا ۋە ئېستېتىكا قاراشلىرىنى مەسخىرە قىلغان. ئۇلار ئەخلەتلەردىن رەسىم ئىجاد قىلغان، داۋىنچىنىڭ «مونا لىزا» ناملىق

رەسىمدىكى مونا لىزاغا بۇرۇت سىزىپ قويغان، ھەرخىل ماشىنا نۇسخىلىرىنى سىزىپ، ئىلىم-پەننى مازاق قىلغان. ئۇلار ھەممىنى ئىنكار قىلغان، ھەتتا ئۆز مەۋجۇتلۇقىنىمۇ ئىنكار قىلغان. ئۇلار ئۆز پرىنسىپىنى چىقىش قىلىپ، مۇنداق يەكۈن چىقارغان: «دادا ئەزەلىي ھالدا، يەنى كۆزنى يۇمۇپ تۇرۇپ، گۇماننى ھەرىكەتنىڭ ئالدىغا قويىدۇ، ھەممە نەرسىنىڭ ئەڭ ئۈستىگە قويىدۇ، دادا ھەممىدىن گۇمانلىنىدۇ ... ھەقىقىي دادا ئېقىمى داداغا قارشى تۇرىدۇ». شۇنداق دېيىشكە بولىدۇكى، دادا ئۆزىنىڭ مەيدانغا كەلگەنلىكىنى ئېلان قىلىش بىلەن بىرلا ۋاقىتتا، ئۆزىنىڭ مۇقەررەر ھالدا يوقىلىدىغانلىقىنىمۇ جاكارلىغان.

شۇنى كۆرسىتىپ ئۆتۈش كېرەككى، دادا ئېقىمىنىڭ كۆپلىگەن ئەزالىرى باشتىن تارتىپلا ھەقىقىي مەنىدىكى دادائىزمغا ئەمەل قىلمىغان. پارىژ دادا ئېقىمىنىڭ ئىچكى قىسمىدا ناھايىتى تېزلا بەزى چوڭ ئىختىلاپلار كۆرۈلگەن. مانا مۇشۇ ئىختىلاپلار كەلگۈسىدىكى ھالقىما رېئالىزمچىلار بىلەن چارا باشچىلىقىدىكى ساپ دادائىزمنىڭ بۆلۈنۈشىنى كەلتۈرۈپ چىقارغان. 1921-يىلى بۇ ئىختىلاپلار بارغانسېرى كەسكىنلەشكەن. چارا ناھايىتى جاھىللىق بىلەن نىھىلىزمنى تەشەببۇس قىلىپ، بارلىق ئەنئەنىۋى مەدەنىيەتنى، بارلىق ئىجتىمائىي تەرتىپنى ۋە بارلىق يېڭى دوگمىلارنى بىكار قىلىشتا چىڭ تۇرغان. برېتون گەرچە ئەنئەنىۋى مەدەنىيەتكە قارشى تۇرسىمۇ، لېكىن ئۇ بودېلېر قاتارلىق مودېرنىزمچى شائىرلارنىڭ نەتىجىلىرىنى مۇئەييەنلەشتۈرۈش ھەمدە ئۇلارغا ۋارىسلىق قىلىش ۋە ئۇلارنى راۋاجلاندۇرۇش كېرەك، دەپ قارىغان. بۇنىڭدىن باشقا ئۇلاردا ئەمەلىي ھەرىكەت جەھەتتىمۇ ئىختىلاپ تۇغۇلغان. برېتون پەقەت ۋارقىراپ - جاقىراپ ئەمەلىي ھەرىكەت قوللانمىغاندا، ئەنئەنىۋى مەدەنىيەتنى ئاغدۇرۇپ تاشلىغىلى بولمايدۇ، دەپ ھېسابلىغان. شۇنىڭ بىلەن ئۇلار فرانسىيە ئەنئەنىۋى ئەدەبىياتىنىڭ ۋەكىل يازغۇچىسى ماۋرىس بارېس (Maurice Barrec, 1862 ـ 1923) نى سىمۋوللۇق ھالدا ئوچۇق سوت قىلىش ئارقىلىق پۈتكۈل ئەنئەنىۋى ئەدەبىيات - سەنئەتنى تەنقىد قىلماقچى بولغان. بۇ سوت 1921- يىلى 5- ئاينىڭ 13- كۈنى پارىژ «ئىلىم-پەن سارىيى» دا ئېچىلغان. برېتون قاتارلىقلار سودىيە، زاسېداتىل، ئادۋوكات قاتارلىق

كىشىلەر قىياپىتىدە ياسانغان، ئۇلار بارربىسنىڭ مودېلىنى سوت مەيدانىغا كۆتۈرۈپ كىرىپ سوراق قىلغان. بىر نەچچە سائەتلىك سوراقتىن كېيىن، ئۇلار بارربىسنى «روھىي بىخەتەرلىككە خەۋپ يەتكۈزۈش جىنايىتى» ئۆتكۈزگەن دەپ ئېلان قىلغان. بىراق، شۇ يىلى دادا ھەرىكىتىدىن ئاللىقاچان زېرىككەن پارىژ ئۇنىۋېرسىتېتىنىڭ ئوقۇغۇچىلىرى دادانىڭ سىمۋولى بولغان قەغەز ئادەمنى سېنا دەرياسىغا تاشلاپ «تۇنجۇقتۇرۇپ ئۆلتۈرگەن».

ئەمەلىيەتتە، 1919- يىلىدىن باشلاپ، برېتون، ئاراگون ۋە سۇپو قاتارلىقلار ئاپتوماتىك يېزىقچىلىق، ھىپنوزلۇق قاتارلىق بەزى ھالقىما رېئالىزملىق تەجرىبىلەرگە تۇتۇش قىلغان. 1922- يىلى 4- ئاينىڭ 1- كۈنى «ئەدەبىيات» ژۇرنىلىدا برېتوننىڭ «ھەممىنى چۆرۈپ تاشلاش» ناملىق ماقالىسى ئېلان قىلىنغان. ماقالىدە برېتون ئۆز ھەمراھلىرىنى «دادانى چۆرۈپ تاشلاش» قا چاقىرغان. كەلگۈسىدىكى ھالقىما رېئالىزمچىلار دادانىڭ مەڭگۈ بىر ئىزدا توختاپ قېلىشقا ئۇرۇنغانلىقىنى ۋە ئۇنىڭ پائالىيىتىنىڭ پەقەت نازارىلىق ۋە قارشىلىقنى ئىپادىلەش بىلەنلا چەكلىنىپ قالغانلىقىنى ئەيىبلىگەن. ئۇلار قاتمال، سۇپىتى ئۆزگەرگەن، چۈشكۈن كونا جەمئىيەت بىلەن ئۇزۇل-كېسىل ئادا ـ جۇدا بولۇش ھەقىقەتەن زۆرۈر، بىراق بۇنداق ئادا-جۇدا بولۇش پەقەت يېڭى دۇنيانى تونۇشنىڭ بىر تەييارلىق باسقۇچى بولۇشى كېرەك، دەپ قارىغان. ئۇلار ھالقىما رېئاللىققا بولغان ئاڭلىق قوغلىشىشنى نېھىلىزملىق قۇرۇق دەبدەبە ۋە نەتىجىسىز قارشىلىقنىڭ ئورنىغا دەسسىتىشكە بەل باغلىغان. برېتون يادرولۇقىدىكى، ئاراگون، ئېلۇئار، سۇپو، بارون (Jacques Baron, 1905 ـ) ، دېسنوس، ئېرنىست، ئۇنىك (Pierre Unik, 1910 ـ 1945) ، ۋىتراك قاتارلىقلاردىن تەركىب تاپقان يېڭى بىر گۇرۇھ شەكىللەنگەن. ئۇلار يوشۇرۇن ئاڭنى ئۆزلىرىنىڭ ئەڭ مۇھىم ئىزدىنىش نىشانى قىلغان. 1922- يىلىدىن 1924- يىلىغىچە، ئۇلار «ئەدەبىيات» ژۇرنىلى ئارقىلىق ئۆزلىرىنىڭ كۆزقاراشلىرىنى بايان قىلغان. بۇ پائالىيەتلەر دادا ئېقىمىنىڭ پارچىلىنىشىنى تېزلەتكەن. 1924- يىلى دادا ئېقىمى ئەمەلىيەتتە ئاياغلاشقان. 1929- يىلى چارامۇ ھالقىما رېئالىزم سېپىگە قوشۇلغان.

شۇنى كۆرسىتىش زۆرۈركى، ھالقىما رېئالىزم ھەرىكىتى دادائىزمنىڭ تەرەققىيات جەريانىدا بارلىققا كەلگەن، دادا ئېقىمىنىڭ نۇرغۇنلىغان ئىپادىلەش ۋاستىلىرىگە ۋارىسلىق قىلغان. مەسىلەن، ئۇلارمۇ داداچىلارغا ئوخشاشلا تام گېزىتى چىقىرىپ ئاممىۋى پىكىر قوزغىغان، خەت تىزىش ئۇسۇلىنى ئۆزگەرتىپ ئاجايىپ ئۇنۇم پەيدا قىلغان، ئۆزگە قارشى ئېقىمدىكىلەرنىڭ يىغىلىشلىرىغا بېرىپ مۇنازىرە قىلغان، ھەتتا شاۋقۇن كۆتۈرۈپ پاتپاراقچىلىق تۇغدۇرغان، ھەرخىل كۆرگەزمىلەردە ئاجايىپ ـ غارايىپ قۇراشتۇرمىلار ئارقىلىق ئادەمنىڭ ئەقلىنى لال قىلىدىغان كەيپىيات ياراتقان. شۇڭا دادائىزم بىلەن ھالقىما رېئالىزمنى ئىككى ئېقىم سۈپىتىدە بەك كەسكىن ئايرىۋېتىش تازا مۇۋاپىق ئەمەس.

2. 1924ـ يىلىدىن 1929ـ يىلىغىچە: دەسلەپكى باسقۇچ

فرانسىيە ھالقىما رېئالىزم كوللېكتىپى 1924ـ يىلى رەسمىي قۇرۇلغان، شۇ يىلى 11ـ ئايدا ئېلان قىلىنغان «ھالقىما رېئالىزم خىتابنامىسى» بۇنىڭ بەلگىسى بولۇپ قالغان. ئاندرې برېتون يازغان بۇ خىتابنامە ھالقىما رېئالىزم ھەرىكىتىنىڭ ئەڭ مۇھىم پروگراممىلىق خاراكتېرلىك ھۆججىتى ھېسابلىنىدۇ.

بىزگە مەلۇمكى، دادائىزم ھەرقانداق ئۇقۇم ياكى ئېنىقلىمىغا قارشى تۇرغان. ئۇنىڭ ئەكسىچە، برېتون ئۆز خىتابنامىسىدە لۇغەت ئاتالغۇسى شەكلىدە ھالقىما رېئالىزمغا ئېنىقلىما بەرگەن: «ھالقىما رېئالىزم: مۇزەككەر ئىسىم. ساپ ھالدىكى روھنىڭ ئاپتوماتىكلىقى. كىشىلەر ئۇ ئارقىلىق ئېغىزچە، يېزىقچە ياكى ھەرقانداق باشقا شەكىل ئارقىلىق ئىدىيىنىڭ ھەقىقىي پائالىيىتىنى ئىپادىلەيدۇ. ئۇ ئىدىيىنىڭ ئەينى خاتىرىسى، ئۇنىڭدا ئەقىلنىڭ قىلچە كونتروللۇقى يوق، ئۇ ئېستېتىكىلىق ياكى ئېتىكىلىق ھەرقانداق قاتمال كۆزقاراشلاردىن خالىي» . «ئېنسىكلوپېدىيىلىك پەلسەپە تۈرى. ھالقىما رېئالىزمنىڭ ئاساسى ئۆزىدىن بۇرۇن ئىزچىل تۇردە سەل قارالغان بەزى ئۇلانما ئويي شەكىللىرىنىڭ يۇكسەك چىنلىقىغا، چۈشنىڭ ھەممىگە قادىر ئىكەنلىكىگە ۋە ئىدىيىنىڭ ئاغماس پائالىيەتلىرىگە ئىشىنىشتىن ئىبارەت. ئۇنىڭ مەقسىتى باشقا بارلىق مېخانىكالىزم (mechanicalism) لارنى بىتچىت قىلىش ھەمدە ئۇلارنىڭ ئورنىغا دەسسەش ئارقىلىق ھاياتلىقتىكى ئاساسلىق مەسىلىلەرنى ھەل قىلىش» . بۇنىڭدىن كۆرۈۋېلىشقا بولىدۇكى، ھالقىما رېئالىزمچىلار بارلىق

ئىجتىمائىي، سىياسىي، ئىدىيە ۋە مەدەنىيەت جەھەتتىكى ئەنئەنىلەرنى ئەرزىمەس نەرسىلەر دەپ قاراپ، روھنىڭ ئازادلىقىنى ۋە روھىي ئەركىنلىكنى ئەڭ مۇھىم ئورۇنغا قويغان. برېتون مۇنداق يازغان: «پەقەت ئەركىنلىك دېگەن مۇشۇ سۆزلا مېنى داۋاملىق ئىلھاملاندۇرماقتا. مەن ئۇنىڭ قەدىمىي ئىنسانغا چوقۇنۇشنى مەڭگۈ ساقلاپ قالالايدىغانلىقىغا ئىشىنىمەن. ئۇ مېنىڭ ئاشۇ بىردىنبىر، يوللۇق تەلپۈنۈشىمگە ئەلۋەتتە ئۇيغۇن كېلىدۇ. چوقۇم ئېتىراپ قىلىش كېرەككى، بىز ۋارىسلىق قىلغان شۇنچە كۆپ بالا-قازالار ئىچىدىن مەن يەنىلا ئىدىيە جەھەتتىكى ئەڭ زور ئەركىنلىكنى قوبۇل قىلدىم».

بۇ خىل روھىي ئازادلىققا ئېرىشىش ئۈچۈن برېتون تىغ ئۇچىنى ئالدى بىلەن رېئالىزمغا قارىتىشنى زۆرۈر تاپقان: «ساينىت توماستىن ئاناتولې فرانس (Anatole France, 1844 ـ 1924) قىچە، پوسىتىۋىزمدىن ئۆرنەك ئالغان رېئالىزم مېنىڭچە ھەرقانداق روھىي ۋە ئېتىكىلىق تەرەققىياتقا پۈتۈنلەي قارشى. مەن ئۇنىڭدىن يىرگىنىمەن، چۈنكى ئۇ چاكىنا، قىساسخور ۋە قوپال ھاكاۋۇرلۇقتىن تەركىب تاپقان». ھالقىما رېئالىزمچىلار ئۆزىنى رېئالىزملىق پروزا دەپ ئاتىۋالغان ئەسەرلەرنى تېخىمۇ كەمسىتكەن، ئۇلار بۇ خىل پروزا ئەسەرلىرىنى ئاللىقاچان بىر قېلىپقا چۈشۈۋالغان ۋە قاتماللىشىپ كەتكەن ئەدەبىيات قوللىنىشقا ئەڭ ئامراق شەكىل دەپ قارىغان. ئۇلارنىڭ نەزەرىدە، ئاشۇ مەشھۇر پروزىچىلار گەرچە ناھايىتى مەردانە قىياپەتتە توم-توم ئەسەرلەرنى يېزىپ، ناھايىتى جانلىق تەسۋىرلىدۇق، ئىنتايىن ئىنچىكە سۈرەتلىدۇق، دەپ گىدىيىۋالغان بولسىمۇ، لېكىن ئۇلار ئادەمنىڭ ئۆزى توغرۇلۇق گەپ قىلىشتىن قاچقان، ئادەمنىڭ تەقدىرى ئۈستىدە بىر ئېغىزمۇ توختالمىغان. ھالقىما رېئالىزمچىلار بۇنىڭغا قاتتىق نەپرەتلەنگەن. ئۇلار مۇنداق قارىغان: بۇ خىل ئەسەرلەر ساختا شۆھرەتپەرەسلىككە ۋە ئالدامچىلىققا تولۇپ كەتكەن، ئاشۇ ئاپتورلار پەقەت تاشقى چىنلىق بىلەنلا قانائەتلىنىپ، نەرسىلەرنى يۈزە ۋە چىن تەپسىلاتلار ئارقىلىق قايتا ئەكس ئەتتۇرۇشكىلا بېرىلگەن، ئىچكى چىنلىقنى، بولۇپمۇ ئىنسان قەلبىدىكى ئىچكى چىنلىقنى قېزىشقا ئەھمىيەت بەرمىگەن، ئەلۋەتتە تەسەۋۋۇر كۈچىگە تېگىشلىك ئالاھىدە ئورۇننى تېخىمۇ بەرمىگەن. «خىتابنامە» دە بولسا تەسەۋۋۇر كۈچى قىزغىن مەدھىيىلىنىپ، پەقەت

تەسەۋۋۇرلا ئادەمگە ئەبەدىي ياشلىق كۈچى ئاتا قىلالايدۇ ، دەپ قارالغان: «تەسەۋۋۇر كۈچىنى چەكلىمىگە ئۇچرايدىغان ھالەتكە چۈشۈرۈپ قويۇش — ھەتتا كىشىلەر بەخت دەپ ئاتايدىغان نەرسە بىلەن مۇناسىۋەتلىك بولغان ئەھۋالدىمۇ — ئادەم ئۆز قەلبىنىڭ ئەڭ چوڭقۇر قېتىدىن ئىزدەپ تاپالايدىغان ئەڭ يۈكسەك ئادالەتتىن قېچىش دېمەكتۇر. پەقەت تەسەۋۋۇر كۈچىلا ماڭا نېمىنىڭ يۈز بېرىشى مۇمكىنلىكىنى دەپ بېرىدۇ، بۇ ئاشۇ قورقۇنچلۇق چەكلەش بۇيرۇقىنى ئازراق بوشىتىشقا يېتىدۇ؛ بۇ ھەم مېنى تەسەۋۋۇر ئىچىگە چۆكىدىغان ۋە ئالدانمايدىغان قىلىدۇ (گويا كىشىلەر بۇنىڭدىنمۇ بەكرەك ئالدىنىدىغاندەك)» .

ھالقىما رېئالىزمچىلار ئۈچۈن ئېيتقاندا، چۈش — تەسەۋۋۇر كۈچىنى نامايان قىلىدىغان ئەڭ ياخشى ساھە، چۈنكى چۈش ھەرقانداق مەنتىقىنىڭ ياكى ئاڭنىڭ كونتروللۇقىنى چەتكە قاقىدۇ. ئۇلار چۈشكە ناھايىتى ئەستايىدىل مۇئامىلە قىلىپ، كىشىلەرنى چۈشتىكى ئاشۇ تۇيۇقسىز پەيدا بولىدىغان ئوبرازلارنى ھەمدە ئۇلارنىڭ قارىماققا بىمەنىدەك كۆرۈنىدىغان بىرىكىشلىرىنى تۇتۇشقا ئىلھاملاندۇرغان. بىراق، ئۇلار چۈش دۇنياسى بىلەن رېئال دۇنيانى بىر-بىرىگە قارىمۇ قارشى قويمىغان، بەلكى چۈش دۇنياسى بىلەن رېئاللىقنى بىردەكلەشتۈرۈپ، بىر خىل «ھالقىما رېئاللىق» قا ئېرىشىشكە تىرىشقان. ئۇلارنىڭ بۇ «ھالقىغان رېئاللىق ياكى ئادەتتىن تاشقىرى رېئاللىق» نى ئىگىلىشى ۋە ئىپادىلىشىدە شېئىر ئەڭ بىۋاستە ۋە ئەڭ ئۈنۈملۈك شەكىل بولغان. ھالقىما رېئالىزمچىلار پەقەت شېئىرلا ئىدىيىنىڭ ھەقىقىي پائالىيەتلىرىنى ئىپادىلەشكە مۇۋاپىق كېلىدۇ، دەپ ھېسابلىغان، ئۇلار ھەتتا رەسىم ۋە ھەيكەللەرنىمۇ شەكىللەشكەن شېئىر، دەپ قارىغان.

«ھالقىما رېئالىزم خىتابنامىسى» ھالقىما رېئالىزم ھەرىكىتىنى ئۆز نىزامنامىسىگە ئىگە قىلغان. ئاندرې ماسسون (Andre Masson) ، يوسىپ دېلتېيل (Joseph Delteil) ، ئانتونىن ئارتو (Antonin Artaud) ، پىير ناۋىل (Pierre Naville) ، ماكس نول (Max Noll) ، ماكسىم ئالېكساندر (Maxime Alexandre) ، مان راي (Man Ray) قاتارلىق كۆپلىگەن شائىر، يازغۇچى، رەسسام، فوتوگراف، ئوبزورچى ۋە رېژىسسورلار ھالقىما رېئالىزم

سىپىگە قاتنىشىپ، ئۇنىڭ قوشۇنىنى زورايتقان. 1924- يىلى 10- ئاينىڭ 15- كۈنى ھالقىما رېئالىزم كوللېكتىپى پارىژنىڭ گرېنېل كوچىسى 15- نومۇرلۇق قورۇدا ئۆزىنىڭ دائىمىي ئورگىنى «ھالقىما رېئالىزم تەتقىقات ئىشخانىسى» نى قۇرغان. بۇ ئورگان بارلىق كىشىلەرگە ئېچىۋېتىلگەن: ھەرقانداق ئادەم بۇ يەرگە كېلىپ، ئۆزى كۆرگەن چۈشلەرنى ۋە ئۆزى يولۇققان ھەرخىل تاسادىپىيلىقلارنى بايان قىلسا، سىياسىيدىن تارتىپ كىيىم-كېچەككىچە بولغان ھەرقانداق ساھەگە ئائىت ھەرخىل ئىدىيىلىرىنى سۆزلىسە ھەمدە ئۆزىنىڭ يېڭى كەشپىياتلىرىنى تونۇشتۇرسا بولىدۇ ... ئاخبارات ساھەسىگە قارىتىلغان بىر پارچە مۇراجىئەتنامىدە ھالقىما رېئالىزمچىلار بۇ ئورگاننى «ھالقىما رېئالىزمنىڭ ئېلېكتر پونكىتى» دەپ ئاتاپ، ئۇ تۇرمۇشنىڭ ئۆزىنى خام ماتېرىيال قىلىدۇ، بارلىق ئىنتىلىش ۋە يېڭىلىقلارنى، رېئال تۇرمۇش بىلەن چىقىشالمايدىغان بارلىق كىشىلەرنى قارشى ئالىدۇ، دەپ ئېنىق كۆرسەتكەن. ئاراگون «چۈش دولقۇنى» (1924) ناملىق ماقالىسىدە بۇ ئورگاننى مۇنداق تەسۋىرلىگەن: «ئوخشاش بولمىغان مۇھىتتا ئۆسۈپ يېتىلگەن ئاشۇ مېھمانلار بۇ ئاجايىپ ماشىنىنى ئورتاق ياساشقا كۈچ چىقاردى ھەمدە ئۇ ئارقىلىق مەۋجۇت نەرسىلەرنى يوقىتىپ، تېخى مەۋجۇت بولمىغان بارلىق نەرسىلەرنىڭ پەيدا بولۇشىغا تۈرتكە بولدى. گرېنېل كوچىسى 15- نومۇرلۇق قورۇدا بىز ئاشۇ تەۋرىمەس نۇقتىئىنەزەرلەر ۋە توختىماس قارشىلىقلار ئۈچۈن رىۋايەت تۈسىنى ئالغان بىر كىچىك مېھمانخانا ئاچتۇق». ھالقىما رېئالىزم كوللېكتىپى يەنە ئۆزىنىڭ ئورگان ژۇرنىلى «ھالقىما رېئالىزم ئىنقىلابى» نى چىقارغان. ژۇرنالنىڭ تۇنجى سانى 1924- يىلى 12- ئاينىڭ 1- كۈنى چىققان بولۇپ، بىرىنچى بەتنىڭ بېشىغىلا «يېڭى بىر پارچە كىشىلىك ھوقۇق خىتابنامىسىگە چوقۇم ئېرىشىش كېرەك» دېگەن چوڭ بىر قۇر خەت بېرىلگەن. «ھالقىما رېئالىزم ئىنقىلابى» بىر قاتار مەشھۇر تەكشۈرۈشلەرنى ئېلىپ بارغان. مەسىلەن، «ئۆزىنى ئۆلتۈرۈۋېلىش مەسىلەھەلقىلىشنىڭ بىر چارىسىمۇ؟»، «سىز مۇھەببەتتىن قانداق ئۈمىدلەرنى كۈتىسىز؟» ۋەھاكازالار. ئۇلار مۇشۇ ئارقىلىق كىتابخانلارنى سىبىسىپ كەتكەن كونا مۇقاملاردىن قۇتۇلغان ھالدا ئۆزلىرىنىڭ چىن ھېسسىياتىنى ئېنىق بايان قىلىشقا يېتەكلىگەن. بۇ خىل

تەكشۈرۈشلەر ھەمدە ئۇلارنىڭ ئەينى چاغدىكى ئىجتىمائىي تۈزۈم ۋە مەدەنىيەت ئەنئەنىلىرىگە ھۇجۇم قىلىشى تۈپەيلىدىن بۇ ژۇرنال يۇقىرى قاتلام جەمئىيىتىنىڭ نەزەرىدە «دۇنيادىكى ئەڭ نومۇسسىز ژۇرنال» بولۇپ قالغان. بىراق، بۇ ژۇرنالنىڭ باش مۇددىئاسى يالغۇز تەنقىد قىلىش ۋە بۇزۇشلا ئەمەس، بەلكى يەنە ئىزدىنىش ۋە يېڭىلىق يارىتىش بولغان. بۇ ژۇرنالغا «ئاپتوماتىك يېزىقچىلىق» ئۇسۇلىدا يېزىلغان كۆپلىگەن ئەسەرلەر، چۈش تەسۋىرلىرى، شېئىر، يۇمور، مۇھەببەت توغرىسىدىكى مۇلاھىزىلەر ھەمدە ھالقىما رېئالىزملىق رەسىملەر ۋە فوتو سۈرەت ئەسەرلىرى بېسىلغان. ئون يىل داۋامىدا «ھالقىما رېئالىزم ئىنقىلابى» ئىزچىل ھالدا ھالقىما رېئالىزمچىلارنىڭ ئەڭ مۇھىم ژۇرنىلى بولۇپ، ئەڭ مۇنەۋۋەر تەشۋىقاتچىسى ۋە سىناق مەيدانىغا ئايلانغان.

ھالقىما رېئالىزمچىلار يالغۇز ژۇرنال ئارقىلىق ئۆز تەشەببۇسلىرىنى تارقىتىپلا قالماي يەنە كۆپلىگەن تەشۋىقات ۋارىقى، گېزىتلەرنىڭ قىستۇرما بەتلىرى ۋە كىتابچىلاردىن پايدىلىنىپ ئۆز نەزەرىيىلىرىنى تەشۋىق قىلغان. بۇنىڭ ئىچىدە ئەڭ مەشھۇرى شۇنداقلا ئەڭ مۇنازىرە قوزغىغىنى «بىر جەسەت» ناملىق كىتابچە بولغان. كوللېكتىپ نامدا يېزىلغان بۇ ماقالە تىغ ئۇچىنى ۋاپات بولغىنىغا تېخى ئۇزۇن بولمىغان مەشھۇر رېئالىزمچى يازغۇچى ئاناتولې فرانسقا قاراتقان. بۇ يازغۇچىنى ئوڭچىلار ۋە سولچىلار ئوخشىمىغان مۇددىئا بىلەن ناھايىتى ماختاپ كەلگەن، فرانسىيە ھۆكۈمىتى ئۇنىڭغا ئاتاپ دەبدەبىلىك دەپنە مۇراسىمى ئۆتكۈزگەن، شۇنداقتىمۇ ھالقىما رېئالىزمچىلار يەنىلا ناھايىتى قاتتىق تىل بىلەن ئۇنىڭغا ھۇجۇم قىلغان. ئۇنىڭ بىلەن بىرگە پىېر لوتى (Pierre Loti, 1850 ـ 1923) ۋە ماۋرىس بارربىسمۇ ھۇجۇمغا ئۇچرىغان: «بىز چىرايلىق ئاق بەلگە بىلەن لوتى، بارربىس، فرانس قاتارلىق بۇ ئۈچ سۈيىقەستچى يىقىلغان يىللارغا بەلگە سالايلى؛ ئۇلارنىڭ بىرى مەتۇ، بىرى خائىن، بىرى ساقچى…» ھالقىما رېئالىزمچىلارنىڭ نەزەرىدە بۇ مەشھۇر ئۈچ يازغۇچى ئوخشىمىغان شەكىل بىلەن ئەقىلنىڭ كونترولۇقىغا ۋە ئېستېتىكىلىق ياكى ئېتىكىلىق بىر تەرەپلىمىلىكلەرگە ۋەكىللىك قىلغان. ھالقىما رېئالىزمچىلار فرانسنىڭ ئۆلۈمىگە چاۋاك چالغان: «فرانس بىلەن

كەتكىنى ئادەمدىكى بەزى قۇللۇقتىن ئىبارەت. بىز ھىيلە-مىكىر، ئەنئەنىچىلىك، ۋەتەنپەرۋەرلىك، پۇرسەتپەرەسلىك، گۇمانىزم① ، رېئالىزم ۋە قورقۇنچاقلىق دەپنە قىلىنغان ئاشۇ كۈننى بايرام سۈپىتىدە تەبرىكلەيلى».

ھالقىما رېئالىزمچىلار يالغۇز تەشۋىقات ۋاستىسى ئارقىلىق ئاللىقاچان قاتماللىشىپ كەتكەن ئەنئەنە سىستېمىسىغا زەربە بېرىپلا قالماي، يەنە كۆپلىگەن ئەسەرلەرنى ئىجاد قىلغان. نەزەرىيە ۋە ئەدەبىي ئىجادىيەت جەھەتتە 1924-يىللا خېلى كۆپ مۇھىم ئەسەرلەر مەيدانغا كەلگەن. مەسىلەن، ئاراگوننىڭ «چۈش دولقۇنى»، «پارىژدىكى دېھقان» (بۇ ئەسەر 1926- يىلى نەشر قىلىنغان)؛ برېتوننىڭ «يوقالغان ئاياغ ئىزى»، «ھالقىما رېئالىزم خىتابنامىسى»، «ئېرىيدىغان بېلىق»؛ دېسنوسنىڭ «ماتەم ئۈچۈن ماتەم»، پېرېتنىڭ «مەڭگۈلۈك كېسەل» قاتارلىقلار. سەنئەت جەھەتتە، كۆپلىگەن ھالقىما رېئالىزمچى سەنئەتكارلار ئۆزلىرىنىڭ دۇنيا توغرىسىدىكى يېڭى كۆزقاراشلىرىغا ئاساسەن بىر قاتار شەكىل سەنئىتى ئۇسۇللىرىنى ئىجاد قىلىپ، كىشىلەرنىڭ ئىستېتىكا ئۇقۇملىرىغا ۋە سەنئەت (رەسىم، ھەيكەل، فوتو سۈرەت) نىڭ ئوبيېكتىغا بولغان كۆزقاراشلىرىنى يېڭىلىغان. بۇلارنىڭ ئىچىدىكى خېلى كۆپ كىشىلەر دۇنياغا مەشھۇر سەنئەتكارلارغا ئايلانغان. مەسىلەن، مارسېل دۇشام (Marcel Duchamp, 1887 ـ 1968) ماكس ئېرنست، ژوئان مىرو (Joan Miro, 1893 ـ 1984)، ئاندرې ماسسون، مان راي قاتارلىقلار. پىكاسسومۇ ھالقىما رېئالىزمنىڭ تەسىرىگە ئۇچرىغان، ئۇنىڭ 1924- يىلىدىن 1928- يىلىغىچە بولغان ئىجادىيىتى ھالقىما رېئالىزم رەسىمچىلىكىگە خېلى يېقىن ياندىشان. تىلغا ئېلىشقا ئەرزىيدىغىنى شۇكى، بۇ مەزگىلدە ھالقىما رېئالىزمچىلار ئىنتايىن ياخشى ھەمكارلاشقان: ئۇلار دائىم ئۇچرىشىپ ئىدىيە ئالماشتۇرغان، يازغۇچىلار سەنئەتكارلارنىڭ كۆرگەزمىلىرى ئۈچۈن كىرىش سۆز ۋە باھالارنى يېزىپ تۇرغان، رەسساملار ئەدەبىي ئەسەرلەر ئۈچۈن قىستۇرما رەسىملەرنى سىزغان.

ئورتاق ھالقىما رېئالىزم غايىسىنىڭ ئىلھاملاندۇرۇشى ئارقىسىدا، ھالقىما

① گۇمانىزم (Skepticism) ـ پەلسەپە جەھەتتىكى بىر خىل پوزىتسىيە بولۇپ، ھەرقايسى ساھەلەردە ئوتتۇرىغا قويۇلغان نۇقتىئىنەزەرلەردىن گۇمانلىنىشنى كۆرسىتىدۇ.

رېئالىزم ھەرىكىتى ئۆز تەرەققىياتىنىڭ دەسلەپكى مەزگىلىدە مىلىسىز ئىتتىپاقلاشقان ۋە بىرلىككە كەلگەن. بىراق، فرانسىيىنىڭ دۆلەت ئىچى ۋە سىرتىدا يۈز بەرگەن بىر قاتار زور ئىقتىسادىي، سىياسىي ۋەقەلەر ھالقىما رېئالىزمچىلارنى ئىجتىمائىي رېئاللىققا يۈزلىنىشكە مەجبۇرلاپ، بۇ كوللېكتىپنىڭ ئىچكى قىسمىدا ئىختىلاپ پەيدا قىلغان. بۇ چاغدا فرانسىيىدە پۇل كرىزىسى يۈز بەرگەن. دۆلەت سىرتىدا، فرانسىيە ھۆكۈمىتى مىللىي مۇستەقىللىقنى تەلەپ قىلغان ماراكەش خەلقىنى قوراللىق باستۇرغان، كىچىك دائىرىدىكى ھەربىي ھەرىكەت ناھايىتى تېزلا بىر مەيدان ئۇرۇشقا ئايلانغان.

1925- يىلى 1- ئاينىڭ 27- كۈنى ھالقىما رېئالىزم كوللېكتىپى بىر پارچە باياناتنى ئېلان قىلغان: «1. بىزنىڭ ئەدەبىيات بىلەن قىلچە ئالاقىمىز يوق، بىراق بىز خۇددى كۆپچىلىككە ئوخشاشلا زۆرۈر تېپىلغاندا ئۇنىڭدىن ماھىرلىق بىلەن پايدىلىنىمىز؛ 2. ھالقىما رېئالىزم بىر خىل يېڭى ياكى تېخىمۇ ئاسان ئىپادىلەيدىغان ۋاستە ئەمەس، ھەتتا شېئىرىيەتنىڭ بىر خىل مېتافىزىكىسىمۇ ئەمەس، ئۇ ئىدىيىنى ئۆزۈل-كېسىل ئازاد قىلىشنىڭ ھەمدە شۇنىڭغا ئوخشاش ئىشلارنىڭ ۋاستىسى؛ 3. بىز بىر مەيدان ئىنقىلاب قىلىش نىيىتىگە كەلدۇق؛ 4. بىزنىڭ ھالقىما رېئالىزم دېگەن بۇ سۆز بىلەن ئىنقىلاب دېگەن بۇ سۆزنى بىر-بىرىگە چېتىۋېلىشىمىز پەقەتلا بۇ ئىنقىلابنىڭ ئاغمايدىغان، ھەرقانداق شەخسىي مەنپەئەتنى ئويلىمايدىغان ھەتتا ھېچنېمىگە قارىمايدىغان خاراكتېرىنى بىلدۈرۈش ئۈچۈندۇر ... 8. بىز ھەممىمىز ئىسيان كۆتۈرۈش مۇتەخەسسىسلىرى، زۆرۈر تېپىلغاندا بىز ھەرقانداق ھەرىكەت ۋاستىسىنى قوللىنىمىز؛ 9. ھالقىما رېئالىزم ھەرگىزمۇ بىر خىل شېئىر شەكلى ئەمەس؛ ئۇ ئىدىيىنىڭ ئۆز-ئۆزىنى چاقىرىشى، ئۇ ھېچنېمىگە پەرۋا قىلمىغان ھالدا ھەرقانداق كىشەننى بىتچىت قىلىشقا بەل باغلىغان، زۆرۈر تېپىلغاندا ئۇ ماددىي ۋاستىلارنى ئىشقا سالىدۇ!» بۇ بايانات ھالقىما رېئالىزم ھەرىكىتىنىڭ بىر تارىخىي بۇرۇلۇش نۇقتىسىدىن دېرەك بەرگەن. ھالقىما رېئالىزمچىلار: «بىز ئانارخىستلار ئەمەس: بىزنىڭ تەسەۋۋۇرىمىزدىكى ئىنقىلاب ساپ ھالدىكى ئىجتىمائىي شەكىلگە ئىگە ئىنقىلابتۇر» دەپ خىتاب قىلغاندا، ئۇلار ئالىقاچان سىياسىي ۋە ئىجتىمائىي ساھەدىكى ئىنقىلاپ بولمىسا، ئۇلارنىڭ تۈپ نىشانى

بولغان ئىدىيە جەھەتتىكى ئىنقىلابنىڭ مەيدانغا كەلمەيدىغانلىقىغا ئىشەنگەن.

ماراكەش ئۇرۇشىنىڭ غەلىبىسىنى قولغا كەلتۈرۈش ئۈچۈن، فرانسىيە هۆكۈمىتى يالغۇز مۇنتىزىم ئارمىيە ئەۋەتىپ يەرلىك خەلقنىڭ مۇستەقىللىق قوزغىلىڭىنى باستۇرۇپلا قالماي، بەلكى يەنە دۆلەت ئىچىدە جامائەت پىكرى هازىرلىغان، شۇنداقلا زىيالىيلار قاتلىمىدىن ئۆزىنى قوللاشنى تەلەپ قىلغان. ئەينى چاغدىكى مۇتلەق كۆپ ساندىكى زىيالىيلار، جۈملىدىن فرانسىيە ئاكادېمىيىسىنىڭ بارلىق ئاكادېمىكلىرى دېگۈدەك ۋەتەن تەھدىتكە ئۇچرىدى دېگەن باهانە ئاستىدا بۇ بىر مەيدان قانلىق ئۇرۇشنى قوللىغان. ئۇلار «زىيالىيلار ۋەتەن تەرەپتە» ناملىق بىر پارچە خىتابنامە ئېلان قىلغان. نۇرغۇن مەشھۇر شەخسلەر بۇنىڭغا ئىمزا قويغان. بىراق، هالقىما رېئالىزم كوللېكتىپى بۇ قىرغىنچىلىقنى قەتئىي ئەيىبلىگەن هەمدە «هالقىما رېئالىزم ئىنقىلابى» ژۇرنىلىغا ئالاهىدە چوڭ خەت بىلەن «تۈرمىلەرنى بىكار قىلىش، ئارمىيىنى تارقىتىۋېتىش كېرەك» دېگەن شوئارنى باسقان.

شۇنىڭدىن كېيىن، هالقىما رېئالىزم كوللېكتىپى كۆزقاراش جەھەتتىكى بەزى ئوخشاشلىقلار تۈپەيلىدىن فرانسىيە كومپارتىيىسىگە يېقىنلاشقان. 1926- ۋە 1927- يىللىرى پېرېت، ئاراگون، ئېلۇئار ۋە برېتون فرانسىيە كومپارتىيىسى بىلەن يېقىن مۇناسىۋەتتە بولغان، بەزىلەر هەتتا فرانسىيە كومپارتىيىسىنىڭ يەرلىك تەشكىلاتلىرى ئۇيۇشتۇرغان پائالىيەتلەرگە قاتناشقان. بىراق، بۇ هەرگىزمۇ هالقىما رېئالىزمچىلارنىڭ ماركسىزمنى پۈتۈنلەي قوبۇل قىلغانلىقىدىن دېرەك بەرمىگەن. دەل ماركسىزم بىلەن هالقىما رېئالىزم ۋە ئەدەبىيات بىلەن سىياسىينىڭ مۇناسىۋىتى مەسىلىسىدە هالقىما رېئالىزم هەرىكىتىنىڭ ئىچكى قىسمىدا ئىختىلاپ كېلىپ چىققان. ناۋىل بىلەن ئاراگون ۋەكىللىكىدىكى بىر قىسىم كىشىلەر بارغانسېرى كوممۇنىزمغا مايىل بولغان، برېتون باشچىلىقىدىكى يەنە بىر تۈركۈم كىشىلەر بولسا فرانسىيە كومپارتىيىسى بىلەن باشتىن-ئاخىر مەلۇم ئارىلىق ساقلىغان. كېيىنكىلەر ئۈچۈن ئېيتقاندا، فرانسىيە كومپارتىيىسى بىلەن هەمكارلىشىش ياكى ئۇلارنىڭ مەلۇم كۆزقاراشلىرىنى قوبۇل قىلىش هەرگىزمۇ ئۇلارنىڭ هالقىما رېئالىزملىق ئىزدىنىشىدىكى مۇستەقىللىقىدىن ۋاز كېچىش ئەمەس ئىدى. برېتون مۇنداق

دېگەن: «بىزنىڭ ئارىمىزدا ھاكىمىيەتنى بۇرژۇئازىيىنىڭ قولىدىن پرولېتارىياتنىڭ قولىغا ئېلىشنى قوللىمايدىغان بىرمۇ ئادەم يوق. بىراق، بۇ جەرياندا، بىز ئوخشاشلا ئىچكى قەلب تۇرمۇشىنى داۋاملىق ھېس قىلىش زۆرۈر دەپ قارايمىز. بۇ ئەلۋەتتە سىرتنىڭ كونتروللۇقىغا ئۇچرىماسلىقى كېرەك، ھەتتا ماركسىزمنىڭ كونتروللۇقى بولسىمۇ بولمايدۇ». ئىدىيە جەھەتتىكى ئىختىلاپ تەشكىلىي جەھەتتىكى بۆلۈنۈشنى كەلتۈرۈپ چىقارغان. ھالقىما رېئالىزمنىڭ غوللۇق ئادەملىرىدىن ناۋىل، ئارتۇ، ۋىتراك، بارون قاتارلىقلار مۇشۇ مەزگىلدە ئارقا-ئارقىدىن ھالقىما رېئالىزم كوللېكتىپىدىن ئايرىلغان. شۇنىڭ بىلەن بىرگە يەنە بەزى يېڭى كىشىلەر ھالقىما رېئالىزم ھەرىكىتىگە قاتناشقان.

ئىچكى قىسمىدىكى ئىختىلاپ ۋە تالاش-تارتىش ھالقىما رېئالىزمچىلارنىڭ داۋاملىق ئىزدىنىشىگە توسقۇنلۇق قىلالمىغان. 1925- يىلىدىن 1929- يىلىغىچە ئۇلار كۆپلىگەن ئەسەرلەرنى نەشر قىلدۇرغان. بۇلارنىڭ بىرقەدەر مەشھۇرلىرى يىل تەرتىپى بىلەن تۆۋەندىكىلەر: 1925- يىلى ئاراگوننىڭ «ئەبەدىيلىك ھەرىكىتى»، ئارتۇنىڭ «نېرۋا تارازىسى»، كلېۋېرنىڭ «مېنىڭ تېنىم ۋە ئۆزلۈكۈم»، «جاپالىق ئۆلۈم»، ئېلۇئار بىلەن پۇلېيۋېرنىڭ «زامانىۋى ئۇسلۇبتىكى 152 ئەقلىيە سۆز»، سۇپونىڭ «قارىغا ئال!»، «مۇھەببەت مەيخانىسى»؛ 1926- يىلى: برېتوننىڭ «يوللۇق قوغدىنىش»، ئېلۇئارنىڭ «ئەگەر سۈكۈت قىلىش بولمىسا»، «ئازاب شەھىرى»، «تۇرمۇشنىڭ ئەسلى رەڭگى»، ناۋىلنىڭ «ئىنقىلاب ۋە زىيالىيلار»، سۇپونىڭ «جورجىيە»، «يوقالغان تەن»، ۋىتراكنىڭ «ئۆلۈمنى تونۇش»، «ئېچىنىشلىق كېچە»؛ 1927- يىلى: ئالېكساندرنىڭ «ئەركىنلىكنىڭ پىلانى»، ئاراگوننىڭ «سەيياھ»، ئارتۇنىڭ «تۇن نىسبى»، «سەنئەت ۋە ئۆلۈم»، برېتوننىڭ «رېئاللىقى كەمچىل نۇتۇقنىڭ مۇقەددىمىسى»، كلېۋېرنىڭ «بابىلون»، دېسنوسنىڭ «ئەركىنلىك ياكى مۇھەببەت»، پېرېتنىڭ «ئۇخلا، تاش ئارىسىدا ئۇخلا»، سۇپونىڭ «ئالتۇندەك قەلب»، «نېگىر»، ۋىتراكنىڭ «مۇھەببەتنىڭ سىرى»؛ 1928- يىلى: ئاراگوننىڭ «خىرىس قىلغۇچى رەسىملەر»، «ئۇسلۇب توغرىسىدا»،

برېتوننىڭ «ناجا»، «ھالقىما رېئالىزم ۋە رەسىمچىلىك»، شارنىڭ «يۇرەكتىكى سائەت»، كلېۋېرنىڭ «ئىدراكقا قارشى ئىدىيلەر»، ئېلۇئارنىڭ «بىلىشكە بولمايدۇ»، پېرېتنىڭ «تەبىر»، سۇپونىڭ «پارىژنىڭ ئەڭ ئاخىرقى بىر نەچچە كېچىسى»؛ 1929- يىلى: ئاراگوننىڭ «شادلىق»، شارنىڭ «غەزىنە»، كلېۋېرنىڭ «ساراڭ بولدۇڭمۇ؟» ئېلۇئارنىڭ «سۆيگۈ، شېئىر»، ئېرنستنىڭ «ئاق چاچلىق ئايال»، سۇپونىڭ «بۈيۈك ئادەم» قاتارلىقلار. بۇئەسەرلەر يوشۇرۇن ئاڭ بىلەن ئاڭنى بىرلەشتۇرۇشكە تىرىشىپ، ھالقىما رېئالىزملىق ئىپادىلەش ئۇسۇللىرىنى زور دەرىجىدە بېيىتىپ، نۇرغۇن كىتابخانلارنى جەلپ قىلغان. بۇ مەزگىلدە ھالقىما رېئالىزمچىلار يەنە ئارقا-ئارقىدىن بەزى كۆرگەزمىلەرنى ئۇيۇشتۇرۇپ، ئاساسلىقى شەكىل سەنئىتى ئارقىلىق ھالقىما رېئالىزمنىڭ ئەمەلىيىتىنى كىشىلەرگە نامايان قىلغان. ھالقىما رېئالىزملىق كىنولارمۇ بەلگىلىك مۇۋەپپەقىيەتلەرگە ئېرىشكەن. لۇئىس بۇنۇئېل (1900 ـ 1981) بىلەن سالۋادور دالى (Salvador Dali) بىرلىكتە ئىشلىگەن «ئاندالۇ ئىتى» ناملىق فىلىم بۇلارنىڭ ئىچىدە ئەڭ مەشھۇر.

بۇ مەزگىلدىكى پائالىيەتلەر ئارقىلىق ھالقىما رېئالىزم فرانسىيىدە پۇختا ئاساسقا ئىگە بولۇپ، ئاۋانگارد ھەرىكەت دەپ ئېتىراپ قىلىنغان، ئۇنىڭ تەسىرى كۈنسېرى زورايغان، بولۇپمۇ بىر ئەۋلاد ياشلارغا سەل قارىغىلى بولمايدىغان تەسىرلەرنى كۆرسەتكەن. ئەدەبىيات ـ سەنئەت نۇقتىسىدىن ئېيتقاندا، ئۇ شېئىرىيەت ۋە رەسىمچىلىكنىڭ قىياپىتىنى زور دەرىجىدە ئۆزگەرتىپ، بۇ ئىككى ساھەدىكى بىر قاتار يېڭىلىقلارغا تۈرتكە بولغان.

3. 1929- يىلدىن 1941- يىلغىچە: گۈللىنىش باسقۇچى

1929- يىلدىن باشلاپ ۋەزىيەت يەنە ئۆزگەرگەن. ئامېرىكىدا يۈز بەرگەن ئىقتىسادىي كرىزىسقا ئەگىشىپلا، پۈتكۈل ياۋروپامۇ چوڭ بۆھران ئىچىگە پېتىپ قالغان. ئىقتىسادىي كرىزىس سىياسىي ۋە ئىجتىمائىي كرىزىسقا تۈرتكە بولغان. فاشىزم بىلەن ناتسىستىزم ياۋروپادا باش كۆتۈرۈپ، پۈتكۈل غەرب دۇنياسى داۋالغۇپ تۇرغان تىنچسىز ھالەتكە ئۆتكەن. يېڭى بىر قېتىملىق دۇنيا ئۇرۇشىنىڭ شەپىسى ئاستا-ئاستا كۆچىيىشكە باشلىغان. كىشىلەر ئىزتىراپ، تېڭىرقاش، گۇمان ۋە جىددىيلىك كەيپىياتى ئىچىدە قالغان. مانا مۇشۇنداق

ئەھۋال ئاستىدا ھالقىما رېئالىزم ھەرىكىتى ئۆزىنىڭ گۈللىنىش مەزگىلىگە قەدەم قويغان.

1929- يىلى 12- ئايدا نەشر قىلىنغان «ھالقىما رېئالىزم ئىنقىلابى» نىڭ 12- سانىدا برېتون يازغان «ھالقىما رېئالىزمنىڭ 2- خىتابنامىسى» ئېلان قىلىنغان. برېتوننىڭ سۆزى بىلەن ئېيتقاندا، بۇ خىتابنامىنىڭ مەقسىتى ھالقىما رېئالىزمنىڭ پرىنسىپلىرىنى قايتا تەكىتلەش ئارقىلىق «ھالقىما رېئالىزمنى ساپلاشتۇرۇش» ئىدى. بەش يىلدىن بۇيان ھالقىما رېئالىزم كوللېكتىپىنىڭ ئىچكى قىسمىدا ئىختىلاپ ۋە تالاش-تارتىش پەيدا قىلىنۋاتقان مەسىلىلەر يەنىلا مەۋجۇت ئىدى: بۇ ھەرىكەتنى كومپارتىيىنىڭ رەھبەرلىكىگە تاپشۇرۇپ بېرىش كېرەكمۇ ـ يوق؟ بىر ـ بىرىگە قارىمۇقارشى بۇ ئىككى خىل تەشەببۇسنىڭ ھالقىما رېئالىزمچىلار ئارىسىدا ئۆز قوللىغۇچىلىرى بار ئىدى. بىراق، بۇ ھەرىكەتنىڭ رەھبىرى بولغان برېتون ئوتتۇرا يولدا مېڭىشنى خالىغان: ئۇ ھەم ھالقىما رېئالىزمدا چىڭ تۇرۇشنى، ھەم يەنە سىياسىي ۋاسىتە ئارقىلىق ھالقىما رېئالىزمنىڭ ئىنقىلابىي غايىسىنى ئەمەلگە ئاشۇرۇشنى كۆزلىگەن. ئۇ ئۆزىنىڭ بۇ تەشەببۇسىنى ئىزچىللاشتۇرۇش ئۈچۈن «2- خىتابنامە» دە بىر تەرەپكە ئېغىپ كەتكەن ئاشۇ «بىدئەتلەر» گە، بولۇپمۇ ھالقىما رېئالىزمدىن ۋاز كېچىشنى تەرغىب قىلغان كىشىلەرگە قاتتىق ھۇجۇم قىلغان.

«ئاراگون ۋەقەسى» بىلەن ھالقىما رېئالىزم ھەرىكىتىنىڭ ئىچكى كرىزىسى ئەڭ يۇقىرى پەللىگە يەتكەن. 1930- يىلىنىڭ ئاخىرىدا ئاراگون سوۋېت ئىتتىپاقىنىڭ خاركوۋ شەھىرىدە ئېچىلغان «2- نۆۋەتلىك خەلقئارا ئىنقىلابىي يازغۇچىلار ۋەكىللىرى قۇرۇلتىيى» غا قاتنىشىپ، پۈتۈنلەي سوۋېت كومپارتىيىسى تەرەپكە بۇرۇلغان، شۇنداقلا ئوچۇق خەت ئېلان قىلىپ قۇرۇلتاي ئوتتۇرىغا قويغان باش لۇشيەننى پۈتۈنلەي قوللايدىغانلىقىنى بىلدۈرۈش بىلەن بىرگە، فرېئۇد، تروتسكى قاتارلىقلارنىڭ ئىدىيىلىرىنى ئەيىبلىگەن ۋە تەنقىد قىلغان. ئاراگون فرانسىيىگە قايتىپ كەلگەندىن كېيىن، برېتون باشچىلىقىدىكى نۇرغۇنلىغان ھالقىما رېئالىزمچىلارنىڭ قاتتىق تەنقىدىگە ئۇچرىغان. بۇنىڭ بىلەن ھالقىما رېئالىزم ھەرىكىتىنىڭ بۇ ئىككى ئاساسلىق

باشلامچىسى ئوتتۇرسىدىكى ئىختىلاپ بارغانسېرى ئېغىرلىشىپ، ئاخىر 1932- يىلى 3- ئايدا ئاراگون ھالقىما رېئالىزم كوللېكتىپىدىن قوغلاپ چىقىرىلغان.

بۇ مەزگىلدە يەنە باشقا بەزى كىشىلەرمۇ ئوخشىمىغان سەۋەبلەر تۈپەيلىدىن ھالقىما رېئالىزم كوللېكتىپىدىن ئايرىلغان، بىراق يەنە بىر قىسىم يېڭى كىشىلەر قوشۇلغان. گەرچە ھەرىكەتنىڭ ئىچكى قىسمىدىكى ئىختىلاپ داۋاملىق مەۋجۇت بولسىمۇ، لېكىن ئۇ يەنىلا تەرەققىي قىلغان. 1930- يىلى «ھالقىما رېئالىزم ئىنقىلابى» نىڭ ئورنىنى «ئىنقىلاب ئۈچۈن خىزمەت قىلىدىغان ھالقىما رېئالىزم» ناملىق يېڭى ژۇرنال ئالغان.

سىياسىي كۈرەش جەھەتتە، ھالقىما رېئالىزمچىلار ئۇرۇش تەھدىتى ئالدىدىكى شەرتسىز پاسسىپىزمنى پۈتۈن كۈچى بىلەن ئەيىبلىگەن. ئۇلار: «ئەگەر سىلەرگە تىنچلىق كېرەك ئىكەن، ئۇنداقتا ئىچكى ئۇرۇشقا تەييارلىق قىلىڭلار» دېگەن شوئارنى ئوتتۇرىغا قويغان. 1934- يىلى ھالقىما رېئالىزم كوللېكتىپى «زىيالىيلار ھوشيارلىق كومىتېتى» ناملىق ئىجتىمائىي تەشكىلاتقا قاتنىشىپ، فاشىزم تەھدىتىگە قارشى تۇرغان. ئۇلار فاشىستلارنىڭ مۇستەبىتلىكىگە قارشى تۇرۇشتا جانغا جان، قانغا قان ئېلىش كېرەك، زورلۇق كۈچكە زورلۇق كۈچ ئارقىلىق جاۋاب بېرىش لازىم، دەپ قارىغان. 1935- يىلى ئۇلار «قايتۇرما زەربە» ناملىق گۇرۇھنىڭ قۇرۇلغانلىقىنى جاكارلىغان. بۇ گۇرۇھنى ئۇلار يەنە «ئىنقىلابىي زىيالىيلارنىڭ كۈرەش قىلىش بىرلەشمىسى» دەپ ئاتىغان. 1935- ۋە 1936- يىلى ئارىلىقىدا ئۇلار بىر قاتار سىياسىي ماقالىلارنى ئېلان قىلىپ، فاشىزمغا قارشى تەشەببۇسلىرىنى تارقاتقان.

1938- يىلى فرانسىيە دىپلوماتىيە مىنىستىرلىكى برېتوننى مەلۇم بىر مەدەنىيەت ۋەزىپىسى بىلەن مېكسىكىغا ئەۋەتكەن. مېكسىكىدا ئۇ ھالقىما رېئالىزم ھەرىكىتىنى قوللايدىغان نۇرغۇن كىشىلەر بىلەن تونۇشقان. دەل مۇشۇ مەزگىلدە ئۇ مېكسىكىدا سەرگەردان بولۇپ تۇرۇۋاتقان لېئون تروتسكى بىلەن كۆرۈشكەن. ئۇ تروتسكى بىلەن پاراڭلىشىش جەريانىدا، تروتسكىنىڭ بەزى كۆز قاراشلىرىنىڭ ھالقىما رېئالىزمغا پايدىلىق ئىكەنلىكىنى ھېس قىلغان. تروتسكىنىڭ قارىشىچە، سەنئەتنىڭ ئىنقىلابىيلىقىنى ساقلاپ قېلىش ئۈچۈن،

ئۇ چوقۇم بارلىق ھۆكۈمەت شەكىللىرىنىڭ سىرتىدا تۇرۇشى كېرەك، ھەرقانداق مەمۇرىي بۇيرۇقنى قوبۇل قىلماسلىقى، ئۆز يولىدا ئىرىشىپ ئىلگىرىلىشى ھەمدە ئۆزىگە خاس قانۇنىيەتلەرگە بويسۇنۇشى لازىم.

بىرېتون فرانسىيىگە قايتىپ كەلگەندىن كېيىن بىر پارچە ماقالە يېزىپ «سەنئەتتىكى مىللەتچىلىك» نى تەنقىد قىلغان.

1933- يىلى 5- ئاينىڭ 15- كۈنى «ئىنقىلاب ئۈچۈن خىزمەت قىلىدىغان ھالقىما رېئالىزم» نىڭ ئەڭ ئاخىرقى بىر سانى نەشردىن چىققان. شۇنىڭدىن كېيىنكى خېلى ئۇزاق بىر مەزگىلگىچە ئۇلارنىڭ ئۆزىگە تەۋە نەشر ئەپكارى بولمىغان. بىراق، ئۇزاق ئۆتمەيلا بىر باي نەشرىيات سودىگىرى «مىنوتو» ناملىق سەنئەت ژۇرنىلىنى چىقارغان. ھالقىما رېئالىزمچىلار بۇ ژۇرنالدىن ئۈنۈملۈك پايدىلىنىپ، 1933- يىلدىن 1938- يىلغىچە كۆپلىگەن ماقالە، ئەدەبىي ئەسەر ۋە سەنئەت ئەسەرلىرىنى ئېلان قىلغان.

بۇ مەزگىلدە ھالقىما رېئالىزمچىلار ئېلان قىلغان ئەسەرلەر نەچچە يۈز پارچىغا يېتىپ، ھالقىما رېئالىزم ھەرىكىتى مول نەتىجىلەرگە ئېرىشكەن. ئاساسلىق ئەسەرلەر: بىرېتوننىڭ «شېئىرىيەتتىكى نامراتلىق»، «تۇتاش ئىدىشلار»، «سۇبھى»، «ھالقىما رېئالىزم دېگەن نېمە؟»، «ھالقىما رېئالىزمنىڭ سىياسىي مەيدانى»، «قارا يۇمور توغرىسىدا»، «ئەسەبىي مۇھەببەت»؛ ئېلۇئارنىڭ «بىۋاسىتە تۇرمۇش»، «ئوپمۇ ئوخشاش»، «ئاممۋى ئەتىرگۈل»، «باي كۆز»، «شېئىرنىڭ شەرھى»، «ئەركىنلىكنىڭ قولى»؛ بىرېتون بىلەن ئېلۇئارنىڭ «نۇقسانسىز نۇقتىسىنەزەرلەر»، «شېئىر توغرىسىدىكى خاتىرىلەر»؛ ژارانىڭ «ئادەمگە ئوخشاش»، «مۇشۇ دەقىقە»؛ ئالېكساندىرنىڭ «مەخپىيەت»، «خۇسۇسىي ئەپسانە»؛ بارونىنىڭ «بىكار ئاۋارىچىلىق»؛ سۇپونىڭ «سەكراتتىكى ئادەم»؛ شارنىڭ «سىرلار قەبرىسى»، «ئىگىسىز بولقا»، «ئەسلىدىكى تۇگمەن»؛ دالىنىڭ «مۇھەببەت ۋە ئەسلىمە»، «ئىدراكسىزلىقنىڭ ئىستىلاسى»؛ دېسنوسنىڭ «تەن ۋە مەنپەئەت»، «ئويغاق ھالەت»؛ ئېرنىستنىڭ «كارمېل تېغىغا كىرىشنى ئويلىغان كىچىك قىزچاقنىڭ چۈشى»؛ كلېۋېرنىڭ «دېدرونىڭ سازلىرى»؛ ھۇگىننىڭ «بىللە كەتكەن سايە»، «بالىلىق»، «تەسەۋۋۇر

چىرىغى» ؛ پىرىتتىنىڭ «مەن سۇبلىماتسىيىلىنىۋاتىمەن» قاتارلىقلار.

بۇ ئەسەرلەردە ھالقىما رېئالىزمچىلار ئۆز ئىزدىنىشلىرىنى يەنىمۇ چوڭقۇرلاشتۇرغان. مەسىلەن، «نۇقسانسىز نۇقتىئىنەزەرلەر» دە بىرپۈتۈن بىلەن ئېلۇئار مۇۋەپپەقىيەتلىك ھالدا روھىي كېسەللىك ھالىتىنى يازغان، ئاندىن يەنە نورمال ھالەتكە ئۆتكەن. ئۇلار بۇ ئارقىلىق شۇنى ئىسپاتلىماقچى بولغان: نورمال ئادەملەر بىلەن ئاتالمىش «بىنورمال» ئادەملەر ئوتتۇرىسىدا ئېنىق ۋە ھالقىپ ئۆتكىلى بولمايدىغان چەك-چېگرا مەۋجۇت ئەمەس، ئەقىل بىلەن ئەسەبىيلىكنىڭ مۇناسىۋىتىمۇ خۇددى شۇنداق. بىرپۈتۈن، ئېلۇئار ۋە شار بىرلىكتە يازغان «ئاستا مېڭىڭ! ئالدى تەرەپتە يول رېمونت قىلىنىۋاتىدۇ» ناملىق ئەسەر ئارقىلىق ئۇلار ئۆزلىرىنىڭ مۇنداق نەزەرىيىسىنى دەلىللىمەكچى بولغان: گەرچە شېئىرنى ھەممە ئادەم يازمىسىمۇ، ھېچبولمىغاندا بىرنەچچە ئادەم ئورتاق ھالدا تاماملىيالايدۇ. «تۇتاش ئىدىشلار» دا بىرپۈتۈن مۇنداق كۆرسەتكەن: رېئال دۇنيا بىلەن چۈش كەسكىن ئايرىلغان، بىر-بىرى بىلەن مۇناسىۋەتسىز ئىككى دۇنيا ئەمەس، بۇ ئىككىسىنىڭ ئوتتۇرىسىدىكى پەرق پەقەت يۈزەكى ھادىسە، ماھىيەتتىن ئېيتقاندا، چۈش دۇنياسى خۇددى كۈندىلىك تۇرمۇشقا ئوخشاشلا چىن بولىدۇ، بۇ ئىككى ساھە خۇددى بىر-بىرىگە تۇتاشقان ئىككى ئىدىشقا ئوخشاش بىر-بىرى بىلەن ئۆتۈشۈپ تۇرىدۇ.

سەنئەت ساھەسىدە، دالى، مىرو، ئېرنست، مان راي، ئالبېرتو گىئاكېمېتتى (Alberto Giacemetti, 1901 ـ 1966) قاتارلىق ھالقىما رېئالىزمچى سەنئەتكارلار ئاجايىپ نادىر ئەسەرلەرنى ياراتقان. ئۇلار رەسىم، ھەيكەل، چاپلىما① ، شېئىر بىلەن رەسىمنىڭ بىرىكمىسى، «ھالقىما رېئالىزملىق جىسىم» قاتارلىقلار ئارقىلىق شەكىل سەنئىتىنىڭ ۋە شېئىر بىلەن رەسىمنىڭ يۇقۇملاندۇرۇش ئىقتىدارىنى ئىرىشىپ قېزىپ، ھەرقايسى سەنئەت شەكىللىرىنىڭ ئورتاق مەنبەسى ئۈستىدە ئىزدەنگەن. ئۇلار يەنە بەزى قىزىقارلىق سىناقلارنى قىلغان: دالى «ئەسەبىي خىيال تەنقىدچىلىكى» دەپ ئاتالغان بىرخىل تەھلىل ئۇسۇلىنى ئوتتۇرىغا قويغان؛ رېنې ماگرىت

① چاپلىما ـ ئاۋانگارد رەسىمچىلىكنىڭ بىر شەكلى. تەكشىلىككە ھەرخىل نەرسىلەرنى چاپلاش ئارقىلىق ئىجاد قىلىنىدۇ.

(Rene Magritte, 1898 ـ 1967) رەسىم ۋاسىتىسى ئارقىلىق قارىماققا قىلچە ئورتاقلىقى يوق بەزى سۆز ۋە شەكىللەرنى بىرلەشتۈرگەن؛ هانس ئارپ (Hans Arp, 1887 ـ 1966) ئۈششاق يىرتىلغان قەغەزلەر ئارقىلىق رەسىم ئىجاد قىلغان؛ ئېرنىست چاپلاش ئۇسۇلى ئارقىلىق هېكايە يازغان ... بۇ بىر قاتار يېڭىلىقلار مۇنداق بىر مۇددىئانى كۆزلىگەن: ئىدىيىنىڭ ھەقىقىي چىن پائالىيەتلىرىنى ئىپادىلەش، ئىچكى دۇنيانى قېزىش، مۇمكىن بولغان ھەرخىل تەسەۋۋۇر شەكىللىرىنى ئەڭ كەڭ دائىرىدە ئەكس ئەتتۈرۈش ۋە ئىجاد قىلىش.

دەل مۇشۇ مەزگىلدە ھالقىما رېئالىزم ھەرىكىتى فرانسىيە چېگرىسىدىن ھالقىپ، خەلقئارا دائىرىدىكى ئەدەبىيات ـ سەنئەت ھەرىكىتىگە ئايلانغان. 1930 ـ يىلىدىن 1938 ـ يىلغىچە فرانسىيە، ئامېرىكا، بېلگىيە، شۋېتسارىيە، چېخسلوۋاكىيە، ئەنگلىيە، ياپونىيە، مېكسىكا، گوللاندىيە، چىلى قاتارلىق دۆلەتلەردە ئارقا ـ ئارقىدىن نەچچە ئون خەلقئارا ھالقىما رېئالىزم كۆرگەزمىلىرى ئېچىلغان. بۇلارنىڭ ئىچىدە 1936 ـ يىلىدىكى لوندون كۆرگەزمىسى، 1937 ـ يىلىدىكى توكيو كۆرگەزمىسى ۋە 1938 ـ يىلىدىكى پارىژ كۆرگەزمىسى ئەڭ مەشھۇر. پارىژدا ئۆتكۈزۈلگەن كۆرگەزمىگە 14 دۆلەتتىن كەلگەن 70 نەپەر سەنئەتكار قاتناشقان.

ھالقىما رېئالىزم ھەرىكىتى گۈللىنىۋاتقان مۇشۇ مەزگىلدە ئۇرۇش يېقىنلىشىپ قالغان. ئۇلار بۇنىڭغا ئانچە ھەيران قالمىغان، چۈنكى ئۇلار خېلى بۇرۇنلا مۇشۇ كۈننىڭ ھامان يېتىپ كېلىدىغانلىقىنى تونۇپ يەتكەنىدى.

2 ـ دۇنيا ئۇرۇشىنىڭ دەسلەپكى مەزگىللىرىدە ھالقىما رېئالىزم كوللېكتىپى پارچىلىنىشقا باشلىغان. برېتون، ئېلۇئار، پېرېت قاتارلىقلار بۇيرۇق بويىچە ھەربىي سەپكە قاتناشقان. دالى، تانگۇي (Yves Tanguy) قاتارلىقلار چەت ئەلگە چىقىپ كەتكەن. بىراق 1940 ـ يىلى قىشتا برېتون، شار، ئېرنىست، ماسسون، بېللاي، چارا قاتارلىق بىر تۈركۈم ھالقىما رېئالىزمچىلار مارسېلدا يىغىلغان، ئۇلار ئۆزلىرىنىڭ ھالقىما رېئالىزملىق ئىجادىيەت ئىشلىرىنى داۋاملاشتۇرماقچى بولغان. بىراق، گىتلېرنى قوللىغۇچى فرانسىيە ھۆكۈمىتىنىڭ توسقۇنلۇقى تۈپەيلىدىن ئۇلارنىڭ پائالىيىتى بارغانسېرى مۇمكىنسىزلەشكەن. برېتوننىڭ ئەسەرلىرى چەكلەنگەن. بۇنىڭ

بىلەن برېتون فرانسىيەدىن ئايرىلىش قارارىغا كەلگەن. 1941- يىلى ئەتىيازدا برېتون، ئېرنست، بېللاي قاتارلىقلار فرانسىيەدىن ئاخىر چىقىپ كەتكەن. بىراق، ھالقىما رېئالىزم كوللېكتىپىنىڭ كۆپ قىسىم ئەزالىرى فرانسىيەدە قالغان. شار، ئېلۇئار، دېسنوس، دېساينى، سۇپو، چارا قاتارلىقلار ناتسىستلارغا ۋە گىتلېرنى قوللىغۇچى ھۆكۈمەتكە قارشى يەر ئاستى ھەرىكەتكە ئاتلانغان. بەزىلەر يېزىقچىلىقنى تاشلىغان، يەنە بەزىلەر قارشىلىق كۆرسىتىش ھەرىكىتىگە قاتنىشىش بىلەن بىرگە داۋاملىق ئىجاد قىلغان ھەمدە قارشىلىق كۆرسىتىش ھەرىكىتى تېما قىلىنغان شېئىرلار توپلىمى «شائىرنىڭ شان-شەرىپى» نى كوللېكتىپ تاماملىغان.

4. 1941- يىلدىن 1946- يىلغىچە: برېتون ئامېرىكىدا

1941- يىلدىن 1946- يىلغىچە ھالقىما رېئالىزم ھەرىكىتى ئامېرىكىدا زور تەرەققىياتقا ئېرىشكەن. ئەمەلىيەتتە، بۇنىڭدىن خېلى بۇرۇنلا ئامېرىكىلىقلار ھالقىما رېئالىزمنىڭ نەزەرىيىلىرى ۋە ئەمەلىيىتى بىلەن تونۇشقان، بولۇپمۇ 1936- يىلى نيۇيورك ھازىرقى زامان سەنئەت مۇزېيى ئۇيۇشتۇرغان «خام خيال سەنئىتى، دادا، ھالقىما رېئالىزم سەييارە كۆرگەزمىسى» ئامېرىكا جامائەتچىلىكىگە ھالقىما رېئالىزم ھەرىكىتىنى بىرقەدەر ئەتراپلىق تونۇشتۇرغان. سىۋاننىڭ 1941- يىلى نەشر قىلىنغان «ژوئان مىرو» ناملىق كىتابى ۋە لېمايتىنىڭ «سىتېرېئوتىزمدىن ھالقىما رېئالىزمغىچە بولغان فرانسىيە ئەدەبىياتى» ناملىق كىتابى ئەدەبىيات-سەنئەت جەھەتتىكى ھالقىما رېئالىزم ئىجادىيىتىنى يەنىمۇ ئىلگىرىلەپ تەھلىل قىلغان. شۇ يىلى يەنە ئامېرىكىنىڭ «كۆزىتىش» ژۇرنىلى ھالقىما رېئالىزمغا ئائىت مەخسۇس سان چىقارغان، ئارقىدىنلا بەزى مەخسۇس ماقالىلارنى باسقان. بىراق، ھالقىما رېئالىزمنى فرانسىيەدىن ئامېرىكىغا ئېلىپ بېرىپ ھەقىقىي ئورۇنغا ئىگە قىلغانلار يەنىلا 2- دۇنيا ئۇرۇشى مەزگىلىدە ئامېرىكىغا سەرگەردان بولۇپ بارغان فرانسىيە ھالقىما رېئالىزمچىلىرى ئىدى.

ئاندرې برېتون فرانسىيەدىن ئايرىلغاندىن كېيىن ئامېرىكىغا بارغان ھەمدە ئۆزىنىڭ ھالقىما رېئالىزملىق ئىزدىنىشلىرىنى داۋاملاشتۇرغان. ئۇ نيۇيوركتا ناھايىتى تېزلا بىر تۈركۈم ھېسداشلىق قىلغۇچىلارنى ۋە ئاكتىپ ئاۋاز قوشقۇچىلارنى تاپقان. يېڭى بىر كوللېكتىپ تېزلا قۇرۇلغان. بۇ كوللېكتىپتا

بىرېتون، دۇشام، ئېرنست، مان راي، ماسسون، تانگۇي قاتارلىق كونا ھالقىما رېئالىزمچىلاردىن باشقا يەنە سېرگمان، لىبېر، فرانسىس، كاراس، گېرجى قاتارلىق يېڭى كىشىلەر بار ئىدى. ئۇلارنىڭ ئاساسلىق پائالىيەت مەركىزى نيۇيورك بولغاچقا، بۇ كوللېكتىپ «نيۇيورك گۇرۇپپىسى» دەپ ئاتالغان.

«نيۇيورك گۇرۇپپىسى» نىڭ ئاساسلىق پائالىيەت سەھنىسى «VVV» ژۇرنىلى بولۇپ، بۇ ژۇرنالنى برېتون، دۇشام ۋە ئېرنست 1942- يىلى تەسىس قىلغان. بۇ ژۇرنالنىڭ ئىسمىلا ئۇنىڭ باش نىشانىنى چۈشەندۈرۈپ بەرگەن. ژ. ل. بېدۇئان 1961- يىلى نەشر قىلىنغان «ھالقىما رېئالىزمنىڭ 20 يىلى» ناملىق كىتابىدا بۇنى مۇنداق شەرھلىگەن: «بۇ ئۈچ ھەرپ ئەينى چاغدىكى كۆرسەتكۈچ بارماق بىلەن ئوتتۇرا بارماقنى كېرىپ ‹غەلىبە› دېگەن مەنىنى ئىپادىلەيدىغان قول ھەرىكىتىدىن كەلگەن. بىراق بۇ يەردىكى ‹V› كىشىلەر ئۈمىد قىلىدىغان ۋە تىنچ - خاتىرجەم ياشايدىغان دۇنياغا قايتىشتىنلا دېرەك بېرىپ قالماي، يەنە نۆۋەتتە يەر شارىنى ئاياغ ئاستى قىلىۋاتقان چېكىنىش ۋە ئۆلۈم كۈچلىرى ئۈستىدىن غەلىبە قىلىشىنىمۇ بىلدۈرىدۇ. بۇ بىرىنچى غەلىبە ئۈستىدە يەنە ئىككىنچى غەلىبە بار: ئۇ ئادەم ئادەمنى قول قىلىشنى مەڭگۈ داۋاملاشتۇرۇشقا ئۇرۇنۇش ئۈستىدىن غەلىبە قىلىشنى بىلدۈرىدۇ. بۇ ئىككى غەلىبە ئۈستىدە يەنە ئۈچىنچى غەلىبە بار: ئۇ روھىي ئازادلىققا قارشى بارلىق نەرسىلەر ئۈستىدىن غەلىبە قىلىشنى بىلدۈرىدۇ، بۇ غەلىبە ئادەمنىڭ ئازادلىقىنى ئالدىنقى شەرت قىلىدۇ». بېدۇئان ئۆز گېپىنىڭ تېخى تۈگىمىگەنلىكىنى ھېس قىلىپ، ھالقىما رېئالىزم بەلگە قىلغان بۇ ئۈچ ھەرپنىڭ مەنىسىنى يەنىمۇ چوڭقۇرلاپ تەھلىل قىلغان: «بىرىنچى V يەنە بىزنىڭ ئۆز ئەتراپىمىزدىكى شەيئىلەرگە، تاشقى دۇنياغا، ئاڭنىڭ يۈزە قاتلىمىغا بولغان دىققىتىمىزنى ۋە كۆزىتىشىمىزنى① بىلدۈرىدۇ؛ ئىككىنچى V بۇنىڭغا مۇناسىپ ھالدا، بىزنىڭ ئۆز-ئۆزىمىزگە، ئىچكى دۇنيايىمىزغا، يوشۇرۇن ئېڭىمىزنىڭ چوڭقۇر قاتلىمىغا بولغان دىققىتىمىزنى ۋە كۆزىتىشىمىزنى بىلدۈرىدۇ؛ ئۈچىنچى V بولسا بۇ ئىككى خىل كۆزىتىشنىڭ بىرىكمىسى بولۇپ،

① ئىنگلىز ۋە فرانسۇز تىللىرىدا «غەلىبە»، «دىققەت قىلىش»، «كۆزىتىش» قاتارلىق سۆزلەر «V» ھەرپى بىلەن باشلىنىدۇ.

ئۇ بىر خىل ئومۇمىيۈزلۈك ۋە ئۈزۈل-كېسىل كۆزىتىشتىن دېرەك بېرىدۇ. ئۇ ئەبەدىيلىكنىڭ ھازىرىنى، روھنىڭ تەننى ھەزىم قىلىشىنى ئىپادىلەيدۇ ھەمدە ھەرخىل ئىشلارنىڭ يۈزە قاتلىمى ئاستىدا شەكىللىنىۋاتقان ئەپسانىلارنى تەھلىل قىلىشنى بىلدۈرىدۇ». بېدۇئاننىڭ بۇ چۈشەندۈرۈشى يالغۇز بۇ ژۇرنالنىڭ خاراكتېرىنىلا ئەمەس، بەلكى پۈتكۈل ھالقىما رېئالىزمنىڭ سىياسىي ۋە ئەدەبىيات-سەنئەت جەھەتتىكى نىشانىنى يىغىنچاقلاپ كۆرسىتىپ بەرگەن.

1942- يىلىدىن 1944- يىلىغىچە «VVV» ژۇرنىلىدا ھالقىما رېئالىزملىق ئەسەرلەر كۆپلەپ ئېلان قىلىنغان، بولۇپمۇ شېئىر بىلەن رەسىم ئەڭ گەۋدىلىك بولغان. يەنە دەل مۇشۇ ژۇرنالدا 1942- يىلى برېتون «ھالقىما رېئالىزمنىڭ 3- خىتابنامىسىگە مۇقەددىمە» نى ئېلان قىلغان. بۇ «مۇقەددىمە» دە برېتون ئالدى بىلەن ھەرخىل ئىدېئولوگىيىلەرگە ھۇجۇم قوزغىغان. ئەمەلىيەتتە، ئۇ بۇ ئىدېئولوگىيىلەرنىڭ ئۆزىگە تەگمىگەن، بەلكى ئۇلارغا ئەگەشكۈچىلەرنىڭ ئۇلارنى بۇرمىلىغانلىقىنى ۋە خاتا چۈشىنىۋالغانلىقىنى تەنقىد قىلغان. ئۇ مۇنداق قارىغان: «ھەرخىل ئالدامچىلار ۋە ھەقىقەتنى بۇرمىلاشنىڭ ئۇستىلىرى ئادەمنى ھەيران قالدۇرىدىغان ئىشەنچ بىلەن ئۆزلىرىنى روبېسپېر، ماركس، رىمبو، فرېئۇد...لارنىڭ شاگىرتلىرى دەپ ئاتاۋاتىدۇ». ئەمەلىيەتتە بولسا، ئېپلاس ۋاستىلەر بىلەن ئاشۇ كىشىلەرنىڭ ئىنقىلابىي ئىدىيىلىرىنى نابۇت قىلىپ، ئۇلارنى چاكىنا ۋە خاسلىقى يوق قۇرۇق گەپكە ئايلاندۇرۇپ قويۇۋاتىدۇ. «ھالقىما رېئالىزم 20 يىل مەۋجۇت بولۇپ تۇرغاندىن كېيىنمۇ يەنىلا ئالقىشقا ئېرىشىۋاتىدۇ، نام قازىنىۋاتىدۇ، شۇنداقلا زىيانكەشلىككە ئۇچراۋاتىدۇ، بىراق ئۇ بۇنداق قىسمەتلەرگە دۇچار بولغان تۇنجى ھەرىكەت ئەمەس». ئۇنىڭ قارىشىچە، كىشىلەر يالغۇز جەمئىيەتنىڭ ئەھۋالىنى چۈشىنىپلا قالماي، بەلكى يەنە ئىنسانىيەتنىڭ ناھايىتى مۇقىمسىز ئەھۋالىنىمۇ تونۇپ يېتىشى كېرەك. ئۇ ياش بىر ئەۋلادقا ئۈمىد باغلىغان: چۈنكى ياش بىر ئەۋلادلار ئۆز ئاتا-بوۋىلىرىغا ئوخشاش تەپەككۇر قىلمايدۇ، ئۇلار ناھايىتى تېزلا بۇرۇنقىلارنىڭ ئاشۇ سىستېمىلىرىنى چۈشەنمەيدۇ ھەم كېرەك قىلمايدۇ، ئۇلار ئۆزلىرىنىڭ كەلگۈسىنى يارىتىدۇ، شۇنداقلا ئۆز ئەجدادلىرى ھەل قىلالمىغان مەسىلىلەرنى ھەل قىلالايدۇ. برېتون يەنە سولچىل پارتىيىلەرنىڭ ئۇرۇش

پارتلىغاندا تۇتقان مەسئۇلىيەتتىن قېچىش پوزىتسىيىسىنى تەنقىد قىلغان. ئۇ ئەگەر ئاشۇ پارتىيىلەر يەنىلا ئاشۇنداق ئىقتىدارسىزلىق قىلسا، ئۇلارغا بولغان ئىشەنچىمنى قايتۇرۇۋېلىپ، «ئۆز ئارزۇيىمىزغا ئۇيغۇن دەپ قارىغان جەمئىيەتكە مۇناسىپ» باشقا بىر ئىجتىمائىي ئەپسانە ئۈستىدە ئويلىنىمەن، دېگەن. بىراق، برېتون مۇشۇ يەرگە كەلگەندە داۋاملىق يازالمىغان، ئۇ بۇ يەردە توختاپ قالغان ھەمدە «يېڭى بىر ئەپسانىمۇ؟» دېگەن يوغان سوئالنى قالدۇرغان. «ھالقىما رېئالىزمنىڭ 3- خىتابنامىسى» نىڭ ئۆزى دۇنياغا كەلمىگەن، بۇنىڭ سەۋەبى ئېنىق ئەمەس. بىراق، شۇ نۇقتىدا روشەنكى، برېتون تېڭىرقاپ قالغان، ئۇ «مۇقەددىمە» دە ئۆزىنىڭ ئادەمنىڭ روھىي كۈچىگە بولغان ئىشەنچىسىنى بايان قىلغان، ئەمما ئۆز قەلبىدىكى ھەسرەتنى ۋە ئۆزىنىڭ ئۈمىدسىز كەيپىياتىنى بەكرەك ئاشكارىلاپ قويغان.

گېزىت - ژۇرناللاردا ئەسەر ئېلان قىلىشتىن باشقا، ھالقىما رېئالىزمچىلار يەنە ھەرخىل پائالىيەتلەر ئارقىلىق ئۆز تەسىرىنى داۋاملىق كېڭەيتىپ، ھەرىكەتنىڭ ھاياتىي كۈچىنى نامايان قىلىشقا تىرىشقان. مەسىلەن، ئۇلار «سەرگەردان سەنئەت كۆرگەزمىسى» ، «ھالقىما رېئالىزمنىڭ دەسلەپكى ئەسەرلىرى كۆرگەزمىسى» قاتارلىقلارنى ئۇيۇشتۇرغان. برېتون ۋە باشقا بەزى ئاساسلىق كىشىلەر دائىم دېگۈدەك تەكلىپكە بىنائەن نۇتۇق سۆزلىگەن. بولۇپمۇ برېتون 1942- يىلى 12- ئاينىڭ 10- كۈنى يېل ئۇنىۋېرسىتېتىدا «ھالقىما رېئالىزمنىڭ ئىككى قېتىملىق دۇنيا ئۇرۇشى ئارىلىقىدىكى ئەھۋالى» دېگەن ماۋزۇدا نۇتۇق سۆزلەپ زور تەسىر قوزغىغان. بۇ پائالىيەتلەر ھالقىما رېئالىزم ھەرىكىتىنىڭ ئامېرىكىدىكى تەسىرىنى بارغانسېرى كۈچەيتكەن.

5. 1946- يىلدىن 1969- يىلغىچە: پارچىلىنىش باسقۇچى

2 - دۇنيا ئۇرۇشى ئاياغلاشقاندىن كېيىن، برېتون 1946- يىلى فرانسىيىگە قايتىپ كەلگەن. ئۇ فرانسىيىگە كېلىپلا «دۇنيانى ئۆزگەرتىش، تۇرمۇشنى ئۆزگەرتىش، ئىنسانىيەتنىڭ چۈشىنىش ئىقتىدارىنى ئۈزۈل - كېسىل ئەسلىگە كەلتۈرۈش» تىن ئىبارەت ھالقىما رېئالىزم ھەرىكىتىنىڭ «ئايرىلماس ئۈچ قاتلام نىشانى» نى قايتا تەكىتلىگەن. ئۇنىڭ دۆلەتكە قايتىشى بىلەن ھالقىما رېئالىزم ھەرىكىتى فرانسىيە ئەدەبىيات-سەنئەت ساھەسىگە يەنە قايتىپ كەلگەن. ئۇنىڭ ئەتراپىغا نۇرغۇن ياشلار ئۇيۇشۇپ كونىلارنىڭ ئورنىنى

ئالغان.

1947- يىلى 1- ئاينىڭ 12- كۈنى برىتون دۆلەت ئىچى ۋە سىرتىدىكى بارلىق ھالقىما رېئالىزمچىلارغا بىر پارچە ئوچۇق خەت يېزىپ، ئۇلارنى پارىژدا ئۆتكۈزۈلىدىغان خەلقئارا ھالقىما رېئالىزم كۆرگەزمىسىگە تەكلىپ قىلغان. ئۇ ھالقىما رېئالىزمچىلاردىن يېڭىلىق يارىتىشنى ۋە ئىلگىرىلەشنى تەلەپ قىلغان: «ئەگەر مۇشۇ يىللاردىكى ھالقىما رېئالىزمنىڭ ئەڭ تىپىك نادىر سەنئەت ئەسەرلىرىنى پارىژدا مەركەزلىك كۆرگەزمە قىلىش ھەقىقەتەن زۆرۈر دېيىلسە، بۇنداق كۆرگەزمىلەرنىڭ ئۆزىلا بىر ئۇچۇن مەڭگۈ يېتەرلىك ئەمەس. ئۇنىڭدىنمۇ مۇھىمى — ھەقىقىي ئىتتىپاقلىقنى تەكىتلەش ھەمدە كوللېكتىپىمىزنىڭ بۇرۇنقى ھەر قېتىملىق پائالىيەتلىرىگە سېلىشتۇرغاندا، بۇرۇنقى سەۋىيىمىزنىڭ ئۆسكەنلىكىنى ئىسپاتلاش». پۈتۈن دۇنيادىكى ھالقىما رېئالىزمچىلار برىتوننىڭ چاقىرىقىغا ئاۋاز قوشقان، 24 دۆلەتتىن كەلگەن ۋەكىللەر 1947- يىلىدىكى بۇ خەلقئارا ھالقىما رېئالىزم كۆرگەزمىسىگە قاتناشقان. ئۇلار ئۆزلىرىنىڭ ئاجايىپ ۋە ھەرخىل ئەسەرلىرى ئارقىلىق ئۆزلىرىنىڭ شېئىرىيەت ۋە شەكىل سەنئىتى ساھەسىدىكى ئىنتىلىشلىرىنى ئىپادىلىگەن. بۇ ئىنتىلىشلەرنىڭ ئەڭ ئاخىرقى نىشانى دەل برىتون ئېيتقان «يېڭى ئەپسانە» بولغان. ئۇلار بۇ «ئەپسانە» ھازىر تېخى يوشۇرۇن ياكى بىخ ھالەتتە تۇرۇۋاتىدۇ، دەپ قارىغان. دەل ئاشۇ «ئەپسانە» نى ئىجاد قىلىش ۋە ئەمەلگە ئاشۇرۇش جەريانىدا ئۇلارنىڭ ئورتاق قىممىتى يارىتىلغان.

1947- يىلىدىكى بۇ كۆرگەزمىدىن كېيىن، ھالقىما رېئالىزم كوللېكتىپىنىڭ كۈچى يەنە ئەسلىگە كەلگەن، يېڭى بىر تۈركۈم كىشىلەر بۇ ھەرىكەتكە قاتناشقان. بۇ كوللېكتىپنىڭ پائالىيەتلىرىنى تېخىمۇ ياخشى يۈرۈشتۈرۈش ۋە ماسلاشتۇرۇش ئۈچۈن، ھالقىما رېئالىزمچىلار «ئىش» ناملىق ئاخبارات ۋە ئالاقە رەھبەرلىك ئورگىنىنى قۇرغان. بۇ ئورگان ئېلان قىلغان بىر پارچە ئاخباراتتا 1947- يىلى 20 نەچچە دۆلەتتە ھالقىما رېئالىزم كوللېكتىپى مەۋجۇت دېيىلگەن. ئۇلار: ئەنگلىيە، بېلگىيە، برازىلىيە، كانادا، چىلى، دانىيە، مىسىر، ئامېرىكا، فرانسىيە، گۋاتېمالا، ھايتى، ۋېنگرىيە ئىراق، ياپونىيە، مېكسىكا، پورتۇگالىيە، رۇمىنىيە، شۋېتسىيە،

چېخسلوۋاكىيە، تۈركىيە، يۇگوسلاۋىيە قاتارلىقلار. بىراق، ئەمەلىيەتتىن ئالغاندا، گېرمانىيە، ئاۋستىرىيە، ئىسپانىيە، شۋېتسارىيە قاتارلىق دۆلەتلەردىمۇ ھالقىما رېئالىزم ئوخشاشلا سەل قارىغىلى بولمايدىغان ئورۇنغا ۋە تەسىرگە ئىگە بولغان.

1946- يىلدىن 1966- يىلغىچە، گەرچە ھالقىما رېئالىزم كوللېكتىپىنىڭ ئەزالىرى ئىزچىل ئالمىشىپ تۇرغان بولسىمۇ، بىراق ئۇنىڭ پائالىيىتى زادىلا توختاپ قالمىغان. ئۇنىڭ ئەدەبىيات-سەنئەت ساھەسىدىكى پائالىيەتلىرى ھەرخىل كۆرگەزمىلەرنى ئۇيۇشتۇرۇش بىلەن ھەرخىل گېزىت - ژۇرناللارنى چىقىرىشتىن ئىبارەت ئىككى خىل يولنى ئاساس قىلغان. 1959- يىلى پارىژدا، 1961- يىلى بوشانسوندا، 1964- يىلى ۋە 1965- يىلى يەنە پارىژدا خەلقئارا ھالقىما رېئالىزم كۆرگەزمىسى ئېچىلغان. ھەتتا ھالقىما رېئالىزم بىرلىككە كەلگەن ھەرىكەت سۈپىتىدە مەۋجۇت بولمىغان كېيىنكى مەزگىللەردىمۇ ھالقىما رېئالىزمچىلارنىڭ يېڭى ئەسەرلىرى ھەرخىل خەلقئارا كۆرگەزمىلەرگە قاتنىشىپ تۇرغان. ھالقىما رېئالىزمچىلار يەنە ئىلگىرى-كېيىن بولۇپ «نىئون چىرىغى» (1948–1949)، «كارامەتچى» (1952 – 1955)، «ھالقىما رېئالىزمنىڭ ئۆزى» (1956–1959)، «ئېرىق» (1958–1960)، «بۆسۈش ئېغىزى» (1961-1965)، «ئەڭ ئالىي نوپۇز» (1967–1969) قاتارلىق ژۇرناللارنى چىقارغان.

بۇ مەزگىلدە ئېلان قىلىنغان ئەدەبىي ئەسەرلەر گەرچە ناھايىتى كۆپ بولسىمۇ، لېكىن سەنئەت ئەسەرلىرىگە سېلىشتۇرغاندا ھەقىقىي نادىر ئەسەرلەر كۆپ چىقمىغان. چۈنكى، بۇ مەزگىلدە ئىجاد قىلغان برېتون، پېرېت، ئارپ قاتارلىق كونا يازغۇچىلاردىن باشقا يېڭى كىرگەن ئەزالار ئىچىدە تالانتلىق كىشىلەر ئاز بولغان، ئەمما سەنئەت ساھەسىدە كۆپلىگەن نادىر سەنئەتكارلار يېتىشكەن.

سىياسىي ھەرىكەت جەھەتتە، ھالقىما رېئالىزمچىلار مۇستەملىكىچىلىككە داۋاملىق قارشى تۇرۇپ، 1956- يىلى «فرانسىيە زىيالىيلىرىنىڭ شىمالىي ئافرىقا ئۇرۇشىغا قارشى تۇرۇش ھەرىكەت كومىتېتى» غا قاتناشقان؛ 1960- يىلى «121 كىشىلىك خىتابنامە» نى ئېلان قىلىپ، فرانسىيە ئەسكەرلىرىنى

ئالجىرىيە ئۇرۇشىدا بۇيرۇققا بويسۇنماسلىققا چاقىرغان.

برېتون 1969- يىلى 9- ئاينىڭ 28- كۈنى ئالەمدىن ئۆتكەن. ژان شۇستېر (Jean Schuster) ھالقىما رېئالىزم ھەرىكىتىگە رەھبەرلىك قىلغان. بىراق، برېتوننىڭ ۋاپاتى بۇ كوللېكتىپنىڭ كۈچ تەڭپۇڭلۇقىنى تولدۇرۇۋالغۇسىز دەرىجىدە بۇزۇۋەتكەن، بۇرۇندىن ساقلىنىپ كەلگەن ھەرخىل ئىختىلاپ ۋە زىددىيەتلەر ئىتتىپاقلىققا بۇزغۇنچىلىق قىلغان، ھالقىما رېئالىزم كوللېكتىپى پارچىلىنىشقا يۈزلەنگەن.

1969- يىلى 10- ئاينىڭ 4- كۈنى ژان شۇستېر «دۇنيا گېزىتى» دە ھالقىما رېئالىزمنىڭ ئەڭ ئاخىرقى خىتابنامىسى بولغان «4- باب» نى ئېلان قىلغان ھەمدە ھالقىما رېئالىزم كوللېكتىپىنىڭ رەسمىي تارقىلىپ كەتكەنلىكىنى جاكارلىغان. ئۇ مۇنداق چۈشەندۈرگەن: «ھەرقانداق بىر كوللېكتىپنىڭ ھاياتىي كۈچى يەنە ئەڭ تۆۋەن چەكتىكى ئىچكى بىردەكلىككە تايىنىدۇ. مەن ئەمەلىيەتكە پۈتۈنلەي ئۇيغۇن ھالدا شۇنداق دەيمەنكى، دەل ھالقىما رېئالىزم ھەرىكىتىنىڭ ئىچكى قىسمىدا ھېچقانداق بىرلىك قالمىغانلىقىنى نەزەردە تۇتۇپ، مەن ۋە مېنىڭ بەزى دوستلىرىم 2- ئايدا ئۇنىڭدىن ۋاز كېچىشنى قارار قىلدۇق، ئۇنىڭ ئەمدى بىز بىلەن ھېچقانداق مۇناسىۋىتى يوق». ئۇ مۇنداق جاكارلىغان: «‹ئەڭ ئالىي نوپۇز› نىڭ 7- سانى 3- ئايدا نەشىردىن چىقتى. بىراق، ئۇنىڭ بارلىق خىزمىتى 1- ئايدىلا تاماملانغان. ئۇ فرانسىيىدىكى تەشكىللىك ھەرىكەت بولغان ھالقىما رېئالىزمنىڭ ئەڭ ئاخىرقى پائالىيىتى».

3. ھالقىما رېئالىزمنىڭ ئاساسلىق نەزەرىيىلىرى ۋە ماھارەت ئالاھىدىلىكلىرى

ھالقىما رېئالىزمنىڭ ئاساسلىق نەزەرىيىلىرىنى مۇنداق ئۈچ نۇقتىغا يىغىنچاقلاش مۇمكىن:

بىرىنچى، رېئاللىق بىلەن چۈشنى بىرلەشتۈرۈش. برېتوننىڭ ئىككى پارچە خىتابنامىسى بىلەن «ھالقىما رېئالىزم دېگەن نېمە؟» ناملىق كىتابچىسى

هالقىما رېئالىزمنىڭ ئەڭ مۇھىم ھۆججەتلىرى ھېسابلىنىدۇ. بۇ ماقالىلاردا برېتون فرېئۇدنىڭ يوشۇرۇن ئاڭ ۋە چۈش توغرىسىدىكى نەزەرىيىلىرىنى ھەمدە بېرگسوننىڭ «ھاياتنىڭ قوزغىلىشى» نەزەرىيىسىنى ئۆزىنىڭ پەلسەپە ۋە ئىدىيە ئاساسى قىلغان. مەسىلىنى چۈشەندۈرۈش ئۈچۈن فرېئۇدنىڭ يوشۇرۇن ئاڭ ۋە چۈش توغرىسىدىكى كۆزقاراشلىرىنى قايتا تەكىتلەش زۆرۈر. خۇددى بىز يۇقىرىدا كۆپ قېتىم تىلغا ئالغاندەك، فرېئۇد مۇنداق قارىغان: يوشۇرۇن ئاڭ ھەرگىزمۇ ئېنىقسىز ۋە چۈشەنگىلى بولمايدىغان نەرسە ئەمەس، بەلكى ئۇنىڭ شەكىللىنىش مەنبەسى ۋە ئىپادىلىنىش شەكلى بار. ئۇ ئاساسلىقى چۈش، خىيال ۋە باشقا پسىخىك ھالەتلەردە ئىپادىلىنىدۇ. بۇرۇن كىشىلەر ئەمەلىيەت بىلەن خىيالنى، رېئاللىق بىلەن چۈشنى بىر-بىرىگە قارشى قويۇپ، پەقەت رېئاللىقلا چىن، خىيال بىلەن چۈش ساختا بولىدۇ، ئۇلارغا پەرۋا قىلماسلىق كېرەك، دەپ قارىغان. ئەمەلىيەتتە، خىيال بىلەن چۈش ئادەم ئېڭىنىڭ ئەڭ مول ۋە ئەڭ مۇھىم تەركىبىي قىسمى. ئۇلار ئادەم روھىنىڭ تۈپكى كۈچىنى جارى قىلدۇرىدۇ. رېئال تۇرمۇش پەقەت ئادەمنىڭ ئىنتايىن يۈزە ئىقتىدارىنىلا قوزغىتالايدۇ، روھ بولسا ئالەمنىڭ ھەيۋىتى ۋە سېھرىگە تۇتىشالايدۇ ھەتتا ئۇلاردىن ھالقىپ كېتىدۇ. شۇڭا، ھالقىما رېئالىزمچىلار رېئال تۇرمۇش بىلەن چۈش دۇنياسىنى بىر-بىرىگە قارشى قويماسلىق، بەلكى ئۇلارنى بىر گەۋدىگە ئايلاندۇرۇش كېرەك، دەپ قارىغان. دۇنياغا ساپ ھالدىكى ئوبيېكتىپ تاشقى قىياپەت ئارقىلىق مۇئامىلە قىلىش بىلەنلا قانائەتلەنمەي، ئادەمنىڭ ئىچكى دۇنياسى ئۈستىدە ئىزدىنىشنى چىقىش قىلىپ، ئىچكى - تاشقى رېئاللىقنى ئوخشاش بىر ئۆزگىرىشنىڭ ئىككى يوشۇرۇن تەركىبىي قىسمى دەپ قارايدىغان، يەنى، كونكرېت دۇنيا بىلەن ئابستراكت دۇنيا پائالىيىتىنىڭ بىردەكلىكىنى مۇئەييەنلەشتۈرىدىغان بۇ خىل نەزەرىيە ھالقىما رېئالىزمچىلارنىڭ ئاساسلىق نەزەرىيىسى بولۇپ قالغان. ئۇلار رېئاللىق بىلەن چۈش ئۆزئارا بىرىككەن مۇتلەق مەۋجۇتلۇقنى «ھالقىما رېئاللىق» دەپ ئاتاپ، ئۇنىڭغا يېتىشنى ۋە ئۇنى ئىپادىلەشنى ئۆزلىرىنىڭ باش نىشانى قىلغان. برېتون «ھالقىما رېئالىزم دېگەن نېمە؟» ناملىق ماقالىسىدە مۇنداق دېگەن: «كۆپ يىللاردىن بۇيان — تېخىمۇ دەل ئېيتقاندا، ھالقىما رېئالىزمنىڭ بىۋاسىتە

سىزىمچىلىك دەۋرى (1919 ـ 1925) دەپ ئاتاشقا بولىدىغان مەزگىلى ئاياغلاشقاندىن بۇيان — بىز ئىزچىل ھالدا ئىچكى رېئاللىق بىلەن تاشقى رېئاللىق بىرلىشىشكە قاراپ يۈزلىنىدۇ ھەمدە ئاخىر بىرگەۋدىنىڭ ئىككى مۇھىم ئامىلىغا ئايلىنىدۇ، دەپ قاراشقا ئۇرۇنۇپ كەلدۇق. بۇ ئىككىسىنىڭ ئاخىرقى بىرلىشىشى ھالقىما رېئالىزمنىڭ ئەڭ چوڭ نىشانىدۇر: ھازىرقى ئىجتىمائىي شارائىت ئاستىدا، ئىچكى رېئاللىق بىلەن تاشقى رېئاللىق ئۆزئارا زىددىيەتلىك ھالەتتە تۇرۇۋاتىدۇ (بىزنىڭ قارىشىمىزچە، بۇ خىل زىددىيەت دەل ئىنسانىيەت بەختسىزلىكىنىڭ مەنبەسى، شۇنداقلا يەنە ئىنسانىيەت تەرەققىياتىنىڭ سەۋەبى)، شۇڭا بىز ئۆزىمىزگە مۇنداق ۋەزىپىلەرنى بەلگىلىدۇق: مۇمكىن بولغان ھەرقانداق جايدا بۇ ئىككى رېئاللىقنى تەڭ ئورۇنغا قويۇش، ھەرقانداق بىرىنى گەۋدىلەندۈرۈۋېتمەسلىك، شۇنداقلا بىرلا ۋاقىتتا بۇ ئىككى رېئاللىققا ئاساسەن ھەرىكەت قىلماسلىق، چۈنكى ئۇنداق قىلىش ئادەمگە بۇ ئىككى رېئاللىق ئەمەلىيەتتە بىر-بىرىدىن ئانچە يىراق ئەمەسكەن دېگەن تۇيغۇ بېرىپ قويىدۇ (مەن شۇنىڭغا ئىشىنىمەنكى، بىرلا ۋاقىتتا بۇ ئىككى رېئاللىققا ئاساسەن ھەرىكەت قىلغان ئادەم ياكى بىزنى ئالدايدۇ ياكى خام خىيالنىڭ قۇربانىغا ئايلىنىدۇ)؛ بىرلا ۋاقىتتا بۇ ئىككى خىل رېئاللىققا ئاساسەن ھەرىكەت قىلماسلىق، بەلكى تەرتىپلىك ھالدا ئاۋۋال بىرسىگە، ئاندىن يەنە بىرسىگە ئاساسەن ھەرىكەت قىلىش ئارقىلىق ئۇلارنىڭ ئۆزئارا جەلپ قىلىشىنى ۋە ئۆزئارا سىڭىشىنى كۆزىتەلەيمىز، شۇنداقلا ئۆزئارا رول ئوينايدىغان بۇ خىل تەسىرگە بىر خىل كېرىلىش كۈچى ئاتا قىلىپ، بۇ ئىككى قوشنا رېئاللىقنى بىرلەشتۈرۈپ بىر گەۋدىگە ئايلاندۇرالايمىز». برېتون بۇ «ئەڭ چوڭ نىشان» نى ئىشقا ئاشۇرۇشقا قەسەم قىلغان. ئۇ مۇشۇ ماقالىسىدە ئۆز خىتابنامىسىدىكى مۇنداق بىر بۆلۈك سۆزنى ئارىيە ئالغان: «مەن ئاشۇ زىددىيەتلىك ئىككى خىل ھالەت — چۈش ۋە رېئاللىق — نىڭ كەلگۈسىدە بىر خىل مۇتلەق رېئاللىققا، يەنى ھالقىما رېئاللىققا ئايلىنىدىغانلىقىغا ئىشىنىمەن. مەن بۇ ئايلىنىشنىڭ تاماملىنىشىغا تەقەززا، مەن ئۆزۈمنىڭ ئۇ مۇكەممەل ھالەتنى بەھرىلىنەلمەيدىغانلىقىمغا ئىشىنىمەن، بىراق ئۇنىڭ ئەڭ ئاخىردا ئادەمگە ئېلىپ كېلىدىغان شادلىقىنى ھېس قىلالىساملا ئۆلسەممۇ رازى». كېيىن، ھالقىما

رېئالىزمچىلار يەنە رېئاللىق بىلەن چۈشنى ئايرىۋەتكەن ۋە بىر-بىرىگە قارىمۇقارشى قويغان نەرسىنىڭ دەل ئورغۇن ئەسىرلەردىن بۇيان غەرب مەدەنىيىتىدە ھۆكۈمران ئورۇندا تۇرۇپ كەلگەن راتسىئونالىزم ئىكەنلىكىنى بايقىغان. ئۇلار ئىچكى چىنلىق ۋە تاشقى چىنلىق، چۈش ۋە رېئاللىق، ئەقىل ۋە ئەسەبىيلىك (ساراڭلىق) قاتارلىق ئۆزئۆندىن بۇيان بىر-بىرىدىن ئايرىۋېتىلگەن ساھەلەرنى بىرلەشتۈرۈپ، ئۇلارنى تۇتاشتۇرۇپ تۇرغان يىپنى تېپىپ چىقىش ئۈچۈن، تار ئىدراكنى بۆسۈپ ئۆتۈپ، خىيال بىلەن چۈشنى كۆندىلىك تۇرمۇش ئىچىگە سىڭدۈرۈپ، ئاشۇ يەردىن «ئاجايىپلىق» نى تېپىشنى ياكى قوزغاشنى ئۆگىنىش كېرەك، «ئاجايىپلىق» نى ئەڭ قوزغىيالايدىغىنى مۇھەببەت ۋە شېئىر، دەپ قارىغان. برېتون «ھالقىما رېئالىزم خىتابنامىسى» دا مۇنداق دېگەن: «ھالقىما رېئالىزم ھالقىش خاراكتېرىدىكى باشقا بىر خىل ئەمەلىي مەۋجۇتلۇققا ئىشىنىدۇ. ھاياتلىقتىكى ئاساسىي مەسىلىلەرنى ھەل قىلىش ئۈچۈن، ئۇ كونا ۋە مۇئەييەنلەشكەن ئۇقتىسىنەزەرلەرنى چۆرۈپ تاشلايدۇ؛ ئۇ تۇرمۇشتىكى تېخى سىناق قىلىنمىغان ھەرخىل بىرىكىشلەرنى ئىزدەيدۇ، ئۇ چۈشنىڭ ھاياتىي كۈچىنى ۋە ئەمەلىي مەنپەئەت مۇددىئاسىدىن خالىي خاھىشلارنى جارى قىلدۇرىدۇ» . ھالقىما رېئالىزمچىلار شېئىرنى بارلىق ئىجادىيەتلەرنىڭ ئەڭ ئالدىغا قويغان. ئۇلارنىڭ قارىشىچە، شېئىر تىل ئىشلىتىش سەنئىتى، ۋەھالەنكى، تىل دەل ئادەم روھى بىلەن ئەڭ پىنھان مۇناسىۋەتتە بولىدىغان نەرسە؛ شېئىرنىڭ ئۆزىلا ئىدراكقا قارشى ئالاھىدىلىككە ئىگە، شۇڭا، شېئىر دۇنيانى تونۇش، چۈش بىلەن رېئاللىقنى بىرلەشتۈرۈش ۋە مۇتلەق رېئاللىققا — ھالقىما رېئاللىققا يېتىشنىڭ ئەڭ ئۈنۈملۈك قورالى.

ئىككىنچى، ھالقىما رېئاللىقنى ئىجادىيەتنىڭ مەنبەسى قىلىش. ھالقىما رېئالىزمچىلارنىڭ قارىشىچە، پەقەت يوشۇرۇن ئاڭ ساھەسى، چۈش مۇھىتى، خىيالىي تۈيغۇ، تەبىئىي ئىقتىدار، جۆيلۈش قاتارلىق رېئاللىقتىن ھالقىغان تۇرمۇشلا ئىجادىيەتنىڭ مەنبەسى بولالايدۇ. شۇڭا ئۇلار ئەخلاق، دىن، جەمئىيەت، ھەتتا كۆندىلىك تۇرمۇشتىكى تەجرىبە قاتارلىقلارنىڭ ھەممىسىنى ئادەمنىڭ تەبىئىي ئېھتىياجىنى باسىدىغان ۋە چەكلەيدىغان بىر تەرەپلىمە نەرسىلەر، ئەدەبىيات-سەنئەت پەقەت ئاشۇ چەكلىمىلەردىن قۇتۇلغاندىلا،

روھنىڭ ئەركىنلىكىگە ئېرىشەلەيدۇ، دەپ قارىغان. بولۇپمۇ ئۇلار يوشۇرۇن ئاڭ ۋە بىنورمال پسىخىك ھالەت ئۇستىدىكى ئىزدىنىشلەرنى ئەدەبىيات-سەنئەت ئىجادىيىتىگە تەدبىقلىغان. «ھالقىما رېئالىزم خىتابنامىسى» (1924) دا بېرېتون مۇنداق دېگەن: ھالقىما رېئالىزم ئاڭ بىلەن يوشۇرۇن ئاڭدىكى تەجرىبىلەر دۇنياسىنى مۇكەممەل بىرىكتۇرىدىغان بىر ئۇسۇل، ئۇ چۈش دۇنياسى بىلەن كۈندىلىك ئەقلىي دۇنيانى ئورتاق ھالدا «بىر مۇتلەق رېئاللىققا، بىر ھالقىما رېئاللىق دۇنياسىغا» ئېلىپ كىرىدۇ. ئۇنىڭ قارىشىچە، ئەدەبىيات-سەنئەت ئادەمنىڭ مۇرەككەپلىكى ئاساسىدا ئاڭ بىلەن يوشۇرۇن ئاڭنىڭ، كۈندىلىك رېئال تۇرمۇش بىلەن چۈش دۇنياسىنىڭ بىرلىكىنى بايقىشى كېرەك؛ رېئاللىقنىڭ يۈزە قاتلىمى رېئاللىقنىڭ ئەسلى قىياپىتىنى ئەكس ئەتتۈرۈپ بېرەلمەيدۇ؛ رېئاللىقتىن ھالقىغان «مەلۇم خىل بىرىكىش شەكلى» مەۋجۇت، بۇ خىل شەكىلگە كىشىلەر تا ھازىرغا قەدەر سەل قاراپ كەلدى، بىراق ئۇ شەيئىلەرنىڭ ماھىيىتىگە يېتەلەيدۇ. بۇ خىل شەكىلنىڭ بىرى يوشۇرۇن ئاڭ، يەنە بىرى چۈش. چۈنكى، يوشۇرۇن ئاڭ ئادەمنىڭ روھىنى ۋە دۇنيانىڭ ئىچكى مەخپىيىتىنى ئەكس ئەتتۈرىدۇ؛ يوشۇرۇن ئاڭنى ئىپادىلىگەندىلا ئۆزلۈكنى ئۇزۇل-كېسىل تونۇغىلى، رېئال دۇنيانىڭ سەۋەبىنى چۈشەندۇرگىلى بولىدۇ. چۈشكە كەلسەك، ھەرقانداق بىر ساھە چۈش مۇھىتىدەك مول ۋە رەڭگارەڭ بولمايدۇ، ئۇ ئادەملەر ئاشكارىلىيالمايدىغان مەخپىيەتلەرنى ئاشكارىلايدۇ، ئۆتمۈش بىلەن ھازىرنى نامايان قىلىدۇ، شۇنداقلا كەلگۈسىدىن بېشارەت بېرىدۇ. شۇڭا، برېتون: «ھالقىما رېئالىزمنىڭ ئاساسى ئۆزىدىن بۇرۇن ئىزچىل تۇردە سەل قارالغان بەزى ئۇلانما ئوي شەكىللىرىنىڭ يۇكسەك چىنلىقىغا، چۈشنىڭ ھەممىگە قادىرلىقىغا ۋە ئىدىيىنىڭ ئاغماس پائالىيەتلىرىگە ئىشىنىشتىن ئىبارەت. ئۇنىڭ مەقسىتى باشقا بارلىق مېخانىكالىزملارنى بىتچىت قىلىش ھەمدە ئۇلارنىڭ ئورنىغا دەسسەش ئارقىلىق ھاياتلىقتىكى ئاساسلىق مەسىلىلەرنى ھەل قىلىشتىن ئىبارەت» دېگەن. كېيىن ئۇ يەنە «ھالقىما رېئالىزم دېگەن نېمە؟» ناملىق كىتابچىسىدا تېخىمۇ ئېنىق ھالدا مۇنداق دېگەن: «ھالقىما رېئالىزم: ئىسىم، ساپ ھالدىكى روھنىڭ ئاڭسىز پائالىيىتى. كىشىلەر ئۇنىڭغا تايىنىپ، ئېغىزچە، يېزىقچە ياكى باشقا

شەكىللەر ئارقىلىق ئىدىيىنىڭ ھەقىقىي جەريانىنى ئىپادىلەيدۇ. ئۇ ئەقىلنىڭ ھېچقانداق كونتروللۇقىغا ئۇچرىمىغان، ھەمدە يەنە ھېچقانداق ئېستېتىكىلىق ياكى ئېتىكىلىق بىر تەرەپلىمە قاراشلاردىن خالىي چاغدىكى ئىدىيىنىڭ ئەركىن پائالىيىتىدۇر».

ئۈچىنچى، ئەنئەنىۋى ئەدەبىيات ـ سەنئەت شەكىللىرىنى ئۇزۇل-كېسىل چۆرۈپ تاشلاش. برېتون «ھالقىما رېئالىزم دېگەن نېمە؟» ناملىق ماقالىسىدە مۇنداق دېگەن: «بىز قەتئىي قىلىپبازلىق قىلمايمىز ... ھالقىما رېئالىزمچىلار ئەڭ ساپ، ئەڭ جانلىق ئىپادىلەش شەكىللىرىنى قوغلىشىدۇ. ھالقىما رېئالىزم سىرتتىن كەلگەن ھەرقانداق چەكلىمىنى ئېتىراپ قىلمايدۇ، مۇشۇ مەنىدىن ئېيتقاندا، ئۇنىڭ ئەركىنلىكى ئۇزۇل-كېسىل ئەركىنلىك». ئەدەبىيات جەھەتتە، ئۇلار ئەنئەنىۋى ئەدەبىياتنى قاتتىق كەمسىتىپ، ئەنئەنىۋى ئەدەبىيات ئەنئەنىۋى بولغان ئېستېتىك، ئەخلاقىي، سىياسىي ۋە ئىجتىمائىي كۆزقاراشلارنى نامايان قىلغان، ۋەھالەنكى، بۇ كۆزقاراشلارنىڭ ھەممىسى يۇقىرى قاتلامنىڭ مەنپەئەتىنى قوغدايدىغان بىر تەرەپلىمە ۋە قاتمال كۆزقاراشلار، شۇنداقلا ئەرزىمەس يۈزەكى نەرسىلەر، دەپ قارىغان. ئۇلارنىڭ نەزەرىدە، ھالقىما رېئالىزمنىڭ ۋەزىپىسى ئەقلىي تەپەككۇرنى ۋە ئەنئەنىۋى يېزىقچىلىق ئۇسۇلىنى ئاغدۇرۇپ تاشلاپ، كىشىلەر تېخى ئومۇميۈزلۈك ئېتىراپ قىلمىغان ماھىيەت ۋە يوشۇرۇن ئاڭنىڭ كۈچى ئۈستىدە يۈرەكلىك ئىزدىنىش؛ ئادەمنىڭ ئىپتىدائىي، ئىدراكسىز، لوگىكىغا سىغمايدىغان، بىمەنە ھەتتا بىنورمال تەرەپلىرىنى ئىپادىلەش ئارقىلىق ئەنئەنىنىڭ كىشەنلىرىدىن ئۇزۇل-كېسىل قۇتۇلۇپ، بىر تەرەپلىمىلىكلەرنى بۆسۈپ ئۆتۈپ، «روھىي ئىنقىلاب» ئارقىلىق پۈتكۈل ئىنسانىيەتنىڭ ئورتاق مىزانىنى ۋە «يېڭى روھ» ياكى «يېڭى ئەپسانە» نى بارلىققا كەلتۈرۈش؛ نوقۇل سەنئەت نۇقتىئىنەزەرلىرىنى يوقىتىپ، ئۇنىڭ ئورنىغا چەكسىز كەڭلىككە ئىگە بايقاش نۇقتىئىنەزەرىنى دەسسىتىشتىن ئىبارەت. شۇڭا ھالقىما رېئاللىققا ئىچكىرىلەپ كىرىشتىن دېرەك بېرىدۇ. ئۇلارنىڭ قارىشىچە، شېئىر روھ ۋە ئالەم ئۈستىدە ئىزدىنىشنىڭ ئەڭ ياخشى ئۇسۇلى. ئۇلار شېئىرنىڭ ماھىيەت دائىرىسىنى كېڭەيتىپ ۋە موللاشتۇرۇپ، ئۆز مۇددىئاسىغا يېتىش ئۈچۈن، ئاپتوماتىك يېزىقچىلىق، ھىپنوزلۇق قاتارلىق ئۇسۇللارنى قوللانغان. شۇڭا

ئۇلارنىڭ شېئىرلىرىدا ئاجايىپ سېھرىي كۈچكە ئىگە ئىماگلار كۆپلەپ مەيدانغا كەلگەن، ئۇلار ئىماگ ئارقىلىق «ھالقىما رېئاللىق» نى ياراتماقچى بولغان. بۇنىڭ بىلەن ئۇلار شېئىرىي كەيپىياتنىڭ كەڭلىكى ۋە قېلىنلىقى ئۈستىدە ئىزدىنىپ، شېئىرىي تىلنى يېڭىلىغان، يەنى ئاددىي سۆزلەرگە ماھىيەت تۈسى بەرگەن. شائىر پېر رېۋېردى (Pierre Reverdy) ئىماگ توغرىسىدا مۇنداق دېگەن: «ئىماگ روھنىڭ مەھسۇلاتى، ئۇ ساپ ھالدىكى ئوبيېكتىپ ئوخشىتىشلا ئەمەس، بەلكى ئوخشاش بولمىغان سۇبىستانسىيىلەرنى بىر-بىرىگە جۈپلەش. بۇ ئىككى خىل ئەمەلىي مەۋجۇتلۇق (existent) ئوتتۇرىسىدىكى ئەسلى ئارىلىق قانچە يىراق بولسا، ئۇلارنىڭ بىرىكىشىمۇ شۇنچە ئويلىمىغان يەردىن چىقىدۇ ھەمدە شۇنچە مۇۋاپىق بولىدۇ، شۇنداقلا ئۇنىڭدىن پەيدا بولغان ئىماگمۇ شۇنچە لەرزىگە سېلىش كۈچىگە ئىگە بولىدۇ». شۇڭا، ھالقىما رېئالىزمچىلارنىڭ ئاجايىپ ئىماگلارغا بولغان كۈچلۈك ئەھمىيەت بېرىشى شېئىرىيەتنىڭ تەرەققىيات تارىخىدا مۇھىم رول ئوينىغان.

ھالقىما رېئالىزمنىڭ ماھارەت ئالاھىدىلىكلىرىنى مۇنداق يىغىنچاقلاش مۇمكىن:

بىرىنچى: ئاپتوماتىك يېزىقچىلىق (automatic writing) ياكى ئاڭسىز يېزىقچىلىق. ھالقىما رېئالىزمچىلارنىڭ قارىشىچە، ئىجادىيەت جەريانىدا بەدىئىي جەھەتتىكى ھەرقانداق ئويلىنىش ۋە ھەرقانداق شەكىلدىكى تەپەككۇر بولماسلىقى لازىم، ئىجادىيەتنى ساپ ھالدىكى ئاڭسىز جەريانغا ئايلاندۇرۇش كېرەك. برېتون «ھالقىما رېئالىزم خىتابنامىسى» دا ئېنىق ھالدا مۇنداق كۆرسەتكەن: پەقەت «ھەرقانداق ئەقلىي ئامىلنى چۆرۈۋېتىپ تاشلاپ»، «ئەڭ ساپ، ئەڭ جانلىق ئىپادىلەش ئۇسۇلىنى قوغلاشقاندىلا»، ئاندىن «مۇتلەق رېئاللىققا»، يەنى «ھالقىما رېئاللىققا» يەتكىلى بولىدۇ. شۇڭا، ھالقىما رېئالىزمچىلارنىڭ قارىشىچە، ئەسەر ئىجاد قىلغاندا ئىنچىكە پىششىقلاپ ئىشلەشنىڭ ھاجىتى يوق، ئاپتور پەقەت كاللىسىدا تۇختىماي پەيدا بولىدىغان نەرسىلەرنى تېزلىك بىلەن خاتىرىلىۋالسىلا ئەسەر تەييار بولىدۇ. سۆز بىلەن سۆزنىڭ، جۈملە بىلەن جۈملىنىڭ ئوتتۇرىسىدا چوقۇم ئورگانىك باغلىنىشنىڭ بولۇشى ھاجەتسىز، پۈتۈنلەي «تاسادىپىي ماس كېلىپ قېلىش» قىلا تايىنىش

لازىم. بولۇپمۇ ئادەم ئۇيقۇلۇق ھالەتتە تۇرغاندا كاللىسىدا پەيدا بولغان نەرسىلەرنى پۈتۈنلەي ئاڭسىز ھالدا خاتىرىلىۋېلىشى كېرەك. ئۇلار ھەم ئەقىلنىڭ كونتروللۇقىغا ئۇچرىمايدۇ. ھەم يەنە ئىجادىيەت مۇددىئاسىنىڭ ۋە باش تېما ئىدىيىسىنىڭ چەكلىمىسىگە ئۇچرىمايدۇ، يازغاندىن كېيىن قەتئىي تۈزەتمەسلىك، بەزىدە مۇۋاپىق سۆز تاپالمىغاندا مەلۇم ھەرپ ياكى ساننى ئىپادىلىمەكچى بولغان ئاشۇ مەنىنىڭ بەدىلى قىلىپ ئىشلىتىش كېرەك. «ئاڭسىز يېزىقچىلىق» ماھىيەتتە بىرېتون ئېيتقان «روھنىڭ ئاپتوماتىكلىقى» نى ئىپادىلەشنىڭ بىر خىل ئۇسۇلى، شۇنداقلا، ھالقىما رېئالىزمچىلار ئۇچۇن ئەركىنلىكنى قوغلىشىشنىڭ، ئادەمنىڭ ئىجادىيەت كۈچىنى ئازاد قىلىشنىڭ ھەمدە ماتارىپ ۋە ئىجتىمائىي تۈرمۇش پەيدا قىلغان كونتروللۇقلاردىن قۇتۇلۇپ، ئەركىن ئويلاش ۋە ھېس قىلىشنىڭ مۇھىم ۋاسىتىسى. تۇنجى تۈركۈمدىكى ھالقىما رېئالىزمچىلار قوللانغان «ئاپتوماتىك يېزىقچىلىق» جەريانىدا، ئۇلار ھەرقانداق خاھىش، مەنتىقە ۋە بىلىنىپ بولغان ئىشلارنىڭ كونتروللۇقىغا ئۇچرىمىغان. سۆز بىلەن سۆزنىڭ بىرىكىشى، جۈملە بىلەن جۈملىنىڭ چېتىلىشى ساپ تاسادىپىيلىقنى ۋە ئىختىيارلىقنى ئاساس قىلغان. ئۇلارنىڭ قارىشىچە، بۇ خىل يېزىقچىلىق روھ ھېچقانداق كونتروللۇققا ئۇچرىمىغان ئەھۋالدا ئەمەلىيلىشىدۇ، مۇنداقچە ئېيتقاندا، بۇ خىل ئىجادىيەت پائالىيىتىگە يوشۇرۇن ئاڭ يېتەكچىلىك قىلىدۇ. ئاڭغا ياكى ئادەمنىڭ ئېڭى قوبۇل قىلالايدىغان ئۆلچەملەرگە نىسبەتەن ئېيتقاندا، بۇنداق ئۇسۇل بىلەن يېزىلغان تېكىستلەر رەتسىز، قۇرۇلمىسى تارقاق، ھەتتا پارچە - پۇرات بولىدۇ. بىراق، بۇنداق ئەسەرلەر چىنلىققا، شۇنداقلا ناھايىتى چوڭقۇر بولغان، ھېچقانداق زەخمەتكە ئۇچرىمىغان چىنلىققا ئىنتايىن يېقىنلىشىدۇ، چۈنكى ئۇلار ئاڭنىڭ تۈزىتىشىدىن ئۆتمەيدۇ، روھىي پائالىيەتنىڭ ئەسلى قىياپىتىنى ساقلاپ قالغان بولىدۇ. ھالقىما رېئالىزمچىلارنىڭ «ئاپتوماتىك يېزىقچىلىق» ئۇسۇلى ھەرقانداق قانۇنىيەت، قائىدە، ئادەت ۋە تەپەككۇرنىڭ زۆرۈرلۈكىنى چەتكە قاققان، ئۇ ئەدەبىي ئىجادىيەت پائالىيىتىنىڭ بارلىق قانۇنىيەتلىرىنى ئاغدۇرۇۋەتكەن: ئۇ ھەرگىزمۇ چوڭقۇر ئويلىنىلغان، بەلگىلىك مۇددىئا ۋە ئۇنىڭغا مۇناسىپ ئىپادىلەش شەكلىگە ئىگە ئىجادىيەت بولماستىن، بەلكى

ئىستىخىيىلىك ۋە ئەقىلگە قەتئىي تايانمايدىغان ئىجادىيەتتۇر؛ ئۇنىڭ مەقسىتى ئاللىبۇرۇن ياكى ئالدىن مۇئەييەنلەشكەن مەلۇم مەنىنى يەتكۈزۈپ بېرىش ئەمەس، بەلكى، ئۆزىدىكى مول تەسەۋۋۇر ۋە ئۇلانما ئوي ئارقىلىق، سۆز-جۈملىلەردىكى كۈچلۈك بىرىكىش كۈچى ئارقىلىق مۆلچەرلىگۈسىز، ئادەمنى ھەيران قالدۇرىدىغان مەنىنى ئىجاد قىلىش. ھالقىما رېئالىزمچىلارنىڭ بۇ جەھەتتىكى ئەمەلىيىتى «ئەدەبىي» ئەسەرلەر بىلەن «نائەدەبىي» ئەسەرلەر ئوتتۇرىسىدىكى ئەنئەنىۋى چەك-چېگرىنى بۇزۇپ تاشلىغان. ھېچقانداق باش تېما، شەكىل، بەدىئىي ماھارەت قاتارلىقلارنى ئويلاشمىغان ئاشۇ ئەسەرلەر ھالقىما رېئالىزمچىلاردا «كلاسسىك» ئەدەبىي ئەسەرلەرگە قارىغاندا تېخىمۇ كۈچلۈك، تېخىمۇ مول ئىجادىيەتكە ئايلانغان. شۇڭا، «ئاپتوماتىك يېزىقچىلىق» ھەرگىزمۇ ساپ ھالدىكى بىر خىل «يېڭى ئىپادىلەش ۋاستىسى» بولۇپلا قالماي، بەلكى، ھالقىما رېئالىزمچىلارنىڭ كونا ئەدەبىيات نۇقتىئىنەزەرلەرگە قارشى تۇرۇشىدىكى قورالىغا ئايلانغان.

ئىككىنچى: يۇمور. ھالقىما رېئالىزمچىلار مەيلى ئۆزىنىڭ ئىدىيە سىستېمىسىدا ياكى ئىجادىيەت ئەمەلىيىتىدە بولسۇن، يۇمورغا ناھايىتى مۇھىم ئورۇن بەرگەن. چۈنكى، بىزگە مەلۇمكى، چەكسىز مەۋجۇتلۇققا تەلپۈنىدىغان ئادەم ئۈچۈن كىشىلەر ياشاۋاتقان بۇ دۇنيا ھەم مۇرەككەپ ھەم بىمەنە، شۇڭا ئۇ ھەم كۈلكىلىك ھەم قىزىقارلىق، يېڭى بىر يول ئېچىش ئۈچۈن ئەڭ ئالدى بىلەن بۇزۇش كېرەك. ۋەھالەنكى كۈلكە ساختىلىقنىڭ كىشەنلىرىدىن قۇتۇلۇشنىڭ ئەڭ ياخشى قورالى. مەسخىرە ئارقىلىق ئۆزىنى جەمئىيەتنىڭ پۈتلىكاشاڭلىرىدىن قۇتۇلدۇرۇش ئىنتايىن ياخشى ۋە ئەڭ مۇۋاپىق ئۇسۇل بولۇشى مۇمكىن. دەل شۇنداق بولغاچقا، شەيتان ئۇسسۇلغا قوماندانلىق قىلالايدۇ، ھالقىما رېئالىزمچىلار بولسا يوشۇرۇن ئاڭنىڭ چوڭقۇر قاتلىمىغا كىرەلەيدۇ. يۇمورلۇق ئادەم دۇنيادىن ھالقىغان ھالدا، تۇرمۇشنى ياندا تۇرۇپ كۆزەتكۈچى سۈپىتىدە كۆزىتىدۇ. ئۇنىڭ كۆز ئالدىدا ھەرىكەت قىلىۋاتقانلارنىڭ ھەممىسى ياغاچ قورچاقلارغا ئايلىنىدۇ. سوغۇققان مۇئامىلە بىلەن كۆزىتىشنى چۈشىنىدىغان ئادەم ئۈچۈن ئېيتقاندا، رېئال تۇرمۇش ئۆزىنىڭ ئەستايىدىل قىياپىتىنى يوقىتىپ، مەسخىرىنىڭ ئوبيېكتىغا ئايلىنىدۇ. شۇڭا، يۇمور تاشقى

رېئاللىقتا بولغان پەرۋاسىزلىقنى ئۆز ئىچىگە ئالغان: ئۇ ئېگىز بالكوندا تۇرۇپ دۇنيا غەلىيانلىرىغا قاراۋاتقان ئادەمنىڭ كۆز نۇرى. ۋەھالەنكى، كۈلكىلىك ئىشلارنى كۆرسىتىپ بېرىش ۋە بارلىق ئادەتلەرنى مەسخىرە قىلىش تەبىئىي ھالدا ئاللىقاچان مۇئەييەنلەشكەن ئىجتىمائىي تەرتىپكە بولغان قارشىلىقتا ئىپادىلىنىپ باردۇ. فرېئۇدنىڭ تەلىماتلىرىدىن ئايانكى، يۇمور روھقا بويسۇنۇشنىڭ ئىپادىسى ئەمەس، بەلكى ئىجتىمائىي قاتمال كۆزقاراشلارغا بويسۇنۇشنى رەت قىلىشنىڭ ئىپادىسى: يۇمور — ئۈمىدسىزلىكنى يوشۇرىدىغان نىقاب. يۇمور يالغۇز ئەتراپتىكى نۇرغۇن ئىشلارنىڭ يۇتتۇۋېتىشنى خالىمىغان روھنىڭ بەلگىسى بولۇپلا قالماي، بەلكى ئۇنىڭ چېتىلىش دائىرىسى ئىنتايىن كەڭرى. چۈنكى، ئۇ ئۆزلۈكنىڭ رېئاللىقتىن ھالقىشىنى، ھەتتا ئۆزلۈك ئۇچرىغان ھەرقانداق زىيان-زەخمەتكە قارىتا پەرۋاسىز مۇئامىلە قىلىش ئارزۇسىنى بىلدۈرىدۇ. تاشقى دۇنيانىڭ زىددىيەتلىرىمۇ بۇ خىل پەرۋاسىزلىقنىڭ ۋە شادلىقتا ئېرىششنىڭ پۇرسىتىگە ئايلىنىدۇ. برېتون فرېئۇدنىڭ مۇنداق بىر مىسالىنى نەقىل ئالغان. ئۆلۈمگە ھۆكۈم قىلىنغان بىر مەھبۇس دۈشەنبە كۈنى دار ئاستىغا ئېلىپ بېرىلىپتۇ. شۇ چاغدا ئۇ يۇقىرى ئاۋاز بىلەن: «بۇ ھەپتە ئەجەب ياخشى باشلاندى! » دەپتۇ. ئاندرې برېتون مۇنداق دېگەن: يۇمور بىزنى «ئازاب تۇپەيلىدىن پەيدا بولىدىغان روھىي جەھەتتىكى خوراش» تىن ساقلاپ قالىدىغانلىقى ئۈچۈن، «مەلۇم خىل ناھايىتى يۇقىرى قىممەتكە ئىگە» ، «بىز يۇمورنىڭ ئازادلىقىمىزغا ۋە روھلىنىشىمىزغا تولىمۇ مۇۋاپىق كېلىدىغانلىقىنى ھېس قىلدۇق» . ئەلۋەتتە، يۇمور «تېخى بىلىنمىگەن، ئاڭسىز، بېسىلغان ئاشۇ بارلىق كۈچلەرنى پارتلىتىپ چىقىرىدۇ» . يۇمور «ماھىيىتىدىن ئېيتقاندا، ئەنئەنىۋى ئىدىيىلەرنىڭ مېخانىك ئۇسۇلىغا قارىتىلغان بىۋاسىتە سېزىم ئاساسىدىكى غۇۋا تەنقىد بولۇپ، ئۇ بىر خىل ئاتالمىش نورمال ھادىسە ئىچىدىن مەلۇم خىل ياكى بەزى ئەمەلىي كۈچلەرنى چەككىلەپ چىقىش ئارقىلىق، مۇشۇ ئەمەلىيەتلەرنى تاسادىپىيلىق بىلەن ھالقىما رېئاللىقنىڭ مۇناسىۋىتىدىن شەكىللەنگەن، ئادەمنىڭ بېشىنى قايدۇرىدىغان بىر مەيدان ئويۇن ئىچىگە ئېلىپ كىرىشتىن ئىبارەت. يۇمور، پەقەت يۇمورلا رېئاللىق بىلەن خىيالنى بىرىكتۈرۈپ، كۈندىلىك رېئال مۇئامىلە بىلەن ئەقلىي لوگىكىلىق ئۇسۇللارنىڭ

چەكلىمىلىكلىرىدىن ھالقىپ، ئەتراپتىكى ئىشلارغا سىرلىق ھالقىما سېھىرلىك، يېڭى ھەمدە مەۋجۇت بولمىغان ساختا مەنە ئاتا قىلىدۇ ... شۇنداقلا ئۇنى ئالاھىدە، ھەش-پەش دېگۈچە يوقىلىدىغان، ئەمما ناھايىتى مۇكەممەل بولغان ھالقىما تۇيغۇلار (sur—sers) ئالدىدا ئىنتايىن كۈلكىلىك قىلىپ كۆرسىتىدۇ». شۇڭا، ھالقىما رېئالىزمچىلار ھەرخىل يۇمورلۇق تەسۋىرلەرنى كۆپلەپ ئىشلەتكەن ياكى ئىجاد قىلغان، شۇنداقلا يۇمور ئارقىلىق رېئاللىقنى مەسخىرە قىلىپلا قالماي، بەلكى «يەنە بىر چىنلىق» ئۈستىدە ئىزدىنىپ، يۇمورنى يېڭىلىق يارىتىش ۋە «ھالقىما رېئاللىق» قا يېتىشنىڭ ئۈنۈملۈك ئۇسۇلى قىلغان.

ئۈچىنچى: چۈش. ھالقىما رېئالىزمچىلار فرېئۇدنىڭ تەسىرىدە، چۈش — ئاڭسىزلىق ۋە يوشۇرۇن ئاڭنىڭ ئەڭ مۇھىم ۋە ئەڭ بىۋاستە ئىپادىلىنىش شەكلى، تەبىئىي ئىقتىدارنىڭ ئەقىلنىڭ كونتروللۇقىغا پۈتۈنلەي ئۇچرىمىغان چاغدىكى بىر خىل قېنىشى، ئۇ ئادەم قەلبىنىڭ ئەڭ چوڭقۇرىدىكى، پىنھان ماھىيەتنى ئۆزۈل-كېسىل ئاشكارىلايدۇ، دەپ قارىغان. ئۇلارنىڭ قارىشىچە، چۈش ئەڭ چىن، ئەڭ مول ۋە ئەڭ مەنىلىك بولىدۇ. پەقەت چۈش ئارقىلىقلا، ئادەم جەمئىيەتنىڭ توسالغۇلىرىدىن قۇتۇلۇپ «ئىپتىدائىي كۈچلەر بىلەن مۇناسىۋەت قىلالايدۇ»، ئەقىل ئارقىلىق ئىگىلىگىلى بولمايدىغان «ھالقىما رېئاللىق» نى تونۇيالايدۇ، «ئۆزلۈك» نى ئازاد قىلىپ، «جىسمانىي تۇيغۇدىن ھالقىغان» مەنزىلگە ئېرىشىپ، ئوبيېكتىپ دۇنيادىن ھالقىغان ھالدا، شەيئىلەرنىڭ ماھىيىتىنى ۋە دۇنيانىڭ ئىچكى مەخپىيىتىنى ئىگىلەپ، «كەلگۈسى دۇنياغا تۇتىشىدىغان يول» بىلەن سېھىرلىك ھالقىما رېئاللىق دۇنياسىغا يېتىپ بارالايدۇ. ئۇلار يەنە مۇنداق قارىغان: چۈش «قەلبنىڭ ئاپتوماتىكلىقى» نى تولۇق جارى قىلدۇرالايدۇ، ئۇ «ھەممىگە قادىر»، شۇڭا، ئاپتور «ئۆز قەلبىنىڭ قاراڭغۇلۇقىغا ئىچكىرىلەپ كىرىپ»، ئۆز ئىدىيىسىنىڭ مەنبەسىگە قۇلاق سېلىپ، «ئۇنىڭ سېھىرلىك ئاۋازىنى ئاڭلىشى»، چۈشىدە كۆرگەن ۋە ھېس قىلغان بارلىق نەرسىلەرنى ئۆز ئەينى خاتىرىلىۋېلىشى، «چۈشلىرىنى بايان قىلىشى» لازىم. چۈش پارچە-پۇرات، قالايمىقان، لوگىكىسىز ۋە سەۋەب-نەتىجىسىز بولسىمۇ، يەنىلا «ھالقىما تۇرمۇش» نى

بۇاستە ئىپادىلەپ بېرەلەيدۇ، شەخس بىلەن تاشقى دۇنيا ئوتتۇرىسىدىكى ھەقىقىي باغلىنىشنى ئەكس ئەتتۇرەلەيدۇ. شۇڭا، ھالقىما رېئالىزمچىلار ھەرخىل چۈشلەرنى تەتقىق قىلغان، توپلىغان، ئۆز ئەسەرلىرىدە چۈشلەرنىڭ ئەينەن خاتىرىسىنى كۆپلەپ ئىشلىتىش ئارقىلىق ئادەمنىڭ ماھىيىتىنى ئېچىشقا تىرىشقان.

تۆتىنچى: ساراڭلىق. خۇددى چۈشكە ئوخشاشلا، ساراڭلىقمۇ ھالقىما رېئالىزمچىلارنىڭ مۇھىم بىر باش تېمىسىغا ئايلانغان. «ھالقىما رېئالىزم خىتابنامىسى» دا برېتون مۇنداق دېگەن: «يەنە ساراڭلىق، يەنى كىشىلەرنىڭ نەزەرىدىكى ‹ساراڭلار دوختۇرخانىسىغا قامالغان ساراڭلارنىڭ ساراڭلىقى›، مۇ بار ... ئەمەلىيەتتە، كىشىلەرگە ئايانكى، ساراڭلار پەقەت قانۇن نۇقتىسىدىن ئەيىبلىنىشكە تېگىشلىك بىر-ئىككى ئىشنى قىلغانلىقى ئۈچۈنلا سولاپ قويۇلىدۇ، ئەگەر ئاشۇ ھەرىكەتلەر بولمىسا، ئۇلارنىڭ ئەركىنلىكى (كىشىلەرنىڭ نەزەرىدىكى ئاشۇ خىل ئەركىنلىك) دەخلى - تەرۇزغا ئۇچرىمايدۇ. ئۇلارنىڭ تەسەۋۋۇرى ئۇلارنى مەلۇم پرىنسىپلارغا ئەمەل قىلماسلىققا قۇترىتىدۇ، دەل مۇشۇ مەنىدىن ئېيتقاندا، بىز ئۇلارنىڭ تەسەۋۋۇرىنى ئېتىراپ قىلماقچى. ئۇلار مەلۇم دەرىجىدە ئۆز تەسەۋۋۇرىنىڭ زىيانكەشلىكىگە ئۇچرىغان، چۈنكى، ئەگەر كىمكى ئاشۇ پرىنسىپلارنىڭ سىرتىغا چىقىپ كەتسە، ئۇ كۆپچىلىكنىڭ ھۇجۇم نىشانىغا ئايلىنىدۇ ... بىراق، بۇ ساراڭلارنىڭ بىزنىڭ تەنقىدىمىزگە، ھەتتا ھەرخىل جازالىرىمىزغا تۇتقان پىسەنت قىلماسلىق پوزىتسىيىسى بىزگە ئۇلارنىڭ ئۆز تەسەۋۋۇرىدىن ناھايىتى زور تەسەللىگە ئېرىشىدىغانلىقىنى ھەمدە خام خىياللىرىدىن ناھايىتى ھۇزۇرلىنىدىغانلىقىنى بىلدۈرىدۇ، ئاشۇ خام خىياللار ئۇلارنىڭ پاتېنتىغا ئايلانغان. ئەمەلىيەتتە، ھەرخىل خام خىيال، چۈش، تەسەۋۋۇرلار خۇشاللىقنىڭ سەل قارىغۇسىز مەنبەسىنى شەكىللەندۈرىدۇ». ھالقىما رېئالىزمچىلار ساراڭلارنىڭ ۋۇجۇدىدىن ئەنئەنىۋى پرىنسىپلارغا بولغان يۈرەكلىك كەمسىتىشنى ۋە روھىي يوشۇرۇن كۈچنىڭ ئازادلىقىنى كۆرۈپ يەتكەن. ئۇلارمۇنداق قارىغان: روھىي كېسەللەر دائىم ئاڭسىز ھالدا ئىدىيە جەھەتتىكى بەزى ئىزدىنىشلەرنى ئاخىرغىچە داۋاملاشتۇرۇشقا ئۇرۇنىدۇ. بۇ

ئىزدىنىشلەرنىڭ مۇۋاپىق ياكى ئەمەسلىكى ئانچە مۇھىم ئەمەس، مۇھىمى بۇ سارائىلار ئۆزىنىڭ سارائىلىقى ئارقىلىق ئۆزلىرىنىڭ باش ئەگمەيدىغانلىقىنى ۋە شۇ ئارقىلىق سوبيېكتىپچانلىقىنى ئەڭ زور دەرىجىدە تەرەققىي قىلدۇرۇش ئارزۇسىنى ئىپادىلەيدۇ. ئۇلارنىڭ سۆز ـ ھەرىكەتلىرى مەيلى مۇۋاپىق ياكى خەتەرلىك بولسۇن، پۈتۈنلەي ئەركىن ئىرادىنىڭ ئىپادىسى، شۇڭا ئۇلار تۇرمۇشتىكى دائىمىي تەلەپلەرگە ئۇيغۇن كەلمەيدۇ، شۇنداقلا ئىدراكنىڭ ئۆلچەملىرىگىمۇ چۈشمەيدۇ، بىراق ئىجادىي كۈچكە تولغان بولىدۇ. برېتون مۇنداق دېگەن: «مەن ئۆمۈرلۈك زېھنىمنى سەرپ قىلىپ سارائىلارنىڭ سىرى ئۈستىدە ئىزدەنسەم دەيمەن. ئۇلار ئىنتايىن سەممىي كىشىلەردۇر. ئۇلارنىڭ ساپ ۋە سادىقلىق دەرىجىسى بىلەن پەقەت مەنلا بەسلىشەلەيمەن. كولومبو چوقۇم بىر ساراڭ بىللە ماڭغاندىلا ئاندىن ئامېرىكا قۇرۇقلۇقىنى بايقىيالايدۇ. سىلەر بۇ سارائىلىقلارنىڭ قانداق شەكىللەنگەنلىكىگە ۋە قانداق مىراس قالغانلىقىغا ئوبدان قاراپ بېقىڭلار». شۇڭا، ھالقىما رېئالىزمچىلار ئۆز ئەسەرلىرىدە روھىي كېسەللىك ھالەتلىرىنى، ئۇلارنىڭ نورمال ھالەتلەر بىلەن بولغان بىرىكىشىنى ۋە سارائىلارچە مول تەسەۋۋۇرلارنى تىرىشىپ يازغان.

بەشىنچى: سېھىر. ھالقىما رېئالىزمچىلار ئىماگلارنى خالىغانچە ئالماشتۇرۇش ۋە بىر-بىرىگە ئايلاندۇرۇش ئارقىلىق، يەنى «ئەدەبىيات سېھىرگەرلىكى» ئارقىلىق، تىل قائىدىلىرىنى بۇزۇپ تاشلاپ، بىر خىل ئاتالمىش «ئۆزگىچە تىل ھادىسىسى» ئارقىلىق ئىدىيىسى، ھېس-تۇيغۇسى ۋە خام خىياللىرىنى ئىپادىلىگەن. ئۇلار ئەسەرلىرىدە بىر-بىرىگە مۇناسىۋەتسىز ئىماگلارنى خالىغانچە چېتىپ تېكىست ئىجاد قىلغان، شۇنداقلا بىر ياكى بىر نەچچە ئىماگنى ئۇلار بىلەن مۇناسىۋەتسىز باشقا ئىماگلارغا ئايلاندۇرۇپ، ئەسەرلىرىنىڭ ئىپادىلەش كۈچىنى ۋە كەڭلىكىنى ياراتقان. بۇنىڭ بىلەن ئۇلارنىڭ ئەسەرلىرىدە ئاجايىپ سېھرىي كەيپىيات بارلىققا كەلگەن.

ئالتىنچى: كوللېكتىپ ئويۇن. ھالقىما رېئالىزمچىلار يوشۇرۇن ئاڭنى قېزىش جەريانىدا، يالغۇز خۇسۇسىي ئىزدىنىش بىلەنلا قالماي، ھەرخىل كوللېكتىپ پائالىيەتلەرنىمۇ قىلغان. چۈنكى، ئۇلار ھەربىر ئادەمنىڭ خاسلىقىنى ساقلاپ قېلىش بىلەن بىرگە، باشقىلارنىڭ ئىلھامى ۋە تالانتىدىن

ئىزدىنىشلىرىنى تېخىمۇ جانلىق ئېلىپ بېرىشنى تەكىتلىگەن. مۇشۇ غايىنى ئىشقا ئاشۇرۇش ئۈچۈن، ئۇلار بىرقاتار كوللېكتىپ ئويۇنلارنى ئىجاد قىلغان. مەسىلەن: سوئال-جاۋاب ئويۇنى، تېپىشماق تېپىش ئويۇنى، سەممىمىيلىك ئويۇنى، ۋاقىت ۋە شارائىت ئويۇنى، «نەپىس جەسەت» ئويۇنى قاتارلىقلار. بۇ ئويۇنلارنىڭ بەزى نەتىجىلىرىنى ئۇلار ئەدەبىيات-سەنئەت ئىجادىيىتى سۈپىتىدە رەتلەپ، ئەسەرلەرگە ئايلاندۇرغان. بىراق، كۆپلىرى ئۇلارنىڭ ئىدىيە جەھەتتىكى غايىسى ۋە ئىجتىمائىي تەلپۈنۈشىنىڭ سىناقلىرى بولۇپ قالغان. شۇڭا بىز بۇ يەردە كۆپ توختالمىدۇق.

4. ھالقىما رېئالىزم ئەدەبىياتىنىڭ ئاساسلىق ۋەكىللىرى

ئاندرې برېتون (Andre Breton, 1896 — 1966) فرانسىيىلىك مەشھۇر شائىر، يازغۇچى، ئوبزورچى، نەزەرىيىچى، ھالقىما رېئالىزم ھەرىكىتىنىڭ ئىجادچىسى ۋە رەھبىرى.

ئۇ فرانسىيىنىڭ ئون ئۆلكىسىدە تۇغۇلغان. 1913- يىلى پارىژغا كېلىپ مېدىتسىنا ئۆگەنگەن ھەمدە ئەدەبىياتقا ئىشتىياق باغلاپ سىمۋولىزمچىلارغا تەقلىد قىلغان. 1914- يىلىدىن باشلاپ بەزى شېئىرلارنى ئېلان قىلغان. 1916- يىلى شائىر ئاپوللىنار بىلەن تونۇشۇپ، ئۇنى «ئىدىيىۋى ئۇستازىم» ، «ئۇنىڭ بىلەن تونۇشۇش ئاز ئۇچرايدىغان بەخت» دېگەن. 1918- يىلى ئۇ ئاۋانگارد ژۇرنال «شىمال، جەنۇب» نىڭ باش مۇھەررىرى، ستېرېئوئىزمچى رەسسام رېۋېردى، فىلىپ سۇپو ۋە لۇئىس ئاراگون بىلەن تونۇشقان. 1919- يىلى ئۇ ئاراگون ۋە سۇپو بىلەن بىرگە «ئەدەبىيات» ژۇرنىلىنى چىقارغان. مۇشۇ مەزگىلدە، ئۇ پسىخىك ئانالىز ئىلمى بىلەن سىمۋولىزملىق شېئىرلارنىڭ تەسىرىدە دادائىزمغا قاتناشقان. شۇ يىلى 6- ئايدا 1913- يىلىدىن 1919- يىلىغىچە يازغان شېئىرلىرىنى توپلاپ «گۈرۈ» نامىدا نەشر قىلدۇرغان. شۇ يىلى ئۇ يەنە پائۇل ئىلۇئار ۋە چارا قاتارلىقلار بىلەن تونۇشقان. 1920- يىلى ئۇ سۇپو بىلەن بىرلىكتە ئىجاد قىلغان پوۋېستى «ماگنىت مەيدانى» نى «ئەدەبىيات» ژۇرنىلىدا ئېلان قىلغان. بۇ ئەسەر «ئاپتوماتىك يېزىقچىلىق»

ئۇسۇلىدا يېزىلغان تۇنجى ئەسەر بولۇپ قالغان. 1921- يىلى فرېئۇد بىلەن كۆرۈشكەن ھەمدە ئۇنىڭ ئەسەرلىرىنى تېخىمۇ كۆپلەپ ئوقۇغان. 1924- يىلى «ھالقىما رېئالىزم خىتابنامىسى» نى ئېلان قىلغان. شۇنىڭدىن باشلاپ، ئۇ ھالقىما رېئالىزم ھەرىكىتىنىڭ رەھبىرىگە ئايلىنىپ، پۈتۈن ئۆمرىدە ھالقىما رېئالىزم غايىسى ۋە ھالقىما رېئالىزم ئىجادىيىتى ئۈچۈن توختىماي تىرىشچانلىق كۆرسەتكەن.

ئۇنىڭ ئاساسلىق نەزەرىيىۋى ئەسەرلىرى: «ھالقىما رېئالىزم خىتابنامىسى» (1924)، «ھالقىما رېئالىزم ۋە رەسىمچىلىك» (1928)، «ھالقىما رېئالىزمنىڭ 2- خىتابنامىسى» (1930)، «ھالقىما رېئالىزم دېگەن نېمە؟» (1934)، «ھالقىما رېئالىزمنىڭ سىياسىي مەيدانى» (1935)، «قۇتۇلۇش يولى» (1953) قاتارلىقلار.

ئاساسلىق ئەدەبىي ئەسەرلىرى: «يوقالغان ئاياغ ئىزى» (1924)، «ئېرىيدىغان بېلىق» (1924)، «ناجا» (1928)، «تۇتاش ئىدىشلار» (1932)، «ئاق چاچلىق تاپانچا» (1932)، «ئەسەبىي مۇھەببەت» (1937)، «شېئىرلار» (1948) قاتارلىقلار.

«ماگنىت مەيدانى» (1919- يىلى يېزىلغان، 1920- يىلى نەشر قىلىنغان) برېتون بىلەن سوپو بىرلىكتە يازغان تۇنجى ھالقىما رېئالىزملىق پوۋېست. برېتون بۇ ئەسەرنىڭ يېزىلىش جەريانى توغرىسىدا مۇنداق دېگەن: «مەن ئەينى چاغدا ... ئىدىيىنىڭ سۈرئىتى تىلنىڭ سۈرئىتىدىن ھالقىپ كەتمەيدۇ، ئىدىيىنىڭ سۈرئىتى تىلغا، ھەتتا يېزىشقا نىسبەتەن يەتكىلى بولمايدىغان تېزلىككە ئىگە ئەمەس، دەپ ھېس قىلغان. مەن ئۆزۈمنىڭ دەسلەپكى بۇ يەكۈنۈمنى قىلىپ سوپوغا ئېيتتىم، شۇنىڭ بىلەن بىز مۇشۇ خىل ئىدىيىنىڭ تۈرتكىسىدە قەغەز-قەلەملەرنى قالايمىقان قىيناشقا باشلىدۇق. ۋەھالەنكى، بىز ئەدەبىيات نەتىجىلىرىنىڭ قىممىتىگە بولغان ماختاشقا ئەرزىيدىغان بىر خىل پەرۋاسىز پوزىتسىيە بىلەن بۇ خىزمەتنى ناھايىتى ئاسانلا تاماملىدۇق. بىرىنچى كۈنى ئاخىرلاشقان چاغدا، بىز مۇشۇ خىل ئۇسۇلدا يېزىلغان 50 بەت ئەسەرنى تۈگىتىپ، ئۆزىمىز يازغان نەرسىلەرنى سېلىشتۇرۇشقا باشلىدۇق. ئومۇمىي كەۋدىدىن ئالغاندا، مېنىڭ يازغانلىرىم

بىلەن سۈپۈننىڭ يازغانلىرى خېلىلا ئوخشىشىپ كېتەتتى، قۇرۇلمىسى ئوخشاشلا چۇۋالچاق ئىدى، ئوخشاش نۇقسان بار ئىدى؛ بىراق شۇننىڭ بىلەن بىرگە، بىز ئورتاق ئارتۇقچىلىققىمۇ ئىگە ئىدۇق: ئىنتايىن غەلىتە تەسىراتلار، مول ھاياجانلار، كۆپلىگەن ئوبرازلار (ئۇننىڭ ئۇستىگە بىز بۇ ئوبرازلارنى قانداق بولسا شۇنداق يازغان، بىرىنىمۇ توقۇپ چىقمىغانىدۇق)، ناھايىتى خاس ئاكتىپچانلىق ئىپادىلەنگەنىدى، بەزى جايلاردىكى قىزىقارلىق باھالار ئادەمنى قاتتىق كۈلدۈرەتتى». بۇ ئەسەردە «ئاپتوماتىك يېزىقچىلىق» تۇنجى قېتىم ئەمەلىيلەشكەن. ئۇنىڭدا چۈش كۆرۈنۈشلىرى، خىيالىي تۇيغۇلار ۋە بىۋاستە سېزىملار كۆپلەپ يېزىلىپ، سەگەك ھالدىكى پەلسەپىۋى ئىدىيە بىلەن ئىدراكسىز ھالەتتىكى خىلمۇخىل تەسىراتلار بىر-بىرىگە سىڭىپ كەتكەن. بۇنى ئىشقا ئاشۇرۇش ئۈچۈن، ئۇلار ھېكايە سۆزىتى، لوگىكا ۋە ھەرقانداق شەكىلدىكى «ئېستېتىك نازارەت» نى چۆرۈپ تاشلىغان. پۈتكۈل ئەسەرنىڭ تېكىستى خالىغانچە ئورۇنلاشتۇرۇلغان ۋە ئىختىيارىي باغلانغان. شۇڭا برېتون مۇنداق دېگەن: «ئۇنىڭدا ئۇچرايدىغان خىلمۇخىل تەپسىلاتلارغا توغرا باھا بېرىش ئىنتايىن قىيىن»، «ئاشۇ روشەن تەپسىلاتلار سىلەردەك يېزىقچىلىق بىلەن ھەپىلىشىدىغان كىشىلەر ئۈچۈن خۇددى باشقا كەسىپتىكى ھەرقانداق بىر ئادەمگە ئوخشاشلا ناتونۇش تۇيۇلىدۇ». برېتون بىلەن سۈپو بۇنى ھەقىقىي قىممەتلىك دەپ قارىغان. چۈنكى، «بەدىئىيلىكتىن ئالغاندا، ئاشۇ تەپسىلاتلار ئاساسلىقى ئەڭ يۇقىرى دەرىجىدىكى بىۋاستە بىمەنىلىكنى ئىپادىلەيدۇ، ئۇنىڭ ئۇستىگە، ئەگەر سىلەر بۇ خىل بىمەنىلىكنى تەپسىلىي كۆزەتسەڭلار ئۇنىڭ مۇنداق ئالاھىدىلىكىنى بايقايسىلەر: دۇنيادىكى ئەڭ ئاددىي ۋە قانۇنىيەتكە ئەڭ ئۇيغۇن بارلىق نەرسىلەرنىڭ ھەممىسى مۇشۇ خىل بىمەنىلىككە ۋارىسلىق قىلغان». شۇڭا «ماگنېت مەيدانى» ناملىق بۇ ئەسەر ھالقىما رېئالىزم ئەدەبىياتىدا ناھايىتى مۇھىم ئورۇندا تۇرىدۇ.

«ناجا» (1928) برېتوننىڭ ۋەكىل ئەسىرى، بۇ پوۋېست 1963- يىلى تۈزىتىلىپ قايتا نەشر قىلىنغان.

1926- يىلى مەلۇم بىر كۈنى برېتون پارىژدىكى بىر كوچىدا تاسادىپىي ھالدا ناجانى ئۇچرىتىدۇ. بۇ چاغدا ناجا ئىنتايىن نامرات ئىدى: ئۇنىڭ

«كىيىملىرى جۇل - جۇل» بولۇپ، «ئاجىز تېنى يىقىلىپ چۈشىدىغاندەكلا قىلاتتى» ، يېنىدا بىر تىيىنمۇ پۇل يوق ئىدى؛ ئۇ ئاتا-ئانىسى ۋە دوستلىرىدىن ئايرىلىپ تىغدەك يالغۇز قالغان؛ بۇ قىز ھېچ يەردىن خىزمەت تاپالمىغان. بىراق ناجا بۇلارغا باش ئەگمىگەن: «ئۇ يولدا كېتىپ بارغان باشقا ئادەملەرگە ئوخشىمايتتى، بېشىنى تىك تۇتۇپ ماڭاتتى» . ئۇ برېتونغا ئۆزىنى مۇنداق تونۇشتۇرىدۇ: «مېنىڭ ئىسمىم ناجا، رۇس تىلىدا بۇ ئۈمىد دېگەن سۆزنىڭ ئالدىنقى يېرىمى، بىراق پەقەتلا ئالدىنقى يېرىمى» . برېتون ئۇنى كۆرۈپلا ئۇنىڭ كۆزىگە رام بولىدۇ: «بۇ بىر جۈپ كۆزنىڭ ئىچىدە قانداق ئاجايىپ ئىشلار يۈز بېرىشى مۇمكىن؟ بۇ كۆزلەرگە بىرلا ۋاقىتتا سىغقان خىرە-شىرە نامراتلىق بىلەن ئاپئاشكارا غۇرۇر يەنە نېمىنى چۈشەندۈرىدۇ؟ » بېرېتون ئۇنىڭدىن «سىز نېمە ئادەم؟ » دەپ سورايدۇ، ناجا ئىككىلەنمەيلا: «سەرسان ئەرۋاھ» دەپ جاۋاب بېرىدۇ. ئۇنىڭ كاللىسىغا تولۇپ كەتكەن خىيالىي تۈيغۇلار ئادەتتىن تاشقىرى ئۇلانما ئوي ۋە تەسەۋۋۇر ئىقتىدارىغا ئىگە ئىدى. ناجا ئۆز-ئۆزىگە بەزى غەلىتە ھېكايىلەرنى سۆزلەش ئارقىلىق خۇشاللىقا ئېرىشەتتى. ئۇ ھەرقاچان بىر خىل «ئالدىن بىلىش ھالىتى» ئىچىدە تۇراتتى. روھى پۈتۈنلەي ئەركىن بولۇپ، خالىغان چاغدا ھەرخىل غەلىتە ئۇچۇرلارنى قوبۇل قىلالايتتى ۋە تۇتۇۋالالايتتى. برېتون ناجانىڭ ۋۇجۇدىدىن بىر تەلتۆكۈس ئازادلىقنى، قورقماس روھنى كۆرىدۇ، بۇ خىل روھ بارلىق ئەنئەنىۋى قائىدە-مىزانلارنى ۋە كۈندىلىك تۇرمۇشتىكى ئادەت-يوسۇنلارنى مەنسىتمەيدۇ، ئۇنىڭ مۇددىئاسى — كىشىلەر بىلمەيدىغان يېڭى بىر دۇنيانى ئىزدەش ئىدى. برېتون ناجاغا مۇنداق باھا بېرىدۇ: «مەن ناجانى ئىزچىل ھالدا بىر ئەركىن تالانت ئىگىسى، بوشلۇقتىكى ئەرۋاھ دەپ قارايمەن، بەزى سېھىرگەرلىك ئۇنى ۋاقىتلىق كونترول قىلالايدۇ، بىراق ئۇ ھەرگىز باش ئەگمەيدۇ ... مەن ئۇنىڭ قىياقىدا ئوخشاش كۆزلىرىنىڭ تاڭ سەھەردە بىر دۇنياغا ئېچىلغانلىقىنى كۆردۈم، بۇ دۇنيادا باشقا ۋەھىمىلىك ئاۋازلار ئىچىدىن ئۈمىدنىڭ غايەت زور قانىتى چىقارغان ئاۋازنى تەستە ئاڭلىغىلى بولىدۇ. بۇنىڭدىن بۇرۇن مەن بىرەرسىنىڭ بۇ دۇنياغا كۆزىنى ئاچقانلىقىنى تېخى كۆرۈپ باقمىغان. ناجا ماڭغان يولنىڭ باشلىنىش نۇقتىسىغا يېتىشنىڭ ئۆزىلا ناھايىتى ئاز ئۇچرايدىغان ۋە ناھايىتى يۈرەكلىك بىر

ھەرىكەت، بىراق مەن ئۇنىڭ ئالدىغا قاراپ داۋاملىق ماڭىدىغانلىقىنى بىلىمەن، دولقۇن كېمىنى ئۆرۈۋەتتى، قايتىشقا يول يوق، ئۇ قۇتۇلۇشىنىڭ ئەڭ ئاخىرقى ئۈمىدى بولغان بىر تال ياغاچتىن قەستەن يىراقلىشىدۇ، ساختا ھەم يەنە تاقابىل تۇرغىلى بولمايدىغان تۇرمۇشنىڭ بارلىق ئىنئاملىرىدىن ۋاز كېچىدۇ».

ناجا ئەڭ زور چەكتىكى ئەركىنلىككە تەشنا ئىدى، بىراق ئۆزىنىڭ ئەسەبىي سۆز-ھەرىكەتلىرى تۈپەيلىدىن روھىي كېسەللىكلەر دوختۇرخانىسىغا سولاپ قويۇلىدۇ، بۇرۇنقى كىچىككىنە ئەركىنلىكىدىنمۇ مەھرۇم قالىدۇ. برېتوننىڭ قارىشىچە، ناجانىڭ ساراڭ ياكى ئەمەسلىكىنىڭ قىلچە ئەھمىيىتى يوق، بىراق ئۇنى روھىي كېسەللىكلەر دوختۇرخانىسىغا سولاپ قويۇش ئىنتايىن رەزىل بىر ئىش. برېتون بۇنىڭدىن قاتتىق غەزەپلەنگەن.

بۇ ئەسەر كىتابخانلارنى ئېنىق، ئىزچىل ۋە جەلپكار بىر مۇھىتقا باشلاپ كىرمەيدۇ، بەلكى ئۇلارنى پارچە-پۇرات تەسۋىرلەر بىلەن تەمىنلەيدۇ، بۇ تەسۋىرلەر برېتوننىڭ كۆزى ئارقىلىق ئېلىپ بېرىلغان. ناجا توغرىسىدىكى ھېكايىگە ئەگىشىپ، بىز ئوبيېكتىپ تاسادىپىيلىقلاردىن شەكىللەنگەن بىر بەھەيۋەت سەرراپ ئىچىگە كىرىمىز: ھەممە جايدا ئوبيېكتىپ تاسادىپىيلىقلارنىڭ خىرە-شىرە كۆلەڭگىلىرى تەۋرەپ تۇرىدۇ، بىز كىشىلەرنىڭ خۇددى بىر رېئال دۇنيادا ياشاۋاتقانلىقىنى، بىر شەكىلسىز ئىلاھىي كۈچنىڭ ياكى ئىلاھىي كۈچكە ئوخشاپ كېتىدىغان نەرسىنىڭ ئۇلارنىڭ تەقدىرىگە ھۆكۈمرانلىق قىلىۋاتقانلىقىنى، بارلىق مەۋجۇداتلارنى ئەپچىللىك بىلەن ئورۇنلاشتۇرۇپ، ھەرىكەت قىلدۇرۇۋاتقانلىقىنى ھېس قىلىمىز. بۇ ئەسەردىن مۇنداق ئۈچ نۇقتىنى كۆرۈۋالغىلى بولىدۇ:

بىرىنچى، باش پېرسوناژ ناجا سېھرىي تۈس ئالغان بىر رېئال شەخس. ئۇ ئەرۋاھلار دۇنياسى بىلەن رېئال دۇنيا ئارىسىدا تۇرىدۇ، ئۇ ھەم ئادەملەشكەن ئەرۋاھ ھەم ئەرۋاھلاشقان ئادەم. مانا بۇ ھالقىما رېئالىزمچىلارنىڭ نەزەرىدىكى تىپىك ئادەم — ھالقىما رېئاللىق دۇنياسىنىڭ پۇقراسى.

ئىككىنچى، برېتون ھالقىما رېئالىزملىق ئىجادىيەت پرىنسىپى ئاساسىدا ناجانىڭ ئوبرازى ئارقىلىق ھاياتلىق ئۈستىدە ئىزدەنگەن ۋە ھاياتلىقنى ئىپادىلىگەن. ھالقىما رېئالىزمچىلارنىڭ قارىشىچە، ئادەتتىكى كۆز ئارقىلىق

كۆزنىتىلگەن نەرسىلەر ئىشەنچلىك ئەمەس، پەقەت شەيئىلەرنىڭ يوشۇرۇن ئالقىمى ئاستىدا رېئاللىقتىن ھالقىغان پىنھان دۇنيالا ھەقىقىي چىن بولىدۇ، ئەدەبىيات-سەنئەت ئاشۇ دۇنيانى ۋە ئۇنىڭ رېئاللىقتىكى ئەمەلىيەتلىرىنى ئىپادىلىشى كېرەك. شۇڭا، ناجا باشقىلارنىڭ قارشىلىقىغا پەرۋا قىلماي، ئۆز قەلبىدىكى ھەقىقىي تۇيغۇسى ۋە تەسىراتلىرىنى سۆزلەيدۇ. يوشۇرۇن ئالىي ئارقىلىق ئېرىشكەن تاشقى دۇنيانى كىشىلەرگە ئاشكارىلايدۇ. دېمەك، ئۇ ھەم نورمال ئادەم ئەمەس، ھەم ساراڭمۇ ئەمەس، بەلكى ئالىي تۇرمۇشى بىلەن يوشۇرۇن ئالىي تۇرمۇشىنىڭ بىرىكىشىدىن شەكىللەنگەن ھالقىما دۇنياغا تەۋە ئادەم.

ئۈچىنچى، تىل جەھەتتە، بۇ ئەسەردە ھالقىما رېئالىزملىق «ئاپتوماتىك يېزىقچىلىق» پرىنسىپى گەۋدىلەنگەن. تېكىستتىكى ئىزچىلسىز بايان، ئىدىيىنى ئىپادىلەش جەھەتتىكى سەكرەتمە ۋە ئىختىيارلىق، ئوخشاش بولمىغان ئىماگلارنى جۈپلەش ۋە بىر-بىرىگە ئايلاندۇرۇش قاتارلىقلار ئەسەرگە سېھىرلىك كەيپىيات ئاتا قىلىپ، ھالقىما رېئالىزمنىڭ «يېڭى تىل ھادىسىسى» ئالاھىدىلىكىنى نامايان قىلغان.

پائۇل ئېلۇئار (Paul Eluard, 1895 ـ 1952) فرانسىيىلىك مەشھۇر لىرىك شائىر، ھالقىما رېئالىزم ئەدەبىياتىنىڭ دەسلەپكى مۇھىم ۋەكىللىرىدىن بىرى.

ئېلۇئار 1911- يىلى ئۆپكە كېسىلى تۈپەيلىدىن ئوقۇشتىن چېكىنىپ، ساناتورىيىگە كىرىپ قالغان. 1- دۇنيا ئۇرۇشى پارتلىغاندىن كېيىن، ئۇرۇشقا قاتنىشىپ ئېغىر يارىلانغان. داۋالىنىۋاتقان مەزگىللىرىدە شېئىر ئىجادىيىتى بىلەن شۇغۇللىنىشقا باشلىغان. 1917- يىلى تۇنجى شېئىرلار توپلىمى «مەجبۇرىيەت ۋە ئىزتىراپ» نەشر قىلىنغان. ئۇ بۇ شېئىرلاردا ئۇرۇش، ئازاب-ئوقۇبەت، ياشلارنىڭ بۇرۇقتۇرما ئەسلىمىلىرى قاتارلىقلارنى تەسۋىرلىگەن، ئۆزىگە خاس پۇختا ۋە ئىزچىل ئۇسلۇب يارىتقان. ئۇرۇشتىن كېيىن، ئۇ برېتون، ئاراگون، سۇپو قاتارلىقلار بىلەن بىرگە دادائىزم ئېقىمىغا قاتناشقان، كېيىن يەنە ھالقىما رېئالىزم ھەرىكىتىگە بۇرالغان. ئۇنىڭ تۇنجى ھالقىما رېئالىزملىق شېئىرلار توپلىمى «ئۆلمەسلىك ئۈچۈن ئۆلۈش» 1924-

يىلى نەشر قىلىنغان. 1926- يىلى ئۇنىڭ مۇھىم توپلاملىرىدىن «ئازاب شەھىرى» ۋە «تۇرمۇشنىڭ ئەسلى رەڭگى» نەشردىن چىققان. ئارقىدىنلا، ھالقىما رېئالىزم ھەرىكىتىنىڭ گۈللىنىش مەزگىلىدە «سۆيگۈ، شېئىر» (1929)، «بىۋاستە تۇرمۇش» (1932) قاتارلىق كۆپلىگەن مۇھىم توپلاملىرى ۋە نەزەرىيىۋى ئەسەرلىرى نەشر قىلىنغان.

بۇ ئەسەرلەردە ھالقىما رېئالىزملىق شېئىرىيەت نۇقتىئىنەزەرى خېلى گەۋدىلىك ئەمەلىيەتكە ئايلانغان. ئاڭ دۇنياسى بىلەن يوشۇرۇن ئاڭ دۇنياسى ئوتتۇرىسىدىكى بىردەكلىك، قايناق ئىلھامغا ئايلانغان ئىدىيە ۋە مۇھەببەت بىلەن ئەركىنلىكنى ئەبەدىيلەشتۇرۇش قاتارلىقلار بۇ ئەسەرلەرنىڭ ئاساسلىق باش تېمىسىغا ئايلانغان. لوگىكىسىزلىقنىڭ تەرەققىياتى بىمەنىلىكنى، بىمەنىلىكنىڭ تەرەققىياتى ئىدىيىنى شەكىللەندۈرگەن، مۇشۇ ئارقىلىق شېئىرىي گارمونىيە يارىتىلغان. ۋارقىراش، ياش تۆكۈش، سىلاش قاتارلىق ماددىي ئوبيېكت ئارقىلىق ئەسلىگە كېلىدىغان ۋە ئىپادىلىنىدىغان ھەرىكەتلەر ئېنىق تىل بىلەن تەسۋىرلەنگەن ھادىسە ياكى قىياسلارغا سىڭدۈرۈلگەن. ئەركىن تەرەققىي قىلغان ئىدىيە خىيالىي ئوبرازلارنىڭ سايىسى بىلەن تولۇپ كەتكەن. مەۋھۇم ئوبرازلار ئارقىلىق مۇھەببەت ھادىسىلىرىنىڭ ھەرخىل شەكىللىرى كەينىگە يوشۇرۇنغان «بىردىنبىر ئەمەلىي مەۋجۇتلۇق» نامايان قىلىنغان، چۈنكى، ئېلۇئار نۇرغۇن ئاياللارنىڭ چېھرىدىن بىر غايىۋى ئايالنى بەرپا قىلغان. بۇ يەردە ئەمەلىيەت بىلەن غايە، مۇھەببەت بىلەن ماددا، ئوبراز بىلەن ئوبيېكت بىرگەۋدىگە ئايلانغان. شېئىرىي تىل جەھەتتە، ئېلۇئار سۆزلەرنى چىرايلىق ئورۇنلاشتۇرۇشقا ۋە جۈملىلەرنى تەرتىپلىك تىزىپ قويۇشقا قارشى تۇرۇپ، يوشۇرۇن ئاڭدىن پارتلاپ چىققان خاھىشلارنى ۋە ئوبيېكتىپ دۇنيادىن ئېرىشكەن تۇيغۇ-تەسىراتلارنى ئۆز مەيلىگە قويۇپ بېرىپ، ئۇلارنى ئاددىي ھەم كۈچلۈك، دەل ھەم ئاجايىپ، تەرتىپسىز ھەم ئەركىن تىل ئارقىلىق ئىپادىلىگەن.

1936- يىلى پارتلىغان ئىسپانىيە ئىچكى ئۇرۇشىدىن كېيىن، ئېلۇئار ھالقىما رېئالىزمدىن ۋاز كېچىپ، سول قانات سىياسىي كۈرەشكە ئاتلانغان. بۇ مەزگىلدىكى ئەسەرلىرىدە ئۇنىڭ سىياسىي كۈرەش روھى ۋە ئاساسىي

پوزىتسىيىسىنىڭ چوڭقۇرلىششى ئەكس ئەتكەن. 1942- يىلى كومپارتىيىگە كىرگەن. كېيىنكى مەزگىللەردىكى شېئىرلىرىدا ئاساسلىقى كىشىلەرنىڭ ئازاب - ئوقۇبىتى ۋە قېرىنداشلىق مېھرى تەسۋىرلەنگەن بولۇپ، 2- دۇنيا ئۇرۇشى مەزگىلىدە يوشۇرۇن تارقىلىپ، يەر ئاستى قارشىلىق كۆرسىتىش ھەرىكىتىگە ئىلھام بەرگەن.

لۇئىس ئاراگون (Louis Aragon, 1897 - 1982) فرانسىيىلىك شائىر، يازغۇچى، سىياسىي پائالىيەتچى، ھالقىما رېئالىزم ھەرىكىتىنىڭ دەسلەپكى مەزگىلىدىكى ئاساسلىق ۋەكىللىرىدىن بىرى.

ئۇ پارىژدا تۇغۇلغان. 1- دۇنيا ئۇرۇشى مەزگىلىدە مېدىتسىنا ئۆگەنگەن. كېيىن ھەربىي سەپكە قاتنىشىپ، قورۇقلۇق ئارمىيە دوختۇرخانىسىدا مەجبۇرىيەت ئۆتىگەن. 1917- يىلىدىن باشلاپ بەزى ئاۋانگارد ژۇرناللاردا ئەسەر ئېلان قىلىپ، خېلى داڭلىق ئاۋانگارد شائىر بولۇپ قالغان. 1919- يىلى ئالدىنقى سەپتىن قايتىپ كەلگەندە، برېتون بىلەن سۇپو «ماگنېت مەيدانى» ناملىق پوۋېستىنىڭ ئورىگىنالىنى ئۇنىڭغا كۆرسەتكەن. ئاراگون بۇ ئەسەرنى كۆرۈپ: «ناھايىتى قىزىقارلىق ئىكەن، ئاجايىپ ئېسىل ئەسەر دېيىشكە بولىدۇ»، چۈنكى بۇ «سېپى ئۆزىدىن ئاپتوماتىك ئىجادىيەت بوپتۇ» دېگەن. برېتوننىڭ تەكلىپى بىلەن ئۇ دادائىزم ھەرىكىتىگە قاتنىشىپ، برېتون، سۇپو قاتارلىقلار بىلەن بىرگە «ئەدەبىيات» ژۇرنىلىنى چىقارغان. 1920- يىلى تۇنجى شېئىرلار توپلىمى «شادلىق يالقۇنى» نەشر قىلىنغان. كېيىن ھالقىما رېئالىزم ھەرىكىتىگە قاتناشقان ھەمدە ھالقىما رېئالىزمنىڭ پرىنسىپلىرىنى تۇرغۇزۇشتا زور رول ئوينىغان. 1924- يىلى «چۈش دولقۇنى» ناملىق ماقالىنى ئېلان قىلىپ، ھالقىما رېئالىزمغا دەسلەپكى قەدەمدە ئېنىقلىما بەرگەن، شۇنداقلا ھالقىما رېئالىزم ھەرىكىتىنىڭ ئاساسلىق پرىنسىپلىرىنى شەرھلىگەن. 1925- يىلى مەشھۇر شېئىرلار توپلىمى «ئەبەدىيلىك ھەرىكىتى»، 1926- يىلى مەشھۇر ھالقىما رېئالىزملىق رومانى «پارىژدىكى دېھقان» نەشر قىلىنغان. بۇنىڭدىن باشقا يەنە كۆپلىگەن ھالقىما رېئالىزملىق شېئىر ۋە ھېكايىلارنى ھەمدە «خىرىس قىلغۇچى رەسىملەر» (1928)، «ئۇسلۇب توغرىسىدا» (1928) قاتارلىق نەزەرىيىۋى ماقالىلارنى ئېلان

قىلغان.

ئاراگون ئۆزىنىڭ ھالقىما رېئالىزملىق شېئىرلىرىدا ئەقىلنىڭ كونتروللۇقىغا ئۇچرىماسلىق، چۈش ۋە يوشۇرۇن ئاڭنى خاتىرە شەكلىدە يېزىش پرىنسىپىدا چىڭ تۇرۇپ، قارىماققا ئاددىي، مۇھىم ئەمەستەك كۆرۈنىدىغان تەسىراتلارنى ئەستايىدىل ۋە ئۆز ئەينى ئىپادىلەش ئارقىلىق، ئۇلارغا ئادەم ئويلاپ باقمايدىغان مەنىلەرنى ئاتا قىلغان، شۇ ئارقىلىق «نامەلۇم نەرسىلەر» ياكى «تېخى بىلىنمىگەن» نەرسىلەرنى قېزىپ، ئاڭ دۇنياسى بىلەن يوشۇرۇن ئاڭ دۇنياسى، رېئال دۇنيا بىلەن چۈش دۇنياسى ئوتتۇرىسىدىكى پەرقنى ئەڭ تۆۋەن چەككە چۈشۈرگەن، ئىدىيىنى ئىنتايىن تېز سۈرئەتتە ئوبرازلارغا ئايلاندۇرغان، رېئاللىقتىكى بىر-بىرىگە يىراق نەرسىلەرنىڭ تاسادىپىي يېقىنلىشىشىنى يازغان، ھەرخىل ئىماگلار ئارقىلىق يېڭى بىر ئەپسانىنى يارىتىشقا ئۇرۇنغان. ئۇ ھالقىما رېئالىزملىق شېئىرىيەت نۇقتىئىنەزەرىنىڭ تۇرتكىسىدە «پارىژدىكى دېھقان» ناملىق رومانىدا كۈندىلىك تۇرمۇشتىكى تەسىراتلار ۋە تەجرىبىلەرنى توسالغۇسىز ئىپادىلىگەن، تەسەۋۋۇرنى ئەركىن ھالدا تولۇق جارى قىلدۇرۇش ئارقىلىق غەلىتە، تاسادىپىي ھېس-تۇيغۇلارنى خاتىرىلەپ ماڭغان. بۇ ئەسەردىكى بەزى پېرسوناژلار ئۆزلىرىنىڭ يېڭى بىر ئەپسانىنى ياكى ئاجايىپ جەلپكارلىققا تولغان يېڭى بىر دۇنيانى بايقىغانلىقىنى ھېس قىلغان. تەتقىقاتچى بېل زان مۇنداق دېگەن: بۇ رومانىدا ئاراگون «بىر ھازىرقى زامان خام خىيال ئەسىرىنىڭ بارلىق ئامىللىرىنى نامايان قىلغان».

1927- يىلى، ئاراگون ئىدېئولوگىيە جەھەتتىكى ئىزدىنىشى تۈپەيلىدىن كومپارتىيىگە يېقىنلاشقان. شۇنىڭدىن كېيىن، ئۇ كومپارتىيىنىڭ ئەدەبىيات-سەنئەت ئىجادىيىتىگە كۈچلۈك تەسىر كۆرسىتىشكە باشلىغان ھەمدە بارا-بارا كومپارتىيە بىلەن زىچ ھەمكارلاشقان. ئىلگىرى «ھېچنېمىگە قارىماي مودېرنىزمدا چىڭ تۇرىمەن» دەپ بايانات ئېلان قىلغان ئاراگون 1930- يىلىدىكى «ئاراگون ۋەقەسى» دىن كېيىن، سوۋېت ئىتتىپاقى كومپارتىيىسىنىڭ پروگراممىلىرىنى پۈتۈنلەي قوبۇل قىلىپ، ھالقىما رېئالىزم ھەرىكىتىنى ئەيىبلىگەن. ھالقىما رېئالىزمنىڭ رەھبىرى برېتون بىلەن بولغان

ئېغىر ئىختىلاپ تۇپەيلىدىن، 1932- يىلى ئۇ ھالقىما رېئالىزم كوللېكتىپىدىن قوغلاپ چىقىرىلغان. ئاراگون 1933- يىلىدىن 1944- يىلىغىچە يازغان تۆت توملۇق رومانى «رېئال دۇنيا» دا تارىخىي نۇقتىئىنەزەر بىلەن پرولېتارىياتنىڭ سوتسىيالىستىك ئىنقىلابقا يۈزلەنگەن سىنىپىي كۈرىشىنى تەسۋىرلىگەن؛ 1949- يىلىدىن 1951- يىلىغىچە ئالتە توملۇق رومانى «كوممۇنىستلار» نى يېزىپ، 1939- ۋە 1940- يىللاردىكى فرانسىيە كومپارتىيىسىنىڭ تارىخىنى بايان قىلغان. كېيىن ئۇ فرانسىيە كومپارتىيىسىنىڭ ئەدەبىيات-سەنئەت ھەپتىلىك ژۇرنىلى «فرانسىيە ئەدەبىيات-سەنئىتى» نىڭ باش مۇھەررىرى بولۇپ ئىشلىگەن.

4. روبېرت دېسنوس (Robert Desnos, 1900 ـ 1945) فرانسىيىلىك شائىر، مۇخبىر، ھالقىما رېئالىزم شېئىرىيىتىنىڭ ئاساسلىق ۋەكىللىرىدىن بىرى.

ئۇ دەسلەپتە دادائىزم ھەرىكىتىگە قاتناشقان، كېيىن ھالقىما رېئالىزم ھەرىكىتىنىڭ غوللۇق ئەزاسىغا ئايلانغان. 1924- يىلىدىن باشلاپ «ماتەم ئۈچۈن ماتەم»، «ئەركىنلىك ياكى مۇھەببەت»، «تەن ۋە مەنپەئەت» قاتارلىق ھالقىما رېئالىزملىق نۇرغۇن مەشھۇر شېئىرلارنى يازغان. 1930- يىلى نەشر قىلىنغان «تەن ۋە مەنپەئەت» ناملىق توپلامدا ئۆزىنىڭ پۈتكۈل «تەن ۋە مەنپەئەت» نى ھالقىما رېئالىزم ھەرىكىتىگە تەقدىم قىلالمىغانلىقىدەك ئۈمىدسىز كەيپىياتىنى ئاشكارىلىغان. ئۇ شېئىرلىرىدا شېئىرىي ماھارەت ئۈستىدە چوڭقۇر ئىزدىنىپ، ئوبيېكتىپ كۆرۈنۈش، چۈش ۋە ئوبرازلارنى بىرىكتۈرۈپ، ھالقىما رېئالىزم شېئىرىيىتىنىڭ شېئىرىي ئىلھام جەھەتتىكى ئالاھىدىلىكىنى گەۋدىلەندۈرگەن.

1930- يىلى ئۇ ھالقىما رېئالىزمدىن ۋاز كەچكەن، شۇنىڭدىن كېيىن، ئۇنىڭ ئىجادىيىتى كۈندىلىك تۇرمۇشقا ۋە ئادەتتىكى لىرىك شېئىرلارغا يۈزلەنگەن.

2- دۇنيا ئۇرۇشى مەزگىلىدە ئۇ فاشىستلارغا قارشى يەر ئاستى قارشىلىق كۆرسىتىش ھەرىكىتىگە قاتناشقان. 1944- يىلى ناتسىستلار تەرىپىدىن قولغا ئېلىنىپ، 1945- يىلى يىغىۋېلىش لاگېرىدا ۋاپات بولغان.

ئۇنىڭ كۆپ قىسىم شېئىرلىرى «خەلقنىڭ بايلىقى» ناملىق توپلىمىغا كىرگۈزۈلگەن. بىردىنبىر رومانى «ھاراق ئىچىلدى» دا ئۇ ئۆزىنىڭ زەھەرلىك چېكىملىك ئىستېمال قىلغاندىن كېيىنكى تەسىراتلىرىنى يازغان.

5. بېنيامىن پېرېت (Benjamin Peret, 1899 ـ 1959) فرانسىيىلىك شائىر، ئوبزورچى، ھالقىما رېئالىزم غايىسىدە ۋە ھالقىما رېئالىزملىق ئىجادىيەت ئىدىيىسىدە باشتىن-ئاخىر تەۋرەنمەي چىڭ تۇرغانلارنىڭ بىرى.

ئۇنىڭ ئاساسلىق ئەسەرلىرى: «ئاتلانتىك ئوكيانىنى كېسىپ ئۆتىدىغان پاراخوتتىكى يولۇچىلار» (1921)، «سانت گېرمان كوچىسى 125- نومۇر» (1923)، «مەڭگۈلۈك كېسەل» (1924)، «بۇرۇن بىر ئايال بولكىچى بار ئىدى» (1925)، «ئۇخلا، تاش ئارىسىدا ئۇخلا» (1927)، «تەدبىر» (1928)، «مەن سۇبلىماتسىيىلىنىۋاتىمەن» (1936)، «بۇ بولكىنى يېمەيمەن» (1936) قاتارلىقلار. بۇنىڭ ئىچىدە، «بۇرۇن بىر ئايال بولكىچى بار ئىدى» ناملىق نەسىرلەر توپلىمىدىكى ئەسەرلەردە ئۇ يوشۇرۇن ئاڭ ھالىتىنى تەسۋىرلەپ، ئاڭ بىلەن يوشۇرۇن ئاڭنىڭ بىرىكىشىنى خېلى مۇۋەپپەقىيەتلىك ئىپادىلىگەن. بۇنىڭدىن باشقا، پېرېت يەنە بىمەنە تۈسكە ۋە قارا يۇمور تۈسىگە ئىگە كۆپلىگەن نەسىر ۋە شېئىرلارنى يازغان.

1936- يىلىدىن كېيىن، ئۇ ئىجادىيەت بىلەن ناھايىتى ئاز شۇغۇللانغان. ئىسپانىيە ئىچكى ئۇرۇشى مەزگىلىدە ئۇ خەلقئارا كولۇننىغا قاتناشقان، 1939- يىلى فرانسىيە ئارمىيىسىگە كىرگەن، كېيىن ئىنقىلابىي پائالىيەتلەر بىلەن شۇغۇللانغانلىقى ئۈچۈن قولغا ئېلىنغان، گېرمانىيە فرانسىيىنى بېسىۋالغاندا، پۇرسەتتىن پايدىلىنىپ تۈرمىدىن قاچقان. 1941- يىلى ئۇ مېكسىكىغا بېرىپ، ھالقىما رېئالىزم ھەرىكىتىنىڭ يېڭى بىر مەركىزىنى قۇرماقچى بولغان. شۇ مەزگىلدە «شائىرنىڭ نومۇسى» ناملىق ئەسىرىنى ئېلان قىلىپ، دۆلەت ئىچىدە ئۇرۇشقا قارشى شېئىر يازغان شائىرلارنى ئەيىبلىگەن.

روگېر ۋىتراك (Roger Vitrac, 1899 ـ 1952) فرانسىيىلىك شائىر، ئوبزورچى، دراماتورگ، ھالقىما رېئالىزمنىڭ دەسلەپكى ۋەكىللىرىدىن بىرى، شۇنداقلا ھالقىما رېئالىزم كوللېكتىپىدىن ئەڭ بۇرۇن چىقىرىۋېتىلگەن مۇھىم يازغۇچىلارنىڭ بىرى.

1922ـ يىلى ئۇ سىمۋولىزمچىلارنىڭ تەسىرىدە ئىجادىيىتىنى باشلىغان، كېيىن ھالقىما رېئالىزم ھەرىكىتىگە قاتنىشىپ، «قارا رەڭلىك چارۋا ئىلاھى» (1923)، «ئۆلۈمنى تونۇش» (1926)، «ئېچىنىشلىق كېچە» (1926)، «يۇمور» (1926)، «مۇھەببەتنىڭ سىرى» (1927) قاتارلىق مەشھۇر ھالقىما رېئالىزملىق ئەسەرلىرىنى يازغان. كېيىن ئۇنىڭ بۇ ئەسەرلىرى توپلىنىپ «دېڭىزلار» دېگەن نامدا نەشر قىلىنغان. ئۇ بۇ ئەسەرلەردە ئۆزىنىڭ ئاجايىپ تالانتىنى نامايان قىلىپ، يېڭى ۋە غەلىتە ئىماگلار ئارقىلىق سېھىرلىك كەيپىيات ۋە چوڭقۇر ئىدىيە ياراتقان.

1927ـ يىلى ئۇ ھالقىما رېئالىزم كوللېكتىپىدىن چىقىرىۋېتىلگەن، بىراق، ئۇنىڭ كېيىنكى ئەسەرلىرىدىمۇ قويۇق ھالقىما رېئالىزملىق تۈس ساقلانغان.

ئۇنىڭ ئاساسلىق دراممىلىرىدىن «رەسسام» (1922)، «ۋىكتور ياكى ھوقۇق تۇتقان بالا» (1928)، «دېڭىزدىكى خېنىملار» (1938) قاتارلىقلار بار. ئۇ يەنە ھالقىما رېئالىزملىق ياكى ھالقىما رېئالىزمغا يېقىنلىشىپ كېتىدىغان كۆپلىگەن نەزەرىيىۋى ئەسەرلەرنى يازغان.

5. ھالقىما رېئالىزمنىڭ ئەنگلىيە قاتارلىق دۆلەتلەردىكى تەسىرى

فرانسىيە ھالقىما رېئالىزم ھەرىكىتى راسا گۈللىنىۋاتقان مەزگىلدە، 1935ـ يىلى ئەنگلىيە ھالقىما رېئالىزم گۇرۇپپىسى قۇرۇلغان. بۇ گۇرۇپپىنىڭ ئاساسلىق ئەزالىرىدىن نەزەرىيىچى ۋە شائىر داۋىد گاسكوين (David Gascoyne)، شائىر دەيۋىس (Hugh Sykes Davies) ۋە شائىر دىلان توماس قاتارلىقلار بولۇپ، بۇلارنىڭ ئىچىدە دىلان توماسنىڭ تەسىرى بىر قەدەر زور. فرانسىيە ھالقىما رېئالىزم ھەرىكىتىنىڭ تەسىرىدە يەنە گرېتسىيىدە مەشھۇر شائىر ئېلىتىس، برازىلىيىدە مەشھۇر شائىر، يازغۇچى ئاندرادې قاتارلىقلار مەيدانغا چىققان.

دىلان توماس (Dylan Thomas, 1914 ـ 1953) ئەنگلىيىلىك شائىر،

ھالقىما رېئالىزم ئەدەبىياتىنىڭ ئەنگلىيىدىكى ئاساسلىق ۋەكىلى.

ئۇ ۋېللىس پورتىدا تۇغۇلغان. ئوتتۇرا مەكتەپتىلا شېئىر يېزىشقا باشلىغان. 20 يېشىدا لوندونغا بېرىپ مەخسۇس يېزىقچىلىق بىلەن شۇغۇللانغان. 1934- يىلى تۇنجى شېئىرلار توپلىمى «18 پارچە شېئىر» نەشر قىلىنغان. 1936- يىلى يەنە بىر شېئىرلار توپلىمى «25 پارچە شېئىر» نەشر قىلىنغان. بۇ شېئىرلاردىكى مول ئوبراز، ئاجايىپ تىل، كۈچلۈك رىتىم قاتارلىقلار ئۇنىڭ شېئىرىيەتتىكى ئورنىنى تىكلىگەن. شۇنىڭدىن كېيىن ئۇ يەنە «مۇھەببەت خەرىتىسى» (1939) ، «يېڭى شېئىرلار» (1942) ، «ئۆلۈم ۋە سەھنىگە چىقىش» (1946) ، «شېئىرلار» (1952) قاتارلىق توپلاملارنى نەشر قىلدۇرغان.

توماس 18 ـ ۋە 19- ئەسىردىكى ئەنگلىيە رومانتىزم شېئىرىيىتى بىلەن فرانسىيە ھالقىما رېئالىزم شېئىرىيىتىنىڭ تەسىرىنى قوبۇل قىلغان. بىر تەرەپتىن، ئۇ ئەنگلىيە رومانتىزم شېئىرىيىتىنىڭ ئەنئەنىسىگە ۋارىسلىق قىلسا، يەنە بىر تەرەپتىن فرېئۇدنىڭ ۋە فرانسىيىلىك ھالقىما رېئالىزمچى شائىرلارنىڭ تەسىرىدە، تۇغما يوشۇرۇن ئاڭ، ئۆلۈم ئىستىكى، چۈش، خام خىيال قاتارلىقلارنى مول ئىماگ ۋە ئۆزگىچە سىمۋول ئارقىلىق ئىپادىلەپ، ھاياتنىڭ ئەڭ ئاخىرقى بىر نەچچە يىلىدا ھازىرقى زاماندىكى ئەڭ بۈيۈك ئەنگلىيە شائىرى دەپ تەرىپلىگەن. ئۇنىڭ ئەسەرلىرىدە ھايات ۋە مامات، مۇھەببەت ۋە ئېتىقاد قاتارلىق تېمىلار ئۇستىدىكى ئازابلىق ئىزدىنىش ئەكس ئەتكەن بولۇپ، سىمۋول، چۆچەك ۋە ئەپسانە ئارقىلىق چۈشىنىشمان شېئىرىي كەيپىيات يارىتىلغان. كېيىن ئۇ يەنە ئودېن (W. H. Auden , 1907 ـ 1973) دىن كېيىنكى ئەڭ مۇھىم ئەنگلىيە شائىرى دەپ تەرىپلەنگەن. گەرچە ئۇنىڭ شېئىرلىرى تېما ۋە ئىپادىلەش ئۇسۇلى جەھەتتە ھالقىما رېئالىزمغا تەۋە بولىسمۇ، لېكىن ئۇنى بىرېتون قاتارلىقلار بىلەن بىۋاستە مۇناسىۋەتلىك دېيىش قىيىن. ئەمما، ئۇنىڭ شېئىرلىرىدىكى قويۇق سېھرىي تۈس، ۋەھىيسىمان ئىشارە، خىيالىي ئوبراز، رېئال كۆرۈنۈشلەر بىلەن مول توقۇلما ئوتتۇرىسىدىكى بىردەكلىك تۈپەيلىدىن كۆپ ساندىكى تەتقىقاتچىلار ئۇنى ھالقىما رېئالىزمغا تەۋە قىلىدۇ.

ئېلىتىس (Odysseus Elytis, 1911 —) گرېتسىيىلىك مەشھۇر شائىر.

ئۇ كرېت ئارىلىدا سودىگەر ئائىلىسىدە تۇغۇلغان. دەسلەپتە ئافىنا ئۇنىۋېرسىتېتىدا قانۇن ئۆگەنگەن، كېيىن پارىژ ئۇنىۋېرسىتېتىغا بېرىپ ئەدەبىيات ئوقۇغان. 17 يېشىدا شېئىر يېزىشقا باشلاپ، فرانسىيە ھالقىما رېئالىزمچى شائىرلىرىنىڭ نۇرغۇن شېئىرلىرىنى ئوقۇغان. ئۇ پائۇل ئېلۇئارنىڭ شېئىرلىرىنى تۇنجى كۆرۈپلا، «ھالقىما رېئالىزمنى ئۆز ۋۇن تارىخقا ئىگە، مول ۋە ئەۋرىشىم گرېك ئەنئەنىسى بىلەن ماسلاشتۇرغىلى بولىدىغانلىقى» نى ھېس قىلغان. 1935- يىلى «يېڭى ئەدەبىيات» ژۇرنىلىدا شېئىر ئېلان قىلىپ، ئۆزىنىڭ ئاز ئۇچرايدىغان تالانتىنى نامايان قىلغان. 1939- يىلى ئۇنىڭ تۇنجى شېئىرلار توپلىمى «يۆنىلىش» نەشر قىلىنغان، ئارقىدىنلا «تۇنجى قۇياش» (1943) نەشر قىلىنغان. بۇ ئىككى توپلامدىكى شېئىرلاردا روشەن ھالقىما رېئالىزم ئۇسلۇبى ئەكس ئەتكەن. ئۇنىڭ ئۇستىگە، ئۇ ئۆز شېئىرلىرىدا ئۆسمۇرلەرنىڭ ئوبرازىنى ئىلاھلاشتۇرغانلىقى ۋە ئۆز يۇرتىنىڭ مەنزىرىلىرىنى مەسەل شەكلىدە تەسۋىرلىگەنلىكى ئۈچۈن، ئۆزى بىلەن تەڭ دېمەتلىك لىرىك شائىرلارنىڭ پېشۋاسى دەپ ئاتالغان.

1940- يىلى مۇسوللىنى ئارمىيىسى گرېتسىيىگە بېسىپ كىرگەن، ئېلىتىس ئالبانىيىدىكى فاشىزمغا قارشى ئۇرۇشقا ئاتلانغان. 1943- يىلى ئۇ «ئالبانىيىدە قۇربان بولغان قۇرۇقلۇق ئارمىيە مىلادشىي لېيتېنانتىغا بېغىشلانغان قەھرىمانلىق مەرسىيىسى» ناملىق داستاننى يازغان، بۇ داستان 1946- يىلى نەشر قىلىنغان. شۇنىڭدىن كېيىن ئۇ يەنە «ئەلۋەتتە شۇنداق» (1959)، «ئالتە ئادەم ۋە خۇداغا تۇۋا قىلغان بىر ئادەم» (1961)، «نۇر دەرىخى ۋە 14- گۈزەل» (1971)، «قېرىنداش» (1974)، «مارىيا نفورى» (1978) قاتارلىق شېئىر توپلاملىرىنى نەشر قىلدۇرغان. بۇ ئەسەرلەر گەرچە دەسلەپكى شېئىرلىرىغا ئوخشىمىسىمۇ، بىراق ئۇلاردا يەنىلا ھالقىما رېئالىزملىق ئىپادىلەش ئۇسۇلى ساقلىنىپ قالغان.

ئېلىتىس 1979- يىلى نوبېل ئەدەبىيات مۇكاپاتىغا ئېرىشكەن، چۈنكى «ئۇنىڭ شېئىرلىرى گرېك ئەنئەنىسىنى ئارقا كۆرۈنۈش قىلىپ، ھېسسىياتنىڭ

كۆچى ۋە ئەقىلنىڭ سەزگۈرلۈكى ئارقىلىق ھازىرقى زامان ئادەملىرىنىڭ ئەركىنلىك ۋە يېگىلىق يارىتىش ئۈچۈن قىلغان كۈرەشلىرىنى تەسۋىرلىگەن» .

ئېلىتىسنىڭ «ئەلۋەتتە شۇنداق» ناملىق توپلىمى بىر يۈرۈش شېئىرلاردىن تۈزۈلگەن بولۇپ، بۇ شېئىرلاردا ۋىزانتىيىچە ئىلاھىي غىزا مۇراسىمى شەكلى قوللىنىلغان، قاپىيىلىك مىسرالار بىلەن نەسرىي مىسرالار كىرىشتۈرۈلگەن بولۇپ، ئىنسانىيەتنىڭ پەيدا بولغاندىن تارتىپ تاكى ھازىرغىچە بولغان تارىخىي سىماسى ئىپادىلەنگەن. بۇ ئەسەر مول مەزمۇن ۋە پۇختا قۇرۇلما ئالاھىدىلىكى بىلەن شائىرنىڭ ئەڭ پىشقان ئەسىرى دەپ قارالماقتا.

ئاندرادې (Calos Drummond de Andrade, 1902 —) برازىلىيەلىك شائىر، يازغۇچى، ھالقىما رېئالىزم ئەدەبىياتىنىڭ لاتىن ئامېرىكىسىدىكى ئاساسلىق ۋەكىللىرىدىن بىرى.

ئۇ ئىتاۋىلا شەھىرىدە بىر باي ئائىلىدە تۇغۇلغان. كىچىكىدىنلا ئەدەبىياتقا ئىشتىياق باغلىغان. 1912- يىلى تۇنجى قېتىم ياۋروپاغا سەپەر قىلىپ، فرانسىيىدە نۇرغۇن مودېرنىزمچى شائىر ۋە يازغۇچىلار بىلەن تونۇشۇپ، ئۇلارنىڭ تەسىرىگە ئۇچرىغان، 1917- يىلى ساۋ پاۋلو ئۇنىۋېرسىتېتىنىڭ قانۇن فاكولتېتىنى پۈتتۈرگەن. شۇنىڭدىن كېيىن ئۇ يەنە ياۋروپاغا بىر نەچچە قېتىم بېرىپ، ياۋروپانىڭ يېڭى ئەدەبىيات-سەنئەت نەزەرىيىلىرىنى برازىلىيىگە ئېلىپ كەلگەن. 1920- يىلى برازىلىيىدە «قەغەز ۋە سىياھ» گېزىتىنى چىقىرىپ، مودېرنىزم ئەدەبىياتىنى تەرغىب قىلغان. 1922- يىلى ئۇ ساۋ پاۋلودا «برازىلىيە ھازىرقى زامان سەنئەت ھەپتىلىكى» نى ئۇيۇشتۇرغان. بۇنىڭ بىلەن ياۋروپادا بارلىققا كەلگەن ھالقىما رېئالىزم قاتارلىق مودېرنىزم ئېقىملىرى برازىلىيە ئەدەبىياتىغا تەسىر كۆرسىتىپ، مودېرنىزم ئەدەبىياتى برازىلىيىدە تېز تەرەققىي قىلىشقا باشلىغان.

ئاندرادې ئەدەبىي ئىجادىيەتتە ھەرقانداق ئەنئەنىنىڭ چەكلىمىسىگە ئۇچرىماسلىقنى تەشەببۇس قىلىپ، برازىلىيىنىڭ ئەنئەنىۋى ئەدەبىياتىنى ئىنكار قىلىش پوزىتسىيىسىدە بولغان. پارناس ئېقىمى، سىمۋولىزم، ناتۇرالىزم قاتارلىقلارغىمۇ بىر-بىرلەپ ھۇجۇم قىلغان. شېئىرىيەتتە ۋەزنىگە زىيادە

بىرلىمەسلىكنى، تىلىنىڭ قىزىقارلىق ۋە ئاممىباب بولۇشىنى تەكىتلىگەن. ئۇ فرانسىيىلىك نۇرغۇن ھالقىما رېئالىزمچى شائىرلارغا ئوخشاش كۈچلۈك ئىنكار قىلىش خاھىشىدا چىڭ تۇرغانلىقى ئۈچۈن، ئۇنىڭ رادىكال تەشەببۇسلىرى بىر مۇنچە تەنقىدچىلەرنىڭ ئەيىبلىشىگە ئۇچرىغان. ئۇنىڭ ئەسەرلىرىمۇ لاتىن ئامېرىكىسىدا ئۇزۇن مۇددەتلىك تالاش-تارتىشنى كەلتۈرۈپ چىقارغان.

1928- يىلى ئۇنىڭ تۇنجى شېئىرى «يولدا» ئېلان قىلىنغاندىن كېيىن، دەرھاللا برازىلىيە ئەدەبىيات-سەنئەت ساھەسىنىڭ دىققىتىنى قوزغىغان. 1930- يىلى ئۇنىڭ تۇنجى شېئىرلار توپلىمى «بەزى شېئىرلار» نەشر قىلىنغان. شۇنىڭدىن كېيىن، ئۇنىڭ «روھ ساسلىقى» (1934)، «دۇنيانىڭ تۇيغۇسى» (1940)، «خەلقنىڭ ئەتىرگۈلى» (1945)، «چۈشىنىشلىك تېپىشماقلار» (1951)، «ھاۋانىڭ خوجايىنى» (1955)، «ئەللىك پارچە شېئىر» (1958) قاتارلىق توپلاملىرى نەشر قىلىنغان. بۇ شېئىرلارنىڭ رىتىمى ئەركىن، مۇھىتى يېڭى، تىلى يۇمور ۋە ھەجۋى تەمسىلگە باي، شەكلى ئۆزگىچە ۋە ئاجايىپ بولۇپ، ئاندرادېنىڭ شېئىرىيەت جەھەتتىكى تەشەببۇسلىرى پۈتۈنلەي ئەمەلىيلەشكەن.

ئاندرادې يەنە مۇھىم بىر پروزىچى سۈپىتىدە ئاساسلىقى ھېكايە يازغان. ئۇنىڭ «مىناسنىڭ تۇۋىسى» (1944)، «دىرېكتور» (1945)، «ئارالدىكى سەيلە» (1952)، «سۆزلىگەن بادام دەرىخى» (1957) قاتارلىق ھېكايە توپلاملىرى برازىلىيە ئەدەبىياتىدا ناھايىتى مۇھىم ئورۇندا تۇرىدۇ، بولۇپمۇ «گۈل، تېلېفون، قىز» ناملىق ھېكايە ئۇنىڭ ۋەكىل ئەسەرلىرىنىڭ بىرى. ئۇ ئۆز ھېكايىلىرىدىمۇ كۆپلىگەن ھالقىما رېئالىزملىق ماھارەتلەرنى قوللانغان.

6. ئامېرىكا: ھالقىما رېئالىزم پروزىچىلىقى ۋە يېڭى ھالقىما رېئالىزم

ھالقىما رېئالىزم پروزىچىلىقى فرانسىيە ھالقىما رېئالىزمى ئامېرىكىغا تارقالغاندىن كېيىن بارلىققا كەلگەن بىر ئەدەبىيات ھادىسىسى بولۇپ، ئۇ 80- يىللارنىڭ كېيىنكى يېرىمىدا ئامېرىكا ئەدەبىيات ساھەسىدە مۇھىم ئورۇندا

تۇرىدىغان يېڭى بىر ئەدەبىي ئېقىمنى شەكىللەندۈرۈشكە باشلىغان.

2. دۇنيا ئۇرۇشى مەزگىلىدە برىتون ئامېرىكىغا كېلىپ رادىئو ۋە باشقا سورۇنلاردا نۇتۇق سۆزلىگەن، ئۇرۇشتىن كېيىن يەنە نيۇيوركتا «ھالقىما رېئالىزم ئەسەرلىرى كۆرگەزمىسى» نى ئۇيۇشتۇرغان، ئۇنىڭ مۇشۇ تەشۋىقاتلىرى ھەمدە ئامېرىكا شائىر چارلېس ھېنرى فورد (Charles Henri Ford, 1913 -) نىڭ تىرىشچانلىقى ئارقىسىدا، ھالقىما رېئالىزم ئامېرىكىدا بەلگىلىك ئورۇنغا ئىگە بولغان. ئۇلارنىڭ تىرىشچانلىقى 60-، 70- يىللاردا، يەنى برېتون ۋاپات بولغاندىن كېيىن بىرقەدەر زور رول ئوينىغان. فرانسىيىدىكى ھالقىما رېئالىزم ھەرىكىتى ئەمەلىيەتتە بېسىققاندىن كېيىن، ئامېرىكا ھالقىما رېئالىزمى جۇش ئۇرۇپ راۋاجلانغان. 60- يىللاردىن تارتىپ ئامېرىكا ھالقىما رېئالىزم پروزىچىلىقى پۈتكۈل ئەدەبىيات ساھەسىگە تەسىر كۆرسىتىشكە باشلىغان.

60- يىللارنىڭ ئوتتۇرىلىرىدا ئامېرىكا پروزىچىلىقىنىڭ يېزىقچىلىق ئۇسۇلى پۈتۈنلەي يېڭىلانغان. ھەرخىل شەكىلدىكى پروزا ئەسەرلىرى خۇددى ئەسكى تامغا جىن ئۇلاشقاندەك پروزا ساھەسىگە بېسىپ كىرىپ، پروزىچىلىقنىڭ ئۆزىنىمۇ خەتەرلىك ھالەتكە چۈشۈرۈپ قويغان. يېڭىدىن بارلىققا كەلگەن بەزى پروزا ئەسەرلىرىنى ئاجايىپ-غارايىپ، ۋەھىملىك ۋە قان-يىرىڭلىق كۆرۈنۈشلەر قاپلاپ كەتكەن، ھەمدە بارا-بارا مۇئەييەنلىشىشكە يۈزلەنگەن. 70- يىللارغا كەلگەندە، بۇنداق ۋەقەلىكلەر تېخىمۇ ئەۋج ئېلىپ، ئەسەبىي تەسەۋۋۇر كۈچىگە تولۇپ كەتكەن. بۇنداق ئەھۋال بولۇپمۇ ئادەمنىڭ كۆزىنى ئالىچەكمەن قىلىۋېتىدىغان نۇرغۇن ئىزدەنمە ھېكايىلەردە تېخىمۇ روشەن بولغان.

بۇ خىل پروزا ئەسەرلىرىنىڭ ئاپتورلىرى جون باس، روبېرت كۇف، جويس كالور ئوتېس، جون خوكس، جون جادنېر، ۋىليام جاس، دونالد بارسېلم، جېلبېت سوللېنتىنو، رونالد ساكېنىك قاتارلىقلار. بۇلار فرېئۇد بىلەن كارل يۇڭنىڭ پسىخىك ئانالىز تەلىماتىنىڭ تەسىرىگە چوڭقۇر ئۇچرىغان بولۇپ، «قەلب دۇنياسىنى بارغانسېرى يۇرەكلىك، بارغانسېرى مۇرەككەپ ھالدا قېزىپ، ئىنسانىيەتنىڭ ئاڭلىق ۋە ئاڭسىز تارىخىنى ئېچىپ بەرگەن»، «ھازىرقى زامان پروزا ئەسەرلىرىنى بىردەك ھالدا پەقەت ئوقۇغىلى بولىدىغان،

ئەمما ئۇيىنغىلى بولمايدىغان سەھنە ئەسەرلىرىگە ئايلاندۇرماقچى بولغان». بۇ خىل ئەسەرلەرنىڭ «چۆرۈپ تاشلىغىنى پېرسوناژ ئەمەس، بەلكى ‹ئۆز بىلەن باشقىلار ئوتتۇرىسىدا قىلچە پەرق يوق› دەيدىغان نۇقتىئىنەزەر» بولۇپ، ئۇلار «20-ئەسىردىكى كىتابخانلار ئەسەردىكى پېرسوناژلارغا دىققەت قىلمايدۇ، بەلكى ئۇلارنى ھېس قىلىدۇ» دەپ قارىغان. ئامېرىكىلىق ئەدەبىيات نەزەرىيىچىسى ۋە پروزىچى لېسلى فىدلېر ئۇلارنىڭ «ئىچكە يۇزلىنىش يېڭى ئۇقۇمى» دىن ئىبارەت ئالاھىدىلىكى ئۇستىدە توختالغاندا مۇنداق دەپ قارىغان: «بۇ خىل ئۆزگىرىشنىڭ روشەن ئالامىتى— بىرخىل يېڭى ئۆزلۈكنى ئىجاد قىلىش، يېڭى بىر قاتلام قەلب دۇنياسىنى نامايان قىلىش».

ھالقىما رېئالىزم پروزىچىلىقىنىڭ خام خىيال ئەسەرلىرى، يېڭى گوتچە پروزا، ئەپسانە ۋە تەمسىل ژانىرى قاتارلىق بىرنەچچە ئاساسلىق شەكىللىرى بار.

يېڭى گوتچە پروزا: ھالقىما رېئالىزم پروزىچىلىقىدىكى يېڭى گوتچە پروزا 18-ئەسىردىكى كلاسسىك گوتچە پروزىچىلىقنىڭ ئاساسىي شەكلىگە يېڭى مەزمۇن قوشۇش ئارقىلىق بارلىققا كەلگەن. مەسىلەن، جويس كالور ئوتېسنىڭ «دەريا ساھىلى» ناملىق ھېكايىسىدە بىر «گۇناھكار» قىزنى ئۇنىڭ ئەسەبىي دادىسى ئۆلتۈرۈۋېتىدۇ؛ جون خوكسنىڭ «غايەت زور ۋەھىمە» ناملىق ئەسىرىدە بىر توپ قىز تويۇقسىز ئۆزلىرىنىڭ دادىسىنى قاتتىق دۇمبالاپ، ئۇنىڭ جىنسىي ئىقتىدارىنى نابۇت قىلىۋېتىدۇ؛ لونارد مەيكلىنىڭ «قىز مودېل» ناملىق ھېكايىسىدە ئۆيىدىن قېچىپ كەتكەن بىر قىز چىرايى قارامتۇل، كەمسۆز بىر ئادەم بىلەن تونۇشۇپ قالىدۇ ھەمدە باسقۇنچىلىققا ئۇچرايدۇ، شۇنىڭ بىلەن بۇ قىز ئازاب ئىچىدە ئېسىلىپ ئۆلۈۋالىدۇ؛ توماس پىنچوننىڭ «ئەيسكە يېڭى بۇرۇن چىققى» ناملىق ئەسىرىدە بىر قىزغا بىر ئادەم پوخورلۇق قىلىدۇ، گەرچە بۇ پوخورلۇق چاقچاق ئورنىدا بولسىمۇ، لېكىن ئۇ قىز قاتتىق قورقۇپ كېتىدۇ، ۋەھالەنكى، شۇ ئىشتىن كېيىن، ئۇ قىز يەنە قىزغىن مۇھەببەت بىلەن ئاشۇ «گۇناھلىق» جايغا بېرىپ «يامان ئىش» قىلىدۇ، ئاخىردا ھېلىقى «رەزىل» ئادەمنىڭ قوينىغا كىرىپ كېتىدۇ. كۆرۈۋېلىشقا بولىدۇكى، ھالقىما رېئالىزم پروزىچىلىقىنىڭ يېڭى گوتچە ئۇسلۇبىدا ئادەمنى گاڭگىرىتىدىغان ۋە

ۋەھىمىگە سالىدىغان زورلۇق كۈچ، ئەسەبىيلىك، بەزىدە ھەتتا ۋەھشىي ياۋايىلىق ئاساسىي تېما قىلىنغان. ئوبزورچى ھېرمان كان بۇ خىل قارا باسقان چۈشكە ئوخشاش زورلۇق كۈچ تەسۋىرلىنىدىغان ئىچكى يۈزلىنىشكە قارىتا ئۆزىنىڭ ئۈمىدسىز پوزىتسىيىسىنى بىلدۈرۈپ، ئۇلارنى «ئاخىرقى ھېسسىيات» سەنئىتىگە، يەنى بىر خىل چۈشكۈنلۈككە يۈزلەنگەن مەدەنىيەت سەنئىتىگە تەۋە، دەپ قارىغان. بىراق، ئوبزورچى برامى بولسا: «بۇ خىل بۇرۇلۇشنى مەدەنىيەتنىڭ چۈشكۈنلۈكىنىڭ ئىپادىسى دېگەندىن كۆرە، ئامېرىكىلىقلارنىڭ تەسەۋۋۇرغا باي ئەنئەنىسىنىڭ مۇقەررەر راۋاجى دېگەن تۈزۈك» دېگەن. لېسلى فېدلېر «ئامېرىكا پروزىسىدىكى مۇھەببەت ۋە ئۆلۈم» ناملىق ماقالىسىدا مۇنداق دېگەن: «بىزنىڭ پروزا ئەسەرلىرىمىز ئاساسەن نارېئال، ھەتتا رېئاللىققا قارشى، ئۇلارنىڭ ئۆزگىچىلىكى ھەم مۇشۇ يەردە …»

ئەپسانە ۋە تەمسىل ژانىرى: ھالقىما رېئالىزم پروزىچىلىرى ئۆز ئەسەرلىرىدە بۇ خىل ژانىرنى كۆپلەپ ئىشلەتكەن. ئەپسانىنىڭ توقۇلۇشى ياكى پەيدا بولۇشى پەلسەپە ياكى رېئالىزملىق پروزىدىن بۇرۇن بولىدۇ. شۇڭا، ئەپسانە ئادەم ئۈستىدە كەسكىن ئويلىنىش، ھېسسىياتنى ئۇرغۇتۇش، تارىخىي ئاڭ، شەكىللىنىش سىنىقى قاتارلىق جەريانلار توغرىسىدىكى ئىزدىنىشلارنىڭ ساددا لوگىكىلىق ئۇسۇلىدىن ئىبارەت. كارل يۇڭنىڭ نەزەرىيىسىگە ئاساسلانغاندا، چوڭقۇر ئاڭ ئىچىگە مەھكەم يىلتىز تارتقان ئەپسانە يەنە ئاساسەن يوشۇرۇن ئاڭ شەكلىدىكى پروتوتىپ (archetype, prototype) نىڭ ئاڭ پىسخىكىسىدا ئىپادىلىنىشىدىكى مۇھىم ۋاستە، ۋەھالەنكى، ئاڭ پىسخىكىسى ئالەم ھەقىقىتى توغرىسىدىكى نۇقتىئىنەزەرلەرنى ئۆز ئىچىگە ئالغان مۇرەككەپ تەسىردىن ئىبارەت. تەمسىل ژانىرى پروزىسى ئادەتتە مەلۇم دارىتمىنى ياكى دىنىي زاكوننى چۈشەندۈرۈش ئۈچۈن يېزىلغان ئاددىي ھېكايەتلەر بولۇپ، ئۇ خىلمۇخىل ئەپسانىۋى تۈسلەرنى ياكى پروتوتىپ ئامىللىرىنى ئۆز ئىچىگە ئالغان بولىدۇ. بۇ خىل پروزا ئەسەرلىرىنىڭ ئالاھىدىلىكى: ئېتىقاد كرىزىسىنى تەسۋىرلەش، ئىچكە يۈزلەنگەن بۇرۇلۇشنى نامايان قىلىش، تېخىمۇ چوڭقۇر مەنە ئۈستىدە ئىزدىنىش، خام خىيالدىكى پېرسوناژلارنى تاشقى دۇنياغا پرويېكسىيىلەش ئارقىلىق تەجرىبىلەرنى دراماتىكلاشتۇرۇش قاتارلىقلار.

بۇنىڭدىن باشقا، بۇ خىل ئەسەرلەر يەنە پېرسوناژنى پروتوتىپ سۈپىتىدە بىر تەرەپ قىلغان. مەسىلەن، ۋىلىيام جاسىنىڭ «قۇرت - قۇڭغۇزلار تەرتىپى» ناملىق ئەسىرى كافكانىڭ «شەكىل ئۆزگىرىش خاتىرىسى» ناملىق ھېكايىسىگە بېرىلگەن جاۋاب بولۇپ، بۇ ئەسەردە ئايال پېرسوناژ قۇرت-قۇڭغۇزلارنىڭ ھەرىكىتى ۋە تەرتىپىنىڭ ناھايىتى گۈزەل ئىكەنلىكىنى بايقايدۇ، بۇنىڭ بىلەن ئۇ بۇ قۇرت-قۇڭغۇزلاردىن قاتتىق ئەيمىنىدۇ ھەمدە بۇ خىل گۈزەللىكنىڭ بارلىق جانلىقلارغا ئورتاق بولغان ئالەم تەرتىپىنى مەركەزلىك ئىپادىلەيدىغانلىقىنى ھېس قىلىدۇ. بۇ ھېكايە مۆجىزە ۋە تەپەككۇرغا تولغان.

ۋارىيانت پروزىچىلىقى، تەقلىد شەكلىدىكى ھەجۋى ئەسەرلەر ۋە تەقلىدىي دراممىلار: ھالقىما رېئالىزم پروزىچىلىقىدا شۇ ئەسەردىكى ۋەقەلىكنىڭ يېزىلىش ئۇسۇلىنى ياكى يېزىلىش ماھارىتىنى تېما قىلغان پروزا ئەسەرلىرى ئوتتۇرىغا چىققان. بۇ خىل ساپ نەزەرىيىگە يۈزلەنگەن ئىچكە بۇرۇلۇش خاھىشى كۆچلۈك ئۆزلۈك ئېڭىغا ئىگە بولغان، ئەمما يەنە بەزىدە ئادەمنى مەپتۇن قىلىدىغان سۆز ئويۇنغىمۇ ئايلىنىپ كەتكەن. جامېس يازغۇچى ئۆز ئەسىرىدە ئۆزىنىڭ كەمچىلىكىنى ئاشكارىلاپ قويماسلىقى كېرەك، دەپ قارىغان، بىراق بۇ تىپتىكى ھالقىما رېئالىزم پروزىچىلىرى بۇنىڭغا قەستەن قارشى يول تۇتقان. مەسىلەن: رونالد ساكېنىكنىڭ «ھېچقانداق ۋەقەلىك يوق» ناملىق ئەسىرىدە، ئاپتور قايتا-قايتا ئۆزگەرتىش ئۇسۇلىنى قوللىنىپ، كىتابخانلارغا ئۆزىنىڭ ھازىر ئورىگىنال تۈزىتىۋاتقانلىقىنى بىلدۈرمەكچى بولغان؛ بارسېلمىنىڭ «بىر جۈملە سۆز» ناملىق ھېكايىسىدە، ئاپتور بىر جۈملە سۆز ئارقىلىق شۇ جۈملىنىڭ ئۆزى ئۈستىدە سۆزلىگەن؛ جېلبېت سوللېنتىنو «ئۇچۇۋاتقان ئاي» ناملىق مۇھەببەت ھېكايىسىدە ئاشۇ خىل ماھارەت ئارقىلىق «بارلىق مۇھەببەت ھېكايىلىرىنىڭ ئۇدارى مىسكىنلىشىپ كەتكەندە، مۇھەببەت ھېكايىسىنى قانداق يېزىش كېرەك؟» دېگەن مەسىلىگە جاۋاب بەرگەن؛ جون باس «تۇرمۇشنىڭ ھېكايىسى» ناملىق ئەسىرىدە پۈتكۈل ۋەقەلىكنى بىرلا جۈملىگە يىغىنچاقلىماقچى بولغان، ئۇنىڭ ئۈستىگە باشتىن-ئاخىر چېكىت ئىشلەتمىگەن. بۇ يازغۇچىلار نېمە ئۈچۈن مۇشۇنداق قىلىدۇ؟ خۇددى ئۇلارنىڭ ئۆزلىرى قايتا-قايتا تەكىتلىگەندەك: «بۇ پەقەت ھېكايىدىنلا ئىبارەت، پەقەت سۆز-جۈملىلەردىنلا ئىبارەت، پۈتۈنلەي توقۇلما». ساكېنىك تېخىمۇ ئېنىق

ھالدا مۇنداق دېگەن: «پەقەت رېئاللىققا قارىتا پۇتۇنلەي يېڭى تونۇغا ئىگە بولغاندىلا، ئاندىن رېئاللىققا تولۇق ماسلاشقىلى بولىدۇ». ئۇلارنىڭ قارىشىچە، سەنئەت ۋە تىل ئېنىق ھالدىكى ئاشكارا تاشقى دۇنيانى نامايان قىلىدىغان ھۇرۇن ۋاستە ئەمەس، ئۇلار كىشىلەرنىڭ رېئاللىقنى ئىجاد قىلىشىغا ياردەم بېرىدۇ.

ھالقىما رېئالىزم پروزىچىلىقىنىڭ پەيدا بولۇش سەۋەبلىرى ھەرخىل، بىراق ئۇ مۇنداق بىر ئاساسىي مەسىلىنى چىقىش قىلغان: بۈگۈنكى دۇنيادا كىشىلەرنى قورشاپ تۇرغان مۇھىت بارغانسېرى مۇرەككەپلەشتى، كىشىلەرنىڭ تۇرمۇش تەجرىبىلىرىمۇ رېئاللىقتىن ھالقىغان تۇسكە ئىگە بولۇشقا باشلىدى. كىشىلەر بارغانسېرى ئىنسانىيەتنىڭ ھەرگىزمۇ ئۆزئارا ھەمنەپەس ئەمەسلىكىنى ھېس قىلىپ يەتتى. ئادەملەر بارغانسېرى بىر-بىرىنىڭ خالىغانچە كونترول قىلىشىغا ئۇچرىدى. ئادەم بىلەن ئادەم ئوتتۇرىسىدىكى مۇناسىۋەت بارغانسېرى كەسپلىشىپ، ئادەملەر ئېتىقادسىز، شالالاق ۋە تەنھا ھالغا چۈشۈپ قالدى. رېئال دۇنيا تەبىئىيلا رېئاللىقتىن ھالقىغان دۇنياغا ئايلىنىپ كەتتى. ئۇنداقتا، پروزا بۇ خىل ئەھۋالغا قانداق لايىقلىشىشى كېرەك؟ ئوبزورچى روبېرت سكېرىس مۇنداق قىياسنى ئوتتۇرىغا قويغان: «كەلگۈسىدە پروزا تىلنى پىششىقلاپ ئىشلەشكە قايتىدىن ئەھمىيەت بېرىدۇ، چىنلىقى بىر قەدەر ئاجىز، بەدىئىيلىكى بىر قەدەر كۈچلۈك بايان ژانىرى شەكىللىنىدۇ. ئۇ رىتىمغا ۋە يۇقۇملاندۇرۇش كۈچىگە تېخىمۇ باي بولىدۇ. پروزا سۆزنىڭقا ئەمەس، بەلكى كىشىلەرنىڭ ئىدىيىسى ۋە غايىسىگە تېخىمۇ كۆڭۈل بۆلىدۇ». شۇنىڭ بىلەن بىرگە، ئۇ بۇ خىل يېڭى تەرەققىيات يۈزلىنىشىنى «مەسەللىشىش» دەپ ئاتىغان.

كۆپ يىللاردىن بۇيان پروزا ئىنچىل ھالدا ئىنچىكىلىككە ۋە خاسلىققا قاراپ تەرەققىي قىلغان ياكى مۇشۇ يۈنىلىشنى بويلاپ ناھايىتى ئۇنۇملۇك، ئەستايىدىل ھەم يۇرەكلىك سىناقلارنى قىلغان، يەنى قەلب دۇنياسىنى قازغان. ئوبزورچى برامى مۇنداق دېگەن: «قەلب دۇنياسىنىڭ قېزىلىشۋاتقىنىغا ئۈچ ئەسىردىن كۆپرەك ۋاقىت بولدى، بۇ مۇقەررەر ھالدا يېڭى تەپەككۇر ئۇسۇلىنىڭ بارلىققا كېلىشىگە ئېلىپ بارىدۇ، ھەمدە بۇنىڭدىن نۆۋەتتە ھۆكۈمران ئورۇندا تۇرۇۋاتقان ئىچكە يۈزلىنىش تەرەققىياتىنىڭ ئۇسلۇبى تاۋلىنىپ چىقىپ،

خىلمۇخىل ھالقىما رېئالىزملىق پروزا ئەسەرلىرى دۇنياغا كېلىدۇ» . دېمەك، «ئامېرىكىدا 60- يىللارنىڭ باشلىرىدىن تارتىپ بارلىققا كەلگەن ھالقىما رېئالىزم پروزىچىلىقى پروزىچىلىق تارىخىنىڭ ئىپتىدائىي ھەم قەدىمىي رىتىمى بىلەن ئادەمنى ھەيران قالدۇرىدىغان ماسلىققا ئىگە» .

«ئامېرىكىدا 60- يىللاردا كۆتۈرۈلۈپ چىققان ھالقىما رېئالىزم پروزىچىلىقىغا ئەگىشىپلا، 70- يىللاردا يەنە يېڭى ھالقىما رېئالىزم بارلىققا كەلگەن. ئۇ بىر شېئىرىيەت ھادىسىسى سۈپىتىدە، ئامېرىكا شېئىرىيىتىنىڭ مۇقەررەر راۋاجى ھەمدە فرانسىيە ھالقىما رېئالىزم ھەرىكىتىنىڭ ئامېرىكىدىكى تەسىرىدىن ئىبارەت بولغان. يېڭى ھالقىما رېئالىزم شېئىرىيىتىنىڭ ئاساسلىق ۋەكىللىرى مېلۋىن براي، ھېيىنس، كېننېر، جامېس رىچاردسىن قاتارلىقلار يالغۇز فرانسىيە ھالقىما رېئالىزمچى شائىرلىرىدىن بىرېتون بىلەن دېسنوسنىڭ چوڭقۇر تەسىرىگە ئۇچراپلا قالماي، يەنە ئۆز ئەسەرلىرىگە ئىسپانىيە ۋە لاتىن ئامېرىكىسى شائىرلىرىنىڭ ئالاھىدىلىكلىرىنى سىڭدۈرگەن.

يېڭى ھالقىما رېئالىزمچى شائىرلار چوقۇم تەبىئىي ئىقتىدارنى ئاساس قىلىش لازىم، شېئىرىيەتنىڭ ھەقىقىتى بىزنىڭ ئەجدادقا قايتىشتىن ئىبارەت ماھىيىتىمىز ئىچىدە، دەپ قارىغان. شۇڭا ئۇلارنىڭ شېئىرلىرىنىڭ ئالاھىدىلىكى ئەقىلنى چەتكە قېقىش، رېئاللىقتىن يىرگىنىش، چۈشكە چوقۇنۇش، ھازىرقى زامان رېئاللىقىدىكى ئادەمنى گاڭگىرىتىدىغان ئەنسىزلىك ۋە قالايمىقانچىلىقتىن قۇتۇلۇپ، ئاڭسىز ئۆزلۈكنى مەركەز قىلغان دىنىي كەيپىيات ئىچىگە، ئاسان ھۇجۇمغا ئۇچرىمايدىغان، تېخىمۇ چوڭقۇر قاتلاملىق ساھەگە ئىچكىرىلەپ كىرىپ، «نادانلىق» ۋە «ئېتىقاد» نى ئەسلىگە كەلتۈرۈشتىن ئىبارەت بولغان. يېڭى ھالقىما رېئالىزمچى شائىرلار بىرېتون قاتارلىق ھالقىما رېئالىزمچىلارنىڭ تەسىرىگە ئۇچراشتىن باشقا يەنە فرېئۇد بىلەن كارل يۇڭنىڭ روھىي ئانالىز تەلىماتىنىڭ تەسىرىگە چوڭقۇر ئۇچرىغان، شۇنىڭدەك مەۋجۇدىيەتچىلىك پەلسەپىسىنىڭ بىر قىسىم ئىدىيىلىرىنىمۇ قوبۇل قىلغان، بەزىلەر ھەتتا فرېئۇدىزم بىلەن ماركسىزمنى مۇرەسسەلەشتۈرمەكچى بولغان «يېڭى سولچىل» نەزەرىيىسىنىڭ تەسىرىگە ئۇچرىغان. نەتىجىدە ئۇلارنىڭ شېئىرلىرى يالغۇز يۇكسەك دەرىجىدىكى سېھرىي تۈسكە ئىگە بولۇپلا قالماي،

بەلكى برېتون قاتارلىقلارنىڭ ئەسەرلىرىدىنمۇ رادىكاللىشىپ كەتكەن. ئۇلارنىڭ كۆپ قىسىم شېئىرلىرىدا «بىر خىل ئۈمىدسىز تىرىشچانلىق — رادىكال ئوپپىراتسىيە ئارقىلىق مەدەنىيەتكە بولغان نارازىلىقنى داۋالاش» نامايان قىلىنغان. ئۇلار ئۆز شېئىرلىرىدا «چوڭقۇر قاتلاملىق ئىماگلار» نى، يەنى شائىرنىڭ يوشۇرۇن ئېڭىدىن چىققان، ئەمما قەتئىي پىششىقلاپ ئىشلەنمىگەن ئىپتىدائىي تەمسىللەرنى ئىشلەتكەن. شۇنداقلا، ئىدراكسىز ئۇلانما ئوي، ئىشارىلىك مەنتىقە ۋە بەزى تۇتېم شەكلىدىكى ئوبرازلارنى تەكرارلاش قاتارلىق ئۇسۇللار ئارقىلىق ئەسەر ئىجاد قىلغان. شۇڭا ئۇلارنىڭ شېئىرلىرى قويۇق سېھرىي تۈسكە ئىگە بولغان.

فرانسىيە ھالقىما رېئالىزمچىلىرى ئەقىلگە قارشى تۇرغان، ئامېرىكىنىڭ يېڭى ھالقىما رېئالىزمچى شائىرلىرى بۇ جەھەتتە تېخىمۇ ئۇزاپ كەتكەن. مەسىلەن، ئۇلار ئۆز ئەسەرلىرىدە «تاش» دېگەن سۆزنى كۆپلەپ ئىشلەتكەن. چۈنكى، ئۇلارنىڭ قارىشىچە، تاش «ئەڭ ئاڭسىز، ئەڭ ساپ، ئەڭ نادان». شۇڭا ئۇلار تاش ئىچىگە تىنىپ كىرىپ، ھازىرقى زاماندىكى ساختا، پاراۋان جەمئىيەتتىن ئۇزۇل-كېسىل قۇتۇلماقچى ياكى روھنى ئازاد قىلماقچى بولغان. خۇددى بەزى تەنقىدچىلار كۆرسەتكەندەك، بۇ «تاش شېئىرلىرى» «بىر خىل ئىلاھىي شېئىرلاردۇر، چۈشسىمان شېئىرلاردۇر».

سەككىزىنچى باب

مەۋجۇدىيەتچىلىك

مەۋجۇدىيەتچىلىك (Existentialism) 20- ئەسىرنىڭ 30- يىللىرىنىڭ ئاخىرلىرىدا فرانسىيىدە بارلىققا كەلگەن مۇھىم بىر ئەدەبىي ئېقىم بولۇپ، 2- دۇنيا ئۇرۇشى مەزگىلىدە فرانسىيىلىك مەشھۇر پەيلاسوپ ۋە يازغۇچى ژان - پائۇل سارترې ۋەكىللىكىدىكى مەۋجۇدىيەتچىلىك فرانسىيە ئەدەبىيات ساھەسىدىكى تەسىرى ئەڭ زور ئەدەبىي ئېقىمغا ئايلانغان. ئۇرۇشتىن كېيىن، ئۇنىڭ تەسىرى ياۋروپا، شىمالىي ئامېرىكا، لاتىن ئامېرىكىسى، ئاسىيا قاتارلىق جايلارغا كەڭ تارقىلىپ، مىسلىسىز كۆلەمگە ئىگە مۇھىم مودېرنىزم ئېقىمى بولۇپ قالغان ھەمدە پۈتكۈل غەرب دۇنياسىنىڭ ئىدىيە ۋە تۇرمۇش شەكلىگە چوڭقۇر تەسىر كۆرسەتكەن.

«مەۋجۇدىيەتچىلىك» ئەسلىدە بىر پەلسەپە ئاتالغۇسى بولۇپ، مۇشۇ نام بىلەن ئاتالغان ھەر خىل نەزەرىيىلەر ئوتتۇرىسىدا گەرچە خېلى چوڭ ئىختىلاپلار بولسىمۇ، ئۇلار مۇنداق بىر ئورتاقلىققا ئىگە: ئۇلارنىڭ ھەممىسى «مەۋجۇدىيەت» دېگەن سۆز ئارقىلىق مەخسۇس ئادەمنىڭ مەۋجۇتلۇقىنى كۆرسەتكەن، ئىنساننىڭ دۇنيادىكى مەۋجۇتلۇقىنى چۈشەندۈرگەن، شۇنداقلا ئۆزىنىڭ توغرىلىقىنى ۋە مۇرەككەپلىكىنى تەكىتلىگەن. بىز بۇ يەردە سۆزلىمەكچى بولغان «مەۋجۇدىيەتچىلىك» دەل ئاشۇ پەلسەپىلەرنىڭ بىرى بولغان سارترې ۋەكىللىكىدىكى مەۋجۇدىيەتچىلىك پەلسەپىسىنى ئاساس قىلغان بىر ئەدەبىي ئېقىمدىن ئىبارەت. شۇڭا، ئالدى بىلەن مەۋجۇدىيەتچىلىك پەلسەپىلىرى ۋە ئۇلارنىڭ تەرەققىيات ئەھۋالى ئۈستىدە قىسقىچە توختىلىشقا توغرا كېلىدۇ.

1. سارتىردىن بۇرۇنقى مەۋجۇدىيەتچىلىك پەلسەپىلىرى

مەۋجۇدىيەتچىلىك پەلسەپىسى نەزەرىيىسىنى ئەڭ دەسلەپ سىستېمىلىق ئوتتۇرىغا قويغان كىشى 19- ئەسىردە ياشىغان دانىيىلىك پەيلاسوپ كېركېگارد بولۇپ، ئۇ خرىستىئان دىنى تېئولوگىيىسى بىلەن ئۆزىنىڭ مەۋجۇدىيەتچىلىك ئىدىيىسىنى بىرلەشتۈرگەنلىكى ئۈچۈن، ئۇ ياراتقان پەلسەپە «تېئولوگىيىلىك مەۋجۇدىيەتچىلىك» (Theological Existentialism) دەپ ئاتالغان. ئۇنىڭدىن كېيىن، گېرمانىيىلىك پەيلاسوپ خۇسسېرل ئۆزىنىڭ زاھىرىيەتشۇناسلىق (Phenomenology) نەزەرىيىسىنى ئوتتۇرىغا قويۇپ، تېئولوگىيىلىك مەۋجۇدىيەتچىلىكتىن ئاتېزملىق مەۋجۇدىيەتچىلىك (Athestic Existentialism) كە ئۆتۈشتىكى كۆۋرۈك بولۇپ قالغان. ئەمما، مەۋجۇدىيەتچىلىك پەلسەپىسى 20- ئەسىرنىڭ 20- يىللىرىغا كەلگەندىلا ھەقىقىي گۈللەنگەن. بۇنىڭغا تۆھپە قوشقانلار گېرمانىيىلىك پەيلاسوپلاردىن مارتىن ھايدېگېر بىلەن كارل ياسپېرس بولۇپ، ئۇلار كېركېگاردنىڭ مەۋجۇدىيەت ئۇقۇمى بىلەن خۇسسېرلنىڭ زاھىيەتشۇناسلىق پەلسەپىسىنى چەككىلەپ ۋە راۋاجلاندۇرۇپ، مەۋجۇدىيەتچىلىك پەلسەپىسىنى رەسمىي تۇرغۇزغان. ھايدېگېر ئاتېزملىق مەۋجۇدىيەتچىلىكنى تەشەببۇس قىلغان، ياسپېرس بولسا كېركېگاردنىڭ تەلىماتلىرىنى تىرىلدۇرۇپ، تېئولوگىيىلىك مەۋجۇدىيەتچىلىكنى تەرغىب قىلغان.

كېركېگارد (Soren Kierkegaard, 1813—1855) دانىيىلىك مەشھۇر دىنىي پەيلاسوپ، مەۋجۇدىيەتچىلىكنىڭ ئىجادچىسى، سىستېمىلاشقان ئەقلىي پەلسەپىلەرنى، بولۇپمۇ گېگېلىزمنى تەنقىد قىلىش بىلەن مەشھۇر. ئۇنىڭ ئاساسى شوئارى: ئابستراكت ئۇقۇم سىستېمىسى ھەقىقىي چىن تۇرمۇشنى ئۆز ئىچىگە ئالالمايدۇ.

ئۇ دەسلەپتە كوپېنھاگېن ئۇنىۋېرسىتېتىدا تېئولوگىيە ئۆگەنگەن. مۇشۇ مەزگىلدە، ئۇ بىر تەرەپتىن خرىستىئان دىنى تېئولوگىيىسىنى تەتقىق قىلغان، يەنە بىر تەرەپتىن يۇنان پەلسەپىسىنى تەتقىق قىلغان، بولۇپمۇ سوقراتنىڭ ئىدىيىلىرى ئۇنىڭغا كۈچلۈك تەسىر قىلغان. ئۇ يەنە مونتاينې

فرانسىيە قاتارلىق (Blaisa Pascal, 1623—1662) پاسكال ، (1533—1592) مۇتەپەككۇرلىرىنىڭ تەسىرىگە ئۇچرىغان. خرىستىئان دىنى تېئولوگىيىسى بىلەن يۇنان پەلسەپىسىدىن ئىبارەت بۇ ئىككى مەنبە كېركېگارد ئىدىيىسىنىڭ شەكىللىنىشىدە ھەل قىلغۇچ رول ئوينىغان. كېيىن، ئۇ مۇھەببەت ماجىراسىدىن قېچىپ بېرلىنغا بارغان. يېرىم يىلدىن كېيىن بىر مۇنچە ئورىگىنالنى كۆتۈرۈپ دۆلىتىگە قايتقان. ئۇنىڭ «بۇ ياكى ئۇ: تۇرمۇشنىڭ بىر كارتىنىسى» ناملىق ئەسىرى 1843- يىلى يالغان ئىسىم بىلەن نەشر قىلىنغان. بۇ كىتابتا شەرھلەنگەن ئاساسىي ئىدىيە شۇكى: تۇرمۇشتا بولغان ئېستېتىكىلىق كۆزقاراش بىلەن ئېتىكىلىق كۆز قاراشنىڭ بىرىنى تاللاش پوزىتسىيىسىدە بولۇش كېرەك. بۇ ئېتىقاد كېيىن بارلىق مەۋجۇدىيەتچىلىك ئەسەرلىرىنىڭ ئىدىيىۋى ئاساسىغا ئايلانغان. 1843- يىلى ئۇنىڭ «ۋەھىمە ۋە تىترەك»، «تەكرارلىنىش» قاتارلىق ئەسەرلىرى نەشر قىلىنغان. بۇ ئىككى كىتابتا «ئىنجىل» دىكى ئىبراھىم بىلەن ئىسمائىلنىڭ ھېكايىسى ئارقىلىق ئېتىقاد ۋە قۇربان بېرىش كۆز قارشى بايان قىلىنغان. ئۇ ئىبراھىمنىڭ ئۆزىنىڭ خۇداغا بولغان ئەيمىنىشىنى ئىپادىلەش ئۈچۈن ئۆز ئوغلىنى ئۆلتۈرمەكچى بولغانلىقىدىن مۇنداق خۇلاسە چىقارغان: ئېتىقاد ماھىيەتتىن ئالغاندا بىر خىل زىددىيەت (Paradox) تىن ئىبارەت. كېركېگارد ئەيمىنىش بىلەن قورقۇشنى پەرقلەندۈرۈپ، ئەيمىنىش ھەرگىزمۇ مەلۇم ئېنىق ئوبيېكتنىڭ تەھدىتىدىن كېلىپ چىقمايدۇ، قورقۇش بولسا كونكرېت بىر ئوبيېكتنىڭ تەھدىتىدىن (مەسىلەن، ياۋايى ھايۋان ياكى قورال تۇتقان قاراقچى قاتارلىقلاردىن) كېلىپ چىقىدۇ، دەپ قارىغان. زور ھەجىملىك مەشھۇر ئەسەر «تۇرمۇش مۇساپىسىدىكى ھەر قايسى باسقۇچلار» (1845) ئۇنىڭ ئەڭ پىشقان بەدىئىي ئەسىرى بولۇپ، ئۇ بۇ ئەسەردە تۇرمۇش مۇساپىسىدىكى ئۈچ باسقۇچنى ئوتتۇرىغا قويغان: ئېستېتىكا باسقۇچىدا، مۇھەببەتنىڭ تراگېدىيىسى بىر - بىرىنى ياخشى كۆرىدىغان ئىككى ئادەمنىڭ بىر يەرگە كېلەلمەيدىغانلىقى بولۇپ ئىپادىلىنىدۇ. چۈنكى، تاشقى كۈچ ئۇلارغا توسقۇنلۇق قىلىدۇ، رومېئو بىلەن جۇلىيېنىڭ ھېكايىسى بۇنىڭ تىپىك مىسالى؛ ئېتىكا باسقۇچىدا، توسالغۇ ئۇلارنىڭ ئوخشاش بولمىغان مەۋجۇدىيەت دائىرىسىگە تەۋە بولغانلىقىدىن كېلىدۇ، ئۇلارنىڭ بىرى

مۇھەببەتنى ئىستىتىك ھالدا چۈشىنىدۇ، يەنە بىرى بولسا مۇھەببەتنى ئېتىكىلىق ھالدا چۈشىنىدۇ؛ دىن باسقۇچىدا، توسالغۇ ئىككى ئادەمنىڭ خاراكتېر جەھەتتىكى ئوخشىماسلىقىدىن كېلىدۇ، ئۇلارنىڭ بىرى ئۆزىنىڭ ھاياتىنى سەۋر - تاقەت قىلىش جەريانى دەپ پەرەز قىلىپ، پەقەت سەۋر - تاقەت قىلغاندىلا، شۇ ۋاقىت ۋە شۇ ماكاندىن ھالقىيالايمەن ھەمدە ئەبەدىي ياشاش ئۈچۈن تەييارلىق قىلالايمەن، دەپ قارايدۇ. ئېستېتىكىلىق قەھرىماننىڭ ئوبيېكتى ئۇنىڭ ئۆز سىرتىدا بولىدۇ، دىنىي قەھرىمان بولسا ئۇنى ئۆزىنىڭ ئىچىدىن تاپىدۇ؛ ئېستېتىكىلىق قەھرىمان بويسۇندۇرۇش ئارقىلىق بۈيۈكلۈككە ئېرىشىدۇ، دىنىي قەھرىمان سەۋر - تاقەت قىلىش ئارقىلىق بۈيۈكلۈكنى قولغا كەلتۈرىدۇ. «پەلسەپۋى ئۇزۇندىلەر توغرىسىدىكى نائىلمىي قوشۇمچە بايانىنىڭ خۇلاسىسى» (1846) ناملىق كىتابىدا كېركېگارد گېگېلنىڭ پۈتكۈل مەۋجۇدىيەتنى سىستېمىلاشتۇرۇشقا ئۇرۇنغانلىقىغا ھۇجۇم قىلغان. ئۇنىڭ قارىشىچە، مەۋجۇدىيەتنىڭ سىستېمىسىنى تۈرغۈزغىلى بولمايدۇ، چۈنكى مەۋجۇدىيەت ئۇزۇل - كېسىل ئەمەس، ئۇ ئۇزلۇكسىز تەرەققىي قىلىدۇ، ئۇنى ئەقىلگە تايىنىپلا چۈشەنگىلى بولمايدۇ. گېگېل بىلىمنىڭ ئوبيېكتىپ نەزەرىيىسىنى ئىجاد قىلدىم، دەپ قارىغان. بىراق، كېركېگارد پەقەت سۇبيېكتىپلىقنىلا ھەقىقەت دەپ قارىغان ھەمدە مۇنداق ئېنىقلىما بەرگەن: «ئەڭ قىزغىن قۇربان بېرىش روھى ئىچىدە ئوبيېكتىپ ئېنىقسىزلىقتا چىڭ تۇرۇشنىڭ ئۆزى ھەقىقەتتۇر. بۇ ھەم ھەر بىر مەۋجۇت ئادەمنىڭ ئەڭ ئالىي ھەقىقىتىدىن ئىبارەت». گېگېل مەۋجۇدىيەت بىلەن تەپەككۇرغا باراۋەر مۇئامىلە قىلغان، بۇنىڭ بىلەن ئېتىقاد ئۆز زېمىنىدىن مەھرۇم قالغان، خرىستىئان مۇرىتلىرى پەقەت مۇشۇ سىستېمىنىڭ بىر ھالقىسىغىلا ئايلىنىپ قالغان، ئۇلار پەقەت ئومۇمىيلىقنىڭ مىسالىلا بولۇپ قالغان؛ ئەمما كېركېگارد خۇدانىڭ ئۆزىگە ئالاھىدە بىر ۋەزىپىنى بەلگىلەپ بەرگەنلىكىنى ھېس قىلغان، بىراق بۇ ۋەزىپىنىڭ نېمە ئىكەنلىكى نامەلۇم. شۇنداق قىلىپ، كېركېگارد ئۆزىنىڭ تېئولوگىيىلىك مەۋجۇدىيەتچىلىك پەلسەپىسىنى ياراتقان، ئۇنىڭ يادروسى شۇكى: پەلسەپە ئوبيېكتىپ دۇنيانى ئەمەس، بەلكى ئادەمنىڭ سۇبيېكتىپ مەۋجۇدىيىتىنى تەتقىق قىلىشى لازىم. شەخسنىڭ مەۋجۇدىيىتى

ئازاب، كرىزىس ۋە بىمەنىلىكتىن قۇتۇلالمايدۇ، شۇڭا، بىردىنبىر چىقىش يولى — ئەقىلدىن ۋاز كېچىپ، خۇداغا ئېتىقاد قىلىپ، خۇدا بىلەن ئادەمنىڭ بىرلىشىشىنى ئىشقا ئاشۇرۇشتىن ئىبارەت.

ئۇنىڭ ئەسەرلىرى 1- دۇنيا ئۇرۇشىدىن بۇرۇنلا نېمىس تىلىغا تەرجىمە قىلىنغان، بىراق 2- دۇنيا ئۇرۇشىدىن كېيىن چۇشىنىشكە ئېرىشكەن ھەمدە ئامېرىكا، ياپونىيە، ئەنگلىيە، فرانسىيە قاتارلىق دۆلەتلەردە زور دىققەتكە سازاۋەر بولغان. ئۇنىڭ نەزەرىيىلىرى مەۋجۇدىيەتچىلىك پەلسەپىسىگە مۇھىم تەسىر كۆرسەتكەن.

خۇسسېرل (Edmund Husserl, 1859—1938) گېرمانىيىلىك پەيلاسوپ، تېئولوگىيىلىك مەۋجۇدىيەتچىلىك بىلەن ئاتېزملىق مەۋجۇدىيەتچىلىكنى تۇتاشتۇرغۇچى، ئۇنىڭ ئەڭ زور تۆھپىسى زاھىرىيەتشۇناسلىقنى بەرپا قىلىشتىن ئىبارەت. بۇ تەلىمات ھازىرقى زامان غەرب پەلسەپىسىگە غايەت زور تەسىر كۆرسەتكەن بولۇپ، ھازىرقى زامان مەۋجۇدىيەتچىلىك پەلسەپىسىنىڭ مۇھىم نەزەرىيىۋى مەنبەلىرىنىڭ بىرى. زاھىرىيەتشۇناسلىق ئاڭنى تەسۋىرلەش ۋە تەھلىل قىلىشنىڭ يېڭى ئۇسۇلى سۈپىتىدە نۆۋەتتە تارقىلىشى ئەڭ كەڭ پەلسەپە ھەرىكەتلىرىنىڭ بىرى.

خۇسسېرل 1900 ـ، 1901 ـ يىللىرى يازغان مۇھىم پەلسەپىۋى ئەسىرى «لوگىكا تەتقىقاتى» دا زاھىرىيەتشۇناسلىقنى سىستېمىلىق بايان قىلغان. ئۇ بىر ئومۇمىي پەلسەپە بولۇپ، ئۇنىڭ ئاساسىي مېتودولوگىيىلىك پرىنسىپى زاھىرىيەتشۇناسلىق ئاساسىدىكى ئەسلىگە قايتۇرۇشتىن ئىبارەت. ئۇ پەيلاسوپلارنىڭ دىققىتىنى چۈشەندۈرگىلى بولمايدىغان ئاساسىي تەجرىبە ۋە شەيئىلەرنىڭ ماھىيىتى ئۈستىدە ئىزدىنىشكە مەركەزلەشتۈرىدۇ. خۇسسېرل ئۆز كىتابىدا زاھىرىيەتشۇناسلىق (پەلسەپە) نىڭ ئوبيېكتى «ساپ ئاڭ» دېگەننى تەشەببۇس قىلىپ، مۇنداق قاراشلارنى ئوتتۇرىغا قويغان: رېئال دۇنيادىكى بارلىق نەرسىنى بىر «تىرناق ئىچىگە» كىرگۈزۈشكە بولىدۇ. ئۇلارغا قارىتا ھېچقانداق ھۆكۈم چىقارماسلىق كېرەك. بىراق «ساپ ئاڭ» نىڭ مەۋجۇتلۇقىنى چوقۇم مۇئەييەنلەشتۈرۈش لازىم. «ساپ ئاڭ» دۇنيانى «زاھىرىيەتلىك ئاددىيلاشتۇرۇش» بىلەن «ئەزەلىيلىك ئاددىيلاشتۇرۇش» نىڭ نەتىجىسى

بولۇپ، ئۇنى پەقەت بىۋاسىتە سېزىملا ئىگىلىيەلەيدۇ. «زاھىرىيەتلىك ئاددىيلاشتۇرۇش» دېگىنىمىز: ئوبيېكتىپ رېئاللىقنى چىتلىۋەتكەن ۋە ساپ تەجرىبە دائىرىسىدىن ھالقىپ كەتكەن ھەر قانداق ھۆكۈمدىن ۋاز كېچىشتىن ئىبارەت. «ئەزەلىيلىك ئاددىيلاشتۇرۇش» دېگىنىمىز: بىلىشنىڭ سۇبيېكتىنى رېئال، تەجرىبىۋى، ئىجتىمائىي، پسىخىكىلىق ۋە فىزىئولوگىيىلىك مەۋجۇت نەرسە دەپ قارىماسلىق، بەلكى «ساپ»، ئەزەلىي ئاڭ، دەپ قاراشتىن ئىبارەت. شۇڭا، شۇنداق دېيىشكە بولىدۇكى، خۇسسېرل ئىرراتسىئونالىزملىق پەلسەپە سىستېمىسىنى تاماملىغان. ئۇنىڭ بۇ تەلىماتلىرى ھايدېگېر، سارتىر قاتارلىق مەۋجۇدىيەتچى پەيلاسوپلارغا چوڭقۇر تەسىر كۆرسەتكەن.

ھايدېگېر (Martin Heidegger, 1889—1976) ھازىرقى زامان گېرمانىيە پەلسەپە ساھەسىدىكى ئەڭ ئىجادچانلىقتا ئىگە مۇتەپەككۇر، مەۋجۇدىيەتچىلىك پەلسەپىسىنىڭ ئاساسلىق ۋەكىللىرىنىڭ بىرى. «مېتافىزىكىغا مۇقەددىمە» (1953) ناملىق كىتابىدا ئۇ ئىنسانىيەتنىڭ مەۋجۇتلۇقىغا بولغان تەتقىقاتنى رېئاللىقتىكى تۈپ پرىنسىپ دەپ قارىغان. ئۇ ھازىرقى زامان پەيلاسوپلىرى ئىچىدىكى ئەڭ كۈچلۈك تەسىرگە ئىگە ئونتولوگىيە① ئالىمى.

ئۇ ئوتتۇرا مەكتەپتىكى چاغلىرىدىلا 19- ئەسىرنىڭ ئاخىرىدىكى خرىستىئان دىنى پەيلاسوپى فرانز برېنتانو (Franz Clemens Brentano, 1838—1917) نىڭ تەسىرىگە ئۇچرىغان. فرېيبۇرگ ئۇنىۋېرسىتېتىدا ئوقۇۋاتقان ۋاقتىدا خرىستىئان تېئولوگىيىسىنى ۋە ئوتتۇرا ئەسىر مەدرىس پەلسەپىسىنى تەتقىق قىلغان. ئۇ يەنە سوقراتتىن بۇرۇنقى پەيلاسوپلارنىڭ ۋە پلاتون، ئارستوتېل ھەمدە كېركېگارد، نېتزشې، دىلتېي (Wilhelm Dilthey, 1833—1911)، خۇسسېرل قاتارلىقلارنىڭ تەسىرىگە روشەن ئۇچرىغان.

1915- يىلى قىشتا ئۇ فرېيبۇرگ ئۇنىۋېرسىتېتىدا ئوقۇتقۇچىلىق قىلىشقا باشلىغان. 1923- يىلى ماربۇرگ ئۇنىۋېرسىتېتىغا بېرىپ دەرس ئۆتكەن. 1927- يىلى ئېلان قىلىنغان «مەۋجۇدىيەت ۋە ۋاقىت» ناملىق مۇھىم ئەسىرىدە ئۇ دائىم سەل قارىلىپ كېلىنىۋاتقان مۇنداق بىر مەسىلىنى ئايدىڭلاشتۇرماقچى

① ئونتولوگىيە (Ontology) - مەۋجۇدىيەتنىڭ ئۆزىنى، يەنى بارلىق رېئاللىقنىڭ ئاساسىي ئالاھىدىلىكىنى تەتقىق قىلىدىغان بىر ئىلىم.

بولغان: ئادەم مەۋجۇتلۇقىنىڭ ئەھمىيىتى نېمە؟ ياكى ئىخمۇ دەل ئېيتقاندا: ئادەم قانداق مەۋجۇت بولۇپ تۇرىدۇ؟ 1928- يىلى ئۇ يەنە فرېيبۇرگ ئۇنىۋېرسىتېتىغا قايتىپ كېلىپ، خۇسسېرلنىڭ ۋارىسى بولۇپ قالغان. «مېتافىزىكا دېگەن نېمە؟» دېگەن تېمىدىكى تۇنجى سائەتلىك دەرسىدە ئۆزى ئىنتايىن ياخشى كۆرىدىغان باش تېمىلارنىڭ بىرى بولغان «يوقلۇق» نى شەرھلىگەن. ئۇنىڭ قارىشىچە، تەشۋىش ياكى ۋەھىمە كەيپىياتى ھەقىقىي مەۋجۇدىيەتنى چۈشەندۈرۈپ بېرەلەيدۇ. مەۋجۇدىيەت سۈپىتىدىكى ئادەمنىڭ كۆز ئالدىدىكىسى يوقلۇق، يار - يۆلەكسىزلىك، يالغۇزلۇق ۋە مەڭگۈلۈك ئازاب. ئادەم ئۆزىنىڭ ياشاش شارائىتىدىن ئايرىلىپ كەتكەندە چۈشەنگىلى بولمايدىغان دۇنياغا، يەنى بىمەنە دۇنياغا دۇچ كېلىدۇ، مەڭگۈ تەشۋىشلىنىدۇ ۋە ۋەھىمە ئىچىگە كىرىپ قالىدۇ. ۋەھالەنكى، تەشۋىش ۋە ۋەھىمە كەيپىياتى ھەقىقىي مەۋجۇدىيەتنى ئېچىپ بېرەلەيدۇ. ئادەمدە ئۆز - ئۆزىنى تاللاش ۋە ئۆز - ئۆزىنى كونترول قىلىش ئەركىنلىكى بولىدۇ. تەشۋىش ئادەمنى مەۋجۇدىيەتكە تۇتاشتۇرىدۇ. شۇنىسى، مەۋجۇدىيەت «يورۇقلۇق» ۋە «خۇشاللىق» بىلەن باغلىنىشلىق بولىدۇ.

ياسپېرس (Karl Jaspers, 1883—1969) گېرمانىيىلىك پەيلاسوپ، ھازىرقى زامان مەۋجۇدىيەتچىلىك پەلسەپىسىگە ئاساس سالغۇچى.

ئۇ 1901- يىلى ھېيدېلبېرگ قاتارلىق جايلاردىكى ئۇنىۋېرسىتېتلاردا مېدىتسىنا ئۆگەنگەن. 1913- يىلى «ئومۇمىي روھىي پاتالوگىيە» ناملىق ئەسىرى، 1919- يىلى «دۇنيا قاراش پسىخولوگىيىسى» ناملىق ئەسىرى نەشر قىلىنغان. 1921- يىلى ھېيدېلبېرگ ئۇنىۋېرسىتېتىنىڭ پەلسەپە پروفېسسورى بولۇپ ئىشلىگەن. ئۇ تەبىئىي پەن پرىنسىپلىرىنى ئىجتىمائىي پەنلەرگە تەدبىقلىغىلى بولىدۇ، پەلسەپە مەۋجۇدىيەتنى سۇبيېكتىپ چۈشەندۈرۈشتىن ئىبارەت دېگەننى تەشەببۇس قىلغان. ئۇ ھەم پەننىڭ كونتروللۇقىغا ئۇچرىمايدىغان ھەم دىنىي ئېتىقادنىڭ ئورنىغا دەسسىمەيدىغان بىر خىل پەلسەپىنى يارىتىشقا تىرىشقان. ئۇ پەلسەپە ئادەمنىڭ ئەركىنلىكىنى قولغا كەلتۈرۈشنى تەشەببۇس قىلىشى، ئادەمنىڭ ھاياتلىقىغا كۆڭۈل بۆلۈشى كېرەك، دەپ قارىغان ھەمدە بۇنى بارلىق رېئاللىقنىڭ يادروسى، دەپ ھېسابلىغان.

1932ـ يىلى ئۇنىڭ «پەلسەپە» ناملىق ئۈچ توملۇق ئەسىرى نەشر قىلىنغان. بۇ ئەسەردە ئۇ مەۋجۇدىيەتچىلىك پەلسەپىسىنى ئەڭ سىستېمىلىق بايان قىلغان. ئۇ مۇنداق قارىغان: پەلسەپۋى تەپەككۇر ئارقىلىق «ئادەم ئۆزىنىڭ ھەقىقىي مەۋجۇدىيەت ئىكەنلىكىنى چۈشىنىپ، ئۆز قەلبىدىكى مۇستەقىل مەۋجۇدىيەتكە يېتىشى لازىم». بىراق ئادەم ئەركىن، ھالقىيدىغان بولىدۇ، «ئۇ ئۆزى بىلەن مۇناسىۋەت قىلىش بىلەن بىرگە خۇداغا قاراپ ئۈچۈپ، خۇدادىن ئىبارەت ھالقىما مەۋجۇدىيەت بىلەن مۇناسىۋەت ئورنىتىدۇ». پەلسەپە مەۋجۇدىيەتتىن ئىبارەت ئادەمنى چىقىش قىلىشى، خۇسۇسىي ئادەم سۈپىتىدىكى «ئادەم» نىڭ قىيىن شارائىتتىكى مەۋجۇتلۇق مەسىلىسىگە كۆڭۈل بۆلۈشى كېرەك. ئۇ مۇنداق خۇلاسە چىقارغان: مەۋجۇدىيەت خۇداغا بولغان ئىنتىلىشتىن ئىبارەت.

ئۇنىڭ يەنە «ئەقىل ۋە ھاياتلىق» (1935)، «نىېتزشې» (1936)، «ھاياتلىق پەلسەپىسى» (1937)، «ھەقىقەت توغرىسىدا» (1947)، «تارىخنىڭ مەنبەسى ۋە مۇددىئاسى» (1949)، «ئاتوم بومبىسى ۋە ئىنسانىيەتنىڭ كەلگۈسى» (1958) قاتارلىق ئەسەرلىرى بار.

2. سارترې مەۋجۇدىيەتچىلىك پەلسەپىسىنىڭ ئاساسىي پرىنسىپلىرى

فرانسىيىنىڭ مەۋجۇدىيەتچىلىك پەلسەپىسى ئۈچ ئېقىمغا بۆلۈنگەن، ئۇلار: سارترې ۋەكىللىكىدىكى ئاتېىزملىق مەۋجۇدىيەتچىلىك، مېرلو پونتى ۋەكىللىكىدىكى ھيۇمانىزملىق مەۋجۇدىيەتچىلىك (Humanistic Existentialism) ۋە گابرىېل مارسېل ۋەكىللىكىدىكى تېئولوگىيىلىك مەۋجۇدىيەتچىلىك قاتارلىقلار.

مېرلو پونتى (Maurice Merleau—Ponty, 1908—1961) ۋەكىللىكىدىكى ھيۇمانىزملىق مەۋجۇدىيەتچىلىك ئادەمنىڭ تارىختىكى ئاكتىپ رولىنى ۋە بەلگىلىك دەرىجىدىكى بەلگىلەشچانلىقىنى ئېتىراپ قىلغان. مېرلو پونتى ئادەم ئۆز ھەرىكىتى ئارقىلىق جەمئىيەتنى ئۆزگەرتىش مەسئۇلىيىتىنى ئۈستىگە ئېلىشى كېرەك، دېگەندە چىڭ تۇرغان. بىراق، ھيۇمانىزملىق

مەۋجۇدىيەتچىلىكنىڭ تەسىرى بىرقەدەر كىچىك بولغاچقا ئانچە تىلغا ئېلىنمايدۇ.

گابرىېل مارسېل (Gabriel Marcel, 1889—1973) نىڭ مەۋجۇدىيەتچىلىك ئىدىيىسى ئاساسەن كېركېگارد مەۋجۇدىيەتچىلىكىنىڭ راۋاجى بولۇپ، ئادەم بىلەن خۇدانىڭ بىرلىشىشىنى تەشەببۇس قىلغان. ئۇ 1951- يىلى نەشر قىلىنغان «مەۋجۇدىيەتنىڭ سىرلىقلىقى» ناملىق ئەسىرىدە مەۋجۇدىيەتنىڭ سىرلىقلىقىنى ئېتىراپ قىلغان. ئۇنىڭ ئىدىيىسى كېركېگارد ۋە ياسپېرس قاتارلىق خرىستىئان دىنى مەۋجۇدىيەتچىلىكى ۋەكىللىرىنىڭ ئىدىيىلىرى بىلەن ئاساسىي ئورتاقلىققا ئىگە. ئۇ فرانسىيىلىك تونجى زاھىرىيەتشۇناس ۋە مەۋجۇدىيەتچى پەيلاسوپ، بىراق، تەسىرى ئانچە چوڭ ئەمەس.

مەۋجۇدىيەتچىلىك تەرەققىي قىلىپ سارتىر مەزگىلىگە كەلگەندە، ئۇنىڭ تەسىرى ۋە كۆچى بۇرۇنقى ھەرقانداق مەۋجۇدىيەتچىلىك ئىدىيىسىدىن كۆپ ھالقىپ كەتكەن. شۇنداق دېيىشكە بولىدۇكى، ھازىرقى زامان مەۋجۇدىيەتچىلىك پەلسەپىسى ئاساسلىقى سارترىنىڭ مەۋجۇدىيەتچىلىك پەلسەپىسىنى كۆرسىتىدۇ. سارتىر ھازىرقى زامان مەۋجۇدىيەتچىلىكىنىڭ سىمۋولى بولۇپ قالغان.

ئۇ ئۆزىدىن بۇرۇنقى بارلىق مەۋجۇدىيەتچىلىك ئىدىيىلىرىنى خۇلاسىلەش ۋە راۋاجلاندۇرۇش ئاساسىدا ئۆزىنىڭ بىر يۈرۈش مەۋجۇدىيەتچىلىك پەلسەپە سىستېمىسىنى ياراتقان ھەمدە مەۋجۇدىيەتچىلىك پەلسەپىسى بىلەن مەۋجۇدىيەتچىلىك ئەدەبىياتىنى بىرقەدەر مۇۋەپپەقىيەتلىك بىرلەشتۈرگەن؛ يەنە بىر تەرەپتىن، ئۆزىنىڭ رادىكال سىياسىي ئىدىيىسى ۋە ئىجتىمائىي پائالىيەتلىرى ئارقىلىق مەۋجۇدىيەتچىلىكنى ئىنتايىن مۇھىم ئورۇنغا ئىگە قىلىپ، مەۋجۇدىيەتچىلىكنىڭ پېشۋاسىغا ئايلانغان. ئۇنىڭ تىرىشچانلىقى ۋە رەھبەرلىكى نەتىجىسىدە، غەرب دۇنياسىدا 2- دۇنيا ئۇرۇشىدىن كېيىنكى تەسىرى ئەڭ زور ئەدەبىي ئېقىم — مەۋجۇدىيەتچىلىك شەكىللەنگەن. دېمەك، بىز سۆزلىمەكچى بولغان مەۋجۇدىيەتچىلىك دەل سارتىر ۋەكىللىكىدىكى مەۋجۇدىيەتچىلىك پەلسەپىسىنى ئاساس قىلغان مەۋجۇدىيەتچىلىك ئەدەبىياتىدۇر.

سارتىر مەۋجۇدىيەتچىلىك پەلسەپىسىنىڭ ئاساسىي پرىنسىپلىرىنى مۇنداق يىغىنچاقلاش مۇمكىن:

بىرىنچى، «مەۋجۇدىيەت ماھىيەتتىن بۇرۇن». 1943- يىلى سارترې زور ھەجىملىك مەشھۇر ئەسىرى «بارلىق بىلەن يوقلۇق» نى نەشر قىلدۇرغان. بۇ ئەسەردە ئۇ ئۆزىنىڭ بىر يۈرۈش مەۋجۇدىيەتچىلىك پەلسەپە سىستېمىسىنى تۇرغۇزغان ھەمدە مەۋجۇدىيەتچىلىك پەلسەپىسىدىكى تۈپ مەسىلە «مەۋجۇدىيەت» دېگەننى تەكىتلەپ، «مەۋجۇدىيەت ماھىيەتتىن بۇرۇن» دېگەن مەشھۇر تېئورمىنى ئوتتۇرىغا قويغان. بۇ تېئورمىغا قارىتا كىشىلەر ھەر خىل ئىزاھاتلارنى بەرگەن. سارترې 1946- يىلى سۆزلىگەن«مەۋجۇدىيەتچىلىك بىر خىل ھيۇمانىزمدۇر» ناملىق ئاممىباب لېكسىيىسىدە ئۇنى مۇنداق شەرھلىگەن: «مەۋجۇدىيەت ماھىيەتتىن بۇرۇن دېگىنىمىز شۇنىڭدىن دېرەك بېرىدۇكى، ئادەم ئاۋۋال مەۋجۇت بولىدۇ، ئۆز ۋۇجۇدى بىلەن ئۇچرىشىپ دۇنياغا كېلىدۇ، ئاندىن ئۆزىنىڭ خاراكتېرىنى بەلگىلەيدۇ». دېمەك، سارترې ئېيتقان «مەۋجۇدىيەت» بىلەن «ماھىيەت» ئالاھىدە مەنىدىكى ئۇقۇملار بولۇپ، ئادەمنىڭ مەۋجۇدىيىتى ۋە ماھىيىتىنى كۆرسەتكەن، يەنى چوقۇم سۇبيېكتنى چىقىش قىلىشنى تەكىتلىگەن. سارترېنىڭ شەرھىسى بويىچە، مەۋجۇدىيەتنىڭ ماھىيەتتىن بۇرۇن بولۇشىدىكى سەۋەب شۇكى ، «ئالدى بىلەن ئادەم مەۋجۇت بولىدۇ، كۆرۈنىدۇ، مەيدانغا چىقىدۇ، ئاندىن كېيىن ئۆز ھەرىكىتى جەريانىدا نامايان بولىدۇ ھەمدە ئۆزىنى چۈشەندۈرىدۇ» ، بۇنىڭ بىلەن ئادەمنىڭ ماھىيىتى پەيدا بولىدۇ. «ئادەمگە ئېنىقلىما بەرگىلى بولمايدۇ، چۈنكى ئادەم ئەسلىدە ‹يوقلۇق› تىن ئىبارەت. پەقەت كېيىن ئۆزىنى يارىتىدۇ. ئادەمدە ئەسلى ماھىيەت بولمايدۇ، چۈنكى ئادەمنىڭ خاراكتېرىنى ئالدىن بەلگىلەيدىغان خۇدا مەۋجۇت ئەمەس. ئادەم يالغۇز ئۆزى لايىھىلىگەن ئادەم بولۇپلا قالماي، بەلكى يەنە پەقەت ئۇ مەۋجۇتلۇققا كىرگەندىن كېيىن ئۆزى بولۇشنى خالىغان ئادەمدۇر. ئادەم پەقەت ئۆزى ياراتقان نەرسىدىنلا ئىبارەت. مانا بۇ مەۋجۇدىيەتچىلىكنىڭ بىرىنچى پرىنسىپى». دېمەك، سارترېنىڭ قارىشىچە، ئادەمنىڭ ماھىيىتىنى ئالدىن بەلگىلەيدىغان خۇدا يوق، ئالدى بىلەن ئادەم مەۋجۇت بولىدۇ، ئاندىن ئۆز ھەرىكىتى ئارقىلىق ئۆزىنىڭ ماھىيىتىنى شەكىللەندۈرىدۇ. «ئادەمنىڭ مەۋجۇدىيىتىنى ئادەم ئۆزى بەلگىلەيدۇ» ، «ئادەم

ئۆز ھەرىكىتىنىڭ نەتىجىسى» .

ئىككىنچى، «ئەركىنلىك ماھىيەتتىن بۇرۇن» . بۇ تېئورمىنى سارتىرې ئۆز ئەسىرى «بارلىق بىلەن يوقلۇق» تا ئوتتۇرىغا قويغان. ئۇنىڭ قارىشىچە، ئەركىنلىك ئۆزلۈكنىڭ مەۋجۇدىيىتىدىن ئىبارەت. ئۇ ئادەمنىڭ بارلىق ھەرىكىتىنىڭ ئاساسى، شۇڭا، ئەركىنلىك ئادەم ئېرىشىشنى ئارزۇ قىلىدىغان نەرسە ئەمەس، شۇنداقلا ئادەمنىڭ بىر خۇسۇسىيىتىمۇ ئەمەس، ئۇنى ئادەمنىڭ ھەرقانداق لوگىكىلىق مۇقەررەرلىكتىن ھالقىغان لايىھىسى ۋە ھەرقانداق ئېرىشكەن نەرسىنى يوقلاشتۇرۇشى دېگەن تۇزۇك. ماھىيەت بولسا ئادەم ھەرىكەت جەريانىدا ئېرىشىدىغان نەرسە بولۇپ، بېكىتىلگەن ھەمدە دائىرىلىكى بولىدىغان نەرسىدۇر. ئادەمنىڭ ئەركىن بولۇشىدىكى سەۋەب شۇكى، ئادەم ئۆز ھەرىكىتى داۋامىدا ئۆز ماھىيىتىنى يارىتىدۇ ھەمدە مۇقەررەر ھالدا ئۆز ماھىيىتىدىن ھالقىيدۇ. شۇڭا «ئادەمنىڭ ئەركىنلىكى ئادەمنىڭ ماھىيىتىدىن بۇرۇن بولىدۇ، ئۇ ماھىيەتنى مۇمكىنلىككە ئىگە قىلىدۇ. ئادەم مەۋجۇدىيىتىنىڭ ماھىيىتى ئۇنىڭ ئەركىنلىكى ئۈستىگە قۇرۇلغان» . شۇنى تەكىتلەش زۆرۈركى، سارتىرې ئېيتقان «ئەركىنلىك» ئالاھىدە مەنىگە ئىگە بولۇپ، ئۇ سىياسىي، ئەخلاقىي، ئىجتىمائىي مەنىدىكى ئەركىنلىك ئەمەس، يەنى ئادەم نېمىنى خالىسا شۇنى قىلسا بولىدۇ دېگەنلىك ئەمەس، بەلكى ئادەم ھەربىر ئەھۋالدا ئۆزىنىڭ ھۆكۈمىگە ئاساسەن قارار چىقىرىشى كېرەك دېگەنلىك. ئادەم ئۇنداق ياكى بۇنداق قارار چىقارغاندا، بۇ قارارغا ئاساس بولغان ھۆكۈمگە يېتەكچىلىك قىلىدىغان ھېچقانداق پرىنسىپ بولمايدۇ، ناۋادا ئادەم مەلۇم خىل پرىنسىپقا مۇراجىئەت قىلسا، ئۇنداقتا ئۇ ئەركىنلىكىنى يوشۇرغان بولىدۇ. شۇڭا ئادەم ئۆز ھەرىكىتىنىڭ ئاقىۋىتىگە پۈتۈنلەي مەسئۇل بولۇشى كېرەك.

ئۈچىنچى، «ئەركىن تاللاش» . بۇ پرىنسىپ «ئەركىنلىك ماھىيەتتىن بۇرۇن» دېگەن تېئورما بىلەن مۇناسىۋەتلىك. سارتىرېنىڭ قارىشىچە، ئادەم ئۆز ھەرىكىتىنى تاللىغاندا مۇتلەق ئەركىن بولىدۇ. «ئەگەر مەۋجۇدىيەت ھەقىقەتەن ماھىيەتتىن بۇرۇن بولىدىكەن، ئادەم مەڭگۈ ئېنىق ياكى بەلگىلىك ماھىيەتتىن

پايدىلىنىپ تۇرۇپ ھەرىكىتىنى چۈشەندۈرەلمەيدۇ، مۇنداقچە ئېيتقاندا، دېتېرمىنىزم① ئاقمايدۇ — ئادەم ئەركىن بولىدۇ. ئادەم ئەركىنلىك دېمەكتۇر» . بۇ يەردە سارتىر ھەرقانداق شەكىلدىكى دېتېرمىنىزمغا قارشى تۇرغان. ئادەم مەيلى قانداق ھەرىكەت قوللانسۇن، پۈتۈنلەي «ئەركىن تاللايدۇ» . نۇرغۇن ئادەملەر ھەرىكەت قىلغاندا ھامان باشقىلارنىڭ ئىرادىسىگە بويسۇنۇپ، ئۆز ئىرادىسى بويىچە تاللىيالمايدۇ، بۇنداق قىلىش ئۆزلۈكنى يوقىتىش بىلەن باراۋەر. بۇنداق ئادەمنى ھەقىقىي مەۋجۇدىيەت دېيىشكە بولمايدۇ ياكى ئۇنىڭدا ھەقىقىي مەۋجۇتلۇق بولمايدۇ. شۇڭا، ئادەم «ئەركىن تاللاش» ئاساسىدىكى ھەرىكىتى ئارقىلىق ئۆز ماھىيىتىنى ياراتقاندا ئۆزىنىڭ مۇستەقىل ئۆزلۈكىنى مەركەز قىلىدۇ. «ماڭا لازىمى شۇكى، مەن پەقەت ئۆزۈمگىلا ئوخشىشىم كېرەك» . سارتىر يەنە مۇنداق قارىغان: ئادەم «ئۆزىنىڭ سىرتىدىكى بۇيرۇق» نى قوبۇل قىلمايدۇ، شۇنداقلا «ئۆزىنىڭ سىرتىدىكى قوللاش» نىمۇ قوبۇل قىلمايدۇ، «ئەركىنلىك ئادەمگە بەخشەندە» .

تۆتىنچى، «دۇنيا بىمەنە» . سارتىرنىڭ قارىشىچە، ئادەم مەۋجۇت بولۇپ تۇرىدىغان دۇنيا بىمەنە ۋە رەھىمسىز. تەبىئەت دۇنياسىنىڭ مەۋجۇتلۇقى ئىدراكسىز، قالايمىقان ۋە تاسادىپىي. تەبىئەت دۇنياسى ھايۋانلارغا رەھىمسىز، ئادەملەرگىمۇ ئۇنچە رەھىمدىل ئەمەس. تەبىئەت دۇنياسىنىڭ بىمەنىلىكى ۋە رەھىمسىزلىكى مەڭگۈلۈك، ئۇنى ھېچكىم ئۆزگەرتەلمەيدۇ. تەبىئەت دۇنياسى مەڭگۈ ئىنسانىيەت مەۋجۇدىيىتىنىڭ دۈشمىنى سۈپىتىدە مەۋجۇت بولۇپ تۇرىدۇ. ئىنسانىيەت جەمئىيىتىمۇ ئوخشاشلا بىمەنە ۋە رەھىمسىز. ئىنسانىيەت ئۆزھاياتلىقىنى قامداش ئۈچۈن چوقۇم تەبىئەت دۇنياسى بىلەن كۈرەش قىلىشى كېرەك. ئادەم بىلەن ئادەم ئوتتۇرىسىدىكى رەھىمسىز كۈرەش ئارقىلىقلا ئادەم مەۋجۇدىيىتى كاپالەتكە ئىگە بولالايدۇ. بىر ئادەمنىڭ باي بولۇشى يەنە بىر ئادەمنىڭ نامرات بولۇشىنى شەرت قىلىدۇ، بىر ئادەمنىڭ ھۇزۇر ـ ھالاۋەتكە ئېرىشىشى ئۈچۈن يەنە بىر ئادەم ئازابلىنىشى كېرەك. ئادەم بىلەن ئادەم

① دېتېرمىنىزم (Determinism) ـ پەلسەپەدىكى بىر خىل نەزەرىيە. ئۇ بارلىق ئىشلارنىڭ جۈملىدىن ئەخلاقىي تاللاشنىڭ پۈتۈنلەي ئالدىن مەۋجۇت بولغان سەۋەب تەرىپىدىن بەلگىلىنىدىغانلىقىنى تەشەببۇس قىلىدۇ.

ئوتتۇرىسىدىكى تالىشىش ۋە توقۇنۇشمۇ مۇتلەق بولىدۇ. ئەخلاق، ۋىجدان، سەمىمىيلىك، كەمتەرلىك قاتارلىقلارنىڭ ھەممىسى يالغان، ئۇلار ئۆزئارا تالىشىشنىڭ ۋاستىسى. ئۇنىڭدىن باشقا، ئىنسانىيەت جەمئىيىتى شەكىللەنگەندىن تارتىپلا بىر بىمەنە تاشقىكۈچ سۈپىتىدە كىشىلەرنى بويسۇنۇشقا مەجبۇرلاپ كەلگەن. ئۆرپ-ئادەت، ئەنئەنە، ئادەت كۈچى، ئىجتىمائىي كۆزقاراش، ئېتىقاد، پۇل، قانۇن، قائىدە ـ پرىنسىپلارنىڭ كۆپى بىشەم ۋە بىمەنە نەرسىلەر. بىراق، ئۇلار كىشىلەرنى ئۆزىگە بويسۇنۇشقا مەجبۇرلايدۇ. دەل ئاشۇ نەرسىلەر ئادەمنىڭ «ئۆزلۈك ئېڭى» نى توختىماي چىرىتىپ، ئادەمنى «ئەركىن ئىرادە» دىن مەھرۇم قىلىدۇ، بۇنىڭ بىلەن كىشىلەر بىلىپ - بىلمەي ئۆزىنىڭ «ھەقىقىي ئۆزلۈكى» نى يوقىتىدۇ. ئۇلار جەمئىيەتنى تېخىمۇ كالۋا قىلىۋېتىدۇ. بۇنىڭدىن باشقا، تەبىئەت ۋە جەمئىيەت ئېلىپ كېلىدىغان ھەر خىل ئاپەتلەر (نامراتلىق، كېسەللىك، كرىزىس ۋە ئۇرۇش قاتارلىقلار) تۈپەيلىدىنمۇ ئىنسانىيەت جەمئىيىتى زۇلمەت ۋە ئازابقا تولغان. شۇڭا سارترې «دۇنيادىكى ھەممە نەرسە رەزىل» ، «دۇنيا غايەت زور ۋە بىمەنە نەرسە» دېگەن.

بەشىنچى، «ھايات ئازابلىق». سارترېنىڭ قارىشىچە، ئىنسان ھاياتى مەنىسىز، بىمەنە ۋە ئازابلىق. ئادەم دۇنياغا كۆز ئېچىپلا بىمەنە ۋە رەھىمسىز مۇھىت ئىچىگە تاشلىنىدۇ. تەبىئەت دۇنياسى ۋە جەمئىيەت ئۇنىڭغا توسقۇنلۇق قىلىدۇ، ئۇنى ئازابلايدۇ. ئادەمنىڭ پۈتكۈل ھاياتى تەشۋىش، قايغۇ، يالغۇزلۇق ۋە ۋەھىمە ھېسسىياتىغا تولۇپ كەتكەن بولىدۇ. ئادەمدە «ئەركىن ئىرادە» بولىدۇ، ئۇ «ئاڭلىق مەۋجۇت بولۇپ تۇرالايدۇ» ، بىراق بۇ ئۇنىڭغا بەخت ئېلىپ كېلەلمەيدۇ. ئادەمدە «ئەركىن ئىرادە» بولىدۇ، بىراق ئۇمۇ ئادەم ئۈچۈن بىر ئارتۇقچە يۈك، ئادەم بىمەنە ۋە رەھىمسىز مۇھىتتا ئۆز تەقدىرىنى ئۆز ئۈستىگە ئېلىشى كېرەك. ئەركىن ئىرادە پەقەت ئۇنىڭ ئۆزى ماڭىدىغان يولنى ئەركىن تاللىسا بولىدىغانلىقىدىنلا دېرەك بېرىدۇ، ھەرگىزمۇ ئۇنىڭ ھەرىكىتىنىڭ تاشقى كۈچنىڭ توسقۇنلۇقىغا ئۇچرىمايدىغانلىقىدىن دېرەك بەرمەيدۇ، ئەكسىچە، ئەركىن ئىرادە تاللىغان نىشاننى ئىشقا ئاشۇرۇش ئۈچۈن ئادەم قاتمۇ قات توسالغۇلار بىلەن كۈرەش قىلىشى، غايەت زور ئازابلارغا دۇچار بولۇشى كېرەك. شارائىتنىڭ بىمەنىلىكى ۋە رەھىمسىزلىكى مۇتلەق ھەم ئۆزگەرمەس

بولغاچقا، ئادەمنىڭ ھەر قانداق تىرىشچانلىقى بىھۇدە ۋە ئەھمىيەتسىز بولىدۇ. ئادەم مەغلۇبىيەتكە مەھكۇم. ئادەمنىڭ «ئەركىن تاللىشى» ھېچقانداق تايىنىش نۇقتىسىغا ئىگە ئەمەس، ئادەمگە يار - يۆلەك بولىدىغان ھېچنېمە مەۋجۇت ئەمەس. «ئۇ مۇددىئاسىنى ئۆزى بەلگىلەيدىغان بولغاچقا، ئەركىن تاللاشنىڭ ئۆزىمۇ بىمەنە، ئەمەلىيەتتە ھەقىقەتەن بىمەنە». سەن مەۋجۇت بولساڭ، باشقىلارمۇ مەۋجۇت، سەندە ئەركىنلىك بولسا، باشقىلاردىمۇ ئەركىنلىك بار. ھەربىر ئادەم ئۆز ئىدىيىسى ۋە ئىرادىسىگە ئىگە، ھەربىر ئادەمدە «سۇبيېكتىپلىق» بولىدۇ. سانجاق - سانجاق سۇبيېكتىپلىققا تولغان مۇشۇنداق جەمئىيەتتە ئادەم بىلەن ئادەم ئوتتۇرىسىدىكى تالاش - تارتىش ۋە تۈگىمەس زىددىيەتتىن شۇنداقلا ھەممە يەرگە تولۇپ كەتكەن رەزىللىك ۋە جىنايەتتىن باشقا يەنە نېمە بار؟ ھەر بىر گۇرۇھ، ھەر بىر ئادەم ئۆز مەنپەئەتى ئۈچۈن بىر تەرەپ بىلەن بىرلىشىپ، يەنە بىر تەرەپكە تاقابىل تۇرىدۇ. مۇشۇنداق مۇرەككەپ ئىجتىمائىي مۇناسىۋەت ئىچىدە، دۈشمەنگە قىلىنغان ھۇجۇم دائىم دوستلارنى زەخىملەندۈرىدۇ، ياخشى ئادەملەرنى قۇتقۇزۇش دائىم يامان ئادەملەرنى پايدىغا ئېرىشتۈرىدۇ. بۇنداق دۇنيادا ھۆكۈمران يوق، ئەقىل يوق، قانۇنىيەت تېخىمۇ يوق. تۇرمۇشتا ئادەم قەدەمدە بىر توسالغۇ، چەكلىمە ۋە بەختسىزلىككە ئۇچراپ تۇرىدۇ، ھەر بىر ئادەم بىمەنە ۋە رەھىمسىز مۇھىتتىكى ئازابلىق ۋە يېگانە ئادەمدۇر. ئادەم بىلەن ئادەم ئوتتۇرىسىدا ياخشى ئاساسقا ئىگە مۇناسىۋەت ئورنىتىش تەس، ھەقىقىي ئىشەنچىلىك ئالاقىنىڭ بولۇشى مۇمكىن ئەمەس. ئادەمنىڭ دۇنيادا ياشىشى ئارتۇقچە، ھەتتا ئۆلۈمىمۇ ئارتۇقچە. ھايدېگېر مۇنداق دېگەن: ئادەم«بۇ دۇنيادا يەككە - يېگانە مەۋجۇت بولىدۇ، ھېچقانداق يەرگە قاچالمايدۇ، ھېچقانداق ياردەمگە ئېرىشەلمەيدۇ. بىز ئۆزىمىزنىڭ بۇ دۇنياغا نېمە ئۈچۈن تاشلىنىپ قالغانلىقىمىزنى بىلمەيمىز». فرانسىيىلىك مەشھۇر مەۋجۇدىيەتچى يازغۇچى ئالبېرت كامۇ ئۆزىنىڭ مەۋجۇدىيەتچىلىك ئىدىيىسىنى «بىمەنىلىك توغرىسىدىكى پەلسەپە» دەپ ئاتىغان. ئۇ مۇنداق دېگەن: «خام خىيال ۋە يورۇقلۇقتىن تۇيۇقسىز مەھرۇم قالغان دۇنيادا ئادەم ئۆزىنىڭ ناتونۇش ئىكەنلىكىنى ھېس قىلىدۇ. ئۇ ۋەتىنىدىن مەھرۇم بولىدۇ، ئىلاجىسىز قالىدۇ ··· ئادەم بىلەن ئۇنىڭ

تۇرمۇشىنىڭ بۇنداق ئاجراپ كېتىشى، ھەرىكەت قىلغۇچى بىلەن مۇھىتىنىڭ ئايرىلىپ تۇرۇشى ھەقىقىي بىمەنىلىكنى شەكىللەندۇرگەن» . ئادەم ئاجىز ۋە ئەرزىمەس نەرسە، ئادەم مەۋجۇدىيىتىنىڭ ئۆزىلا بىمەنە. ئەنگلىيىلىك مەۋجۇدىيەتچى ئوبزورچى كولىن ۋىلسىن مۇنداق دېگەن: «مەۋجۇدىيەتچىلىكتىكى مەركىزىي مەسىلە بىر ئېغىز گەپ بىلەن ئېيتقاندا ئادەمنىڭ ئورنى مەسىلىسى ··· بىز ئادەمنىڭ ھېچقانداق قىممىتى يوقلۇقىنى، ئۇنىڭ ئازابى ۋە ئاجىزلىقىنى تەكىتلەشكە مايىل» . ئازاب، مەغلۇبىيەت، كېسەللىك ۋە ئۆلۈم قاتارلىقلار ئىنسانىيەت رېئاللىقىنىڭ ماھىيەتلىك ئالاھىدىلىكلىرىدىن ئىبارەت، بولۇپمۇ مەۋجۇدىيەت بىلەن ئۆلۈم زىچ مۇناسىۋەتلىك. ھايدېگېر مەۋجۇدىيەتچىلىكنى «ئۆلۈمنى تەتقىق قىلىدىغان» «ئۆلۈم پەلسەپىسى» دەپ ئاتىغان. ئۇ ئۆلۈم «ئادەمنى ئاددىي ئادەملەر ئارىسىدىن ئازاد قىلالايدۇ» ، ئۆلۈم ئادەمنىڭ ۋەھىمە ۋە قايغۇدىن قۇتۇلۇشىدىكى بىردىنبىر يول دەپ قارىغان. ئۇ : «ئادەم ئۆزىنىڭ ئۆلۈش ئۈچۈن ياشاۋاتقانلىقىنى چۈشىنىشى كېرەك» ، ئۆلۈم «بارلىق شەيئىلەرنىڭ تۈپكى مۇمكىنسىزلىككە ئايلىنىشىدىكى مۇمكىنلىك» دېگەن. سارترې مۇنداق دېگەن: «مەن تەنھا ھەم ئەركىن، بىراق بۇ خىل ئەركىنلىك ئۆلۈمگە ئوخشاپ كېتىدۇ» ، «ئۈمىد قەتئىي يوق» . ئادەم ياشاشنىڭ ئازابى ۋە ئۆلۈمنىڭ ۋەھىمىسى ئىچىدىن «ئادەم مەۋجۇدىيىتى» نىڭ مەنىسىنى ھېس قىلىشى كېرەك. پەقەت شۇنداق قىلغاندىلا ئۆز مەۋجۇدىيىتىنىڭ ھەقىقىي مەنىسىنى چۈشەنگىلى، ھەقىقىي مەۋجۇدىيەتكە ئىگە بولغىلى، ئۆز يولىنى ئەركىن تاللاپ، بىمەنە مۇھىتتىن ھالقىپ، ئۆز ماھىيىتىگە ئېرىشكىلى بولىدۇ.

3 . مەۋجۇدىيەتچىلىك ئەدەبىياتى ۋە ئۇنىڭ ئۇسلۇب ئالاھىدىلىكلىرى

يۇقىرىدا سۆزلەپ ئۆتكەندەك، مەۋجۇدىيەتچىلىك ئەدەبىياتى دەل سارترې ۋەكىللىكىدىكى مەۋجۇدىيەتچىلىك پەلسەپىسىنى ئاساس قىلغان بىر ئەدەبىي ئېقىم. ئۇنىڭ ئۈستىگە بۇ ئېقىمنىڭ تۇنجى بايراقدارى ۋە رەھبىرىمۇ دەل ژان ـ پائۇل سارترې. ئۇ 1936 ـ يىلى ئۇستازى خۇسسېرلىنىڭ

زاھىرىيەتشۇناسلىق پەلسەپىسىنىڭ تەسىرىدە يازغان «تەسەۋۋۇر» ناملىق پەلسەپە ئەسىرىنى نەشر قىلدۇرغاندىن كېيىن، 1938- يىلى «يىرگىنىش» ناملىق پوۋېستىنى ئېلان قىلىپ، بەدىئىي ئۇسۇل ئارقىلىق ئۆزىنىڭ ھاياتلىق ۋە مەۋجۇدىيەتكە بولغان بىر قاتار كۆز قاراشلىرىنى ئوتتۇرىغا قويغان. ئەمەلىيەتتە، بۇ ئەسەر سارتىرنىڭ مەۋجۇدىيەتچىلىك نۇقتىئىنەزەرلىرىنى ئاساسەن ئۆز ئىچىگە ئالغان. ئىككىنچى يىلى، ئۇنىڭ ھېكايىلەر توپلىمى «تام» نەشر قىلىنغان. بۇ توپلامدىكى ئەسەرلەردە ئۇنىڭ مەۋجۇدىيەت ئۇستىدىكى ئىزدىنىشلىرى داۋاملاشقان. بۇ ئىككى كىتاب فرانسىيە جامائەتچىلىكىنىڭ دىققىتىنى قوزغىغان. 1943- يىلى ئۇ مەشھۇر پەلسەپە ئەسىرى «بارلىق بىلەن يوقلۇق» تا ئۆزىنىڭ مەۋجۇدىيەتچىلىك قاراشلىرىنى سىستېمىلىق شەرھلىگەن. شۇنىڭ بىلەن بىرگە، فرانسىيىلىك يەنە بىر مەۋجۇدىيەتچى يازغۇچى ئالبېرت كامۇنىڭ «يېگانە ئادەم» ناملىق پوۋېستى 1942- يىلى نەشر قىلىنىپ، ناھايىتى زور تەسىر قوزغىغان. تەتقىقات ساھەسى فرانسىيە ئەدەبىياتىدا يېڭى بىر ئېقىم — مەۋجۇدىيەتچىلىك ئەدەبىياتى دۇنياغا كەلدى، دەپ قارىغان، ئەمەلىيەتتىمۇ شۇنداق بولغان.

1950- يىلىنىڭ ئالدى - كەينىدە مەۋجۇدىيەتچىلىك فرانسىيە ئەدەبىيات ساھەسىدىكى ئەڭ مۇھىم ۋە ئەڭ زور ئەدەبىي ئېقىمغا ئايلانغان. سارتىر، كامۇ، بوۋۋا قاتارلىق مۇنەۋۋەر يازغۇچىلارنىڭ زور تىرىشچانلىقى ۋە مول ئەمگىكى نەتىجىسىدە مەۋجۇدىيەتچىلىك راسا گۈللەنگەن. بولۇپمۇ سارتىرنىڭ ئەدەبىيات جەھەتتىكى مۇھىم نەتىجىلىرى تۈپەيلىدىن، نۇرغۇن كىشىلەر ئۇنى بىر يازغۇچى، ئورۇشتىن كېيىنكى ئەڭ زور تەسىرگە ئىگە ئەدەبىي ئېقىمنىڭ رەھبىرى، دەپ بىلگەن. «مەۋجۇدىيەتچىلىك» دېگەن بۇ ئىسىممۇ نۇقۇل پەلسەپىنى كۆرسىتىشتىن بەكرەك سارتىر ۋەكىللىكىدىكى فرانسىيە مەۋجۇدىيەتچىلىك ئەدەبىياتىنىڭ نامىغا ئايلانغان. فرانسىيىلىك مەۋجۇدىيەتچى يازغۇچىلار پروزا ۋە دراممىنى ئاساس قىلغان، شۇنداقلا نەسىرچىلىك ساھەسىدىمۇ كۆپلىگەن نادىر ئەسەرلەرنى ياراتقان.

50- يىللاردا، فرانسىيە مەۋجۇدىيەتچىلىك ئەدەبىياتى پارچىلىنىشقا يۈزلەنگەن. ئالبېرت كامۇنىڭ ئىدىيىسى روشەن ھالدا ئوڭغا بۇرۇلغان. ئىدىيە

جەھەتتە كېلىپ چىققان كەسكىن ئىختىلاپ تۈپەيلىدىن كامۇ بىلەن سارترې ئۇچۇق - ئاشكارە مۇنازىرە قىلغان. 1960- يىلى كامۇنىڭ ۋاپات بولۇشى بىلەن مەۋجۇدىيەتچىلىك بارا - بارا ئاجىزلاشقان. ئۇنىڭ ئۈستىگە، 60- يىلىدىن باشلاپ سارترې كۆپرەك ئىجتىمائىي - سىياسىي پائالىيەتلەرگە بېرىلىپ كەتكەن. بولۇپمۇ 1972- يىلىدىن باشلاپ سارترې كېسەللىك تۈپەيلىدىن يېزىقچىلىق قىلالمىغان. بۇنىڭ بىلەن مەۋجۇدىيەتچىلىك بارا - بارا خارابلاشقان. 1980- يىلى سارترېنىڭ ۋاپاتىغا ئەگىشىپ، فرانسىيە مەۋجۇدىيەتچىلىك ئەدەبىياتى بىر ئېقىم سۈپىتىدە ئاساسەن ئاياغلاشقان. بىراق، مەۋجۇدىيەتچىلىك ئەدەبىياتى فرانسىيە ئەدەبىياتىدا ئۆزىنىڭ چوڭقۇر تەسىرىنى قالدۇرغان. 50- يىللاردا فرانسىيىدە بارلىققا كەلگەن «بىمەنە درامىچىلىق» ۋە «يېڭى پروزىچىلىق» قاتارلىق ئېقىملار مەۋجۇدىيەتچىلىكنىڭ كۈچلۈك تەسىرىنى ساقلاپ قالغان. فرانسىيە ئەدەبىياتىدا ئىجادىيەت خاھىشى جەھەتتە مەۋجۇدىيەتچىلىككە يېقىنلىشىدىغان ھازىرقى زامان يازغۇچىلىرى كۆپلەپ مەيدانغا كەلگەن. مەسىلەن: ژان رېنې، بورىس ۋىئون، روبېرت مېل قاتارلىقلار.

مەۋجۇدىيەتچىلىك ئەدەبىياتىنىڭ ھەر قايسى دۆلەتلەردىكى تەسىرى ئوخشاش ئەمەس. 50-، 60- يىللاردا مەۋجۇدىيەتچىلىك ئىدىيىسى فرانسىيىدىن ھالقىپ، ياۋروپا، شىمالىي ئامېرىكا، جەنۇبىي ئامېرىكا، ئاسىيا قاتارلىق قىتئەلەردىكى نۇرغۇن دۆلەتلەرنىڭ مەدەنىيەت ساھەسىگە تەسىر كۆرسەتكەن. باشقا دۆلەتلەردە گەرچە فرانسىيىدىكىگە ئوخشاش مۇستەقىل مەۋجۇدىيەتچىلىك ئېقىمى شەكىللەنمىگەن بولسىمۇ، بىراق نۇرغۇن يازغۇچى ۋە ئېقىملارغا چوڭقۇر تەسىر كۆرسەتكەن. فرانسىيىنىڭ مەۋجۇدىيەتچىلىك پەلسەپىسى ۋە مەۋجۇدىيەتچىلىك ئەدەبىياتى 50- يىللاردا بىرلا ۋاقىتتا دېگۈدەك ھەر قايسى دۆلەتلەرگە تونۇشتۇرۇلغان. سارترې، كامۇ قاتارلىقلارنىڭ ئەدەبىي ئەسەرلىرى ۋە ماقالىلىرى غەربتە ۋە ياپونىيىدە كۆپلەپ تەرجىمە قىلىنغان.

ياپونىيىدە مەۋجۇدىيەتچىلىك خېلى كەڭ تارقالغان بولۇپ، ئۇنىڭ بىۋاستە تەسىرىگە ئۇچرىغان يازغۇچىلاردىن ئابې كوبو (安部公房，1924—)، كىمېي ريوكۇسان (椎名麟三，1911—1973)، كايكو كېن

قاتارلىقلار بار. (开高健, 1930—)

ئامېرىكىدا مەۋجۇدىيەتچىلىكنىڭ تەسىرى تېخىمۇ چوڭقۇر بولغان. مەشھۇر يازغۇچى نورمان مايلېرنىڭ «ئاق تەنلىك نېگىر» ناملىق ئەسىرى ئامېرىكا مەۋجۇدىيەتچىلىك ئەدەبىياتىنىڭ خىتابنامىسى دەپ ئاتالغان. مەشھۇر يەھۇدىي يازغۇچى سائۇل بېللوۋمۇ مەۋجۇدىيەتچىلىكنىڭ ئامېرىكىدىكى ۋەكىلى دەپ قارالماقتا. بۇلاردىن باشقا يەنە رىچارد رايت، پائۇل بورس، رالف ئېللىسون قاتارلىق يازغۇچىلارنىمۇ ساناش مۇمكىن. ئامېرىكىدا بارلىققا كەلگەن «قارا يۇمور»، «غۇلىغان بىر ئەۋلاد»، «تېڭىرقىغان بىر ـ ئەۋلاد» قاتارلىق ئېقىملارمۇ مەۋجۇدىيەتچىلىكنىڭ كۈچلۈك تەسىرىگە ئۇچرىغان، ھەتتا ئامېرىكىدا 50 ـ، 60 ـ يىللاردا مەيدانغا كەلگەن «ھىپپى» Hippy ياكى «يىپپى» Yippie ھەرىكىتىنىڭمۇ مەۋجۇدىيەتچىلىك بىلەن مۇناسىۋەتلىك ئىكەنلىكى ئېنىق.

مەۋجۇدىيەتچىلىك ئەدەبىياتىنىڭ ھىندىستاندىكى تەسىرىمۇ بىر قەدەر زور بولغان. ھىندىستان «يېڭى پروزىچىلىق» ئېقىمىنىڭ ۋەكىللىرىدىن مۇھانا راكېشا، نىرمارا ۋارما قاتارلىق يازغۇچىلار سەرخىل مەۋجۇدىيەتچىلىك ئەسەرلىرىنى ئىجاد قىلغان.

بەزى تەتقىقاتچىلار پېرۇلۇق مەشھۇر يازغۇچى ۋارگاس لوسا (Mario Vargas Llosa, 1936—) نىمۇ روشەن مەۋجۇدىيەتچىلىك خاھىشىغا ئىگە يازغۇچى، دەپ قارايدۇ.

بەزى تەتقىقاتچىلار دوستويېۋسكى، كافكا قاتارلىق يازغۇچىلارنىمۇ مەۋجۇدىيەتچىلىك ئەدەبىياتىغا تەۋە قىلىدۇ. بىز مەۋجۇدىيەتچىلىك ئىدىيىسى بىلەن ئۇلارنىڭ ئەسەرلىرىنى ئەستايىدىل سېلىشتۇرۇپ كۆرىدىغان بولساق، بۇنداق قاراشنىڭ ئاساسسىز ئەمەسلىكىنى ھېس قىلىمىز.

گەرچە مەۋجۇدىيەتچىلىك ئەدەبىياتى بىر ئېقىم سۈپىتىدە ئاياغلاشقان بولسىمۇ، لېكىن ئۇنىڭ ھازىرقى زامان ئەدەبىياتىغا كۆرسەتكەن تەسىرى پۈتۈنلەي يوقاپ كەتكىنى يوق. ئۇ فرانسىيە ۋە باشقا غەرب دۆلەتلىرىنىڭ پەلسەپە ۋە ئەدەبىيات تەرەققىيات تارىخىدا ئىنتايىن مۇھىم ئورۇنغا ئىگە.

مەۋجۇدىيەتچىلىك ئەدەبىياتىنىڭ ئۇسلۇب ئالاھىدىلىكلىرىنى مۇنداق بىر

نەچچە نۇقتىغا يىغىنچاقلاش مۇمكىن:

بىرىنچى، روشەن پەلسەپىۋىلىككە ئىگە. مەۋجۇدىيەتچىلىك ئەدەبىياتى بىۋاستە ھالدا مەۋجۇدىيەتچىلىك پەلسەپىسىنى ئاساس قىلغان ھەمدە يېقىنقى ۋە ھازىرقى زامان ئىرراتسىئونال پەلسەپىلەرنىڭ، ئانالىز پسىخولوگىيىسىنىڭ ۋە ھەر خىل ئىجتىمائىي - سىياسىي ئىدىيىلەرنىڭ تەسىرىگە ئۇچرىغاچقا، مەۋجۇدىيەتچى يازغۇچىلار ئۆز ئىدىيىسىگە مۇناسىپ تېكىست ئۇسلۇبى ئارقىلىق ئىجادىيەت بىلەن شۇغۇللانغان. مەۋجۇدىيەتچىلىك پەلسەپىسىنىڭ پېشۋاسى كېركېگارد ئۆز نەزەرىيىسىنى مىستىكىزملىق تۈسكە ئىگە، پەقەت ھېس قىلغىلى بولىدۇ، ئېنىق دەپ بەرگىلى بولمايدۇ، دەپ قارىغان. ئېيتىلىشىچە، ئۇ ئۆزى ئۆلگەندىن كېيىن باشقىلارنىڭ ئۆز پەلسەپىسىنى مۇكەممەل سىستېما سۈپىتىدە باب ۋە پاراگرافلارغا بۆلۈپ بايان قىلىشىدىن ئەنسىرىگەنمىش. شۇڭا، ئۇ ئىدىيىسىنى ئابستراكت لوگىكىلىق تەپەككۇر ئارقىلىق يېزىلغان نەزەرىيىۋى ئەسەر شەكلىدە ئېنىق ۋە سىستېمىلىق بايان قىلمىغان، بەلكى ئوبرازلىق تەپەككۇر ئۇسۇلىنى قوللىنىپ، پروزا، دراما قاتارلىق ئەدەبىي ژانىرلار ئارقىلىق ۋاستىلىق شەرھلەنگەن. كېيىنكى مەزگىللەردىكى بەزى مەۋجۇدىيەتچى پەيلاسوپلارمۇ ئۆز ئىدىيىلىرىنى ھەرخىل ئەدەبىي شەكىللەر ئارقىلىق ئىپادىلىگەن. مەۋجۇدىيەتچى پەيلاسوپلار مەۋجۇدىيەت توغرىسىدىكى كۆزقاراشلارنى سىستېمىلاشتۇرغىلى بولمايدۇ دەپ قارىغاچقا، ئەقلىي ھالدىكى سىستېمىلىق نەزەرىيىۋى ئەسەرلەردىن كۆرە، ئەدەبىي ئەسەرلەرگە بەكرەك مۇراجىئەت قىلغان. مەشھۇر ئايال مەۋجۇدىيەتچى يازغۇچى زىمو دې بوۋۋا: «پەقەت پروزىلا ئۆزىنىڭ مۇكەممەل، خاس، رېئال چىنلىقى بىلەن مەۋجۇدىيەتنىڭ ئەڭ دەسلەپكى يۈزلىنىشىنى نامايان قىلالايدۇ» دېگەن. دېمەك، مەۋجۇدىيەتچىلىك دەپ ئاتالغان ھەر خىل پەلسەپىلەر دەسلەپتىلا ئەدەبىيات بىلەن زىچ مۇناسىۋەتتە بولغان، بولۇپمۇ مەۋجۇدىيەتچىلىك ئەدەبىياتى مەزگىلىگە كەلگەندە، مەۋجۇدىيەت توغرىسىدىكى ھەرخىل پەلسەپىۋى پىكىرلەرگە تولغان نادىر ئەدەبىي ئەسەرلەر ھەر قانداق چاغدىكىدىن مول ۋە چوڭقۇر بولغان. مەۋجۇدىيەتچى يازغۇچىلار پەلسەپىۋى ئىدىيىلەرنى ئۆز ئەسەرلىرىدە ئىپادىلەشتە ئاساسلىقى مۇنداق ئىككى خىل ئۇسۇلنى قوللانغان. بىرىنچىدىن، ئەسەردىكى

باش پېرسوناژلارنى باياناتچى قىلىش. سارترېنىڭ «يىرگىنىش» ، كامۇنىڭ «يېگانە ئادەم» قاتارلىق ئەسەرلىرىدىكى باش پېرسوناژلار مەۋجۇدىيەتچىلەر بولۇپ، مەلۇم مەنىدىن ئېيتقاندا، ئۇلار ئاپتورنىڭ مەۋجۇدىيەتچىلىك ئىدىيىسىنىڭ سۇبيېكتىغا ئايلانغان. ئۇلارنىڭ گەپ ـ سۆزلىرى، ئوي ـ خىياللىرى، تۇيغۇ ـ تەسىراتلىرى ۋە قىسمەت ـ كەچۈرمىشلىرى مەۋجۇدىيەتچىلىك ئىدىيىسىنىڭ رېئال تۇرمۇشتىكى ئەمەلىيىتىنى نامايان قىلغان. ئىككىنچىدىن، سىمۋول ۋە مەسەل شەكلىنى قوللىنىش. سارترېنىڭ «تەقىپ» ناملىق درامىسىدىكى تەنها دوزاخ ۋە ئۇنىڭ ئىچىدىكى ئۈچ ئەرۋاھ پۈتكۈل پانىي دۇنياغا ۋە ئىنسانىيەتنىڭ ئومۇمىي ئەھۋالىغا سىمۋول قىلىنغان. كامۇنىڭ «چاشقان ۋاباسى» ناملىق رومانىدىكى يېگانە شەھەر مەۋجۇدىيەتنىڭ بىمەنىلىكىگە ۋە پۈتكۈل ئىنسانىيەتنىڭ ھالاكەتلىك مۇھىتىغا سىمۋول قىلىنغان. بۇ ئىككى ئەسەر خۇددى باشقا نۇرغۇنلىغان مەۋجۇدىيەتچىلىك ئەسەرلىرىگە ئوخشاشلا كۈچلۈك مەسەل تۈسىنى ئالغان. بىراق، شۇنى ئەسكەرتىش زۆرۈركى، مەۋجۇدىيەتچىلىك ئەدەبىياتىغا تەۋە ئەسەرلەرنى نوقۇل ھالدىكى ئەدەبىيلەشكەن پەلسەپىدىنلا ئىبارەت دەپ قاراش تازا مۇۋاپىق ئەمەس، چۈنكى، بۇنداق دېيىش ئۇلارنىڭ سەنئەت قىممىتىنى ۋە بەدىئىي خاسلىقىنى يوققا چىقىرىش بىلەن باراۋەر. مەۋجۇدىيەتچى يازغۇچىلار مەۋجۇدىيەتچىلىك ئىدىيىسىنىڭ بىۋاستە تەسىرىگە ئۇچراشتىن باشقا، فرانسىيە ئەدەبىياتىنىڭ مول ئەنئەنىسىگە ۋە يېڭىلىق يارىتىش روھىغا ۋارىسلىق قىلغان. شۇڭا، بۇ ئەسەرلەردىكى كۈچلۈك پەلسەپىۋى خاھىشنى كۆرۈش بىلەن بىرگە، يەنە ئاشۇ يازغۇچىلارنىڭ مول ئەدەبىي تالانتى، ئۆزگىچە ئېستېتىك قاراشلىرى ۋە ئىنكار قىلغىلى بولمايدىغان خاسلىقى بەدىلىگە كەلگەن قىممەتلىك يۇقۇملاندۇرۇش كۈچى ۋە كۈچلۈك بەدىئىي ئۇنۇمنى چوقۇم تېخىمۇ مۇھىم ئورۇنغا قويۇش كېرەك. دەل ئۆزلىرىنىڭ ئەدەبىيات جەھەتتىكى مۇۋەپپەقىيەتلىرى تۈپەيلىدىن ئالبېرت كامۇ، ژان ـ پائول سارترې ۋە سائول بېللوۋ قاتارلىق مەۋجۇدىيەتچى يازغۇچىلار نوبېل ئەدەبىيات مۇكاپاتىغا ئېرىشكەن (گەرچە بۇ بىر يازغۇچىنىڭ قىممىتىنى ئۆلچەيدىغان بىردىنبىر ئۆلچەم بولمىسىمۇ) .

ئىككىنچى، مەۋجۇدىيەتچىلەر پېرسوناژلارنى ئالاھىدە قىسمەت ئىچىگە قويۇپ تەسۋىرلىگەن. ئۇلار ئۆز ئەسەرلىرىدە پېرسوناژ بىلەن مۇھىتنىڭ

مۇناسىۋىتىنى ئەنئەنىۋى ئەدەبىياتنىڭ پرىنسىپلىرىغا ئاساسەن بىر تەرەپ قىلمىغان، بەلكى، پېرسوناژلارنى ئالاھىدە مۇھىت ئىچىگە قويۇپ، ئۇلارنى مۇھىتقا بويسۇندۇرغان. بۇنداق قىلىش قارىماققا پېرسوناژلارنى شارائىت ئارقىلىق چەكلەشتەك كۆرۈنگىنى بىلەن، ئەمەلىيەتتە پېرسوناژلارنىڭ ئەركىن تاللىشى ئۈچۈن ئەڭ مۇۋاپىق شارائىت ھازىرلاش بولغان. چۈنكى، مەۋجۇدىيەتچىلەرنىڭ قارىشىچە، ئادەم ھايات ـ ماماتلىق پەيتلەردە ئەڭ كەسكىن تاللاشقا دۇچ كېلىدۇ. ئاشۇنداق ئەھۋالدىمۇ ئۇ يەنىلا ئەركىن تاللايدۇ، ھەمدە ئاشۇ تاللىشى ئارقىلىق ئۆزىنىڭ ھەقىقىي ماھىيىتىنى يارىتىدۇ. شۇڭا، مەۋجۇدىيەتچىلىك ئەسەرلىرىدىكى پېرسوناژلار ئاشۇنداق ئالاھىدە شارائىت ئاستىدا ئۆز ھەرىكىتىنى ئەركىن تاللاش ئارقىلىق ماھىيىتىنى ياراتقان ھەمدە خاراكتېرى ۋە تەقدىرىنى بەلگىلىگەن. مۇنداقچە ئېيتقاندا، ئۇلار ئۆز ھەرىكىتىنى ئەركىن تاللاشقا مەجبۇرلانغان. بۇ ئالاھىدىلىك بولۇپمۇ سارترىنىڭ دراملىرىدا ئەڭ گەۋدىلىك بولغاچقا، ئۇنىڭ دراملىرى «قىسمەت دراملىرى» دەپ ئاتالغان.

ئۈچىنچى، مەۋجۇدىيەتچىلەر چىنلىقنى تەكىتلىگەن. ئۇلار ئۆز ئەسەرلىرىدە تەپسىلاتلارنىڭ ۋە پېرسوناژلارنىڭ چىنلىقىغا ناھايىتى ئەھمىيەت بېرىپ، بۇ جەھەتتە مول خاسلىق ياراتقان. ئۇلار ئەنئەنىۋى بىر تەرەپلىمە تەسۋىرلەرگە ۋە راتسىئونالىزمغا قارشى تۇرۇپ، رېئاللىققا سادىق بولۇشنى تەشەببۇس قىلغان. پېرسوناژلارنى ئەنئەنىۋى رامكىلارغا كىرگۈزۈۋالمىغان، شۇنداقلا رېئاللىقتىن ئايرىلغان تىپىك پېرسوناژلارنى يارىتىشنى رەت قىلغان. ئۇلارنىڭ قارىشىچە، بۇرۇنقى يازغۇچىلار ياراتقان ھەر خىل تىپىك پېرسوناژلار ئەمەلىيەتتە پىششىقلاپ ئىشلەنگەن، چىنلىقى ۋە خاسلىقى يوقالغان پېرسوناژلار بولۇپ، مەۋجۇدىيەتچىلىك بۇ خىل ساختا ئەقلىيلىكنى ئىنكار قىلىدۇ، شەخس سۇپىتىدىكى ئادەمنىڭ قەلب تۇرمۇشىنى سەممىيلىك بىلەن قايتا نامايان قىلىپ، ئۇنىڭ ھەقىقىي روھىي قىياپىتىنى ئەسلىگە كەلتۈرىدۇ. چۈنكى، مەۋجۇدىيەتچىلىك ئىدىيىسى پۈتكۈل ئىنسانىيەتكە ئورتاق بولغان ئەمەلىيەت، ئۇنى ھەرقانداق شەكىلدىكى ساختىلىق ئارقىلىق ئىپادىلىگىلى بولمايدۇ. شۇڭا، مەۋجۇدىيەتچى يازغۇچىلار پېرسوناژلار تۇرغان مۇھىتنى ئىنچىكە ۋە چىن

تەسۋىرلەش بىلەن بىرگە، پېرسوناژلارنىڭ پسىخىك ھالىتىنى، قەلب دۇنياسىدىكى مۇرەككەپ ۋە يوشۇرۇن ئۆزگىرىشلەرنى، پېرسوناژلارنىڭ تاشقى مۇھىتقا بولغان ھەرخىل ئىنكاسلىرىنى ناھايىتى تەپسىلىي ۋە ھەقىقىي تەسۋىرلەشكە تىرىشقان.

تۆتىنچى، مەۋجۇدىيەتچى يازغۇچىلارنىڭ ئەسەرلىرىدە بىمەنىلىك ناھايىتى گەۋدىلىك ئورۇنغا قويۇلغان. مەۋجۇدىيەتچىلەر ھېكايە سۇژىتىدىن قاچمىغان، شۇنداقلا سۇژىتنىڭ غەلىتە بولۇشىنىمۇ قەستەن قوغلاشمىغان. ئۇلارنىڭ بەزى ئەسەرلىرىنىڭ سۇژىتى ئىخچام ۋە جىددىي، مەسىلەن، سارترېنىڭ دراممىلىرى؛ بەزى ئەسەرلىرىنىڭ سۇژىتى بىر قەدەر تارقاق بولۇپ، بىر قاتار تاسادىپىي ۋەقەلەردىن تەركىب تاپقان. مەسىلەن، كامۇنىڭ «يېگانە ئادەم» ناملىق پوۋېستى. ئەمما مەيلى ئىخچام بولسۇن ياكى تارقاق بولسۇن، ئۇلار ئاساسەن مۇنداق بىر ئورتاق ئالاھىدىلىككە ئىگە: سۇژىتتىكى سەكرەتمىلىك ۋە تاسادىپىيلىق ناھايىتى روشەن، ۋەقەلەرنىڭ تەرەققىياتى ئانچە ئىزچىل ئەمەس، ئېنىق سەۋەب ـ نەتىجىلىك مۇناسىۋەت ئاجىز. بۇ سۇژىت جەھەتتىكى بىمەنىلىك تۇيغۇسىنى كەلتۈرۈپ چىقارغان. مەسىلەن: كامۇنىڭ «يېگانە ئادەم» ناملىق پوۋېستىدىكى باش پېرسوناژ مورسونىڭ ئەسلىدە ئادەم ئۆلتۈرۈش نىيىتى يوق ئىدى، بىراق ئۇ ئوتتەك قىزىق ئاپتاپ تۇپەيلىدىن قاتتىق تەرلەپ كېتىدۇ، تەر ئۇنىڭ كۆزلىرىگە ئېقىپ كىرىپ ياش چىقىرىۋېتىدۇ، ئۇ ياش ۋە تەر تۇپەيلىدىن گاراڭ ھالەتتە بىر ئادەمنى ئاڭسىز ھالدا ئېتىپ ئۆلتۈرۈۋېتىدۇ. ئۇ ئادەم ئۆلتۈرگەندىن كېيىن سوت ئۇنى سوراق قىلىدۇ. ئەمما ئۇنى ئادەم ئۆلتۈرگەنلىكى ئۈچۈن ئەمەس، بەلكى ئانىسىنىڭ دەپنە مۇراسىمىدا ئۆرپ ـ ئادەتنى كۆزگە ئىلمىغانلىقى سەۋەبلىك «ئىنسانىي پەزىلىتى يوق» دەپ ئەيىبلىنىپ ئۆلۈمگە ھۆكۈم قىلىنىدۇ. باشقا نۇرغۇنلىغان ئەسەرلەردىمۇ بۇنداق بىمەنە تەسۋىرلەر كۆپلەپ ئۇچرايدۇ. چۈنكى، مەۋجۇدىيەتچىلەرنىڭ قارىشىچە، دۇنيا بىمەنە، تاسادىپىيلىق بىلەن تولۇپ كەتكەن. سەۋەبىنى ئېنىق دەپ بەرگىلى بولمايدىغان ھەر خىل ئامىللار ئادەملەرنىڭ تەقدىرىنى ئۆزگەرتىۋېتىدۇ. ياشاش بىمەنە، مەۋجۇدىيەتنىڭ ئۆزىمۇ بىمەنە.

بەشىنچى، مەۋجۇدىيەتچىلەرنىڭ يېزىقچىلىق ئۇسلۇبى ئاددىي ـ ساددا، تىلى ئاممىباب. مەۋجۇدىيەتچى يازغۇچىلار ئىپادىلەش ئۇسۇلى، بەدىئىي ماھارەت ۋە

تىل ئىشلىتىش قاتارلىق جەھەتلەردە ئەركىن پوزىتسىيە ئارقىلىق ئۆز ئىدىيىسىنى ئىپادىلىگەن، شەكىلۋازلىق، قېلىپپازلىق ۋە قەستەنلىككە قارشى تۇرغان. ئۇلار قەستەن يېڭىلىق يارىتىشقا بېرىلىپ كەتمىگەن، ياكى ئۆز ئالاھىدىلىكىمىزنى گەۋدىلەندۈرىمىز، دەپ بىر يولغا كىرىۋالمىغان. ئۇلار ئەنئەنىۋى بايان شەكلىنى، بىۋاستە تەسۋىر ئۇسۇلىنى قوللىنىش بىلەن بىرگە، يەنە ۋاقىت بىلەن ئورۇننى ئارىلاشتۇرۇش، ئەركىن ئۇلانما ئوي، سىمۋول، ئىستىئارە قاتارلىق ئۇسۇللارنىمۇ قوبۇل قىلغان. بىراق ئۇلار قەستەن مۇرەككەپلەشتۈرۈۋېتىشتىن ساقلانغان، ھەشەم قوغلاشمىغان، بەلكى ئاددىي - ساددا تېكىست، چۈشىنىشلىك جۈملە ۋە ئاممىباب تىل ئارقىلىق مۇرەككەپ ۋە نازۇك ئەسەرلەرنى ياراتقان. بەزىدە ھەتتا كىتابخانلارغا پېرسوناژلارنىڭ تۇرمۇشتىن زېرىكىش كەيپىياتىنى ھەقىقىي ھېس قىلدۇرۇش ئۈچۈن، تەپسىلىي مەلۇمات شەكلىدىكى ئۇزۇندىن - ئۇزۇن بايانلارنى بەرگەن.

يۇقىرىقىلار مەۋجۇدىيەتچىلىك ئەدەبىياتىنىڭ ئاساسلىق ئۇسلۇب ئالاھىدىلىكلىرىدىن ئىبارەت. بىراق، شۇنى تەكىتلەش زۆرۈركى، خۇددى «مەۋجۇدىيەتچى» دەپ ئاتالغان پەيلاسوپلار ئوتتۇرىسىدا ناھايىتى نازۇك، ھەتتا بەزىدە ناھايىتى كەسكىن پەرقلەر بولغىنىغا ئوخشاش، «مەۋجۇدىيەتچى» دەپ ئاتالغان يازغۇچىلار ئوتتۇرىسىدىمۇ ناھايىتى چوڭ پەرقلەر بار. ئۇلارنىڭ بەزى ئالاھىدىلىكلىرىنى يىغىنچاقلاش قىيىن. شۇڭا، ئۇلارنىڭ يۇقىرىقى ئورتاق ئالاھىدىلىكلىرىنى بىلىش بىلەن بىرگە، ئۇلارنىڭ ئۆزىگە خاس ئالاھىدىلىكلىرىگە تېخىمۇ دىققەت قىلىش كېرەك.

4. ژان - پائۇل سارترې

ژان -پائۇل سارترې (Jean — Paul Sartre , 1905—1980) فرانسىيەلىك پەيلاسوپ، دراماتورگ، يازغۇچى. ھازىرقى زامان مەدەنىيەت تۇرمۇشىدىكى خەلقئارا مەشھۇر شەخس. فرانسىيە مەۋجۇدىيەتچىلىكىنىڭ رەھبىرى ۋە ئاساسلىق تەشەببۇسچىسى.

ئۇ 1905- يىلى پارىژدا تۇغۇلغان. كىچىك ۋاقتىدىلا دادىسى تۈگەپ

كېتىپ، بوۋىسى بېقىپ چوڭ قىلغان. 1924- يىلى مەشھۇر پارىژ ئالىي پېداگوگىكا مەكتىپىگە كىرىپ پەلسەپە ئوقۇغان. مۇشۇ مەزگىلدە ئۇ زىمو دې بوۋۋا بىلەن تونۇشۇپ سەمىمىي مۇناسىۋەت ئورناتقان. كېيىن ئۇلار ئۆمۈرلۈك ھەمراھلارغا ئايلانغان. 1928- يىلى سارتىر 1- دەرىجىلىك ئەلا نەتىجە بىلەن مەملىكەتلىك ئىمتىھاندا ئوتتۇرا مەكتەپ پەلسەپە ئوقۇتقۇچىلىرىنىڭ لاياقەت دىپلومىغا ئېرىشكەن. 1931- يىلدىن باشلاپ لىئون، پارىژ قاتارلىق جايلاردا پەلسەپە ئوقۇتقۇچىسى بولۇپ ئىشلىگەن.

سارتىر 1933- يىلدىن 1935- يىلغىچە گېرمانىيىنىڭ بېرلىن شەھىرىدىكى فرانسىيە ئىنىستىتۇتىدا ئوقۇغان. ئاساسلىقى گېرمانىيىلىك پەيلاسوپ خۇسسېرلدىن زاھىرىيەتشۇناسلىق ئۆگەنگەن ھەمدە مەۋجۇدىيەتچىلىك پەلسەپىسىگە دائىر ئەسەرلەرنى ئوقۇغان. بۇ ئۇنىڭ مەۋجۇدىيەتچىلىك ئىدىيىسىنىڭ شەكىللىنىشىگە زور تەسىر كۆرسەتكەن. 1936- يىلى ئۇ تۇنجى پەلسەپە ئەسىرى «تەسەۋۋۇر» نى ئېلان قىلغان. بۇ ئەسەردە ئۇ ئۆزىنىڭ يېڭىچە پەلسەپىۋى تەپەككۇرى ئارقىلىق ئەنئەنىۋى تېمىلارغا جاۋاب بېرىشكە ئۇرۇنغان. بىراق، ئەمەلىيەتتە خۇسسېرلىنىڭ زاھىرىيەتشۇناسلىق پەلسەپىسىنىڭ روشەن تەسىرىنى ئىپادىلىگەن.

مۇشۇ مەزگىلدە ئۇ ئەدەبىي ئىجادىيىتىنى باشلاپ، تۇنجى ئەسىرى «يىرگىنىش» (1938) ناملىق پوۋېستىنى ئېلان قىلغان. بۇ ئەسەر ناھايىتى زور مۇۋەپپەقىيەتكە ئېرىشىپ، ئۇنى مەشھۇر يازغۇچىغا ئايلاندۇرغان. ئارقىدىنلا ئۇ ھېكايىلەر توپلىمى «تام» نى نەشر قىلدۇرغان. بۇ ئىككى كىتابتا ئۇنىڭ مەۋجۇدىيەتچىلىك ئىدىيىسى ئېنىق ئەكس ئەتكەن.

1939- يىلى 2- دۇنيا ئۇرۇشى پارتلىغاندا، سارتىر ھەربىي مەجبۇرىيەتكە ئاتلانغان. 1940- يىلى 6- ئايدا گېرمانىيە فرانسىيىگە تاجاۋۇز قىلغاندا سارتىر ئەسىرگە چۈشكەن. 1941- يىلى باھاردا قويۇپ بېرىلىپ فرانسىيىگە قايتقان. شۇنىڭدىن كېيىن ئىلگىرى - ئاخىر بولۇپ پارىژدىكى بىرنەچچە ئوتتۇرا مەكتەپتە ئوقۇتقۇچىلىق قىلغان. گېرمانىيە ئارمىيىسى فرانسىيىنى بېسىۋالغان مەزگىلدە، ئۇ يەر ئاستى قارشىلىق كۆرسىتىش ھەرىكەتلىرىگە ئاكتىپ قاتناشقان. 1943- يىلى ئۇ «بارلىق بىلەن يوقلۇق»

نامىلىق ئەسەرنى نەشر قىلدۇرۇپ، ئۆزىنىڭ مەۋجۇدىيەتچىلىك ئىدىيىسىنى سىستېمىلىق ۋە ئەتراپلىق شەرھلىگەن. بۇ ئەسەر ئۇنىڭ مەۋجۇدىيەتچىلىك پەلسەپىسىگە ئاساس سالغان. 1943- يىلى ئۇ يەنە «چىۋىن» نامىلىق درامىسىنى، 1944- يىلى «مەخپىي ئۆيدە» نامىلىق درامىسىنى ئېلان قىلغان. 1944- يىلى ئېلان قىلىنغان «تەقىپ» نامىلىق يەنە بىر درامىسىدىكى «باشقىلار مەن ئۈچۈن دوزاخ» دېگەن سەھنە سۆزى ئەينى چاغدا كىشىلەرنىڭ ئادەت سۆزىگە ئايلانغان.

سارترې مۇشۇ مەزگىلگە كەلگىچە يازغان پەلسەپە ئەسەرلىرىدە شەخسىي ئەركىنلىك ۋە ئىنسانىيەتنىڭ ئىززەت - ئابرۇيىغا بولغان مۇئەييەنلەشتۈرۈشنى تاماملىغاندىن كېيىن، دىققىتىنى ئىجتىمائىي مەسئۇلىيەتكە ئاغدۇرغان. كۆپ يىللاردىن بۇيان ئىزچىل ھالدا نامراتلارغا كۆڭۈل بۆلگەن ۋە ھوقۇقىدىن مەھرۇم قالغۇچىلارغا ھېسداشلىق قىلغان. 1946- يىلى نەشر قىلىنغان «مەۋجۇدىيەتچىلىك بىر خىل ھيۇمانىزمدۇر» نامىلىق كىتابىدا، ئەركىنلىك ئىنسانىيەتنىڭ كۈرەش قورالىغا ئايلانغان، ئۇ ئىجتىمائىي مەسئۇلىيەت تۇيغۇسىدىن دېرەك بەرگەن. بۇ ئەسەردە ئۇ ئۆزىنىڭ بۇرۇن ئوتتۇرىغا قويغان ھەر خىل مەۋجۇدىيەتچىلىك ئۇقۇملىرىنى يېڭىچە شەرھلىگەن.

1945- يىلى سارترې «ئەركىنلىك يولى» نامىلىق رومانىنىڭ «ئىش ئۇقىدىغان چاغ» ۋە «كېچىكىش» قاتارلىق ئالدىنقى ئىككى تومىنى نەشر قىلدۇرغان. ئارقىدىنلا «ئۆلۈمدىن باشقا يول يوق» (1946)، «ھۆرمەتكە سازاۋەر پاھىشە» (1946) قاتارلىق ئىككى درامىنى ئېلان قىلغان.

1947- يىلى ئۇ «ھازىرقى زامان» ژۇرنىلىدا شۇنىڭدىن بۇرۇن ئېلان قىلغان ماقالىلىرىنى توپلاپ «ھەرخىل ئەھۋاللار» دېگەن نامدا نەشر قىلدۇرغان. بۇ توپلامدىكى ماقالىلارنىڭ كۆپىدە ئۇنىڭ «ئىجتىمائىي مەسئۇلىيەت» ئىدىيىسىنى ئاساس قىلغان «ئارىلىشىش ئەدەبىياتى» تەشەببۇسى شەرھلەنگەن بولۇپ، سارترې ئەدەبىي ئىجادىيەت ئىجتىمائىي، سىياسىي مەسىلىلەرگە كۆڭۈل بۆلۇشى كېرەك، ئەدەبىي ئىجادىيەت بىلەن ئىجتىمائىي مۇھىت ئايرىلمايدۇ، يازغۇچىلار ئۆز ئەسەرلىرى ۋە ئەمەلىيىتى ئارقىلىق مەۋجۇت جەمئىيەتنىڭ تەرەققىياتىغا تۈرتكە بولۇشى، ئاكتىپ ئارىلىشىش

پوزىتسىيىسىدە بولۇشى كېرەك. دېگەن كۆز قاراشلىرىنى ئوتتۇرىغا قويغان. شۇ يىلى ئۇ يەنە نەزەرىيىۋى ئەسەر «بودېلىر» نى ئېلان قىلغان.

شۇنىڭدىن كېيىن ئۇ «پاسكىنا قول» (1948) ناملىق درامىنى ۋە «ئاجايىپ مۇرەككەپ» ناملىق كىنو سېنارىيىسىنى ئېلان قىلغان. ئۇنىڭ «ئەركىنلىك يولى» ناملىق رومانىنىڭ 3- تومى «قەلبنىڭ ئۆلۈمى» 1949- يىلى نەشر قىلىنغان. سارتىرې ئەسلىدە بۇ رومانىنىڭ 4- تومى «ئەڭ ئاخىرقى پۇرسەت» نى يېزىشنى پىلانلىغان، بىراق يېزىپ بولالمىغان. ئۇ يەنە «شەيتان بىلەن خۇدا» (1951)، «نىكراسوۋ» (1955) قاتارلىق درامىلارنى يازغان.

2- دۇنيا ئۇرۇشىدىن كېيىن، سارتىرې فرانسىيىدىكى سىياسىي پائالىيەتلەرگە ئاكتىپ قاتناشقان ھەمدە سوۋېت ئىتتىپاقىنى ئوچۇق - ئاشكارا ماختىغان. 1954- يىلى سوۋېت ئىتتىپاقى، سكاندىنوۋىيە، ئافرىقا، ئامېرىكا، كۇبا قاتارلىق جايلارنى، 1955- يىلى 9- ئايدا جۇڭگونى زىيارەت قىلغان. 1952- يىلدىن 1956- يىلىغىچە سارتىرې ئۆزىنى فرانسىيە كومپارتىيىسىنىڭ «سەپدىشى» دەپ يۈرگەن. بىراق 1956- يىلدىكى ۋېنگىرىيە ۋەقەسىدىن كېيىن، فرانسىيە كومپارتىيىسى بىلەن ئادا - جۇدا بولغان. مۇشۇ مەزگىلدە ئۇ «سانت - رېنې: شاللاق ئوبراز ۋە شېھىت» (1952) ناملىق مۇھاكىمە ئەسىرىنى يازغان ھەمدە «ھېنرى مارتىن ۋەقەسى» (1953) ناملىق سىياسىي ئەسىرىنى تۈزگەن.

1960- يىلى سارتىرې ئۆزىنىڭ مەۋجۇدىيەتچىلىك پەلسەپىسى شەرھلەنگەن ئەسەر «دىئالېكتىك ئەقىلگە تەنقىد» نى ئېلان قىلغان. بۇ پەلسەپىۋى ئەسەردە سارتىرې گەرچە ماركسىزمنى ياقىلىغان بولسىمۇ، ئەمما ماركسىزمنى ئۆز مەيدانى بويىچە چۈشەنگەن. بەزىلەرنىڭ قارىشىچە، سارتىرې مەۋجۇدىيەتچىلىك ئارقىلىق ماركسىزمنى «تولۇقلىمىغان»، بەلكى ماركسىزمنى مەۋجۇدىيەتچىلىككە «تەۋە قىلماقچى بولغان». بۇ ئەسەرنىڭ نەشر قىلىنىشى فرانسىيە كومپارتىيىسىدىكى بەزى رەھبەرلەرنىڭ كۈچلۈك تەنقىدىگە ئۇچرىغان. بىراق، شۇنداق دېيىشكە بولىدۇكى، سارتىرې رېئال ھالەتكە بولغان كۈچلۈك نارازىلىقى ۋە ئۇنى ئۆزگەرتىش ئىدىيىسى تۈپەيلىدىن ماركسىزم ئەقىدىسىدىكى سوتسىيالىزمغا ئەمەس، بەلكى كوممۇنىزمغا قىزىققان، شۇڭا نۆۋەتتە

كومپارتىيە بىلەن ھەمكارلىشىش زۆرۈر دەپ قارىغان. بىراق، ئۇنىڭ سىياسىي خاھىشى بۇنىڭغا يار بەرمىگەن.

1960- يىلىدىن كېيىن، سارتىر ئانچە - مۇنچە ئوبزور يازغاندىن سىرت، ئاساسلىقى ئىجتىمائىي - سىياسىي پائالىيەتلەرگە بېرىلگەن. 1964- يىلى «سۆز» ناملىق ئەسلىمىسىنى نەشر قىلدۇرغان. بۇ ئەسەردە ئۇ ئۆزىنىڭ بالىلىق تۇرمۇشىنى ۋە يېتىلىش جەريانىنى ئەسلىگەن ھەمدە ئەدەبىي ئىجادىيەت بىلەن شۇغۇللىنىش ئەھۋالىغا قارىتا دەسلەپكى قەدەمدە خۇلاسە چىقارغان. ئۇ ئۆزىنىڭ يېزىقچىلىقتا پاسسىپ كىرىشكەنلىكىنى، گەرچە يېزىقچىلىقتىن رازى بولمىسىمۇ، بىراق ئۇنىڭدىن قۇتۇلۇشقا ئامالسىزلىقىنى ئېتىراپ قىلغان. ۋەھالەنكى سارتىر ئاچارچىلىق ۋە ئۆلۈم توختىماي يۈز بېرىپ تۇرىدىغان بۇ دۇنيادا پەقەت تۇرمۇشقا بىۋاستە كىرىشكەندىلا ، رېئاللىق ئوتتۇرىغا قويغان مەسىلىلەرنى ئايدىڭلاشتۇرغىلى بولىدۇ، دەپ قارىغان.

1964- يىلى ئۇ نوبېل ئەدەبىيات مۇكاپاتىغا ئېرىشكەن. بىراق، ئۇ مۇكاپات ئېلىشنى رەت قىلغان. بۇ ھەقتە ئۇ مۇنداق دېگەن: «ئەزەلدىن ھۆكۈمەت تەرەپتىن كەلگەن ھەر قانداق شان - شەرەپنى رەت قىلىمەن» ، بۇ مۇكاپات «ئوبيېكتىپ جەھەتتە غەربنىڭ يازغۇچىلىرىغا ۋە شەرقنىڭ ئاسىيلىرىغا قالدۇرۇلغان شان - شەرەپ» ، ئەگەر مەن ئۇنى قوبۇل قىلسام «بەلكىم سېتىۋېلىنغان بولۇپ قېلىشىم مۇمكىن» .

1966- يىلى سارتىر ئەنگلىيىلىك مەشھۇر مۇتەپەككۇر، پەيلاسوپ بېرتراند رۇسسېل تەشكىللىگەن ۋېيتنام ئۇرۇشى «سوتى» غا قاتناشقان. 1967- يىلى مۇشۇ سوتنىڭ باشلىقى سۈپىتىدە ئامېرىكىنىڭ ئۇرۇش جىنايىتى ئۈستىدىن چىقىرىغان «ھۆكۈمنامە» نى يېزىپ چىققان. 1968- يىلى 5- ئايدا پارىژدا ئوقۇغۇچىلار ھەرىكىتى يۈز بەرگەن. سارتىر بۇ ھەرىكەتنى قوللايدىغانلىقىنى بىلدۈرۈش بىلەن بىرگە، ھەر خىل يىغىلىشلارغا ئاكتىپ قاتناشقان. شۇ يىلى ئۇ يەنە سوۋېت ئىتتىپاقىنىڭ چېخسلوۋاكىيىگە تاجاۋۇز قىلغانلىقىغا نارازىلىق بىلدۈرگەن.

70- يىللارنىڭ باشلىرىدا، سارترىنىڭ كۆز ئاغرىقى ئېغىرلاشقان. 1960- يىلىدىن 1971- يىلىغىچە يازغان چوڭ ھەجىملىك ئەسەر «فلوبېر» نىڭ

ئالدىنقى ئىككى تومى 1971- يىلى نەشر قىلىنغان. 1972- يىلى 3- تومى نەشر قىلىنغان. بۇ ئەسەردە ئۇ كىتابخانىلارنى فلوبېر توغرىسىدىكى مۇكەممەل بىر تەرجىمىھال بىلەن تەمىنلىمەكچى بولغان. شۇنىڭدىن كېيىن ئۇ ئاساسەن يېزىقچىلىقتىن قالغان. ئۇنىڭ ئىدىيىلىرى ۋە كۆز قاراشلىرى زىيارەت قىلىش، سۆھبەتلىشىش قاتارلىق شەكىللەر ئارقىلىق رەتلەپ نەشر قىلىنغان ياكى ھەر خىل گېزىت - ژۇرناللاردا ئېلان قىلىنغان. بۇلارنىڭ كۆپى سىياسىي ۋە ئىجتىمائىي مەسىلىلەرگە چېتىلىدىغان مەزمۇنلار بولۇپ، ئۇلارنىڭ توپلاپ كىتاپ قىلىنغانلىرى: «ئىسيان كۆتۈرۈش يوللۇق» (1974)، «ھەرخىل ئەھۋاللار» (8-، 9- ۋە 10- توملىرى، 1972 ـ 1976)، «يەتمىش ياشلىق پورترېتىم» (1975) قاتارلىقلار. 1975- يىلىدىن كېيىن ئۇنىڭ كۆزى كۆرمەس بولۇپ قالغان. بىراق ئۇ يەنىلا فرانسىيىدىكى ۋە دۇنيادىكى زور سىياسىي - ئىجتىمائىي مەسىلىلەرگە دىققەت قىلىپ تۇرغان.

1980- يىلى 4- ئاينىڭ 15- كۈنى سارتىر ۋاپات بولغان. ئۇنىڭ ئۆلۈم خەۋىرى تارقالغاندىن كېيىن، فرانسىيىدە ۋە پۈتكۈل دۇنيادا غايەت زور زىلزىلە پەيدا قىلغان. دۇنيادىكى ھەر قايسى چوڭ گېزىت - ژۇرناللار ئۇنىڭ مۇناسىۋەت خەۋىرىنى باسقان ۋە ئۇنىڭ ھاياتىنى تونۇشتۇرىدىغان ماقالىلارنى ئېلان قىلغان. دۇنيادىكى نۇرغۇن مەشھۇر يازغۇچى ۋە ئوبزورچىلار ماقالە يېزىپ، ئۇنىڭ ۋاپاتىدىن ئەپسۇسلانغان ھەمدە ئۇنىڭ ئەسەرلىرىگە ۋە ھاياتىغا يۇقىرى باھا بەرگەن. گېرمانىيە مۇنداق دېگەن: «سارتىر ھازىرقى زامان ئادەملىرىدىكى غېرىبلىق كەيپىياتىنى تەسۋىرلەپ، غەربىي گېرمانىيە ياش زىيالىيلىرىنىڭ روھىي ھالىتىنى ئەكس ئەتتۈرگەندى»؛ ئىتالىيە مۇنداق دېگەن: سارتىر ئوتتۇرىغا قويغان شەخس بىلەن جەمئىيەتنىڭ مۇناسىۋىتى مەسىلىسى بۈگۈنكى ئىتالىيە بىلىم ساھەسىدە يەنىلا رېئال ئەھمىيەتكە ئىگە؛ ياپونىيە مۇنداق دېگەن: مەيلى ئىدىيە ياكى ئەدەبىيات جەھەتتە بولسۇن، ئۇرۇشتىن كېيىنكى ياپونىيە بىلىم ساھەسىگە سارتىردىن بەكرەك تەسىر كۆرسەتكەن يەنە بىر چەت ئەل يازغۇچىسىنى تاپقىلى بولمايدۇ؛ ئامېرىكىنىڭ سارتىرغا بەرگەن باھاسى تېخىمۇ يۇكسەك بولغان. سارتىرنىڭ «يىرگىنىش» ناملىق ئەسىرى ئامېرىكا ئالىي مەكتەپلىرىنىڭ ئەدەبىيات دەرسلىكىدىكى كلاسسىك ئەسەرلەر قاتارىغا تىزىلغان.

ئۇنىڭ «تەقسىپ» ، «پاسكىنا قول» قاتارلىق درامىلىرى ئامېرىكا سەھنىلىرىدە كوزىر نومۇرلارغا ئايلانغان. ئۇنىڭ «ئەدەبىيات دېگەن نېمە؟» ، «سۆز» قاتارلىق ئەسەرلىرىنىڭ ئامېرىكىدىكى ئوقۇرمەنلىرى سان ـ ساناقسىز بولۇشتەك دەرىجىگە يەتكەن.

1980ـ يىلى 4ـ ئاينىڭ 19ـ كۈنى چۈشتىن كېيىن، پارىژدا سارترىي ئۈچۈن دەپنە مۇراسىمى ئۆتكۈزۈلگەن. مۇراسىم گەرچە سارترىينىڭ ۋەسىيىتى بويىچە ئاددىي ئۆتكۈزۈلگەن بولسىمۇ، بىراق مىڭلىغان ـ تۈمەنلىگەن پارىژ ئاھالىسى كوچىلارغا يوپۇرۇلۇپ چىقىپ، بۇ يازغۇچىنى ئۇزاتقان. مېيىت ئۇزاتقۇچىلارنىڭ قوشۇنى ئۈچ كىلومېتىرغا يەتكەن. بۇ بەلكىم مەشھۇر يازغۇچى ھېيۇگونىڭ ۋاپاتىدىن كېيىنكى ئەڭ داغدۇغىلىق دەپنە مۇراسىمى بولۇشى مۇمكىن.

«يىرگىنىش» سارترىينىڭ تۇنجى پوۋېستى بولۇپ، كۈندىلىك خاتىرە شەكلىدە يېزىلغان. ئەسەر ئانتونا لوكانتىن ئىسىملىك باش پېرسوناژنىڭ 1ـ شەخس تىلى بىلەن بايان قىلىنغان. ئۇ ئوتتۇرا ياۋروپا، شىمالىي ئافرىقا، يىراق شەرق قاتارلىق جايلاردا ساياھەت قىلىپ قايتىپ كەلگەندىن كېيىن، بۇۋىل شەھىرىدە ئولتۇراقلىشىپ، شۇ يەردە بىر تارىخىي شەخسنىڭ تارىخىي ماتېرىياللىرى توغرىسىدىكى تەتقىقاتىنى تاماملىماقچى بولىدۇ. بىراق ئۇنىڭدا تۇيۇقسىز بارلىق نەرسىدىن يىرگىنىش تۇيغۇسى پەيدا بولۇپ قېلىپ، ئاخىر تەتقىقاتىنى تاشلاپ، بۇ شەھەردىن ئايرىلىدۇ. ئاپتورنىڭ تاپشۇرۇشىچە، لوكانتىننىڭ بۇۋىل شەھىرىدىن ئايرىلىشىدىكى ۋە تارىخىي تەرجىمىھال يېزىشتىن ۋاز كېچىشىدىكى سەۋەب ئۇنىڭ بارلىق نەرسىلەردىن يىرگىنىپ، «كۆڭلى ئېلىشقانلىقى» دىن بولغان. بۇ يەردىكى «كۆڭۈل ئېلىشىش» ھەرگىزمۇ فىزىئولوگىيىلىك ئالامەت ئەمەس، بەلكى پسىخىكىلىق تۇيغۇ بولۇپ، تاشقى دۇنيانىڭ ئادەمگە بەرگەن تەسىراتى تۈپەيلىدىن شەكىللەنگەن يىرگىنىش كەيپىياتى يەنى «بىمەنە دۇنيانىڭ ئادەمدە قوزغىغان ئىنكاسى» دىن ئىبارەت. دېمەك، بۇ خاتىرە شەكلىدە يېزىلغان ئەسەردە لوكانتىننىڭ يەنى بىر مەۋجۇدىيەتچىنىڭ ئۆز ئەتراپىدىكى دۇنيا بىلەن بولغان مۇناسىۋىتىدىن شەكىللەنگەن پسىخىك تەجرىبىسى خاتىرىلەنگەن. بىر كۈنى لوكانتىن بىر

تۇخۇمسىمان تاشنى ئېلىپ سۇغا ئېتىپ سەكرىتىپ ئوينىماقچى بولىدۇ، دەل مۇشۇ چاغدا ئۇنىڭ كۆڭلى تۇنجى قېتىم ئېلىشىدۇ. ئۇ «ۋۇجۇدىدا مەلۇم ئۆزگىرىشنىڭ بولغانلىقىنى» ھېس قىلىدۇ. بىراق، زادى ئۆزىنىڭ ياكى تاشقى دۇنيادىكى شەيئىلەرنىڭ ئۆزگەرگەنلىكىگە قارىتا ئېنىق بىر نەرسە دېيەلمەيدۇ، ئۇ بىمەنە دۇنياغا بولغان «چوڭقۇر يىرگىنىش» تۇيغۇسى ئىچىگە كىرىپ قالىدۇ. رېئاللىقتىن يىرگىنىش تۇيغۇسى، بىلەلمەسلىك تۇيغۇسى، ۋەھىمە تۇيغۇسى، تېگىرقاش تۇيغۇسى، تۇرمۇشتىن ياتسىراش تۇيغۇسى ھەمدە كۈچلۈك يالغۇزلۇق تۇيغۇسى ئۇنى چىرمىۋالىدۇ. بارلىق نەرسىلەر ئۇنىڭدا گۇمان ۋە ۋەھىمە قوزغايدۇ. ئۇ مېھمانخانىدا، كۇتۇپخانىدا، قەھۋەخانىدا، شۇنداقلا ئۆزى بارغانلا جايدا دائىم قاتتىق يالغۇزلۇق ھېس قىلىدۇ. ھەممە نەرسە ئۇنى يىرگەندۈرىدۇ، كۆڭلىنى ئېلىشتۇرىدۇ. ئۇ بۇنىڭ سەۋەبىنى بىلمەكچى بولىدۇ، بىراق ھەرقانچە قىلىپمۇ تاپالمايدۇ. ئۇنىڭدىكى يىرگىنىش تۇيغۇسى كۈنسېرى ئېغىرلىشىدۇ. ئاخىر بىر كۈنى ئۇ «كۆڭلى ئېلىشىش» نىڭ سەۋەبىنى ئاڭقىرىپ يېتىدۇ: «مەۋجۇدىيەتنىڭ ھېچقانداق زۆرۈرىيىتى يوق. مەۋجۇدىيەت دەل ئاشۇ يەردە، بۇ ناھايىتى ئېنىق. مەۋجۇت نەرسىلەر كۆرۈنۈپ تۇرۇپتۇ. ئۇلار بىر - بىرى بىلەن قوغلىشىپ، بىر - بىرى بىلەن ئۇچرىشىپ تۇرىدۇ، بىراق كىشىلەر ئۇلارنى مەڭگۈ چۈشەندۈرەلمەيدۇ ··· بۇ باغچا، بۇ شەھەر، مەن ئۆزۈم، شۇنداقلا بارلىق نەرسىلەرنىڭ ھەممىسى سېنىڭ كۆز ئالدىڭغا لەيلەپ چىقىدۇ، شۇنىڭ بىلەن سېنىڭ ھۆ قىلغۇڭ كېلىدۇ. مانا بۇ يىرگىنىش» .
ئۇ يەنە مۇنداق دەيدۇ: «مەن چۈشەندىم، مەۋجۇدىيەتنىڭ سەۋەبىنى، يىرگىنىشنىڭ سەۋەبىنى، پۈتكۈل ھاياتىمنىڭ سەۋەبىنى چۈشەندىم. ئەمەلىيەتتە مېنىڭ چۈشەنگەنلىرىمنى ۋە بارلىق ئىشلارنىڭ ھەممىسىنى بىمەنىلىك دېگەن بۇ توپ نەرسىگە يىغىنچاقلاشقا بولىدۇ ··· مەن بىمەنىلىكنىڭ مۇتلەقلىقىنى مۇئەييەنلەشتۈرۈشۈم كېرەك» . لوكانتىن: «مەۋجۇت — دۇنيا مەۋجۇت —» دەپ خىتاب قىلىدۇ ھەمدە: «دۇنيانىڭ مەۋجۇت ئىكەنلىكىنى بىلدىم، پەقەت شۇنىلا بىلدىم» دەيدۇ. بۇ خىل مەۋجۇدىيەتنىڭ ھېچقانداق سەۋەبى يوق، ئۇ مۇقەررەر ئەمەس، بەلكى تاسادىپىي، شۇڭا ئۇنى چۈشەنگىلى بولمايدۇ. دېمەك، شەيئىلەرنىڭ مەۋجۇتلۇقىدىكى تاسادىپىيلىق بىمەنىلىكنى كەلتۈرۈپ چىقىرىدۇ.

ئۇ بۇ دۇنيانىڭ رەزىل ۋە بىمەنىلىكىنى ھېس قىلىدۇ. يەنە بىر تەرەپتىن، لوكانتىن بۇ دۇنيادىكى كىشىلەرنىڭ بىخۇد، تەپسە تەۋرىمەس، چۈشكۈن، گاراڭ ئىكەنلىكىنى ھېس قىلىدۇ. دۇنيانىڭ چۈشىنىكسىزلىكى ئۇنىڭغا يالغۇز دۇنيانىڭ بىمەنىلىكىنىلا ھېس قىلدۇرۇپ قالماي، بەلكى يەنە تۇرمۇشنىڭمۇ قىلچە ئەھمىيەتسىز ئىكەنلىكىنى ھېس قىلدۇرىدۇ. ئۇ مۇنداق دەيدۇ: «بىز ھەممىمىز بۇ يەردە يەپ - ئىچىپ ئۆزىمىزنىڭ قىممەتلىك ھاياتىمىزنى قامدايمىز. ئەمەلىيەتتە بىزنىڭ ھېچقانداق ياشاش ئاساسىمىز يوق، قىلچىلىكمۇ يوق» ، ئادەم پەقەتلا «بىر دۆۋە يۇمشاق ۋە غەلىتە شەكىللىك گەۋدىدىنلا ئىبارەت. ئۇ قالايمىقانلىق ۋە يالىڭاچلىق — بىر خىل قورقۇنچلۇق پەسكەش يالىڭاچلىقتىنلا ئىبارەت» ، «بارلىق ھايات ئادەملەرنىڭ ھەممىسى ھېچقانداق سەۋەبسىزلا پەيدا بولىدۇ، سۆرەلمىلىك بىلەن داۋاملىشىدۇ، تاسادىپىي ھالدا ئۆلۈپ كېتىدۇ» . بىراق، لوكانتىن ئۈچۈن «بۇ بەربىر» . چۈنكى «ھەممە نەرسە ئارتۇقچە، بىھۇدە» ، ئۇنىڭ «ئۆزىمۇ بىھۇدە» . شۇڭا، ئۇ زېرىكىشلىك دۇنيانىڭ چوڭقۇر بۇرۇقتۇرمىلىقىنى، «بارلىق ئۇمىدنىڭ كۆپۈككە ئايلىنىدىغان»لىقىنى ھېس قىلىدۇ، ئۇ مەۋجۇدىيەت ئارتۇقچە، ئىنتايىن تېتىقسىز دەپ قارايدۇ. «سەن مۇشۇ نۇقتىنى تونۇپ يەتسەڭلا، جەمئىيەت سېنىڭ قۇسقۇڭنى كەلتۈرىدۇ. بېشىڭنى قايدۇرىدۇ. مانا بۇ يىرگىنىش» . لوكانتىن ئاخىر بۇنى چۈشىنىپ يېتىدۇ. بىراق ئۇنىڭدىكى يالغۇزلۇق، قايغۇ ۋە يىرگىنىش ئازايمايدۇ. ئۇنىڭ ئۈستىگە «كۆڭۈل ئېلىشىش» خۇددى سايىگە ئوخشاش ئۇنىڭغا مەھكەم ئەگىشىدۇ، ئۇ ھەر قانچە قىلىپمۇ ئادەمنىڭ كۆڭلىنى ئېلىشتۇرىدىغان مەۋجۇدىيەتتىن قۇتۇلالمايدۇ. ئۇ ئەتراپتىكى شەيئىلەرنىڭ مەۋجۇدىيەت ئىكەنلىكىنى، مەۋجۇدىيەتنىڭ دەل ئاشۇ يىرگىنىش ئىكەنلىكىنى ھېس قىلىدۇ. مەۋجۇدىيەتچىلىك پەلسەپىسىنىڭ قارىشىچە، ئۆزلۈك چوقۇم ئوبيېكتىپ مەۋجۇدىيەتلەرگە ئۇچراشقاندىلا ئاندىن ئۆزىنىڭ مەۋجۇدىيىتىنى ھېس قىلالايدۇ، شۇڭا لوكانتىن يىرگىنىش «دەل مەن» ، يىرگىنىش «مېنىڭ مەۋجۇتلۇق شەكلىم» دەيدۇ. ئۇ قايتا - قايتا ئازابلىق ئويلىنىشتىن كېيىن، ئاخىر ئۆزىنىڭ يېزىقچىلىق پىلانىنى توختىتىپ، باشقا ئىش بىلەن شۇغۇللىنىش قارارىغا كېلىدۇ. ئۇ «سەنئەت

ئىجادىيىتى» ئارقىلىق ياكى «كىشىلەرنى ئۆز مەۋجۇدىيىتىدىن نومۇس قىلدۇرىدىغان ئەسەرلەرنى يېزىش» ئارقىلىق بۇ بىمەنە دۇنيادىن ۋە ئارتۇقچە ھاياتتىن قۇتۇلماقچى ياكى ھالقىماقچى بولىدۇ. يىغىنچاقلىغاندا، لوكانتىن بۇ ئەسەردە بىزگە مۇنداق دەيدۇ: دۇنيا بىمەنە، ھايات ئازابلىق، ياشاشنىڭ ھېچقانداق ئەھمىيىتى يوق. چىقىش يولى باشقا بىر دۇنيادا، يەنى تەسەۋۋۇر ۋە سەنئەت دۇنياسىدا.

تىل جەھەتتە، بۇ ئەسەر كۈندىلىك خاتىرە شەكلىدە يېزىلغان بولۇپ، تىلى ئاممىباب، تۇرمۇشقا يېقىن، سۆزىتىشنىڭ راۋاجى تېز، بىراق، باش پېرسوناژنىڭ بەزى پسىخىك پائالىيەتلىرى پۈتۈنلەي پەلسەپىۋى تەپەككۇرغا ئوخشاپ كېتىدۇ. خېلى كۆپ بۆلەكلەردىكى تەسۋىرلەردە كۆپلىگەن مەخسۇس پەلسەپە ئاتالغۇلىرى قوللىنىپلا قالماي، بەلكى تېكىست جەھەتتىمۇ زىچ لوگىكىلىق تەپەككۇر ئۇسۇلى ئىشلىتىلگەن. پسىخىك تەسۋىرلەردە يەنە «ئاڭ ئېقىنى» ئۇسلۇبىغا ئوخشاش يېزىقچىلىق خاھىشى گەۋدىلەنگەن.

«تام» (1939) سارتىرنىڭ «يىرگىنىش» ناملىق پوۋېستىدىن كېيىن نەشر قىلىنغان مۇھىم ھېكايىلەر توپلىمى، بۇ توپلامدىكى «تام» ناملىق ھېكايىدە سارتىرنىڭ مەۋجۇدىيەتچىلىك توغرىسىدىكى دەسلەپكى ئىزدىنىشلىرىنىڭ بىرى بولغان «ئۆلۈمگە يۈزلىنىش» تېمىسى ئەكس ئەتكەن. بۇ ھېكايىدە 2- دۇنيا ئۇرۇشىنىڭ ھارپىسىدىكى ئىسپانىيە ئىچكى ئۇرۇشى ئارقا كۆرۈنۈش قىلىنغان. ئەسەر باش پېرسوناژ ئىپپىئەيتانىڭ تىلى بىلەن يېزىلغان. فاشىستىك فرانكو (Francisco Franco, 1892—1975) ھۆكۈمىتىگە قارشى ئانارخىزمچى ئىپپىئەيتا ۋە باشقا ئىككى كىشى فاشىستلارنىڭ قولىغا ئېلىنىشى بىلەن تۈرمىدىكى بىر كامىرغا قامىلىدۇ. فاشىستلار ئىپپىئەيتادىن ئۇنىڭ سەپدىشى گرىسنىڭ نەگە يوشۇرۇنغانلىقىنى سورايدۇ، بىراق ئۇ دېمەيدۇ. بۇ ئۈچەيلەننى ساقچىلار مۇنداقلا سوراق قىلغاندىن كېيىن، ئۆلۈمگە ھۆكۈم قىلىدۇ ھەمدە ئەتىسى تاڭ سەھەردە ئىجرا قىلىدىغانلىقىنى ئۇقتۇرىدۇ. ئۇلار بۇنىڭدىن قاتتىق ۋەھىمىگە چۈشىدۇ ۋە ئازابلىنىدۇ. ئۇزاق ئۆتمەي، بېلگىيىلىك بىر فاشىست دوختۇر ئۇلار ياتقان كامىرغا كىرىپ، ئۇلار ئۈچۈن «خىزمەت قىلماقچى» بولىدۇ، ھەمدە: «مەن سىلەرنىڭ مۇشۇ بىر نەچچە سائەت ئىچىدىكى روھىي

ئازابىڭلارنى كۆچۈمنىڭ بارىچە يەڭگىللىتىمەن» دەيدۇ. بىراق ئۇلار ئۇنىڭغا پەرۋا قىلمايدۇ، ئۇنى مەسخىرە قىلىدۇ. باش پېرسوناژ ئىپپەيتا ئۇنىڭ كېلىشىنىڭ مەقسىتىنى چۈشىنىدۇ: «مەن ئۇنىڭ بۇ يەرگە كېلىشىنىڭ مەقسىتىنى بىلىمەن؛ ئۇ بىزنىڭ نېمە ئويلاۋاتقانلىقىمىزغا قىزىقمايدۇ؛ ئۇنىڭ بۇ يەرگە كېلىشىنىڭ مەقسىتى بىزنىڭ تېنىمىزنى كۆزىتىش، ئۆلۈم تۇپەيلىدىن تىرىك تۇرۇپ قىينىلىۋاتقان ۋۇجۇدىمىزنى كۆزىتىش». ھېلىقى ئىككى ئادەمنىڭ بىرى ئۆزىمۇ سەزمىگەن ھالدا ئىشتىنىغا سىيىۋېتىدۇ. ياشراق يەنە بىرى توختىماي جىددىيلىشىپ، ئۆلۈمنى ئويلاپ ئەمەس، بەلكى «ئۆزىگە ئىچ ئاغرىتىپ»: «مېنىڭ ئۆلگۈم يوق» دەپ يىغلاپ كېتىدۇ. بىراق، ئىپپەيتا ئۇلاردىن يىرگىنىدۇ. شۇنداقلا ئەمدى ھەممە نەرسىنىڭ ئاياغلاشقانلىقىنى، ھېچنېمىنىڭ ئەھمىيىتى قالمىغانلىقى ھېس قىلىپ، تەمكىن ھالدا ئۆلۈمنى كۈتىدۇ: «مەن نەقەدەر قىزغىنلىق بىلەن بەختنى، ئاياللارنى ۋە ئەركىنلىكنى قوغلاشتىم ـ ھە! مەن نېمىشقا بۇنداق قىلىمەن؟ چۈنكى مەن ئىسپانىيىنى ئەركىنلىككە ئېرىشتۈرۈشنى ئويلىغان ··· ئانارخىزم ھەرىكىتىگە قاتناشقان، ئاممىۋى يىغىلىشتا نۇتۇق سۆزلىگەن؛ مەن بۇلارغا ناھايىتى ئەستايىدىل مۇئامىلە قىلغان، خۇددى مەن مەڭگۈ ئۆلمەيدىغاندەك» . «مەن ۋاقىتنىڭ ھەممىسىنى قانداق قىلغاندا ئەبەدىيلىككە ئېرىشكىلى بولىدىغانلىقىنى پىلانلاشقا سەرپ قىلدىم، مەن ھېچنېمىنى چۈشەنمىدىم؛ ئەمدى مەن قىيالمايدىغان نەرسە يوق. مېنى جەلپ قىلىدىغان نەرسىلەر ئەسلىدىنلا ئاز ئىدى···» . ھېلىقى دوختۇر ئۇلاردىن ئۆلۈم ئالدىدا ئۆزلىرى سۆيىدىغان كىشىلەرگە قالدۇرىدىغان خەت ياكى يالدامىلارنىڭ بار ـ يوقلۇقىنى سورايدۇ، بىراق ئۇلار بۇنىڭغىمۇ پەرۋا قىلمايدۇ. ئىپپەيتا ئۆز سۆيگىنى كانچاغا خەت قالدۇرۇشنى رەت قىلىدۇ، چۈنكى ئۇ ئۆزىنى ئاللىقاچان «ئۆلگەن» ، «مەن تەنھا» دەپ ئويلايدۇ. ئۇنىڭغا ھەممە نەرسىنىڭ ئەھمىيىتى قالمايدۇ: «مەن ھازىرقى ئەھۋالدا تۇرغاندا، ئەگەر بىرەرسى كىرىپ، تىنچ ـ ئامان قايتىشىمغا بولىدىغانلىقىنى، كىشىلەرنىڭ مېنىڭ ھاياتىمغا كاپالەتلىك قىلىدىغانلىقىنى ئۇقتۇرسىمۇ، يەنىلا سوغۇق مۇئامىلىدە بولىمەن، چۈنكى بىر ئادەم مەڭگۈ ئۆلمەسلىك خام خىيالىدىن قۇرۇق قالغاندىن كېيىن، بىر نەچچە سائەت ساقلاش بىلەن بىر نەچچە يىل

ساقلاشنىڭ ھېچقانداق پەرقى قالمايدۇ ... (مېنىڭ تېنىم) ئەمدى ئۆزۈمنىڭ ئەمەس؛ ئۇ ئۆزى تىترەۋاتىدۇ، ئۆزى تەرلەۋاتىدۇ، مەن ئەمدى ئۇنى تونۇمايمەن». تاڭ سەھەردە فاشىستلار ھېلىقى ئىككى مەھبۇسنى ئېلىپ چىقىپ ئېتىپ تاشلايدۇ، بىراق ئىپبىئەيتا بىردەم يالغۇز قالدۇرۇلغاندىن كېيىن، ئېلىپ چىقىلىپ يەنە سوراق قىلىنىدۇ. سوراقچىلار ئۇنىڭغا ئەگەر گىرسىنىڭ نەدىلىكىنى دەپ بەرسە، ھايات قالدىغانلىقىنى ئېيتىدۇ ھەمدە ئۇنىڭغا 15 مىنۇت ئويلىنىش ۋاقتى بېرىدۇ. ئۇ گىرسىنىڭ نەدىلىكىنى بىلەتتى. گىرس ئۆزىنىڭ بىر تۇغقىنىنىڭ ئۆيىگە يوشۇرۇنغانىدى. ئۇيەر شەھەردىن تۆت كىلومېتىر كېلەتتى. بىراق، ئىپبىئەيتا ئەڭ ئاخىرقى پۇرسەت ئالدىدىمۇ قىلچە ئىككىلەنمەيدۇ: «مەن ئۆلسەممۇ گىرسنى ساتمايمەن. نېمىشقا؟ مەن ئەمدى رېمون گىرسنى ياخشى كۆرمەيمەن. مېنىڭ ئۇنىڭغا بولغان دوستلۇقۇم تاڭ ئېتىشتىن بىر چارەك بۇرۇن كانچاغا بولغان مۇھەببىتىم يوقالغان چاغدا، ھاياتلىق ئىستىكىم بەربات بولغاندا، شۇلار بىلەن يوقالدى. شەكسىزكى، مەن ئۇنى يەنىلا ھۆرمەتلەيمەن، ئۇ بىر ئەزىمەت. بىراق بۇ مېنىڭ ئۇنىڭ ئۈچۈن ئۆلۈشۈمدىكى سەۋەب ئەمەس؛ ئۇنىڭ ھاياتى مېنىڭ ھاياتىمدىن قىممەتلىك ئەمەس؛ ھەر قانداق ھاياتنىڭ قىممىتى يوق. كىشىلەر بىر ئادەمنى تام تۈۋىدە تۇرغۇزۇپ، ئۇنىڭغا قارىتىپ ئوق ئاتىدۇ، تاكى ئۇ ئۆلگىچە شۇنداق قىلىدۇ، بۇ ئادەم زادى مەنمۇ، ياكى گىرسمۇ ۋە ياكى باشقا بىرسىمۇ پۈتۈنلەي بەرىبىر. مەن ئىسپانىيىنى قۇتقۇزۇشتا ئۇنىڭ مەندىن يارامىلىق ئىكەنلىكىنى ئوبدان بىلىمەن. بىراق ئەمدى مېنىڭ قانداقتۇر ئىسپانىيە، ئانارخىزىم دېگەنلەر بىلەن كارىم يوق، ئەمدى ھېچنېمە مۇھىم ئەمەس. گەرچە شۇنداق بولسىمۇ ، مەن يەنىلا بۇ يەردە گىرسنى پاش قىلىپ ھاياتىمنى قۇتقۇزسام بولىدۇ، بىراق ئۇنداق قىلمايمەن. مېنىڭچە بۇ ئازراق كۈلكىلىك: بۇ بىر خىل جاھىللىق». ئۇزاق ئۆتمەيلا، فاشىستلار ئۇنى يەنە سوراق قىلىدۇ. ئۇ ئاشۇ كالۋا سوراقچىلارنى ئەخمەق قىلىش ئۈچۈن: «مەن ئۇنىڭ نەدىلىكىنى بىلىمەن. ئۇ قەبرىستانلىقتا، بىر قەبرىنىڭ ئىچىدە ياكى گۆركارنىڭ ئۆيىدە» دەيدۇ. ھەمدە فاشىستلارنىڭ پايپېتەك بولۇپ كەتكىنىگە قاراپ كۈلىدۇ، ئۇلارنىڭ قانداق ئەخمەق بولىدىغانلىقىنى تەسەۋۋۇر قىلىپ ھۇزۇرلىنىدۇ. بىراق، يېرىم سائەتتىن

كېيىن، سوراقچىلار قايتىپ كېلىپ، ئۇنى تەقىپتىن بوشىتىپ، چوڭ قورۇدىكى مەھبۇسلار ئارىسىغا چىقىرىۋېتىشنى بۇيرۇق قىلىدۇ ھەمدە ئۇنى «ھازىرچە» ئۆلتۈرمەيدىغانلىقىنى ئېيتىدۇ. ئۇ بۇنىڭدىن ئەجەبلىنىدۇ، ئەمما سەۋەبىنى ئۇقالمايدۇ. ئۇ قورۇغا چىققاندىن كېيىن، يېڭى تۇتۇلغان بىر توپ ئادەم ئېلىپ كىرىلىدۇ. ئۇلارنىڭ ئارىسىدىكى ئىپپەيتا بىلەن گىرسىنى تونۇيدىغان بىرسى گىرسىنىڭ بايا قەبرىستانلىقتىن تېپىلغانلىقىنى ھەمدە ئېتىپ ئۆلتۈرۈلگەنلىكىنى ئېيتىدۇ. ئەسلىدە گىرس باشقىلارنى چېتىۋالماسلىق ئۈچۈن يوشۇرۇنغان ھېلىقى ئۆيدىن يۆتكىلىپ، قەبرىستانلىقتىكى گۆركارنىڭ كەپىسىگە كىرىۋالغانىدى. بۇنى ئاڭلاپ، ئىپپەيتا قاتتىق كۈلۈپ كېتىدۇ، كۈلكە تۇيەيلىدىن ئۇنىڭ كۆزلىرىدىن ياش چىقىپ كېتىدۇ. ھېكايە مۇشۇ يەردە ئاخىرلىشىدۇ. دېمەك، ئىپپەيتا بۇ بىمەنە دۇنيادىن كۈلىدۇ. ئۇ ئەسلىدە ئەبەدىيلىككە ئېرىشمەكچى ئىدى، بىراق ئۆلۈم ئالدىدا ئۇنىڭ بۇ خىيالى كۆپۈككە ئايلىنىدۇ، ۋەھالەنكى، ئۇ ئۆلۈمگە پۈتۈنلەي ئاتلىنىپ بولغاندا، ھەتتا «ئۆلۈپ» بولغاندا، يەنە ھايات قالىدۇ. ئادەمنىڭ «تام» دىن ھالقىپ كېتىپ ئۆلۈشى ياكى «تام» ئىچىدە تۇرۇۋېرىپ ھايات قېلىشى پۈتۈنلەي تاسادىپىيلىق. گىرس ئەسلىدە «تام» ئىچىدە تۇرۇۋېرىپ ھايات قالاتتى، بىراق ئۇ تاسادىپىيلىق تۇيەيلىدىن «تام» دىن ھالقىپ ئۆتۈپ كەتتى، ئىپپەيتا بولسا «تام» دىن ھالقىپ كەتكەنىدى، بىراق ئوخشاش تاسادىپىيلىق تۇيەيلىدىن يەنە «تام» ئىچىگە قايتىپ كېلىپ ھايات قالدى. بۇ «تام» — ھايات - مامات سىزىقى، بىراق ئۇمۇ «تاسادىپىيلىق» . ھايات بىر قاتار تاسادىپىي ئىشلارنىڭ يىغىندىسى، ئەمما بۇ «تاسادىپىيلىق» دەل «بىمەنىلىك» تىن ئىبارەت. «ئۆلۈم» بارلىق بىمەنىلىكنىڭ ئەڭ ئاخىرقىسى، ئۇ بىمەنىلىكنى قۇتقۇزۇۋالغىلى بولمايدىغان دەرىجىگە يەتكۈزىدۇ.

بۇ ھېكايىدە ئاساسلىقى باش پېرسوناژنىڭ بىر كېچىدىكى مۇرەككەپ پسىخىك پائالىيىتى تەسۋىرلەنگەن. پەلسەپىۋى پىكىرلەر لوگىكىلىق تەپەككۇر داۋامىدا قانات يايغان. تەپسىلاتلار سوغۇققان ۋە سەممىي يېزىلغان. كلاسسىك ئىپادىلەش ئۇسۇلى ئارقىلىق مەۋجۇدىيەتچىلىكتىكى ئاساسىي مەسىلىلەر مۇھاكىمە قىلىنغان.

«قىسمەت دراملىرى» («ئەھۋال دراملىرى» دەپمۇ ئاتىلىدۇ) ساترېنىڭ خاس ئۇسلۇبتىكى بىر يۈرۈش دراملىرىنىڭ ئومۇمىي نامى بولۇپ، بۇ خىل دراملار 40- يىللاردىن 50- يىللارغىچە فرانسىيىنىڭ بارلىق تىياتىر سەھنىلىرىگە دېگۈدەك ھۆكۈمرانلىق قىلغان. 2- دۇنيا ئۇرۇشىدىن كېيىن، ساترېنىڭ تەسىرىمۇ دەل ئۇنىڭ «قىسمەت دراملىرى» ئارقىلىق ناھايىتى تېزلا ياۋروپادا ئومۇملاشقان.

ئاتالمىش «قىسمەت دراممىسى» ئادەم يولۇققان قىسمەتلەر ۋە ئۇنىڭ ئالاھىدە قىسمەت ئىچىدىكى «ئەركىن تاللىشى» ئەكس ئەتتۈرۈلگەن دراما بولۇپ، ئۇنىڭدا ئادەمنىڭ مۇشكۇل شارائىت ئاستىدا ئۆز ھەرىكىتىنى ئەركىن تاللىغان چاغدىكى ئەھۋالى ئىپادىلىنىدۇ، شۇڭا بەزىلەر ئۇنى «ئەركىنلىك دراممىسى» دەپمۇ ئاتايدۇ.

سارترېنىڭ «قىسمەت دراملىرى» دا ھازىرقى زامان ئادەملىرى دۇچ كەلگەن مەسىلىلەر ۋە ئۇلاردىكى ئومۇمىيۈزلۈك تەشۋىش كەيپىياتى نامايان قىلىنغان، شۇنداقلا كىشىلەر «ئەركىن تاللاش» قا چاقىرىلغان. سارترېنىڭ دراما ئەسەرلىرىنىڭ ھەممىسى ئاساسەن «قىسمەت دراممىسى» غا تەۋە. بۇ ئەسەرلەردىن شۇنى كۆرۈۋېلىشقا بولىدۇكى، ئاپتورنىڭ نەزەرىدىكى دۇنيا بىمەنە ۋە كۆلكىلىك، سوغۇق ۋە رەھىمسىز، قالايمىقان ۋە ئىدراكسىز، ھاياتلىقنىڭ ئاساسىي ئالاھىدىلىكى غەم - قايغۇ، ئازاب - ئوقۇبەت ۋە چۈشەنگۈسىز تاسادىپىيلىق. ياشاش بىمەنە، ئۆلۈشمۇ بىمەنە. ئادەم بىلەن مۇھىت مەڭگۈ قارىمۇ قارشى ھالەتتە تۇرىدۇ. شەخسنىڭ مەۋجۇدىيىتى بىلەن تاشقى دۇنيا ئوتتۇرىسىدا ئادەمنى چۈچۈتىدىغان بىر ھالەت مەۋجۇت. سارترې ئۆز دراملىرىدا پېرسوناژلارنى خەتەرلىك مۇشەققەت ۋە ھايات - ماماتلىق قىسمەت ئىچىگە قويغان ھەمدە مۇناسىپ بەدىئىي ۋاسىتە ئارقىلىق پېرسوناژلارنىڭ ئۆزىنىڭ ياشاش مۇھىتىغا بولغان ۋەھىمە تۇيغۇسىنى تىرىشىپ ئىپادىلىگەن. پېرسوناژلار دەھشەتلىك قىسمەت ئالدىدا ئەركىن تاللاشقا مەجبۇرلانغان. ئادەم بىمەنە ۋە يىرگىنىشلىك ياشاش مۇھىتىغا «تاشلانغان» دا، ئۇنىڭدا خاتىرجەملىك تۇيغۇسى بولمايدۇ، ئۇنى «بەختسىزلىك ئېڭى» چىرمىۋالىدۇ، ئۇ تاشقى دۇنيانىڭ ئۆزىگە بولغان ئەجەللىك تەھدىتىنى ھېس قىلىدۇ. مۇشۇنداق چاغدا ئۇ ئۆز ھاياتىنى

داۋاملاشتۇرۇش ئۈچۈن تىركىشىدۇ، قارشىلىق كۆرسىتىدۇ؛ ياكى شامالنىڭ چىقىشىغا بېقىپ، ۋەھىمىلىك دۇنياغا يەم بولىدۇ. سارترې ئۆز دراملىرى ئارقىلىق بىمەنە ۋە ئىدراكسىز ياشاش مۇھىتىنى نامايان قىلىپ، كىشىلەرگە ئۆز ئەھۋالىنى تونۇتماقچى ھەمدە شۇ ئارقىلىق ئۇلاردىكى ئۆز - ئۆزىنى تاللاش ئىستىكىنى ئويغاتماقچى بولغان. سارترې مۇنداق دېگەن: «قىسمەت — بىر خىل چاقىرىق، ئۇ بىزنى قورشاپ تۇرىدۇ، بىزنى بەزى چارە، ئاماللار بىلەن تەمىنلەيدۇ، بىراق چوقۇم بىز ئۆزىمىز تاللىشىمىز كېرەك».

سارترېنىڭ دراملىرىدىكى قىسمەت ئادەمنىڭ ئەتراپىدىكى مۇھىتنى ۋە تۇرمۇشتىكى ھەرخىل سەرگۈزەشتىلەرنى كۆرسىتىپلا قالماي، تېخىمۇ مۇھىمى ئادەم بىلەن ئادەم ئوتتۇرىسىدىكى مۇناسىۋەتنىمۇ كۆرسىتىدۇ. ئۇ «تەقىپ» ناملىق درامىسىدا «باشقىلار مەن ئۈچۈن دوزاخ» دېگەن مەشھۇر ئەقلىيە سۆزىنى ئوتتۇرىغا قويغان. سارترېنىڭ قارىشىچە، «باشقا ئادەم» مۇ سەل قارىغۇسىز مۇھىتنى شەكىللەندۈرگەن بولىدۇ؛ ئەركىن تاللاش ئۈچۈن «باشقىلار» دىن قۇتۇلۇش كېرەك. چۈنكى، ئادەم «تەنھا ۋە ئەركىن». دېمەك، بۇ يەردىكى «قىسمەت» مەيلى كەڭلىك ياكى چوڭقۇرلۇق جەھەتتىن بولسۇن ئالاھىدە مەنىگە ئىگە.

سارترې ئۆز ھاياتىدا 11 دراما يازغان. بۇلار ئىچىدە «چىۋىن»، «تەقىپ»، «ئۆلۈمدىن باشقا يول يوق»، «ھۆرمەتكە سازاۋەر پاھىشە»، «پاسكىنا قول»، «شەيتان بىلەن خۇدا»، «نىكراسوۋ» قاتارلىقلار ئەڭ تىپىك. بىز تۆۋەندە «ئۆلۈمدىن باشقا يول يوق» ناملىق درامىنى كۆرۈپ باقايلى.

«ئۆلۈمدىن باشقا يول يوق» ناملىق بۇ ئەسەر 4 پەردە 22 كۆرۈنۈشلۈك دراما بولۇپ، 1946- يىلى پارىژدىكى ئانتونى تىياتىرخانىسىدا تۇنجى قېتىم ئوينالغان. 1947- يىلى ئېلان قىلىنغان. بۇ ئەسەردە 2- دۇنيا ئۇرۇشى مەزگىلىدىكى فرانسىيە قارشىلىق كۆرسىتىش ھەرىكىتى تەسۋىرلەنگەن. كانولى، سوبىي، ھانرى، لۇس، فرانسوۋا قاتارلىق بەش نەپەر پارتىزان بىر قېتىملىق ھەربىي ھەرىكەتتە ئەينى چاغدىكى گىتلېرنى قوللىغۇچى قورچاق پېتاين (Philippe Petain, 1856—1951) ھۆكۈمىتى ئەسكەرلىرى تەرىپىدىن ئەسىرگە چۈشىدۇ. دۈشمەنلەر ئۇلارنى بىر بىنانىڭ ئەڭ ئۈستۈنكى قەۋىتىدىكى

بىر ئېغىز ئۆيگە سولاپ قويىدۇ. بۇ بەشىيلەن قوللىرىغا كويزا سېلىنغان ھالدا دۈشمەنلەرنىڭ سوراق قىلىشىنى كۈتۈپ تۇرىشىدۇ. ئۇلار ئەسلىدە يۇقىرىدىن چۈشۈرۈلگەن بىر خاتا بۇيرۇقنى — بىر يېزىنى ئىشغال قىلىش ۋەزىپىسىنى ئىجرا قىلغان بولغاچقا، ئېغىر مەغلۇبىيەتكە ئۇچرىغان، 300 نەپەر پارتىزان ئۆلۈپ، پەقەت ئەترەت باشلىقى روۋان ئۆزى يالغۇز قۇتۇلۇپ قالغانىدى. دۈشمەنلەر ئەڭ بۇرۇن سوبىيىنى سوراق قىلىدۇ، سوبىي قىيناشقا بەرداشلىق بېرەلمەي ۋارقىرايدۇ، ئەمدىلا 15 ياشقا كىرگەن فرانسوۋا قاتتىق قورقۇپ كېتىدۇ. مۇشۇ چاغدا ئويلىمىغان يەردىن دۈشمەنلەر روۋاننى تۇتۇپ كېلىپ شۇ ئۆيگە سولاپ قويىدۇ. ئۇ يولدا قولغا چۈشكەن بولۇپ، دۈشمەنلەر تېخى ئۇنىڭ ھەقىقىي سالاھىيىتىنى بىلمەيتتى، ئۇ قويۇپ بېرىلىشى مۇمكىن ئىدى. لۇس ئۇنىڭ سۆيگىنى ئىدى. ئازراق ئۆتۈپ دۈشمەنلەر سوبىينى يۆلەپ ئېلىپ كىرىدۇ. بىر دەمدىن كېيىن، دۈشمەنلەر كانولىنى ئېلىپ چىقىپ، سوراق قىلىپ قىينايدۇ، لېكىن ئۇ باتۇرلارچە چىڭ تۇرىدۇ. روۋان ئۆز سەبداشلىرىنىڭ ئازاب تارتىۋاتقىنىغا چىدىيالماي ئۆزىنى پاش قىلماقچى بولىدۇ، بىراق ھانرى ئۇنى توسۇۋالىدۇ، چۈنكى، ئۇلارنىڭ مەغلۇپ بولغىنىدىن خەۋەرسىز يەنە بىر كىچىك ئەترەت شۇ يەرگە كەلمەكچى ئىدى، ئەگەر ئۇلار كەلسە ئېغىر ئاقىۋەت كېلىپ چىقاتتى، روۋان ئۇلارغا خەۋەر يەتكۈزۈشى كېرەك ئىدى. دۈشمەنلەر كانولىنى ئېلىپ كىرىدۇ. پارتىزانلار قامالغان ئۆينىڭ ئاستىنقى قەۋىتىدىكى بىر ئۆيدە قورچاق ھۆكۈمەتنىڭ 3 نەپەر ئوفىتسىرى ھانرىنى سوراق قىلىپ قاتتىق قىينايدۇ. ھانرى زور تىرىشچانلىق كۆرسىتىدۇ. بىراق، قىيناشقا بەرداشلىق بېرەلمەي ۋارقىراپ سالىدۇ. دۈشمەنلەر سوبىينى يەنە سوراق قىلىدۇ ھەمدە ئۇنى ئورۇندۇققا باغلاپ، تىرناقلىرىنى ئامبۇر بىلەن يۇلىدۇ. سوبىي ئۆزىنىڭ قىيناشقا بەرداشلىق بېرەلمەي قېلىشىدىن ئەنسىرەپ، دۈشمەننى ئالداپ باغلاقتىن بوشانغاندىن كېيىن، دېرىزىدىن ئۆزىنى تاشلاپ ئۆلۈۋالىدۇ. بۇنىڭدىن قاتتىق غەزەپلەنگەن دۈشمەنلەر لۇسنى سوراق قىلىدۇ. لۇس سوراققا جاۋاب بەرمەيدۇ، بۇنىڭ بىلەن دۈشمەنلەر ئۇنىڭغا باسقۇنچىلىق قىلىدۇ. ئۇ قايتىپ كېلىپ روۋانغا: «مەن سېنى داۋاملىق سۆيۈشۈم كېرەك دەپ ئويلايمەن، بىراق مەن ئەمدى مۇھەببىتىمنى ھېس قىلالمايدىغان بولۇپ

قالدىم» دەيدۇ. ئۇنىڭ ئۆكسى فرانسوۋا روۋاننى پاش قىلماقچى بولىدۇ، بۇنى كۆرگەن ھانرى لۇسنىڭ رۇخسىتىنى ئالغاندىن كېيىن، فرانسوۋانى بوغۇپ ئۆلتۈرۈۋېتىدۇ. لۇس روۋان بىلەن مۇھەببەت توغرۇلۇق پاراڭلىشىشنى رەت قىلىدۇ ھەمدە يېگانە ئۆلۈپ كېتىشنى كۈتۈۋاتقانلىقىنى ئېيتىدۇ. روۋان بۇلارنىڭ ھاياتىنى قۇتقۇزۇش ئۈچۈن، ئۆزى چىقىپ كەتكەندىن كېيىن، بىر پارتىزاننىڭ جەسىتىنى بىر تاغ ئۆڭكۈرىگە قويۇپ قويۇپ، ئۇنىڭ يېنىغا ئۆزىگە تەۋە بەزى ھۆججەتلەرنى تاشلاپ قويىدىغانلىقىنى، لۇس قاتارلىقلارنىڭ ئۆزىنىڭ ئۆڭكۈردە ئىكەنلىكىنى پاش قىلىپ، دۈشمەنلەرنىڭ ئۆزىنى تونۇمايدىغانلىقىدىن پايدىلىنىپ ئۆلارنى ئالداپ، ئۆلۈمدىن قۇتۇلۇپ قالسا بولىدىغانلىقىنى ئېيتىدۇ. ئۇزاق ئۆتمەي، دۈشمەنلەر روۋاننى راستىنلا قويۇۋېتىدۇ. ئەتىسى دۈشمەنلەر فرانسوۋانىڭ ئۆلتۈرۈلگەنلىكىنى بايقايدۇ. كانولى روۋاننىڭ دېگىنى بويىچە، يالغان ئاخبارات ئارقىلىق دۈشمەنلەرنى ئالداپ، قۇتۇلماقچى بولىدۇ. ھانرى بىلەن لۇس دەسلەپتە بۇنىڭغا ئۇنىمايدۇ، ئەمدى ياشىغاننىڭ ھېچقانداق ئەھمىيىتى يوق دەپ قارايدۇ، بۇلۇپمۇ لۇس ئۆز گېپىدە قەتئىي چىڭ تۇرىدۇ، بىراق كېيىن سىرتتا ياغقان يامغۇرنى كۆرگەن لۇسنىڭ ياشاش ئىستىكى قايتا قوزغىلىدۇ ۋە: «مەن ياشاشنى خالايمەن، مەن ياشاشنى خالايمەن» دەپ ۋارقىرايدۇ. دۈشمەنلەر باسقۇنچىلىق قىلغاندا، ھەتتا ئۆز ئىنىسى ئۆلتۈرۈلگەندە ياش تۆكمىگەن لۇس ئەمدىلىكتە ئىسەدەپ يىغلاپ كېتىدۇ. كانولى دۈشمەنلەرگە يالغان ئاخباراتنى دەپ بېرىدۇ. بىر ئوفېتسېر كانولىنىڭ گېپىگە ئىشىنىپ، ئۇلارنى ئۆلتۈرمەسلىك نىيىتىگە كېلىدۇ، بىراق يەنە بىر ئوفېتسېر ئۆز باشلىقىنىڭ بۇيرۇقىنى ئالمايلا ئۇلارنى ئېتىپ تاشلايدۇ.

بۇ ئەسەر سارترېنىڭ «قىسمەت درامىلىرى» ئىچىدە ئالاھىدە ئورۇنغا ئىگە. درامىدا ھايات - ماماتلىق ھەل قىلغۇچ پەيتنىڭ رەھىمسىز سىنىقى، ئەخلاقىي ئۆلچەملەرنىڭ نىسبىيلىكى ۋە ئادەمنىڭ ئالاھىدە قىسمەت ئىچىدىكى پىسخىك ھالىتى قاتارلىقلار تولۇق ئىپادىلەنگەن. بۇ ئەسەردىكى ۋەقەلىك پەقەت پېرسوناژلارنىڭ ئۆز ھەرىكىتىنى ئەركىن تاللىشىدىكى مۇھىتنى شەكىللەندۈرۈش رولىنىلا ئوينىغان. ئەمەلىيەتتە، پېرسوناژلارنىڭ ئالاھىدە شارائىت ئاستىدىكى ئۆز - ئۆزىنى تاللىشى، ئۆز - ئۆزىنى تونۇشى ۋە ئۆز

ھەربكىتىنى ئەركىن بەلگىلىشى قاتارلىقلار ئاساس قىلىنغان، شۇنداقلا پېرسوناژلار پسىخىكىسىدىكى نازۇك ئۆزگىرىشلەر تەپسىلىي تەسۋىرلەنگەن. سارتىر بۇ ئەسەردە «ئەركىن تاللاش» تىن ئىبارەت ئاساسىي پرىنسىپنى گەۋدىلەندۈرۈش بىلەن بىرگە، ئادەمنىڭ قىممىتى ئۆز - ئۆزىگە سەمىمىي بولۇشتا، دېگەن ئىدىيىنى تەشەببۇس قىلغان. سارتىرنىڭ قارىشىچە، ئادەمنىڭ ئەڭ يۇكسەك قىممىتى سەمىمىيلىك، شۇنداقلا ئۇنىڭ ئىجتىمائىي ئورنى بىلەن ئالاقىسى يوق، پەقەت ئۆلۈمگە يۈزلەنگەندىلا ئۇنىڭغا يەتكىلى بولىدۇ.

ئەسەرنىڭ قۇرۇلمىسى ئەركىن، ئىخچام، دەل بولۇپ، يەنىلا كلاسسىك دراما قۇرۇلمىسى ئىشلىتىلگەن. تىلى ئاممىباب، ئېغىز تىلىغا يېقىن، بىراق بەزى جايلاردا پېرسوناژلارنىڭ دىئالوگلىرى نەزەرىيە تۈسىنى ئالغان.

5. ئالبېرت كامۇ ۋە زىمو دې بوۋۋا

ئالبېرت كامۇ (Albert Camus, 1913—1960) فرانسىيىلىك مەشھۇر مەۋجۇدىيەتچى يازغۇچى، دراماتورگ، ئېتىكىشۇناس ۋە سىياسىي نەزەرىيىچى. ئۇ 2- دۇنيا ئۇرۇشىدىن كېيىنكى فرانسىيە، ياۋروپا، ھەتتا پۈتۈن دۇنيادىكى ھازىرقى زامان ئادەملىرىنىڭ باياناتچىسىغا ۋە كېيىنكى بىر ئەۋلاد كىشىلەرنىڭ سىرداش دوستىغا ئايلانغان. ئۇنىڭ ئەسەرلىرى ئاساسلىقى ئادەمنىڭ ناتونۇش دۇنيادىكى يالغۇزلۇقى، ئادەمنىڭ ئۆز - ئۆزىدىن ياتلىشىشى، قۇتۇلغىلى بولمايدىغان جىنايەت ۋە ئۆلۈمنىڭ مۇقەررەرلىكى قاتارلىق مەسىلىلەرگە چېتىلغان بولۇپ، ئۇ ئۆز ئەسەرلىرىدە ئۇرۇشتىن كېيىنكى زىيالىيلارنىڭ ئىدىيە جەھەتتىكى گاڭگىرىشىنى ۋە خام خىياللىرىنىڭ بەربات بولۇشىنى دەل جايىدا ئەكس ئەتتۈرگەن.

كامۇ فرانسىيىنىڭ ئەينى چاغدىكى مۇستەملىكىسى بولغان ئالجىرىيىدە نامرات ئائىلىدە تۇغۇلغان. بىر ياشقا كىرگەندە دادىسى ياۋروپا ئۇرۇشىدا قازا قىلغان. ئانىسىنىڭ جاپالىق ئەمگىكىگە تايىنىپ ئوتتۇرا مەكتەپنى تۈگەتكەندىن كېيىن، ئالجىر ئۇنىۋېرسىتېتىغا كىرىپ پەلسەپە ئۆگەنگەن، 1936- يىلى ئەلا نەتىجە بىلەن ئوقۇشنى پۈتتۈرگەن. 30- يىللاردا ئۇ كۆپلىگەن مەشھۇر

ئەسەرلەرنى ئوقۇپ، ئالجىر سول قانات زىيالىيلىرى ئارىسىدا مەشھۇر شەخس بولۇپ قالغان. 1934- ۋە 1935- يىللىرى بىر مەزگىل ئالجىرىيە كومپارتىيىسىگە كىرگەن، ئىشچىلار دراما ئۆمىكىگە ئەسەر يېزىپ بەرگەن ۋە دراملىرىدا رول ئالغان. 2- دۇنيا ئۇرۇشى مەزگىلىدە ئۇ قارشىلىق كۆرسىتىش تەشكىلاتلىرىنىڭ گېزىتلىرىدە مۇھەررىر بولغان، ئۇرۇشتىن كېيىن پارىژ «كۈرەش» گېزىتىنىڭ باش مۇھەررىرلىكىنى قىلغان، 1947- يىلى چېكىنىپ چىققان.

1937- يىلى ئۇنىڭ «ئوڭ ۋە تەتۈر» ناملىق نەسىرلەر توپلىمى، ئىككىنچى يىلى «توي» ناملىق توپلىمى نەشردىن چىققان. بۇ ئىككى كىتابتا ھاياتنىڭ قىسقىلىقى بىلەن دۇنيانىڭ ئەبەدىيلىكى سېلىشتۇرۇلغان. ئۇ بىر ئۆمۈر دىرامىغا ئىشتىياق باغلىغان، بىراق ئۇنىڭ دراملىرى باشقا ئەدەبىي ئەسەرلىرىدەك قارشى ئېلىنمىغان. ئەمما ئۇنىڭ 1944- يىلى ئوينالغان «ئۇقۇشماسلىق» ناملىق دىرامىسى بىلەن 1945- يىلى ئوينالغان «كالىگۇلا» ناملىق دىرامىسىنى يەنىلا بىمەنە دىرامچىلىقتىكى ئىككى ئابىدە دېيىشكە بولىدۇ.

1940- يىلدىن 1960- يىلغىچە بولغان مەزگىل كامۇ ئىجادىيىتىنىڭ گۈللەنگەن دەۋرى بولۇپ، ئۇنىڭ بۇ 20 يىلدا ئىجاد قىلغان ئەسەرلىرى فرانسىيە مەۋجۇدىيەتچىلىك ئەدەبىياتىنىڭ كۈچىنى زور دەرىجىدە ئاشۇرغان. 1938- يىلى سارترىنىڭ «يىرگىنىش» ناملىق پوۋېستى ئېلان قىلىنغاندىن كېيىن، 1942- يىلى كامۇنىڭ «يېگانە ئادەم» ناملىق پوۋېستى نەشر قىلىنغان. نۇرغۇن ئوبزورچىلار بۇ ئىككى ئەسەرنى تەڭ ئورۇنغا قويغان. دەل مۇشۇ ئەسەر تۈپەيلىدىن ئالبېرت كامۇ فرانسىيە مەۋجۇدىيەتچىلىك ئەدەبىياتىنىڭ ئاساسلىق ۋەكىللىرىنىڭ بىرىگە ئايلانغان. شۇ يىلى نەشر قىلىنغان پەلسەپىۋى خاتىرە «سىسىفۇس ئەپسانىسى» دا بۇگۇنكى دەۋردىكى نىھىلىزم ۋە بىمەنىلىك تۇيغۇسى تەھلىل قىلىنغان. 1947- يىلى كامۇنىڭ مەشھۇر رومانى «چاشقان ۋاباسى» نەشر قىلىنغان. بۇ روماندا ئادەمنىڭ بىمەنە دۇنياغا قارشىلىق كۆرسىتىش روھى گەۋدىلەندۈرۈلگەن بولۇپ، ئىنسانىيەتنىڭ ئىززەت - ئابرۇيغا ۋە مېھرى - مۇھەببىتىگە بولغان شەكسىز ئىشەنچ ئىپادىلەنگەن. بۇ ئەسەردە ناھايىتى ئىنچىكە ھەم چىن تەپسىلاتلار ئارقىلىق بۇرۇقتۇرمىلىقتا ۋە تەشۋىشكە

تولغان بىر ئەپسانىۋى دۇنيا يارىتىلغان.

1951- يىلى كامۇنىڭ «ئىسيانكار ئادەم» ناملىق پەلسەپىۋى خاتىرىسى نەشر قىلىنغان. بۇ ئەسەردە كامۇ ئۆزىنىڭ ئىبتىكا نۇقتىئىينەزەرىگە ئاساسەن بارلىق سىياسىي ئىنقىلابلارغا قارشى تۇرغان. بۇنىڭ بىلەن ئۇ ماركسىزمچى ئوبزورچىلارنىڭ ۋە سارتىرىغا ئوخشاش ماركسىزمغا مايىل نەزەرىيىچىلەرنىڭ كۈچلۈك قارشىلىقىغا ئۇچرىغان، ئاخىردا سارتىرى بىلەن كامۇ ئادا - جۇدا بولغان.

1956- يىلى ئېلان قىلىنغان «چۈشكۈنلۈك» ناملىق پوۋېستىدا كامۇ خرىستىئان دىنى سىمۋولىزمىغا كىرىپ كەتكەن. ھەمدە زەمەنىي ھىيۇمانىزملىق ئەخلاقنى مەسخىرە قىلغان. 1957- يىلى ئۇنىڭ ئەڭ ئاخىرقى مۇھىم كىتابى بولغان «سۈرگۈن ۋە پادىشاھلىق» ناملىق ھېكايىلەرتوپلىمى نەشر قىلىنغان. بۇ كىتابتىكى ئەسەرلەردە ئوخشاش بولمىغان تېمىلار ئارقىلىق ھاياتنىڭ بۇرۇقتۇرمىلىقى ۋە غۇۋا ئىنتىلىش ئىپادىلەنگەن. ئاپتور نىھىلىزمنى كەچۈرۈۋەتكەن، بىراق ئۇ يەنىلا ھەقىقەت، مۇرەسسە ، ئادالەت قاتارلىقلارنى ياقلىغان.

ئالبېرت كامۇ 1957- يىلى «ئۆزىنىڭ مۇھىم ئەدەبىي ئىجادىيەتلىرى ئارقىلىق ئېنىق ۋە ئەستايىدىل پوزىتسىيە بىلەن بىزنىڭ دەۋرىمىزدىكى كىشىلەرنىڭ ئاڭ مەسىلىسىنى شەرھلىگەنلىكى ئۈچۈن» نوبېل ئەدەبىيات مۇكاپاتىغا ئېرىشكەن. 1960- يىلى 1- ئاينىڭ 4- كۈنى كامۇ قاتناش ھادىسىسىدە ۋاپات بولغان.

«يېگانە ئادەم» (1942) ناملىق پوۋېستتا 20- ئەسىرنىڭ 40- يىللىرىنىڭ باشلىرىدىكى ئالجىر ئارقا كۆرۈنۈش قىلىنغان. باش پېرسوناژ مورسو ئالجىر شەھىرىدىكى فرانسىيىنىڭ بىر شىركىتىدە ئىشلەيدىغان خىزمەتچى بولۇپ، بويتاق ياشايتتى. 3 يىل بۇرۇن ئۇ قېرىپ قالغان ئانىسىنى شەھەر سىرتىدىكى بىر قېرىلار ساناتورىيىسىگە ئاپىرىپ قويغانىدى، چۈنكى ئۇنىڭ ئىقتىسادىي ئەھۋالى ئانىسىنى بېقىشقا يار بەرمەيتتى. ئۇنىڭ ئۈستىگە، كېيىنكى مەزگىللەردە ئۇنىڭ ئانىسى بىلەن قىلىشىدىغان ھېچقانداق گېپى قالمىغانىدى. بىر كۈنى ئۇ تۇيۇقسىز ساناتورىيىدىن كەلگەن بىر پارچە تېلېگراممىنى

تاپشۇرۇۋالدۇ. تېلېگراممىدا ئۇنىڭ ئانىسىنىڭ ئۆلۈپ كەتكەنلىكى يېزىلغانىدى. مورسو ئەتىسى ئۆتكۈزۈلىدىغان دەپنە مۇراسىمىغا قاتنىشىش ئۈچۈن ساناتورىيىگە باردۇ. ئانىسىنىڭ ئۆلۈمىگە قارىتا پەرۋاسىز مۇئامىلە قىلىدۇ. ئۇ ساناتورىيىگە بارغاندا، ئانىسىنىڭ جەسىتى ئالللىقاچان مېيىت ساندۇقىغا سېلىنىپ بولغانىدى. ئۇ ئانىسىنىڭ چىرايىنى ئاخىرقى قېتىم كۆرۈۋېلىشنىمۇ خالىمايدۇ. شۇ كېچىسى مېيىت ساقلاش جەريانىدا، ئۇ مۈگدەپ ئولتۇرىدۇ، تاماكا چېكىدۇ، قەھۋە ئىچىدۇ. ئۇ باشقىلارنىڭمۇ ئانىسىنىڭ ئۆلۈمىگە پەرۋاسىز مۇئامىلە قىلىۋاتقانلىقىنى كۆرىدۇ. ئۇ ئازابلانمايدۇ، پەقەت قاتتىق ئۇخلىۋالغۇسى كېلىدۇ.

ئىككىنچى كۈنى شەنبە ئىدى. مورسو سۇ ئۈزۈشكە باردۇ. دېڭىز بويىدا ئۇ «بۇرۇن ئازراق كۆڭلى چۈشۈپ قالغاندەك قىلغان» ماشىنىست مارى بىلەن ئۇچرىشىپ قالىدۇ. ئۇلار بىللە سۇغا چۆمىلىدۇ. كەچتە ھەجۋى كىنو كۆرىدۇ، ئاندىن بىر كېچە بىللە بولىدۇ.

مورسونىڭ سالامانو ئىسىملىك قېرى بىر قوشنىسى بولۇپ، ئۇنىڭ تەمرەتكە بېسىپ كەتكەن بىر قوتۇر ئىتى بار ئىدى. ئۇلار بىللە ياشاۋاتقىلى سەككىز يىل بولغانىدى. شۇڭا سالامانومۇ تېرە كېسىلى بولۇپ قالغانىدى. سالامانو گەرچە بۇ ئىتتىن ئايرىلالمىسىمۇ، بىراق ئۇنى دائىم تىللاپ، ئۇراتتى، ئىت قورقاتتى، سالامانو قاخشايتتى. شۇ قەۋەتتە يەنە رېمون ئىسىملىك بىرسى بار ئىدى. ئۇنىڭ بىر ئەرەب ئاشنىسى بولۇپ، رېمون «ئۇ مېنى ئالدىدى» دەپ ئۇنى قاتتىق ئۇرىدۇ. ئۇنى جازالاش ئۈچۈن بىر پارچە خەت يېزىپ ئۇنى راسا تىلللىماقچى بولىدۇ، ئۆزى يازالمىغاچقا، مورسودىن يېزىپ بېرىشنى تەلەپ قىلىدۇ، مورسو بۇنىڭغا ماقۇل بولۇپ يېزىپ بېرىدۇ. رېمون: «ھازىردىن باشلاپ سىز مېنىڭ ئەڭ يېقىن سىرداش دوستۇم» دەيدۇ. بىراق مورسو ئۈچۈن ئۇنىڭ بىلەن دوست بولۇش - بولماسلىق بەرىبىر ئىدى.

مارى مورسونى ئىزدەپ كېلىدۇ ۋە ئۇنىڭدىن «سىز مېنى راست سۆيەمسىز؟» دەپ سورايدۇ. مورسو بولسا: «بۇنداق گەپلەرنىڭ قىلچە مەزىسى يوق» دەپ جاۋاب بېرىدۇ، شۇنداقلا «ئەگەر ئۇ يەنە سوراپ تۇرۇۋالىدىغان بولسا، ئۇ چاغدا مەن ‹سۆيىمەيدىغاندەك تۇرىمەن› دېگەننىمۇ بولاتتىم» دەپ

ئويلايدۇ. بۇ چاغدا مورسونىڭ قوشنىسى رىمون ئاشنىسىنى يەنە ئۇرىدۇ. ساقچى كېلىدۇ، رىمون مورسونى ئۆزى ئۈچۈن گۇۋاھلىقتىن ئۆتۈشكە تەكلىپ قىلىدۇ، مورسو ماقۇل بولىدۇ.

شىركەتنىڭ خوجايىنى مورسونى پارىژدىكى تارماق شىركەتكە ئەۋەتمەكچى بولىدۇ. مورسو بېرىشنى خالايدىغانلىقىنى ئېيتىدۇ، بىراق ئارقىدىنلا «ھەممە يەر ئوخشاش، بۇ يەردىكى تۇرمۇشۇمدىنمۇ نارازى ئەمەسمەن» دەيدۇ. شۇنىڭ بىلەن بارمايدىغان بولىدۇ. مارى يەنە ئۇنى ئىزدەپ كېلىپ ئۆزى بىلەن توي قىلىشنى خالايدىغان ـ خالىمايدىغانلىقىنى سورايدۇ. مورسو بۇنىڭ بەرىبىر ئىكەنلىكىنى، ئەگەر مارى چوقۇم توي قىلىمىز دېسە توي قىلىسىمۇ بولىۋېرىدىغانلىقىنى ئېيتىدۇ. مورسو ئۈچۈن توي قىلىش جىددىي مۇئامىلە قىلىدىغان ئۇنچىۋالا چوڭ ئىش ئەمەس ئىدى.

مورسو ساقچى ئىدارىسىغا بېرىپ رىمون ئۈچۈن گۇۋاھلىق بېرىدۇ. رىموننىڭ ئاشنىسىنىڭ ئىنىسى بىر توپ ئەرەبلەرنى يىغىپ، ئۇلارنىڭ ئارقىسىغا كىرىۋالىدۇ. رىمون بىلەن مورسو رىموننىڭ دوستى مافوننىڭ دېڭىز بويىدىكى ئۆيىگە مېھمان بولۇپ بارىدۇ. بۇ ئۈچەيلەن دېڭىز بويىدا سەيلى قىلىۋاتقاندا، ھېلىقى ئەرەبلەر ئۇلارنىڭ ئالدىنى توسىدۇ. ئۇلار ئۇرۇشۇپ قالىدۇ. رىموننىڭ بىلىكى پىچاق بىلەن يارىلىنىدۇ. رىمون تاپانچا ئېلىپ ئەرەبلەرنى ئاتماقچى بولىدۇ. بىراق مورسو ئۇنى توسۇۋېلىپ، ئۇنىڭ تاپانچىسىنى ئېلىۋالىدۇ. رىمون بىلەن مافون ئۆيدە قالىدۇ، مورسو ئۆيگە كىرىشنى خالىماي يەنە دېڭىز بويىغا بارىدۇ. ئۇ ئىسسىققا چىدىيالماي، بىر سالقىن جاي تېپىش ئۈچۈن، دېڭىز ساھىلىدىكى بىر قورام تاشنىڭ يېنىغا ئاز قالغاندا، قورام تاش سايىسىدا ياتقان بىر ئەرەبنى كۆرىدۇ. ئۇ رىموننىڭ ئاشنىسىنىڭ ئىنىسى بولۇپ، رىمونغا پىچاق تىققۇچىلەرنىڭمۇ شۇ ئىدى. مورسو جايىدا توختايدۇ. ئەرەب ئۇنى كۆرۈپ قولىنى يانچۇقىغا سالىدۇ. بىراق، ئورنىدىن تۇرماي يېتىۋېرىدۇ. مورسو كەتمەكچى بولىدۇ. بىراق ئوتتەك ئىسسىقتا شۇنچە ئۇزۇن يولنى بېسىپ كەلگەنلىكىنى ئويلاپ ھەم ئىسسىقتا يەنە يول يۈرۈش خۇش ياقماي ، ئالدىغا بىر قەدەم ماڭىدۇ. ئەرەب يەنىلا يېتىۋېرىدۇ. قاتتىق ئىسسىق مورسونى ئازابلايدۇ، ئۇ ئىسسىققا چىدىماي يەنە

بىر قەدەم ئالدىغا ماڭىدۇ. ئەرەب قولىغا پىچاق ئالىدۇ، بىراق يەنىلا ئورنىدىن تۇرمايدۇ. مورسونىڭ بېشىدىن ئاققان تەر ئۇنىڭ كۆزلىرىگە كىرىپ ياش چىقىرىۋېتىدۇ. قۇياش نۇرى ئۇنىڭ بېشىنى ئۇتلىگەندەك كۆيدۇرۇشكە باشلايدۇ. ئۇ ئىسسىق تۇپەيلىدىن قاتتىق جىددىيلىشىپ كېتىپ، ئالدىدا ياتقان ئەرەبكە قارىتىپ بىر پاي ئوق ئاتىدۇ. ئەرەب ئۆلىدۇ. بىراق مورسو جەسەتكە قارىتىپ يەنە تۆت پاي ئوق ئاتىدۇ: «ئوقلار ئۇنىڭ بەدىنىگە كىرىپ يوقالدى. بۇنىڭدىن ھېچبىر ئالاھىدە ئەھۋال كۆرگىنىم يوق. ئەمما، ئارقا ـ ئارقىدىن ئېتىلغان بۇ تۆت پاي ئوق مېنىڭ ئازاب ئىشىكىنى تۆت قېتىم قاققىنىمغا باراۋەر ئىدى» .

مورسو تۈرمىگە قامىلىدۇ. بىراق ئۇ بۇ ئىشقا ئانچە ئەستايىدىل قاراپ كەتمەيدۇ. ئۇنىڭ دىنغا قارشى پوزىتسىيىسى تېرگاۋچىنى غەزەبلەندۈرىدۇ. ئادۋۇكات ئۇنى ئاقلىماقچى بولۇپ، ئۇنىڭدىن ئەھۋال ئىگىلەيدۇ. بىراق، ئادۋۇكاتقا جاۋاب بېرىش ئۇنىڭغا خۇش ياقمايدۇ. ئۇ تۈرمىدە زېرىكىش ھېس قىلمايدۇ، بۇرۇن كۆرگەن نەرسىلەرنى ئويلاپ ياتىدۇ: «ئادەم تۈرمە سىرتىدا بىر كۈن ياشىسىمۇ، شۇ بىر كۈن ئىچىدە كۆرگەن نەرسىلەرنى ئەسلەپ يۈز يىل تۈرمىدە يېتىشقىمۇ چىدايدىكەن» دەپ ئويلايدۇ. ۋاقىت ئۇنىڭ ئۈچۈن ئەھمىيىتىنى يوقىتىدۇ. ئۇ پەقەت ئاياللارنىلا سېغىنىدۇ، يالغۇز مارىنىلا ئەمەس، بەلكى خالىغان ئاياللارنى ئويلايدۇ.

سوت ئېچىلغاندا مورسو: «قاتىللىق قىلىشىمنىڭ سەۋەبچىسى قۇياش» دەيدۇ، بىراق سودىيىلەر ئۇنى قېرى ئانىسىنى ساناتورىيىگە ئاپىرىپ قويغانلىقى، ئۇ ئۆلگەندىن كېيىن ئۇنى كۆرۈشنى خالىمىغانلىقى، مېيىت ساقلىغاندا تاماكا چەككەنلىكى، قەھۋە ئىچكەنلىكى، يىغلىمىغانلىقى قاتارلىقلارنىمۇ ئۇنىڭ «رەزىل نىيىتى» نىڭ ئىپادىسى دەپ قارايدۇ، شۇنداقلا يەنە مورسونىڭ ئانىسى دەپنە قىلىنىپ ئەتىسى سۇغا چۆمۈلگەنلىكى، كۈلكىلىك كىنو كۆرگەنلىكى، ئاشنىسى بىلەن بىللە ياتقانلىقى قاتارلىقلارنىمۇ ئۇنىڭ ئادەم ئۆلتۈرۈش مۇددىئاسىنىڭ بارلىقىغا ئىسپات قىلىپ كۆرسىتىدۇ. ئادۋۇكات بىلەن سوتچى مۇنازىرە قىلىشىۋاتقاندا، مورسو زېرىكىپ كېتىپ، كوچىدا مۇز سۈيى سېتىۋاتقان دوغاپچىنىڭ خېرىدار چاقىرغان ئاۋازىغا قۇلاق سېلىپ

تۇرىدۇ. ئاخىردا ئۇنىڭغا ئۆلۈم جازاسى ھۆكۈم قىلىنىدۇ.

مۇرسو ئۆلۈمگە بىپەرۋا مۇئامىلە قىلىدۇ. ناھايىتى ئاجىز بىر ياشاش ئىستىكى تۈپەيلىدىن يۇقىرىغا ئەرز سۇنىدۇ. بىراق يەنىلا مۇنداق ئويلايدۇ: «ئەمما، شۇنىسى ھەر كىمگە مەلۇمكى، ياشاش ئەرزىمەيدىغان ئىش. راستىنى ئېيتسام، مېنىڭچە، ئوتتۇز ياشتا ئۆلگەن بىلەن يەتمىش ياشتا ئۆلگەننىڭ كارايىتى چاغلىق، ئۇنىڭ ئۈستىگە قەدىمدىن تارتىپ شۇنداق. ناھايىتـــــى ئېنىقكى، مەن مەيلى ھازىر ئۆلەي، مەيلى يىگىرمە يىلدىن كېيىن ئۆلەي، بەرىبىر، مەن ھامان ئۆلۈپ كېتىمەن». مورسو پوپ بىلەن كۆرۈشۈشنى رەت قىلىدۇ. ئۇنىڭغا توۋا قىلىشنى خالىمايدۇ. پوپ ئۇنى ئىزدەپ كىرىدۇ. بىراق ئۇ ئۆزىنىڭ خۇداغا ئىشەنمەيدىغانلىقىدا چىڭ تۇرىدۇ ھەمدە پوپنى تىللاپ چىقىرىۋېتىدۇ. ئۇ مۇنداق ئويلايدۇ: «مەن ھازىرغىچە ياشىغان مۇشۇ پۈتكۈل بىمەنە ھاياتىمدا بىر زۇلمەتلىك تېخى يېتىپ كەلمىگەن يىللارنى قاپلاپ كەتكەنلىكىنى ھېس قىلىپ يەتتىم. شۇنداقلا ئۇ يىراق كەلگۈسىدىن تارقىلىپ كېلىپ بۇرنۇمغا پۇرىدى. بۇ پۇراق بېسىپ ئۆتكەن ھەرقانداق جايدا باشقىلار ماڭا ئاتا قىلغان بارلىق نەرسىلەرنىڭ ھېچقانداق پەرقى قالمىدى. كەلگۈسىدىكى تۇرمۇش ھەرگىزمۇ مېنىڭ بۇرۇنقى تۇرمۇشۇمدىن چىن ئەمەس. باشقىلارنىڭ ئۆلۈمى، ئانىغا بولغان مۇھەببەت دېگەندەك نەرسىلەرنىڭ مەن بىلەن نېمە مۇناسىۋىتى بار؟ پەقەت بىرلا خىل تەقدىر مېنى تاللىغان ئىكەن، ئۇنىڭ ئۈستىگە مىڭلىغان ـ تۈمەنلىگەن بەختلىك ئادەملەر خۇددى ئۇنىڭغا ئوخشاش ئۆزلىرىنى بىز سېنىڭ قېرىندىشىڭ دەپ ئاتىۋالغانىكەن، ئۇنداقتا، ئۇ ئېيتقان خۇدا بىلەن، ئۇلار تاللىغان تەقدىر بىلەن مېنىڭ نېمە كارىم؟ ئۇ چۈشىنەمدۇ، ئۇ بۇنى چۈشىنەمدۇ؟ كۆپچىلىكنىڭ ھەممىسى بەختلىك، دۇنيادا پەقەت بەختلىك ئادەملەرلا بار. ئۇلارمۇ باشقا ھەممە ئادەملەرگە ئوخشاش ھامان بىر كۈنى ئۆلۈمگە ھۆكۈم قىلىنىدۇ، قاتىللىق قىلدى دەپ ئەيىبلىنىدۇ، پەقەت ئانىسىنى دەپنە قىلغاندا يىغلىمىغانلىقى ئۈچۈنلا ئۆلتۈرۈلىـــــدۇ». مورسو ئۆلۈمنى جىمجىتلا كۈتىدۇ، ئەڭ ئاخىردا مۇنداق دەيدۇ: «مەن بۇ دۇنيانىڭ ماڭا نەقەدەر ئوخشايدىغانلىقىنى، نەقەدەر دوستانە ئىكەنلىكىنى بىلىپ يەتتىم، مېنىڭچە، مەن بۇرۇن بەختلىك ئىدىم. ھازىرمۇ يەنىلا بەختلىك. ھەممە

ئىشنىڭ كۆڭۈلدىكىدەك ئاياغلىشىشى ئۈچۈن، مەنمۇ ئۆزۈمنى تەنها ھېس قىلماسلىقىم ئۈچۈن، مېنى ئۆلتۈرىدىغان كۈنى نۇرغۇن ئادەملەر كېلىپ كۆرسە، مېنى راسا قارغىسا دەيمەن». ئەسەر مۇشۇ يەردە تۈگەيدۇ.

بۇ ئەسەردىكى مورسو «بىپەرۋا ئادەم»، «سىرتتىكى ئادەم»، «يېگانە ئادەم»، «دۇنيا بىلەن مۇناسىۋەتسىز ئادەم»، چۈنكى ئۇ ھەممىنى بىلىدۇ، ھەممىنى چۈشىنىدۇ. ئۇ بىمەنە دۇنياغا بىمەنىلەرچە تۇغۇلغان، بىمەنە دۇنيادا بىمەنىلەرچە ياشىغان، ئۇ يەنە بىمەنىلەرچە ئۆلۈپ كېتىدۇ. ئۇنىڭ كەچۈرمىشلىرى «ھەممە نەرسىنىڭ بىمەنە ئىكەنلىكىنى ھېس قىلغان» بىر ئادەمنىڭ كەچۈرمىشى بولۇپ، ئۇ ئۆزىنىڭ قاتىللىقى تۈپەيلىدىن ئەمەس، بەلكى جەمئىيەتكە بولغان قارشىلىقى تۈپەيلىدىن ئۆلۈمگە ھۆكۈم قىلىنىدۇ. كامۇ بۇ ئەسەر ئۈستىدە توختالغاندا مۇنداق دېگەن: «بۇ ئەسەردە تەسۋىرلەنگىنى ئادەمنىڭ بىمەنىلىك ئالدىدىكى يالىڭاچلىنىشى». «بىزنىڭ جەمئىيىتىمىزدە ئانىسى دەپنە قىلىنغاندا يىغلىمىغان ھەر قانداق ئادەمنىڭ ئۆلۈمگە ھۆكۈم قىلىنىش خەۋپى بار». سارتىر «كامۇنىڭ ‹يېگانە ئادەم› ى» ناملىق ماقالىسىدە مۇنداق يازغان: «سىسىفۇس ئەپسانىسى بىزگە كامۇنىڭ ئەسەرلىرىنى قانداق چۈشىنىش كېرەكلىكىنى دەپ بەردى. بۇ كىتابتىن بىمەنە پروزىچىلىقنىڭ نەزەرىيىلىرىنى تاپقىلى بولىدۇ. گەرچە ھاياتنىڭ بىمەنىلىكى بۇ ئەسەرلەرنىڭ بىردىنبىر باش تېمىسى بولسىمۇ، ئۇ ھەرگىزمۇ ئېتىقاد تارقىتىشنى مەقسەت قىلغان ئەمەس؛ ئۇ ھەرگىزمۇ ‹ئۆز كېپىنى يورغىلىتىدىغان› ئىدىيىدىن مەيدانغا كەلمىگەن، شۇنداقلا بۇ ئىدىيىنى مەنتىقىگە ئۇيغۇن پاكىتلار بىلەن تەمىنلەشنىمۇ مەقسەت قىلمىغان. تېخىمۇ دەل ئېيتقاندا، ئۇ ئاشۇ خىل ‹چەكلىك بولۇش، ئاسىيلىق قىلىش، مۇقەررەر بەربات بولۇش› ئىدىيىسىنىڭ مەھسۇلى، ئۇ ئابستراكت تەپەككۇرنىڭ قىلچە ئەھمىيەتسىز ئىكەنلىكىنى ئىسپاتلىغان». كامۇنىڭ قارىشىچە، ئادەم ئۆز ھاياتىدا خۇددى يۇنان ئەپسانىلىرىدىكى گۇناھكار سىسىفۇسقا ئوخشاش غايەت زور تاشنى جېنىنىڭ بارىچە تاغ چوققىسىغا قاراپ ئىتتىرىدۇ، قورام تاش ھامان پەسكە قاراپ دومىلايدۇ، بۇنداق تەكرارلىنىش مەڭگۈ ئاياغلاشمايدۇ. ئىنسانىيەتتە گەرچە بۇ بىمەنە دۇنياغا قارشىلىق كۆرسىتىدىغان كۈچ بولسىمۇ، بىراق بۇ خىل كۈچ

دۇنيانى ئۆزگەرتەلمەيدۇ. سىسىفۇسنىڭ ئەمگىكى گەرچە بىمەنە ۋە بىھۇدە بولسىمۇ، بىراق ئۇ قەتئىي توختاپ قالمايدۇ، قۇرام تاشنى تاغ چوققىسىغا قارىتىپ ئىتتىرىۋېرىدۇ، ئۇنىڭ ئۇستىگە ئۇ ئاڭلىق ھالدا شۇنداق قىلىدۇ. مانا بۇ ئۇنىڭ بۈيۈكلۈكى. ئۇ ئەزرائىلنى ۋە ئۆلۈمنى كۆزگە ئىلمايدۇ، شۇڭا ئۇ بەختلىك. «خام خىيال ۋە يورۇقلۇقتىن تۇيۇقسىز مەھرۇم قالغان دۇنيادا ئادەم ئۆزىنىڭ ناتونۇش ئىكەنلىكىنى ھېس قىلىدۇ، ئۇ ۋەتىنىدىن مەھرۇم بولىدۇ، ئىلاجىسىز قالىدۇ ··· ئادەم بىلەن ئۇنىڭ تۇرمۇشىنىڭ بۇنداق ئاجراپ كېتىشى، ھەرىكەت قىلغۇچى بىلەن مۇھىتنىڭ ئايرىلىپ تۇرۇشى ھەقىقىي بىمەنىلىكنى شەكىللەندۈرگەن».

بۇ ئەسەرنىڭ تۈپ ئالاھىدىلىكى «مۇجمەللىك». ھازىرقى زامان ئوبزورچىلىرى بىردەك ھالدا «مۇجمەللىك» ئەدەبىي ئەسەرلەرنىڭ ماھىيەتلىك ئالاھىدىلىكلىرىنىڭ بىرى دەپ قارايدۇ. ئاپتور ئاڭلىق ھالدا مۇجمەللەشتۈرىدۇ، كىتابخانلار جاھىللارچە بىرلا خىل چۈشىنىشنى قوغلاشمايدۇ، بۇنىڭ بىلەن ئەسەر چوڭقۇر مەنىگە ئىگە كۆپ قىرلىق گەۋدىگە ئايلىنىدۇ. تەتقىقاتچىلارنىڭ «يېگانە ئادەم» ناملىق بۇ ئەسەرنى چۈشىنىشى ۋە چۈشەندۈرۈشى ھەرخىل، بىراق شۇنداق خۇلاسىلاشقا بولىدۇكى، بۇ ئەسەردىكى باش تېما، پېرسوناژ، سىمۋول، بايان قىلىش ئۇسۇلى قاتارلىق ھەرقايسى تەرەپلەردىكى ئېنىقسىزلىق ۋە مۇجمەللىك بۇ ئەسەرنى چەكسىز كەڭلىككە ۋە چوڭقۇرلۇققا ئىگە قىلغان. بۇ ئەسەر بۇرۇن ناھايىتى ئېنىق، ئاممىباب، سۈزۈك ئەسەر، ھازىرقى زامان كلاسسىزمىنىڭ ئۈلگىسى دەپ قارالغان. بىراق، ئۇنىڭدىكى ئاڭلىق مۇجمەللىك ۋە سوغۇققانلىق بۇ خىل بىۋاسىتە تەسىرنى ئىنكار قىلىدۇ، ئەسەرگە بولغان تەھلىلنىڭ چوڭقۇرلىشىشىغا ئەگىشىپ، بىز ئۇنىڭدىكى تىرەن ۋە مۇرەككەپ دۇنيانى ھېس قىلالايمىز.

قۇرۇلما جەھەتتە، ئەسەرنىڭ 1- قىسمى كۈندىلىك تۇرمۇش دۇنياسى بولۇپ، مورسونىڭ ئەتراپىدىكى كىشىلەرنىڭ ئىسمى ۋە ئېنىق كەسپى بار، ئۇلار زېرىكىشلىك ۋە ئۆزگەرمەس تۇرمۇش ئىچىدە ياشايدۇ، ئۇلارنىڭ گەپ - سۆزلىرىمۇ مەزىسىز. ئۇلارنىڭ ئانچە-مۇنچە ئازابى ۋە ئانچە-مۇنچە بەختى بار. ئەسەرنىڭ 2- قىسمىدا مورسو قولغا ئېلىنىپ، پۈتۈنلەي ناتونۇش بىر

دۇنياغا كىرىدۇ. بۇ دۇنيادىكى كىشىلەرنىڭ ئىسمى يوق، پەقەت ۋەزىپىسىلا بار. ئۇلار تىرىك ئادەملەر ئەمەس، بەلكى مەلۇم خىل كەسپىنىڭ سىمۋولى. قارىماققا ئەقىلگە ئۇيغۇندەك كۆرۈنىدىغان بۇ دۇنيا ئەمەلىيەتتە ساختا، قەستەن ياسالغان، مەسەل تۈسىنى ئالغان. بۇ چاغدىكى مورسو بولسا مەنتىقىگە ئۇيغۇن ئادەم. بىراق، شۇنىڭ بىلەن بىرگە، ئۇ ھەم بۇ دۇنيانىڭ سىرتىدا تۇرىدىغان يېگانە ئادەم. دېمەك، بۇ ئەسەردىكى مورسونىڭ قولغا ئېلىنىشىدىن بۇرۇنقى ۋە كېيىنكى دۇنيا بىر-بىرىگە ئوخشىمايدۇ. بۇ ئىككى دۇنيا بىر پۈتۈن دۇنيانىڭ ئوخشىمايدىغان ئىككى تەرىپىنى شەكىللەندۈرگەن. شۇنداقلا يەنە ئەسەر سۇژېتىدىكى نۇرغۇن بوشلۇق ۋە پېرسوناژلار ھەرىكىتىنىڭ مېخانىكىلىقى تۈپەيلىدىنمۇ ئەسەر باش تېمىسىنىڭ كۆپ مەنىلىكى يەنى تۈپكى مۇجمەللىك شەكىللەنگەن. بۇ ئەسەرنى مەۋجۇدىيەتچىلىك ئەدەبىياتىدىكى، ھەتتا پۈتكۈل دۇنيا ئەدەبىياتىدىكى كلاسسىك نادىر ئەسەر دېيىشكە بولىدۇ.

زىمو دې بوۋۋا (Simone de Beauvoir, 1908 —) فرانسىيىلىك مەشھۇر مەۋجۇدىيەتچى ئايال پروزىچى، پەيلاسوپ.

بوۋۋا پارىژدىكى بىر باي ئائىلىدە تۇغۇلغان. ئۇنىڭ دادىسى ئەدەبىياتقا ئامراق، بىلىملىك ئادۋوكات ئىدى. بوۋۋا كىچىكىدىنلا ياخشى تەربىيە كۆرگەن، ئەنئەنىۋى مەدەنىيەتنىڭ ۋە خرىستىئان دىنىنىڭ تەسىرىدە چوڭ بولغان. بىراق ئۇ كىچىكىدىن تارتىپلا ئۆزىنىڭ كونا تەرتىپكە بولغان گۇمانىنى ۋە يېڭى ئىدىيىلەرگە بولغان تەلپۈنۈشىنى ئىپادىلىگەن. ئۇ دەسلەپتە خۇسۇسىي ئوتتۇرا مەكتەپتە ئوقۇغان، كېيىن پارىژ ئۇنىۋېرسىتېتىغا كىرىپ پەلسەپە ئۆگەنگەن. مۇشۇ مەزگىلدە سارترې بىلەن تونۇشقان. 1929- يىلى ئۇمۇ سارترېغا ئوخشاشلا ئوتتۇرا مەكتەپ پەلسەپە ئوقۇتقۇچىلىرىنىڭ لاياقەت دىپلومىغا ئېرىشكەن ھەمدە سارترې بىلەن ئۆمۈرلۈك ھەمراھلارغا ئايلانغان. 1931- يىلىدىن باشلاپ مارسېل، لىئون، پارىژ قاتارلىق جايلاردىكى ئوتتۇرا مەكتەپلەردە پەلسەپە ئوقۇتقۇچىسى بولۇپ ئىشلىگەن.

1943- يىلى ئۇنىڭ تۇنجى رومانى «قىز مېھمان» نەشر قىلىنغان. بۇ ئەسەردە بىر قىزنىڭ بىر ئائىلىدە بىر مەزگىل تۇرۇپ قالغانلىقى ۋە بۇ ئائىلىدىكى ياش ئەر - ئاياللارنىڭ مۇناسىۋىتىنى قانداق بۇزۇۋەتكەنلىكى

تەسۋىرلەنگەن. بۇ ئەسەر شەخسنىڭ ۋىجدانى بىلەن «باشقىلار» ئوتتۇرىسىدىكى مۇناسىۋەتتىن ئىبارەت مۇرەككەپ مەسىلىگە چېتىلغان. چۈنكى، بىر ئادەمنىڭ ۋىجدانى باشقا بىر ئادەم ئۈچۈن ئېيتقاندا بۇلاڭچىلىق خاراكتېرىنى ئالغان بولىدۇ. 1944- يىلى بوۋۋانىڭ «باشقىلارنىڭ قېنى» ناملىق رومانى نەشر قىلىنغان. بۇ ئەسەردە ئەركىنلىك بىلەن مەسئۇلىيەت ئوتتۇرىسىدىكى زىددىيەت ئېچىپ بېرىلگەن. 1947- يىلى نەشر قىلىنغان «ئادەم هامان ئۆلىدۇ» ناملىق روماندا ئۆلۈمنىڭ ئادەم هاياتىغا شەكىل ۋە مەزمۇن ئاتا قىلىدىغانلىقىدىن ئىبارەت مەۋجۇدىيەتچىلىك ئىدىيىسى شەرهلەنگەن. 1954- يىلى نەشر قىلىنغان «ئېسىلزادە غوجاملار» ناملىق ئەسەردە 2- دۇنيا ئۇرۇشىدىن كېيىنكى زىيالىيلارنىڭ سىياسىيغا قاتنىشىش ئەھۋالى ئەكس ئەتتۈرۈلگەن. بۇ ئەسەر گونكور مۇكاپاتىغا ئېرىشكەن. بۇلاردىن باشقا بوۋۋا يەنە 1945- يىلى «نان قېپى» ناملىق دىرامىسىنى ئېلان قىلغان.

بوۋۋانىڭ پەلسەپە ئەسەرلىرىمۇ ناهايىتى مۇهىم ئورۇندا تۇرىدۇ. ئۇنىڭ پەلسەپە ئەسەرلىرىنىڭ كۆپىدە مەۋجۇدىيەتچىلىك ئەخلاقى باش تېما قىلىنغان. ئۇنىڭ ئاساسلىق پەلسەپە ئەسەرلىرىدىن «ئادىمىيەت توغرىسىدا» (1944)، «ئىككىنچى جىنس: ئاياللار» (1949)، «كۆپ مەنىلىك ئەخلاق توغرىسىدا» (1947)، «سارترىنىڭ ئەسەرلىرىنى كۆيدۈرۈۋېتىش كېرەكمۇ؟» (1951)، «ئالاهىدە هوقۇقدارلار» (1957) قاتارلىقلار بار. بۇنىڭ ئىچىدە 1949- يىلى نەشر قىلىنغان «ئىككىنچى جىنس: ئاياللار» ناملىق ئەسىرى ئەڭ مۇهىم. ئاپتور بۇ ئەسەردە ئاياللارنىڭ ئورنى مەسىلىسىنى تەهلىل قىلىپ، ئاياللار بىلەن ئەرلەرنىڭ باراۋەرلىكىنى تەشەببۇس قىلغان. ئۇ ئاياللارنىڭ مەۋجۇت ئورنىنى ئېتىراپ قىلمىغان، ئاياللارنىڭ نىكاھتىن كېيىنكى مەسئۇلىيىتى ۋە ئائىلىق مەجبۇرىيىتىدىنمۇ گۇمانلانغان. ئۇ ئەرلەر بىلەن ئاياللار ئوتتۇرىسىدىكى هازىرقى پەرق پۈتۈنلەي بىمەنە، ئاياللار پۈتۈنلەي مۇستەقىل بولۇشى، ئەرلەر بىلەن پۈتۈنلەي ئوخشاش هوقۇق-مەنپەئەتكە ئېرىشىشى كېرەك، دەپ قارىغان. بۇ بەلكىم بوۋۋانىڭ سارترى بىلەن بىر ئۆمۈر بىللە ئۆتۈپمۇ توي قىلمىغانلىقىنىڭ سەۋەبى بولسا كېرەك.

كېيىنكى يىللاردا ئۇ يەنە تۆت پارچە مۇهىم ئەسلىمە يازغان. ئۇلار: «بىر

قانائەتچان قىزنىڭ ئەسلىمىسى» (1958)، «بەردەم يىللار» (1960)، «جەزمەن شۇنداق» (1963)، «تېگى-تەكتىدىن ئېيتقاندا» (1970) قاتارلىقلار. ئۇنىڭ يەنە «قىزلىق مەزگىل» (1958)، «خەيرلىك ئۆلۈم» (1946)، «قېرىلىق» (1970)، «ھېساب-كىتاب تۈگىدى» (1972) قاتارلىق ئەسەرلىرى بار.

ئۇ گرېتسىيە، ئىتالىيە، ئوتتۇرا ياۋرۇپا، ئافرىقا، ئامېرىكا، جۇڭگو قاتارلىق جايلارنى زىيارەت قىلغان.

بوۋۋارنىڭ ئەدەبىي ئىجادىيەت جەھەتتىكى ئالاھىدىلىكلىرىنى مۇنداق يىغىنچاقلاشقا بولىدۇ: 1. ئۇنىڭ ئەدەبىي ئەسەرلىرى ئىچىدە رومانلىرى ئەڭ ئېسىل، رومانلىرىنىڭ كۆپىدە ئاساسەن ئاياللار تەسۋىرلەنگەن؛ 2. ئۇنىڭ ئەسەرلىرىدە 2- دۇنيا ئۇرۇشىدىن كېيىنكى ياش زىيالىيلارنىڭ روھىي ھالىتى مەركەزلىك ئەكس ئەتتۈرۈلگەن؛ 3. ئۇنىڭ ئەسەرلىرىدىكى پېرسوناژلارنىڭ كۆپى يېگانە ئادەملەر بولۇپ، ئۇلارنىڭ قەلبى زېرىكىش، تەشۋىش ۋە ئۆلۈمگە بولغان ۋەھىمىگە تولغان؛ 4. بوۋۋا «ئارىلىشىش ئەدەبىياتى» نى تەشەببۇس قىلىپ، ئەدەبىيات سىياسىي، ئىجتىمائىي مەسىلىلەرگە كۆڭۈل بۆلۈشى كېرەك، دەپ قارىغان؛ 5. بوۋۋانىڭ ئەسەرلىرىدە مەۋجۇدىيەتچىلىك پەلسەپىسىنىڭ نۇقتىئىنەزەرلىرى تولۇق گەۋدىلەنگەن.

6. باشقا مەۋجۇدىيەتچى يازغۇچىلار

سائۇل بېللوۋ (Saul Bellow, 1915 -) ئامېرىكىلىق مەشھۇر يازغۇچى، مەۋجۇدىيەتچىلىكنىڭ ئامېرىكىدىكى ئاساسلىق ۋەكىللىرىنىڭ بىرى.

بېللوۋنىڭ ئاتا-ئانىسى 1913- يىلى رۇسىيىدىن كانادانىڭ مونترېئال شەھىرىگە كۆچۈپ بارغان سودىگەر يەھۇدىيلار ئىدى. ئۇ 9 ياشقا كىرگەندە ئائىلىسى بىلەن بىرگە ئامېرىكىنىڭ چىكاگو شەھىرىگە كۆچۈپ كەلگەن. ئۇ ئىلگىرى-كېيىن بولۇپ چىكاگو ئۇنىۋېرسىتېتى ۋە غەربىي شىمال ئۇنىۋېرسىتېتىدا ئىنسانشۇناسلىق (Anthropology) ۋە جەمئىيەتشۇناسلىق (Sociology) ئوقۇغان. 1937- يىلى ئوقۇش پۈتتۈرگەندىن كېيىن، بىر

تەرەپتىن يېزنقچىلىق قىلىپ، يەنە بىر تەرەپتىن ئوقۇتقۇچىلىق قىلغان.

1944- يىلى بېللوۋنىڭ تۇنجى رومانى «ئېسىپ قويۇلغان ئادەم» نەشر قىلىنغان ھەمدە بىر قىسىم كىتابخانلار ئارىسىدا تەسىر قوزغىغان. بۇ ئەسەردە تەسۋىرلەنگىنى بىر بىمەنە دۇنيا بولۇپ، بۇ ئەسەرنى ئامېرىكا ئەدەبىيات تارىخىدىكى بىر قەدەر تىپىك بولغان تۇنجى «بىمەنە پروزىچىلىق» ئەسىرى دېيىشكە بولىدۇ. 1948- يىلى ئۇنىڭ يەنە بىر رومانى «زىيانكەشلىككە ئۇچرىغۇچى» نەشر قىلىنغان. بۇ ئەسەرنىڭ ئۇدارىمۇ يۇقىرىقى ئەسەرنىڭكى بىلەن ئوخشاش بولۇپ، ئىنسانىيەت جەمئىيىتىدىكى ھەرخىل مەسىلىلەر ئوتتۇرىغا قويۇلغان. بۇ مەسىلىلەرنى ھازىرقى زامان ئىجتىمائىي - سىياسىي مۇھىتىدىكى قالايمىقانچىلىق كەلتۈرۈپ چىقارغان. 1953- يىلى نەشر قىلىنغان «ئاۋجى ماچىنىڭ خەتەرلىك سەرگۈزەشتىلىرى» ناملىق رومانى بىلەن بېللوۋ زور ئابرۇيغا ۋە مەملىكەتلىك كىتاب مۇكاپاتى (1954) غا ئېرىشكەن. 1959- يىلى نەشردىن چىققان «يامغۇر پادىشاھى ھاندىسن» ناملىق رومانىدا ئاپتور يەنىلا سەرگۈزەشتە شەكلىنى قوللىنىپ، ئامېرىكىلىق بىر غەلىتە مىليونېرنىڭ ئافرىقىدىكى تەكشۈرۈش ئېلىپ بېرىش جەريانىنى تەسۋىرلىگەن. ئۇنىڭ يەنە «موسبىنىڭ ئەسلىمىسى» (1968) ۋە «ئېرۇسالىم سەپىرى» (1976) قاتارلىق ھېكايە - توپلاملىرى بار.

كېيىنكى مەزگىللەردىكى ئەسەرلىرىدە بېللوۋ ئەڭ خاسلىققا ئىگە ئۇسلۇب ياراتقان. بۇ ئەسەرلەر: «ھېرزوگ» (1965- يىلى مەملىكەتلىك كىتاب مۇكاپاتىغا ئېرىشكەن)، «سېممېل ئەپەندىنىڭ سەييارە يۇلتۇزى» (1971- يىلى مەملىكەتلىك كىتاب مۇكاپاتىغا ئېرىشكەن)، «خومبۇرگنىڭ سوۋغىسى» (1976- يىلى پۇلىزېر مۇكاپاتىغا ئېرىشكەن) قاتارلىقلار. بۇ ئەسەردىكى باش پېرسوناژلارنىڭ ھەممىسى دېگۈدەك ياش يەھۇدىي زىيالىيلار بولۇپ، ئۇلارنىڭ مونولوگلىرىدىن ئاجايىپ تالانت ۋە كۆلكىلىك خام خىيال، ۋايىغا يەتكەن ئەقىل-پاراسەت ۋە ئۇچىغا چىققان بىمەنىلىك قاتارلىق ھەرقانداق نەرسىنى تاپقىلى بولىدۇ. كۈچلۈك مەدەنىي تەربىيىدىن شەكىللەنگەن ئالاھىدە تېرەنلىك بىلەن خەلق ئاممىسىنىڭ ئەقىل-پاراستى بىرلىشىپ، بېللوۋنىڭ ئەڭ بۈيۈك خاس ئىجادچانلىقىنى بارلىققا كەلتۈرگەن.

1976- يىلى بېللوۋ «ئۆز ئەسەرلىرىدە ھازىرقى زامان مەدەنىيىتىنى كۈچلۈك ئادىمىيلىك نۇقتىسىدا تۇرۇپ چۈشەنگەنلىكى ۋە چوڭقۇر تەھلىل قىلغانلىقى ئۈچۈن» نوبېل ئەدەبىيات مۇكاپاتىغا ئېرىشكەن.

«ئاۋجى ماچىنىڭ خەتەرلىك سەرگۈزەشتىلىرى» ناملىق رومان ھازىرقى زامان ئامېرىكا ئەدەبىياتىدىكى ئۆزلۈك ئېڭى ۋە خۇسۇسىي ئەركىنلىك تەسۋىرلەنگەن ۋەكىل ئەسەر. بۇ ئەسەردىكى باش پېرسوناژ ئاۋجى بىر يەھۇدىي ياش بولۇپ، ئۇ تاشقى دۇنيانىڭ كونتروللۇقىدىن قۇتۇلۇپ، چەكسىز ئەركىنلىككە ئېرىشمەكچى، ئۆز غايىسىگە يېتەكچىلىك قىلىدىغان ماھىيىتىنى تاپماقچى بولىدۇ. بىراق ئۇ چىكاگودىكى نامراتلار مەھەللىسىدە چوڭ بولغان، ئۇنىڭ ئاتا-ئانىسى يوق بولۇپ، تۇرمۇشى ناھايىتى نامرات ئىدى، شۇڭا، ئۇ كىچىك ۋاقتىدىن تارتىپلا ئەتراپىدىكى ھەرخىل كىشىلەر ئۇنىڭ تەقدىرىنى ئۆزلىرىنىڭ قېلىپىغا كىرگۈزمەكچى بولۇشىدۇ؛ لۈكچەكلەر ئۇنى ئوغرىلىق قىلىشقا كۈشكۈرتىدۇ؛ بايلار ئۇنى ئىتائەتچان چاكار قىلىپ كۆندۈرمەكچى بولۇشىدۇ؛ ئېسىل ماللار ماگىزىنىنىڭ خوجايىنى ئۇنى قىلىقلىرى سالاپەتلىك مال ساتقۇچى قىلىپ تەربىيىلىمەكچى بولىدۇ؛ ئۇنىڭ مومىسى بىر تەرەپتىن ئۇنىڭغا يالغان گەپ قىلىش ماھارىتىنى ئۆگىتىدۇ، يەنە بىر تەرەپتىن ئۇنىڭ ئابرۇيلۇق مۆتىۋەرلەردىن بولۇپ چىقىشىنى ئارزۇ قىلىدۇ. بىراق، ئاۋجىنىڭ قەلبىدە تاشقى دۇنيانىڭ كونتروللۇقىغا قارىتا ئىنتايىن كۈچلۈك قارشىلىق تۇيغۇسى بار ئىدى. شۇڭا ئۇ نەگىلا بارسا، نېمە ئىش قىلسا، كىم بىلەن ئارىلاشسا ھامان ئۆز ئەركىنلىكىدە چىڭ تۇرىدۇ. ئۇ ھامان ئۆزى بولۇشنىلا ئويلايدۇ، خالىغىنىنى قىلىدۇ، ئۇنى ھېچكىم ئۆزگەرتەلمەيدۇ. ئۇ پەقەت ئۆزىنىڭ ئۆتمۈشىنى ۋە مۇكەممەل ئۆزلۈكىنى مەڭگۈ ساقلاپ قېلىشنىلا ئويلايدۇ، باشقىلارنىڭ كونتروللۇقىنى قەتئىي خالىمايدۇ. چۈنكى، ئۇ بىر تەرەپتىن، ئۆزگەرمەس مۇناسىۋەت ۋە قاتمال مۇھىت ئىچىدە تۇراقلىشىپ قېلىشتىن قورقىدۇ، يەنە بىر تەرەپتىن، ئۆزلۈكسىز ئۆزگىرىش ئىچىدە ئۆز مەۋجۇدىيىتىنىڭ مۇئەييەن مەزمۇنىنى يوقىتىپ قويۇشتىن ئەنسىرەيدۇ. بۇ ئەسەر نەشر قىلىنغاندىن كېيىن غايەت زور زىلزىلە پەيدا قىلغان.

نورمان مايلېر (Norman Mailer, 1923 -) ئامېرىكىلىق مەشھۇر

يازغۇچى، سىياسىي ئوبزورچى، مەۋجۇدىيەتچىلىكنىڭ ئامېرىكىدىكى ئاساسلىق ۋەكىلى. ئۇ پروزا ئىجادىيىتىدە كۈچلۈك سۇبيېكتىپلىق ۋە مول تەسەۋۋۇر ئارقىلىق چىن ئادەم ۋە ھەقىقىي ئىشلارنى تەسۋىرلەشكە ماھىر.

ئۇ يېڭى جېرسى شتاتىدا بىر يەھۇدىي قان سىستېمىسىدىكى ئائىلىدە تۇغۇلغان. بالىلىق چاغلىرىنى نيۇيوركتىكى يەھۇدىيلار رايونىدا ئۆتكۈزگەن. 1943- يىلى خارۋارد ئۇنىۋېرسىتېتىنىڭ ئاۋىئاتسىيە قۇرۇلۇشى كەسپىنى پۈتتۈرگەن. 1944- يىلى ھەربىي مەجبۇرىيەتكە ئاتلىنىپ، تىنچ ئوكياندا ئىككى يىل ئەسكەر بولغان. 1946- يىلى ئەسكەرلىكتىن بوشانغان، كېيىن يېزىقچىلىق ئىشلىرىنى باشلىغان.

1948- يىلى ئۇنىڭ تۇنجى رومانى «يالىڭاچ ئادەم ۋە ئۆلگۈچى» نەشر قىلىنغان. بۇ ئەسەر ئۇنىڭ نامىنى چىقارغان. كىشىلەر بۇ ئەسەرنى 2- دۇنيا ئۇرۇشى تېمىسىدىكى ئەڭ مۇنەۋۋەر رومان، دەپ قارىغان. ئارقىدىنلا يازغان ئەسەرلىرى تازا مۇۋەپپەقىيەتلىك چىقمىغان. ئىككىنچى رومانى «باربارى دېڭىز ساھىلى» (1951) بىلەن «بۇغا باغچىسى» (1955) ناملىق رومانى تەنقىدكە ئۇچرىغان. 1957- يىلى ئۇنىڭ چوڭ ھەجىملىك ماقالىسى «ئاق تەنلىك نېگىر» ئېلان قىلىنغان. بۇ ئەسەر ئامېرىكا مەۋجۇدىيەتچىلىك ئەدەبىياتىنىڭ خىتابنامىسى دەپ ئاتالغان. 1959- يىلى نەشر قىلىنغان «ئۆزۈمنى ئۆزۈم تەشۋىق قىلىمەن» ناملىق ئەسەرلەر توپلىمى كىتابخانلارنىڭ كۈچلۈك دىققىتىنى قوزغىغان. بۇ توپلامغا تېخى ئاياغلاشمىغان ھېكايىلەر، رومانىنىڭ پارچىلىرى، ئوبزورلار، ئىلمىي ماقالىلەر، ئەدەبىي خاتىرىلەر ۋە رومانىنىڭ تىزىسلىرى كىرگۈزۈلگەن بولۇپ، بۇنداق يۇرەكلىك ھالدا ئۆزىنى ئاشكارىلاش ياش كىتابخانلارنىڭ ماختىشىغا ئېرىشكەن، شۇنداقلا تۇرمۇش كۆرسەتمىسى سۈپىتىدە ئورغۇن كىتابخانلارنى قىزىقتۇرغان. 1965- يىلى نەشر قىلىنغان «ئامېرىكا چۈشى» ناملىق رومانىدا ئايالىنى قەستلەپ ئۆلتۈرگەن بىر ئەر تەسۋىرلەنگەن. بۇ ئەسەر مايلېرنىڭ تۇنجى مەۋجۇدىيەتچىلىك رومانى، شۇنداقلا ئۇنىڭ ۋەكىل ئەسىرى بولۇپ قالغان. 1967- يىلى نەشر قىلىنغان «بىز نېمە ئۈچۈن ۋيېتنامغا بارىمىز؟» ناملىق رومانىدا بىر ياشنىڭ ئالياسكىغا بېرىپ ئېيىق ئوۋلىغانلىقى تەسۋىرلەنگەن. بۇ ئەسەردە قويۇق مەۋجۇدىيەتچىلىك ئىدىيىسى ۋە

«جىنسىي ئازادلىق» پىكىر ئېقىمى گەۋدىلەنگەن.

مايلېر بىر تالاش-تارتىشتىكى شەخس بولۇپ، ئۇنىڭ ئۆز-ئۆزىنى مەركەز قىلىشى ۋە جېدەلخور خاراكتېرى دائىم ئوبزورچىلىق ساھەسى ۋە كىتابخانىلارنى بىزار قىلغان. بەزىدە ئۇنىڭ رومانلىرىغا قارىغاندا ئەدەبىي ئاخبارات ئەسەرلىرى تېخىمۇ ئېتىبارغا ئېرىشكەن. 1967-يىلى 10- ئايدىكى ۋاشىنگتون نامايىشىغا ئاساسەن يېزىلغان «قاراڭغۇ كېچىدىكى ھەربىي قوشۇن» ناملىق ئەدەبىي ئاخبارات بۇنىڭ بىر مىسالى. بۇنىڭدىن باشقا يەنە ئۇنىڭ جۇمھۇرىيەتچىلەر پارتىيىسى بىلەن دېموكراتلار پارتىيىسىنىڭ پرېزىدېنت سايلام رىقابىتى تەسۋىرلەنگەن «مىئامى ۋە چىكاگو قورشاۋى» (1968)، ئاي شارىدا ئېلىپ بېرىلغان قىدىرىپ تەكشۈرۈش تەسۋىرلەنگەن «ئايدىكى يالقۇن» (1970) قاتارلىق ئەدەبىي ئاخباراتلىرى بار.

ئۇ 1969- يىلى نيۇيورك شەھىرىنىڭ شەھەر باشلىقى سايلىمىغا قاتنىشىپ مەغلۇپ بولغان. ئۇ يەنە «قانۇن سىرتىدا» (1968)، «قىز تېشى» (1970) قاتارلىق كىنولارنى يازغان ھەمدە ئۇلارغا رېژىسسورلۇق قىلغان. ئۇنىڭ باشقا ئەسەرلىرىدە يەنە «پرېزىدېنتنىڭ ھۆججەتلىرى» (1963)، «ئادەم يېگۈچى ۋە خرىستىئان» (1966) قاتارلىق ماقالە توپلاملىرى، «ئايالنىڭ ئۆلۈمى ۋە باشقا بالا-قازالار» (1962) ناملىق شېئىرلار توپلىمى بار. 1979- يىلى مايلېر قاتىل جىنايەتچى جىلمونىڭ ھاياتى تەسۋىرلەنگەن رومان «جاللات ناخشىسى» نى نەشر قىلدۇرغان. مايلېر: «راست ئادەم ۋە راست ئىشلار ئەستايىدىل تەسۋىرلەنگەن بۇ كىتابتا ھەقىقىي ئامېرىكا تۇرمۇشى نامايان قىلىنغان» دېگەن.

مايلېرنىڭ 60- يىللاردىن كېيىن ئىجاد قىلغان كۆپلىگەن ئەسەرلىرى قويۇق مەۋجۇدىيەتچىلىك تۇسىگە ئىگە بولۇپ، ھازىرقى زامان ئامېرىكا ئەدەبىياتىغا، بولۇپمۇ «قارا يۇمور» ئېقىمىغا بىر قەدەر زور تەسىر كۆرسەتكەن.

ئابې كوبو (安部公房, 1924 -) ياپونىيىلىك يازغۇچى، دراماتورگ، ياپونىيە مودېرنىزم ئەدەبىياتىنىڭ مۇھىم ۋەكىللىرىدىن بىرى. ئۇ غەلىتە سىمۋوللار ئارقىلىق غېرىپلىق تۇيغۇسىنى تەسۋىرلەش بىلەن مەشھۇر.

ئۇ توكيودىكى بىر دوختۇر ئائىلىسىدە تۇغۇلغان. كىچىك ۋاقتىدا ئائىلىسى بىلەن جۇڭگونىڭ شەرقىي شىمالىدىكى شېنياڭ شەھىرىگە بارغان ھەمدە شۇ

يەردە چوڭ بولغان. 1941- يىلى ياپونىيىگە قايتىپ، 1943- يىلى توكيو ئىمپېرىيە ئۇنىۋېرسىتېتىنىڭ مېدىتسىنا ئىنستىتۇتىغا كىرىپ ئوقۇغان. ئالىي مەكتەپتىكى چاغدا، دوستويېۋسكى، نېتزشې، ھايدېگېر، ياسپېرس، رىلكې قاتارلىقلارنىڭ ئەسەرلىرىنى كۆپلەپ ئوقۇغان. ئۇزاق ئۆتمەي، ئۇ يەنە جۇڭگونىڭ شەرقىي شىمالىغا قايتىپ بارغان. بىراق ئۇنىڭ بۇ سەپىرى ياپونىيىنىڭ مەغلۇبىيىتىگە توغرا كېلىپ قالغاچقا، ئۇ دۆلىتىگە قايتۇرۇلغان. 1948- يىلى ئالىي مەكتەپنى پۈتتۈرگەن، بىراق زادىلا دوختۇرلۇق قىلمىغان.

ئابې كوبو دەسلەپتە شېئىر يازغان. 1947- يىلى «نامسىز شېئىرلار» ناملىق توپلىمىنى ئۆز خىراجىتى بىلەن چىقارغان. 1948- يىلى ئۇ ياپونىيىنىڭ مودېرنىزمچى يازغۇچىلىرى تەشكىللىگەن «كېچە ئۇيۇشمىسى» غا قاتناشقان. شۇ يىلى ئۇنىڭ «يولنىڭ ئاخىرىدىكى بەلگە» ناملىق رومانى نەشر قىلىنغان. بۇ ئەسەر ئوبرورچىلارنىڭ ماختىشىغا ئېرىشكەن، ئاپتورمۇ بىراقلا نام چىقارغان. بۇنىڭدىن باشقا ئۇنىڭ مۇھىم ئەسەرلىرىدىن «ئۆتىنچى مۇزلىنىش دەۋرى» (1959) ، «قۇم ئىچىدىكى ئايال» (1960) ، «باشقىلارنىڭ چىرايى (1964) ، «كۆيدۈرۈلگەن خەرىتە» (1967) ، «ساندۇقتىكى ئادەم» (1973) قاتارلىق رومانلىرى بار. ئۇ يەنە نۇرغۇن دراما يېزىپ، ياپونىيىدە غايەت زور نەتىجە قازانغان. بۇنىڭ ئىچىدىكى «دوستلار» (1967) ناملىق دراmiسى ياپونىيىدە ئىنگلىز تىلىدا ئوينالغان. ئابې «قۇم ئىچىدىكى ئايال» ناملىق رومانىنى ئۆزى سېنارىيىلەشتۈرگەن. بۇ ئەسەر فىلىم قىلىپ ئىشلەنگەندىن كېيىن گانا كىنو مۇكاپاتىغا ئېرىشىپ، پۈتۈن دۇنيادا داڭق قازانغان.

ئابې كوبو بىر مەزگىل ياپونىيە كومپارتىيىسىگە كىرگەن. 1956- يىلى شەرقىي ياۋروپادا ساياھەت قىلىپ قايتىپ كەلگەندىن كېيىن، ناھايىتى ئاچچىق بىر ئەدەبىي ئاخبارات يازغان، بۇنىڭ بىلەن ئۇ ياپونىيە كومپارتىيىسىدىن قوغلاپ چىقىرىلغان.

ئابې كوبو ئىجادىيەت جەھەتتە ياۋرۇپا مودېرنىزم ئەدەبىياتىنىڭ ئىپادىلەش ئۇسۇللىرىنى يۇرەكلىك ئىشلىتىپ، غەلىتە سىمۋول ۋە ئاجايىپ مەسەل تۈسى ئارقىلىق رېئال تۇرمۇشنى ئەكس ئەتتۈرگەن. ئۇ ئۆز ئەسەرلىرىدە رېئال تۇرمۇشتىكى چىن تەپسىلاتلار بىلەن خىيالىي كۆرۈنۈشلەرنى بىر-بىرىگە

يوغۇرۇپ، شەخسنىڭ يالغۇزلۇقى ۋە ئادەمنىڭ غايىپ كۈچ ئالدىدىكى ئامالسىزلىقىنى ئىپادىلەپ، ھازىرقى زامان ئادەملىرىدىكى ياتلىشىش تۇيغۇسىنى ئېچىپ بەرگەن.

نىرمارا ۋارما (Nirmara Varma, 1929 -) ھىندىستانلىق يازغۇچى، مەۋجۇدىيەتچىلىكنىڭ ھىندىستاندىكى ئاساسلىق ۋەكىللىرىنىڭ بىرى.

ۋارما ھىندىستاننىڭ سىملا شەھىرىدە تۇغۇلغان. بۇ يەردە ئوتتۇرا مەكتەپنى تۈگەتكەندىن كېيىن، دېھلىدا ئۇنىۋېرستېتقا كىرىپ ئوقۇغان ھەمدە ئەدەبىياتتىن ماگىستېرلىق ئۇنۋانىغا ئېرىشكەن. ئالىي مەكتەپنى تۈگەتكەندىن كېيىن، دەسلەپتە مائارىپ خىزمىتى بىلەن شۇغۇللانغان، ئۇزاق ئۆتمەي ئەدەبىي ئىجادىيىتىنى باشلىغان.

1959- يىلى ئۇ پراگادا بىر مەزگىل تۇرغان، ئارقىدىنلا ياۋروپادىكى ھەرقايسى دۆلەتلەرنى ئايلىنىپ، مودېرنىزم ئەدەبىياتىنىڭ، بولۇپمۇ مەۋجۇدىيەتچىلىك ئەدەبىياتىنىڭ تەسىرىنى قوبۇل قىلغان.

50، 60- يىللاردا ھىندىستاندا يېڭى پروزىچىلىق ئېقىمى بارلىققا كېلىپ، بىر مەزگىل ئەۋج ئالغان. بۇ ئېقىم فرانسىيە مەۋجۇدىيەتچىلىك ئېستېتىكا ئىدىيىسىنىڭ ۋە مەۋجۇدىيەتچىلىك ئەسەرلىرىنىڭ چوڭقۇر تەسىرىگە ئۇچرىغان. بۇ ئېقىمغا تەۋە يازغۇچىلار ئۆز ئەسەرلىرىدە ئادەمنىڭ ئۆزلۈك مەۋجۇدىيىتى ئۈستىدىكى ئىزدىنىشلەر ئارقىلىق ھاياتنىڭ ئەھمىيىتىنى مۇئەييەنلەشتۈرۈشكە ئۇرۇنغان. ۋەھىمە، غېرىبلىق، ناتونۇشلۇق، مەيۇسلۇك قاتارلىقلار بۇ ئەسەرلەردىكى ئاساسىي ھېسسىياتقا ئايلانغان بولۇپ، كىشىلەرنىڭ نارازىلىقى ۋە خەۋپسىرىشى ئەكس ئەتتۈرۈلگەن. ۋارما ناھايىتى تېزلا بۇ ئېقىمنىڭ ئاساسلىق ۋەكىلىگە ئايلانغان.

بەدىئىيلىك جەھەتتە، ۋارما ئەسەرلىرىدە يېڭىچە سىمۋول، يېڭىچە ئىماگ ۋە ئاڭ ئېقىمى قاتارلىق ۋاستىلارنى قوللانغان. ئۇنىڭ ئەسەرلىرىدىكى پېرسوناژلارنىڭ كۆپى يېگانە ۋە ئەنسىز كىشىلەر بولۇپ، ئۇلارنىڭ قەلبى بېسىمغا ئۇچرىغان، ھېسسىياتى قاپسىلىپ قالغان، ئۇلارنىڭ ئەتراپىدىكى دۇنيا ناتونۇش ۋە ئادىمىيلىكنى بوغىدىغان ياقا يۇرت، بۇ ناتونۇش دۇنيادا كونا

ئەخلاقىي قىممەت بەربات بولغان، يېڭى ئەخلاقىي قىممەت تېخى شەكىللەنمىگەن.

ۋارمانىڭ ۋەكىل ئەسەرلىرىدىن «ئاشۇ كۈنلەر» (1964) ناملىق رومانى، «پەسىل قۇشى» (1960)، «كۆيۈۋاتقان ئورمان» (1964) قاتارلىق ھېكايە توپلاملىرى بار. بۇنىڭ ئىچىدە «پەسىل قۇشى» ناملىق ھېكايە ئاپتورىنىڭ ئەڭ خاسلىققا ئىگە ئەسىرى، شۇنداقلا پۈتكۈل ھىندىستان يېڭى پروزىچىلىقىدىكى ۋەكىل ئەسەرلەرنىڭ بىرى. بۇ ھېكايىدە مەۋجۇدىيەتچىلەرنىڭ قەلبىدىكى ئاستىدىكى تەنھالىق، ئازاب ۋە مىسكىنلىك كەيپىياتى تولۇق نامايان قىلىنغان.

توققۇزىنچى باب

يېڭى پروزىچىلىق

يېڭى پروزىچىلىق (The New Novel) 20- ئەسىرنىڭ 50- ۋە 60- يىللىرىدا فرانسىيىدە بارلىققا كەلگەن بىر ئەدەبىيات ھەرىكىتى بولۇپ، ئۇ ھازىرقى زامان فرانسىيە ئەدەبىياتىدا مەۋجۇدىيەتچىلىكتىن كېيىن مەيدانغا چىققان يەنە بىر مۇھىم مودېرنىزم ئېقىمى.

1. يېڭى پروزىچىلىق ۋە ئۇنىڭ تەرەققىيات ئەھۋالى

يېڭى پروزىچىلىق دۇنياغا كەلگەن دەسلەپكى مەزگىللەردە كىشىلەر ئۇنى «غەلىتە»، «بىمەنە»، «روھىي كېسەلگە ئوخشاش» دەپ قاراپ ئانچە قوبۇل قىلمىغان. بىراق 60- يىللارغا كەلگەندە ئۇ جەمئىيەتنىڭ ئېتىراپ قىلىشىغا ئېرىشكەن. ئۇنىڭ ئۈستىگە، ئۇ يالغۇز فرانسىيە ئەدەبىيات تارىخچىلىرىنىڭ دىققىتىگە سازاۋەر بولۇپلا قالماي، بەلكى ناھايىتى تېزلا غەربىي ياۋروپا، ئامېرىكا، ياپونىيە قاتارلىق جايلارغا، ھەتتا بەزى شەرقىي ياۋروپا دۆلەتلىرىگە تارقالغان. قىزىقارلىق يېرى شۇكى، «يېڭى پروزىچىلىق» دېگەن بۇ نام مەزكۇر ئېقىم پەسىيىشكە قاراپ يۈزلەنگەندىلا بېرىلگەن. دەسلەپتە، ئوبزورچىلار يېڭى پروزىچى يازغۇچىلارنىڭ ئەسەرلىرىنىڭ كۆپى «كېچە» نەشرىياتىدا نەشر قىلىنغانلىقى ئۈچۈنلا ئۇلارنى بىر ئېقىم دەپ قارىغان. بىراق بۇ يازغۇچىلارنىڭ ئىجادىيىتىدە ناھايىتى كەسكىن خاسلىقلار بار ئىدى، ئۇلارنىڭ كونكرېت ئىجادىيەت خاھىشلىرىمۇ بىر-بىرىگە ئوخشىمايتتى. بەزى يازغۇچىلار تاشقى دۇنيانى تەسۋىرلەشكە ئەھمىيەت بەرگەن؛ بەزىلىرى كۆندىلىك پارچە - پۇرات تۇرمۇش تەپسىلاتلىرى ئارقىلىق ئىنسان قەلبىنىڭ سىرى ئۈستىدە ئىزدەنگەن؛ بەزىلىرى قەلبنىڭ چوڭقۇر قاتلىمىدىكى ئاڭ پائالىيەتلىرىنى بىۋاسىتە

تەسۋىرلىگەن. ئۇنىڭ ئۈستىگە، بۇ يازغۇچىلارنىڭ خاس ئىجادىيەت ئالاھىدىلىكلىرىمۇ ئىنچىكە ھالدىكى ئۆزگىرىش ئىچىدە تۇرغان. ئۇلار تەشكىللىك ئۇيۇشمىغان، بىرەر ئورتاق پروگراممىنىمۇ ئوتتۇرىغا قويمىغان، بەلكى ھەر قايسىسى ئۆز ئالدىغا ئىجادىيەت بىلەن شۇغۇللانغان. شۇڭا ئوبزورچىلار ئۇلارنى ھەر خىل ناملار بىلەن ئاتاپ باققان. بەزىلەر ئۇلارنى «كۆرۈش سەزگۈسى ئېقىمى» ، «ماددىچىلىق ئېقىمى» ، «ئوبيېكتىپچىلار ئېقىمى» ، «كۆزەتكۈچىلەر ئېقىمى» دەپ ئاتىغان؛ بەزىلەر ئۇلارنى «ئەكسىلپروزىچىلىق» ، «يېڭى رېئالىزم» ، «پروزا دولقۇنى» دەپ ئاتىغان؛ يەنە بەزىلەر ئۇلارنى «ئىنكارچىلار ئېقىمى» ، «مارىغۇچىلار ئېقىمى» ، «فوتوگرافىيە ئېقىمى» ، «كېچە ئېقىمى» دەپ ئاتىغان. پەقەت 1971- يىلىغا كېلىپ بۇ ئېقىمنىڭ يۇقىرى پەللىسى ئۆتۈپ كەتكەندىن كېيىن، كىشىلەر پارىژدىكى سىرىج-لا-سالي خەلقارا مەدەنىيەت كۇلۇبىدا يېڭى پروزىچىلىق توغرىسىدا تۇنجى قېتىملىق مۇھاكىمە يىغىنى ئېچىپ، بۇ يازغۇچىلارنىڭ ئىجادىيىتىدىن خۇلاسە چىقارغاندىلا، ئاندىن ئۇلارنىڭ ئىجادىيەت پائالىيىتىنى«يېڭى پروزىچىلىق» دەپ ئاتىغان، ھەمدە تېخىچە بىرەر تەشكىلى، ئورتاق پروگراممىسى ۋە خىتابنامىسى يوق بۇ يازغۇچىلارنى بىر كۇلۇب شەكلىدىكى كوللېكتىپقا ئۇيۇشتۇرغان. بۇ يىغىندا يەنە يېڭى پروزىچىلىقنىڭ نەزەرىيىلىرى چوڭقۇرلاپ مۇھاكىمە قىلىنغان. 1971- يىلى «يېڭى پروزىچىلىق» رەسمىي شەكىللەنگەندىن كېيىن، بۇ نامنى قوبۇل قىلغان يازغۇچى جەمئىي يەتتە نەپەر بولغان: ئالان روببې-گرىللېت، مىشېل بۇتور، كلود سىمون، كلود ئوللېر، ژان رىكاردو، روبېرىت پىنگېت، ناتالى سارروت قاتارلىقلار. بۇلاردىن باشقا، كۆپچىلىك ئېتىراپ قىلغان بەزى يېڭى پروزىچىلار، مەسىلەن، مارگارىت دۇراس ۋە سامۇئېل بېككېت قاتارلىقلار 1971- يىلىدىكى مۇھاكىمە يىغىنىغا قاتنىشىشنى رەت قىلغاچقا، يېڭى پروزىچىلار تىزىملىكىگە كىرگۈزۈلگەن، بىراق ئۇلارنى يەنىلا مۇھىم يېڭى پروزىچى يازغۇچىلار دېيىشكە بولىدۇ. يېڭى پروزىچىلىقنىڭ بىر ئېقىم بولۇپ شەكىللىنىشىدە بەزى ئوبزورچىلار، بولۇپمۇ مەشھۇر ئوبزورچى رولان بارت ئىنتايىن مۇھىم رول ئوينىغان.

رومانتىزم ھەرىكىتىدىن باشلاپ، فرانسىيە ئەدىبلىرى ھيۇگو ئوتتۇرىغا

قويغان «سەنئەت ئەركىنلىكى» شوئارى ئاستىدا توختىماي يېڭىلىق يارىتىپ، ئۆزئارا رىقابەتلىشىپ، ئەدەبىيات شەكىللىرىنىڭ ئۆزگىرىش قەدىمىنى زور دەرىجىدە تېزلەتكەن. 20- ئەسىرنىڭ 20- ۋە 30- يىللىرىدا فرانسىيە ئەدەبىيات سەھنىسىدە «ئەكسىلپروزا» (anti—novel) باش كۆتۈرگەن. ئۇلار قۇرۇلما جەھەتتە پروزىچىلىقنىڭ مۇئەييەنلەشكەن ئومۇمىي قائىدىلىرىنى بىكار قىلغان، ئەنئەنىۋى پروزا ئەسەرلىرىنىڭ تەشكىلىي ئامىللىرىنى چۆرۈپ تاشلىغان، ئەنئەنىۋى ئەدەبىي ئىجادىيەتنىڭ ئاساسىي ئۆلچەملىرىگە قارشى تۇرغان، پروزىچىلىقنىڭ ئەنئەنىۋى ئىپادىلەش ئۇسۇللىرىنى بۇزۇپ تاشلىغان. بۇنىڭ بىلەن، كىتابخانلاردا ئەسەرلەرگە قارىتا ھەرخىل پەرەز ئىمكانىيىتى شەكىللەنگەن. سارتىرې فرانسىيىلىك ئايال يازغۇچى ناتالى سارروتنىڭ «ناتونۇش ئادەمنىڭ پورترېتى» (1948) ناملىق رومانىغا يازغان كىرىش سۆزىدە فرانسىيىلىك يازغۇچى ئادرې گىد (Andre Gide, 1869 - 1951) نىڭ «يالغان پۇل ياسىغۇچى» ناملىق رومانىنى ۋە ئامېرىكىلىق يازغۇچى ۋلادىمىر نابوكوۋ (Vladimir Nabokov, 1899 - 1977) نىڭ ئەسەرلىرىنى «ئەكسىلپروزا ئەسەرلىرى» دەپ ئاتىغان. شۇنداق دېيىشكە بولىدۇكى، ئاتالمىش «ئەكسىلپروزا» ئەمەلىيەتتە دەل يېڭى پروزىچىلىقتىن ئىبارەت.

يېڭى پروزىچىلىق ئەنئەنىۋى پروزىچىلىققا قارشى ھەرىكەت بولۇپ، ئۇ بالزاك ۋەكىللىكىدىكى ئەنئەنىۋى پروزىچىلىققا كەسكىن قارشى تۇرغان. يېڭى پروزىچىلىق ئېقىمىنىڭ رەھبىرى روببې-گرىللېت ئۆزىنىڭ «يېڭى پروزىچىلىق» ناملىق ماقالىسىدە: «‹ھەقىقىي پروزىچىلىق› بالزاك دەۋرىدە قاتتىق بېكىتىلگەن قائىدىلەر ئارقىلىق مەڭگۈلۈك تۇراقلىشىپ كەتتى، دەيدىغان ئوي پۈتۈنلەي خاتا» دېگەن. يېڭى پروزىچى يازغۇچىلار بالزاك ۋەكىللىكىدىكى ئەنئەنىۋى پروزىچىلىق بىلەن ئادا - جۇدا بولىغانلىقىنى ئوچۇق - ئاشكارا جاكارلاپ، يېڭى پروزا ساھەسى ئۈستىدە تىرىشىپ ئىزدىنىپ، پروزىچىلىقنىڭ يېڭىچە ئىپادىلەش ئۇسۇلى ۋە تىلىنى ئىجاد قىلىپ، شەيئىلەرنىڭ «ھەقىقىي» قىياپىتىنى تەسۋىرلەپ، تېخى بايقالمىغان بىر ئوبيېكتىپ دۇنيانى نامايان قىلىپ، تىپىك پېرسوناژ خاراكتېرى بولمىغان، ھېكايە سۇژېتى بولمىغان، ھەتتا بەزىدە تىنىش بەلگىلىرىمۇ بىكار قىلىنغان

ئۆزگىچە پروزا شەكلىنى ياراتقان. ئۇلارنىڭ قارىشىچە، بالزاكتىن بۇيان فرانسىيە پروزىچىلىقى ئىنچىل ھالدا ئەنئەنىۋى پروزىچىلىقنىڭ ھۆكۈمرانلىقى ئاستىدا تۇرۇپ كەلدى. نۆۋەتتە ئەنئەنىۋى پروزىچىلىق قاتمال ھالەتكە چۈشۈپ قالدى، خالتا كوچىغا كىرىپ قالدى. ئەنئەنىۋى ئەدەبىياتنىڭ كونا قائىدە - مىزانلىرىدىن ئۈزۈل - كېسىل ئادا - جۇدا بولمىغۇچە 20- ئەسىر كىرگەندىن بۇيان كۆرۈلگەن پروزا كرىزىسىدىن قۇتۇلغىلى بولمايدۇ. 19- ئەسىردىكى ئەنئەنىۋى پروزىچىلىقنىڭ كونا ئىجادىيەت ئۇسۇلى 20- ئەسىردىكى كىشىلەرنىڭ ئىدىيىۋى ھېسسىياتىنى ۋە تۇرمۇش مۇھىتىنى، بولۇپمۇ 2- دۇنيا ئۇرۇشىدىن كېيىنكى رېئاللىقنى ئىپادىلەشكە ماس كەلمەيدۇ. شۇڭا، يېڭى پروزىچىلار پېرسوناژلار ئوبرازىنى يارىتىش پروزا ئىجادىيىتىنىڭ ئاساسلىق ۋەزىپىسى دېگەنگە قارشى تۇرۇپ، پروزىچىلىقنىڭ ئاساسىي ۋەزىپىسى پېرسوناژلار ئوبرازىنى يارىتىش ئەمەس، شۇنداقلا ئاپتورنىڭ ئىدىيىۋى ھېسسىياتىنى، سىياسىي مەيدانىنى، ئەخلاقىي قاراشلىرىنى بايان قىلىشمۇ ئەمەس، بەلكى «ئادىمىيەتسىزلەشكەن» ، ھېچقانداق ھېسسىيات تۈسى ئالمىغان تىل ئارقىلىق، يەنى سوغۇق، دەل، فوتو سۈرەتكە ئوخشاش تىل ئارقىلىق ئوبيېكتىپ شەيئىلەرنى تەسۋىرلەش، دەپ قارىغان. ئۇلارنىڭ قارىشىچە، پېرسوناژ پەقەت مەلۇم خىل پىسخىك ئامىلنى ياكى پىسخىك ھالەتنى تەسۋىرلەشتىكى «ۋاقىتلىق ۋاسىتە» . شۇڭا، ئۇلارنىڭ ئەسەرلىرىدىكى پېرسوناژلارنىڭ خاسلىقى يوق، خاراكتېرى يوق، بەزىدە ھەتتا ئىسىم - فامىلىسىمۇ يوق. ئۇلارنىڭ ئەسەرلىرىنىڭ قۇرۇلمىسى ئالاھىدە بولۇپ، ۋاقىت تەرتىپىنىڭ ۋە ماكانىنىڭ چەكلىمىسىگە ئۇچرىمىغان. ئەسەرلەرنىڭ سۇژېتى ئاددىي بولۇپ، ئۇلار ئامىباب پروزا ئەسەرلىرىنىڭ ياكى رازۋېتكا ئەسەرلىرىنىڭ ۋەقەلىكىگە ئوخشاپ كېتىدۇ. چۈنكى، يېڭى پروزىچىلار ئادەمنى جەلپ قىلىدىغان ھېكايە سۇژېتى ئارقىلىق كىتابخانلارنى «ساختا دۇنيا» غا باشلاپ كىرىشكە قارشى تۇرغان.

يېڭى پروزىچىلىق 50-، 60- يىللاردا يۇقىرى پەللىگە يەتكەن. 70- يىللاردىن باشلاپ كېڭىيىپ تەرەققىي قىلىشقا يۈزلەنگەن. 80- يىللارغا كەلگەندە ئاساسەن پەسىيىپ قالغان. بىراق كلود سىمونىنىڭ 1985- يىلى نوبېل

ئەدەبىيات مۇكاپاتىغا ئېرىشىشى بىلەن فرانسىيىدە يېڭى پروزىچىلىق قىزغىنلىقى يەنە كۆتۈرۈلگەن، شۇنداقلا پۈتۈن دۇنيا مىقياسىدا يېڭى پروزىچىلىق ۋە كلود سىمونىنى تەتقىق قىلىش دولقۇنى قوزغالغان. كلود سىمونىنىڭ ئابرۇيىمۇ زور دەرىجىدە ئۆسۈپ، «يېڭى پروزىچىلىقنىڭ ئاتىسى» دەپ ئاتالغان. يېڭى پروزىچىلىقنىڭ دۇنيا ئەدەبىياتىدىكى ئورنىمۇ كۈنسايىن ئاشقان.

دېمەك، يېڭى پروزىچىلىق فرانسىيىلىك مارسېل پروست، ئاندرې گىد، ئەنگلىيىلىك ۋىرگىنىيە ۋۇلف، ئىرېلاندىيىلىك جامېس جويس، ئاۋستىرىيىلىك فرانز كافكا، ئامېرىكىلىق ۋىليام فولكنېر، ئېرنست hېمىڭۋاي، دوس پاسوس قاتارلىقلار ئاچقان هازىرقى زامان پروزىچىلىقى يولىدا مېڭىپ، بىر قاتار يېڭى ئىزدىنىشلەر ئارقىلىق «كەلگۈسىگە خاس پروزىچىلىق» نى بەرپا قىلىشقا تىرىشقان.

يېڭى پروزىچىلىق ئېقىمى فرانسىيىدە 1955- يىلىدىن كېيىن مودا بولغان، بىراق بۇنىڭدىن خېلى بۇرۇنلا ناتالى سارروت قاتارلىق يازغۇچىلار يېڭى ئىپادىلەش ئۇسۇللىرىدا ئىجادىيەت بىلەن شۇغۇللانغان بۇ خىلدىكى ئەسەرلىرىنى ئېلان قىلغان. ۋەهالەنكى، بۇ ئەسەرلەر كىشىلەرنىڭ دىققىتىنى قوزغىيالمىغان. 1938- يىلى سارروت تۇنجى رومانى «ئىنتىلىشچانلىق» نى نەشر قىلدۇرغان. بىراق بۇ ئەسەر خۇددى دېڭىزغا تاشلانغان كىچىك تاشقا ئوخشاش hېچقانداق تەسىر قوزغىيالمىغان، hېچكىم ئوبزور يازمىغان. 1948- يىلى سارروتنىڭ يېڭى ئىپادىلەش ئۇسۇلىدا يېزىلغان يەنە بىر رومانى «ناتونۇش ئادەمنىڭ پورترېتى» نەشر قىلىنغان. سارترې بۇ كىتابقا كىرىش سۆز يېزىپ، ئۇنى مۇئەييەنلەشتۈرگەن بولسىمۇ، لېكىن يەنىلا يېتەرلىك ئېتىبارغا ئېرىشەلمىگەن. شۇنىڭ بىلەن بىر ۋاقىتتا دېگۈدەك، 1947- يىلى سامۇئېل بېككېتنىڭ يېڭى پروزىچىلىق ئۇسلۇبىدا يېزىلغان رومانى «مورفى» نەشر قىلىنغان، لېكىن بۇ ئەسەرگىمۇ hېچكىم دىققەت قىلمىغان. كلود سىمون 1945- يىلى نەشر قىلدۇرغان رومانى «چىدىماس» تا گەرچە ئۆزىنىڭ يېڭى ئىزدىنىشلىرىنى ئىپادىلىگەن بولسىمۇ، بىراق بۇ ئەسەردە ئاساسىي جەهەتتىن ئەنئەنىۋى ئىپادىلەش ئۇسۇلى قوللىنىلغاچقا، كىشىلەرنىڭ دىققىتىنى تارتالمىغان. هەتتا يېڭى پروزىچىلىق ئېقىمىنىڭ رەهبىرى روبې - گرىللېت

1953- يىلى نەشر قىلدۇرغان يېڭى پروزىچىلىقنىڭ ۋەكىل رومانى «ئۆچۈرگۈچ» دۇنياغا كەلگەن دەسلەپكى مەزگىللەردىمۇ ھېچكىمنىڭ دىققىتىنى قوزغىيالمىغان. شۇنداق دېيىشكە بولىدۇكى، يېڭى پروزىچىلىق ئېقىمى سىمۋولىزم قاتارلىق ئېقىملارغا ئوخشاش ئەدەبىيات سەھنىسىگە چىقىشى بىلەنلا زىلزىلە پەيدا قىلالمىغان، بەلكى بىر مەزگىل سوغۇق مۇئامىلىگە ئۇچرىغان.

يېڭى پروزىچىلىق باش كۆتۈرگەن دەسلەپكى مەزگىللەردە داڭلىق نەشرىياتلارنىڭ ھەممىسى دېگۈدەك ئۇلارنىڭ ئەسەرلىرىنى قوبۇل قىلمىغان، شۇڭا ئۇلارنىڭ دەسلەپكى ئەسەرلىرى ئەينى چاغدىكى ئىككىنچى دەرىجىلىك نەشرىياتلاردا ناھايىتى تەستە نەشر قىلىنغان.

گېزىت - ژۇرنال ساھەسىمۇ يېڭى پروزىچىلىقنى ناھايىتى ئاز قوللىغان. گەرچە «تېز» ھەپتىلىك ژۇرنىلى، «فرانسىيە كۆزەتكۈچىسى» ژۇرنىلى، «دۇنيا» گېزىتى قاتارلىقلار يېڭى پروزىچىلىقنى قوللايدىغان بەزى ماقالىلارنى ئېلان قىلغان بولسىمۇ، بىراق كۆپ ساندىكى گېزىت - ژۇرناللار قارشى تۇرۇش پوزىتسىيىسىدە بولغان.

يېڭى پروزىچىلىق ئەسەرلىرى ئېرىشكەن ئەدەبىيات مۇكاپاتلىرىمۇ چەكلىك بولغان. گەرچە يېڭى پروزىچى يازغۇچىلارنىڭ كۆپى مۇكاپات ئالغان بولسىمۇ، لېكىن ھېچكىم مۇكاپاتقا كۆپ ئېرىشەلمىگەن؛ تەسىرى بىر قەدەر زور مۇكاپاتلار ئۇلارغا بېرىلمىگەن، ئادەتتىكى مۇكاپاتلارمۇ ئۇلارنى ئىزچىل قوللاپ كەتمىگەن. «فېنېۋېن» مۇكاپاتى گەرچە يېڭى پروزىچىلىقنى قەتئىي قوللىغان بولسىمۇ، بىراق ئۇ 35 ياشتىن تۆۋەن يازغۇچىلارغا بېرىلىدىغان بولغاچقا، بۇ مۇكاپاتقا ئېرىشكەن يازغۇچىلارنىڭ ھەقىقىي نام چىقىرىشى ۋە ئەدەبىيات ساھەسىنىڭ ئېتىراپ قىلىشىغا ئېرىشىشى يەنىلا تەس بولغان. شۇڭا، يېڭى پروزىچىلىق 50- يىللارنىڭ دەسلەپكى مەزگىللىرىدە ئەدەبىيات ساھەسى ۋە كەڭ كىتابخانلار تەرىپىدىن تېخى قوبۇل قىلىنمىغان. دېمەك، يېڭى پروزىچىلىق خېلى ئۇزاق بىر مەزگىلگىچە ئوبزورچىلىق ساھەسىنىڭ ۋە كىتابخانلارنىڭ يېتەرلىك ئېتىبارىغا ئېرىشەلمەي، سوغۇق مۇئامىلىگە ئۇچرىغان.

1954- يىلىدىن كېيىن يېڭى پروزىچىلىق ئېقىمىدىكى توققۇز نەپەر يازغۇچىنىڭ 11 پارچە ئەسىرى ئارقا - ئارقىدىن يەتتە تۈرلۈك ئەدەبىيات

مۇكاپاتىغا ئېرىشكەن؛ ئارقىدىنلا «ئەسلى ھالەت» ژۇرنىلىنى پائالىيەت مەركىزى قىلغان بىر تۈركۈم يازغۇچىلار يېڭى پروزىچىلىق ئېقىمىنىڭ ئىجادىيەت پرىنسىپلىرىنى قوللىغان، بۇنىڭ بىلەن، يېڭى پروزىچىلىق قوشۇنى تېخىمۇ زورىيىش بىلەن بىر ۋاقىتتا، كۆپلىگەن ياش ئەدەبىيات ھەۋەسكارلىرى يېڭى پروزىچىلىققا قىزىقىشقا باشلىغان. كىتابخانلارمۇ «قىزىقماسلىق» تىن «كۆرۈپ بېقىش» قا ئۆتكەن؛ ھەر قايسى چوڭ گېزىت - ژۇرناللارمۇ «پەرۋا قىلماسلىق» پوزىتسىيىسىنى ئۆزگەرتىپ، يېڭى پروزىچىلىققا ئائىت مەخسۇس سەھىپىلەرنى ئاچقان؛ گەرچە كىتابخانلار يەنىلا مەلۇم ئارىلىق ساقلاپ تۇرغان، بىر مۇنچە ئادەملەر بۇ خىل ئەسەرلەرنى ئوقۇسا ئادەم «ئېزىتقۇ قەسىر» دىن چىقالمايدىكەن، دەپ قارىغان بولسىمۇ، يېڭى پروزىچىلىقنى قوللايدىغانلار يەنىلا بارغانسېرى كۆپەيگەن، يېڭى پروزىچىلىقنىڭ ئامىتى كېلىشكە باشلىغان. ئۇ يالغۇز كىشىلەر تەرىپىدىن قوبۇل قىلىنىپلا قالماي، ئۇرۇشتىن كېيىنكى فرانسىيىدىكى مۇھىم بىر ئەدەبىي ئېقىم سۈپىتىدە ئېتىراپ قىلىنغان. يېڭى پروزىچىلىق ئېقىمىدىكى يازغۇچىلارنىڭ ئارقا - ئارقىدىن چەت ئەلگە چىقىپ لېكسىيە سۆزلىشى بىلەن ئۇلارنىڭ ئەسەرلىرىمۇ فرانسىيىدىن ھالقىپ، بارا - بارا خەلقئارالىق تەسىرگە ئىگە بولغان.

يېڭى پروزىچىلىق 50- يىللارنىڭ كېيىنكى يېرىمىدىن تارتىپ 80- يىللارنىڭ ئوتتۇرىلىرىغىچە روناق تاپقان. بۇ ئېقىمغا تەۋە يازغۇچىلارنىڭ ئەسەرلىرىنىڭ كۆپى ھەم مۇشۇ مەزگىلدە نەشر قىلىنغان ياكى قايتا بېسىلغان.

2. ئالان روبىې - گرىللېتنىڭ تەشەببۇسلىرى

روبىې - گرىللېت «يېڭى بىر پروزىچىلىق ئۈچۈن» ناملىق كىتابىدا ئۆزىنىڭ نۇرغۇن ئىجادىيەت قاراشلىرىنى ئوتتۇرىغا قويغان. ئۇنىڭ بۇ تەشەببۇسلىرى بىلەن تونۇشۇش يېڭى پروزىچىلىقنىڭ ئىجادىيەت پرىنسىپلىرىنى چۈشىنىشتە ناھايىتى مۇھىم ئەھمىيەتكە ئىگە. روبىې - گرىللېتنىڭ ئاساسلىق كۆز قاراشلىرىنى تۆۋەندىكىدەك بىر قانچە نۇقتىغا يىغىنچاقلاشقا بولىدۇ:

1. «يېڭى پروزىچىلىق بىرخىل نەزەرىيە ئەمەس، بەلكى بىر خىل ئىزدىنىش».

«يېڭى پروزىچىلىق ھېچقانداق قائىدە بېكىتكىنى يوق، شۇڭا يېڭى پروزىچىلىق ھەرگىزمۇ تار مەنىدىكى ئەدەبىي ئېقىم ئەمەس. ئالدى بىلەن بىزگە شۇنىسى ئايانكى، بىزنىڭ ئەسەرلىرىمىزدە، مەسىلەن، ناتالى سارروتنىڭ، كلود سىمونىنىڭ ھەمدە مېنىڭ ئەسەرلىرىمدە پەرق ناھايىتى زور، بىزنىڭچە بۇ ناھايىتى ياخشى ئىش. ئەگەر ئۇچىيلەننىڭ يازغىنى ئوخشاش بولۇپ قالسا، ئۇنداقتا بۇ ئۇچىيلەنگە نىسبەتەن يېزىقچىلىقنىڭ نېمە ئەھمىيىتى بولسۇن؟

بۇ خىل پەرق ھەر قانداق ‹ئېقىم› دا مەۋجۇت ئەمەسمۇ؟ بىزنىڭ تارىخىمىزدىن ئېلىپ ئېيتقاندا، شەخس سۈپىتىدىكى ھەر قانداق بىر يازغۇچى ھەر قېتىملىق ئەدەبىيات ھەرىكىتىدە بىر ئورتاقلىققا ئىگە بولىدۇ: ئۇلارنىڭ ھەر بىرى قاتماللىقتىن قۇتۇلۇپ، باشقا بەزى نەرسىلەرنى ئىزدەپ تېپىشقا موھتاج بولىدۇ. سەنئەتكارلار ناۋادا باشقىلار ئۇلارغا مەجبۇرىي تاڭغان كونا شەكىللەرنى رەت قىلىشنى مەقسەت قىلمىسا، ئۇنداقتا ئۇلار نېمە ئۈچۈن بىر ئېقىم بولۇپ ئۇيۇشىدۇ؟ بارلىق دەۋرلەردە، ھەر قانداق سەنئەت ساھەسىدە شەكىللەر مەۋجۇت بولىدۇ، يوقىلىدۇ، بىراق شەكىل چوقۇم ئۈزلۈكسىز يېڭىلىنىشى كېرەك. 19- ئەسىردىكى پروزا ئىجادىيىتى يۈز يىلدىن بۇرۇنقى چاغدىكى ھاياتىي كۈچكە ئىگە ئىدى، ئەمما بۈگۈنكى كۈندە، ئۇنىڭدىن پەقەت بىر قۇرۇق فورمۇلالا قالدى، ئۇ پەقەت ئادەمنى زېرىكتۈرىدىغان تەقلىد رولىنىلا ئوينىيالايدۇ، خالاس.

شۇڭا، بىز باشقىلارغا ۋە ئۆزىمىزگە قانداقتۇر پرىنسىپ، نەزەرىيە ۋە قائىدىلەرنى بېكىتمەكچى ئەمەس، ئەكسىچە، پەقەت ھەر خىل ئۆلۈك قائىدە - مىزانلار بىلەن بولغان كۈرەش جەريانىدا بىرلەشتۇق. بولۇپمۇ فرانسىيىدە مەيلى ئۆتمۈشتە ياكى ھازىر بولسۇن، بارلىق ۋە بارلىق دېگۈدەك كىشىلەرنىڭ قەلبىدە ئۇن - تىنسىز ئېتىراپ قىلىنغان بىر خىل پروزا نەزەرىيىسى بار، بۇ نەزەرىيە دەل كىشىلەر بىلەن ئەسەرلىرىمىز ئوتتۇرىسىدىكى تامدۇر. بەزىلەر بىزگە مۇنداق دەيدۇ: ‹سىلەر ئۆز ئەسەرلىرىڭلاردا پېرسوناژلار ئوبرازىنى ياراتمىدىڭلار، شۇڭا سىلەرنىڭ يازغىنىڭلار ھەقىقىي پروزا ئەسەرلىرى ئەمەس›، ‹سىلەر بىرەر ۋەقەلىكنى بايان قىلمىدىڭلار، شۇڭا

سىلەرنىڭ يازغىنىڭلار ھەقىقىي پروزا ئەسەرلىرى ئەمەس›، ‹سىلەر مەلۇم بىر پېرسوناژنىڭ خاراكتېرىنى تەتقىق قىلمىدىڭلار، مەلۇم خىل مۇھىتنى تەسۋىرلىمىدىڭلار، ھېسسىياتنى تەھلىل قىلمىدىڭلار، شۇڭا سىلەرنىڭ يازغىنىڭلار ھەقىقىي پروزا ئەسەرلىرى ئەمەس› ۋەھاكازا.

ۋەھالەنكى، ئەھۋال دەل بۇنىڭ ئەكسىچە. كىشىلەر بىزنى نەزەرىيىچى دەپ ئەيىبلەيدۇ. بىراق بىز بىر رومانىنىڭ، بىر ‹ھەقىقىي رومان› نىڭ قانداق بولۇشى كېرەكلىكىنى بىلمەيمىز؛ بىز پەقەت شۇنىلا بىلىمىزكى، بۈگۈنكى رومان بىز بۈگۈن يازغان ئاشۇنداق رومان؛ بىز ئەسەرلەرنى بۇرۇنقى ئەسەرلەر بىلەن ئوخشاش يېزىشنى ھەرگىز خالىمايمىز، بىز پەقەت تىرىشىپ ئالدىغا قاراپ مېڭىپ، تېخىمۇ ئۇزاپ كېتىشنىلا ئويلايمىز.»

دېمەك، روببې ـ گرىللېتنىڭ قارىشىچە، يېڭى پروزىچىلىق ئېقىمىدىكى يازغۇچىلار پروزا ئىجادىيىتىنىڭ نەزەرىيىسىنى ياراتمايدۇ، بەلكى پروزا ئىجادىيىتىنىڭ يېڭى ساھەسى ئۈستىدە ئۈزلۈكسىز ئىزدىنىدۇ.

2. «يېڭى پروزىچىلىق پروزا شەكىللىرىنى ئۈزلۈكسىز ئالغا تەرەققىي قىلدۇرۇشى كېرەك».

«‹ھەقىقىي پروزىچىلىق› بالزاك دەۋرىدە قاتتىق بېكىتىلگەن قائىدىلەر ئارقىلىق مەڭگۈلۈك تۇراقلىشىپ كەتتى. دەيدىغان ئوي پۈتۈنلەي خاتا. يالغۇز 19ـ ئەسىرنىڭ ئوتتۇرىلىرىدىن بۇيانقى پروزىچىلىقتا غايەت زور ئۆزگىرىشلەر بولۇپلا قالماي، بەلكى بالزاك دەۋرىنىڭ ئۆزىدىمۇ ئاللىقاچان ئۆزگىرىش بولغان. ستېندال① ‹پارما مۇناستىرى› دىكى تەسۋىرلەردە ئاشۇ خىل ئاتالمىش ‹قالايمىقانچىلىق› نى بايقىغان ئەمەسمۇ؟ شۇنى مۇئەييەنلەشتۇرۇشكە بولىدۇكى، ستېندالنىڭ ۋاتېرلو ئۇرۇشى توغرىسىدىكى تەسۋىرلىرى بالزاك دائىرىسىدىن ئاللىقاچان ھالقىپ كەتكەن.

شۇنىڭدىن كېيىنكى پروزىچىلىقنىڭ ئۆزگىرىشى يەنىلا ئىزچىل تۇردە كۆچىيىپ كەلگەن: فلوبېر، دوستويېۋسكىي، پروست، كافكا، جويس، فولكنېر، بېككېت ... بىز ھەرگىزمۇ ئۆتمۈش بىلەن ئادا ـ جۇدا بولماقچى

① ستېندال (Stendhal, 1783 – 1842) فرانسىيىلىك يازغۇچى، «پارما مۇناستىرى» (1839) ئۇنىڭ مەشھۇر رومانى.

ئەمەس، بىز مۇشۇ پېشۋالار نامىدىن ئۆزىمىزنىڭ ئۇلار بىلەن بىردەك ئىكەنلىكىنى بىلدۈرىمىز. ۋەھالەنكى، بىزنىڭ غەرىزىمىز پەقەت مۇشۇ پېشۋالارغا ۋارىسلىق قىلىپ داۋاملىق ئىلگىرىلەشتىن ئىبارەت. بىز باشقىلارنى بېسىپ چۈشمەكچى ئەمەس، بۇ گەپنىڭ باشقا مەنىسى يوق. پەقەت بىز مۇشۇ دەۋردە، ھازىرنىڭ ئۆزىدە ئۇلارنىڭ قەدىمىگە يېتىشمەكچى.

ئەگەر كىشىلەر بىز يازغان ئەسەرلەرنىڭ قۇرۇلمىسىدىن ھازىرقى پروزىچىلىقتىن يوقالغىنىغا 20 يىل، 30 يىل، ھەتتا 40 يىل بولغان خىلمۇ خىل تەركىبلەرنى ياكى ئاللىقاچان قائىدە - يوسۇنغا ئايلانغان تەركىبلەرنىڭ ئىزنالىرىنى، مەسلەن، ھەر خىل خاراكتېر، ۋاقىت تەرتىپى، جەمئىيەتشۇناسلىق شەكلىدىكى تەتقىقات قاتارلىقلارنى تېپىشقا ئۇرۇنسا، ئۇنداقتا، بىزنىڭ ئەسەرلىرىمىزنىڭ قۇرۇلمىسى ئادەمنى گاڭگىرىتىپ قويىدۇ. ھەر قانداق ئەھۋال ئاستىدا، كەڭ كىتابخانلار (ئۇنىڭ ئۈستىگە ئۇلارنىڭ سانى ئۈزلۈكسىز كۆپەيمەكتە) دا پروزىدىن ئىبارەت بۇ شەكىلنىڭ ئومۇمىي تەرەققىيات يۈزلىنىشىگە قارىتا چوقۇم مەلۇم تونۇش شەكىللىنىدۇ، گەرچە بۇ خىل تەرەققىيات يۈزلىنىشىنى ئېنىكار قىلىشتا چىڭ تۇرىدىغانلار يەنىلا بولسىمۇ، گەرچە ئۇلار كافكانى، فولكنېرنى ۋە گۇمانلىق گىرۋەكتە تۇرىدىغان بارلىق باشقا يازغۇچىلارنى پرىنسىپ جەھەتتىن سۆكسىمۇ، ئەمەلىيەتتە ئۇلارنىڭ ھەممىسى مۇشۇ ئەسىرنىڭ دەسلەپكى مەزگىللىرىدىكى بۈيۈك يازغۇچىلار ئىدى.

ناھايىتى ئېنىقكى، يېقىنقى 20 يىلدىن بۇيان شەيئىلەرنىڭ تەرەققىي قىلىپ ئۆزگىرىش سۈرئىتى تېزلەشتى، يالغۇز سەنئەت ساھەسىلا ئەمەس، بەلكى باشقا ھەر قايسى ساھەلەرمۇ بۇ ئۆزگىرىشكە لايىقلاشماقتا. ئەگەر كىتابخان بەزىدە ئۆزىنىڭ ھازىرقى پروزا ئەسەرلىرىگە تازا ماسلىشالمايۋاتقانلىقىنى ھېس قىلسا، ئۇ ئەتراپىدىكى بارلىق كونا قۇرۇلما ۋە ئۆلچەملەرنىڭ ھەممىسى خارابلىشىۋاتقان مۇشۇنداق چاغدا ۋە مۇشۇنداق دۇنيادا بەزىدە ئوخشاشلا يەنە گاڭگىراپ قالىدۇ» .

شۇڭا، روببې - گرىللىت يېڭى پروزىچىلىق ئېقىمىنىڭ ۋەزىپىسى بۇرۇنقى پېشۋالار ئاچقان يولنى بويلاپ، پروزا شەكىللىرىنى ئۈزلۈكسىز ئالغا تەرەققىي

قىلدۇرۇشتىن ئىبارەت، دەپ قارىغان.

3. «يېڭى پروزىچىلىقنىڭ كۆڭۈل بۆلىدىغىنى ئادەم ۋە ئادەمنىڭ دۇنيادىكى ئەھۋالى».

«بىزنىڭ ئەسەرلىرىمىزدە ئەنئەنىۋى مەنىدىكى ئۇنداق ‹پېرسوناژ› بولمىغاچقا، كىشىلەر ناھايىتى ئالدىراقسانلىق بىلەن يەكۈن چىقىرىپ: سىلەرنىڭ ئەسەرلىرىڭلاردا زادىلا ئادەم ئۇچرىمايدۇ، دەپ قاراۋاتىدۇ. بۇ ئۇلارنىڭ بۇ ئەسەرلەرنى ئەستايىدىل ئوقۇپ باقمىغانلىقىدىن بولغان. بىزنىڭ كىتابلىرىمىزدىكى ھەر بىر بەتتە، ھەر بىر قۇردا، ھەر بىر خەتتە ئادەم مەۋجۇت. گەرچە كىشىلەر بۇ ئەسەرلەردە نۇرغۇن ‹ماددا› لارنىڭ ناھايىتى ئىنچىكە تەسۋىرلەنگەنلىكىنى كۆرسىمۇ، بىراق، ئۇلارنى ھامان ئادەمنىڭ كۆزى كۆرىدۇ، ئىدىيىسى تەھقىقلەيدۇ، ئارزۇسى ئۆزگەرتىپ تۇرىدۇ. بىزنىڭ ئەسەرلىرىمىزدىكى ماددا ئەزەلدىن ئادەمنىڭ سېزىمىدىن تاشقىرى زاھىر بولمايدۇ، ئادەمنىڭ بۇ خىل سېزىمى مەيلى رېئال ياكى تەسەۋۋۇر ئاساسىدا بولسۇن بەرىبىر؛ بۇ ماددىلارنى بىزنىڭ كۈندىلىك تۇرمۇشىمىزدىكى ماددىلار بىلەن ئۆزئارا سېلىشتۇرۇشقا بولىدۇ، خۇددى ئۇلار ھەر دائىم بىزنىڭ ئىدىيىمىزنى تارتىپ تۇرغانغا ئوخشاش.

ناۋادا كىشىلەر ‹ماددا› نى (لۇغەتتە مۇنداق دېيىلگەن: ‹سەزگۈ ئەزالىرىغا تەسىر كۆرسىتىدىغان نەرسىلەرنىڭ ھەممىسى ماددا دەپ ئاتىلىدۇ›) ئادەتتىكى مەنىدە چۈشىنىدىكەن، ئۇنداقتا، بىزنىڭ ئەسەرلىرىمىزدە پەقەت ماددىلا بار، بۇ ناھايىتى نورمال ئىش. مېنىڭ ئۆيۈمدىكى سەرەمجانلار، مەن ئاڭلىغان گەپ ـ سۆزلەر، مەن سۆيىدىغان ئايال، بۇ ئايالنىڭ قول ئىشارىسى ۋە ھەرىكىتى قاتارلىقلارنىڭ ھەممىسى ئوخشاشلا ماددا (ئوبيېكت) . ئەگەر تېخىمۇ كەڭ مەنىدە چۈشەنسەك (لۇغەتتە يەنە مۇنداق دېيىلگەن: ماددا — ئوبيېكت — ئىدىيىنى ئىگىلەپ تۇرغان بارلىق نەرسىلەرنى كۆرسىتىدۇ) ، ئۇنداقتا، ئەسلىمە (ئۇ ھەم مېنى كەلگۈسىدىكى شەيئى ۋە ئوبيېكتلارغا باشلاپ بارىدۇ، ئەگەر مەن سۇغا چۆمۈلۈشكە بېرىشنى قارار قىلسام، مېنىڭ كاللامدا ئاللىقاچان دېڭىز ۋە دېڭىز ساھىلى زاھىر بولغان بولىدۇ) ۋە بارلىق تەسەۋۋۇر شەكىللىرىنىڭ ھەممىسىنى ‹ماددا› (ئوبيېكت) دەپ ئاتاشقا بولىدۇ.

كىشىلەر تېخىمۇ دەل ھالدا ‹شەيئى› دەپ ئاتايدىغان نەرسىلەر پروزا

ئەسەرلىرىدە تېخىمۇ كۆپ. بالزاكنى ئويلاپ بېقىڭلار! ئۆي، جاھاز، كىيىم - كېچەك، ئۈنچە - مەرۋايىت، قازان - قومۇچ قاتارلىقلار ئۇنىڭ ئەسەرلىرىدە شۇ قەدەر تەپسىلىي تەسۋىرلەنگەن. بۇنداق نەپىس تەسۋىرلەرنى ھازىرقى ئەسەرلەردىن تاپقىلى بولمايدۇ. ئەگەر بۇ نەرسىلەر خۇددى كىشىلەر ئېيتقاندەك بىزنىڭ ئەسەرلىرىمىزدىكىدىن تېخىمۇ ‹ئادىمىيلىك› كە ئىگە بولسا، بۇ پەقەتلا (بۇ نۇقتىنى يەنە تەكىتلىشىمىز كېرەك) بالزاك ياشىغان دۇنيادىكى ئادەمنىڭ ئەھۋالى بىلەن يۈز يىلدىن كېيىنكى بۈگۈنكى ئەھۋالنىڭ ھەرگىزمۇ ئوخشاش ئەمەسلىكىدىن بولغان. بىزنىڭ تەسۋىرلىرىمىزنى زىيادە بىپەرۋا، بىتەرەپ ۋە دەرىجىدىن تاشقىرى ئوبيېكتىپ دەپ قاراش توغرا ئەمەس، چۈنكى ئۇلار ھەرگىزمۇ ئۇنداق ئەمەس.»

بۇ روببې - گرىللېتنىڭ يېڭى پروزىچىلىقنىڭ نېمە ئۈچۈن ماددىنى يېزىشقا ئەھمىيەت بېرىدىغانلىقى توغرىسىدىكى مۇپەسسەل جاۋابى. بۇ يەردە ئۇ «ماددا» نىڭ ئۇقۇم دائىرىسىنى كېڭەيتىپ، ئىدىيىنى ئىگىلەيدىغان بارلىق نەرسىلەرنىڭ ھەممىسىنى «ماددا» دەپ ئاتىغان.

4. «پروزا پەقەت سۇبيېكتىپلىقنىلا قوغلىشىدۇ».

«بىزنىڭ ئەسەرلىرىمىزدە ماددىلار كۆپلەپ تەسۋىرلەنگەچكە، ئۇنىڭ ئۈستىگە، كىشىلەر بىزنىڭ كىتابلىرىمىزدىن بەزى ئادەتتىكى شەيئىلەرنى بايقىغاچقا، ئۇلار دەرھاللا ‹ئوبيېكتىپلىق› دېگەن بۇ سۆزنى گەۋدىلەندۈرۈۋالدى، بۇنىڭ بىلەن بەزى ئوبزورچىلار ئۆز مۇھاكىمىلىرىدە بۇ سۆزنى ‹ماددا (ئوبيېكت) غا بۇرۇلۇش› دېگەن ناھايىتى ئالاھىدە مەنىدە ئىشلەتتى. ئەگەر بۇ سۆز ئۇنىڭ دائىمىي مەنىسى (نېيتراللىق، سوغۇققانلىق، ئاغماسلىق) بويىچە قوللىنىلسا، ئۇ بىمەنىلىككە ئايلىنىپ قالىدۇ. مەسىلەن، مەن يازغان ئەسەرلەردە شەيئىلەرنى تەسۋىرلەيدىغىنى يالغۇز بىر ئادەم بولۇپلا قالماي، بەلكى ئۇ يەنە بارلىق ئادەملەر ئىچىدىكى ئەڭ بىتەرەپ ۋە ئەڭ لىللا ئادەم؛ ئۇنىڭ ئۈستىگە، ئۇ ھەم مەڭگۈ ئاياغلاشمايدىغان قىزغىن ئىزدىنىش ئىچىدىكى ئادەم، ھەتتا ئۇنىڭ نەزەرىدىكى ئوبرازلارنىڭ شەكلى دائىم ئۆزگىرىپ كېتىدۇ، ئۇنىڭ تەسەۋۋۇرى ھەتتا ساراڭلىققا يېقىنلىشىدىغان دەرىجىگە يېتىدۇ.

ئوخشاشلا شۇنى كۆرسىتىشكە بولىدۇكى، مېنىڭ ئەسەرلىرىم (ناتالى

سارروتىنىڭ ئەسەرلىرىمۇ ئوخشاش. بەزىدە كىشىلەر ھەتتا مۇشۇ مەسىلىدە ئۇلار ئوتتۇرىسىدىكى قارىمۇ قارشىلىقنى ئىزدىشىدۇ) بالزاكنىڭ ئەسەرلىرىگە قارىغاندا تېخىمۇ سۇبيېكتىپلىققا ئىگە. بالزاكنىڭ ئەسەرلىرىدە بۇ ئوبيېكتىپ دۇنيانى زادى كىم تەسۋىرلەۋاتىدۇ؟ ھەممىنى بىلىدىغان، ھەممە يەردە مەۋجۇت بولىدىغان بۇ تەسۋىرلىگۈچى زادى كىم؟ ئۇ بىرلا ۋاقىتتا ھەممە يەردە پەيدا بولىدۇ، بىرلا ۋاقىتتا شەيئىلەرنىڭ ھەممە تەرىپىنى كۆرىدۇ، بىرلا ۋاقىتتا ئادەمنىڭ چىراي ئىپادىسى بىلەن قەلبىدىكى ئاڭنىڭ ئۆزگىرىشلىرىنى ئىگىلەيدۇ، ئۇ ھەم بارلىق ئىشلارنىڭ ھازىرىنى بىلىدۇ، ھەم يەنە ئۇلارنىڭ ئۆتمۈشى ۋە كەلگۈسىنىمۇ بىلىدۇ. پەقەت خۇدالا مۇشۇنداق قىلالايدۇ.

پەقەت خۇدالا ئۆزىنى ئوبيېكتىپ دېيەلەيدۇ. بىراق بىزنىڭ ئەسەرلىرىمىزدە دەل ئۇنىڭ ئەكسىچە ‹بىر ئادەم› بار، بۇ ئادەم كۆرىدۇ، سېزىدۇ، تەسەۋۋۇر قىلىدۇ، ئۇنىڭ ئۈستىگە، ئۇ بەلگىلىك ئورۇن ۋە ۋاقىت ئىچىدە تۇرىدىغان ئادەم، ئۆز ھېسسىياتىنىڭ كونتروللۇقىغا ئۇچرايدىغان ئادەم، سىلەرگە ۋە ماڭا ئوخشاش بىر ئادەم. كىتابتا ئۇنىڭ چەكلىك، ئېنىقسىز تەجرىبىلىرى بايان قىلىنىدىغان، خالاس. ئۇ دەل مۇشۇ يەردىكى، دەل مۇشۇ چاغدىكى بىر ئادەم، دېمەك، ئۇ دەل ئۆزىنىڭ بايان قىلغۇچىسى.

پەقەت مۇشۇنداق روشەن ئەمەلىيەتكە كۆز يۇمۇۋالمىسىلا، مەيلى ئەدەبىيات ياكى تۇرمۇشتا بولسۇن، مۇئەييەنلەشكەن بىر تەرەپلىمىلىكلەردىن قۇتۇلۇپ چىقسىلا، شەكسىزكى، كىتابخانلار بىزنىڭ ئەسەرلىرىمىزنى قوبۇل قىلالايدۇ» .

شۇڭا، روبىې ـ گرىللىت مۇنداق خۇلاسە چىقارغان: «پروزا پەقەت سۇبيېكتىپلىقنىلا قوغلىشىدۇ» .

5. «يېڭى پروزىچىلىق ئەسەرلىرى بارلىق سەمىمىي ئادەملەر ئۈچۈن يېزىلغان» .

«چۈنكى، بۇ يەردىكى مەسىلە ھەرگىزمۇ ئادەمنى خاتىرجەم قىلىدىغان، ھەم يەنە ئادەمنى ئۈمىدسىزلەندۈرىدىغان تەييار تېئورمىلار بىلەن ئەمەس، بەلكى ئادەم تۇرمۇشتا باشتىن كەچۈرىدىغان تەجرىبىلەر بىلەن مۇناسىۋەتلىك. ئاشۇ تېئورمىلار خىلمۇ خىل خەتەرلەرنى چەكلەشكە، بىزنىڭ مەۋجۇتلۇقىمىز ۋە قىزغىن ھېسسىياتىمىزغا قارىتا ئادەتتە ئايلىنىدىغان ۋە ئورتاق ئەمەل

قىلىنىدىغان بىر يۈرۈش تەرتىپنى ئوتتۇرىغا قويۇشقا ئۆرۈنىدۇ. پەقەت ئادىمىيلىك مەنىسىدىكى ۋاقىتقا قارىتا خاتىرجەمسىزلىك ئىپادىلەنگەن بىر ھېكايىدە سائەت ئىستىرېلكىسى كۆرسەتكەن ۋاقىتنى قايتىدىن تۇرغۇزۇشنىڭ نېمە ھاجىتى؟ بىز ئۆزىمىزنىڭ ئەزەلدىن ۋاقىت تەرتىپى بويىچە تىزىلمايدىغان ئەسلىمىلىرىمىزنى ئويلاپ باقساق، بۇ تېخىمۇ ئاقىلانىلىق ئەمەسمۇ؟ بىر روماندا مەلۇم ئادەمنىڭ ئىسمى تىلغا ئېلىنمىسا، نېمە ئۈچۈن بۇ ئادەمنىڭ ئىسىم - فامىلىسىنىڭ زاپ نېمە ئىكەنلىكىنى جاھىللىق بىلەن سۈرۈشتە قىلىپ تۇرۇۋالىمىز؟ بىز ھەر كۈنى ئىسمى بىزگە نامەلۇم نۇرغۇن ئادەمنى ئۇچرىتىپ تۇرىمىز؛ بەزىدە مەلۇم بىر ئۆيدە ناتونۇش بىر ئادەم بىلەن بىللە ئولتۇرۇپ كېچىلەپ پاراڭلىشىمىز، شۇ چاغدا بىز ھەتتا ئۆي ئىگىسىنىڭ تونۇشتۇرۇشىغا قەتئىي دىققەت قىلمايمىز.

بىزنىڭ كىتابلىرىمىز ھەممە ئادەم ھەر كۈنى ئىشلىتىدىغان سۆز - جۈملىلەر بىلەن يېزىلغان. پەقەت كىتابخانىلار بىزنىڭ ئەسەرلىرىمىزنى ئاللىقاچان ۋاقتى ئۆتكەن چىرىك كونا قېلىپلارغا سېلىپ چۈشىنىۋالمىسىلا، بۇ كىتابلارنى ئوقۇشتا ھېچقانداق قىينالمايدۇ. ئەمەلىيەتتە ئاشۇ قېلىپلار 50- يىللاردىن باشلاپلا ئاقماس بولۇپ قالغان. كىشىلەر مەلۇم خىل ئەدەبىياتنىڭ، مەسىلەن، 1900- يىلىدىن بۇرۇنقى ئەدەبىي ساپانىڭ ئۆزلىرىنىڭ چۈشىنىش ئىقتىدارىغا زىيانلىق ياكى ئەمەسلىكىنى ئويلاپ بېقىشى كېرەك. بەزى ئادەتتىكى كىشىلەر بەلكىم كافكانىڭ ئەسەرلىرىنى ئوقۇپ باقمىغان بولۇشى مۇمكىن، بىراق ئۇلارنىڭ كاللىسى بالزاكچە ئەدەبىي شەكىل تۇپەيلىدىن قېيىپ كەتمىگەنلا بولسا، ئۇلار ئۆزى ياشاۋاتقان دۇنيانىڭ ئوبرازىنى ۋە ئۆزلىرىنىڭ ئىدىيىسىنى قايتا كۆرەلەيدىغان ئەسەرلەرنى ئوقۇسا، بۇ ئۇلارغا ئەڭ مۇناسىپ كېلىدۇ. بۇ ئەسەرلەر ئۇلارنى ھەرگىزمۇ ئۇلارنىڭ مەۋجۇتلۇقىنىڭ ئەھمىيىتى توغرىسىدىكى ساختا پەندى - نەسىھەتلەر بىلەن ئالدىمايدۇ، بەلكى ئۇلارنىڭ ئۆز مەۋجۇتلۇقىنى تېخىمۇ ئېنىق كۆرۈۋېلىشىغا ياردەم بېرىدۇ».

6. «يېڭى پروزىچىلىق ھەرگىزمۇ قانداقتۇر تەييار ئەھمىيەتنى ئوتتۇرىغا قويمايدۇ».

«نەتىجىدە بىلەن بىز بۇ يەردە مۇنداق بىر چوڭ مەسىلىگە ئۇچرايمىز: بىزنىڭ تۇرمۇشىمىزنىڭ بىرەر ئەھمىيىتى بارمۇ - يوق؟ قانداق ئەھمىيىتى

بار؟ ئادەم دۇنيادا قانداق ئورۇندا تۇرىدۇ؟ كىشىلەر دەرھاللا بالزاكنىڭ قەلىمى ئاستىدا تەسۋىرلەنگەن ماددىلارنىڭ ئادەمنى نەقەدەر خاتىرجەم قىلىدىغانلىقىنى بايقايدۇ: بۇ ماددىلارنىڭ ھەممىسى ئادەم خوجايىن بولغان دۇنياغا تەۋە؛ بۇ ماددىلارنىڭ ھەممىسى بايلىق، خۇسۇسىي مۈلۈك، مەسىلە ئۇلارنى ئىگىلەش، ساقلاش ۋە قولغا كەلتۈرۈش. ماددا بىلەن ماددىنىڭ ئىگىسى ئوتتۇرىسىدا زادىلا ئۆزگەرمەيدىغان بىردەكلىك مەۋجۇت: ئادەتتىكى بىر جىلىتكە ئاللىقاچان بىر خىل خاراكتېرنىڭ ئالاھىدىلىكى بولۇپ قالغان، شۇنداقلا ئۇ ھەم پېرسوناژنىڭ بىر خىل ئىجتىمائىي ئورنىنىڭ بەلگىسى. ئادەم بارلىق ماددىنىڭ ئەقلى، ئادەم ئالەمنىڭ ئاچقۇچى، ئادەم تەبىئەتنىڭ خوجايىنى، ئۇ ئىلاھىي ھوقۇققا ئىگە…

بۇلارنىڭ ھەممىسىنىڭ بۈگۈن ئەمدى ھېچقانچە ئەھمىيىتى قالمىدى، بۇرژۇئازىيە ئۆزىنىڭ قانۇنىي ئالاھىدە ھوقۇقىنى كۈنسېرى يوقاتماقتا، كىشىلەرنىڭ ئىدىيىسىمۇ بۇ سىنىپنىڭ ماھىيەت توغرىسىدىكى پەلسەپىۋى ئاساسلىرىنى چۆرۈپ تاشلىماقتا. زاھىرىيەتشۇناسلىق بارلىق پەلسەپە تەتقىقات ساھەسىگە بارا - بارا سىڭىپ كىردى، فىزىكىدا ئۈزۈلمە فۇنكسىيىنىڭ زور ئەھمىيىتى بايقالدى. پسىخولوگىيىدىمۇ ئوخشاشلا غايەت زور ئۆزگىرىشلەر بارلىققا كەلدى.

بىزنىڭ ئەتراپىمىزدا دۇنيانىڭ ئەھمىيىتى قىسمەن، ۋاقىتلىق، ھەتتا زىددىيەتلىك بولىدۇ. ئۇنىڭ ئۈستىگە بۇلار توغرىسىدىكى تالاش - تارتىشلار ھامان ئاياغلاشمايدۇ. سەنئەت ئەسەرلىرى يەنە قانداقمۇ مەلۇم خىل ئەھمىيەتنى ئۇنىڭ قانداق ئەھمىيەت ئىكەنلىكى بىلەن چاتىقى بولمايلا ئالدىن ئوتتۇرىغا قويالىسۇن؟ خۇددى بىز مۇشۇ ماقالىنىڭ بېشىدا ھازىرقى زامان پروزىسىنىڭ بىرخىل ئىزدىنىش ئىكەنلىكىنى سۆزلەپ ئۆتكەندەك، پروزا ئىزدىنىش جەريانىدا ئۆز ئەھمىيىتىنى قەدەممۇ قەدەم شەكىللەندۈرىدۇ. رېئاللىقنىڭ ئەھمىيىتى بارمۇ؟ ھازىرقى زامان سەنئەتكارلىرى «مەن ھېچنېمىنى بىلمەيمەن» دەپ جاۋاب بەرسە بولمايدۇ. ئۇلارنىڭ دېيەلەيدىغىنى شۇكى: رېئاللىق ئۆزىنىڭ تەرەققىيات جەريانى ئۆتۈپ كەتكەندىن كېيىن بەلكىم مەلۇم خىل ئەھمىيەتكە ئىگە بولۇشى مۇمكىن. بۇ شۇنداق دېگەنلىككى، سەنئەت ئەسىرى تاماملانغاندىن كېيىن ئۇنىڭدا مەلۇم خىل ئەھمىيەت شەكىللىنىدۇ.

نېمە ئۈچۈن بۇ يەردە بىر خىل ئۈمىدسىزلىك كېلىپ چىقىدۇ؟ دېمەك، بۇ بىر خىل تاشلىۋېتىشنىڭ قارشى تەرىپى. بىز ئەمدى قاتمال تۇرغۇنلۇققا ۋە تەييار ئەھمىيەتكە ھەرگىز ئىشەنمەيمىز. ئۇ ئادەمگە تېڭىلغان كونا ۋە ئىلاھلاشقان تەرتىپ، ھەمدە شۇنىڭدىن كېيىنكى 19- ئەسىر راتسىئونالىزمىنىڭ تەرتىپى، بىراق بىز ئادەم توغرىسىدا مۇنداق ئۈمىد بىلەن تەمىنلىمەكچى: پەقەت ئادەم ئىجاد قىلغان شەكىللەرلا، دۇنياغا ئەھمىيەت ئاتا قىلالىشى مۇمكىن.

ئاخىردا، روببې - گرىللېت يازغۇچىنىڭ مۇمكىن بولغان بىردىنبىر بۇرچى توغرىسىدا مۇنداق دېگەن:

«بۇنىڭدىن كېيىن پروزىنى مەلۇم سىياسىي مۇددىئا ئۈچۈن خىزمەت قىلدۇرۇش مۇۋاپىق ئەمەسمۇ، ھەتتا بىز سىياسىي تۇرمۇشتا ئۇنىڭ غەلىبىسى ئۈچۈن كۈرەش قىلىساقمۇ شۇنداق. سىياسىي تۇرمۇش بىزنى ئومۇم ئېتىراپ قىلغان بەزى ئەھمىيەتلەرنى پەرەز قىلىشقا توختىماي مەجبۇرلايدۇ. مەسىلەن، تارىخنىڭ ئەھمىيىتى، ئەخلاقنىڭ ئەھمىيىتى قاتارلىقلار. سەنئەت تېخىمۇ كەمتەر بولۇشى ياكى تېخىمۇ جاسارەتلىك بولۇشى لازىم: سەنئەت ئۈچۈن ھېچقانداق ئالدىن بىلىنگەن نەرسە مەۋجۇت ئەمەس.

ئەسەر تاماملىنىشتىن بۇرۇن ھېچنەرسە بولمايدۇ، مۇئەييەنلەشتۈرۈش بولمايدۇ، باش تېما بولمايدۇ، ئۈچۈر بولمايدۇ. يازغۇچىنىڭ ‹دېمەكچى بولغان بەزى گەپلىرى بار›، ئۇ ئاشۇ گەپلەرنى قانداق دېيىش كېرەكلىكى ئۈستىدە چارە ئىزدەيدۇ، دەپ قاراش ئۇلارنى ئەڭ ئېغىر دەرىجىدە خاتا چۈشىنىشتۇر. چۈنكى دەل ئاشۇ ‹قانداق دېيىش›، قانداق شەكىلدە بايان قىلىش قاتارلىقلار يازغۇچىنىڭ ئىجادىيەت پىلانىنى شەكىللەندۈرىدۇ، بۇ بارلىق پىلانلار ئىچىدىكى ئەڭ كالۋا پىلان، ئۇنىڭ ئۈستىگە، ئۇ كېيىن يەنە ئەسەردىكى مۇقىمسىز مەزمۇننى شەكىللەندۈرۈپ قويىدۇ. تېگى - تەكتىدىن ئېيتقاندا، بەلكىم دەل مۇشۇ كالۋالارچە پەرەز ئىچىدىكى شەكىلنىڭ مۇقىمسىز مەزمۇنى ئاشۇ ئەركىنلىك مۇددىئاسىغا ئەڭ ھەمدەم بولۇشى مۇمكىن ··· بىراق، ئۇ قاچان ئەمەلىيلىشىدۇ؟»

شۇڭا، روببې - گرىللېت «يازغۇچىنىڭ مۇمكىن بولغان بىردىنبىر بۇرچى

دەل ئەدەبىيات» دەپ قارىغان.

3. يېڭى پروزىچىلىقنىڭ ئالاھىدىلىكلىرى

گەرچە يېڭى پروزىچى يازغۇچىلارنىڭ ئەدەبىيات توغرىسىدىكى قاراشلىرى بىر - بىرىگە ئوخشىمىسىمۇ، لېكىن ئەنئەنىۋى پروزىچىلىققا قارشى تۇرۇشتىن ئىبارەت مۇشۇ بىر نۇقتىدا ئۇلارنىڭ قاراشلىرى تامامەن بىردەكلىككە ئىگە. ئۇلارنىڭ قارىشىچە، ھازىرقى زامان ئادەملىرى مەدەنىيەت يۇكسەك دەرىجىدە تەرەققىي قىلغان، ناھايىتى تېز ئۆزگىرىش ئىچىدە تۇرۇۋاتقان دۇنيادا ياشاۋاتىدۇ، بۇرۇنقى جەمئىيەتنىڭ ئېھتىياجىغا ماسلاشقان ئەنئەنىۋى پروزىچىلىق ھازىرقى زامان دۇنياسىدا ئۈزلۈكسىز مەيدانغا كېلىۋاتقان يېڭى ئامىللارنى ئەكس ئەتتۈرۈشكە ئامالسىز بولغاچقا، ئۇنىڭ ئاللىقاچان ۋاقتى ئۆتكەن، ئۇنى چوقۇم چۆرۈپ تاشلاش كېرەك. ۋەھالەنكى، يېڭى پروزىچىلىقنىڭ ئىپادىلەش شەكىللىرى ھازىرقى زامان تۇرمۇشىغا بىر قەدەر ماسلاشقان، رېئاللىقنى تېخىمۇ قازالايدۇ، تېخىمۇ ياخشى ئەكس ئەتتۈرۈپ بېرەلەيدۇ، تېخىمۇ ياخشى ئېچىپ بېرەلەيدۇ، شۇڭا ئۇ زاماننىڭ ئېھتىياجىغا ئۇيغۇن.

تۆۋەندە بىز يېڭى پروزىچىلىقنىڭ ئەنئەنىۋى پروزىغا قارشى تەرەپلىرىنى ئاساسلىق تۆت نۇقتىغا يىغىنچاقلاپ بايان قىلىمىز:

بىرىنچى، توقۇلما ۋەقەلىككە قارشى تۇرۇش. ئەنئەنىۋى پروزىچىلىق ئەزەلدىن توقۇلما ۋەقەلىكلەر ئارقىلىق ئۇتۇق قازانغان. يازغۇچىلار ئاجايىپ - غارايىپ، ئەگرى -توقاي ۋە جەلپكار ۋەقەلەرنى باش قاتۇرۇپ توقۇپ چىقىش ئارقىلىق ئۆز ئەسەرلىرىدە ئادەمنىڭ ئەقلىنى لال قىلىدىغان تاسادىپىيلىقلارغا تولغان دۇنيانى ياراتقان. ئۇلار بەزى تاسادىپىي نەرسىلەرنى كۆپتۈرۈپ، ئۇلارغا رەڭ بېرىپ، ھايات ۋە مامات، ۋىسال ۋە ھىجران قاتارلىقلارنى سۈنئىي ھالدا پەيدا قىلىپ، تۇرمۇشنى قەستەن ئويدۇرۇپ چىققان. شۇڭا ئۇ ئەسەرلەردە تەسۋىرلەنگىنى ھەرگىزمۇ كىشىلەر ياشاۋاتقان ئىجتىمائىي رېئاللىق ئەمەس، بەلكى ئادەمنى ھەيران قالدۇرىدىغان ئەپسانىۋى

دۇنيا ئىدى. يېڭى پروزىچىلىق بۇنىڭغا قاتتىق ھۇجۇم قىلىپ، ئۇنى بىر خىل خائىنلارچە ئۇسۇل دەپ قارىغان. چۈنكى تۇرمۇشتا ئۇنداق ئاجايىپ - غارايىپ تاسادىپىيلىقلارغا تولغان ئىشلار بولمايدۇ. رېئاللىق ھەرگىزمۇ بىزنىڭ كۆز ئالدىمىزدا ئەگرى - توقاي ۋەقەلىك شەكلىدە ئايان بولمايدۇ، بەلكى ناھايىتى ئاددىي ۋە پارچە - پۇرات بولىدۇ، ئۇنىڭدا ئادەمنى زېرىكتۈرىدىغان يېقىمسىز ئاۋازلارمۇ بار، ھەم يەنە ئادەم كۆرۈشنى خالىمايدىغان رەڭلەرمۇ بار. تۇرمۇشنىڭ لىنىيىسى پارچە - پۇرات ۋە مۇرەككەپ، ھەرگىزمۇ ھېكايىگە ئوخشاش باش - ئاخىر تۇتاش ئەمەس. يېڭى پروزىچى يازغۇچىلارنىڭ قارىشىچە، ئەنئەنىۋى پروزىچىلىقتىكى ھېكايە توقۇش ئۇسۇلى ئاللىقاچان ئىنتايىن يامان ئاقىۋەت پەيدا قىلىپ، بىر «گۇمانخورلۇق دەۋرى» نىڭ مەيدانغا كېلىشىگە سەۋەبچى بولدى. ھازىرقى زامان كىتابخانلىرى ئەمدى يازغۇچىلار چىرايلىق گەپلەر بىلەن توقۇغان ھېكايىلەرگە ئىشەنمەس بولدى، ئۇلار ئۇمىدسىزلەندى، چۈنكى ئۇلار ھېكايە ئىچىدە ئەمەس، بەلكى رەھىمسىز رېئاللىق ئىچىدە ياشايدۇ. شۇڭا، يېڭى پروزىچىلىق ھەقىقىي تۇرمۇشنى يېزىشنى، ئەسەرلەردە ئوبيېكت (ئادەمنى ئۆز ئىچىگە ئالغان) نىڭ چىنلىقىنى قايتا نامايان قىلىشنى، ئۇنى ھەم كۆپتۈرمەسلىكنى، ھەم چۆكتۈرمەسلىكنى، بەلكى ئەسلى قىياپىتى بويىچە ئەكس ئەتتۈرۈشنى تەشەببۇس قىلغان. مۇشۇنداق كۆز قاراش ئاساسىدا، يېڭى پروزىچىلىق ئەنئەنىۋى پروزا شەكلىنى يېڭىلاپ، بىر خىل ئەدەبىياتسىزلاشتۇرۇلغان پروزىچىلىققا يۈزلەنگەن. كۆپ ساندىكى يېڭى پروزىچىلىق ئەسەرلىرى ھۆججەت، خاتىرە، كۆڭۈل ئىزھارى، تەجرىبە دوكلاتى ياكى نەرسىلەرنىڭ تىزىملىكى قاتارلىقلارغا ئوخشاپ كېتىدۇ.

ئىككىنچى، پېرسوناژلار ئوبرازىنى يارىتىشقا قارشى تۇرۇش. ئەنئەنىۋى پروزىچىلىقتا يازغۇچىنىڭ جانلىق پېرسوناژلار ئوبرازىنى يارىتالىغان - يارىتالمىغانلىقى ئەسەرنىڭ مۇۋەپپەقىيەتلىك چىققان - چىقمىغانلىقىنىڭ ئاچقۇچى بولۇپ كەلگەن. ئۇلار تىپىك پېرسوناژ خاراكتېرىنى يارىتىشقا تىرىشىپ، مەلۇم تىپتىكى پېرسوناژلارنىڭ خىلمۇ خىل خاسلىقلىرىنى مەركەزلەشتۈرۈپ يىغىنچاقلاپ، مۇئەييەن پېرسوناژغا يۈكلەش ئارقىلىق تىپىك مۇھىتتىكى تىپىك پېرسوناژ خاراكتېرىنى ياراتقان. شۇنىڭ بىلەن بىر ۋاقىتتا،

ئۇلار پېرسوناژلارنىڭ تاشقى قىياپىتىنى تەسۋىرلەشكە ناھايىتى ئەھمىيەت بېرىپ، پېرسوناژنىڭ چىراي شەكلىدىن تارتىپ كىيىم - كېچەكلىرىگىچە، گەپ - سۆزلىرىدىن تارتىپ ھەرىكەت - قىلىقلىرىغىچە ناھايىتى ئىنچىكە بايان قىلغان. پېرسوناژلارنىڭ ئىجتىمائىي ئورنىنى ۋە ئۇلارنىڭ خاراكتېرىنى شەكىللەندۈرگەن ئامىللارنى چۈشەندۈرۈش ئۈچۈن، ئۇلار دائىم باش پېرسوناژنىڭ تۇرمۇش مۇھىتى، ئىجتىمائىي مۇناسىۋىتى، تەبىقە تەۋەلىكى، ھەتتا ئۇلارنىڭ مال - مۈلۈك، ئات - ئۇلاقلىرىغىچە زېرىكمەي - تېرىكمەي تەسۋىرلىگەن. بۇنىڭ بىلەن ئاپتور پېرسوناژغا ئاتا قىلغان بەلگە - ئالامەتلەر بارغانسېرى كۆپىيىپ، باش پېرسوناژغا تەۋە ھەممە نەرسە تەلتۆكۈس بولغان. دېمەك، ئەنئەنىۋى پروزىچىلىق پېرسوناژنى مەركەز قىلغان ئاساستا ھېكايە تەپسىلاتىنى ئورۇنلاشتۇرغان. يېڭى پروزىچىلىقنىڭ قارىشىچە، پېرسوناژنى مەركەز قىلىدىغان پروزىچىلىقنىڭ ۋاقتى ئاللىقاچان ئۆتۈپ كەتتى، باش پېرسوناژغا تەۋە خىلمۇ خىل تاشقى نەرسىلەرنى تەسۋىرلەش ئارتۇقچە ئىش، ئۇ كىتابخانلارنىڭ دىققىتىنى چېچىۋېتىدۇ، يازغۇچىنىڭ بۇنىڭ ئۈچۈن ئۇنچىۋالا كۈچەپ كېتىشى ئەھمىيەتسىز. يازغۇچى پېرسوناژلارنى ئوراپ تۇرغان نەرسىلەرنى ھەر قانچە تەپسىلىي تەسۋىرلىگەن تەقدىردىمۇ، بۇ نەرسىلەرنىڭ ھەممىسى ئاللىقاچان كىتابخانلارغا تونۇشلۇق كونا نەرسىلەر. يازغۇچى كىتابخانلارنىڭ ئەقىل - پاراسىتىنى تۆۋەن چاغلىماسلىقى كېرەك. ھازىرقى زامان كىتابخانلىرى يازغۇچىنىڭ چۈشەندۈرۈشى بولمىغان ئەھۋالدىمۇ ئىزدىنەلەيدۇ، ئادەمگە چىنلىق تۇيغۇسى بېرىدىغان ئاشۇ ساختا كۆرۈنۈشلەر پەقەتلا كىتابخانلارنى خاتا يولغا باشلايدۇ، شۇڭا، پېرسوناژلارنىڭ خاراكتېرىنى، تاشقى قىياپىتىنى ۋە شۇنىڭغا مۇناسىۋەتلىك بارلىق قوشۇمچە نەرسىلەرنى تەسۋىرلەشنى چوقۇم تاشلىۋېتىش ئارقىلىق، كىتابخانلارنى پېرسوناژلارنىڭ پسىخىك رېئاللىقىغا بىۋاسىتە كىرەلەيدىغان قىلىش كېرەك. بۇ خىل نەزەرىيىنىڭ يېتەكچىلىكىدە يېڭى پروزىچىلىق پېرسوناژلار ئوبرازىنى يارىتىشنى بىكار قىلغان، ئۇلار: «پېرسوناژ ئاللىقاچان ئۆلدى» دېگەن. بۇ نۇقتىدا يېڭى پروزىچىلارنىڭ ھەممىسىنىڭ دېگۈدەك كۆز قارىشى پۈتۈنلەي ئوخشاش. ناتالى سارروت ئۆزىنىڭ «گۇمانخورلۇق دەۋرى» ناملىق ئەسىرىدە

مۇنداق دېگەن: «هازىرغا نىسبەتەن ئېيتقاندا، مۇھىمى ئەدەبىي ئەسەرلەردىكى تىپىك پېرسوناژلارنى داۋاملىق كۆپەيتىش ئەمەس، بەلكى زىددىيەتلىك ھېسسىياتلارنىڭ بىرلا ۋاقىتتا مەۋجۇت بولىدىغانلىقىنى ئىپادىلەش، شۇنداقلا پسىخىك پائالىيەتلەرنىڭ موللۇقىنى ۋە مۇرەككەپلىكىنى ئىمكانقەدەر ياخشى تەسۋىرلەش. مۇشۇنداق بولغان تەقدىردىمۇ، يازغۇچى يەنىلا سەممىيلىك بىلەن ئۆزىنى يېزىشقا موھتاج». شۇڭا يېڭى پروزىچىلىق ئەسەرلىرىدە پېرسوناژلار ناھايىتى ئاز، بىر ئەسەردە كۆپ بولغاندا بىر نەچچە، ئاز بولغاندا بىرلا پېرسوناژ بار. كۆپلىگەن پېرسوناژلارنىڭ ئىسمى يوق، ئۇلار پەقەت «سىز» ، «مەن» ، «ئۇ» دەپلا ئاتالغان.

ئۈچىنچى، پسىخىك تەھلىل ئۇسۇلىنى بىكار قىلىش. پېرسوناژلارغا قارىتا پسىخىك تەھلىل ئېلىپ بېرىش ئەنئەنىۋى پروزىچىلىق ئىجادىيەت ئۇسۇلىنىڭ ئاساسى، كىتابخانلار بىلەن پېرسوناژلارنى ئۆتتۇشتۇرىدىغان ۋاستە ئىدى. پسىخىك تەھلىل پېرسوناژلارنىڭ قەلب پائالىيەتلىرىنى ئاشكارىلاشنى، بەزىدە يەنە ئاپتورنىڭ چۈشەندۈرۈش، تەھلىل قىلىش ۋە باھا بېرىشلىرىنى قوشۇمچە قىلىشنى كۆرسىتىدۇ. مەسىلەن، ئاياغ ـ ئاستى قىلىنغان بىر قىزنىڭ چىقىش يولى تاپالماي ئۆلۈۋالغانلىقىنى تەسۋىرلىگەندە، يازغۇچى ئادەتتە كىتابخانلارغا بۇ قىزنىڭ پسىخىك پائالىيەتلىرىنى تاپشۇرىدۇ: ئۇنىڭ نېمە ئۈچۈن ئۆلۈۋالماقچى بولغانلىقىنى، ئۇنىڭ تۇرمۇشقا بولغان نەپرىتىنى، ھاياتقا بولغان قىيالماسلىقىنى، ئەڭ ئاخىرقى تېلەكلىرىنى، ئۆز ھاياتىنى ئاخىرلاشتۇرۇش ئالدىدىكى غايەت زور روھىي ئازابلىرىنى تەپسىلىي تەسۋىرلەيدۇ. بۇنىڭ بىلەن كىتابخانلارنىڭ بۇ پېرسوناژنىڭ خاراكتېرىگە بولغان چۈشىنىشى تېخىمۇ چوڭقۇرلىشىدۇ، ئەسەرنىڭ جەلپ قىلىش كۈچىمۇ ئاشىدۇ. يېڭى پروزىچىلىقنىڭ قارىشىچە، بۇ پۈتۈنلەي يالغان. چۈنكى ھېچكىم ئۆلۈۋالغان بىر ئادەمنىڭ ئەڭ ئاخىرقى پەيتتىكى پسىخىك پائالىيەتلىرىنى ھەقىقىي بىلەلمەيدۇ، ئاپتور ھەتتا ئادەتتىكى ئادەملەرنىڭ پسىخىك پائالىيىتىنىمۇ ئېنىق بىلەلمەيدۇ. شۇڭا پسىخىك تەھلىل ناھايىتى زور سۇبيېكتىپ ئىختىيارلىققا ئىگە. ئۇ مۇنداق ئىككى ئەمەلىيەتنى ئېتىراپ قىلىشنى ئالدىنقى شەرت قىلىدۇ: بىرىنچىدىن، ئاپتور ھەممىنى بىلىدۇ،

ھەممىگە قادىر. ئۇ پېرسوناژلار قەلبىنىڭ چوڭقۇر قېتىدىكى سىرلارنى ناھايىتى ئېنىق بىلىدۇ، شۇڭا ئۇ كىتابخانلارغا پېرسوناژلارنىڭ روھىي پائالىيەتلىرىنى تەسۋىرلەپ بېرەلەيدۇ؛ ئىككىنچىدىن، كىتابخانلار پاسسىپ قوبۇل قىلغۇچىلاردۇر، ئۇلارنىڭ بىلىمى ۋە تەپەككۇر ئىقتىدارى ئاپتورغا يەتمەيدۇ، ئاپتور چوقۇم كىتابخانلارغا چۈشەندۈرۈپ تۇرۇشى كېرەك. يېڭى پروزىچىلىقنىڭ قارىشىچە، ئاپتور ئۆزىنى كەڭ كىتابخانلاردىن ئەقىللىق چاغلاپ، پېرسوناژلارنى شەرھلىگۈچى بولۇۋالسا، كىتابخانلاردا ئاكتىپ ئويلىنىشقا ھورۇنلۇق قىلىدىغان ئادەت يېتىلىپ قالىدۇ، بۇنداق قىلىش توغرا ئەمەس. كىتابخان بىلەن ئاپتور باراۋەر ئورۇندا تۇرۇشى كېرەك. ئاپتور بىلەن كىتابخاننىڭ مۇناسىۋىتى قوبۇل قىلدۇرۇش ۋە قوبۇل قىلىش مۇناسىۋىتى بولماسلىقى لازىم. كىتابخانلاردا ئەسەرنىڭ قايتا ئىجاد قىلىنىش جەريانىغا قاتنىشىش ھوقۇقى ۋە ئىقتىدارى بولىدۇ، ئۇلار ئۆزىنىڭ مۇستەقىل تەپەككۇرى ئارقىلىق ئاپتور تەمىنلىگەن پېرسوناژلارنىڭ پائالىيەت ئۇچۇرلىرىنى تەھلىل ۋە تەتقىق قىلىپ، ئۆزلىرى خۇلاسە چىقىرىشى كېرەك. يېڭى پروزىچىلىق پسىخىك تەھلىل ئۇسۇلىغا قەتئىي قارشى تۇرۇپ، ھازىرقى زامان يازغۇچىلىرى ئەنئەنىۋى پروزىچىلىقنىڭ تەقدىرىنى قوغداش ئۈچۈن كونىلىققا ئېسىلىۋالماسلىقى كېرەك، دەپ قارىغان. بۇ يەردە ئەسكەرتىشكە تېگىشلىكى شۇكى، يېڭى پروزىچىلىق دائىم قوللىنىدىغان ئىچكى مونولوگ، يوشۇرۇن دىئالوگ قاتارلىقلار پسىخىك تەھلىل دائىرىسىگە كىرمەيدۇ. پسىخىك تەھلىل يازغۇچىنىڭ كىتابخانلارغا ۋاكالىتەن پېرسوناژلارنىڭ پسىخىك پائالىيەتلىرىنى تەھلىل قىلىشىنى كۆرسىتىدۇ، ئۇ پېرسوناژلاردىن تاشقىرى بىر خىل ئۇسۇل؛ ئەمما ئىچكى مونولوگ پېرسوناژنىڭ ئۆزىنىڭ قەلب پائالىيەتلىرىنى ئاشكارىلىشى بولۇپ، ئۆزىنى كۆزىتىش ئارقىلىق ئېرىشكەن تەجرىبىلەرنىڭ بايانى، ئۆزلۈك مەۋجۇدىيىتىنى ھېسسىي بىلىشنى ئىسپاتلاشنىڭ بىر خىل ئۇسۇلى. ئالدىنقىسى ئاپتورنىڭ تەھلىلى ئارقىلىق ۋاستىلىق ئىشقا ئاشىدۇ، راتسىئونالىزملىق (ئىدراكىي) بولىدۇ؛ كېيىنكىسى پېرسوناژنىڭ ئۆزى ئارقىلىق بىۋاسىتە ئەمەلىيلىشىدۇ، ئىرراتسىئونالىزملىق (ئىدراكسىز) بولىدۇ. يېڭى پروزىچىلىقنىڭ قارىشىچە، ئەنئەنىۋى پروزىچىلىق پەقەت بىر

ئادەمنىڭ ئۆز قەلبىدىكى ئۆزىلا بىلەلەيدىغان ئىشلار بىلەن پەقەت شۇ ئادەمنىڭ قەلبىدىكى باشقا بىر ئادەمنىڭ ئۆزىلا بىلەلەيدىغان ئىشلارنى ئارىلاشتۇرۇۋەتكەن، بۇ ئەمەلىيەتكە خىلاپ، رېئاللىققا يات بولغان ناچار ئۇسۇل.

تۆتىنچى، پروزا ئەسەرلىرىنىڭ ئىجتىمائىي ئەھمىيىتىنى يوققا چىقىرىش. ئەنئەنىۋى پروزىچىلىق ئىجتىمائىي تۇرمۇشتىكى مەلۇم ئىشلارنى ھەمدە مۇشۇ ئىشلارنى ئۆز ئۈستىگە ئالغۇچى ئادەمنى تەسۋىرلىگەن، ئادەم بىلەن ئادەم ئوتتۇرىسىدىكى مۇناسىۋەتلەرنى ئەكس ئەتتۈرگەن، شۇڭا دائىم ئوخشىمىغان ۋاقىتلاردا تۇرۇپ، ئوخشىمىغان ئۇسۇللار ئارقىلىق بەلگىلىك ئىجتىمائىي ئەھمىيەتنى ئىچىپ بەرگەن. يازغۇچىلار ئۆز ئەسەرلىرىدە ئاڭلىق ياكى ئاڭسىز ھالدا ئىجتىمائىي تۇرمۇشتىكى ھەق ـ ناھەق مەسىلىلىرىگە باھا بېرىپ، ئۆزىنىڭ سىياسىي نۇقتىئىنەزەرلىرىنى ۋە ئەخلاقىي كۆز قاراشلىرىنى ئاشكارىلىغان. ئەنئەنىۋى پروزىچىلىقتىكى ھەر قانداق بىر ئەسەر بەلگىلىك ئىجتىمائىي مەزمۇننى ئۆز ئىچىگە ئالغان. ئۇنىڭ ئۈستىگە، ئەسەرنىڭ بۇ خىل ئىجتىمائىي ئەھمىيىتىنىڭ چوڭقۇرلۇق دەرىجىسى ھامان ئەسەرنىڭ قىممىتى بىلەن ئوڭ تاناسىپ بولغان. ئىجتىمائىي تۇرمۇشنى ئەكس ئەتتۈرۈش، ئەسەرلەرگە ئىجتىمائىي مەنە ئاتا قىلىش ئەنئەنىۋى پروزىچىلىقتىكى تۈپ خاھىشقا ئايلانغان. ئەمما، يېڭى پروزىچىلىق بۇنىڭ ئەكسىچە يول تۇتۇپ، ئەسەرلەرنىڭ ئىجتىمائىي ئەھمىيىتىگە قارشى تۇرۇپ، ئۆز ئەسەرلىرىنى ساپ بەدىئىي ئەسەرلەرگە ئايلاندۇرۇشتا چىڭ تۇرغان. روببې ـ گرىللېت ئۆزىنىڭ «يېڭى پروزىچىلىققا يۈزلىنەيلى» ناملىق ماقالىسىدا مۇنداق دېگەن: «بىزئەمدى ئاشۇ قىلچە ئاساسسىز ئەيىبلەشلەردىن ئۈزۈل ـ كېسىل خالاس بولۇشىمىز كېرەك، ‹سەنئەت ئۈچۈن سەنئەت› دېگەن گەپنى ئاڭلاپ ئالاقزادە بولۇپ كەتسەك بولمايدۇ» . يېڭى پروزىچى يازغۇچىلار بۇ جەھەتتە ئاساسلىقى ئادەمنىڭ ئىجتىمائىيلىقتىن ھالقىغان تۈپ ماھىيىتى ئۈستىدە ئىزدەنگەن. ئۇلار ئادەمنىڭ سۇبيېكتىپ مەۋجۇدىيىتىنى ۋە بۇ مەۋجۇدىيەتنىڭ مەزمۇنىنى تەشكىل قىلىدىغان ئوبيېكتىپ مەۋجۇدىيەتنى قوغلاشقان. پېرسوناژلارنىڭ ئەسلى ئۆزلۈكىنى ئىپادىلەشكە نىسبەتەن زىيادە بولغان ئامىللارنى ۋە كىتابخان بىلەن

پېرسوناژنى ئايرىۋەتكەن شەكلەن ۋاسىتىلارنى بىكار قىلغان. دېمەك، يېڭى پروزىچىلىقنىڭ ھېكايە ۋەقەلىكىنى توقۇشقا، پېرسوناژلار ئوبرازىنى يارىتىشقا، پىسخىك تەھلىل ئۇسۇلىنى قوللىنىشقا قارشى تۇرۇشى ئۇنىڭ ئادەم ماھىيىتىگە يېقىنلىشىشتىن ئىبارەت مۇشۇ تۈپ مۇددىئاسى بىلەن ئۆزئارا ماسلاشقان.

ئەگەر يېڭى پروزىچىلىقتا تەۋە يازغۇچىلارنى ئەنئەنىۋى پروزىچىلىقنى ئىنكار قىلىش جەھەتتە بەزى ئورتاقلىقلارغا ئىگە دېسەك، ئۇنداقتا، ئۇلار ياراتقان ھەر خىل يېڭى ئىپادىلەش ئۇسۇللىرىنى مەلۇم بىر قېلىپقا سالغىلى بولمايدۇ. يېڭى پروزىچىلار ئىجادىيەت ئۇسۇلى جەھەتتە ھەرخىل بەدىئىي ماھارەتلەرنى ئىجاد قىلغان. ئۇلارنى تۈرگە ئايرىش تەس. بەزى يازغۇچىلار ھازىرقى زاماندىكى بەزى ئىجادىيەت ئۇسۇللىرىنى كۆچەيتكەن، بەزىلىرى ئۇلارنى ئىسلاھ قىلغان، يەنە بەزىلىرى يېڭى ئۇسۇللارنى ياراتقان. بەزى ئىپادىلەش ئۇسۇللىرى جەھەتتە ھەتتا ئۇلار ئوتتۇرىسىدا ئىختىلاپمۇ بار. ئۇلار قوللانغان ئاساسلىق يېزىقچىلىق ماھارەتلىرىنى ئۇلارنىڭ كونكرېت ئەسەرلىرىدىن تېرىپ - تۆشەپ يىغىنچاقلىغاندا، مۇنداق ئون نۇقتىغا مەركەزلەشتۈرۈشكە بولىدۇ:

1. ماددىنى يېزىش. يېڭى پروزىچى يازغۇچىلارنىڭ كۆپى ماددىنى تەسۋىرلەشكە ماھىر. روببې - گرىللېت ئۆزىنىڭ «كەلگۈسى پروزىچىلىقنىڭ يولى» ناملىق ماقالىسىدا مۇنداق دېگەن: «ئوبيېكتىپ شەيئىلەر بىزنىڭ كۆز ئالدىمىزدا، ئۇلار بىزنى قورشاپ تۇرىدۇ، بىزنىڭ ئاشۇ چېچەن، كۆزگە سىڭىپ قالغان سۈپەت سۆزلىرىمىزگە خىرىس قىلىدۇ. شەيئىلەرنىڭ سىرتى ئېنىق ھەم سىلىق بولىدۇ، كەمتۈك بولمايدۇ، ئۇنىڭدا ئىللىق نۇرمۇ يوق، ئۇ ھەم سۈزۈكمۇ ئەمەس». ئۇ پروزا ئەسەرلىرىدە شەيئىلەرنىڭ كۆز بىلەن كۆرگىلى بولمايدىغان ئىچكى قىسمىنى تەسۋىرلىمەسلىكنى، ئادەمنىڭ ئىدىيىۋى ھېسسىياتىنىمۇ بايان قىلماسلىقنى، بەلكى شەيئىلەرنىڭ تاشقى كۆرۈنۈشىنى چىنلىق بىلەن تەپسىلىي تەسۋىرلەشنى تەشەببۇس قىلىپ، ئادەمنىڭ ئىدىيىۋى ھېسسىياتى چىن بولمايدۇ، دەپ قارىغان. ئۇ: «شەيئىلەرنىڭ تاشقى قىياپىتى ئەمدى ھەرگىزمۇ شەيئىلەرنىڭ ماھىيىتىنى توسۇپ تۇرىدىغان ساختا نىقاب ئەمەس» دەپ جاكارلىغان. دېمەك، يۈزەكى مەۋجۇتلۇق ئىچكى مەۋجۇتلۇقنى

ئەكس ئەتتۈرىدۇ، شەيئىلەرنىڭ تاشقى قىياپىتىنى تەسۋىرلەش دەل ئۇنىڭ ماھىيىتىنى تەسۋىرلىگەنلىك. بۇ خىل كۆز قاراش زاھىرىيەتشۇناسلىقتىن كەلگەن. بۇتور : «پروزا زاھىرىيەتشۇناسلىقنىڭ ئالاھىدە كاتېگورىيىسى» دېگەن. يېڭى پروزىچىلار ئىچىدە ماددىنى يېزىشقا ئەڭ ماھىرى روبېې - گرىللېت. يازغۇچى كلود مورىئاك (Claude Mauriac, 1914—) مۇنداق دېگەن: «روبېې - گرىللېتنىڭ ئەسەرلىرىدىكى يېڭىلىق ... دەل ئوبرازلارنىڭ كونكرېتلىقىدۇر، بۇنداق ئوبراز كۆز بىلەن بىۋاسىتە كۆرۈش ئارقىلىق بارلىققا كەلگەن ياكى ئىدىيىنىڭ قاراڭغۇ ئۆيىدە قايتا زاھىر بولغان» . يېڭى پروزىچىلىقتىكى خېلى كۆپ يازغۇچىلار ماددىنى يېزىشقا ئەھمىيەت بەرگەچكە، ئۇلار «كۆرۈش سەزگۈسى ئېقىمى» ، «ماددىچىلىق ئېقىمى» ، «ئوبيېكتىپچىلار ئېقىمى» ، «بىۋاسىتە پروزىچىلىق» دېگەندەك ناملار بىلەن ئاتالغان.

2. سۆز خاتىرىلەش. يېڭى پروزىچىلىقتىكى «كۆرۈش سەزگۈسى ئېقىمى» دېگەن ئاتاققا ماسلاشقان يەنە بىر نام — «ئاڭلاش سەزگۈسى ئېقىمى» . بۇ خىل ئالاھىدىلىكنىڭ ۋەكىلى ناتالى ساررۇت. ئۇ ئۆزىنىڭ «ئىنتىلىشچانلىق» ، «ئالتۇن مېۋە» قاتارلىق رومانلىرىدا دىئالوگ، ئىچكى مونولوگ، يوشۇرۇن دىئالوگ قاتارلىق ئۇسۇللارنى كۆپلەپ ئىشلەتكەن. ئۇ ئۆز ئەسەرلىرىدە ھازىرقى زامان ئۈن ئېلىش تېخنىكىسىنىڭ ئۇسۇلىدىن پايدىلىنىپ، پېرسوناژلارنىڭ دىئالوگلىرىنى كۈچەيتىپ، رېزونانس ئۈنۈمىنى شەكىللەندۈرگەن. ئۇ دائىم ئەسەرلىرىدە «ئۇلار» نىڭ دىئالوگلىرىنى كۆپلەپ تەسۋىرلىگەن، زادى كىمنىڭ نېمە دەۋاتقانلىقىنى ئېنىق پەرقلەندۈرگىلى بولمايدۇ. ساررۇتتىن باشقا مارگارىت دۇراس، كلود مورىئاك، بۇتور قاتارلىق يازغۇچىلارمۇ دىئالوگ ياكى ئىچكى مونولوگ ئۇسۇلىنى كۆپ قوللانغان. دۇراسنىڭ «كوچا دوقمۇشىدىكى گۈللۈك» دېگەن رومانىدا بىر جۈپ قىز - يىگىتنىڭ گۈللۈكتە تونۇشۇپ قېلىپ، بىر نەچچە سائەت پاراڭلاشقانلىقى تەسۋىرلەنگەن. ئۇلارنىڭ گەپ - سۆزلىرى پارچە - پۇرات، قىلچە مەنىسىز بولۇپ، پەقەت ئۇلارنىڭ مەۋجۇت ئىكەنلىكىنىلا ئىپادىلەپ بەرگەن. مورىئاكنىڭ «شەھەردىكى كەچلىك تاماق» (1959) ناملىق رومانىدا تاماق شىرەسىنى چۆرىدەپ ئولتۇرغان سەككىز ئادەمنىڭ دىئالوگى ۋە ئىچكى مونولوگى

تەسۋىرلەنگەن. بۇتورنىڭ «ئۆزگىرىش» ناملىق رومانىمۇ ئىچكى مونولوگنى يېزىش بىلەن مەشھۇر. سامۇئېل بېككېتنىڭ «مارونا ئۆلۈۋاتىدۇ» (1952) ناملىق ئەسىرىدە سەكراتتا ياتقان بىر ئادەمنىڭ قالايمىقان گەپلىرى تەسۋىرلەنگەن، ئۇنىڭ گەپلىرى بەزىدە بىر قاتار بەلگە ۋە ئاۋاز بولۇپ ئىپادىلەنگەن، ھېچقانداق مەنىنى چۈشەنگىلى بولمايدۇ. بۇ يازغۇچىلارنىڭ «سۆز خاتىرىلەش» ئۇسۇلىنى قوللىنىشىدىكى سەۋەب شۇكى، ئۇلارنىڭ قارىشىچە ئادەمنىڭ گەپ - سۆزلىرى ۋە ئاڭ پائالىيىتى پسىخىك رېئاللىقنىڭ چوڭقۇرلۇقىنى ئەڭ ئېچىپ بېرەلەيدۇ. ئۇنىڭ ئۈستىگە، يازغۇچىنىڭ ۋاستىلىق تەسۋىرنى ئىشلەتمەيلا كىتابخانلارغا پېرسوناژلارنىڭ مەۋجۇتلۇقىنى ۋە ئاڭ پائالىيەتلىرىنى بىۋاستە ھېس قىلدۇرغىلى بولىدۇ. كىتابخانلار پېرسوناژلارنىڭ دىئالوگى، مونولوگى ۋە يوشۇرۇن دىئالوگلىرىدىن پېرسوناژلار ئاڭ پائالىيىتىنىڭ بىۋاستە يۇقۇملاندۇرۇشىغا ئۇچرايدۇ، پېرسوناژلارنىڭ روھىي دۇنياسىنىڭ مولللۇقىنى ۋە مۇرەككەپلىكىنى ھېس قىلىدۇ، شۇ ئارقىلىق پېرسوناژلار تۇرغان تاشقى دۇنيانى ۋاستىلىق تونۇپ يېتىدۇ. بەزىلەر بۇنداق يېزىقچىلىق ئۇسلۇبىنى «سۇبيېكتىپ رېئالىزم» ياكى «پسىخىك رېئالىزم» دەپ ئاتىغان. بىراق روببې - گرىللېت بۇنداق خاھىشنى تەنقىد قىلىپ، سارروت ئەنئەنىۋى پسىخىك تەھلىل ئۇسۇلىنىڭ پاتقىقىغا پېتىپ قالدى، دېگەن.

3. قايتا قۇراشتۇرۇش. يېڭى پروزىچىلار ئۆز ئەسەرلىرىدە ۋاقىت (زامان) ۋە ئورۇن (ماكان) نى نۇرغۇن ئۇششاق پارچىلارغا بۆلۈپ، ئۇلارنى خالىغانچە قۇراشتۇرۇپ، ئىزچىلسىز بىرىكمە گەۋدە ھاسىل قىلغان. بۇ خىل ئۇسۇل يەنە «ۋاقىت ۋە ئورۇننى قالايمىقان قىلىش» دەپمۇ ئاتىلىدۇ. بۇ خىل ئۇسۇل يېڭى پروزىچىلىقنىڭ ئىجادىيىتى ئەمەس. 20- ئەسىرنىڭ باشلىرىدىلا غەربىي ياۋروپادىكى بەزى يازغۇچىلار بۇ خىل ئۇسۇلدىن پايدىلىنىپ ئەسەر يازغان، بولۇپمۇ ئاڭ ئېقىمى پروزىچىلىقىغا تەۋە يازغۇچىلاردىن مارسېل پروست، ۋىرگىنىيە ۋۇلف، جامېس جويس قاتارلىقلار بۇ ئۇسۇلدىن پايدىلىنىپ ئېسىل ئەسەرلەرنى ئىجاد قىلغان. ئۇلار دائىم ۋاقىت مۇساپىسىنى نۇرغۇن بۆلەكلەرگە بۆلۈپ، ئوخشاش بولمىغان ۋاقىت ئىچىدە يۈز بەرگەن ئىشلارنى بىر - بىرىگە

كىرىشتۈرۈپ، كونا كۆرۈنۈشلەر بىلەن يېڭى كۆرۈنۈشلەرنى قايتىدىن قۇراشتۇرۇپ، ئۆزگىچە، مۇرەككەپ، ستېرېئو كۆرۈنۈشلەرنى شەكىللەندۇرگەن. شۇنىڭغا ئوخشاش، يېڭى پروزىچىلارمۇ ۋاقىت ۋە ئورۇننى پارچىلاپ ۋە قايتا قۇراشتۇرۇپ، كۆرۈنۈشلەرنى بىر - بىرىگە دەستىلەپ، تەسۋىرنىڭ قىلىنلىق دەرىجىسىنى ئاشۇرغان، ئىپادىلەش دائىرىسىنىمۇ كېڭەيتكەن. ئۇلارنىڭ بۇنداق قىلىشىدىكى سەۋەب شۇكى، ئوبيېكتىپ شەيئىلەر ئوخشاش بولمىغان ۋاقىت ۋە ئورۇندا ئوخشاش بولمىغان تەسىرات قالدۇرىدۇ. يېڭى پروزىچىلار ئاشۇ پارچىلار ئوتتۇرىسىدىكى ئۆزئارا مۇناسىۋەتنى تاپشۇرمىغان، بەلكى كىتابخانلارنى ئاكتىپ هالدا قايتا ئىجاد قىلىشقا ۋە ئاشۇ پارچىلارنى ئەسلى ئورنىغا قايتۇرۇپ قۇراشتۇرۇشقا ئىلهاملاندۇرغان ياكى مەجبۇرلىغان. ئۇلارنىڭ قارىشىچە، بۇ خىل ئۇسۇل كىتابخانلارنىڭ سۇبيېكتىپ پائالىيەتچانلىقىنى قوزغىيالايدۇ، هەرگىزمۇ ئەنئەنىۋى پروزىچىلىققا ئوخشاش كىتابخانلارغا هەممە نەرسىنى ئېزىپ ئىچۈرۈپ، ئۇلاردا پىكىر قىلىشقا هۇرۇنلۇق قىلىدىغان ئادەتنى يېتىلدۈرۈپ قويمايدۇ.

4. كىرىشتۈرۈش. مەلۇم بىر شەيئى ئادەتتە تۈز سىزىق بويىچە تەرەققىي قىلمايدۇ، بەلكى هامان باشقا بىر شەيئىنىڭ دەخلىسىگە ۋە توسقۇنلۇقىغا ئۇچراپ تۇرىدۇ. پروزا شەيئىلەردىكى مۇشۇنداق كۆپ خىللىقنى تەسۋىرلىشى كېرەك. كلود مورىئاكنىڭ «شەهەردىكى كەچلىك تاماق» ناملىق ئەسىرىدە پېرسوناژلارنىڭ گەپ - سۆزلىرى دائىم ئۆز ئارا كىرىشىپ كېتىدۇ. مەسىلەن: ئەسلىدە A بىلەن B، C بىلەن D ئۆزئارا پاراڭلاشقان، بىراق ئاپتور ئۇلارنىڭ پاراڭلىرىنى ئايرىم - ئايرىم هالدا بىراقلا تەسۋىرلىمىگەن، بەلكى A↔B↔C↔D شەكلىدە ياكى باشقا شەكىللەردە بايان قىلغان. شۇڭا بۇ خىل كىرىشتۈرمە دىئالوگ ئۇسۇلى ئادەتتە ناهايىتى «قالايمىقان» دەك كۆرۈنىدۇ. كلود سىمون «هېكايە» ناملىق ئەسىرىدە ۋەقەلىكنىڭ تەرەققىياتىنى ئىككى لىنىيە بويىچە ئورۇنلاشتۇرغان: بىر لىنىيىدە باش پېرسوناژنىڭ ئەسلىمىسى تەسۋىرلەنگەن، بىراق باش پېرسوناژنىڭ ئەسلىمىسى تۇرۇپ - تۇرۇپلا ئەتراپىتىكى شەيئىلەرنىڭ دەخلىسى تۈپەيلىدىن ئۈزۈلۈپ قالغان، بۇنىڭ بىلەن باش پېرسوناژنىڭ ئىدىيىسى يەنە رېئاللىققا قايتىپ كەلگەن. ئاپتور يەنە

رېئاللىقتىكى ئىشلارنى يازغان. شۇنداق قىلىپ، ئەسلىمە بىلەن رېئاللىقتىن ئىبارەت ئىككى لىنىيە ئۆزئارا كىرىشىپ، ئالمىشىپ ماڭغان، رېئاللىق ئەسلىمە بىلەن ئۇلانما ئويغا چاپلانغان. ئېنىقكى، بۇ هازىرقى زامان پروزىچىلىقىدا دائىم ئۇچرايدىغان ئاڭ ئېقىمى ئۇسۇلىنىڭ يەنە بىر ئەمەلىيىتى.

5. تەكرارلاش. يېڭى پروزىچىلىقتا مەلۇم بىر ئىش ياكى شەيئى قايتا - قايتا، تەسۋىرلەنگەن؛ مەلۇم بىر شەيئىنىڭ تەكرار كۆرۈلۈشى، ئۇنىڭ ئۈستىگە هەر قېتىملىق تەسۋىردە ئازراق پەرقلىنىشى شۇ شەيئىنىڭ ئۆزگىرىۋاتقانلىقى ياكى كۆزىتىش نۇقتىسىنىڭ ئوخشاش ئەمەسلىكىنى ئىپادىلىگەن. رۇببې - گرىللېتنىڭ «ئېزىتقۇ قەسىردە» ناملىق رومانىدا بىر ئەسكەرنىڭ يول دوقمۇشىغا كەلگەندە بىر بالىدىن يول سورىغان كۆرۈنۈشى قايتا - قايتا تەسۋىرلەنگەن؛ «ئۆچۈرگۈچ» ناملىق رومانىدا پروفېسسور دۇپونتنىڭ ئېتىپ ئۆلتۈرۈلگەنلىكى، رازۋېدكىچى ۋاللاسنىڭ بىر كوچىدا ماڭغانلىقى هەمدە ماگىزىنغا كىرىپ ئۆچۈرگۈچ سېتىۋالغانلىقى كۆپ قېتىم تەسۋىرلەنگەن؛ «رەشىك» ناملىق رومانىدا ئۇرۇپ ئۆلتۈرۈلگەن بىر ئەركەك قۇرتنىڭ تامدا قالدۇرغان دېغى تەكرار بايان قىلىنغان. بۇنداق تەكرارلاش ئۇسۇلى يالغۇز شەيئىلەرنىڭ تەكرار نامايان بولۇشىنىڭ مۇمكىنلىكىدىن دېرەك بېرىپلا قالماي، بەلكى يەنە شەيئىلەردە كۆپ قاتلاملىق ستېرېئو كۆرۈنۈش شەكىللەندۇرگەن. بۇ خىل ئۇسۇل مۇنداق بىر مۇمكىنلىكنىمۇ ئوتتۇرىغا قويغان: ئاپتور مەلۇم بىر ئىشنىڭ پەرقلىق كۆپ خىل نامايان بولۇش شەكلىنى تەسۋىرلىگەن، ئەمما قايسى خىل ئىشنىڭ ئەمەلىيەتكە ياكى ئەقىلگە مۇۋاپىقلىقىغا هۆكۈم قىلالماي، كىتابخانلارنىڭ تاللىشىغا ياكى تەتقىق قىلىشىغا تاپشۇرغان. تەكرارلاش ئۇسۇلى يەنە مەلۇم شەيئى مەۋجۇتلۇقىنىڭ ئېنىقسىزلىقىنى ياكى هالىتىنىڭ تۇراقسىزلىقىنى كۆرسىتىپ بېرىشىمۇ مۇمكىن. مەسىلەن، «ئۆچۈرگۈچ» ناملىق ئەسەردە پروفېسسور دۇپونتنىڭ يوشۇرۇن ئۆلتۈرۈلگەنلىكى، رازۋېدكىچى ۋاللاسنىڭ بۇ دېلونى تەكشۈرۈشى هەمدە ئۇنىڭ تەھلىل ۋە تەسىراتلىرى قايتا - قايتا تەسۋىرلىنىش ئارقىلىق، دېلو سادىر بولۇشىنىڭ كۆپ خىل ئېھتىماللىقى ۋە ئېنىقسىزلىقى ئىپادىلەنگەن. يېڭى پروزىچىلىق ئەسەرلىرىدە يەنە پېرسوناژلارنىڭ ئەسلىمىسىدىمۇ بەزىدە تەكرارلاش ئۇسۇلى

قوللىنىلغان. يەنى مەلۇم بىر ئىش قايتا - قايتا ئەسلەنگەن، ئەسلىگەنسېرى چوڭقۇرلاشقان.

6. سەكرەتمە. بۇ خىل ئۇسۇلدا، ئاپتور مەلۇم بىر ئىشنى تەسۋىرلەۋېتىپ، تۇيۇقسىز يەنە بىر ئىشنى تەسۋىرلەشكە ئۆتۈپ كېتىدۇ، بۇ ئىككى ئىشنىڭ ئوتتۇرىسىدا لوگىكىلىق باغلىنىش بولمايدۇ. بۇ بەلكىم باش پېرسوناژنىڭ تەسەۋۋۇرىدىكى سەكرەشتىن كېلىپ چىققان بولۇشى مۇمكىن ۋە ياكى مەلۇم بىر ئىش يۈز بەرگەندە باش پېرسوناژنىڭ دىققەت قىلمىغانلىقى تۈپەيلىدىن سەكرەش تۇيغۇسى پەيدا بولۇشىمۇ مۇمكىن. يەنە بىر خىل ئېھتىماللىق شۇكى، ئاپتور بىر نەچچە ئىشنى بىرلا ۋاقىتتا تەسۋىرلىگەندە، دەسلەپتە تەسۋىرلىگەن بىر ئىشنى مەلۇم يەرگە بارغاندا توختىتىپ، يەنە بىر ئىشنى تەسۋىرلەشكە باشلايدۇ، بۇنىڭ بىلەن سەكرەش پەيدا بولىدۇ. بۇنداق بىرلا ۋاقىتتا تەسۋىرلەش ئۇسۇلى هازىرقى زامان پروزىچىلىقىدا ناهايىتى كۆپ ئۇچرايدۇ. مەسىلەن ، «رەشىك» ناملىق روماندا، ئاپتور قارا ماشىنىنىڭ تاغ يولىدا داۋانغا يامىشىۋاتقانلىقىنى تەسۋىرلىگەن، ئارقىدىنلا ئايال باش پېرسوناژنىڭ پولغا چۈشكەن سايىسىنى تەسۋىرلىگەن، ئاندىن يەنە ماشىنا خوتۇنىڭ يۆتكەلگەنلىكىنى تەسۋىرلىگەن ... بۇ ئىككى ئىشنىڭ بىرلا ۋاقىتتا بولۇۋاتقانلىقىنى چۈشەندۈرگەن. بىراق بۇ ئىككى ئىش ئوتتۇرىسىدا ئۆتكۈنچى تەسۋىر ياكى ئىزاهات بېرىلمىگەچكە سەكرەش پەيدا بولغان. سەكرەتمە قىلىش ئۇسۇلى گەرچە ئادەمگە چۈشىنىكسىزلىك تۇيغۇسى بەرسىمۇ، بىراق ئۇ يەنە ئوبيېكتىپ ئەمەلىيەتنىڭ مۇرەككەپلىكى ۋە كۆپ خىللىقىدىن شەكىللەنگەن ستېرېئو تۇيغۇ بېغىشلايدۇ.

7. سىرلىقلاشتۇرۇش. يېڭى پروزىچىلار ئۆز ئەسەرلىرىدە دائىم ئىشارە، پەرەز، مەنتىقىسىز قۇراشتۇرۇش قاتارلىق ئۇسۇللار ئارقىلىق ھەم شۇنداقتەك، ھەم شۇنداق ئەمەستەك ھەرخىل ھالەتلەرنى پەيدا قىلغان. مەسىلەن، «ئۆچۈرگۈچ» ناملىق ئەسەردە رازۋېدكىچى ۋاللاسنىڭ ئەسلىمىسى ئارقىلىق، كىچىك ۋاقتىدا ئانىسىنىڭ ئۇنى شەھەرگە ئېلىپ كېلىپ دادىسىنى ئىزدىگەنلىكى، ئەمما دادىسىنىڭ ئۇنى ئېتىراپ قىلمىغانلىقى تەسۋىرلەنگەن. كېيىن ۋاللاس دېلو ئېنىقلاش جەريانىدا بىر ئادەمنى خاتا ئۆلتۈرۈپ قويىدۇ.

ئەسەردىكى كۆپلىگەن تەسۋىرلەر داۋامىدا مۇنداق سوئاللار پەيدا بولىدۇ: ئۇ ئۆلتۈرۈپ قويغان ئادەم ئۇنىڭ ئۆز دادىسىمۇ - ئەمەسمۇ؟ ئۇ ئۆچۈرگۈچ سېتىۋالغان ماگىزىننىڭ ئايال خوجايىنى ئۇنىڭ ئانىسىمۇ - ئەمەسمۇ؟ «خۇپپىيانە ئۇچرىشىش ئۆيى» ناملىق ئەسەردە بىر پېرسوناژنىڭ ئىسمى ۋە كەسپى توختىماي ئۆزگىرىپ تۇرىدۇ، مەسىلەن، بىر پېرسوناژ بەزىدە مارچات (Marchat)، بەزىدە مارچاند (Marchand)، بەزىدە مارچانت (Marchant)، بەزىدە مارچال (Marchal) دەپ ئاتالغان. ئەسەردىكى يەنە بىر پېرسوناژ ھەر خىل سالاھىيەت بىلەن تەسۋىرلەنگەن، مەسىلەن، يازغۇچى، ئارتىس، رەسسام، ھايانكەش، دوختۇر، خىمىك، فېتىشىزمچى①، ئىشپىيون قاتارلىقلار. بۇ ھەرگىزمۇ ئۇنىڭ چوقۇم شۇ كەسپلەر بىلەن شۇغۇللانغانلىقىنى كۆرسەتمەيدۇ، بۇ يەردە ئاپتور ئۇنى ھەرخىل سورۇندا ھەرخىل ئاتاش ئارقىلىق كىتابخانلاردا ھەم شۇنداقتەك، ھەم شۇنداق ئەمەستەك تەسىرات قالدۇرماقچى بولغان. ئۇنىڭ ئۈستىگە، ئاپتور بۇلارنى ناھايىتى ئەستايىدىل تەسۋىرلىگەن بولغاچقا، كىتابخانلار ناھايىتى ئاسانلا ئاپتور ياساپ چىققان سىرلىق قەلئەگە كىرىپ قالىدۇ. يېڭى پروزىچى يازغۇچىلار يالغۇز ئەسەر ئىچىدە ھەر خىل سىرلىق ئامىللارنى كۆپەيتىپلا قالماي، بەلكى يەنە ئەسەرلەرنىڭ بىر پۈتۈن قۇرۇلمىسىنىمۇ خۇددى ئېزىتقۇ قەسىرگە ئوخشاش ئورۇنلاشتۇرغان.

8. ئىشارە. يېڭى پروزىچىلار ئۆز ئەسەرلىرىدە دائىم ھەل قىلغۇچ ئەھمىيەتكە ئىگە مەلۇم سۇژېت ياكى نەرسىنى ئىشارە سۈپىتىدە قوللىنىش ئارقىلىق ئۇنى ئەسەردىكى سىمۋولغا ياكى ئىستىئارىگە ئايلاندۇرغان. مەسىلەن، «ئېزىتقۇ قەسىردە» ناملىق ئەسەردە بىر ئەسكەر بۇيرۇقىا بىنائەن ئالدىنقى سەپتىن شەھەرگە قايتىپ، قۇربان بولغان بىر ئەسكەردىن قالغان تەۋەررۈكلەرنى ئۇنىڭ ئائىلىسىگە تاپشۇرۇپ بەرمەكچى بولىدۇ، ئاخىردا دۈشمەننىڭ غايىپ ئوقى تېگىپ ئۆلىدۇ. ئەسەردە تامغا ئېسىلغان بىر پارچە رەسىم كۆپ قېتىم تەسۋىرلىنىدۇ. بۇ رەسىم ئەسەردىكى تەسەۋۋۇر مەنبەسى بولۇپ، ئاپتور ئەسلىدە پۈتكۈل ئەسەرنىڭ ۋەقەلىكىنى تام مەشىنىڭ ئالدىدا ئولتۇرۇپ، تامغا ئېسىلغان بىر پارچە رەسىمدىن پەيدا بولغان خىياللارغا ئاساسەن يازغان. شۇڭا

---

① فېتىشىزم (Fetishism) - نەرسىلەرگە چوقۇنۇش دىنى.

بۇ ئەسەردە ئاشۇ رەسىم پۈتكۈل ئەسەرنىڭ ھەقىقىي ئەھۋالىدىن دېرەك بەرگۈچى ئىشارىگە ئايلانغان. ئىشارە بەزىدە بىر جۈملە سۆز ياكى بىر سۆزدىن تۈزۈلگەن بولۇشىمۇ مۇمكىن. مەسىلەن، «ئۈچۈرگۈچ»ناملىق ئەسەردە قەھرىمانىدىكى بىر مەست: «قېنى دەپ بېقىڭلار، قانداق ھايۋان تاڭ سەھەردە ئۆز دادىسىنى ئۆلتۈرۈۋېتىدۇ ...» دەيدۇ. بۇ يەردە مەستنىڭ تىلى ئارقىلىق «دادىسىنى ئۆلتۈرۈش» دېگەن سۆز ئوتتۇرىغا چىقىدۇ، بۇ ئارقىلىق ئاپتور رازۋېدكىچى ۋاللاس خاتا ئۆلتۈرۈپ قويغان پروفېسسور دۇپونتنىڭ ئۇنىڭ ئۆز دادىسى بولۇشى مۇمكىنلىكىدىن بېشارەت بەرگەن. شۇڭا بۇ ئىشارە پۈتكۈل ئەسەردىكى سىرنى يېشىشنىڭ ئاچقۇچى بولۇپ قالغان. بىراق يېڭى پروزىچىلىقتىكى بۇنداق ئىشارە ئاساسىي تېمىنى گەۋدىلەندۈرۈش ئۈچۈنلا خىزمەت قىلمايدۇ، ئۇنىڭ ئاساسلىق رولى يەنە كىتابخانلارنى ئەسەردە نامايان قىلىنغان رېئاللىقتىن ئەسەرنىڭ ئۆزىگە قايتۇرۇپ كېلىش ۋە كىتابخانلارنى ئەسەردە يارىتىلغان كەيپىيات ئىچىگە زىيادە كىرىپ كەتمەسلىككە ئاگاھلاندۇرۇش ئارقىلىق، ئەسەرنىڭ رېئاللىققا بېقىنمايدىغان ھالدا مۇستەقىل مەۋجۇت بولۇپ تۇرالايدىغانلىقىدىن بېشارەت بېرىشتىن ئىبارەت. مەسىلەن، «ئېزىتقۇ قەسىردە» ناملىق ئەسەردە ئاپتور ھېلىقى ئەسكەرنىڭ ئوق تېگىپ ئۆلگەنلىكىنى تەسۋىرلىگەندىن كېيىن ئۆلاپلا يەنە ئۇنىڭ قەھرىماندىن چىققانلىقىنى تەسۋىرلىگەن، بۇنىڭ بىلەن كىتابخانلارنى قەستەن قايمۇقتۇرغان: ئۇ ئەسكەر قانداق بولۇپ «تىرىلىپ» قالدى؟ بىراق كىتابخانلار بۇ ئىشنى ھېلىقى رەسىم بىلەن باغلاپ ئويلىسىلا، بۇ يەردە تەسۋىرلەنگەن ئەسكەرنىڭ رەسىمدىكى ئەسكەر ئىكەنلىكىنى ئاسانلا بىلىۋالالايدۇ. ئەمەلىيەتتە، ئۆلتۈرۈلگەن ئەسكەر بىلەن قەھرىماندىن چىققان ئەسكەر (رەسىمدىكى) بىر - بىرىگە دەستىلەنگەن. بۇ ئارقىلىق ئاپتور پۈتكۈل ۋەقەلىكنىڭ ئەمەلىيەتتە خىيال ئىكەنلىكىدىن بېشارەت بەرگەن. بۇنىڭدىن كۆرۈۋېلىشقا بولىدۇكى، ئەنئەنىۋى پروزىچىلىقتا ئاپتور قاتتىق باش قاتۇرۇپ كىتابخانلارنى ئەسەردىكى ۋەقەلىكنىڭ پۈتۈنلەي راستلىقىغا ئىشەندۈرۈشكە تىرىشقان بولسا، يېڭى پروزىچىلار بۇ خىل ئىشارە قىلىش ئۇسۇلى ئارقىلىق ئۆزى بايان قىلغان ۋەقەلىكنىڭ يالغان ئىكەنلىكىدىن، ئۆزىنىڭ بىر ئەسەر يېزىۋاتقانلىقىدىن بېشارەت بەرگەن.

9. ئايلانما. يېڭى پروزىچىلار ئۆز ئەسەرلىرىدە دائىم چەمبەر شەكىللىك قۇرۇلما ئۇسۇلىنى قوللىنىپ، ئەسەرنىڭ باش - ئاخىرىنى تۇتاشتۇرغان. مەسىلەن، «ئېزىتقۇ قەسىردە» ناملىق ئەسەرنىڭ باش قىسمىدا «مەن» (ئاپتور) نى قەھۋەخانىدا كۆرگەن - ئاڭلىغانلىرى تەسۋىرلەنگەن، ئاندىن پۈتكۈل ئەسەرنىڭ سۇبيېكتى بولغان ئەسكەرنىڭ ھېكايىسى تۇرلەپ چىقىلغان، ئارىلىقتا «مەن» دېگەن سۆز بىرمۇ جايدا ئىشلىتىلمىگەن، ئەڭ ئاخىرىدا يەنە «مەن» نىڭ قەھۋەخانىدا كۆرگەن - ئاڭلىغانلىرى تەسۋىرلەنگەن. بۇ يازغۇچىنىڭ رېئاللىقتىن خىيالغا ئۆتۈش، خىيالدىن يەنە رېئاللىققا قايتىپ كېلىشىدىن ئىبارەت ئايلانما جەريانىنى چۈشەندۈرگەن. «ئۆچۈرگۈچ» ناملىق ئەسەردە 10- ئاينىڭ 27- كۈنى ئەتىگەندە پروفېسسور دۈپونتىنىڭ قەستلەپ ئۆلتۈرۈلگەنلىك خەۋىرى تارقىلىدۇ، ئاندىن چېكىنمە بايان ئارقىلىق 26- كۈنى كەچتە پروفېسسورنىڭ قەستكە ئۇچرىغانلىقى توغرىسىدىكى خىلمۇ خىل تەسۋىرلەر بايان قىلىنىدۇ. ئەمەلىيەتتە پروفېسسور 26- كۈنى كەچتە ئازراق يارىلانغان ئىدى. قاتىلنى رازۋېدكا قىلىش خىزمىتى 27- كۈنى سەھەردە باشلىنىپ، 28- كۈنى ئەتىگەنگىچە 24 سائەت داۋاملىشىدۇ. بىراق 27- كۈنى كەچتە رازۋېدكىچى ۋاللاس تېخى ئۆلمىگەن دۈپونتنى خاتا ھالدا قاتىلمىكىن دەپ قاراپ ئېتىپ ئۆلتۈرۈپ قويىدۇ. 28- كۈندىكى گېزىت پروفېسسور دۈپونت «تۇنۈگۈن» قەستكە ئۇچرىدى دەپ خەۋەر قىلىنىدۇ، ئەمما خەۋەر يوللانغان ۋاقىت 27- كۈنى بولغاچقا، بۇ يەردىكى «تۇنۈگۈن» دەل 26- كۈنى بولىدۇ. دېمەك، گېزىتتىكى خەۋەرگە ئاساسلانغاندا، قاتىللىق 26- كۈنى يۈز بەرگەن. بۇ ئەلۋەتتە گېزىت ئويدۇرۇپ چىقارغان يالغان خەۋەر. بىراق شەكىل جەھەتتىن قارىماققا پروفېسسور ئۆلتۈرۈلگەن ۋاقىت 26 → 27 → 26 شەكلىدە چەمبەرسىمان ئايلانما شەكىللەندۈرگەن. ماكان جەھەتتىن ئېيتقاندا، رازۋېدكىچى ۋاللاسنىڭ ھەرىكەت لىنىيىسىمۇ ئەسەردە بىر ئايلانمىنى شەكىللەندۈرگەن. دېمەك، ئاپتور بۇ يەردە سېھىرگەرلىك قىلغان.

10. خەت ئويۇنى. بۇ ئۇسۇل يېڭى پروزىچىلىقتا خېلى كۆپ ئۇچرايدۇ. يېڭى پروزىچىلىقنىڭ نەزەرىيىچىسى ژان رىكاردو «يېڭى پروزىچىلىقنىڭ نەزەرىيىسىنى تۇرغۇزۇش» ناملىق ماقالىسىدا مۇنداق دېگەن: بۇرۇنقى پروزا

ئەسەرلىرى كىتابخانىلارنى ۋەقەلىك ئارقىلىق جەلپ قىلغان. ھازىرقى پروزا ئەسەرلىرى كىتابخانىلارنى يېزىق ئارقىلىق جەلپ قىلىدۇ. پروزا «ئاجايىپلىقنى يېزىش» تىن «يېزىقچىلىقتىكى ئاجايىپلىق» قا يۈزلەندى، «ئەدەبىياتنا يېزىقچىلىقنىڭ ئۆزى مۇلاھىزىگە ئايلاندى» . بۇ خىل يېزىق ئويۇنى ئاساسلىقى مۇنداق ئۈچ خىل: ① كۆپ مەنىلىك سۆزلەرنى ئىشلىتىش: مەسىلەن، روببې - گرىللېتنىڭ «رەشك» ناملىق ئەسىرىدىكى la jalousie دېگەن سۆزنىڭ «رەشك» ۋە «دېرىزە» دېگەن ئىككى خىل مەنىسى بار. بۇ يەردە ئاپتور بىر جۈپ كۆرۈنمەس كۆزنىڭ دېرىزە ئارقىسىدا تۇرۇپ، دېرىزىنىڭ يوچۇقىدىن ئۆي ئىچىدىكى ئايال باش پېرسوناژ بىلەن ئۇنىڭ ئەر خوشنىسىنىڭ ھەرىكەتلىرىنى كۆزىتىۋاتقانلىقىنى يېزىش ئارقىلىق، رەشكنىڭ مەۋجۇتلۇقىدىن بېشارەت بەرگەن. ② ھەرپلەرنىڭ ئورنىنى يۆتكەش. مەسىلەن، رىكاردونىڭ «كونستانتىنوپلنى ئىشغال قىلىش» ناملىق ئەسىرىدە قامال قىلىنغان شەھەرنىڭ ئىسمى سىلابلى - Silab Lee بولۇپ، بىر ھەرپنى ئارقىغا سۈرسىلا ئىسابېللى - Isabelle دېگەن ئاياللچە ئىسىمغا ئايلىنىدۇ. بۇنىڭ بىلەن، سىلابلى شەھىرىنى ئىشغال قىلىش ئەمەلىيەتتە بىر ئايالنى ئىگىلىۋېلىشتىن بېشارەت بەرگەن. ③ ئاھاڭداش سۆزلەرنى ئىشلىتىش. مەسىلەن، كلود سىمووننىڭ «فارسېل ئۇرۇشى» ناملىق ئەسىرىدىكى «فارسېل» (Pharsale) سۆزى «جۈملە» (Phrase) دېگەن سۆز بىلەن ئاساسەن ئاھاڭداش بولۇپ، «فارسېل ئۇرۇشى» يەنە «جۈملە ئۇرۇشى» دىن بېشارەت بەرگەن. بۇنىڭدىن باشقا، يېڭى پروزىچىلار يەنە قوش مەنىلىك سۆز، ياپتا گەپ، ئانتونىم، ئارىيە، يوشۇرۇن ئالماش قاتارلىقلارنى قوللانغان. بەزى يازغۇچىلار گرامماتىكا قائىدىلىرىنى بۇزۇپ، سۆز ۋە جۈملە قۇرۇلمىسى جەھەتتە يېڭىلىق ياراتقان.

ئەلۋەتتە، يېڭى پروزىچىلىقنىڭ يېزىقچىلىق ماھارەتلىرى يۇقىرىدىكى 10 نۇقتا بىلەنلا چەكلەنگەن ئەمەس. ئۇلار يەنە تەققاسلاش، تاناسىپلاشتۇرۇش، شاخلىتىش، رېفلېكس قاتارلىق ئۇسۇللارنىمۇ ئىشلەتكەن. روببې - گرىللېت «مەخپىي ئۆي» ناملىق ھېكايىسىدە يەنە ۋاقىتنى ئارقىغا ياندۇرۇش ئۇسۇلىنى قوللانغان. مەسىلەن، نورمال تەرتىپ بويىچە بولغاندا، بىر ئادەمنىڭ كەچۈرمىشلىرى ئالدىغا قاراپ تەرەققىي قىلىدۇ، بىراق بۇ ھېكايىدە باش

پېرسوناژ ئارقىغا چېكىنگەن، ۋاقىتنىڭ تەتۈر ئېقىشىغا ئەگىشىپ، ئۇنىڭ ھەرىكىتىمۇ تەتۈر يۆنىلىش بويىچە قانات يايغان. ئەگەر مۇشۇ خىل ئۇسۇل بىلەن بىر كىنو ئىشلەنسە، ئۇنداقتا بىر ئادەمنىڭ قېرىلىقتىن بالىلىققا قايتىش جەريانى نامايان بولىدۇ.

دېمەك، يېڭى پروزىچىلىق بەدىئىي ماھارەت ۋە يېزىقچىلىق جەھەتتە يۈرەكلىك سىناق قىلىپ، نۇرغۇن يېڭىلىقلارنى ياراتقان. بۇنداق ئىش فرانسىيە ئەدەبىيات تارىخىدا ناھايىتى كەم ئۇچرايدۇ. ئۇلارنىڭ نۇرغۇن ئۇسۇللىرى گەرچە شەكىلۋازلىق تۈسىنى ئالغان، بەزىلىرى ھەتتا تۇيۇق يولغا كىرىپ قالغان بولسىمۇ، بىراق ئۇلار پروزا سەنئىتىنى بېيىتىش جەھەتتە نۇرغۇن قىممەتلىك تەجرىبىلەرنى قالدۇرغان. بۇ خىل كەڭ كۆلەملىك ئىسلاھات تۈپەيلىدىن يېڭى پروزىچىلىق ئەسەرلىرى ئاددىي ھالدىكى بەھىرلىنىدىغان ئەسەرلەرگە ئەمەس، بەلكى «تەتقىق قىلىنىدىغان» ئەسەرلەرگە ئايلانغان. ئۇ كىتابخانلاردىن ئەسەرلەرنى ئاددىي ھالدا ئوقۇشنى ئەمەس، بەلكى ئەسەرنىڭ قايتا ئىجاد قىلىنىشىغا ئاكتىپ قاتنىششنى تەلەپ قىلغان.

4. يېڭى پروزىچىلىقنىڭ ئاساسلىق ۋەكىللىرى

بىز تۆۋەندە ئالان روببې - گرىللېت، ناتالى سارروت، كلود سىمون ۋە مىشېل بۇتور قاتارلىق تۆت نەپەر يازغۇچى ئۈستىدە قىسقىچە توختىلىمىز.

ئالان روببې - گرىللېت (Alain Robbe — Grillet, 1922—) فرانسىيىلىك يازغۇچى، سېنارىست، نەزەرىيىچى، يېڭى پروزىچىلىق ئېقىمىنىڭ ئومۇم ئېتىراپ قىلغان رەھبىرى.

ئۇ 1922- يىلى فرانسىيىنىڭ برېست شەھىرىدە تۇغۇلغان. پارىژ دۆلەتلىك يېزا ئىگىلىك ئىنىستىتۇتىنى پۈتتۈرگەن. ئىلگىرى - كېيىن بولۇپ دۆلەت ستاتىستىكا ئىدارىسىدا (1945- 1948) ۋە مۇستەملىكە رايونلار مېۋە تەتقىقات ئورنىدا (1950-1951) ئىشلىگەن. ماراكەش، گىۋىنېيە ھەمدە ئوتتۇرا ئامېرىكىدىكى گۋادېلوپ ئارىلى ۋە مارتىنىك ئارىلى قاتارلىق جايلاردا ئۇزۇن مۇددەت خىزمەت بىلەن تۇرغان. 50- يىللارنىڭ باشلىرىدا ئەسەر ئېلان قىلىشقا

باشلىغان، 1955- يىلىدىن باشلاپ فرانسىيە كېچە نەشرىياتىدا ئەدەبىي مەسلىھەتچى بولۇپ ئىشلىگەن.

1953- يىلى ئۇ تۇنجى رومانى «ئۆچۈرگۈچ» نى نەشر قىلدۇرغان. بۇ ئۇنىڭ بالزاك ۋەكىللىكىدىكى ئەنئەنىۋى پروزىچىلىقتا ئومۇمىيۈزلۈك قارشى تۇرغان تۇنجى رومانى بولۇپ قالغان. بۇ ئەسەر دەسلەپتە ئەدەبىيات ساھەسىنىڭ ئومۇمىيۈزلۈك ئېتىبارىغا ئېرىشەلمىگەن، بىراق ئوبزورچىلار بۇ ئەسەرنى «ماددىچىلىق» پروزىچىلىقىنىڭ باشلىنىشى دەپ قارىغان. بۇ ئەسەرنىڭ ئېلان قىلىنىشى فرانسىيە ئەدەبىياتىغا يېڭى بىر ھاياتىي كۈچ ياكى يېڭى بىر رىقابەت ئېلىپ كەلگەن. ئۇ ئۆزىنىڭ ئەنئەنىگە تۈپتىن قارشى خاھىشى بىلەن بارا - بارا كۈچلۈك مۇنازىرە قوزغىغان. 60- يىللارغا كەلگەندە، بۇ ئەسەرگە قىزىقىدىغانلارنىڭ سانى ناھايىتى تېز كۆپەيگەن، ئەسەرنىڭ تىراژىمۇ بىر مىليوندىن ئېشىپ، ياۋروپا - ئامېرىكا ھەمدە پولشا، رومىنىيە، چېخسلوۋاكىيە قاتارلىق جايلارغا كەڭ تارقالغان. 1968- يىلى بۇ ئەسەر كىنو قىلىپ ئىشلەنگەن، كېيىن ئۇ يېڭى پروزىچىلىقنىڭ يول ئاچقۇچى ۋە ۋەكىل ئەسىرى بولۇپ قالغان. ئاپتورمۇ يېڭى پروزىچىلىقنىڭ رەھبىرىگە ئايلانغان.

روببې - گرىللېت 1955- يىلى ئىككىنچى رومانى «مارىغۇچى» نى نەشر قىلدۇرغان. بۇ ئەسەر شۇ يىللىق «ئوبزورچىلار مۇكاپاتى» غا ئېرىشكەن، بۇنىڭ بىلەن ئاپتورنىڭ نام - ئابرۇيىمۇ زور دەرىجىدە ئۆسكەن. شۇنىڭدىن كېيىنكى 20 يىل ئىچىدە روببې - گرىللېت «رەشىك» (1957)، «ئېزىبتقۇ قەسىردە» (1959)، «مەخپىي ئۇچرىشىش ئۆيى» (1965)، «نيۇ يورك ئىنقىلاب پىلانى» (1970)، «ئەرۋاھلار شەھىرىنىڭ قۇرۇلمىسى» (1975)، «ئەسىرگە چۈشكەن گۈزەل ئايال» (1975) قاتارلىق رومانلارنى ۋە «تېز كۆرۈنۈشلەر» ناملىق ھېكايىلەر توپلىمىنى نەشر قىلدۇرغان.

60- يىللاردىن كېيىن روببې - گرىللېت يەنە كىنوچىلىق ئىشلىرىغا بېرىلىپ، 1961- يىلى كىنو سېنارىيىسى «بۇلتۇر مارىئانبادا» نى ئىجاد قىلغان. بۇ ئەسەرنى مەشھۇر رېژىسسور ئالان رېسناي (Alain Resnais) كىنو قىلىپ ئىشلىگەن، بۇ فىلىم 22- نۆۋەتلىك ۋېنتسىيە كىنو بايرىمىدا مۇكاپاتقا ئېرىشكەن. شۇنىڭدىن كېيىن روببې - گرىللېت «مەڭگۈلۈك ئايال»

(1961) ، «ياۋروپانى كېسىپ ئۆتىدىغان تېز پويىز» (1967) قاتارلىق فىلىملەرنى يازغان ۋە ئۇلارغا رېژىسسورلۇق قىلغان. 1973- يىلى يەنە «خۇشاللىقنىڭ ئاستا - ئاستا ئۆزگىرىشى» ناملىق كىنو سېنارىيىسىنى ئېلان قىلغان.

روببې - گرىللېتنىڭ «پروزا ئىنقىلابى» توغرىسىدىكى بىر قاتار تەشەببۇسلىرى ئۇنىڭ «يېڭى بىر پروزىچىلىق ئۈچۈن» (1963) ناملىق نەزەرىيىۋى ئەسىرىدە مەركەزلىك ئىپادىلەنگەن. بۇ كىتابتىكى «كەلگۈسى پروزىچىلىقنىڭ يولى» (1956) ، «تەبىئەت، هيۇمانىزم، تراگېدىيە» (1958) قاتارلىق ماقالىلار يېڭى پروزىچىلىقنىڭ خىتابنامىلىرى دەپ ئاتالغان.

بالزاك ۋەكىللىكىدىكى رېئالىزملىق پروزىچىلىققا قارشى تۇرۇپ، يېڭىچە بىر خىل پروزىچىلىقنى بارلىققا كەلتۈرۈش يېڭى پروزىچىلىق ئېقىمىدىكى يازغۇچىلارنىڭ ئورتاق خاهىشى بولغان. بىراق ئۇلارنىڭ كونكرېت تەشەببۇسلىرى ۋە خاس ئىزدىنىشلىرى بىر - بىرىگە تامامەن ئوخشاپ كەتمىگەن. «ماددىچىلىق» روببې - گرىللېتنىڭ خاس تەشەببۇسى بولۇپ، بۇ ئۇنىڭ ئىجادىيەت ئەمەلىيىتىدە، بولۇپمۇ دەسلەپكى مەزگىللەردىكى ئەسەرلىرىدە تولۇق گەۋدىلەنگەن. ئۇ بىر نەچچە ئەسىردىن بۇيانقى ئادەمنى ئىپادىلەشنى مەركەز قىلىدىغان پروزا نۇقتىئىنەزەرىنى «مۇقەددەسلەشتۈرۈلگەن پسىخىك ئانالىز» دەپ يىغىنچاقلاپ، هازىرقى زامان يازغۇچىلىرى يەنىل ئاشۇ ۋاقتى ئۆتكەن كونا نۇقتىئىنەزەرنىڭ ئاسارىتىدىن قۇتۇلالمايۋاتىدۇ، بۇنىڭ بىلەن پروزا سەنئىتى پاتقاققا پېتىپ قالدى، دەپ قارىغان. ئۇ ناهايىتى ئېنىق هالدا مۇنداق كۆرسەتكەن: «چوڭقۇرلاشقان كونا ئەپسانىلەرنى يوقىتىش كېرەك» ، ۋەهالەنكى، بالزاكتىن، هەتتا لافايېت خانىم (1634—1693) دىن بۇيانقى پروزا سەنئىتى ئىزچىل هالدا ئاشۇ خىل «چوڭقۇرلاشقان كونا ئەپسانە» ئاساسىغا قۇرۇلغان؛ «بىراق بۈگۈن، بىر خىل يېڭىچە ئامىل بىزنى بالزاك بىلەن، شۇنداقلا ئاندرې گىد، لافايېت خانىم قاتارلىقلار بىلەن ئاللىقاچان ئۈزۈل - كېسىل ئايرىۋەتتى» . شۇڭا، ئۇ: «بىزنىڭ يېڭى ئەدەبىياتىمىز يالغۇز كەلگۈسىدە مۇمكىن بولۇپلا قالماي، بەلكى ئاللىقاچان شەكىللىنىپ بولدى ھەمدە شەكىللەنمەكتە» ، بۇ خىل يېڭى ئەدەبىيات

«رومانتىزم ھەرىكىتى بىلەن ناتۇرالىزم ھەرىكىتىگە قارىغاندا تېخىمۇ ئۇزۇل - كېسىل بولغان ئىنقىلابقا ۋەكىللىك قىلىدۇ» دېگەن. ئۇنىڭ قارىشىچە، يېڭى ئەدەبىياتنى ئىجاد قىلىش دەل ئاشۇ ئەنئەنىۋى پروزىچىلىقتىكى ھەممىگە ھۆكۈمرانلىق قىلىدىغان ھيۇمانىزمغا قارشى تۇرۇشتىن ئىبارەت.

روبېې - گرىللېت ماددىي دۇنيانى ئادىمىيلەشتۇرىدىغان، «ھەممە نەرسىنى ئادەملەشتۇرىدىغان»، «ئادەمنى ھەممە نەرسىنىڭ مەنبەسى قىلىۋالىدىغان» ئاشۇ خىل ھيۇمانىزمغا قارىتا، «دۇنيا ئەھمىيەتلىكمۇ ئەمەس، بىمەنىمۇ ئەمەس، ئۇ پەقەتلا مەۋجۇت، خالاس»، «شەيئى پەقەت شەيئى، ئادەم پەقەت ئادەم» دەپ قارىغان. ئۇ يازغۇچى شەيئىنىڭ «ھەم پارقىراق بولمىغان، ھەم سۇزۇك بولمىغان» «تاشقى قىياپىتىنى» ھېچقانداق ھېسسىيات ئارىلاشتۇرمىغان ھالدا كۆزىتىشى، تەسۋىرلىشى، شەيئىلەرنىڭ فىزىكىلىق خۇسۇسىيەتلىرىنى، ئۆلچەملىرىنى، ئورنىنى، باشقا شەيئىلەر بىلەن بولغان ئارىلىقىنى ساپ ھالدا مەركەزلىك ئىپادىلىشى كېرەك، دەپ قارىغان. شەيئىلەر ئوبرازىنىڭ ئوبيېكتىپلىقى ۋە ئېنىقلىقىنى تەكىتلەش ئۈچۈن، روبېې - گرىللېت ھەتتا شەيئىلەرنىڭ رەڭگىنى تەسۋىرلەشكە قارشى تۇرغان، چۈنكى «رەڭلەر نۇرنىڭ، ئارقا كۆرۈنۈشنىڭ ۋە ئۇنى كۆرگەن ئادەمنىڭ ئوخشاش بولماسلىقىغا ئەگىشىپ پەرقلىنىدۇ». ئۇ كىنو سەنئىتى پروزىچىلىقنى يېڭىچە ماكان - زامان نۇقتىئىنەزەرى بىلەن تەمىنلىدى، كىنودىكى كۆرۈنۈشلەر تىلغا قارىغاندا تېخىمۇ ئوبيېكتىپ، تېخىمۇ سوغۇق بولىدۇ، «جىسىملارنىڭ تاشقى قىسمىدا توختاپ قېلىش» قا تېخىمۇ قولايلىق، دەپ قارىغان. ئۇ مۇنداق دېگەن: «تېخىمۇ مۇستەھكەم، تېخىمۇ بىۋاسىتە بىر دۇنيانى چوقۇم قۇرۇپ چىقىش ئارقىلىق، ئۇنى ئاشۇ خىل ‹ئەھمىيەت› (پسىخىك، ئىجتىمائىي، فۇنكسىيىلىك ئەھمىيەت) كە ئىگە دۇنيانىڭ ئورنىغا دەسسىتىش كېرەك. جىسىم بىلەن ھەرىكەتنىڭ ئېتىراپ قىلىنىشىدىكى سەۋەب شۇكى، ئالدى بىلەن ئۇلار مەۋجۇت، بۇ خىل مەۋجۇتلۇق ئىزچىل ھۆكۈمران ئورۇندا تۇرىدۇ، ھەر قانداق شەرھلەش خاراكتېرلىك نەزەرىيىدىن ھالقىپ كەتكەن بولىدۇ».

روبېې - گرىللېتنىڭ مۇشۇ نۇقتىئىنەزەرلىرىگە ۋە ئىجادىيەت ئەمەلىيىتىگە

ئاساسەن، ئوبزورچىلار ئۇنىڭ تەشەببۇسلىرىنى يىغىنچاقلاپ «ماددىچىلىق» (Chosisme) دەپ ئاتىغان.

يەنە بىر تەرەپتىن، روببې - گرىللېت ئۆزىنىڭ «ماددىچىلىق» كۆز قاراشلىرىنى شەرھلىگەندە، باشقىلارنىڭ ئۆزىنى «ئادەمنى ئىنكار قىلدى» دېگەن ئەيىبلەشلىرىگە قاتتىق رەددىيە بەرگەن. ئۇ ئىزچىل هالدا، ئۆز مۇددىئاسىنىڭ پەقەتلا دۇنيادا بەزى نەرسىلەرنىڭ بار ئىكەنلىكىنى، ئۇلارنىڭ ئادەم ئەمەسلىكىنى، ئۇلارنىڭ ئادەمگە قارىتا هېچقانداق ئىنكاس قايتۇرمايدىغانلىقىنى، ئۇلارنىڭ ئادەم بىلەن هېچقانداق ئورتاقلىققا ئىگە ئەمەسلىكىنى ئىسپاتلاش ئىكەنلىكىنى تەكىتلىگەن. ئۇ يەنە مۇنداق قارىغان: دەل ئادەم بىلەن شەيئى ئوتتۇرىسىدىكى ئايرىلىق ساقلانسا، ئادەم بىلەن نەرسە ئايرىۋېتىلسە، ئەسەردىكى پېرسوناژ «تېخىمۇ ئادىمىيلىككە ئىگە بولىدۇ». هەقىقىي هيۇمانىزم بىر تەرەپلىمە هالدا «دۇنيا ئادەم دېمەكتۇر» دېگەننى تەكىتلىمەسلىكى، بەلكى «هەممىنى ئۆز ئىچىگە ئېلىشى» كېرەك. يەنى ماددىنىڭ ئوبيېكتىپ مەۋجۇت ئىكەنلىكىنى تولۇق تونۇپ يېتىپ، ئادەمدىن تاشقىرى ئوبيېكتىپ دۇنيادىن «ئىشەنچلىك هەرىكەتلەندۈرگۈچ كۈچ» كە ئېرىشىشى كېرەك.

روببې - گرىللېت ئىپادىلەش ئۇسۇلى جەهەتتىمۇ يۈرەكلىك هالدا مۇناسىپ يېڭىلىق ياراتقان. ئۇنىڭ ئەسەرلىرىدە بۇرۇنقى پروزا ئەسەرلىرىدە كەم بولسا بولمايدىغان تىپىك پېرسوناژ يوقالغان؛ هەر خىل كۆرۈنۈشلەر سوغۇق، ئىنچىكە، تەكرار هەم مۇرەككەپ تەسۋىرلەنگەن؛ پېرسوناژلارنىڭ دىئالوگلىرى ناهايىتى ئاز بېرىلگەن، پەقەت ئۇلارنىڭ ئاڭلىغانلىرى، كۆرگەنلىرى، ئۇچراشقانلىرى تەپسىلىي تەسۋىرلەنگەن؛ ئاپتور هېچقانداق ئىزاه، چۈشەندۈرۈش ۋە باهالارنى بەرمىگەن، سەۋەب - نەتىجە مۇناسىۋىتىنى تاپشۇرمىغان؛ سۇژېت ئەڭ تۆۋەن ئورۇنغا چۈشۈرۈلگەن، ۋاقىت ۋە ئورۇن تەرتىپى بۇزۇۋېتىلگەن؛ ئەسەرلەردىكى تىل ئوبيېكتىپ ۋە سوغۇق ئۇدارنى ساقلاپ قېلىشقا تىرىشقان، خۇددى روببې - گرىللېت ئۆزى ئېيتقاندەك، هەرقانداق «ئادىمىيلەشتۈرۈلگەن» تەسۋىر تاشلىۋېتىلگەن، بولۇپمۇ ئادەمنى مەركەز قىلىدىغان ئوخشىتىشلار ۋە تەمسىللەر پۈتۈنلەي «تازىلاپ

چىقىرىۋېتىلگەن» ؛ تىل ۋە قۇرۇلما ئارقىلىق باش ـ ئايىغى يوق ئېزىتقۇ قەسىر ئىجاد قىلىنغان، ۋەھالەنكى، بۇ تىلسىماتلارنىڭ سىرى ئەسەرلەردە خىرە ـ شىرە كۆرۈنۈپ قالىدىغان مەلۇم سىمۋول ياكى ئىستىئارىگە مەركەزلەشكەن.

«ئۆچۈرگۈچ» ناملىق روماندا تەسۋىرلەنگىنى بىر كۈندە يۈزبەرگەن ئىشلار بولۇپ، ئەسەرنىڭ سۇژىتى ناھايىتى ئاددىي، قارىماققا رازۋېدكا ھېكايىسىغا ئوخشاپ كېتىدۇ. دۇپونت ناھايىتى مۇھىم بىر ئىقتىسادشۇناس بولۇپ، دۆلەتنىڭ ئىقتىسادىي ۋە سىياسىي ئىشلىرىغا غايەت زور تەسىر كۆرسىتىدىغان بىر گۇرۇھتا ئىشلەيتتى. بىر تېررورلۇق تەشكىلاتى بۇ گۇرۇھتىكى مۇھىم شەخسلەرنىڭ ھەممىسىنى ئۆلتۈرۈش ئارقىلىق، دۆلەتنىڭ ئەڭ ئالىي ھۆكۈمران قاتلىمىنىڭ ئەمەلىي كۈچىگە زەربە بەرمەكچى بولىدۇ. دۇپونت توققۇزىنچى قېتىم ئۆلتۈرۈلىدىغان نىشان بولۇپ، ئىلگىرى ئۆلتۈرۈلگەن سەككىز ئادەمنىڭ ھەممىسى كەچ سائەت يەتتە يېرىمدا قەستكە ئۇچرىغانىدى. دۇپونت ئۆلتۈرۈلگەندىن كېيىن، ئۇنىڭ بىلەن مۇناسىۋىتى ناھايىتى يېقىن بولغان ئىچكى ئىشلار مىنىستىرى ياش رازۋېدكىچى ۋاللاسنى تەكشۈرۈشكە ئەۋەتىدۇ. ۋاللاس بىر مۇنچە جايلارنى تەكشۈرۈپ زىيارەت قىلغاندىن كېيىن، شەھەرنىڭ ئېزىتقۇ قەسىرگە ئوخشاش كوچىلىرىدا ئايلىنىپ يۈرىدۇ. ئۇ بىر نەچچە قېتىم مەدەنىيەت بۇيۇملىرى ماگىزىنلىرىغا كىرىپ ئۆچۈرگۈچ سېتىۋالىدۇ، لېكىن ئۇ بۇ ئۆچۈرگۈچلەرنى قولى بىلەن مىجىپ بېقىپ، ئۇلارنىڭ يەنىلا ئۆزى ئىزلىگەن ئۆچۈرگۈچ ئەمەسلىكىنى ھېس قىلىدۇ. سائەت يەتتە بولغاندا، ۋاللاس دۇپونتنىڭ ئۆيىگە يېتىپ كېلىدۇ ۋە كىتابخانا ئۆيدە يوشۇرۇنۇپ تۇرۇپ، قاتىلنىڭ يەنە كېلىپ بىخەتەر ئىشكاپتىكى مۇھىم ھۆججەتلەرنى ئېلىشىنى كۈتىدۇ. سائەت يەتتە يېرىمغا ئاز قالغاندا، تاپانچا تۇتقان بىر ئادەم ئاستا ئىشىكنى ئاچىدۇ. ۋاللاس قاراڭغۇدا ئۇنىڭغا قارىتىپ ئوق چىقىرىدۇ، ئۇ ئادەم شۇ ھامان ئۆلىدۇ. ۋاللاس چىراغنى يېقىپ، يېقىن بېرىپ قارىسا ئۆلگۈچى دەل پروفېسسور دوپونت ئىدى. ئەسلىدە، دۇپونت تۈنۈگۈنكى سۇيىقەستتە ئۆلمىگەن، پەقەت يېنىك يارىلانغانىدى، ئۇ بۇ چاغدا ھېلىقى ھۆججەتلەرنى ئالغىلى كەلگەنىدى. سائەت يەتتە يېرىمدا ۋاللاس ساقچى ئىدارىسىنىڭ باشلىقىغا تېلېفون ئۇرىدۇ، بىراق ئۇ ئېغىز ئېچىپ بولغىچە،

ساقچى باشلىقى ئۇنىڭغا: «بەك ياخشى بولدى، مەن سىنى ئىزدەۋاتقانىدىم. مەن بىر ئەھۋالنى بايقىدىم، سەن قەتئىي تاپالمايسەن، دۈپونت ئۆلمەيتۇ! كىيىمنى چۈشەندىڭمۇ؟ دۈپونت ئۆلمەيتۇ!» دەيدۇ. ئەسەر مۇشۇ يەردە ئاياغلىشىدۇ. بۇ ئەسەرنىڭ ئالاھىدىلىكى شۇكى، ئەسەردە پېرسوناژ ۋەقەلىككە ھۆكۈمرانلىق قىلمىغان، بەلكى پېرسوناژ ماددا نۇقتىسىدا تۇرۇپ تەسۋىرلەنگەن، بۇ دەل ئاپتورنىڭ «ئادەم ماددىنىڭ قورشاۋى ئىچىدە تۇرىدۇ، ھامان ئۇنىڭ تەسىرىگە ئۇچرايدۇ» دەيدىغان نۇقتىئىنەزەرىنىڭ ئىنكاسىدىن ئىبارەت. ئاپتور بۇنداق بىر رازۋېدكا شەكلىدىكى ۋەقەلىكنى قۇراشتۇرۇش ئارقىلىق، رېئالىزمچىلار ئىجاد قىلىشقا ماھىر بولغان «چىن-خام خىيال» ئۇسۇلىنى ئۆرنەك قىلغان.

ئەسەردە ئېنىق سۇژىت يوق، ئەنئەنىۋى پروزا ئەسەرلىرىدىكىگە ئوخشاش ئاخىرلاشتۇرۇش يوق، ئىزچىللىق ۋە زىچ لوگىك مۇناسىۋەتمۇ يوق، كىتابخان ئۆز مەيدانىدا تۇرۇپ ئوخشىمىغان سۇژىتنى تاللىسا ۋە ئۇ ئۆز ئىچىگە ئالغان مەنە ئۇستىدە ئىزدەنسە بولىدۇ.

ئەگەر «ئۆچۈرگۈچ» ۋە «مارىغۇچى» قاتارلىق رومانلاردا ئانچە - مۇنچە سۇژىت بار دېيىلسە، ئۇنداقتا «رەشك» ناملىق روماندا سۇژىت ئەڭ تۆۋەن دەرىجىگە چۈشۈرۈلگەن.

«رەشك» ناملىق روماندا ئاپتورنىڭ ماددىنى يېزىش خاھىشى ئەڭ گەۋدىلىك، ئاپتور شەيئىلەر ۋە ئادەملەرنىڭ ھەرىكىتىنى ئوبيېكتىپ ۋە ئىنچىكە تەسۋىرلەش ئارقىلىق پېرسوناژلارنىڭ يوشۇرۇن ئاڭ پائالىيىتىنى ۋاستىلىق ئېچىپ بېرىشكە تىرىشقان.

60- يىللاردىن كېيىن (كونكرېت ئېيتقاندا «مەخپىي ئۇچرىشىش ئۆيى» دىن تارتىپ)، روببې - گرىللېتنىڭ ئۇسلۇبىدا مەلۇم ئۆزگىرىش بولغان. ماددىنىڭ ئورنى تۆۋەنلىگەن، پېرسوناژلارنىڭ ئوبرازى روشەنلەشكەن، جىنسىيەت ۋە زورلۇق كۈچ كۆرۈنۈشلىرى بۇرۇنقى سوغۇق ۋە ئىنچىكە تەسۋىرلەرنىڭ ئورنىنى ئالغان. چۈنكى، روببې - گرىللېت ئىزچىل ئىزدەنگەن، توختىماي يېڭىلىق قوغلاشقان. 1984- يىلى ئۇ بېيجىڭ چەت ئەل تىلى ئىنىستىتۇتى ۋە بېيجىڭ ئۇنىۋېرسىتېتىدا دوكلات بەرگەندە مۇنداق دېگەن: «مەلۇم مەنىدىن ئېيتقاندا، پروزا ھامان يېڭى بولىدۇ. فرانسىيە

پروزىچىلىقنىڭ تارىخى ئەمەلىيەتتە پروزا شەكىللىرىنىڭ ئىزچىل يېڭىلىنىش تارىخىدىن ئىبارەت. فلوبېر بالزاكقا قارىغاندا بىر يېڭى پروزىچى، دوستويېۋسكى فلوبېرغا قارىغاندا بىر يېڭى پروزىچى، كافكا دوستويېۋسكىغا قارىغاندا يەنە بىر يېڭى پروزىچى. يېڭى پروزىچىلىق 50- يىللاردا باشلانغان. شۇنىڭدىن بۇيان يېڭى پروزىچى يازغۇچىلار ئۆزلىرىنىڭ يېڭىچە ئىزدىنىشلىرىنى توختىتىپ قويغىنى يوق. 60- يىللاردا، 70- يىللاردا، تاكى هازىرغا قەدەر، ئۇلار ئىزچىل هالدا يېڭىلىق ياراتماقتا. تېگى - تەكتىدىن ئېيتقاندا، غەرب سەنئەت تارىخى غەرب سەنئىتىنىڭ ئۈزلۈكسىز يېڭىلىنىش تارىخىدىن ئىبارەت» .

ناتالى سارروت ((Nathalie Sarraute, 1902— فرانسىيىلىك مەشهۇر ئايال يازغۇچى، يېڭى پروزىچىلىق ئۇسلۇبىدا ئەڭ بۇرۇن ئەسەر يازغان پروزىچى، شۇنداقلا يېڭى پروزىچىلىق ئېقىمىنىڭ ئاساسلىق نەزەرىيىچىلىرىنىڭ بىرى.

ناتالى سارروتنىڭ ئەسلى يۇرتى رۇسىيە بولۇپ، ئۇ 1902- يىلى ئۇكرائىنادا بىر يەهۇدىي ئائىلىسىدە تۇغۇلغان. ئىككى ياشقا كىرگەندە ئاتا - ئانىسى ئاجرىشىپ كەتكەن، ئانىسى ئۇنى ئېلىپ جەنۇۋەگە بارغان، كېيىن پارىژدا ئولتۇراقلىشىپ قالغان. ناتالى بىر نەچچە قېتىم رۇسىيىگە بېرىپ قىسقا ۋاقىت تۇرغاندىن باشقا، ئىزچىل هالدا پارىژدا تۇرغان. ئۇ كىچىكىدىنلا فرانسۇز تىلى ۋە رۇس تىلىنى ئۆگەنگەن، ئەدەبىياتقا دائىر نۇرغۇن كىتابلارنى ئوقۇغان. كېيىن يەنە ئانىسىدىن ئىنگلىز تىلى بىلەن نېمىس تىلىنى ئۆگىنىپ، كۆپ تەرەپلىمە ئائىلە تەربىيىسىگە ئېرىشكەن. 1925- يىلى پارىژ ئۇنىۋېرسىتېتىنى پۈتتۈرگەن. 1926- يىلىدىن 1941- يىلىغىچە فرانسىيە ئادۋوكاتلار ئۇيۇشمىسىنىڭ ئەزاسى بولۇپ ئىشلىگەن. كېيىن يېزىقچىلىق بىلەن شۇغۇللانغان. 1935- يىلىدىن باشلاپ سارروت ياۋروپادىكى هەممە دۆلەتنى دېگۈدەك ساياهەت قىلغان. 1959- يىلىدىن باشلاپ شۋېتسارىيە، بېلگىيە، ئىتالىيە، شۋېتسىيە، نورۋېگىيە، دانىيە، گېرمانىيە، ئەنگلىيە، سوۋېت ئىتتىپاقى، كۇبا، ئامېرىكا قاتارلىق دۆلەتلەردە لېكسىيە سۆزلىگەن ياكى قىسقا مۇددەت دەرس ئۆتكەن.

1938- يىلى، يېڭى پروزىچىلىقنىڭ رەهبىرى ئالان روبېي - گرىللېت

ئەمدىلا 16 ياشقا كىرگەن چاغدا ناتالى ساررۇت تۇنجى ئەسىرى «ئىنتىلىشچانلىق» ناملىق ئەدەبىي خاتىرىلەر توپلىمىنى نەشر قىلدۇرغان. بۇ كىتابتا ئۇ يېزىقچىلىق ماھارىتى جەھەتتە يۈرەكلىك سىناق ئېلىپ بارغان ۋە بالزاك ۋەكىللىكىدىكى ئەنئەنىۋى پروزىچىلىقتا بولغان كۈچلۈك قارشىلىقىنى ئىپادىلىگەن. بۇ كىتابتا ئۇ بوتانىكا ئاتالغۇسى بولغان «ئىنتىلىشچانلىق» دېگەن ئۇقۇمنى ئىشلەتكەن. بۇ ئارقىلىق كىشىلەرنىڭ كاللىسىدىكى سېزىش قىيىن بولغان نازۇك ئۆزگىرىشلەرنى تەسۋىرلىگەن. ۋەھالەنكى، بۇ ئۆزگىرىشلەر كىشىلەرنىڭ پوزىتسىيىسى ۋە ھەرىكىتىنىڭ مەنبەسى، شۇنداقلا، ھەسەت، مۇھەببەت، نەپرەت، ئۈمىد قاتارلىق بەزى ھېسسىياتلىرىنىڭ ئاساسى ئىدى. بۇ كىتاب نەشر قىلىنغاندىن كېيىن كىشىلەرنىڭ دىققىتىنى قوزغىيالمىغان، پەقەت 1975- يىلى قايتا نەشر قىلىنغاندىلا ئاندىن زور زىلزىلە پەيدا قىلغان.

ناتالى ساررۇتنىڭ «ئىنتىلىشچانلىق» تىن باشقا يەنە «ناتونۇش ئادەمنىڭ پورترېتى» (1948) ، «مالتېرو» (1953) ، «رەسەتخانا» (1959) ، «ئالتۇن مېۋە» ((1963) ، «يالغان گەپ» (1967) ، «ھايات - مامات ئارىسىدا» (1968) ، «ئۇلارنى ئاڭلىمىدىڭىزمۇ؟» (1972) ، «ئۇ ئاۋۇ يەردە» (1978) ، «تىلنىڭ رولى» (1980) ، «بالىلىق» (1983) قاتارلىق ئەسەرلىرى بار. بۇلاردىن باشقا، ئۇ يەنە بەزى ئەدەبىي خاتىرىلەرنى ۋە رادىئو دراممىلىرىنى يازغان.

1956- يىلى ساررۇت نادىر ماقالىلار توپلىمى «گۇمانخورلۇق دەۋرى» نى نەشر قىلدۇرغان. بۇ توپلامغا «دوستويېۋسكىدىن كافكاغىچە» ، «گۇمانخورلۇق دەۋرى» ، «دىئالوگ ۋە يوشۇرۇن دىئالوگ» ، «ئېگىزدىن نەزەر» قاتارلىق تۆت پارچە ئىلمىي ماقالە كىرگۈزۈلگەن. بۇ توپلامدا ساررۇت ئەنئەنىۋى پروزىچىلىقنىڭ سىرلىقلىقىغا جەڭ ئېلان قىلغان. ئەدەبىيات توغرىسىدىكى كۆز قاراشلىرىنى شەرھلىگەن، يېڭى پروزىچىلىقنىڭ نۇرغۇن تەشەببۇسلىرىنى ئوتتۇرىغا قويغان. يېڭى پروزىچىلىق ئېقىمىنىڭ ئاساسلىق نۇقتىئىنەزەرلىرى يىغىنچاقلانغان بۇ كىتاب يېڭى پروزىچىلىق ئېقىمىنىڭ پروگرامما خاراكتېرلىك ھۆججىتى دەپ ئاتالغان.

ناتالى ساررۇت فرانسىيە يېڭى پروزىچىلىق ئېقىمىنىڭ مۇھىم

نەزەرىيىچىسى سوپىتىدە «پروزا ئىنقىلابى» نى تەشەببۇس قىلىپ، پروزىچىلىق «باشقا سەنئەتلەرگە ئوخشاشلا ئابستراكتلىققا يۈزلىنىشى كېرەك» دەپ قارىغان. ئۇ مۇنداق دېگەن: «مەن ئىزچىل شۇنداق قاراپ كەلدىمكى، بىر پروزا ئەسىرى چوقۇم بەزى يېڭى شەكىللەرنى ۋە بىر خىل يېڭى ئىدىيىۋى مەزمۇننى ئاتا قىلالىشى كېرەك. مېنىڭچە، پەقەت باشقا يازغۇچىلار زادىلا ھېس قىلمىغان، ئىپادىلەپ باقمىغان بەزى نەرسىلەرنى ھېس قىلغان چاغدىلا، ئەسەر يېزىش كېرەك» . پروزىچىلىقنىڭ نۆۋەتتىكى ئەھۋالى ئۈستىدە توختالغاندا، ساررووت غەزەپ بىلەن مۇنداق دېگەن: «بۈگۈنكى ئوبزورچىلار پروزا ئەسەرلىرىگە باھا بەرگەندە، ئۇلارغا خۇددى بالزاكتىن بۇيان ھېچقانداق ئۆزگىرىش بولمىغاندەك مۇئامىلە قىلىدۇ. مۇشۇ ئەسىرنىڭ باشلىرىدىن بۇيان. پروزا سەنئىتىدە يۈز بەرگەن چوڭقۇر ئۆزگىرىشلەرنى ئۇلار قەستەن بىلمەسكە سېلىۋالدىمۇ ياكى كارى بولمايۋاتامدۇ؟ » «مۇشۇ ئەسىرنىڭ باشلىرىدىكى 20 يىل ئىچىدە، ۋۇلف، پروست، جويس قاتارلىقلار پروزا ئىجادىيىتىدە غايەت زور ئۆزگىرىش پەيدا قىلدى، پروزىنىڭ تەرەققىياتى ئۆزىنىڭ مەزمۇن ۋە شەكىللىرىنى تۈپتىن ئۆزگەرتىشكە مەجبۇر بولدى ...»

ناتالى ساررووت بالزاك رېئالىزمىنىڭ ئەنئەنىسىنى قوغدايدىغان ھازىرقى زاماندىكى «ئەنئەنىۋى پروزىچىلىق» نى «يېڭى كلاسسىزم» دەپ ئەيىبلەپ، ئۆزى ئىجاد قىلغان «ئابستراكت پروزىچىلىق» نى «ھەقىقىي رېئالىزم» دەپ ئاتىغان. ئۇ مۇنداق دېگەن: «بۈگۈنكى كۈندە كلاسسىك پروزىچىلىقنىڭ تاشقى دۇنيا توغرىسىدىكى غايىسىنىڭ ھېچقانچە ئەھمىيىتى قالمىدى، يېڭى تېخنىكىلار كەڭ كۆلەمدە ئىشلىتىلىۋاتقان شارائىت ئاستىدا بارغانسېرى تەلەپچان بولۇپ كېتىۋاتقان كۆزلەر ئالدىدا، بۇ خىل پروزا كۈندىلىك تۇرمۇشنى ۋە تارىختىكى ھەقىقىي ئىشلارنى ئادەمنى قايىل قىلارلىق دەرىجىدە ئىپادىلەپ بېرەلمەيدىغان بولۇپ قالدى» . ئۇنىڭ قارىشىچە، پەن ـ تېخنىكىنىڭ ئۈزلۈكسىز تەرەققىياتىغا ئەگىشىپ، يازغۇچىلارمۇ ئىنسان ھاياتىنى مىكروسكوپ بىلەن كۆزىتىشى كېرەك. مۇشۇنداق قىلغاندىلا، مىكرو دۇنياغا چوڭقۇرلاپ كىرىپ، ئادەم بىلەن ئادەم ئوتتۇرىسىدىكى بەزى ماھىيەتلىك ئورتاقلىقلارنى بايقىغىلى بولىدۇ. ھازىرقى زامان ئادەملىرى بالزاك دەۋرىدىكىگە ئوخشاش بىر ـ بىرىدىن

ئاسمان - زېمىن پەرقلەنمەيدۇ، بەلكى ئۇلار بارغانسېرى ئۆزلىرىنىڭ غايەت زور ئورتاقلىقىنى، پۈتۈنلەي بىردەك ھەربىكەت مۇددىئاسىنىڭ بارلىقىنى نامايان قىلماقتا. شۇڭا، ناتالى ساررۇتنىڭ ئەسەرلىرىدە، ئۇ پېرسوناژ ۋە سۇژىت بىكار قىلىنىپ، دىئالوگ ۋە يوشۇرۇن دىئالوگلار كۆپلەپ قوللىنىش ئارقىلىق ئادەم ئېڭىنىڭ «تۆۋەنكى پائالىيەتلىرى» ئىپادىلەنگەن، ئاپتور بىلەن كىتابخان ئوتتۇرىسىدىكى ئۆتۈشۈشنى شەكىللەندۇرۇشكە تىرىشىلغان.

يوشۇرۇن دىئالوگ— ناتالى ساررۇتنىڭ خاس ئىجادىيىتى بولۇپ، ھازىرقى زامان ئەدەبىياتىدىكى پسىخىك تەسۋىرنىڭ يەنە بىر تەرەققىياتىدىن ئىبارەت. ئۇ ناھايىتى كۈچلۈك ئىختىيارلىقنى ئىگە بولۇپلا قالماي، ئۇنىڭ مەزمۇنى ناھايىتى مول ۋە پارچە - پۇرات. ئۇنىڭ ئەستايىدىل مەنىدىكى ئاڭ ئېقىمى بىلەن ئوخشىمايدىغان، شۇنداقلا باشقا پسىخىك تەسۋىر ئۇسۇللىرىدا يوق بولغان ئالاھىدىلىكى شۇكى، ئۇنىڭدا شەخسنىڭ ئەركىن ئاڭ پائالىيىتى ئىپادىلەنمەيدۇ، بەلكى ئادەم بىلەن ئادەم ئوتتۇرىسىدىكى ئادەتتىكى دىئالوگ ئارقىلىق ئېرىشكىلى بولمايدىغان بىر خىل يوشۇرۇن مۇناسىۋەت CDF1 بىر خىل نازۇك ئۆزئارا تەسىر كۆرسىتىش، ئۆزئارا يۇقۇملىنىش، ئۆزئارا ئالماشتۇرۇش مەركەزلىك ئىپادىلىنىدۇ. ئۇنىڭ ئۈستىگە، بۇ خىل ئۆزئارا ئالماشتۇرۇش تېخى «ئىچكى مونولوگ» دەرىجىسىگە يەتمىگەن بولۇپ، ئۇ «ئىچكى مونولوگ» قا قارىغاندا تېخىمۇ چوڭقۇر ۋە يوشۇرۇن. بۇنىڭدا پېرسوناژ قارشى تەرەپنىڭ تەسىرىگە ئۇچرىغاندا، ئۇنىڭدا مەلۇم خىل ئىپادە شەكىللەنمەيدۇ، ئۇ ھەتتا مەلۇم ئىدىيە، مەلۇم ئاڭنى شەكىللەندۇرۇشكىمۇ ئۈلگۈرەلمەيدۇ، ئۇنىڭدا پەقەت ئاڭ شەكىللىنىشتىن بۇرۇنقى مەلۇم خىل نازۇك ئىپتىدائىي ئىنكاسلا بولىدۇ. بۇنداق ئىنكاسلارنىڭ كۆپى تەبىئىي ئىقتىدار خاراكتېرىنى ئالغان بولۇپ، قارشى تەرەپنىڭ شۇ خىلدىكى ئىنكاسىنى قوزغايدۇ، بۇنىڭ بىلەن، ئادەم بىلەن ئادەم ئوتتۇرىسىدىكى ئاڭدىن تۆۋەن بولغان چوڭقۇر قاتلاملىق ئۆزگىچە «يوشۇرۇن دىئالوگ»، يەنى، تۇغما ئىقتىدارنىڭ ئىنكاسىغا يېقىنلىشىپ كېتىدىغان بىر خىل ئۆز ئارا تەسىر شەكىللىنىدۇ.

بۇ توغرۇلۇق ناتالى ساررۇت ئۆزىنى ئاڭ ئېقىمى پروزىچىلىقىدىكى

يازغۇچىلار بىلەن سىلىشتۇرۇپ مۇنداق دېگەن: «··· ئەگەر پروستنىڭ ئىپادىلىگىنى (ئاڭنىڭ) تۇرغۇن ھالىتى بولسا، جويس (ئاڭنىڭ) ھەرىكەت ھالىتىنى ئىپادىلىگەن. ۋۇلفقا كەلسەك، ئۇمۇ ماڭا تەسىر كۆرسەتكەن، ۋۇلفنىڭ ئالاھىدىلىكى ئادەمنىڭ رېئاللىققا بولغان بىر دەقىقە ئىچىدىكى تەسىراتىنى ئىپادىلەشتۇر. ئۇلارنىڭ ھەممىسى ماڭا ئىلھام بەرگەن، تەسىر كۆرسەتكەن. بىراق، مەن پروستقا ئوخشاش قەلب دۇنياسىنى سۇرەتلەش ۋە ئانالىز خاراكتېرلىك تەسۋىرلىيەلمەيمەن. مەن ۋۇلف بىلەن جويسقىمۇ ئوخشىمايمەن، ئۇلارنىڭ يازغىنى ئىچكى مونولوگ، بىراق مەن ئىچكى مونولوگنى يېزىپلا قالماي، يەنە ئىچكى مونولوگنىڭ مۇقەددىمىسىنى، يەنى، ئىچكى مونولوگدىن بۇرۇنقى بىر دەقىقە ئىچىدىكى پسىخىك پائالىيەتلەرنى يازىمەن. مەن ھامان مەلۇم خىل تۇيغۇ ئەمدىلا باشلانغان چاغدىكى ئاشۇ بىر دەقىقىنى تۇتۇۋالىمەن. مەسىلەن، مەلۇم بىر ئادەمنىڭ يۈزى قىزاردى، ئۇنىڭ يۈزى قىزارغان مۇشۇ دەقىقىدىكى ھېسسىياتى ناھايىتى نازۇك، ناھايىتى مۇرەككەپ، ھەم يەنە ناھايىتى قىسقا بولىدۇ. نېمە ئۈچۈن ئۇنىڭ يۈزى قىزاردى؟ ئۇنىڭ يۈزى قانداق قىزاردى؟ ئۇنىڭ يۈزىنىڭ قىزىرىشىدىكى پسىخىك مەزمۇنلار زادى نېمە؟ دېگەندەك. مېنىڭ دائىم يازىدىغىنىم مۇشۇ خىلدىكى پسىخىك پائالىيەتلەر، بۇ مېنىڭ ئالاھىدىلىكىم. مېنىڭچە، بىر دەقىقە ئىچىدىكى تۇيغۇدىن ئىبارەت بۇ مەسىلىدە بارلىق ئادەم، مەيلى قايسى مىللەتتىن ياكى قايسى قاتلامدىن بولسۇن، پۈتۈنلەي ئوخشاش ياكى ئوخشاپ كېتىدۇ. ھەتتا ئىدىيە، پىكىر، ھەرىكەت قاتارلىق تەرەپلەردە بىر - بىرىدىن ئاسمان - زېمىن پەرقلىنىدىغان ئىككى ئادەممۇ بۇ نۇقتىدا پۈتۈنلەي ئوخشاش ياكى ئوخشاپ كېتىدۇ.»

باشقا يېڭى پروزىچى يازغۇچىلارغا قارىغاندا سارروتنىڭ ئەسەرلىرىدە سۇژىت ناھايىتى ئاددىي بولۇپ، كۈندىلىك تۇرمۇش ۋە ئائىلىدىكى ئىشلار يېزىلغان، زور ئىجتىمائىي تېمىلار ئۇچرىمايدۇ. چۈنكى، سارروتنىڭ قارىشىچە، يېڭى پروزىچىلىق ئەنئەنىۋى پروزىچىلىقنىڭ ۋەقەلىك بايان قىلىش، تىپىك پېرسوناژلار ئوبرازىنى يارىتىش ۋە ئەخلاقىي تەلىم - تەربىيە ئېلىپ بېرىش قاتارلىق مەسئۇلىيەتلىرىگە ئاللىقاچان خاتىمە بېرىپ، كىتابخانلارنى

«پېرسوناژلارنىڭ ئارىسىدا ياشايدىغان» قىلىشقا، چىنلىق ئارقىلىق كىتابخانلارنىڭ ئېڭىغا بىۋاسىتە تەسىر كۆرسىتىشكە يۈزلەندى.

«ناتونۇش ئادەمنىڭ پورترېتى» (1948) ناملىق رومان ئەنئەنىۋى پروزىچىلىققا كۈچلۈك زەربە بەرگەن ئەسەر بولۇپ، بۇ ئەسەرنى يېڭى پروزىچىلىق ئېقىمىغا تەۋە ئەڭ دەسلەپكى ئەسەر دېيىشكە بولىدۇ. ئەسەردە بىر مۇستەبىت ئاتىنىڭ ئۆز قىزىنى ئەرگە تېگىشكە قانداق مەجبۇرلىغانلىقى يېزىلغان. بۇ پىخسىق ئاتا ئۆز قىزىنىڭ بەتخەج ئادىتىدىن قاتتىق نارازى بولىدۇ، شۇڭا بۇ ئىككىيلەننىڭ مۇناسىۋىتى بارغانسېرى يىرىكلىشىدۇ. كېيىن ھېلىقى قىز بىر پۇلدار ئەرگە تېگىدۇ، بۇنىڭ بىلەن، ئاتا بىلەن قىز ئەپلىشىپ قالىدۇ. ئەسەردىكى بايان قىلغۇچى خۇددى بىر مەخپىي ئىشپىيونغا ئوخشاش ھەر خىل ئۇسۇللار ئارقىلىق ئاتا بىلەن قىزنىڭ ئوي - خىياللىرىنى ۋە ھەرىكەتلىرىنى كۆزىتىپ تۇرىدۇ. سارترې بۇ ئەسەرگە ناھايىتى قىزىقىپ كىرىش سۆز يازغان. كىرىش سۆزدە ئۇ مۇنداق دېگەن: «بىزنىڭ بۇ دەۋرىمىزنىڭ ئەڭ ئاجايىپ ئالاھىدىلىكلىرىدىن بىرى شۇكى، بۇ يەردە ياكى ئۇ يەردە ھاياتىي كۈچكە تولغان، ئىنكار قىلىش پوزىتسىيىسىدىكى بەزى ئەسەرلەر مەيدانغا كەلدى، بىز ئۇلارنى ئەكسىلپروزا ئەسەرلىرى دەپ ئاتايلى». ئەمما، ناتالى سارروت مۇنداق دېگەن: «ياق، مەن بۇنداق ئاتاشقا قوشۇلمايمەن، چۈنكى، مېنىڭچە بۇنداق ئاتاش سارترېنىڭ پروزا توغرىسىدىكى مەلۇم كۆز قارىشىدىن كەلگەن. بۇ كۆز قاراش بىر پروزا ئەسىرىنىڭ قانداق بولۇشى كېرەكلىكىنى ناھايىتى تار ھالدا كۆرسىتىپ بەرمەكچى بولىدۇ. ئۇنىڭ قارىشىچە، بىر ئەسەر چوقۇم مەلۇم خىل شەكىلدە يېزىلىشى كېرەك، بولمىسا ئۇ ئەسەر بولمايدۇ. بىراق مېنىڭچە، پروزىغا نىسبەتەن بۇنداق ئەمرىمەرۇپ قەتئىي مەۋجۇت ئەمەس. قانداقتۇر ‹ئەكسىلپروزا› يوق، خىلمۇ خىل پروزا ئەسەرلىرىلا بار».

«رەسەتخانا» (1959) سارروتنىڭ ۋەكىل ئەسىرى بولۇپ، فرانسىيىلىك مەشھۇر ئوبزورچى مورىس نادۇنىڭ سۆزى بويىچە ئېيتقاندا، سارروتنىڭ ئەسەرلىرى ئىچىدىكى ئەڭ نادىر ئەسەر.

رومانىنىڭ باش پېرسوناژى 30 ياشلىق ستۇدېنت ئالان بولۇپ، ئۇنىڭ

ئانىسى ئۆلۈپ كەتكەن، ئائىلىدە دادىسى بىلەن ھاممىسى بار، ئۇلارنىڭ مۇناسىۋىتى ياخشى. تېخى ئانچە ئىش ئۇقمايدىغان ئالان ئائىلە بىلەن جەمئىيەتتىن ئىبارەت ئىككى تەرەپلىمە تەسىرنى قوبۇل قىلىش ئارقىلىق ئۆز تۇرمۇشىنى تەڭشەيدۇ. ئۇنىڭ ئائىلىسىدىكىلەر ئۇنىڭ ئالىي مەكتەپنى تۈگەتكەندىن كېيىن بىرەر مۇقىم خىزمەتكە ئېرىشىشىنى ئارزۇ قىلىدۇ. ھاممىسى گەرچە ئۇنى ياخشى كۆرسىمۇ، لېكىن ئۇنىڭغا ئانچە تەسىر كۆرسىتەلمەيدۇ. يەنە بىر تەرەپتىن، ئالان ئەدەبىي ئىجادىيەت يولىدا مېڭىش ئارقىلىق بېكىنمە تۇرمۇشتىن قۇتۇلۇشنى ئويلايدۇ. ئۇ گېرماننا لېماير ئىسىملىك بىر قېرى ئايال يازغۇچى بىلەن تونۇشۇپ قالىدۇ. يۇقىرى نام - ئابرۇيلۇق بۇ يازغۇچى ئالانغا ناھايىتى قىزغىن مۇئامىلە قىلىدۇ، لېكىن ئالان بۇ ئايال يازغۇچىنىڭ نېمە ئۈچۈن ئۆزىدەك بىر بىچارىگە شۇنچە ئىلتىپات كۆرسىتىدىغانلىقىنى زادىلا چۈشەنمەيدۇ. ئەمەلىيەتتە، بۇ ئايالنىڭ مەقسىتى ئىش كۆرمىگەن بۇ ھەۋەسكار ياشنى ئۆز يېنىغا تارتىپ، ئۆزى ئۈچۈن گۇپپاڭچىلىق قىلىشقا سېلىش ئىدى. ئالان بۇ مەبۇدقا شەكسىز چوقۇنىدىغان دەرىجىگە يەتكەن چاغدا، ئۇ ھەم تۇرمۇش تەجرىبىلىرىگە ئىگە بولىدۇ، ھەتتا ئۆز ھاممىسىنى بويسۇندۇرۇپ ئۇنىڭ ئۆيىنى ئىگىلىۋالىدۇ. كېيىن، ئالان پەيلاسوپ رېبادىن ئايال يازغۇچىنىڭ ھەقىقىي ئەھۋالىنى چۈشىنىدۇ. ئەسلىدە ئۇ قاتتىق چوقۇنىدىغان ئۇ ئايال ئەدىب بىر سامان قورساق ساختىپەز ئىدى. بۇنىڭ بىلەن ئۇ ئايالنىڭ ئالاننىڭ قەلبىدىكى بۈيۈك ئوبرازى بىراقلا بەربات بولىدۇ. سارروتنىڭ قەلىمى ئاستىدىكى ئالاننىڭ ھەرىكەتلىرى ئۆسمۈرلۈكلەردىكى «ئىنتىلىشچانلىق» قا ئوخشاپ كەتكەن بولۇپ، مەۋقەسى يوق، يۈرەكسىز، ئارىسالدى، ئۇ پەقەت ھەر قايسى تەرەپلەرنىڭ تارتىش كۈچى ئارقىلىقلا ئۆز تۇرمۇشىنى تەڭپۇڭلاشتۇرالايتتى. ئۇ ناھايىتى تەشۋىش بىلەن ناتونۇش بىر دۇنيادا تەمتىرەپ يۈرىدۇ، باشتىن - ئاخىر ئۆزىگە مۇۋاپىق بىر ماكانىنى تاپالمايدۇ.

بۇ ئەسەردىكى ناھايىتى ئاز بىر نەچچە پېرسوناژ خۇددى ئاسماندىكى يىگانە يۇلتۇزلارغا ئوخشاش ھەم بىر - بىرىنى تارتىپ تۇرىدۇ، ھەم بىر - بىرىنى چەتكە قاقىدۇ. ئۇلار ئۆزئارا قوغلىشىپ، ئۆزئارا سوقۇلۇپ تۇرىدۇ، لېكىن

ھېچقانداق نەتىجىگە ئېرىشەلمەيدۇ. ئۇلارنىڭ ھەممىسى بىر - بىرىگە دۈشمەنلىك قىلىدۇ، لېكىن ھېچكىم بىر - بىرىدىن ئايرىلالمايدۇ، ئۆزئارا پارچىلىنىدۇ، يەنە قايتىدىن بىرىكىدۇ، ئۇلار پەقەت ئاسمان كەبى چوڭ داشقازان ئاستىغا مەھكۇم قىلىنغان ئورتاق تەقدىر ئىچىدە تۇرىدۇ. بۇ ئەسەردە ئاپتور كىتابخانلارنى گويا بىر رەسەتخانا ئىچىگە باشلاپ كىرىپ، ئۇلارغا چەكسىز ئاسمان بوشلۇقىدا يېگانە پىلىلداپ تۇرغان ئۆزلىرىنى كۆرسەتكەن.

بۇ ئەسەردە سارروت ئالان روببې - گرىللېتقا ئوخشاش شەيئىلەرنى تەسۋىرلىمىگەن، بەلكى پېرسوناژلارنىڭ دىئالوگلىرى، ئىچكى مونولوگلىرى ۋە يوشۇرۇن دىئالوگلىرى ئارقىلىق بىۋاستە بايان قىلىش ئۇسۇلىنى قوللىنىپ، كىتابخانلارنىڭ ئالدىغا نازۇك، ئۆزگىرىشچان، مۇرەككەپ بىر دۇنيانى ئاچقان. بۇنىڭ بىلەن، كىتابخانلار پېرسوناژلارنىڭ تۇگىمەس گەپ - سۆزلىرى ۋە يوشۇرۇن دىئالوگلىرى، ئاپتورنىڭ مۇددىئاسىنى چۈشىنىدىغان، پېرسوناژلارنىڭ ئاڭ پائالىيىتى ئىچىدىن شەيئىلەرنى ۋە جەمئىيەتنى ۋاستىلىق ھالدا پەرەز قىلىدىغان بولغان. پېرسوناژلارنىڭ تىلى پارچە - پۇرات ۋە تەرتىپسىز بولۇپ، ناھايىتى ئادەتتىكى پاراڭلار يېزىلغان. بىراق ئاشۇ نازۇك تەسىر ۋە ئىنكاسلار ئىچىدىن ئەڭ ئادەتتىكى گەپ سۆزلەر ۋە ئىچكى مونولوگلار ئىچىدىن ھاياتلىقنىڭ ئەڭ ماھىيەتلىك تەرەپلىرىنى ۋە تۇرمۇشنىڭ ۋەزنىنى ھېس قىلغىلى بولىدۇ. بۇ ئەسەرنى ئوقۇغاندا كىتابخان ناھايىتى سەۋرچان بولۇشى كېرەك، ئەگەر ئۇ ئەسەردىن ئادەمنى جەلپ قىلىدىغان ۋەقەلىكنى ئىزدىسە، قىزىقارلىق بىرەر ئىشنىڭ يۈز بېرىشىنى كۈتسە ياكى يازغۇچىنىڭ مەلۇم نەرسىلەرنى بىۋاستە تاپشۇرۇشىغا تەقەززا بولسا، قاتتىق ئۈمىدسىزلىنىدۇ. شۇنى بىلىش كېرەككى، ناتالى سارروتنىڭ ئەسەرلىرىنىڭ مەڭگۈ بېشىمۇ، دراماتىك نەتىجىسىمۇ يوق.

بۇ ئەسەردە پېرسوناژلارنىڭ ئىسمى ناھايىتى ئاز ئۇچرايدۇ، كىشىلىك ئالماش ئىنتايىن كۆپ قوللىنىلغان. ئەسەردە بارلىق كىشىلىك ئالماشلارنىڭ ھەممىسى ئىشلىتىلگەن، ئۇلارنىڭ زادى كىمنى كۆرسىتىدىغانلىقىمۇ ئېنىق ئەمەس. ئەمەلىيەتتە، ئۇلارنىڭ ئىگىسىنى تاپىمەن دېيىشمۇ بىھۇدە ئىش، مۇھىمى كىتابخان كىمنىڭ نېمە دېگەنلىكىنى ئەمەس پەقەت ئادەملەرنىڭ

سۆزلەۋاتقانلىقىنى ياكى ئىدىيە ئالماشتۇرۇۋاتقانلىقىنى بىلسىلا كۇپايە.

كلود سىمون (Claude Simon, 1913—) فرانسىيىلىك مەشھۇر يازغۇچى، يېڭى پروزىچىلىق ئېقىمىنىڭ ئەڭ مۇھىم ۋەكىللىرىدىن بىرى.

1985- يىلى شۋېتسىيە خان جەمەتى پەنلەر ئاكادېمىيىسى ئۇنىڭ «دەۋر بىلەن زىچ بىرلەشكەن شائىرانە ۋە رەسساملارچە تەسەۋۋۇر ئىقتىدارىنى» تەقدىرلەش ئۈچۈن، ئۇنىڭغا شۇ يىللىق نوبېل ئەدەبىيات مۇكاپاتىنى بەرگەن. بۇنىڭ بىلەن، كىشىلەرگە ئانچە تونۇشلۇق بولمىغان، ئەمما ئۆزىگە خاس سەنئەت دۇنياسى ياراتقان كلود سىمون بىراقلا دۇنياغا تونۇلغان. بۇ ئىش ھەم يېڭى پروزىچىلىقنىڭ ئاخىر ئېتىراپ قىلىنغانلىقىدىن دېرەك بەرگەن. «فىگارو» گېزىتى مەخسۇس ماقالە ئېلان قىلىپ كلود سىموننى «يېڭى پروزىچىلىقنىڭ ئاتىسى» دەپ ئاتىغان. فرانسىيە پرېزىدېنتى بىلەن مەدەنىيەت مىنىستىرى ئۇنىڭغا تەبرىك تېلېگراممىسى ئەۋەتىپ: «سىزنىڭ ئەسەرلىرىڭىز فرانسىيە ئەدەبىيات خەزىنىسىنى زور دەرىجىدە بېيىتتى» دېگەن. پۈتكۈل دۇنيا مىقياسىدا كلود سىمون ۋە يېڭى پروزىچىلىق قىزغىنلىقى كۆتۈرۈلگەن.

كلود سىمون 1913- يىلى فرانسىيىنىڭ ئەينى چاغدىكى مۇستەملىكىسى ماداگاسكاردا تۇغۇلغان. ئۇنىڭ دادىسى مۇستەملىكىدە تۇرۇشلۇق ئوفىتسېر بولۇپ، 1- دۇنيا ئۇرۇشىنىڭ دەسلەپكى مەزگىلىدە ئۇرۇشتا ئۆلگەن. ئانىسى ئۇنى ئېلىپ ئۆز يۇرتى بولغان فرانسىيىنىڭ جەنۇبىدىكى پېرپىگنان ئۆلكىسىگە قايتىپ كەلگەن. كېيىن ئۇ پارىژدىكى بىر ئوتتۇرا مەكتەپكە كىرىپ ئوقۇغان، ئوقۇش پۈتتۈرگەندىن كېيىن ئەنگلىيىگە بېرىپ ئوكسفورد ۋە كامبرىج ئۇنىۋېرسىتېتلىرىدا ئوقۇغان ھەمدە ستېرېئوئىزمچى رەسسام ئاندرې لوت (Andre Lhote) تىن رەسىم سىزىشنى ئۆگەنگەن. ئۇ دەسلەپ رەسسام ۋە فوتوگراف بولۇشقا بەل باغلىغان.

كلود سىمون 1936- يىلىدىكى ئىسپانىيە ئىچكى ئۇرۇشىنى ئۆز كۆزى بىلەن كۆرگەن؛ 1939- يىلى 2-دۇنيا ئۇرۇشى پارتلىغاندا، ئاتلىق ئەسكەرلەر پولكىدا ئەسكەر بولغان؛ 1940- يىلى فرانسىيە ناھايىتى تېزلا مەغلۇپ بولغان. شۇ يىلى 5- ئايدا ئۇ بېلگىيىنىڭ ماس دەرياسى رايونىدا ئۇرۇش قىلىۋاتقاندا ئەسىرگە چۈشكەن، ئۇزاق ئۆتمەي ئەسىرلەر لاگېرىدىن قېچىپ چىققان ھەمدە

فرانسىيىگە قايتىپ قارشىلىق كۆرسىتىش ھەرىكىتىگە قاتناشقان. بۇ كەچۈرمىشلەر كېيىن ئۇنىڭ ئەسەرلىرىنىڭ ئاساسلىق تېمىلىرىغا ئايلانغان. ئۇ نوبېل ئەدەبىيات مۇكاپاتىنى ئېلىشتىن بۇرۇن «يېڭى كۆزەتكۈچى» ژۇرنىلىنىڭ مۇخبىرىنىڭ زىيارىتىنى قوبۇل قىلغاندا مۇنداق دېگەن: «ھاياتىمدىكى تەلىيىم ئوڭدىن كەلگەن ئىشلارنىڭ بىرى شۇكى، مەن جەمئىيەتنىڭ ئەڭ تۆۋەن قاتلىمىدا ياشىدىم، ئاچلىق ياكى ئاچسىز ھالدا ياۋروپانى تىتما - كاتاڭ قىلىۋەتكەن بىر نەچچە چوڭ ئىشلارغا قاتناشتىم. ئىسپانىيىدە ئىچكى ئۇرۇش بولغاندا مەن 23 ياشتا ئىدىم، ئۇ چاغدا مېنىڭ نۇرغۇن دوستلىرىمنىڭ ھەممىسى جۇمھۇرىيەتچى جەڭچىلەر ئىدى. 27 ياشقا كىرگەندە يەنە 2- دۇنيا ئۇرۇشى پارتلىدى، مەنمۇ ئۇرۇشقا قاتناشتىم، بىراق تېخىمۇ دەل ئېيتقاندا، ئۇرۇشنىڭ ئازاب - ئوقۇبەتلىرىنى باشتىن كەچۈردۇم. مەن ئاتلىق ئەسكەرلەر پولكىغا قاتناشتىم، ئەمدىلا ئالدىنقى سەپكە بېرىشىمغا ئەسىرگە چۈشۈپ قالدىم» ، شۇڭا «مېنىڭ يازغانلىرىم ئۇرۇش، ساياھەت ۋە تۇرمۇش...» .

40 نەچچە يىللىق ئىزدىنىش ۋە سىناقلار ئارقىلىق، سىمون ئۇسلۇبى ئۆزگىچە بولغان 16 رومان يېزىپ چىققان. ئۇنىڭ ھەر بىر ئەسىرى ناھايىتى ئەستايىدىل يېزىلغان بولۇپ، ئاپتورنىڭ ئۆزگىچە خاسلىقى تولۇق نامايان قىلىنغان. شۇنچە ئۇزاق ۋاقىت ئىچىدە سەھىپىسى ئانچە ئۇزۇن بولمىغان 16 پارچە ئەسەر ئىجاد قىلغانلىقىدىن ئۇنىڭ ئىجادىيەت پوزىتسىيىسى جەھەتتىكى ئەستايىدىللىقى ۋە تەلەپچانلىقىنى تولۇق كۆرۈۋېلىشقا بولىدۇ. ئۇنىڭ ئەسەرلىرى گەرچە ئانچە كۆپ بولمىسىمۇ، ئۇلارنىڭ ھەممىسى دېگۈدەك ناھايىتى مۇۋەپپەقىيەتلىك چىققان. سىمون 1961- يىلى «تېز» گېزىتى مۇكاپاتىغا، 1967- يىلى مېدىشىس مۇكاپاتىغا، 1973- يىلى شەرقىي ئانگرىيە ئۇنىۋېرسىتېتىنىڭ پەخرىي دوكتورلۇق نامىغا ئېرىشكەن. ئۇ 1946- يىلىدىن باشلاپ فرانسىيىنىڭ جەنۇبىدىكى پىرېنېس تاغلىق رايونىدا ئولتۇراقلىشىپ ئۈزۈمچىلىك كەسپى بىلەن شۇغۇللانغاچ يېزىقچىلىق قىلغان.

سىموننىڭ ئىجادىيەت مۇساپىسىنى چوڭ جەھەتتىن مۇنداق ئۈچ مەزگىلگە بۆلۈشكە بولىدۇ: دەسلەپكى مەزگىلدە يازغان ئەسەرلىرى «چېدىماس» (1945) ، «پولات ئارغامچا» (1947) ، «گرىففېر» (1952) ،

«باھاردىكى تاج كىيدۈرۈش مۇراسىمى» (1954) قاتارلىقلار. بۇ ئەسەرلەر يېڭى پروزىچىلىق سوغۇق مۇئامىلىگە ئۇچراۋاتقان مەزگىللەردە يېزىلغان، بۇنىڭدىن باشقا، ئۇلار ئاساسەن ئەنئەنىۋى ئۇسلۇبتا ئىجاد قىلىنغان بولۇپ، پەقەت شەكىل جەھەتتە بەزى يېڭىلىقلار يارىتىلغان، شۇڭا ئۇلارنىڭ تەسىرى ئانچە زور بولمىغان. سىموننىڭ ئەدەبىياتتىكى مۇستەھكەم ئورنى ئىككىنچى مەزگىلدە، يەنى 50-، 60- يىللاردا تىكلەنگەن. بۇ مەزگىلدە ئۇ «شامال» (1957)، «گىياھ» (1958)، «فلاند تاشيولى» (1960)، «ئېسىل مېھمانساراي» (1962) قاتارلىق ئەسەرلەرنى يازغان. بۇ مەزگىل يېڭى پروزىچىلىقنىڭ راسا گۈللەنگەن ۋاقتىغا توغرا كەلگەن. ئۇنىڭ بۇ ئەسەرلىرى يېڭى پروزىچىلىقنىڭ تەرەققىياتى ئۈچۈن مۆلچەرلىگۈسىز رول ئوينىغان. بۇ مەزگىلدە ئۇ ئۆزىنىڭ خاس ئۇسلۇبىنى ياراتقان. شۇنىڭدىن كېيىن، كلود سىمون تىرىشىپ ئىزدىنىپ ۋە ئۈزلۈكسىز ئىجاد قىلىپ «تارىخ» (1967)، «فارسېل ئۆرۈشى» (1969)، «قارىغۇ بولۇپ قالغان ئولىۋېن» (1970)، «ئۆتكۈزگۈچ» (1971)، «ئۈچ قاتلاق رەسىم» (1973)، «تەجرىبە - ساۋاق» (1975)، «تېرىقچىلىق شېئىرلىرى»، «بېللىنىسنىڭ سۇمبۇل چېچى» (1984) قاتارلىق رومانلارنى نەشر قىلدۇرغان. بۇ سىمون ئىجادىيىتىنىڭ ئاخىرقى مەزگىلى ھېسابلىنىدۇ.

سىموننىڭ ئىجادىيەت ھاياتىنى ئومۇمىي جەھەتتىن كۆزەتكەندە شۇنى بايقاشقا بولىدۇكى، بىرىنچى باسقۇچتا ئۇ ئاساسەن ئەنئەنىۋى پروزا يولىدا ماڭغان. بۇ مەزگىلدە يازغان ئەسەرلىرىدە ۋاقىتنىڭ يوقىلىشى، ئىنسان ھاياتىنىڭ بەربات بولۇشى، ئادەمنىڭ بۇ دۇنيادا يولۇققان تەقدىر - قىسمەتلىرى تەسۋىرلەنگەن؛ مەۋجۇدىيەتچىلىك ئىدىيىسىنىڭ روشەن تەسىرى ساقلانغان. مەسىلەن، «چىدىماس» ناملىق روماندا ئاپتور پېرسوناژ تىلى ئارقىلىق مۇنداق دېگەن: «ياشاش بىر بىمەنە ئىش، ئۇ يەنە بىر بىمەنە ئىش بىلەن ئاياغلىشىدۇ، ئۇ بولسىمۇ ئۆلۈم». گەرچە بۇ ئەسەرلەردە ئاپتور رەسىم سىزىش شەكلىدىكى ئىپادىلەش ماھارىتىنى قوللىنىشقا باشلىغان بولسىمۇ، ئەمما بۇ ئەسەرلەردىن ئۇنىڭ يەنىلا مۇۋاپىق يېڭى بەدىئىي شەكىلنى ئىزلەۋاتقانلىقىنى كۆرۈۋالغىلى بولىدۇ. سىموننىڭ ئىزچىل تىرىشچانلىقى

نەتىجىسىدە ئەسەرلىرىدە بىر نەچچە قېتىم زور بۆسۈشلەر بارلىققا كەلگەن. 1954ـ يىلى نەشر قىلىنغان «باھاردىكى تاج كىيدۈرۈش مۇراسىمى» ناملىق ئەسەر ئۇنىڭ تۇنجى بۇرۇلۇش نۇقتىسى بولۇپ قالغان. بۇ روماندىكى بەزى بۆلەكلەر ئۇنىڭ ئۆزگىچە خاسلىقىنى شەكىللەندۈرگەن: باش پېرسوناژنىڭ كەچۈرمىشلىرى تارىخ بىلەن مۇناسىۋەتسىز بولغان، ئەسلىمە بىلەن تەرتىپسىز باش تېما بىر ـ بىرىگە كىرىشىپ كەتكەن. «شامال» بىلەن «گىياھ» ئۇنىڭ پروزا ئىجادىيىتىنىڭ ئىككىنچى بۇرۇلۇش نۇقتىسىنى ھاسىل قىلغان. بولۇپمۇ ئۇنىڭ «شامال» ناملىق رومانى پۈتۈنلەي يېڭى قىياپەت بىلەن ئوتتۇرىغا چىقىپ، پروزا ئىجادىيىتىدە يېڭى بىر مەنزىل ئاچقان ھەل قىلغۇچ ئەسەر بولۇپ قالغان. پەقەت مۇشۇ مەزگىلگە كەلگەندىلا، سىمون ئەنئەنىۋى پروزىچىلىقنىڭ چەكلىمىلىرىدىن پۈتۈنلەي قۇتۇلۇپ، ئۆزىنىڭ ئىپادىلەش ئۇسۇلىنى تاپقان. سىموننىڭ خاسلىقى ئۇنىڭ ئەسەرلىرىگە پۈتۈنلەي ھۆكۈمرانلىق قىلغان، ئۇنىڭ ئىجادىيىتى ئەڭ پارلاق باسقۇچقا قەدەم قويغان.

«شامال» دا ئاپتور بىر قەھرىمان ئەمەس پېرسوناژ (anti — hero) ئارقىلىق، يەنى خاسلىقى بولمىغان، قولىدىن ھېچ ئىش كەلمەيدىغان بىر پېرسوناژنىڭ كەچۈرمىشلىرىنى تەسۋىرلەش ئارقىلىق، مۇنداق بىر تەشەببۇسنى ئىپادىلىگەن: رېئال دۇنيا غايەت زور ۋە بىمەنە تىلسىمات، ئۇنى بىلىش مۇمكىن ئەمەس؛ ئادەم كونترول قىلغىلى بولمايدىغان كۈچلەرنىڭ ھۆكۈمرانلىقىغا ۋە ئېرى ـ بېرى قىلىشىغا ئۇچراپ تۇرىدۇ، قارشىلىق قىلىش ئاقمايدۇ. بۇ يەردە، «شامال» قانۇنىيەتسىز ئۆزگىرىشكە سىمۋول قىلىنغان، يەنى مەۋجۇتلۇقنىڭ بىمەنىلىكىدىن بېشارەت بەرگەن.

سىموننىڭ 60ـ يىللاردا يازغان «فلاند تاشيولى»، «ئېسىل مېھمانساراي»، «تارىخ»، «فارسىبل ئۇرۇشى» قاتارلىق تۆت رومانى فرانسىيە ئەدەبىياتىدىكى بىر چوققىنى ھاسىل قىلغان. بۇ ئەسەرلەردە خۇددى «تارىخ» ناملىق روماننىڭ ماۋزۇسىدا كۆرسىتىلگەندەك، تارىخنىڭ شەخسنىڭ ئېڭىدىكى غەلىتە ئوبرازى ۋە بىنورمال ئۆزگىرىشى، ياكى شەخسنىڭ ئېڭى ھېس قىلغان تارىخ باش تېما قىلىنغان «گىياھ» ناملىق روماننىڭ تىتولىغا كىلود سىمون سوۋېت ئىتتىپاقى

يازغۇچىسى بورىس پاستېرناك (Boris Pasternak, 1890—1960) نىڭ مۇنۇ سۆزلىرىنى نەقىل ئالغان: «تارىخنى ھېچكىم يارىتالمايدۇ، ئادەم تارىخنىڭ تەرەققىياتىنى كۆرەلمەيدۇ، خۇددى گىياھلارنىڭ ئۆسۈشىنى كۆرەلمىگەنگە ئوخشاش». شۇنىڭ بىلەن بىر ۋاقىتتا، سىمون ئەدەبىي تىلنىڭ ئىنتايىن ئالاھىدە بىر خىل يېڭى شەكلىنى بارا - بارا شەكىللەندۈرگەن. ئۇ «يېڭى كۆزەتكۈچى» ژۇرنىلىنىڭ مۇخبىرىغا جاۋاب بەرگەندە مۇنداق دېگەن: «بىر مەزگىل، مەن چېكىت، پەش قاتارلىقلارنى ئىشلىتىشنىڭ ئادەم ئالدايدىغان ئادەت ئىكەنلىكىنى ھېس قىلىپ، ئۇلارنىڭ مەن قايتا نامايان قىلماقچى بولغان ئۈزلۈكسىز چىنلىق ئېقىنىنى ئۈزۈپ تاشلايدىغانلىقىنى ئويلاپ بىئارام بولۇپ يۈردۈم. كېيىن مەن بۇ خىل ئۇسۇلۇمنى ئۆزگەرتتىم. بىراق مەن يەنىلا ئەنئەنىۋى پروزىچىلىقتىكى ئاشۇ ساختا سەۋەب - نەتىجە مۇناسىۋىتىدىن ۋە رەتلىك ۋاقىت تەرتىپى زەنجىرىدىن گۇمانلىنىمەن. ئەنئەنىۋى پروزىچىلىق ھامان ئادەمگە يازغۇچىنىڭ ھەممىنى بىلىدىغان ۋە ھەممىگە قادىرلىقىنى ھېس قىلدۇرىدۇ، بۇ جەھەتتە، بالزاك ئەڭ يۇقىرى پەللىگە يەتكەن، ئۇ ئاخىر مەغلۇپ بولدى، كىشىلەرنىڭ بىزارلىقىنى قوزغىدى». كۆرۈۋېلىشقا بولىدۇكى، خۇددى ئۇ ئۆزى ئېيتقاندەك، ئۇ ئاڭ ئېقىنى پروزىچىلىقى يازغۇچىسى جويسنىڭ زور تەسىرىگە ئۇچرىغان، بۇ خىل ئۇسلۇب ئۇنىڭ كېيىنكى مەزگىللىرىدىكى «تىرىقچىلىق شېئىرلىرى» قاتارلىق ئەسەرلىرىدىمۇ خېلى كۆپ قوللىنىلغان.

«فلاند تاشيولى» كلود سىموننىڭ ئەڭ مۇھىم ۋە ئەڭ ۋەكىل ئەسىرى. بۇ روماندا سىموننىڭ ئەينى يىللاردىكى ئۇرۇش كەچۈرمىشلىرى ئاساسىي يىپ قىلىنىپ، باش پېرسوناژنىڭ تەرتىپسىز، ئىزچىلسىز، ئېنىقسىز ئەسلىمىسى ئارقىلىق 1940- يىلى 5- ئايدا فرانسىيە ئارمىيىسىنىڭ فرانسىيىنىڭ بېلگىيىگە چېگرىلىنىدىغان فلاند تاشيولى رايونىدا گېرمانىيە ئارمىيىسى تەرىپىدىن مەغلۇپ قىلىنىپ چېكىنگەن چاغدىكى ئەھۋالى قايتا نامايان قىلىنغان. روماندا ئېنىق ھېكايە سۇژىتى يوق. پەقەت ئۇرۇش مەيدانىدىكى ئادەم بىلەن نەرسىلەر بىر - بىرىگە يۇغۇرۇلۇپ كەتكەن خىلمۇ خىل كۆرۈنۈشلەرلا بار. ئەسەردە ئاساسلىقى بىر ئاتلىق ئەسكەرلەر ئەترىتىنىڭ ۋە ئەترەت

باشلىقىنىڭ ئازابلىق كەچۈرمىشى يېزىلغان. پۈتكۈل ئارمىيىنىڭ بەربات بولۇشىدىن ۋە ئايالىنىڭ ساداقەتسىزلىكىدىن قاتتىق ئۈمىدسىزلەنگەن ئەترەت باشلىقىنىڭ سىرلىق ئۆلۈمى پۈتكۈل ئەسەرنىڭ ئاساسىي يىپى قىلىنغان؛ شۇنداقلا ئاقسۆڭەك ئائىلىسىدىن كېلىپ چىققان بۇ ئەترەت باشلىقىنىڭ مەلۇم بىر ئەجدادىنىڭ 1789- يىلىدىكى فرانسىيە بۈيۈك ئىنقىلابىدىكى تراگېدىيىلىك تەقدىرى ئەسەرگە قىستۇرۇلۇپ تەسۋىرلەنگەن؛ شۇنىڭ بىلەن بىرگە يەنە بۇ ئەترەت باشلىقىنىڭ ئۆزىدىن 20 ياش كىچىك شاللاق ئايالى ۋە ئۇلار ياللىۋالغان ئات باقار بىلەن بولغان ئۈچ بۇرجەك مۇناسىۋەت بايان قىلىنغان، تۇرمۇشنىڭ تاسادىپىيلىقى، تېتىقسىزلىقى ۋە بىمەنىلىكى ئېچىپ بېرىلگەن. بۇ يەردە ئاپتور «شامال» دىن بۇيان ئىزچىل چىڭ تۇرۇپ كەلگەن مۇنداق ئىككى پرىنسىپقا ئەمەل قىلغان: بىرىنچىسى، رەسىم سىزىش ئۇسۇلى بولۇپ، ئاپتور ئەسەرنى ئەسلىمە بىلەن تۇيغۇدىن ھاسىل بولغان مۇرەككەپ قۇرۇلمىغا ئايلاندۇرغان. ئىككىنچىسى، سىممېترىيە ئۇسۇلى بولۇپ، ھەر خىل تۇيغۇ - تەسىراتلارنى، رېئال كۆرۈنۈشلەرنى، ئۆي - خىياللارنى ۋە ئەسلىمە - تەسەۋۋۇرلارنى بىر - بىرىگە كىرىشتۇرگەن، بىر - بىرىگە دەستىلىگەن. بۇ ئۇسۇل 1973- يىلى نەشر قىلىنغان «ئۈچ قاتلاق رەسىم» ناملىق رومانىدىمۇ ئىزچىللاشقان. ئاپتور بىر تەرەپتىن ئۇرۇش ئېلىپ كەلگەن ئازاب - ئوقۇبەتلەرنى چىنلىق بىلەن تەسۋىرلەشتە چىڭ تۇرسا، يەنە بىر تەرەپتىن ھەقىقىي تارىخىي ۋەقەلەرنى پېرسوناژلارنىڭ ئېڭى ئارقىلىق ئىپادىلىگەن. ئاپتور بىر تەرەپتىن باش پېرسوناژ بىلەن بىر ئايالنىڭ جىنسىي مۇناسىۋىتىنى تەسۋىرلىگەن، ھەمدە ئاشۇ ئايالنىڭ نۇقتىسىدا تۇرۇپ باش پېرسوناژنى كۆزەتكەن، بۇ ئىككى ئىش باش پېرسوناژنىڭ مۇرەككەپ ئېڭىدا ئۆزئارا دەستىلىنىپ بىر گەۋدىگە ئايلانغان. يەنە بىر تەرەپتىن، ۋاقىت تۇرغۇنلاشقان، ھەر خىل ئادەم ۋە ئىشلار قىسمەن قانات يېيىپ، بىرلا ۋاقىتتا مەۋجۇت بولغان قاتمۇ قات كۆرۈنۈشلەرنىڭ ئىزناسىنى شەكىللەنگەن. ئاپتور ئۆزى دائىم ئىشلىتىدىغان باروك ئۇسلۇبىدىكى رەسىم سىزىش ئۇسۇلىنى قوللىنىپ، قېنىق ۋە ئالىبۇلىماچ رەڭ ئارقىلىق ۋاقىتنىڭ ئىزناسىنى، ئۆلۈمنىڭ تەھدىتىنى، ئۇرۇشنىڭ رەھىمسىزلىكىنى، جىنسىي ھەۋەسنىڭ قوزغىلىشىنى، مۇھەببەت تەشنالىقىنى، ئاچارچىلىق ۋە

قەھرىتان سوغۇقنىڭ قىيناشلىرىنى سىزىپ چىققان. دېمەك، كلود سىمون ئۆزىنىڭ ئەسەرلىرىنى كۆرۈش سەزگۈسى سەنئىتىگە ئايلاندۇرغان. دەل مۇشۇ مەنىدىن، بەزىلەر 1985- يىللىق نوبېل ئەدەبىيات مۇكاپىتىنى رەسىمچىلىك سەنئىتى تارتىۋالدى، دېيىشكەن. سىمون «فلاند تاشيولى» ناملىق ئەسىرى ئۈستىدە توختالغاندا: «مەن بۇ كىتابنى كۆرەلمەيمەن؛ مېنىڭ كۆرەلەيدىغىنىم شۇكى، خىلمۇ خىل كەيپىياتلار مېنىڭ قەلبىمدىن بىرلا ۋاقىتتا لەيلەپ چىققان، ھەممىسى بىرلا ۋاقىتتا زاھىر بولغان»، «مېنىڭ ئەسەر يېزىشىم خۇددى كىشىلەر رەسىم سىزغانغا ئوخشايدۇ» دېگەن. قىسقىسى، سىمون ئەدەبىياتنى خۇددى رەسىم سەنئىتىگە ئوخشاش ۋاقىتلىقتا ۋە كۆپ خىللىقتا ئىگە قىلغان. شۇڭا خۇددى «فلاند تاشيولى» غا ئوخشاش ئۆتمۈش، ھازىر ۋە كەلگۈسى ئۆزئارا كىرىشىپ كەتكەن، تارىخ، رېئاللىق، ئەسلىمە، چۈش، تەسەۋۋۇر، خام خىياللار بىرلا ۋاقىتتا نامايان بولغان غايەت زور ماي بوياق رەسىملەر دۇنياغا كەلگەن. شۋېتسىيە خان جەمەتى ئاكادېمىيىسىنىڭ دائىمىي كاتىپى مۇكاپات بېرىش سۆزى سۆزلىگەندە مۇنداق دېگەن: «بۇ يازغۇچى شېئىر ۋە رەسىمنىڭ ئىجادچانلىقى ئارقىلىق ئىنسانىيەتنىڭ ئۇزۇن مۇددەت يوشۇرۇن ھالەتتە تۇرغان ئەھۋالىنى چوڭقۇر ئىپادىلەپ بەردى».

سىمون توختىماي ئىزدىنىدىغان، ئۇزلۇكسىز يېڭىلىق يارىتىدىغان يازغۇچى. «فلاند تاشيولى» نەشر قىلىنىپ 13 يىلدىن كېيىن، 1973- يىلى «ئۈچ قاتلاق رەسىم» رومانىنى ئىجاد قىلىپ، «فلاند تاشيولى» دا شەكىللەندۈرگەن «ئۈچ قاتلاق رەسىم» ئۇسۇلىنى سىستېمىلاشتۇرغان ۋە قېلىپلاشتۇرغان، بۇنىڭ بىلەن ئۇنىڭ ماكانىنى بىر تەرەپ قىلىش جەھەتتىكى ماھارىتى ۋە تەتقىقاتى مىسلىسىز دەرىجىگە يەتكەن. ئۇ مۇنداق دېگەن: «بۇ خىل ئەسەرلەرنىڭ بىرلىكىنى ھاسىل قىلغان نەرسە دەل رەسىم سىزىش خاراكتېرىدىكى بىر خىل بىرلىكتىن ئىبارەت». 1975- يىلى نەشر قىلىنغان رومانى «تەجرىبە - ساۋاق» تا سىمون بايان قىلىشنى ئاساسىي جەھەتتىن تاشلىۋېتىپ، تەسۋىرلەش ئۇسۇلىنى قوللانغان. ئۇ 1975- يىلىدىكى يېڭى پروزىچىلىق مۇھاكىمە يىغىنىدا مۇنداق دېگەن: «بۇ پۈتۈنلەي تەسۋىرلەش ئاساسىدا دۇنياغا كەلگەن رومان».

مىچېل بۇتور (Michel Butor, 1926—) فرانسىيىلىك يازغۇچى، يېڭى پروزىچىلىقنىڭ مۇھىم ۋەكىللىرىدىن بىرى، نەزەرىيىچى.

ئۇ 1926- يىلى فرانسىيىنىڭ شىمالىدىكى لىل شەھرىدە تۇغۇلغان. پارىژ ئۇنىۋېرسىتېتىدا پەلسەپە ۋە كلاسسىك ئەدەبىيات ئۆگەنگەن. ھالقىما رېئالىزملىق شېئىرلارغا ۋە زاھىرىيەتشۇناسلىق پەلسەپىسىگە قىزىقىپ، پروزا شەكلى ئارقىلىق بۇ ئىككىسىنى بىر گەۋدىگە ئايلاندۇرغىلى بولىدۇ، دەپ قارىغان. ئۇ ئوتتۇرا مەكتەپتە پەلسەپە ئوقۇتقۇچىسى بولغان. خېلى بىر مەزگىل باشقا دۆلەتلەرگە بېرىپ فرانسۇز تىلىدىن دەرس ئۆتكەن. كېيىن ئالىي مەكتەپتە ئەدەبىيات پروفېسسورى بولۇپ ئىشلىگەن.

ئۇ 1954- يىلى يېزىقچىلىق بىلەن شۇغۇللىنىشقا باشلاپ، تۇنجى رومانى «مىلاندىن ئۆتكەندە» نى نەشر قىلدۇرغان. بۇ روماندا مۇنداق ئىككى ئالاھىدىلىك گەۋدىلەنگەن: بىرى، ئۇ ئۆزىنىڭ بۇرۇنقى ئارزۇسى بويىچە پەلسەپە بىلەن شېئىرنى بىرلەشتۇرگەن؛ يەنە بىرى، ئۇ جويس، ماللارمې، كافكا قاتارلىق كىشىلەرنىڭ ۋە ئابستراكت رەسىمچىلىكنىڭ تەسىرىگە چوڭقۇر ئۇچرىغاچقا، ئۇلاردىن «پروزىنىڭ شېئىري كەيپىياتى» غا ئېرىشىپ، ۋاقىت - ئورۇن مەسىلىسىنى ئۆزىگە خاس ئۇسۇلدا بىر تەرەپ قىلغان.

1957- يىلى نەشر قىلىنغان «ئۆزگىرىش» ناملىق رومان بۇتورنىڭ نامىنى چىقارغان. بۇ ئەسەر خېلى چوڭ زىلزىلە پەيدا قىلىپ، ناھايىتى تېزلا «رېنو مۇكاپاتى» غا ئېرىشكەن. بۇ ئەسەرنىڭ ۋەقەلىكى پارىژدىن رىمغا بارىدىغان بىر پويىز ۋاگونىغا ئورۇنلاشتۇرۇلغان. ئەسەردىكى باش پېرسوناژ لېئون ئىتالىيىنىڭ مەلۇم بىر ماشىنا شىركىتىنىڭ پارىژدىكى تارماق شىركىتىنىڭ ئوتتۇرا ياشلىق دىرېكتورى ئىدى. ئۇ پويىزدا ئولتۇرۇپ رىمغا بېرىش يولىدا ئۆزىنىڭ ئايالى بىلەن ئايرىلىپ تۇرۇۋاتقانلىقىنى ئويلايدۇ، ئاشنىسى سېسىلىنى پارىژغا ئېلىپ كېتىپ بىللە تۇرماقچى بولىدۇ. ئۇنىڭ خىياللىرى يول بويى تىنىم تاپمايدۇ. ئۇ ئايالى بىلەن بىللە ياشىغان 25 يىلنى ئەسلەيدۇ، ئىككى يىلدىن بۇيان ھەر يەكشەنبە كۈنى رىمغا بېرىش باھانىسىدە ئاشنىسى بىلەن مەخپىي ئۇچراشقان ئەھۋاللارنى ئويلايدۇ. ئايالى ئۇنى زېرىكتۈرەتتى، ئاشنىسى ئۇنى خۇشال قىلاتتى. ئۇنىڭ ئايالى پارىژدا ئىدى، ئەگەر ئۇ ئاشنىسىنى پارىژغا

ئېلىپ بارسا قانداق ئۆزگىرىش بولۇشى مۇمكىن؟ ئۇ ئاشىنىسىنى پارىژغا ئېلىپ بارغاندىن كېيىنكى تۇرمۇش ئەھۋالىنى تەسەۋۋۇر قىلىدۇ، بىراق ئۇ بارا ـ بارا ئاشىنىسىنىڭ پەقەت رىمدا تۇرسىلا ئاندىن ئەسلى ھالىتىنى ساقلاپ قالىدىغانلىقىنى، ئۆزىگە خۇشاللىق ئېلىپ كېلىدىغان ئاشىنىسىنىڭ ئەسلىدە رىمدىن ئىبارەت مەپتۇنكار شەھەر بىلەن زىچ باغلانغانلىقىنى ھېس قىلىدۇ. ناۋادا ئۇ ئاشىنىسىنى پارىژغا ئېلىپ بېرىپ، ئۇنىڭ بىلەن ئادەمنى بىزار قىلىدىغان پارىژدا بىللە تۇرسا، ئۇنداقتا ئۇنىڭ ئاشىنىسىمۇ ئايالىغا ئوخشاش ئۇنى زېرىكتۇرمەمدۇ؟ پويىز رىمغا بېرىشقا ئاز قالغاندا، ئۇ قارارىنى ئۆزگەرتىپ، پويىزدىن چۈشكەندىن كېيىن ئاشىنىسى بىلەن كۆرۈشمەسلىك، ئۇنى پارىژغىمۇ ئېلىپ بارماسلىق، ئىشىكنى تاقاپ يېزىقچىلىق قىلىش نىيىتىگە كېلىدۇ.

بۇ ئەسەرنىڭ سۇژىتى ناھايىتى ئاددىي بولۇپ، ئەنئەنىۋى سۇژىتلارغا ئوخشاپ كېتىدۇ. بىراق شۇنىڭغا دىققەت قىلىش كېرەككى، بۇ يەردە بېكىنمە ھالەتتىكى پويىز ۋاگونى بىلەن باش پېرسوناژنىڭ بۇرۇقتۇرما قەلب دۇنياسى بىر ـ بىرىگە تاناسىپلاشقان. بۇنىڭدىن باشقا، ئەسەردىكى باش پېرسوناژنىڭ ئىسىم ـ فامىلىسى بار، ۋەقەلىكلەر يۈز بەرگەن ئورۇن ۋە ۋاقىتمۇ بار. بىراق، بۇ سۇژىتلارنىڭ باش ـ ئايىغى يوق، ۋەقەلىك ئەسەر باشلىنىشتىن بۇرۇن باشلىنىپ بولغان، ئەسەر ئاياغلاشقاندا تېخى ئاخىرلاشمايدۇ. مانا بۇ بۇتورنىڭ ئەسەرلىرىنىڭ ئەنئەنىۋى ئەسەرلەرگە ئوخشىمايدىغان ئالاھىدىلىكلىرىنىڭ بىرى. 1981- يىلى ئۇ بىر قېتىملىق سۆھبەتتە مۇنداق دېگەن: «‹يېڭى پروزىچىلىق› نىڭ ئەنئەنىۋى پروزىچىلىق بىلەن بولغان بىر پەرقى شۇكى، ئەنئەنىۋى پروزا ئەسەرلىرىدە ھامان باشلىنىش، كولمۇناتسىيە ۋە نەتىجە بولىدۇ. ‹يېڭى پروزىچىلىق› ئەسەرلىرىنىڭ باش ـ ئاخىرى بولمايدۇ، قاپ بەلدىن بىر بۆلەك يېزىپ، ئاندىن ئۆتمۈشكە قايتىمىز، ئاندىن يەنە كەلگۈسىگە سەكرەيمىز، ۋاقىت تەرتىپى بۇزىلىدۇ، ئۆلتۈرۈلىدۇ». بۇ جويىس، پروست قاتارلىقلارنىڭ تەسىرىدىن بولغان، بىراق بەزى تەرەپلەردە بۇتور يەنە ۋاقىت ۋە ئورۇننى بىر تەرەپ قىلىش جەھەتتە ئۆزگىچە تەرەققىياتلارنى ياراتقان.

«ئۆزگىرىش» نىڭ يەنە بىر ئالاھىدىلىكى شۇكى، بۇ ئەسەردە تىل

ئىشلىتىش ماھارىتى جەھەتتە بۆسۈش ھاسىل قىلىنغان. پۈتكۈل رومان باشتىن ـ ئاخىر ئىككىنچى شەخس بويىچە يېزىلغان. بۇ يەردە باش پېرسوناژ ئۈچىنچى شەخس «ئۇ» مۇ ئەمەس، بىرىنچى شەخس «مەن» مۇ ئەمەس، بەلكى ئىككىنچى شەخس «سەن». بۇنىڭ بىلەن ئۆزگىچە ئۇنۇم يارىتىلغان. چۈنكى شەخسنىڭ ئۆزگىرىشىگە ئەگىشىپ، بايان قىلغۇچىنىڭ تۇرغان نۇقتىسىمۇ، كىتابخانلارنىڭ ئورنىمۇ ئۆزگىرىدۇ، كىشىلىك ئالماشلارنىڭ تىلدىكى رولى بويىچە ئېيتقاندا، بىرىنچى شەخس بىلەن ئۈچىنچى شەخس تەسۋىرلەش خاراكتېرلىك، ئىككىنچى شەخس ئادەتتە دىئالوگ خاراكتېرلىك بولىدۇ. «سەن» بولغان ئىكەن، «مەن» ياكى «ئۇ» بولۇشى كېرەك، ئۇنداق بولمايدىكەن «سەن» مۇ مەۋجۇت بولمايدۇ. بىراق، بۇتور بۇنداق يۇرەكلىك سىناق ئارقىلىق، ئەسەردە باش پېرسوناژ سۈپىتىدىكى «سەن» نى مۇستەقىل مەۋجۇت بولۇپ تورىدىغان قىلىپ يازغان. ئاپتورنىڭ بۇ ئۇسۇلى چوڭقۇر ئەھمىيەتكە ئىگە. بۇتور مۇنداق دېگەن: «بۇ يەردە تەسۋىرلەنگىنى ئاڭنىڭ ئويغىنىشى بولغاچقا، پېرسوناژ ئۆزىنى ‹مەن› دەپ ئاتىسا بولمايدۇ، ‹سەن› دەپ ئاتىغاندا، ھەم پېرسوناژنىڭ ئەھۋالىنى، ھەم يەنە تىلنىڭ ئۇنىڭ ۋۇجۇدىدا قانداقلارچە بارا-بارا شەكىللەنگەنلىكىنى تەسۋىرلىگىلى بولىدۇ...». دېمەك، تىلنىڭ ئۇنۇمىدىن ئېلىپ ئېيتقاندا، بۇ ئارقىلىق كىتابخانلارنى ئەسەر ئىچىگە كىرگۈزۈپ، باش پېرسوناژ بىلەن ھەمنەپەس ۋە تەقدىرداش قىلغىلى بولىدۇ. ۋەھالەنكى، ئاپتورنىڭ تۈپ مۇددىئاسى يەنىلا مۇشۇنداق ئالاھىدە شەكىل ئارقىلىق مەلۇم كۆز قاراشلىرىنى بايان قىلىش ياكى خۇددى بۇتور ئۆزى ئېيتقاندەك: «پارىژ بىلەن رىمدىن ئىبارەت بۇ ئىككى شەھەر ئوتتۇرىسىدىكى تارىخي ئەنئەنىۋى مۇناسىۋەت» نى شەرھلەش. بۇلاردىن باشقا ئاپتور «ئۆزگىرىش» تە يەنە يېڭى پروزىچىلىقتا ئومۇمىيۈزلۈك قوللىنىلىدىغان بەزى مۇھىم بەدىئىي ماھارەتلەرنى ئىشلەتكەن. مەسىلەن: ئەسەردىكى تەسۋىرلەر ناھايىتى ئىنچىكە ۋە ئوبيېكتىپ بولۇپ، تەپسىلاتلارنىڭ چىنلىقى ئەسەرنىڭ يۇقۇملاندۇرۇش كۈچىنى ئاشۇرغان؛ تېكىستنىڭ قۇرۇلمىسى جەھەتتە، سىممېترىيە ئۇسۇلى قوللىنىلغان؛ بەزى سۆز ۋە جۈملىلەر قايتا ـ قايتا تەكرارلانغان...

«ئۆزگىرىش» تىن باشقا بۇتور يەنە «ۋاقىت جەدۋىلـــى» (1956)، «دەرىجە» (1960) قاتارلىق رومانلارنى يازغان. بىراق 60- يىللاردىن باشلاپ ئۇ ئاساسىي جەھەتتىن پروزا ئىجادىيىتىنى تاشلاپ، ماقالە، ئوبزور، شېئىر، نەسىر ۋە دراما يېزىقچىلىقى بىلەن شۇغۇللانغان. ئۇ يەنە نۇرغۇن ئىلمىي ماقالىلارنى يېزىپ، يېڭى پروزىچىلىقنىڭ نەزەرىيىسىنى تۇرغۇزۇش جەھەتتە زور تۆھپە ياراتقان.

يۇقىرىقى تۆت نەپەر ئاساسلىق يازغۇچىدىن باشقا يېڭى پروزىچىلىققا تەۋە مۇھىــم يــازغۇچــى ۋە ئەســەرلەردىــن كلــود ئوللىېر ۋە ئۇنىــڭ «رېژىسسور» (1959)، «رولاندنىڭ مەغلۇبىيىتى» (1967) قاتارلىق رومانلىــرى؛ ژان رىكاردو ۋە ئۇنىڭ «كونىستانتىنوپلنى ئىشغال قىلىش» (1965)، «يېڭــى پروزىچىلىق نەزەرىيىسى» (1971) قاتارلىق ئەسەرلىرى؛ روبېرت پىنگېت ۋە ئۇنىڭ «مەلۇم ئادەم» (1965)، «مەسەل» (1971) قاتارلىق رومانلىــرى؛ مارگارىت دۇراس ۋە ئۇنىڭ «ھەسرەتلىك مۇزىكا» ناملىق رومانى قاتارلىقلار بار.

ئونىنچى باب

بىمەنە دراماچىلىق

بىمەنە دراماچىلىق (The Theatre of the Absurd) 20- ئەسىرنىڭ 50- يىللىرىدا فرانسىيىدە بارلىققا كېلىپ، 60- يىللاردا ياۋروپا ۋە ئامېرىكىغا كەڭ تارقالغان مۇھىم بىر دراماچىلىق ئېقىمى بولۇپ، كېيىن پۈتكۈل ياۋروپا، ئامېرىكا، لاتىن ئامېرىكىسى قاتارلىق جايلارنىڭ دراماچىلىق ۋە پروزىچىلىق ساھەسىگە مۆلچەرلىگۈسىز تەسىر كۆرسەتكەن.

1950- يىلى 5- ئاينىڭ 11- كۈنى كەچتە پارىژ چۈش سەيلىچىسى تىياتىرخانىسىدا فرانسىيىلىك مەشھۇر دراماتورگ ئېۋگېنىي ئىئونېسكونىڭ «تاقىرباش ئايال ناخشىچى» ناملىق بىر پەردىلىك دراممىسى ئوينالغان. بۇ درامىدا مۇكەممەل سۇژىت يوق، دراماتىك توقۇنۇش ۋە مەنتىقىگە ئۇيغۇن ھېكايە لىنىيىسى، روشەن پېرسوناژلار ئوبرازىمۇ يوق بولۇپ، پەقەت بىر جۈپ ئەر-ئايالنىڭ غەلىتە دىئالوگلىرىلا ئاساس قىلىنغان. بۇ دراما ئادەم بىلەن ئادەم ئوتتۇرىسىدىكى ئۆتكىلى بولمايدىغان چوڭقۇر ھاڭنى، ئادەمنىڭ يالغۇزلۇقىنى ۋە ئۆز-ئارا ناتونۇشلۇقىنى ئىپادىلەش جەھەتتە ئىنتايىن بىمەنە دەرىجىگە يەتكەن. ئەينى چاغدا بۇ درامىنى كۆرۈشكە پەقەت ئۈچلا تاماشىبىن كىرگەن بولۇپ، بۇ درامىدىن ئۇلار قاتتىق ھەيران قالغان. شۇنىڭدىن كېيىن، ئىئونېسكو يەنە «ئورۇندۇق» قاتارلىق ئاشۇ خىلدىكى نۇرغۇن درامىلارنى يازغان. 1953- يىلى فرانسىيىلىك دراماتورگ سامۇئېل بېككېتنىڭ شۇ خىل ئۇسلۇبتىكى دراممىسى «گودونى كۈتۈش» پارىژ بابىلون تىياتىرخانىسىدا ئوينىلىپ، پۈتكۈل فرانسىيە دراما ساھەسىنى زىلزىلىگە سالغان. ئارقىدىنلا ئارتۇر ئاداموۋ، ژان رېنې قاتارلىق فرانسىيە يازغۇچىلىرىمۇ ئەنئەنىۋى دراما يېزىش ئۇسۇلىنى بۇزۇپ تاشلاپ، مەزمۇن ۋە شەكىل جەھەتتە ئۆزگىچە بولغان كۆپلىگەن درامىلارنى ئىجاد قىلغان. بۇ ئەسەرلەردىكى ئەنئەنىگە قارشى قۇرۇلما، ئىزچىلسىز

سۇژىت، پارچە-پۇرات سەھنە ئوبرازى، مەنتىقسىز دىئالوگ ۋە ئادەمنى ئويغا سالىدىغان باش تېمىلار ئەزەلدىن يېڭىلىقلا ئىنتىلىدىغان پارىژ تاماشىبىنلىرىنىڭ قەلبىنى لەرزىگە سالغان. 1961- يىلى بۇ خىلدىكى دراممىلار كۆپلەپ سەھنىلەشتۈرۈلۈپ، پۈتكۈل غەربىي ياۋروپادا ئەكس سادا پەيدا قىلغاندىن كېيىن، ئەنگلىيىلىك مەشھۇر دراما ئوبزورچىسى ۋە رېژىسسور مارتىن ئېسلىن (Martin Esslin) ئۆزىنىڭ مۇشۇ خىل دراممىلارنى تەتقىق قىلغان مەخسۇس ئەسىرى «بىمەنە دراممىچىلىق» نى نەشر قىلدۇرغان. شۇنىڭدىن باشلاپ، كىشىلەر ئۇنى رەسمىي ھالدا «بىمەنە دراممىچىلىق» دەپ ئاتىغان. بۇ دراممىلار ناھايىتى تېزلا 2- دۇنيا ئۇرۇشىدىن كېيىنكى غەرب دراممىچىلىق ساھەسىدىكى ئەڭ كۈچلۈك تەسىرگە ئىگە ئېقىملارنىڭ بىرى بولۇپ قالغان.

1. بىمەنە دراممىچىلىقنىڭ ئىدىيىۋى ئاساسلىرى

سارترې ۋە كامۇنىڭ مەۋجۇدىيەتچىلىكى، نېتىزشىنىڭ خاسىيەتلىك ئادەم پەلسەپىسى، بېرگسوننىڭ بىۋاسىتە سېزىمچىلىكى قاتارلىقلار بىمەنە دراممىچىلىقنىڭ ئىدىيىۋى ئاساسلىرىدىن ئىبارەت. بىراق، بىمەنە دراممىچىلىق يەنە ئىپادىزم، ھالقىما رېئالىزم ھەمدە جامېس جويس، فرانز كافكا قاتارلىقلارنىڭمۇ تەسىرىگە ئۇچرىغان. ھەتتا شۇنداق دېيىشكە بولىدۇكى، بىمەنە دراممىچىلىق غەرب مودېرنىزم ئەدەبىياتى بىر ئەسىرگە يېقىن داۋاملاشقاندىن كېيىن، ئەقلىي ئىپادىلەش ۋاسىتىلىرىنى ۋە خۇلاسە خاراكتېرىدىكى تەپەككۇر ئۇسۇلىنى چۆرۈپ تاشلاپ، يازغۇچىلار نەزەرىدىكى ئىنسانىيەت ئەھۋالىنىڭ بىمەنىلىكى ۋە ئەھمىيەتسىزلىكىنى مۇناسىپ شەكىل ئارقىلىق تولۇق ئىپادىلەپ بېرىشكە تىرىشقان بىر ئەدەبىي ئېقىم. ئۇ مودېرنىزم ئەدەبىياتىغا تەۋە ھەرقايسى ئېقىملار تەشەببۇس قىلغان بىمەنىلىكنى يۇكسەك دەرىجىدە يىغىنچاقلاپ، مەركەزلىك ھالدا ئۆزىنىڭ ئاساسىي خاھىشىغا ئايلاندۇرغان.

«بىمەنىچىلىك» ھەرگىزمۇ بىمەنە دراممىچىلىقتىن باشلانغان ئەمەس. شۇنداق دېيىشكە بولىدۇكى، مودېرنىزم ئەدەبىياتى غەربتە مەيدانغا كەلگەندىن

باشلاپلا، بىمەنىلىكنى باش تېما قىلغان ياكى قىسمەن تەسۋىرلىگەن ئەسەرلەر ئوتتۇرىغا چىققان. بولۇپمۇ 2- دۇنيا ئۇرۇشىدىن كېيىن، غەربتە بىمەنىچىلىك ئەدەبىيات ھەرىكىتى كۆتۈرۈلگەن. ئۇ ئەنئەنىۋى مەدەنىيەت ۋە ئەنئەنىۋى ئەدەبىياتنىڭ ئاساسى ئېتىقادى ۋە قىممەت ئۆلچىمىگە قارشى تۇرغان. بۇ خىلدىكى ئەسەرلەر مۇنداق مەنىنى ئىپادىلەشكە تىرىشقان: ئىنسانىيەتنىڭ ئەھۋالى ماھىيەت جەھەتتە بىمەنىلىشىپ كەتتى، بۇ خىل ئەھۋالنى ئۆزىمۇ بىمەنە بولغان ئەدەبىي ئەسەرلەر ئارقىلىقلا مۇۋاپىق ئىپادىلىگىلى بولىدۇ. ۋەھالەنكى، ئۇنىڭدىن بۇرۇنقى ئەنئەنىۋى نۇقتىئىنەزەرلەرنىڭ ئىزچىل يادروسى مۇنداق ئىدى: ئادەم ئەقىلگە ئىگە ھايۋان، ئۇ مەۋجۇت بولۇپ تۇرىدىغان بۇ دۇنيانى ھېچبولمىغاندا قىسمەن بىلگىلى بولىدۇ؛ تەرتىپكە ئىگە جەمئىيەت قۇرۇلمىسى ئىچىدە، ئادەم ئۇنىڭ بىر تەركىبىي قىسمى؛ ئۇ قىيىن ئەھۋالدا تۇرغان ھالەتتىمۇ ئۆزىنىڭ ئىززەت - ئابرۇيىنى ۋە قەھرىمانلىق جاسارىتىنى يوقىتىپ قويمايدۇ. بىراق، 2- دۇنيا ئۇرۇشىدىن كېيىن، سارترې، ئالبېرت كامۇ قاتارلىق ئەدىبلەرنىڭ مەۋجۇدىيەتچىلىك پەلسەپىسىنى ئاساس قىلغان ئومۇمىي خاھىش شەكىللەنگەن. ئۇلارنىڭ قارىشىچە، ھەربىر ئادەم ياقا يۇرتقا تاشلانغان يېگانە جانلىق؛ بۇ ناتونۇش دۇنيادا ئەسلىدىن بار بولغان ئىنسانىيەت ھەقىقىتى ۋە قىممەت ئۆلچىمى مەۋجۇت ئەمەس؛ دۇنيانىڭ ۋە ياشاشنىڭ ھېچقانداق ئەھمىيىتى يوق. ئالبېرت كامۇ «سىبىسفۇس ئەپسانىسى» ناملىق ئەسىرىدە مۇنداق دېگەن: ئادەم ئۆزىنى ئېزىدىغان نەرسىلەرگە قارشىلىق كۆرسىتىدۇ، بىراق «ئادەمنىڭ سوئال سورىشى بىلەن دۇنيانىڭ سۈكۈتتە تۇرۇشى ئۈمىدسىز سېلىشتۇرمىنى شەكىللەندۈرىدۇ» . مانا بۇ بىمەنىلىك. بىر ئادەم چوڭقۇر ھاڭ ئىچىگە چۈشۈپ كېتىپ، دۇنيادىن ياردەم تىلەپ ۋارقىرىسا، پەقەت ئەكس سادادىن باشقا ھېچ نەرسە بولمىسا، بىرەرسىمۇ ئۇنىڭغا ياردەم قولىنى ئۇزاتمىسا، بۇ ئۈمىدسىزلىك ئەمەسمۇ؟ كامۇ يەنە ئاشۇ ئەسىرىدە مۇنداق دېگەن: «خام خىيال ۋە يورۇقلۇقتىن تۇيۇقسىز مەھرۇم قالغان دۇنيادا، ئادەم ئۆزىنىڭ ناتونۇش ئىكەنلىكىنى ھېس قىلىدۇ. ئۇ ئۆز ۋەتىنىدىن ئايرىلىدۇ، ئامالسىز قالىدۇ ··· ئادەم بىلەن ئۇنىڭ تۇرمۇشىنىڭ بۇنداق ئاجراپ كېتىش، ھەرىكەت قىلغۇچى بىلەن مۇھىتنىڭ ئايرىلىپ تۇرۇشى ھەقىقىي بىمەنىلىك

كەيپىياتىنى شەكىللەندۈرگەن» . يېگانە ھاياتنى، بىمەنە ھېسسىيات ياكى بىمەنە پوزىتسىيىنى ئىپادىلەش بىمەنىچىلىك ئەدەبىياتىنىڭ ئاساسىي خاھىشىغا ئايلانغان. بىمەنە دراماچىلىق بۇ نۇقتىنى تېخىمۇ گەۋدىلىك ئىپادىلىگەن. ئىئونېسكو كافكا توغرىسىدا يېزىلغان بىر پارچە ماقالىسىدا مۇنداق دېگەن: «دىنىي، مېتافىزىكىلىق ۋە ئەزەلىي بولغان يىلتىزى ئۈزۈلۈپ كەتكەچكە، ئادەم تېڭىرقاپ قالدى. ئۇنىڭ بارلىق ھەرىكىتى ئەھمىيەتسىز، بىمەنە ۋە بىھۇدە ئاۋارىچىلىق بولۇپ قالدى» .

بىمەنە دراماچىلىق ئېقىمىغا تەۋە يازغۇچىلار مەۋجۇدىيەتچىلىكنىڭ ئاساسىي تەشەببۇسلىرىنى قوبۇل قىلىپ ۋە راۋاجلاندۇرۇپ، دۇنيا بىمەنە، رەزىل، ئەقىلگە يات؛ ئادەمنىڭ بۇ دۇنياغا كېلىشى پۈتۈنلەي تاسادىپىيلىق، ئۇنىڭدا ھېچقانداق مۇددىئا بولمايدۇ، ئۇ ھەم ھېچقانداق رولمۇ ئوينىيالمايدۇ؛ ئادەم رەزىل دۇنيانىڭ قورشاۋى ئىچىدە تۇرىدۇ ··· دېگەنلەرنى تەشەببۇس قىلغان. بىمەنە دراماچىلىقنىڭ ئامېرىكىدىكى ۋەكىلى ئېدۋارد ئالبىنىڭ گېپى بويىچە ئېيتقاندا، «چۈنكى ئۆزىنىڭ ‹خام خىيالى› ئۈچۈن قۇرۇلغان ئەخلاقىي، دىنىي، سىياسىي، ئىجتىمائىي قۇرۇلمىلارنىڭ ھەممىسى ئاللىقاچان بەربات بولغان» .

1988- يىلى 12- ئايدىكى بىر قېتىملىق سۆھبەتتە ئېۋگېنىي ئىئونېسكو مۇنداق دېگەن: «دۇنيا باشتىن-ئاخىر بىمەنە، پەقەتلا بىز بۇنى ئەمدى ھېس قىلدۇق، بۇرۇن ئۇنى ھېچكىم ئويلاپ باقمىغان» .

دېمەك، 19- ئەسىرنىڭ 50- يىللىرىدىن تارتىپ 20- ئەسىرنىڭ 50- يىللىرىغىچە، سىمۋولىزمدىن تارتىپ مەۋجۇدىيەتچىلىككىچە ۋە بىمەنە دراماچىلىققا قەدەر بىمەنىچىلىك ئەدەبىياتى ئىزچىل مەۋجۇت بولۇپ كەلگەن، بىمەنىچىلىك ئەدەبىياتىنىڭ نەزەرىيىلىرى ئۈزلۈكسىز راۋاجلانغان، بىمەنىچىلىك ئەدەبىياتىنىڭ ئەسەرلىرىمۇ تارقاق ھالەتتىن مەركەزلەشكەن، بىمەنىلىك قىسمەن تەسۋىردىن پۈتكۈل ئەسەرگە كېڭەيگەن، يالغۇز دراملاردىن غايەت زور تەسىرگە ئىگە دراما ئېقىمى شەكىللەنگەن، شۇنداق قىلىپ، بىمەنىچىلىك ئەدەبىياتى بىر ئەسىر داۋاملاشقاندىن كېيىن بىمەنە دراماچىلىققا ئۆتكەن.

بىمەنىچىلىك ئەدەبىياتى، بولۇپمۇ بىمەنە دراماچىلىق بىلەن زىچ مۇناسىۋەتلىك بولغان يېقىنقى مەزگىللەردىكى نۇرغۇن ئەسەرلەردە «قارا يۇمور» ئۇسۇلى قوللىنىلغان: ئاجايىپ ـ غارايىپ ياكى قارا باسقان چۈشكە ئوخشايدىغان ھازىرقى دۇنيادىكى ھەم ئىقتىدارسىز ھەم خەتەرلىك پېرسوناژلار تەسۋىرلەنگەن، سۇژېتلار كۆلكىلىك، ياۋايى، ۋەھىمىلىك ۋە بىمەنە تۈس ئالغان. مەسىلەن: يوسېف ھېللېرنىڭ «ھەربىي نىزامنىڭ 22- ماددىسى» ناملىق رومانى، توماس پىنچوننىڭ «V» ناملىق رومانى، ھەمدە گېرمانىيىلىك يازغۇچى گۈنتېر گراسنىڭ ۋە ئامېرىكىلىق يازغۇچى كۇرت ۋوننېگۇتنىڭ ئەسەرلىرى.

2. بىمەنە دراماچىلىقنىڭ ئالاھىدىلىكلىرى

بىمەنە دراماچىلىق ئەنئەنىگە قارشى بىر دراماچىلىق ئېقىمى بولۇپ، ئۇ گەرچە مەۋجۇدىيەتچىلىك ئاساسىدا شەكىللەنگەن بولسىمۇ، مەۋجۇدىيەتچىلىككە ئوخشاش ئەنئەنىۋى ئەدەبىيات شەكىللىرىنى قوللىنىپ، يۇقىرى دەرىجىدە ئېنىق ۋە مەنتىقىلىقى زىچ بولغان ئۇسلۇب ئارقىلىق ئىنسان ھاياتىنىڭ ۋە دۇنيانىڭ بىمەنىلىكىنى ئىپادىلىمەستىن، ئەنئەنىگە قارشى بەدىئىي ئۇسۇللار ۋە دراما شەكىللىرى ئارقىلىق بىمەنە مەزمۇننى ئىپادىلىگەن بولۇپ، ئۇنىڭ ئالاھىدىلىكى ناھايىتى گەۋدىلىك.

بىمەنە باش تېما بىلەن بىمەنە دراما شەكلىنى بىرلەشتۈرۈش. مەۋجۇدىيەتچىلىكتىن بىمەنە دراماچىلىققا ئۆتۈش جەريانى ھەرگىزمۇ يالغۇز مەلۇم خاراكتېردىكى ئەسەرلەرنىڭ مەركەزلىشىش ياكى سىستېمىلىشىش جەريانى بولماستىن، تېخىمۇ مۇھىمى خاس شەكىللەرنىڭ ئىجاد قىلىنىش جەريانىدىن ئىبارەت. بىمەنە دراماچىلىق ئەنئەنىۋى درامىلارنىڭ بارلىق قائىدە-پرىنسىپلىرىنى ۋە درامىلاردىكى مۇھىم ئامىللارنىڭ ھەممىسىنى دېگۈدەك چۆرۈپ تاشلىۋېتىپ، ناھايىتى زور سۇبيېكتىپچانلىقنى ۋە ئىنتايىن كەسكىن ئىختىيارلىقنى نامايان قىلغان، يەنى، ئۇلار بىمەنە باش تېما بىلەن بىمەنە دراما شەكلىنى ماھىرلىق بىلەن بىرلەشتۈرۈشنى قوغلاشقان. ئۇلار پەقەت مۇشۇنداق قىلغاندىلا رېئاللىقنى ئوبرازلىق ھالدا سەھنىگە ئېلىپ چىققىلى،

كىشىلەرنى ئۆز ئەتراپىدىكى رېئاللىقتا ھەقىقىي يۈزلەندۈرگىلى بولىدۇ، دەپ قارىغان. مارتىن ئېسلىن «بىمەنە دراماچىلىق» ناملىق كىتابىنىڭ مۇقەددىمە قىسمىدا مۇنداق دېگەن: «سارترې بىلەن كامۇنىڭ كۆپ ساندىكى دراما ئەسەرلىرىنىڭ باش تېمىسىمۇ ئوخشاشلا ئۇلار ھېس قىلغان تۇرمۇشنىڭ قىلچە ئەھمىيەتسىزلىكىنى، غايە، پاكلىق ۋە ئىرادىنىڭ مۇقەررەر ھالدىكى كۇرسى چۈشۈشىنى ئىپادىلەشتىن ئىبارەت بولغان. ئەمما بۇ يازغۇچىلار بىلەن بىمەنە دراماچىلىق يازغۇچىلىرى ئوتتۇرىسىدا مۇھىم بىر پەرق بار: ئۇلار يۇقىرى دەرىجىدە ئېنىق، مەنتىقىلىقى زىچ بولغان زاكون ئارقىلىق ئۆزلىرى ھېس قىلغان ئىنسانىيەت ئەھۋالىنىڭ بىمەنە، كۈلكىلىك ئىكەنلىكىنى بايان قىلغان، لېكىن بىمەنە دراماچىلىق يازغۇچىلىرى بولسا ئەقلىي ۋاسىتىلارنى ۋە خۇلاسە خاراكتېرىدىكى تەپەككۇرنى تاشلىۋېتىش ئارقىلىق ئۆزلىرى ھېس قىلغان ئىنسانىيەت ئەھۋالىنىڭ قىلچە ئەھمىيەتسىزلىكىنى ئىپادىلىگەن. ئەگەر سارترې ياكى كامۇ ئەنئەنىۋى شەكىل ئارقىلىق يېڭى مەزمۇننى ئىپادىلىگەن دېسەك، ئۇنداقتا بىمەنە دراماچىلىق يەنە بىر قەدەم ئىلگىرىلەپ، ئۆزىنىڭ ئاساسىي ئىدىيىسى بىلەن ئىپادىلەش شەكلىنى بىرلەشتۈرۈشنى ئىشقا ئاشۇرۇشقا تىرىشقان. مەلۇم مەنىدىن ئېيتقاندا، سارترې بىلەن كامۇنىڭ دراملىرى سارترې بىلەن كامۇنىڭ پەلسەپە ئىدىيىسىنى ئىپادىلەش جەھەتتە بىمەنە دراماچىلىقتەك تولۇق ئىپادىلىيەلمىگەن. دەل مۇشۇنداق باش تېما بىلەن ئىپادىلەش شەكلىنى بىرلەشتۈرۈش جەھەتتىكى ھارماس تىرىشچانلىق نەتىجىسىدە، بىمەنە دراماچىلىق مەۋجۇدىيەتچىلىك دراماچىلىقىدىن ئايرىلىپ چىققان» .

ئىپادىلەش ئۇسۇلىنى بىمەنىلەشتۈرۈش ۋە مۇبالىغىلەشتۈرۈش. بىمەنە دراماچىلىق يازغۇچىلىرىنىڭ قارىشىچە، تاشقى دۇنيا ئەسلىدىنلا بىر بىمەنە مەۋجۇتلۇق؛ ئادەم بىلەن ئادەمنىڭ مۇناسىۋىتىمۇ ئىنتايىن بىمەنە؛ ئادەم ياتلىشىپ ماددىنىڭ قۇلىغا ئايلىنىپ قالدى؛ ئادەم بىلەن ئۇنىڭ ئۆزلۈكىنىڭ مۇناسىۋىتى ناھايىتى بىمەنىلىشىپ كەتتى. بۇلارنى ئىپادىلەشكە ئادەتتىكى، نەچچە مىڭ يىلدىن بۇيان داۋاملىشىپ كەلگەن دراما ئۇسۇلى مۇۋاپىق كەلمەيدۇ. شۇڭا ئۇلار ناھايىتى بىمەنىلەشتۈرۈلگەن ۋە مۇبالىغە قىلىنغان ئىپادىلەش

ئۇسۇللىرىنى قوللانغان. ئىئونېسكو «دىرامچىلىق تەجرىبىسى» ناملىق ماقالىسىدا مۇنداق دېگەن: «ئەگەر دىرامىنىڭ ماھىيىتى ئۇنۇمنى كېڭەيتىش بولسا، ئۇنىڭ ئۇنۇمىنى ئامال بار كېڭەيتىش، تەكىتلەش، كەسكىنلەشتۈرۈش ئارقىلىق ئۇنى ئەڭ يۇقىرى چەككە يەتكۈزۈش كېرەك ··· دىرامىنى ھەجۋى رەسىمچە غەلىتە شەكىل تەرەپكە قاراپ ناھايىتى تېز ئىلگىرىلىتىش لازىم ··· دىراما ھېسسىياتنىڭ يۇقىرى دەرىجىدىكى مۇبالىغە قىلىنىشى، ئۇ چىنلىقتىن ئايرىلغان مۇبالىغە» . بۇ سۆزلەر ئىئونېسكونىڭ دىراما قارىشى، شۇنداقلا پۈتكۈل بىمەنە دىرامچىلىقنىڭ ئىجادىيەت تەشەببۇسى. شۇڭا، بىمەنە دىرامچىلىق يازغۇچىلىرى ئىجادىيەت بىلەن شۇغۇللانغاندا سۇژىتنى ئوبيېكتىپ رېئال تۇرمۇشنىڭ ئەندىزىسى بويىچە ئىزچىللىققا ئىگە قىلىپ ئورۇنلاشتۇرمىغان، ئەنئەنىۋى دىرامچىلىقتىكىگە ئوخشاش زىددىيەت، توقۇنۇشلارنىڭ قانات يېيىشى ۋە ھەل قىلىنىشى ئارقىلىق رېئال تۇرمۇشتىكى پېرسوناژلار خاراكتېرىنىڭ تەرەققىياتىنى نامايان قىلمىغان، بەلكى ئاپتورنىڭ سۇبيېكتىپ ئېڭى ۋە تەسىراتلىرىنى يۈكسەك دەرىجىدە مۇبالىغە قىلىش ئارقىلىق قارا باسقان چۈش ۋە دوزاخ ئالاھىدىلىكىگە ئىگە كۆرۈنۈشلەرگە، بىلگىلى بولمايدىغان بىر كۈچنىڭ ئادەمگە بولغان بېسىمى تۈپەيلىدىن شەكىللەنگەن ۋەھىمە تۇيغۇسىغا ۋە بىھۇدە تىركىشىشتىن كېلىپ چىققان ئۈمىدسىزلىك كەيپىياتىغا ئايلاندۇرغان. ئۇلار سۇژىتنى تەشكىللەش، پېرسوناژلار ئوبرازىنى يارىتىش، ئارقا كۆرۈنۈشلەرنى لايىھىلەش، تىل ئىشلىتىش، چىراغ، سەھنە ئەسلىھەلىرىنى ئورۇنلاشتۇرۇش قاتارلىق ھەرقايسى تەرەپلەردە بىمەنىلەشتۈرۈش ۋە مۇبالىغە قىلىشقا ئالاھىدە ئەھمىيەت بەرگەن. «تاقىرباش ئايال ناخشىچى» دا سائەت بىر يېرىم بولغاندا 19 قېتىم داڭ ئۇرىدۇ؛ «گودونى كۈتۈش» تە بىر تۈپ قاخشال دەرەخ ئەتىسىلا تۆت - بەش تال يوپۇرماق چىقىرىدۇ؛ «ئورۇندۇق» تىكى ئورۇندۇقلار تاماشىبىنلارغا سىمۋول قىلىنغان؛ «ياكوب ياكى كۆندۈرۈش» تىكى بىر قىزنىڭ ئۈچ بۇرنى بار؛ «ئاھ، گۈزەل كۈنلەر» دىكى كەمپىرنىڭ ئاستىنقى يېرىم بەدىنى يەر ئاستىغا كۆمۈلگەن؛ «ئاقىۋەت» تىكى تۆت ئادەمنىڭ ھەممىسى مېيىپ ھەم پالەچ: ھامىنىڭ ئاتا-ئانىسىنىڭ پۇتى يوق، ھەر ئىككىسى ئەخلەت ساندۇقى

ئىچىدە ئۆلتۈرىدۇ، ھامىنىڭ چاكىرى پەقەت ئۆرە تۇرالايدىغان، ئولتۇرالمايدىغان ئادەم؛ «كەركىدان» دىكى ئادەملەرنىڭ ھەممىسى كەركىدانغا ئايلىنىپ كېتىدۇ ... بىمەنە دراماچىلىق يازغۇچىلىرىنىڭ قارىشىچە، بۇ نەرسىلەر رېئال تۇرمۇشتىكى ئادەم ۋە نەرسىلەردىن چىن. كىشىلەرنىڭ ئادەتتە كۆرىدىغىنى چىندەك كۆرۈنىدىغان، ئەمەلىيەتتە بىمەنە بولغان نەرسىلەر. ئەمما ئۇلارنىڭ درامىلىرىدىكى ئاشۇ كۆرۈنۈشلەر قارىماققا بىمەنە، ئەمەلىيەتتە چىن، ماھىيەتلىك نەرسىلەر، ھېچبولمىغاندا ئۇلار ماھىيەتنىڭ سىمۋوللىرى، شۇڭا، ئاشۇنداق بولمىسا دۇنيانىڭ بىمەنىلىكىنى ۋە ھاياتنىڭ ئەھمىيەتسىزلىكىنى ئىپادىلىگىلى بولمايدۇ، ئاشۇنداق بولمىسا بىمەنىلىكتىن ئىبارەت مەزمۇننى مۇۋاپىق شەكىل بىلەن بىرلەشتۈرگىلى بولمايدۇ.

پارچىلانغان سەھنە ئوبرازى ئارقىلىق «ئىپادىلىگىلى بولمايدىغان چىنلىقنى ئىپادىلەش». بىمەنە دراماچىلىق ئەنئەنىۋى دراماچىلىقتا ئوخشاش سۇژېت، زىددىيەت ـ توقۇنۇش، يېشىم شەكلىدىكى فورمۇلا ئارقىلىق دراماتىك ئۈنۈمگە يېتىشنى قوغلاشمىغان، شۇنداقلا مەۋجۇدىيەتچىلىكتىكى «قىسمەت درامىلىرى» غا ئوخشاش جىددىي سۇژېت ۋە كۈچلۈك دراماتىك توقۇنۇشنىمۇ ئىشلەتمىگەن، ئۇ پەقەت غەلىتە ۋە پارچىلانغان سەھنە ئوبرازىنىلا قوللانغان، يەنى، لوگىكىسىز، خىيالىسمان، قارا باسقان چۈشكە ئوخشايدىغان، ناھايىتى بىمەنە ۋە كۈلكىلىك سەھنە ئوبرازى ئارقىلىق مەزمۇن بىلەن شەكىلنى بىرلەشتۈرگەن. مەسىلەن: ئىئونېسكونىڭ «ئامېدى ياكى قۇتۇلۇش ئۇسۇلى» ناملىق دراماسىدا ئامېدى بىلەن ئۇنىڭ ئايالى مادېرېنىنا تۇرىدىغان ئۆينىڭ يېنىدىكى ئۆيدە بىر جەسەت بولۇپ، ئۇ 50 يىلدىن بۇيان ئىزچىل ھالدا «گېئومېتىرىيىلىك پروگرېسسىيە» بويىچە كۆپىيىۋاتقان بولۇپ، كۆپىيىۋېرىپ ئاخىر ئۇلارنىڭ ئۆيىگە قىستاپ كىرىدۇ. ئۇلارنىڭ ئۆيىدە يەنە نۇرغۇن موگو ئۈنۈپ چىقىدۇ. ئۇلار جەسەتنى سېنا دەرياسىغا تاشلىۋەتمەكچى بولغاندا، تۇيۇقسىز ساقچى پەيدا بولىدۇ. ئامېدى ئامالسىز ئاسمانغا ئۇچۇپ چىقىپ كېتىشكە مەجبۇر بولىدۇ. بۇ درامىدا يۈز بەرگەن ئىشلارنىڭ ئەقىلگە ئۇيغۇن لوگىكىلىق لىنىيىسى يوق، نورمال سەۋەب ـ نەتىجە مۇناسىۋىتىنىمۇ تاپقىلى بولمايدۇ؛ «ئورۇندۇق» تا ئۈچ بۇرجەك مۇھەببەت مۇناسىۋىتى بار بىر ئەر ۋە ئىككى ئايال بىر كۆپ ئىچىدە تۇرىدۇ، پەقەت ئۇلارنىڭ بېشىلا كۆپنىڭ

ئاغزىدىن چىقىپ تۇرىدۇ. «ئاھ، گۈزەل كۈنلەر» دە ۋىنى ئىسىملىك قېرى ئايالنىڭ بەدىنىنىڭ يېرىمى يەر ئىچىدە بولۇپ، پۈتكۈل ئەسەردە دېگۈدەك يالغۇز شۇنىڭلا مونولوگى بېرىلگەن، ئۇ بىر تەرەپتىن ئۆز-ئۆزىگە گەپ قىلىدۇ، بىر تەرەپتىن چىش چوتكىلايدۇ، لەۋسۇرۇخ سۇرىدۇ، تىرنىقىنى ياسايدۇ، كۆزەينەك تاقايدۇ، كۈنلۈك تۇتىدۇ، تاكى دراما ئاخىرلاشقۇچە ئاشۇنداق ئۇششاق-چۈششەك ئىشلارنىلا تەكرارلايدۇ؛ «كەلگۈسى تۇخۇم ئىچىدە» ناملىق درامىدا بىر جۈپ ئەر-ئايال بولۇپ، ئايال ناھايىتى جىق تۇخۇم تۇغىدۇ؛ ئەر خۇددى مىكياندەك تۇخۇم باسىدۇ، بىراق تۇخۇملاردىن چۈجە ئەمەس، بەلكى سان-ساناقسىز «بانكىرلار ۋە چوشقىلار، فېدېرالىزمچىلار ۋە ئىدېئالىزمچىلار، پەلەمپەيلەر ۋە بەتىنكىلەر» چىقىدۇ. بۇ يەردىكى ۋەقەلىكنىڭ ئۆزى ھېچقانداق مەنىگە ئىگە ئەمەس، پەقەت ئاشۇ بىمەنە سەھنە ئوبرازلىرى ئارقىلىق بىر خىل كەيپىيات ئويغىتىلغان. ئىئونېسكو مۇنداق دېگەن: «سەنئەت ئىپادىلىگىلى بولمايدىغان چىنلىقنى ئىپادىلەشنى مەقسەت قىلىدۇ، بەزىدە راستىنىلا ئىپادىلەيدۇ. ئۇنىڭ ئادەمنى گاڭگىرىتىپ قويىدىغان يېرى مۇشۇ، ئۇنىڭدىكى ھەقىقەت مۇشۇ يەردە» . بىمەنە دراممىچىلىق دەل مۇشۇنداق بىمەنە ۋە پارچىلانغان سەھنە ئوبرازى ئارقىلىق ئەنئەنىۋى دراممىچىلىق «ئىپادىلىيەلمەيدىغان» چىنلىقنى ئىپادىلەشكە تىرىشقان. ئەلۋەتتە، بۇنداق چىنلىقنى ئىپادىلەش ئۈچۈن بىمەنە ئۇسۇل بولمىسا بولمايدۇ. ئۇلار سەھنە ئوبرازى، سەھنە سايمانلىرى ۋە سەھنىدىكى ۋاقىت-ئورۇن چۈشەنچىسى ئارقىلىق ئىنسانىيەتنىڭ تىلى ئىپادىلەپ بېرەلمەيدىغان نەرسىلەرنى ۋاسىتىلىق ئىپادىلەپ ۋە تاماشىبىنلارغا بىۋاسىتە ھېس قىلدۇرۇپ، ئاجايىپ ئۈنۈمگە ئېرىشكەن.

نورمال تىلنى تاشلىۋېتىپ، «ئۆزگەرتىلگەن دراما تىلى» نى قوللىنىش. تىل كىشىلەر ئىدىيە ئالماشتۇرىدىغان قورال. ئادەم بىلەن ئادەمنىڭ ئالاقىسى تىل ئارقىلىق ئەمەلگە ئاشىدۇ، ھەتتا گاچىلارنىڭ ھەرىكىتىمۇ ئەمەلىيەتتە بىر خىل تىلدىن ئىبارەت. بىراق، بىمەنە دىرامىچىلىقتا نورمال تىل ئۆز رولىنى يوقاتقان. بىمەنە دراممىچىلىق ئەسەرلىرىدىكى پېرسوناژلارنىڭ تىلى ئاستىن - ئۈستۈن، تەكرار، مەنتىقىسىز بولۇپ، بەزىدە ھەتتا ئۇلار ئۆزۈڭدىن-ئۆزۈن سۆزلۈتتە تۇرىدۇ. چۈنكى، بىمەنە دراممىچىلىقنىڭ قارىشىچە، ئادەم بىلەن ئادەم

ئوتتۇرىسىدا ئۆزئارا ئالماشتۇرۇشنىڭ بولۇشى مۇمكىن ئەمەس، تىل ئادەم بىلەن ئادەم ئوتتۇرىسىدىكى ئىدىيە ئالماشتۇرىدىغان قورال سۈپىتىدە «بويۇنتۇرۇققا، فورمۇلاغا ۋە قۇرۇق شوئارغا» ئايلىنىپ قالدى. ئۇ ئىدىيە ئالماشتۇرۇش ئۇياقتا تۇرسۇن، ئەكسىچە چىنلىقنى تونۇشقا توسالغۇ بولۇپ قالدى. بۇنداق ئەھۋالدا، تىلنى ئىدىيە ئالماشتۇرىدىغان قورال دېگەندىن كۆرە، ئىدىيىنى يوشۇرۇشنىڭ ۋاسىتىسى دېگەن تۈزۈك. دېمەك، تىل ئۆزىنىڭ ئەسلى ئەھمىيىتىنى يوقاتتى. بۇنىڭ بىلەن تىلدىن ئىبارەت بۇ يۈكنى تاشلىۋېتىپ، ئۇنىڭ ئورنىغا يېڭى ئۇسۇلنى دەسسىتىش بىمەنە دراماچىلىقنىڭ مۇھىم ئىجادىيەت ئالاھىدىلىكلىرىنىڭ بىرىگە ئايلانغان. بىمەنە دراماچىلىق يازغۇچىلىرى قوللانغان يېڭىچە تىل شەكلى «ئۇزارتىلغان تىل» دىن ئىبارەت. ئىئونېسكو مۇنداق دېگەن: «مەن ئۆز پېرسوناژلىرىمنىڭ ئەنسىزلىكىنى نەرسىلەر ئارقىلىق كۈچەيتىشكە، سەھنە جابدۇقلىرىنى سۆزلىتىپ، ھەرىكەتنى كۆرۈش سەزگۈسى ئوبرازلىرىغا ئايلاندۇرۇشقا ئۇرۇنىمەن ··· مەن دراما تىلىنى مانا مۇشۇنداق ئۇزارتىشقا تىرىشىمەن». بېككېت ئۆزىنىڭ پروست توغرۇلۇق يازغان بىر پارچە ماقالىسىدا بۇ خىل ئالاھىدە ئىپادىلەش ئۇسۇلىنى «تەمسىل قىلىش» دەپ ئاتاپ، سەنئەتكار مۇشۇنداق «تەمسىل» ئارقىلىق دۇنيانى ئىگىلەيدۇ، دېگەن. بىمەنە دراماچىلىق يازغۇچىلىرى مۇشۇ نەزەرىيىنىڭ يېتەكچىلىكىدە ئەنئەنىۋى تىلنى ۋە ئەنئەنىۋى دراملاردىكى مۇھىم ئامىللارنى يۈرەكلىك ھالدا چۆرۈپ تاشلىغان. ئۇلار سەھنىدىكى جابدۇقلار ۋە ھەرىكەتلەردىن شەكىللەنگەن «ئۇزارتىلغان دراما تىلى» دىن تولۇق پايدىلىنىش ئۈچۈن باغلىنىشلىق تىل، ئۆتكۈر دىئالوگ، ھاياجانلىق مونولوگ ۋە چوڭقۇر مەنىلىك سەرخىل سۆزلەرنى شاللاپ تاشلىغان. بۇنىڭ بىلەن، دراملاردىكى پېرسوناژلارنىڭ دىئالوگلىرى مەززىسىز، مونولوگلىرى تېتىقسىز، پارچە-پۇرات، مەنتىقسىز ۋە زىددىيەتلىك بولغان. بۇنداق گەپلەر ئادەمنى زېرىكتۇرىدىغان دەرىجىدە قايتا-قايتا تەكرارلانغان ياكى باش-ئاخىرى يوق ئۇزارتىلغان. ۋەھالەنكى، بىمەنە دراماچىلىق يازغۇچىلىرى دەل مۇشۇنداق ئۈنۈمنى قوغلاشقان. بۇ ئارقىلىق ئۇلار تاماشىبىنلارنىڭ دىققىتىنى ئاشۇ پارچە-پۇرات سەھنە ئوبرازلىرىغا ۋە تەرتىپسىز سەھنە جابدۇقلىرىغا يەنى

ئۆزارتىلغان دراما تىلىغا يۆتكىگەن. ئۇلارنىڭ قارىشىچە، تاماشىبىنلار قانچە زېرىكسە، قانچە بىزار بولسا شۇنچە ياخشى، چۈنكى تاماشىبىنلارنىڭ بىزار بولىدىغىنى دراما ئەمەس، بەلكى درامىدا تەسۋىرلەنگەن دۇنيا، مۇشۇ بىمەنە ۋە بىنورمال دۇنيا؛ ئۇنىڭ ئۈستىگە، پەقەت ئاشۇنداق بولغاندىلا، ئاندىن رېئال دۇنيانى ۋە مۇشۇ دۇنيادا ياشايدىغان كىشىلەرنىڭ زېرىكىشلىك، قۇرۇق، يېگانە ۋە بىمەنە ئەھۋالىنى ھەقىقىي چىن ئىپادىلىگىلى بولىدۇ. خۇددى ئىئونېسكو ئېيتقاندەك: «پەقەت ئەڭ ئادەتتىكى كۈندىلىك ئىشلارنى، ئەڭ بەتتام تىلنى چەكتىن ئاشۇرۇۋەتكەندىلا، ئۇلارنىڭ ئىچىدىن ئاجايىپ نەرسىلەرپەيدا بولىدۇ». بىراق، شۇنىمۇ ئەسكەرتىش زۆرۈركى، بۇ دراممىلاردىكى سۆزلەرنىڭ قىلچە ئەھمىيەتسىز بولۇشى ناتايىن، ئاشۇ مەززىسىز «قۇرۇق گەپلەر» ئۆز نۆۋىتىدە يەنە چوڭقۇر مەنىگە ئىگە، بەزى جۈملىلەر ھەتتا ئادەمنىڭ بەدىنىنى تىكەنلەشتۈرۈۋېتىدۇ. مەسىلەن: «گودونى كۈتۈش» تە بىر پېرسوناژ مۇنداق دەيدۇ: «ھېچقانداق ئىش يۈز بەرمىدى. ھېچكىم كەلمىدى، ھېچكىم كەتمىدى. بۇ نېمە دېگەن قورقۇنچلۇق-ھە؟!» يەنە بىر تەرەپتىن، بىمەنە درامىچىلىق يازغۇچىلىرى يەنە ئەسەرلەردىكى تىلنى ئەڭ زور چەكتە ئازايتىپ، سەھنە جابدۇقلىرىنى «سۆزلەتكەن». مەسىلەن، «گودونى كۈتۈش» نىڭ 2- پەردىسىدە، پۈتكۈل سەھنىدە قاقاسلىقتىكى چىغىر يول، بىر نەچچە تال يوپۇرماق چىقارغان قاخشال دەرەخ ۋە بىچارە ئىككى سەرگەردان ئىنتايىن گەۋدىلەندۈرۈلگەن، بۇ ئىككىيلەن پات-پاتلا «ئۇزۇن مۇددەت سۈكۈتكە چۆمىدۇ». تاماشىبىنلارنىڭ دىققىتى بارا-بارا ئۇلارنىڭ گەپ-سۆزلىرىدىن يۆتكىلىپ، سەھنىدىكى جابدۇقلارنى، ئارقا كۆرۈنۈشلەرگە ۋە ئۇلارنىڭ ئارقىسىغا يوشۇرۇنغان نەرسىلەرگە، ئۇلار ئۆز ئىچىگە ئالغان مەنىلەرگە مەركەزلىشىدۇ. بىمەنە درامىچىلىق يازغۇچىلىرىنىڭ بۇنداق قىلىشى باش تېمىنى چوڭقۇرلاشتۇرۇشتىن ئىبارەت ئالاھىدە ئۈنۈمنى قوغلىشىشتىن بولغان.

سەنئەتتىكى ھەممە نەرسە دۇنيانىڭ بىمەنىلىكىنى كۆرسىتىپ بەرگەن. بىمەنە شەكىل بىمەنە مەزمۇننى ئېچىپ بەرگەن. مەزمۇن بىمەنە دۇنيادىن كەلگەن، شەكىل بولسا كىشىلەرگە بىمەنىلىك ئارقىلىق بىمەنىلىكنى كۆرسەتكەن.

3. ئېۋگېنې ئىئونېسكو

ئېۋگېنې ئىئونېسكو (Eugene Ionesco, 1912 -) فرانسىيىلىك مەشھۇر دراماتورگ ۋە يازغۇچى، فرانسىيە بىمەنە دراماچىلىق ئېقىمىنىڭ رەھبىرى.

ئۇنىڭ دادىسى رومىنىيىلىك، ئانىسى فرانسىيىلىك ئىدى. ئۇ بالىلىق چاغلىرىنى فرانسىيىدە ئۆتكۈزگەندىن كېيىن، رومىنىيىگە بېرىپ ئوقۇغان، 1939- يىلى فرانسىيىدە ئولتۇراقلىشىپ قالغان. 1950- يىلى ئۇنىڭ «تاقىرباش ئايال ناخشىچى» ناملىق بىمەنە دراماسى پارىژدا ئوينىلىپ، ھېكايە سۈژىتى، دراماتىك توقۇنۇش ۋە مەنتىقىگە ئۇيغۇن ۋەقەلىك لىنىيىسى بولمىغان، ھەتتا ئېنىق پېرسوناژلار ئوبرازى بولمىغان يېڭى دراما شەكلىنىڭ رەسمىي دۇنياغا كەلگەنلىكىنى جاكارلىغان.

«تاقىرباش ئايال ناخشىچى» بىر پەردە 11 كۆرۈنۈشلىك دراما بولۇپ، مۇنداق ئىشلار تەسۋىرلەنگەن: مەلۇم بىر ئەنگلىيىچە ئاخشامدىكى مەلۇم بىر ئەنگلىيىچە ئائىلىنىڭ ياتاق ئۆيى. تامدىكى سائەت 17 قېتىم داڭ ئۇرىدۇ، «سائەت توققۇز بوپتىغۇ» دەيدۇ شىمىس ئەپەندى گېزىت كۆرگەچ، شىمىس خانىم تۇترۇقسىز گەپلەرنى قىلىشقا باشلايدۇ. ئۇنىڭ تايىنى يوق ۋە مەززىسىز گەپلىرى تۈگىمەيدۇ. كېيىن شىمىس ئەپەندىمۇ پاراڭغا چۈشىدۇ. ئۇلار بوبى ۋاتسون ئەپەندىنىڭ ئۆلگىنىگە تۆت يىل بولغانلىقىنى، بىراق ئۇنىڭ جەسىتىنىڭ تېخىچە ئىسسىق تۇرغانلىقىنى؛ بوبى خانىمنىڭ تەققى-تۇرقىنى؛ ئۇلارنىڭ كېلەر يىلى باھاردا توي قىلماقچى بولۇۋاتقانلىقىنى، بوبى خانىمنىڭ تول قالغانلىقىنى ۋە بالىسىنىڭ يوقلۇقىنى، بىراق يەنە ئۇنىڭ ئىككى بالىسىنى بېقىش ئىشىنىڭ مەۋجۇتلۇقىنى؛ بوبى ۋاتسوننىڭ بۇ جەمەتنىڭ ئورتاق ئىسمى ئىكەنلىكىنى؛ بوبى خانىمنىڭ ئۆزىنىڭ قېيىنىنىسىغا كۆيۈپ قالغانلىقىنى ··· دېيىشىدۇ. شىمىس ئەر-ئاياللىنىڭ بارغانسېرى باغلاشمىغان ۋە چۈشىنىكسىز پارىڭى داۋاملىشىۋېرىدۇ، تامدىكى سائەت قالايمىقان داڭ ئۇرۇۋېرىدۇ: تۇرۇپلا يەتتە قېتىم داڭ ئۇرىدۇ، تۇرۇپلا ئۈچ قېتىم داڭ ئۇرىدۇ، ئاندىن بەش قېتىم داڭ ئۇرىدۇ، ئاندىن يەنە ئىككى قېتىم داڭ

ئۇرىدۇ، ئاخىردا جىمىپ قالىدۇ. ئۇلار تازا قىزغىن تالاش-تارتىش قىلىشىۋاتقاندا چاكار قىز مارى كىرىپ مارتىن ئەر-ئايالنىڭ كەلگەنلىكىنى ئېيتىدۇ. مارتىن ئەر-ئايال ئەسلىدە شىمىس ئەر-ئايالنىڭ تەكلىپى بويىچە كەچلىك تاماققا كەلگەنىدى. بىراق ئۇلار كۆرۈشكەندىن كېيىن، قىلىشىدىغان گېپى يوقتەك بىر-بىرىگە قاراپ گاڭگىرىشىپ قالىدۇ، مارتىن ئەپەندى بىلەن مارتىن خانىم بولسا بىر-بىرىدىن خىجىل بولۇپ كۈلۈمسىرەپ قارىشىپ تۇرىدۇ — ئۇلار ئۆزلىرىنىڭ تونۇشمايدىغانلىقىنى ھېس قىلىشىدۇ. ئۇلار ئىككىسى قىلچە ئىپادىسىز ھالدا بىر قاتار كۈلكىلىك دىئالوگلارنى قايتا-قايتا تەكرارلاش ئارقىلىق، ئۆزلىرىنىڭ لوندونغا كەلگەن يول لىنىيىسىنى، ئولتۇرغان ماشىنىسىنى، ئۆيىدىكى جاھازلارنى ۋە قىزىنىڭ بەلگىلىرىنى ئەسلىگەندىن كېيىن، ئاندىن دەرھال ئېسىنى تاپىدۇ: ئۇلار بىر ماشىنىدا كەلگەن، بىر ئۆيدە تۇرىدۇ، بىر كارۋاتتا ئۇخلايدۇ، ئۇلارنىڭ ئىككى ياشقا كىرگەن بىر قىزى بار. ئۇلار: «ھە، بىز ئەسلىدە ئەر-خوتۇن ئىكەنمىزغۇ!» دەيدۇ. تام سائىتىنىڭ قالايمىقان داڭ ساداسى ئىچىدە، ئۇلار ئالدىرىماي-تېنىمەي بىر-بىرىگە يېقىنلىشىپ، قىلچە ئىپادىسىز ھالدا قۇچاقلىشىپ سۆيۈشىدۇ. دەل شۇ چاغدا، چاكار قىز مارىنىڭ بىر ئېغىز گېپى ئۇلارنىڭ ئەر-ئاياللىق مۇناسىۋىتىگە گۇمان پەيدا قىلىدۇ. مارى: مارتىن ئەپەندىنىڭ قىزىنىڭ سول كۆزى قىزىل، مارتىن خانىمنىڭ قىزىنىڭ ئوڭ كۆزى قىزىل، دەيدۇ. ئۇلارنىڭ لوگىكىلىق خۇلاسە ئارقىلىق ئېنىقلاپ چىققان ئەر-ئاياللىق مۇناسىۋىتى مۇشۇ كىچىك بىر تەپسىلات تۈپەيلىدىن يوققا چىقىدۇ. ئۇلار زادى ئەر-ئايالمۇ، ئەمەسمۇ بۇنىسى نامەلۇم. مارتىن ئەر-ئايال بىلەن شىمىس ئەر-ئايال تاغدىن-باغدىن پاراڭلىشىۋاتقاندا، ئوت ئۆچۈرۈش ئەترىتىنىڭ ياش بىر باشلىقى كىرىپ كېلىدۇ. ئۇ بۇيرۇققا بىنائەن شەھەردىكى بارلىق ئوت ئاپىتىنى، جۈملىدىن ئوچاقتىكى ئوتلارنىمۇ ئۆچۈرۈشكە كەلگەنىدى. چۈنكى، شۇ چاغدا زاۋۇتلار ئىشتىن توختاپ كەتكەچكە، ئۇنىڭ قىلىدىغان ئىشى يوق پۇل تاپالمىغانىدى. ئوت ئۆچۈرۈش ئەترىتىنىڭ باشلىقىمۇ ئولتۇرۇپ پاراڭغا قېتىلىدۇ، ئۇ مۇنداق بىر ھېكايىنى سۆزلەپ بېرىدۇ: بىر كىچىك بۇقا ئەينەك پارچىلىرىنى يەپ بىر ئىنەك تۇغۇپتۇ، بىراق كىچىك بۇقا ئىنەكنىڭ ئانىسى

ئەمەس ئىكەن، چۈنكى ئۇ ئەركەك ئىكەن؛ ئۇ ئىنەكنىڭ دادىسىمۇ ئەمەسكەن، چۈنكى ئۇ ئىنەكتىن كىچىك ئىكەن. شۇنداق قىلىپ، كىچىك بۇقا بىر ئادەم بىلەن توي قىپتۇ. بۇ ھېكايىنىڭ تەسىرىدە، مارى تۇيۇقسىز ئەترەت باشلىقىنىڭ قويىنىغا ئۆزىنى ئاتىدۇ — ئۇلار ئەسلىدە ئاشىق-مەشۇقلار ئىدى. مارى يەنە كۆزىگە ياش ئالغان ھالدا ئەترەت باشلىقىغا ئاتالغان «ئوت» ناملىق شېئىرىنى ئوقۇيدۇ. شىمىس ئەپەندى بۇنى كۆرۈپ قاتتىق غەزەپلىنىپ ئۇنى قوغلاپ چىقىرىدۇ. ئوت ئۆچۈرۈش ئەترىتىنىڭ باشلىقى ئوت ئۆچۈرۈشكە ماڭىدۇ، لېكىن ئۇ ئوچاقلاردىكى ئوتلارنى ئەمەس، بەلكى بىردەملىك ھاياجاندىن ۋە ئاشقازىنىنىڭ قىزىپ كېتىشىدىن كېلىپ چىققان ئوت ئاپىتىنى ئۆچۈرۈشكە ماڭىدۇ. ئەترەت باشلىقى چىقىپ كەتكەندىن كېيىن، شىمىس ئەر-ئايال بىلەن مارتىن ئەر-ئايال يەنە پەلىپەتىش پاراڭغا چۈشىدۇ. سەھنە قاراڭغۇلىشىدۇ. قاراڭغۇ ئىچىدە ئۇلار قايتا-قايتا: «ئۇ يەردىن ماڭما!»، «بۇ يەردىن ماڭ!»، «ئۇ يەردىن ماڭما!»، «بۇ يەردىن ماڭ!» ··· دەپ توۋلىشىدۇ. تۇيۇقسىز ۋاراڭ-چۇرۇڭ توختاپ، چىراغ يېقىلىدۇ. ئۆيدىكى ھەممە نەرسە پەردە ئېچىلغان دەسلەپكى چاغدىكى ھالەتكە قايتقان، بىراق شىمىس ئەر-ئايالنىڭ ئورنىغا مارتىن ئەر-ئايال ئالماشقان بولۇپ، ئۇلار شىمىس ئەر-ئايال قىلغان سۆزلەرنى قىلچە خاتاسىز ھالدا قايتىدىن تەكرارلاشقا باشلايدۇ.

مانا بۇ ھازىرقى زامان غەرب دراما ساھەسىدە غايەت زور تەسىر قوزغىغان «تاقىرباش ئايال ناخشىچى» ناملىق دراممىنىڭ ئومۇمىي ئەھۋالى. بۇ ئەسەر 20-ئەسىر غەرب ئەدەبىياتى ساھەسىدە يېڭى بىر ئەدەبىي ئېقىمنىڭ دۇنياغا كەلگەنلىكىدىن دېرەك بەرگەن. ئېيتىشلارغا قارىغاندا، بۇ بىمەنە دراما ناھايىتى تاسادىپىي بىر پۇرسەتتە دۇنياغا كەلگەن. ئىئونېسكو ئەسلىدە دراممىغا قىزىقمايدىكەن. 1948- يىلى ئۇ ئىنگلىز تىلىنى ئۆزلۈكىدىن ئۆگەنگەن چاغدا، «ئىنگلىزچە سۆزلىشىش قوللانمىسى» ناملىق بىر كىتابنى ئوقۇپتۇ. كىتابتىكى مېخانىك جۈملە مەشىقلىرىدىن ئۇ «ئادەمنى ھەيران قالدۇرىدىغان نۇرغۇن ئاددىي ھېكمەتلەرنى» تۇيۇقسىز بايقاپتۇ، مەسىلەن: «بىر ھەپتىدە يەتتە كۈن بار»؛ «ئادەملەر پۇتى ئارقىلىق ماڭىدۇ، ئەمما ئادەملەر ئېلېكتر ياكى كۆمۈر ئارقىلىق ئىسسىنىدۇ»؛ «يېزا شەھەردىن تىنچ»، «بىراق شەھەردە

ئادەم تېخىمۇ زىچ، ماگىزىنلار تېخىمۇ كۆپ» دېگەندەك. ئۇ بۇ ئەمەلىيەتلەرنىڭ بىمەنە ئىكەنلىكىنى، لېكىن بىمەنە ئەمەلىيەتتە يەنە بەزى تۇرمۇش پەلسەپىلىرىنىڭ بولىدىغانلىقىنى ھېس قىپتۇ. شۇنىڭ بىلەن، ئۇ ئاشۇ باغلاشمىغان تىل ماتېرىياللىرى ئارقىلىق «دوستلارنىڭ كۆڭلىنى ئاچىدىغان» بىر دراما يېزىش قارارىغا كېلىپ بۇ دىرامىغا «چۈشىنىشلىك ئىنگلىز تىلى» دەپ ئىسىم قويۇپتۇ. 1949- يىلى ئۇ دىرامىنى تاماملاپ دراما ئۆمىكىگە بېرىپتۇ. ئۆمەك بۇ دىرامىنى رېپېتىسىيە قىلىۋاتقاندا، بىر ئارتىس «ئالتۇن چاچ ئايال ئوقۇتقۇچى» دېگەن سەھنە سۆزىنى «تاقىرباش ئايال ناخشىچى» دەپ ئوقۇپ ساپتۇ. ئىئونېسكو بۇنىڭدىن ئىلھاملىنىپ، شۇ چاغنىڭ ئۆزىدىلا ئەسەرنىڭ نامىنى «تاقىرباش ئايال ناخشىچى» غا ئۆزگەرتىپتۇ. ئەمەلىيەتتە، «تاقىرباش ئايال ناخشىچى» دېگەن بۇ سۆز درامىنىڭ ئاخىرىدا پەقەت بىرلا قېتىم چىقىدۇ، ئۇنىڭ ئەسەر مەزمۇنى بىلەن قىلچە ئالاقىسى يوق. بىراق، ئىئونېسكو مۇشۇنداق بىمەنە ئورۇنلاشتۇرۇش ئارقىلىق تۇرمۇشنىڭ بىمەنىلىكىنى ۋە ئەسەرنىڭ ئەنئەنىگە قارشىلىقىنى ئىپادىلىگەن. كۆرۈۋېلىشقا بولىدۇكى، بۇ دراما مەزمۇندىن تېمىسىغىچە، سەھنە كۆرۈنۈشىدىن دىئالوگلىرىغىچە ئۆزىنىڭ ئەنئەنىگە بولغان كۈچلۈك قارشىلىقىنى ۋە ئۇچىغا چىققان بىمەنىلىكىنى نامايان قىلغان.

ئىئونېسكونىڭ بۇ ئەسەردە ئىپادىلىمەكچى بولغان خاھىشىنى مۇنداق ئىككى نۇقتىغا يىغىنچاقلاشقا بولىدۇ: بىرىنچىسى، بۇ دۇنيانى چۈشەنگىلى بولمايدۇ، شۇڭا ئۇنىڭ ئادەملەرگە ئېلىپ كېلىدىغىنى ۋەھىمە ۋە تەھدىت، تام سائىتىنىڭ قالايمىقان داڭ ئۇرۇشى بۇنىڭغا بېشارەت؛ ئىككىنچىسى، ئادەمنىڭ ياتلىشىشى. ماددىي مەھسۇلاتلار دۇنيانى قاپلاپ كەتكەن بۈگۈنكى دۇنيادا ئادەم ماددىنىڭ قۇلىغا ئايلىنىپ قالدى، بۇنىڭ بىلەن ئادەمنىڭ تەرەققىياتى بىنورماللىشىپ، ئادەم ئۆز ماھىيىتىنى يوقاتتى، ئادەم ئۆز-ئۆزىدىن يىراقلاشتى، ئادەم بىلەن ئادەم ئوتتۇرىسىدا چوڭقۇر ھاڭ پەيدا بولدى. مەسىلەن، شىمىس ئەر-ئايال بوبى ۋاتسون توغرۇلۇق پاراڭلىشىدۇ، ئۇلار بارا-بارا پۈتۈن بىر ئائىلە ئادەملىرىنى بوبى ۋاتسون دەپ ئاتايدۇ، دېمەك، بۇ يەردە شەخسنىڭ ماھىيىتىنى پەرقلەندۈرگىلى بولمايدۇ. مارتىن ئەر-ئايال پەقەت ئۆزئارا پاراڭ ۋە ئەسلىمە

ئارقىلىقلا ئۆزلىرىنىڭ ئەسلىدە ئەر-ئايال ئىكەنلىكىنى بايقايدۇ. دېمەك، ئادەم بىلەن ئادەم ئوتتۇرىسىدىكى ئارىلىق شۇ قەدەر بىمەنە دەرىجىسىگە يەتكەن. ئىئونېسكو بۇ دراما ئۈستىدە توختالغاندا مۇنداق دېگەن: «‹تاقىرباش ئايال ناخشىچى› دىكى پېرسوناژلار ئىچىرقاشنى بىلمەيدۇ، ئۇلاردا ئاڭ تەلپىي يوق، ئۇلار ئۆلگۈدەك زېرىككەن»؛ ئۇلار «ئۆزىمۇ سەزمىگەن ھالدا يالىلىشىپ كەتكەن ئادەملەر».

بۇ ئەسەر تۇنجى قېتىم ئوينالغاندا پەقەت ئۈچلا تاماشىبىن كۆرگەن بولۇپ، مۆلچەردىكى ئۇنۇمگە ئېرىشەلمىگەن. بىراق بۇ دراما پۇتكۇل پارىژنى زىلزىلىگە كەلتۈرگەن. شۇنىڭدىن كېيىن، ئىئونېسكو قاتتىق غەيرەتكە كېلىپ، «دەرس» (1950)، «ياكوب ياكى كۆندۈرۈش» (1950)، «كەلگۈسى تۇخۇم ئىچىدە» (1951)، «توي قىلماقچى بولغان قىز» (1952)، «ئورۇندۇق» (1952)، «مەسئۇلىيەتنىڭ قۇربانى» (1952)، «يېڭى خېرىدار» (1953)، «ئامېدى ياكى قۇتۇلۇش ئۇسۇلى» (1953)، «ئالمانىڭ زىياپەتتە يازغان ئەسىرى» (1955)، «پۇلنى لازىم قىلمايدىغان قاتىل» (1957)، «بوشلۇقتا ماڭىدىغان ئادەم» (1962)، «پادىشاھ ئۆلدى» (1962)، «كەركىدان» (1958) قاتارلىق ئوتتۇز نەچچە دراما ئىجاد قىلغان. بۇلار ئىچىدە «ئورۇندۇق» بىلەن «كەركىدان» ئەڭ مۇھىم.

«ئورۇندۇق» ناملىق درامىدا 90 ياشتىن ئاشقان بىر جۈپ قېرى ئەر-ئايال تەسۋىرلەنگەن. 99 ياشلىق بوۋاي ئىنسانىيەتكە ئۆز ئۆمرىدە بايقىغان ئىنسان ھاياتىنىڭ سىرىنى جاكارلىماقچى بولىدۇ، لېكىن ئۇ ئۆزى جاكارلىماي، بۇنى ھەم گاچا ھەم ساۋاتسىز بىر «ناتىق» قا ھاۋالە قىلىدۇ. «ناتىق» سەھنىگە چىقىشى بىلەنلا، قېرى ئەر-ئايال دېڭىزغا سەكرەپ ئۆلۈۋالىدۇ. چۈنكى، ئۇلار سانسىزلىغان ئاڭلىغۇچىلارنىڭ يەنى ئورۇندۇقلارنىڭ ئارىسىدا قالىدۇ. بۇ سانسىز ئورۇندۇقلار سەھنىدىكى مەركىزى ئوبرازنى يەنى دۇنيانىڭ مەركىزى ئوبرازىنى شەكىللەندۈرگەن. بۇ درامىدا ئوتتۇرىغا قويۇلغان ئاساسىي ئىدىيە: ئادەمنىڭ مەۋجۇتسىزلىقى. خۇددى ئىئونېسكو ئېيتقاندەك: «بۇ درامىنىڭ باش تېمىسى ھەرگىزمۇ قېرىلار توغرىسىدىكى ئۈچۈر ئەمەس، ئىنسان ھاياتىنىڭ مەغلۇبىيىتى ئەمەس، ئىككى قېرى ئادەمدىكى ئەخلاقنىڭ قالايمىقانلىقى

ئەمەس، بەلكى ئورۇندۇقلارنىڭ ئۆزى، مۇنداقچە ئېيتقاندا، درامىدا ئادەم يوق، خۇدا يوق، ماددا يوق. دېمەك، دۇنيا رېئالسىزلاشقان، مېتافىزىكىلىق بوشلۇق ئىپادىلەنگەن. درامىنىڭ باش تېمىسى — يوقلۇق».

«كەركىدان» ناملىق درامىدا بىر يېزىدىكى ئادەملەرنىڭ كەركىدان كېسىلىگە گىرىپتار بولۇپ، بەس-بەس بىلەن كەركىدانغا ئايلىنىپ كەتكەنلىكى تەسۋىرلەنگەن. بۇ ئەسەر كافكانىڭ «شەكىل ئۆزگىرىش خاتىرىسى» ناملىق ھېكايىسىدىن كېيىن، ئادەمنىڭ ياتلىشىش مەسىلىسى تەسۋىرلەنگەن يەنە بىر مۇھىم نامايەندە. لېكىن «شەكىل ئۆزگىرىش خاتىرىسى» غا قارىغاندا، بۇ ئەسەردە يېڭى بىر بۆسۈش يارىتىلغان. «شەكىل ئۆزگىرىش خاتىرىسى» دە ئىنسانىيەتنىڭ ئېچىنىشلىق ئەھۋالى ئىپادىلەنگەن بولۇپ، ئاددىي خىزمەتچى گرېگورى تۇيۇقسىز قوڭغۇزغا ئايلىنىپ قالىدۇ. بۇ يەردە نامەلۇم بىر تاشقى كۈچ رول ئوينىغان. «كەركىدان» ناملىق درامىدا كىشىلەر ئۆزلۈكىدىن كەركىدانغا ئايلىنىپ قالمايدۇ، بەلكى ئۇلار كەركىدانغا ئۆزگىرىشنى ئارزۇ قىلىشىدۇ، يەنى، شەكىل ئۆزگەرتىشنى قوغلىشىدۇ، ئاخىردا ھەممە ئادەم كەركىدانغا ئۆزگىرىشنى شەرەپ دەپ بىلىشىدۇ، ھەممە جايىنى كەركىدان قاپلاپ كېتىدۇ. بۇ يەردە ئاشۇ يېزا پۈتكۈل دۇنياغا سىمۋول قىلىنغان. ئىنسانىيەتنىڭ قارىغۇلارچە ئەگىشىشى، نامۇۋاپىق غايىلەرگە بولغان ئىنتىلىشى ۋە ئىنسانىيەتنىڭ ئۆز ئۆزىگە ئېلىپ كەلگەن تراگېدىيىسى ئىپادىلەنگەن. ئىئونېسكو مۇنداق دېگەن: «‹كەركىدان› دېگەن درامىدا، مېنىڭ تۇتقان مەيدانىم - فاشىزمنى ئەيىبلەش». ئىئونېسكو 1988- يىلى 12- ئايدىكى بىر قېتىملىق سۆھبەتتە مۇنداق دېگەن: «مەن نۇرغۇن جايلارنى ساياھەت قىلدىم. بىراق ئايلانغانسېرى مەندىكى ئازاب ۋە قايغۇ شۇنچە كۆپەيدى. چۈنكى، مەن پۈتۈن دۇنيانى ئايلىنىپ چىقتىم، ھەممە يەر ئوخشاش ئىكەن ... مەن ھەممە يەردە كىشىلەرنىڭ توڭلاتقۇ، توك، بەل تولغاش ئۇسسۇلى توغرىسىدا پاراڭلىشىۋاتقانلىقىنى ئاڭلىدىم ... دېمەك، بىر خىل ‹بىردەكلىشىش› ئىنسانىيەت خاسلىقىنىڭ چوڭقۇرلىشىشى ۋە راۋاجلىنىشىغا توسقۇنلۇق قىلىۋاتىدۇ، ئۇ خۇددى پۈتكۈل ئىنسانىيەتنىڭ بېشىغا كىيدۈرۈلگەن غايەت زور قاپقاققا ئوخشايدۇ. ئىنسانىيەتنىڭ شۇقەدەر پەرقسىز بولۇپ كېتىشى ھەرگىزمۇ

ئۇلاردىكى غايەت زور روھىي قىممەتنىڭ ئۆسكەنلىكىدىن بولغان ئەمەس، بەلكى ئۇلارنىڭ خامۇشلىشىپ كەتكەنلىكىدىن، ھەممىسىنىڭ كەركىدانغا ئايلىنىپ كەتكەنلىكىدىن بولغان. چۈنكى، ئەگەر بىر ئادەم مەلۇم بىر گەپنى قىلسا، يەنە بىرسى دەرھال ئوتتۇرىغا چۈشۈپ شوئار توۋلاپ تەنتەنە قىلىدۇ، بىر ئادەم شوئار توۋلىسا، باشقىلارنىڭ ھەممىسى ئۇنى قوبۇل قىلىدۇ. ھازىر مەن قېرىپ كەتتىم، بىراق مەن تونۇيدىغان ئادەملەرنىڭ ھەممىسى گۋاردىيەچىلەر، قەدىمكى رىم ئارمىيىسىنىڭ ئەسكەرلىرى، ناتسىستلار، ھەتتا زىيالىيلارمۇ ناتسىستلارغا ئايلىنىپ كەتكەن …» .

ئىئونېسكو بۈگۈنكى غەرب دىرامچىلىق ساھەسىدىكى مۇھىم ئەرباب، ئۇنىڭ نۇرغۇن دراملىرى دۇنياغا داڭلىق بولغان پارىژ تىياتىرخانىسىنىڭ كوزىر نومۇرلىرى قاتارىدىن ئورۇن ئالغان. 1970- يىلى ئۇ فرانسىيە ئاكادېمىيىسىنىڭ ئاكادېمىكى بولۇپ سايلىنىپ، فرانسىيە ئىلىم ساھەسىدىكى «قىرىق نەپەر ئۆلمەس شەخس» قاتارىغا كىرگەن. كېيىنكى مەزگىللەردە ئۇ ئاساسلىقى رەسىم سىزىش بىلەن شۇغۇللانغان، ئەلۋەتتە ئۇنىڭ سىزغان رەسىملىرىمۇ خۇددى دراملىرىغا ئوخشاشلا بىمەنە.

4. سامۇئېل بېككېت

سامۇئېل بېككېت (Samuel Beckett, 1906 ـ) ئىرېلاندىيىلىك مەشھۇر دراماتورگ ۋە يازغۇچى، بىمەنە دىرامچىلىقنىڭ مۇھىم ۋەكىللىرىدىن بىرى.

ئۇ دۇبلىندىكى بىر يەھۇدىي ئائىلىسىدە تۇغۇلغان. 1927- يىلى دۇبلىندا ئالىي مەكتەپنى تۈگەتكەندىن كېيىن، 1928- يىلى پارىژغا بېرىپ، پارىژ ئالىي پېداگوگىكا مەكتىپىدە ئىنگلىز تىلى ئوقۇتقۇچىسى بولۇپ ئىشلىگەن ھەمدە پارىژدا سەرگەردان بولۇپ تۇرۇۋاتقان ئىرېلاندىيە يازغۇچىسى جامېس جويسقا ئەگىشىپ، ئۇنىڭغا كاتىپ بولغان. 1930- يىلى ئىرېلاندىيىگە قايتىپ بېرىپ فرانسۇز تىلى ئوقۇتقۇچىسى بولغان. 1932- يىلىدىن كېيىن ياۋروپادىكى ھەرقايسى دۆلەتلەرنى ساياھەت قىلغان. 1937- يىلى پارىژدا ئولتۇراقلىشىپ قالغان. 2- دۇنيا ئۇرۇشى مەزگىلىدە قارشىلىق كۆرسىتىش تەشكىلاتىغا

قاتناشقان.

1953ـ يىلى 1ـ ئايدا ئۇنىڭ «گودونى كۈتۈش» ناملىق دراممىسى پارىژدا ئوينالغاندىن كېيىن، بېككېت دۇنياۋى شۆھرەت قازانغان. 1969ـ يىلى «ئۇنىڭ يېڭى شەكىلدىكى پروزا ۋە دراما ئەسەرلىرى روھىي نامراتلىق ئىچىدىكى ھازىرقى زامان ئادەملىرىنى ئىلھاملاندۇرغانلىقى ئۈچۈن» نوبېل ئەدەبىيات مۇكاپاتىغا ئېرىشكەن.

ئۇنىڭ ئاساسلىقى: جامېس جويس ۋە مارسېل پروست توغرىسىدىكى ئىككى پارچە ئىلمىي ماقالىسى؛ «ئاز سانجىپ، كۆپرەك تەپ» (1934) ناملىق ھېكايىلەر توپلىمى؛ «پاھىشە ئەينەك» (1930) ناملىق شېئىرلار توپلىمى؛ «مورفى» (1938)، «ۋات» (1943)، «ماللويى» (1951)، «مالۇنانىڭ ئۆلۈمى» (1951)، «نامسىز ئادەم» (1953)، «مۇشۇنداق ئەھۋال» (1961) قاتارلىق رومانلىرى؛ «گودونى كۈتۈش» (1952)، «ئاقىۋەت» (1957)، «يىقىلغان كىشىلەر» (1957)، «ئاھ، گۈزەل كۈنلەر» (1961)، «دراما» (1964) قاتارلىق دراممىلىرى بار.

سامۇئېل بېككېت ئىدىيە جەھەتتە دانتې، دېكارت، مېتېرلىنك ۋە جويس قاتارلىقلارنىڭ تەسىرىنى قوبۇل قىلغان. ئۇ كۆڭۈل بۆلگەن ئاساسىي مەسىلىلەر شۇكى: بىزدىن زادىلا پىكىر ئېلىنمىغان ئەھۋال ئاستىدا، بىز بۇ دۇنياغا تاشلاندۇق، ياشاشقا مەجبۇر بولدۇق، بىز زادى قانداق قىلغاندا بۇ ئەمەلىيەت بىلەن مۇرەسسەلىشەلەيمىز؟ بىز كىم؟ ئۆزلۈكنىڭ ماھىيىتى نېمە؟ بىر ئادەم ئۆزىنى «مەن» دەپ ئاتىغان چاغدا، ئۇ زادى نېمىنى كۆزدە تۇتىدۇ؟ يۇقىرىقى كۆزقاراشلارنىڭ نەزەرىدە شەھۋانىيلىقنىڭ داشقايىنىقى بولغان نەرسىلەر ئەسلىدە ئىنسانىيەت ئەھۋالىنىڭ ئەڭ ئاساسلىق تەرەپلىرى بىلەن كۈرەش قىلىشتىكى بىر سىناقنىڭ نەتىجىسىدىن ئىبارەت.

بېككېت ئۆزىنىڭ ئەدەبىياتقا بولغان مۇرەسسەسىز، ئەستايىدىل، جىددىي ۋە پاك مۇئامىلىسى تۈپەيلىدىن 20ـ ئەسىردىكى ئاساسلىق يازغۇچىلار ئارىسىدا گەۋدىلىك ئورۇنغا ئىگە بولغان. ئۇنىڭ ئەسەرلىرىدە مەيلى قانداق شەكىل قوللىنىلسۇن، ئۇنىڭ ئەڭ ئاخىرقى ھەقىقەتنى يۈرەكلىك قوغلىشىش روھى ئەسەرلىرىنى ئىنسانىيەت تەجرىبىسى ۋە ئىنسانىيەت ئېڭىنىڭ رولى

تەسۋىرلەنگەن قىممەتلىك ھۆججەتلەرگە ئايلاندۇرغان. شۇنىڭ بىلەن بىرگە، ئۇنىڭ ئەسەرلىرى مەۋجۇدىيەتچىلىك پەلسەپە ئىدىيىسىگە قوشۇلغان غايەت زور تۆھپە ھېسابلىنىدۇ.

«گودونى كۈتۈش» ناملىق دراما بېككېتنىڭ ۋەكىل ئەسىرى. بۇ ئەسەر 1952- يىلى يېزىلغان، 1953- يىلى 1- ئاينىڭ 5- كۈنى پارىژدا تۇنجى قېتىم قويۇلغان. شۇنىڭدىن كېيىن، ئۇ ئارقا-ئارقىدىن ئۈچ يۈز نەچچە مەيدان ئوينىلىپ، فرانسىيە دراما ساھەسىنى شۇنداقلا پۈتكۈل غەرب دۇنياسىنى زىلزىلىگە كەلتۈرگەن. قىسقىغىنە بىر نەچچە يىل ئىچىدە، ئۇ 20 نەچچە تىلغا تەرجىمە قىلىنىپ، ياۋروپا، ئامېرىكا ۋە ئاسىيادىكى نۇرغۇن دۆلەتلەردە بىرلا ۋاقىتتا ئوينالغان. 1961- يىلى خەلقئارا نەشرىيات مۇكاپاتىغا ئېرىشكەن، تا ھازىرغا قەدەر دەۋر سۈرۈپ، بىمەنە دراماچىلىقنىڭ ئاساسىي ئۇقۇشلۇقى بولۇپ قالغان.

«گودونى كۈتۈش» ئىككى پەردىلىك دراما بولۇپ، ئۇنىڭ قىسقىچە جەريانى مۇنداق:

1- پەردە. ئورنى: بىر چىغىر يول كېسىپ ئۆتكەن قاقاسلىق، چىغىر يولنىڭ يېنىدا بىر تۈپ قاقشال دەرەخ بار. ۋاقتى: كەچقۇرۇن. ياشانغان ئىككى ئادەم — ئېستراگان (يەنە بىر ئىسمى گوگو) بىلەن ۋلادىمىر (يەنە بىر ئىسمى دى دى) قاقشال دەرەخ ئاستىدىكى دۆمبەدە ئولتۇرىدۇ. ئىككىيلەن ئۇششاق - چۈششەك تۈگىمەس پاراڭغا چۈشىدۇ. ئۇلار ئەسلىدە گودو ئىسىملىك بىر ئادەمنى كۈتۈۋاتقانىدى. بىراق، گودو كەلمەيدۇ. بىر ھازا ئۆتكەندىن كېيىن، بوجو ۋە ئامەت ئىسىملىك ئىككى ئادەم كېلىدۇ. بوجو خوجايىن، ئامەت ئۇنىڭ چاكىرى ئىدى. ئېستراگان بىلەن ۋلادىمىر بوجونى گودومىكىن دەپ قالىدۇ. چۈنكى ئۇلار گودونى تونۇمايتتى، گودونىڭ كېلىشكە ۋەدە قىلغانلىقىنىمۇ مۇئەييەنلەشتۈرەلمەيتتى، ھەتتا گودونىڭ راستىنلا مەۋجۇت ياكى ئەمەسلىكىگىمۇ بىرنەرسە دېيەلمەيتتى. گودو يەنىلا كەلمەيدۇ. ئۇلا داۋاملىق كۈتىدۇ. ئەڭ ئاخىردا، كىچىك بىر بالا كېلىدۇ. ئۇ گودونىڭ ئەلچىسى ئىدى. ئۇ خەۋەر يەتكۈزۈپ مۇنداق دەيدۇ: گودو ئەپەندى بۈگۈن ئاخشام كەلمەيدۇ، ئەتە ئاخشام چوقۇم كېلىدۇ. شۇنىڭ بىلەن، ھېلىقى ئىككىيلەن ئەتە ھەممە

ئىشنىڭ ياخشى بولۇپ كېتىدىغانلىقىغا ئىشىنىدۇ. ئۇلار ئۆز ئىشىنى داۋاملاشتۇرىدۇ: گودونى داۋاملىق كۈتىدۇ.

2- پەردە. ئەتىسى كەچقۇرۇن، ئوخشاش بىر ئورۇن، پەقەتلا ھېلىقى قاقشال دەرەخ تۆت - بەش تال يوپۇرماق چىقارغان. ئېستراگان بىلەن ۋلادىمىر داۋاملىق گودونى كۈتىدۇ. قاقشال دەرەخكە قاراپ تۈنۈگۈنكى ئىشلارنى ئەسلەيدۇ. بۈگۈن تۈنۈگۈننىڭ داۋامى ئىدى. بىراق، ئۇلارنىڭ پاراڭلىرى روشەن دەرىجىدە ئازايغان، ئۇلار پات-پات سۈكۈتكە چۆمىدۇ، «ئۇزۇندىن-ئۇزۇن سۈكۈت قىلىدۇ». گودو يەنىلا كەلمەيدۇ. ئۇلار غەزەپلىنىدۇ. دەسلەپتە تۇرمۇشنى تىللايدۇ، كېيىن بىر-بىرىنى تىللىشىدۇ. بىردەمدىن كېيىن، بوجو بىلەن ئامەت يەنە پەيدا بولىدۇ. ئېستراگان بىلەن ۋلادىمىر ئەمدى گودو كەلگەن ئوخشايدۇ دەپ قالىدۇ. ۋلادىمىر: «ئاخىر كەلدى، قۇتقۇزغۇچى ئەسكەر ئاخىرى كەلدى!» دەيدۇ. بىراق ئۇلار پەقەت «قۇتقۇزۇڭلار، قۇتقۇزۇڭلار!» دېگەن ئاۋازنىلا ئاڭلايدۇ. بىر كېچىدىلا بوجو قارىغۇ، ئامەت گاچا بولۇپ قالغانىدى. گودونىڭ ئەلچىسى — ھېلىقى كىچىك بالا يەنە كېلىدۇ. ئۇ خۇددى تۈنۈگۈنكىگە ئوخشاشلا: گودو ئەپەندى بۈگۈن ئاخشام كەلمەيدۇ، ئەتە ئاخشام چوقۇم كېلىدۇ، دەيدۇ. ئېستراگان بىلەن ۋلادىمىر قاتتىق ئۈمىدسىزلىنىدۇ. ئۇلار دەرەخنىڭ شېخىغا ئېسىلىپ ئۆلۈۋالماقچى بولىدۇ. بىراق، ئۇلاردا ئارغامچا يوق ئىدى، ئۇلارنىڭ ئىشتان بېغى ھەم قىسقا ھەم ئاجىز ئىدى. ئۇنىڭ ئۈستىگە دەرەخنىڭ شېخى ئۇلارنى كۆتۈرەلمەيتتى. ئۇلارغا گودونى كۈتۈشتىن باشقا يول يوق ئىدى. گودو كەلسە ئۇلار قۇتۇلۇپ قالاتتى. ئاخىر ئۇلار ئىككىسى بۇ يەردىن كەتمەكچى بولىدۇ، بىراق ئاغزىدا كەتمەكچى بولغان بىلەن ئۇلارنىڭ پۇتلىرى مىدىرلىمايدۇ. ئەسەر ئاخىرلىشىدۇ.

«گودونى كۈتۈش» ناملىق بۇ درامىنىڭ ۋەقەلىكى ناھايىتى ئاددىي، بىراق ئۇنىڭ شۇنچىۋالا شۆھرەت قازىنىشى ۋە تاماشىبىنلارنى يىغلىتىۋېتىشىدىكى ئاساسلىق سەۋەب ئۇنىڭدا ئىنسانىيەتنىڭ بۇ دۇنيادىكى تېڭىرقاش ھالىتى ئىپادىلەنگەن، رېئاللىقنىڭ چوڭقۇر قاتلاملىق ۋە نازۇك تەرەپلىرى ئېچىپ بېرىلگەن. 1974- يىلى مەشھۇر تەتقىقاتچى روبېرت گىلمان ئۆزىنىڭ «ھازىرقى

زامان دراميچىلىقىنىڭ شەكىللىنىشى» ناملىق كىتابىنىڭ «بېككېت» دېگەن بابىدا مۇنداق دېگەن: «بۇ درامىدا ۋلادىمىر بىلەن ئېستراگاننىڭ گودونى قانداق كۈتكەنلىكى تەسۋىرلەنگەن؛ گودو كەلمەيدۇ، ئۇنىڭ ماھىيىتى كەلمەسلىك. ئۇ (ئىنسانىيەت) قوغلىشىدىغان ئەزەلىيەت (transcendent) ، رېئال دۇنيادىن تاشقىرى نەرسە، كىشلەرنىڭ ئۇنى قوغلىشىشى رېئال تۇرمۇشقا ئەھمىيەت ئاتا قىلىش ئۈچۈن» . دېمەك، بۇ درامىنىڭ باش تېمىسى — كۈتۈش. بۇ يەردىكى «كۈتۈش» مەنىسىز تۇرمۇشقا ياكى ھاياتنىڭ ئازابلىق كۈتۈش ئىكەنلىكىگە سىمۋول قىلىنغان. ئەسەردىكى ئىككى پېرسوناژ ئىنسانىيەتنىڭ مۇشۇ دۇنيادىكى ئەڭ ئاساسىي ياشاش شارائىتى ئىچىدىكى ئىككى ئادەم، ئۇلار ئۆزلىرىنىڭ نېمە ئۈچۈن ئاشۇ يەردە ئىكەنلىكىنى بىلمەيدۇ.

ئۇنداقتا، «گودو» زادى نېمىدىن دېرەك بېرىدۇ؟ بەزىلەر بۇنى بېككېتتىن سورىغاندا، ئۇ: «ئەگەر مەن بىلىدىغان بولسام، ئەسەردىلا دەيتتىم» دېگەن. دېمەك، ئادەم ئۆزى ياشاۋاتقان دۇنيانى ۋە ئۆز تەقدىرىنى بىلمەيدۇ. ئەمەلىيەتتە «كىشلەر كۈتۈشنىڭ نېمىدىن دېرەك بېرىدىغانلىقىنى چۈشىنىدۇ ··· ئۇنىڭ ئۈستىگە ئۇلار گودو كەلگەن تەقدىردىمۇ مەسىلىنىڭ ھەل بولمايدىغانلىقىنى ھەم بىلىدۇ» . ئاپتور بۇ ئەسەردە ئەنئەنىگە قارشى ئىپادىلەش ئۇسۇلى ئارقىلىق ئىنسانىيەتتىكى روھىي كرىزىسنى چوڭقۇر ئېچىپ بەرگەن. كىشلەر ئۆز مەۋجۇتلۇقىنىڭ ھەقىقىي مەنىسىنى بىلمەيدۇ، ئۇلار كەلگۈسىنى كۈتىدۇ، بىراق بۇ «كەلگۈسى» نىڭ قىياپىتى ھامان ناھايىتى خىرە، ئۇنىڭ ئۈستىگە، ئۇنىڭغا مەڭگۈ ئېرىشكىلى بولمايدۇ. بۇنداق بەرباتلىق تۇيغۇسى كىشىلەرنى دائىم چىرماپ تۇرىدۇ، ئىنسانىيەت ئۇنىڭدىن مەڭگۈ قۇتۇلالمايدۇ. مانا بۇ «گودونى كۈتۈش» بىزگە دېمەكچى بولغان ئاساسىي مەسىلە. بۇ ئەسەر كۈتۈشتىن باشلىنىپ، كۈتۈشنىڭ مەڭگۈلۈك يوققا چىقىشى بىلەن ئاخىرلاشقان. بۇ ئەسەرنىڭ مىڭلىغان - ئون مىڭلىغان كۆرگۈچىلەرنىڭ ئورتاق ساداسىنى قوزغىيالىشى، ئامېرىكىدىكى بىر تۈرمىدە قويۇلغاندا، مىڭدىن ئارتۇق مەھبۇسنى يىغلىتىۋېتىشى ئېھتىمال شۇنىڭدىن بولسا كېرەك.

5. باشقىلار

ئارتۇر ئاداموۋ (Arthur Adamov, 1908 ـ 1970) فرانسىيىلىك دراماتورگ، بىمەنە دراماچىلىقتا ئاساس سالغۇچىلارنىڭ بىرى.

ئۇ رۇسىيىدە تۇغۇلغان. 1902ـ يىلى ئائىلىسى بىلەن بىرگە گېرمانىيىگە بېرىپ ئولتۇراقلىشىپ قالغان. 1924ـ يىلى پارىژغا بېرىپ ئولتۇراقلاشقان. 1970ـ يىلى ئۆزىنى ئۆلتۈرۈۋالغان.

1938ـ يىلى ئۇ «ئىقرار»ناملىق بىئوگرافىيىسىنى يازغان. بۇ ئەسەردە ئۇ ئۆزىنىڭ كۈچلۈك ۋىجدان ئازابىنى ئېچىپ تاشلىغان شۇنداقلا ئادەمنى ساراسىمىگە سالىدىغان ياتلىشىش تۇيغۇسىنى تەتقىق قىلغان ھەم دراماچىلىق بىلەن شۇغۇللىنىش نىيىتىگە كەلگەن.

ئاداموۋ دراما ئىجادىيىتىدە گېرمانىيە ئىپادىزم دراماچىلىقىنىڭ، كافكا ئەسەرلىرىنىڭ ھەمدە فرانسىيىنىڭ ھازىرقى زامان «ئېچىنىشلىق دراما» نەزەرىيىچىسى ئانتونىن ئارتۇ (Antonin Artaud, 1896 ـ 1948) نىڭ تەسىرىگە ئۇچرىغان.

ئۇ 1947ـ يىلىدىن باشلاپ دراما يازغان بولۇپ، ئاساسلىق درامىلىرىدىن «ناباب تەقلىد» (1947)، «تاجاۋۇز» (1949)، «چوڭ-كىچىك ئوپېراتسىيە» (1950)، «ھەممە ئادەم ھەممە ئادەمگە قارشى» (1953)، «پروفېسسور تارانا» (1953)، «تىكتاك توپ» (1955)، «پاۋلو-پاۋلى» (1957)، «71ـ يىلى ئەتىياز» (1961) قاتارلىقلار بار. ئاداموۋ تۇرمۇشنىڭ ئەھمىيىتىنى بىلگىلى بولمايدۇ، دەپ قارىغان. ئۇ كوممۇنىزم غايىسىنى ئۆز ئالدىغا ۋە مېتافىزىكىلىق چۈشەندۇرگەن. ئۇنىڭ قارىشىچە، ئىنسانىيەتنىڭ ھاياتىنىڭ ئەھمىيىتى ئۇستىدىكى ئىزدىنىشلىرى بىھۇدە ئاۋارىچىلىق. ھاياتنىڭ ئەھمىيىتى بار، بىراق ئىنسانىيەت ئۇنىڭغا ئېرىشەلمەيدۇ. ئىنسانلار ساختا نىشانلارنى جاھىللارچە قوغلىشىدۇ، بىھۇدە ئالدىراپ يۈرىشىدۇ. تۇرمۇش كۈلكىلىك ۋە ئەخمىقانە. ئادەمنىڭ تەقدىرى ئېنىقسىز. ئەڭ ئاخىردا، ئاداموۋ ئىنسان ھاياتىنىڭ بىمەنە ئەمەس، بەلكى ناھايىتى مۇشكۈللۈكىنى ئېتىراپ قىلغان.

ئاداموۋنىڭ دراما ئەسەرلىرىنىڭ سۇژىتى غەلىتە، غىدىقلاش كۇچىگە باي؛ كۆپلىرىدە سەزگۇر ۋە توۋا قىلىش تۇسىدىكى كەيپىيات ئارقىلىق ئادەمنىڭ چوڭقۇر ئازابى ئىپادىلەنگەن، قارا باسقان چۈش ۋە غەم ـ غۇسسە ئىچىدىكى ئادەملەر تەسۋىرلەنگەن. بۇ دراممىلاردىكى باش پېرسوناژلارنىڭ كۆپى ئازابلىق ئادەملەر، بىراق ئۇلار يەنە باشقىلارنى ئازابلايدۇ. پېرسوناژلار ئەسلىدە قايتۇرۇلۇپ، پروتوتىپ ئوبرازلارغا ئايلاندۇرۇلغان، بەزىدە ھەتتا ئابستراكت ھەرپلەر پېرسوناژلارغا بەدەل قىلىنغان.

ژان ژېنې (Jean Genet, 1910 ـ) فرانسىيىلىك يازغۇچى ۋە دراماتورگ، بىمەنە دراماچىلىقنىڭ مۇھىم ۋەكىللىرىدىن بىرى.

ئۇ نىكاھسىز تۇغۇلغان بالا بولۇپ، ئانىسى تاشلىۋەتكەندىن كېيىن، بىر دېھقان ئۇنى بېقىۋالغان. ئۇ كىچىكىدىن تارتىپلا جەمئىيەتتە سەرگەردان بولۇپ يۈرگەن، ئوغرىلىق قىلغان، جەمئىيەتتىكى ئەڭ پاسكىنا ئىشلارغا ئارىلاشقان، ئوغرىلىق جىنايىتى بىلەن تۈرمىدە ياتقان. ئۇ دەسلەپكى مەزگىللەردىكى پروزا ئەسەرلىرىدە جىنسىي ھەۋەس، شەھۋانىيلىق قاتارلىقلارنى تېما قىلغان. ئۆزىنىڭ قاراڭغۇ كەچۈرمىشلىرىنى ۋە جەمئىيەتنىڭ ئەڭ پىنھان تەرەپلىرىنى تەپسىلىي تەسۋىرلىگەن. ئۇنىڭ ئەدەبىي تالانتى سارترې قاتارلىق كىشىلەرنىڭ دىققىتىنى قوزغىغان.

ئۇ «چاكار قىزلار» (1947)، «قاتتىق نازارەت» (1951)، «بالكون» (1956)، «نېگىر» (1959)، «چىمىلدىق» (1962) قاتارلىق ئاساسلىق دراملىرىدا سارترې مەۋجۇدىيەتچىلىكىنىڭ ۋە خۇسسېرل زاھىرىيەتشۇناسلىقىنىڭ كۈچلۈك تەسىرىنى ئىپادىلىگەن. ئۇ يەنە رىمبو، لوترېئامون قاتارلىق سىمۋولىزمچىلارنىڭ ئىدىيىلىرىنى ۋە مىستىكىزم پەلسەپىسىنىڭ تەسىرىنى قوبۇل قىلىپ، جەمئىيەتتىكى ھەرخىل جىنايى قىلمىشلارنى ۋە ئەخلاقىي يات نەرسىلەرنى قېپيالىڭاچ تەسۋىرلىگەن. جەمئىيەت تاشلىۋەتكەن كىشىلەرنىڭ روھىي ھالىتىنى ۋە «ئىنسانىيەت جەمئىيىتىنىڭ گىرۋىكىدىكى» تۇرمۇشنى گەۋدىلەندۈرگەن. ئىپادىزملىق ھەجۋى ئۇسلۇب ئارقىلىق، تاماشىبىنلارنىڭ سىياسىي، ئىرقىي ۋە دىنىي بىر تەرەپلىمە قاراشلىرىدىن پايدىلىنىپ، ئۇلارنىڭ قەلبىنى لەرزىگە سالماقچى بولغان.

ژان رېنې ئۇچىغا چىققان ئاسىي ۋە ئەڭ رادىكال ئانارخىست بولۇپ، ھەرخىل شەكىلدىكى ئىجتىمائىي ئىنتىزاملارنى ۋە سىياسىي مەسئۇلىيەتلەرنى رەت قىلغان. سارترې «سانت رېنې: شاللاق ئوبراز ۋە شېھىت» (1952) ناملىق ماقالىسىدا رېنېنىڭ زاھىدلىققا ۋە ئۆز-ئۆزىنى كەمسىتىشكە بولغان ئىنتىلىشىنى زاھىدلارنىڭ قىلمىشلىرىغا ئوخشاتقان.

خارولد پىنتېر (Harold Pinter, 1930 —) ئەنگلىيىلىك دۇنياۋى شۆھرەتكە ئىگە مەشھۇر دراماتورگ، بىمەنە دراماچىلىقنىڭ ئەنگلىيىدىكى ئاساسلىق ۋەكىلى. ئۇ 2- دۇنيا ئۇرۇشىدىن كېيىنكى ئەڭ مۇرەككەپ ۋە ئەڭ خىرىسچانلىققا ئىگە دراماتورگلارنىڭ بىرى، دەپ قارالغان.

ئۇ لوندوندىكى بىر يەھۇدىي تىككۇچى ئائىلىسىدە تۇغۇلغان، لوندوننىڭ شەرقىدىكى ئىشچىلار رايونىدا چوڭ بولغان، كىچىكىدىنلا ھەرخىل قوپال ئىشلارغا ئادەتلەنگەن، بۇلار كېيىن ئۇنىڭ دراما ئەسەرلىرىدىكى بەزى باش تېمىلارغا ئايلانغان.

ئۇ«بىر ئېغىز ئۆي» (1957) ، «تۇغۇلغان كۈن ئولتۇرۇشى» (1958) ، «ئۆي باققۇچى» (1960) ، «ئۆيگە قايتىش» (1965) ، «مەنزىرە» (1969) ، «سۈكۈت» (1969) ، «كېچە» (1969) ، «ئۆتكەن كۈنلەر» (1971) ، «ئاسىيلىق» (1978) قاتارلىق نۇرغۇن دراملارنى يازغان.

ئۇنىڭ دراملىرىدىكى دىئالوگلاردا ئېنىقسىزلاشتۇرۇش، ئادەتتىكى پاراڭ، جىمغۇرلۇق، ھەتتا سۈكۈت قاتارلىق ئۇسۇللار ئارقىلىق پېرسوناژلارنىڭ ئىدىيىۋى ماھىيىتىنى ئىپادىلەش جەھەتتە ئەنگلىيىچە ئۇسلۇب گەۋدىلەندۈرۈلگەن. پېرسوناژلارنىڭ ئىدىيىسى ئادەتتە بىر نەچچە قەۋەت يۇزەكى پىكىر ئاستىغا يوشۇرۇنغان، شۇنداقلا ئۆزئارا زىددىيەتلىك بولغان. ئىنسانلاردىكى ئادىمىيەتنىڭ يوقىلىشى، ھاياتنىڭ بىمەنىلىكى ۋە كۈچلۈك ۋەھىمە تۇيغۇسى ئىپادىلەنگەن.

پىنتېرنىڭ دەسلەپكى دراملىرىدا ناھايىتى زور نىسبەتتىكى كومېدىيە تۈسى گەۋدىلەنگەن. ئۇنىڭ ھەقىقىي ئابرۇيى «ئۆي باققۇچى» ناملىق دراممىسى بىلەن تىكلەنگەن. بۇ دراما زور ئالقىشقا ئېرىشىپ، ئارقا-ئارقىدىن نۇرغۇن قېتىم قويۇلغان. درامىدىكى باش پېرسوناژ دەيۋىس بىر ياشانغان سەرگەردان

بولۇپ، باشقىلار بىلەن سوقۇشۇپ قالغاندا، ئۇنى بۇرۇن روھىي كېسەل بولۇپ ساقايغان ئاستون ئىسىملىك بىر ياش قۇتقۇزۇۋالىدۇ ھەمدە ئاكىسى بىلەن بىللە تۇرىدىغان بىر ئېغىز ئۆيگە باشلاپ كېلىدۇ. ئاكا-ئۇكا ئىككىيلەن بەس-بەستە دەيۋسىنىڭ ھالىدىن خەۋەر ئالىدۇ. بىراق، ئەڭ ئاخىرىدا دەيۋس بىلەن ئۇرۇشۇپ قېلىپ، ئۇنى ئۆيدىن قوغلاپ چىقىرىدۇ. بۇ درامىنىڭ ۋەقەلىكى تار ۋە پاسكىنا بىر ئۆيگە ئورۇنلاشتۇرۇلغان. ئادەملەر ئوتتۇرىسىدىكى ياردەم ۋە مېھرىبانلىقنىڭ نىسبىيلىكى، ئادەم ئىدىيىسىنىڭ مۇرەككەپلىكى ۋە ئىنسانىيەت تۇرمۇشىنىڭ پۇختا ئاساسقا ۋە ئىشەنچلىك كاپالەتكە ئىگە ئەمەسلىكى ئىپادىلەنگەن، رېئال تۇرمۇشقا سىڭىپ كەتكەن يوشۇرۇن ۋە ئومۇمىيۇزلۇك تەھدىت ئېچىپ بېرىلگەن. شۇڭا، كىشىلەر پىنتېرنىڭ درامىلىرىنى «تەھدىت كومېدىيىلىرى» دەپ ئاتىغان ھەمدە ئۇلارنى بىمەنە دراممىچىلىققا باغلىغان.

ئېدۋارد ئالبى (Edward Franklin Albee، 1928 —) ئامېرىكىلىق دراماتورگ، سەھنە نازارەتچىسى، بىمەنە دراممىچىلىقنىڭ ئامېرىكىدىكى ئاساسلىق ۋەكىلى.

ئۇ ۋاشىنگتوندا تۇغۇلغان. ئۇنىڭ بوۋىسى ۋە دادىسى تىياتىرخانا خوجايىنلىرى ئىدى. ئۇ كىچىكىدىنلا ئەدەبىياتقا ئىشتىياق باغلاپ، دەسلەپتە ھېكايە ۋە شېئىر يازغان، 50- يىللارنىڭ ئاخىرىدىن باشلاپ، دراما ئىجادىيىتى بىلەن شۇغۇللانغان.

ئالبى 1959- يىلىدىن باشلاپ «ھايۋاناتلار باغچىسى ھەققىدە ھېكايە» (1959)، «بېسى سىمىتنىڭ ئۆلۈمى» (1960)، «قۇم ساندۇقى» (1960)، «ئامېرىكىنىڭ چۈشى» (1961)، «ۋىرگىنىيە ۋۇلفتىن كىم قورقىدۇ؟» (1962، كۆپ قېتىم مۇكاپاتلانغان، 1966-يىلى كىنو قىلىپ ئىشلەنگەن)، «كىچىككىنە ئەيلىس» (1964)، «گۈزەل تەڭپۇڭلۇق» (1966- يىلى پۇلىزېر مۇكاپاتىغا ئېرىشكەن)، «دېڭىز مەنزىرىسى» (1975- يىلى پۇلىزېر مۇكاپاتىغا ئېرىشكەن) قاتارلىق درامىلارنى يازغان. بۇلارنىڭ ئىچىدە «ھايۋاناتلار باغچىسى ھەققىدە ھېكايە»، «ئامېرىكىنىڭ چۈشى»، «ۋىرگىنىيە ۋۇلفتىن كىم قورقىدۇ؟» قاتارلىق درامىلار ئالبىنىڭ ۋەكىل ئەسەرلىرى بولۇپ ھېسابلىنىدۇ.

«ھايۋاناتلار باغچىسى ھەققىدە ھېكايە» ناملىق دراما 1960- يىلى سەھنىلەشتۈرۈلگەن. بۇ دراما ناھايىتى زور تەسىر قوزغاپ، ئارقا-ئارقىدىن 600 نەچچە مەيدان قويۇلغان. بىر پەردىلىك بۇ درامىدا پەقەت ئىككىلا ئادەم تەسۋىرلەنگەن. مەلۇم بىر يەكشەنبە كۈنى، 40 ياشلار ئەتراپىدىكى نەشرىيات سودىگىرى پېتېر ئادىتى بويىچە نيۇيورك مەركىزىي باغچىدىكى بىر ئۇزۇن ئورۇندۇقتا ئولتۇرۇپ كىتاب كۆرىدۇ، شۇ چاغدا 30 ياشلاردىكى جېررى كېلىدۇ. ساقلىنى ئالمىغان، سالاھىيىتى ئېنىق ئەمەس بۇ ئادەم پېتېردىن قالايمىقان سوئاللارنى سوراپ، قەستەن ئۇنىڭ چىشىغا تېگىدۇ. پېتېر ئۇنىڭ بىلەن پاراڭلىشىشنى خالىمايدۇ، بىراق جېررى ئۇنىڭغا يېپىشۋالىدۇ. دەسلەپتە ئۇ پېتېرغا بىر تالاي قالايمىقان ھېكايىلەرنى سۆزلەپ بېرىدۇ. ئاندىن ئۇنى مازاق قىلىدۇ، تىللايدۇ، ئۇنى غىدىقلاپ ئارام بەرمەيدۇ، ئۇنىڭ تەستىكىگە ئۇرىدۇ. پېتېر جان ئاچچىقىدا جېررى ئۆزىگە تاشلاپ بەرگەن خەنجەرنى ئالىدۇ، جېررى ئۆز كۆكسىنى پىچاققا توغرىلاپ ئېتىلىدۇ. پىچاق ئۇنىڭ كۆكسىگە قادىلىدۇ. پېتېر قاتتىق ساراسىمىگە چۈشىدۇ، بىراق جېررى ئۆزىنىڭ قولياغلىقى بىلەن پېتېرنىڭ پىچاقتىكى بارماق ئىزلىرىنى سۈرتۈۋېتىپ، پېتېرنى قېچىپ كېتىشكە ئۈندەيدۇ. پېتېر قېچىپ كېتىدۇ، جېررى پېتېرنىڭ ئاھاڭىنى دوراپ: «پەرۋەردىگارىم! » دەپلا ئۆلىدۇ.

بۇ ئەسەردە مۇنداق باش تېما گەۋدىلەنگەن: ياشاش ئازابلىق، بۇ دۇنيادا ئادەمنىڭ ھەقىقىي ئورنى مەۋجۇت ئەمەس، كىشىلەر بىر-بىرىنى چۈشەنمەيدۇ. ئاپتور ئۆزىنىڭ بۇ ئىدىيىسىنى ناھايىتى ماھىرلىق بىلەن ئىپادىلىگەن. ئۇ بىمەنىلىك ئېڭىغا ئىگە جېررى ئارقىلىق قارىماققا ھەممە ئىشى ئوڭۇشلۇق، كىرىمى مۇقىم، ئائىلىسى ئىناق، ئابرۇيلۇق خىزمىتى بار پېتېرنى يېتەكلىگەن. ئەسەردە پېتېرمۇ ئۆز تىجارىتىنىڭ ئۇنچىۋالا كۆڭۈلدىكىدەك ئەمەسلىكىنى، ئۆزىنىڭ ھەقىقەتەن تەنھالىقىنى، قەلبىنىڭ دەرد-ھەسرەت ۋە غەم-غۇسسىگە تولغانلىقىنى، ئۆزىنىڭ دائىم كۈچلۈك بېسىم ئىچىدە تۇرىدىغانلىقىنى بارا-بارا ھېس قىلىدۇ. ئەمەلىيەتتىمۇ ئۇ سەۋەبسىزلا پاراكەندىچىلىككە ئۇچرايدۇ، باغچىدىكى ئاشۇ ئورۇندۇقتىنمۇ قۇرۇق قالىدۇ، ھەتتا مەجبۇرىي ھالدا قاتىلغا ئايلىنىپ قالىدۇ. جېررى ئۇنىڭغا ھايۋاناتلار

باغچىسى ھەققىدە ھېكايە سۆزلەپ بېرىپ، «بارلىق جانلىقلارنىڭ تۆمۈر رىشاتكا ئارقىلىق بىر-بىرىدىن ئايرىلىپ تۇرىدىغانلىقى» نى، ئادەملەرنىڭمۇ شۇنداق ئىكەنلىكىنى چۈشەندۈردى. ئۇ پېتېرنىڭ چىشىغا تېگىپ، ئۇنى قول ياندۇرۇشقا مەجبۇرلاش ئارقىلىق، ئاشۇ «رىشاتكا» لارنى بۇزۇپ تاشلاش ئۈچۈن چوقۇم قانلىق بەدەل تۆلەش لازىملىقىدىن بېشارەت بېرىدۇ. ئۇنداقتا، جېررى نېمىشقا ئۆزىنى ئۆزى ئۆلتۈرۈۋالماي چوقۇم باشقىلارنىڭ قولىدا ئۆلۈشنى خالايدۇ؟ چۈنكى، ئۇ ئۆزىگە تەسەللىي تاپماقچى. جېررى بۇنى بىمەنە ھاياتنى ئاخىرلاشتۇرۇشنىڭ ئەڭ ياخشى شەكلى دەپ قارىغان. ئەمما، ئېدۋارد ئالبىنىڭ خىيالى باشقا: ئۇ مەسىلىنى تەلتۆكۈش ئوتتۇرىغا قويماقچى بولغان.

ئون بىرىنچى باب

قارا يۇمور

قارا يۇمور (Black Humor) 20- ئەسىرنىڭ 60- ۋە 70- يىللىرىدا ئامېرىكىدا روناق تاپقان مۇھىم مودېرنىزم ئېقىمى. بۇ ئېقىمدا مەركەزلەشكەن بەدىئىي ئالاھىدىلىك ۋە ئىپادىلەش ئۇسۇلى تېخىمۇ كەڭ دائىرىدىكى يازغۇچىلارنىڭ ئىجادىيىتىدە ئوخشاش بولمىغان دەرىجىدە ئىپادىلىنىپ، 2- دۇنيا ئۇرۇشىدىن كېيىنكى غەرب ئەدەبىياتىدىكى مۇھىم بىر خاھىشقا ئايلانغان، شۇڭا قارا يۇمورغا بولغان تەتقىقات يەنە كونكرېت ئەدەبىي ئېقىمدىن ھالقىپ كەتكەن ئەھمىيەتكە ئىگە.

1. قارا يۇمور ئېقىمىنىڭ بارلىققا كېلىشى

قارا يۇمور ئەدەبىياتتىكى بىر ئىپادىلەش ئۇسۇلى سۈپىتىدە، دۇنيادىكى ھەرقايسى دۆلەتلەر ئەدەبىياتىدا ئۇزۇن تارىخقا ئىگە، جۈملىدىن ئامېرىكا ئەدەبىيات ئەنئەنىسىدىمۇ كۆپ ئۇچرايدۇ. «بۈيۈك برىتانىيە ئېنسىكلوپېدىيىسى» دىكى تەبىرگە ئاساسلانغاندا، ئۇ «بىر خىل ئۈمىدسىز يۇمور بولۇپ، كىشىلەرنى كۈلدۈرۈشنى مەقسەت قىلىدۇ، ئۇ ئىنسانلارنىڭ تۇرمۇشتىكى مەنىسىزلىككە ۋە بىمەنىلىككە بولغان بىر خىل ئىنكاسىدىن ئىبارەت». «قارا يۇمور» دەپ ئاتالغان بۇ ئەدەبىي ئېقىم ناھايىتى روشەن ھالدا «قارا يۇمور» دېگەن بۇ ئاتالغۇنىڭ ئەنئەنىۋى مەنىسى بىلەن زىچ مۇناسىۋەتلىك، بىراق تېگى-تەكتىدىن ئېيتقاندا، قارا يۇمور ئاشۇ بىر دەۋردىكى نۇرغۇن يازغۇچىلارنىڭ بەزى ئەسەرلىرىدە ئىپادىلەنگەن ئورتاق خاھىشنىڭ ئەڭ يۇكسەك دەرىجىدىكى يىغىنچاقلىنىشىدىن ئىبارەت. ئامېرىكىلىق ئەدەبىيات تەتقىقاتچىسى خولمان (C. H. Holman) تۈزگەن «ئەدەبىيات قوللانمىسى» نىڭ تۈزىتىلگەن نەشرى

(1973) دە مۇنداق كۆرسىتىلگەن: قارا يۇمور «ھازىرقى زامان پروزىچىلىقى ۋە دىرامىچىلىقىدا بىنورماللىق ۋە بىمەنىلىك ئارقىلىق قورقۇنچلۇق كومېدىيىلىك ئۈنۈمگە ئېرىشىشتىن ئىبارەت. ئۇ ھەم غەزەپلىك ۋە كىنايىلىك ئۇسلۇبنى، ھەم يەنە بىمەنە ۋە بىنورمال ئەھۋالنى كۆرسىتىدۇ. بۇ خىل ئەھۋال ئوقۇبەت، ئىزتىراپ ۋە ئۆلۈم بىلەن زىچ باغلانغان». بۇ خىل چۈشەندۈرۈش بىر ئەسەرنىڭ قارا يۇمورغا تەۋە ياكى ئەمەسلىكىگە ھۆكۈم قىلىشتا بەلگىلىك پايدىلىنىش قىممىتىگە ئىگە. چۈنكى، ئۇ ھەم قارا يۇمورنىڭ يېزىقچىلىق ماھارىتىگە چېتىلغان، ھەم يەنە قارا يۇمور ئۆز ئىچىگە ئالغان مەزمۇننى ئەكس ئەتتۈرگەن.

20- ئەسىر ئامېرىكا ئەدەبىياتىدىكى باشقا نۇرغۇن ئېقىملارغا ئوخشاش، قارا يۇمورنىڭ بارلىققا كېلىشى فرانسىيە ئەدەبىيات-سەنئەت ئېقىملىرىنىڭ تەسىرىگە ئۇچرىغان. ئىنگلىز تىلىدىكى Black Humor دېگەن بۇ سۆز فرانسۇز تىلىدىكى Humor noir دېگەن سۆزنىڭ تەرجىمىسى بولۇپ، بۇ ئاتالغۇنى ئەڭ بۇرۇن فرانسىيە ھالقىما رېئالىزمچىلىرى قوللانغان. 1937- يىلى ئاندرې برېتون بىلەن پائۇل ئېلۇئار «قارا يۇمور» ناملىق بىر مۇھاكىمە ئەسىرى يازغان؛ 1940- يىلى ئۇلار يەنە «قارا يۇمور ئەسەرلىرى» ناملىق كىتابنى تۈزگەن؛ 1950- يىلى برېتون «قارا يۇمور ئەسەرلىرىدىن تاللانما» ناملىق توپلامنى تۈزۈپ نەشر قىلدۇرغان.

ناتانېل ۋېست (Nathanael West, 1903 ـ 1940) ئامېرىكا قارا يۇمور پروزىچىلىقىنىڭ يول ئاچقۇچىسى بولۇپ، فرانسىيە مودېرنىزم ئەدەبىياتىنىڭ تەسىرىدە، 1933- يىلى قارا يۇمور رومانى «ئىچى پۇشقان خانقىز» نى يازغان، بىراق ۋېست ھايات ۋاقتىدا باشقىلارنىڭ دىققىتىنى ئانچە قوزغىيالمىغان.

1965- يىلى 3- ئايدا، ئامېرىكىلىق يازغۇچى برۇس جېي فرېدمان (Bruc Jay Friedmann) «قارا يۇمور» ناملىق كىتابنى تۈزۈپ، ئۇنىڭغا 12 نەپەر ھازىرقى زامان ئامېرىكا يازغۇچىسى بىلەن بىر نەپەر فرانسىيە يازغۇچىسىنىڭ ئەسەرلىرىنىڭ پارچىلىرىنى كىرگۈزگەن. چۈنكى ئۇ قارا يۇمورنى ئىدىيىسى ۋە ئۇسلۇبى بىر-بىرىگە ئوخشىمايدىغان ئاشۇ ئەسەرلەردىكى ئورتاق ئامىل دەپ قارىغان. بۇنىڭ بىلەن تۇنجى قېتىم بىر تۈركۈم يازغۇچىلار

«قارا يۇمور» دېگەن نام ئاستىغا بىرلەشتۇرۇلگەن. شۇنىڭدىن كېيىن، نۇرغۇن ئوبزورچىلار «قارا يۇمور» دېگەن بۇ ئاتالغۇنى بارغانسېرى كۆپلەپ ئىشلەتكەن. شۇ مەزگىللەردە، «قارا يۇمور» دىن باشقا يەنە «قارا كومېدىيە» ، «غەمكىن كومېدىيە» ، «كېسەل يۇمور» ، «بىمەنە پروزا» قاتارلىق كۆپلىگەن ناملار ئارقا-ئارقىدىن مەيدانغا كەلگەن. بىراق، يەنىلا «قارا يۇمور» دېگەن بۇ ئىسىم ئەڭ كەڭ ئومۇملاشقان، شۇنداقلا ئوبزورچىلىق ساھەسى ۋە جەمئىيەت تەرىپىدىن ئېتىراپ قىلىنىپ، بىر ئەدەبىي ئېقىمنىڭ نامى بولۇپ قالغان.

گەرچە «قارا يۇمور» دېگەن بۇ ئۇقۇم كېيىن ناھايىتى كەڭ قوللىنىلغان بولسىمۇ، بىراق ئۇنىڭغا قارىتا كىشىلەرنىڭ قارىشى ئىزچىل ھالدا بىردەك بولمىغان. بەزىلەر قارا يۇمورنى بىر خىل ئۇسلۇب قاتارىدا ساناپ، ئارىستوفان (Aristophanes، م . ب 450 ـ م . ب 380) ، سېرۋانتىس، ئىئونېسكو قاتارلىقلارنىڭ ئەسەرلىرى بۇ خىل ئۇسلۇبنى نامايان قىلغان، دەپ قارىغان. يەنە بەزىلەر قارا يۇمورنى بىر ئەدەبىي ئېقىم دەپ قارىغان. بىراق بۇ ئىككى خىل قاراش ماھىيەتتە بىر-بىرىگە زىت ئەمەس. چۈنكى، بىرقەدەر كەڭ مەنىدىن ئېيتقاندا، قارا يۇمور ھەقىقەتەن بىر خىل ئۇسلۇب، بىر خىل بەدىئىي ئالاھىدىلىك. بىراق، 20- ئەسىرنىڭ 60- ۋە 70- يىللىرىدىكى بىر تۈركۈم ئامېرىكا يازغۇچىلىرىنىڭ ئەسەرلىرى بۇ خىل ئۇسلۇب ياكى بەدىئىي ئالاھىدىلىكنى مەركەزلىك ئىپادىلىگەنلىكى ئۈچۈن بىر ئېقىم شەكىللەنگەن.

قارا يۇمور ئېقىمىغا تەۋە مۇھىم يازغۇچىلاردىن يوسېف ھېللېر، توماس پىنچون، جون باس، جامېس پادى، دونالد بارسېلم، چارلېس سىممونس، كۇرت ۋوننېگۇت، ۋلادىمىر نابوكوۋ، جون خاۋكىس قاتارلىقلار بار. بىراق، بىز يېقىنقى يىللاردا ئېيتقان ئۇسلۇب بىلەن بۇ ئېقىم ئوتتۇرىسىدىكى زىچ مۇناسىۋەت تۈپەيلىدىن دانىلېۋى تېررى سوسېرن، كونراد نىكېبوكې، فىلىپ روس، ۋىلىيام باللېس، نورمان مايلېر، سائۇل بېللوۋ، فرېدمان، ئېدۋارد ئالبى، كېن كېيسى قاتارلىقلارمۇ قارا يۇمورغا تەۋە دەپ قارالغان. بىراق، بەزى ئەھۋاللاردا، ئومۇم ئېتىراپ قىلغان قارا يۇمور يازغۇچىلىرى يەنە ئۆزىنىڭ بۇ ئېقىمغا تەۋە ئىكەنلىكىنى ئېتىراپ قىلمىغان.

ھېچقانداق تەشكىلى ۋە ئورتاق پروگراممىسى بولمىغان بىر توپ

يازغۇچىلاردىن شەكىللەنگەن قارا يۇمور ئېقىمى 20- ئەسىرنىڭ 60-، 70- يىللىرىدا گۈللىنىپ، 70- يىللاردىن كېيىن پەسىيىشكە باشلىغان.

2. قارا يۇمور ئېقىمىنىڭ ئالاھىدىلىكلىرى

قارا يۇمور ئاساسلىقى ئامېرىكىدا راۋاج تاپقان، بۇ ئامېرىكا ئەدەبىياتىنىڭ ئەنئەنىسى ۋە ئامېرىكىلىقلارنىڭ ئۆزگىچە خاراكتېرى بىلەن مۇناسىۋەتلىك، شۇنداقلا يەنە ئامېرىكىنىڭ ئەينى چاغدىكى رېئاللىقىمۇ بۇ ئېقىمىنىڭ تەرەققىي قىلىشىغا تۈرتكە بولغان.

20- ئەسىرنىڭ 60-، 70- يىللىرىدىكى ئامېرىكا جەمئىيىتىنىڭ مەۋجۇت سىياسىي تۈزۈمى ۋە ئىجتىمائىي تەرتىپى نۇرغۇن كىشىلەرنىڭ گۇمانىنى قوزغىغان. ئۇرۇشتىن كېيىنكى ماددىي مەدەنىيەتنىڭ يۇكسەك دەرىجىدە تەرەققىي قىلىشى، ئىرقىي ئايرىمچىلىق، يادرو تەھدىتى، بىر نەچچە قېتىملىق دائىرىلىك ئۇرۇش، پەن-تېخنىكىنىڭ ئۇچقاندەك تەرەققىي قىلىشى قاتارلىقلارغا ئەگىشىپ پەيدا بولغان روھىي كرىزىس تۇيغۇسى ۋە بىمەنىلىك كەيپىياتى ئاشۇ بىر دەۋردىكى كىشىلەرنىڭ ئورتاق ھېسسىياتىغا ئايلانغان. كۆپلىگەن ئامېرىكىلىقلار: «ئىلىم-پەن ئاي شارىنى ئىگىلىيەلىدى ياكى ئىنسانلارنىڭ ئىرسىيەت گېنىنى ئۆزگەرتەلەيدىغان بولدى، بىراق زادى قانداق قىلغاندا ئەڭ ئاخىرقى ئەخلاقىي ۋە تارىخىي ھۆكۈمنى چىقارغىلى بولىدىغانلىقىنى ھېچكىم بىلمەيدۇ. بەزىلەر تېخنىكا ئۇلۇغ دېيىشىۋاتىدۇ، يەنە بەزىلەر ئۇنى يامان خاراكتېرلىك قۇتراش دەۋاتىدۇ، بىراق نۇرغۇن ئادەم شۇنىڭغا قوشۇلىدۇكى، بىرقەدەر كونا بولغان قىممەتلەرنىڭ بەربات بولۇشى دۇنيانى بىر خىل تەشكىللىك ھالدىكى قالايمىقانچىلىق ئىچىگە — تەرتىپ بىلەن ئانارخىزمنىڭ بىر خىل قورقۇنچلۇق بىرىكمىسى ئىچىگە پاتۇرۇپ قويدى» دەپ قاراشقان. ئامېرىكىلىق مەشھۇر ئەدەبىيات تەتقىقاتچىسى ئىھاب ھەسەن (Ihab Hassan) «ھازىرقى زامان ئامېرىكا ئەدەبىياتى» ناملىق كىتابىنىڭ مۇقەددىمىسىدە: «قانداق مەۋجۇت بولۇپ تۇرۇش ھەقىقەتەنمۇ ھازىرقى زامان ئادەملىرىنىڭ قەلبىدىكى سىر ۋە غايەت زور گاڭگىراش بولۇپ قالغاندەك تۇرىدۇ» دېگەن.

ماددىي ئىشلەپچىقىرىشنىڭ ۋە ئەقىلنىڭ تەرەققىياتى روھىي خارابلىشىشنىڭ ئالدىنى ئالالمىغان. كونا قىممەت قارىشى بىتچىت بولغان، يېڭى قىممەتنىڭ زادى نېمە ئىكەنلىكىنى ھېچكىم بىلەلمىگەن. بۇنىڭ بىلەن كىشىلەردە ئىسەنكىرەش ۋە بەرباتلىق تۇيغۇسى شەكىللەنگەن. كىشىلەر ئۆزلىرىنىڭ قەتئىي چۈشەنگىلى بولمايدىغان مۇرەككەپ ۋە بىمەنە دۇنيادا تۇرۇۋاتقانلىقىنى ھېس قىلغان، قۇتۇلغىلى ۋە يەڭگىلى بولمايدىغان غايەت زور نامەلۇم كۈچنىڭ ئىنسانلارنى ئادىمىيلىكتىن مەھرۇم قىلىۋاتقانلىقىنى، ئادەملەرنىڭ ئېچىنىشلىق ۋە كۈلكىلىك ئەھۋالدا ياشاۋاتقانلىقىنى بارغانسېرى تونۇپ يەتكەن.

مانا مۇشۇنداق ھەل قىلغىلى بولمايدىغان نۇرغۇن مەسىلىلەر مەۋجۇت بولغان ئەھۋالنى بىردىن ھېس قىلغان كىشىلەر مەۋجۇدىيەتچىلىك ئىدىيىسىنى قوبۇل قىلىپلا قالماي، ئۇنىڭدىن تېخىمۇ يىراقلاپ كەتكەن. قارا يۇمورچىلار خۇددى مەۋجۇدىيەتچىلەرگە ئوخشاشلا دۇنيانىڭ بىمەنىلىكىنى، رېئاللىقنىڭ ئادىمىيلىككە قارشى ئىكەنلىكىنى، ئادەم بىلەن مۇھىتنىڭ مەڭگۈ بىر-بىرىنى چەتكە قاقىدىغانلىقىنى، بىمەنىلىكنىڭ كىشىلەرنىڭ ھەرىكىتىگە يېتەكچىلىك قىلىدىغانلىقىنى، كىشىلەرنىڭ ئىشەنچلىك ھېسسىيات ئۆلچىمىدىن ۋە ھەرىكەت مىزانىدىن ئايرىلىپ قالغانلىقىنى ئېتىراپ قىلغان. بىراق ئۇلار بۇ جەھەتتە سارتىر، كامۇ قاتارلىق فرانسىيە مەۋجۇدىيەتچىلىرىدىنمۇ بەكرەك ئۈمىدسىز خاھىشنى ئىپادىلىگەن. مەۋجۇدىيەتچىلەر يالغۇز دۇنيانىڭ بىمەنە، ياشاشنىڭ ئەھمىيەتسىز ئىكەنلىكىنى كۆرسىتىپ بېرىپلا قالماي، يەنە كىشىلەردىن مۇشۇ خىل ئەمەلىيەتكە ھەقىقىي يۈزلىنىشنى، ئەركىن تاللاش ئارقىلىق شەخسنىڭ قىممىتى ۋە ئىززەت - ئابرۇيىنى تۇرغۇزۇش لازىملىقىنى تەلەپ قىلغان؛ ئادەمنىڭ پۈتۈنلەي ئەركىن ئىكەنلىكىنى، ئۆز ھەرىكىتىنىڭ ئاقىۋىتىگە مەسئۇل بولۇشى كېرەكلىكىنى تەكىتلىگەن، شۇنداقلا ئۇلار ئادەمنىڭ ماھىيىتىنى ۋە مەۋجۇت رېئاللىقنى ئۆزگەرتىش ئىمكانىيىتى بار دەپ قارىغان. بىراق، قارا يۇمورچىلار شەخسنىڭ تاللاش ئىمكانىيىتىدىن گۇمانلانغان، ھەتتا ئۇنى ئىنكار قىلغان. ئۇلارنىڭ ئەسەرلىرىدىكى تەشۋىش ۋە ئۈمىدسىزلىك مەۋجۇدىيەتچىلىك ئەسەرلىرىدىكىگە قارىغاندا تېخىمۇ كەسكىن ۋە چوڭقۇر بولغان. گەرچە ئۇلار كۈلكە ئارقىلىق كىتابخانلارنى دۇنيانى ھەقىقىي ھېس قىلىشقا يېتەكلىگەن

بولسىمۇ، لېكىن ئوبيېكتىپ ئۈنۈم جەھەتتىن ئالغاندا، ئاشۇ كۈلكە بىلەن بىرلا ۋاقىتتا پەيدا بولىدىغان ئازاب ۋە قايغۇ كۈچلۈك گۇمانىزمنى شەكىللەندۈرگەن.

قارا يۇمور ئەسەرلىرىدىكى ئاساسىي نەزەر ئادەمگە ئەمەس، بەلكى ھەرخىل كەچۈرمىشلەرنىڭ ئۇنىۋېرسال ئۈنۈمىگە مەركەزلەشكەن. بۇ ئەسەرلەردە شەخسنىڭ ئۆزلۈكنى ئىشقا ئاشۇرۇش ئۈچۈن قىلغان كۈرەشلىرى داۋامىدا چەككەن ئازاب-ئوقۇبەتلىرى ئەمەس، بەلكى شەخسنىڭ ئادەمنى گاڭگىرىتىدىغان ۋە ئېنىقسىز بولغان ھەرخىل قىسمەتلىرى تەكىتلەنگەن. دېمەك، ئامېرىكا يازغۇچىلىرى 20- ئەسىرنىڭ 50- يىللىرىدا ئىچكە يۈزلىنىش خاھىشىنى ئىپادىلىگەن بولسا، 60- يىللارغا كەلگەندە سىرتقا يۈزلىنىش پوزىتسىيىسىدە بولغان.

قارا يۇمور يازغۇچىلىرى ئومۇمىيۈزلۈك ھالدا دۇنيانىڭ بىمەنىلىكىدىن ۋە ئادەمنىڭ ئامالسىزلىقىدىن قاتتىق ئۈمىدسىزلەنگەن؛ كەلگۈسىگە ئىشەنچ باغلايدىغان ئېنىق بىر پرىنسىپنىڭ بارلىقىدىن گۇمانلانغان؛ ئادەملەرنىڭ ئەركىن ئىرادىدىن مەھرۇم قالغانلىقىنى، ئادەمنىڭ قىممىتى ۋە ئىززەت - ئابرۇيىنىڭ يوقالغانلىقىنى ھېس قىلغان؛ رېئاللىقنى مېتافىزىكىلىق ماھىيەت نۇقتىسىدا تۇرۇپ كۆزەتكەن ۋە ئىپادىلىگەن، شۇنداقلا، ئاللىقاچان ئايدىڭلاشقان بارلىق بىمەنىلىك ئۈستىدىن كۈلگەن. ئۇلار تراگېدىيە بىلەن كۈلكىنى بىرلەشتۈرگەن. بىراق ئۇلارنىڭ يۇمورلىرى غەزەپلىك، ئازابلىق ۋە ئۈمىدسىز تۈس ئالغان، ئۇلار قېيىپ چىققان كۈلكە كۆز ياشلارغا سىڭىپ كەتكەن. بۇنداق كۈلكە ئازابلىق ياش تۆكۈۋاتقان ئادەمنىڭ كۈلكىسى، ئۇ ھەم بەختسىز ئادەمگە قىلىنغان ئېچىنىشلىق چاقچاق بولغان. بەزىلەر شۇڭا بۇنداق يۇمورنى «دار ئاستىدىكى يۇمور» دەپ ئاتىغان.

قارا يۇمور ئېقىمىنىڭ بەدىئىي ئالاھىدىلىكلىرى تۆۋەندىكىچە:

ئازابلىق يۇمور. «قارا يۇمور» ئەنئەنىۋى ئەدەبىياتتىكى يۇمورغا، يەنى ئادەتتىكى يۇمورغا ئوخشىمايدۇ. ئادەتتىكى يۇموردا قوش مەنىلىك سۆز، ياپتا گەپ ۋە ئاستىن-ئۈستۈن قىلىش قاتارلىق ئىستىلىستىكىلىق ۋاستىلار ئارقىلىق تۇرمۇشتىكى ساختىلىقلار ۋە ئەقىلگە يات ئىشلار ياخشى نىيەت بىلەن كۈلكىلىك قىلىپ ئېچىپ بېرىلىدۇ، ياكى ئەسلىدىلا نورمال بولغان ھادىسىلەر

بىمەنىلەشتۈرۈلۈپ كۆلكە قىلىنىدۇ. ئالدىنقى بىر خىل ئەھۋالدا، يۇموردىن كېلىپ چىققان كۈلكە ئاپتورنىڭ ياكى كىتابخاننىڭ ئۈستۈنلۈك تۇيغۇسىنى ئىپادىلەيدۇ، كېيىنكى ئەھۋالدا بولسا ئاپتورنىڭ قىزىقچىلىقىنى، ئەقىل-پاراسىتىنىڭ ئېتىراپ قىلىنىشىنى ئىپادىلەيدۇ. ئۇلارنىڭ ھەر ئىككىسى شوخ، ئۈمىدۋار، ئۇرغۇپ تۇرغان بولىدۇ. ئەنگلىيىلىك تەنقىدچى لىستوۋېل يۇمورنىڭ ئىقتىدارى ئۈستىدە توختىلىپ مۇنداق دېگەن: كومېدىيە خاراكتېرىدىكى ھەرخىل تۈرلەر ئىچىدە، يۇمور شەرەپلىك ئورۇندا تۇرىدۇ، «چۈنكى يۇموردا ئەڭ ئالىيجاناب بولغان ئىنسانىيەت قىممىتى ئەڭ ئەستايىدىل مۇئامىلىگە ئېرىشىدۇ» . بىراق «قارا يۇمور» دا ھەرگىزمۇ ئاپتورنىڭ روھىي ئۈستۈنلۈك تۇيغۇسى ئىپادىلەنمىگەن، ئەكسىچە، ئاپتور بىمەنە دۇنيا ئالدىدا ئۆزىنىڭ ئامالسىزلىقىنى ھېس قىلىپ، ئۆچمەنلىك، غەزەپلىك ۋە ئۈمىدسىز ھېسسىيات ئىچىدە ئازاب ۋە بىمەنىلىك بىلەن مەلۇم ئارىلىق ساقلاپ، يۇزەكى جەھەتتىن ئۇلارغا قارىتا ئويناشقاندەك مۇئامىلە قىلىپ كۈلگەن، ئىنسانىيەتنىڭ كالۋالىقىنى ۋە دۇنيانىڭ بىمەنىلىكىنى مەسخىرە قىلغان. قارا يۇمورچىلار ئازاب بىلەن خۇشاللىقنى، ۋەھىمە بىلەن كۈلكىنى، تراگېدىيە بىلەن كومېدىيىنى بىرلەشتۈرگەن. بۇنىڭدىن كۆرۈۋېلىشقا بولىدۇكى، قارا يۇمور ھەرگىزمۇ پەقەت ئۇسلۇب ۋە ئىپادىلەش ئۇسۇلى جەھەتتىكى ئالاھىدىلىكلا ئەمەس، ماھىيەت جەھەتتىن ئېيتقاندا، ئۇ قارا يۇمور يازغۇچىلىرى بىلەن ئوبيېكتىپ دۇنيا ئوتتۇرىسىدىكى بىر خىل يېڭى مۇناسىۋەتنىڭ ئىنكاسى.

ئۆزگىچە بايان قىلىش ئۇسۇللىرى. قارا يۇمور يازغۇچىلىرى ئاز دېگەندە مۇنداق بىر نەچچە خىل ئۇسۇل ئارقىلىق بايان قىلىش ۋە بايان قىلىش نۇقتىسى جەھەتتە ئەنئەنىۋى پروزىچىلىقنىڭ چەكلىمىلىرىدىن قۇتۇلۇشقا ئۇرۇنغان: (1) بايان قىلغۇچى بىلەن ئاپتور ئوتتۇرىسىدىكى ئېنىق چەك - چېگرىنى غۇۋالاشتۇرغان. بۇنىڭ بىلەن، ئاپتور بايان قىلغۇچىنىڭ كۆزقاراشلىرىغا قارىتا ئىنكاس قايتۇرالايدىغان بولغان، ئەمما بۇنداق ئۇسۇل بىلەن ۋەقەلىكنىڭ ئانچە چوڭ مۇناسىۋىتى بولمىغان؛ (2) بايان قىلىش جەھەتتىكى غۇۋالىق تۈپەيلىدىن، كىتابخان باشتىن-ئاخىر ئاپتورنىڭ مەۋجۇتلۇقىنى ھېس قىلالايدىغان بولغان؛ (3) كىشىلەرنىڭ ۋاقىت تۇيغۇسى ۋە تارىخىي خاسلىقىغا

قارىتا يېقىندىن ئېنىقلىما بېرىلگەن: ھازىر ئۆتمۈشنىڭ كۆلكىلىك ھالدىكى قايتا نامايان بولۇشىغا ۋە بارلىق ئىنسانىيەت كەچۈرمىشىنىڭ ئابستراكت ئومۇملاشتۇرۇلۇشىغا ئايلانغان؛ (4) ئەدەبىيات جەھەتتىكى تەقلىد ئارقىلىق ئاغزاكى خاتىرىلەر رېئاللىققا بولغان سۇبيېكتىپ ئىنكاسقا ئايلانغان؛ (5) ئەنئەنىۋى سۇژېت ئۇرغۇنلىغان مۇستەقىل ئىشلار ۋە يۇزەكى تەپسىلاتلار ئاستىغا يوشۇرۇلغان، سۇژېت شۇ ئەسەردىكى بارلىق باش تېمىلارنى ئۆز ئىچىگە ئالالمايدىغان بولغان. شۇڭا، باش تېما بىلەن سۇژېت ھامان بىر نۇقتىغا مەركەزلەشمىگەن؛ (6) ھەرىكەت بىلەن ئىدىيە دائىم ئۆزىنىڭ قارشى تەرىپى شەكلىدە ئوتتۇرىغا چىقىپ، كىتابخانلارنىڭ نەزەر دائىرىسىنى كېڭەيتكەن.

دىققەت قىلىشقا تېگىشلىكى شۇكى، «قارا يۇمور» دەپ ئاتالغان بۇ ئېقىمغا تەۋە يازغۇچىلار ئوتتۇرىسىدا بەزى تۈپ ئورتاقلىقلاردىن باشقا، بىر-بىرىدىن كەسكىن پەرقلىنىدىغان خاس ئالاھىدىلىكلەر بار. ئۇلارنىڭ بەزىلىرى ئەدەبىيات جەھەتتىكى قوپاللىق، يەڭگىللەتكىلىك ۋە قەستەن ئورۇنلاشتۇرۇلغان ھەرخىل پېرسوناژلار ئارقىلىق تراگېكومېدىيىلىك كەيپىيات يارىتىشقا ماھىر؛ بەزىلىرى غەلىتە سۇژېت ۋە مۇرەككەپ قۇرۇلما ئارقىلىق يېڭىلىق يارىتىشقا ئۇستا؛ بەزىلىرى بىر قاتار ئاددىي ھەم ئۆتكۈر بولغان دىداكتىك مەسىلىلەر ئارقىلىق ئۆز ئىدىيىسىنى ئىپادىلىگەن؛ بەزىلىرى باروك ئۇسلۇبىدىكى خىيالىي مەنزىرىلەرنى ئىجاد قىلىش ئارقىلىق چۈشىنىش تۇسنى كۈچەيتكەن؛ بەزىلىرى ئاپايىپ مۇرەككەپلىك ئىچىدىمۇ ئىزچىل سۇژېتنى ساقلاپ قالغان؛ بەزىلىرى خىيالىي كەيپىيات بىلەن ئەستايىدىل تېمىنى بىرلەشتۈرگەن؛ يەنە بەزىلىرى سىغمىچانلىقى ئىنتايىن يۇقىرى بولغان ئىخچام تېكىستلەر ئىچىگە رەسىم ۋە سىخېمىلارنى كىرىشتۈرگەن. بىراق، قارا يۇمور ئېقىمىنىڭ بۇ خاسلىقلىرى ئامېرىكا جەمئىيىتىنىڭ 70- يىللاردا بارغانسېرى كونسېرۋاتىپلىققا قاراپ يۈزلىنىشىگە ئەگىشىپ ئۆزىنىڭ جەلپ قىلىش كۈچىنى يوقاتقان.

3. قارا يۇمور ئېقىمىنىڭ ئاساسلىق ۋەكىللىرى

يوسېف ھېللېر (Joseph Heller, 1923-) ئامېرىكىلىق

يازغۇچى، قارا يۇمور ئېقىمىنىڭ ئاساسلىق ۋەكىللىرىدىن بىرى.

ئۇ نيۇيورك شتاتىغا تەۋە بىرۇكلىن ئارىلىدا بىر يەھۇدىي ئائىلىسىدە تۇغۇلغان. 1941- يىلى ئامېرىكىنىڭ ئوتتۇرا دېڭىزدىكى ھاۋا ئارمىيە بازىسىدا ئوفىتسېر بولۇپ، 60 قېتىم ھاۋادىن بومباردىمان قىلىش ۋەزىپىسىنى ئىجرا قىلغان. 2- دۇنيا ئۇرۇشى ئاياغلاشقاندىن كېيىن، 1949- يىلى كولۇمبىيە ئۇنىۋېرسىتېتىنىڭ ئاسپىرانتلىقىنى تاماملىغان. ئارقىدىنلا ئەنگلىيىنىڭ ئوكسفورد ئۇنىۋېرسىتېتىدا تەتقىقات بىلەن شۇغۇللانغان. 1950- يىلىدىن 1952- يىلىغىچە پېنسىلۋانىيە شتات ئۇنىۋېرسىتېتىدا ئىنگلىز تىل - ئەدەبىياتىدىن دەرس ئۆتكەن. 1952- يىلىدىن كېيىن «دەۋر»، «نەزەر» قاتارلىق ژۇرناللاردا ئىشلىگەن.

ھېللېرنىڭ دەسلەپكى مەزگىللەردە يازغان «ئەمدى سېنى سۆيمەيمەن»، «قارلىق قەلئە» قاتارلىق ئىككى پارچە ھېكايىسى «1949- يىلىدىكى ئەڭ مۇنەۋۋەر ھېكايىلەر» ناملىق توپلامغا كىرگۈزۈلگەن.

ئۇ ئالتە يىل ۋاقىت سەرپ قىلىپ، 1961- يىلى «ھەربىي نىزامنىڭ 22- ماددىسى» ناملىق رومانىنى نەشر قىلدۇرغان. بۇ رومان قارا يۇمور ئېقىمىنىڭ ۋەكىل ئەسىرى بولۇپ قالغان، شۇنداقلا 60- يىللاردىكى بازارلىق كىتابقا ئايلانغان. 1970- يىلى كىنو قىلىپ ئىشلەنگەن.

1974- يىلى ھېللېرنىڭ 2- رومانى «چاتاق چىقتى» نەشر قىلىنغان. بۇ ئەسەرنىڭ باش پېرسوناژى مەلۇم بىر شىركەتنىڭ ئوتتۇرا دەرىجىلىك خادىمى بولۇپ، گەرچە ئۇنىڭ ماددىي تۇرمۇشى خېلى ياخشى بولسىمۇ، بىراق ئۇ دائىم قايغۇ ۋە ئازاب ھېس قىلىدۇ. ئەسەردە ئادەم بىلەن ئادەم ئوتتۇرىسىدىكى ئىشەنچ ئىنكار قىلىنغان، قاتمۇقات زىددىيەت مۇئەييەنلەشتۈرۈلگەن. ئىنچىكە ۋە جانلىق پسىخىك تەسۋىر ۋايىغا يەتكەن، مۇرەككەپ ئەھۋالدىكى ئوبرازلار ئارقىلىق تۇرمۇشقا بولغان قويۇق ئۈمىدسىزلىك كەيپىياتى گەۋدىلەنگەن.

1979- يىلى ھېللېرنىڭ «گولد ياخشى» ناملىق رومانى نەشر قىلىنغان. ئەسەردە بىر يەھۇدىي زىيالىينىڭ كەچۈرمىشلىرى ئارقىلىق، ھازىرقى زامان ئادەملىرىنىڭ ھوقۇقنى غايىلەشتۈرۈشى ۋە پۇل-مالغا بولغان چاكىنا خام خىياللىرى ئېچىپ بېرىلگەن. سىياسىيغا ۋە سىياسىي تۈس ئالغان چۈشەنچۈن

تۇرمۇشقا كىنايە قىلىنغان.

1968- يىلى ھېللېر يەنە «بىز نېۋھاۋېننى بومباردىمان قىلدۇق» ناملىق كىنو سېنارىيىسىنى ئېلان قىلغان.

ھېللېر ھازىرقى زامان شېئىرىيىتىنىڭ مەشھۇر ۋەكىلى توماس ئېلىئوتنىڭ، بولۇپمۇ ئۇنىڭ دەۋر بۆلگۈچ ئەسىرى «باياۋان» نىڭ تەسىرىنى قوبۇل قىلغان، ئۇ يەنە نورمان مايلېر ۋە جامېس جويس قاتارلىق يازغۇچىلارنىڭ تەسىرىگە ئۇچرىغان. ھېللېر 2- دۇنيا ئۇرۇشىغا بىۋاستە قاتناشقان بولغاچقا، ئۇرۇشنىڭ بىمەنىلىكىنى چوڭقۇر ھېس قىلغان. يەنە بىر تەرەپتىن، ئۇ ئىنسانىيەت تۇرمۇشىدا غايەت زور رول ئويناۋاتقان سىياسىي - ئىجتىمائىي مەسىلىلەرگە ۋە ھازىرقى زامان ئادەملىرىنىڭ تەقدىرىگە كۆڭۈل بۆلگەن. دۇنيانىڭ بىمەنىلىكىنى، تۇرمۇشنىڭ چۈشكۈنلۈكىنى، بۈگۈنكى دۇنيادىكى ئەسەبىيلىك ۋە قالايمىقانچىلىقلارنى، ئادەمنىڭ ياتلىشىشىنى ئىپادىلەشكە تىرىشقان. ئۇ قارا يۇمور ئۇسلۇبىدىن ئۇنۇملۇك پايدىلانغان، ھەجۋى رەسىم شەكلىدىكى ئىپادىلەش ئۇسۇلى ئارقىلىق ئادەتتىكى ئىشلارنى ۋە ئادەملەرنى ناھايىتى بىمەنە ۋە كۈلكىلىك تەسۋىرلىگەن، بىراق ئاشۇ كۈلكىلىك تەسۋىرلەر ئىچىگە ئازاب ۋە تەنە يوشۇرۇنغان. ھېللېر مۇنداق دېگەن: «مېنىڭ ئەسەرلىرىمنى ئوقۇغان كىشىلەر دەسلەپتە قاقاھلاپ كۈلىدۇ، ئارقىدىنلا ئۆزلىرىنى كۈلدۈرگەن بارلىق نەرسىلەرنى ۋەھىمىلىك ھېسسىيات بىلەن قايتا ئەسلەيدۇ». يېزىقچىلىق ماھارىتى جەھەتتە، ھېللېر ئەنئەنىۋى ۋاقىت-ماكان كۆزقارىشىنى بۇزۇپ تاشلاپ، دىئالوگلارنى تەكرارلاش ۋە ئاغزاكى بايانلارنى نۆۋەتلەشتۈرۈپ ئىشلىتىش ئارقىلىق كۈچەيتىش ئۈنۈمىنى ئاشۇرغان. ئادەتتىكى ئۇششاق-چۈششەك ئىشلارنى تەپسىلىي ۋە چىن تەسۋىرلەپ، ئەستايىدىل ۋە چوڭ تېمىلارنى ئەكس ئەتتۈرگەن. بۇ جەھەتتە ئۇنىڭ ئۇسلۇبى بىمەنە دىرامىچىلىقنىڭ مەشھۇر ۋەكىلى سامۇئېل بېككېتنىڭ ئۇسلۇبىغا ئوخشاپ كېتىدۇ.

«ھەربىي نىزامنىڭ 22- ماددىسى» ناملىق رومانىنىڭ ئىسمى ئامېرىكا ھاۋا ئارمىيىسىنىڭ ھەربىي نىزامىدىن كەلگەن بولۇپ، بۇ ماددىدا مۇنداق بەلگىلەنگەن: روھىي بىنورمال خادىملارنىڭ ھەممىسى بەلگىلەنگەن ئۇرۇش

ۋەزىيىتىنى تاماملىمىسىمۇ بولىدۇ، دۆلەتكە قايتىشنى ئىلتىماس قىلىشقا ھوقۇقلۇق. بىراق، بۇنداق خادىملار چوقۇم يۇقىرىغا يازما دوكلات سۇنۇشى كېرەك. ۋەھالەنكى، بىر ئادەم ئەگەر ئۆز تەلىپىنى ئېنىق ئوتتۇرىغا قويۇپ دوكلات يازالىسا، بۇ ئۇنىڭ نورمال ئىكەنلىكىنى ئىسپاتلايدۇ. دېمەك ئۇ نورمال ئىكەن، ئۇنداقتا داۋاملىق ۋەزىپە ئىجرا قىلىشى لازىم، دۆلەتكە قايتىشقا رۇخسەت يوق. بۇ نىزام ھەربىي مەجبۇرىيەت ئۆتەۋاتقان خادىملارغا قۇرۇلغان بىر قىلتاق بولۇپ، ئۇلارنى ئارقىغا يانالمايدىغان قىيىن ئەھۋالدا قويىدۇ. ئەسەردىكى باش پېرسوناژ يوسسارىئان ئارمىيىنىڭ ئىچكى قىسمىدىكى بيۇروكرات تۈزۈمنىڭ ئېزىشىگە بەرداشلىق بېرەلمەي، ھايات قېلىش ئۈچۈن، ئاخىر شۋېتسىيىگە قېچىپ كېتىدۇ. بۇ ئەسەردە قارىماققا ئامېرىكا ئارمىيىسىنىڭ بىمەنە تۈزۈملىرى پاش قىلىنغاندەك كۆرۈنگىنى بىلەن، ئەمەلىيەتتە، ئىنسانىيەتنىڭ ئۆزى تۈرغۈزغان ھەرخىل قائىدە-مىزانلار ئالدىدىكى ئامالسىزلىقى، بوغۇلۇشى ۋە ۋەيران بولۇشى ئىپادىلەنگەن؛ ھەممىگە مۇۋاپىق ھەقىقەتنىڭ مەۋجۇت بولمايدىغانلىقىغا ئەگىشىپ، ئادەملەرنىڭ ئۇنى بەرپا قىلىشقا بىھۇدە ئۇرۇنۇشى ۋە ئاشۇ ئۇرۇنۇشلارنىڭ ئېچىنىشلىق ئاقىۋىتى ئېچىپ بېرىلگەن؛ ئېنىقسىز شارائىت ئاستىدىكى ئادەملەرنىڭ تېڭىرقىشى ۋە ئىدىيىسىدىكى قالايمىقانچىلىق ئوتتۇرىغا قويۇلغان؛ ئەقىلنىڭ بىمەنىلىشىپ كېتىشى مەسخىرە قىلىنغان.

كۇرت ۋوننېگۇت (Kurt Vonnegut, 1912 -) ئامېرىكىلىق يازغۇچى، قارا يۇمور ئېقىمىنىڭ مۇھىم ۋەكىللىرىدىن بىرى.

ئۇ ئىندىئانا شتاتىدا تۇغۇلغان. 1940- يىلىدىن 1942- يىلىغىچە كارنېل ئۇنىۋېرسىتېتىدا خىمىيە ئۆگەنگەن. 2- دۇنيا ئۇرۇشى مەزگىلىدە ئەسكەر بولغان. 1944- يىلى گېرمانىيە ئارمىيىسىگە ئەسىرگە چۈشۈپ، درېسدېن ئەسىرلەر لاگىرىغا قامالغان. ئۇ ئامېرىكا - ئەنگلىيە بىرلەشمە ئارمىيىسىنىڭ مۇداپىئەسىز شەھەر درېسدېننى قاتتىق بومباردىمان قىلغانلىقىنى ئۆز كۆزى بىلەن كۆرگەن، قۇشخانىنىڭ يەر ئاستى سوغۇق ساقلاش ئۆيىگە كىرىۋالغاچقا ئامان قالغان. ئۇرۇش ئاياغلاشقاندىن كېيىن ئامېرىكىغا قايتقان. چىكاگو ئۇنىۋېرسىتېتىدا ئىنسانشۇناسلىق ئۆگەنگەن، بىر تەرەپتىن مۇخبىرلىق

قىلغان. 1947- يىلىدىن كېيىن ھەممىباب ماشىنىسازلىق شىركىتىدە ئىشلىگەن. 1950- يىلىدىن كېيىن كەسپىي يازغۇچى بولۇپ كەتكەن.

ۋوننېگۇت 1952- يىلى تۇنجى رومانى «ئاپتوماتىك پىئانىنو» نى نەشر قىلدۇرغان. بۇ ئەسەردە ئۇ تۇنجى ئاپتوماتىك پىئانىنو كەشىپ قىلىنغاندىن تارتىپ، ئادەمنىڭ ئورنىنى پۈتۈنلەي ماشىنا ئىگىلەپ كەتتى، بۇنداق ئەھۋال نورمال ئەمەس، دەپ قارىغان. 1959- يىلى نەشر قىلىنغان «تىتانلارنىڭ دېڭىز ئالۋاستىسى» ناملىق رومانىدا ئىنسانىيەتنىڭ ئالەم بوشلۇقى ئۈستىدىكى ئىزدىنىشلىرى تەسۋىرلەنگەن، شۇنداقلا كىشىلەرنىڭ ئۆز ئەتراپىدىكى ئادەملەرنى قىزغىن سۆيۈشى كېرەكلىكى تەكىتلەنگەن.

60- يىللاردا ۋوننېگۇتنىڭ قارا يۇمور ئۇسلۇبى رەسمىي شەكىللەنگەن. بۇ خىلدىكى مەشھۇر ئەسەرلىرى «مۈشۈكنىڭ بۆشۈكى» (1963)، «خۇدا سىزنى ئامان قىلغاي، روسېۋوتېر ئەپەندى» (1965)، «5- قۇشخانا» (1969) قاتارلىقلار. «مۈشۈكنىڭ بۆشۈكى» دە ئاپتور ئىنسانىيەتنىڭ ئۆز-ئۆزىنى بەربات قىلىشىغا ھۇجۇم قىلغان. «خۇدا سىزنى ئامان قىلغاي، روسېۋوتېر ئەپەندى» ناملىق رومانىدا، بىر ھيۇمانىزمچى مىليونېرنىڭ ئۆز مۈلكىنى كىشىلەرگە بېرىۋەتكەنلىكى، بۇنىڭ بىلەن ھەممە يەرنى ئاچكۆزلۈك قاپلاپ كەتكەنلىكى تەسۋىرلەنگەن.

ۋوننېگۇت 50- يىللارنىڭ باشلىرىدىن تارتىپلا ئىلمىي فانتازىيىلىك ئىجادىيەتكە كىرىشكەن بولۇپ، 20 يىل ئىرىشچانلىق كۆرسىتىش ئارقىلىق ئامېرىكا ئەدەبىيات ساھەسىدە ھەممە ئېتىراپ قىلىدىغان مۇھىم يازغۇچىلارنىڭ بىرىگە ئايلانغان. «5- قۇشخانا» ناملىق رومانىدا بىرلەشمە ئارمىيىنىڭ درېسدېننى بومباردىمان قىلىشى ئارقا كۆرۈنۈش قىلىنغان بولۇپ، رېئالىزم بىلەن ھالقىما رېئالىزم ئۆزئارا بىرلەشتۈرۈلگەن ئىجادىيەت ئۇسۇلى ئارقىلىق، ئۇرۇشنىڭ خاراكتېرى ۋە ئاقىۋىتىگە قارىتا كۆپ تەرەپلىمە تەسۋىرلەش ئېلىپ بېرىلغان. بۇ ئەسەردىكى باش پېرسوناژنىڭ ئىسمى بىللى بولۇپ، ئۇنىڭ 2- دۇنيا ئۇرۇشىدىكى كەچۈرمىشلىرى ئاپتورنىڭ كەچۈرمىشلىرىگە ئوخشاپ كېتىدۇ. بۇ نۇقتىدىن ئېيتقاندا، ئەسەردە رېئالىزملىق ئامىللار بار. بىراق، ئاپتور بۇ تارىخىي ماتېرىياللارنى بىر تەرەپ قىلغاندا، قارا يۇمور ئۇسۇلىنى

قوللانغان. ئەسەردە يەنە بىللىنىڭ باشقا بىر سەييارىدىن كەلگەن كىشىلەر تەرىپىدىن تۇتۇپ كېتىلگەنلىكى بايان قىلىنغان. بۇنداق ھالقىما رېئالىزملىق ئۇسۇلنى قوللىنىشتىكى مەقسەت بىللى تارتقان ئۇرۇش ئازابىنىڭ ئۇنى روھىي بۆلۈنۈش كېسىلىگە گىرىپتار قىلغانلىقىنى، ئۇنىڭ رېئاللىقنى توغرا تونۇيالمايدىغان روھىي قالايمىقانلىق ئىچىگە كىرىپ قالغانلىقىنى ئىپادىلەش ئۈچۈن بولغان. ئاپتور ھەرخىل يۇمورلۇق تەسۋىرلەر ئارقىلىق ئېچىنىشلىق كەچۈرمىشلىرىنى بايان قىلغان. باش پېرسوناژ بىللىنىڭ پسىخىكىسىنى تەپسىلىي تەسۋىرلەپ، ئۇرۇشنىڭ ئاقىۋىتىنى ئېچىپ بەرگەن. ئىنسانىيەتنىڭ بالايىئاپەتتىن قۇتۇلالمايدىغانلىقى، باشقا بىر دۇنيا توغرىسىدىكى خام خىياللىرىنىڭ ئەستايىدىل، ئەمما كۈلكىلىك ئىكەنلىكى، ئىلىم-پەننىڭ ئىنسانىيەتكە بەخت ئېلىپ كېلەلمەيدىغانلىقى قاتارلىق مەزمۇنلارنى يەڭگىل يۇمور ۋە ئېغىر قايغۇ ئىچىگە يۇغۇرۇۋەتكەن. ۋوننېگۇت ئۆز ئەسەرلىرىدە ھەرخىل ئەدەبىي، دىنىي، تارىخىي تەمسىللەرنى كۆپلەپ ئىشلەتكەن، ئىلمىي فانتازىيىدىن ئۇنۇملۇك پايدىلانغان، شۇنداقلا ۋاقىت تەرتىپىنى بۇزۇش، سۇژېتلارنى پارچىلاش، بىمەنىلەشتۈرۈش قاتارلىق ۋاستىلارنى دائىم قوللانغان. بولۇپمۇ، ئۇنىڭ ئەسەرلىرىدە يۇمور ۋە لەتىپە خېلى ۋايىغا يەتكەن. ئۇ مۇنداق دېگەن: «لەتىپە سۆزلەش مېنىڭ كەسپىم، ئۇ كىچىككىنە بىر بەدىئىي شەكىل. مەندە تۇغما لەتىپە سۆزلەش قابىلىيىتى بار». ۋوننېگۇت ھەتتا: «مېنىڭ ئەسەرلىرىم نۇرغۇن لەتىپىلەردىن تەركىب تاپقان» دېگەن. بىراق، ئۇ لەتىپە ئارقىلىق ئەسەبىي ۋە قالايمىقان دۇنيانى ئىپادىلىگەن.

توماس پىنچون (Thomas Pynchon, 1937 -) ئامېرىكىلىق يازغۇچى، قارا يۇمور ئېقىمىنىڭ مۇھىم ۋەكىللىرىدىن بىرى.

ئۇ نيۇيورك شتاتىدا تۇغۇلغان. كارنېل ئۇنىۋېرسىتېتىدا ئەنگلىيە ئەدەبىياتى ئوقۇۋاتقان چاغلىرىدا فىزىكىغا قىزىققان. 1958- يىلى ئوقۇش پۈتتۈرگەن. ئامېرىكا دېڭىز ئارمىيىسىدە ھەربىي مەجبۇرىيەت ئۆتىگەن. ھەربىي سەپتىن چېكىنگەندىن كېيىن، گېزىتلەرگە ئوبزور يېزىپ بېرىش بىلەن شۇغۇللانغان. 1964- يىلى فولكنېر مۇكاپاتىغا، 1974- يىلى مەملىكەتلىك كىتاب مۇكاپاتىغا ئېرىشكەن.

توماس پىنچوننىڭ ئىجادىيىتىدە فىزىكىدىكى «ئېنېرگىيىنىڭ خورىشى» (entropy) دېگەن تەلىمات خېلى ئېغىر سالماقنى ئىگىلىگەن. بۇ تەلىماتنى ھېنرى ئادامس ئوتتۇرىغا قويغان بولۇپ، ئۇنىڭ قارىشىچە، ھەرقانداق نەرسە ئۆز ئېنېرگىيىسىنى بارا-بارا باشقا ماددىلارغا سەرپ قىلىدۇ، ئېنېرگىيىسى پۈتۈنلەي تۈگىگەندىن كېيىن ئۆلىدۇ. ئالەمدىكى ئىسسىقلىق ئېنېرگىيىسى پۈتۈنلەي خوراپ بولغاندىن كېيىن سوۋۇشقا باشلاپ، سوغۇق ئالەم بوشلۇقىغا ئايلىنىپ قالىدۇ. پىنچون بۇ نەزەرىيىنى ئىنسانىيەت جەمئىيىتىگە تەدبىقلاپ، ئىنسانىيەت جەمئىيىتىنىڭمۇ ئۆز ئېنېرگىيىسىنى خورىتىپ تۈگىتىدىغان ۋاقتى يېتىپ كېلىدۇ، ھازىرقى زامان جەمئىيىتىدىكى ھەرخىل ئەسەبىيلىكلەر دەل ئادەملەرنىڭ ئۆز ئېنېرگىيىسىنى كۆپلەپ خورىتىشىدىن ئىبارەت، بۇ مۇقەررەر ھالدا ئىنسانىيەتنى ئۆلۈمگە ئېلىپ بارىدۇ، دەپ قارىغان.

گەرچە پىنچوننىڭ ئەسەرلىرى ئانچە كۆپ بولمىسىمۇ، لېكىن ئۇ ئۆزىنىڭ مۇھىم ئۈچ رومانى بىلەن ھازىرقى زامان ئامېرىكا ئەدەبىياتىدىكى ئەڭ مەشھۇر يازغۇچىلارنىڭ بىرىگە ئايلانغان.

1963- يىلى پىنچوننىڭ تۇنجى رومانى «V» نەشر قىلىنغان. ئەسەرنىڭ باش پېرسوناژى ھېربېرتا ستېپىنسېلنىڭ دادىسى 1919- يىلى مالتادا ئەنگلىيە جاسۇسى بولۇپ تۇرۇۋاتقاندا «V» ئىسىملىك بىر ئايال بىلەن ئارىلىشىپ، كېيىن سىرلىق ھالدا ئۆلۈپ كېتىدۇ. ھېربېرتا ستېپىنسېل دادىسىنىڭ ئۆلۈش سەۋەبىنى بىلىش ئۈچۈن، V نىڭ زادى نېمە ئادەم ئىكەنلىكىنى ئېنىقلىماقچى بولىدۇ. بىراق، ئەڭ ئاخىرىدا ئۇ تارىختا بولغان ئۈمىدسىزلىك تۈيغۇسى ئىچىگە كىرىپ قالىدۇ. ئۇ «ھەممە يەرنى نامەلۇم سۇيىقەستلەرنىڭ قاپلاپ كەتكەنلىكىنى»، ئىشنىڭ ھەقىقىي ئەھۋالىنى ئېنىقلاشنىڭ ئاسمانغا چىقىشتىنمۇ تەس ئىكەنلىكىنى ھېس قىلىدۇ. بۇ ئەسەردە پىنچون تارىخ بىلەن 20- ئەسىر رېئاللىقىنى ئۆزئارا كىرىشتۇرۇۋەتكەن. بۇ ئەسەر توغرىسىدا بەزى تەتقىقاتچىلار مۇنداق دېگەن: بۇ ئەسەرنىڭ «ھەر بىر ئورۇنلاشتۇرۇلۇشى خوراش ۋە يوقىلىشنى ئىپادىلىگەن، يەنىمۇ ئىلگىرىلەپ قالايمىقانچىلىق ۋە ئۆلۈمگە يۈزلەنگەن. كىتابقا بۇگۈنكى دۇنيادىكى ئەخلەت دۆۋىسىدىن تارتىپ ئاي شارىدىكى ھەقىقىي تاقىر جايلارغىچە بولغان ھەرخىل ئۆلۈم كۆرۈنۈشلىرى

تولۇپ كەتكەن» .

پىنچوننىڭ ئىككىنچى رومانى «تەقدىرنىڭ نىداسى» (1966) دا ئۇنىڭ يېزىقچىلىق ئالاھىدىلىكى مەركەزلىك ئىپادىلەنگەن. ئەسەردىكى ئايال باش پېرسوناژ ئىدىپاس ماس ئۆزىنىڭ بۇرۇنقى ئاشىنىسىنىڭ تەلىپى بويىچە ئۇنىڭ ۋەسىيىتىنى ئىجرا قىلماقچى بولۇپ، ۋەسىيەتنامىنىڭ بارلىق مەزمۇنىنى بىلىشكە ئۇرۇنىدۇ. بىراق مەقسىتىگە زادىلا يېتەلمەيدۇ. ئەمەلىيەتتە ئۇ مەڭگۈ ئاياغلاشمايدىغان ئىزنىقۇ قەسىر ئىچىگە كىرىپ قالىدۇ. ئۇ 16- ئەسىردە ياۋروپادا پەيدا بولغان، جەنۇب-شىمال ئۇرۇشى مەزگىلىدە ئامېرىكىغا تارقالغان «ترىسترو» ناملىق مەخپىي پوچتا سىستېمىسىنى بايقاپ قالىدۇ. بۇ مەخپىي پوچتا سىستېمىسى ھەممە يەرگە تارقالغان بولۇپ، ئامېرىكا ھۆكۈمىتىنىڭ پوچتا سىستېمىسى بىلەن قارشىلىشاتتى. ئىدىپاس ئىچكىرىلەپ تەكشۈرگەنسېرى ئۇنىڭدا ئۆز بايقاشلىرىغا قارىتا گۇمان پەيدا بولۇشقا باشلايدۇ، چۈنكى بۇلارنىڭ ھەممىسى ئالدىن ئورۇنلاشتۇرۇلغان ئالدامچىلىق بولۇشى تامامەن مۇمكىن ئىدى. ئەڭ ئاخىرىدا، ھېكايە ئىدىپاسنىڭ ئاشنىسىدىن قالغان بىر يۈرۈش پوچتا ماركىسىغا مەركەزلىشىدۇ، چۈنكى بۇ پوچتا ماركىلىرى «مىڭلىغان-ئون مىڭلىغان رەڭدار كىچىك كۆزنەكلەر ئىدى، ئۇلار ئارقىلىق ماكان بىلەن زاماننىڭ ئەڭ چوڭقۇر قاتلاملىرىنى كۆرگىلى بولاتتى» . رومانىنىڭ ئاخىرىدا بۇ بىر يۈرۈش پوچتا ماركىسى تالاشتۇرۇپ سېتىلىدۇ: ماددىغا بولغان مۇھەببەت ئادەمگە بولغان مۇھەببەتنىڭ ئورنىنى ئالىدۇ. ئىدىپاس ئەڭ ئاخىرى ھەممە نەرسىنىڭ تولىمۇ غۇۋا، تولىمۇ چەكسىز ئىكەنلىكىنى تونۇپ يېتىدۇ.

توماس پىنچوننىڭ ئۈچىنچى رومانى «ئالەمنىڭ تارتىش كۈچىدىن ھاسىل بولغان ھەسەن-ھۈسەن» 1973- يىلى نەشر قىلىنغان. بۇ ئەسەر ئادەمگە كۈچلۈك تاسادىپىيلىق تۇيغۇسى ۋە بىمەنىلىك تۇيغۇسى بېرىدۇ. ئەسەردە ھەم ئاپتورنىڭ ھازىرقى زامان جەمئىيىتىگە بولغان پوزىتسىيىسى ئەكس ئەتكەن، ھەم يەنە دۇنيانىڭ قالايمىقانلىقى ۋە ئىلىم-پەننىڭ ئەجابىي رولىغا بولغان چوڭقۇر گۇمانى ئوتتۇرىغا قويۇلغان. بىراق، پىنچون قارا يۇمور يازغۇچىلىرى ئىچىدە ئەڭ يىراقلاپ كەتكەن يازغۇچى بولۇپ، سەلتەنەتلىك تەسۋىر ئاستىغا يازغۇچىنىڭ غەم-قايغۇسى يوشۇرۇنغان، لىرىكا بىلەن كىنايە ھاياتنىڭ

بەرباتلىقتا يۇزلىنىشىنى ئىپادىلەش ئۈچۈن خىزمەت قىلغان. ئۇنىڭ ئەسەرلىرىدىكى سۇژىتلار ئاجايىپ-غارايىپ، پارچە-پۇرات بولۇپ، تارىخ بىلەن رېئاللىق ئۆزئارا كىرىشىپ كېتكەن.

1984- يىلى پىنچون «ئاستا ئۆگەنگۈچى» ناملىق ھېكايىلەر توپلىمىنى نەشر قىلدۇرغان. بۇ كىتابقا ئۇنىڭ ياش ۋاقتىدا يازغان بەش پارچە ھېكايىسى كىرگۈزۈلگەن. بۇ ھەرگىزمۇ ئۇنىڭ بۇرۇنقى ئەسەرلىرىگە بولغان قىيالماسلىقىدىن دېرەك بەرمىگەن، ئەكسىچە، ئۆزىنىڭ ياش ۋاقتىدا يازغان ئەسەرلىرىنى تەنقىد قىلغان. ئۇنىڭ بۇ تەنقىدىنى مۇنداق بىر نەچچە نۇقتىغا يىغىنچاقلاشقا بولىدۇ: (1) دىئالوگلارنىڭ رولىغا ئەھمىيەت بەرمەسلىك؛ (2) ئەسەردىكى سۇژىت بىلەن پېرسوناژلارنى بەزى ئابستراكت كۆز قاراشلارغا مەجبۇرىي لايىقلاشتۇرۇش؛ (3) تىلنى ئۆز - ئۆزىنى ئىپادىلەشنىڭ ۋاسىتىسى قىلىۋېلىش. بۇ ھەرگىزمۇ پىنچوننىڭ كەمتەرلىكى ئەمەس. بەلكى ئۆزىنىڭ 20 نەچچە يىلدىن بۇرۇنقى ئىجادىيىتىدىكى بەزى تەرەپلەرنى يۇرەكلىك ئىنكار قىلىشتىن ئىبارەت. بۇ ھەم ئامېرىكا پروزىچىلىقىنىڭ ئىجادىيەت خاھىشى جەھەتتىكى بەزى ئۆزگىرىشلەرنى ئەكس ئەتتۇرۇپ بەرگەن.

جون باس (John Barth, 1930 -) ئامېرىكىلىق يازغۇچى، قارا يۇمور ئېقىمىنىڭ مۇھىم ۋەكىللىرىدىن بىرى. ئۇنىڭ ئەسەرلىرىدە ئاچچىق كىنايە، ئۆتكۈر ھەم قوپال يۇمور بىلەن چوڭقۇر ۋە مۇرەككەپ پەلسەپىۋى پىكىر بېرىكتۇرۇلگەن.

ئۇ مارىلاند شتاتىنىڭ شەرقىدە تۇغۇلغان. كۆپ قىسىم ئەسەرلىرىدە مۇشۇ جاي تەسۋىرلەنگەن. خېلى يامان ئەمەس مۇزىكا تەربىيىسىگە ئېرىشكەن. 1952- يىلى جون خوپكىنس ئۇنىۋېرسىتېتىنى پۈتتۈرۈپ، ئەدەبىياتتىن ماگىستىرلىق ئۇنۋانى ئالغان. 1965- يىلى بۇففالودىكى نيۇيورك شتاتى ئۇنىۋېرسىتېتىدا ئوقۇتقۇچىلىق قىلغان.

ئۇنىڭ «سەييارە ئوپېرا» (1956)، «يولنىڭ ئاخىرى» (1958) قاتارلىق دەسلەپكى ئىككى رومانىدا بەزى ئادەملەرنىڭ ئۆزىنىڭ ھەر بىر ھەرىكىتىنى ئەھمىيەتسىز ھېس قىلىپ ئازابلىنىدىغانلىقى، ھەمدە ئۇلارنىڭ ئۆز ئەتراپىدىكى ناھايىتى ئاڭسىز ئەمما پائالىيەتچان كىشىلەرگە بولغان تەسىرى

تەسۋىرلەنگەن. بۇ ئەسەرلەردە يەنە ئالبېرت كامۇنىڭ بىمەنىچىلىك ئۇسلۇبى ۋە مەۋجۇدىيەتچىلىك ئىدىيىسى ئەكس ئەتكەن. باسنىڭ ئابرۇيىنى دەسلەپكى قەدەمدە تىكلىگەن رومانى «كۆك تاماكا ۋاستىچىسى» (1960) 18- ئەسىردىكى ئەنگلىيىلىك يازغۇچى ھېنرى فىلدىڭ (Henry Fielding, 1707-1754) نىڭ «تام جونس» ناملىق رومانىغا تەقلىد قىلىنغان بولۇپ، خىلى ئۇزۇن سەھىپىلىك بۇ ئەسەر جون باسنىڭ بارغانسېرى پىشىپ يېتىلگەن يېزىقچىلىق ماھارىتىنى تولۇق نامايان قىلغان. بىراق بەزى ئوبزورچىلار مۇنداق دېگەن: بۇ ئەسەر گەرچە «ناھايىتى ياخشى تەقلىد قىلىنغان بولسىمۇ، بىراق ئاپتور تەقلىد قىلىنغان شەكىللەرنىڭ ماھىيىتىگە سەل قاراپ، پەقەت بىر خىل يۈزەكى كىنايە بىلەنلا قانائەتلەنگەن».

1966- يىلى نەشر قىلىنغان «ئۆچكە بالا — گايلىس» ناملىق رومان جون باسنىڭ ئىجادىيەت خاھىشىغا ھەقىقىي ۋەكىللىك قىلىدۇ. بۇ ئەسەر ئەنگلىيىلىك مەشھۇر كىنايىچى يازغۇچى سۋايفتنىڭ رومانى «گرېفونىڭ ساياھىتى» نىڭ چوڭقۇر تەسىرىگە ئۇچرىغان. بىراق بۇ ئەسەردە باس كومپيۇتېر دەۋرىدىكى ئادەملەرنىڭ تېنى بىلەن روھىنىڭ ئايرىلىپ كېتىشىنى ئىپادىلىگەن: بۇ ئادەملەر ناھايىتى قامەتلىك بولسىمۇ، لېكىن ئۇلارنىڭ روھى ئىنتايىن ئاجىز، ئەمەلىيەتتە ئۇلار «نائادەم» لەرگە ئايلىنىپ كەتكەن. ئەسەردىكى باش پېرسوناژ گايلىسنىڭ ئەسلى ئىسمى بىللى بوكسفۇس بولۇپ، بىر ئادەم ئۇنى كىچىكىدىنلا ئۆچكە ھېسابىدا بېقىپ چوڭ قىلىدۇ. بىراق، كېيىن گايلىس ئۆزىنىڭ ئۆچكە ئەمەس ئادەم ئىكەنلىكىنى بايقاپ، ئىسمىنى ئۆچكە بالا جورجىغا ئۆزگەرتىدۇ، گايلىس ئۇنىڭ لەقىمى بولۇپ قالىدۇ. ئۆچكە بالا ئۆزىنىڭ ھايۋانلارچە سەبىيلىكىنى يوقاتقاندىن كېيىن، ئىنسانىيەتنى قۇتقۇزۇش ئۈچۈن ئۆزىنى قۇربان قىلماقچى بولىدۇ، بىراق ئۆز نىشانىنى تاپالماي قاتتىق چارچايدۇ ھەمدە: «ئەمدى مېنىڭ كارىم يوق، مېنىڭ ھېچنەرسە بىلەن چاتىقىم يوق!» دەپ ۋارقىرايدۇ. ئەڭ ئاخىرىدا، گايلىس كومپيۇتېر WESCAC نىڭ قورسىقىغا كىرىپ ھېچقانداق زەخمەتكە ئۇچرىمايدۇ، بەلكى يېڭى بىر پەللىگە يېتىدۇ. بۇنداق مەسەل شەكلىدىكى بىمەنە كەچۈرمىش ھازىرقى زامان ئىلىم - پېننىڭ ھەممىنى ئۆز ئىچىگە ئالىدىغان ماھىيىتىنى

ئەكس ئەتتۈرۈپ بەرگەن. ۋەھالەنكى، باس كىنايىدىن ۋە خام خىيالدىن ھالقىغان بىر مەنزىلنىڭ مەۋجۇت ئىكەنلىكىگە ئىشەنگەن. شۇڭا، گايلىس ئۆزىنىڭ ئىنسانىيەتكە بولغان مۇھەببىتى ئارقىلىق ئاشۇ مەنزىلگە يېتەلىگەن.

باس 1968- يىلى «شادلىق ئۆيىدە ئېزىقىش» ناملىق ھېكايىلەر توپلىمىنى نەشر قىلدۇرغان. 1979- يىلى باسنىڭ ئاساسلىق رومانلىرىدىكى پېرسوناژلار ئۆزئارا يېزىشقان 18 پارچە خەتتىن تەركىب تاپقان «خەت - چەكلەر» ناملىق كىتابى نەشر قىلىنغان. 1982- يىلى ئۇنىڭ «دەم ئېلىش يىلى» ناملىق رومانى نەشر قىلىنغان.

باس ئەنئەنىۋى پروزىچىلىقنىڭ چەكلىمىلىرىدىن ھالقىپ، يۈرەكلىك ھالدا يېڭىلىق ياراتقان. ئۇنىڭ قارا يۇمور ئەسەرلىرى ھېللېر قاتارلىقلارنىڭ ئەسەرلىرىگە ئوخشىمايدۇ. ئۇنىڭ ئەسەرلىرىدە 2- دۇنيا ئۇرۇشىنى باشتىن كەچۈرگەن يازغۇچىلارنىڭ ئەسەرلىرىدىكى كۈچلۈك بەرباتلىق تۇيغۇسى يوق، ئۇ ئاساسلىقى بايان قىلىش ماھارىتى جەھەتتە يېڭىلىق ياراتقان. ئۇنىڭ ئەسەرلىرى ئەنئەنىۋى رېئالىزمدىن تېخىمۇ يىراقلاپ كەتكەن.

دونالد بارسېلم (Donald Barthelme, 1931—1989) ئامېرىكىلىق يازغۇچى، قارا يۇمور ئېقىمىنىڭ مۇھىم ۋەكىللىرىدىن بىرى.

ئۇ فىلادېلفىيە شەھىرىدە تۇغۇلغان. قۇرۇقلۇق ئارمىيىسىدە ھەربىي مەجبۇرىيەت ئۆتىگەن. 50- يىللارنىڭ ئوتتۇرىلىرىدا خۇستون مۇزېيىنىڭ باشلىقى بولغان. كېيىن مۇھەررىرلىك ۋە ئوقۇتقۇچىلىق قىلغان.

بارسېلم ئۆزىنىڭ يېزىقچىلىق ئالاھىدىلىكى ھەققىدە مۇنداق دېگەن: «كارتىنا مەن ئىشىنىدىغان بىردىنبىر شەكىل». بۇ يەردىكى كارتىنا (پارچە، ئۈزۈندى) خىيالىي، ئەركىن - ئازادە بولغان، خالىغانچە بۇزۇشقا ۋە قايتا قۇراشتۇرۇشقا بولىدىغان بىر خىل يېزىقچىلىق شەكلى. بارسېلم بۇ خىل شەكىل ئارقىلىق ئەتراپىكى ئاللىقاچان تاماملانغان نەرسىلەرگە بولغان ئىشەنمەسلىكنى خالىغانچە ئىپادىلىيەلىگەن.

1967- يىلى نەشر قىلىنغان «ئاق قار مەلىكە» ناملىق رومان بارسېلمنىڭ ۋەكىل ئەسىرى بولۇپ، بۇ ئەسەردە ياۋروپا خەلق چۆچەكلىرىدىكى ئاق قار مەلىكىنىڭ ئوبرازى ئارىيەت ئېلىنغان. بەزى ئوبزورچىلار بۇ روماننى «رەزىل

چۆچەك» دەپ ئاتاشقان. ئەسەردىن ئېنىق بىر بايان لىنىيىسىنى تېپىش قىيىن. باش پېرسوناژ ئاق قار ۋە ئۇنىڭ بىللە ئويۇنداشلىرى ئاڭلىغان يەتتە نەپەر دېرىزە سۈرتكۈچى بىر قاتار ناشايان ئىشلارنى ۋە قوپاللىقلارنى قىلىدۇ. نەتىجىدە بىر ئادەم ئۆلىدۇ، بىر ئادەم ئېسىپ ئۆلتۈرۈلىدۇ. بۇ روماننىڭ ئالاھىدىلىكىنى «تىل ئويۇنى» دېگەن سۆزگە يىغىنچاقلاش مۇمكىن. بارسېلم تىل ئىشلىتىشتىكى يۈكسەك تالانتى ئارقىلىق ئېلاستىكىلىقنى ۋە ئەسەبىي روھنى تەسۋىرلىگەن، ھەرگىزمۇ يېزىقچىلىق ماتېرىياللىرىنى ئاددىي ھالدا دۆۋىلەپ قويمىغان. ئاپتور مەسخىرە قىلىش، تەگىپۇگىسىزلىق ۋە ئارىلاشما تېكست قاتارلىق ئۇسۇللار ئارقىلىق ئاق قارنىڭ رېئاللىقتا بولغان نارازىلىقىنى ۋە بۇ دۇنيادىن ھالقىپ كېتىشكە ئامالسىزلىقىنى ئىپادىلىگەن. ئەڭ ئاخىرىدا، ئاق قار پۈتۈنلەي ئۈمىدسىزلەنگەن. بارسېلم رېئاللىقتا بولغان ئىشەنمەسلىكتىن تىلغا بولغان ئىشەنمەسلىككە تەرەققىي قىلغان. ئۇ كىشىلەر قىلىدىغان نۇرغۇن گەپلەرنىڭ ئەمەلىيەتتە ئالاقە رولىنى ئويىنىيالمايدىغانلىقىنى، ئۇلارنىڭ مەنىسىز قوشۇمچە نەرسىلەر ئىكەنلىكىنى ھېس قىلغان. ئۇ بۇ ھادىسىنى رېئال تۇرمۇشتىكى ئەخلەتلەرنىڭ بارلىقىغا كېلىشىگە سېلىشتۇرغان. ئۇ: «بىز ناھايىتى تېزلا مۇنداق بىر ھالەتكە يېتىمىز: بىزنىڭ ئىشلەپچىقارغانلىرىمىز يۈزدە يۈز ئەخلەتلا بولىدۇ» ، ئۇ چاغدىكى مەسىلە «ھەرگىزمۇ بۇ ئەخلەتلەرنى قانداق تازىلاش ئەمەس، بەلكى بۇ ئەخلەتلەرنىڭ ماھىيىتىدىن ھوزۇرلىنىش، چۈنكى، ئۇلار يۈزدە يۈز ئەخلەت» دېگەن. دۇنيانىڭ ئەخلەتكە توشۇپ كەتكەنلىكىنى كۆرۈپ يېتىش ھەمدە ئۇلارنى ھوزۇرلىنىشقا مەجبۇر بولۇش — قارا يۇمورنىڭ مۇھىم بىر ئالاھىدىلىكى. بۇ ئەسەردە بارسېلم يەتكىلى بولمايدىغان نىشانغا ئىنتىلىشتىن ھاسىل بولغان ئۈمىدسىزلىك تۇيغۇسىنى ئىپادىلىگەن. ئۇ مۇنداق دېگەن: «سەنئەت ئەزەلدىنلا رېئال دۇنيادىن قۇتۇلۇشتىن ئىبارەت، بىراق، سەنئەتنى ئۆزىنىڭ ئېنىق ۋەزىپىسى قىلغان يازغۇچىلار قۇتۇلۇشنىڭ قىيىنلىقىنى بارغانسېرى كۆپلەپ تەسۋىرلىمەكتە...»

1968- يىلى نەشر قىلىنغان «ئەرزىمەس ئادەت، غەلىتە قىلىق» ناملىق ھېكايىلەر توپلىمىدا يەڭگىل كەيپىيات بىلەن ئېغىر مىسكىنلىك گەۋدىلەنگەن.

1971- يىلى نەشر قىلىنغان «شەھەر تۇرمۇشى» ناملىق روماندا بارسېلم

ئۆزىنىڭ باش تېمىسىنى مۇپەسسەل ئوتتۇرىغا قويغان: ئەسەردە ئاڭنىڭ بەربات بولۇشى، ئىجادىيەت كۈچىنىڭ خورىشى ، ئادەم خاراكتېرىنىڭ بۆلۈنۈشىدىن بىزار بولۇش، روھىي پارچىلىنىشتىن زېرىكىش قاتارلىق نۇقتىلار گەۋدىلەنگەن. بۇ ئەسەردە ئۇ ئۆزىنىڭ بىر ئەسەبىي دۇنياغا بولغان مەسئۇلىيەت تۇيغۇسىنى ۋە ئىنسانىيەت تەجرىبىلىرىگە بولغان مۇئەييەنلەشتۇرۇشىنى ئىپادىلىگەن.

مەشھۇر تەتقىقاتچى ئىھاب ھەسەن «ئامېرىكا ئەدەبىياتى: 1945ـ1972» ناملىق كىتابىدا بارسېلمنى «ئەستايىدىل يۇمورچى ۋە ئىجادچانلىقتا ئىگە خام خىيالچى» دېگەن. بارسېلم ئەسەرلىرىنىڭ قۇرۇلمىسىغا ئالاھىدە ئەھمىيەت بەرگەن. ئۇ ئابستراكت رەسىمچىلىكتىن ئۆرنەك ئېلىپ، بىر ـ بىرىگە مۇناسىۋەتسىز نەرسىلەرنى ئۆز ئارا چاپلىغان؛ كۆپلىگەن قىستۇرما رەسىملەرنى ۋە نۇسخىلارنى ئىشلەتكەن؛ سوئال ـ جاۋاب، مۇندەرىجە، ماۋزۇ قاتارلىق شەكىللەردىن ئۈنۈملۈك پايدىلانغان؛ ئىستىئارە، دىئالېكت، ئېغىز تىلى، كوچا سۆزى قاتارلىقلارنى ئۆز ئارا بىرىكتۈرۈۋەتكەن. ئۇ ھازىرقى زامان جەمئىيىتىدىكى ھەرخىل مۇرەككەپ مەسىلىلەرنى ئەخلاق نۇقتىسىدىن چۈشىنىشكە تىرىشىپ، تىل ئارقىلىق بىر خىيالىي دۇنيانى ياراتماقچى بولغان.

دونالد بارسېلم گۇگېنھېيىم مۇكاپاتى، مەملىكەتلىك كىتاب مۇكاپاتى، مەملىكەتلىك ئەدەبىيات ـ سەنئەت ئاكادېمىيىسى مۇكاپاتى قاتارلىق مۇكاپاتلارغا ئېرىشكەن.

بۇلاردىن باشقا، قارا يۇمور ئېقىمىغا تەۋە مۇھىم يازغۇچى ۋە ئەسەرلەردىن يەنە جون خاۋكىس ۋە ئۇنىڭ «ئۆلۈم، ئۇيقۇ ۋە ساياھەتچى» ناملىق رومانى، جامېس پادى ۋە ئۇنىڭ «كابوت رايت ئىشنى باشلىدى» ناملىق رومانى، ۋلادىمىر نابوكوۋ ۋە ئۇنىڭ «لولىتا» ناملىق رومانى قاتارلىقلار بار.

ئون ئىككىنچى باب

سېھرىي رېئالىزم

سېھرىي رېئالىزم (Realismo mágico) 20- ئەسىرنىڭ 30-، 40- يىللىرىدا لاتىن ئامېرىكىسىدا باشلىنىپ، تا ھازىرغىچە داۋاملىشىۋاتقان مۇھىم بىر مودېرنىزم ئېقىمى.

1. سېھرىي رېئالىزم ۋە ئۇنىڭ تەرەققىياتى

20- ئەسىرنىڭ باشلىرىدىن تارتىپ لاتىن ئامېرىكىسى ئەدەبىياتى زور نەتىجىلەرگە ئېرىشكەن. بولۇپمۇ 2- دۇنيا ئۇرۇشىدىن كېيىن، لاتىن ئامېرىكىسى ئەدەبىياتى مىسلىسىز تەرەققىي قىلىپ، ئىنتايىن تېز سۈرئەت بىلەن ھازىرقى زامان دۇنيا ئەدەبىياتىنىڭ ئالدىنقى قاتارىغا ئۆتكەن. 1945- يىلى چىلىلىق ئايال شائىر گابرىلا مىسترال (1889-1957) لاتىن ئامېرىكىسىدا تۇنجى بولۇپ نوبېل ئەدەبىيات مۇكاپاتىغا ئېرىشكەن. شۇنىڭدىن كېيىن، 60- يىللاردىن بۇيان گۋاتېمالالىق يازغۇچى ئانھېل ئاستۇرىئاس، چىلىلىق شائىر پابلو نېرۇدا (1904-1973)، كولۇمبىيىلىك يازغۇچى گارسىيا ماركۇز، مېكسىكىلىق شائىر ئوكتاۋئو پاز قاتارلىقلار ئىلگىرى - كېيىن بولۇپ، 1967-، 1971-، 1982- ۋە 1990- يىللىرى نوبېل ئەدەبىيات مۇكاپاتىغا ئېرىشكەن. بۇلاردىن باشقا، ئارگېنتىنالىق يازغۇچى لۇئىس بورھېس، پېرۇلۇق يازغۇچى ۋارگاس لوسا قاتارلىق زور بىر تۈركۈم يازغۇچىلار دۇنياۋى شۆھرەت قازانغان. كىشىلەر لاتىن ئامېرىكىسى ئەدەبىياتىدىكى بۇنداق گۈللىنىشنى «ئەدەبىياتنىڭ پارتلىشى»، لاتىن ئامېرىكىسى ئەدەبىياتىنى «پارتلاش ئەدەبىياتى» دەپ ئاتىغان.

بۈگۈنكى زامان لاتىن ئامېرىكىسى ئەدەبىياتىدا ھەر خىل ئېقىملارنىڭ

كۆپلۈكى ئادەمنى ھەيران قالدۇرىدۇ. پەقەت «رېئالىزم» نامىدىكى ئەدەبىي ئېقىملاردىنلا سېھرىي رېئالىزم، يېڭى رېئالىزم، قۇرۇلما رېئالىزمى، پسىخىك رېئالىزم، ئىجتىمائىي رېئالىزم، ۋەھىمىلىك رېئالىزم، كىنو رېئالىزمى، ھايۋانلار پسىخىكىسى رېئالىزمى قاتارلىق ئون نەچچە ئېقىم بار. بۇلار ئىچىدە ئەڭ مۇھىملىرى سېھرىي رېئالىزم بىلەن قۇرۇلما رېئالىزمى بولۇپ، جۈملىدىن سېھرىي رېئالىزمنىڭ تەسىرى ئەڭ زور.

ئىسپان تىلى لاتىن ئامېرىكىسىدا تۇنجى قېتىم «سېھرىي رېئالىزم» (Realismo mágico) دېگەن بۇ ئاتالغۇنى قوللانغان كىشى ۋېنېسۇئېلالىق مەشھۇر يازغۇچى ئۇسرال پېترى بولۇپ، ئۇ 1948- يىلى يازغان ماقالىسى «ۋېنېسۇئېلانىڭ ئادەملىرى ۋە ئەدەبىياتى» دا مۇنداق دېگەن: «ھېكايە سۇژىتىدا يېتەكچى ئورۇندا تۇرىدىغان ھەمدە ئادەمدە چوڭقۇر تەسىر قالدۇرىدىغان نەرسە دەل كىشىلەرنىڭ رېئال تۇرمۇشتىكى سىرلىق قاراشلىرىدىن ئىبارەت. ئۇ رېئاللىقتا بولغان بىر خىل شېئىرىي پەرەز ياكى شېئىرىي ئىنكار. ئىپادىلەشكە تېخىمۇ دەل كېلىدىغان سۆز تېپىشتىن بۇرۇن، بۇنى ‹سېھرىي رېئالىزم› دەپ ئاتاپ تۇرايلى» . شۇنىڭدىن كېيىن، «سېھرىي رېئالىزم» دېگەن بۇ ئاتالغۇنى لاتىن ئامېرىكىسىدىكى بەزى مەشھۇر يازغۇچىلار بارا-بارا ئىشلىتىشكە باشلىغان.

بىراق، پېترى ھەرگىزمۇ بۇ ئاتالغۇنى ئىجاد قىلغان كىشى ئەمەس. ئۇنى 1925- يىلى گېرمانىيىلىك سەنئەت تەتقىقاتچىسى فرانز رو (Franz Roh) ئۆزىنىڭ «كېيىنكى ئىپادىزىم. سېھرىي رېئالىزم. ھازىرقى ياۋروپا رەسىمچىلىكىدىكى بىرقانچە مەسىلە» ناملىق مەشھۇر كىتابىدا تۇنجى قېتىم ئوتتۇرىغا قويغان ھەمدە بۇ ئۇقۇم ئارقىلىق گېرمانىيە ۋە ياۋروپانىڭ كېيىنكى ئىپادىزم رەسىمچىلىكىنى تەھلىل قىلغان. ئىككى يىلدىن كېيىن، يەنى 1927- يىلى ئىسپانىيىلىك مەشھۇر مۇتەپەككۇر ئولگات - گاسسېت باشقۇرۇشىدىكى «غەرب» ژۇرنىلى بۇ كىتابنى ئىسپان تىلىغا تەرجىمە قىلىپ چىقارغان. بىراق نېمە ئۈچۈنكى، كىتاب ئىسمى «سېھرىي رېئالىزم: كېيىنكى ئىپادىزم» دەپ ئۆزگەرتىۋېتىلگەن. مۇنداقچە ئېيتقاندا، قوشۇمچە ماۋزۇ ئاساسىي ماۋزۇغا ئايلاندۇرۇلۇپ، سېھرىي رېئالىزم بىر مۇھىم سەنئەت خاھىشى دەپ قارالغان.

بۇنىڭ بىلەن سېھرىي رېئالىزم كەڭ تارقىلىپ، يېڭى بىر سەنئەت ئېقىمى سۈپىتىدە ئومۇملاشقان ھەمدە بارا-بارا ئەدەبىيات ساھەسىگە سىڭىپ كىرگەن. ئىسپان تىلىدىكى mágico دېگەن سۆز ئىنگلىز تىلىدىكى magic دېگەن سۆز بىلەن باراۋەر بولۇپ، ئۇ «سېھىرلىك»، «سىرلىق»، «ئىپتىدائىي ئېتىقاد»، «ئەقىلگە سىغمايدىغان»، «ئويلىمىغان يەردىن چىققان»، «مۆجىزە»، «ئۇشتۇمتۇت ئۆزگەرمەك»، «سېھىرگەرلىك قىلماق» دېگەندەك مەنىلەرنى بىلدۈرىدۇ.

ئۇنداقتا سېھرىي رېئالىزم دېگەن نېمە؟ بۇ ھەقتە كىشىلەرنىڭ كۆزقاراشلىرى ئوخشاش ئەمەس. بىراق ئەڭ ۋەكىللىككە ئىگە مۇنداق ئىككى خىل قاراش بار. ئۇنىڭ بىرىنى ئامېرىكىدا ئوقۇتقۇچىلىق قىلىدىغان لاتىن ئامېرىكىسى ئەدەبىياتى تەتقىقاتچىسى ئانخېل فلورېس ئوتتۇرىغا قويغان بولۇپ، ئۇ 1955- يىلى ئامېرىكىدا چىقىدىغان «ئىسپانىيە» ژۇرنىلىدا «ئىسپان تىلى ئامېرىكىسى پروزىچىلىقىدىكى سېھرىي رېئالىزم» ناملىق مۇھىم ماقالىسىنى ئېلان قىلغان. بۇ ماقالىدە ئۇ سېھرىي رېئالىزم 1935- يىلى بارلىققا كەلگەن (ئارگېنتىنالىق مەشھۇر يازغۇچى لۇئىس بورخېسنىڭ «دۇنياۋى رەزىل ئىشلار» ناملىق ھېكايىلەر توپلىمىنىڭ نەشر قىلىنىشى بۇنىڭ بەلگىسى)، ئۇ رېئالىزم بىلەن خام خىيالنىڭ بىرىكمە مەھسۇلاتى دەپ قارىغان. مانا مۇشۇ چۈشىنىش ئاساسىدا، فلورېس لاتىن ئامېرىكىسى ئەدەبىياتىدا شۇنىڭدىن كېيىن بارلىققا كەلگەن، ھالقىما رېئالىزملىق تۈسكە ياكى تەسەۋۋۇرغا باي بولغان ئەمما يەنە رېئاللىقنى ئەكس ئەتتۈرگەن ئەسەرلەرنىڭ ھەممىسىنى دېگۈدەك سېھرىي رېئالىزمغا تەۋە قىلغان. بىراق، ئۇنىڭ بۇ كۆزقارىشىغا نۇرغۇن ئادەم قارشى چىققان. بۇ خىل كۆزقاراشقا قارىمۇ قارشى بولغان يەنە بىر خىل كۆزقاراشقا مېكسىكىلىق مەشھۇر ئەدەبىي ئوبزورچى لۇئىس لېئال ۋەكىللىك قىلىدۇ. 1967- يىلى ئۇ «ئامېرىكا قىتئەسى قوللانمىسى» ژۇرنىلىدا «ئىسپان تىلى ئامېرىكىسى ئەدەبىياتىدىكى سېھرىي رېئالىزم توغرىسىدا» ناملىق مۇھىم ماقالىسىنى ئېلان قىلىپ، كۆپلىگەن ماتېرىياللارغا ئاساسەن فلورېسنىڭ كۆزقارىشىغا رەددىيە بەرگەن. ئۇنىڭ قارىشىچە، فلورېسنىڭ نۇقتىئىنەزەرى بويىچە بولغاندا، سېھرىي رېئالىزم ھەرگىزمۇ ئەدەبىياتتىكى يېڭىلىق ئەمەس،

بەلكى ئەدەبىيات تارىخىدا ئاللىقاچان بار بولغان ھادىسە. لىئال سىھىري رىئالىزمنى يازغۇچىلارنىڭ رىئال تۇرمۇشتىكى سىرلارنى بايقىشى ۋە ئەكس ئەتتۇرۇشىگە تاقىغان. ئۇ مۇنداق دېگەن: «سىھىري رىئالىزمنىڭ ئاساسىي ئالاھىدىلىكى ھەرگىزمۇ بىر قاتار پېرسوناژلارنى ۋە ساختا دۇنيانى توقۇپ چىقىش ئەمەس، بەلكى ئادەم بىلەن ئادەم، ئادەم بىلەن ئۇنىڭ مۇھىتى ئوتتۇرىسىدىكى سىرلىق مۇناسىۋەتلەرنى بايقاش. سىرلىق تۇسكە ئىگە رىئاللىقنىڭ ئوبيېكتىپ مەۋجۇتلۇقى سىھىري رىئالىزملىق ئەدەبىي ئىجادىيەتنىڭ مەنبەسى». لىئالنىڭ بۇ كۆزقارىشى سىھىري رىئالىزمنىڭ ئەمەلىيىتىگە ئۇيغۇن.

سىھىري رىئالىزم — رىئاللىقنى سىھىرغا ئايلاندۇرۇش ئارقىلىق ئۇنىڭغا قويۇق سىرلىق تۈس بېرىش، شۇنداقلا ئۇنىڭ چىنلىقىنى يوقاتماسلىق. سىھىري رىئالىزم لاتىن ئامېرىكىسىنىڭ تارىخىي، سىياسىي، ئىجتىمائىي، مەدەنىي ۋە تۇرمۇش رىئاللىقىنى ئەكس ئەتتۇرىدىغان ئالاھىدە بەدىئىي ۋاسىتە. شۇڭا، ئۇنىڭ ئىپادىلەيدىغىنى سېھىر ئەمەس بەلكى رىئاللىق.

ئارگېنتىنالىق مەشھۇر ئەدەبىي تەنقىدچى ئاندېرسون ئىنبېت «سىھىري رىئالىزم ۋە باشقىلار» ناملىق كىتابىدا سىھىري رىئالىزمنى مۇنداق بايان قىلغان: «سىھىري رىئالىزملىق پروزا ئەسەرلىرىدە يازغۇچىنىڭ تۈپ مۇددىئاسى سېھىر ئارقىلىق رىئاللىقنى ئىپادىلەش، ھەرگىزمۇ سېھىرنى رىئاللىق سۈپىتىدە ئىپادىلەش ئەمەس. ئەسەردىكى پېرسوناژلار، نەرسىلەر ۋە ئىشلارنى ئەسلىدە ئېنىق بىلگىلى بولىدۇ، ئۇلار ئەقىلگە ئۇيغۇن، بىراق كىتابخانلاردا غەلىتىلىك تۇيغۇسى پەيدا قىلىش ئۈچۈن، ئاپتور ئۇلارنى قەستەن بىلگىلى بولمايدىغان، مەنتىقىگە سىغمايدىغان قىلىپ يازىدۇ، ئەقىلگە ئۇيغۇن قىلىپ چۈشەندۈرمەيدۇ، خۇددى سېھىرگەرلەرگە ئوخشاش ئۇلارنىڭ ئەسلى قىياپىتىنى ئۆزگەرتىۋېتىدۇ. بۇنىڭ بىلەن رىئاللىق ئاپتورنىڭ تەسەۋۋۇرى ئىچىدە يوقىلىدۇ ... رىئاللىقنىڭ يوقىلىشى (يەنى سېھىر) بىلەن رىئاللىقنىڭ ئىپادىلىنىشى (يەنى رىئالىزم) داۋامىدا، سىھىري رىئالىزم يارالغان ئۇنۇم خۇددى ئاجايىپ بىر مۆجىزىنىڭ زاھىر بولۇشىدەك ئادەمنى ھەيران قالدۇرىدۇ. ئۇ يەنە يېڭى بىر تاڭ سەھەردە قۇياش نۇرى ئاستىدىكى دۇنيانى كۆزەتكەنگە

ئوخشايدۇ: ئەتراپىتىكى كۆرۈنۈشلەر سىرلىق بولمىغان تەقدىردىمۇ، ھېچبولمىغاندا ئاجايىپ-غارايىپ. بۇنداق ئەسەرلەردىكى ئىشلار ھەم چىن بولىدۇ، ھەم يەنە ئادەمدە خىيالىي تۇيغۇ پەيدا قىلىدۇ. ئاپتور ھەم تەبىئەتتىن ھالقىغان ھەم يەنە تەبىئەتتىن ئايرىلمىغان بىر خىل كەيپىيات يارىتىدۇ؛ بۇنىڭدا ئۇ رېئاللىقنى نېرۋا كېسەللەردە بولىدىغان خىيالىي تۇيغۇغا ئوخشاپ كېتىدىغان ھالەتكە ئايلاندۇرۇش ئۇسۇلىنى قوللىنىدۇ». دېمەك، سېھرىي رېئالىزمنىڭ مۇددىئاسى، ئالاھىدىلىكى ۋە ئىپادىلەش ئۇسۇلى غەرب مودېرنىزم ئەدەبىياتىدىكى باشقا ھەرقانداق ئېقىمنىڭكىدىن پەرقلىنىدۇ.

سېھرىي رېئالىزم تەشكىلىي، خىتابنامىسى ۋە نەشر ئەپكارى بار كوللېكتىپ ئەمەس. گەرچە ئۇ بىر ئەدەبىي ئېقىم بولسىمۇ، لېكىن ئۇنىڭ بىرلىككە كەلگەن ئىجادىيەت پرىنسىپى يوق، ھەرقايسى يازغۇچىلارنىڭ ئۆزىگە خاس بەدىئىي ئۇسلۇبى ۋە ئىجادىيەت ئالاھىدىلىكى بار: بەزىلەر ئەپسانىۋى يېزىقچىلىق ئۇسۇلىنى قوللانغان، بەزىلەر چۆچەكسىمان كەيپىيات يارىتىشقا ماھىر، بەزىلەر زىچ تېكىست ۋە پەلسەپىۋى كەڭلىك يارائقان، بەزىلەر مۇرەككەپ قۇرۇلمىدىن پايدىلىنىشقا ئۇستا ··· بىراق، سېھرىي رېئالىزملىق ئىجادىيەت ئۇسۇلىنى قوللانغان يازغۇچىلار ئارىسىدا تا ھازىرغىچە تېخى ھېچكىم ئۆزىنى ئوچۇق - ئاشكارا ھالدا سېھرىي رېئالىزمچى يازغۇچى دەپ ئاتىغان ئەمەس.

سېھرىي رېئالىزم دېگەن بۇ ئاتالغۇ لاتىن ئامېرىكىسىغا تارقىلىشتىن بۇرۇنلا، كېيىن بۇ نام بىلەن ئاتالغان ئەدەبىيات ھادىسىسى ئاللىقاچان مەۋجۇت ئىدى. ئۇ 20- ئەسىرنىڭ 20- يىللىرىدا تەييارلىق باسقۇچىنى باشتىن كەچۈرۈپ، 30- ۋە 40- يىللاردا باشلانغان. پېترى بىلەن ئاستۇرىئاس سېھرىي رېئالىزمغا يول ئاچقان يازغۇچىلار ئىدى.

ئۇسرال پېترى 1929- يىلى ۋېنېسۇئېلا مەركىزىي ئۇنىۋېرسىتېتىنى تاماملاپ دوكتورلۇق ئۇنۋانىغا ئېرىشكەن، فرانسىيىگە بېرىپ ئوقۇغان؛ فرانسىيىدە تۇرۇشلۇق مەدەنىيەت ۋالىيسى، ئىقتىساد پروفېسسورى بولۇپ ئىشلىگەن؛ مائارىپ مىنىستىرى، پرېزىدېنت سارىيىنىڭ كاتىپى، مالىيە مىنىستىرى، ئىچكى ئىشلار مىنىستىرى قاتارلىق ۋەزىپىلەرنى ئۆتىگەن. ئۇ ئالىم، يازغۇچى ۋە ئىجتىمائىي پائالىيەتچى ئىدى. ئۇ سېھرىي رېئالىزم دېگەن

بۇ ئاتالغۇنى لاتىن ئامېرىكىسى ئەدەبىياتىغا ئەكىرىپلا قالماي، ئەڭ دەسلەپ سېھرىي رېئالىزم ئۇسلۇبىدا ئەسەر يازغان. ئۇنىڭ «يامغۇر» (1928) ناملىق ھېكايىسى سېھرىي رېئالىزم ئۈچۈن يول ئاچقان. بۇ ھېكايىدە ۋېنېسۇئېلانىڭ چەت بىر يېزىسىدىكى بىر جۈپ نامرات دېھقان ئەر-ئايال تەسۋىرلەنگەن بولۇپ، كۆممە قوناق تېرىپ جان باقىدىغان بۇ دېھقانلار ئېغىر قۇرغاقچىلىق ئاپىتى تۈپەيلىدىن ناھايىتى قىيىن ئەھۋالدا قالىدۇ. شۇ چاغدا ئۇلار قوناقلىقتىن بىر بالىنى تېپىۋالىدۇ. بۇ بالا ئۇلارغا خۇشاللىق ۋە تەسەللى ئېلىپ كېلىدۇ. مۇناسىۋىتى ناچارلىشىپ كەتكەن بۇ ئەر-ئايال ئوتتۇرىسىدىكى مېھرىبانلىق ھېسسىياتىمۇ قايتا قوزغىلىدۇ. بىراق، ھېلىقى بالا تۇيۇقسىز غايىپ بولىدۇ، ئارقىدىنلا چېلەكلەپ يامغۇر يېغىپ كېتىدۇ. بۇ ھېكايىدە ئادەتتىكى يېزا تۇرمۇشىغا سىرلىق تۈس بېرىلگەن بولۇپ، ئۇنىڭدىن لاتىن ئامېرىكىسىدىكى ئىپتىدائىي ئېتىقادنىڭ ئىزناسىنى كۆرۈۋالغىلى بولىدۇ. لاتىن ئامېرىكىسى ئەدەبىياتىدا ناھايىتى مۇھىم ئورۇندا تۇرىدىغان بۇ قىسقا ھېكايە سېھرىي رېئالىزمنىڭ شەكىللىنىشى ۋە تەرەققىي قىلىشىغا زور تەسىر كۆرسەتكەن.

ئانېل ئاستۇرىئاس سېھرىي رېئالىزمغا يول ئاچقان يەنە بىر مۇھىم يازغۇچى. ئۇ ئىندىئان مەدەنىيىتىنى چوڭقۇر تەتقىق قىلغان. 20- ئەسىرنىڭ 20- يىللىرىدا فرانسىيىدە بىر مەزگىل تۇرغان ھەمدە فرانسىيە ھالقىما رېئالىزم ھەرىكىتىنىڭ تەسىرىگە ئۇچرىغان. 1930- يىلى ئۇنىڭ «گۋاتېمالا چۆچەكلىرى» ناملىق توپلىمى نەشر قىلىنغان. بۇ كىتابتا ئۇ ئىسپانلار كېلىشتىن بۇرۇنقى مايالارنىڭ تۇرمۇشى ۋە مەدەنىيىتىنى تەسۋىرلەپ، مايا ئىندىئانلىرىنىڭ يەرلىك ھېكايەتلىرىنى، ئەپسانە - رىۋايەتلىرىنى ۋە چۆچەكلىرىنى تېما قىلىپ، ناھايىتى يۇزۇر ۋە سېھرىي تۈسكە باي بىر يۈرۈش ھېكايىلەرنى ئىجاد قىلغان. بۇ ئەسەرلەردە ئۇ ئىندىئانلارنىڭ سىرلىق تۇيغۇسى بىلەن گۋاتېمالانىڭ رېئال تۇرمۇشىنى ماھىرلىق بىلەن بىرلەشتۇرگەن بولغاچقا، بۇ ئەسەرلەر «گۋاتېمالانىڭ يېڭى ئەپسانىلىرى» دەپ ئاتالغان. 1946- يىلى ئۇنىڭ «پرېزىدېنت ئەپەندى» ناملىق رومانى نەشر قىلىنغان. بۇ ئەسەردە ئۇ ئەقىل بىلەن ئىپتىدائىي ئېتىقادنىڭ توقۇنۇشى ئېلىپ كەلگەن ئېچىنىشلىق ئاقىۋەتلەرنى ئۆزگىچە ئۇسلۇب بىلەن ئەكس ئەتتۇرگەن. ئىندىئانلارنىڭ سىرلىق

قاراشلىرى بىلەن ھالقىما رېئالىزملىق ئۇسلۇبنى ئۆزئارا بىرلەشتۈرۈپ، ئاجايىپ بەدىئىي ئۈنۈم ياراتقان. 1949- يىلى نەشر قىلىنغان «كۆممە قوناق ئادەم» ناملىق رومانىمۇ لاتىن ئامېرىكىسىنىڭ ئۆزگىچە رېئاللىقى بىلەن ئىندىئانلارنىڭ ئەنئەنىۋى قاراشلىرى ۋە ئەپسانە-رىۋايەتلىرى ئۆزئارا يۇغۇرۇلغان.

پېترى بىلەن ئاستۇرىئاستىن كېيىن، كۇبالىق يازغۇچى ئالېخو كارپېنتېر بىلەن مېكسىكىلىق يازغۇچى خۇئان رۇلفو سېھرىي رېئالىزمنىڭ تەرەققىياتىغا مۇھىم تۆھپە قوشقان.

كارپېنتېرنىڭ مۇھىم رومانى «بۇ دۇنيانىڭ پادىشاھلىقى» 1949- يىلى نەشر قىلىنغان. ئەسەردە 18- ئەسىرنىڭ 90- يىللىرىدىكى ھايتىلىقلارنىڭ قوزغىلىڭى ۋە ھايتىنىڭ يېرىم ئەسىردىن كۆپرەك ۋاقىت ئىچىدىكى تارىخىي ئەھۋاللىرى بايان قىلىنغان. بۇ ئەسەردە ھايتىلىقلارنىڭ مۇتلەق كۆپى ئېتىقاد قىلىدىغان ۋۇدۇ دىنى (Voodoo) نىڭ كۆزقاراشلىرى مۇھىم سالماقنى ئىگىلىگەن. ۋۇدۇ دىنى 1804- يىلىدىن بۇرۇنقى فرانسىيە مۇستەملىكىسى مەزگىلىدىن قالغان كاتولىك دىنى بىلەن ئافرىقىدىكى داھومېي (بۈگۈنكى بېنىن خەلق جۇمھۇرىيىتى) لىق قۇللار ئېلىپ كەلگەن ئىپتىدائىي دىن ۋە پېرخۇنلۇقنىڭ ئارىلاشمىسى بولۇپ، ئەسەردە ۋۇدۇ دىنىنىڭ ئەنئەنىۋى كۆزقاراشلىرى ئارقىلىق رېئاللىققا مۇئامىلە قىلىنغان.

خۇئان رۇلفو 1955- يىلى «پېدرو پارامو» ناملىق مۇھىم پوۋېستىنى نەشر قىلدۇرغان. ئۇزاق ئۆتمەي، بۇ ئەسەر قاتتىق زىلزىلە قوزغىغان، ئاپتورنىڭ نامىمۇ پۇر كەتكەن. بۇ ئەسەردە دىئالوگ، مونولوگ، ئەسلىمە، خىيالىي كۆرۈنۈش، سېھىرلىك كەيپىيات قاتارلىق ۋاستىلار ئارقىلىق بىر يومېشچىكنىڭ ھاياتى تەسۋىرلەنگەن. ئەسەرنىڭ قۇرۇلمىسى ئۆزگىچە بولۇپ، ۋاقىت ۋە ئورۇن تەرتىپى قايتا قۇراشتۇرۇلغان، ئادەم بىلەن ئەرۋاھنىڭ، ھايات بىلەن ئۆلۈمنىڭ، رېئاللىق بىلەن خام خىيالنىڭ چېگرىسى بۇزۇپ تاشلانغان.
بۇ ئەسەر «سېھرىي رېئالىزمنىڭ كلاسسىك ئەسىرى» دەپ ئاتالغان، ئاپتورمۇ «لاتىن ئامېرىكىسىدىكى جويس»، «ھازىرقى زامان پروزىچىلىقىنىڭ سەركەردىسى» دەپ تەرىپلەنگەن.

كولۇمبىيىلىك يازغۇچى گارسىيا ماركۇزنىڭ 1967- يىلى نەشر قىلىنغان «يۈز يىل غېرىبلىق» ناملىق مەشھۇر رومانى سېھرىي رېئالىزم ئەدەبىياتىنىڭ ئەڭ يۇكسەك پەللىسىنى ياراتقان. دۇنياۋى شۆھرەت قازانغان بۇ ئەسەر سېھرىي رېئالىزمنىڭ ئاساسلىق ئالاھىدىلىكلىرىنى ئۆزىگە مۇجەسسەم قىلغان.

شۇنداق دېيىشكە بولىدۇكى، «يامغۇر» سېھرىي رېئالىزمنىڭ بىخ مەزگىلىدىكى مۇھىم ئەسەر، «گۋاتېمالا چۆچەكلىرى»، «پرېزىدېنت ئەپەندى»، «بۇ دۇنيانىڭ پادىشاھلىقى» قاتارلىقلار 30- ۋە 40- يىللاردىكى ۋەكىل ئەسەرلەر، «پېدرو پارامو» 50- يىللاردىكى ۋەكىل ئەسەر، «يۈز يىل غېرىبلىق» بولسا 60- يىللاردىكى ۋەكىل ئەسەر.

يۇقىرىدا تىلغا ئېلىنغان يازغۇچىلاردىن باشقا، يەنە نۇرغۇن يازغۇچىلار سېھرىي رېئالىزم ئۇسلۇبىدا ئەسەر يازغان، بىراق زادى قايسى يازغۇچىلارنىڭ بۇ ئېقىمغا تەۋە ئىكەنلىكىنى ئېنىق ئايرىش ناھايىتى تەس. مەسىلەن، ئارگېنتىنالىق مەشھۇر يازغۇچى لۇئىس بورھېسنى بەزىلەر سېھرىي رېئالىزمچى ئەمەس، بەلكى خام خىيال ئەدەبىياتىغا تەۋە يازغۇچى دەپ قارايدۇ، بىراق لاتىن ئامېرىكىسى ئەدەبىياتىنى تەتقىق قىلىدىغان بەزى چەت ئەللىك تەتقىقاتچىلار ئۇنى سېھرىي رېئالىزمنىڭ كلاسسىك يازغۇچىلىرىدىن بىرى دەپ قارايدۇ. چۈنكى كىشىلەرنىڭ سېھرىي رېئالىزمنى چۈشىنىشى بىردەك ئەمەس. يەنە بىر قېيىنچىلىق شۇكى، بەزى يازغۇچىلار دائىم ئۆز ئۇسلۇبىنى ئۆزگەرتىپ تۇرىدۇ، يەزىدە سېھرىي رېئالىزم ئۇسلۇبىدا ئەسەر يازسا، بەزىدە باشقا ئۇسلۇبلاردا ئەسەر يازىدۇ.

2. سېھرىي رېئالىزمنى شەكىللەندۇرگەن ئامىللار

سېھرىي رېئالىزمنىڭ لاتىن ئامېرىكىسىدا بارلىققا كېلىشى ھەرگىزمۇ تاسادىپىي ئىش ئەمەس، بەلكى لاتىن ئامېرىكىسىنىڭ ئۆزىگە خاس ئالاھىدىلىكلىرى ۋە ياۋروپا مودېرنىزم ئەدەبىياتىنىڭ تەسىرى بىلەن زىچ مۇناسىۋەتلىك. بىز تۆۋەندە سېھرىي رېئالىزمنى شەكىللەندۇرگەن بىر نەچچە مۇھىم ئامىللار ئۈستىدە قىسقىچە توختىلىمىز.

سىرلىق رېئاللىق

لاتىن ئامېرىكىسى قۇرۇقلۇقىنىڭ بىر ئۇچى تروپىك بەلۋاغقا تۇتاشسا، يەنە بىر ئۇچى جەنۇبىي قۇتۇپنىڭ مۇز قاتلىمى ئارىسىدا يوقىلىدۇ. بۇ زېمىندىكى سىرلىق ھادىسىلەر ئادەمنى ھەيران قالدۇرىدۇ. ئۇزۇندىن-ئۇزۇنغا سوزۇلغان بۇ تۇپراقتا غايەت زور تاغ تىزمىلىرى، دەريا ئېقىنلىرى، شاقىراتمىلار، چەكسىز تۇزلەڭلىكلەر، ئېگىزلىكلەر، يايلاقلار ۋە ئىپتىدائىي ئورمانلار بار؛ سان-ساناقسىز ياۋايى ھايۋانلار، غەلىتە ئۇسۇملۇكلەر ۋە ئادەمنىڭ ئىشەنگۈسى كەلمەيدىغان تەبىئەت ھادىسىلىرى بار. سېھرىي رېئالىزمچى يازغۇچى گارسىيا ماركۇز «خۇشپۇراق ئانار ھىدى» (1982) ناملىق سۆھبەت خاتىرىسىدە مۇنداق دېگەن: «لاتىن ئامېرىكىسىنىڭ كۈندىلىك تۇرمۇشىدىن بىزگە ئايانكى، رېئاللىق ئاجايىپ ئىشلارغا تولۇپ كەتكەن. بۇ جەھەتتە مېنىڭ دائىم گوللاندىيىلىك ئېكسپېدىتسىيىچى ئۇپ دې گرافنى تىلغا ئالغۇم كېلىدۇ. ئۆتكەن ئەسىرنىڭ باشلىرىدا ئۇ ئامازون دەرياسىنى بويلاپ ئاجايىپ بىر سەپەر قىلغان. بۇ جەرياندا ئۇ نۇرغۇن ئىشلارنى كۆرگەن. ئۇ سۈيى قايناپ تۇرىدىغان بىر دەريانى كۆرگەن؛ ئۇ بىر يەردىن ئۆتكەن، ئۇ يەردە ئادەم گەپ قىلسىلا چېلەكلەپ يامغۇر يېغىپ كېتىدىكەن؛ ئارگېنتىنانىڭ جەنۇبىدىكى لىۋادىۋىيە ئادمىرال شەھىرىدە دەھشەتلىك قۇيۇن بىر سېرىك ئۆمىكىنى ئاسمانغا ئۇچۇرۇپ كەتكەن، ئەتىسى بېلىقچىلار دېڭىزدىن نۇرغۇن ئۆلۈك شىرلارنى ۋە ئۆلۈك زىراپىلەرنى سۈزۈپ چىققان. ‹گراند ئانىنىڭ دەپنە مۇراسىمى› دېگەن ھېكايىدە مەن پاپانىڭ كولۇمبىيىدىكى بىر يېزىغا قىلغان ئادەمنىڭ ئەقلى يەتمەيدىغان، رېئاللىققا ئايلىنىشى مۇمكىن بولمايدىغان زىيارىتىنى تەسۋىرلىگەنىدىم. ھېلىمۇ ئېسىمدە، مەن پاپانى كۈتۈۋالغان پرېزىدېنتنى ئەينى چاغدىكى پرېزىدېنتتىن پەرقلەندۈرۈش ئۈچۈن تاقىرباش، پاكار ۋە سېمىز قىلىپ يازغان. ھېكايە ئېلان قىلىنىپ 11 يىلدىن كېيىن پاپا راستىنلا كولۇمبىيىگە زىيارەتكە كەلدى، ئۇنى قارشى ئالغان پرېزىدېنتنىڭ تۇرقى مەن تەسۋىرلىگەنگە پۈتۈنلەي ئوخشايتتى: ئۇ تاقىرباش، پاكار ۋە سېمىز ئىدى. مەن ‹يۈز يىل غېرىبلىق› نى يېزىپ بولغاندىن كېيىن، بارانكۇللالىق بىر ياش ئۆزىگە راستىنلا چوشقا قۇيرۇقى ئۆسۈپ چىققانلىقىنى ئېيتتى. گېزىتلەرنى ۋاراقلاپ كۆرسەكلا، بىزنىڭ ئەتراپىمىزدا ھەر كۈنى ئاجايىپ

ئىشلارنىڭ يۈز بېرىۋاتقانلىقىنى بايقايمىز. مەن بەزى ئاددىي ئادەملەرنى تونۇيمەن، ئۇلار ‹يۈز يىل غېرىبلىق› نى زور قىزىقىش بىلەن ئەستايىدىل ئوقۇپ چىقتى، بىراق ھېچقايسىسى ھەيران قالمىدى، چۈنكى مەن تەسۋىرلىگەن نەرسىلەرنىڭ بىرەرسىمۇ ئۇلارنىڭ كۆرگەنلىرىدىن پەرقلەنمەيتتى».

ئۇنىڭدىن نەچچە ئون يىل بۇرۇنلا، چىلىلىق ئوبزورچى ئېنرىك دېلانو جۇغراپىيە بىلەن ئەدەبىياتنىڭ مۇناسىۋىتى ئۈستىدە توختىلىپ مۇنداق دېگەن: «لاتىن ئامېرىكىسىدا جۇغراپىيىلىك شارائىت ئادەملەرنىڭ مەۋجۇت بولۇپ تۇرۇشىدا ناھايىتى مۇھىم رول ئوينايدۇ، بۇنداق ئەھۋال دۇنيانىڭ باشقا جايلىرىدا ئاز ئۇچرايدۇ. بىز جۇغراپىيىلىك شارائىتنىڭ ئىنسانىيەت تۇرمۇشىدا ھەل قىلغۇچ رول ئوينىمايدىغانلىقىنى بىلىمىز، بىراق لاتىن ئامېرىكىسى ئۈچۈن ئېيتقاندا، ئۇنىڭ تەسىرى يەنىلا ناھايىتى زور، شۇنداقلا ئۇ ئەدەبىياتتا جانلىق ئەكس ئەتكەن ··· لاتىن ئامېرىكىسى ئەدەبىياتىدىكى ھەرقانداق ئەسەردە ئەگەر ئاستى قايناپ تۇرغان كەڭ زېمىن بولمىسا، ئەگەر ئاپئاق قارلار بىلەن قاپلانغان تىك چوققىلىق ئاندىس تاغ تىزمىلىرى بولمىسا، ئەگەر تروپىك بەلۋاغدا دائىم چىقىپ تۇرىدىغان نەم شامال بولمىسا، ئەگەر چەكسىز كەتكەن پامپاس يايلىقى بولمىسا، چاقناپ تۇرغان دېڭىز، تارام-تارام دەريا ۋە ئېگىز لىكلەردىكى دانە-دانە كۆللەر بولمىسا، ئۇنداقتا ئۇ ئاجىز، ناچار ۋە ساختا بولۇپ قالىدۇ».

كارپېنتېر لاتىن ئامېرىكىسىنىڭ ئاشۇنداق رېئال ئەھۋالىغا ئاساسەن «ئاجايىپ رېئاللىق» دېگەن ئاتالغۇنى ئوتتۇرىغا قويغان. ئۇ «بۇ دۇنيانىڭ پادىشاھلىقى» ناملىق رومانىنىڭ كىرىش سۆزىدە لاتىن ئامېرىكىسىدا ياۋروپانىڭكىگە ئوخشىمايدىغان «ئاجايىپ رېئاللىق» مەۋجۇت ئىكەنلىكىنى تەكىتلىگەن: «ھايىتىدا تۇرغان چاغلىرىمدا (1943)، ھەممە يەردە ‹ئاجايىپ رېئاللىق› نى بايقىدىم، لېكىن مېنىڭچە، بۇنداق ئەمەلىي مەۋجۇتلۇق سۈپىتىدىكى سىرلىق رېئاللىق يالغۇز ھايىتىغىلا خاس ئەمەس، بەلكى پۈتكۈل ئامېرىكا قىتئەسىنىڭ ئورتاق بايلىقى (ئامېرىكا قىتئەسىدە ئالەمنىڭ مەنبەسى توغرىسىدىكى قاراشلار تېخى رەتلەنمىدى)». 1974- يىلى ئۇ ۋېنېسۇئېلا مەركىزىي ئۇنىۋېرسىتېتىدا سۆزلىگەن بىر قېتىملىق لېكسىيىسىدە مۇنداق

دېگەن: «مەن ھېمايە قىلىدىغان ئاجايىپ رېئاللىق بىزنىڭ ئاجايىپ رېئاللىقىمىز، ئۇ جانلىق ۋە ئىپتىدائىي، پۈتكۈل لاتىن ئامېرىكىسى قۇرۇقلۇقىنىڭ ھەممە يېرىدە مەۋجۇت. بۇ يەردە ئاجايىپ ھادىسىلەرنى ھەر كۈنى كۆرگىلى، مەڭگۈ كۆرگىلى بولىدۇ». ئۇنىڭ قارىشىچە، پۈتكۈل لاتىن ئامېرىكىسىنىڭ تارىخى ئەمەلىيەتتە ئاشۇ ئاجايىپ رېئاللىقنىڭ يىلنامىسىدىن ئىبارەت. سېھرىي رېئالىزم «لاتىن ئامېرىكىسى قۇرۇقلۇقىنىڭ يىغىندىسى ۋە ماھىيىتى».

كارپېنتېر «بۇ دۇنيانىڭ پادىشاھلىقى» ناملىق رومانىنىڭ كىرىش سۆزىدە يەنە مۇنداق دېگەن: «لاتىن ئامېرىكىسى ئەپسانىلىرىنىڭ مەنبەسى تېخى قۇرۇپ كەتكىنى يوق. بۇنى ئامېرىكا قىتئەسىنىڭ ئىپتىدائىي مەنزىرىلىرى، ئۇنىڭ قۇرۇلمىسى ۋە ئەسلى قىياپىتى ... ئىندىئانلار بىلەن نېگىرلارنىڭ بۇ قۇرۇقلۇقتا مەۋجۇت ئىكەنلىكى، يېڭى قۇرۇقلۇقنىڭ ئادەمگە بېرىدىغان ئىلھامى ۋە ھەرخىل ئىرقلارنىڭ بۇ تۇپراقتا ئارىلاش ئولتۇراقلىشىشى بەلگىلىگەن». كارپېنتېر بۇ يەردە لاتىن ئامېرىكىسىدىكى ئارىلاشما ئالاھىدىلىكنى تىلغا ئالغان. بۇ خىل ئارىلاشما — ئىرقنىڭ ئارىلاشمىسى، دىنىنىڭ ئارىلاشمىسى، سەنئەتنىڭ ئارىلاشمىسى، پسىخىكىنىڭ ئارىلاشمىسى قاتارلىق نۇرغۇن تەرەپلەرنى ئۆز ئىچىگە ئالىدۇ. بۇ ئارىلاشمىلارنىڭ تۈپ مەنبەسى قانداشلىقنىڭ ئارىلاشمىسىدىن ئىبارەت. لاتىن ئامېرىكىسىدىكى كىشىلەرنىڭ خاراكتېرى ۋە كۆپ خىل مەدەنىيەت ئىپادىسى ئاساسلىقى مۇشۇنداق ئالاھىدە بولغان كۆپ خىل ئامىللارنىڭ بىرىكىشىدىن شەكىللەنگەن.

مەلۇمكى، لاتىن ئامېرىكىسى كۆپ خىل ئىرق ئارىلاش ئولتۇراقلاشقان رايون. بۇ قۇرۇقلۇقتا يەرلىك ئىندىئانلاردىن باشقا يەنە مۇستەملىكە مەزگىلىدە (16- ئەسىردىن كېيىن) ئېلىپ كېلىنگەن ئافرىقىلىق نېگىرلار بار، شۇنداقلا يەنە ياۋروپادىكى ھەرقايسى دۆلەتلەردىن كەلگەن كۆچمەنلەرمۇ بار. بۇ خىل ئىرقىي قۇرۇلما تۈپەيلىدىن لاتىن ئامېرىكىسىدا سىرتتىن كەلگەن ھەرقانداق مەدەنىيەتنىڭ تەسىرىنى چەتكە قاقمايدىغان، ياۋروپا مەدەنىيىتى بىلەن ئىندىئان مەدەنىيىتى ئورتاق مەۋجۇت بولۇپ، بىر-بىرىگە كىرىشىپ، بىر-بىرىگە سىڭىپ كەتكەن خاس مەدەنىيەت قۇرۇلمىسى شەكىللەنگەن. شۇڭا بۇ يەردە زامانىۋى

پەن-تېخنىكا نەتىجىلىرىمۇ، يەرلىك كىشىلەرنىڭ ئىپتىدائىي تېرىقچىلىق شەكلىمۇ بار؛ يۇكسەك دەرىجىدە تەرەققىي قىلغان شەھەرلەرمۇ، ئىپتىدائىي تاغ-ئورمانلاردا قالاق ھالەتتە ياشايدىغان قەبىلىلەرمۇ بار؛ كەڭ تارقالغان كاتولىك دىنىمۇ بار، ئىندىئانلار ۋە نېگىرلارنىڭ قەدىمكى دىنىي ئۆرپ-ئادەتلىرىمۇ بار. بۇنداق رېئاللىق ناھايىتى تەبىئىي ھالدا لاتىن ئامېرىكىسىغا ئاجايىپ ۋە سىرلىق تۈس ئاتا قىلغان.

لاتىن ئامېرىكىسىنىڭ سىرلىق رېئاللىقى يالغۇز يۇقىرىقى تەرەپلەردىلا ئىپادىلىنەمەيدۇ، ئۇ يەنە ئۇنىڭ سىياسىي رېئاللىقىدىمۇ ئەكس ئەتكەن.

19- ئەسىرنىڭ باشلىرىدا لاتىن ئامېرىكىسىنىڭ مۇستەقىللىق ئىنقىلابى غەلىبە قىلىپ، ئىسپانىيە، پورتۇگالىيە قاتارلىق مۇستەملىكىچىلەرنىڭ ئۇزۇن مۇددەتلىك ھۆكۈمرانلىقى ئاياغلاشقان. بىراق لاتىن ئامېرىكىسىدىكى بارلىق دۆلەتلەر دېگۈدەك مۇستەبىتلەر ھاكىمىيىتىنىڭ قولىغا قالغان. لاتىن ئامېرىكىسى خەلقى ھەربىي مۇستەبىتلەرنىڭ رەھىمسىز ھۆكۈمرانلىقىغا قارشى توختىماي كۈرەش قىلغان. لاتىن ئامېرىكىسى سىياسىي داۋالغۇش ۋە ئىجتىمائىي پاراكەندىچىلىكتىن قۇتۇلالمىغان. بەزىلەرنىڭ ستاتىستىكا قىلىشىچە، 1930- يىلىدىن 60- يىللارنىڭ ئاخىرلىرىغىچە لاتىن ئامېرىكىسىدا 39 قېتىم سىياسىي ئۆزگىرىش يۈز بەرگەن. گارسىيا مازكۇر نوبېل ئەدەبىيات مۇكاپاتىنى قوبۇل قىلىش مۇراسىمىدا مۇنداق دېگەن: «بىزنىڭ بۇ قۇرۇقلۇق بىردەممۇ تىنجىپ باقمىغان ··· پەقەت بىزنىڭ دەۋرىمىزدىلا بەش قېتىم ئۇرۇش پارتلىدى، 17 قېتىم سىياسىي ئۆزگىرىش يۈز بەردى، شۇنداقلا يالماۋۇزغا ئوخشاش بىر مۇستەبىت تەختكە چىقىپ، لاتىن ئامېرىكىسىدا تۇنجى قېتىم خۇدا نامىدىن چوڭ قىرغىنچىلىق قىلدى ··· تۆت يىل ئىچىدە، پۈتكۈل قۇرۇقلۇقتا ئىككى يۈز مىڭ ئادەم جېنىدىن ئايرىلدى، پەقەت ئوتتۇرا ئامېرىكىدىكى نىكاراگۇئا، سالۋادور، گۋاتېمالا قاتارلىق ئۈچ دۆلەتتە يۈز مىڭ ئادەم ئۆلۈپ كەتتى ··· چىلىدىن ئىبارەت مېھماندوست دۆلەتتە بىر مىليون ئادەم چەت ئەلگە قاچتى، بۇ ئومۇمىي ئاھالىنىڭ ئوندىن بىرىنى ئىگىلەيدۇ. پەقەت ئىككى يېرىم مىليون نوپۇسى بار، لاتىن ئامېرىكىسىدىكى ئەڭ مەدەنىيەتلىك دۆلەت دەپ ئېتىراپ قىلىنغان ئۇرۇگۋايدا بەش ئادەمنىڭ ئىچىدە بىرسى سۈرگۈن قىلىندى.

سالۋادوردا 1979ـ يىلى ئىچكى ئۇرۇش پارتلىغاندىن بۇيان، تەخمىنەن ھەر يىگىرمە مىنۇتتا بىر ئادەم پاناھلىق تىلەپ چەت ئەلگە چىقىپ كەتتى ...» لاتىن ئامېرىكىسىدىكى ئاشۇ چوڭ مۇستەبىتلەرنىڭ كالۋالىقى ۋە رەھىمسىزلىكى ئادەم ئىشەنگۈسىز دەرىجىگە يەتكەن. گارسىيا ماركۇز شۇ قېتىقى نۇتقىدا يەنە بۇنىڭغا دائىر نۇرغۇن مىساللارنى ئالغان: ھايتىنىڭ ھۆكۈمرانى چوڭ دۇۋالىي پۈتۈن مەملىكەتتىكى قارا ئىتلارنى قىرىپ تاشلاشقا بۇيرۇق چۈشۈرگەن. چۈنكى، ئېيتىشلارغا قارىغاندا ئۇنىڭ بىر رەقىبى زىيانكەشلىكتىن قورقۇپ، ئادەمدىن قارا ئىتقا ئۆزگىرىۋالغانمىش. ئۇدا ئۈچ قېتىم مېكسىكىنىڭ ھاكىمىيەت بېشىدا ئولتۇرغان مۇستەبىت گېنېرال سانتانا ھەشەمەتلىك دەپنە مۇراسىمى ئۆتكۈزۈپ، بىر قېتىملىق جەڭدە ئۈزۈلۈپ كەتكەن ئوڭ پۇتىنى دەپنە قىلغان. ئېكۋاتورغا 16 يىل ھۆكۈمرانلىق قىلغان گېنېرال گارسىيا مورېنو ئۆلگەندىن كېيىن، ئۇنىڭ جەسىتىگە ئېسىل مۇراسىم كېيىمى كىيدۈرۈلۈپ، كۆكرىكىگە نۇرغۇن مېداللار ئېسىلىپ، تەختتە ئولتۇرغۇزۇلۇپ مېيىت ساقلاش مۇراسىمى ئۆتكۈزۈلگەن. 1935ـ يىلىدىن 1945ـ يىلىغىچە سالۋادورنىڭ پرېزىدېنتى بولغان جاللات مۇستەبىت گېنېرال مارتىنېز بىر قېتىمدىلا 30 مىڭ دېھقاننى قىرىپ تاشلىغان، ئۇ تاماققا سېلىنغان زەھەرنى ئېنىقلايدىغان بىر ئەسۋاب «كەشىپ قىلغان» ، يەنە ناھايىتى بىمەنە ھالدا كوچا چىراغلىرىنى قىزىل قەغەز بىلەن ئوراشقا بۇيرۇق چۈشۈرۈپ، سكارلاتىنا بەزگىكىنى تىزگىنلىمەكچى بولغان ... گارسىيا ماركۇز مىسالغا ئالغان بۇ ھادىسىلەر ئېخى لاتىن ئامېرىكىسىنىڭ سىياسىي ـ ئىجتىمائىي تۇرمۇشىدىكى ئادەمنى ھەيران قالدۇرىدىغان ئىشلارنىڭ ھەممىسى ئەمەس. بىراق بۇلاردىن ئايانكى، لاتىن ئامېرىكىسىنىڭ رېئاللىقى باشقا «مەدەنىيەتلىك دۆلەتلەر» ۋە «مەدەنىيەتلىك رايونلار» نىڭكىگە ئوخشىمايدۇ.

بۇ تۇپراقتىكى ئادەمنى ھەيران قالدۇرىدىغان تەبىئىي ۋە ئىجتىمائىي ھادىسىلەر كىشىلەرگە تونۇشلۇق ئاشۇ بەدىئىي ئىپادىلەش ۋاسىتىلىرىنىڭ كارغا كەلمەيدىغانلىقىنى بەلگىلىگەن، شۇنداقلا، چوقۇم ئۇنىڭغا ماس كېلىدىغان سەنئەت پرىنسىپى ۋە بەدىئىي ئۇسۇلنى تېپىپ چىقىش زۆرۈرىيىتىنى تۇغدۇرغان. شۇڭا، ئەدەبىيات بىلەن رېئاللىقنىڭ مۇناسىۋىتىدىن ئېلىپ

ئېيتقاندا، سېھرىي رېئالىزمنىڭ مەنبەسى دەل لاتىن ئامېرىكىسىنىڭ ئەپسانىگە ئوخشاش سىرلىق رېئاللىقىدىن ئىبارەت بولغان.

ئىندىئان مەدەنىيىتى

سېھرىي رېئالىزمنىڭ شەكىللىنىشىدە لاتىن ئامېرىكىسىدىكى يەرلىك ئاربلاشما مەدەنىيەت، بولۇپمۇ ئىندىئان مەدەنىيىتى ناھايىتى مۇھىم رول ئوينىغان.

ياۋروپا مۇستەملىكىچىلىرى لاتىن ئامېرىكىسىغا كېلىشتىن بۇرۇن، لاتىن ئامېرىكىسىدا ناھايىتى نۇرغۇن (15- ئەسىرنىڭ ئاخىرىدا تەخمىنەن 15 مىليوندىن يۈز مىليونغىچە) ئىندىئانلار ياشايتى. ئالىملارنىڭ تەتقىقاتىغا ئاساسلانغاندا، لاتىن ئامېرىكىسىدىكى ئىندىئانلارنىڭ تىلى تەخمىنەن 2200 خىلغا يېتىدىكەن.

مىلادىدىن بۇرۇنقى 10- ئەسىردىن تارتىپ مىلادى 15- ئەسىرگىچە ئىندىئانلار لاتىن ئامېرىكىسىدا مايا مەدەنىيىتى، ئازتېك مەدەنىيىتى، ئىنكا مەدەنىيىتى قاتارلىق ئۈچ چوڭ مەدەنىيەتنى بەرپا قىلىپ، پارلاق قەدىمكى ئىندىئان مەدەنىيىتىنى ياراتقان. بۇ مەدەنىيەتلەر توغرىسىدىكى ھەرخىل پەرەز ۋە تەسەۋۋۇرلار ئۇلارغا ئاجايىپ سىرلىق تۈس ئاتا قىلغان. ئەدەبىيات جەھەتتە ئىندىئانلار ئەپسانە - رىۋايەتلەرنى، چۆچەك - ھېكايەتلەرنى، تىياتىر-درامىلارنى، دىنىي شېئىر ۋە لىرىك شېئىرلارنى ئىجاد قىلغان. بىراق ئۇلارنىڭ كۆپى يوقىلىپ كەتكەن.

16- ئەسىردىن كېيىنكى مۇستەملىكە مەزگىلدە ياۋروپالىقلار (ئاساسلىقى ئىسپانىيىلىك مىسسىئونېرلار) بىر قىسىم قەدىمكى ئەسەرلەرنى خاتىرىلىگەن ياكى كۆچۈرگەن. ھازىر كىشىلەر بىلىدىغان قەدىمكى ئىندىئان ئەدەبىياتى ئاساسلىقى شۇلاردىن تەركىب تاپقان. بۇلار ئىچىدە ئەڭ مۇھىملىرى مايا مەدەنىيىتىگە تەۋە «پوپول ۋۇھ» ناملىق نەسرىي ئەسەر بىلەن «لاۋېنال پالۋان» ناملىق دراما بولۇپ، ئالدىنقىسىدا دۇنيانىڭ پەيدا بولۇشى، ئىنسانىيەتنىڭ مەنبەسى، ھەرخىل قەھرىمانلىق ھېكايىلىرى، مايا جېچ قەبىلىسىنىڭ شەكىللىنىش ۋە تەرەققىيات تارىخى بايان قىلىنغان؛ كېيىنكىسىدە بىر پالۋاننىڭ ئۇرۇشتىكى كەچۈرمىشلىرى ۋە تەسىراتلىرى تەسۋىرلەنگەن. بۇلاردىن باشقا، ئىندىئانلار ئارىسىدا يەنە ئېغىزدىن - ئېغىزغا تارقالغان كۆپلىگەن خەلق

ئەدەبىياتى ئەسەرلىرى ساقلانغان. تەرەققىي تاپقان دۆلەتلەردە زامانىۋى ئەدەبىياتنىڭ تەرەققىياتى ئەستايىدىل مەنىدىكى خەلق ئەدەبىياتىنى ئاجىزلاشتۇرۇۋەتكەن بولسا، لاتىن ئامېرىكىسىنىڭ تېخى تامامەن ئېچىلمىغان ھالىتى خەلق مەدەنىيىتىنى ساقلاپ قالغان ۋە راۋاجلاندۇرغان. مەيلى يېزىقچە ساقلىنىپ قالغان قەدىمكى ئەسەرلەر ياكى ئېغىزچە خەلق ئەدەبىياتى ئەسەرلىرى بولسۇن، ئىندىئان مەدەنىيىتى ھازىرقى زامان لاتىن ئامېرىكىسى ئەدەبىياتىنىڭ تەرەققىياتىدا ناھايىتى مۇھىم ئەھمىيەتكە ئىگە بولغان. ئۇلارنى قىزغىن سۆيۈش بىر يازغۇچىنىڭ مىللىي ئىگىنى ئۆلچەيدىغان مۇھىم تارازا بولۇپ قالغان. بەزى يازغۇچىلار كۇتۇپخانىلاردا ۋە مۇزېيلاردا يېپىچەتلىنىپ ياتقان ئاشۇ ئەسەرلەردىن «بىر ئىندىئاننىڭ روھىنى تاۋلاپ چىقىش لازىم» دەپ قارىغان. سېھرىي رېئالىزمچى يازغۇچىلار دەل ئاشۇنداق «ئىندىئان روھى» ئارقىلىق ئىندىئانلارنىڭ ئەنئەنىۋى قاراشلىرى بىلەن لاتىن ئامېرىكىسىنىڭ رېئال تۇرمۇشىنى بىر-بىرىگە يۇغۇرۇۋەتكەن. بۇ يەردىكى ئىندىئانلارنىڭ ئەنئەنىۋى قاراشلىرى دەل تارىختا شەكىللەنگەن، لاتىن ئامېرىكىسىنىڭ ئالاھىدە شارائىتى تۈپەيلىدىن ساقلىنىپ قالغان ھەمدە ھازىرقى زامان مەدەنىيىتىنىڭ تەسىرىدە ئاجىزلىشىپ كەتمىگەن ئەپسانىۋى ئاڭ بىلەن دىنىي ئاڭنىڭ بىرىكمىسىدىن ئىبارەت. مەسىلەن: ئىندىئانلار تەبىئەتتىن ھالقىغان كۈچلەرگە شەكسىز ئىشىنىدۇ، شۇنداقلا ئاشۇ كۈچلەر تۇرمۇشنى بەرپا قىلىدۇ، ئۇنىڭغا تەسىر كۆرسىتىدۇ ۋە يېتەكچىلىك قىلىدۇ، دەپ قارايدۇ. شۇڭا، تەبىئەتتىن ھالقىغان ھادىسىلەردىن پايدىلىنالايدىغان شامان باخشىلىرى ئىندىئانلار جەمئىيىتىدە مۇھىم ئورۇنغا ئىگە بولغان. ئۇلار ئادەم بىلەن ئىلاھنى، ئادەم بىلەن ئەرۋاھنى تۇتاشتۇرغۇچىلار ئىدى. ئىندىئانلاردا روھقا چوقۇنۇش ئومۇملاشقان. ئۇلار دۇنيانى ئەپسانىلەر ئارقىلىق تونۇيدۇ ۋە چۈشەندۈرىدۇ، ئەپسانە ئۇلارنىڭ ھەقىقىتى ۋە رېئاللىقى. ئۇلارنىڭ نەزەرىدە، دۇنيا گويا نۇرغۇنلىغان كىچىك ئەپسانىلەردىن تەركىب تاپقان غايەت زور ئەپسانە. تەبىئەت ھەرخىل روھلارغا تولۇپ كەتكەن، ھەرقانداق ھايۋان، ئۆسۈملۈك، ھەتتا جانسىز نەرسىمۇ مەلۇم بىر روھتىن دېرەك بېرىدۇ. ئۇلار تا بۈگۈنگە قەدەر ئىلاھلارغا شەكسىز ئىشىنىدۇ. ئېيتىلىشىچە، 1952- يىلى ئىندىئان ئەپسانىلىرىدىكى يامغۇر

ئىلاھى چاكىنىڭ بىر ھەيكىلى مېكسىكىنىڭ قەدىمكى سەنئەت ئەسەرلىرى بىلەن بىرگە ئوكيان ئارقىلىق ياۋروپاغا ئېلىپ بېرىلغان. يول بويى قاتتىق يامغۇر يېغىپ، دېڭىز دولقۇنلىرى قۇتراپ كەتكەن. ھەيكەل ئىسپانىيىگە ئېلىپ بېرىلىپ كۆرگەزمە قىلىنغاندا، بەزى كۆرگۈچىلەر بۇ ھەيكەلنىڭ ئۈستىگە نۇرغۇن پۇللارنى قويۇپ قويغان، بۇنىڭ بىلەن ناھايىتى ئاز كۆرۈلىدىغان قاتتىق يامغۇر يېغىپ كەتكەن، ھەتتا يىللاپ يامغۇر ياغمايدىغان تاغ قاپتاللىرىمۇ يامغۇرغا چىلاشقان. بۇنداق ئىشلار بىرگە كۆلكىلىك تۇيۇلىدۇ، يالغان ياكى مۇبالىغە قىلىنغاندەك بىلىنىدۇ. راستىنلا شۇنداق بولغان تەقدىردىمۇ، بىز ئۇنى پەقەت بىر توغرا كېلىپ قېلىش دەپلا بولىدى قىلىمىز. بىراق ئىندىئانلارغا نىسبەتەن ئاشۇنداق بولۇشى مۇقەررەر. ئىندىئانلارنىڭ ئەنئەنىۋى قاراشلىرىدا ياشاش بىلەن ئۆلۈمنىڭ كەسكىن چەك-چېگرىسى بولمايدۇ، ئۆلۈم ھەرگىزمۇ ھاياتنىڭ ئاخىرلىششى ئەمەس، ئادەمنىڭ ھاياتى ئۆلۈم ئىچىدە داۋاملىشىدۇ. بەزى ئىندىئان قەبىلىلىرى ئادەم ئۆلگەندىن كېيىن مۇشەققەتلىك سەپەرنى باشتىن كەچۈرۈپ بىر جايغا يېتىپ بارىدۇ، ئۇ يەردە قاراڭغۇلۇقمۇ يوق، ئازابمۇ يوق دەپ قارايدۇ؛ بەزى قەبىلىلەر ئادەمنىڭ ئۆلگەندىن كېيىنكى تەقدىرىنى ئۇنىڭ ھايات ۋاقتىدىكى قىلمىشلىرى، ئورنى ۋە ئۆلۈش ئۇسۇلى بەلگىلەيدۇ، دەپ قارايدۇ؛ بەزى جايلاردا تا ھازىرغا قەدەر يىلدا بىر قېتىم ئۆلۈپ كەتكەن يېقىنلىرى بىلەن «پاراڭلىشىش» ئادىتى ساقلانغان. ئىندىئانلارنىڭ ئەنئەنىۋى مەدەنىيىتى بىلەن ئەنئەنىۋى قاراشلىرى سېھرىي رېئالىزمنى چۈشىنىشتىكى مۇھىم ئارقا كۆرۈنۈش.

ئەينى يىللاردا ئاستۇرىئاس لوندوندىكى برىتانىيە مۇزېيىدا ساقلىنىۋاتقان قىممەتلىك قەدىمكى ئىندىئان ئاسارە ــ ئەتىقىلىرىنى قايتا-قايتا كۆزەتكەن، شۇنداقلا پارىژدا ئىندىئان تىل-مەدەنىيىتىنى تەتقىق قىلىدىغان نوپۇزلۇق بىر ئالىمدىن لاتىن ئامېرىكىسىنىڭ مۇستەملىكە مەدەنىيىتىدىن بۇرۇنقى قەدىمكى مەدەنىيىتىنى ئۆگەنگەن. فرانسۇزچە نۇسخىسىدىن پايدىلىنىپ «پوپول ۋۇھ» نى ئىسپان تىلىغا قايتا تەرجىمە قىلغان ھەمدە باشقىلار بىلەن بىرگە «لاۋېنال پالۋان» نى رەتلىگەن. بۇنىڭ بىلەن ئۇ ئىندىئانلارنىڭ دىنىي ئېتىقادى، ئۆرپ-ئادىتى ۋە تەپەككۇر ئۇسۇلىنى سىستېمىلىق چۈشىنىپ، كېيىنكى

ئىجادىيىتى ئۇچۇن مول ئوزۇق تولپلىغان. ئۇ بىر قېتىملىق سۆھبىتىدە مۇنداق دېگەن: «ئاددىي قىلىپ ئېيتقاندا، ‹سېھرىي رېئالىزم› مۇنداق نەرسە: بىر ئىندىئان ياكى شالغۇت چەت بىر يېزىدا تۇرىدۇ، (بىز) ئۇنىڭ بىر پارچە بۇلۇتنىڭ ياكى بىر قۇرام تاشنىڭ بىر ئادەمگە ياكى بىر گىگانت ئادەمگە ئايلانغانلىقىنى ياكى بىر پارچە بۇلۇتنىڭ بىر قۇرام تاشقا ئايلانغانلىقىنى كۆرگەنلىكىنى بايان قىلىمىز. بۇلار ئەمەلىيەتتە ئاشۇ يېزىدىكىلەردە دائىم بولۇپ تۇرىدىغان خىيالىي تۇيغۇدىنلا ئىبارەت، ئۇنى كىم ئاڭلىسا كۈلكىلىك ھېس قىلىدۇ، ئىشەنمەيدۇ. بىراق سىز ئۇلارنىڭ ئارىسىدا ياشىسىڭىزلا بۇنداق ھېكايىلەرنىڭ سالمىقىنى ھېس قىلىسىز. ئۇ يەردە ئادەمنىڭ ئۆز ئەتراپىدىكى نەرسىلەرگە بولغان خىيالىي تۇيغۇسى ۋە تەسىراتى بارا - بارا رېئاللىققا ئايلانغان ... ئەلۋەتتە بۇ كۆرگىلى ۋە تۇتقىلى بولىدىغان رېئاللىق ئەمەس، بىراق ئۇ مەۋجۇت، ئۇ مەلۇم سېھرىي ئاڭنىڭ مەھسۇلاتى». «مەن بۇلارنىڭ پەقەت گۋاتېمالانىڭ ۋە ئىندىئان قەبىلىلىرىنىڭلا ئالاھىدە مەھسۇلاتى ئىكەنلىكىدىن گۇمانلىنىمەن، بارلىق دىنلاردا بەزى دۇنياۋى ئورتاق ئامىللار بولىدۇ ... قەدىمكى ئىندىئان ئەدەبىياتىنىڭ ... قالتىس يېرى ئاشۇنداق ‹ئۆتكۈنچى رېئاللىق› تا، يەنى ‹ھەقىقىي رېئاللىق› بىلەن ‹سېھرىي رېئاللىق› ئوتتۇرىسىدىكى ئۈچىنچى رېئاللىقتا. بۇ خىل ئۈچىنچى رېئاللىق ھەم رېئاللىقنىڭ ئۆزى ئەمەس، ھەم يەنە ساپ ھالدىكى خام خىيال ۋە چۈشمۇ ئەمەس». «ئىندىئان تەسۋىرىي ئەدەبىياتى مۇنداق ئىككى تەرەپنى ئۆزئىچىگە ئالغان: خىيال ۋە رېئاللىق. ئىندىئالارنىڭ ئەدەبىي ئەسەرلىرى ھېس قىلغىلى بولىدىغان كۈندىلىك تۇرمۇشنى تەسۋىرلىگەن، بىراق، شۇنىڭ بىلەن بىرگە يەنە بىر خىل چۈشىسمان، خىيالىي، سىرلىق ۋە تەسەۋۋۇرانە رېئاللىق بىلەن تەمىن ئەتكەن، ئۇنىڭ ئۇستىگە، بۇ ئىككىسى ئوخشاشلا ناھايىتى ئىنچىكە ۋە نەپىس تەسۋىرلەنگەن».

دېمەك، سېھرىي رېئالىزم ئىندىئانلارنىڭ قاراشلىرى بويىچە كۆزىتىلگەن لاتىن ئامېرىكىسى رېئاللىقىنى ئەكس ئەتتۈرگەن. ئىندىئانلارنىڭ ئەنئەنىۋى ئەدەبىياتى ۋە قاراشلىرى يالغۇز سېھرىي رېئالىزملىق ئەسەرلەردىكى سىرلىق كەيپىياتنى بەلگىلىگەن مۇھىم ئامىل بولۇپلا قالماي، بەلكى يەنە سېھرىي

رېئالىزمنىڭ ئىپادىلەش ئۇسۇللىرىغىمۇ كۈچلۈك تەسىر كۆرسەتكەن.

مودېرنىزمنىڭ تەسىرى

تارىخىي سەۋەبلەر تۈپەيلىدىن ياۋروپا ئەدەبىياتىنىڭ لاتىن ئامېرىكىسى ئەدەبىياتىغا كۆرسەتكەن تەسىرى ناھايىتى زور. ئەدەبىياتنىڭ ئىچكى مۇناسىۋىتىدىن ئېيتقاندا، سېھرىي رېئالىزمنىڭ بارلىققا كېلىشى ۋە راۋاجلىنىشى ياۋروپا مودېرنىزم ئەدەبىياتىنىڭ تەسىرىگە ئۇچرىغان.

20- ئەسىرنىڭ باشلىرىدىن تارتىپ مودېرنىزم ئەدەبىياتى غەرب ئەدەبىيات ساھەسىدە ھۆكۈمران ئورۇنغا ئۆتكەن. بۇ كۈچلۈك ئېقىمنىڭ زەربىسى ئاستىدا، لاتىن ئامېرىكىسى ئەدەبىياتىدىمۇ غايەت زور ئۆزگىرىشلەر يۈز بەرگەن. لاتىن ئامېرىكىسى يازغۇچىلىرى شۇنى ئېنىق ھېس قىلغانكى، دۇنيا ئەدەبىيات سەھنىسىدە بىر كىشىلىك ئورۇنغا ئېرىشىش ئۈچۈن، ھەرگىزمۇ دەۋر ئېقىمىنىڭ ئارقىسىدا قېلىشقا بولمايتتى. شۇڭا، زامانىۋى بەدىئىي ۋاسىتىلار ئارقىلىق 20- ئەسىردىكى لاتىن ئامېرىكىسىنىڭ رېئاللىقىنى ئىپادىلەش ھازىرقى زامان لاتىن ئامېرىكىسى يازغۇچىلىرىنىڭ ئورتاق خاھىشىغا ۋە خاس ئالاھىدىلىكىگە ئايلانغان.

لاتىن ئامېرىكىسىنىڭ رېئالىزم پروزىچىلىقى 20- ئەسىرنىڭ باشلىرىدا باشلانغان. «رايون ئەدەبىياتى» («يەرلىك ئەدەبىيات» دەپمۇ ئاتىلىدۇ) نىڭ باش كۆتۈرۈشى تۈنجى قېتىم رېئالىزم ئەدەبىياتىنى لاتىن ئامېرىكىسىدا ياخشى تەرەققىياتقا ئېرىشتۈرگەن، شۇنداقلا زور بىر تۈركۈم مۇنەۋۋەر يازغۇچىلار ۋە ئەسەرلەر بارلىققا كەلگەن. بۇ ئەسەرلەردە ئىجتىمائىي ئادالەت، سىياسىي ئەركىنلىك، مىللىي دېموكراتىيە ئىدىيىلىرى ئاساس قىلىنىپ، لاتىن ئامېرىكىسىنىڭ رېئاللىقى ئەنئەنىۋى ئىپادىلەش ئۇسۇللىرى ئارقىلىق ئېچىپ بېرىلگەن. گەرچە لاتىن ئامېرىكىسى ئەدەبىياتىدىكى رېئالىزم ئەنئەنىسى سېھرىي رېئالىزمغا ئاساس سالغان مۇھىم ئامىل بولسىمۇ، بىراق ئۇ كۈنسېرى ئۆزگىرىپ تۇرۇۋاتقان دۇنيادىكى لاتىن ئامېرىكىسىنىڭ ئالاھىدە رېئاللىقىنى ئىپادىلەشكە ئاجىزلىق قىلاتتى. بۇنىڭ ئۈچۈن يېڭىچە يول تېپىش لازىم ئىدى. شۇڭا لاتىن ئامېرىكىسى يازغۇچىلىرى ياۋروپا ئەدەبىياتىغا، بولۇپمۇ مودېرنىزم ئەدەبىياتىغا يۈزلەنگەن.

ھازىرقى زامان لاتىن ئامېرىكىسى يازغۇچىلىرى ئىچىدە ئارگېنتىنالىق

لۇئىس بورھېس، گۋاتېمالالىق ئانھېل ئاستۇرئاس، كۇبالىق ئالېخو كارپېنتېر، ئارگېنتىنالىق خۇلئو كورتازار، چىلىلىق خوس دونوسو، كولۇمبىيىلىك گارسىيا ماركۇز، پېرۇلۇق ۋارگاس لوسا قاتارلىق دۇنياۋى شۆھرەتكە ئىگە يازغۇچىلار باۋروپادا ئوقۇغان، ئىشلىگەن ۋە ئىجادىيەت بىلەن شۇغۇللانغان. ئۇلارنىڭ ھەممىسى دېگۈدەك ياۋروپا مودېرنىزم ئەدەبىياتىنىڭ تەسىرىنى بىۋاسىتە قوبۇل قىلغان بولۇپ، ئۇلارنىڭ ئەسەرلىرىدىن كافكا، جويس، ئېلىئوت، پروست، سارترې، فولكنېر قاتارلىق مودېرنىزمچى يازغۇچىلارنىڭ تەسىرىنى كۆرۈۋالغىلى بولىدۇ.

«مودېرنىزم» دېگەن بۇ ئاتالغۇنىڭ ھازىرقى مەنىسىدىن ئېلىپ ئېيتقاندا، ئۇنىڭ لاتىن ئامېرىكىسى ئەدەبىياتى بىلەن بولغان مۇناسىۋىتى ئەسلىدىنلا خېلى چوڭقۇر. لاتىن ئامېرىكىسىنىڭ مودېرنىزم ئەدەبىياتىدا گەۋدىلىك ئورۇندا تۇرىدىغان نىكاراگۇئالىق شائىر رۇبېن دارئۇ (Ruben Dario, 1867 ـ 1916) فرانسىيە سىمۋولىزمىنىڭ تەسىرىگە ئۇچرىغان. ئۇ 19ـ ئەسىرنىڭ 90ـ يىللىرىدىلا مودېرنىزم ئەدەبىياتىنى ئەدەبىي ئىجادىيەتتىكى يېڭى بىر روھ دەپ قارىغان. ئېيتىلىشىچە، ئۇ «مودېرنىزم» دېگەن بۇ ئاتالغۇنى ئىجابىي مەنىدە ئىشلەتكەن تۇنجى ئەدىب ئىكەن.

ئالېخو كارپېنتېر 1931ـ يىلى 6ـ ئايدا «ئېلان» ژۇرنىلىدا «ياۋروپا ئەدەبىياتىغا دۇچ كەلگەن ئامېرىكا قىتئەسى» ناملىق ماقالىسىنى ئېلان قىلىپ، ياۋروپا ئەدەبىياتىدىن ئۈلگە ئېلىشنىڭ مۇھىملىقىنى تەكىتلىگەن: «ئامېرىكا قىتئەسىدىكى ياشلار چوقۇم ھازىرقى زامان ياۋروپا ئەدەبىيات ـ سەنئىتىدىكى ۋەكىل ئەسەرلەرنىڭ قىممىتىنى چوڭقۇر تونۇپ يېتىشى كېرەك. بۇ نۇقتىنى ئايدىڭلاشتۇرۇش ھەرگىزمۇ ئادەمنىڭ غىدىقىنى كەلتۈرىدىغان تەقلىد قىلىش بىلەن شۇغۇللىنىپ، ئوكيانىنىڭ ئۇ تەرىپىدىكى بەزى ئەندىزىلەرنى ئۆز پېتى كۆچۈرۈپ كېلىپ، خۇددى بەزىلەر يېزىۋاتقاندەك ھەم ھېسسىيات ھەم ئۇسلۇب يوق ئەسەرلەرنى يېزىپ چىقىش ئۈچۈن ئەمەس، بەلكى ماھارەت جەھەتتىكى چوڭقۇرلۇقنى قولغا كەلتۈرۈپ، تەھلىل قىلىش ئارقىلىق ئىجادچانلىقنى ئىگە، ئامېرىكا قىتئەسى ئادەملىرىنىڭ ئىدىيىسىنى ۋە سەزگۈرلۈكىنى تېخىمۇ كۈچلۈك ئىپادىلەپ بېرەلەيدىغان ئۇسۇللارنى تېپىپ چىقىش ئۈچۈن». كېيىن

ئۇ باشقىلارنىڭ ئۆزىنى خاتا چۈشىنىپ قېلىشىغا رەددىيە بەرگەندە تېخىمۇ ئېنىق ھالدا مۇنداق دېگەن: «قەدىمدىن ھازىرغىچە بولغان چەت ئەل مەدەنىيىتى ئۈستىدە جاپالىق ئىزدىنىش ۋە ئۇنى تەتقىق قىلىش ھەرگىزمۇ ئۆز مەدەنىيىتىمىزنىڭ تەرەققىي قىلمىغانلىقىدىن دېرەك بەرمەيدۇ؛ دەل ئەكسىچە، لاتىن ئامېرىكىسى يازغۇچىلىرى ئۇچۇن ئېيتقاندا، ئۇ دۇنياغا يۈزلىنىش ئىمكانىيىتىنى ئاشۇرىدۇ. كىمكى ئىنتايىن مول دۇنيا مەدەنىيىتىنىڭ ئىشىكىنى قاقالىسا شۇ كۈچلۈك، پەقەت شۇلا بۇ بەھەيۋەت بىنانىڭ ئىشىكىنى ئاچالايدۇ ۋە ئۇنىڭ ئىچىگە كىرەلەيدۇ». كېيىن، ئۇرۇگۋايلىق مەشھۇر ئوبزورچى ۋە يازغۇچى ئانھېل راما (Angel Rama, 1926 ـ 1983) ئۆزىنىڭ لاتىن ئامېرىكىسى ئەدەبىياتى توغرىسىدىكى مەشھۇر ماقالىسى «لاتىن ئامېرىكىسىدىكى پروزا يازغۇچىلىرىنىڭ ئون مەسىلىسى» دە لاتىن ئامېرىكىسى ئەدەبىياتى بىلەن ياۋروپا ئەدەبىياتىنىڭ مۇناسىۋىتىنى خۇلاسىلەپ مۇنداق دېگەن: «بارلىق بۈيۈك ئەدەبىي ئىجادىيەتلەرنىڭ ھەممىسى مىللىي ئەنئەنە بىلەن چەت ئەل تەسىرىنىڭ ئۇچرىشىش نۇقتىسىدا تۇرغان بولىدۇ، بۇنى مىڭلىغان ـ تۈمەنلىگەن مىساللار ئىسپاتلىغان».

بۇ يەردە بولۇپمۇ ھالقىما رېئالىزمنىڭ سېھرىي رېئالىزمغا بولغان تەسىرىنى ئالاھىدە تىلغا ئېلىش زۆرۈر.

20- ئەسىرنىڭ 20- ۋە 30- يىللىرىدا ياۋروپا ئەدەبىيات-سەنئەت ساھەسىدە دەۋر سۈرگەن ھالقىما رېئالىزم ھەرىكىتى لاتىن ئامېرىكىسىغىمۇ تەسىر كۆرسەتكەن. بەزىلەر سېھرىي رېئالىزمدا ھالقىما رېئالىزملىق ئىپادىلەش ئۇسۇلى بىلەن ئەپسانىۋى ھېكايىلەردىن ئىبارەت ئىككى مۇھىم تەركىب بار، دەپ قارايدۇ. بۇ كۆزقاراشنىڭ زادى قانچىلىك توغرا بولۇشىدىن قەتئىينەزەر، ھالقىما رېئالىزمنىڭ سېھىر ۋە ئاجايىپلىقنى قوغلىشىدىغان تۈپ خاھىشى سېھرىي رېئالىزمغا بىۋاسىتە ئىلھام بەرگەن، بۇ نۇقتىنى ئىنكار قىلىشقا بولمايدۇ.

كارپېنتىير بىلەن ئاستۇرىئاس 20- ئەسىرنىڭ 30- يىللىرىدا فرانسىيىدە تۇرغان مەزگىللەردە ھالقىما رېئالىزم ھەرىكىتىگە ئاكتىپ قاتناشقان. ئۇلار 1932- يىلى پارىژدا ئاندرې برېتوننىڭ شۇ ناملىق ئەسىرىنىڭ ئىسمى بىلەن

ئاتالغان «ماگنىت مەيدانى» دېگەن ھالقىما رېئالىزم ژۇرنىلىنى چىقارغان.

فرانسىيە ھالقىما رېئالىزم ھەرىكىتىنىڭ تەسىرىدە 20- ئەسىرنىڭ 30- يىللىرىدا پېرۇ قاتارلىق دۆلەتلەردە ھالقىما رېئالىزم گورۇپپىلىرى قۇرۇلغان. كۆپلىگەن يازغۇچى - شائىرلار ھالقىما رېئالىزملىق ئىجادىيەت پرىنسىپىنى قوبۇل قىلغان. پۈتكۈل لاتىن ئامېرىكىسىدا ھالقىما رېئالىزملىق ئۇسلۇبنى قوللىنىپ ئەسەر يازىدىغان زور بىر تۈركۈم يازغۇچى - شائىرلار ۋە نادىر ئەسەرلەر مەيدانغا كەلگەن.

بىراق، لاتىن ئامېرىكىسىنىڭ يېڭى پروزىچىلىرى ياۋروپا ئەدەبىياتىنىڭ تەسىرىنى قوبۇل قىلىش بىلەن بىرگە يەنە ئۇنىڭغا بويسۇنۇشنى رەت قىلغان. ئۇلار لاتىن ئامېرىكىسىنىڭ مەۋجۇت رېئاللىقى ۋە مەدەنىيەت ئەنئەنىسى ئۈستىدە ئۈزلۈكسىز ھالدا كۆپ تەرەپلىمە ئىزدىنىپ، تىرىشىپ يېڭىلىق ياراتقان. سېھرىي رېئالىزم دەل ئاشۇ تىرىشچانلىقلارنىڭ ئېسىل نەتىجىسى بولغان.

لاتىن ئامېرىكىسى ئەدەبىياتى قىسقىغىنا تۆت يۈز يىللىق تارىخقا ئىگە، ئەگەر مىللىي ئەدەبىيات رەسمىي شەكىللەنگەن مۇستەقىللىق ئىنقىلابى مەزگىلىدىن ھېسابلىغاندا ئىككى يۈز يىلغىمۇ يەتمەيدۇ. بۇ ئەسلىدە لاتىن ئامېرىكىسى ئەدەبىياتىنىڭ تەرەققىياتى ئۈچۈن خېلىلا پايدىسىز شارائىت ئىدى، بىراق يەنە بىر تەرەپتىن قارىغاندا، بۇنداق ئەھۋال ئەدەبىيات تەرەققىياتىغا پايدىلىق بولغان. چۈنكى دەل مۇشۇ خىل ئەھۋال لاتىن ئامېرىكىسى يازغۇچىلىرىنىڭ ياۋروپا ئەدەبىياتىنىڭ كونتروللۇقىدىن قۇتۇلۇپ، تىرىشىپ ئىزدىنىپ، ئاكتىپ يېڭىلىق يارىتىپ، لاتىن ئامېرىكىسىنىڭ ئۆزگىچە تۇرمۇشىنى ۋە مىللىي ئالاھىدىلىكىنى ئەكس ئەتتۈرۈشكە تۈرتكە بولغان. لاتىن ئامېرىكىسىنىڭ نۇرغۇنلىغان مۇنەۋۋەر يازغۇچىلىرى ھەم ياۋروپا ئەدەبىياتىنىڭ تەسىرىنى قوبۇل قىلغان، ھەم يەنە بۇ خىل تەسىرنى بۇزۇپ تاشلاشقا ئەھمىيەت بەرگەن. خۇددى توررېس رېئوسېك «لاتىن ئامېرىكىسى ئەدەبىياتىنىڭ قىسقىچە تارىخى» ناملىق كىتابىدا ئېيتقاندەك: «ئىسپان تىللىق ئامېرىكىسىنىڭ ئەدەبىيات تارىخىنى خۇددى ئۇنىڭ ئومۇمىي تارىخىغا ئوخشاشلا مۇستەقىللىقنى قولغا كەلتۈرۈشتىكى ئۈزلۈكسىز كۈرەش دەپ قاراشقا بولىدۇ. مۇنداقچە ئېيتقاندا، ئۇ ‹ئەدەبىياتتىكى ئامېرىكىچىلىق› نى قولغا كەلتۈرۈشتىن ئىبارەت». «بۇ

ئۇقۇم ... ئۆز تۇپرىقىغا ئەڭ يېقىن ۋە ئۇنىڭ ئىرقىي خىسلىتىگە ئەڭ سادىق بولغان يېڭى بىر دۇنيانى ئىپادىلەشنى تەلەپ قىلىشتىكى كۈنسېرى كۈچىيىتىۋاتقان تىرىشچانلىقلارنى ئۆز ئىچىگە ئالغان». ئوخشاشلا، نۇرغۇن يازغۇچىلار ياۋروپا ھالقىما رېئالىزمىنىڭ نەتىجىلىرىدىن ئۆرنەك ئالغان بولسىمۇ، لېكىن ئۇنىڭغا قارىغۇلارچە ئەگەشمىگەن.

كارپېنتېر 30- يىللارنىڭ ئاخىرىدا ۋەتىنىگە قايتىپ كەلگەندىن كېيىن، ئۆزىنىڭ ھالقىما رېئالىزم بىلەن ئادا-جۇدا بولغانلىقىنى جاكارلىغان: «مېنىڭچە ھالقىما رېئالىزم ئۈچۈن كۈچ چىقىرىش بىھۇدە ئاۋارىچىلىق. مەن بۇ ھەرىكەتكە شەرەپ ئاتا قىلمايمەن. مەندە ئاسىيلىق تۇيغۇسى پەيدا بولدى. گەرچە قانداق ئىپادىلەش كېرەكلىكىنى تېخى ئېنىق بىلمىسەممۇ، ئۆزۈمدە ئامېرىكا قۇرۇقلۇقىنى ئىپادىلەشتىن ئىبارەت كۈچلۈك ئارزۇنىڭ بارلىقىنى ھېس قىلدىم. بۇ ۋەزىپىنىڭ مۇشكۈللۈكى مېنى ئىلھاملاندۇرماقتا ... مەن ھالقىما رېئالىزمدىن چىقىپ كەتتىم، چۈنكى مەن بۇ ئېقىمغا تۆھپە قوشالمايدىغانلىقىمنى ھېس قىلدىم. بىراق، مەن ئۈچۈن ھالقىما رېئالىزم ئىنتايىن مۇھىم ئەھمىيەتكە ئىگە. ئۇ ماڭا ئامېرىكا قىتئەسى تۇرمۇشىنىڭ مەن ئىلگىرى دىققەت قىلمىغان قۇرۇلمىسىنى ۋە ئىنچىكە تەرەپلىرىنى كۆزىتىشنى ئۆگەتتى».

شۇنىڭدىن كېيىن، كارپېنتېر ئۆزىنىڭ خاس ئىجادىيەت خاھىشىنى شەكىللەندۈرۈشكە باشلىغان. ھالقىما رېئالىزمنىڭ تەسىرى ئۇنىڭغا لاتىن ئامېرىكىسىنىڭ رېئاللىقىنى ياۋروپالىقلارنىڭ كۆزى بىلەن كۆزىتىشنى ئۆگەتكەن. ئۇ كارىب رايونىدىكى ئىندىئان مەدەنىيىتى بىلەن ئافرىقا مەدەنىيىتىنى ئاساس قىلغان سېھىرلىك رېئاللىقنى تەسۋىرلەپ، ئىجتىمائىي ۋە تارىخىي رېئاللىقنى قويۇق سىرلىق تۈسكە ئىگە مۇھىت ۋە كەيپىيات ئىچىگە قويۇپ ئىپادىلىگەن. بۇ لاتىن ئامېرىكىسىدىكى يازغۇچىلارنى ئۆز رېئاللىقىدىن ئىجادىيەت مەنبەسى ئىزدەشكە ئىلھاملاندۇرغان. كېيىن ئۇ «بۇ دۇنيانىڭ پادىشاھلىقى» ناملىق رومانىنىڭ كىرىش سۆزىدە مۇنداق دېگەن: «سىرلىقلىققا ئىشەنمەي تۇرۇپ ئۇنى تەسۋىرلەش — خۇددى ھالقىما رېئالىزم كۆپ يىللاردىن بۇيان قىلغانغا ئوخشاش — ئەسلىدىنلا بىر خىل ئەدەبىي نەيرەڭ، بۇ خىل نەيرەڭنى ئۇزۇن مۇددەت ئىشلىتىش خۇددى بىز ياخشى بىلىدىغان

‹ پەردازلانغان › جۆيلۇش ئەدەبىياتىنىڭ روھىي كېسەللىكىنى ماختىشىغا ئوخشاش ئادەمنى بىزار قىلىدۇ» .

خۇددى كارپېنتېرغا ئوخشاشلا، ئاستۇرىئاسمۇ لاتىن ئامېرىكىسى ئەدەبىياتىغا كۈچلۈك ئىشەنچ باغلىغان. ئۇ مۇنداق دېگەن: «پارىژدا تۇرغان ئاشۇ يىللاردا مەن كۆپلىگەن ‹ ئىنتېرناتسىئونالىزمچى › يازغۇچىلارنىڭ پارىژنى، ۋېرسال سارىيىنى تەسۋىرلىگەنلىكىنى كۆردۇم، شۇ چاغدىن باشلاپلا مەن ئامېرىكا قىتئەسىنى يېزىشنىڭ مېنىڭ ئارتۇقچىلىقىم ۋە مەجبۇرىيىتىم ئىكەنلىكىنى، (ئامېرىكا قىتئەسىنى يېزىشنىڭ) هامان بىر كۈنى دۇنيانىڭ قىزىقىشىنى قوزغايدىغانلىقىنى هېس قىلدىم. مەن شۇنىڭغا ئىشىنىمەنكى، كەلگۈسىدىكى يازغۇچى ۋە شائىرلار تېخىمۇ نادىر، تېخىمۇ ئۇنۇملۇك ۋە خاس ئۇسلۇبقا ئىگە ئۇسۇللارنى تېپىپ چىقىپ، مەن ئىپادىلەشنى ئويلىغان نەرسىلەرنى ئىپادىلەيدۇ» .

ئېنىقكى، ئاستۇرىئاس بىلەن كارپېنتېر ياۋروپادا تۇرغان مەزگىللەردىلا ئامېرىكا قىتئەسىنىڭ رېئاللىقىنى ئىپادىلەشنى كۈچلۈك ئارزۇ قىلغان. بۇ ئۇلارنىڭ هالقىما رېئالىزم ئەدەبىياتىغا قارىغاندا تېخىمۇ ئاقىلانە، تېخىمۇ ئىشەنچلىك ۋە لاتىن ئامېرىكىسىغا تېخىمۇ ئۇيغۇن ئۇسلۇبقا ئىگە بەدىئىي ۋاسىتىلارنى توختىماي ئىزدەپ، لاتىن ئامېرىكىسىنىڭ رېئاللىقىنى تېخىمۇ ياخشى ئەكس ئەتتۈرۈشىگە ۋە يېڭى بىر ئەۋلاد يازغۇچىلارنى يېتەكلىشىگە ئىلهام بەرگەن.

1938- يىلى هالقىما رېئالىزم هەرىكىتىنىڭ رەهبىرى ئاندرې برېتون مېكسىكىغا بارغاندا، مېكسىكىنىڭ رېئاللىقىغا باها بېرىپ مۇنداق دېگەن: «مېكسىكا هەقىقەتەنمۇ بىر هالقىما رېئالىزمنىڭ ماكانى ئىكەن. بۇ يەردىكى تاغ-دەريالار، ئۆسۈملۈكلەر، هەرخىل ئىرقلارنىڭ ئارىلاش هالىتىنى شەكىللەندۈرگەن سەۋەبلەر ۋە خەلقنىڭ ئارزۇ-ئارمانلىرى ماڭا بىر هالقىما رېئالىزملىق مېكسىكىنى كۆرسەتتى» . برېتون لاتىن ئامېرىكىسىنىڭ رېئاللىقىغا يۈزلەنگەندە، بۇ رەڭگارەڭ دۇنيانىڭ هالقىما رېئالىزمچىلار ئەدەبىي ۋاسىتىلار ئارقىلىق ياساپ چىققان سىرلىق مەنزىلگە قارىغاندا هەقىقەتەن تەبىئىي ۋە ئاجايىپ يۇكسەك ئىكەنلىكىنى ئېتىراپ قىلماي تۇرالمىغان. ئىسپانىيىلىك

يازغۇچى خۇئان لاررىلانىڭ سۆزى بويىچە ئېيتقاندا، مېكسىكا سەپىرى تۇپەيلىدىن، برىتون ئاخىر «ھەقىقىي رېئال دۇنيانى بايقىغان. بۇ يەردە ھالقىما رېئالىزم چوقۇم بىر خىل يېپيېڭى ۋە تېخىمۇ ئۇنۇملۇك ئەدەبىيات ھەرىكىتىگە ئورۇن بوشىتىشى كېرەك ئىدى».

لاتىن ئامېرىكىسى يازغۇچىلىرى بۇرۇنقى ھامىي دۆلەت ئەدەبىياتىنىڭ ۋە ياۋروپا ئەدەبىياتىنىڭ كۈچلۈك تەسىرى ئاستىدا، ئۆز ئەدەبىياتىنىڭ مىللىي ئالاھىدىلىكلىرىنى راۋاجلاندۇرۇش ئۈچۈن، نەزەرىنى ناھايىتى تەبىئىي ھالدا بۇ قۇرۇقلۇقتىكى ئىندىئانلار، نېگىرلار ۋە شالغۇت ئىرقلار مەدەنىيىتىگە ئاغدۇرۇپ، ھەرخىل مەدەنىيەت ئوزۇقلىرىنى تېخىمۇ كەڭ ۋە تېخىمۇ ئەركىن قوبۇل قىلىپ، بۇنى ياۋروپا ئەدەبىياتىنىڭ تەسىرىنى بايقۇت قىلىدىغان مۇھىم ۋاستىگە ئايلاندۇرغان. شۇنداق قىلىپ، لاتىن ئامېرىكىسىدىكى كۆپلىگەن يازغۇچىلار 30 ـ ۋە 40- يىللاردا يېڭى ئەدەبىي شەكىللەرنى ئىزدەشكە، شەكىللەندۇرۇشكە ۋە دەسلەپكى نەتىجىلەرگە ئېرىشىشكە باشلىغان. جۈملىدىن سېھرىي رېئالىزم ئەدەبىياتى بۇ قۇرۇقلۇقتا شەكىللىنىپ، زور ھاياتىي كۈچ بىلەن تېز سۈرئەتتە تەرەققىي قىلغان.

بىز يۇقىرىدا سېھرىي رېئالىزمنى شەكىللەندۈرگەن بىر قانچە مۇھىم ئامىللارنى قىسقىچە بايان قىلدۇق. ئەمدى بىز ئۇلارنىڭ خۇلاسىسى سۈپىتىدە شۋېتسىيە خان جەمەتى ئاكادېمىيىسىنىڭ دائىمىي باش كاتىپىنىڭ 1982- يىلى كولۇمبىيىلىك يازغۇچى گارسىيا ماركۇزغا نوبېل ئەدەبىيات مۇكاپاتى بېرىش مۇراسىمىدا سۆزلىگەن نۇتقىدىن مۇنۇ بىر ئابزاس سۆزنى نەقىل كەلتۈرىمىز: «ئۇ (گارسىيا ماركۇز) پۈتۈن دۇنيا ئېتىراپ قىلىدىغان جۇشقۇن ئىجادىي كۈچكە تولغان بىر قۇرۇقلۇقتا ياشىغان. لاتىن ئامېرىكىسى ئەدەبىياتى ناھايىتى بۇرۇنلا ئۆزىنىڭ باشقا رايونلار ئەدەبىياتىدا كەم ئۇچرايدىغان ھاياتىي كۈچكە ئىگە ئىكەنلىكىنى نامايان قىلغان، شۇنداقلا ھازىرقى زامان ئەدەبىيات ساھەسى ئالاھىدە دىققەت قىلىدىغان ئورۇنغا ئالالىغان ئېرىشكەن. لاتىن ئامېرىكىسى ھەرخىل ئەدەبىي ئېقىملار، خەلق ئەنئەنىلىرى ۋە ئىجتىمائىي كۈچلەر توپلاشقان جاي. مەسىلەن: مول خەلق ئەدەبىياتى، يۈكسەك تەرەققىي قىلغان ئىندىئان ئەپسانە-رىۋايەتلىرى، ھەرقايسى دەۋرلەردىكى ئىسپانىيە باروك سەنئەت

ئېقىملىرى، ياۋروپا ھالقىما رېئالىزمى ھەمدە باشقا ئەدەبىيات - سەنئەت ئېقىملىرىنىڭ تەسىرى قاتارلىقلار. بۇلار ئادەمگە ھاياتىي كۈچ بېغىشلايدىغان، ئۆزۈقلۇقى مول ئېسىل شارابنى ھازىرلىغان، گارسىيا ماركۇز ۋە باشقا لاتىن ئامېرىكىسى يازغۇچىلىرى ئۇنىڭ جەۋھىرىنى قوبۇل قىلىپ ئىلھامغا ئېرىشكەن» .

3 . سېھرىي رېئالىزمنىڭ ئالاھىدىلىكلىرى

1 . قويۇق سىياسىي - ئىجتىمائىي تۈس

سېھرىي رېئالىزمنىڭ بارلىققا كېلىشى ۋە تەرەققىي قىلىشىدا يەنە لاتىن ئامېرىكىسىنىڭ ئىجتىمائىي، سىياسىي ۋە تارىخىي ئەھۋاللىرىمۇ مۇھىم سالماقنى ئىگىلىگەن. 20- ئەسىرنىڭ باشلىرىدىن كېيىن دۇنيادا ئارقا-ئارقىدىن يۈز بەرگەن بىر قاتار ئىشلار، مەسىلەن، ئىككى قېتىملىق دۇنيا ئۇرۇشى، غەرب دۆلەتلىرىنىڭ ناھايىتى تېز تەرەققىي قىلىشى، كۈچلۈك دۆلەتلەرنىڭ تەسىر دائىرە بۆلۈشۈشى، ھەرقايسى دۆلەتلەر ئوتتۇرىسىدىكى ييگىچە خەلقئارا مۇناسىۋەت، يېڭى ئىقتىسادىي مۇستەملىكىچىلىك قاتارلىقلار لاتىن ئامېرىكىسىغا چوڭقۇر تەسىر كۆرسەتكەن. ئۇزۇندىن بۇيان ئېزىلىش ۋە سىياسىي بېسىم ئاستىدا تۇرغان لاتىن ئامېرىكىسى خەلقى مىللىي ئويغىنىش، مىللىي ئازادلىق ۋە مىللى دېموكراتىيە ھەرىكىتى قوزغىغان. مانا مۇشۇنداق ئەھۋال ئاستىدا لاتىن ئامېرىكىسىدىكى ھەرقايسى خەلقلەر ئوتتۇرىسىدا «لاتىن ئامېرىكىسى ئېڭى» شەكىللەنگەن. بۇ ئەمەلىيەتتە بىر خىل چوڭقۇرلاشقان مىللەتچىلىك ئىدىيىۋى ئېقىمى ئىدى. لاتىن ئامېرىكىسىدىكى ھەرقايسى دۆلەتلەر ئوتتۇرىسىدا گەرچە ئىجتىمائىي، سىياسىي ۋە ئىقتىسادىي تەرەققىيات جەھەتتە پەرق بولسىمۇ، بىراق مۇستەملىكىچىلەرنىڭ ۋە مۇستەبىتلەرنىڭ ئۇزۇن مۇددەتلىك ھۆكۈمرانلىقى، چەت ئەل كۈچلىرىنىڭ تالان-تاراج قىلىشى جەھەتتە ئورتاق كەچۈرمىشكە ئىگە ئىدى. مەنپەئەت جەھەتتىكى ئورتاقلىق مۇقەررەر ھالدا ئىدىيە جەھەتتىكى بىردەكلىكنى پەيدا قىلىپ، «لاتىن ئامېرىكىسى ئېڭى» نىڭ شەكىللىنىشىگە تۈرتكە بولغان. كىشىلەر لاتىن ئامېرىكىسى قۇرۇقلۇقىنى بىر پۈتۈن گەۋدە سۈپىتىدە كۆرگەن. بۇ خىل ئىدىيە

لاتىن ئامېرىكىسى يازغۇچىلىرىنىڭ ئىجادىيەت قىزغىنلىقىغا زور ئىلھام بەرگەن. ئۇلار لاتىن ئامېرىكىسىنىڭ ۋە شۇ جايدا ياشايدىغان كىشىلەرنىڭ تەقدىرىگە بولغان مەسئۇلىيەت تۇيغۇسى بىلەن ئىجاد قىلغان. سېھرىي رېئالىزمچى يازغۇچىلارمۇ لاتىن ئامېرىكىسى خەلقىنىڭ ئازاب-ئوقۇبىتى، دەرد-ھەسرىتى، ئارزۇ-ئارمانلىرى ۋە مەۋجۇتلۇق ھالىتىنى يۈرەكلىك ئېچىپ بېرىش جەھەتتە قىلچە بىخۇدلۇق قىلمىغان. ئۇلار ھەم ھەرخىل سىياسىي-ئىجتىمائىي پائالىيەتلەرگە ئاكتىپ قاتنىشىپ، لاتىن ئامېرىكىسىنىڭ رېئال ئەھۋالىنى ياخشىلاشقا كۈچ چىقارغان. گارسىيا ماركۇز نوبېل ئەدەبىيات مۇكاپاتىنى تاپشۇرۇۋېلىش مۇراسىمىدا مۇنداق دېگەن: «ئېزىلىش، تالان-تاراج ۋە تاشلىۋېتىلىش ئالدىدا بىزنىڭ جاۋابىمىز داۋاملىق ياشاش. مەيلى كەلكۈن ياكى ۋابا بولسۇن، مەيلى ئاچارچىلىق ياكى ئىجتىمائىي-سىياسىي داۋالغۇشلار بولسۇن، ھەتتا نەچچە ئەسىردىن بۇيان داۋاملىشىۋاتقان ئۇرۇشلارمۇ ھاياتنىڭ ئۆلۈمنى بېسىپ چۈشىدىغان قەيسىرانە كۈچىنى ئاجىزلىتالىغان ئەمەس» . پېرۇلۇق مەشھۇر يازغۇچى ۋارگاس لوسا ئامېرىكىدا چىقىدىغان «بۈگۈنكى دۇنيا ئەدەبىياتى» ژۇرنىلىدا ئېلان قىلغان «ئىجتىمائىي مەسئۇلىيەت ۋە لاتىن ئامېرىكىسى يازغۇچىلىرى» (1978) ناملىق ماقالىسىدا مۇنداق دېگەن: «ئامېرىكىدا، غەربىي ياۋروپادا بىر يازغۇچى بولۇش ئادەتتە ئالدى بىلەن بىر خىل خۇسۇسىي مەسئۇلىيەتنى ئۈستىگە ئېلىشتىن دېرەك بېرىدۇ، يەنى بىر ئەسەرنى ئىمكان بار ئەستايىدىل ۋە سەمىمىي تاماملاش مەسئۇلىيىتى؛ بۇنداق ئەسەرلەر ئۆزىنىڭ بەدىئىي قىممىتى ۋە خاسلىقى بىلەن شۇ مىللەتنىڭ تىلى ۋە مەدەنىيىتىنى بېيىتىدۇ. ئەكسىچە، پېرۇ، بولىۋىيە، نىكاراگۇئا دېگەندەك دۆلەتلەردە بىر يازغۇچى بولۇش يەنە بىر خىل ئىجتىمائىي مەسئۇلىيەتنى ئۈستىگە ئېلىشتىن دېرەك بېرىدۇ: ئۇ ئۆزىنىڭ ئەدەبىيات ئىشلىرىنى راۋاجلاندۇرۇش بىلەن بىرگە، يېزىقچىلىق ۋە باشقا پائالىيەتلەر ئارقىلىق يەنە جەمئىيەتتىكى ئىقتىسادىي، ئىجتىمائىي ۋە مەدەنىيەت مەسىلىلىرىنى ھەل قىلىشقا ئاكتىپ قاتنىشىشى كېرەك» . لاتىن ئامېرىكىسىنىڭ شارائىتى «ئىجتىمائىي ۋە سىياسىي مەسىلىلەرنى ئەدەبىياتتىكى مەركىزىي تېمىلارغا ئايلاندۇرغان» .

دېمەك، سېھرىي رېئالىزمچى يازغۇچىلار كۈچلۈك مىللىي ھېسسىيات

بىلەن لاتىن ئامېرىكىسىنىڭ رېئال ئەھۋالى، يەرلىك ئەنئەنىۋى مەدەنىيىتى، زامانىۋى ئىپادىلەش ۋاستىلىرى قاتارلىقلارنى ئۆزئارا بىرلەشتۈرۈپ، ئاجايىپ نادىر سەنئەت يۇكسەكلىكىنى يارىتىش بىلەن بىرگە، يۇكسەك مەسئۇلىيەت تۇيغۇسى بىلەن لاتىن ئامېرىكىسىنىڭ ۋە ئۆز خەلقلىرىنىڭ تەقدىرىگە كۆڭۈل بۆلگەن، ئۇنى ئىپادىلىگەن، ئۆزلىرىنىڭ غايىۋى مەنزىللىرىنى ئوتتۇرىغا قويغان. مەسىلەن، «پېدرو پارامو»، «پرېزىدېنت ئەپەندى»، «يۈز يىل غېرىبلىق»، «ئائىلە باشلىقىنىڭ هالاكىتى» قاتارلىق دۇنياۋى مەشھۇر ئەسەرلەردىن بىز ئاشۇ خىل مەسئۇلىيەت تۇيغۇسىنىڭ ئىزنالىرىنى كۆرۈۋالالايمىز.

2. سېھرىي رېئاللىق

سېھرىي رېئالىزمنىڭ ئاساسىي ماتېرىياللىرى گەرچە لاتىن ئامېرىكىسىنىڭ رېئاللىقىنى ئاساس قىلغان بولسىمۇ، سېھرىي رېئالىزمچى يازغۇچىلار ئاشۇ رېئاللىقنىڭ ئەسلى قىياپىتىنى ئاڭلىق ئۆزگەرتىپ، ئۇنىڭغا سىرلىق تۈس بەرگەن، شۇنداقلا تەبىئەتتىن هالقىغان هەرخىل هادىسىلەرنى تەسۋىرلەپ، ئاجايىپ - غارايىپ بولغان بىر خىل يېڭىچە رېئاللىقنى ئىجاد قىلغان. مەسىلەن، سېھرىي رېئالىزم بىلەن ئىپادىزم ئوخشىمايدۇ. ئىپادىزم شەيئىلەرنىڭ ئىچكى ماھىيىتىنى ئىپادىلەشنى ئاساس قىلىپ، پېرسوناژلارنىڭ ئىچكى روھىنى ئېچىپ بېرىش ئۈچۈن خىيال ۋە پىسخىك تەسۋىرلەرگە ئەھمىيەت بەرگەن. سېھرىي رېئالىزمچىلار پېرسوناژلار هەرىكىتىگە قارىتا پىسخىك ئانالىز ئېلىپ بارمىغان، بىراق پېرسوناژلارنىڭ قەلب دۇنياسىنى ئىپادىلىگەندە تېخىمۇ چىن بەدىئىي ئۈنۈمنى قوغلىشىپ، ئاجايىپ-غارايىپ ۋە ئۆزگىرىشچان سۈژىت ئارقىلىق «ئىنسانىيەتنىڭ بارلىق ئىشلىرىدا، تۇرمۇشىدا ۋە هەرىكىتىدە مەۋجۇت بولغان سىرلىق تەرەپلەرنى ئىپادىلىگەن». سېھرىي رېئالىزم يەنە هالقىما رېئالىزمغىمۇ ئوخشىمايدۇ. هالقىما رېئالىزمچىلار ئوبيېكتىپ رېئاللىققا ئانچە ئەھمىيەت بەرمەي، كۇندىلىك ئەقلىي دۇنيا بىلەن چۈش دۇنياسىنىڭ بىرىكىشىدىن هاسىل بولغان «هالقىما رېئاللىق» نى قوغلىشىپ، ئادەمنىڭ قەلبىدىكى سىرلارنى ۋە چۈش دۇنياسىنى قېزىشقا ئەھمىيەت بەرگەن. سېھرىي رېئالىزمچىلار بولسا هەقىقىي رېئاللىققا يۈزلىنىپ، رېئاللىق ئۈستىدە چوڭقۇر ئىزدىنىپ، رېئاللىقنىڭ ئارقىسىغا

يوشۇرۇنغان سىرلىق نەرسىلەرنى تېپىپ چىقىشقا ياكى ئاددىي رېئاللىققا سىرلىق تۈس بېرىشكە تىرىشقان. سېھرىي رېئالىزمچىلارنىڭ قارىشىچە «سىرلىقلىق ھەرگىزمۇ ئەسەردە ئىپادىلەنگەن دۇنيادىن كەلمەيدۇ، بەلكى باشتىن ـ ئاخىر ئۇنىڭغا يوشۇرۇنغان بولىدۇ ۋە ئۇنىڭ ئىچىدە ھەرىكەت قىلىدۇ». سېھرىي رېئالىزمچىلار ئىجاد قىلغان دۇنيا ھەرگىزمۇ خىيالىي، رېئاللىقتىن ھالقىغان ئەمەس. ئۇلار تەسۋىرلىگەن نەرسىلەر، ئۇلار ئىجاد قىلغان دۇنيا سىرلىق تۈس ئالغان بولۇپ، چىنلىقى يوقالمىغان «زامانىۋى ئەپسانە» دۇنياسىغا ئايلاندۇرۇلغان. ئۇلار ئەكس ئەتتۈرگەن ئىجتىمائىي رېئاللىقنىڭ شەكلى ئۆزگەرتىلگەن بولسىمۇ، بىراق ئاشۇ رېئاللىقنىڭ ئەسلى قىياپىتى قىلچە زىيانغا ئۇچرىمىغان.

دېمەك، ھالقىما رېئالىزمچىلارنىڭ قارىشىچە، ئاجايىپلىق كەم ئۇچرايدىغان، رېئاللىققا قارشى ھالقىما رېئاللىقتىن ئىبارەت؛ ئۇنىڭ ئەكسىچە، سېھرىي رېئالىزم تۇرمۇشنىڭ ئۆزىدىن كەلگەن، بىراق ئۇ رېئال تۇرمۇشنىڭ ئۆزى ئەمەس، بەلكى سەنئەتكارنىڭ رېئال ماتېرىياللارغا ئىش قوشۇشى ئارقىلىق بارلىققا كەلگەن سېھرىي رېئاللىق. يازغۇچى كارپېنتېر «ئاجايىپ رېئاللىق» دېگەن بىر ئۇسلۇبنى ياراتقان. ئەمەلىيەتتە، «ئاجايىپ رېئاللىق» مۇ سېھرىي رېئالىزمنىڭ ئۆزگىچە بولغان بىر ۋارىيانتىدىنلا ئىبارەت. «ئاجايىپ رېئاللىق» تا رېئاللىقتىكى ئاجايىپ نەرسىلەر بايقىلىدۇ، ئاندىن شۇ پېتى ئەكس ئەتتۈرۈلىدۇ، ھېچقانداق ئىش قوشۇلمايدۇ. چۈنكى بۇ خىل رېئاللىقنىڭ ئۆزىلا ئاجايىپ، تەييار، كۆزگىلى ۋە تونۇغلى بولىدىغان رېئاللىق.

3. ئۆزگىچە ئىپادىلەش ئۇسۇللىرى

بىرىنچى، رېئاللىقنى دەل ۋە چىن تەسۋىرلەش. سېھرىي رېئالىزمچىلار ئۆزى ياراتقان سېھرىي رېئاللىقنى ناھايىتى ئىنچىكە ۋە چىن تەپسىلاتلار تەسۋىرى ئاساسىغا قۇرغان. لاتىن ئامېرىكىسىنىڭ ھەقىقىي رېئاللىقىنى ئەكس ئەتتۈرۈش ئۈچۈن، ئۇلار كونكرېت ئادەم ۋە شەيئىلەرنى، ھەرخىل ۋەقەلىكلەرنىڭ ئىنچىكە ۋە زىل تەرەپلىرىنى ناھايىتى چىن بايان قىلغان. بۇنىڭ بىلەن ئەسەرلەردىكى ئەقىلگە سىغمايدىغان، ئاجايىپ-غارايىپ ۋە بىمەنە بولغان سېھىرلەنگەن رېئاللىق ئىشەنچلىك كاپالەتكە ئىگە قىلىنىپ، ئەسەرلەرنىڭ يۇقۇملاندۇرۇش ۋە قايىل قىلىش كۈچى ئاشۇرۇلغان. بىز سېھرىي رېئالىزملىق

ئەسەرلەرنىڭ ھەممىسىدىن دېگۇدەك بۇ خىل دەل، چىن ۋە ئىنچىكە تەپسىلاتلار تەسۋىرىنى كۆپلەپ ئۇچرىتالايمىز. چۇنكى ئۇلار تۇپ ئىجادىيەت خاھىشىدا يەنىلا سىيھىر ۋە تەسەۋۋۇرنى ئەمەس، بەلكى رېئاللىقنى ئاساس قىلغان.

ئىككىنچى، ئاجايىپ-غارايىپ سۇژېت. سېھرىي رېئالىزمچى يازغۇچىلار رېئاللىقنى ئىندىئانلارنىڭ ئەنئەنىۋى قاراشلىرى نۇقتىسىدىن بايان قىلغان ۋە ھالقىما رېئالىزمچىلارنىڭ كۆزى بىلەن كۆزەتكەن بولغاچقا، ئۇلارنىڭ ئەسەرلىرىدە ئىندىئانلارنىڭ ئەپسانىۋى بايان شەكلى بىلەن ھالقىما رېئالىزمنىڭ ماھارەتلىرى ئۆزئارا بىرىكىپ كەتكەن. سېھرىي رېئالىزملىق ئەسەرلەردە ئادەمنىڭ تىرىلىشى، ئادەم بىلەن ئەرۋاھلارنىڭ ئالاقىسى، ئەرۋاھلار بىلەن ئەرۋاھلارنىڭ مۇناسىۋىتى، ئادەمنىڭ ئۇچۇپ ئاسمانغا چىقىپ كېتىشى قاتارلىق ھەرخىل ئاجايىپ ۋەقەلەر ۋە تەبىئەتتىن ھالقىغان سىرلىق ئىشلار كۆپلەپ تەسۋىرلەنگەن. بۇلار سېھرىي رېئالىزمدىكى تۇپ ئامىل بولغان سېھرىي رېئاللىقنى شەكىللەندۇرگەن. بۇنداق ۋەقەلەرنى تەسۋىرلەشتە ئاپتور خۇددى ئاشۇنداق ئىشلار راستىنلا يۈز بېرىۋاتقاندەك ناھايىتى ئوبيېكتىپ ۋە ئەستايىدىل پوزىتسىيىدە بولغان. بۇ خۇددى چۈش كۆرۈۋاتقان ئادەمنىڭ كەچۈرمىشلىرىگە ئوخشاپ كەتكەن: بىز ئادەتتە چۈش كۆرگەندە ناھايىتى غەلىتە ئىشلارنى كۆرىمىز، بىراق ئاشۇ چاغنىڭ ئۆزىدە بۇنداق ئاجايىپ - غارايىپ ئىشلاردىن ئانچە ئەجەبلىنىپ كەتمەيمىز، يەنى لوگىكىلىق تەپەككۇر ئۆز رولىنى يوقاتقان بولىدۇ. سېھرىي رېئالىزمچىلار ئىندىئانلارنىڭ رېئاللىققا بولغان تونۇشى ۋە ئۆزگىچە تەپەككۇرى ئاساسىدىكى رېئاللىقنى خام ماتېرىيال قىلغان بولۇپ، ئۇلارنىڭ ئەسەرلىرىدىكى سېھرىي رېئاللىق ئويدۇرۇپ چىقىلغان ئەمەس، بەلكى ئىندىئانلار مەدەنىيىتىنى ئارقا تېرەك قىلغان.

ئۈچىنچى، سىمۋول، ئىشارە ۋە مۇبالىغە. سېھرىي رېئالىزمچىلار رېئاللىقنى سېھرلەش جەھەتتە يەنە ھەرخىل ئىستىلىستىكىلىق ۋاستىلارنى قوللانغان. مەسىلەن، «يۈز يىل غېرىبلىق» تا كۆپ يەردە سېرىق رەڭ تىلغا ئېلىنغان بولۇپ، سېرىق رەڭ ئۆلۈمگە سىمۋول قىلىنغان. خوس ئاركادىئو ئېتىپ ئۆلتۈرۈلگەندىن كېيىن، ئۇنىڭ قېنى ئېقىپ، نۇرغۇن يوللارنى بېسىپ، ئانىسى ئۇرسۇلانىڭ يېنىغا بارغانلىقى تەسۋىرلەنگەن. سېھرىي

رېئالىزملىق ئەسەرلەردە يەنە تەبىئەتتىن ھالقىغان ھادىسىلەرنى تەسۋىرلەشتىمۇ مۇبالىغە قىلىش ئۇسۇلى قوللىنىلغان. بىراق، بۇنداق ئۇسۇللارنى ئىشلىتىش يەنە لاتىن ئامېرىكىسىنىڭ سىرلىق رېئاللىقىنى ئاساس قىلغان بولغاچقا، ئادەمگە ساختىلىق ۋە ياسالمىلىق تۇيغۇسى بەرمەيدۇ.

تۆتىنچى، مۇرەككەپ قۇرۇلما. سېھرىي رېئالىزمچىلار ئۆز ئەسەرلىرىدىكى سېھىرلىك كەيپىياتنى يارىتىش ئۈچۈن، ئەسەرنىڭ قۇرۇلمىسىغا قارىتا كۆپ ئەجىر سىڭدۈرگەن. بەزى ئەسەرلەردە ۋاقىت تەرتىپى بۇزۇلۇپ، ئۆتمۈش، ھازىر ۋە كەلگۈسى چەمبەر شەكلىدە ئايلىنىدىغان ئۆزگىچە قۇرۇلما ھاسىل قىلىنغان؛ بەزى ئەسەرلەردە ئەسەر سۇژىتى بۆلەك-بۆلەكلەرگە پارچىلىنىپ قايتا قۇراشتۇرۇلغان؛ بەزى ئەسەرلەردە پېرسوناژلارنىڭ رىۋايەت تۇسىنى ئالغان خىيالىي تۇيغۇلىرى تېكىست ئىچىگە قىستۇرما قىلىنغان؛ بەزى ئەسەرلەردە ئاپتور بىلەن باش پېرسوناژنىڭ، بايان قىلغۇچى بىلەن ئاپتورنىڭ چەك-چېگرىسى بۇزۇپ تاشلانغان …

ئەلۋەتتە، يۇقىرىقىلار سېھرىي رېئالىزمغا ئورتاق بولغان ئاساسىي ئالاھىدىلىكلەردىنلا ئىبارەت. سېھرىي رېئالىزمچى يازغۇچىلارنىڭ ئۆز خاسلىقى ناھايىتى گەۋدىلىك بولغاچقا، ئۇلارنىڭ ئالاھىدىلىكلىرىنى تېخىمۇ ياخشى چۈشىنىش ئۈچۈن يەنىلا كونكرېت يازغۇچى ۋە ئەسەرلەرنىڭ ئۆزىگە مۇراجىئەت قىلىشقا توغرا كېلىدۇ.

4. سېھرىي رېئالىزمنىڭ ئاساسلىق ۋەكىللىرى

ئانھېل ئاستۇرىئاس (Miguel Angel Asturias, 1899 - 1974) گۋاتېمالالىق مەشھۇر يازغۇچى، شائىر ۋە دىپلومات.

ئۇ گۋاتېمالا شەھىرىدە بىر سوتچى ئائىلىسىدە تۇغۇلغان. كىچىكىدىن تارتىپلا ئىندىئانلار ۋە ئۇلارنىڭ خەلق ئەدەبىياتى بىلەن ئۇچراشقان. 1919-يىلىدىن 1923-يىلىغىچە گۋاتېمالا ئۇنىۋېرسىتېتىنىڭ قانۇن كەسپىدە ئوقۇپ، «ئىندىئانلارنىڭ ئىجتىمائىي مەسىلىلىرى توغرىسىدا» ناملىق ئىلمىي ماقالىسى بىلەن دوكتورلۇق ئۇنۋانىغا ئېرىشكەن. 1923-يىلىنىڭ ئاخىرىدا ياۋروپاغا

بىرسىپ پارىژدا ئولتۇراقلىشىپ قالغان ھەمدە پارىژ ئۇنىۋېرسىتېتىدا ئىنسانشۇناسلىق ۋە قەدىمكى ئىندىئان مەدەنىيىتىنى تەتقىق قىلغان. مۇشۇ مەزگىللەردە ئۇ فرانسىيە ھالقىما رېئالىزم ھەرىكىتىنىڭ تەسىرىگە ئۇچراپ ئۇنىڭغا قاتناشقان. 1930- يىلى ئۇنىڭ «گۋاتېمالا چۆچەكلىرى» ناملىق توپلىمى نەشر قىلىنغان. بۇ كىتابتا ئۇ ئىسپانلار كېلىشتىن بۇرۇنقى مايا ئىندىئانلىرىنىڭ تۇرمۇش ۋە مەدەنىيىتىنى تەسۋىرلىگەن، ئىندىئانلارنىڭ سىرلىق تۇيغۇسى بىلەن گۋاتېمالانىڭ رېئال تۇرمۇشىنى بىرلەشتۇرگەن.

1932- يىلى ئاستۇرىئاس گۋاتېمالاغا قايتىپ كەلگەن. 1936- يىلى «پرېزىدېنت ئەپەندى» ناملىق رومانىنى تاماملىغان، بىراق بۇ ئەسەر 1946- يىلى نەشر قىلىنغان. بۇ ئەسەر لاتىن ئامېرىكىسىدا ئومۇمىيۈزلۈك ياخشى باھاغا ئېرىشكەن. گۋاتېمالانىڭ مۇستەبىت ھۆكۈمرانى ئېسترادا كافلېراغا قاتتىق ھۇجۇم قىلىنغان بۇ ئەسەردە سېھرىي رېئالىزمنىڭ ئاساسىي ئالاھىدىلىكلىرى دەسلەپكى قەدەمدە شەكىللەنگەن. 1949- يىلى نەشر قىلىنغان «كۆممىقوناق ئادەم» ناملىق رومان ئۇنىڭ ئەڭ نادىر ئەسىرى دەپ قارالغان. بۇ ئەسەردە ئىندىئان دېھقانلىرىنىڭ ئۆزگەرتىش قىيىن بولغان ئېچىنىشلىق ئەھۋالى تەسۋىرلەنگەن. 1950- يىلدىن 1955- يىلغىچە نەشر قىلىنغان ترىلوگىيىسى «كۈچلۈك شامال» (1950) ، «يېشىل كىيىملىك پاپا» (1954) ، «ئۆلگۈچىنىڭ كۆزلىرى» (1955) دە ئامېرىكا ھۆكۈمرانلىقىدىكى بانانزارلىقتا ئىشلەيدىغان ئىندىئانلارنىڭ ئېكسپلاتاتسىيە قىلىنىش ئەھۋالى تەسۋىرلەنگەن.

ئاستۇرىئاس 1966- يىلدىن 1970- يىلغىچە گۋاتېمالانىڭ پارىژدا تۇرۇشلۇق باش ئەلچىسى بولغان. 1974- يىلى 6- ئاينىڭ 9- كۈنى ئىسپانىيىنىڭ پايتەختى مادرىدتا ۋاپات بولغان.

يۇقىرىدا تىلغا ئېلىنغانلاردىن باشقا ئۇنىڭ مۇھىم ئەسەرلىرىدىن يەنە «سونېتلار» (1936) ، «گالاس تېمىسىدىكى سونېتلار» (1951) قاتارلىق شېئىر توپلاملىرى؛ «گۋاتېمالانىڭ يەكشەنبىسى» ناملىق ھېكايىلەر توپلىمى؛ «مەرۋايىتتەك ئادەم» (1961) ، «شالغۇت قىز» (1963) ، «لىدا سارنىڭ ئەينىكى» (1967) ، «مارادېلون» (1972) قاتارلىق رومانلىرى بار.

ئاستۇرىئاس سېھرىي رېئالىزم ئەدەبىياتىنىڭ پېشۋاسى بولۇپ، ئۇ لاتىن

ئامېرىكىسىنىڭ ئەنئەنىۋى ئەدەبىيات ـ سەنئەت ئۇسلۇبى بىلەن ياۋروپا مودېرنىزم ئەدەبىياتىنىڭ ئالاھىدىلىكلىرىنى ماھىرلىق بىلەن بىرلەشتۈرۈپ، لاتىن ئامېرىكىسىنىڭ رېئاللىقىنى ئېچىپ بەرگەن. ئۇ «ئۆزىنىڭ ئەدەبىياتىدىكى گەۋدىلىك نەتىجىلىرى تۈپەيلىدىن، ئۇنىڭ ئەسەرلىرى لاتىن ئامېرىكىسىدىكى ئىندىئانلارنىڭ مىللىي خاراكتېرى ۋە ئەنئەنىسىگە چوڭقۇر يىلتىز تارتقانلىقى ئۈچۈن» 1967- يىللىق نوبېل ئەدەبىيات مۇكاپاتىغا ئېرىشكەن. 1966- يىلى ئۇ يەنە لېنىن تىنچلىق مۇكاپاتىغا ئېرىشكەن.

ئاستۇرىئاس پۈتۈن دۇنيا ئېتىراپ قىلغان مەشھۇر يازغۇچى. ئۇ ئۆز ئەسەرلىرىدە مايا ئىندىئانلىرىنىڭ مىستىكىزملىق قاراشلىرى بىلەن ئىجتىمائىي قارشىلىق كۆرسىتىش جەھەتتىكى غايەت زور ئىنتىلىش كۈچىنى بىرىكتۈرۈپ، گۋاتېمالا خەلقىنىڭ ئىجتىمائىي ۋە ئەخلاقىي تەلپۈنۈشلىرىنى ئىپادىلىگەن. ئۇ مۇستەبىتلەرنىڭ كالۋالىقى ۋە رەھىمسىزلىكىنى، خەلقنىڭ نادانلىقى ۋە بىخۇدلۇقىنى، ئەقىل بىلەن ئەنئەنىۋى قىممەت قاراشلىرىنىڭ توقۇنۇشىدىن كېلىپ چىققان ئېچىنىشلىق ئاقىۋەتلەرنى تەسۋىرلەپ، يالغۇز گۋاتېمالا خەلقىنىڭلا ئەمەس، بەلكى پۈتكۈل لاتىن ئامېرىكىسى خەلقىنىڭ چوڭقۇر ئۈمىدسىزلىككە پاتقان مەۋجۇتلۇقىنى ئېچىپ بەرگەن.

ئۇنىڭ ئەسەرلىرىدە نورمال ۋاقىت تەرتىپى ۋە كونكرېت ماكان ئۇقۇمى بۇزۇپ تاشلانغان؛ جانسىز نەرسىلەر ئادەملەشتۈرۈلگەن؛ چۈش ۋە سېھرىي رېئاللىق كىرىشتۈرۈلگەن؛ رېئاللىق سېھرىلەنگەن؛ ئەپسانە ـ رىۋايەتلەر قايتا ئىجاد قىلىنغان؛ قوش مەنىلىك سۆزلەر، ئىملىق سۆزلەر، تەكرار سۆزلەر، سىمۋوللار، ئىستىئارىلەر كۆپلەپ ئىشلىتىلگەن؛ رېئال تەسۋىر بىلەن سېھرىي تەسۋىرلەر ئىنچىكە تەپسىلاتلارنىڭ چىنلىقى ئارقىلىق ئايرىلماس بىر گەۋدىگە ئايلاندۇرۇلۇپ، رېئال ئىجتىمائىي تېمىلارغا قويۇق سېھرىي تۈس بېرىلگەن.

«پرېزىدېنت ئەپەندى» ناملىق رومان ئاستۇرىئاسنىڭ ۋەكىل ئەسىرى، شۇنداقلا سېھرىي رېئالىزم ئەدەبىياتىنىڭ شەكىللىنىشى ۋە تەرەققىي قىلىشىدا مۇھىم رول ئوينىغان ئەسەر. بۇ ئەسەردە بىر مۇستەبىت پرېزىدېنتنىڭ رەھىمسىز ھۆكۈمرانلىقى ئاستىدىكى خەلقنىڭ ئېچىنىشلىق ئەھۋالى تەسۋىرلەنگەن بولۇپ، ئاساسلىقى زۇلمەتلىك بىر ئىجتىمائىي كەيپىيات بايان

قىلىنغان. بۇ ئەسەردە سىياسىي ئەيىبلەشتىن باشقا يەنە مۇستەبىت ھۆكۈمرانلىقنىڭ ئىنسانىيەت ماھىيىتىگە كۆرسەتكەن تەسىرى ئېچىپ بېرىلگەن.

ئەسەردىكى پىرېزىدېنت ئىنتايىن مۇستەبىت بولۇپ، ئۇنىڭ مۇتلەق ھۆكۈمرانلىقى ئاستىدا پۈتۈن مەملىكەتتە قانلىق باستۇرۇش ۋە رەھىمسىز ئۆچ ئېلىش يامراپ كېتىدۇ. دەھشەتلىك بېسىم ئاستىدا ياشاشقا مەجبۇر بولغان خەلق قارشىلىق كۆرسىتىشنى ئويلاپمۇ قويمايدۇ. ئۇلار ھەم پىرېزىدېنتتىن قورقىدۇ، ھەم يەنە ئۇنى توختىماي ماختايدۇ. كىشىلەر بىر-بىرىدىن گۇمانلىنىدۇ، بىر-بىرىنى چېقىپ قويۇشقا تەييار تۇرىدۇ. پۈتكۈل خەلق ئۆزىنىڭ ئەسلى قىياپىتىنى يوقىتىدۇ، ھەقىقىي ئۆزلۈك ماھىيىتىدىن مەھرۇم قالىدۇ، ئۇلار خالىغانچە ئۆلتۈرۈلىدىغان قۇربانلىققا ياكى باشقىلارنى ئۆلتۈرىدىغان جاللاتلارغا ئايلىنىپ قالىدۇ. ھەممە يەرنى ۋەھىمە، ساتقىنلىق ۋە پەسكەشلىك قاپلاپ كېتىدۇ.

ئارگېنتىنالىق مەشھۇر ئوبزورچى خورگې كاستېر پوش مۇنداق دېگەن: بۇ ئەسەردە كىشىلەرنىڭ چۈشكۈنلۈكى تولۇق ئىپادىلەنگەن. ۋەھىمە پىسخىكىسى ۋە چېقىمچىلىق قىلمىشى ئۇلارنى غەلىتە شەكىللىك ئادەملەرگە ئايلاندۇرۇپ قويغان. ئەسەردىكى پېرسوناژلارنىڭ ھەممىسى غەلىتە مەخلۇقلار، ئىسمىنى ئېيتىپ بەرگىلى بولمايدىغان قۇللۇق تۇزۇمىنىڭ ئېزىشى تۈپەيلىدىن قەددىنى رۇسلىيالمىغان كىشىلەر. بۇ بىر ئىجتىمائىي رومان، چۈنكى كىتابتىكى مەركىزىي پېرسوناژ دەل كرىزىسقا چوڭقۇر پاتقان پۈتكۈل جەمئىيەتتىن ئىبارەت. ئۇنىڭدا بىر دۆلەت خەلقىنىڭ ئۈمىدسىز ئەھۋالى ئىپادىلەنگەن. بۇ ئەسەر رايون چەكلىمىسىدىن ھالقىپ كەتكەن بولۇپ، بارلىق بېقىندى دۆلەت خەلقلىرىنىڭ بىنورمال تۇرمۇشى ئېچىپ بېرىلگەن.

ئەسەردە مايا -جېچ ئىندىئانلىرى چوقۇنىدىغان ۋەھشى ئوت ئىلاھى توپىر توغرىسىدىكى ئەپسانىلەر ئارقىلىق مۇستەبىت پىرېزىدېنتنىڭ زالىم ھۆكۈمرانلىقىنىڭ خەلق ئارىسىدا مۇۋەپپەقىيەت قازىنىشىدىكى سىر ئېچىپ بېرىلگەن. چۈنكى ئىندىئان ئەپسانىلىرىدا توپىر ئادەم ئادەمنى ئۇۋلايدىغان ھۆكۈمرانلىقنىڭ سىمۋولى ئىدى. بۇ ئەسەردە يەنە ۋاقىت تەرتىپى بۇزۇلغان

بولۇپ، ۋەقەلىكنىڭ زادى قاچان يۈز بەرگەنلىكىنى بىلگىلى بولمايدۇ. بۇ يەردە ئاپتور ئەپسانىۋى بايان ئۇسۇلىنى قوللانغان، ئابستراكت ئومۇملاشتۇرۇش شەكلىدىن پايدىلانغان.

ئەسەرنىڭ ئىچكى قۇرۇلمىسى توغرىسىدا يازغۇچى كارلوس ناۋالو مۇنداق دېگەن: «بۇ ئەسەرنىڭ ئىچكى قۇرۇلمىسى بىر قاتار مۇرەككەپ سەۋەب-نەتىجە مۇناسىۋىتىنى ئۆز ئىچىگە ئالغان، بۇ مۇناسىۋەتلەر ئەڭ ئاخىرىدا قالايمىقان جەمئىيەتنىڭ پارچىلىنىش جەريانى بولۇپ ئىپادىلەنگەن. بۇ يەردە ئاكتىپ نەرسىلەر قىلچە يوق. پاسسىپ نەرسىلەرنىڭ بىر قىسمى بىز يۇقىرىدا كۆرسەتكەندەك بىر-بىرىگە تۇتۇشۇپ كەتكەن ناچار ئىشلاردىن ئىبارەت: شەخسنىڭ ياتلىششى جەمئىيەتنىڭ پارچىلىنىشىنى كەلتۈرۈپ چىقارغان، شۇنداقلا ئۇ ھەم جەمئىيەت پارچىلانغانلىقنىڭ ئاقىۋىتى بولغان؛ جەمئىيەتنىڭ پارچىلىنىشى يالغانچىلىقنى كەلتۈرۈپ چىقارغان، شۇنداقلا ئۇ ھەم يالغانچىلىقنىڭ نەتىجىسى بولغان؛ يالغانچىلىق بىلەن قالايمىقانچىلىق بىر-بىرىگە سەۋەب بولغان، قالايمىقانچىلىق بىلەن تۇرغۇنلۇق بىر-بىرىگە سەۋەب بولغان، تۇرغۇنلۇق بىلەن تەقىپ بىر-بىرىگە سەۋەب بولغان، تەقىپ يەنە شەخسنىڭ ياتلىششى بىلەن بىر-بىرىگە سەۋەب بولغان؛ مانا مۇشۇنداق ئايلىنىپ تەكرارلىنىشتىن بىر يامان سۈپەتلىك ئايلانما ھاسىل بولغان». بۇنىڭدىن كۆرۈۋېلىشقا بولىدۇكى، ئاستۇرىئاس لاتىن ئامېرىكىسىنىڭ ئىجتىمائىي ـ سىياسىي رېئاللىقنى ئۆزگىچە ئەكس ئەتتۈرۈپ، ئۆزىگە خاس بەدىئىي ئۇسلۇب ياراتقان. بۇ ئۇسلۇب سېھرىي رېئالىزمنىڭ بارلىققا كېلىشى ۋە راۋاجلىنىشى ئۈچۈن ئاساس سالغان.

ئالېخو كارپېنتېر (Alejo Carpenter, 1904 ـ 1980) كۇبالىق يازغۇچى، مۇزىكا تەتقىقاتچىسى ۋە مۇخبىر.

ئۇ ھاۋانادا تۇغۇلغان. ھاۋانا ئۇنىۋېرسىتېتىدا قۇرۇلۇش كەسپىدە ئوقۇغان. 1927-يىلى كۇبا ھۆكۈمرانى ماچادونىڭ مۇستەبىتلىكىنى ئوچۇق-ئاشكارا ئەيىبلىگەنلىكى ئۈچۈن قولغا ئېلىنىپ تۈرمىگە تاشلانغان. كېيىن پارىژغا قېچىپ بارغان. پارىژدا تۇرغان مەزگىللەردە فرانسىيە ھالقىما رېئالىزمچىلىرى بىلەن قويۇق مۇناسىۋەتتە بولغان ھەمدە گۋاتېمالالىق يازغۇچى

ئاستۇرىئاس بىلەن بىرگە «ماگنىت مەيدانى» ناملىق ھالقىما رېئالىزملىق ژۇرنالنى چىقارغان. 1939- يىلى كۇباغا قايتىپ كەلگەندىن كېيىن ھالقىما رېئالىزم ھەرىكىتىدىن چېقىپ كەتكەن. كېيىن ۋېنېسۇئېلاغا بېرىپ بىر مەزگىل تۇرغان. 1959- يىل كاسترو رەھبەرلىك قىلغان ئىنقىلاب ئاياغلىشىش ھارپىسىدا كۇباغا قايتىپ ھەرخىل ۋەزىپىلەرنى ئۆتىگەن. ئەڭ ئاخىرىدا ئۆز ئىختىيارلىقى بىلەن كۇبانىڭ فرانسىيىدە تۇرۇشلۇق مەدەنىيەت ۋالىيسى بولۇپ ئىشلىگەن. 1980- يىلى قىشتا پارىژدا ۋاپات بولغان.

ئۇنىڭ تۇرمىدە يازغان «ئېيگۇ. يانبا. ئوۋ!» ناملىق رومانى 1943- يىلى مادرىدتا نەشر قىلىنغان. بۇ ئەسەردە ئاپتور كۇبادىكى نېگىرلارنىڭ تۇرمۇشى ۋە مەدەنىيىتىگە چوڭقۇر ھېسداشلىق قىلغان. 1943- يىلىدىكى ھايتى سەپىرىدىن كېيىن ئۇ «بۇ دۇنيانىڭ پادىشاھلىقى» ناملىق رومانىنى يازغان. بۇ رومان 1949- يىلى نەشر قىلىنغان. 1953- يىلى نەشر قىلىنغان «يوقالغان ئاياغ ئىزى» ناملىق روماندا ئۇ ئىسپان تىلى لاتىن ئامېرىكىسى رېئاللىقىنىڭ ماھىيىتىنى ئىپتىدائىي ئەپسانىلەر بىلەن ئىسپان مۇستەملىكىچىلىرى مەجبۇرىي تاڭغان مەدەنىيەتنىڭ بىللە مەۋجۇت بولۇپ تۇرۇشى، دەپ چۈشەندۈرۈشكە تىرىشقان. 1958- يىلى نەشر قىلىنغان ھېكايىلەر توپلىمى «ۋاقىت ئۇرۇشى» دا 50- يىللاردىكى كۇبا تۇرمۇشىدىكى ئېزىلىش ۋە زوراۋانلىق تەسۋىرلەنگەن. 1962- يىلى نەشر قىلىنغان «مەرىپەتچىلىك ئەسرى» ناملىق روماندا فرانسىيە بۈيۈك ئىنقىلابىدىكى زىددىيەتلەرنى، ئۇنىڭ زوراۋانلىق قىلمىشلىرىنى ۋە غايىسىنىڭ بەربات بولۇشىنى كارىپلىقلارنىڭ نەزەرى بويىچە چۈشەندۈرگەن.

30- يىللارنىڭ ئاخىرلىرىدا، كارپېنتېر ئۆزىنىڭ ھالقىما رېئالىزم بىلەن ئادا-جۇدا بولغانلىقىنى جاكارلاپ، لاتىن ئامېرىكىسىنىڭ رېئاللىقىدىن ئىجادىيەت مەنبەسى ئىزدەش كېرەكلىكىنى تەكىتلىگەن ھەمدە ھالقىما رېئالىزمچىلار قوغلىشىدىغان «ئاجايىپلىق» لاتىن ئامېرىكىسىنىڭ رېئاللىقىدا كۆپ ئۇچرايدۇ، پەقەت ئۇلارنى ئۆز پېتى تەسۋىرلىسىلا «ئاجايىپ» مەنزىلنى ئىپادىلىگىلى ۋە ئۇنىڭغا يەتكىلى بولىدۇ، دەپ قارىغان. ئۇ ئۆزىنىڭ لاتىن ئامېرىكىسىدىكى ئاجايىپ ھادىسىلەرنى يازغان ئەسەرلىرىنى «ئاجايىپ

رېئاللىق» (بەزىدە «ئاجايىپ رېئالىزم» دەپمۇ ئاتىلىدۇ) دەپ ئاتىغان. گەرچە كۆپلىگەن تەتقىقاتچىلار ئۇنى سېھرىي رېئالىزمغا تەۋە قىلىسمۇ، لېكىن ئۇ ئۆزىنىڭ سېھرىي رېئالىزمدىن كەسكىن پەرقلىنىدىغانلىقىدا چىڭ تۇرغان. كارپېنتېرنىڭ قارىشىچە، «ئاجايىپ رېئاللىق» تا رېئاللىقتىكى ئاجايىپ نەرسىلەر بايقىلىدۇ، ئاندىن شۇ پېتى ئەكس ئەتتۈرۈلىدۇ، ھېچقانداق ئىش قوشۇلمايدۇ. چۈنكى بۇ خىل رېئاللىقنىڭ ئۆزىلا ئاجايىپ، تەييار، كۆرگىلى ۋە تۇتقىلى بولىدىغان رېئاللىق. ئۇ مۇنداق دېگەن: «ئاجايىپلىق رېئاللىقنىڭ ئۇشتۇمتۇت ئۆزگىرىشىنىڭ مەھسۇلى (مۆجىزە)، رېئاللىقنىڭ ئالاھىدە ئىپادىلىنىشى، مول رېئاللىقنى پاراسەت ۋە ئەستايىدىللىق بىلەن قېزىش، رېئاللىقنىڭ ھالىتى ۋە كۆلىمىنى مۇبالىغە قىلىش. بۇنداق ئاجايىپ رېئاللىقنىڭ بايقىلىشى ئادەمگە ئەڭ يۇقىرى پەللىگە يەتكەن ۋە ناھايىتى كۈچلۈك روھىي ئۇرغۇش بېغىشلايدۇ. بىراق بۇ خىل رېئاللىقنىڭ بايقىلىشى ئالدى بىلەن بىر خىل ئېتىقادقا موھتاج». دېمەك، بۇ يەردىكى مەسىلە ئاشۇ خىل «ئاجايىپ رېئاللىق» نى زادى قانداق نۇقتىدا تۇرۇپ بايقاش ۋە ئەكس ئەتتۈرۈشتە. ئەمدى بىز كارپېنتېرنىڭ ۋەكىل رومانى «بۇ دۇنيانىڭ پادىشاھلىقى» نى كۆرۈپ باقايلى.

«بۇ دۇنيانىڭ پادىشاھلىقى» ناملىق بۇ ئەسەردە 19- ئەسىرنىڭ باشلىرىدىكى ھايتى قوزغىلىڭى ۋە مۇستەبىت ھېنرى كرىستوف تەسۋىرلەنگەن. ئەسەردە ئاپتور نوئېر ئىسىملىك نېگىرنىڭ مەيدانىدا تۇرۇپ، ھايتىدىكى نېگىرلار قوزغىغان بىر نەچچە قېتىملىق قوزغىلاڭ ۋە ئۇلارنىڭ نەتىجىسىنى بايان قىلغان. «نېگىرلار ئېڭى» غا ۋەكىللىك قىلغۇچى نوئېرنىڭ ئوي - خىياللىرى پۈتكۈل ئەسەرگە باشتىن - ئاخىر سىڭىپ كەتكەن. دەسلەپتە نېگىرلارنىڭ رەھبىرى ماكاندال قوزغىلاڭ كۆتۈرىدۇ، بىراق قوزغىلاڭ فرانسىيىلىكلەرنىڭ رەھىمسىز باستۇرۇشىغا ئۇچراپ، ماكاندال ئەسىرگە چۈشىدۇ ھەمدە تىرىك كۆيدۈرۈۋېتىلىدۇ. بىراق نېگىرلار ماكاندالنىڭ ئۆلگىنىگە ئىشەنمەيدۇ، ھامان بىر كۈنى قايتىپ كېلىپ قايتا قوزغىلاڭ كۆتۈرىدۇ، دەپ قارىشىدۇ. ئىككىنچى قېتىم ئۇلار بۇكمان دېگەن نېگىرنىڭ رەھبەرلىكىدە يەنە قوزغىلاڭ كۆتۈرىدۇ، ھەممە يەردە قىرغىنچىلىق قىلىدۇ،

ھەتتا ئاق تەنلىك ئايالللارنىمۇ ئۆلتۈرىدۇ. شۇ چاغدا ناپالېئوننىڭ سىڭلىسى بولىنا بوناپارت كۇبادا قۇرۇقلۇقتا چىقىدۇ. قانلىق باستۇرۇشتىن كېيىن، بۇكمان قۇربان بولىدۇ. فرانسىيە بۈيۈك ئىنقىلابى تۈپەيلىدىن قۇللۇق تۈزۈم بىكار قىلىنىدۇ. بىراق ياخشى كۈنلەر ئۇزۇنغا بارمايدۇ. نېگىرلارنىڭ داھىيسى ھېنرى كرىستوف نېگىرلارنىڭ قېنىنى ئىچىدىغان مۇستەبىتكە ئايلىنىدۇ. نېگىرلار ئۇنىڭدىن قاتتىق غەزەپلىنىپ، ئاخىر يەنە قوزغىلاڭ كۆتۈرىدۇ. ھېنرى كرىستوف ئۈمىدسىزلىك ئىچىدە ئۆزىنى ئۆلتۈرۈۋالىدۇ. ئۇ ئۆلگەندىن كېيىن، ھايتى ئارىلىغا شالغۇتلار ھۆكۈمرانلىق قىلىشقا باشلايدۇ. بىراق ئۇلار بۇرۇنقى ھۆكۈمرانلارغا قارىغاندا تېخىمۇ ھىيلىگەر ۋە رەھىمسىز بولۇپ چىقىدۇ. نوئېر ئاخىر چىداپ بولالماي، سىڭگەن ناننى يېيىش كېرەك دەيدىغان كۆزقارىشىنى تاشلاپ، نېگىرلارنىڭ ئازادلىق ھەرىكىتىگە ئاتلىنىدۇ.

بۇ ئەسەردە ئەينى چاغدىكى تارىخىي ۋەقەلەر خېلىلا چىن تەسۋىرلەنگەن. ئەسەردىكى رېئاللىقنىڭ ئۆزىدە ھېچقانداق ئاجايىپلىق يوق. ئاجايىپ بولغىنى نېگىرلارنىڭ ئېڭى، باشقىلارنىڭكىگە ئوخشىمايدىغان ئىدىيىسى ۋە ئېتىقادى، رېئاللىق دەل ئاشۇنداق ئامىللار تۈپەيلىدىن ئاجايىپ تۈس ئالغان. يەنى رېئاللىق بىز يۇقىرىدا تىلغا ئالغان «ئېتىقاد» تۈپەيلىدىن ئۆشتۈمتۇت ئۆزگەرگەن، قېزىلغان ۋە مۇبالىغە قىلىنغان. مەسىلەن، نېگىرلار ماكاندال ئۆلگەندىن كېيىن، ئۇنىڭ قۇشقا ئايلىنىپ كەتكەنلىكىنى «كۆرىدۇ». ئۇلار قىلچە ئازابلانمايدۇ، ئەكسىچە ناھايىتى خۇشال ھالدا ئۆيلىرىگە قايتىدۇ، چۈنكى «ماكاندال بۇ دۇنيانىڭ پادىشاھلىقىدىن ھەرگىز ئايرىلمايتتى».

ئەسەردە سىرلىق نېگىر مەدەنىيىتى بىلەن ئەقلىي فرانسىيە مەدەنىيىتى (تىپىك غەرب مەدەنىيىتى) نىڭ بىللە مەۋجۇت بولۇپ تۇرۇشى، قارىمۇقارشىلىقى ۋە توقۇنۇشى ئىپادىلەنگەن. ۋەھالەنكى، بۇلار نېگىرلارنىڭ پوزىتسىيىسى ۋە مەيدانى تۈپەيلىدىن شەكىللەنگەن سېھىر ئارقىلىق كۆزىتىلگەن. ئەسەرگە نېگىرلارنىڭ ئەپسانە - رىۋايەتلىرى يۇغۇرۇۋېتىلگەن بولۇپ، سېھرىي رېئالىزمنىڭ بەزى تىپىك ئالاھىدىلىكلىرى گەۋدىلەنگەن.

خۇئان رۇلفو (Juan Rulfo, 1918 - 1985) مېكسىكىلىق مەشھۇر يازغۇچى، سېھرىي رېئالىزم ئەدەبىياتىنىڭ ئەڭ مۇھىم ۋەكىللىرىدىن بىرى.

ئۇ مېكسىكىنىڭ خالىسكى ئوبلاستىدا تۇغۇلغان. 1910- يىلىدىن 1920- يىلىغىچە بولغان مېكسىكا ئىنقىلابى تۇپەيلىدىن كۈندىن-كۈنگە خارابلاشقان ئائىلىدە چوڭ بولغان. «خرىستىئان گۇرۇھى» ئۇرۇشى (1926 ـ 1928) مەزگىلىدە دادىسى ئۆلتۈرۈلگەن، ئارىدىن ئالتە يىل ئۆتۈپ ئانىسى ئۆلۈپ كەتكەن. بۇ ئۇنىڭ بالىلىق قەلبىدە كۈچلۈك ۋەھىمە پەيدا قىلغان. 1942- يىلى تۇنجى ھېكايىسى ئېلان قىلىنغان. شۇنىڭدىن كېيىن ئۇ خالىسكى ئوبلاستىنىڭ يېزا تۇرمۇشى ئەكس ئەتتۈرۈلگەن بىر قاتار ھېكايىلەرنى ئېلان قىلغان. 1953- يىلى بۇ ھېكايىلەرنى توپلاپ «دالىدىكى يانغىن» نامىدا نەشر قىلدۇرغان. بۇ ئەسەرلەردە قوللىنىلغان ئىچكى مونولوگ، ئاڭ ئېقىمى، ئەسلىمە ۋە كۆزقاراشنىڭ ئۆزگىرىشى قاتارلىق بايان قىلىش ماھارەتلىرى لاتىن ئامېرىكىسىنىڭ يېڭى پروزىچىلىقىغا، بولۇپمۇ سېھرىي رېئالىزم ئەدەبىياتىغا تەسىر كۆرسەتكەن. 1955- يىلى نەشر قىلىنغان «پېدرو پارامو» ناملىق پوۋېستتا ئۆزگىچە قۇرۇلما ئارقىلىق ئەنئەنىۋى ۋاقىت ۋە ئورۇن چېگرىسى بۇزۇپ تاشلىنىپ، يەرلىك ئىندىئانلار بىلەن شالغۇتلارنىڭ ھەرخىل ئەنئەنىۋى ئېڭى ئۆزگىچە ئىپادىلەش ئۇسۇللىرى بىلەن ئەكس ئەتتۈرۈلگەچكە، بۇ ئەسەر بارا-بارا دۇنياۋى مەشھۇر ئەسەرگە ئايلانغان.

1933- يىلىدىن كېيىن رۇلفو مېكسىكا شەھىرىدە ئولتۇراقلاشقان. كېيىن يەرلىك ئاھالىلەر تەتقىقات ئورنىدا ئىشلىگەن.

1980- يىلى ئۇنىڭ «ئالتۇن توخۇ» ناملىق ئەسىرى ئېلان قىلىنغان. كىنو سېنارىيىسى شەكلىدە يېزىلغان بۇ ئەسەردە يەرلىك خەلقنىڭ ئەنئەنىۋى تەقدىرچىلىك ئىدىيىسى ئەكس ئەتتۈرۈلگەن بولۇپ، ئۇنى سېھرىي رېئالىزمنىڭ يەنە بىر نادىر ئەسىرى دېيىشكە بولىدۇ.

رۇلفو بىر ئۆمۈر جەمئىيەتكە ئارىلاشماي جاھىللىق بىلەن يېگانە ياشىغان يازغۇچى. ئۆسمۈرلۈك چاغلىرىدىكى زوراۋانلىق ۋە رەھىمسىز قىساسخورلۇق ئۇنىڭ قەلبىدە ساقايماس يارا پەيدا قىلغان. ئۇ باشقىلارغا ئوخشاش مېكسىكا ئىنقىلابىنى مەدھىيىلىمىگەن. ئۇنىڭ ئەسەرلىرىدە ياۋۇزلۇق، زوراۋانلىق، ئەخلاق جەھەتتىكى بىپەرۋالىق، يېقىن تۇغقانلار ئارىسىدىكى زىناخورلۇق، ساختا دىنىي ئېتىقاد، ئۈمىدسىزلىك، پۇشايمان، ئۆچمەنلىك قاتارلىق باش

تېمىلار ئەكس ئەتكەن. ئۇنىڭ قەلىمى ئاستىدىكى ۋەھىمىلىك دۇنيادا ئادالەت يوق، مېھرىبانلىق يوق، قۇتۇلۇش يوق، ئۈمىد يوق.

«پېدرو پارامو» دىكى ھېكايە سۇژىتى كامارا يېزىسى ۋە ئۇنىڭ ئەتراپىدا قانات يايغان. كامارادىكى ئاھالىلەرنىڭ ھەممىسى ئۆلگەندىن كېيىنمۇ خاتىرجەملىككە ئېرىشەلمىگەن ئەرۋاھلار بولۇپ، ئۇلار كامارادا تۇرۇپ ئېچىنىشلىق ئۆتمۈشنى ئەسلەيدۇ. كامارانىڭ ھۆكۈمرانى پېدرو پارامو رەھىمسىز ۋە ھىيلىگەر ئادەم بولۇپ، ئۇ ئەتراپتىكى بارلىق تېرىلغۇ يەرلەرنى ئىگىلىۋېلىپ، بۇ يەرگە ئىزچىل ھۆكۈمرانلىق قىلغان. ئۇ دولورېس پرېيسيادو بىلەن توي قىلىدۇ، لېكىن ئۇنى ياخشى كۆرمەيدۇ، پەقەتلا ئۇنىڭ مال - مۈلكىنى ئىگىلىۋېلىش قەستىدە بولىدۇ. چۈنكى ئۇ سۇسانا ئىسىملىك بىر قىزنى ياخشى كۆرەتتى. ئۇلار كىچىكىدىن بىللە ئويناپ چوڭ بولغان. بىراق سۇسانا باشقا بىر جايغا ياتلىق بولىدۇ. كېيىن يەنە تۇل قالىدۇ. 30 يىلدىن كېيىن يەنە ئۆز يېزىسىغا قايتىپ كېلىدۇ. پېدرو ئاخىرى ئۇنى ئالىدۇ. بىراق سۇسانا بۇ چاغدا ساراڭ بولۇپ قالغانىدى، ئۇ ھەركۈنى گاراڭ ۋە خامۇش ھالەتتە ئۆلۈپ كەتكەن ئېرىنى ئەسلەيدۇ. سۇسانا پېدرونى ياخشى كۆرمەيتتى. ئۇ پېدرونى تولۇق 30 يىل ساقلىتىدۇ. سۇسانا ئۆلۈپ كەتكەندە بارلىق چېركاۋلاردا ماتەم قوڭغۇرىقى چېلىنىدۇ. كامارادىكى كىشىلەر بۇنىڭ ماتەم سىگنالى ئىكەنلىكىنى بىلمەي، بايرام بولغان ئوخشايدۇ دەپ تەنتەنە قىلىشىدۇ. بۇنىڭدىن قاتتىق غەزەپلەنگەن پېدرو پارامو بۇ يېزىنى ۋەيران قىلىۋېتىشكە قەسەم ئىچىدۇ. ئۇنىڭ قىساسكار ئارزۇسى ئىشقا ئېشىپ، باي ۋە گۈزەل كامارا بارا-بارا قاقاسلىققا ئايلىنىپ كېتىدۇ. پېدرو پارامونى ئۆزىنىڭ بىر ئوغلى ئۆلتۈرۈۋېتىدۇ.

ئەسەر باشلانغاندا كامارا بىر ئەرۋاھلارنىڭ ماكانىغا ئايلىنىپ قالغانىدى. خۇئان پرېيسيادو ئىسىملىك بىر ياش، يەنى يۇقىرىدا تىلغا ئېلىنغان دولورېس پرېيسيادو بىلەن پېدرو پارامونىڭ ئوغلى كاماراغا كېلىپ پېدرو پارامونى ئىزلەيدۇ. ئەسەر مۇشۇ يەردىن باشلىنىدۇ. بىراق خۇئان ئۆزى ئۈزۈندىن بۇيان تەلپۈنگەن گۈزەل كامارانى ئەمەس، بەلكى پۈتۈنلەي خارابلاشقان، ئەرۋاھلارنىڭ ئۇۋىسىغا ئايلانغان دوزاخنى كۆرىدۇ. ئۇ ئەرۋاھلارنىڭ پىچىرلاشلىرى بىلەن

تولغان، ھاۋاسى شالاڭ، چىدىغۇسىز ئىسسىق بۇ يەرگە كىرىدۇ. ئۇ ئەرۋاھلارنىڭ بايانلىرى ئارقىلىق دادىسىنىڭ ۋە كامارانىڭ ئەھۋالىغا ئائىت نۇرغۇن ئىشلارنى بىلىدۇ. خۇئان بۇ ئىسسىق ھەم ھاۋاسى شالاڭ يېزىدا ۋەھىمە ۋە قورقۇنچ تۈپەيلىدىن تۇنجۇقۇپ ئۆلىدۇ، شۇنداقلا ئاشۇ ئەرۋاھلار ئارىسىغا قېتىلىپ كېتىدۇ.

بۇ ئەسەرنىڭ ئومۇمىي ۋەقەلىكى ئاشۇنداق. ئەسەرنىڭ باش تېمىسى ئۆچمەنلىك. يەرلىك خاقان پېدرو پارامو ئەمەلىيەتتە ئۆچمەنلىكنىڭ سىمۋولى. شۇنداق دېيىشكە بولىدۇكى، كىچىك ۋاقتىدا ئۇنىڭ دادىسى ئۆلتۈرۈلگەن، سۇسانا باشقا يېزىغا كەتكەندىن كېيىن، ئۇ ئۆز سۆيگۈنىنى 30 يىل ساقلىغان، سۇسانا ئۆلگەندە كامارا خۇشاللىققا چۆمگەن. بۇلارنىڭ ھەممىسى ئۇنىڭ قەلبىدە ئۆچمەنلىكنى كۈچەيتىۋەتكەن. بۇ ئەسەردە ئۆچمەنلىك باش تېمىسى بىلەن كىرىشىپ كەتكەن يەنە بىر باش تېما «قىيالماسلىق». پېدرو ئۆسمۈرلۈك تۇرمۇشىغا قىيالمايدۇ، سۇسانا بىلەن بولغان سەبىي مۇھەببىتىنى ئەسلەيدۇ. دولورېس پرېپسيادو جەننەتكە ئوخشاش بۇرۇنقى كامارانى سېغىنىدۇ. بۇرۇنقى كامارا بىلەن خۇئان ئىزدەپ تاپقان، ئۇنى تۇنجۇقتۇرۇپ ئۆلتۈرگەن، دوزاخقا ئوخشاش كامارا بىر-بىرىدىن ئاسمان-زېمىن پەرقلىنىدۇ. سۇسانا ئۆلۈپ كەتكەن ئېرىنى ۋە زۇمرەتتەك دېڭىزنى ئەسلەيدۇ.

مېكسىكا ئىنقىلابى ۋە «خرىستىئان گۇرۇھى» ئۇرۇشىمۇ ئەسەردە ئۆز ئىپادىسىنى تاپقان. پېدرو پارامو ئۆز ھوقۇقىنى ۋە مال-دۇنياسىنى ساقلاپ قېلىش ئۈچۈن ئىنقىلاب مەزگىلىدە قوزغىلاڭچىلار بىلەن ھەمكارلىشىدۇ. كامارا رايونىنىڭ پوپى «خرىستىئان گۇرۇھى» تەرەپكە ئۆتۈپ كېتىدۇ.

بىراق، يەنە بىر تەرەپتىن مەسىلىنى تېخىمۇ چۈشەندۈرۈپ بېرىدىغىنى شۇكى، مېكسىكا ئىنقىلابىنىڭ ئىپادىلىنىشى بۇ ئەسەردە ناھايىتى ئۆزگىچە بولغان. ئۇ ئەسەردىكى مۇنداق ئىككى تەرەپ تۈپەيلىدىن باشقىچە شەكىلگە كىرگەن. بىر تەرەپتىن، ئەسەردە جەننەتكە بولغان قىيالماسلىق ئىپادىلەنگەن؛ يەنە بىر تەرەپتىن، كامارانىڭ خارابىگە ئايلىنىپ كېتىش جەريانى تەسۋىرلىنىش ئارقىلىق، قېرىنداشلار ئوتتۇرىسىدىكى مېھىر-مۇھەببەتنى سېغىنىش ئىپادىلەنگەن. دەل قېرىنداشلار ئوتتۇرىسىدىكى ئۆزئارا قىرغىنچىلىق خۇئان

رولفونىڭ ۋەتىنىنى ئېغىر ۋەيران قىلغان، ئاپتورنىڭ ئائىلىسىمۇ خانىۋەيران بولغان.

بۇ ئەسەر ئەرۋاھلارنىڭ كوللېكتىپ ئەسلىمىسىدىن تەركىب تاپقان. بۇ ئەرۋاھلار ۋاقىت ۋە ئورۇننىڭ چەكلىمىسىگە ئۇچرىمىغان، توختىماي پىچىرلىشىپ، كامارانىڭ ئۆتمۈشىنى بايان قىلىشقان. رولفو مۇنداق دېگەن: ئەسەردە «مۇلاھىزە بىكار قىلىنىپ، رېئاللىق تەبىئىي زاھىر بولغان. شۇڭا، مەن ۋاقىت ۋە ئورۇن دائىرىسى سىرتىدىكى ئۆلۈك پېرسوناژلارنى تاللىدىم». ئەسەردە مېكسىكىنىڭ تارىخى ۋە رېئال ئەھۋاللىرى ئىپادىلەنگەن ئاساسىي مەزمۇن رېئاللىقتىن ئايرىلمىغان. رېئاللىقتىن ئايرىلغىنى ئەسەردىكى بايان قىلغۇچىلار (پېرسوناژلار) يەنى ئەرۋاھلار. ئاپتور ئۇلارغا جان كىرگۈزگەن. ئەسەردە ۋاقىت ۋە ماكان ئۇقۇمى، ھايات بىلەن ئۆلۈم ئوتتۇرىسىدىكى چەك-چېگرا، رېئال تەسۋىرلەر بىلەن ئەپسانىۋى بايان ئوتتۇرىسىدىكى پەرق، دىئالوگ بىلەن ئەسلىمە ئوتتۇرىسىدىكى ئارىلىق پۈتۈنلەي بۇزۇپ تاشلانغان. ئەمما، ئەسەردىكى ئىنچىكە ۋە چىن تەپسىلاتلار تەسۋىرى تۈپەيلىدىن يۇقىرىقى بۇزۇش سەۋەبىدىن شەكىللەنگەن بوشلۇق پاكپاكىز تىندۇرۇۋېتىلگەن.

ئەسەردىكى ئۆلۈم ئۇقۇمى ۋە ئۆلۈمنىڭ ئۆزگىچە ئىپادىلىنىش شەكلى مېكسىكىلىقلارنىڭ ئىدىيىسىدە چوڭقۇر يىلتىز تارتقان ئەنئەنىۋى ئىندىئان مەدەنىيىتىدىن كەلگەن. مەشھۇر شائىر ئوكتاۋىئو پاز مېكسىكىلىقلارنىڭ پسىخىك ئالاھىدىلىكىنى تەتقىق قىلغاندا، ئۇنى قەدىمكى ئىندىئان مەدەنىيىتىگە، بولۇپمۇ ئازتېكلارنىڭ ئەنئەنىۋى ئېتىقادىغا باغلىغان. ئۇ مۇنداق دېگەن: «قەدىمكى دەۋردە، مېكسىكىلىقلار ھايات بىلەن ئۆلۈمنى بىزگە ئوخشاش كەسكىن ئايرىۋەتمەيتتى. ھايات ئۆلۈم ئىچىدە داۋاملىشاتتى». ئازتېك ئىندىئانلىرىنىڭ ئەنئەنىۋى قاراشلىرىدا، گۇناھكار ئادەملەرنىڭ روھى ئاسمانغا چىقالمايدۇ، پەقەت مەڭگۈلۈك خاتىرجەمسىزلىك ئىچىدە زېمىندا كېزىپ يۈرىدۇ.

خۇئان رولفو ئۆزىنىڭ نېپىز ئىككى پارچە كىتابى بىلەن 20- ئەسىردىكى ئەڭ بۈيۈك يازغۇچىلار قاتارىدىن ئورۇن ئالغان، شۇنداقلا پۈتكۈل لاتىن

ئامېرىكىسى ئەدەبىياتىغا، جۈملىدىن سېھرىي رېئالىزم ئەدەبىياتىغا ئۆچمەس تۆھپە قوشقان.

گارسىيا ماركۇز (Gabriel Garcia Márquez, 1928 -) كولۇمبىيە-لىك مەشھۇر يازغۇچى، مۇخبىر، سېھرىي رېئالىزم ئەدەبىياتىنىڭ ئەڭ مۇھىم ۋەكىللىرىدىن بىرى.

ئۇ كولۇمبىيىنىڭ ئالاكاتاكار بازىرىدا تۇغۇلغان. كىچىكىدىنلا ئەدەبىياتقا قىزىقىپ، 7 يېشىدا «مىڭ بىر كېچە» نى ئوقۇغان. 8 يېشىدىن بۇرۇن ئىزچىل ھالدا مومىسى بىلەن بىللە تۇرۇپ، ئۇنىڭدىن نۇرغۇنلىغان ئەپسانە-رىۋايەتلەرنى ۋە ئاجايىپ-غارايىپ ھېكايىلەرنى ئاڭلىغان. 1947- يىلى بوگوتا ئۇنىۋېرسىتېتىغا كىرىپ قانۇن ئوقۇغان. مەكتەپتە لىبېرالىستلار پارتىيىسىگە قاتناشقان. 1948- يىلى كولۇمبىيىدە كونسېرۋاتىپلار بىلەن لىبېرالىستلار ئوتتۇرىسىدا ئومۇمىيۈزلۈك ئىچكى ئۇرۇش پارتلىغان. ماركۇز ئوقۇشنى توختىتىپ، بىر تەرەپتىن مۇخبىرلىق قىلغان، يەنە بىر تەرەپتىن ئەدەبىي ئىجادىيەت بىلەن شۇغۇللانغان.

ماركۇزنىڭ ئەدەبىي ئىجادىيىتى بىر تەرەپتىن جامېس جويس، فرانز كافكا، ۋىلىيام فولكنېر قاتارلىق مودېرنىزمچى يازغۇچىلارنىڭ تەسىرىگە ئۇچرىغان، يەنە بىر تەرەپتىن لاتىن ئامېرىكىسىنىڭ ئۆزگىچە رېئاللىقى ۋە ئىندىئانلارنىڭ ئەپسانە - رىۋايەتلىرىدىن ئىلھام ئالغان.

1955- يىلى ئۇنىڭ تۇنجى رومانى «غازاڭ» نەشر قىلىنغان. شۇنىڭدىن كېيىن نەشر قىلىنغان مۇھىم ئەسەرلىرىدىن «شۇم ۋاقىت» (1961)، «ھېچكىمدىن خەت كەلمىگەن پولكوۋنىك» (1961)، «گراند ئانىنىڭ دەپنە مۇراسىمى» (1962)، «يۈز يىل غېرىبلىق» (1967)، «ئائىلە باشلىقىنىڭ ھالاكىتى» (1975)، «ئالدىنئالا پۈركەتكەن قاتىللىق دېلوسى» (1981)، «خولېرا مەزگىلىدىكى مۇھەببەت» (1986)، «گېنېرال ۋە ئۇنىڭ ئاشىنىلىرى» (1993) قاتارلىقلار بار.

گارسىيا ماركۇز ئۆز ئەسەرلىرىدە «خىيال بىلەن رېئاللىقنى بىر گەۋدىگە ئايلاندۇرۇپ، ناھايىتى مول ۋە رەڭدار بولغان چۈشىسمان دۇنيانى سۈرەتلەپ، لاتىن ئامېرىكىسىدىكى تۇرمۇش ۋە كۈرەشنى ئەكس ئەتتۇرگەنلىكى» ئۈچۈن

1982ـ يىللىق نوبېل ئەدەبىيات مۇكاپاتىغا ئېرىشكەن. بۇنىڭدىن باشقا ئۇ يەنە كولۇمبىيە دۆلەتلىك ئەدەبىيات مۇكاپاتى، ۋېنېسۇئېلا «رومۇلو ــ گالېگېس» مۇكاپاتى، ئىتالىيە ئانگانو ئەدەبىيات مۇكاپاتى ۋە فرانسىيىنىڭ ئەڭ مۇنەۋۋەر چەت ئەل رومانى مۇكاپاتى قاتارلىقلارغا ئېرىشكەن.

گارسىيا ماركۇز هازىرقى زامان دۇنيا ئەدەبىياتىدا مۇھىم ئورۇندا تۇرىدىغان مەشهۇر يازغۇچى. ئۇنىڭ «يۈز يىل غېرىبلىق» ناملىق رومانى نەشر قىلىنغاندىن كېيىن دۇنيا ئەدەبىيات ساھەسىدە پارتلاش خاراكتېرلىك غايەت زور زىلزىلە پەيدا قىلغان. چىلىلىق مەشهۇر شائىر بابلو نېرۇدا بۇ ئەسەرنى «سېرۋانتىسنىڭ ‹دون كىخوت› رومانىدىن كېيىن، ئىسپان تىلىدا يېزىلغان ئەڭ بۈيۈك ئەسەر» دېگەن؛ ئامېرىكىلىق يازغۇچى جون باس ئۇنى «مۇشۇ ئەسىرنىڭ كېيىنكى يېرىمىدىكى كىشىگە ئەڭ چوڭقۇر تەسىر قالدۇرىدىغان ئەسەر، شۇنداقلا ئۇ ھەرقانداق ئەسىردىكى ئاشۇ خىل مۇنەۋۋەر ئەسەرلەر ئىچىدىكى مۇنەۋۋەر ئەسەر» دېگەن؛ 11ـ نۆۋەتلىك خەلقئارا قەلەمكەشلەر جەمئىيىتىنىڭ رەئىسى، پېرۇلۇق مەشهۇر يازغۇچى ۋارگاس لوسا: «‹يۈز يىل غېرىبلىق› لاتىن ئامېرىكىسىدا بىر قېتىملىق ئەدەبىي يەر تەۋرەشنى كەلتۈرۈپ چىقاردى. ئوبزورچىلىق ساھەسى ۋە كىتابخانلار ئۇنى بىردەك كلاسسىك ئەسەر دەپ ئېتىراپ قىلدى» دېگەن ...

«يۈز يىل غېرىبلىق» گارسىيا ماركۇز ئىجادىيىتىنىڭ ئەڭ يۇقىرى پەللىسى. تىراگېكومېدىيە شەكلىدىكى بۇ ئەسەرنىڭ دۇنياۋى شۆھرەت قازىنالىشىدا ئۇنىڭ جەلپ قىلىش كۈچىگە باي، كىتابخانلار ئاسان چۈشىنەلەيدىغان ۋە قوبۇل قىلالايدىغان ۋەقەلىكى قىسمەن ھەم مۇھىم رول ئوينىغان. روماندا ماكاندودىن ئىبارەت توقۇلما كەنتنىڭ پۈتكۈل تارىخى بايان قىلىنغان بولۇپ، خوس بۇئېندىيە بىلەن ئۇنىڭ ئايالى ئۇرسۇلا ماكاندونى قۇرغاندىن تارتىپ، يۈز يىلدىن كۆپرەك ۋاقىتتىن كېيىن بىر قېتىملىق ئەجەللىك قارا بوراننىڭ ئۇنى پۈتۈنلەي ۋەيران قىلىۋەتكىنىگىچە بولغان جەريان تەسۋىرلەنگەن. ئۇلار ئىككىسى بىر نەۋرە ئاكا-سىڭىللار بولغاچقا، دائىم چوشقا قۇيرۇقى بار بالا تۇغۇلۇپ قېلىشتىن ئەنسىرەيدۇ. چۈنكى بۇئېندىيە جەمەتىنىڭ تارىخىدا بۇنداق ئەھۋال كۆرۈلگەن: ئۇلارنىڭ ھاممىسى ئۇرسۇلا بىلەن تاغىسى

خوس ئاركادىئودىن بىر قۇيرۇقلۇق بالا تۇغۇلغان. گارسىيا ماركۇزنىڭ توقۇلما دۇنياسىدا، يېقىن ئۇرۇق - تۇغقانلار ئوتتۇرىسىدىكى بۇ خىل مۇناسىۋەت «ئەسلى گۇناھ»①تۇسىنى ئالغان بولۇپ، بۇئېندىيە جەمەتىگە تەۋە يەتتە ئەۋلاد كىشىلەرنىڭ ھەممىسى بالىسىغا قۇيرۇق چىقىپ قېلىشتىن ئىبارەت جازادىن ئەندىشە قىلىدۇ. نەتىجىدە بۇ خىل تەھدىت بۇئېندىيە جەمەتىنىڭ ئەڭ ئاخىرقى ئىككى ئەزاسى بولغان تىرىشچان ئورېلىئانو بۇئېندىيە بىلەن ئۇنىڭ كىچىك ئاپىسى ئامارانتا ئۇرسۇلانىڭ مۇناسىۋىتىدە ئىسپاتلىنىدۇ. ئەسەرنىڭ ماۋزۇسى كۆرسەتكەن غېرىبلىق ئاساسىي مېلودىيە ۋە مەركىزىي مەزمۇن سۈپىتىدە ئوتتۇرىغا قويۇلغان بولۇپ، بۇ ئارقىلىق پېرسوناژلارنىڭ ئەقىلسىزلارچە جاھىل مىجەزى ۋە جاپالىق شارائىتتا كىشىلەرنىڭ مۇھەببەت ياكى ئەھمىيەتلىك مۇناسىۋەتكە ئىنتىلىشى تۈپەيلىدىن چەكلىمىگە ئۇچرىغان ئىقتىدارى تەكىتلەنگەن.

خوس ئاركادىئو بۇئېندىيە ئۆزىنىڭ بىر نەۋرە سىڭلىسى ئۇرسۇلا بىلەن توي قىلغاندىن كېيىن، ئۇرسۇلا ئالۋاستىغا ئوخشايدىغان بالىغا ھامىلىدار بولۇپ قېلىشتىن قورقۇپ ئىپپەت تامبىلى كىيىۋېلىپ، ئېرىنى يېقىن كەلتۈرمەيدۇ. بىر كۈنى خوس بۇئېندىيەنىڭ خورىزى پرودونسىئو ئاگىرالنىڭ خورىزىنى يېڭىۋالىدۇ. بۇنىڭغا چىدىمىغان ئاگىرال خوس بۇئېندىيەگە تەنە قىلىپ، ئۇنىڭ تا شۇ چاغقىچە ئايالى بىلەن بىللە بولمىغانلىقىنى چىشلەپ تارتىدۇ. خوس بۇئېندىيە ئۆز ئىززىتىنى قوغداش ئۈچۈن ئاگىرالنى ئۆلتۈرۈۋېتىدۇ، شۇنداقلا ئۇرسۇلاغا تەھدىت سېلىپ، ئۇنى ئۆزىنىڭ ئاياللىق مەجبۇرىيىتىنى ئۆتەشكە مەجبۇرلايدۇ. بىراق، ئۇزاق ئۆتمەي ئاگىرالنىڭ ئەرۋاھى ئۇلارنى قىيناشقا باشلايدۇ. ئۇلار بۇ يەردىن كېتىشنى قارار قىلىدۇ. ئۇلار بىر توپ ئادەمنى ئەگەشتۈرۈپ، قاقاسلىقلارنى كېسىپ ئۆتۈپ، نۇرغۇن يوللارنى بېسىپ توختىماي ماڭىدۇ. ئىككى يىلدىن كېيىن بۇئېندىيە ھېرىپ ھالىدىن كېتىپ، پۈتۈنلەي ئېزىپ قالىدۇ. بىر كۈنى كېچىدە، ئۇ چۈشىدە ئۆيلىرى ئەينەكتىن

① ئەسلى گۇناھ (original sin) ـ خرىستىئان دىنى ئاتالغۇسى بولۇپ، ئادەمگە تۇغۇلغاندىن تارتىپلا بەخشەندە بولغان گۇناھكار ھالەتنى ۋە بۇ ھالەتنىڭ مەنبەسىنى كۆرسىتىدۇ. ئەنئەنىۋى قاراشلار بۇ مەنبەنى ئادەم ئاتىنىڭ گۇناھىغا تاقايدۇ.

ياسالغان بىر شەھەرنى كۆرىدۇ. ئەتىسى ھەمراھلىرىنى قايىل قىلىپ، ئۆزلىرى قونغان ئاشۇ جايدا ماكاندو كەنتىنى قۇرىدۇ.

دەسلەپتە، ماكاندو دۇنيادىن خالىي بىر گۈزەل جاي بولۇپ، ئۇ يەردىكى كىشىلەر ناھايىتى پاراۋان ۋە گۈزەل تۇرمۇش كەچۈرىدۇ. دۇنيانى ئايلىنىپ يۈرىدىغان بىر توپ سىگانلار ئۆلارنى سىرت بىلەن تۇتاشتۇرۇپ تۇرىدىغان بىردىنبىر ۋاستە بولۇپ قالىدۇ. بۇ سىگانلار دائىم ماكاندولۇقلار ئۈچۈن ئاجايىپ غەلىتە بولغان نەرسىلەرنى، مەسىلەن، ماگنىت، دۇربۇن ۋە لوپا ئەينەك قاتارلىقلارنى ئېلىپ كېلىدۇ. بىراق، ئويلىمىغان يەردىن مەدەنىيەت بىلەن ئىلغارلىق بۇ يەردە تەشكىللىك دىن، سىياسىي ئىدىيە ۋە پەننىي كەشپىيات شەكلىدە راۋاجلىنىدۇ. ئۇزاق ئۆتمەي، ماكاندو بىر قاتار ئېچىنىشلىق ئىچكى ئۇرۇش ئىچىگە كىرىپ قالىدۇ. ئارقىدىنلا ئامېرىكىنىڭ بىر بانان شىركىتى يەرلىك ھۆكۈمەتنىڭ ھەمكارلىقى ئاستىدا بۇ يەرنى ئېچىپ بانان تېرىيدۇ. بۇ يېزىدا بىر كېچىدىلا غايەت زور ئۆزگىرىشلەر يۈز بېرىدۇ. بىر توپ ھاكاۋۇر ئامېرىكىلىقلار كۆچۈپ كېلىپ، يەرلىك ئاھالىلەرنىڭ ۋە دۆلەت ئىچىدىن كۆچۈپ كەلگەن كۆچمەنلەرنىڭ كىسەك ئۆيلىرىدىن يىراق يەرگە ئولتۇراق ئۆيلەرنى سالىدۇ. غەزەپلەنگەن ئىشچىلار ئىش ھەققىنىڭ تۆۋەنلىكى ۋە ئەمگەك شارائىتىنىڭ ناچارلىقىدىن ئىش تاشلىغاندا، ئۈچ مىڭ ئادەم ئۆلگەن زور قىرغىنچىلىق يۈز بېرىدۇ. ئاشۇ قىرغىنچىلىققا ئەگىشىپ، بەش يىلغا يېقىن داۋاملاشقان بىر قېتىملىق قارا يامغۇر ماكاندونىڭ ئاۋاتلىقىنى ئاياغلاشتۇرىدۇ. ئۇنىڭدىن كېيىن كېلىپ چىققان خارابلىشىش ۋە كىشىلەرنىڭ كۆچۈپ كېتىشى ماكاندونى تۈگەشتۈرىدۇ. تەبىئەتنىڭ ماكاندونى ئۇزۇل - كېسىل بەربات قىلىۋېتىشى پەقەت ۋاقىت مەسىلىسىگىلا ئايلىنىپ قالىدۇ.

بۇئېندىيە جەمەتىنىڭ ئەزالىرىدىكى تەنھالىق تۇيغۇسى ئۇلارنىڭ ئۆز-ئۆزىنى مەركەز قىلىۋېلىشى ۋە ئىچىگە قاراپ تەرەققىي قىلىشى بىلەن مۇناسىۋەتلىك. ئىچكە يۈزلىنىشنىڭ شەكىللىنىشىدىكى قىسمەن سەۋەب سىرت بىلەن بولغان ئالاقىنىڭ كەملىكىدىن بولسا، يەنە بىر تەرەپتىن يېقىن ئۇرۇق-تۇغقانلارنىڭ نىكاھ مۇناسىۋىتىدە ئىپادىلەنگەن. بۇ باش تېما ھەربىر ئەۋلاد كىشىلەرنى چىڭ چىرماپ تۇرغان، شۇنداقلا ئەسەرگە باشتىن ـ ئاخىر

سىڭىپ كەتكەن.

«يۈز يىل غېرىبلىق» نىڭ ئادەمگە بېرىدىغان دەسلەپكى تەسىراتى شۇكى، بۇ ئەسەر ئەنئەنىۋى قۇرۇلما بويىچە يېزىلغان. ئەمەلىيەتتە ئاپتور قەدىمكى ھېكايە سۆزلەشنىڭ ئاساسىي ئۇسۇلىدىن پايدىلىنىپ، تەسەۋۋۇر، خىيالىي تۇيغۇ ۋە تاسادىپىي تەۋەككۈلچىلىكلەر ئارقىلىق مۇكەممەل رېئال تۇرمۇشنى تۇتۇۋالغان. بۇ پەقەت تەقلىد قىلىشقىلا تايىنىدىغان ۋە كىتابخانلار ئاسان قوبۇل قىلىدىغان رېئالىزملىق ئەسەرلەردە تەسۋىرلىنىدىغان رېئاللىققا قارىغاندا تېخىمۇ مۇكەممەل بولغان. ئاپتور ئىنسانلار تۇرمۇشىنىڭ بىر پۈتۈن گەۋدىسىنى تەسۋىرلەشكە تىرىشقان، يەنى، بىر مۇرەككەپ تارىخنى، ئىنسانىيەتنىڭ كىچىكلىتىلمىسى بولغان جەمەتنىڭ، كەنتنىڭ ۋە دۇنيانىڭ تارىخىنى بايان قىلغان؛ بۇ تارىختا دائىم ئۇچراپ تۇرىدىغان مۆجىزىلەر، مەسىلەن، ئۇچار گىلەمگە ئولتۇرۇپ ئاسمانغا چىقىپ كەتكەن ئادەم ياكى ئۆلگەندىن كېيىن تىرىلگەن ئادەم قاتارلىقلار تۈپەيلىدىن سۇبيېكتىپ ۋە ئوبيېكتىپ نەرسىلەرنىڭ چەك-چېگرىسى بۇزۇپ تاشلانغان؛ شۇنداقلا تراگېدىيىلىك كەيپىيات بىلەن يۇمورلۇق مەسخىرە ئۇدارى قىستۇرما قىلىنىپ، بىر تولۇق دۇنيانىڭ ئومۇمىي گەۋدە ئوبرازى كۈچەيتىلگەن؛ ئاپتور يەنە ئەپچىل ئېستېتىكا، پۇختا ماھارەت ۋە ئىخچام قۇرۇلمىدىن ئۈنۈملۈك پايدىلانغان.

بۇ نادىر ئەسەردىكى ماكاندونىڭ قۇرۇلۇشى، تەرەققىي قىلىشى، گۈللىنىشى، خارابلىشىشى ۋە بەربات بولۇشىدىن ئىبارەت تارىخى لىنىيە ئايلانما تەكرارلىنىش ۋە ۋاقىت تەرتىپىنىڭ ئىنچىل ئۆزگىرىشىدىن ئىبارەت ئەندىزىدىن شەكىللەنگەن ئەپسانىۋى كەيپىياتقا تولۇپ كەتكەن. بۇنداق ۋاقىت ئەندىزىسى ئىنتايىن بىرلىككە كەلگەن ئىچكى قۇرۇلمىنى شەكىللەندۈرۈپ، ماتېرىيال دائىرىسىنى كېڭەيتىش ۋە ئۇسلۇبنى تولۇق جارى قىلدۇرۇش ئۈچۈن ناھايىتى كەڭ ئارقا كۆرۈنۈش ھازىرلىغان. ئاشۇ ئەپسانىلەردىكى ئىرراتسىئوناللىق ئامىللار كۈندىلىك ئوبيېكتىپ تۇرمۇشنىڭ تار دائىرىسىنى كېڭەيتىپ، ئەسەردىكى پېرسوناژلارنىڭ تەجرىبىلىرىگە ئومۇمىيلىق ئاتا قىلغان.

ئەسەردىكى ئەڭ چوڭ ئالاھىدىلىكلەرنىڭ يەنە بىرى شۇكى، ئاپتور بۇ

ئەسەردە نورمال ۋاقىت تەرتىپى بويىچە بايان قىلىش ئۇسۇلىنى تاشلىۋېتىپ، ئەپسانە شەكلىدىكى بايان قىلىش ئۇسۇلىنى، يەنى ئايلانما تەكرارلاش شەكلىدىكى بايان قىلىش ئۇسۇلىنى قوللانغان، بۇنىڭ بىلەن چۆگىلىمە شەكىلدىكى لەيلىمە ئۈنۈم ھاسىل بولغان. بۇ ئەھۋال ئەسەردىكى پېرسوناژلار ئىسمىنىڭ قايتا-قايتا تەكرارلىنىشى ۋە ئەسەردىكى ۋاقىتنىڭ ئايلانما ھالىتىدە ئەڭ گەۋدىلىك ئىپادىلەنگەن. مەسىلەن، ئەسەرنىڭ بىرىنچى جۈملىسىگە قاراپ باقايلى:
«نۇرغۇن يىللاردىن كېيىن، پولكوۋنىك ئورېلىئانو جازا ئەترىتىنىڭ مىلتىقىغا يۈزلەنگەندە، دادىسى ئۆزىنى بىر پارچە مۇزنى كۆرسەتكىلى ئېلىپ بارغان ئاشۇ يىراق چۈشتىن كېيىننى چوقۇم ئەسلەيدۇ». بۇ جۈملىدە ئاپتور كەلگۈسىگە بولغان بېشارەت (پولكوۋنىك ئورېلىئانونىڭ مىلتىققا يۈزلىنىشى) تىن بىراقلا ئاللىقاچان يۈز بەرگەن ئىش (مۇزنىڭ بايقىلىشى) قا سەكرىگەن، ئەمما ئۇ بۇنى ئانچە ئېنىق بولمىغان «ھازىر» دا تۇرۇپ بايان قىلغان. يەنى «ھازىر←كەلگۈسى←ئۆتمۈش←كەلگۈسى» دىن ئىبارەت ئايلانما شەكىللەنگەن.

ئاپتور بۇ ئەسەردە رېئاللىق بىلەن خام خىيالنى ئەپچىل بىرلەشتۈرگەن؛ يۇمورنى مۇبالىغە قىلىش ۋە شەكىل ئۆزگەرتىش ئاساسىغا قۇرغان؛ ئەستايىدىل ۋە ئىنچىكە تەسۋىر ئارىسىغا ئەقىلگە سىغمايدىغان ۋە بىمەنە نەرسىلەرنى قىستۇرغان؛ سىمۋوللۇق ئوبرازلار، تەكشى قۇرۇلما، مول شېئىرىي تۇيغۇ ۋە ھاياتىي كۈچى ئۇرغۇپ تۇرغان «ئەسلى گۇناھ» كەيپىياتى قاتارلىقلارنى ئۆزئارا يۇغۇرۇۋەتكەن؛ ۋاقىت جەھەتتىكى ئۆزگىچە قۇرۇلما ئارقىلىق ئەسەردىكى غېرىبلىق ۋە ۋەھىمە ھېسسىياتىنى كۈچەيتكەن؛ بۇرۇن يۈز بەرگەن ئىشلارنىڭ كۈچلۈك تەھدىتى ۋە ئېغىر سالمىقى ئارقىلىق ئەسەرنى تراگېدىيىلىك ئاقىۋەتكە باشلىغان.

«يۈز يىل غېرىبلىق» تا ئىنسانىيەت رېئاللىقىنىڭ ھەرقايسى قاتلاملىرى يىغىنچاقلانغان بولۇپ، ئۇ ئىنسانىيەت رېئاللىقىنىڭ تارىخىي ۋە ئەپسانىۋى، تراگېدىيىلىك ۋە يۇمورلۇق، لوگىكىلىق ۋە خىيالىي تەرەپلىرىنى ئۆز ئىچىگە ئالغان. ئەسەرنىڭ قۇرۇلما شەكلى چەمبەرسىمان بولۇپ، بۇ چەمبەر بىر جەمەتكە، بىر كەنتكە، بىر دۆلەتكە، بىر قىتئەگە، ھەتتا پۈتكۈل ئىنسانىيەتكە ۋەكىللىك قىلغان. ئەمما، ئەسەردىكى ئەپسانىۋى ئاساس بۇ خىل شەكىلنىڭ

لايىھىلىنىشىگە كۆچ بېغىشلىغان. چۈنكى ئۇ بەدىئىيلىكنى گەۋدىلەندۈرۈپ، كۈندىلىك تۇرمۇش تەجرىبىلىرىگە ئوموميلىق ئاتا قىلغان.

كارلوس فۇئېنتېس (Carlos Fuentes, 1928 -) مېكسىكىلىق مەشھۇر يازغۇچى، ئەدەبىي ئوبزورچى، سېھرىي رېئالىزم ئەدەبىياتىنىڭ ئىجادچانلىقىغا ئىگە مۇھىم ۋەكىللىرىنىڭ بىرى.

ئۇ مېكسىكا شەھىرىدە زىيالىي ئائىلىسىدە تۇغۇلغان. ئۇنىڭ دادىسى خېلى نام-ئابرۇيى بار دىپلومات بولۇپ، كارلوس كىچىكىدىن تارتىپلا دادىسىغا ئەگىشىپ ئامېرىكا، ياۋروپا، لاتىن ئامېرىكىسى، كىچىك ئاسىيا قاتارلىق جايلاردا تۇرغان. ئىنگلىزچە، فرانسۇزچە قاتارلىق كۆپ خىل تىللارنى پىششىق ئۆگەنگەن. كېيىن مېكسىكىغا قايتىپ، ئالىي مەكتەپتە قانۇن ئوقۇغان. ئۇزۇن مۇددەت دىپلوماتىيە ئىشلىرى بىلەن شۇغۇللانغان، مېكسىكىنىڭ فرانسىيىدە تۇرۇشلۇق باش ئەلچىسى بولغان.

فۇئېنتېس كىچىكىدىن ئەدەبىياتقا قىزىقىپ، ئىسپانىيە كلاسسىك سەنئەت ئەنئەنىسىنىڭ چوڭقۇر تەسىرىگە ئۇچرىغان. 1954- يىلى ئۇنىڭ ھېكايىلار توپلىمى «نىقابلىق كۈنلەر» نەشر قىلىنغان. 1958- يىلى «ئەڭ يورۇق رايون» ناملىق رومانى نەشر قىلىنغان. بۇ ئەسەردە بىر سەرگەرداننىڭ كەچۈرمىشلىرى تەسۋىرلەنگەن بولۇپ، مېكسىكا ئىنقىلابىدىن تارتىپ تاكى 50- يىللارغىچە بولغان مېكسىكىنىڭ تارىخىي ئەھۋاللىرى ۋە كىشىلەرنىڭ ئاشۇ مالىمانچىلىق دەۋرىدىكى تۇرمۇشى، ھېس-تۇيغۇلىرى ھەمدە تەقدىر-قىسمەتلىرى ئەكس ئەتتۇرۇلگەن. 1959- يىلى نەشر قىلىنغان «ياخشى كۆڭۈل» ناملىق رومانىدا بىر ياشنىڭ ئائىلىگە ۋە جەمئىيەتكە بولغان قارشىلىقى ئارقىلىق بىر ئەۋلاد ياشلارنىڭ بۇرۇقتۇرما كەيپىياتى ئىپادىلەنگەن. 1962- يىلى نەشر قىلىنغان «ئارتېمىئو كلوسنىڭ ئۆلۈمى» ناملىق رومانىدا ئەخلاقنىڭ پارچىلىنىشى تەسۋىرلەنگەن. بۇ ئەسەر فۇئېنتېسنىڭ ۋەكىل ئەسىرى بولۇپ، ئاپتور پۇختا، ئىخچام ۋە مەركەزلەشكەن سۇژېت ئارقىلىق پېرسوناژلارنىڭ ئىككى ياقلىملىق مۇرەككەپ خاراكتېرىنى ناھايىتى جانلىق ياراتقان. ئاپتور مۇنداق دېگەن: «ئارتېمىئو كلوس ھەم قەھرىمان، ھەم قەھرىمان ئەمەس». 1967- يىلى نەشر قىلىنغان «تېرە ئالماشتۇرۇش» ناملىق رومانىدا مېكسىكا ئۇنىۋېرسىتېتىنىڭ بىر پروفېسسورىنىڭ ئۆز ئايالى، ئاشنىسى ۋە دوستى بىلەن بىللە قەدىمكى ئىندىئانلار ئېھرامىنى زىيارەت قىلىشقا بارغانلىقى تەسۋىرلەنگەن. بۇ تۆتىيلەن

ئايرىم - ئايرىم هالدا ئۆزى توغرىسىدا هېكايە سۆزلەيدۇ. ئەسەردە ئېھرام جايلاشقان قەدىمىي بازار چالۇرانىڭ هازىرقى تۇرمۇشى بىلەن ئۇنىڭ 15- ئەسىردىكى تۇرمۇشى ناهايىتى ئەپچىل بىرلەشتۈرۈۋېتىلگەن. فۇئېنتېس مۇنداق دېگەن: بۇ «شەخس بىلەن دۇنيانىڭ توقۇنۇشى يېزىلغان ئەسەر»، بولۇپمۇ ئىككى خىل ھېسسىياتنىڭ توقۇنۇشى تەسۋىرلەنگەن: ئۇنىڭ بىرى «شەخسىي ھېسسىيات، قەدىمىي ھېسسىيات ۋە سىغىنىش ھېسسىياتى (مۇشۇنداق ھېسسىيات بولغاچقىلا، بىز ئۆز تۇرمۇشىمىزدىن خاتىرجەملىك ھېس قىلىمىز)»؛ يەنە بىرى «ئۇنى ئىنكار قىلىش هاياجىنى».

فۇئېنتېسنىڭ ئەسەرلىرىنىڭ قۇرۇلمىسى يېڭى بولۇپ، بەدىئىي ماهارەت جەھەتتە ئۆزلۈكسىز يېڭى ئىجادىيەت كۆچى ئىپادىلەنگەن. شۇنداقلا ئۇنىڭ ئەسەرلىرىنىڭ تېمىسى مېكسىكىنىڭ هازىرقى ۋە بۇرۇنقى چوڭ ۋەقەلىرىگە چېتىلغان بولۇپ، ئۇ بۇ تېمىلارنى تراگېدىيىلىك كۆز بىلەن كۆزەتكەن. ئۇ غەرب ئەدەبىياتىدىكى بەزى يېزىقچىلىق ماهارەتلىرىنى مىللىي ئەدەبىياتقا يۇغۇرۇپ، مېكسىكىنىڭ يېڭىچە مىللىي ئەدەبىياتىنى شەكىللەندۈرۈشتە ناهايىتى مۇھىم رول ئوينىغان.

بۇ كىتابتىكى ئاساسلىق ئاتالغۇلارنىڭ
ئۇيغۇرچە-خەنزۇچە سېلىشتۇرمىسى

ئا

抽象画派	ئابستراكت رەسىمچىلىك
自动写作	ئاپتوماتىك يېزىقچىلىق
无神论	ئاتېزىم
无神论存在主义	ئاتېزىملىق مەۋجۇدىيەتچىلىك
“神奇的现实”	ئاجايىپ رېئاللىق
人格	ئادىمىيەت
非人格化	ئادىمىيەتسىزلەشتۈرۈش
人性	ئادىمىيلىك
介入文学	ئارىلىشىش ئەدەبىياتى
基本的自我	ئاساسىي ئۆزلۈك
禁欲主义	ئاسكېتىكىزىم
意识心理	ئاڭ پسىخىكىسى
无意识	ئاڭسىزلىق
意识流	ئاڭ ئېقىمى
意识流小说	ئاڭ ئېقىمى پروزىچىلىقى
前意识	ئالدىنقى ئاڭ
无政府主义	ئانارخىزىم
先锋，前卫	ئاۋانگارد

ئە

神话时间	ئەپسانىۋى ۋاقىت
返祖	ئەجدادقا قايتىش
道德原则	ئەخلاق پرىنسىپى

自由选择	ئەركىن تاللاش
自由联想	ئەركىن ئۇلانما ئوي
自由意志	ئەركىن ئىرادە
先验	ئەزەلىيەت، ئەزەلىي
先验主义	ئەزەلىيەتچىلىك
记忆	ئەس، خاتىرە
原罪	ئەسلى گۇناھ
原样派	ئەسلى ھالەتچىلىك ئېقىمى
本我(id)	ئەسلى ئۆز
反小说	ئەكسىلپروزا
实存	ئەمەلىي مەۋجۇتلۇق
现实时间(历史时间)	ئەمەلىي ۋاقىت
传统主义	ئەنئەنىچىلىك
炼狱	ئەئراف

ب

存有	بارلىق
巴罗克风格	باروك ئۇسلۇبى
同性恋	بەچچىۋازلىق
荒诞	بىمەنە، بىمەنىلىك
荒诞派戏剧	بىمەنە درامىچىلىق
荒诞文学	بىمەنىچىلىك ئەدەبىياتى
变态心理	بىنورمال پسىخىكا
直觉	بىۋاستە سېزىم
直觉主义	بىۋاستە سېزىمچىلىك

پ

教皇	پاپا
帕尔纳斯派	پارناس ئېقىمى
和平主义	پاسىفىزم

泛神论	پانتېيزم
唯科学主义	پەنچىلىك
实用主义	پراگماتىزم
原型	پروتوتىپ
投影	پروېكسىيە
后现代主义,后现代派	پوستمودېرنىزم
实证主义	پوستىۋىزم
普利策奖	پۇلىتزېر مۇكاپاتى
巫术	پېرخۇنلۇق
心理现实主义	پسىخىك رېئالىزم
心理时间	پسىخىك ۋاقىت

ت

本能	تەبىئىي ئىقتىدار، تۇغما ئىقتىدار
本能冲动	تەبىئىي ئىقتىدارنىڭ قوزغىلىشى
经验主义	تەجرىبىچىلىك
叙述时间	تەسۋىرىي ۋاقىت
印象主义	تەسىراتىزم
忧虑	تەشۋىش
类比	تەققاس
类比法	تەققاسلاش ئۇسۇلى
模仿说	تەقلىد قىلىش نەزەرىيىسى
模仿剧	تەقلىدىي دراما
比喻体	تەمسىل ژانىرى
直喻(Simile)	تەمسىل قىلىش
感觉中的现在	تۇيغۇدىكى ھازىر
文体	تېكىست
迷惘的一代	تېڭىرقىغان بىر ئەۋلاد
神学	تېئولوگىيە

有神论存在主义	تېئولوگىيىلىك مەۋجۇدىيەتچىلىك
类型化	تىپلەشتۇرۇش

ج

性本能	جىنسىي تەبىئىي ئىقتىدار
性经验	جىنسىي تەجرىبىلەر
性冲动	جىنسىي قوزغىلىش
性欲	جىنسىي ھەۋەس، جىنسىي تەلەپ
性能量	جىنسىي ئېنېرگىيە

چ

粘贴	چاپلىما
无边的现实主义	چەكسىز رېئالىزم
真实论	چىنلىق نەزەرىيىسى

خ

超人	خاسىيەتلىك ئادەم
幻想文学	خام خىيال ئەدەبىياتى
非个人化	خۇسۇسىيسىزلاشتۇرۇش

د

达达主义	دادائىزم
达尔文主义	دارۋىنىزم
波动力学	دولقۇن مېخانىكىسى
二元论	دۇئالىزم
决定论	دېتېرمىنىزم

ر

辐射能	رادىئاتسىيە ئېنېرگىيىسى
理性主义	راتسىئونالىزم
种族主义	راكىزم
浪漫主义	رومانتىزم

精神分析学	روھىي ئانالىز ئىلمى
精神结构	روھىيەت قۇرۇلمىسى
罗马派	رىم ئېقىمى
现实原则	رېئاللىق پرىنسىپى
现实主义	رېئالىزم

ز

时间空间	زامانىي ماكان
现象	زاھىرىيەت، زاھىر بولماق
现象学	زاھىرىيەتشۇناسلىق
世俗主义	زەمەنىزم
世俗	زەمەنىي، دىندىن خالىي
悖论(paradox)	زىددىيەت
犹太复国主义	زىئونىزم

س

轮回	سانسار
交感	سەزگۈلەرنىڭ ئالمىشىشى
立体主义	ستېرېئوئىزم
立体未来主义	ستېرېئو كەلگۈسىزم
猩红热	سكارلاتىنا بەزگىكى
绵延	سوزۇلۇش
实体	سۇبستانسىيە
升华	سۇبلىماتسىيە (يۈكسىلىش)
主观真实	سۇبيېكتىپ چىنلىق
主观现实主义	سۇبيېكتىپ رېئالىزم
主观性	سۇبيېكتىپلىق
魔幻	سېھىر، سېھىرلىك
魔幻现实主义	سېھرىي رېئالىزم
对称法	سىممېترىيە ئۇسۇلى

象征	سىمۋول
象征主义	سىمۋولىزم

ش

快乐原则	شادلىق پرىنسىپى
造型艺术	شەكىل سەنئىتى
非诗化	شېئىرسىزلاشتۇرۇش

غ

理想主义	غايىزم
垮掉的一代	غۇلىغان بىر ئەۋلاد

ف

机能心理学	فۇنكسىيە پسىخولوگىيىسى
拜物教	فېتىشىزم
联邦主义	فېدېرالىزم

ق

黑色小说	قارا پروزىچىلىق
黑色幽默	قارا يۇمور
心灵辩证法	قەلب دىئالېكتىكىسى
反英雄(anti－hero)	قەھرىمان ئەمەس پېرسوناژ
冲动	قوزغىلىش
救世军	قۇتقۇزۇش ئارمىيىسى
结构现实主义	قۇرۇلما رېئالىزمى
境遇剧	قىسمەت دىرامىسى

ك

片断	كارتىنا (پارچە، ئۈزۈندى)
言语	كالام، گەپ
未来主义	كەلگۈسىزم
古典主义	كلاسسىزم

经典	كلاسسىك
四重奏	كۋۋارتېت
量子论	كۋانت نەزەرىيىسى
后印象派	كېيىنكى تەسىراتىزم
后表现主义	كېيىنكى ئىپادىزم
情结	كومپلېكس
保守党	كونسېرۋاتىپلار پارتىيىسى

گ

哥特式小说	گوتچە پروزىچىلىق
龚古尔奖	گونكور مۇكاپاتى
怀疑主义	گۇمانىزم
黑格尔主义	گېگېلىزم
几何级数	گېئومېترىيىلىك پروگرېسسىيە

ل

俚语	لەھجە
自由主义	لىبېرالىزم
自由党	لىبېرالىستلار پارتىيىسى
力必多	لىبىدو

م

物质主义，物本主义(Chosisme)	ماددىچىلىق
空间时间	ماكانىي ۋاقىت
经院哲学	مەدرىس پەلسەپىسى
寓言化	مەسەللىشىش، مەسەللەشتۈرۈش
存在	مەۋجۇدىيەت، مەۋجۇتلۇق
存在主义	مەۋجۇدىيەتچىلىك
无形者	مەۋھۇمات
现代主义，现代派	مودېرنىزم

مونىزم	一元论
مۇئەنناس، مەنپى	阴性
مۇتلەقلىق	绝对性
مۇنتاژ	蒙台奇
مۇزەككەر، مۇسبەت	陌性
مېتودولوگىيە	方法论
مېخانىكالىزم	机械论
مىستىكىزم	神秘主义
مىسسىئونېر	传教士
مىلىتارىزم	军国主义

ن

نائادەم	非人
«نائەدەبىي» ئەسەرلەر	“非文学”作品
ناتونۇشلاشتۇرۇش	陌生化
ناتۇرالىزم	自然主义
نارېئال، نارېئاللىق	非现实
نائوبيېكتىپ	非客观
نېيترال	中性
نىسبىيلىك نەزەرىيىسى	相对论
نىھىلىزم	虚无主义

ھ

ھالقىما ئاڭ	超意识
ھالقىما تۇيغۇلار	超感觉(sur −sers)
ھالقىما رېئاللىق	超现实
ھالقىما رېئالىزم	超现实主义
ھالقىما رېئالىزم پروزىچىلىقى	超现实主义小说
ھالقىما مەۋجۇدىيەت (خۇدا)	超存在

超自然主义	هالقىما ناتۇرالىزم
超我	هالقىما ئۆز
生命哲学	هايات پەلسەپىسى
生命意志	هاياتلىق ئىرادىسى
生命冲动	هاياتنىڭ قوزغىلىشى
生命流	هايات ئېقىنى
野兽派	هايۋانىزم
真正的时间	هەقىقىي ۋاقىت
权力意志	هوقۇق ئىرادىسى
嬉皮士(Hippy, Yippie)	هىپپى (يىپپى)
催眠术	هىپنوز ئۇسۇلى
歇斯底里	هىستېرىيە
人文主义，人道主义	هيۇمانىزم
人道主义存在主义	هيۇمانىزملىق مەۋجۇدىيەتچىلىك

ئو

表象(idea)	ئوبراز
客观对应物	ئوبيېكتىپ تاناسىپىيات
客观性	ئوبيېكتىپلىق
客观主义	ئوبيېكتىۋىزم
有机整体论	ئورگانىك بىر گەۋدە نەزەرىيىسى
本体论	ئونتولوگىيە

ئۇ

乌托邦	ئۇتوپىيە
白日梦	ئۇخلىماي كۆرگەن چۈش
延伸性语言	ئۇزارتىلغان تىل

概念艺术	ئۇقۇم سەنئىتى
联想	ئۇلانما ئوي

ئۆ

自我	ئۆزلۈك، ئۆز
自我意识	ئۆزلۈك ئېڭى
自在之物	ئۆزى بار نەرسە
内省心理学	ئۆزىنى كۆزىتىش پسىخولوگىيىسى

ئۈ

三折画	ئۈچ قاتلاق رەسىم
间断函数	ئۈزۈلمە فۇنكسىيە

ۋ

变体小说	ۋارىيانت پروزىچىلىقى
恐怖现实主义	ۋەھىمىلىك رېئالىزم
天启论，启示论	ۋەھىيەت نەزەرىيىسى
伏都教（Voodoo）	ۋۇدۇ دىنى

ئې

认识论	ئېپىستېمولوگىيە
末世学，末世论	ئېسكاتولوگىيە
热寂说（entropy）	ئېنېرگىيىنىڭ خوراش تەلىماتى
不确定性	ئېنىقسىزلىق
非欧几何	ئېۋكلىدسىز گېئومېترىيە
迷宫	ئېزىتقۇ قەسىر
唯美主义	ئېستېتىكىزم

ئى

表现主义	ئىپادىزم
社会现实主义	ئىجتىمائىي رېئالىزم
内向	ئىچكە يۈزلىنىش

内在真实论	ئىچكى چىنلىق نەزەرىيىسى
内心独白	ئىچكى مونولوگ
内向性	ئىچكىلىك
理念	ئىدېئال ئۇقۇم
非理性主义	ئىرراتسىئونالىزم
唯意志主义	ئىرادىچىلىك
隐喻	ئىستىئارە
暗示	ئىشارە
自白派	ئىقرارچىلىق ئېقىمى
圣餐礼	ئىلاھىي غىزا مۇراسىمى
意象	ئىماگ
意象主义	ئىماگىزم
向性,趋向性	ئىنتىلىشچانلىق
遗传机制	ئىرسىيەت مېخانىزمى

ي

异化	ياتلىشىش
生活意志,生存意志	ياشاش ئىرادىسى
潜意识	يوشۇرۇن ئاڭ
隐逸派	يوشۇرۇنچىلار ئېقىمى
潜对话	يوشۇرۇن دىئالوگ
虚无	يوقلۇق
希腊哲学	يۇنان پەلسەپىسى
《新约》	«يېڭى ئەھدە»
新小说派	يېڭى پروزىچىلىق
新批评	يېڭى تەنقىدچىلىك
新感觉派	يېڭى تۇيغۇچىلىق ئېقىمى

新浪漫主义	يېڭى رومانتىزم
新现实主义	يېڭى رېئالىزم
新哥特式小说	يېڭى گوتچە پروزا
新超现实主义	يېڭى ھالقىما رېئالىزم
新客观主义	يېڭى ئوبيېكتىۋىزم

ئاساسلىق پايدىلانغان ماتېرىياللار

1. «قىسقىچە برىتانىيە ئېنسىكلوپېدىيىسى» (1 ـ 10)، جۇڭگو ئېنسىكلوپېدىيە نەشرىياتى، 1985- يىلى نەشرى

《简明不列颠百科全书》(1—10 卷),中国大百科全书出版社,1985 年版

2. «جۇڭگو ئېنسىكلوپېدىيىسى» (چەت ئەل ئەدەبىياتى قىسمى)، جۇڭگو ئېنسىكلوپېدىيە نەشرىياتى، 1985- يىلى نەشرى

《中国大百科全书》(外国文学),中国大百科全书出版社,1985 年版

3. (ئامېرىكا) م . خ . ئابرامس: «ياۋروپا-ئامېرىكا ئەدەبىياتى ئاتالغۇلىرى لۇغىتى»، بېيجىڭ ئۇنىۋېرسىتېتى نەشرىياتى، 1990- يىلى نەشرى

[美]M・H・艾布拉姆斯:《欧美文学术语辞典》,北京大学出版社,1990 年版

4. (ئەنگلىيە) بېرتراند رۇسسېل: «غەرب پەلسەپە تارىخى»، جورج ئاللېن ۋە ئانۋىن چەكلىك شىركىتى، لوندون، 1955- يىلى

Bertrand Russell:A History of Western Philosophy,George Allen and Unwin Ltd . London 1955

5. يۈەن كېجىيا قاتارلىقلار تۈزگەن: «مودېرنىزم ئەدەبىياتى تەتقىقاتى»، جۇڭگو ئىجتىمائىي پەنلەر نەشرىياتى، 1989- يىلى نەشرى

袁可嘉等编选:《现代主义文学研究》,中国社会科学出版社,1989 年版

6. ليۇمىڭجيۇ باش مۇھەررىرلىكىدىكى: «غەرب ئەدەبىيات-سەنئەت ئېقىملىرىغا ئائىت مۇھاكىمە توپلاملىرى» (ئاڭ ئېقىمى، كەلگۈسىزم، ھالقىما رېئالىزم، سېھرىي رېئالىزم)، جۇڭگو ئىجتىمائىي پەنلەر نەشرىياتى، 1989- يىلى نەشرى

柳鸣九主编:《西方文艺思潮论丛》(意识流,未来主义,超现实主义,魔幻现实主义),中国社会科学出版社,1989 年版

7. لياۋ شىڭچياۋ: «غەرب مودېرنىزم ئەدەبىياتىدىن 500 سوئال ـ

ئاساسلىق پايدىلانغان ماتېرىياللار

1. «قىسقىچە برىتانىيە ئېنسىكلوپېدىيىسى» (1 ـ 10)، جۇڭگو ئېنسىكلوپېدىيە نەشرىياتى، 1985- يىلى نەشرى

《简明不列颠百科全书》(1—10 卷),中国大百科全书出版社,1985 年版

2. «جۇڭگو ئېنسىكلوپېدىيىسى» (چەت ئەل ئەدەبىياتى قىسمى)، جۇڭگو ئېنسىكلوپېدىيە نەشرىياتى، 1985- يىلى نەشرى

《中国大百科全书》(外国文学),中国大百科全书出版社,1985 年版

3. (ئامېرىكا) م . خ . ئابرامس: «ياۋروپا-ئامېرىكا ئەدەبىياتى ئاتالغۇلىرى لۇغىتى»، بېيجىڭ ئۇنىۋېرسىتېتى نەشرىياتى، 1990- يىلى نەشرى

[美]M・H・艾布拉姆斯:《欧美文学术语辞典》,北京大学出版社,1990 年版

4. (ئەنگلىيە) بېرتراند رۇسسېل: «غەرب پەلسەپە تارىخى»، جورج ئاللېن ۋە ئانۋىن چەكلىك شىركىتى، لوندون، 1955- يىلى

Bertrand Russell:A History of Western Philosophy,George Allen and Unwin Ltd . London 1955

5. يۈەن كېجىيا قاتارلىقلار تۈزگەن: «مودېرنىزم ئەدەبىياتى تەتقىقاتى»، جۇڭگو ئىجتىمائىي پەنلەر نەشرىياتى، 1989- يىلى نەشرى

袁可嘉等编选:《现代主义文学研究》,中国社会科学出版社,1989 年版

6. ليۇمىڭجيۇ باش مۇھەررىرلىكىدىكى: «غەرب ئەدەبىيات-سەنئەت ئېقىملىرىغا ئائىت مۇھاكىمە توپلاملىرى» (ئاڭ ئېقىمى، كەلگۈسىزم، ھالقىما رېئالىزم، سېھرىي رېئالىزم)، جۇڭگو ئىجتىمائىي پەنلەر نەشرىياتى، 1989- يىلى نەشرى

柳鸣九主编:《西方文艺思潮论丛》(意识流,未来主义,超现实主义,魔幻现实主义),中国社会科学出版社,1989 年版

7. لياۋ شىڭچياۋ: «غەرب مودېرنىزم ئەدەبىياتىدىن 500 سوئال ـ

557

ئاساسلىق پايدىلانغان ماتېرىياللار

1. «قىسقىچە برىتانىيە ئېنسىكلوپېدىيىسى» (1 ـ 10)، جۇڭگو ئېنسىكلوپېدىيە نەشرىياتى، 1985- يىلى نەشرى

《简明不列颠百科全书》(1—10 卷),中国大百科全书出版社,1985 年版

2. «جۇڭگو ئېنسىكلوپېدىيىسى» (چەت ئەل ئەدەبىياتى قىسمى)، جۇڭگو ئېنسىكلوپېدىيە نەشرىياتى، 1985- يىلى نەشرى

《中国大百科全书》(外国文学),中国大百科全书出版社,1985 年版

3. (ئامېرىكا) م . خ . ئابرامس: «ياۋروپا-ئامېرىكا ئەدەبىياتى ئاتالغۇلىرى لۇغىتى»، بېيجىڭ ئۇنىۋېرسىتېتى نەشرىياتى، 1990- يىلى نەشرى

[美]M・H・艾布拉姆斯:《欧美文学术语辞典》,北京大学出版社,1990 年版

4. (ئەنگلىيە) بېرتراند رۇسسېل: «غەرب پەلسەپە تارىخى»، جورج ئاللېن ۋە ئانۋىن چەكلىك شىركىتى، لوندون، 1955- يىلى

Bertrand Russell:A History of Western Philosophy,George Allen and Unwin Ltd . London 1955

5. يۈەن كېجىيا قاتارلىقلار تۈزگەن: «مودېرنىزم ئەدەبىياتى تەتقىقاتى»، جۇڭگو ئىجتىمائىي پەنلەر نەشرىياتى، 1989- يىلى نەشرى

袁可嘉等编选:《现代主义文学研究》,中国社会科学出版社,1989 年版

6. ليۇمىڭجيۇ باش مۇھەررىرلىكىدىكى: «غەرب ئەدەبىيات-سەنئەت ئېقىملىرىغا ئائىت مۇھاكىمە توپلاملىرى» (ئاڭ ئېقىمى، كەلگۈسىزم، ھالقىما رېئالىزم، سېھرىي رېئالىزم)، جۇڭگو ئىجتىمائىي پەنلەر نەشرىياتى، 1989- يىلى نەشرى

柳鸣九主编:《西方文艺思潮论丛》(意识流,未来主义,超现实主义,魔幻现实主义),中国社会科学出版社,1989 年版

7. لياۋ شىڭچياۋ: «غەرب مودېرنىزم ئەدەبىياتىدىن 500 سوئال ـ

557

ئاساسلىق پايدىلانغان ماتېرىياللار

1. «قىسقىچە برىتانىيە ئېنسىكلوپېدىيىسى» (1 ـ 10)، جۇڭگو ئېنسىكلوپېدىيە نەشرىياتى، 1985- يىلى نەشرى

《简明不列颠百科全书》(1—10 卷),中国大百科全书出版社,1985 年版

2. «جۇڭگو ئېنسىكلوپېدىيىسى» (چەت ئەل ئەدەبىياتى قىسمى)، جۇڭگو ئېنسىكلوپېدىيە نەشرىياتى، 1985- يىلى نەشرى

《中国大百科全书》(外国文学),中国大百科全书出版社,1985 年版

3. (ئامېرىكا) م . خ . ئابرامس: «ياۋروپا-ئامېرىكا ئەدەبىياتى ئاتالغۇلىرى لۇغىتى»، بېيجىڭ ئۇنىۋېرسىتېتى نەشرىياتى، 1990- يىلى نەشرى

[美]M・H・艾布拉姆斯:《欧美文学术语辞典》,北京大学出版社,1990 年版

4. (ئەنگلىيە) بېرتراند رۇسسېل: «غەرب پەلسەپە تارىخى»، جورج ئاللېن ۋە ئانۋىن چەكلىك شىركىتى، لوندون، 1955- يىلى

Bertrand Russell:A History of Western Philosophy,George Allen and Unwin Ltd . London 1955

5. يۈەن كېجىيا قاتارلىقلار تۈزگەن: «مودېرنىزم ئەدەبىياتى تەتقىقاتى»، جۇڭگو ئىجتىمائىي پەنلەر نەشرىياتى، 1989- يىلى نەشرى

袁可嘉等编选:《现代主义文学研究》,中国社会科学出版社,1989 年版

6. ليۇمىڭجيۇ باش مۇھەررىرلىكىدىكى: «غەرب ئەدەبىيات-سەنئەت ئېقىملىرىغا ئائىت مۇھاكىمە توپلاملىرى» (ئاڭ ئېقىمى، كەلگۈسىزم، ھالقىما رېئالىزم، سېھرىي رېئالىزم)، جۇڭگو ئىجتىمائىي پەنلەر نەشرىياتى، 1989- يىلى نەشرى

柳鸣九主编:《西方文艺思潮论丛》(意识流,未来主义,超现实主义,魔幻现实主义),中国社会科学出版社,1989 年版

7. لياۋ شىڭچياۋ: «غەرب مودېرنىزم ئەدەبىياتىدىن 500 سوئال ـ

557

جاۋاب» ، لياۋنىڭ خەلق نەشرىياتى، 1988- يىلى نەشرى
廖星桥:《西方现代派文学 500 题》,辽宁人民出版社,1988 年版
8. لياۋ شىڭچياۋ: «چەت ئەل مودېرنىزم ئەدەبىياتى توغرىسىدا» ، خەيتيەن نەشرىياتى، 1998- يىلى نەشرى
廖星桥:《外国现代派文学论集》,海天出版社,1998 年版
9. گوڭ خەنشيوڭ: «هازىرقى زامان غەرب ئەدەبىياتى ئېقىملىرى» ، سىچۈەن ئۇنىۋېرسىتېتى نەشرىياتى، 1987- يىلى نەشرى
龚翰熊:《现代西方文学思潮》,四川大学出版社,1987 年版
10. چېن خۇي: «غەرب مودېرنىزم ئەدەبىياتى توغرىسىدا قىسقىچە مۇھاكىمە» ، خۇاشەن ئەدەبىيات - سەنئەت نەشرىياتى، 1986- يىلى نەشرى
陈慧:《西方现代派文学简论》,花山文艺出版社,1986 年版
11. (ئامېرىكا) رىچارد تايلور «ئەدەبىيات ئېلېمېنتلىرىنى چۈشىنىش» ، مەكمىلان خەلقئارا ئىنىستىتوتى نەشرىياتى، 1981- يىلى نەشرى
Richard Taylor: Understanding the Elements of Literature, Macmillan International College Editions, 1981
12. يۈەن كېجيا قاتارلىقلار تۈزگەن: «چەت ئەل مودېرنىزم ئەسەرلىرىدىن تاللانما» (تۆت قىسىم، 11 توم) ، شاڭخەي ئەدەبىيات-سەنئەت نەشرىياتى، 1981 ـ 1984- يىلى نەشرى
袁可嘉、董衡巽、郑克鲁选编:《外国现代派作品选》,上海文艺出版社,1980—1984 年版
13. چېن گۇاڭفۇ تاللاپ تۈزگەن: «لاتىن ئامېرىكىسىنىڭ بۈگۈنكى زامان ئەدەبىياتى توغرىسىدا» ، لىجياڭ نەشرىياتى، 1988- يىلى نەشرى
陈光孚选编:《拉丁美洲当代文学论评》,漓江出版社,1988 年版
14. سۈن كۈنروڭ قاتارلىقلار تاللاپ تۈزگەن: «نوبېل ئەدەبىيات مۇكاپاتىغا ئېرىشكەن يازغۇچىلارنىڭ پروزا ئەسەرلىرىدىن تاللانما» (ئۈچ توم) ، گۈيجو خەلق نەشرىياتى بىلەن چۇڭچىڭ نەشرىياتى، 1985- يىلى نەشرى
孙坤荣、孙凤城、王泰来、李明滨选编:《诺贝尔文学奖金获奖作家小说选》(1—3 辑),贵州人民出版社,重庆出版社,1985 年版
15. مۇشۇ كىتابتا تىلغا ئېلىنغان ئاساسلىق ئەدەبىي ئەسەرلەر

جاۋاب» ، لياۋنىڭ خەلق نەشرىياتى، 1988- يىلى نەشرى
廖星桥:《西方现代派文学 500 题》,辽宁人民出版社,1988 年版
8. لياۋ شىڭچياۋ: «چەت ئەل مودېرنىزم ئەدەبىياتى توغرىسىدا» ، خەيتيەن نەشرىياتى، 1998- يىلى نەشرى
廖星桥:《外国现代派文学论集》,海天出版社,1998 年版
9. گوڭ خەنشيوڭ: «هازىرقى زامان غەرب ئەدەبىياتى ئېقىملىرى» ، سىچۈەن ئۇنىۋېرسىتېتى نەشرىياتى، 1987- يىلى نەشرى
龚翰熊:《现代西方文学思潮》,四川大学出版社,1987 年版
10. چېن خۇي: «غەرب مودېرنىزم ئەدەبىياتى توغرىسىدا قىسقىچە مۇھاكىمە» ، خۇاشەن ئەدەبىيات - سەنئەت نەشرىياتى، 1986- يىلى نەشرى
陈慧:《西方现代派文学简论》,花山文艺出版社,1986 年版
11. (ئامېرىكا) رىچارد تايلور «ئەدەبىيات ئېلېمېنتلىرىنى چۈشىنىش» ، مەكمىلان خەلقئارا ئىنىستىتوتى نەشرىياتى، 1981- يىلى نەشرى
Richard Taylor: Understanding the Elements of Literature, Macmillan International College Editions, 1981
12. يۈەن كېجيا قاتارلىقلار تۈزگەن: «چەت ئەل مودېرنىزم ئەسەرلىرىدىن تاللانما» (تۆت قىسىم، 11 توم) ، شاڭخەي ئەدەبىيات-سەنئەت نەشرىياتى، 1981 ـ 1984- يىلى نەشرى
袁可嘉、董衡巽、郑克鲁选编:《外国现代派作品选》,上海文艺出版社,1980—1984 年版
13. چېن گۇاڭفۇ تاللاپ تۈزگەن: «لاتىن ئامېرىكىسىنىڭ بۈگۈنكى زامان ئەدەبىياتى توغرىسىدا» ، لىجياڭ نەشرىياتى، 1988- يىلى نەشرى
陈光孚选编:《拉丁美洲当代文学论评》,漓江出版社,1988 年版
14. سۈن كۈنروڭ قاتارلىقلار تاللاپ تۈزگەن: «نوبېل ئەدەبىيات مۇكاپاتىغا ئېرىشكەن يازغۇچىلارنىڭ پروزا ئەسەرلىرىدىن تاللانما» (ئۈچ توم) ، گۈيجو خەلق نەشرىياتى بىلەن چۇڭچىڭ نەشرىياتى، 1985- يىلى نەشرى
孙坤荣、孙凤城、王泰来、李明滨选编:《诺贝尔文学奖金获奖作家小说选》(1—3 辑),贵州人民出版社,重庆出版社,1985 年版
15. مۇشۇ كىتابتا تىلغا ئېلىنغان ئاساسلىق ئەدەبىي ئەسەرلەر
558

جاۋاب» ، لياۋنىڭ خەلق نەشرىياتى، 1988- يىلى نەشرى
廖星桥:《西方现代派文学 500 题》,辽宁人民出版社,1988 年版
8. لياۋ شىڭچياۋ: «چەت ئەل مودېرنىزم ئەدەبىياتى توغرىسىدا» ، خەيتيەن نەشرىياتى، 1998- يىلى نەشرى
廖星桥:《外国现代派文学论集》,海天出版社,1998 年版
9. گوڭ خەنشيوڭ: «هازىرقى زامان غەرب ئەدەبىياتى ئېقىملىرى» ، سىچۈەن ئۇنىۋېرسىتېتى نەشرىياتى، 1987- يىلى نەشرى
龚翰熊:《现代西方文学思潮》,四川大学出版社,1987 年版
10. چېن خۇي: «غەرب مودېرنىزم ئەدەبىياتى توغرىسىدا قىسقىچە مۇھاكىمە» ، خۇاشەن ئەدەبىيات - سەنئەت نەشرىياتى، 1986- يىلى نەشرى
陈慧:《西方现代派文学简论》,花山文艺出版社,1986 年版
11. (ئامېرىكا) رىچارد تايلور «ئەدەبىيات ئېلېمېنتلىرىنى چۈشىنىش» ، مەكمىلان خەلقئارا ئىنىستىتوتى نەشرىياتى، 1981- يىلى نەشرى
Richard Taylor: Understanding the Elements of Literature, Macmillan International College Editions, 1981
12. يۈەن كېجيا قاتارلىقلار تۈزگەن: «چەت ئەل مودېرنىزم ئەسەرلىرىدىن تاللانما» (تۆت قىسىم، 11 توم) ، شاڭخەي ئەدەبىيات-سەنئەت نەشرىياتى، 1981 ـ 1984- يىلى نەشرى
袁可嘉、董衡巽、郑克鲁选编:《外国现代派作品选》,上海文艺出版社,1980—1984 年版
13. چېن گۇاڭفۇ تاللاپ تۈزگەن: «لاتىن ئامېرىكىسىنىڭ بۈگۈنكى زامان ئەدەبىياتى توغرىسىدا» ، لىجياڭ نەشرىياتى، 1988- يىلى نەشرى
陈光孚选编:《拉丁美洲当代文学论评》,漓江出版社,1988 年版
14. سۈن كۈنروڭ قاتارلىقلار تاللاپ تۈزگەن: «نوبېل ئەدەبىيات مۇكاپاتىغا ئېرىشكەن يازغۇچىلارنىڭ پروزا ئەسەرلىرىدىن تاللانما» (ئۈچ توم) ، گۈيجو خەلق نەشرىياتى بىلەن چۇڭچىڭ نەشرىياتى، 1985- يىلى نەشرى
孙坤荣、孙凤城、王泰来、李明滨选编:《诺贝尔文学奖金获奖作家小说选》(1—3 辑),贵州人民出版社,重庆出版社,1985 年版
15. مۇشۇ كىتابتا تىلغا ئېلىنغان ئاساسلىق ئەدەبىي ئەسەرلەر
558

جاۋاب» ، لياۋنىڭ خەلق نەشرىياتى، 1988- يىلى نەشرى
廖星桥:《西方现代派文学 500 题》,辽宁人民出版社,1988 年版
8. لياۋ شىڭچياۋ: «چەت ئەل مودېرنىزم ئەدەبىياتى توغرىسىدا» ، خەيتيەن نەشرىياتى، 1998- يىلى نەشرى
廖星桥:《外国现代派文学论集》,海天出版社,1998 年版
9. گوڭ خەنشيوڭ: «هازىرقى زامان غەرب ئەدەبىياتى ئېقىملىرى» ، سىچۈەن ئۇنىۋېرسىتېتى نەشرىياتى، 1987- يىلى نەشرى
龚翰熊:《现代西方文学思潮》,四川大学出版社,1987 年版
10. چېن خۇي: «غەرب مودېرنىزم ئەدەبىياتى توغرىسىدا قىسقىچە مۇھاكىمە» ، خۇاشەن ئەدەبىيات - سەنئەت نەشرىياتى، 1986- يىلى نەشرى
陈慧:《西方现代派文学简论》,花山文艺出版社,1986 年版
11. (ئامېرىكا) رىچارد تايلور «ئەدەبىيات ئېلېمېنتلىرىنى چۈشىنىش» ، مەكمىلان خەلقئارا ئىنىستىتوتى نەشرىياتى، 1981- يىلى نەشرى
Richard Taylor: Understanding the Elements of Literature, Macmillan International College Editions, 1981
12. يۈەن كېجيا قاتارلىقلار تۈزگەن: «چەت ئەل مودېرنىزم ئەسەرلىرىدىن تاللانما» (تۆت قىسىم، 11 توم) ، شاڭخەي ئەدەبىيات-سەنئەت نەشرىياتى، 1981 ـ 1984- يىلى نەشرى
袁可嘉、董衡巽、郑克鲁选编:《外国现代派作品选》,上海文艺出版社,1980—1984 年版
13. چېن گۇاڭفۇ تاللاپ تۈزگەن: «لاتىن ئامېرىكىسىنىڭ بۈگۈنكى زامان ئەدەبىياتى توغرىسىدا» ، لىجياڭ نەشرىياتى، 1988- يىلى نەشرى
陈光孚选编:《拉丁美洲当代文学论评》,漓江出版社,1988 年版
14. سۈن كۈنروڭ قاتارلىقلار تاللاپ تۈزگەن: «نوبېل ئەدەبىيات مۇكاپاتىغا ئېرىشكەن يازغۇچىلارنىڭ پروزا ئەسەرلىرىدىن تاللانما» (ئۈچ توم) ، گۈيجو خەلق نەشرىياتى بىلەن چۇڭچىڭ نەشرىياتى، 1985- يىلى نەشرى
孙坤荣、孙凤城、王泰来、李明滨选编:《诺贝尔文学奖金获奖作家小说选》(1—3 辑),贵州人民出版社,重庆出版社,1985 年版
15. مۇشۇ كىتابتا تىلغا ئېلىنغان ئاساسلىق ئەدەبىي ئەسەرلەر
558

مەسئۇل مۇھەررىرى : مەتتىمىن ئەلا
مۇقاۋىنى لايىھىلىگۈچى : قۇربان سايىم
مەسئۇل كوررېكتورى : ئارزۇگۈل كېرىم

غەرب مودېرنىزم ئەدەبىياتىدىن ئومۇمىي بايان (1)
تاھىر ھامۇت
*
شىنجاڭ خەلق نەشرىياتى نەشر قىلدى ۋە تارقاتتى
(ئۈرۈمچى شەھىرى جەنۇبىي ئازادلىق يولى №348)
شىنجاڭ « ئىشچىلار ۋاقىت گېزىتى » باسما زاۋۇتىدا بېسىلدى
فورماتى : 850×1168 مىللىمېتىر 1/32
باسما تاۋىقى : 17.75 قىستۇرما ۋارىقى : 2
2000 ـ يىل 11 ـ ئاي 1 ـ نەشرى
2000 ـ يىل 11 ـ ئاي 1 ـ بېسىلىشى
تىراژى : 1 — 3,000
ISBN7—228—06098—9/I · 2230
باھاسى : 25.00 يۈەن

مەسئۇل مۇھەررىرى : مەتتىمىن ئەلا
مۇقاۋىنى لايىھىلىگۈچى : قۇربان سايىم
مەسئۇل كوررېكتورى : ئارزۇگۈل كېرىم

غەرب مودېرنىزم ئەدەبىياتىدىن ئومۇمىي بايان (1)
تاھىر ھامۇت
*
شىنجاڭ خەلق نەشرىياتى نەشر قىلدى ۋە تارقاتتى
(ئۈرۈمچى شەھىرى جەنۇبىي ئازادلىق يولى №348)
شىنجاڭ « ئىشچىلار ۋاقىت گېزىتى » باسما زاۋۇتىدا بېسىلدى
فورماتى : 850×1168 مىللىمېتىر 1/32
باسما تاۋىقى : 17.75 قىستۇرما ۋارىقى : 2
2000 ـ يىل 11 ـ ئاي 1 ـ نەشرى
2000 ـ يىل 11 ـ ئاي 1 ـ بېسىلىشى
تىراژى : 1 — 3,000
ISBN7—228—06098—9/I · 2230
باھاسى : 25.00 يۈەن

مەسئۇل مۇھەررىرى : مەتتىمىن ئەلا
مۇقاۋىنى لايىھىلىگۈچى : قۇربان سايىم
مەسئۇل كوررېكتورى : ئارزۇگۈل كېرىم

غەرب مودېرنىزم ئەدەبىياتىدىن ئومۇمىي بايان (1)
تاھىر ھامۇت
*
شىنجاڭ خەلق نەشرىياتى نەشر قىلدى ۋە تارقاتتى
(ئۈرۈمچى شەھىرى جەنۇبىي ئازادلىق يولى №348)
شىنجاڭ « ئىشچىلار ۋاقىت گېزىتى » باسما زاۋۇتىدا بېسىلدى
فورماتى : 850×1168 مىللىمېتىر 1/32
باسما تاۋىقى : 17.75 قىستۇرما ۋارىقى : 2
2000 ـ يىل 11 ـ ئاي 1 ـ نەشرى
2000 ـ يىل 11 ـ ئاي 1 ـ بېسىلىشى
تىراژى : 1 — 3,000
ISBN7—228—06098—9/I · 2230
باھاسى : 25.00 يۈەن

مەسئۇل مۇھەررىرى : مەتتىمىن ئەلا
مۇقاۋىنى لايىھىلىگۈچى : قۇربان سايىم
مەسئۇل كوررېكتورى : ئارزۇگۈل كېرىم

غەرب مودېرنىزم ئەدەبىياتىدىن ئومۇمىي بايان (1)
تاھىر ھامۇت
*
شىنجاڭ خەلق نەشرىياتى نەشر قىلدى ۋە تارقاتتى
(ئۈرۈمچى شەھىرى جەنۇبىي ئازادلىق يولى №348)
شىنجاڭ « ئىشچىلار ۋاقىت گېزىتى » باسما زاۋۇتىدا بېسىلدى
فورماتى : 850×1168 مىللىمېتىر 1/32
باسما تاۋىقى : 17.75 قىستۇرما ۋارىقى : 2
2000 ـ يىل 11 ـ ئاي 1 ـ نەشرى
2000 ـ يىل 11 ـ ئاي 1 ـ بېسىلىشى
تىراژى : 1 — 3,000
ISBN7—228—06098—9/I · 2230
باھاسى : 25.00 يۈەن