

Муҳаммадҷон ХОЛБЕКОВ

XX аср

МОДЕРН
ДАБИЁТИ

АНЗАРАЛАРИ



МУҲАММАДЖОН ХОЛБЕКОВ

XX АСР МОДЕРН АДАБИЁТИ МАНЗАРАЛАРИ

Мақолалар тўплами

Тошкент
«MUMTOZ SO'Z»
2012

19898

2011



УДК: 821.512.133

КБК 83.3(5Ў)

XX аср жаҳон адабиётини сиёсий ва бир томонлама фикрлардан холи равишда англаш, уни аср ижтимоий ва бадий воқелиги яратилган жараёнда тасаввур қилишга уриниш тўғрисида кирган мақолаларнинг асосий мақсадини ифода этади. XX аср Фарб адабиётининг тарихда ўз қадр-қиммати, обрў-эътиборига эга бўлиб қолишига шак-шубҳа йўқ, албатта.

Мақолалар тўғрисида адабиётшунослик илмига қизиқувчи кенг китобхон оммасига мўлжалланган.

Масъул муҳаррирлар ва сўзбоши муаллифлари:

Филология фанлари доктори, профессор Ҳамидулла Болтабоев;
филология фанлар номзоди, доцент Маҳкам Маҳмудов

Такризчи:

Филология фанлари доктори, профессор Умарали Норматов

83.3(5Ў)6

X-72

Холбеков, Муҳаммаджон.

XX аср модерн адабиёти манзаралари: мақолалар тўғрисида /
Муҳаммаджон Холбеков; сўзбоши муаллифлари: М.Маҳмудов,
Ҳ.Болтабоев. – Тошкент: MUMTOZ SO‘Z, 2012. – 308 б.

УДК: 821.512.133

КБК 83.3(5Ў)

ISBN 978-9943-398-73-3

© Холбеков М., 2012

© “MUMTOZ SO‘Z”, 2012

МУМТОЗ АДАБИЁТ ВА МОДЕРН АДАБИЁТИ

Таниқли адабиётшунос, филология фанлари доктори, профессор Муҳаммаджон Холибековнинг “XX аср модерн адабиёти манзаралари” китоби Миллий истиклол даврида ўзбек адабиёти (наср, шеър, адабиёт тарихи ва назарияси) янги даврга қадам қўйганини у жаҳон адабиётидаги модернизм, структурализм, экзистенциализм, “схрли реализм”, постмодернизм ва бошқа “...изм”ларнинг нақиллари фақат номлари янгилиги билан эмас, балки бу адабиётнинг маънун, моҳияти, бадиий, услубий, ғоявий, фалсафий изланишлари билан мумтоз реалистик адабиётдан кескин фарқланганлигини, модернчи адиблар ижодининг ўзига хос томонларини, булар ижоди ҳақида ўзлари ва бошқалар айтган фикрларни умумжаҳон адабиётшунослиги кўламида талқин ва тадқиқ этади. Китоб муаллифи адолатли кўрсатганидай, XX аср модерн санъаткорлари ўзларининг ижодини нечоғли янги ҳодиса деб баҳолашига қарамай, улар билиб-билмай ёки истаб-истамай, аввалги асарларда (ҳатто антик диврларда) мавжуд бўлган ижодий йўналиш, оқим, метод-усуллардин, хусусан, Данте, Сервантес, Шекспир, Рабле асарларидан, XIX аср адиблари В.Гюго, Ч.Диккенс, В.Скотт, Бальзак, Г.Лонгфелло, У.Уитмен, О.Уайльд, Г.Мелвилл, Х.Ибсен, Ш.Бодлер, Эдгар По асарларидан илҳомланган ва фойдаланганлар. Айрим модернчилар – Жеймс Жойс, Т.Лав Пикок, Умберто Эко ва бошқалар ўз асарларини Гомер, Шекспир, Рабле, Сервантес, В.Гюго асарларидан айрим ғояларни ва ҳатто матн парчаларини ҳам аралаштириб, “манбаини топинг” дегандай адабий топишмоққа айлангириб юборганлар. Гоҳида модернчилар ҳикоя, новелла жанрини “янгилаш” жараёнида бидин, эссе, ҳатто адабий-танқидий ўй-мулоҳазаларини ҳам бадиий адабиётга аралаштирганлар. Хусусан, аргентиналик адиб Луис Борхес ижодидида бу ҳодиса жуда кўп учрайди. У “Марвли ҳаким ёқуд никобли пайғамбар” бадиасида Муқанна кўзғолони воқеасини тилга олмаган ҳолда фақат унинг “Қора атиргул” китобида айтган фикрулоқда ғаройиб, диний-мистик, фалсафий қарашларини баён қилади. Гапни Муқаннанинг кимёгар эканлигини, жун либосларни истилган ранг, бўёқлар билан ўзгартиришини, қаерга борса, ўзи билан ўргатилган икки арслонни бирга олиб юришини, бу арслонлар унинг жамоли нуруни кўргач, кўр бўлиб қолганлигини, динни инкор этувчилар охирада 999 оловли қиёфада жазоланишларини

баён қилади. Фалсафий фикр-мулоҳазалар бадиий тасвир ўрнини эгалласа ҳам, ўқувчини ҳайратлантиради.

Олим китобда модерн адабиётига хос фазилатлар ва камчиликлар ҳақида фикр юритар экан, унинг мазмунини, ранглари спектрининг диапазони жуда кенглигини, турли муаллифларнинг модерн асарларида антик давр мумтоз адабиёти, ўрта асрлар, Уйғониш даври, маърифатчилик, романтизм, символизм, экспрессия, неореализм, сюрреализм оқимларига хос услубларнинг аралашувига йўл қўйганини эътироф қилади. Парадоксал ҳолат шунда яққол кўринадикки, модерн адиблари ўз асарларининг услубини нечоғли “янги” деб ўйласалар-да, бу услубларда антик даврдан ҳозиргача бўлган барча ижодий услубларнинг гоҳ синтези, кўпроқ эклектикаси кўзга ташланади. Модерн адиблари гоҳ Библиянинг “Таврот” (“Қадимги Аҳд”) қисмига, гоҳ “Инжил” (“Янги Аҳд”) қисмига таклид, гоҳ антик давр Юнон ва Рим адабиёти асарларидаги сюжетларни қайта ишлайдилар (Мас., Ж.Жойс “Улисс” романида Гомер “Одиссея” сига мурожаат қилгани каби).

Муаллиф тўғри кузатгандай, модерн адабиёти фақат бадиий асарлардан иборат бўлмай, у бадиа, эртақ, тадқиқот, мактубларни ва турли мумтоз бадиий асарларнинг парчаларини ҳам ўз ичига олади. Луис Борхес ижодида теран поэтик, психологик ҳикоялар билан айна вақтда бадиа, мақола, кичик илмий тадқиқотлар ҳам кўп учрайди (“Бобил кутубхонаси”, “Паскал фазоси”, “Кеведо”, “Колрижнинг туши”, “Честертон ҳақида”, “Ибн Рушд изланиши”, “Дон Кихотда яширинган сехр”, “Сотқин ва қаҳрамон мавзуси”, “Марк Инжили”, “Сюжет”, “Китобга эҳтиром” ва бошқалар). Луис Борхес “Паскал фазоси” асарида машхур бир жумла фикрнинг минг йил давомида йўқолмай келишини кузатади: “Уйғониш нури билан ёришган 1584 йилда бу сўзлар севиниб айтилганди. Аммо 70 йил ўтгач, бу севинчдан асар ҳам қолмади, инсоният энди замон ва маконда йўқолиб кетгандай бўлди. Замонда йўқолиш – ўтмишнинг чексизлиги ва келажакнинг чексизлигидан, маконда йўқолиш – ҳар бир тирик жоннинг чексиз катталиқдан ва чексиз кичикликдан жуда узоқда эканлигидир. Ҳеч ким маълум бир кунда ва маълум бир жойда яшамайди (оқаётган дарёга фақат бир марта тушиш мумкин, иккинчи тушганда ўша сув бўлмаслиги, оқиб кетгани каби – М.М.). Уйғониш даврида инсоният етукликка эришдим деб ўйлайди ва фикрини ўз вакиллари Бруно, Кампанелла ва Ф.Бэкон тили билан ўнлон қилди. XVII асрда инсоният қариб қолдимми, деб кўрқа бош-

лади ва ўзини оқлаш учун, одам гуноҳ сабабли туғилгани учун исти-секин ва муқаррар майдалашиб бормоқда, аввалги замонларда улкан одамлар узоқ яшар эдилар, Мафусоил 969 йил яшаган ("Гиврот", 5-боб) ва одамларнинг жуссалари катта эди (шу китоб, 6-боб), деб ишонардилар. "Олам тузилиши" асарининг "Биринчи йиллар" фаслида одам умри қисқарганидан ва жуссаси кичрайиб борётганидан шикоят қилади, охири одамлар пигмейлар ва эльфларга қаналакларга ўхшаб қолишини айтади.

Жон Мильтон Ер юзидан бундан буён буюк эпик дostonлар ёнмайди, деб хавотирланган экан. Роберт Саути фикрича, Арасту (шундай буюк зот ҳам) Одам атонинг бир зарраси (парчаси) кабилар, Афина эса жаннатдан қолган парчадилар, дейди. I аср Рим мутификкири Лукреций дostonи гексаметрларида куйланган чексиз макон гоёси, Бруно учун инсон фикри озодлигини билдирувчи бу гоё бизнинг (ҳеч нарсага ишонмайдиган) кўнгли тор замонамизга (Паскал даврига) келиб ўзгарди. Энди инсон йўл тополмайдиган чексиз лабиринтга айланди. Луис Борхеснинг "Паскал фазоси" бадиҳаси модернча фикрлашнинг ёрқин намунасилар.

XIX аср Америка адабиёти, шу асрдаги рус адабиёти каби романтизм ва реализмни уйғунлаштириб, олтин даврини бошдан кечирганлар, бу адабиёт инсониятнинг ҳаёт машаққатларига, ёвузликка, қулдорликка, ирқчиликка қарши (Фенимор Купер, Вашингтон Ирвинг) табиат офатлари ва фалокатларига қарши курашган (Г.Мелвилл "Моби Дик", Бичер Стоу "Том тоғанинг кулбаси") озодлик курашини, буюк иродасини, руҳий қудратини эстетик идея даражасига кўтариб, умуминсоний қадриятларнинг мангулигини кўрсата олдилар.

Америка мумтоз адабиёти қад кўтараётган вақтларда бир неча асрлар давомида бу қитъага келган Англия, Голландия, Португалия, Испания мустамлакачилари маҳаллий халқни ҳам, ўзлари орасидagi соф виждонли, меҳнатсевар, камбағал одамларни ҳам менсимас, уларни одам ўрнида кўрмас, инсоний ҳуқуқларни оёқости қилар эдилар. Худди шу соф виждонли, меҳнатсевар, камбағал одамларнинг кўпчилиги Америка қитаъсининг шимолида бўлганидан, жанубдаги қулдорларга қарши шахс озодлиги учун Авраам Линкольн, Жорж Вашингтон, Томас Жефферсон етакчилигида бошланган урушларда ғолиб чиқдилар ва шахс эркинлигини, барча инсонлар тенгҳуқуқли эканлигини таъминловчи инсон ҳуқуқлари декларациясини қонун сифатида қабул қилдилар. Бу эса Юнон ва

Римда қадимги даврда бошланган демократия учун кураш 1789 йилда Бастилиянинг олинши билан тугалланган Буюк Франция инқилобининг давоми бўлган халқаро озодлик кучларининг яна бир ғалабаси эди. Бу кураш мевалари бўлмиш озодлик, инсон кадр-қиммати, гуманизм гоёлари адабиёт, маърифат соҳасида Лонгфелло, Уолт Уитмен, Генри Торо, Г.Мелвилл, Байрон, Эдгар По, Марк Твен каби буюк эрксевар санъаткорларни етиштирди. Бу мумтоз санъаткорлар учун *бадиий ижод* кейин туғилган модернизм ва постмодернизм адабиёти вакиллари мақтаган топишмоқ, жумбоқ, сўз ўйини эмас эди. М.Холбеков Америка ва Европа модерн адабиётида кечган шу каби янгиланиш, ўзгаришларни теран тадқиқ этади. Бунда у Гарб олимларининг фикрларига асосланади.

Профессор Муҳаммаджон Холбековнинг китобида Эрнест Хемингуэй ва Уильям Фолкнер ҳақида жўшқин ва теран фикрларни ўқиймиз. Бу иккала адибда Ж.Жойс ва М.Пруст каби зодагонлик ва шон-шуҳратга махлиёликни учратмаймиз. Э.Хемингуэй, У.Фолкнер ҳам қайноқ ҳаёт воқеалари, одамларнинг ички кечинмаларини, инсонлардаги энг қимматбаҳо бойлик-инсонликни, жамият ҳаётидаги зиддиятларни бўяб-бежамай, ўз табиатларида бор камтарлик билан, муҳими, ҳаётий, жонли, табиий тасвирлаш фазилати яқинлаштириб туради. Муаллиф бу икки буюк санъаткорнинг қалбидаги самимиятни, ҳаёт муаммоларини, одамларнинг ички дунёсини, мақсад ва қилмишларини ҳаққоний тасвирлашда бир-бирига “рақиб” эканлигини, худди шу ҳаққўйлик, инсонийликка бўлган теран ишонч сабабли бир-бирини ҳурматлашини ҳам тўғри кўрсатади.

Э.Хемингуэй ёзувчиликка энди кириб келаётган вақтларида Американинг катта адабиётини бунёд этган ва жаҳонга танитган Вашингтон Ирвинг, Фенимор Купер, Марк Твен, Герман Мелвилл, Шервуд Андерсон, С.Юджин, О.Нил, Фицджеральд ва бошқаларнинг асарлари жаҳоннинг кўп тилларига таржима қилиниб, шон-шуҳрат топган эди. Бу адибларнинг кўпчилиги ёвузликка, қулдорликка, инсонларнинг ижтимоий тенгсизлигига қарши курашган инсонларни, уларнинг ҳаётидаги гўзаллик ва фожиаларни, яхшилик ва ёмонликни, улуғворлик ва тубанликни, мардлик, садоқатни ва фойда учун виждонсизлик қилувчиларни гоҳ жиддий, гоҳ юмористик ва лирик оҳангда тасвир этдилар. Модернчи санъаткорлар эса, инсоният тарихини (масалан, Юлий Цезарь ва Марк Брут ҳаётини) келгуси авлодлар расмий тарихий асарлардан (Эдуард Гиббон ва

Теодор Моммзен тадқиқотларидан) эмас, балки инглиз даҳо санъткори У.Шекспирнинг “Юлий Цезарь” драмасидан яхшироқ ўрганадилар, деб ўйладилар.

Профессор Мухаммаджон Холбеков ўз тадқиқотида Ж.Жойс ижодий услубида турли услубларнинг тартибсиз аралашиб, қориниб кетганини француз шоири Гийом Аполлинер кашф этган симультивизм тамойили билан боғлайди. Жойс романда ҳар бир эпизоднинг стилистик кўринишини ўзгартиради, фақат “Улисс”да бу ўзгаришлар, ўзи асарнинг олдинги планига чиқади. Тадқиқотчилар, романининг тахминан ўртасидан бошлаб Жойс ҳар бир эпизодда ўзининг ўзига хос етакчи услубини қўллаганини таъкидлашади. Мисалан, II-эпизод (“Сиреналар”)да Жойс нутқий воситалар орқали мусиқий асарнинг вазни маромига тақлид қилади, бу ерда у фикрат мусиқий асар тузилишининг контрапункт тамойилига амал қилибгина қолмасдан, балки жарангдорлик, яъни нутқни жарангдор қилиш йўллари мажмуи каби “акустик” усулларга таянади.

XX аср Ғарбий Европа ва Лотин Америкаси адабиётида аввалроқ Марк Твен, Ч.Диккенс, Жек Лондон, Г.Мелвилл, Г.Лонгфелло, У.Уитмен асос солган, мангу ва олий идеаллар, инсоний фазилатлар, мурдлик, олийжаноблик, адолат ва ҳақиқат қуйланган мумтоз асарлар ўрнини услубий янгиланиш баҳонасида индивидуализм, худбинлик, маънавий саёзлик мақталган асарлар эгаллади ва бу асарларнинг муаллифлари ўзларини янги кашф этувчи – модернистлар деб атадилар. Булар орасида Э.Хемингуэй, У.Фолкнер мумтоз реалистик адабиётга садоқатини асраб қолдилар. М.Холбеков китобидаги мақолаларда У.Фолкнер ва Э.Хемингуэй ижоди ҳақида тўлиқ билан ёзади. Шунингдек, М.Холбеков китобида Маркеснинг повестлар ва журналистлар билан суҳбатида ўзини тинимсиз мақталларини, бир-бирига зид, мантқиқсиз фикрларини, баъзи замондошларининг танқидларини ҳолислик билан ёритади.

Профессор Мухаммаджон Холбековнинг фикрича, “Ёлғизликнинг юз йили” романини идрок қилиш, “мағзини чақиш” бошқа модернист ёзувчиларининг интеллектуал романларига қараганда, анча осон ва мароқли. Гарсиа Маркес ўз вақтида телесериаллар учун сценарийлар ёзгани шунчалик кўнгилахушлик, вақтичоғлик машғулотга бўлмаган, балки унинг ижоди учун маҳорат мактаби вазифасини ўтаган. У тўлиқ англаган ҳолда “сара жамият” вакилига эмис, балки оддий ўқувчиларига мақбул қилиб ёзади. Шу сабаб ро-

ман оммабоп китобга айланди. Аслида, сценарийнавислик нуқтаи назаридан караганда, Маркесни ҳақиқий постмодернист ёзувчи десак бўлади”. Профессор Муҳаммаджон Холбеков жаҳон адабиёти, хусусан, Ғарбий Европа ва Лотин Америкаси мамлакатларининг мумтоз ва ҳозирги замон адабиёти ҳақида фикр юрита олиши билан, Европа-Ўзбек адабий алоқалари, таржима назариясига доир салмоқли тадқиқотлари билан, Шарл Перро, Жюль Верн, Мопассан, Проспер Мериме, Эдгар По, Оноре де Бальзак, Альфонс Доде, М.Пруст, У.Фолкнер, Э.Хемингуэй, Г.Маркес, Умберто Эко ижоди ҳақида салмоқли мақолалари билан, француз адабиётидан ўгирган таржималари ва йирик тадқиқотлари билан Ўзбекистоннинг етук олимлари сафидан муносиб ўрин олди. М.Холбековнинг таржима назариясига доир жиддий тадқиқотлари Н.Балашов, Ю.Виппер, А.Д.Михайлов, Т.Л.Мотильева, Ш.К.Сатпаева, П.М.Владимилова, У.Норматов, И.Ғафуров каби таниқли олимларнинг юксак баҳосини олди. У “Бобурнома”нинг французча таржималари хусусида”, “Гобсек” ва “Сағри тери тилсими” романлари таржималари ҳақида, “Ҳақиқат ва кураш поэзияси” (Поль Элюар), “Жюль Верн романлари ўзбек тилида”, “Навоий ва Бобур асарларининг Францияда ўрганилиши”, “Жан Расин театри”, “Истеъдодлар ватани – эркинлик” (ҳаммуаллиф М.Маҳмудов), “Абдулла Қаҳҳор асарлари француз тилида”, “Чингиз Айтматов асарлари француз тилида”, “Француз қиролининг Амир Темурга мактублари”, “Шажарайи турк” француз тилида, “Виктор Гюго асарлари ўзбек тилида”, “Эдгар По юлдузи”, “Ойбекнинг “Навоий” романи француз тилида”, “Ш.Монтескьёнинг “Форс номалари” ўзбек тилида”, “Лессинг билан танишув”, “В.Шекспирнинг хуштабъ сонетлари”, “Ўрта асрлар ва мусулмон Ренессанси”, “Байрон ижодида Шарк”, “Жаҳон адабиётида умуминсоний тамойиллар”, “Зулматдаги нур” (Франц Кафка ижодига чизгилар)” ва бошқа мақолаларида қизиқишлари ва тадқиқотлари доирасининг нақадар кенглигини кўрсатди. Муаллифнинг ушбу китоби ҳам танқидчилигимизда ХХ аср модерн адабиётининг услуб ва жанрларини тадқиқ этган асосий манбалардан бири бўлиб қолади деб ўйлаймиз.

*Ҳамидулла Болтабоев,
филология фанлари доктори, профессор;
Маҳкам Маҳмудов,
филология фанлари номзоди, доцент*

ЖАҲОН АДАБИЁТИДА МОДЕРН ВА МОДЕРНИЗМ ТУШУНЧАСИ

Уттин аср жаҳон адабиёти ва санъатида етакчи оқимлардан санъатнинг модернизм танқидий реализм, хусусан, социалистик реализм иккидигарига қарама-қарши позицияда турган адабий оқим бўлиб, 19-асрнинг олтинчи йилларида ўз умрини яшаб бўлди ва ўрнини постмодернизм деб аталувчи янги оқимга бўшатиб берди. XX асрнинг охирига келиб, постмодернизм ҳам инқирозга юз тутди. Эндикда жаҳон адабиётидаги авангард доиралар яна янгича услубларни кашф этишга уринмоқдалар.

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

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

Биринчидан, модернизм – бу замонлар оралиғидаги тафовутни, “эскилик” ва “янгилик” ўртасидаги ихтилофларни ўз ғоявий қарашлари бош мезони қилиб олган юз йилликнинг маънавий қиёфасидир. Унинг ортида “Маъбудлар тожи” (Ф.Ницше), Европа харитасини қайта тузган сиёсий инқилоблар ва илмий кашфиётлар, тоталитар тузумга асосланган диктатуралар, хунрезли урушлар, информацион портлашлар, цивилизациянинг коинотга чиқиши каби глобал ўзгаришлар ётибди. Янада аниқроқ қилиб айтадиган бўлсак, унинг ортида “марказсиз дунё” (У.Б.Йейтс)нинг пайдо бўлишига сабаб, объектив борлиқ ва тарихда чуқур илдиз отолмаганлиги, мустақкам ўрна-

шиб ололмаганлиги, эпистемологик дудмоллиги, муайян шаклга келтирилган утопик (илмга асосланмаган, амалга ошмайдиган, хом-хаёл) орзу-умидлар ва шаклсиз, ноаниқ антиутопик воқелик ўртасидаги ҳал қилиб бўлмайдиган зиддиятларнинг мавжудлигидадир.

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

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

Иккинчидан, ўтган йигирманчи юз йилликда кечган адабий жараён кўпгина раддияларга қарамасдан модернизмни инкор этиб, бир четга суриб ташлагани йўқ, аксинча, уни инкор қилиш орқали янада давом этишига ёрдам берди ва ўз доирасига “модернизмдан ташқаридаги модернистлар” дея ҳисоблаган муаллифлар – С.Кьеркегор, Ҳ.Ибсен, Г.Мелвилл, Ш.Бодлер, А.Рембо, С.Малларме, Ф.Ницше, Ф.Достоевский, Г.Жеймс, А.Стриндберг, Ж.Конрад ва бошқаларнинг асарларини оғдириб олди. Аксинча, айрим буюк номлар (В.Скотт, В.Гюго, А.де Виньи, Ч.Диккенс, А.Теннисон, Г.Лонгфелло)нинг бадиий ижоддаги кадр-қиммати пасайтирилди, бошқалари (Г.Флобер, Э.Золя, Ж.Эллиот, У.Уитмен, П.Верлен) эса асос-исботсиз жаҳон адабиёти шоҳсупасига кўтариб қўйилди. Энг муҳими, модернизм XX асрнинг асосий ижодий кашфиёти – субъективликни тадқиқ қилишда давом этди ва тезис-антитезис, “модернизм” – “контромодернизм” воситаси-

ди индивидуал услубнинг стилистик имкониятларини амалга татбиқ қилди. Постмодернизм даврига келиб, у услубдан кўра кўпроқ сифат кўринишига эга бўлди.

Учинчидан, модернизм – аслида, бу бир-бири билан кураш олиб борган, ўзича мустақил ҳаракат қилган алоҳида модернистик уюшмалар, манифестлар, дастурлар мажмуасидир (масалан, Лотин Америкасида символизм ўзича модернизм номини олганди) Масалан, модернизмнинг бир жабҳаси авангардизмга, яъни лингвистика нуқтаи назаридан илмий тажрибалар ўтказишга, санъатлар ва дискурслар (ўзгача фикрлар) синтезига, полистилистика (футуризм, дадаизм, сюрреализм, имажинизм, вортицизм, француз “анти-романи”, Лотин Америкаси “сеҳрли реализм”)га мойиллик билдирган бўлса, бошқи бир кўриниши экспрессионизм тарафдорларини барокко ва романтизм анъаналари билан, инглиз-америка модернизмни (Ж. Жойс, В.Вулф, Э.Паунд, Т.С.Эллиот, У.Стивенс) символизм билан, Ж.П.Сартр ва А.Камю насрини экзистенциализм фалсафаси билан яқинлаштиришга интилди. Бизнингча, фақат модернизм ва унинг тарққийёт контекстида у инкор этган “реализм”, “социалистик реализм” (А.Барбюс, Л.Арагон, Й.Р.Бехер, М.Андерсен-Нексьё, А.Зегерс) ва постмодернизм феноменлари ўзаро қиёсланиши мумкин ҳолос. Айни пайтда шуни ҳам таъкидлаш жоизки, модернизм адабиёти митти ўзининг стилистикаси жиҳатдан ҳам кўп қиёфалидир. Бир жиҳатдан, у XIX аср адабий оқимлари (романтизм, натурализм, символизм ва ҳоказо)дан узоқлашган бўлса, иккинчидан, уларга янги ургу ва оҳанглар (Ж.Ромен, Ж.Дюамель) олиб кирди, натуралистик, яъни воқеликни тасвирлашда маиший тафсилотлар, икир-чикирлар билан чекланиб, умумлашмалардан қочадиган тасвирий услуб (Ж.П.Сартр)ни сингдирди, зарурат туғилганда эса, бир оз тўғрилаб натурализмни (Р.Мартен дю Гар, Ж.Стейнбек) янада сайқаллаштирди. Шу тахлит традиционализм (анъанавийлик)нинг турли кўринишлари модернизм билан олиб борган баҳсида модернизмга зарардан кўра кўпроқ фойда келтирди, шунингдек, ундаги структуравий ўлчовлар: “классика” ва “романтика”, “реализм” ва “абстракция”, “миллий” ва “байналмилал”, “шимолий” ва “жанубий” каби тамоийларнинг мавжудлигига диққат-этиборни қаратди.

Тўртинчидан, модернизм – бу Ж.Жойс ва Г.Стайн, Ф.Кафка ва Г.Кайзер, Л.Пиранделло ва Ю.О’Нил, Т.Манн ва У.Фолкнер, А.Дёблин ва Ж.Дос Пасос, Б.Брехт ва Э.Ионеску, Х.Л.Борхес ва Г.Г.Маркес,

А.Мёрдок ва Г.Грасснинг модернизм руҳидаги матнларидан иборатдир. Уларнинг барчаси модернизм нуқтаи назаридан ўзига хос, бошқаларга ўхшамайдиган, уларнинг ҳар бири алоҳида ёндашишни, модернизмнинг бутун типологиясига, терминологик ва стилистик тавсифларига аниқлик киритишни тақозо этади. Ж.Жойс қаламига мансуб “Улисс” романи ҳам символизм, ҳам авангард, ҳам “юксак модерн”, ҳам “постмодерн” оқимларидаги асардек ўқилиши мумкин. Шунга яраша мазкур романнинг адабий жараёндаги мавқеи ва тутган ўрни замонга ҳамоҳанг ўзгариб бориши ҳам муқаррардир.

Алҳосил, бешинчидан, модернизм – бу параллел равишда мавжуд бўлган матнларнинг полифонияси (кўп овозлилиги)дир. Ушбу инкор этишлар ва тасдиқларнинг ўта мураккаб майдони ноклассик майдонни ҳосил қилади, ўз маконига оид чегараларини доим аниқлаб турувчи қандайдир бир ўзига хос адабий жараёндир. Уни шартли равишда субъективликдан узил-кесил озод этувчи, марказдан қочирадиган куч, яъни гирдибод билан қиёслаш мумкин. Жамиятнинг барқарор мувозанатдан чиққанлиги, ундаги субъект ва объектнинг бир-бирига мос келмаслиги, хис-туйғулар таъсирида яшаётган шундай рамзий фаолликнинг дастлабки кўтарилиб тушиши француз адабиётининг XIX аср охирига тўғри келади. Аслида, миллий адабиётлар наздида мавжуд бўла туриб, маълум маънода уларнинг ҳал қилувчи, муҳим воқеа ва ходисаларини ўзаро қориштириб юборадиган ушбу “тўлқин” ўзини гоҳ 1910-йиллар олмон экспрессионизми, гоҳ 1920-йиллар инглиз-америка модернизм, гоҳ 1930-1940 йиллар француз экзистенциализми андозасидаги насри, гоҳ 1950-йиллар “абсурд театри” орқали намойиш қилиб, 1960-йилларда Лотин Америкасигача етиб борди-да, ўша ерда инқирозга юз тутиб, ўз кучини йўқотди. Модернизм йўриқларининг “кўтарилиши” ва “пасайиши” каби ҳолатларни ўзида жамлаган бу каби долғали ҳаракатнинг даврларга бўлиниши ўта даражада шартлидир. Қолаверса, модернизм тахминан уч ижодий муҳит билан вобаста кечди. Булар: постсимволизм ва авангардизм (1910-1940); экзистенциализм (1940-1960) ва постмодернизм (1980-2000)дир. Уларнинг ҳар бирида ўз типологик белгиларининг ўзаро уйғун бирикмасини, ўз фаоллари ва мушоҳада қилувчиларини, ошкор ва ноошкор “модернист”ларини, “модернизм” замондошлари ва “контрмодернист”ларини алоҳида ажратиш кўрсатиш мумкин.

XX аср адабиётида модернизмдан устун турувчи яна бирор ижодий оқим мавжудмиди, деган саволнинг бўлиши табиий. Бу саволга ижобий ёки салбий маънода жавоб топиш осондек туюлса-да,

фирмига, модернизм адабиётни ўрганиш доирасидан чиқиб кетди. Аслида, модернизмнинг ўзи ва унинг қонун-қоидалари аниқ ва шиф қилинмаган бир ҳолатда XX аср қаламкашларининг қарийб барчаси у ёки бу тақлидда “модерн касали”га мубтало бўлдилар.

Нафислир, бадиий адабиёт 1930-йиллардан бошлаб инсон интеллектининг ҳаётидаги бўш вақт устидан юз йиллаб давом қилган ўз ҳукмронлигини кинематографияга бўшатиб бера бошлади. Иккинчи Жаҳон урушидан сўнг, китоб эгаллаб келган ижтимоий ўринга таълиқ шайхат турлари: телевидение, масс-медияларнинг турли шакллари дивогар бўлиб чиқди. Аср охирига келиб эса, бунга компьютер ҳам қўшилди. Эндиликда гап жиддий мафкуравий давлат танглиги ҳақида эмас, ўз манфаатлари йўлида бадиий кадриятлар билан қилган ва найранг қилаётган мафқуралар танглиги ҳақида эмас, борган ери эклектизмга асосланаётган, мутахассисларга, университет профессор-ўқитувчиларига, гуманитар факультет талабаларига мўлжалланган жиддий мазмунли адабиёт ҳақида эмас, балки адресат танглиги, китоб билан шахсий муносабат тажрибасини йўқотган китобхон инқирози хусусида бормоқда. Шунингдек, адабий жарийида чинкам информацион босим – плюрализм ва релятивизм (лат. *relativus* – нисбийлик), ўтакетган замонавийлик оқибатида пайдо бўлиётган ўткинчи ҳиссиётлар остида қолиб бораётган китобхон танқислиги юзага келди.

Ахборот коммуникацияларининг қудратли кучи хусусида 1960-йиллардақ америкалик танқидчилар айтганидек, эндиликда энг таъбир бўлувчининг ҳам газетада босилган, телевидениеда берилган, интернет орқали узатилган ахборот билан беллашишга қурби етмайди, бу унинг қўлидан ҳам келмайди. Газета, телевидение ва интернет хабарлари исталган тўқима ва уйдирмадан иборат бўлса-да, “шубҳасиз тўғри”, “мохирона ишланган”, одамларда “кучли таасирот қолдирадиган” янгилик бўлиб кўринади.

Дарюкс, XX аср охирлашиб қолган бир пайтда, унинг яна ўз бошига қийтганидан дарак берувчи аломатлар сезила бошлаганди. Яъни юз йил бурун айтилган “Ғарб цивилизацияси поёнига етганлиги” мавзуси яна қайтилди. Француз шоири Шарль Бодлер (1821-1867)нинг “Бит ҳаммимиз гўёки абадий дафн маросимида қатнашаётгандекмиз” мазмунини ҳикматли сўзларини англаб олишга, мағзини чақишга қийтганимиз билиниб қолди. Биргина номлар – Ж.Папини қаламига минус “Охирги одам”, О.Шпенглернинг “Европа заволи”, А.Блок-

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

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

XX АСР МОДЕРНИЗМ НАСРИНИНГ ТАДРИЖИЙ ТАЛҚИИ

Модернизм Ғарбий Европа адабиётида XIX аср охири ва XX аср бошларида саҳнага чиқди. Ўз-ўзидан кўриниб турибдики, модернизм – бу замонавий санъат ва адабиётдаги янги услубий таълимот бўлиб, *модерн* (*modern*) сўзининг ўзи ҳам янги ва замонавий маъноларини англатади. Унинг адабиёт ва санъатда намоён бўлиши асло тасодифий эмасди. Таъкидлаш жоизки, XX аср боши фалсафасида нессимизм¹, иррационализм² ва индивидуализм³ каби йўналишлар устунлик қила бошлади. Дунёга янгича қараш, ҳар доимгидек, файласуф ва ёзувчилар зиммасига тушди. Машҳур файласуфни адиб, Нобел мукофоти лауреати (1927) Анри Бергсон (*Henri Bergson*, 1859-1941) яратган психологик-фалсафий назарияда инсон инсон эмас, балки ички ҳиссиётга таянган ҳолда мушоҳада қила билганина ҳодисалар табиатини тушуна олиши мумкинлигини асослаб берди. Яъни кенг маънода дунёни билиш назариясини тушунишда ва тор маънода бадиий ижоднинг ўзига хос хусусиятларини таълиқлашда ақл-идрок эмас, балки инсондаги ички ҳис-туйғу катта аҳлимият касб этади, деган таълимотни илгари сурди.

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

¹ Бу ерда *нессимизм* – умидсизлик, келажакка ишончсизлик, руҳи тушганлик маъносига.

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

³ *Индивидуализм* – *фалс.* шахсиятпарастлик; 1. Шахсий манфаатларини жамият манфаатларидан юқори қўйиш; ўзим бўлай дейувчи дунёқараш; 2. Ўз шахсиятини, ўзини бошқалардан юқори қўйиш; шундай интиқийни ифодаловчи ахлоқий тамойилдир.

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

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

Кўриб турганимиздек, жамоавий онгсизликнинг бирдан отилиб юзага чиқиши дастлаб адабиёт ва санъат соҳасида рўй берди. Бу базисда турли-туман ва ранг-баранг оқимлар мажмуи сифатида намоён бўлган *модернизм* ушбу оқимларнинг бадиий услуби тарзида мустаҳкам ўрин эгаллади. Модернизм адабиётда реал воқеликнинг кескин суръатда ўзгариши ёки ўзгартирилишига кенг йўл очиб берди, кези келганда объектив воқеликни бутунлай рад этди. Бунинг

Урнига у ақл-идрокка асосланмаган ҳолда яратилган дагал ва мшигиксиз, иррационал ва нореал сюжетларга сайқал бериш, уларга гўзаллик, нафосат ва бадийлик бағишлаш тамойилларига асосланган янги реал воқеликни кашф қилди. Модернизм санъат асарларининг кадр-кимматини ҳаёт билан ҳеч қандай алоқаси йўқ тарзда, ҳаётдан ташқари деб эълон қиларкан: “Санъат санъат учун” шиори унинг байроғига айланди. Бундан ташқари, модернизм тарафдорлари, мазкур услуб ҳомийлари бошқа санъат асарларига, биринчи интибатда анъанавий санъат асарларига ҳажвий ёки ҳазил тариқасида тақлид қилишга ўтдилар. Юқорида таъкидланганидек, жамоатий онгсизликка мурожаат қилиш, бутун диққат-эътиборни унга қаратиш модернизмнинг асл моҳиятини, туб мазмунини тапшил қилган эди. Демак, ўзига хос бадий услуб, бутун бир адабий оқим шифтида намоён бўлган модернизм ўзининг майдонга келишида, унинг пивало, декадансга (реал ҳаётдан юз ўгириш, объектив воқеликни рад қилиш, ижтимоий муаммоларни қабул қилмаслик ва ҳоказо), шунингдек, узоқ ва яқин ўтмиш мерос билан узил-кесил алоқасини унинг, анъанавий санъатдан йироқ бўлган асарларни яратишга даъват этувчи авангардизмга сажда қилиши жоиздир. Ўз ўрнида авангардизм Ғарбий Европа эстетик назарияларига, яъни санъат ва шайбиётдаги нафосат, гўзаллик ва бадийлик тамойилларига асосланган дунёқарашлар негизидан пайдо бўлган эди.

Декаданснинг юзага келиши эса, бутун Европа маданияти тариқасида муҳим омил бўлиб хизмат қилди. XX аср бошида жамият табиатулга юз тутган ҳолатлар, ижтимоий инқироз жараёнлари замонавийликни, айнан бугунги кунни тўғри идрок қилишни, тушуниш ва инглашни шакллантирди, инсоний дунёқарашлар ҳамда ҳаётни қис эгиш имкониятларини юзага чиқарди. Кишилар ақли ва руҳиятида чуқур ва кескин ўзгаришлар рўй берди. Бу ўзгаришлар аввало Ғарб шеъриятида (Гийом Аполлинер, Эзра Паунд, Пол Элюар ва бошқалар) ўз аксини топди. Улар биринчи бўлиб нафис лирика тили орқали тобора яқинлашиб келаётган инқирозни, тушқунлик кайфиятини ифода этдилар, ўз онгида унинг аломатларини сездилар ва шеърят воситасида акс эттирдилар. Бу шоирлар жамиятдаги тушқунлик кайфияти, таназзул ҳолатларини бадий ифодалаш билан бирга, айна пайтда унинг қурбонига ҳам айландилар.

Декаданс таҳлилини XX аср бошида яратилган реализм руҳидаги насри асарларида ҳам кўриш мумкин эди. ~~Томас Манн романига~~

19898.17

2011

ALISHER NAVOY NGMIDAGI

ToshDO‘TAU

AXBORO‘T-RESURS MARKAZI

мансуб “Доктор Фаустус”, Максим Горькийнинг “Клим Самгиннинг ҳаёти”, Ромен Ролланнинг “Жан-Кристоф” сингари романлари шулар сирасидан бўлиб, ўзларида яхлит ҳолдаги маънавий дунёқарашлар мажмуини мужассамлантирган бўлсалар-да, декаданс каби маънавий ва рухий ҳаётдаги воқеа-ходисаларни четда қолдирмасдан, реал тасвирлаб бердилар.

Хуллас, модернизм – бу умумий дунёқарашга эга бўлган бир қатор адабиёт ва санъат йўналишлари мажмуаси бўлиб, у ҳамма кўникиб қолган, анъанавий тус олган бадиий образларнинг айрим ижобий ва салбий хислатларини алоҳида ажратиб таърифлаган ҳолда, қолган жиҳатларни парчаларга бўлиб ташлади. Масалан, санъаткорнинг бевосита образ мазмунига, унинг асл моҳиятига меъеридан ошиқ диққат-эътибор қаратганлиги натурализм⁴ номини олди; образнинг фавқулудда бўрттириб тасвирланган ҳолати абстракционизм⁵ қонуниятига асос бўлди, жўшқин ва ҳаяжонли ҳис-туйғулар билан тўйинтириб ифодаланганлиги эса экспрессионизм⁶ га айланди; ортиқча мазмундорлик ва кўп маъноликнинг кашф қилиниши бевосита сюрреализм⁷ га тааллуқли бўлиб қолди. Модернизм тарафдорлари ўзлари яшаётган жамиятнинг ибтидоий бетартиблиги, бугунги куннинг чалкаш ва мазмунсизлиги, замонанинг ўта тартибсизлиги, кишилар онгидаги алғов-далғов фикр-хаёллар инсоннинг ёлғизлик ҳис-туйғуси кучайишига, кескинлашувига олиб келди деб ҳисобладилар. Сабаби, тажовузкорлик ва адоват руҳи билан сугорилган воқелик шахсни енгилмасликка, ҳамма вақт ғолиб чиқишига ундайди, ўзгалар унга бас кела олмаслиги, ундан устун бўла олмаслиги, унга кучи етмаслиги билан ожиз бўлиб қоладилар.

Модерн оқими адабиёт ва санъат услуги сифатида инсонни ўраб турувчи муҳитни безатишга, унга оро беришга ҳаракат қиладди; ҳаётдаги жараёнларни, арзимаган, майда-чуйда кўринишларига (неореализм) томоша, спектаклларга айлантиришга, ранг-ба-

⁴ *Натурализм* – XIX асрнинг 60-йилларида Европа адабиёти ва санъатида юзага келган ва реализмга қарама-қарши ўларок, воқеликни фақат тапқи томондан аниқ акс эттиришга аҳамият берган оқим.

⁵ *Абстракционизм* – XX асрнинг 20-йилларида Европа адабиёти ва санъатида юзага келган реал нарсаларни мавҳум шакллар орқали ифодалашга интилган оқим.

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

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

нинг тил, фикр безаклари билан ўраб-бурқаб, бадий матнни мурак-киблаштиришга интилади. Бунинг сабабларидан бири Ғарб жамия-тида юксак идеалларнинг қадрсизланиши ва инсоннинг хузур-ҳа-ловатсиз, бир зайлдаги маъносиз ҳаёти, рухиятидаги парокандалик эди. Энг муҳими, “модерн” услуби айнан Ғарб адабиёти ва санъа-тида пайдо бўлганлигидадир. Европа давлатларининг аксари ўша даврда Шарқда ўз мустамлакаларига эга эди. Моддий жihatдан бо-йиб, рухан қашшоқлашув меркантилизм, яъни манфаатпарастлик кийфияти, битмас-туганмас бойлик тўпланиши зиёлиларни эртами кочми эстетизмга олиб келди, яъни санъат ва бадий ижодда кўзга кўринган ҳар нарсани узундан-узоқ тасвирлашга, жамиятдан бего-ниланув фалсафий таълимот тамойилларига қараб ўзгариши муқар-рар эди ва XIX аср охири – XX аср бошида Ғарб маданиятида бу қолат юз берди. Бунинг натижаси ўлароқ Ғарб ва Шарқ мадания-тиги мансуб анъаналар “модерн” услубида ўзига хос муштарак ифо-дийлик ҳосил қилди. Модерн услубига Ғарб адабиётидан ро-мантизм, хиссиётга берилувчанлик, нозик табиатлилик ҳамда қат-тиий, мустаҳкам чизикли структуравий асос сингдирилди, Шарқ санъатидан эса – бир маромдаги ифодавийлик, серҳашам ва бежа-мидор нақшинкорлик, шарқона нафосат кўшилди.

Локал XIX асрнинг охири ва XX аср боши Европа маданияти ўзида мужассам этган модерн услуби китобхон тасавурида қа-димги дунё цивилизациясининг давомиидек гавдаланди, адабий жа-риён эса умуммаданий тараққиётнинг ажралмас қисмига айланди. Ушбу ҳодисанинг асосини нафақат бадий асар, балки адабий тан-қид, даврий нашрлар, мемуар (хотиралар, ёдномалар) ва эпистоляр (миқтуб, нома русумидаги асарлар) адабиёт ташкил қилди, шунинг-дек, нашриёт ва матбаа фаолияти, китоб дўконлари ҳам бу анъанага содиқ қолди. Мазкур ҳодисага мустаҳкам пойдевор куриш, унинг илмий-назарий базасини яратиш XX аср бошида амалга оширилган-ди, тўлақонли рўёбга чиқиш даври эса асрнинг 20-30 – йилларига тўғри келди. Дарвоқе, ҳар қандай адабий жараён – бу кенг маънода дунё миқёсида янги-янги услубдаги бадий адабиётнинг пайдо бў-лиши, ривож топиши бўлиб, унинг ўзига хос хусусияти – бу бадий ижоднинг мавжуд шаклларини ўзгартириш ва янгиларини излаб то-пишдан иборатдир.

Айни пайтда? бир неча савол туғилади: адабиёт – бу турғун му-возишатни сақлагувчи, ўзгармас тамойилларга эга ҳодисами; маш-

хур “учлик” – воқеа ривожи, замон ва макон яхлитлиги, шакл ва мазмун бирлиги адабиётда абадий ҳукм сура оладими; дунёда ҳамма нарса тадрижий тараққий этганидек, адабиёт ҳам шу тарзда ривожланиб борадими? Машхур рус файласуфи П.В.Копнин (1922-1971) фикрича, бадиий асар илмий тадқиқот функциясини ҳам бемалол бажариши мумкин. Олимнинг бу фикри адабиётда ўз исботини тўлиқ топганини кузатамиз. Масалан, буюк рус адиби Л.Толстой “Уруш ва тинчлик” романида урушнинг боришини, жангу жадал сахналарини, умуман даврининг муҳим тарихий воқеаларини ўша вақтда яратилган тарихий манбаларда акс эттирилганлигидан кўра бирмунча аниқ, ёркин рангларда, мазмундор ва энг асосийси, ишончли тарзда тасвирлаб берганлигини инкор этиб бўлмайди. Ёки машхур француз ёзувчиси Оноре де Бальзакнинг ўзини “ижтимоий фанлар доктори” деб аташи ҳам бежиз эмасди. Чунки “Инсон комедияси” муаллифи жамият ва унда яшаётган одамлар характери хусусида XIX аср психология илми қўлга киритган ютуқларга қараганда кўпроқ билимга эга бўлган, шахс табиати хусусида кўп нарсаларни билган эди. Шу боис абадиётшунослар, буржуазия жамиятининг ижтимоий-сиёсий, маънавий-маърифий қиёфасини, умуман, ижтимоий муносабатларни тадқиқ қилишда “Инсон комедияси” туркуми тарихчилар, иқтисодчилар, статистиклар келтирган манбалардан кўра кўпроқ маълумот беради, деган фикрни билдирганлар.

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

Масалан, Қадимги Рим императори Гай Юлий Цезарь (*Gaius Julius Caesar*, мил. ав. 100-44) ва Марк Юний Брут (*Marcus Junius Brutus*, мил. ав. 85-42) ҳақидаги фожиаи воқеадан биз Нобел мукофоти лауреати (1902), олмон муаррихи Теодор Моммзен (*Theodor Mommsen*, 1817-1903)нинг “Рим тарихи” (*Römische Geschichte*, 1902)

Ғаиб и англиз олими Эдвард Гиббон (*Edward Gibbon*, 1737-1794)нинг “Рим империяси инқироzi ва кулаши тарихи” (*The History of the Decline and Fall of the Roman Empire*) каби тадқиқотлардан эмас, балки Уйғониш даври буюк драматурги Уильям Шекспир (*William Shakespeare*, 1564-1616)нинг “Юлий Цезарь” (1623) трагедиясидан кўпроқ нокиф бўламиз. Ёки буюк француз инқилоби ҳақидаги таас-суротларни биз машҳур француз тарихчиси Жюль Мишле (*Jules Michelet*, 1798-1874) яратган “Франция тарихи” (*Histoire de France*, 1833-1867) ва “Француз инқилоби тарихи” (*Histoire de la révolution française*, 1847-1853) китобларидан эмас, балки инқилоб қаҳрамон-лари ва қурбонларини таъсирчан тасвирлаган мўйқалам соҳиби Жак-Луи Давид (1748-1825) яратган “Маратнинг ўлими” (1793) картинаси ва Виктор Гюго (*Victor Hugo*, 1802-1885)нинг “93 йил” (“*Quatrevingt-troize*”) романи сюжетларидан кўпроқ англаб оламиз. Шунингдек, XIX аср Англиядаги ижтимоий-сиёсий ҳаёт ҳақида биз машҳур англиз ёзувчиси Чарльз Диккенс (*Charles Dickens*, 1812-1870) асар-ларидан хабардор бўламиз. Шимолий Американинг кенг ва бепоён ерларининг забт этилиши тўғрисида ғаройиб саргузаштларга бой бўлган Томас Майн Рид (*Thomas Mayne Reid*, 1818-1883) ва Жеймс Фенимор Купер (*James Fenimore Cooper*, 1789-1854) романлари биз-га кўпроқ маълумот беради.

Демак, ўтмиш ва бутунги ҳаёт ҳақида адабиёт ва санъат асарлари нима фидан кўра чуқурроқ билим беради, яъни ёзувчи ва санъаткор қанчалик маърифат нуруни тарқатишда олимдан кам бўлмаган ҳисса кўнади. Энг муҳими, адабиёт ва санъат намояндлари тарихни ба-диий образлар талқинида тасвирловчи халқчил асарлар яратишади. Ўқиниш ва кўриш, ўқимишлилик шахсий ҳаётда мувафаққиятларга эри-шиш учун нима фойда келтириши-ю, нима эса зарар етказиши тўғ-рисида фикр-мулоҳазалар юритиш манбаи, маънавий маданиятнинг асосидир. Умуман олганда, санъат, жумладан, адабиёт ҳам инсон акл-идрокига ҳис-туйғу орқали таъсир этади. Санъат, имл-фан, маърифат аклларига ўтган ва ўтаётган воқеа-ҳодисаларни изоҳлаш, талқин қилиш вазифаси ишониб топширилган. Шундай экан, бўлажак муал-лимлар ўз асарлари учун тарихий воқеалар ёки тарихий қаҳрамон-ларни танлашда жуда эҳтиёткор бўлишлари лозимдир.

Албатта, XX асрда яшаб ўтган барча ёзувчилар ижодини ба-тифсил таҳлил қилишга нафақат имконият, балки бунга эҳтиёж ҳам сезилмайди. Шунинг учун биз ушбу сатрларда XX аср адабий жараё-

нини янгилашда кўпроқ ҳисса кўшган, унга янгича руҳ бағишлаган модерн ёзувчилар тўғрисида сўз юритмоқчимиз. Ваҳоланки, бадий адабиётга ҳақиқий янгилик олиб кирувчилар учун нима сўзлашдан кўра, қандай қилиб сўзлаш анча муҳимроқдир.

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

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

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

Дирҳақиқат, Кафка инсоний қадриятларни топтаган, гуманизм идеяларини рад этган, мавжуд ғайриинсоний дунёга нафрат билан қарарди. Гоҳида унинг дунёқарашларида муросасиз зиддиятлар ҳам кўпи ташланади. Ёзувчи ўз замонасига, бугунги кунга ишонмай қолди, инсоннинг мудҳиш жамиятдаги имкониятларига шубҳа билан қаради. Кафка яратган асарлардаги фожиали ва мавҳум, бе-минни ҳиссиётларга тўла воқеликнинг ўзи ҳам субъективизм нуқтаи назаридан баҳоланишга олиб келади. Шу боис адиб романларининг бадиий олами эмпиризм, яъни назарий умумлаштиришни инкор қилиб, ҳиссий идрокни, тажрибани билишнинг бирдан бир манбаи деб ҳисобловчи фалсафий йўналиш, янада аниқроқ қилиб айтганда, назарий машғулотлардан кўра амалий фаолиятга кўпроқ мойиллик руҳи билан йўғрилган воқеликда эмас, балки шахснинг маънавий кифоисини очиб берилишида кузатилади. Айнан миллий маданият кайримонларнинг онгсиз маънавий кифоиси билан муштарак тасвир-ланган воқеалар ичига сингиб, тасвирни кучрайтириш ва воқеликнинг ривожланиш қонуниятларини белгилаб беради. Обьектив ҳаётда, кундалик турмушда Кафка хизмат бурчидан юз ўтира олмади, ўз касбидан воз кечиб, фақат ижод билан шуғулланмаган. Ҳатто бунинг улдасидан чиқа олганида ҳам, ўз касби корини ташламаган бўларди. Сабаби, адиб ўз истеъдодига, бадиий ижодда мувафакқият қозони олишига, унинг ортидан кун кечиришга тўлиқ ишончи йўқ эди. Кафка ижодкор сифатида доврўт қозонишга ишонмасдан, ҳаёт пайтида асарларини нашр қилдирмади. У ҳатто ўз дўстига вафотидан сўнг барча қўлёзмаларини ёқиб юборишни васият қилган эди. Иккинчидан, оқил дўсти васиятга қарши, Кафка қўлёзмаларини но-нашр қилди ва бу билан адабиёт оламига катта хизмат кўрсатди. Француз шоири Андре Сальмон (1881-1969) ўз шеърларининг бирини “оддий одам бош кийимини соҳиббашорат бошига кийиб юборди” қабалидаги сатрларда таърифланган оддий одам вақти келиб замонасининг тимсолига айланди.

Айни пайтда, Ғарб адиблари учун турли-туман ва ранг-баранг рамъларга, қадим афсона ва ривоятларга майл-ҳавас ўйғонган эди. Бу ҳолатни биз Кафканинг юқорида номлари зикр этилган асарлари, шунингдек, Томас Манн қаламига мансуб “Будденброклар” (*Buddenbrooks – Verfall einer Familie*, 1901) романи, “Тонио Крёгер” (*Tonio Kröger*, 1903) новелласи, Бертольд Брехт (*Bertolt Brecht*, 1898-1956)нинг “Қураш она ва унинг болалари” (*Mutter*

Courage und ihre Kinder, 1939) драмаси XX аср бошида Европа адабиётининг ғоявий-бадий тамойиллари мажмуи, илмий-назарий концепцияси, фалсафий ва мафкуравий негизини кескин янгиланиши ҳаётни тушуниш ва англашга имкон берди. Уларни синчковлик билан таҳлил қилганимизда, ўтмиш ва ҳозирги замон адабий жараённинг ривожланиш спецификаси, яъни воқеликни бузиб талқин қилиш, ўхшовсиз акс эттириш шакллари четлаб ўтишга бўлган саъй-ҳаракатларнинг яққол намоён бўлганини кузатамиз. Юқоридаги асарларда китобхоннинг роли бевосита ижодий жараён иштирокчиси сифатида сезиларли даражада ошди. Масалан, Томас Манн дунёда муайян тартибга, муайян меъёрга солинган буржуазия ҳаёти ҳалокатга йўлиқди, деган якуний хулосага келди. Ёзувчи бутун диққат-эътиборини бевосита шахс фаолиятига қаратди, шахсдаги ноёб ва бетакрор хислатларга мурожаат қилди. Европада маданий ҳаётнинг юксалиши маълум даражада ижтимоий-сиёсий курашларнинг ўсиши билан чамбарчас боғлиқ эди. Модернизм тарафдорлари ижтимоий ҳаётда рўй берган кескин ўзгаришларга зийраклик билан ўз муносабатини билдирдилар. Томас Маннга шуҳрат келтирган “Будденброклар” романи мавзусида бир савдогар оила сулоласининг ҳалокатга учраб, парокандаликка юз тутишини муаллиф ҳаёт билан шахснинг психологик ҳолати билан вобаста тасвирлаб беришга муваффақ бўлди. Бу соврилиш ташқи сабаблар таъсирида эмас, балки ички психологик факторлар, руҳий омиллар туфайли содир бўлганини китобхон англаб етади. Будденброкларнинг ҳар бир янги авлодида буржуазияга қарши йўғрилган онг, ақл-идрок, кўтаринки руҳ ортиб боради. Бу оиланинг ҳар бир янги авлоди ўзида тежамкорлик, тиришқоқлик ва мажбуриятлилик каби хислатларнинг йўқлиги туфайли аждодлари юзага келтирган баркамолликни давом эттириш уддасидан чиқа олмайди, улар қобилиятсиз ва ўқувсизлик оқибатида реал ҳаётдан узоклашиб, борган сайи таассубона диндорликка, фалсафага, турли иллатларга, дабдабапарастликка, зеб-зийнатга муте бўлиб, разолатга берилиб кетадилар. Натижада, Будденброклар сулоласи ўз обрўсини сақлаб қололмади, улар фаолиятида манфаат орттириш йўлидаги саъй-ҳаракат секин-аста сўниб битди. Уларда ҳаётнинг мазмуни ва мақсади, яшашга бўлган интилиш йўқолди. Бошқа томондан, романда ҳар хил ҳаёт тарзи, турли дунёқарашлар ўртасидаги азалий ва абадий зиддиятларнинг ёрқин намоён бўлишини ҳам кузатамиз. Муаллиф ўз қаҳ-

рамонларининг бирортасини ҳам қоралашга уринмайди, бирортасига ҳам тегишли жазо бермайди, балки улар тақдирини китобхон ҳукмига ҳавола этади. Томас Манннинг иккинчи машҳур асари – “Юсуф ва унинг биродарлари” (*Joseph und seine Brüder*) тетралогияси 1933-1943 йиллар орасида босилиб чиқди. Ёзувчининг бошқа асарлари каби буни ҳам “тарбиявий роман”, улғаяётган ёш инсоннинг шаклланиш тарихидек қабул қилишимиз ҳам мумкин. Муаллиф ўз қаҳрамонига сиёсий тажриба, ижтимоий воқеликни идеаллаштиришга бўлган мойиллик, ижодкорона ишбилармонлик, топқирона омилкорлик хислатларини инъом этади. Бундан ташқари, ушбу ижобий фазилатларга қўшимча муаллиф қаҳрамонида одамлар эгаллаган мавқеини, иқтисодий аҳволини бошқариш ва атроф-муҳитни назорат қилишга бўлган ишонч қайфиятини ҳам ато қилади. Аниқроғи, бу олижаноб хислатларнинг барчасида ёзувчи тарғиб қилган янги руҳиятдаги мафкура негизини ташкил қилганини англаб олиш мумкин.

XX асрнинг зиддиятли ва шафқатсиз дунёсида шахснинг ёлғизлиги, ўз инсоний қиёфасини йўқотишлик мавзуси 30-йиллар Ғарб адабиётида пешқадам мавзуга айланди. Айниқса, Ғарб адабларининг биринчи жаҳон уруши ва унинг иштирокчилари тақдирини тасвирловчи асарларида ушбу мавзу ўта таъсирчан янгради, китобхон ёдида қоларли ёрқин образларда тасвирланди. Жаҳон адабиёти тарихида “йўқотилган авлод” (*lost generation*) (Г.Стайн) номини олган бу авлод намояндалари – Уильям Фолкнер (*William Faulkner*, 1897-1962), Эрнест Хемингуэй (*Ernest Hemingway*, 1899-1961), Френсис Скотт Фитцджеральд (*Francis Scott Fitzgerald*, 1896-1940), Жон Дос Пассос (*John Dos Passos*, 1896-1970), Ричард Олдингтон (*Richard Aldington*, 1892-1962), Эрих Мария Ремарк (*Erich Maria Remarque*, 1898-1970), Анри Барбюс (*Henri Barbusse*, 1873-1935) ва бошқалар Ғарб адабиётининг кейинги равнақида улкан ҳисса қўшдилар. Юқорида номи зикр этилган ёзувчиларнинг аксар қисми урушда бевосита қатнашган, унинг мудҳиш ва қонли қиёфасини ўз кўзи билан кўрган, уруш азобларини тортган, бир сўз билан айтганда, уруш ноқелиги уларга ёт тушунча эмасди. Улар яратган асарларнинг қаҳрамонлари оддий, софдил одамлар эди. Бу одамлар ҳаётда бирон бир ирригулик нарсага даъвогарлик қилмаган, ўзлари ва ўзгалар наздида ўта одми, ғофил ва ожиз бандалар эди. Бесўнақай ўсмир йигитчалар, шплати ва паришонхотир кексалар (У.Фолкнер), биринчи жаҳон уру-

шида қахрамонлик кўрсатган, тинч ва осойишта ҳаётда эса кераксиз буюмга айланиб қолган кечаги солдатлар (Э.Р.Ремарк), тореадорлар, денгизчилар, журналистлар, майиб-мажруҳ бўлган, аммо руҳан тетик, сабот-матонатли одамлар (Э.Хемингуэй), ҳамма вақт ҳам омади чопавермайдиган олтин кидирувчилар, шаҳардан узок, кўримсиз ва хароба кулбаларда кун кечиришга мажбур бўлган мустамлака юртларнинг туб аҳолиси (Ж.Лондон) қиёфаси тасвирланганди. Умуман олганда, бу одамлар ижтимоий-сиёсий ҳаётдан четга суриб ташланган, “эркин жамият идеал”ларига “хизмат қилиш”га ярама-салар-да, аслида, одамшаванда, хушфезъл ва раҳм-шафқатли инсонлар тоифасига кирарди.

Хуллас, Европани тўс-тўполонга айлантирган биринчи Жаҳон уруши, инқилобий тўнтаришлар, вужудга келган сиёсий ва иктисодий инқироз таъсири остида адабиёт ва санъат аҳли жамиятдан кўра алоҳида бир одамнинг ички дунёсини тасвирлашни афзал кўрдилар. Модернизм тарафдорлари шу алфозда инсон қалбини, унинг қаърида яшириниб ётган, сир тутилган хиссиётларига разм соладилар, синчковлик билан ўрганадилар. Модернизм адабиёти пешвоси ҳисобланган Марсел Пруст ана шундай ёзувчи эди. Тўрт девор исканжасида яшаган, оғир дард изтиробида кечган қисқа умри давомида Пруст ягона фабула, яъни бадий асарда тасвирланган воқеаларнинг изчил занжири, ҳикоячи ва қахрамон кечинмалари билан муштарак акс этган “Йўқотилган вақтни ахтариб” (*À la recherche du temps perdu*) номли туркум романларини яратди. Мажмуадан ўрин олган: “Сван томон сари” (*Du côté de chez Swann*, 1913), “Гуллаган қизлар соясида” (*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, 1919), “Германтлар томони” (*Le côté de Guermantes*, I et II, 1921), “Содом ва Гоморра” (*Sodome et Gomorrhe*, I et II, 1922), муаллиф вафотидан сўнг нашр этилган “Асира” (*La prisonnière*, 1924), “Қочок қиз” (*Albertine disparue*, 1927) ва “Топилган вақт” (*Le Temps retrouvé*, 1927) романлари адиб номини элга танитди. Таъбир жоиз бўлса, ушбу туркумни метиндек мустаҳкам, яхлит ҳолдаги “онг оқими” мажмуаси деб номлаш мумкин. Эпопеянинг охири ва умрининг тугаб бораётган палласида Пруст ҳаётни эмас, балки адабиётнинг афзаллигини тараннум этиб: “Ҳақиқий ҳаёт, ягона ҳаёт – бу адабиётдир”, “Объектив борлик эмас, балки онг устундир”, деган хулосага келди. Айни пайтда, у факат санъат ўз-ўзини тушуниш ва дунёни билишнинг универсал воситасидир, деб ҳисоблайди. Агар

инсон умрини яшаб ўтган бўлса ва охирига келиб ҳаётни тушунган, англаган бўлса, демак, ўзида оламни кашф этиш ва дунёда ўзини топиш имкониятига эга бўлади. Прустнинг XX аср адабиётига катта таъсир кўрсатган “Йўқотилган вақтни ахтариб” эпопеясининг мазмуни, юксак маъноси айнан шунда мужассамлашганди.

XX асрнинг биринчи чорагида яна бир француз адиби, М.Пруст билан бир қаторда модернизм мактабининг етакчиси ҳисобланган Андре Жид (*André Gide*, 1869-1951) ижоди ҳам ўз даврининг адабий жараёнида муҳим ўрин тутди. У ҳикоя қилишнинг ўзига хос ёрқин услубини яратган билимдон, ақл-заковатли ёзувчи эди. Ўша йилларда уни кўп ижодкорлар ўзига устоз деб билган, ўз даврининг виждони деб эътироф қилганлар. Ва бу бежиз эмасди, чуқур фалсафий маънога эга, ўз замонасига ҳамоҳанг асарлар яратгани учун муаллиф 1947 йили Нобел мукофотига сазовор бўлди. Ўз даврида Андре Жид француз интеллигенциясининг фикру-ҳаёлларини ўзида мужассам этган донишманд ёзувчиси эди. Унинг “Қалбаки пул ясовчилар” (*Les Faux-monnayeurs*, 1926), романи Ғарб модерн насрисида “антироман” жанрига илк ташланган қадам бўлди. Умуман олганда, 20-йиллар француз адабиёти модернизм ривожига катта ҳисса қўшди.

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

Дарвоқе, XX аср бошида Англия адабиётида икки асосий услубни йўналиш – реализм ва декаданс (авангардизм) кўзга ташланиб туради. Декаданс инглиз адабиётида Франциядагидек ёрқин намоён бўлган эмас. Бу кайфият Томас Гарди (*Thomas Hardy*, 1840-1928), Бернард Шоу (*Bernard Shaw*, 1856-1950), Герберт Уэллс (*Herbert Wells*, 1866-1946), Жон Голсуорси (*John Galsworthy*, 1867-1933) каби бир қатор ёзувчилар ижодида ўз аксини топган эди. Бу даврда

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

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

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

XX аср Англия модернизм адабиётида Олдос Хаксли (*Aldous Huxley*, 1894-1963) ижоди ҳам ўзига хос аҳамият касб этади. У ўз асарлари билан “интеллектуал роман” (мувоҳаса-роман) жанрига яқин солиди. Ёзувчи ўз романларини “ғоявий роман” деб атайти. Сабоби, биринчи жаҳон уришидан кейин тинч, бироқ ташвишларга тўли ҳаётга қайтган инглиз интеллигенцияси намояндлари асрнинг тикдири, одамларнинг қисмати, жамиятнинг келгуси ривожига қайси йўлдан бориши хусусида хавотирга тушдилар. Ҳар бир зиёлининг ўз фикри, ғояси ва дунёқарашига шакллани бошлади. Хакслининг машҳур “Контрапункт” (*Point Counter Point*, 1928) романида реалистик ва модернистик тамойиллар вобасталашгандир. Асарнинг реалистик жиҳати шундаки, унда буржуазия эътиқоди маслаклари, людигонлар синфи намояндаларининг маънавий, ахлоқий кийёфаси

⁸ Импрессионизм – XX асрнинг Европа адабиёти ва санъатида ижодкорнинг ўз субъектив мушоақаласи, ҳис-туйғу ва таассуротларини бевосита акс эттиришга қаратилган оқим.

ҳажвий тарзда тасвирланади, модернистик жиҳати эса романдаги буржуазия хулқ-атворининг юзакилиги, кундалик ҳаётнинг издан чиқиб бораётгани танқид килинишида намоён бўлганлигидадир.

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

Аслида, америкалик, бироқ умрининг аксарият қисмини Парижда яшаб ўтган ёзувчи ва модернизм назариётчиси Гертруда Стайн (*Gertrude Stein*, 1874-1946) расман тажрибавий (экспериментал) насри қонун-қоидалари ва тамойиларини яратиш билан машғул бўлди. Стайн фикрича, XIX аср “воқеа адабиёти” XX асрга келиб “ҳолат адабиёти”га айланиши лозим эди. Ҳолат адабиётида анъанага айланган композиция ва сюжетга зарурат қолмайди, қаҳрамонлар характерини тасвирлашнинг кераги йўқ, ҳаётдаги мавжуд шароит ва ҳолатларни акс эттиришга эҳтиёж ҳам сезилмайди. Онг ости ҳиссиёти, ғайришуурий кечинмалар, ҳирсий патологик майллар мажмуасини акс эттиришнинг ўзи кифоядир, деган ақида билан модернизмнинг пешқадамлигини қўллаб-қувватлади. Адиба башорат қилганидек, XX аср жаҳон адабиётида жуда кўп янги, замонавий йўналишлар ва оқимлар юзага келди.

Табиики, XX асрнинг бошларида Америка адабиётида Хемингуэй, Фитцджеральд, Стейнбек, Фолкнер ижоди пешқадамлик қилган бўлса, 30-йиллар ижтимоий конфликтларини модернизм адабиётининг яна бир вакили Томас Вулф (*Thomas Woolf*, 1900-1938) ўз асарларида намоёиш этди. Унинг “Уйинга ўгирилиб қара,

фаришта” (*Look Homeward, Angel*, 1929), “Вақт ҳақида ва дарё ҳақида” (*Of Time and the River*, 1935), “Ўргимчак тўри ва қоя” (*The Web and the Rock*, 1939), “Сен уйинга қайта олмайсан” (*You Can't Go Home Again*, 1940) каби романлари модернизм қолипидаги яратилган психологик романлар ҳисобланади. Муаллиф ички монолог ва онг-шуур воситасида ўзининг модерн услубини яратди, вақтни жойдан жойга кўчирди, унинг асарлари сюжетида тез-тез такрорланиб турадиган лирик чекинишлар ҳикоя қилиш услуби калаваси ишнинг доимо узилиб қолишига асос бўлди. Томас Вулфни XX аср америкалик ёзувчилар қаторида биринчи ўринга қўйган, У.Фолкнер ўзининг ёш замондоши ҳақида: “Ҳамма нарсани қамраб олиш тишналиги – бу ҳамма вақт Вулфнинг ижодий интилишлари негитида бўлган. Бу ҳақда у ўзи ҳам гапирганди. Қалам учида инсон қилб-юраги тажрибасини мужассам этиш – унинг ҳаётий мақсадидир”, дея таъриф беради.

АҚШ модернизм адабиётининг яна бир вакили, Нобел мукофоти лауреати (1948) Томас Стернс Эллиот (*Thomas Stearns Elliot*, 1888-1965) поэзияда диний тасаввуф оқимининг доҳийси сифатида тин олинди. Шоир буржуазия тузумининг бетартиб ва бемаъни қонуниятлари замирида юзага келган адолатсизлик, мазмунсиз ҳаёт ва ундаги иродасиз хулқ-атворлар тизимини қаламга оларкан, буржуа цивилизациясида шаклланган ушбу ғайриинсоний ҳислатлири кескин танқид қилади. Модернизм шеъриятининг ёрқин нимунаси бўлган “Ҳосилсиз замин” (*The Waste Land*, 1922) поэмасида шоир инсоннинг наф-фойда келтирмайдиган, беҳуда ва бемақсад уринишлари ва натижасиз саъй-ҳаракатини тасвирлаш билан бирга буржуа жамиятидаги маъно ва мазмунсиз ҳаёт инсонни ўлимга маҳкум этажagini исботлаб беришга уринади. Эллиот поэмаларида қадим мифлардан моҳирона фойдаланиш ҳаракатларини, ноқеллар замирида Дантенинг “Дўзах” ва Шекспирнинг “Бўрон” асарларидан олинган сюжетларни кузатамиз. Эллиотнинг модернизм руҳидаги эстетикаси назарий асослари ҳозирги Европа шеъриятида ўз долзарблигини сақлаб қолган.

XIX аср охири ва XX асрнинг бошларига келиб рус адабиётида реализм руҳи билан суғорилган роман ўз имкониятларидан деярли фойдаланиб бўлди. Шу боис адабиёт ва санъатда авангард оқимлар пайдо бўлиди ва шиддат билан одим ташлади. Ўз вақтида Европа адабиёти ривожига бекиёс таъсир кўрсатган, унинг олтин хазинасига дурдона

асарлар ҳада этиб, ўзининг кейинги ривожига йўл топа олмаган бир вақтда рус адабиётида модернизм ғоялари юзага кела бошлади. А.Шопенгауэр, Ф.Ницше, М.Хайдеггер, В.Соловьёв, М.Бердяев сингари файласуфларнинг илмий, бадий-эстетик ғоялари рус модернизмда турли йўналишлар ва оқимларнинг пайдо бўлишига асосий туртки бўлди. Адабиёт ва санъатда символизм, акмеизм, футуризм, имажинизм каби модерн оқимлар шакллана бошлади.

1894 йил (рус императори Николай II тахтга ўтирган)дан бошлаб то 1936 йил (СССРда “улкан бурилиш”) гача рус адабиёти ва санъатининг “Кумуш даври” ўз ҳаётини бошидан кечирди. Бу даврда В.Брюсов, Н.Гумилёв, А.Ахматова, О.Мандельштам, М.Цветаева каби шоирлар сермахсул ижод қилишди. “Кумуш даври” модернизм мезонлари турли кўринишларда эди. Масалан, Л.Андреев ҳаётдаги хаосни тараннум қилган бўлса, В.Брюсов ҳаётда ҳамма нарса кўз очиб юмгунича содир бўлиб, сўнгра ном-нишонсиз йўқолиб кетиш “фалсафа”сини илгари сурди, Д.Мережковский “Христос ва Антихрист” роман-трилогиясида янгича христиан диний онгини қўллаб-қувватлади, Вяч. Иванов эса тасаввуф руҳидаги поэзияни маъқул кўрди. Нима бўлганда ҳам, “Кумуш даври” маданияти ҳаёт ва ижод ўртасидаги тафовутни енгиб ўтишга ҳаракат қилди, ижодни ҳаётдек, ҳаётни эса бадий қонуниятлар негизида барпо этишни истади. Шу йилларда ижод қилган ёзувчи ва шоирлар рус маданияти ва санъатини ўтмишнинг ғов бўлиб турган зоҳидона кишанларидан халос этмокчи бўлдилар.

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

Рус, кейинчалик шўро ёзувчисига айланган Максим Горький (1868-1936) “Она” романи сабабли социалистик реализмнинг асос-

чиси, дея эълон қилинди. Сабаби, ўша даврда Европа адабиёт аҳли орасида Горький катта обрўга эга бўлиб, коммунистик мафкура ва сиёсий тузум адабиётини фақат угина Европага “керакли” ва “тўғри” тарзда ишонттира оларди. Аммо бу ҳол узокқа чўзилмади, вақт-соати келиб, шафқатсиз сиёсий тузум Горькийнинг ҳам бахридан ўғиб қўя қолди. Шу каби Ф.Панфёров, Ф.Гладков, М.Шолохов ва Иггифоқ худудида яшовчи кўшлаб “индустриализация” (саноатлаштириш) ва “коллективизация” (жамоалаштириш) эришган ғалабларини мадҳ этган соцреализмнинг илк намояндалари шўролар мафкуравий адабиёти ифодаси эди. Тўхтовсиз ўтказилаётган ғайриинсоний қатағонлар фонида совет ҳокимияти ўрнатган ижтимоий-сиёсий тузумга норози бўлган ёзувчилар ва улар асарлари йўқ қилиб ташланиши ортиқча изоҳларни талаб қилмасди, негаки улар шўро тузуми ва халқ душмани деган тамға босиларди.

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

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

XX асрнинг 80-йилларида адабиёт оламида танилган Рауф Парфи, Омон Мухтор, Мурод Мухаммад Дўст, Эркин Аъзамов, Шавкат

Раҳмон, Усмон Азим, Тоғай Мурод, Хуршид Даврон каби адиблар Ғарб адабиётидаги илғор оқимлар ва улар анъаналарига яқинлашишга илк журъат этдилар. Мустақиллик даврида камол топган Назар Эшонкул, Улуғбек Ҳамдам сингари ижодкорлар Ғарб модернизм ва постмодернизм адабиёти анъаналарини ўрганиб, ўз насрий ижодида улардан таъсирландилар, десак муболаға бўлмаса керак.

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

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

МАРСЕЛЬ ПРУСТ

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

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

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

1889 йил Марсел Пруст бакалавр унвонини олиш учун битириш имтиҳонларини топширади, Корнел ва Расин ҳақида ёзган битирув малҳавий иши мақтов ёрлиғига сазовор бўлади. Лицейда олган билими ва ушбу ютуғи уни адабиёт оламига чорлаган бўлса ажаб

эмас. Лицейни тугатгач, Пруст Сорбонна университетининг хукук-шунослик факультетига ўқишга киради, тез орада адабиёт аҳли, рассом ва журналистлар орасида танилади, адабий кечалар, ҳар хил ижодий кўргазмаларга қатнай бошлайди, айнан шу йилларда унинг бадий ижодга бўлган мустакил карашлари шаклланади.

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

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

Ўша йиллари Парижда фаолият олиб борган адабий салонлардан учтаси, яъни бастакор Жорж Бизенинг рафиқаси мадам Женевьев Галеви, ёзувчи Анатолий Франс ижоди “мухлиса”си, шоира мадам де Кайаве ҳамда бадавлат хоним Мадлена Лемер салонлари Пруст ҳаётида муҳим рол ўйнади. Бу ерда у Ги де Мопассан, Оскар Уайльд, Анри Бергсон сингари машҳур ижодкорлар билан суҳбат куради. 1892 йил мадам Женевьев Галеви саломида ёш ижодкорлар томонидан “Банкет” (“*Banquet*”) номли журнални ташкил этишади. Унда Пруст ҳам Роберт Дрейфус, Даниель Галеви, Анри Барбюс каби ёш

қаламқашлар билан елкама-елка туриб фаолият кўрсатади. Тез ора-ди катта муваффақиятга эришган журнал жамоаси уни модерн услубига, аниқроғи ўша пайтда майдонга чиққан модернизм йўналишига бурди. Журналда Шопенгауэрнинг фалсафий қарашлари, Ницше тўлимоти, Россетти ва Суинберн ижоди хусусида мақолалар чоп этилар, Пруст эса китобхонлар диққатига сазовор бўлган бу йўналишдаги китобларга тақриз ёзиш билан машғул эди. Ушбу тақризларда унинг символизм каби турли-туман адабий “мактаб”лар фаолиятига бефарқ қараши, уларга аҳамият бермаслиги ҳамда модернизм тамойиллари, модерн услубига бўлган ўзгача эътибори яққол кўриниб турарди.

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

1894 йил Пруст ўзининг тушкунлик, умидсизлик кайфиятидаги шеърларини нашр эттиради. Бу китобча адабиёт аҳлининг эътиборини қозонмаган бўлса-да, Пруст ижодкор дўстлари даврасида қисқорган шоир деган номга сазовор бўлади. Орадан икки йил ўтиб, у ўзининг новеллалардан иборат “Кўнгил хушлиги ва кунлар” (*Les Plaisirs et les Jours*, 1896) номли илк китобини нашр эттирди. Китобга муқаддимани Анатолий Франс ёзган эди. Унда, жумладан, шундай сатрлар бор: “Бу новеллаларда муаллифнинг ғам-андуҳи ўткир ақл, нозик дид ва ҳайратланарли даражада кузатувчанлиги билан уйғунлашиб, тушунарли, ўта ёқимли ва турфа ранглар инфодасида намоён бўлади”⁹.

Адабий танқидчиликда бирмунча обрўли бўлган романнавис Жан Лоррен эса дабдурустдан бу китобга салбий тақризини эълон қилади: у китобдаги нафақат ҳар бир новелла, балки унинг ҳар бир сифатига раддия билдириб, кескин танқид остига олганди. Бетакаллуф муомала Пруст ҳамиятига қаттиқ теккан эди: ёш ёзувчи сурубет танқидчини дуэльга чақиради. Дуэль 1897 йил Парижнинг жануби-ғарбий тумани – Мёдоне шаҳарчаси яқинида бўлиб ўтди. Прустнинг секундант бўлган рассом Жан Боро томонларни муросига келтира олди: Лоррен қўпол хатти-ҳаракати ва ножўя сўзлари учун кечирим сўради. Пруст тантилиқ қилиб, унинг узрини қабул

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

килади. Қизиғи шундаки, Лоррен бу воқеадан сўнг Прустни ва унинг ижодини қадрловчи мунаққидга, бир сўз билан айтганда, унинг дўстига айланади.

Аслида, “Қўнгил хушлиғи ва кунлар” китоби – бу ўзига хос “портрет”, “эюд”, “хомаки” тасвирлар ҳамда “апил-тапил ёпилган” сюжетлардан иборат новеллалар мажмуаси эди. Уларнинг аксарияти олдин “Банкет” ва “Ревю бланш” журналларида эълон қилинганди. Таъкидлаш жоизки, китобга кирган новеллаларда бўлгуси романнависнинг кузатувчанлиғи, бадий тафсилотларга мойиллиғи, табиатнинг гўзал манзараларига синчков нигоҳ билан қараши, инсон рухий оламига чуқур кириб бориши каби фазилатлари ҳам яққол намоён бўлади. Айни пайтда, француз зодагонлар ҳаётини тасвирлашда ёлғизлик мавзуси, бутун борлиқнинг мазмунсизлигини теран ҳис этиш оҳанглари аниқ-равшан сезилади. Масалан, “Виоланта” (*Violante ou le mondain*) новелласи қахрамони бор вужуди билан маънавий ва рухий ҳаётини сермазмун ўтказишга интилади, бироқ бундай ҳаётни у зодагонлар даврасида топа олмаслигини англаб етади. Ўзини деразадан ташлаб юборган болакай ҳақидаги новеллада шахснинг беҳуда кун ўтказиши, жамиятга фойда келтириш мумкин бўлган фаолиятдан узоклашиши мавзуси кўтарилади. Китобнинг номи антик давр файласуфи Гесиоднинг “Меҳнат ва кунлар” асарига муқояса қилиниши ва у билан қайсидир бир маънода баҳслашиши бежиз эмас, албатта.

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

Синчков ўқувчи Пруст новеллаларида зодагонлар ҳаётининг зоҳирий назокати, сиртдан караганда, сермазмун ва тўлақонли, ичдан эса – бўм-бўш ва маъносиз ҳаётдан завқланганини дарров сезади. Бу ёзувчининг ортиқча бежиримли ва тумтароқ услубида акс

тмисидин қолмади. Символизм руҳидаги мавҳум образлар ва услубнинг гайритабиийлиги Пруст романининг тили, пухта ва изчил яратилган образлар силсиласидан анча узоқдир. Нима бўлганда ҳам, “Кўнгил хушлиги ва кунлар” китоби бадиий ижодда ўз йўлини топган адибнинг ҳақиқий истеъдодидан дарак беради.

Тобора ривож олиб бораётган оғир хасталикка йўлиққан Пруст учун бадиий ижод ўзига хос қаҳрамонлик эди. Адиб ҳаёти ва ижодига бағишланган бир қатор тадқиқотларда Прустнинг пўкак дарахт нуқстлоғи билан қопланган хонада тунги бедорлик, кундузги беҳаловатлик, соғлигини бир маромда ушлаб туриш учун кучли таъсир келувчи дори-дармонларни истеъмол қилиши, асабларни таранг этган бсором ёлғизликдан иборат яшаш тарзи жамиятда ўзини ўта маданийлиги, ўқимишли, билимдон, дид-фаросатли ҳисобловчи худбин одамнинг ғалати “тентакнамолиги” дея тушуниларди. Аслида, бу оғир хасталикка учраган адибнинг бу тахлитда яшашини меҳнат орқали кўпроқ маънавий ва жисмоний куч-қувватини сақлаб қолишга бўлган интилиши тақозо этган.

Пруст ҳаёти давомида кўп жудоликларга учради: 1903 йилда отаси вафот этди, 1905 йил мушфиқ она ҳам ўғлининг бахтли онларини кўролмасдан оламдан кўз юмди. Ота-онадан Прустга катта мерос қолди, аммо у бойликнинг аксар қисмини касаллик билан ошинувга сарфлашга мажбур эди. 1906 йилдан бошлаб астма хурuji уни узлатда ҳаёт кечиришга мажбур этди. Шунга қарамасдан, Пруст роман ёзиш ҳақидаги дастлабки режаларини тузади ва энгни шимариб ишга киришиб кетади. 1911 йилга келиб романининг биринчи, хомаки шакли тайёр бўлди. У уч қисм (“Йўқотилган вақт”, “Гуллаган қизлар соясида” ва “Топилган вақт”)дан иборат бўлиб, икки ҳажмдор жилдга сигдирилиши кўзда тутилганди. Трилогияга дастлаб “Ҳис-туйғуларнинг тўхтамаи” деб ном берилди. Кейинчалик улар “Йўқотилган вақтни ахтариб” (*A la recherche du temps perdu*) деган ном остида бутун бошли туркумга айланиб кетди. Сабот-матонат ва сабр-тоқат билан олишган йиллар бошланди: адиб бутун куч-гайратини тўшлаб меҳнат қилди. Бу билан Пруст нимжон соғлигига янада путур етказган бўлса-да, бироқ ўз ниятига етишди: 1913 йил бошида туркумнинг дастлабки уч жилдли варианты тайёр бўлди. Аммо туркумнинг “Сван томон сари” (*Du Côté de chez Swann*, 1913) деб номланган биринчи романини нашр қилиш осон кечмади. Романи “нозик табиатли ҳаваскор” қаламкаш ёзганлиги-

ни баҳона қилиб, “Нувель ревью Франсез” журнали бош муҳаррири, таниқли адиб Андре Жид уни босишдан бош тортди. Унга эргашган бошқа ноширлар ҳам турли сабаблар топиб, ўзларини четга олдилар. Йил охирида “Фаскель” ва “Галлимар” нашриётларидан ҳам рад жавоблари келди. Ундан сўнг “Оллендорф” нашриётидан китобни чиқаролмаслик ҳақида расмий хат олинди. Бироқ Пруст булардан ранжимади, аксинча, эътибор бермасдан, уйқусиз тунларини романга сайқал бериш билан ўтказди. Қора кунлар ортидан, албатта ёруғ кунлар келади деганларидек, ношир ҳам топилди: “Грасс” нашриёти директори Бернар Грассе (*Bernard Grasset*, 1881-1955) қўлёзмони жиддий қисқартишни талаб қилган ҳолда, 1913 йил китобни муаллиф ҳисобидан нашр қилди. Роман муваффақият қозонмади, адабиёт ахли ва танқидчилик уни совуққина кутиб олди.

Биринчи жаҳон уруши(1914-1918)нинг бошланиши туркумга кирган кейинги романларнинг нашр қилинишини беш йил орқага сурди. Ношир Бернар Грассе бошқа ватандошлари каби фронтга жўнаб кетди. Кўпгина нашриётлар уруш даврида ёпилди. Бу оғир дамларда Пруст айрим ижодкорлар каби миллатчилик гоёлари ва шовинистик тарғиботга алданмади. Яқин дўст ва ҳаммаслак қаламкашларнинг уруш майдонларида жон бераётганларини эшитган ёзувчи руҳан эзилди, миллат бошига тушган фалокатдан қандай қилиб қутулишни, одамларга қандай ёрдам беришни билмай ўзини йўқотиб қўйди. Ҳа, тан олиш керак, Пруст урушга қарши ўз сўзини айтолмади, айтолмасди ҳам. Қандай айтсин, ахир у доимо ўзини ижтимоий-сиёсий ҳаётдан четга олиб, иложи борича, ундан қочиб яшарди. Эҳтимол, бетоблиги бунга сабаб бўлгандир.

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

кинчи тарафи бор деганларидек, бахт ортидан бахтсизлик ҳам етиб келди: адиб соғлиги тобора ёмонлашиб борарди. У ётган тўшагидан деярли турмас, хос хонасидан камдан-кам ҳоллардагина чиқар, Франсуа Мориак, Жан Кокто, Жак Ривьер каби содиқ дўстлари даврасида онда-сонда кўнгилихушлик қиларди.

Нима бўлганда ҳам, Пруст ўз қобиғига ўралиб қолмади. Ўзида янши билан курашишга куч-шижоат борлигини кўрсатишга астойдил лирика қилди. Дардга ён бермасдан ишлади, қўли остидан қораланган ёшун ортидан ёзув чикди, роман ортидан роман дунё юзини кўрди.

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

1922 йил ноябрь ойининг ёмғирли кунларида Прустнинг аҳволи кинда оғирлашади. Унга зотилжам касаллиги ташхисини ҳам қўшиб қўядилар. Кўрилган муолажалар наф бермайди. Ҳаётдан тўйиб баҳри ололмаган, унинг қувончларидан бағри тўлмаган, ёлғиз ўзи бу дунёда қолиб кетган адиб 1922 йилнинг 18 ноябрида дунёдан кўз юмди. Дафн маросимига йиғилган бир неча содиқ дўстлари уни охириги йўлга кузатиб қўядилар. Бугун Парижга ташриф буюрган шайхлар машхур кишилар дафн этилган Пер-Лашез қабристонига боргудек бўлишса, Марсель Прустнинг қора мармар тош қўйилган кимтарона қабрини зиёрат қилишлари мумкин.

Ёзувчидан кейин унинг китоблари қолади, деб бежиз айтишмаган. Пруст вафотидан сўнг, унинг китоблари навбатма-навбат дунё юзини кўрди. Туркумнинг сўнгги романи саналмиш “Топилган вақт” (*Le Temps retrouvé*) 1927 йилда босилиб чикди. Мунаққидлар Прустнинг нашр қилинмаган асарлари “Топилган вақт” романи билан чекланиб қолмаганлигини аниқлашди. 1950 йил Пруст қаламига

мансуб, 1909 йилда ёзилган “Сент-Бёвга қарши” (*Contre Sainte-Beuve*) мақоласининг қўлёзмаси, 1952 йил тугалланмай қолган “Жан Сантейль” (*Jean Santeuil*) қиссаси, 1953 йил адибнинг онасига ёзган мактублари (*Marcel Proust. Correspondance avec sa mère*) ҳам топилди.

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

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

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

¹¹ *Ibid.* - p. 261.

мандан каттароқ ёки ундан кичикроқ ҳам бўлиши мумкин, бу – ҳаётимнинг асл моҳияти, ҳеч бир аралашма ва қўшимчасиз... Бу китоб ёзилган эмас, балки йиғилган”¹², деб ёзади.

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

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

1907 йил Пруст ўзининг кўп баҳсларга сабаб бўлган “Сент-Бовишга қарши” эссесини ёзишга киришади¹³. Бу мақола аста-секин XIX аср француз адиби, умрининг аксар қисмини “Инсон коме-

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

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

дияси” (*La Comédie humaine*, 1830-1848) туркумини яратишга бағишлаган Оноре де Бальзак (*Honoré de Balzac*, 1799–1850) ҳаёти ва ижодини ёритувчи тадқиқотга айлана боради. Бу мақола номаълум сабабларга кўра охирига етказилмасдан қолиб кетган. Эҳтимол, у “Йўқотилган вақтни ахтариб” туркуми режасидаги якуний асар бўлгандир. Бальзакка тасаннолар ўқиб, унинг романларидан завқ ва илҳом олганлигига қарамасдан, Пруст ўзини янги давр “Инсон комедияси” яратувчиси сифатида кўрсатишга, Бальзакдан фарқини намоён қилишга ҳаракат қилади. Персонаж психологиясини унинг “фуқаролик ижтимоий ҳолати” билан боғлагани учун Бальзак бошига таъна-маломат тошини ёғдираркан, Пруст ўзини мураккаб вазиятга қўяди, яъни Бальзак наздидаги психологик портретнинг маънавий, ақлий, қолаверса, ижтимоий жиҳатдан аниқ чизилганлигини тушунмаганлигини ошкор этади.

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

“Йўқотилган вақтни ахтариб” туркумининг ўзига хослиги шундаки, унда, биринчи навбатда, ромanning асрлар мобайнида қўлланилиб келинаётган, одатий бўлиб қолган сюжет тушунчаси тубдан қайта кўриб чиқилиб, қайта англаб олинади. Ҳикоя қилиш қаҳрамон номидан хотиралар шаклида олиб борилади, унинг образи эса муаллиф шахси билан чамбарчас боғланган: Марсель-ҳикоячи ҳаёти айни пайтда ёзувчи Марсель Прустнинг ҳаётига ўхшайди. У гўзал табиат қўйнида жойлашган қадим Комбре шаҳрида ўтган болалиги, оила қўйнидаги тинч ва осуда ҳаёти, қариндош ва дўстлари, энг муҳими, нозик дид соҳиби, насл-насаби аслзодаларга те-

пиши Сван ҳақида хикоя қилади (“Сван сари”). Сван ҳаёти туркумга кирган барча романларда тасвирланди. Болакай ўсмирга айланади, эс-хушини йўқотиб Сван эркатой киз Жильбертага кўнгил кўнди; кейинчалик муҳаббат ришталари бирданига узилади; унинг ўрнига Баальбек курортида дам олиш онлари ва у ерда соҳибжамол Альбертина билан танишувдан олинган таассуротлар келади; айнан Альбертина Марсельнинг иккинчи муҳаббатига айланади (“Гуллаган қизлар соясида”). Марсель ёшлигиданоқ “сара” жамиятга тенг кукукли аъзо сифатида қабул қилинади: герцог Германтли, барон Шарлюс, Пармали княгиня каби зодагонлар уни ўз уйида азиз меҳмондек кутиб олишади. Пруст романлари (“Германтлар томонида”, “Содом ва Умурра”)даги барча қаҳрамонларнинг Париж аристократлари даврасида жонли прототиплари бўлган. Марсель қалбини таллаган соф ва беғубор туйғу: Альбертинага бўлган беқарор, қийноқда солувчи, зиддиятларга тўла муҳаббати ушбу икки жилдда кўз ўнгимизда очилади ва “Асира” ҳамда “Қочоқ қиз” романларида ўз иштиросини топади. Ниҳоят, “Топилган вақт” романида қаҳрамон, аниқ туйғулар гирдобидан, дил ва юрак изтиробидан қутулиб, бепарвожом, беҳаловат ҳаётдан тинч ва осуда ҳаётга қайтади, ҳаётдаги юксалк бурчи – ижодий фаолият эканлигини тушуниб етади ва ёзувчилик меҳнатида таскин топади. Айнан адабиётда унинг этик ва эстетик дунёқарашлари шаклланади, уларга мувофиқ тарзда бадиий ижод Марсель учун ҳақиқий, тўлақонли ҳаётга айланади.

Шундай қилиб, қаҳрамон тақдири бир вақтнинг ўзида ёзувчининг ижодий изланишлар йўлини такрорлайди. Аммо сюжетни шу аснонда талкин қилиш назаримизда, асарнинг туб моҳиятини акс эттирмайди. Пруст ўз олдида “туйғуларни тарбияловчи” ёки умуман “тарбия” романини яратиш мақсадини қўймаган. Адиб яшаш учун кураш, ҳаётини тажриба орттириш натижасида қаҳрамоннинг фикр-ишвори, дунёқарашини, иродасини, инсоний хислатлари шаклланиши жараёнини кўрсатмоқчи эмас, асло! Ёзувчи романдан, сўзнинг том маъносидан, ҳаётини воқеа ва ҳодисаларни олиб ташлайди, яъни роман объектив воқеада содир бўлиши мумкин ихтилофлар, фикрлар тўқнашуви, низоли ҳолатлар, муҳим тарихий воқеалар, мушунга гоя ва дунёқарашларнинг ҳаёт-мамот курашини, ижтимоий инддиятлар – умуман жамиятда инсонни шахс (индивидуум) сифатида шакллантирувчи омиллардан холи. Хуллас, туркумга кирувчи романларда шу ва шунга ўхшаш омилларга ўрин йўқ; аксинча, улар

Ўрнини ички кечинма, субъектив фикр-мулоҳаза, онг қаърида яширинган ассоциация ва таассуротлар каби тафсилотлар эгаллайди. Бош қаҳрамон Марсельнинг кўз ўнгимизда тетапоя ёшидан то етуклик, ҳақиқий камолот ёшигача намоён бўлган ҳаёти оилавий муносабат, зодагонлар даврасидаги қабул маросимлари, базму жамшид ва турли учрашув, денгиз соҳили ёки табиат кўйнига саёҳат, санъат асарларидан олинган таассурот ва ниҳоят, бир неча ишқий саргузаштгача олиб борилади, тўғриси, айнан шу воқеалардан иборат. Туркумда ушбу эпизодларнинг муайян макон ва замонда изчиллик билан, бирин-кетин ривожланиш қоидасига риоя қилинмаган, негаки асосан мемуар (хотиранома) асарга хос бўлган шаклдан Марсель ҳаётидаги қувончли ёки қайғули воқеа-ҳодисалар ҳақида эмас, балки унинг ички кечинмаларини имкон қадар тўлароқ баён қилиш учун фойдаланилган, десак муболаға бўлмайди. Ҳақиқатдан ҳам, ҳикоя қилиш мавзуга тааллуқли бўлмаган ёки бевосита унга боғлиқ бўлган чекинишлар билан доимо бўлинаваради. Масалан, Сван ва унинг суюкли аёли Одетта ўртасидаги муҳаббат тарихи Марсельнинг отаси ва иккинчи даражали персонаж, жаноб Норпуа ўртасидаги “сермазmun ва бемаврид суҳбат” саҳнаси билан вобаста олиб борилади; Ёзувчи биринчи ёки орқа планда ҳаракат қилувчи асосий ёхуд иккинчи даражали персонажларнинг таассурот, руҳий кечинма, ички ҳис-туйғуларидан иборат нақшкор мато тўқиётганга ўхшайди. Ва бу кенг майдон бўйлаб ёйилган суратга бош қаҳрамон қалбида кечаётган жараёнлар ҳам уйғун тарзда, худди сўзанага тилло ранг ипдек тўқиб кўйилади.

Пруст тасвирининг асосий объекти – дунёни субъектив тарзда идрок қилувчи “онг оқими”дир. Ёзувчи инсон томонидан дунёни янгича, бевосита ҳис этишни қўмсайди, ушбу ўткинчи, ёлғон дунёга ижтимоий муносабатлар туширган “муҳр”дан халос этишга интилади. Ва бу шаффоф сувдек тиник, субҳидам ҳавосидек беғубор янгича қарашни у “йўқотилган вақтни ахтариш”да, авваламбор, ёш бола, кейинчалик ўсмир йигит руҳиятида топади. Ёзувчи наздида, шу ёшдаги одамларда табиатни, жамиятни, бир қарашда аҳамиятсиз бўлиб кўринган воқеа-ҳодисаларни ички ҳис-туйғу орқали идрок қилиш юксак ғоя ва фикрлар билан булганмаган, турли “ғамхўр таъсир ва таважжух”лардан айнамаган: ёш болаларнинг дунёга боқишларидек тоза ва тиник кўринади. Пруст учун инсон руҳини бойитувчи, унга мазmun бағишлолчи тоғдек юксак ҳис-туйғу айнан шундадир.

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

Ушбу мураккаб ҳиссиётлар ва интуитив равишда идрок қилинган оламни тасвирлаш учун Пруст бир-бири билан ўзига хос тарзда ушунлашган икки услубдан фойдаланади: биринчидан – реал дунёни “ўз ичига” қабул қилиш, одамларни, табиатни, нарсаларни индивидуал психологик тасаввурлар категориясига ўтказиш; иккинчидан – эслаш, хотирага келтириш, бу ўринда ассоциациялар қатори ўтмиш ва ҳозирги даврларни бир-бирига чамбарчас боғлайди. Натижада улкан макон ва замонда ушбу даврларнинг бир-биридан ушшилишига барҳам берилади, улар яхлит бир ВАКТдек кўз ўнгимда гавдаланади. Шу тариқа чексизликка фарқ бўлиб кетган асрлар, ўтиб кетган вақт тасавури ўз-ўзидан ечим топади. Масалан, Мирсель ўзининг нотаниш гўзал аёли ҳақида ўсмирлик хаёлларини иккиланба кунлари Комбре боғида мириқиб ўқиган китобларидаги гўшал манзаралардан ахтаради: “Бошимни кўтариб кўз ўнгимда очилган қалам ожизлик қилувчи манзарага қараганимда, китобда кенг майдон бўйлаб ёйилаётган гўзал дунё менинг фикримга жо бўлиб, эхтиросли таъсир кўрсатарди”. Шу боис келажакда, албатта, очиладиган нотаниш гўзал аёлнинг шарпага ўхшаш қиёфаси Пруст тасавурида бинафша гулларга бурканган қиёфада намоён бўлади. Аслида, бинафша ранг Пруст асарларида муҳим аҳамият касб этади. Кейинчалик китобдан олинган таассуротларга атроф-муҳитни: либонини соя-салқин роҳат маконга айлантирган каштан дарахтлар, бузи кўм-кўк манзарали жаннатга ўхшовчи сўлим боғдан эсаётган пишбўй сабо, дарахтлар орасидан кўзга ташланиб турувчи минорадаги шаштанинг бонг уриши ва бу овознинг атрофга таралиши ҳам кўшилади.

Мирсель Комбретадаги ўз уйида ёзувчи Поль Бурже (*Paul Bourget*, 1852-1935)нинг психологик романлари тароватига маҳлиё

бўлиб, уларни ўқиркан, Жильберта ҳам Поль Бурже билан бирга қадимги қаср ва қалъаларни томоша қилганини билиб олади ва шу заҳотиёқ ушбу аёл ҳақида ҳаёллар қаҳрамон психологиясида готика услубида қурилган черковлар, тоқу равоқ ва қасрлар ҳақида тасаввурлар ҳамда нотаниш Жильбертанинг хушоҳанг исми билан уйғунлашиб кетади. “Ўрта аср жомеъ черковлари, Иль де Франс тепаликлари ва Нормандия текисликлари дилга солган таассурот ҳамда тасаввурларнинг жозибадорлиги ҳаёлимдаги мадемуазель Жильберта Сван образи билан фикран кўшилиб кетарди: уни бошқа паричехра қизлар орасида таниб, севиб қолиш қолган эди”.

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

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

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

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

Ёзувчи учун ҳам, бош қаҳрамон Марсель учун ҳам болалик хотиралар домига тушган жаноб Сванни бўлғуси турмуш ўртоғи Одетгага муҳаббатидан сархуш бўлган Сван билан, ёки бедаво касалликка учраб, руҳан тушқунликка тушмай тенгсиз кураш олиб бораётган Сван билан асло таққослаб бўлмайди. Шу тарика Пруст инсоннинг яхлит реалистик характерини яратишдан, инсон характерининг тадрижий ривожини ва диалектикасини кузатишдан воз кечмайди. Аксига олиб, яратилажак инсон характери ўрнига бирин-кетин шивол топиб фанога ғарқ бўлган, давомчисида ўзи ҳақида ҳеч қандай иш қолдирмовчи турли-туман ва ранг-баранг “Мен” рухий марказларини калаштириб ташлайди. “Бошқа одамлар, ўзларининг ижобий хислати ва камчиликлари билан биз учун қандайдир бир ноаниқ ва тушунарсиз, бир жойда қотиб қолган нарса эмас... бироқ улар сояга ўқинувчидир, бу сояга биз киролмаймиз, уни тўғридан-тўғри англаб ололмаймиз... бу сояни биз гоҳ нафрат, гоҳ муҳаббат ёритган тарз-дигина ҳақиқатга менгзаб тасаввур қила оламиз”, деб ёзади Пруст. Шундан келиб чиқадики, дунёни ҳам, одамларни ҳам уларнинг объектив моҳиятида, объектив мавжудлигида билиб бўлмайди, чунки одам идрок қилганини, тушуниб етганини ўз онгига субъектив тарзда “ўтказиш” билади. Бошқача қилиб айтганда, Пруст шахс (индивидуум)ни қилиши на руҳан бойитувчи қобилият, яъни дунёни субъектив тарзда идрок қилишни ҳақиқий кадрият даражасигача кўтаради.

“Йўқотилган вақтни ахтариб” туркумида Пруст ташқи дунёни ўз қаҳрамони идроки, дунёни ҳис этиши нуқтаи назаридан изчил таҳлил қилишга ҳаракат қилади. Бу ғоя дунё ҳақида реал воқеа-ҳодис-

ларнинг кетма-кет содир бўлишида ёки макон ва замоннинг ўзаро муносабатида, бир-бирига чамбарчас боғланганлигида эмас, балки ассоциациялар туфайли хотира каъридан юзага қалқиб чиқувчи субъектив ҳолатларни тартиб билан эшлаш орқали ҳикоя қиладиган романларнинг композицион тузилишини бадий тафсилотигача белгилаб беради. Объектив дунё ва одамлар роман саҳифаларида ижтимоий муносабатлар орқали бир-бирига боғланган тарзда эмас, балки инсон онгига шахсий, индивидуал ҳис-туйғуси кўринишида “кира оладиган” қисм, парча, ҳатто зарраларгача тарқок ҳолатда намоён бўлади.

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

Масалан, Прустнинг “ўзини ўзи эшлаш” услубини Толстой қаламига мансуб “Иван Ильич ўлими” кассасида ҳам учратиш мумкин. Ушбу икки ҳолда ҳам қаҳрамон онаси пиширган ширин овқатлар таъми, деразадан кўринган манзара, уй хоналарининг кўплиги, шифтларнинг баландлиги, энагасининг ҳиди ва шу каби ассоциациялар орқали хотиралар оғушига чўмаркан, болалик йилларини кўз олдига келтиради, қолаверса, уларга бутунлай “шўнғиб” кетади. Бироқ бу ерда, яъни Прустда ҳам, Толстойда ҳам ушбу услубдан фойдаланиш тарзи ўртасида катта, принципиал фарқ мавжуд. Масалан, Пруст қаҳрамонининг беғам-беташвиш болаликка ҳаёлан қайтишига эътибор берайлик: “Нақадар тотли дамлар... Ши-

рин туйғу... шу заҳотиёқ мени ҳаёт икир-чикирларига, унинг ёлғон ва беқарорлигига бепарволарча қарашга ундади, ҳаётдаги мусибат ва кулфатлар менга қаттиқ тегмаслик, четлаб ўтиб, озор етказмаслик ҳиссини туғдирди... ҳаёт бир зумда ўтиб кетиши, Худо бизга уни ўлчаб берганлиги аҳамиятсиз бўлиб кўринди... Қалбимни қандайдир бир мазмунга тўлдирди”.

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

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

Толстой учун ҳам, Пруст учун ҳам инсоннинг психологик (маънавий, рухий, ахлоқий) ривожланиши, унинг беқарорлиги, ҳафсаласи, таъби, авзои ҳолатининг ўзгариб туриши, хуш кўрган (таом, кийим,

¹⁴ Толстой Л.Н. Полн. собр. соч. Т. 26. – М., 1936. С. 108.

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

Марсел Пруст инсон хатти-ҳаракати, ҳис-туйғу, майл-истаклари пайдо бўлишида сабаб ва оқибат алоқадорлигини инкор этмайди. Аксинча, психологик ҳолатларнинг таҳлилида у юзага қалқиб чиққан қатор ассоциациялар орқали у ёки бу жўшқин интилиш, кайфият, руҳий ҳолатнинг ўзгариш сабабларини мантикий равишда аниқлайди. Пруст психологик жараёнлар, руҳий ҳолатлар учун нафақат рационал, яъни ақл-идрокка асосланган, балки унинг нуқтаи назаридан ғайришуурийликда, ички ҳис-туйғуларда чуқур илдизларни топишга ҳаракат қилади. Шу билан бирга Пруст ҳеч қандай вазиятда ҳам маҳмадоналик қилмайди, ўзини ҳеч қачон донишманд қилиб кўрсатишга уринмайди, “фалсафий само”га интилмайди, ўзини сирли ва тушунарсиз қиёфага солмайди. Қаҳрамоннинг ички оламини, айти пайтдаги руҳий ҳолатини табиий инстинктлар, иррационал, яъни ақлдан ташқари, мантиқан билиб бўлмайдиган майл-истакларнинг тартибсизлиги, чалкашлиги ҳолатида тавсифламайди. Билъакс, инсон психологиясига ўтиб, у инсоннинг ички олами, руҳияти қанчалик мураккаб ва серқирра эканлигини кўрсатишга ҳаракат қилади. Масалан, Сваннинг енгил табиат, суюқоёқ, аммо хушфёъл ва хушсуҳбат аёл Одеттага бўлган муҳаббати юқоридаги фикрларни тўлиқ тасдиқлайди. Одеттани эъзозлаган, бу аёл сиймосида ўзига яқин одамни кўрган Сван охир оқибат унга уйланади. Пруст ушбу меҳр-садоқат, яқинлик туйғусини Сваннинг табиати, фёъл-атворининг ўзига хослиги, бошқалардан кескин фарқ қилиши билан изоҳлайди. Тўғри, Сван қалбини эгаллаган муҳаббатнинг “аҳмоқона тарихи” одоб-ахлоқ меъёрларидан ташқари, ношоён сўзлар билан, бир ёклама ва юзаки тушунтирилиши мумкин эди, аммо Пруст романида гўзаллик шайдоси, юксак маданиятли, боадаб, но-зик дид сохибининг ҳаётдан кўнгли совиши, умидлари рўёбга чиқ-

маслиги тарихидек очилади. Ёзувчи ўз қахрамонини ҳаётда рўй бериши мумкин бўлган нохуш, ўткинчи ва оқибатсиз вазиятлардан доимо куткаради; унинг ички оламини, руҳий ҳолатини нозик, ҳар қандай вазиятда ҳам одоб-ахлоқни сақловчи майл-истаклардан тўқилганлигини кўрсатади. Масалан, Сван учун Одеттанинг бевафоллиги ҳақидаги гумонини айтиши, бу ҳақда унга савол бериши ақл ёвар қилмайдиган нарса: Сван буни ўзига эп кўрмайди. Ҳаттоки кундек ёруғ, сувдек тиник далил-исботлар ҳам Сванни ишонтира олмади, чунки улар айнан “кундек ёруғ, сувдек тиник ва қўпол” бўлганлиги учун ҳам асоссиз кўринади.

Пруст ўзининг романлари туркумида Сваннинг Одеттага, маркиз Робер де Сен-Луниг олифта сатанг аёл Рахильга, Марсельнинг соҳибжамол Жильберта, герцогиня Германтская, мадемуазель Стермария, ва ниҳоят, мафтункор Альбертинага бўлган муҳаббатининг пайдо бўлиши ва сўниши мавзусига кўп марта қайтади. Бу борда Стендаль ва Флобер ижоди Прустга катта таъсир кўрсатгани шубҳасиз. Аммо Стендаль асарларига тақлид қилиш, улардан таъсирланиш билан бир қаторда “муҳаббат ўзгарувчанлиги” мавзуси Прустнинг психологик таҳлилида аёлга бўлган ўзига хос муносабати талқин қилинади. Пруст асарларида севикли аёл образи доим иккита, яъни тасаввурдаги, ҳаёлдаги идеал аёл ва ўткинчи, бир пайдо бўлиб, ном-нишонсиз йўқ бўлиб кетувчи тимсоллар қиёфасида намойиш бўлади. Гўёки муҳаббат объектдан алоҳида мавжуд бўлаётганидек туюлади. Масалан, маркиз Робер де Сен-Луниг Рахильга бўлган муҳаббатига Рахильнинг ғаразли ниятлари ҳам, ҳақоратомуз қўполликлари ҳам, ҳаттоки унинг сон-саноксиз ишқий алоқалари ҳақидаги хабарлар ҳам заррача таъсир этмайди. Аксинча, уни янада мустиҳкамлайди. Сабаби шундаки, Робер тасодифий ассоциация таъсирида севикли аёл ҳақидаги тасаввурларини Рахилга ўтказади ва Рахильнинг жамики мавжуд ижобий ва салбий хислатларию, қилти-ҳаракатларини ушбу ҳаёлий тасаввур орқали идрок қилади.

Пруст, севикли аёл ҳақидаги юксак орзу ва унинг шахси ўртадаги кескин фарққа эътибор қаратаркан, муҳаббатда ҳақиқий мянаний ёхуд руҳан яқинлик ва бир-бирини сўзсиз тушуниш асло мумкин эмаслиги ҳақида хулоса чиқаради. Ёзувчи бу хулосани туркумнинг учта романини қамраб олувчи Марсель ва Альбертина ўртасидаги ишқий муносабат мисолида тафсилотларигача тасвирлаб беради. Адиб бир инсонни бошқа инсон томонидан идрок қилиб бўлмаслиги хусусида фикри чуқур пессимизм билан суғорил-

ган бўлиб, ундан-да умидсиз, релятивизм, яъни воқеликни объектив равишда билиш мумкин эмаслик руҳидаги хулосаларга олиб келади: “Бошқалар томонидан бизнинг одат ва хатти-ҳаракатларимиз хусусидаги фикр ёки образ улар ҳақидаги ўзимизнинг тасаввурларимиздан фарқ қилмайди; гўё қоғозга туширилган оқ-қора шаклдек, қаердаким қора чизикқа бўш майдон, оқ жойларга эса – тушунарсиз эгри-бугри чизиклар мос келади. Қолаверса, шаклда кўринмай қолган чизиклар, эҳтимол, биз ўзимизда раъй-андиша қилиб кўраётган такаббуруна хислатларимиз бўлиши мумкин ва аксинча, бизга кўшимча хислатлар бўлиб кўринаётгани инсонийлигимизнинг ўзимиз ҳеч қачон фаҳмлай ололмайдиган қисмини ташкил этиши мумкин”.

Назаримизда, ушбу теран фикр орқали Пруст инсоннинг ўзи ва бошқалар хусусида объектив равишда фикр юргизиш, муайян қарорга келиш ва тўғри хулоса чиқариш қобилиятини инкор этади. Одамлар қалбининг хатти-ҳаракатлари, руҳий хислат ва фазилатларини баҳолашда реалистик, ҳаётий, ижтимоий мезонлардан тап тортмай воз кечиши натижасида нозик психоанализ устаси бўлган Пруст инсоннинг зулмат босган онг ости, қалбининг чуқур қатламларидан юзага қалқиб чиққан ҳис-туйғулари ва майл-истаклари, эзгуликка ёки ёвузликка йўғрилган ниятларини очиб бериш ва ҳар томонлама таҳлил қилиш соҳасида ўзининг ожизлигини тан олишга мажбур бўлади. Инсоннинг ақлий, руҳий, қолаверса, маънавий дунёсига нисбатан агностицизм, яъни объектив дунёни ва унинг қонуниятларини билиш мумкинлигини инкор этувчи фалсафа руҳидаги муносабат икки Жаҳон уруши орқалигида вужудга келган модернизм тамойилларига асосланган психологик роман учун хос эди. Аммо Пруст романларида тасвирланаётган воқеа-ҳодисаларнинг объектив мантиғи ушбу романларни мутолаа қилган ўқувчини ҳар қандай меъёр-мезонларни рад этувчи хулосаларга олиб келмайди. Сван, Робер де Сен-Лу ёки Марселнинг умидсизликка тушишлари, ишончлари оқланмаслиги, оқибатда алданганликлари мавҳум шароитда, реал воқеликдан узоқ бўлган вазиятда эмас, балки “Германлар томонида”, “Содом ва Гоморра”да, хушманзаралари курорт ва аристократлар даврасида юз беради. Ахир ҳаёт синовларида суяғи қотган, унинг аччиқ-чучугини тотиб кўрган Марсель ёки Сван бутун ҳаёти давомида айнан шундай шароитда яшайди. Умидвор Марсель бундай муҳитда нафис дид, нозик ҳис-туйғулар, маънавий гўзаллик ва беғаразликни топиш илинжида яшайди. Унинг

тисавурида оддий ҳаёт икир-чикирларидан, кундалик ташвишларидан сўнг айнан шу муҳитда бошпана топиш мумкиндек туюлади. Насл-насаби, жамиятдаги мавқеи, ақл ва маданияти даражаси бўйича тенг аристократлардан Марсель маънавий мадад, олижаноблик, ҳамфикрлик, руҳан бирлашувни кутади. Бироқ Марселнинг хаёллари пучга айланади: мартаба ва унвонлар, юксак мавқе ва бойлик, тубанлашиб кетган қалбларнинг сохталиги ва пасткашлиги, кизиқиш ва интилишларнинг ҳеч нарсага арзимаслиги фикс-фужур ҳамда нодонликни ва ниҳоят, бағри тошлик, қабиҳлик ва ахлоқий бузуқликни хаспўшлаб туради.

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

Жўшқин воқеалар, яшин тезлигида ўзгариб турувчи сахналар, нафисни ростлаб олишга вақт қолдирмайдиган қалтис ва хатарли сиргузаштларга бой ҳикояларнинг камлиги, психологик таҳлилнинг ушга ҳос ёпиқ доира ҳосил қилиши, муаллифлик нуқтаи назар доимо ўз қобиғига ўралашиб қолишига қарамасдан, Пруст романлари

маълум даражада ижтимоий танқидга йўғрилганлигини кузатамиз. 1890-1900 йиллар француз аристократияси доираларида ўша давр Франция, қолаверса, бутун Европа ҳаётидаги ижтимоий зиддиятлар ўзига хос тарзда акс этган. Аристократлар жамиятидаги мазмунсиз, курук сафсата ва ёлғон-яшиқ гаплардан иборат суҳбатларда юкори табақа вакилларининг маънавий-ахлоқий қиёфаси ёрқин гавдалантирилади, энг муҳими, аристократлар сулоласини “беадаб ва маданияти паст буржуазия” билан якка ҳукмронлик қилувчи синфни ташкил этишга уринаётгани ижтимоий жараёнлар воситасида тасвирланади. Бу ерда Пруст снобизми, яъни аристократия жамиятидаги тартиб-қоидаларга кўр-кўрона эргашувчи, ўзини олий даражада маданиятли, билимдон, нозик дид ва мислсиз фаросат эгаси деб ҳисоблаган худбин одамнинг хулқ-авторини тасвирлашдаги маҳорати ҳақида тўхталиб ўтиш лозим. Француз жамиятининг юкори табақаси, аристократия ҳаёти, аниқроғи, ҳашаматли салонларда зебзийнатга бурканган аёл ва олифтанамо эркакларнинг кундалик ҳаётидан завқ олиш Пруст ижод доирасидан чиқиб кетарди, агар унинг романларида ўзига хос ҳазил-мутойиба, захарханда киноялар бўлмаганида. Бир қарашда жиддий оҳангли, ҳаттоки бир чимдим иззат-икромли киноя орқали муаллиф инсон хулқ-атворининг заиф, сунъий, диққат билан кузатганда, кулгили ва қабих бўлиб кўринувчи хислат, ҳеч нарсага арзимайдиган фазилатларини тасвирлайди. Баён қилишнинг мазкур, яъни ташқаридан қараганда, конун-қоидаларга сўзсиз амал қилувчи, гоҳида тантанавор, гоҳида кулгили, шунга қарамасдан истехзоли, аёвсиз фош этувчи услуби зодагонлар доирасида ҳозир нозир, ўзини дунёда ҳамма нарсага қодир, қўлини чўзса, осмондаги юлдузларни узиб олишга ҳам курби етади деб ҳисобловчи “шахс”нинг аслида, беадаб ва нодонлиги, андиша ва уят нималигини билмаслиги, кишилиқ жамиятида меъёр тариқасида қабул қилинган одоб-ахлоқ қоидаларидан мутлақо беҳабарлиги, ботиний маҳмадоналиги ва ушбу иззатталаб “шахс”нинг ҳаттиҳаракати, феъл-атвори, юриш-туриши, қолаверса, маънавий қиёфасининг сохталлиги, сунъий савлат-салобати ўртасидаги ҳатлаб ўтиб бўлмас жарлик, ер билан осмонча фарқни аниқ ва ифодали тарзда кўрсатиб беради.

Масалан, Баалбекка ташриф буюрган Марсель эски қадрдон танишлари ва курортда дам олаётган янги одамлар ўртасида хайратомуз ўхшашликни сезиб қолади: “Мен... мсье Легранден, Сванлар

оиласининг дарбони (исми эсимда йўқ) ва Сван хоним билан бакамти келиш насиб этди; улардан биринчиси кафедаги официантга, иккинчиси – келгинди нотаниш кимсага... учинчиси эса – чўмилиш хона эгасига айланди. Тушуниб бўлмас сеҳр-жоду туфайли, ташқи кўриниши, юз тузилиши ва феъл-атвори, қолаверса, аклий қобилиятининг баъзи бир хусусиятлари худди магнитнинг тортиш кучига ўхшаб, бир-бирига тортилади, ич-ичга сингиб, ўзаро уйғунлашиб кетади. Буни фавқулодда вазият деб бўлмайди. Ҳаётда бундай назиятлар гоҳ-гоҳида учраб туради. Гўё табиатнинг ўзи эскидан таниш бўлган одамни янги киёфа, аниқроғи, янги аъзои-танада, унчалик ҳам шикаст етказмай, таниб бўлмас даражада ўзгартирмай мужассам этгандек. Кафе официантига айланган Легранден ўзининг қалди-қоматини, ён томондан қараганда, кирра бурнини, ҳаттоки иягидаги чиройли чуқурчасини ҳам бешикаст саклаб қолди; эркакшода аёлга айланган Сван хоним нафақат ўзининг бетакрор чеҳрасини, балки манқаланиб, “р” ва “л” товушларини французларча талаффуз қилиш одатини ҳеч қачққа йўқотмади”.

Аристократларча ноз-ишвали, сатанг ва серқилик Одетта Сван, кўнрок хушомадгўй малайга ўхшаган кеккайма ва ёқимсиз Легранденларнинг қабихлиги, бемаънилиги натижасида пайдо бўлувчи ярим чин, ярим ҳазил таассурот муаллифнинг умумий кузатуви никадар мўлжалга беҳато урганидан, қанчалик ифодали ва ишончли тасвирланганидан дарак беради. Одамнинг ташқи киёфаси ва ички тузилиши ўртасида узвий богликлик хусусидаги ўткир фикри, ўришли муқоясаси туфайли Пруст, ўзининг совуққон кузатувчи, бетараф мунаққид, қолаверса, одил ҳакам поэзияциясини саклаб, ушбу фикрни гўё йўл-йўлакай кистириб кетгани ҳолда суяк-суякдан ўтиб кетувчи илон захридек аччик, ер ёрилиб, ерга киргизиб юборгудек таассурот қолдиради. Аммо бу Прустнинг ўз қаҳрамонлари устидан кулиш, уларни хунук ва бадбуруш киёфада кўрсатиш, киёфасидан кинояли сўз, истехзо ёрдамида “намунали хулқ-атвор, ибратомуз тарбия ва нафис ҳис-туйғулар” ниқобини олиб ташлаш услубининг энг ифодали, энг кучли таъсир кўрсатувчи қуроли эмас. Пруст томонидан аксар ҳолларда қўлланиладиган ўз қаҳрамонларини машҳур драматург Жан Расин трагедияларида ёки ўрта аср қаҳрамонлик дostonларидаги образлар билан қиёсий-типологик аснода таҳлил қилиш тағ-томири қадимий француз аслзодалар авлодидан келиб чиқишидан мағрурланаётган худбинлар, зоти алмисоқдан

бери давом этиб келаётган алмойй-алжойй вайсовчи зодагонлар мавқеини, жамиятдаги ўрнини беҳад пасайтиради.

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

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

Прустнинг айнан ушбу истехзоли муносабати эхтироссиз, ваъмин ва объектив баён никоби остига яширинган танкидий назарини, чуқур психологизмини тўлиқлигича ифода этади, деб таъкидлаш мумкин. Баъзида, камдан-кам ҳолларда бу аччиқ истехзо ва мулойимгина айтилган ҳазил хаспўшлаб турувчи парданинг кўтарилишига олиб келади ва Прустга тўғридан-тўғри зарба беришга имкон яратади. Масалан, Пруст холисона, объектив равишда Бааль

курортида дам олаётган ва соғлигини тиклаётган одамлар ташкил этган жамият ҳаётини, уларнинг кундалик турмушини зарда ва нафрат, гўё ям-яшил далани қовжираган чўлга айлантирган оловдек куйдирувчи сўзлар билан тасвирлайди: мовий денгиз соҳилларига келган бу одамлар Парижда одатланиб қолган худбинларча турмуш тарзидан, ҳатто ўзларига олтин ва маржон берсалар ҳам, чиқишни исло хоҳламайдилар. Гўёки улар учун ўзгартириб ва бузиб бўлмас одагга айланган ва кўникиб кетилган ҳаёт тарзидан, эски ва қадрдон тапиш-билишлар доирасидан бошқа ҳеч нарса йўқдек туюлади; ҳаттоки денгиз мавжлари, кумли соҳиллар, кирғоқлардаги дарахтлар, қолаверса, бутун борлиқни қамраб олган табиат гўзалликлари улар учун бегона ва тажовузкор бўлиб кўринади. Курорт меҳмонхонасида улар нонушта, тушлик ва кечки овқат тановул қилганларида, "меҳмонхона улкан сеҳрли аквариумни эслатар эди, шаффоф ойна ортида эса Баалбекнинг ишчи ва денгизчилардан иборат қамбағал оидалари тўпланиб, мухташам аквариум ичида башанг кийинган, юб-зийнатга бурканган одамларнинг дабдабали турмушини, ғаршари сб-ичишлари, рақс тушиш ва сайр қилишларини кўзларини кўриш-катта очиб, гўё эс-хушидан айрилган одамлардек кузатишади. Улар учун бу ҳаёт гўё ноёб, камдан-кам учрайдиган балиқлардек, ақшечук, тушунарсиз, сирли эди". Манзарани тўлдириш учун Пруст: "Муҳим ижтимоий масала: ушбу нодир, камёб жониворларнинг базму жамшидларини мўрт шишадан ясалган ойна қачонгача кимоя қиларкан, умуман, ўз ичида соғ-омон сақлаб қолармикан. Бир кунмас бир кун қоронгуликдан, зимдан очкўзлик билан, ҳирс ва нафисни зўрга тийиб пойлаб турувчи нотаниш ва номаълум одамлар келиб, уларни аквариумдан тутиб, еб қўймасмикан", - деб қўшиб қўяди.

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

Бир ҳисобда, одамлар ва ҳайвонларнинг хилма-хил турларини кузатган ва ўрганган мутахассис сифатида гавдаланаётган Прустнинг муаллифлик позицияси, ўзининг машҳур “Инсон комедияси”да хилма-хил ва ранг-баранг ижтимоий катламлардан келиб чиққан “жондор”лар таснифини тузган, “инсон қалби овчиси ва табиби” ҳисобланмиш Оноре де Бальзак эгаллаган позициясига озми-кўпми ўхшаб кетади. Аммо бундай таққослаш оддий заҳматкашлар ҳаёти, орзу-умидларини яхши билган ҳамда уларни юксак кадрлаган Бальзак баҳоси ҳамда зодагонларни “ноёб инжу ва нодир олмос”, авом халқни эса – “номаълум зот”, деб ҳисоблаган Пруст баҳоси ўртасидаги кескин фарқни намоён қилади. Аслини олганда, Пруст оддий халқни билмаган ва тушунмаган, у фақат хизматкорларнигина яхши билган, уларнинг турмуш тарзини, кундалик ҳаётини синчковлик билан кузатган ва ўрганган. Тан олиш керак, Пруст бундай одамларни икки тоифага бўларкан, бир томондан, итоаткорона бўйин эгувчи, кўзичоқлардек сукут сақловчи, иккинчи томондан эса – халқ орасидан чиққан, эркин, аммо ҳеч қандай ҳуқуққа эга бўлмаган қуйи табақага мансуб одамларни кўрган. Энг муҳими, мазкур икки тоифани бир-биридан ажратиб, уларни турли киёфада тушунишга йўл қўймайди. Масалан, иккинчи тоифадаги одамларда табиатан соғлом фикрни, собитқадамликни, мустаҳкам ирода, куч-шижоат ва олижанобликни кўрса, биринчи тоифа одамларда лаганбардорликни – хўжайин (бой) ва малай қул (хизматчи) ўртасида айнан ўхшашликни кўришга ҳаракат қилади, бироқ униси ҳам, буниси ҳам кимгадир бўйин эгиб хизмат қилади. Шу боис, итоатгўй хизматкор, қарол ва официант психологик портрети, маънавий ва ақлий киёфаси Пруст романларида аристократлар табақасига мансуб кишининг психологик портрети, маънавий ва ақлий киёфасидан кўпинча фарқ қилмайди. Пруст оддий, кўзга ташланмайдиган, қолаверса, назар-эътибордан четда турувчи одамларда кўрган маданият, дид-фаросат ва тарбиянинг етишмаслиги олий табақа (сарой аъёнлари ва дворян)га мансуб кишиларда кўпол, хунук ва кечириб бўлмас даражада намоён бўлади. Гарчи Пруст кекса хизматкор аёл Франсуазанинг саводсизлиги, ўқиш ва ёзишдаги хатоларини француз халқининг дунёқараши, дунёни ҳис этиш ва тушуниш анъаналари билан боғлаган бўлса, герцог Германтскийнинг нодонлиги, ақлий ва ахлоқий колоқлигини, аристократларнинг дунёқарашлари торлиги, тўнглиги, кўпол ҳатти-ҳаракати ва муомаласи.

Ўзи ўзидан мағрурланиши, иззатталаблиги, заиф нафсонияти, худбинлиги билан изохлашга ҳаракат қилади.

Ёзувчи Германт ва Шарлослар ҳаётига, Содом ва Гоморранинг тулмат қоплаган дунёсига чуқур кириб боргани сари, муаллифга ушбу сохта ва юзаки бўлиб кўринган қалтис ҳамда хатарли дунёда, ийиш-ишрат ва шаҳвоний ҳирсга берилган муҳитда “йўқотилган нақ”нинг сонияларини, соғлом ақлнинг зигирдай доначаларини ихтариш, биллурдек шаффоф осмонда тиниқ сув томчисида, одам оёғи босмаган табиат кўйида дунёни кўриш, идроқ қилиш ҳолати мураккаблашиб боради. Шунинг учун Пруст туркумининг охириги романларда сунъийлик, ортикча бежамдорлик, ғайриоддийлик, оҳанг ва ритмлар уйғунлигининг номувофиқлиги кўзга ташланади: бу ерди соғлом ақлга зид, носоғлом шаҳвоний мавзуларга ҳаддан ташқари эътибор берилганликни пайқаб олиш қийин эмас. “Содом ва Гоморра” романининг иккинчи қисмида герцог Германтнинг серқилиш уйидаги қабул маросимини ва кейинги шоҳона базмни моҳирона тасвирлаш бошқа боблардан алоҳида ажралиб туради, чунки жанобларга хос хулқ-атвор, қуруқ олифтагарчилик, худбинлик, индигошларнинг беҳаловат ва бефойда ҳаёти, саробга айланаётган орту-умидлари, “сара жамият”нинг маънавий қашшоқлиги, охириги бит, тушқунликка йўлиқиши ва завол топиши муаллиф томонида, чаён нишидек аччиқ ва дудама ханжардек ўткир сўзлар воситида заҳарханда жилмайиш билан фош этилади. Романнинг ўзаги бўлган иккинчи қисмида, қолаверса, биринчи қисмидаги фасл ва боблар мазмуни ўзини ўзи такрорлаган муаллифнинг кузатувларига, психологик таҳлиliga бирон бир янги жиҳатларни олиб кирмайди. Шундай бўлса ҳам, янгилик деб муҳим бир жиҳатни, у ҳам бўлса пессимизмнинг кучайиб бориши, роман саҳифаларида содир бўлиётган воқеа ва ҳодисаларга муаллифнинг бепарволиги, борган чини умидсизлик исканжасига йўлиқишини кўрсатиш мумкин. Ахирки бузук, маънавияти паст, баднафс ва ҳирсини қондириш баловини мубтало бўлган, тубанлашиб кетган қаҳрамонларнинг ҳис-туйғулари ва интилишларини ипидан игнасигача таҳлил қиларкан, ёзувчи бора-бора киноя қилишни, истехзоли нигоҳ орқали қарашни, жанг ила жилмайишни бас қилади, унинг муносабати адолат тирмашида ўлчаб кўрилгандей холисона, лоқайд, ҳаққоний бўлиб кўрилади. Алҳосил, муаллиф ахлоқсизлик ва розолатга тушган, шаҳвоний ҳирсга берилган скрипкачи Морелнинг қабоҳат ва ярамас

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

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

шоирона тасвирлаш, ижобий хислатларини бўрттириб кўрсатиш, бир сўз билан айтганда, идеаллаштиришдан ўзга чора тополмайди.

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

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

Таъқидлаш лозимки, Прустнинг “Йўқотилган вақтни ахтариб” романлар туркуми негизини адабиёт ва санъат мавзуси ташкил этади. Бор вужуди билан адабиётга берилиш, ҳаёт маъносини ижодли кўриш, ижодий фаолият билан яшаш мавзуи Пруст ёзган романлар туркумининг бошидан охиригача ўтади, бир-бирини чамбарчас боғлаб, ўзига хос яхлит бир тизимга келтиради. Романларда ёрқин тасвирланган мусаввир Эльстир, бастакор Вентейль, ёзувчи Бергот киби персонажларнинг ижодини, улар яратган асарларини таҳлил қилишда Пруст ўз бадиий ва эстетик қарашларини мужассамлантиради, десак муболаға бўлмайди. Айни пайтда, француз адабиёт-

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

шунос ва файласуфлари адиб ижодида Эльстир ва Огюст Ренуар, Вентейль ва Клод Дебюсси, Бергот ва Анри Бергсон ўртасида тўғридан-тўғри ўхшашлик мавжудлиги хусусидаги фикрни илгари суришади. Бизнингча, муҳими бунда эмас, балки Пруст ўз тасаввураридаги санъат ихлосмандлари, моҳир ижодкор ва уларнинг асарларини таҳлил қиларкан, шу тарика ўзининг бадиий ижод концепциясини ҳам ифодалайди.

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

Пруст романлари саҳифаларида табиат манзараларининг шундай тасвирларини учратиш мумкинки, қайсики муаллиф ўз қаҳрамони Эльстирнинг ижодий тамойилларига эргашади, унга таклид қилади, десак янглишмаган бўлаемиз. Баалбек денгиз тўлкинлари, қирғок бўйидаги сервиқор қоялар, қумтепа манзараларини тасвирлашда муаллиф турфа ранглардан фойдаланади, гоҳида кўргани ва тасвирлаганини ўзининг севимли мусаввирлари чизган расмлар билан очикдан-очик солиштиради: “Олисдаги уфқда кема кўринарди, унинг ранги узоқ-узоқларга чўзилган мовий денгиздек эди, гўё импрессионизм услубидаги расмда ўзи ҳам айнан шу материалдан ясалгандек туюларди...

Инъан, Уистлер услубига ўхшаб, осмон ва денгизнинг бир хил кўкимтир рангига нимпушти ранг ҳам қўшиларди...”

Айни пайтда, бастакор Вентейль сонатасидан олинган хушоднинг мусикий парча, Сван қалбида умрбод қолдирган бетакрор таассуротларини таърифловчи гўзал саҳифаларни берилиб ўқирканмиз, Уинмиз ҳам беихтиёр тўлқинланиб кетамиз, жумлалар Сваннинг руҳий ҳолатини шунчалик тўлиқ ифода этадики, баайни моддий тус олгандек, сезиларли мужассам бўлгандек туюлади назаримизда. Аммо санъатнинг барча турлари учун умумий бўлган, Пруст фикрича, санъатни ҳаётдан устун қўювчи жиҳат – бу ҳар қандай ҳаётий таассуротни ижод орқали бадиий асарга айлантириш жараёнидир. Фикрат ижод, ижодий меҳнат дунёга, ҳаётдаги воқеа-ҳодиса, моддий ва руҳий нарсалар туб моҳиятига чуқур сингиб боришга, қолаверса, йўқотилган ҳис-туйғу ва кечинмаларни жонлантиришга, хотирага келтиришга қодирдир. Прустнинг таъкидлашича, бир лаҳзага бўлса ҳам бизни замон ва макондан ташқарига қўювчи, объектив борлиқдан устун турувчи таассуротга қайтариш, такроран қалбга болиш инсонга ҳақиқий завқ бахш этади. Бироқ беихтиёр ҳиссий ассоциация асосида ҳаётда рўй берувчи таассуротнинг қайтарилиши ўткинчи, фонийдир. Агар бу он муҳрлаб қўйилса, таассурот учун унга хос руҳий эквивалент, яъни санъат асари яратилса, ушбу таассурот боқий қолиши мумкин.

Шундай қилиб, Прустнинг эстетик назарияси санъатни кенг миёнода, реалликдан ажратишга, реал ҳаётга боғламасликка, тор миёнода эса, ижтимоий ҳаётга боғламай, объектив воқелиқдан муыйян макон ва замонга тааллуқсиз субъектив ҳиссиётлар дунёсига ишўнгиб кетишга даъват этади, “ижодий жараёнда ҳаётни тиклаш, эса солиш” йўли орқали уни интуитив англаш ва аслидай тасвирлашдан узоклаштиришга чорлайди.

Мазкур “субъектив” дастурга қатъий риоя қилиш, уни бадиий ижодга татбиқ этиш объектив дунёни билиш ва акс эттиришнинг ўзинга хос шакли сифатида намоён бўлувчи санъатни, пировардида, бондан охиригача барбод бўлишга олиб келишини пайқаб олиш кийин эмас. Аммо Пруст моҳир ёзувчи ва нигоҳи ўткир психолог сифатида кўпинча ўзи қўйган талабларни бажармайди, шунинг учун ҳам унинг “онг оқими” услубида ёзилган романлари бадиий-эстетик аҳамиятга эгадир. Пруст хотиралари долзарб ижтимоий минзуларга йўғрилганлигини кузатамиз, уларда ўша давр нишона-

лари, қолаверса, ўзи яшаган зодагонлар доирасидаги мухитнинг белгиларини кўриш мумкин. Кўп ҳолларда “онг оқими” Пруст романларида гўё иккига ажралгандек – у гоҳ тасвир объектига, гоҳ реал воқеликнинг образларини ўзгача талқин этиш усулига айланади. Ёзувчи қаҳрамонлари қалбида кечаётган ҳис-туйғу ва рухий кечинмалар, четдан қараганда, ҳаётдаги одамшавандалик, маданият ва одоб ниқобида намоён бўлувчи шафқатсизлик, ўта тартибсизлик, ноҳуя хатти-ҳаракатлар, маънавий ва ахлоқий тубанликка етакловчи омиллар билан тўқнашганда охир–оқибат янги асрнинг манфаат-парастлигини, маънавий қашшоқлиги, ақлий заифлиги ва кўполлигини қабул қилолмаган француз интеллигенцияси “Йўқотилган авлод”нинг маънавий ва рухий ёлғизлигини кўрсатади. Нима бўлганда ҳам, алоҳида олинган шахс (индивидуум)нинг маънавий-ахлоқий, рухий, қолаверса, ақлий фаолият соҳасини ижтимоий ҳаёт, объектив воқелик билан мутаносиблаштира олмаслик, ўртадаги нисбатни аниқлай билмаслик, пировардида, шахсни энг юксак қадрият, дунёдаги моддий ва маънавий бойликнинг негизини ташкил этувчи асосий манба деб эълон қилиш Прустни танқидий реализм тамойилларидан узоқлаштиради.

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

“Йўқотилган вақтни ахтариб” романлар туркумининг тузилиши муаллифнинг янги композицион усул, сюжет қурилиши, диалог ва ички монолог орқали серкирра, қатламлари кўп инсон онгини

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

инглашга интилганлигидан далолат беради. Романлар туркуми, чексиз бадий макон ва замонда ёйилганлигига қарамасдан, сюжетни композиция жихатидан аниқ кўринади, уларнинг муаяйн тартибда жойлашганлигини кузатамиз. “Топилган вақт” романининг сўнгги саҳифалари “Сван сари” романининг илк саҳифалари, айниқса, ўтмишни чуқур ҳис-туйғулар орқали эслаш эпизодига таяниши бежиз эмас, албатта. Бироқ тан олиш керакки, Прустнинг бадий тафсилотларга бўлган ўзагача меҳри, баъзида меъёрдан чиқиб кетган ҳолда, ҳажман номутаносибликка, ўз ўрнида ёки бемаврид кўшиб кўйилганликка олиб келади, шу каби жузъий камчиликларга қарамасдан, “йўқотилган вақтни ахтариш” ички мавзуси бутун туркум бўйлаб пухта ўйлаб чиқилган режа асосида ривожланади ва мантикий ечимига етказилади. Шу билан бирга, теран психологизмга йўл қўйилган “вақт оқими” билан бир қаторда, муаллиф тасвирланаётгани аристократлар дунёсининг умумий манзарасини кўздан қочирмайди. Пировардида, аристократларча эстетизм, нозик дид, гўзалликка шайдолик, дунёни субъектив ҳис этиш, умуман олганда, юкори жамиятнинг хаёт тарзи маълум тадрижий ривожланиш жараёнидан ўтади: дунёқарашлар яқинлиги, манфаатлар умумийлиги аниқланган ҳолда ўзаро боғловчи ғоя ва мафкура топилиб, буржуазия ва шминдорлар “сара жамияти” бирлашади. Улкан асарнинг бирмунча тузилганлигига қарамасдан, ҳар бир қаҳрамоннинг сюжет чизиғи умуксиз кузатиб борилади. Эътиборга молик яна бир жиҳати шундаки, “Сван сари” романининг дастлабки қирқ саҳифасида туркумнинг деярли барча персонажлари қатнашади, кейинчалик, роман ривожлангани сари, улардан бирортаси ҳам назардан қочирилмайди.

М.Пруст ўзи романлар туркуми композициясига, туркумга кирган ҳар бир алоҳида олинган романнинг изчил тартибда тузилишини, мустаҳкам ички структурасига эга бўлишига катта аҳамият берган. Дарвоқе, Жак Ривьерга йўллаган мактубида адиб: “Менинг янтобим ўзига хос конструкция (une construction) касб этишини интилган ўқувчимни ниҳоят кашф этдим”¹⁷, деган эди. Парча, қисм, шакл, боб, фасл, умуман олганда романлар ўртасидаги ўзаро интибиғ, узвий алоқадорлик, бир-бирини тақозо этиши муаллифни қўлуб сайқали, нутқ раволиги, изчил баён, мантикий сюжетдан кам бўлмаган даражада ташвишлантиради. Орадан олти йил ўтиб,

¹⁷ Proust M. Correspondance / Texte établi, préf. et annoté par Philip Kolb. Paris: Plon, 1970. - T. I. - p. 114.

Пруст “конструкция” атамасини яна қўлайди: “Модомики, бу конструкция бўлгани учун унда очик жойлар, пайвандланган устун, тирговуч, зинапойлар бор; иккала кават ёки икки устун орасида мен манзара, сахна ва кўринишларни батафсил тасвирлашим мумкин”¹⁸. Сюжетда воқеалар ривожланиш йўлини кўрсатувчи, аниқроқ қилиб айтганда, унинг негизини ташкил этувчи ушбу ранг-баранг манзара, сахна ва кўринишлар Пруст учун муҳим воқеа, исботлаш талаб этилмайдиган факт, тарихий ёки ижтимоий ҳодисаларни кўрсатиш учун ўзига хос фон, яъни адабий замон ва макон сифатида жуда ҳам зарур, чунки буларсиз туркумдаги романларнинг чуқур психологизмга йўғрилганлиги ёки ҳар бир романнинг психологик чизиги таваккал олиб борилганидай, аниқроғи, асоссиз бўлиб кўринарди.

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

Пруст ўз мақоласида “буюк адиблар устидан ҳукм чиқариш, улар ижодининг факат ташқи кўринишига қараб баҳо бериш, адабий меросини чуқур ўрганмасдан фикр юргизиш, энг муҳими, уларни асоссиз айблашга йўл қўйиб бўлмайди”, деб ёзади. Флобернинг ўзига хос хусусиятга эга ижодини, ҳеч ким билан алмаштириб бўлмайдиган бадиий тасвир услубини юксак қадрлаган Пруст уни жонжаҳди билан ҳимоя қилади: “дунёга файласуфона қараган Иммануил Кант категориялари билиш назариясини қандай янгилаган бўлса, Флобернинг услуб борасидаги новаторлиги нарсаларни кўра билишимизни деярли шундай янгилади”¹⁹.

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

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

Ёзувчининг бадийи услуби, бир оз матн чўзилувчанлиги ва га-лизлигига карамасдан, умуман олганда рационализм, яъни тафак-курни ҳиссий тажрибадан ажратиб қўядиган ва ақлни билишнинг бирдан-бир манбаи деб ҳисобловчи бадийи-эстетик оқим тамойил-ларига асосланади. Пруст ҳеч қачон импрессионистларга ўхшаб, “сўзлар билан ўйнаш, сўзларни чиройли шаклга солиш”га интил-майди, жумланинг вазни, бир маромда янграши ва мусиқий оҳанг-дорлиги унинг учун иккинчи планда туради. Прустнинг периоди, яъни бўлаклари грамматик, лексик ва интонацион жиҳатдан ўзаро боғланган мураккаб синтактик конструкцияси, алоҳида олинган шахс (индивидум) томонидан табиатни, атроф-муҳитни идрок қилиш, ун-даги ўзгаришларни теран англаш, шунингдек, психологик кузатиш, таърифлаш ва изоҳлаб бериш жиҳатидан майда тафсилотларигача тасвирлашда муҳим аҳамият касб этади. Ёзувчи интуиция, ички ҳис-туйғу ва руҳий кечинмалар, онг қаъридан юзага қалқиб чиқувчи асо-циациялар, хотиралар оқимини; бир сўз билан айтганда, муаллиф ақли-идроки орқали теран англаган ва муайян тартибга солинган “онг оқимини” тил воситасида аслидай, қандай бўлса шундай тас-вирламоқчи бўлади.

Пруст жумласи тузилишининг мураккаблиги, ҳар бир жумлада ички “қавс”ларнинг кўплиги, алоҳида олинган гапнинг кўп қатламлар-лиги иборатлилиги, дунёни идрок қилиш, ҳис этиш ва тушунишни ях-лиг ҳолда ифодалаб берувчи чекинишлар ва энг муҳими, дастлаб ан-гламаган ҳолда идрок қилаётган, “ўзлаштираётган”, кейинчалик эса тў-лиқ англаётган, ўзлаштирилган бадийи тафаккур йўлини аниқ ифо-длаш берувчи лирик чекинишлар айнан шу сабабдан пайдо бўлади.

Пруст periodi эргашган қўшма гап ва боғланган қўшма гап ти-пидан иборат бўлиб, нафақат бир онда ўтиб кетувчи ички кечин-мини, балки атроф муҳит, манзара, шароитни ҳам битта тугал маъно касб этувчи жумлага сиғдириш, бир сўз билан айтганда, инсонни бир вақтнинг ўзида сиртидан ва ичидан унгагина хос бўлган қиёфа-ди тасвирлашга хизмат қилади, десак янглишмаган бўламиз. Ёзув-чи, одатда периоднинг охирига келиб, унда яширинган маънавий-руҳий умумлашмани ўзи учун очади, тушунишга, тегишли хулоса чиқаришга ҳаракат қилади.

Бадийи матндаги жумланинг ўзига хос хусусиятларидан бири – унда феъллар кўпчиликини ташкил қилганлигидадир. Ёзувчи, бирин-чи инвентарда, онг, хотира, таассурот, фикр ҳаракатини таърифлашга,

имкон қадар тушунарли қилиб ифодалашга интилади. Унинг узундан узун периодлари ўзига хос тугунни ечишга йўналтирилади, бунда воқеа-ҳодисалар эмас, балки бир-бирига чамбарчас боғланган, бир-бирини тақозо этувчи, тўхтовсиз ўзгариб турувчи руҳий ҳолат, психологик вазиятлар тугунни сўтувчи ип ролини бажаради, десак тўғрироқ бўлади.

Пруст ўз жумлаларини тугун марказига мавҳум вазиятни жойлаштириб, уни майда тафсилот, реал факт ёки мисоллар қобига ўраб ташлаган ҳолда тузади. Фикримизни тасдиқлаш учун “Содом ва Гоморра” романидан олинган ўзига хос маъно касб этувчи тўхташ ва қавсларга бўлинган эпизодни келтириб ўтамиз: “Но если жизнь [заставляя Котара напускать на себя – (если не у Вердюренов – <где он оставался – в силу того влияния, которое прошедшие минуты оказывают на нас, когда мы оказываемся в привычной среде – почти таким же как прежде> – то во всяком случае в кругу своих клиентов, на службе, в больнице, в медицинской академии) – внешний облик холодности пренебрежения и суровости, которые ещё усиливались, когда он сыпал свои каламбуры перед своими почти-тельными учениками] вырыла подлинную пропасть между старыми теперешним Котаром, то у Саньетта, наоборот, прежние недостатки всё углублялись по мере того, как он пытался избавиться от них”²⁰.

Кўриб турганимиздек, *период* мураккаб синтактик конструкцияни ташкил этади, қолаверса, уни грамматик таҳлил қилиш ҳам, шунингдек, бу тузилишида ўзбек тилига адекват таржима қилиш ҳам анча мушкул. Гап нима ҳақида кетаётганини тушуниш ҳам катта қийинчилик туғдиради. Жумлани бир нечта қисқа гапларга бўлинган ҳолда текширганимиз маъкул, назаримизда. Жумлани ўқиганимизда, муаллиф унда Котар ва Саньетта ҳаётидан олинган қандайдир бир факт, воқеани баён этаётгани ҳақида маълумот оламыз. Аслида, эса, ҳикоя қилиш тизимининг ўзи йўқ. Эргаш гаплар Саньеттанинг олдинги иллатлари янада хунуклашиб кетиши ҳақида қисқагина эслатиб ўтишга қаратилган бош гапнинг асосий маъносини ифода этмаяпти. Асосий диққат бир-бирига уланиб кетган эргаш гапларда ифодаланган Котарнинг ички эволюцияси таърифига қаратилган. Ёзувчи, энг аввало, жумланинг асосий маъноси, ўзагини ташкил этувчи умумий психологик вазият (мазмунида одатдаги ҳаёт тарзига, таниш шароитга тушиб қолган одам ўзи ўрганиб, одат

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

тига айланган ассоциациялар туфайли, ўтмишда қандай бўлган бўлса, яна шундай бўлиб қолиши ҳақидаги ҳолат)ни период марказига жойлаштириш мақсадида, Котар ҳақидаги алоҳида факт ва кузатувлар моддий ниқобидан қутилаётганга ўхшайди.

Жумланинг шу тарзда тузилиши нафақат XIX аср француз психологик романига, балки Декарт ва Маърифат давридан ривожланиб келаётган рационалистик насрига хос бўлган таҳлилий конструкцияга ҳам тўғри келмайди. Олдинги анъаналарга риоя қилувчи романнавис, сабаб ва оқибат узвий алоқадорлигини назарда тутган ҳолда, умумийликдан хусусийликка ёки хусусийликдан умумийликка мантиқан тўғри келувчи фикр-мулоҳазалар қаторини тўзиб чиқади. Умумий фикри тўғрилигини исботлаганидан кейин у мисол тариқасида Котарнинг хулқ-атвори, муомаласи, жамоат жойда ўзини тутишини келтиради ёки, аксинча, Котарнинг хулқ-атвори, муомаласи, жамоат жойда ўзини тутишини ҳаёт тақозо этганлигини, янада аниқроқ қилиб айтганда, руҳий ҳолатнинг муайян меъёрларини тақозо этган ҳаётий зарурат билан изоҳлаб беради. Пиронярдида Пруст шу ҳақда сўз юритади, аммо одамнинг хулқ-атвори, муомаласи, жамоат жойда ўзини тутишини моддий ва маънавий омиллар юкидан халос этишга ҳаракат қилиб, у ўз қўли билан ёзаётган период конструкциясида ҳам психологик умумлашмани ҳақиқий, айни паллада содир бўлувчи воқелик, муайян реал шароитдан алоҳида ажратиб олишга интилади.

А.В.Луначарский таъбири билан айтганда, фақат “Прустнинг дойқа сув, хира кўзгу, булутли осмондек ноаниқ, асалдек қуюқ ва ҳушбўй, булбул сайрашидек хушовоз ва ёқимли услуги”²¹ қаҳрамоннинг мазмунсиз, ҳеч нарсага арзимайдиган ҳаёти ҳақидаги узундан узоқ ҳикояда ўзига хос маъно топилиши мумкин. Шу билан бирга, сўз ўйини, аниқроғи, сўз сеҳрига қизиқиш китобхонларга яниқ ва тушунарли бўлган, XVIII асрдан бошлаб тадрижий ривожланиб келувчи француз реализм адабиётига хос адабий услубдан ўқинишини англатар эди. Пруст услубининг мураккаблиги ва залворлиги унинг ижоди реализм тамойилларига қарши қаратилганлигини дидор беради.

М.Прустда бадиий тасвир, киёфа ҳар доим бир-бирини тўлдирган ва чуқурлаштирган турфа ранг таассуротлар асосида қурилади.

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

Кўп ҳолларда шундай бўладики, ҳатто образ унга тўғридан-тўғри тааллуқли бўлмаган таассурот билан тўлдирилади, устига устак ровий-ҳикоячи онгида тасодифан пайдо бўлган ассоциация туфайли бир бўлиб қўшилиб кетади. М.Пруст тасвиридаги бадиий образни ички ҳис-туйғунинг кенг макон ва замон бўйлаб ривожланиши, деб таърифлаш мумкин. Масалан, Пруст Комбретадаги черков минорасини тасвирлаганида, у минорани эмас, балки ушбу минора ҳақидаги субъектив тасаввурини ифодалайди, десак тўғрироқ бўлади. Аммо Марсельда ушбу қадим ва чиройли бинонинг ташқи кўриниши билан боғлиқ пайдо бўлувчи ассоциациялар асло рамзий эмас, у бинони реал воқеликдан холи қилиб кўрсатмайди. Шу билан бирга Пруст мавҳум ғоя ва тушунчаларни тавсифлашда меъёрни сақлайди, ҳар бир сўз икки хил маънода тушунилишига йўл қўймайди. Масалан, бастакор Вентейль сонатасининг мусиқий парчаси туфайли вужудга келган ҳис-туйғуни ифодаларкан, Пруст мусиқий товушни мужассамлантириш, унга моддий тус беришга ҳаракат қилиб ранг, ҳажм, сезишни ифодаловчи ҳар хил эпитетлардан фойдаланади, ушбу оҳангнинг муаттар ҳиди ва енгил қадам ташлаши ҳақида сўзлайди.

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

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

моён бўлади. Кўм-кўк осмондаги оппоқ булутлар ва уфқгача мавжланиб ётган мовий денгиз фонида гуркураб ўсаётган олма дарахтларидан ўзгача завқ олганини адиб куйидагича таърифлайди: “Ушбу жўш уриб турувчи гўзаллик кўнглимни юмшатиб, кўзимга ёш олдирарди, чунки нафис санъатнинг қай бир таассуротигача борма-син, у табиий эканлиги сезилиб туради, ушбу олма дарахтлари гўё Франциянинг бепоён далаларида меҳнат қилган деҳқонлардек очик майдонда ўсиб, дилни хушнуд этади. Кейин қуёш нурлари ёмғир томчиларига айланди: қиялама ёққан шаррос ёмғир уфқни тўсиб, олималарни кўкимтир тўр билан ўраб олгандек туюларди. Бироқ жали ва муздек совуқ шамолда қолган олмалар гўллаётган пуштиранг гўзал келинчаклардек баланд бўй чўзиб турар эди”.

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

Кунлар ўтган сари куч-қувватдан қолаётганлигига қарамасдан, бор вужуди билан яшашга интилган Пруст вафотидан сал олдин: “Дарахтлар, сизлар менга бошқа ҳеч нарса айтолмайсизлар...”, – деб ёлади²². Табиат инсоннинг ички дунёсидаги кўп жиҳатларни очиб беришини ўз вақтида пайқаган ва ушбу жиҳатларни ўз ижодида акс

²² Villant A. Le Temps de Proust retrouvé // Preuves. № 586 1955.

эттиришга интилган адиблар сирасига Прустни ҳам бемалол кири-тишимиз мумкин.

“Нувель ревью Франсез” журналининг 1923 йил январь сонида яқиндагина вафот этган Марсель Пруст хотирасига бағишлаб мух-лислардан келган “Олтмишта ёқлов сўзи” босилиб чиққач, “Йўқотил-ган вақтни ахтариб” деб номланган улкан асар муаллифининг шухрати бутун жаҳонга ёйилди. Адиб ҳаёти ва ижодига бағишланган илмий ишларни бирма-бир санаб ўтиш анча вақтни талаб этади. Улар ораси-да Клод Франсуа Мориак, Эмиль Анрио, Андре Моруа, Ролан Барт, Андре Жермен, Шарль Брюнон, В.В.Набоков, С.Г.Бочаров, М.К.Ма-мардашвили, М.В.Толмачёва каби ёзувчи ва мунаққидларнинг кенг эътироф қилинган тадқиқотларини тилга олиш мумкин. Бу тадқиқот-ларда адибнинг XX аср модернизм адабиёти яловбардори, модер-нистик насри анъаналарининг асосчиси сифатидаги жаҳоншумул шухрати атрофлича тадқиқ қилинган.

Ҳолбуки, айрим чет эллик адабиётшунослар француз модер-низм солномасини Прустдан эмас, балки Андре Жид (*André Gide*, 1869-1951)нинг “Қалбаки пул ясовчилар” (*Les faux-monnayeurs*, 1925) романидан бошланган дейишга одатланган. Бу қанчалик тўғ-ри ёки нотўғрилигини аниқлашга уринмаймиз, фақат айтиб ўт-моқчимизки, бу концепцияда ҳам “Йўқотилган вақтни ахтариб” ро-мани Камю ижодигача бўлган йўлда, қолаверса, модернизм ада-биёти тараққий этишида муҳим босқич бўлиб қолаверади²³. Алҳо-сил, 1950-йилларда экзистенциализм тарафдорлари (Жан-Поль Сартр, Альбер Камю, Симона де Бувуар)ни майдондан сиқиб чи-қарган “янги роман” мактаби намояндалари Ален Роб-Грийе, На-тали Саррот ва Мишель Бютор ҳеч иккиланмасдан Марсель Пруст-ни ўзларига устоз деб билганлар.

Таъкидлаш жоизки, Прустнинг “онг оқими” бадийи услуби на-фақат француз, балки XX аср Ғарбий Европа адабиётида психоло-гик роман жанри ривожига қатта таъсир кўрсатганлиги шубҳасиз. Адибнинг инсон руҳияти, ҳис-туйғу ва ички кечинмалар дунёсини теран тасвирлаши вақт ўтиб, реализм тарафдорлари бўлмиш Стефан Цвейг, Франсуа Мориак, Альберто Моравиа каби адиблар томони-дан чуқур ўзлаштирибгина қолмасдан, балки улар ижодида ўзига хос кўринишда намоён бўлди. Шунга қарамасдан, Пруст издош-

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

лари, хусусан, “янги роман” мактаби ёзувчилари унинг услубига тиклид қилишаркан, бугунги кун одами образида Пруст қаҳрамонларининг маънавий-руҳий киёфасини ва уларнинг дунёга бўлган муносабатини тасвирлаб хатога йўл қўйишмоқда. Синчков разм солсак, улар замонавий одамнинг мураккаб маънавий дунёсини рангсиз ва нурсиз қилиб кўрсатганликларини, инсоннинг мураккаб на серкирра феъл-атвори, хатти-ҳаракати, юксак идеалга интилишларини, дунёни ҳис этиш ва тушунишини жузъий ва аҳамиятсиз фикр-мулоҳаза, субъектив мушоҳадалари билан алмаштирганликларини пайқаб олиш кийин эмас. Шу тариқа бугунги кун қаҳрамони ўз даврининг тарихий аниқлигини, муайян даврда яшаганлигини батафсил англашидан фориғ бўлгандек туюлади. Бу муҳим жиҳат Прустнинг ўзига хос дунёни ҳис этишида, унга ўз муносабатини билдиришида, қолаверса, дунёқарашида юксак баҳоланган ва қадрланган. Энг муҳими, ўз даврининг тарихий аниқлигини, муайян даврда яшаганлигини чуқур тушуниш, шунга қараб ўз ҳаётий маслакларини, ҳаётдаги йўлини танлаб олиб, ундан оғмасдан охиригача босиб ўтиш жараёнини Пруст “йўқотилган вақт”нинг янниқ аломатларига эга етти романдан иборат туркумида турли кўринишларда тасвирлаган бўлса ажаб эмас.

ЖЕЙМС ЖОЙС

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

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

1900 йил Дублиннинг даврий нашрларидан бири – “Икки ҳафталик шарҳ” газетасида Жойснинг норвегиялик машҳур драматург Ҳенрик Ибсен қаламига мансуб “Биз ўлганлар, уйғонганимизда” номли пьесасига бағишланган илк эссеси босилиб чиқади. Илм ва ижодга бўлган орзу ҳавас туфайли, 1902 йил Жойс Европа цивилизацияси бешиги – Парижга келди. Дастлаб у майда газеталарда журналист, мактабларда оддий ўқитувчи бўлиб ишлайди. У Парижда муқим ўрнашиб, адабиёт ва тиббиёт сирларини ўрганишга астойдил киришади. Орадан бир йил ўтиб, Жойс онасининг оғир бетоблигидан хабар топгач, 1903 йилнинг баҳорида Дублинга қай

тишга мажбур бўлади. Жеймс кўп вақтини онаси ёнида ўтказар, унинг дардига шерик бўлиб, юпатишга ҳаракат қиларди. Ноилож, кўп ўтмай мушфиқ она ҳаётдан кўз юмади. Мотамсаро Жойс Дублинда яна бир йилча яшайди ва 1904 йилнинг кузида Нора Барнакл исмли соҳибжамол ва хушрўй жувон билан бирга хорижга яна йўл олади. Дублин меҳмонхоналарининг бирида ходима бўлиб ишлаган Нора Барнакл билан Жойс 1904 йил 16 июнь (муҳим сана), пайшанба куни танишганлиги кейинчалик муаллиф романларидаги ноқсалар тасвирида қайта-қайта ўз аксини топганига шоҳид бўламиз. Дарвоқе, бу аёл қайси бир фазилати билан Жойсни ўзига ром қилганидан беҳабармиз, аммо у ўзининг сабр-қаноатлиги ва оқилалиги туфайли Жойсга умр йўлдош бўлди, орадан 27 йил ўтгандан кейин, аниқроғи 1931 йилда унга турмушга чиқади. Шуни таъкидлаш лозимки, Дублинга қилган қисқа муддатли ташриф (1909, 1910, 1912)ларни ҳисобга олмаганда, Жойс ватани Ирландияга қайтиб қадим босмаган.

Жойс 1901-1903 йиллар орасида “Эпифаниялар” (*Epiphanies*), 1907 йил “Камерли мусиқа” (*Chamber music*) номли лирик тўпламларини нашр эттирди. Ҳали Дублинда яшаган пайтида у “Мусаввир портрети” (*A Portrait of the Artist*, 1904) номли эссесини ёзиб тушган, анча муфассал ва мазмунан кенгроқ бўлган “Стивен-қаҳрамон” (*Stephen-Hero*, 1904-1905) номли асарини ёзишга киришган эди; кейинчалик бу асарлар “Мусаввирнинг ёшликдаги портрети” (*A Portrait of the Artist as a Young Man*, 1916) романи мазмунига асос бўлди. Муаллифнинг ўз-ўзини тасвирлаш ва тавсифлашга бағишланган бу асарлари услубан оддий автобиографик китобларга ўхшамасди. Ваҳоланки, Ғарб адабиётида анъанавий тус олган “мусаввир ҳақида миф”ларнинг хуштаб мазмуни, мафтункор тароватли аср бўлиб қолмаган Жойс, “ҳаёт”ни “ижод”га айлантирмоқчи қодир эстетик (бадий) кучга шахсий биографиясида юз берган ноқсон ва ҳодисалар ичидан материал топиш мақсадида, ўзи ўзига ҳаётдан туриб разм солишга ҳаракат қилди. Жойс учун мазкур эстетик ҳис-туйғусида инсон борлигининг муҳим аҳамиятга, ягона мисолига эга бўлган меъёри мужассамлашган эди. Эндигина ижод оламига қадам ташлаган ёш санъаткорнинг ўз афсонасини яратишга бўлган ушбу интилишларида Жойс ва унинг адабий “эгизаги”, Жойс оламига мансуб асарларнинг бош қаҳрамони Стивен Дедалусни ҳамбирчас боғлаб турувчи ришталар, мураккаб ўзаро муносабат-

ларни тушуниб етишга бўлган калит мавжуд эди, десак янглишмаган бўламиз. Бу муносабат, ўзаро алоқадорлик матндан матнга қараб ўзгариб борди, яъни “Стивен-қахрамон”даги ниҳоятда адолатсиз, тарафкаш ва “субъектив” (нохолис) тарзда ўз-ўзини тасвирлашдан тортиб, то “Улисс” матнидаги ички “Мен” – инсоннинг ўз-ўзини англаши, инсоний шахсиятнинг руҳий марказидан узоклашиш, яъни инсон руҳий тафаккуридан бегоналашиб кетишигача ўз ифодасини топади.

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

Жойс норвег санъаткори Ҳенрик Ибсен тимсолида шундай бир санъткорни кашф этдики, унинг учун юксак санъат олий ҳақиқатни ахтаришдек аҳамиятли бир маъно касб этди, қолаверса, юксак кадр-қимматга эга бўлди. Айнан шу боис Жойс маънавият, одоб-ахлоқ, дин, сиёсий ёки миллатчилик руҳидаги мафкура сингари шахсий ва жамоавий “ўз-ўзини алдаш” каби кўринишларни рад этарди. Дарҳақиқат, Жойс асарларида Ибсен ижоди талқинидаги шундай ғоя ва мавзулар ҳам борки, уларнинг келиб чиқиши аслида, Фридрих Ницше фалсафасига бориб тақалади. Масалан, Жойс ўзининг “Драма ва ҳаёт” (*Drama and Life*, 1900) эссесида ҳаётдаги ўткинчи ва тасодифий нарсаларни кайд этувчи (санъатдан куйида турувчи – М.Х.) “адабий” билан драма шакли ва мазмуни инсон руҳининг санъатга бўлган инстинктив интилишини тақозо этувчи азалдан мавжуд

бўлган “драма” ўртасида ер билан осмонча фарқ борлигини алоҳида таъкидлаб ўтди. У мазкур эссесида: “Драма ҳаётнинг ботиний моҳияти замиридаги мазмундан ўз-ўзидан туғилади ва унинг тенгқури бўлади”, деб ёзган эди. Драма, унинг фикрича, нафақат ҳар қандай “маънавият”, “одоб-ахлоқ” ва ҳаттоки “гўзаллик”дан, балки санъаткорнинг шахсиятидан ҳам устун туради: “Санъатнинг бошқа турларида ижодкорнинг ўзига хослиги, субъектив (шахсий) услуби, бирор нарсанинг ўзига хос белги ва хусусиятлари мажмуи қайсидир бир жиҳатдан зеб-зийнат, кўрк, файздек қўшимча имтиёз деб ҳисобланади. Лекин драмада ижодкор ўзининг “Мен”и – руҳий марказидан батамом воз кечади, Тангри чехрасини яширган парда олдида ғулгула, кўркинч, ваҳима солувчи Ҳақиқатнинг асири сифатида намоён бўлади”. Жойснинг “Ибсен руҳи” билан тўйинтирилган эссеси Дублин универститети ректори ва талабалари томонидан ешлбий қабул қилинади ва Жойс улар олдида ўз нуқтаи назарини ҳимоя қилишга мажбур бўлади.

Ҳаркалаёй, Жойс ҳақиқий ижодкор умрбод жамият томонидан тушунмасликка маҳкум этилган деб ўйлар эди. Жойс ўзини Ибсеннинг ирландиялик вориси тарзида кўрганлиги бежиз эмасди: иккови ҳам Европа чекка худудидаги қадим пойтахт – Осло ва Дублинда туғилиб ўсган, иккови ҳам кашшоқликда яшаб улғайган, иккаласи ҳам нитанидан бадарға қилинган кимсаларга айланди ва оқибат икковлон Ул патандошлари ҳақида кескин ва қўпол, захарханда услубда асарлар ёзди, иккаласи ҳам “тошбағир”, “маънавий дунёқарашлари паст”, кундлик майда ташвишлар билан ўралашиб қолган, “майдагап”, ҳағтоки “бсадаб” ва “ахлоқсиз” муаллиф деб топилди.

Жойснинг ижоди, қайсидир маънода, Ибсен ғояларини қай тарзда тушуниши, англаши, унинг ижодига билдирган муносабати боғлиқдек кўринади. Жойс Ибсенни Ирландияда юзага келган адабий Уйғониш ҳаракати руҳида тушунди. Жойс Ирландия адабий Уйғониш оқими ёзувчи ва шоирларини бефойда ва беҳуда уринишларда айбласа-да, аслида, ўзи ҳам улар билан ҳамнафас ва маслакдош эди. У ҳам замонавий ҳаётга афсона ва ривоятлар кўзгуси орқили қараркан, қадим афсоналарда бугунги куннинг аксини кўради. Ирландия адабий Уйғониш оқимига мансуб адиллар ижодида XX асрни абадият қонунлари билан боғловчи ришталарни айнан мифлар бажарган. Ирландия заминида фолклор, яъни халқ оғзаки ижоди адабиёт билан ҳам тарихий, ҳам жуғрофий муҳит жиҳатидан

чамбарчас боғланган эди. Эътиборга молик томони шундаки, XVIII-XIX асрлар давомида Ирландияда хукмрон бўлган ижтимоий-сиёсий муҳит миллий интеллигенциянинг “кўзини парда қопланган” даври саналиб, объектив воқеликни, реал ҳаётни мавхум-рамзий, маънавий-ахлоқий аснода идрок этишга ҳаракат қилишини тақозо этган. Шу боис, Жойс ижодида ҳам рамз ва тимсоллар асосий ўрин тутади. Жойс бадиий услубидаги бу муҳим хислат Ибсен ижоди таъсирида янада ривожланди. Жузъийлик ва умумийликнинг узвий алоқадорлиги, маънавий-ахлоқий муаммоларга алоҳида диққат-эътибор қаратиш Ибсен пьесаларида реализм ва бадиий рамзийлик уйғунлашиб кетишини таъминлайди. Ўз навбатида бу Жойснинг услубига, қолаверса, бутун ижодига ҳам хосдир. Рамзлар ясама сўзлардан иборат бўлиб, борликни реализм, гоҳида натурализм руҳида тасвирлаш натижасида юзага келади. Ибсен драмалари ва Жойс асарларида учровчи кундалик турмуш тафсилотлари рамзийлик ифодаланишига тўсқинлик қилмайди, балки бунга қўлай шароит яратиб беради.

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

Жойс ижодида тўлиқлик, уйғунлик ва англаш каби ҳиссиётлар ҳам муҳим аҳамият касб этади. Тўлиқлик – бу инсон ва жамият ҳаётининг кенг қамровли тасвири, жузъийлик ва умумийликнинг мустаҳкам бирлиги бўлиб, бу ҳолат асарда ижтимоий ва психологик тафсилотлар кўплигини англатади. Уйғунлик – бу ҳикояларнинг катъий изчиллиги, мукамал кетма-кетлиги, муҳим ғоя на мавзулардан иборат мураккаб мажмуаси, нутқ оҳанги ва стилисти-

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

хусусиятлар ўзаро мутаносиблиги, яъни абзац (хат бошидан)дан тортиб, то нуктагача бўлган мувофиқлигидир. Адиб “Дублинликлар” китобига кирган ҳикояларини ўзи муайян тартибга солиб, жойлаштирганлиги бежиз эмас, албатта. Бу ерда у уйғунлик таъмоилига қатъий амал қилади.

Дарҳақиқат, “Опа-сингиллар”, “Учрашув”, “Аравия” – беғубор болалик ҳақида; “Эвелин”, “Пойгадан сўнг”, “Икки ботир” ва “Пансион” – ёшлик мавзуида; “Кичик булут”, “Никоблар”, “Ер”, “Ачинарли воқеа” – етуклик даври хусусида; “Печак кунида”, “Она” ва “Тангри шафоати” – жамият ҳаётини баён этади. Англаш эса – бу тўлиқлик ва уйғунлик бирикмасидир, у “Эпифания”нинг ҳар бир ҳикоясига хос, қолаверса, ўзига хос настрик хотимадир.

“Дублинликлар”даги энг сўнгги ҳикоя – “Тангри шафоати”да Жойс хунук ва номақбул, совуқ ва зимистон, шафқатсиз ва бераҳм ҳаёт қиссасига гуё яқун ясаётгандек кўринади. Ҳикоянинг бош қаҳрамони Кернан ўз гуноҳларига тавба-газарру қилиш ниятида келган черковда бошқа ҳикояларда учровчи қаҳрамонларни, яъни қир тоифадаги риёкор буржуалар, шаҳарнинг порахўр мутасадди ва судхўр корчалонлари, иккиюзламачи ва тилёғлама кишиларга дуч келади. Илгари тасвир ва тавсифланган персонажларга қайтиш Жойсга ҳикоялар силсиласи изчил давомида дунёнинг ягона, такрорланмас эканини яна бир қарра истоблаш имконини яратади. Муҳими шундаки, Жойс дунёси, боринги, Жойс яратган олам имолюцион ривожида тўхтаб қолган олам эмас, балки тўхтовсиз ривожланаётган, ҳаракатдаги дунёдир. “Дублинликлар”ни ўқиётган китобхон кимнингдир жойига ўтираётганини, яна кимнингдир шляпанини кўтариб саломлашаётганини, яна биров черковнинг гумбазсимон шифтидаги бут-санам суратларга разм солаётганини, яна кимнингдир ёнгинасида ўтирган одам билан паст овозда гаплашаётганини, бошқа бировларнинг эса гуё илоҳий ажиб насимдан яқинлашиб ўтирганини яққол, ҳеч бир муболагасиз кўриб туради. Оддий сўзларда жонли ҳаёт таассуротини ярата олиш имконига Жойс монтаж (турли парчаларни уйғунликда тўплаб бир бутун аниқ келтириш) воситаси орқали эришади ва илк даъфа бу услубни ўз ҳикоясида маромида қўллайди. Таъкидлаш лозим, “Улисс” романида бу муҳим жиҳат Жойс поэтикасининг асосий мезонига айланади.

Ибсендан ташқари Жойсни замондошлари томонидан тушунилинган, ҳатто жамият тарафидан қувғин қилинган ва сургунда яшашга

мажбур бўлган бошқа исёнкор ижодкорлар ҳам ўзига жалб этган. Адиб наздида шундай исёнчи ижодкорларнинг ёрқин тимсоли буюк итальян шоири, Ўрта аср ва Ренессанс (Уйғониш) даври мутафаккири Данте Алигъери ва яна бир машхур итальян файласуфи, ўз эътиқоди учун жонини фидо қилган Жордано Бруно бўлган. Шунингдек, Фридрих Ницше ва унинг устози – бастакор ва мунаққид Рихард Вагнер ҳам жамиятдан бадарға қилинган улуғ алломалар эди. Таъкидлаш жоизки, Вагнернинг лейтмотивига асосланган техникаси Жойсга “Улисс” устида ишлаган пайтлари катта таъсир кўрсатган. Масалан, драматург Герхарт Гауптман (*Gerhart Hauptmann*, 1862-1946) ҳеч вақт сургунда яшамаган бўлса-да, бироқ Жойс учун “олмон Ибсени” бўлган. Агар Ибсен пьесаларини ўқиш учун Жойс норвег тилини ўрганган бўлса, олмон тилини Гауптман пьесаларини аслиятда ўқиш мақсадида эгаллайди ва адибнинг “Қуёш чиқишидан олдин” (*Vor Sonnenaufgang*, 1899), “Михаэль Крамер” (*Michael Kramer*, 1900) пьесаларини 1901 йил инглиз тилига таржима қилади. Даврининг илғор фикрли зиёлилари каби Жойс ҳам буюк рус адиби Л.Н.Толстой таъсирида бўлган. Сабаби, ёзувчининг христиан православ черкови билан ғоявий-ахлоқий ва диний масалалардаги ихтилофи, черковдан четлатилиши Жойс учун ҳақиқий ижодкорнинг муқаррар ёлғизлиги ҳақидаги постулатнинг яна бир исботидек хизмат қилади. Шу боис Жойс фикрича, жамиятнинг маънавий-ахлоқий меъёрларига қарши индивидуализм тамойилларига асосланган ҳар қандай исён маълум даражада мардлик ва жасоратни талаб қилиши аниқ эди. Бу мамлакатда “исёнкор”га қарши расмий муҳолифларнинг риёкорлик ва иккиюзламачилигидан ташқари, ирланд халқининг ватанпарварлиги ҳам бор эди. Жойс, риёкорлик ва иккиюзламачилик нафақат буржуазияга, балки католик черковига ҳам хос бўлган адаб, деб ҳисоблади. Ирланд миллатининг ватанпарварлик руҳи эса, унинг фикрича, истилочи инглизларнинг тажовузкорлик сиёсатиға қарши минг йиллик кураш ва кучли нафратта таянарди. Халқининг ушбу ўз-ўзини англаш туйғуси Жойс назарида гуё сунъий, тўқиб чиқарилгандек туюларди. Она юрти Ирландия ўтмишини Жойс сира тугамас, бир-бириға улашиб, туташиб кетган хоинлик, сотқинлик ҳаракатларидек талкин қиларди. Сабаби, барча даврларда машхур арбоблар бу хиёнаткорликнинг қурбонига айланишди. Масалан, ирландиялик шоир Жеймс Кларенс Мэнген (*James Clarence Mangan*, 1803-1849) нинг тақдирини бунга мисол бўла олади. Жойснинг фикрича, шоир вафотидан сўн

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

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

Нафсиламр, Жойс ватандошлари У.Б.Йейтс (1865-1939), Ж.Мур (1852-1933), Ж.Рассел (1867-1935), Э.Мартин (1859-1923), Ж.М.Синг (1871-1909), П.Колм (1881-1972) каби мутафаккирлар номи билан боғлиқ Ирландия адабий Уйғониш ҳаракатини ҳам қабул қила олмади. Аслида, бу инсонлар XIX-XX асрлар оралиғида Ирландияни бирлаштириш, ирланд халқини жипслаштиришга қодир идеални яратришда жонбозлик кўрсатишган, ўз ижодида мифология ва фолклорга мурожаат қилиб (Йейтс), халқнинг анъанавий маданиятига (Синг) асосий эътиборни қаратган эдилар. Аммо Жойс фикрича, унисси ҳам, буниси ҳам замонавий санъатнинг ҳақиқий вазифаларининг баб-баробар узоқ бўлган. Устига устак, умумэътироф этилган, русум бўлиб қолган кадр-қимматларга берилиб ижод қилишни Жойс ҳақиқий ижодкорга хос эмас, деб ҳисобларди. Айниқса, у У.Б.Йейтснинг Ирландия адабий театри раҳбари лавозимида олиб бориш фаолиятини хоинликнинг навбатдаги кўриниши, деб баҳолади. Бу тўғри эмас эди.

Хуллас, ижодкор фикри, ғояси, қолаверса, дунёқарашини ифода қилишнинг умумэътироф қилинган услубларини рад этган Жойс, ўзининг билим даражаси, илмий ва маданий савияси, муомала тар-

зи, такаббуруна юриш-туриши ва димоғдор хулк-атвори билан мактаниб, Ирландияда ўзини мустақил тутишга, дадил кўринишга атайин ҳаракат қилди. Бунга, қайсидир бир жиҳатдан, Парижга қилган қисқа сафари сабаб бўлган эди. Ж.Жойс Италия, Германия, Франция символизм тарафдорлари ижоди билан қизиқиб қолади, Г.Д'Аннунцио шеърларини аслиятда ўқийди, Г.Флобер ва Э.Золя ижодини ўрғанади, маълум даражада О.Уайльд эстетизмига, Рихард Вагнер операларига, Зигмунд Фрейд яратган инсон руҳий ҳолатини таҳлил қилиш таълимотига диққат билан қаради. Лекин шу билан бирга, ирландиялик санъаткор Жеймс Кларенс Мэнген ҳаёти ва ижодига бағишланган қатор эсселар ёзиб, Ирландия тарихида ўз ўрнини англаб олишга ҳам ҳаракат қилган эди. Унинг фикрича, ирландиялик истеъдод соҳиблари, фидойи фарзандлар ва чин ўғлонларнинг Европа маданияти ва санъатига таништириш, кўшиб қўйишга йўғрилган ҳолисона ҳаракатларини Ирландия биринкетин рад этди. Натижада, 1904 йил Жойс узоқ мунозара ва тинимсиз изланишлардан сўнг Ирландия ҳақида рўйирост сўзлашни истаган ижодкор фақат Ватанидан йироқда чинакам эркин ва озод бўлиши мумкин, деган хулосага келади. Чунки Жойс фикрича, кувинлик мустақилликни кафолатларди, космополитизм²⁵ тамойилларига асосланган позиция эса “маҳаллийчилик”, “қолоқлик”, қолаверса, “сохта ватанпарварлик” ва “миллатчилик” иллатларидан сақларди. Англия сиёсати зулмидан азоб-уқубат чекаётганлигига, Ватиканга диний ва маънавий тобелигидан руҳан қийналаётганига қарамасдан ўз мустақиллигини намоён қилишга уринаётган Ирландия, Жойс фикрича, энг аввало, Ибсен наздидаги одамлар кўзини очиб кўювчи, ақл киритувчи хусусиятларга эга бўлган “реализм” тамойилларига содиқ янги санъатга муҳтождир. Аммо Жойснинг ўзи реализмдан узоқ эди. Шу боис Жойс, олдинги Ирландия, яъни афсона ва ривоятлар “зумрад ороли”, куйчи шоир ва оқинларнинг қадим ўлкаси аллақачон ўлган, дея таъкидлар, айни пайтда Йейтс ва Ирландия адабий театри фаолиятини ўз замонасига мос келмайдиган эскича қарашларни, урф-одатлар, анъаналар ва қадриятларни тарғиб қилувчи эскиликка қараб қолган, деб танқид қиларди.

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

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

“Уч цивилизация”, яъни христиан дини пайдо бўлишидан олдинги дунё, ўрта асрлардаги католицизм дунёси ва замонавий Британия империяси шаҳри бўлмиш Дублинни Жойс ўз ватанининг ҳақиқий тимсоли сифатида кўраркан, ўзининг барча асарларида Ирландия пойтахтини имкон қадар объектив, холисона тасвирлашга ҳаракат қилар, Дублин образига такрор-такрор мурожаат этарди. Дарвоқе, Жойс Дублинда яшаган пайтлариданоқ пойтахтликлар ҳақида кичик ҳикоялар ёза бошлаганди, кейинчалик бу ҳикоялар “Дублинликлар” китобига киритилди. Ушбу китоб узил-кесил 1907 йилда ёзиб тугатилган бўлса-да, адиб уни нашр этиш ниятида 1909 йил Италиядан Ирландияга қайтиб келади. Аммо ношир Жон Эглинтон китобни чоп этишга журъат топа олмайди. 1912 йил Ирландияга сўнгги бор келганида Жойснинг ўзи, таъқибдан хавотирга тушиб, тайёр бўлган нашр қолипларини йўқ қилдириб ташлайди. Ордан икки йил ўтгачгина, ношир билан узоқ олиб борилган баҳслардан сўнг, “Дублинликлар” (*Dubliners*, 1914) дунё юзини кўрди. Унинг ордан эса 1916 йилда Жойснинг биринчи романи – “Муаллифнинг ёшликдаги портрети” (*A Portrait of the Artist as a Young Man*) босилиб чикди.

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

лайди. Бироқ “Дублинликлар” мазмунини ижтимоий танқидга олиб бориб такаш нотўғри бўлар эди. Жойснинг натуралистик тафсилотларга бўлган интилиши орқасида эстетика²⁶ назариясига асосланган ва пухта ўйлаб чиқилган бадиий дастури турарди. Бу дастур нафақат Ибсен ижодидан, балки бошқа санъткорлар, масалан, санъатнинг объектив воқелик мазмун-моҳиятига тааллуқли жиҳатларини намоён қилувчи принциплари хусусида кўп ёзган инглиз эстетизми²⁷ асосчиси Уолтер Пейтер (1839-1894) дунёқараши, воқеликни идрок қилиш тамойилларига ҳам асосланган эди. У.Пейтер таъсирида Жойс Уйғониш даври файласуфи Фома Аквинийнинг гўзаллик ҳақидаги таълимотига изоҳлар кўринишидаги ўз эстетик назариясини ишлаб чиқди, негаки у Ирландияни тарк этганидан сўнг кўп вақтини Фома Аквиний асарларини ўқиш билан ўтказган эди. Жойс ишлаб чиққан назария негизида илоҳиёт ҳақидаги муқаддас китоблардан олинган таассурот ва ихтибослар ўрин олганди. “Епифания” (юнон. *epipháneia* – кўриниш, тажалли) Жойс учун Худонинг марҳамати ила инъом этилган руҳий-маънавий ҳиссиёт, беназир илоҳий ҳис-туйғу орқали идрок қилиш эмас, балки иждокорнинг бадиий (нафис) интуиция²⁸ сидан иборатдир. Унинг тушунчасида, иждокорнинг ички ҳиссиёти нарсалар устидан пардани (никобни) олиб ташлашга ва уларнинг гўзаллиги, нафислигини очиб беришга қодир. “Епифания”ларнинг муҳим аҳамияти шундаки, улар шуъласида энг кўримсиз ва хунук воқелик ҳам, инсоннинг олинжаноб фикрлари, юксак ҳис-туйғулари, ақлининг энг кўтаринки ҳолати орқали “муъжизавор”, ажойиб эзгу ниятлар билан тўйинтирилган. Аслида, “Епифания” сўзи илоҳиётга дахлдор бўлиб, “Тангрининг юз кўрсатиши”, “Тангрига етишув” маъносини англатади. У ўз моҳиятига кўра, ҳазрати Пайғамбар Исо Масиҳ дунёга келиши билан чамбарчас боғлиқ, гўё сажда ва назр-ниёз мақсадида келган сеҳргар волхвлар кўй кўрасидаги охурда ётган оддий инсон боласини эмас, Худо илтифоти ва қаромати ила Иудея подшосини учратганлари ҳақида сўзловчи илоҳий тавсифлардан иборатдир. Жойс “епифания” сўзининг асл маъносини ўзгартирмайди, балки унинг мазму-

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

²⁷ Эстетизми – 1 гўзалликка, нафис санъатга берилганлик; 2 санъат ва маданиятда: фанат шаклан чиройли бўлишга, шаклбозликкагина берилганлик.

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

ниши янада кенгайтиради. У яратган епифанияни ҳозирги замон адабий тилдаги “тағмаъно” деб тушуниш мумкин. Аслини олганда, бунинг барчаси дунёга ўз эстетик руҳиятини мажбуран жорий этувчи ижодкорнинг нигоҳи, дунёқараши, нуқтаи назари, эгаллаган позициясига боғлиқ. Муҳим жиҳати шундаки, эпифания фақатгина итрофдаги муҳитга, ўраб турувчи дунёга, реал ҳаётга имкони борича хушёр ва гамхўр муносабатда бўлган ҳақиқий ижодкорнинггина кўлига туткич беради.

Жойс эпифанияларида кундалик турмуш ҳаёт воқелигидан олинган сюжетлар ўз кўринишини топади. Уларда муаллиф овози эшитилмайди, қолаверса, муаллифи йўқ асарга айланади. Маълумки, бундай бадиий таъсирчанликка фақат сюжетни драмалаштириш орқали эришиш мумкин. Жойснинг дастлабки эпифанияида драмалаштириш вазифасини диалоглар ўйнаганини кузатамиз. Насрининг шу каби ўзига хос хусусиятларини аниқловчи чуқур психологик таҳлил эса, китобхоннинг юз бераётган воқеа ва ҳодисаларга тоғтда яқин муносабатда бўлганлигидан содир бўлади.

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

“Дублинликлар” китобидаги персонажлар орасида Жойснинг кейинги асарларида ҳам ҳаракат қилувчи Стивен Дедалга ўхшаган ижодкор йўқ, албатта. Бироқ ушбу тўпламга кирган новеллалар кейинчалик “Мусаввирнинг ёшлиқдаги портрети” ёки “Улисс” каби ётуғининг маънавий, руҳӣй, ахлоқӣй, қолаверса, аклий мукамаллигида муҳим аҳамият касб этгани шубҳасиз. Тўғриси, Жойснинг “Дублинликлар” тўплами китобхонни шу пайтгача унга “нотаниш” бўлган Дублин билан яқиндан таништирди. Дикқатга сазовор аниқлиги шундаки, кейинчалик Дублин ҳаёти ва манзаралари Жойс нарисини мавзусини тамомила қамраб олди. Матндан матнга қадар муаллиф “ўз нигоҳини, дунёни шоирона хис этиш қобилияти”ни яқинлаштира борди, ижод созини янада созлади, ёруғ ва бегубор оғуғда ўзига яхшироқ разм солиш куйида қадрдон шахрининг ҳақиқий образини яратишга астойдил киришиб кетди.

Ҳали талабалик йилларидаёқ, эссеистика ва драмадаги тажрибасидан ташқари Жойс шеърлар ҳам ёза бошлаган эди; муаллиф

уларни киролича Елизавета замонидаги шоирларнинг лирик туркумларига ўхшатма тарзида “Камерли мусика” (*Chamber music*, 1907) номи билан тўплам қилади. Ўтмиш шоирларидан ўзлаштириб олган эстетиканинг неоклассик назариясига таянган ёш Жойс адабиётнинг уч тури: эпос, драма ва лирикани бир-биридан ажратишга қатъий риоя қилди. Унинг лирик шеърлари исёнкорлик рухидан холи, драма ва новеллаларидан фарқли ўларок, уларда “қўполлик” ва “исёнкорлик руҳи” кўзга ташланмайди. Жойс шеърлари енгил ва равон, нозик ва мулойим янграйди, уларда Уильям Блейк (*William Blake*, 1757-1827), Жон Китс (*John Keats*, 1795-1821) каби инглиз романтик шоирларининг таъсири сезилиб туради. Лекин кейинчалик Жойс ўз шеърлари хусусида салбий фикр билдира бошлайди. Масалан, у “Камерли мусика” тўпламига кирган шеърларини ўз хоши-иродасидан йироқ ҳолда, виждонига зид кайфиятида ёзганлигини маълум қилган эди. Нима бўлганда ҳам, Жойс шеърят билан шуғулланишни ташламади, йиллар ўтиб “Шеърлар, донаси бир пенни” (*The Poems of Pennyeach*, 1927) номли иккинчи тўпламини нашр эттирди.

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

“Дублинликлар”даги ҳикоялар каби “Мусаввирнинг ёшлиқдаги портрети” романи устида ишлаганида ҳам, Жойс воқеликка нисбатан ижодкорнинг муносабатига, дунёқараши ва нуқтаи назарига алоҳида эътибор қаратди. Романда муаллиф нафақат у ёки бу поэ-

тик мухитни равшанлаштиришга интилди, балки мазкур мухит поэзияси соҳиби, уни ўзида мужассам этган персонажни обдон тасвирлаб беришни олдиға мақсад қилиб қўйди. Бир жиҳатдан, “Мусаввирнинг ёшликдаги портрети” романи худди “Дублинликлар” каби маълум даражада мустақил ва ўзига хос тафсилотларға тўлиб-тошган бўлса, бошқа жиҳатдан “Стивен-қаҳрамон” кинесасига хос бўлган ўз-ўзини тасвирлашнинг субъективликдан қочишиға, муаллифни протагонист²⁹ ўртасида масофани ўтказишға ҳаракат қилади. “Мусаввирнинг ёшликдаги портрети”, умуман олганда, Жойс ҳаётининг айрим жиҳатларини ўзида айнан акс эттиради; устиға устак, муаллиф ўз хотиралари ва дунёни идрок қилиш хислатларини ёш қаҳрамони Стивенға бағишлади. Дастлабки қўлёзмада мазмунни ҳам Стивеннинг ўзини қуршаб олган мухитдан, чегаралаб турувчи доирдан чиқиб кетишға бўлган ҳаракатини ифодаласа, “Мусаввирнинг ёшликдаги портрети”да бу ҳолат бошқачарок, яъни муаллиф ўз қаҳрамонидан мустақил ва эркин бўлишини, тобеликдан тамомила қутулиб ижод қилиш саҳналарини янада мураккаблаштиради. Жойс бу асарида машҳур француз романнависи Гюстав Флобернинг ҳикоя қилиш анъанаси меросхўридек намоён бўлади. Учинчи шахс номонидан ҳикоя қилиш билан персонаж ва ҳикоячининг “Мен”и – руҳий марказлари бир-бириға тўлиқ мос келганида мумкин бўлган айнан ўхшашликни назарда тутуди. Аммо Жойс икки тарафлама нуқтаи назарни таклиф этган ҳолда, қайсидир бир жиҳатдан Флобердин ҳам узокрокқа борди. Ўз қаҳрамонига яқинликни, у билан дилқиниш ва сирдош алоқадорлик эффектини кучайтириш мақсадида, Жойс “онг оқими” деб аталувчи бадий услуб техникасидан фойдаланиди. Ҳикоячи ва “онг оқими” соҳиби ўртасида маълум масофани сиқлаш учун эса, муаллиф ўз персонажининг улғайиш: болалик, ўсмирлик, ёшлик, ижодға илк қўл уриш босқичлари билан ҳамоҳанг беш бобнинг ҳар бирида ёзув ва нутқ усулини ўзгартириб, романининг услубий жиҳатдан ўсиш, ривожланиш суръатини оширишға ҳаракат қилди.

Масалан, “Мусаввирнинг ёшликдаги портрети”нинг тўртинчи боби охирида Стивен Доллимаунт анҳори бўйлаб кетган кўчада нотаниш қизни учратиб қоларкан, ўз “эпифания”лари маҳсули – дилли ёришиш, руҳланиш, қайта жонланиш онларини бошдан кечира-

²⁹ *Протагонист* – бадий асарда, одатда драмадаги жамиятга қарши, трагик қаҳрамон. [Толковой словарь русского языка / Под ред. Т.Ф.Ефремовой. – М., АСТ, 2000]

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

Шундай қилиб, тил ва бадиий услуб жиҳатдан мураккаб, бир вақтнинг ўзида нозик таъб билан, билинар-билинемас ўзгартиришлар ҳисобига Жойс айни пайтда ўзини-ўзи бадиий ижоднинг ҳам

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

объекти, ҳам субъекти сифатида тасвирлаш қобилиятини такомиллаштиришга, ўз билими ва маҳоратини оширишга ҳаракат қилади. “Йўқотилган вақтни ахтариб” романида ўз хотирасида вақтнинг ўпириб, оқизиб кетгувчи оқимига бўйсунмас бир ҳолатни топишга ҳаракат қилиб, хотирасини қават-қават қатламларга ажратиш жараёнида батафсил тасвирлаган машҳур француз ёзувчиси Марсель Пруст, қайсидир бир маънода, Жойснинг бу йўналишдаги ўтмишдоши бўлди. Ўз онгидан узоқлаша олиш ёки ўз онгини ўзидан узоқлаштира билиш сир-синаотларини эгаллаган Жойс янада олдинроқ боришга, яъни худди шундай тасвирий воситалар (“онг оқими”) ёрдамида бегона (бировнинг) “Мен” – руҳий олами марказини қуришга, бошқача айтганда, ифодалаб беришга тайёр эди.

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

“Улисс” сюжети ўн саккиз эпизодга бўлинган, яъни бадиий асар учун анъанавий бўлиб қолган боблар ўрнига, Жойс айнан эпизод сўзини қўллайди. Ҳар бир эпизоднинг мазмуни тахминан бир сонг давом этувчи вақт оралиғини қамраб олади. Ҳикоя марказида асосан учта бош қаҳрамон, яъни дастлаб режалаштирилган Альфред Хипперни алмаштирган Леопольд Блум, унинг рафиқаси Мэрион Глиди ёки Молли Блум ва Жойснинг олдинги “Мусаввирнинг ёшликдаги портрети” романи тўғрисида китобхонларга яхши таниш Стивен Дедалус туради. “Улисс” сюжети, бир тарафдан Блум ва унинг рафиқаси Молли, бошқа тарафдан эса Блум ва Стивен ўрнинидаги муносабатлар атрофида қурилган. Блум, ўз танишининг лифти маросимида катнашиш учун, тонг сахар уйидан чиқиб кетади ва уйига қайтишга шошилмайди, чунки хотини шу кунга ўз хуш-

торини уйига чакиртирганидан хабардор. Блум Дублин кўчаларини кезиб юриб, йўлида таниш ва таниш бўлмаган одамларни учратади, ҳар кунги одатий ишларини бажаради, гўё у бир зайлдаги ҳаёт оқимида сузиб бораётган одам эди.

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

“Улисс”даги воқеалар ўн саккиз соатдан сал ошиқроқ вақт ичига сиғдирилганлигига қарамасдан, Жойс асар қаҳрамонларининг табиати, феъл ва хулқ атвори, ички ва ташқи киёфалари, бир сўз билан айтганда, улар характеридаги барча жиҳатларни батафсил тасвирлашга, ўзаро муносабатларнинг мураккаб динамикасини тўла очиб беришга интилади. Масалан, Блум бутун роман давомида ўз хотинига нисбатан сидқидил севишдан то калондимоғ бепарволиккача, гоҳида жирканишгача бўлган тушунарсиз ҳис-туйғуларни бошидан кечиради. Моллининг хиёнати, бевафолиги бир вақтнинг ўзида уни қаттиқ ранжитади, нафсониятига тегади, бироқ тушуниб бўлмас тарзда хотинини жозибадор, кўркем, ўзига ром этувчи аёл киёфасида тасаввур қилади. Айни пайтда Блум ўз рақибига ҳам фақат рашк ва ҳасад қилибгина қолмасдан, балки беихтиёр қойил ҳам қолади, ўзида бўлмаган ҳислатларни унда пайқайди. Блум

Ўзидан ўн олти ёш кичик бўлган Стивенга шу онгача дилида, қалбида тўпланиб қолган, сарф этиб улгурмаган оталик меҳрини, оталик ҳиссини сочсада, айни пайтда гўдаклигида ҳаётдан кўз юмган суюкли ўғли Руди ҳақидаги хотираларидан руҳан эзилиб, юрагида кучли оғрик сезади. Бундан ўн бир йил олдин рўй берган ўғлининг нафоти сабабли Блум ва Молли турмушига дарз кетганди, у ва хотини ўртасида илк совуқлик пайдо бўлади. Бир-бирини қаттиқ севганликлари, меҳр-оқибатли бўлганликларига қарамасдан, аста-секин бир-бирига бегона бўлиб, эр-хотин бир-биридан узоқлаша боради. Блум ўғли Руди ўрнини тўлдириш, бешафқат Тақдирга товон тўлаш ниятида Стивенни оиласига киритиб, ҳаётни ўтмишга қайтариш, олдинги қувноқ ва хушчақчақ Моллисининг муҳаббатини қозонишга уринади. Лекин, минг афсус, Стивен ўз кечинмалари, нишвишлари, қайғу ва ҳасратлари билан овораи саргардон бўлади.

Жойс “Мусаввирнинг ёшликдаги портрети” романи якуний қисмида Стивен ҳаётининг давомини “Улисс”да мазкур персонаж образининг автобиографик тамойилига содиқ ҳолда ривожлантиради. Стивен тахминан бир йилга улғайган, шу давр ичида Парижга бориб, яна Дублинга қайтиб келишга, ўз онасининг вафотидан сўнг қаттиқ руҳий азобларни ҳам бошидан кечиришга улгуради. У “Мусаввирнинг ёшликдаги портрети”нинг охириги бобида ўзини ўзи маҳкум қилган руҳий ёлғизликни бошдан охиригача татиб кўради. Гирчанд, аввалгидек, ҳеч тортинмай ўзи танлаган йўлдан жасурана боришни хоҳласа ҳам, истар-истамас бошқалар мададини, ёрдамини кутади, атрофдагилардан нажот тилайди. Таниқли ирланд адабиётшуносларининг диққат-эътиборини қозониш мақсадида қилган симирасиз ва беҳуда уринишларидан эсанкирамасдан, Стивен ўз қиёллари оғушида, фикрларга ғарқ бўлиб, Блум томонидан самимий билдирилган таклифни қабул қилмайди, ҳаттоки сезмайди ҳам. Бу ҳолат стивеннинг инсонликдан узоқлашаётганини билдиради. Икки қаҳрамон ҳам бутун ҳаёти давомида излаган, икковлон учун жуду муҳим бўлган бу учрашув ҳаққоний, узоқ йиллар кутилгандек симирили бўлмади. Шунчаки бир тасодифий учрашувга айланади, воқоос. Ҳатто “Улисс” романининг қаҳрамонлари тақдирини ижтимоий-психологик романдек ўқиш ҳам мумкин, эътиборли жиҳати шуидики, бу қаҳрамонларнинг ҳар бири ўзгача феъл-атвор, ҳаттиқлиқ ва психологияга, қолаверса, ўз тарихига эга яхлит кўринишда намоён бўлмайди. Романда ушбу характерларни таништи-

риш тарзи ҳатто натурализм мезонларига ҳам тўғри келмас даражада кўпол ва дағал тарзда ноанъанавий эди. Жойс ўз асарларида турфа ранг ва ғайриоддий ҳикоя услубидан фойдаланганлиги учун ҳам, мунаққидлар уни модернизмнинг етакчи адиблари сирасига чиқариб қўйдилар. “Улисс”ни эса модернизмнинг “намунали” романига айлантирдилар. Бизнингча, бу сюжет роман намунасидир.

Бир ҳисобда Жойс “Дублинликлар” ва “Мусавирнинг ёшликдаги портрети”да хомаки белгиланган худбин одамлар тасвири тенденцияларини “Улисс”да ҳар тарафлама такомиллаштирди. Қайтадан шаҳар ҳаёти мавзусига мурожаат қилиб, у “ўзининг Дублини”да реал воқеликни ахтаришни давом эттирди. Худди аввалгидек, майда тафсилот, турмуш икир-чикирларига диққат билан қаради. Жойс “Улисс” сюжетини бир кунга боғлаб, санасини ҳам аниқ белгилайди – 1904 йил 16 июн, шу тариқа романнинг тарихий жараёнлар оқими, муаллифнинг шахсий биографияси билан чамбарчас боғлиқлигини алоҳида таъкидлайди. Яна бир муҳим томони, Жойс шу куни ўз бўлажак рафиқаси Нора Барнакл (*Nora Barnacle*) билан илк бор Дублин бўйлаб сайр қилишга чиққан эди. Жойс “Улисс”да урбанизм³¹га оид манзара тавсирининг аниқлигига қандай аҳамият берганлиги қариндошларига йўллаган мактубларида ҳам аниқ эътироф этилган. Бу мактубларда Жойс айнан 1904 йил 16 июн куни Дублин қай кўринишда эди, шаҳарда қандай воқеа ва ҳодисалар содир бўлганлиги ҳақида аниқ ва батафсил маълумотларни етказишни илтимос қилган. Блум, Стивен ва бошқа персонажларнинг нафақат номланиши аниқ, балки улар синчковлик билан, батафсил тасвирланган кўчалар бўйлаб юришади. Натижада, китобхон “Улисс” ўз мазмунига Ирландия пойтахтининг очиқ-ойдин кўриниб турадиган, аниқ тасвирланган образини сингдириб олганининг шоҳиди бўлади. Жойс ишонч билан: “Агар Дублин кунлардан бир кун вайрон қилинса, менинг асарларим бўйича уни қайта тиклашлари мумкин”, деганди. Аммо биз айтамикки, Дублин Жойс асаридаги каби тикланса, ундаги одамларнинг одабийлиги қолмас эди. Шу каби батафсил, холисона тасвир услубига амал қилиб, муаллиф ўз қаҳрамонларини айнан ўз кўринишида тасвирлашга ҳаракат қилади. Сабаби, “Улисс”да ривожланаётган воқеа ва ҳодисларнинг қатъий ўрнатилган (ҳажман йирик романга эмас, бал-

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

ки новеллага мос келувчи) вақт оралиғи, ижтимоий жиҳатдан муҳим хатти-ҳаракатлар орқали қаҳрамоннинг ўзига хос хусусиятларини, салбий ва ижобий хислатларини, руҳий олами ва ташқи қиёфасини маромида тасвирлаш услубидан воз кечишга мажбур этади. Шу боис, Блум, Стивен ва бошқа персонажлар билан “ижтимоий жиҳат”дан муҳим бўлган воқеалар рўй бермайди. Улар, бошқа оддий одамлар каби, жамиятда кўзга ташланмайди, ҳатто уларнинг борлиғи ҳам билинмайди. Шунинг учун кўпгина эпизодларда ҳикоя услуби “онг оқими” шаклидаги узундан-узун ички монологларнинг бир-бирига тутшиб кетиши, бир-бирини тўлдириши, мантиқан бир-бирини давом эттириши ёки умуман бир-бирига мос келмаслиги, мантиқсизлиги, узук-юлуқ парчалардан иборат, синтаксиси бузилган матн кўринишида намоён бўлади. “Онг оқими”да оддий кишининг бир кунини тўлдирувчи воқеа ва ҳодислар физиологик ҳолатларнинг майда тафсилотларигача батафсил қайд қилинади. Хотиралар, кузатувлар, яшин тезлигида пайдо бўладиган фикр ва ҳис-туйғулар, кўринган, анланган, пайқаб ва эшитиб олинган нарсаларнинг узук-юлуқ бўлак ёки қисқа-қисқа парчалардан иборатлиги – буларнинг ҳаммаси жумбоққа айланиб, ғайриоддий тарзда чиқаришиб, мураккаб экспозицияни ҳосил қилади. Бу ерда асосий ўлчов ёки меъёр сифатида вақт, дам реал, дам ҳақиқатдан йирик, иллюзия (борликни, воқеликни нотўғри идрок қилишдан ҳосил бўлган тасаввур) кўринишида намоён бўлади. Бу Жойсга ўз персонажларини, энг аввал, Блумни, симультанеизм, яъни унинг биологик, психологик, руҳий-маънавий хусусиятларининг шартли бирлиги асосида тасвирлашга имкон беради.

Маълумки, матнда дунёни бадиий ҳис этиш ва адабий воқеликни ижод қилиш макон ҳамда замоннинг бошқа унсурлари билан унча муносабатларини тақозо этади. Макон ва замон категорияси филсафада борликнинг ҳаёт, тақдир, фаолият каби фундаментал паримстрлари кўрсатилади, дунёни тушунтириб берувчи манзаралари кийд этилади ва ҳар қандай билимнинг зарурий шакллари сифатида ўрнатилади. Бадиий асарнинг ички макони ўзида вақтга оид нуқталарни тутиб туради; бадиий образ элементларнинг симультанеизмига ҳосдир, яъни бир вақтнинг ўзида предмет таркибий унсурлари бир-бирига тутшиб боради ва бир-бирига қўшилиб кетади;

Таъкидлаш керакки, симультанеизм тамойилини бадиий адабиятга машҳур француз шоири, авангардизм намояндаси Гийом

Аполлинер (*Guillaume Apollinaire*, 1880-1918) олиб кирган эди. У бу тамойилни кубизм тарафдорларидан ўзлаштириб олган эди. Симультанеизм – бу хилма-хил ва турли-туман объектларни, ўзаро боғланмаган образ, оҳанг, кечинма, таассуротларни бир нуктада бир вақтда тасвирлашдир. Шоир ўз шеърларида маънавий, рухий, ва энг ажабланарлиси, кундалик ҳаётни турли киёфада намоён бўлишини синтез қилмоқ ва ташқи дунё манзарасини, жўшқин эҳтиросларга тўла “Мен” – инсоннинг рухий марказини бирлаштирмоқ, умумлаштирмоқ ниятида эди. Инсон ҳаётининг оний лаҳзада ўтиб кетиши ва борлиқнинг абадийлигини ифодаловчи “Мирабо кўприги” (*Le Pont Mirabeau*) шеърда ёрқин намоён этди. Сена дарёси суви “Мирабо кўприги остида мавжланиб, тўлқинланиб шиддат билан оқиб ўтиб кетади. Кўприк эса – севишганлар учун учрашув жойи тимсоли”. Шеърда шоир муҳаббат туйғусини тез окувчи дарё билан таққослайди. Лекин сув – бу ҳаёт тимсоли ҳам. Инсон муҳаббатсиз яшай олмайди, сувсиз ҳам, худди яшил баргдек, қуриб қолади. Бу ерда инсоннинг табиат билан уйғунлиги мадҳ қилинади. Ҳамма нарса оқади, табиатда ҳамма нарса ўзгаради ва яна ҳамма нарса қайтарилаверади. Одамлар муҳаббати ҳам, худди дарё сувидек оқиб тугамайди. Бу оҳангларни Жойс асарларида ҳам учратиш мумкин. Масалан, “Улисс” романининг бешинчи, “Лотофаглар” номли эпизоддан олинган қисқа парчани келтириб ўтамиз (бирок парча изоҳталаб: Марта Клифффорд мактуби солинган конвертдан Леопольд Блум қандай қилиб қутулишини билмай, сандироклаб юради): *“Темир йўл кўприги тагидан ўта туриб, у конвертни чиқариб, чаққон парчалаб ташлади ва шамолга учиртириб юборди. Қоғоз парчалари, рутубатли ҳавода пастга қараб оппоқ галадек учиб бораркан, кейин бари ерга тушиб, сочилиб кетди”* [таржима – М.Х.]³².

Жойс ҳикоя қилишнинг атайлаб учинчи ва биринчи шахс томонидан олиб бориладиган, бир-биридан кескин фарқ қилувчи турларини бирлаштириб, умумий бир шаклга келтиради, ёки шаклини йўқотади ички монолог ва ранг-баранг тасвир ўртасидаги чегарани “ювиб” ташлайди, ноаниқ қилиб қўяди. Шу тариқа китобхон маълум персонаж ёки шахсиз ҳикоячининг онг оқимини кузатаётганини фаҳмлашига тўғри келади. Бунинг устига муаллиф турли эпизод-

³² Джеймс Дж. Улисс. / Пер. – В. Хинкис, С. Хоружий. М.: Изд-во: Азбука-классика, 2000 – С. 252.

ларда нафакат Блумга, балки бошка, иккинчи даражали персонажларга ҳам “сўз беради”, баъзида эса бутун бошли эпизодни мутлақо бегона кузатувчи нуқтаи назаридан туриб қуради. Масалан, 12-эпизодда ҳикоя Барни Кирнан қаҳвахонасининг исми номаълум харидори номидан олиб борилади, 13-эпизоднинг ярими Блум билан тасодифан бир вақтда пляжга бориб қолган ёш аёл – Герти Макдауэлл номидан ҳикоя қилинади, 16-эпизодда эса сўзни бутунлай номаълум ҳикоячи олади, у ўз нутқи оҳанги билан дастлабки эпизодлар ҳикоячисидан тамомила фарқ қилади.

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

³³ Бу ерда хаос – ўта тартибсизлик, чалкашлик, чигаллик, аралаш-қуралашлик, мантик-сизлик.

даланишимиз мумкин, бу эса замонавий дунёни санъат учун тушунарли қилишга қўйилган янгица кадамдир”³⁴.

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

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

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

деб ҳисоблашгани боис, у муқаддима ва тафсирда уларнинг ўзаро нобасталигини муфассал ёритишга, мураккаб рамзий қурилма, ижоднинг ўзига хос “ҳикмат тоши”дек тақдим қилишга ҳаракат қилиди. Унинг тасаввурида айнан ушбу “ҳикмат тоши” асосида даврлар оша барҳаёт сирли тил, ўзига хос “Жаҳон кутубхона”си биноси қад кўтаради ва мангу илм ёки илмсизлик нуруни инсониятга сочиб яшайди. Жойсда ҳар бир сўз, ҳар бир тафсилот нафақат Гомер, балки буюк ўтмишдошлари Рабле, Шекспир, Гёте, кўпгина замондош файласуф, ёзувчи ва шоирлар, қолаверса, муқаддас Инжилдан ўзлаштириб олинган турли-туман ва ранг-баранг маъно ва образлар мажмуи билан ўзаро муносабатдадир. Гилберт, Элиот ва уларнинг издошлари фикрича, “Улисс” романининг маъноси, сиртдан қараганда тартибсиз, пала-партиш ҳикоя қилинганлигига, мавзулар мажмуи ва персонажлар галереясининг кундалик ташвишлар, майда-чуйда, ўз ҳаёти, эҳтиёжлари билан ўралашиб ётганликларига қарамасдан, ўта жиддий, чуқур маънолидир, Жойс ҳақиқатан ҳам замонавий “Одиссея”ни яратган. Адиб ўз асарига теран фалсафий маъно беришга, ҳаётнинг мақсад ва моҳиятини излаш чоғида замонавий дунёнинг хавф-хатарлари ва йўлдан оқдирувчи балоларига қаҳрамонона бардош бера олган Леопольд Блум образида эса янги Улиссни тасвирлашга ҳаракат қилди. Дарҳақиқат, Гомернинг “Одиссея”сидан ташқари, “Улисс” сюжетида Данте ёки Шекспир оҳанглари ҳам учратиш мумкин. Масалан, Стивен ўзини асло Телемак эмас, балки Ҳамлет деб ҳисоблашга тийёр. Бу ерда Блум ўзини ким деб ҳисоблайди, деган савол туғилиди? Охиридан олдинги эпизодда Блум, бир кун мобайнида ўзи билан содир бўлган воқеаларни эслаб, ўз “жаҳонгашталиқ”ларининг ҳар бир босқичини Ҳомернинг “Одессия”сидан олинган эпизодларга эмас, балки Библиянинг биринчи қисми – Қадимги аҳд (Тиврот – яҳудийликнинг илоҳий муқаддас китоби)да келтирилган тирихларга айнан ўхшаш, деб ҳисоблайди. Бундан ташқари, зийрак ни синчков танқидчилар яна бир қатор янги мосликлар, бир-бирига туғри келишлик, айнан ўхшаш жиҳатларни ҳам кашф этишди. Масалан, Стивен Дедалус Телемак ва Ҳамлетдан ташқари, Инжил ривожотидаги оқпадарни, Вагнер операсидаги Зигфридни, “Шекспир Ҳамлет”ни; ўз навбатида, Леопольд Блум – фақат Улисс эмас, балки “Минг бир кеча”даги афсонавий Синдбод, Пайғамбар Исо Мисих ҳаворийларининг бири Лука ёзган Инжил (хуш хабар)да акс

эттирилган меҳрибон самариялик киши, ҳаворий Иоанн ёзган Инжилда тасвирланган Исо Масихни умрбод кутишга, абадулабад овора жаҳон кезиб юришга маҳкум этилган афсонавий Агасферни; Молли Блум образида эса бирваракайига Апокалипсис (насронийларнинг «охир замон» ҳақидаги ривоятларни ўз ичига олган диний китоби)да тасвирланган зинокор суюқоёқ аёлни ҳам, табаррук Биби Марям, муқаддас она образини ҳам таниш мумкин деб айтадилар ва китобхонларонгини баттар чалкаштирадилар. Шундай экан, “Улисс”нинг бирдан-бир, яккаю ягона маъноси ҳақида сўзлаш, фикр юргизиш нотўғридир. Роман поэтикасининг кўп жиҳатлари эса уни символизм маданияти билан бирлаштиради. Гилберт аниқлаган айнан ўхшаш мосликлар, ўзаро кесишиб ўтаётган аллюзия³⁵лар, яширинган иктибос (цитата, парча, жумла) лар, бошқа ғоя, мавзу, воқеа ва ҳодисаларга ҳавола ва ишора қилиш (шарқона-талмеҳ) ушбу узундан-узун романни, бир томондан, адабий анъананинг қандайдир бир йиғма матнига, ўзига хос “жаҳон кутубхонаси”га, бошқа жиҳатдан эса шеърий асарга айлантиради. Унинг элементлари макон ёки замонга оид эмас, балки кўпроқ мусиқага, созланмаган, тартибсиз қуйга ўхшайди. *Mutatis mutandis* (лот. - ўзгариши лозим бўлган нарса билан ўзгартириш) иборасига, аниқроқ қилиб айтганда, тегишли ўзгартиришларни киритиб, мос равишда ўзгартириш орқали, “Улисс”даги лейтмотивларнинг ҳар бири гоҳ асар марказига, гоҳ унинг чекка қисмларига қараб ҳаракатлана боради ва ўзгарувчан мусиқий, шеърий ҳамда ғоявий вазифага эга бўлади. Худди аввалгидек, аниқроғи “Мусаввирнинг ёшликдаги портретида”да, Жойс ҳар бир эпизоднинг стилистик кўринишини ўзгатиради, фақат “Улисс”да бу ўзгаришлар, гоҳида эпизоднинг воқеа ва ҳодисаларга оид мазмунини орқа планга суриб, ўзи асарнинг олдинги планига чиқади. Тадқиқотчилар, романнинг тахминан ўртасидан бошлаб Жойс ҳар бир эпизодда ўзининг ўзига хос етакчи услубини қўллаганини таъкидлашади. Масалан, 11-эпизод (“Сиреналар”)ида Жойс вербал³⁶

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

³⁶ *Вербал* (лот. *verbalis* – оғзаки, нуқтий) – белгига оид материалнинг турли шакллариини аниқлаш.

воситалар орқали мусикий асарнинг вазнли маромига тақлид қилади, бу ерда у фақат мусикий асар тузилишининг контрапункт тамойилига асосланибгина қолмасдан, балки жарангдорлик, яъни нутқни жарангдор қилиш йўллари мажмуи каби “акустик” усулларга таянади.

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

Шундай қилиб, “Улисс” XIX аср реалистик романига ўхшаб ҳаётий ёки тарихий мураккаб жумбоқнинг субъектив шарҳи, тилқини бўлишдан ёки қадим эпосга ҳос, бутун халқнинг онгини ва миданиятини ўзида мужассам этишдан узоқдир. Романда жуда кўп, ҳар хил ҳужжатларга доир, ҳамда автобиографик, тарихий, маданий ва бошқа маълумотлар киритилганлигига қарамасдан, у ўзига нисбатан қандайдир бир ташқи реаллик, объектив воқеликка тақлид эмас, балки ушбу тартибсиз мақсадсиз ҳаёт реаллигининг ўзидир, инхисий ижоднинг машаққатли жараёни маҳсулидир. Айнан шунинг учун Жойс “Улисс”даги воқеа ва ҳодисалар ривожланишини бир кун билан чегаралаб кўяди, ҳолбуки, улар, бизнинг тасаввуримизда “перга татигулик”дай кўринади.

Дарвоқе, вақтни излаш жараёни М.Прустнинг ҳам, У.Фолкнернинг ҳам мураккаб вазифаси ҳисобланган. Аммо улкан санъаткорона шухратпарастлик соҳиби Жойс Вақт билан олиб борган кўрашида чарчамасдан ва “тескари абадият”ни яратиш учун йиллаб инчимсиз меҳнат қилди. Бундай машаққатли ва мардонавор ижодчилигига Жойс санъатнинг энг эгилувчан ва ўзгарувчан тури – сўз санъатида маҳорат ила реалликка улкан ёдгорлик ўрнатди. Ҳақиқатини ҳам, у ўз ҳикоя услубининг синхрон (бир-бирига мос равишда, бир вақтда содир бўлиш) лигини таъкидлаш учун жуда кўп бошқа билимий услубларни ихтиро қилди, китобхон муайян макон ва замонда

ривожаланаётган турли сюжетга оид чизғиларни худди бир вақтга, айни замонда, содир бўлаётгандек идрок қилишига эриша олди. Масалан, романнинг 10-эпизоди (“Сарсон қоялар”)да кўчада содир бўладиган сахналарнинг симультанеизм руҳида тасвирланганлиги доимо пайдо бўлаётган тафсилот, яъни Дублин кўчалари бўйлаб Ирландия вице-қиролининг дабдабали ва тантанали юриши сахнаси ва мунтазам равишда, мантиқан асосланмаган ҳолда олдинги сахнадан кейингисига баъзи жумлаларни кўчириш ёрдамида эришилади.

“Улисс” – такрор-такрор ўқишга, бамайлихотир сермулоҳазали мутолаага мўлжалланган асардир. Жойсни ўқиётган “идеал китобхон” қадим папирусдаги иероглифлар, сирли ёзувларга тушуниб етишга, мағзини чақишга ҳаракат қилаётган қадимшунос олим каби Жойс асарларини иззат-икром, ҳурмат-эҳтиром ила ўрганиши лозим. Айни шу ҳолда, романнинг қуруқ “номи”дан кейин бошқаси сиртига чиқади, медиевист олим ва ёзувчи Умберто Эко таъбири билан айтганда, ундаги сирли “атиргул номи” юзага чиқиб, маънонинг янги сатҳи, доираси, қолаверса, савияси очилади. Бу фикр асослидир, негаки “Атиргул номи” (*Il nome della rosa*, 1980), “Фуко маятниги” (*Il pendolo di Foucault*, 1988) каби машҳур романлар муаллифи Эко ҳали 1965 йилдаёқ “Жойс поэтикаси” (*Le poetiche di Joyce*) номли илмий-оммабоп асарида ёзувчининг универсализм³⁷ ини, унинг йирик романлари таҳлили мисолида очиб беришга ҳаракат қилганди.

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

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

³⁸ Травести – хотинларнинг эркаклар ролида, баъзан эркакларнинг хотин ролида ниҳон остида ўйналадиган сахна кўриниши.

Дарҳақиқат, айнан бадиий воқеликни умумлаштиришга интилиш Жойсни Дублинда яшовчи одамлар ҳаётини майда-чуйда тафсилотларигача, ҳатто физиологик эҳтиёжларигача тасвирлашга мажбурлайди. Агар “Улисс” олами – бу қандайдир бир автоном коинот бўлса, у ҳолда шу коинотга мансуб Блум – бирон киши, нотаниш, бегона одамдир. Дарвоқе, мактубларининг бирида Жойс адабий қаҳрамонни танлаш тамойилларини қай тарзда тушунишини изоҳларкан, у танлаб олган қаҳрамон – бир томондан, масхарабоз, бошқа тарафдан эса фожиали қиёфа, трагик актёр, нотавон шахсдир. Бу нуқтаи назар, бизнингча, изоҳталаб: “Одиссея” достонининг бош қаҳрамони – афсонавий Улисс маълум ва машҳур афсонавий сюжетлар иштирокчиси бўлганлиги билан эмас, балки меҳрибон ота ва содиқ ўғил, вафоли эр ва мунофиқ хуштор, жасур жангчи ва довиюрак денгиз сайёҳи; узлатдаги донишманд ва “телба” бўлганлиги учун ҳам Жойс қаҳрамонига айланди. Яна бир муҳим изоҳ – “Одиссея” сюжети айнан “Улисс” сюжетига амалда яққол кўринмайди, балки назарий жиҳатдан яқинроқ туюлади. Гомерда Одиссей душманларини енгиш мақсадида, алдаб, ўзини телбаликка солади, Жойсда эса Блум ва Стивен ҳардамҳаёл, телбалардир.

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

“Улисс” сюжетининг Ҳомер “Одиссея”сига тақлидий, бундан ташқари ҳаётӣ, тарихӣ, эзотерик³⁹ ва экзотерик⁴⁰ жиҳатлари бир-

³⁹ Эзотерик (юнон. esoterikos – ички) – атамаси фақат мутахассисларга тушунарли, олдидан хабардор бўлганларгагина мўлжалланган мавзу, ғоя, назария маъносига қўлланилади.

⁴⁰ Экзотерик (юнон. exoterikos – ташқи) – атамаси “ҳаммабон”, “оммавий”, “олдидан хабардор бўлмаганларга ҳам тушунарли” маъносига қўлланилади.

бирига карама-қарши қўйилмаган, балки Блум образида бир-бирига зич туташтирилган, шу тариқа уни романнинг асосий мавзуси – ўзига ўзи “азалий ва абадий қайтиш” тимсолига айлантиради. “Улисс” сюжетида цикларга (даврларга) бўлинган вақт ҳукмронлик қилади. Бу хусусда бирон бир фикр билдириш мушкул, сабаби у қадриятларнинг қатъий ўрнатилган моддий ва маънавий, маданий ва ахлоқий тизимларига эга эмас. Бу ерда, масалан, ақли расоликни ақлсизликдан, меъёрни меъёрсизликдан, пастни баландликдан, табиийликни ғайритабиийликдан ажратадиган умумий мезоннинг ўзи йўқ. Леопольд Блум – “ҳеч ким”, ўртамиёна одам, яхши ҳам эмас, ёмон ҳам эмас, шунинг учун у худди “ҳар бир ва ҳар қандай” одам каби руҳан соғлом, эс-хуши жойида эмас. Қахрамони ҳеч ким эмаслиги сабабли романни ҳеч нима десак бўлади. Аммо бир вақтнинг ўзида у ўша меъёр даражасида ҳар хил кўринишдаги (христиан динига нисбатан нописанда, истехзоли, кинояомуз муносабатдан бошлаб то жинсий бузуқликкача) бўлган “меъёрсизлик”лар ифодаловчиси-дир. Масалан, 15-эпизод (“Цирцея”)нинг муҳим роли шундаки, персонажлар “нариги дунё”даги галлюцинация ва кўланкаларга тўла оламда ўзлари билан ўзлари учрашади, лекин ушбу ўзига ўзи қайтишлари уларнинг ҳаётида ҳеч нарсани ўзгартирмайди. Демак улар башоратларга ам ишонмайдилар. 17-эпизод (“Итака”)да тасвирланган Блумнинг ўз уйига ҳақиқатан қайтиши ҳам мутлақо ҳеч нарсани ўзгартирмайди. Шу сабабли у ҳеч ким бўла олайди. 18-эпизод (“Пенелопа”)да Молли Блумнинг фикру-хаёллари айлана бўйлаб ҳаракатланади. Молли ҳам вафодор Пенелопадан жуда узоқдир. Шу тариқа, Жойс “Улисс” романида, ижодкор қўлга кирита оладиган ижодий эркинликнинг энг юқори даражасига эришиш учун астойдил ҳаракат қилган. Аммо бундай “эркинлик”да оқилона мақсадлар йўқ. Айтиш мумкинки, муаллиф нафақат адабий, мафкуравий ёки муайян “материал” таъсирларидан, балки одамдаги эстетик (нафосатли, гўзал) бўлмаган ҳис-туйғулардан ҳам холи бўлган эркинликка эришишга, чин маънода ижодкор бўлиб етишишга халақит берувчи таъсирлардан озод бўлишга бор кучини сарфлайди. Жойс “Мусаввирнинг ёшлиқдаги портрети”да Стивен орқали ўз нуқтаи назарини, дунёқарашини ифодалагани бежиз эмас, албатта. Муаллиф таъкидлаганидек: “Ижодкор, Яратувчи Парвардигорга ўхшаб, яратган асарининг ичида, орқасида, тепасида ёки ташқарисида қолади, у кўринмайди, фанога ғарқ бўлади, тир-

ноқларини митти эговча билан текислаб, яратган мевасига бепарво томоша қилиб тураверади”. Бу жумлада Жойс худони ҳам масҳара қилгандай бўлади.

“Улисс”да бу ҳаракат, интилиш, қолаверса, тамойил, энг охириги мсьёргача олиб борилган, негаки ўз оламини, Курраи заминини, “қалам учидаги серҳашам саройини” курган, Жойс атайлаб уни нафосат, гўзалликка, демак, асарда эстетик ва ҳаётгий маънони излаш бефойда. “Пенелопа” деб аталувчи охириги эпизоди Молли Блумнинг “онг оқими”да уч марта такрорланган “Ҳа” сўзи билан якун тонади, шу тахлит романнинг ўзи ҳам тугайди. Ушбу уч қарра такрорланувчи “Ҳа” сўзи Жойс номидан дунёдаги тартибга нисбатан ийтилган оптимистик руҳдаги фикри эканлигига ишора қилувчи тадқиқотчилар, бизнинг назаримизда, қаттиқ янглишадилар. “Ҳа” сўзи бевосита Молли образига тааллуқли бўлиб, у орқали муаллиф қиҳрамонидаги шаҳвоний истак ва шаҳватпарастлик ҳиссиётини ифодалайди, шунга ишора қилади. Аммо ушбу таомилда ўзига хос маросимга айланган хитоб, айтиш мумкинки, “улкан ва бепоён” дунё билан ҳеч қандай муштаракликка, умумийликка эга эмас, балки қаҳрамон ҳиссиётини “эзгулик ва ёвузликдан устун” қўяди. Жойс қадам-бақадам онгли равишда бадий ижод жараёнидан “таразгўйлик ва субъективлик”ни сиқиб чиқаради, билъакс бадий ижод жараёнига бадий маҳорат, нозик дид соҳиби бўлмиш ҳақиқий ижодкорнинг хотиржам мушоҳадасини қарама-қарши қўяди. Бу хислат китобхонни “Мусаввирнинг ёшликдаги портрети”нинг икуний қисмига қайтаради, яъни Стивен ўзи хоҳламаган ҳолда афсонавий Дедалга, худди “бошланиши ва охири йўқ” Худога ибодат қилгандек сажда қилади.

Жойс “Улисс” романининг дастлабки уч эпизодини 1917 йилда олиб тугатган эди. 1918 йил, биринчи жаҳон уруши тугганидан сўнг, у Цюрихдан Триестга қайтиш имконига эга бўлади. Тез орада, Дира Паунднинг кўрсатган ёрдами туфайли, “Улисс”нинг айрим эпизодлари Нью-Йоркдаги “Литтл ревью” журналида чоп этила бошлади, лекин 1920 йилда шаҳар суди романнинг нашр этилишини таъқиқлаб қўяди. Ўша йилиёқ, Паунд таклифига биноан Жойс ўз оиласи билан Триестдан Парижга кўчиб ўтди ва дарс беришдан воз кечиб, бадий ижодга берилди, қалам ҳақи эвазига кун кечиришга азму қарор қилади. Ва ниҳоят, 1922 йилга келиб “Улисс” алоҳида китоб ҳолида Парижда босилиб чиқади. Асар “Шекспир ва компа-

ния” китоб дўкони соҳиби Сильвия Бич (1887-1962) сайъ-ҳаракати билан нашр этилганди. Франциядан ташқарида “Улисс”нинг ўқилиши манъ қилинган адабиётлар рўйхатига киритилган, Англия, Ирландия ва АКШда тарқатилиши тақиқлаб қўйилган бўлса-да, сайёҳлар китобни бу давлатларга ўзлари билан яширинча олиб киришади. Фақат 1934 йилга келиб “Улисс”ни нашр қилишга бўлган тақиқ олиб ташланди. Шунга қарамасдан, “Улисс” катта шов-шув кўтарилишига сабаб бўлди, модернизм адабиётини ўзида тажассум этган асар, модернизм тимсоли, унинг муаллифи эса модернизмнинг ёрқин намояндаси, дея эътироф этилди. Лекин Жойс ўзи ва ўзининг номи атрофида шовқин-сурон, ғала-ғовурни ёқтирмаган ҳолда “янги мактаб пешвоси”, “модернизм адабиёти пешқадами” вазифасини ўз зиммасига олишдан бош тортади.

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

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

Хуллас, Жойснинг ушбу романидаги бутун дунёни бадиий матн ичига сиғдиришга бўлган интилиши, воқеликни сўзларга, ёзувчи иродасига бўйсундиришга бўлган хатти-ҳаракати ўша даврдаги адабий жараёнда кўзга ташланмай, бир четда қолиб кетди. 30-йилларнинг сўнгида Европада фашизм ҳаракати авж олди, бутун қитъа иккинчи жаҳон уруши арафасида турарди. Германия кўшинлари Франция ҳудудига бостириб қирган 1940 йилда Жойс оиласи билан Цюрихга қайтиб келади. У вақтда Жойс глаукома касаллигидан қўлтиқ азият чекарди, унинг соғлиги тобора ёмонлашиб, 1941 йилининг 13 январида оламдан кўз юмади.

Жеймс Жойс романлари кечикиб бўлса-да, ўзбек тилига ҳам таржима қилинди. Шу ўринда “Жаҳон адабиёти” журналининг жонбозлигини алоҳида таъкидлаб ўтмоқ лозим. Дастлаб, истеъдодли журналист ва мунаққид Аҳмад Отабоев адибнинг “Мусаввир-

нинг ёшликдаги шамоили” (“Жаҳон адабиёти”, 12007, март-апрел), орадан ўн йил ўтиб таникли адабиётшунос ва таржимон Иброҳим Ғафуров “Улисс” романини (“Жаҳон адабиёти”, 2008, 7-8-9-10 сонлар; 2011, 1-2-3 сонлар) тўлик таржима қилди. Тез орада Жойс ижоди ва романлари таржимаси хусусида марҳум ёзувчи ва адабиётшунос Тилаволди Жўраевнинг “Онг оқими. Модерн” (2009) рисоласи, шунингдек, профессор Акмал Саидов, Ғулом Карим, Т.Умрзоқовларнинг мақолалари ҳам эълон қилинди. Айни вақтда, Жойс аъёнларини ўзбек романнавислари ижодидан ахтараётган мунаққидларнинг илк мақолалари ҳам пайдо бўляпти. Хуллас, адабиётшунослигимизда “Жойсни кашф этиш” жараёни бошланди, десак муболага бўлмайди.

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

ЭРНЕСТ ХЕМИНГУЭЙ

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

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

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

Бизнинг давримизда тўплам Хемингуэйга маълум даражада шукрат олиб келди. Бу унинг жиддий мавзудаги биринчи асари эди. Унда адибнинг ҳаққоний ғоялари илк бора мужассам этганини кузатишимиз, шунингдек, ёш ёзувчига илҳом бағишлаган, уни қизиқсиргани ва бадиий ҳамда эстетик дунёқарашларининг асосий йўнашилларини белгилаб берган мавзулар доирасини ҳам кўриш мумкин. Ўртиборли томони шундаки, тўпламнинг тузилиши ўзгача – янада жиҳатдан оддий ҳикоялар, кичик ҳажмдаги миниатюралар билан шиманиб туради. Ҳикояларнинг раван оқими эса бирда-

нига авж олиб, тез ва шиддатли тус олади. Муаллифнинг ўйлаган нияти, асосий мақсади айнан шу йўсинда рўёбга чиқади. Унинг фикрича, “энг муҳими, умумий кўринишни, манзарани яратиш лозим, орада тафсилотларга ҳам ўрин бериш фойдадан холи эмас. Бу ҳолат, бирон-бир нарсага, аввало, оддий кўз билан қарашга, айтайлик, шитоб билан қиргоқ ёнгинасидан ўтиб кетиб, кейин унга дурбин орқали қайта тикилиб синчков қарашга ўхшайди. Ёки, бошқачароқ қилиб айтганда, қирғоққа узоқдан қараб, сўнгра у ерга бориб ва бир оз яшаб, кейин эса у ердан кетиб ва яна узоқ-узоқдан соғинчила эслашга ўхшайди”.

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

“Жуда қисқа ҳикоя” (*A Very Short Story*) тўпамда ўзига хос ўрин эгаллайди, Италияда госпиталда ётган пайтларида ёзилган, парваришлаган ҳамшира Агнесса фон Куровски ўртасида шунга ўхшаш ишқий муносабатлар пайдо бўлган эди; Агнесса унга турмушга чиқишни ваъда қилиб, ўз ваъдаси устидан чиқа олмади. Ҳикоянинг охири атайин, бир қадар кўпол мазмун касб этади. Ваҳоланки, ушбу ишқий сюжет, кейинчалик бирмунча кенгайтирилиб, ёзувчининг янги тажрибаси, янги фикрлари билан бойиши ва “Алвидо, курол” романига айланиши билан характерлидир.

“Уйда” (*Soldier's Home*) ва “Биг-Ривер” ҳикояларида муаллиф урушдан уйига қайтиб келган аскарнинг руҳий ҳолатини тавсиф

килади. Ҳаётда ўз ўрнини топа олмаётган инсоннинг изтиробларини, саросимага тушиб қолган онларини тасвирлайди. Ўғил ва ота-она ўртасида пайдо бўлган ихтилофларни баён қилади. Дикқатга сазовор томони шундаки, буларнинг ҳаммаси Хемингуэйнинг бошидан ўтган ва қалбида ўчмас из қолдириб кетган воқеалар эди. “Биг-Ривер” (*Big Two-Hearted River*) ҳикоясида унинг қаҳрамони урушдан қайтиб келганлиги тилга ҳам олинмайди, лекин ҳикоянинг руҳияти, қаҳрамон кайфияти бу инсон урушдан қайтиб келганлигини имдан эслатиб туради; руҳан эзилган, келажакка ишончини йўқотиб, тушкунлик ҳолатида қайтган солдат, бу ёғига табиат қўйнида тинч ва осойишта яшаб, хузур-ҳаловатда бўлишни орзу қилади.

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

Табиий ўлиш, зўрлаб ўлдириш, бевакт ўлиш, очликдан ўлиш, қаҳрамонларча ҳалок бўлиш, ўлимга ҳукм қилиниш, ёмон аҳволга тушиб қолиш, азоб чекиш, бир сўз билан айтганда, ҳаёт-мамот маънаси тўпламнинг номини – “Бизнинг давримизда” адиб тўлалигича ифода қилади. Хемингуэй фикрича, ҳаёт ҳақида виждонан, рўй-рост ёзиш – бу ўлим ҳақида ҳам ёзиш демакдир, чунки унинг қатъий ишончи “ҳаёт – бу, умуман олганда, фожиадир, унинг охири шундан ҳал қилиб бўлинган”, деган ақидага тақалади.

Хемингуэй ўзи учун “одоб-ахлоқ қоидаларини” ишлаб чиқди. Ушунинг мазмун-моҳияти қуйидагилардан: яъни одам ўлимга, мағлубиятга маҳкум этилган экан, ўз инсоний қадр-қимматини сақлаб қолишнинг ягона йўли – бу дадил бўлиш, ҳеч нарсадан қўрқмаслик, ҳар хил вазиятларда ҳам ўзини йўқотиб қўймаслик, худди спортдаги каби “ҳалол ўйин” қоидаларига риоя қилишдан иборатдир. Ҳаммаси қаҳрамонларидан фарқли ўлароқ, Хемингуэй қаҳрамонлари мард, ориятли соф виждонли инсонлардир. Биринчи марта бу фикрни Хемингуэй “Бизнинг давримизда” тўплами устида ишни тугат-

ганидан сўнг, “Аёлларсиз эркеклар” (*Men Without Women*, 1927) номли тўпламига кирган “Енгилмаган” (*The Undefeated*, 1924) ҳикоясида мужассамлаштиришга ҳаракат қилди. Унда қарилликни бўйнига олишни истамаётган матадор ҳақида ҳикоя қилинади. У қандай бўлмасин ҳаммага яна ҳали матадор бўла олишини, қўлидан шу ишгина келишини, буқаларни енгилмаган ҳали куч-қудрати етарлиликни исботламоқчи бўлади. Ҳикоя гоёсини унинг номидан пайқаш қийин эмас, гоёнинг мазмуни қуйидагича: ҳатто мағлубиятга учраб ҳам, одам енгилмаган бўлиб қолавериши мумкин. Ўзига хос маънога эга томони шундаки, Хемингуэй қаҳрамон сифатида ҳаёлий, ўз тасаввурида ўйлаб чиққан образни танлаб олди, буқалар жангида эса, ўртага ҳаёт тикилганига қарамасдан, у бор йўғи ўйин холос. Бироқ ҳаётда инсон ҳеч қачон таслим бўлиши мумкин эмаслиги, қандай зарбалар берилмасинки, у ортга чекинмаслиги ҳақидаги фикр Хемингуэйни бутунлигича банд этганди. Бу туйғу муаллифга “Ва қуёш чиқаверади” (*The Sun Also Rises*, 1926) романи устида ишлаётган пайтларида янада муқим ўрнашиб, унга илҳом бағишлади. 1927 йил Англияда “Фиеста” (*Fiesta*) номи остида босилиб чиққан ушбу роман Хемингуэйга оламшумул шухрат олиб келди. Роман эпиграфида муаллиф “йўқолган ташландик авлод” (*the lost generation*) ҳақидаги машҳур иборани эпиграф қилиб келтиради. Дарҳақиқат, бу роман чехраларга уруш муҳри босилган одамлар ҳақида эди. Бу роман урушда тирик қолган, лекин алданганлигини англаган, баландпарвоз шиорлар ёлгон эканлигини тушушган, оқибатда ўзлигини йўқотиб саросимага тушган одамларнинг аччиқ қисматида ҳикоя қилар эди. Бу одамлар Хемингуэйнинг яқин таниш бўлган, чунки унинг ўзи ҳам ўша одамлар муҳитида яшаган. Ўша мудҳиш қирғинларда омон қолган бўлса-да, уларнинг фарқи – унинг бу ҳаётда ягона таянч нуқтаси – ижод шуқорборлигида эди. Айнан шу бебаҳо хислатини муаллиф ўз қаҳрамон журналист Жейк Барнс образида мужассам этади. Жейк Барнс урушдан қолган оғир жароҳатига қарамасдан, ҳаёт олдида таслим бўлмайди, инсоний қадрини йўқотмайди, ўз обрўсини ерга урмай ишлашни, ижод қилишни давом эттиради.

Роман қаҳрамонларининг ўзига хос қиска ва лўнда, яқин етмаган диалоглари, изоҳлар ва бўлиб ўтаётган воқеаларга муаллифнинг аралашмай ҳолис тасвирланиши билан алоҳида ажратилган турувчи Хемингуэй услуби шаклланади, сайқал топади. Уруш

оғир яраланган Жейк Барнс адабиёт ва журналистика соҳасига эндигина қадам босди, у ва унинг дўстлари ғам-ташвиш, қайғу-ҳасрат оғушида қолиб, аламини ичкиликдан, кайф-сафо, ўйин-кулгидан олмоқчи бўлишади; бир сўз билан айтганда, “йўқолган авлод”га ҳос бўлган кайфиятни, феъл-атвор ва юриш-туриш тарзини ўзлариди ифода этадилар. “Йўқолган авлод” (lost generation – журналист ва ёзувчи Гертруда Стайн биринчи ишлатган) ибора бу сўзни машина таъмирлови фронтчи устага унинг бошлиғи айтган. Бу фронтнинг оғир синовларидан ўтган ва урушдан қайтиб келган ёшлар, руҳан эзилган, тушкунликка йўлиққан авлоддир. Асарда, айтишда, Испания табиатининг бетакрор манзаралари, испан халқи, уларнинг миллий байрами – фиеста сахналарида Хемингуэй ҳаётининг абадийлигини яна бир бора ҳаётий тасвирлашга эришади.

Бадиий ижодда виждонлилик масаласи Хемингуэй учун ёзувчининг ҳаётга нисбатан виждонан муносабати муаммоси билан чимбарчас боғлангандир. “Пешиндан кейинги ўлим” (*Death in the Afternoon*, 1932) асарида адиб: “Энг муҳими, виждонан яшаш ва иштишдир”, деб ёзади. Кейинги “Африканинг яшил қирлари” (*Green Hills of Africa*, 1935) асарида Африка бўйлаб ов саёҳатлари нундалиги Хемингуэйнинг адабиёт ҳақидаги фикрлари ва ёзувчилик меҳнатининг синоатлари ҳақидаги ўй-фикрлари билан галматил шмашиниб туради. Адиб истеъдод, интизом, ўзини ўзи тута биллиш, ўзини ўзи танқид қила олиш каби тушунчалар билан бир каторда, ёзувчига нималар зарур эканини бирма-бир санаб ўтаркан, унг муҳими, “Парижда сақланаётган метр эталонидек сира ўзгармайди” виждонга эга бўлиш лозим”лигини таъкидлайди.

Адиб ўзининг энг яхши ҳикояларидан бири “Килиманжаро қорлари” (*Snows of Kilimanjaro*, 1936)ни ушбу муҳим мавзуга бағишлади. Ҳикоя қаҳрамони ёзувчи Гарри образида Хемингуэй биографияси билан боғлиқ кўп воқеаларни учратамиз. Ўлим билан олишадиган Гарри ҳаётидаги кўп нарсаларни эслайди: 1920-йил Париждаги ҳаёт, Яқин Шарққа бўлган ижодий сафар... Буларнинг барчасини Хемингуэй ҳам ўз бошидан кечирган эди. Лекин Гарри Хемингуэйга ўхшамайди, таъбир жоиз бўлса, муаллиф ўз қаҳрамонига ўзи ҳолатдаги биографиясини беради, яъни у ўз истеъдодини кўрсатишда, унга хиёнат қилганида ҳаёти қандай бўлиши мумкинлигини тасаввур этишга ҳаракат қилади. Гарчи, Хемингуэй ўз ижодига жиддий сиёсий ва ижтимоий ҳаёт муаммоларига етарлича

тўхталиб ўтмаган бўлса-да, “Эсквайр” журналида мунтазам чоп этилган мақолаларида ўзини зийрак сиёсатдон, уруш ва фашизмга қарши позицияни эгаллаган публицист сифатида намоён қилди. Айни пайтда, у ижтимоий ҳаётдаги ўта долзарб муаммо, яъни урушдан сўнг ночор аҳволда қолган одамлар турмуши мавзусига асосий эътиборини қаратди. Адиб бу даврда Флорида штатидаги Ки-Уэст шаҳрида яшаркан, маҳаллий халқ билан яқиндан танишди ва улар билан оға-инидек тотув яшади.

1934 йил Хемингуэй денгизда балиқ овлаб кун кўраётган Гарри Морган ҳақида ҳикоя қилувчи “Бир рейс” (*One Trip Across*) деб номланган қиссасини ёзади. Унинг давоми бўлган “Контрабандистнинг қайтиши” ҳикояси босилиб чиқади. Ҳаётда алданган ва ҳеч бир вақосиз қолган Гарри Морган, ўз оиласини боқиш учун конунга хилоф иш тутганлиги, вазиятнинг ўзи уни жиноят қилишга мажбур қилгани ҳар икки ҳикоянинг бош мавзусига айланади. Кейинроқ эса шу мавзу асосида “Ё бор, ё йўқ” (*To Have and Have Not*, 1937) романи юзага келади. Романнинг биринчи ва иккинчи қисмига айланган олдинги ҳикояларга Хемингуэй учинчи, яъни ўз қаҳрамонининг фожиали тарихини яқунловчи ҳикояни тиркаб қўйди.

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

“Ё бор, ё йўқ” романининг яёзилиш тарихи кўп жиҳатдан ушбу асарнинг бадиий соддалиги, сюжетнинг ўзаро боғланмаганлиги, матннинг ҳар хил услубда ёзилганлигида кўзга ташланади. Хемингуэй ижодий биографиясида бу романнинг муҳим ўрин эгаллаган

лигини, ўзида ҳаётни ижтимоий нуқтаи назардан ўрганиш ва англаб етишда илк жиддий ёндошувдан дарак берувчи асар бўлганлигида деб тушунмок керак.

Қамал қилинган Мадрид шаҳридаги “Флорида” меҳмонхонасида яшаган Хемингуэй “Бешинчи колонна” (*The Fifth Column*, 1938) пьесасини ёзади. У ҳеч қачон ўзини драматург деб ҳисобламаган, бу унинг ижоди давомида ёзилган ягона пьесаси эди. Шу боис, биринчидан асарнинг шошилиб ёзилганлиги, иккинчидан, унда маълум даражада драматик услубий маҳорат етишмаганлиги сезилиб туради. Нима бўлганда ҳам, ушбу пьеса Хемингуэй ижодида муҳим босқични белгилаб берди, сабаби асарда илк дафъа драматик оюя, янги мавзу ва янги образлар галереяси намоён бўлган эди. Буларнинг барчаси, энг аввало, бош қаҳрамон – америкалик аскар Филипп Роллингс тимсолида намоён бўлади; у, Хемингуэй ижодида, шубҳасиз, янги қаҳрамон эди. Ёки, тўғрироғи, янги қаҳрамон эмас, балки унинг роман ва қиссаларининг ўша-ўша эски қаҳрамони бўлса-да, бироқ муаллиф билан бирга улғайган, камолга етган ва янги даврга қадам қўйган ҳамнафас, замондошдир. Муаллиф қаҳрамони Филипп Роллингс билан ўзи ўртасидаги ўхшаш қиёфа ва ҳислатлар борлигига, энг муҳими, изчил боғлиқлик мавжудлигига илоҳида урғу беради, бу қаҳрамонни ўз анъаналари давомчиси сифатида кўрсатади. Аммо Филиппни ҳали-ҳануз беташвиш ва фаромон ҳаётга интилиш ҳислатлари мавжуд эди. Масалан, “Килиманжиро қорлари” ҳикоясидаги Гарри ҳам айнан шу зайлда ҳаёт кечирганини эслайлик. Баъзан Филипп ҳам ўзига тўқ ва бекаму кўст илғитни кўмсаб қолади. Қолаверса, бу ҳаётга қайтишга унинг севиқли аёли Дороти Брижес чорларди. Бу аёл сиймосида эса Филипп соғинган, кўмсаб қолган барча ижобий нарсалар тажассум эди. Хемингуэй пьеса сўзбошисида куйидаги сатрларни бежизга ёзмаганиди: “...шундай қиз борки, уни исми Дороти, лекин уни бемалол егинч (настальгия) деб ҳам аташ мумкиндир”. Дороти Филиппни олдинги тинч ва осойишта ҳаётга қайтишга ундаганида, йигит унга шундай жавоб қилади: “Сен боришинг мумкин. Мен у жойларнинг бирчасида бўлганман, энди улар ортда қолди. Мен эндиликда борадиган жойимга ё бир ўзим, ёки менга ўхшаганлар билан бирга бораман”.

Хуллас, Хемингуэй қаҳрамонининг ҳаёти ўзига хос маънога, янги мазмунга эга бўлди ва у ўз хоҳиши билан жангга отланди. “Олдинда эллик йил эълон қилинмаган урушлар мени кутиб туриб-

ди ва мен бу урушларда иштирок қилиш учун шартнома туздим, – дейди Филипп. – Эсламайман қачонлигини, лекин уни имзоладим”. Урушни лаънатлаган, қуролни ташлаган ва “бир томонлама битим” тузган “Алвидо, қурол” романи қаҳрамони Фредерик Генри эгаллаган позициядан фарқли ўлароқ, Филипп Роллингс узоқ ва машаққатли урушлар йўлини босиб ўтди.

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

Сюжет йирик роман учун жуда оддий ва жўн туюлса-ди, муаллиф ушбу асарида бир қатор маънавий, ахлоқий муаммоларни ҳал этишга, энг муҳими, ўзи истаганидек янги ҳал этишга ҳаракат қилади. Муаллиф юксак ғоя деб ихтиёр қилган, ўз зиммасига олган бу маънавий бурч ва унга чамбарчас боғлиқ инсон ҳаёти, унинг кадр-қиммати муаммоси эди. Шу боис, роман мазмунига фалокат, фожиа туйғуси сингиб кетганини кузатамиз. Роберт Жордан шу ҳис-туйғулар оғушида яшайди. Ўлим таҳдид қилмоқда, жанг хавфи уфуриб турибди, лекин бу ўлим олдидаги ожизлик ёки ҳалокатни маҳкумлиқ фожеаси эмас. Жанговар топширикни бажариш ўзи ни сафдоши қария Ансельмо ўлими билан тугаши мумкинлигини тушунган Жордан, шунга қарамасдан ҳар бир инсон ўз бурчини иди этиши зарур деб ҳисоблайди ва бурч бажарилишига кўп нарса қолаверса, уруш тақдири, балки ундан ҳам муҳимроғи, келажак тақдири билан боғлиқ бўлиши мумкин: “Бундай ўйлаш уят, – деди

ўзига ўзи. – Наҳотки, сен бошқача бўлсанг, наҳотки, умуман бошқача одамлар бўлса, наҳотки, улар билан ҳеч нарса содир бўлиши мумкин бўлмаса? Буйруқ берилди, зарур буйруқ ва сен уни ўйлаб топмагансан, кўприк ҳам бор ва бу кўприк атрофида инсоният тақдири ҳал этилиши мумкин... Сенинг олдинда биргина назифа бор ва сен уни бажаришинг лозим”. Шу тариқа фақат ўз ҳаёти ва муҳаббатини қутқариб қолишни ўйлаган Фредерик Генри индивидуализми ўрнига инсоният олдидаги бурчини чуқур ҳис қилган, озодлик учун курашишнинг юксак ғоясини тўлиқ англаган янги қаҳрамон – Роберт Жордан келди.

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

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

Хуллас, романнинг бадий моҳияти, ғояси, фожиавийлиги шайри қисмида яқун топади. Жордан топшириқни бажаради, кўприк портлатиб юборилади, лекин унинг ўзи оғир ярадор бўлади. Ҳар бир инсон адо қилмоғи лозим бўлган бурч мавзуси яна янграйди. Жордан: “Ҳар бир одам қўлидан келганини қилади. Сен ўзинг учун энди ҳеч нарса қилолмайсан, лекин бошқалар учун зарур бўлган нарсани қилаолишингни исботладинг”. Ҳа, у жанговар дўстларининг орқага қайтишларига имкон яратиш учун, муқаррар ўлимга борди. Ўлим олдидан Жордан яшаб ўтган ҳаётига яқун ясайди. Шунинг умид ва ишончга тўла эди. “Нимага ишонган бўлсам, шу ҳаётим учун бир йил кураш олиб бордим. Агар биз шу ерда ғалаба

қозонсак, демак, ҳамма ерда ғалабага эришамиз. Дунё – гўзал жой, унинг учун курашсанг арзийди ва мен уни тарк этмоқчи эмасман. Сенинг омадинг бор экан! – деди у ўзига, – сен инсонга муносиб яшадинг. Бошқаларга нисбатан, сенинг ҳаётинг мактагулик бўлди, чунки унда ушбу охириги кунлар бор эди. Сен нолимасанг ҳам бўлади”.

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

1952 йилда кўпни кўрган, етарлича ҳаётий тажриба тўплаган Хемингуэй ўзининг “Чол ва денгиз” (*The Old Man and the Sea*, 1952) қиссасини ёзади. Ушбу асар муаллифга ҳақиқий шухрат олиб келди. Адиб бу асари учун 1954 йил адабиёт соҳасида Нобел мукофотига сазовор бўлди. Бу қисса бадиий маҳорат, қолаверса, унда кўтарилаётган муаммолар замирида адабий жараёнда муҳим воқеага айланди. Ҳажман унчалик катта бўлмаган ушбу қисса Хемингуэй ижодида алоҳида ўрин тутади. Уни чуқур фалсафий маънога эга ҳикоя деса ҳам бўлади, шу билан бирга унда тасвирланган образлар ўзига хос аниқ характерлар рамзий умумлашма даражасига кўтарилади. Хемингуэй ижодида ўз меҳнати туфайли ҳаёт маъносини англаган заҳматкаш инсон Хемингуэй ижодида илк бор қаҳрамонга айланади. “Ё бор, ё йўқ” романидаги Гарри Морганни “Чол ва денгиз” қиссасидаги Сантьяго билан тенглаштириб бўлмайди, негаки у тайинли меҳнат қилмайди, таваккалига яшайди, қалтис ишларга ҳам қўл уради, жиноят орқасидан тирикчилик қилади. Кекса Сантьяго эса ўзи ҳақида бошқача фикрда, дунёга бир умр балик овлаш учун туғилганлигини таъкидлайди. Ўз касбига бўлган бундай муносабат Хемингуэйга ҳам хос эди, у бу дунёда ёзиш учун яшаётганлигини кўп марта айтган.

Сантьяго балиқ ови билан боғлиқ ҳамма нарсани билади. Кубада кўп йил яшаган Хемингуэй ҳам бу ишда катта тажриба ортирганди. Чол улкан найзабалиқни тутиб олади, денгизда у билан узок, тинка-мадорни куритадиган, куч-кувватдан маҳрум этгувчи, ҳолдан тойдирадиган олишувни бошидан кечирришга мажбур бўлади, ниҳоят балиқни енгади, аммо йирткич акулалардан ўз ўлжасини химоя қилишга курби етмайди, курашда енгилади. Бу воқеа тафсилотлари жуда аниқ, балиқ овини яхши билувчи тарафидан ёзилганлиги аниқ кўриниб туради. Сабаби, Хемингуэй балиқчиларнинг хавfli ва машаққатли касби, сиру синоатларидан воқиф эди. Қиссада денгиз гўё тирик мавжудотдек намоён бўлади: “Бошқа, ёшроқ балиқчилар денгиз ҳақида худди макон, рақиб, баъзан душмандек гиширишарди. Чол эса денгизни худди илтифотли, саховат кўрсатётган ёки ундан маҳрум этаётган аёлдек ҳис қиларди, гарчи ёвузлик ёки бемулоҳаза иш тутса, нима ҳам қилиб бўлади, унинг табиати шунақа”.

Сантьягода ҳақиқий улугворлик мужассамдир. У ўзини табиатнинг қудратли кучларига тенг деб билади. Чолнинг балиқ билан олиб борган кураши рамзий маънога эга бўлиб қолсада, инсон меҳнати ва унинг чеккан заҳматлари тимсолига айланади. Чол балиқ билан тирик жонзод, қолаверса, ўз тенги билан гаплашгандек суҳбатлашади. “Балиқ, – дейди у, – мен сени яхши кўраман ва ҳурмат қиламан. Лекин окшом тушганга қадар, сени ўлдиришим лозим”. Сантьяго шунчалик табиат билан уйғунлашиб кетганки, ҳаттоки осмонда чарақлаб турган юлдузлар ҳам унга тирик, жонли нарсалардек кўринади. “Қандай яхши – ўзига ўзи гапирди у, – юлдузларни ўлдиришга тўғри келмайди! Тасаввур қилинг: ҳар куни тунда ойни тутиб оламан деган одамни! Ой эса барибир ундан кочиб кутилиб кетади”.

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

Хемингуэй аслида, “ҳақиқий чолни ва ҳақиқий болакайни, ҳақиқий денгиз ва ҳақиқий балиқни, ва ҳақиқий акулаларни тасвирлашга” ҳаракат қилганини ёзган эди. Тан олиш керакки, ёзувчи ўз мақсадига эришди. Ўқувчини ҳайратланарли даражадаги аниқлик, денгиз манзараларининг жонли, ёрқин рангларда тасвирланганлиги, унинг гўзаллиги ва жозибадорлиги, Сантьягонинг найзабалиқ ва акулалар билан олиб борган ҳаёт-мамот курашининг бадиий тасвири ҳайратга солади, ўзига тортади. Дарвоқе, қиссада фақат инсон жасорати, мардонавор ҳаракати ҳақида гап бораётгани йўқ, Сантьяго ҳақиқатан ҳам ёлғиз бўлганида, унинг ҳаёти, яшаш учун кураши ўз маъносини йўқотган бўларди. Маълумки, қиссадаги воқеалар замирида чолга Манолин исмли болакай ҳамроҳлик қиладди. Денгизда бирон-бир егулик ушлаб олиш илинжида қилган омадсиз овидан сўнг болакай, чол киёфасида фақатгина устозини эмас, балки яқин дўстини ҳам кўради, унга ғамхўрлик қиладди, меҳр ила муносабатда бўлади. У чолга руҳий далда беради, ўз кучига бўлган ишончни мустаҳкамлайди, овқатлантириш учун кафега етаклаб боради. Сантьяго болакай илтифотларини мамнуният билан қабул қиларкан: “Нима ҳам дердим, агар денгизчи денгизчини сийласа...”, дея миннатдорчилик билан болакайга эргашади. Инсонлар ўртасидаги бирдамлик, ўзаро ёрдам, энг муҳими, одамларнинг иттифок бўлиб яшашлари қиссанинг бош мавзусига айланади.

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

Хемингуэйнинг олдинги қаҳрамонлари буржуазия ҳаётининг ушбу қонуни (одам-одамга бўри) метиндек мустаҳкамлигига кўр-кўрона ишонган эдилар. Шунинг учун ҳам улар “ҳеч нарсага эга бўлолмаган ғолибга” айланишганди. Сантьяго мағлубиятга учраганда ҳам барибир ғолиб бўлиб чиқади. Буни болакай: “Улар сени енга олмади-ку! Балиқ сени енга олмади-ку”, деган хитоби билан тасдиқлайди. Шу тарзда чол ва болакай ўртасидаги оддий суҳбатда моҳир ҳикоячи ўзининг асосий фикри, айтиш мумкинки, ниятининг “калит”ини намоён қила олди. Хемингуэй қиссаси, одатда, пухта ўйлаб чиқилган умумлашма натижасидир. “Инсон мағлубиятга учраш учун яратилгани йўқ. Инсонни йўқ қилиб ташлаш мумкин, ammo инсонийликни асло енгиб бўлмайди!”, – хитоби орқали адиб ўз фикрини ўқувчига етказди.

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

Таъкидлаш жоизки, Хемингуэй ўзига хос услубга эга санъаткордир. Ёзувчининг илк ҳикоя ва романлари нашрдан чиқа бошлаганиданок танқидчилар унинг асарларида диалог муҳим аҳамият касб этишига алоҳида эътибор қаратишганди. Диалог муаллифнинг қаҳрамонлар тавсифу-таърифларини, узундан узоқ лирик чекинишларини, аҳамиятсиз баёнлардан қутқаради, “Хемингуэй насриси”нинг драматизмини кучайтиради. Шу билан бирга диалогнинг қиска ва лўндалиги, лексик жиҳатдан соддалигини ҳам таъкидлаб ўтиш лозим. Хемингуэй қаҳрамонлари оддий жонли тилда сўзлашади. Уларнинг нутқи шоирона метафоралардан холи. Ушбу юзада қалкиб турган соддалиқда жонли, ҳаяжонли фикр устунордир. Бу фикр сўзларда, балки асар матнининг тағмаъносида қолиб кетади. Ўқувчи қаҳрамоннинг руҳий ҳолатини теран англагандан кейингина ушбу тағмаънони тушуниб олиши мумкин.

УИЛЬЯМ ФОЛКНЕР

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

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

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

Фолкнер орзусига қулоқ солгудек бўлсак, беихтиёр унинг биографиясини эмас, балки у яратган асарлар биографиясини ёзиш натижасида қўлимизга қалам оламиз.

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

1924 йилда Фолкнер ҳаёти ва ижодида кескин бурилиш ясаган йил бўлди. У Нью-Орлеанда “янги ижодкор авлод отаси” дегувчи юксак номга сазовор бўлган адиб, Америка адабиётининг тирик классиги Шервуд Андерсон (*Sherwood Anderson*, 1876–1941) билан танишади. Шуни алоҳида таъкидлаш жоизки, Американи орзу-умидлар ушаладиган замин дейишларига қарамасдан, унда маш-хурликка эришиш жуда мушкул. Америка адабиётида шундай маш-хурликка эришган, ўз сўзини айта олган, китобхон эътиборини қо-юнган Андерсон ёш Фолкнер ижоди билан қизиқиб қолади ва унга шеърятга эмас, кўпроқ насрига жиддий эътибор қаратишни мас-лаҳат беради.

Андерсон ёш шоирнинг “ҳеч нарсага ярамайдиган” шеърларини ўқиркан, унга: “Сиз узоққа борасиз. Фақат асов отни қандай жи-ловлаш лозим бўлса, Сизни ҳам худди шундай жиловламоқ керак”, – дейди. Фолкнер “Мармар фавн” (*The Marble Faun*, 1924) деб номланган илк шеърини тўплами муваффақият қозонмагач, ҳаётда кўпни кўрган Шервуд Андерсон ҳақ эканига ишонч ҳосил қилди. Бу мағлубият Фолкнернинг ҳамиятига қаттиқ теккан бўлса-да, устоз маслаҳатларига амал қилиб, шеърятни ташлаб, насрида ижод қилишга астойдил киришади. Лекин ундаги “жанублик ғурури” осонликча ён беришни истамади ва устоз Андерсонга гаров ўйнаш тиклифи билан мурожаат қилади. Ҳайрон бўлган Андерсон навқи-рон қаламкаш шартини қабул қилишдан бошқа чора тополмайди. Қизиги кейин бошланади. Гаров ҳазил тариқасида унутилаёзган бир пайтда Фолкнер ўзининг биринчи насриик асари “Аскарлик му-кофоти” (*Soldiers' Pay*, 1926) романини ёзиб тугатади ва гаровда устозни ютган бўлиб чиқади. Ушбу романда ёзувчи урушнинг дах-шангли манзараларини реал ёритар экан, ундаги “қаҳрамонлик ни-лобини” олиб ташлайди, балки урушни инсон бошига тушган фало-кат деб тасвирлайди. Аслида, “ватанпарварлик”, “фидойилик”, “қаҳрамонлик”, “жанговар шон-шуҳрат” қабилидаги баландпарвоз сўиш ортида мудҳиш қиёфадаги ўлим яширинганини эътироф этиди. “Уруш, аслида, бу Чикагодаги қассобхоналардир. Фарқи шундаки, урушда гўшт ерга кўмилади”, – деб ёзади у. Бу қаҳр-ға-зибга тўла сўзлар урушдан кейинги авлоднинг ҳаёт маслагига ай-ланди. Вақт ўтиб, адиба Гертруда Стайн бу авлод ёзувчиларини “ўқотилган авлод” деб атади (Бундай баҳолашга Э.Ҳемингуей но-ринилик билдирган - *нашр*).

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

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

Назаримизда, Фолкнер яратган асарларнинг сюжетини бир икки жумлада қайта ҳикоя қилиб бериш анча мушкул, эҳтимол шарт ҳам эмасдир¹. Ёзувчининг ўзи бутун ҳаёти давомида “у ўзи билган дунё тарихини” ёзганлиги, “ҳаётда бирор маъно борми йўқми, агар йўқ бўлса, уни ахтариш шартми, йўқми” дегувчи саволга жавоб беришга ҳаракат қилганлигини англаб етиш мумкин.

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

Бир парча ерда Фолкнер “олтин кони” очди ва ўзининг коинотини, ўзи тўқиган мамлакатини кашф этди ва унга Йокнапатофа деб ном берди. Унинг харитаси биринчи марта “Абсалом, Абсалом!”

¹ Бу ерда У.Фолкнер “Кўрғон”, “Августдаги ёғду”, “Шовқин ва ғазаб” асарларининг қаҳрамонлари эсланади - *нашр*.

(*Absalom, Absalom*, 1936) романи муқовасида босиб чиқарилди ва миллионлаб нусхаларда дунёга тарқалиб кетди. Бу митти мамлакатда ёзувчи асарларининг қаҳрамонлари яшарди: Томас Сатпен текислаб шудгорлаган ўз ерига биринчи чигитни қадаб, ҳашаматли уй солди. Сал нарироқда – руҳоний Хайтауэр уйи қад ростлади, бу уйда Жо Кристмас ўлдирилди. Нариги кўчада – тахта заводи, Роза Колфилднинг гулларга бурканган уйи. Бу кўчадан Энс Барнс ўғиллари билан турмуш ўртоғининг майити солинган тобутни кўтариб ўтган эди. Дарвоқе, шаҳар четидан темир йўл ўтган. Темир йўлдан шарққа қарасангиз – француз жарлиги, қалин қарағайзорли тепаликларни кўрасиз. Ўша ерда Билл Варнер дўкончаси ва чоракор деҳқонларнинг майда фермаларини топасиз. Харитага яхшилаб рўзим солинг ва ўзингизни шу “бепоён” ўлкага тушиб колгандей ҳис қиласиз. Пастроқда, одатда зарур маълумотлар, белгилар ва харита мисли таби келтириладиган жойда: “Йокнапатофа округи Миссиссипи штати. Майдони: 2400 кв. м. Аҳолиси: оқ танлилар – 6298, қора танлилар – 9313. Уильям Фолкнер унинг ягона эгаси ва ҳокими”, деб ёзилган.

Фолкнер “пахта далалари Гомери”га айлангани йўқ, балки шифқатсиз тарзда ўзининг ирқчи миллатдошларини танқид қилиш (Улидан борди, меҳр-муҳаббат ва нафрат бир-бирини асло инкор қилмаслигини яна бир қарра исботлади. Тарихий аҳамиятини йўқотган, ҳаётини куч-шижоатидан қолган жанублик бадавлат аристократлар даврасига, зодагон ер эгаларига оддий халқни, ердан чиққан содда одамларнинг метиндек иродаси ва одоб-ахлоқини қирима-қарши қўйиш қанчалик оддий, айти пайтда ўта қизиқарли мавзу эди. Бироқ ёзувчининг айбловчи сўзлари, қораловчи нутқи кичимой ва иктисодий келиб чиқишидан катъий назар, барча кўнглиларга хос бўлган иллатларга қарши қаратилди: хоҳ у кибруданоси баланд олий табақа бўлсин, хоҳ у саводсиз, реал дунёни кўрмоччи деҳқон бўлсин. Табиатда мавжуд ранг ва тусли ирқий устунлик назариясини кораларкан, Фолкнер ирқий айирмачилик, тини рангига қараб парчаланиш фожеси ва дард-аламини кўрсата олди, ҳуқуқ ва давлат идораларининг очикдан-очик иккиюзламачилигини, диний хурофот, мутаасибликнинг бошига таъна ва маломат топишларини ёғдирди. У юракни ёзувчи дард-алам билан қадрдон замани ҳақида: “Шаҳарда турли авлиёлар номидаги бешта черков бор, лекин катта-ю кичик болалар кичқириб, шодон ва беғам ўй-

найдиган, қариялар учун эса – уларнинг шўхликларини ўтириб кузатишга бир қарич ер йўқ... Жанубимиз аччиқ тақдирга, лаънат балосига йўлиққан”, деб ёзади. Йокнапатофада борган сари “шовқин ва ғазаб” қутуради. Агар Фолкнер тилининг частотали (сўзларнинг қўлланиш даражасини кўрсатувчи) лугатини тузгудек бўлсак, унда азоб-уқубат ва жабр-жафони ифодаловчи сўзлар биринчи ўринни эгаллаши турган гап. Жиноят, зўравонлик оқибатида ўлим, жиннилик, маккорона ният, бағри тошлик, одам қалбидаги қоронғу йўллар ва сўқмоқлар – буларнинг ҳаммаси Фолкнер асарларида кўз ўнгимизда намоён бўлади. Адиб бутун инсоннинг вужудини қамровчи эҳтиросларни, эс-ҳушни эгаллаб олган ёвуз ёки эзгу ниятлар жиловини тортиб қўйишни хаёлига келтирмайди, бегоналардан яширишни ўйлаб ҳам кўрмайди. У эҳтирос, хирсий ҳис-туйғу, вужудни кемирувчи кучли нафсга унинг охириги томчисигача томиб, сизиб чиқишигача имкон беради. Фолкнер қахрамони фақат ўлим тўшагида, ҳаёт билан видолашув пайтида худди Саҳрои Кабир кумликларига сингиб кетувчи бир томчи сувдек тўплаган ҳаётий тажрибасини, яшаб ўтган умрининг бемаънилигини тўлиқ англаб етади.

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

Замондошлари Фолкнер ижодини турлича баҳолашди. Бир қатор танқидчилар Фолкнер “америкаликларга нияти холислик, эзгу мақсадларга йўғрилганликнинг ҳавоси дим муҳитидан, соғлом фикрли ва ҳаддан ташқари қоқоқликдан чиқиб кетишга ёрдам берди”, деган фикрга боришиб, “ёзувчи Жанубни хаспўшламасдан кўрсатишнинг уддасидан чиққан”лигини таъкидлайди. Аммо ватандошларининг аксарияти унинг асарларида худди кўзгуда ўзларини таниб қолишдан кўркиб, адибни “қоралаш”га уриндилар. Кўпчиликка унинг бадий услуби ва фалсафий мушоҳадаси ёқмасди. Фолкнер асарларига ёзилган биринчи мақолаларнинг номларида ҳам буни яққол сезиш мумкин: “Адабиётда дардчиллик”, “Шафқатсизлик мактаби”, “Даҳшатлар адабиёти”, “Миссисипидаги жоду”, “Узоқ Жанубда Достоевский сояси” ва ҳоказо. Йиллар мобайнида даврий матбуот унинг номини ёмонотлик қилди. У туғилиб ўсган,

яшайтган штат ҳам адиб ижоди ва сиёсий қарашларига қарши чиқди. Фолкнер сиёсий қарашлари ҳақида мунаққидлар кўп ёзишган ва баҳслашган бўлсалар-да, унинг ўзи “сиёсатдан анча йироқдаман”, деб ҳисобларди. Айни пайтда, у инсон шаъни, кадр-қиммати ва эркинлигини бузадиган ҳар қандай ҳаракатга жон-жаҳди билан қарши чиққан. У: “Адолатсизлик мени каноп тўрвага зўрлаб тиқилган, тимдалаб юлишга тайёр мушукка айлантиради”, деб ёзган эди.

Адиб Россияда галаба қозонган пролетар инкилобини қабул қилолмади. У бир гуруҳ америкалик ёзувчилар делегацияси таркибида Совет Иттифокига бориш таклифини ҳам рад этди. Кейинчалик бунинг сабабини: “Россиянинг маънавий-руҳий ўзанини бузган, ёшлигида таъзим қилган Толстой, Достоевский, Чехов идеалларини буткул унутиб юборган, ўз халқига хоинлик қилган тузум ҳукмрон бўлган мамлакатга бормасликни афзал кўрдим”, – дея тушунтиради. Айни пайтда, Фолкнер антикоммунистик хатти-ҳаракатларни, коммунизмга қарши йўғрилган дунёқарашларни ҳам қабул қила олмади. Ўзи ҳамкорлик қилган журналларнинг бирига йўллаган мактубида адиб шундай ёзади: “Мен тоталитаризмни ҳар қандай шаклда ҳам ёқтирмайман. Масалан, Миссисипи штатининг китта-ю кичик хўжайинларини ҳам, Нью-Йорклик бой-бадавдат ингалдорларни ҳам. Кўлами дунёнинг исталган четигача бориб етувчи тоталитар тузум доираси ҳосил бўлаяпти, жаҳон миқёсида “сноупсизм” фитнаси уюштирилмоқда: қора танлиларни йўқ қилиш ҳаракати, АҚШ ва унга ҳайрихоҳ давлатларнинг мустамлакачилик сиёсати, биринчи (империалистик) жаҳон уруши, иккинчи (фашизмга қарши) жаҳон уруши, Гитлер, Муссолини, Сталин... Бунинг ҳаммаси менга ётдир”.

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

Юкорида айтганимиздек, Фолкнер ижоди туганмас баҳс ва мунозараларга, шиддатли тортишувларга сабаб бўлди. Танқидчилар фурсатни бой бермасдан, унинг ҳар бир янги асарига ўз салбий (ижобий фикрлар камдан кам учрарди) муносабатини билдиришга шай туришган. Шунга қарамасдан, адиб борган сари АКШда ҳам, Европада ҳам танила бошлайди. Мумтоз ёзувчи деган улуғ номга мушарраф бўлади. Бироқ унинг ҳаётида камбағаллик ҳамон ҳукмрон эди. Нашриётлар тўлаётган қалам ҳақи, китобларининг сотилишидан келиб турувчи фоизлар оилани тебратишга етмасди. Йиғилган пуллар эса кечаги қарзлар билан ҳисоб-китоб қилишга арант етарди. Аммо бу ер Америка, “орзулар ушаладиган замин” эмасми? Фолкнер билан кимсан Голливуднинг ўзи қизиқиб қолади. Америка учун Голливуд нимани англантиши барчага аён. Бу хари-тадаги нурсиз бир нуқгача эмас. Бу Тинч океани соҳилларида, “фаришталар макони” аталмиш Лос-Анжелес яқинида қад ростлаган оддий шаҳарча эмас. Голливуд – чексиз имкониётлар, мислсиз муваффақиятлар, эртакнамо ҳаёт, яшин тезлигидаги шуҳрат тимсолидир.

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

ниши унинг зиммасига тушди. Сабаби, у оиланинг тўнғич фарзанди, устига устак ўзининг ҳам оиласи бор. Мусибат эшик қоқиб келмайди, деб бежиз айтишмаган. У бир келса, ёпирилиб келади, укаси Дин ҳалок бўлди. Оиладаги ҳаёт фожиали тарзда адиб романлари мазмунини такрорларди. Укаси Дин бир неча ойдан сўнг туғилажак боласини кўра олмасдан, авиаҳалокатда ўлиб кетди. Укасининг ноҳор аҳволга тушиб қолган укасининг ҳамбу оиласини ҳам моддий, ҳам маънавий ёрдамсиз қолдириб бўлмасди.

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

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

Нима бўлганда ҳам ёзувчи китобхон эътиборидан четда қолиб кетмади, аксинча унинг ўзига ва романларига бўлган қизиқиш янада орта борди. Дастлаб, Франция адибни Фахрий легион (Légion d'Honneur) ордени билан тақдирлади. Ватани Америкада ҳам унга бўлган муносабат ижобий томонга ўзгарди. АҚШ санъати ва адабиёти институти, Адабиёт академияси ҳам уни фахрий аъзоликка

сайлади. Кейин бадиий адабиётда энг яхши роман деб топилган “Шовкин ва газаб” асари Миллий мукофотга сазовор бўлди.

1947 йил Фолкнер учун катта қувонч келтирди. Швециянинг нуфузли газеталаридан бирида мухбир бўлиб ишлайдиган якин дўсти Фолкнерни лауреат дипломи ва мўмайгина пул кутаётгани ҳақидаги хушxabарни унга маълум қилган эди. Нобел кўмитаси эълон қилган расмий ахборотда: “Ҳозирги давр Америка романи ривожига улкан ҳисса қўшгани учун”, деган ёзувлар бор эди. 1950-йил декабр ойида Швеция кироли Густав-Адольф Фолкнерга Нобел медалини тақиб қўйди. Кейин расмий қабул маросими бўлиб ўтди ва нутқ сўзланди. Ўша куни Швеция Фанлар академиясининг ҳашаматли залида иштирок этганлар Фолкнер овози базўр эшитилганидан ажабланган бўлсалар-да, эртаси куни газеталарда чоп қилинган адиб нутқи уларда катта таассурот қолдирганини эслашади.

Йил ортидан йил ўтиб борарди. Фолкнер олтимиш ёшни қоралаган бўлса-да, ўзини ҳали қария деб ҳисобламасди. Худди аввалгидей ов мавсумларини ўтказиб юбормас, ферма ишлари билан мунтазам шуғулланар, деярли ҳар куни отда узокларга сайр қилиб келарди. Охириги йилларда олинган фотографияларда бақувват жуссали, бардам ва ҳамиша жилмайиб турувчи Фолкнерни: гоҳ у тўсиқдан сакраб ўтаётган отда, гоҳ ов пайтида елкасига милтиқ кўтарган ҳолда кўришимиз мумкин. Бир сўз билан айтганда, Фолкнер жисмонан ҳам, руҳан ҳам тетик бўлишга ҳаракат қиларди. Унинг ҳаёти поёнига етаётганидан дарак берувчи ҳеч бир шубҳали аломат сезилмасди. Ҳаёт одатдагидек жўш урарди... Бирок адиб ён-атрофини секин-аста ғамли сукунат чулғаб, бўшлиқ майдони тобора кенгайиб борарди. Уни ҳеч бир нарса билан тўлдириб бўлмасди. Ёзувчига кадрдон одамлар, қариндош ва дўсту биродарлар биринкетин бу дунёни тарк этмоқда эди. Уларсиз ҳаёт худди суви қуриб қолган қудуққа ёхуд саёз ва мазмунсиз ҳикояга айланиб борарди.

1960 йил 11 февралда жаҳон ахборот агентликлари Парижда содир бўлган автомобил ҳалокатида машҳур ёзувчи, “Ғарбнинг исёнкор виждони” бўлган Альбер Камю вафот этгани ҳақида хабар тарқатди. Камю билан бирга Фолкнер қалбининг бир бўлаги кетди. “Нувель ревью Франс” газетасининг махсус сониди Фолкнер йўллаган мотам мактуби эълон қилинди: “Бу тинмасдан излаган ва ўт ўзини сўроқлаган қалб эди. Унинг машинаси дарахтга бориб урилган пайти ҳам изланаётган ва ўз-ўзидан жавоб талаб қилаётган бўлди”.

керак, албатта. Ўша кўз очиб юмгунча содир бўлган, эс-хушини оғдирган, хайратга солган лаҳзада у кутган жавобни топа олдимикан?”

1960 йил 2 июл адибга яна бир зарба олиб келди. Айдахо штати, Кетчум шаҳридаги уйида машҳур адиб Эрнест Хемингуэй бсвақт оламдан кўз юмди. Фолкнернинг кадрдон дўсти, бир неча ивлод онгида, тасавурида адабиёт соҳасида унинг ракиби бўлиб кўринган Эрнест Хемингуэй энди унга ҳеч қачон ярим чин, ярим ҳазил хатлар юбора олмасди. Аммо улар ўртасида рақобат ҳеч вақт очикдан-очик ёки зимдан адоватга айланмаган эди. Иккала адиб ҳам бу дунёда изланиш, топиш ва ижод қилиш, ўз йўлини йўқотиб қўймаслик учун ақл билан иш тутишганди. Хемингуэй қандай ўлим тонгани ҳақида Фолкнерга ҳеч ким айтмади. Лекин у Хемингуэй ўз жонига суиқасд қилгани ҳақида бир сония ҳам шубҳаланмаганди. Бу жудолик ҳам унинг қалбига оғир ботди. Ёзувчи кундалигида: “Сўрама кимга бонг урушмоқда деб, у сенинг номингга чалинмоқда”, деган ёзувни ўқиймиз.

Бу икки фожиали ўлим орасида Фолкнер ўз туққан онасидан айрилди. Онасининг ёши салкам тўқсон бўлса-да, у охирги дам-лиригача оиланинг аркони, руҳий таянчи бўлиб келган эди. Йўқотишлар, кулфатлар куршовида қолган Фолкнер бу ҳаётда ҳеч ким ни ҳеч нарса абадий эмаслигини тушуниб етади. Онасининг дафн миросимида у дабдурустдан укасига қараб: “Менга ҳам яқин қолди”, деган экан.

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

Ўлим ҳар доимгидек тўсатдан, ҳеч ким кутмаган найтда келди. 1962 йил 17 июн куни Фолкнер отдан йиқилиб тушади. Умурт-қасида кучли оғриқ сезса-да, чидаб юради. 5 июл куни уни касалхонага ётқизадилар. Одатдагидек текширишлар, тиббий кўриқлар бошланади. Орадан бир кун ўтиб, туш маҳали адиб юраги бирдан ўрушдан тўхтади. Шундай қилиб, 64 йил, 9 ой ва 11 кун давом этган ҳаёт тугайди.

1962 йил 7 июл куни дафн маросими ўтказилади. Оломон ҳовли итрофини тўлдирган, журналист ва мухбирлар тўпланишган эди. Уюк чўзилган видолашувдан сўнг руҳоний Инжилдан лозим бўл-

ган дуо-ибодатларни ўқийди. Ундан сўнг дунёнинг турли бурчагидан келган сон-саноксиз таъзия телеграммалари ўқиб эшиттирилди, нутқлар сўзланди. Телевидение ва радио тўғридан-тўғри эшшитириш олиб борди. Машҳур адибни хурмат-эҳтиром билан сўнги манзилга кузатиб қўйдилар.

Узокдан қандайдир бир қушнинг сайраши эшитилиб турарди. Чошгоҳ қуёши баланд деразалар оша ўз нури билан уй ичкарасини ёритди. Уй ичкарасида, ҳовлидаги майсазорда ёзувчи асарларининг қаҳрамонлари: Делси ва БенЖи, Ластер ва Компсонлар оиласи, Хайтауэр ва Байрон Банч, Флем Сноупс ва Линда Гроув тўплангандек, гўё улар ўз яратгувчиси билан охириги марта хайрлашишга келгандек туюларди.

Пештоқлари қордек оппоқ рангга бўялган, деразалари баланд, зинапояли айвони жануб томонга қаровчи икки қаватли уй эндиликда хотира музейига айлантирилган. Уйда адиб ҳаёти билан боғлиқ магазин чеклари, эгасига вақтида етиб келмаган хатлар, электроэнергия ва телефон хизмати учун тўлов қоғозлар, энг мухими, Нобел нутқидан олинган: “Инсонийлик тугашига шонмайман...” дегувчи сўзлар ўйилган лавҳани ҳисобга олмаганда, уй эгаси ҳаётлигида қандай турган бўлса, ўша ҳолида қолган. Катта кутубхона. Деворларда адибнинг онаси бир вақтлар ҳавас билан чизган расмлар осифлик. Катта столда ёзув машинкаси турибди, унинг ёнида бир даста қоғоз, тамаки солинган чиройли идиш, ўчиб қолган трубка ва Дон-Кихотнинг кичкина ҳайкалчаси. Буни ёзувчига Венесуэла премьер-министри совға қилганди.

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

Ўтган асрда яшаб ўтган машҳур инсонлар, инсонпарварликнинг юксак орзулари соврилишини яқин қабул қилган, шахсий фожиадек қабул қилган, юрагидаги оғриқ билан ушбу орзулар пучлиги ни

амалга ошмаслигини тушуниб етган инсонлар барибир ушбу назарияга ҳаётда ҳам, ижодда ҳам содиқ қолишди. Хемингуэй қахрамонлари ўзига хос Дон-Кихотлар эмасми? Жан-Поль Сартр драматургияси, Альбер Камю насриси қахрамонлари мураккабликларига қарамасдан, Дон-Кихотлардек таассурот қолдирмайдими?

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

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

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

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

* * *

XX аср бадиий тафаккур тамойиллари нуктаи назаридан қараганда, жаҳон адабий жараёнида америкалик ёзувчи Уильям Фолкнер (William Faulkner, 1897-1962) нинг ўз ўрни, ўз услуби, қолаверса, ўз

сўзи бор. Эндиликда классик даражасига кўтарилган ёзувчининг таркидунёчилигига, ўзи яшаган жамиятдан бирмунча узоқлашиб кетганига қарамасдан, йигирманчи юз йилликнинг долзарб муаммолари унинг ижодини четлаб ўтмади. Аслида, Фолкнернинг ўзи: “Мен ёзувчи эмасман, балки оддий бир кишлоқи одамман, менда айтарлик буюк ғоялар йўқ”, дея “гуллаб” қўйганлиги унинг таркидунёчилиги ҳақидаги афсонанинг пайдо бўлишига сабаб бўлган эди. Энг қизиғи, бу қабилдаги уйдирмани у рад ҳам этмади. Шилким репортёрлардан ўзини доимо четга олган, жонни бездирган журналистлардан мумкин қадар узоқлашишга ҳаракат қилган Фолкнер аслида, илҳом бағишловчи танҳоликни афзал кўрарди. Пойтахт ғала-ғовури, у ердаги “қайноқ” ҳаёт адибни ҳечам ўзига тортмаган. Умрининг аксар қисмини у АҚШ жанубидаги Миссисипи штатида жойлашган Оксфорд шаҳарчасида ўтказди. Аслида, унинг “жанубий одамовилиги”, феъли кўрс одамнинг такаббуруна зоҳидлигига ёки ҳаётдан ўзини олиб қочишига сира ўхшамасди.

Фолкнер ижодининг пафоси – инсонга, унинг руҳи ва иродасига бўлган метиндек мустаҳкам ишончидадир, десак янглишмаган бўламиз. Адиб инсон ақли заковатига чин юракдан ишонаркан, “Августдаги ёғду” (*Light in August*, 1932) романида бундай ёзади: “*Инсон ҳаётда деярли ҳамма нарсага бардош бера олар экан. У ҳатто қилмаган хатоларига ҳам матонат билан чидай олади. Бардош бера олмайдиган нарсалар борлиги ҳақидаги фикрнинг босимига ҳам чидайди. Йиқилиб, йиглаб юборишдан бошқа чораси қолмаганида ҳам, ўзига бунини эп кўрмай, маҳкам тура олади. Ўғирлиб қарасанг ҳам, қарамасанг ҳам, фойдаси йўқлигини билатуриб, ортга қарамасликнинг ўзи ҳам собитқадамликдир*”⁴² [таржима – М.Х.].

Фолкнер замондошларидаги ижод қилишга бўлган иштиёқни, мукамалликка интилиш, тақдир синовларига бардам қарши туриш куч-қудратини кадрлар, уларни қўллаб-қувватларди. Ёзувчи 1949-йил ўзига Нобел мукофотини топшириш маросимида сўзлаган нутқида бу ҳақда алоҳида тўхталиб ўтаркан: “*Биламанки, инсон қонидида ҳаттоки урушларни бошидан кечиршига мажбурловчи улкан қудрат бор... Тавқилаънатнинг охирги бонги урилиб, умрбоя ўчганидан сўнг ҳам, бир сас тинмайди: бу овоз нидосида, негаки унда авваллари бўлган нарсаларга нисбатан баланд ва мустаҳкам, улкан ва қудратли, ҳаётнинг беқарорлигига бардош берувчи инши*

⁴² Фолкнер У. Свет в августе / Пер. В. Голышева. - М.: Изд-во: АСТ, 2009. – С. 148.

отни куриш иштиёқи, орзу-умиди жаранглайди. Бироқ бу нидо азалдан, Иблис-алайҳиллаъна йўлдан оздирган Одам Ато ва Момо Ҳаво қилган дастлабки гуноҳи, қазои-қадарнинг бизгача етиб келган нидосидир, аммо унга ҳам, қанчалик уринмасин, одамни Ер юзидан йўқ қилиб ташлаш насиб бўлмади. Мен қўрқмайман... мен ҳазрати Инсонни ҳурмат қиламан, унга мафтун бўлиб, ундан завқланаман”⁴³ [таржима – М.Х.], деган эди.

Модернизм руҳидаги адабиёт (Ж.Жойс, В.Вулф) таъсирида ривожланган мураккаб адабий-услубий шакл Фолкнер ижодини бошқалардан ажратиб туради, баъзан бир-бирини босиб кетаётган фикрлар оқими, тасодифий таассуротлар ва четдан туриб, гўёки бетараф, эхтироссиз олиб борилган кузатувларнинг қалаштириб юборилганлиги туфайли асл маънони, асосий мазмунни англаш мушкул. Фолкнернинг полифоник (кўповозли) насрисида сюжет чизиглари, худди ўрмондаги сўқмоқлардек, гоҳ кўринмай қолади, гоҳ яна пайдо бўлади. Улар бир романдан бошқасига ўтиб кетади, кугилмаган бир пайтда ёзувчининг ҳикояларида учраб қолади. Фолкнер ижодий услубининг ушбу хусусияти билан, уни кенг китобхон оммасига эмас, фақат мунаққидлар учун қизиқарли бўлган ёзувчилар каторига қўшиб қўйишларига изм беради.

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

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

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

АҚШ жанубининг фолклор анъаналари, ўзига хос ҳазил-мутоъибали нутқи, Инжилдаги баландпарвоз услубга тақлид қилиш кўп жиҳатдан Фолкнер услубининг ёрқинлиги ва ранг-баранглигини тақозо этади. Бундан ташқари, Фолкнернинг иқроқ бўлишича, Муқаддас Китоб (айниқса, “Таврот”, “Қадим Аҳд”) дан ташқари, у мунтазам равишда Ҳомернинг “Илиада” ва “Одиссея” сини, Уильям Шекспир фожиаларини, Сервантеснинг “Дон Кихоти”, Г.Мелвиллнинг “Моби Дик”, Ф.Достоевский ва Ж.Конрад романларини қайта-қайта ўқир эди. Бироқ бу Фолкнернинг энг сара асарларида қаҳрамонларнинг бетакрор кифёсини намоён этишга, ўзига хос бўлишига монелик қилмади. “Шовқин ва ғазаб” (*The Sound and the Fury*, 1929) муаллифининг насл-насаби – жанублик, шунинг учун ҳам (Томас Вулфдан фарқли ўларок – М.Х.) АҚШ жанубининг аристократ маданиятини мадҳ этувчи Фуқаролик уруши шамоллари олиб кетган нақл ва хотиралар унинг қалбидан муқим жой олганди. Бироқ ном-нишонсиз йўқолиб кетган ушбу цивилизацияни Фолкнер афсонага айлантормади. Сабаби, у жанубликларни муқаррар мағлубиятга етаклаган ва натижада пароканда бўлишга олиб келган ижтимоий иллатлар ҳамда инсоний нуқсонлар, бир сўз билан айтганда, тарихий “гуноҳ”ларни яхши билар эди. Нима бўлганда ҳам, Фолкнер ва кулдорликка Шимолга нисбатан Жанубда ироқлар кўнчилгини билар ва у ирқчиликка қарши эди. Ҳар жиҳатдан яқинроқ ва тушунарли бўлган. Россия тарихида 1917 йил нимани англатган бўлса, Фолкнерга ҳам 1861 йил айнан шу маънони англатарди. Шу тариқа, “насли жанублик” Фолкнернинг тасавури бутун бошли бир оламни, яъни Миссисипи штатида Йокнапатофа деб номланган округни инкишоф этди. Бу “юрт”да, яъни 2400 квадрат мил майдонда, аниқ ҳисоблаб чиқилган 15611 одам романдан романга ўтиб

яшайди ва улар орасида – полковник Сарторис (*Sartoris*, 1929) ва Квентин Компсон (*The Sound and the Fury*, 1929), Эдди Бандрен (*As I Lay Dying*, 1930) ва Эмили Грирсон (*A Rose for Emily*, 1930), Лукас Бичем (*Intruder in the Dust*, 1948) ва Айзек Маккаслин (*Go Down, Moses*, 1942), Флем Сноупс (*The Hamlet*, 1940) ва босқинчи Олакўз (*Sanctuary*, 1931) сингариларнинг ёркин кўзга ташланиб турувчи қиёфалари мавжуд. Қадим Жануб манзараларини қайта тиклаб ва шубҳасиз, ўтиб кетган давр қадрига етган бўлса-да, Фолкнер, ўз замондошлари, рус мухожир (масалан, И.Шмелёв – М.Х.) ёзувчилари каби шонли мозийга боқиб баҳра олиш ҳиссиётидан бирмунча йироқ. Гарчи уни рус адиблари билан қиёслагудек бўлсак, Достоевскийдан ташқари, унинг ёнига (шартли равишда албатта) “Ўлик жонлар” муаллифи Н.В.Гоголнигина қўйиш мумкин. Шу билан бирга, Фолкнер, қадим нақл ва ривоятларни муносиб улуғлаб, уларга чуқур ҳурмат ва эҳтиром келтиргани ҳолда, Жануб қайси фалакнинг гардиши билан таслим бўлди ва нима учун бу лаънат тамғаси XX асрда ҳам ўз кучини йўқотмаган, дегувчи саволга жавоб беришга ҳаракат қилади. Нима бўлганда ҳам, адиб Жанубнинг енгилишини насроний дин ва эътиқод нуқтаи назаридан баҳолашга интилмайди. Аммо бу муаммони тилга олганида (масалан, “Мусо, ерга туш” романида) ҳам, Маърифат даври француз файласуфи Жан-Жак Руссо ва натурализм тарафдорлари Эмиль Золя, ака-ука Гонкурлар дунёқарашига яқин бўлган фикрлар билан баён этади.

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

Фолкнер ижодида Бош қаҳрамон – замонанинг ўзидир. Замонанинг чангалидан ҳеч қаерга қочиб қутула олмайди. Сабаби, замонанинг шахвоний ҳиссиётлар билан тўйинтирилгани, чигалланиб кетган, оила ичидаги, яъни она ва ота, ота ва ўғиллар, ўғиллар

ва севишганлар ўртасидаги кескин можаролар майдонига айланганидир. Фолкнер персонажлари ўзлари яшаётган замонни ўгмишга қарши қўймоқчи бўлаётгандек кўринади, бироқ улар ҳар бир сонияда, гоҳ “телба”, гоҳ “шуҳратпараст”, гоҳ “жиноятчи” кифёсида гавдаланаркан, жавобгарликдан қочиб қутилолмайди. “Онг оқими” услуби воситасида вужудга келган нозик психологизм, иқтибослар тизими, юксак бадиий маҳорат билан Қадим Аҳдда тасвирланган образ ва сюжетларга ишлов берилгани Фолкнер асарларини ўқиш-ни бироз мураккаблаштиради. Ирландиялик адиб Жеймс Жойснинг “Улисс” (*Ulysses*, 1921) ва британиялик ёзувчи Виржиния Вулфнинг “Маёққа қараб” (*To the Lighthouse*, 1927) романлари билан бир қаторда Фолкнер романлари (“Шовқин ва ғазаб”) ҳам инглизча адабий “модерн”нинг ёрқин намунасига айланди. Қолаверса, романтизм⁴⁴, натурализм ва символизм⁴⁵ адабий оқимларини, шунингдек, оилавий-маиший насри аъналарини, интеллектуал “ғоявий роман” поэтикасини бир-биридан фарқловчи адабий жараённинг якуний нуқтаси бўлиб қолди. Аслида, Фолкнерга, ватандоши Эдгар Аллан Пога ўхшаб, оламшумул шуҳрат Франция орқали етиб келди. Эҳтимол, бу ўзига хос тақдир қонуниятидир. Ахир Париж ўтган асрлар давомида маданиятнинг авангард ўчоғига айланиб улгурган азим шаҳар эди. Бошқа америкалик замондошларидан фарқли ўлароқ, Фолкнер “аср интиҳоси”, “декаданс”, “жинс ва феъл-атвор” каби долзарб муаммолар мажмуини теран англагани ҳолда, ўзига маъқул услубда ижод қилди. Бу хусусда француз адиби, Нобел мукофоти лауреати (1964) Жан-Пол Сартр ўзининг “Фолкнернинг “Шовқин ва ғазаб” романида замон ҳақиқати” (1939) номли мақоласида чуқур мушоҳада юритади.

Дастлаб француз символизм шеърляти (П.Верлен, С.Малларме, Г.Аполлинер)га қизиққан Фолкнер А.Суинберн ва Т.С.Элиот таъсирида шоир бўлмоқни ният қилган. Бунинг натижаси ўлароқ, 1919 йилда унинг “Фавн⁴⁶нинг пешин уйкуси” (*L'Après midi d'un*

⁴⁴ Романтизм – 1. XIX асрнинг биринчи чорағида яратилган адабиёт ва санъат оқими бўлиб, у классицизм ақидаларига қарши чиққан ҳамда миллий ва индивидуал ўқиш хосликка, идеал қаҳрамонлар ва ҳис-туйғуларни тасвирлашга интилган; 2. оптимизм руви билан сугорилган ва инсоннинг юксак бурчини ёрқин образлар билан кўрсатишга интиладиган адабиёт ва санъат оқими;

⁴⁵ Символизм – XIX-XX аср адабиёти ва санъатида: мистицизм ва индивидуализм руви билан сугорилган, борлиқни тимсоллар, рамзий ишоралар орқали ифодалайдиган норреалистик оқим.

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

Faun) номли биринчи шеъри “Нью рипаблик” (*New Republic*) журналида босилиб чиқади. 1924 йилда Фолкнер “Мармар фавн” (*The Marble Faun*) номли биринчи шеърий тўпламини нашр эттирди. Адабий танқидчилик “шеърларда муаллиф дунёни шоирона ҳис этиб қуйлаш билан бир қаторда, уларнинг аксар қисми символистларга таклидан ёзилгани сезилиб туради”, деган баҳони олади.

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

Она юртдан фақат фавқулодда ҳолатларда узоқлашган, ўз уйидан муқим яшаган Фолкнер, режа билан жилд ортидан жилдга улинган ўн тўққиз номдаги романларини ёзиб, нашр эттиради. Улар қаторига “Мусо, ерга туш” (*Go Down, Moses*, 1942) новеллалар китоби (ёки новеллалардан иборат роман) ни ва ҳикоялардан иборат яна тўртта тўпламни ҳам қўшиб қўйиш мумкин.

Фолкнер қаламига мансуб асарларни шартли равишда икки асосий гуруҳга ажратсак бўлади. Биринчи гуруҳга ёзувчига шуҳрат келтирган мураккаб сюжетли “Шовқин ва ғазаб” (*The Sound and the Fury*, 1929), “Мен ўлаётганимда” (*As I Lay Dying*, 1930), “Абсалом, Абсалом!” (*Absalom, Absalom!*, 1936) романларини, шунингдек, “Мусо, ерга туш” китобидаги “Айик” (*The Bear*, 1942) роман-новелласини киритиш мумкин. Уларнинг барчаси, тор маънода тарих ҳақиқатига, кенг маънода эса замон тилсимига бағишланган. Тарих ҳақиқати ўз қаърида яшириб келаётган сиру-синаотларга “калит” бўлиб қолган даврда, яъни худди қадимий империялардек йўқ бўлиб

кетган Жанубнинг афсонавий ўтмиши унинг романларида сақланиб қолди. Гарчанд Фолкнернинг жанублик қахрамонлари ушбу жумбоқларни ечишга кўпам уринмасалар-да, ҳар ҳолда чигаллашиб кетган қон-қариндошлик, насл-насаб ҳамда имон-этикод қонуниятларини англашга, ғайришуурий хотира ва тасаввурга эга бўлишга ҳаракат қилишади. Сабаби, ушбу қонуниятлар ва хотира олдиндан белгиланган тақдир, қандайдир бир машъум қисмат туфайли келажакка таъсир этишни давом этарди. XX асрнинг деярли биринчи ярмига қадар яшаган жанубликлар ўтмиш васвасасидаи қутула олмасдан унинг қурбонига айланардилар. Бу Фолкнер романларида акс эттирилган аччиқ ҳақиқат эди.

Фолкнер асарларининг иккинчи гуруҳига “Августдаги ёғду” (*Light in August*, 1932), “Қишлоқча” (*The Hamlet*, 1940), “Хокни булғаган одам” (*Intruder in the Dust*, 1948) романлари ва “Мусо, ерга туш” китобидаги аксар новеллалар киради. Бу ерда Жануб ёзмишидаги “жиноят ва жазо” муаммоси асосан ирқий ва табиат фалсафаси⁴⁷ нуқтаи назарида намоён бўлади. Чуқур психологизмга йўғрилган “ғоялар романи” жанрига кўпроқ монанд келувчи ушбу асарлар поэтик жихатидан унчалик ҳам мураккаб эмас. Уларда (ўтган ишга салавот деганларидек) ўтмиш гуноҳларини ювиш мавзуси кўтарилди. Фолкнер бу мавзунини Нобел мукофотини топшириш маросимида сўзлаган нутқида кўйидагича ифодалайди: “...одам фалокатларга бардош берибгина қолмасдан, балки қийинчиликларни енга олади ҳам... негаки унинг қалби бор, унга сабр-бардошли ва раҳмдил бўлишга, ўзини қурбон қилишга қодир руҳ ато этилган”⁴⁸ [таржима – М.Х.]

Фолкнер ғайритабиий нарсаларга майли баланд одам бўлган, шу билан бирга, тақлид ва ўз-ўзига тақлид қилишга иштиёқманд ҳам эди. Унинг қаламига мансуб баъзи асарлар алоҳида гуруҳни ташкил қилади. Масалан, “Ибодатгоҳ” (*Sanctuary*, 1931) романи, ёки “Эмили учун атиргуллар” (*A Rose for Emily*, 1930) новеллашулар сирасидандир. Новелла қахрамони Чарльз Диккенснинг “Катта орзулар” (*Great Expectations*, 1861) романидаги мисс Льюишем образига монанд, Гюстав Флобер қаламига мансуб “Соддадил” (*Un*

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

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

Coeur simple, 1877) новелласига тақлидан ёзилган. Энг қизиғи, Фолкнер ижодида Эдгар По персонажларининг ғайритабиий нарсаларга бўлган ўчлиги бошқача оҳангда янграйди. Унда Эмили Грирсон ҳақида ҳикоя қилинади. Бу қиз бутун ҳаёти давомида ўз отасининг “соя”сида яшади, отаси ўз қизига жанублик зодагонларнинг “эрга тегиш”, “никоҳдан ўтиш” ва “оила куриш” ҳақидаги қонуниятларини уктириб боради, айрим “чеклов”лар хусусида ўз фикрларини “ўрток”лашади. Шу боис Эмили билан шимоллик бўлган Гомер Бэрн ўртасидаги никоҳ бузилади. Тўғриси, зулмкор ва букилмас отасига ўхшаб кетувчи ёш жувондан ҳадиксираган Бэрннинг ўзи ундан қочиб кетишга қарор қилади-ю, мисоли “Ўлим каби тутиб турган муҳаббат” тузоғидан кутулиб кетолмайди. Қочиб кетишининг олдини олиш мақсадида Эмили ўз севгилисини заҳарлаб ўлдиради ва унинг жасадига куёвлик костюмини кийгизиб, уйнинг иккинчи қаватида жойлашган хонадаги шкафга яширади. Ҳар замон хонага кириб, қаллиғи жасадига қараб, ундан лаззатланиб юради. Вужудни жумбушга келтирувчи бу ҳикоя, бир жиҳатдан, жанубий “готика”га, Ғарб декаданси “Зулм чечаклари” (Шарль Бодлер) га нисбат берувчи Зигмунд Фрейд таълимотидаги руҳий таҳлилга яқинлашади. Бошқа тарафдан эса – Жефферсон шахрида яшовчи одамлар учун аста-секин ўтмиш тимсолига айланувчи шахс ҳақидаги фожиали тарихга айланади. Бироқ эндиликда даҳшатли (тошбағир бут-санамга айланган ота ва заҳарланган олифта куёв билан боғлиқ) ҳикояга эмас, балки ҳозирги замонга кескин равишда қирғин қўйилган қадим замон афсонасига, жонли ва жўшқин поэзияга айланади. Фолкнер айнан ана шундай Эмили, ҳақиқий “*genius loci*”⁴⁹ ҳақида ўнлаб овозлар жўрлигида (воқеа “биз” дегувчи шахс тарафидан олиб борилади) ҳикоя қилади ёки асли жанублик бўлган бир нечта авлоднинг муштарақ жамоавий ғайришуурийлик тамойили замирида бутун бошли сага⁵⁰ тўқимоқчи бўлади. Қизиғи шундаки, асарда ҳеч қандай атиргул ҳақида сўз бормайди. Лекин айрим китобхонларнинг раҳмини келтирувчи, айримларида эса –

⁴⁹ *Genius loci* – (сўзма-сўз: раҳмдил рух, бало-казолардан сақлайдиган фаришта) – латинча маъноли ибора. Одатда, бу ибора бирорта жойнинг бетакрор, дунёда ягона муҳитини жонловчи билан қўриқловчи одамга нисбатан қўлланилади. Қадимги Рим мифологиясига кўра, ҳар бир одам, қолаверса, дунёнинг ҳар бир қаричи, бино ёки муассасанинг ўз бало-казолардан қўриқловчи фариштаси бўлган, бироқ одамларкинидан фарқли ўларок, уларни ўз фариштаси (лот. *genius loci*), деб аталган – М.Х.

⁵⁰ Сага – Скандинавия ва Ирландияда қадимги халқ достонлари шундай номланган.

нафрат ҳиссини уйғотувчи бош қахрамон Эмили гўзал ва муаттар ҳидли атиргулга қиёсланади. Муаллиф раъйига қараб жиддийлик ва бачканалик, кибр-ҳаво ва камтаринлик, ортиқча фасоҳат ва сермазмунлик нуктасида, қолаверса, ҳам йиғлатадиган, ҳам кулдирадиган сюжетга эга насри ва поэзиянинг кесишган нуктасида мувозанатни зўрға сақлаб турувчи ҳикоя, аслини олганда, худбинларча севгига лаънат келтирувчи сагадек жаранглайди.

Баъзан қарама-қарши, баъзан яқдил фикрларга қўшилган ҳолда, биз ҳам Фолкнер ижодининг марказий асари деб “Шовқин ва ғазаб” романини кўрсатамиз. Нафақат романдаги мавзулар мажмуини, балки муаллифнинг бадиий маҳорати, кўламдорлигини ҳам одилона баҳолаш учун Фолкнер ҳаётидаги муҳим бир воқеани ҳисобга олиш зарур. Батафсилроқ айтганда, 1920-йилда Фолкнер символизм руҳидаги поэзиядан шахдам насрига ўтиб кетди ва бундан, бизнинг назаримизда, сира ютқазмади. Символизм ва постсимволизм (нақадар камёб ҳодиса!) оқимида ижод қилган аксар шоир ва ёзувчиларнинг тушунчасида насри ва поэзия ўртасидаги чегара ўта шартлидир. Муҳими, шеър ёки роман нима ҳақида ёзилганида эмас, балки улар қандай ёзилганидир. Яъни образсиз, беўхшов, шу билан бирга, бетакрор вазн ва қофияга эга ҳодиса-шеърят қаъридан юзага қалқиб чиққан, юксак бадиий маҳорат билан тасвирланган конкрет кечинма, руҳий ҳолат тасвири насри оламидир. У тилнинг тайёр, янгича шаклида ўз ифодасини топади. Энг қизиғи, бошида ушбу шакллар Фолкнер қалбида янғровчи “нотаниш мусиқа”га қаршилиқ кўрсатди, лекин ёзувчининг сайъ-ҳаракатлари эвазига, ушбу садоланиб турувчи “мусиқа” билан ҳамоҳангликка тушади, уйғунлашиб кетади ва янги – уйғун жарангловчи, мажозий маъно тўла қиёфага айланади.

Француз шоири А. де Ренье (*Henri de Régnier*, 1864–1936) бунга ўз муносабатини билдираркан, “Ғоялар диссоциация⁵¹си ва уларнинг янгича шаклга кириши, янги маъно касб этиши ҳақида сўзлайди⁵². Инглиз шоири Т.С.Элиот (*Thomas Stearns Eliot*, 1888–1965) эса “объектив коррелят” (*objective correlative*)⁵³ образи яқинроқ-

⁵¹ Диссоциация – фалс. таркибий қисмларга ажралиш, парчаланиш.

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

⁵³ Коррелят – фалс. мазмунни бошқа тушунча билан муносабатдагина очиладиган тушунча.

дир⁵⁴. Аниқроқ қилиб айтганда, бундан буёғи шеърятдан мутлақо хабарсиз ўқувчи эмас, балки тажрибали, шеърятдан етарлича билимга эга муштарий бу образни таниб олиб, сўзма-сўз, мисра ортидан мисрани ўқиб, тағмаъносига етиб, ушбу образнинг бадиий сўз орқали ўз ифодасини топган йўлини кузатиши мумкин. Бу йўл – шеърнинг ўзи, муайян макон ва замонга яширинган мусика, “тўлиқ англомагаи туйғу” ўрнига пухта ўйлаб чиқилган ҳиссиётнинг ўзгинасидир⁵⁵.

Асли америкалик, бироқ Европада муқим яшаб қолган ёзувчи Эзра Паунд (*Ezra Pound*, 1885-1972) лирика турининг ижодий кучи ҳақидаги масалани кўндаланг кўяркан, ушбу ўзига хос энергия “контур (шакл) ларни ювиб ташлайди, қайта-қайта гуруҳларга бўлади ва яна бирлаштиради”⁵⁶, дея таъкидлайди. Бошқача қилиб айтганда, гап эмоционал ва интеллектуал яхлитликни ясовчи матн ҳақида бораркан, Т.С.Элиот фикрича, бора-бора сўзлар билан кенгаювчи, йириклашиб борувчи матн структурасини айнан маъно ва оҳанг ҳосил қилади. Ҳар қандай шеърий асар ўзида ижодий илҳом манбаи бўлмиш ҳиссиётга тўла маъноларни вазн ва қофияга асосланган ҳолда ифода қилади.

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

Кэдди романда жонли, реал ҳолатда тасвирланади: бошида – қунноқ ва беғам қизалоқ; сўнгра, маҳаллий йигитлардан бири билан дош олишган эҳтиросли, ҳиссиётларини жиловлай олмовчи етилган кит; кейинчалик, оиласи бошига тушган иснодни яшириш мақса-

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

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

⁵⁶ Идрисов: Элиот Томас Стернз. Назначение поэзии. Статьи о литературе. – Киев: AirLand, 2000. – с. 78.

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

дида шошилинч эрга бериб юборилган жувон; баъдаз, кўлида чақалоғи билан оиласидан ҳайдалган аёл. Қанчалик реал бўлса, шунчалик нореал ҳам, негаки вақт ва ўлим софдил бола (Бенжи Компсон) тасаввурига сиғмайдиган тушунчалардир. Шу боисдан ҳам, Кэдди Компсонни юз фоиз реал, ҳаётдан олинган образ, деб ҳисоблаб бўлмайди. Яхшиси, романда Кэдди йўқ, десак тўғрироқ бўлади. Романда унинг ҳатти-ҳаракатларига, қилиб қўйган ишларига, тушиб қолган аҳволига турли вақтга мансуб тўрт нуқтаи назар (1928 йил 7 апрель; 1910 йил 2 июнь; 1928 йил 6 апрель ва 1928 йил 8 апрель) ва ҳикоя қилишнинг тўртта, яъни ушбу ёндашувларга айнаган тўғри келувчи услуб мавжуддир. 1928 йилнинг 6, 7 ва 8 апрелига Пасха арафасидаги жума ва шанба ҳамда Пасха куни тўғри келади. 1910 йил 2 июн куни эса Кеддининг укаси – ўз опасига бўлган жавобсиз муҳаббатдан руҳан эзилган, ишончни йўқотган ва қора кунларга учраган Квентин Компсон ўз жонига қасд қилади.

Романнинг ички монолог ва “онг оқими” услубида ёзилган биринчи уч фаслида, ўттиз уч ёшли ақли заиф Бенжи Компсон, энциклопедик билимга эга талаба Квентин Компсон, сурбет ва худбин, ҳамиша ўз фойдасини кўзловчи Жейсон Компсон – сингари бир-биридан кескин фарқ қилувчи персонажлар тасвирланади. Жейсон зиммасига, қачонлардир катта шарафга эга бўлган, донги бутун Жанубга ёйилган зодагон Компсонлар оиласини хонавайрон қилган отасининг вафотидан сўнг, ўз онасини ва тентак укасини боқиб, рўзгорни амал-тақал тебратиш вазифаси юклатилган. Квентин гарданига эса – опасининг валади зино кизини тарбия қилиш ва қора танли хизматкорларнинг иссиқ-совуғидан хабар олиб туриш юки тушган. Агар Бенжи учун Кэдди – дунёдаги энг азиз одам, “объектив замон ва макон” ифодаловчиси бўлса, Квентин учун – зинога етакловчи хирсли муҳаббат ва тийиб бўлмас нафрат, кўзни қонга тўлдирувчи жаҳлнинг сабабчиси, фожиавий йўқотишниш тимсолидир. Жейсон учун эса – шахсий омадсизлик, ўйлагандек бўлмаган ҳаёт, бахтсизлигининг бош сабабчиси, вақти-вақти билан мўмай (у Мемфисда яшовчи Кэдди қизига яхши қараши учун Квентинга жўнатаётган пулларни иккиланмасдан ўзлаштириб олади) пул келиб турувчи манбадир.

Фолкнер матнининг ҳар бир қисми – ўтмиш қиёфасига яна бир янги рангли чизик тортилгандек тасаввур ҳосил қилади. Бир вақтнинг ўзида бу шиддат билан ҳаракатланувчи, ўтмишни бугун

кунга олиб чиқувчи ва шу тобда уни ўзгартириб юборувчи вақтдир. Романда ҳаракат ва қарши ҳаракат мавжудлиги Кэдди Компсонни лирик ҳис-туйғулар, ажиб ва ғалати аёллик ибтидосининг ифода-ловчисига айлантиради. Ушбу аёллик ибтидоси замирида ор-номусини йўқотган, номига доғ туширган аёл ҳақидаги натуралистик ҳамда руҳан азобланган, эҳтирос ва шахвоний истакларини тия олмаган аёл ҳақида символистик романлар тўқнашади ва бир-бирига коришиб кетади. Бундан ташқари, аёллик ибтидосида жинслар муаммоси, оналик ва болалик хусусидаги қизгин баҳс-мунозара, ишқ, гуноҳга ботиш, зиногарлик, оила, бутун дунё ҳалокатга учраши мавзуидаги рамзли ҳикоя ётибди.

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

Нима бўлганда ҳам, “Шовқин ва ғазаб” – бир бутун яхлит ҳолдаги асардир. У ўзининг ички кескинлиги, ифодавийлиги ва мазмундорлиги жиҳатидан символизм руҳидаги насри (“Улисс”, “Доктор Живаго”) га яқин, негаки бундай насрий асарлар, энг аввало, шеърият чегараларини кенгайтириш мақсадида ёзилган, ундаги универсал ва ҳамма нарсага сингиб кетувчи, бир маромда кечувчи бадиий ҳодисада ҳаётнинг асл маъноси ахтарилган.

Аслида, символизм адабий йўналиш тарзида 1880 йилдан, яъни француз шоири С.Малларме бошлиқ Р.Гиль (1862-1925), Г.Кан (1859-1936), А. де Ренъе (1864-1936), Ф.Вьеле-Гриффен (1864-1937) каби ёш шоирларнинг ижодий тўғарагида шаклланди. 1886-йил символист шоирларнинг дастурил-амали “Адабий манифест. Символизм” номли мақола эълон қилинди. Унда символизм руҳидаги поэзия “ғояни реал формулага бўйсундириш”га интилувчи куч экинига иддао қилинганди. 1880-йилларнинг охирида символизм туркираб ривожланди, айниқса, унинг бадиий тафаккур оламига ўрнатилган таъсири сезиларли бўлди. Символизмнинг оммалашиб бериши, шеърият чегараларининг “ювилиб” кетишига, шакл номуносивблигига олиб келди. Баъзи шоирларнинг тасаввуф ва рамзий мифологияга берилиб кетгани, шеъриятда самимийлик ва соддадил-

ликка интилувчан ижодкорларнинг кескин эътирозларига сабаб бўлди. Натижада ушбу тарқоқлик, дунёқарашлардаги зиддиятлар XIX-XX аср бўсағасида символизмнинг “натюрizm”, “синтетизм”, “пароксизм”, “эзотеризм”, “гуманизм” каби оқимларга бўлиниб кетишига олиб келди. Дастлаб ўзига хос дунёқараш сифатида майдонга чиққан символизм тез орада драматургия соҳасига ҳам сингиб борди. Бу ерда у, худди XIX аср охири адабиётидагидек, натурализм ва позитивизм⁵⁸ руҳидаги дунёқарашга, дунёни ҳис этишига қарши чиқди. Нима бўлганда ҳам, символизм анъаналари қисман давом эттирилди ва кўп жиҳатдан XX аср бошида насри соҳасида олиб борилган ижодий тажрибаларда ўнлаб йўналишларни белгилаб берди, модерн оқимларда ижод қилган шоир ва ёзувчиларнинг ижодий изланишларига таъсир кўрсатди.

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

Модомики, Фолкнер бетартиб, боши-охири йўқ чалкашлиги олдиндан маълум бўлган воқеани муайян структурага солишни асосий мақсад қилиб қўяркан, “Шовқин ва ғзаб” романининг биринчи фаслига ўта масъулиятли вазифа юклатилганлиги ўз-ўзидан равшанлашади. Бироқ бу фаслда нафақат бошига тушган азоб-уқубатларни индамай чекувчи “жафокаш”нинг онги (Жейсон балоғат ёшига етганда ахталаб ташланган ақли заиф Бенжини жиннихонага

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

тошширмоқчи бўлади), балки ўзигагина тушунарли бўлган тилда, ўзигагина тушунарли муҳаббат қўшиғини тўқиётган “шоир”нинг ҳам онги вобаста тасвирланади. Бу фасл “томни эшитаяпман”, “ундан дарахт ҳиди анқийди” кабилидаги образларга тўлиб тошган, абадий болалик, мангу маъсумлик, умрбоқий покизалик ва беғуборлик белгиси остида ўн учта турли вақтга мансуб манзараларни, портретларни ўзаро бир-бирига бирлаштиради.

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

Бенжи Компсон назарий фикрлашга қодир эмас, яъни у кўрганини, ҳидлаганини, эшитганини, татиганини; ҳуллас, сезги органлари орқали олган таассуротларни умумлаштира билмайди. У музичи сув деб билиб, унга пешанасини уриб ёриши мумкин бўлса-да, бироқ уни дунёдаги энг муҳим нарса, деб идрок қилади. У таажжубланарли тарзда бувисининг, Квентиннинг, отасининг ўлимини ни вақтнинг муқаррар “ҳалокатга олиб борувчи юришини” сезади. Бенжи учун вақтнинг машъум оқими Кэдди атир упасининг бадбўй ҳидида, хуштори тақиб олган қизил рангли бўйинбоғида мужассамлашган. Бахт ўрнига, фалокатга олиб келган воқеалардан сўнг Кэддининг оиладан қувилиши Бенжини онаси ўрнини босган опаси орқали атроф муҳит билан боғлаб турувчи координаталар системасидан маҳрум этади. Бенжи бўкириб, ҳиқиллаб йиғлайди, гувраниб бир нарсалар демоқчи бўлади ва шу тариқа Компсонлар уйи завол тонаётганига ўз муносабатини билдиради. Шундай қилиб, биринчи филснинг вазифаси – кейинги фаслларда асарга қайта ишлов беришни давом эттириш учун унга дастлабки шакл беришдан иборатдир. Бенжи – шеърят сарчашмасининг ўзгинаси, гўё аёллар тилкачора қилган Орфей каби. У ҳақиқий фожиани бошидан кечириб, руҳини сезаётгани ва қалбан азобланаётгани, кўмсаётгани ва тузалмас дилда мубтало бўлаётгани учун ҳам тирик, жон-жаҳди билан яшашти иштилади. Унинг дарду-алами ва кўрқуви, чорасизлиги, ваҳимаси шунча нарса билан енгиллашмайди, ҳаттоки тилда ҳам ҳал этилмайди. Фолкнер 1950-йилда талабалар хузурида маъруза ўқиркан, аклиниф одам онгини “ҳақиқатдан бошқа ҳеч нарса акс этмайдиган кўзгун” билан киёслайди.

“Шовқин ва ғазаб” романи иккинчи қисмининг вазифаси мутлақо ўзгача. Бенжига зид ўлароқ, Квентин Компсон – тартиб-инти-

зом, ақл-заковат, ўткир зеҳн тимсоли. Қайсидир бир маънода, у Ҳамлет даражасидаги образ, негаки ҳамма вақт отаси ва онаси билан ўзаро муносабатларга ойдинлик киритишга ҳаракат қилади. Энг муҳими, айнан у АКШ жанубида бир маромда оқайтган вақт қачон, нима сабабдан “изидан чиқди” ва гуноҳларни ювиш учун нималар қилиш кераклигини тушунишга интилади. Бу фаслни, “зиддиятни асос қилиб олиб” ёзишда поэтик мақсад очик-ойдин кўриниб турибди.

Романнинг биринчи қисми ҳақида кенгроқ тушунча бериш учун лирик чекиниш қилишга тўғри келади. Лмон файласуфи Ф.Ницше (1844-1900) серқирра фаолияти давомида романтизм маданияти ва санъатига ҳаддан ортик даражада қизиқишни бошидан кечирган онлар бўлган. Ва, бу қизиқишнинг самараси ўлароқ, унинг теран фалсафий мушоҳадага бой “Муסיқа руҳидан фожиа туғилиши” (*Die Geburt der Tragödie aus dem geiste der Musik*, 1872) номли трактати ёзилди⁵⁹. Унда Ницше маданият турларини фарқлаш мақсадида мифологик образлардан, яъни қадим Олимп пантеон⁶⁰ ига кирувчи юнон маъбудлари тасвиридан фойдаланади. Файласуф, шу тарика, борлик ва бадий ижоднинг икки: “Аполлонча” ва “Дионисча” ибтидоларини алоҳида ажратади.

Таъкидлаш керакки, қадим Юнон мифологиясида Аполлон ва Дионис маъбудлари – бир-бирига қарама-қарши рамзий типлардир. Аполлон – баркамоллик тангриси, санъат ҳомийси, ўзида етукликни ибтидосини мужассам этгучи қудрат. У – ёруғлик манбаи, илоҳдан келган ваҳий соҳиби: “Аполлон образларни тўқувчи барча кучлар “худо”си бўла туриб, бир вақтнинг ўзида ҳақиқатнинг соҳиби каромати, келажакни билдиргучидир”. Дионис (Румода-Вакх), аксинча, Ер тимсоли, ҳосилдорлик пири, дунёдаги жамики ўсимликлар ва зироатчиликнинг ҳомийсидир. Одатда, у қўлида бир шингил узум, боғу роғлар орасида тасвирланади, шу сабабдан у мусаллас тайёрловчилар ҳомийси ҳам ҳисобланади. Дионис – шодлик, вақтихушлик, бебошлик, завқу шавққа тўла ўйин-тўполон маъбуд. У – серҳосил тупроқ манбаи, унумдорлик соҳиби: “Диониснинг сеҳрли таровати, мафтункор жодуси таъсирида нафақат одам одам билан қайтадан бирлашади, балки мутлақо ёт бўлиб кетган

⁵⁹ Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки // Ницше Ф. Собр. соч. Т. 1. - М.: Правда, 1990.

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

адоват руҳи билан суғорилган ёки асоратга солинган табиат ҳам ўз ноқобил фарзанди – одам билан ярашув байрамини қайта нишонлайди”. Шу тариқа Аполлон ва Дионис Осмон ва Ер ибтидоларининг қарама-қарши рамзларига айланди.

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

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

“Дионисийлик” ибтидоси: иррационал, ақл-идроқ билан билиб бўлмайдиган; чегара билмас тус-тўполон, ўйин-қулги, ёвузлик, бе-

бошлик; ҳам фожиали, ҳам қаҳрамонона хатти-ҳаракат; тинчликни бузиш, безовталиқ, таҳлика, қаноатланмаганлик; хаёлот, ақл бовар қилмас руҳият орқали ҳар қандай индивидуалликни йўқ қилиб ташлашдан иборатдир.

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

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

ФРАНЦ КАФКА

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

XX асрнинг биринчи яримида Кафкани китобхон аҳли ҳали билмасди. Унинг ижоди ҳақида илк даъфа Герман Гессе, Стефан Цвейг, Алфред Дёблин каби машҳур адиблар гоҳ маъқуллаб, гоҳ таҳсинлар айтиб мақоалалар ёзишган бўлсалар-да, аммо ўзининг ғайриоддийлиги, замон руҳига, давр талабига мос келмаслиги сабаб Кафка асарлари кенг китобхон оммасига етиб бормади. Устига устак, Кафка ўз кўрсатмаларини қизганиб, ноширларга кўрсатмаган, турли бахоналар билан уларни яширган, нашр қилишни хоҳламаган эди. Нашр қилтирари ҳам айрим парчалардан иборат бўлиб, яхлит асарни ташкил этмасди. Ўз ўрнида, бу нашрлар Кафка ёзганларини тушунишни янада мурраккаблаштирган. Унинг ижодини изчил йўриқда ўрганиш, таққур тилқик қилиш иккинчи жаҳон урушидан кейин бошланди.

Дарҳақиқат, Кафка турфа тусдаги жумбоқларга бой адабий меросни қолдириб кетди. Тадқиқотчиларнинг ёзувчинини у ёки бу адабий ҳунарини доирасига тикиштиришлари, уни фақат экспрессионизм,

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

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

Шунга қарамай, адиб асарларида фақат ва фақат инсоннинг жамиятдан бегоналашиб кетаётгани, халқдан бегона бўлиб бораётганини кўриш адолатдан бўлмасди. Кафка асарларида умид учкунларини ҳам кўп бор учратамиз. Унинг қаҳрамонлари чарақлаб турган қуёш нурларидан баҳра олади, бўронда жунжикади, шабада ва шамолдан тўйиб-тўйиб нафас олади. Шу боис, адибни буткул ноумид яшаган деб бўлмайди. Дунё лаззатлари уни ва унинг қаҳрамонларини четлаб ўтмади: улар ҳам севдилар, ҳам севилдилар. Бироқ улар қалбидаги саросима, юрагидаги ғулғула бахтли яшашларига тўскинлик қилди.

Аслида, ўз ҳаётининг маъносини ва туб моҳиятини Кафка ижодда кўрди, ижодни эса экзистенциализм руҳидаги ҳақиқатга яқинлашиш деб билди. Унинг фикрича, бу ҳақиқатни ҳар бир одам, номнишонсиз ўлиб кетмаслиги учун, кийналиб, азоб чекиб, худди бола тугаётган онадек ўз қалбида сезиши керак, чунки “ҳақиқат – бу ҳаётнинг ўзгинаси”. Бошқача қилиб айтганда, Кафка дунёқарашини фалсафа, тарих, маданият нуқтаи назаридан, энг муҳими, бадиий тафаккур нуқтаи назаридан тушунишда ҳаёт олдида даҳшатга тушини, инсон қисматининг адоғи йўқлигига боғлаб чеклаш адолатдан эмас.

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

Франц Кафка атторлик моллари савдогари Герман Кафка оишсидаги тўнғич фарзанд эди. Герман Кафка туғма қобиляти, тириншқоқлиги туфайли энг куйи табақадан бадавлат яҳудийлар қаторига қўшилади. Прагага кўчиб бориб ўрнашиб олгач, у спиртли ичимликлар тайёрловчи завод эгасининг қизига уйланади ва ўртамиёна буржуа табақаларига мансуб савдогарлар орасида обрў топади. У қаерда бўлмасин, чех тилида гаплашишни афзал кўрган, ва шу тарика ўзини маданиятли ва ўқимишли кўрсатишга ҳаракат қилган. Аммо узокни кўзлаб, ўз фарзандларини олмон тилида ўқитиш ва тарбиялашга бор имкониятини сарфлайди.

Кафка ҳам болалигидан чех тилида бемалол сўзлаган ва ўқиган. Бироқ бошланғич мактаб (Deutsche Knabenschule) да, гимназияда ва университетда олмон тилини мукаммал ўрганди, олмон тилида фикрлади ва ижод қилди. У шунингдек, француз тилини ҳам яхши билган, “куч ва ақл борасида тенглашишга журъат етолмайдиган, қонқимири бир оғайнилари” деб баҳо берган Гюстав Флоберни, Франц Грильпарцерни, Федор Достоевскийни ва Генрих фон Клейстларни лоним эъзозлар эди. Миллати яҳудий бўлган Франц Кафка идиш (Яҳудий) тилини билмасди. Шарқий Европада яшовчи яҳудийлар маданиятига бўлган қизиқиш унда йигирма ёшида уйғонди: яҳудий динининг муқаддас китоби Тавротни ўрганди, иврит тилини эса умрининг охирида эгаллади.

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

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

Жисмонан бақкуват, тиниб-тинчимас, доимо қандайдир лойиҳаларни амалга ошириб юрган отаси Герман Кафка уйидагиларига золимларча муносабатда бўларди. Ҳақиқий зумлкор, ҳеч кимни ва ҳеч нарсани менсимайдиган одам фарзандларининг кизиқишларини назарига ҳам илмади, уларни ўз измига бўйсундириб, иродасини буккан эди. Айниқса, таъсирчан ва касалманд Франц отасининг ўзбошимчалиги ва зўравонлигидан энг кўп азият чекди. Бу ҳақда адибнинг “Отамга хат” (*Briefe an seinen Vater*, 1919) китобидан ҳам ўқиб олиш мумкин. Оилада орттирган руҳий хасталик, невроз ҳолат кейинчалик адиб ижодининг асосий мазмунига айланади.

1906 йилда Кафка университетни тугатиб ҳуқуқшунос касбини эгаллагач, Кафка, бир йиллик малака оширишдан сўнг суғурта идорасига ишга жойлашади. Ўз вазифасини ҳалол бажаргани, ишни адолатли олиб боргани учун касбдошлари уни ҳурмат қилишар, кенглигимга эга бўлгани учун эса кадрлашар эди. У ҳам қўлидан келгунича атрофидагиларга бажонидил ёрдам беришга ҳаракат қиларди. Гимназия ва университетда ўқиб юрган пайтлари у Прагада яшовчи олмон тили зиёлилар доирасига аралашиб юрди, адабиёт аҳлидан танишлар орттирди. Кейинчалик бу дўстлик ришталари Макс Брод (*Max Brod*, 1884-1968), Оскар Баум (*Oskar Baum*, 1883-1941), Феликс Вельч (*Felix Weltsch*, 1884-1964), Франц Верфел (*Franz Werfel*, 1890-1945) лардан иборат “Прага гуруҳи” деб номланган адабий клубнинг ташкил этилишига сабаб бўлди. У дўстлари билан бирга саёҳатларга кўп борар, лекин кўпинча бир ўзи иш ланишни, ўз хаёллари оғушида сайр қилишни хуш кўрарди. У 1908

мания, Швейцария, Франция, Италия, Австрия-Венгриянинг кўп шаҳарларига сафар қилди. Шу тариқа Кафка ҳаёти кўп жиҳатдан узлатда яшовчи одамнинг эмас, балки XX аср бошида яшаган ёш зиёлининг завқли ҳаётидан унчалик фарқ қилмасди. Ёшлик пайтларида у, тенгдошлари каби, Фридрих Ницше фалсафаси, Рудольф Штайнер антропософияси (инсонни илоҳийлаштириш), Чарльз Дарвин назарияси билан қизиқди, социализм ғояларини тарғиб қилувчи гуруҳлар йиғинларига қатнади. Энг муҳими, ўша йиллари кўп ўқиди, жумладан, рус адиблари Лев Толстой, Федор Достоевский, Николай Гогол асарларини севиб мутолаа қилди.

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

Қизиги шундаки, энг кучли руҳий зарбани унга герман-олмон тили етказди. Кафканинг ҳаёлида “расмий баёнотга ўхшаб кетувчи

олмон тили” янграр, ижод жараёнида бу тилнинг амри-фармон жанри эшитилиб турарди. Бу тилдан у истаганча фойдаланиши мумкин эди. Нафсиламбр, олмон тилини у она сути билан ўзлаштиргани йўқ, балки мактабда, катта машаққатлар эвазига ўрганганди. Герман тилига нисбатан ҳаддан ортиқ жиддий муносабатда бўлган Кафка замондошлари, авангард ёзувчиларга ўхшаб, тил билан ҳар хил тажрибалар ўтказмасди. Тилнинг ассоциатив имкониятларини муносиб баҳолаб, унга ишонарди. Айнан тил унинг паноҳгоҳи, адабиёт эса – бирдан бир қисмати, ягона ҳаваси ва ҳаётдаги мақсади эди. Адабиёт деб у бор-будидан – соғлиги, муҳаббати, оилавий бахтидан воз кечди.

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

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

Маълумки, Кафка умрининг сўнгги онларида яқин дўсти Макс Бродга нашр этилмаган барча асарларини, қўлёзмаларини, ҳаттоки нашрдан чиққан китобларини ҳам йўқ қилиб ташлашни васият қилади. Бунинг сабабини Кафка чехиялик муסיқачи ва адабиёт ихлосманди Густав Яноух (*Gustav Janouch*, 1903-1968) билан суҳбатида қуйидагича изоҳлайди: “Ёрдам бера олмаганимда, жим турганим маъкул. Бемор аҳволини умидсиз ташҳис билан оғирлаштиришга ҳеч кимнинг ҳақи йўқ”⁶¹. Лекин Макс Брод Кафканинг охириг иста-

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

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

Ушбу моҳият нимада? Бизнингча, энг аввало, ҳаёт билан ижоднинг ўзаро муштарақлигида. Кафка ҳаёти секин-аста ижодига айланиб борди, унга худди ҳаётбахш сув томчисидек сингиб кетди. Ёзувчи кундалигидаги ёзувлар ҳаётдаги у ёки бу оддий воқеани қайд қилишдан кўра бадиий настрига айланиб боради. Ёзувчилик унинг учун "ибодат қилиш" билан тенг эди. Ўз ижоди орқали Кафка "ички ҳаётни фақат бошдан кечириш мумкин, уни тасвирлаш ёки мухтасар баён қилиб бериш мумкин эмас"лигини яхши била туриб, "дунёни покизаликка, ҳақиқатликка ва метиндек мустаҳкамликка кўтармоқчи эди". Унинг азоб-уқубатлари Парвардигорнинг мутлак мукамаллиги "осмон ва ер, абадий ва ўткинчи, ва у яратган Одамзоднинг мукамал эмаслиги (гуноҳга ботганлиги) ўртасидаги муросасиз зиддиятлардан келиб чиқади. Униси ҳам, буниси ҳам – бир-бирига уланмаган томирлар, бир-бири билан алоқаси йўқ тушунчалар, бир-бирига қовушмайдиган ва бир-бирини мувозанатда тутатолмовчи ҳолатлардир. Ерда қурт-қумурскага ўхшаб судралиб юрган одамларнинг ҳам, осмону фалакда парвоз қилувчи фаришталарнинг ҳам интилиш ва орзу-умидларини жиловлаб турадиган улкан куч мавжуд. Кафка эса "ҳақиқатга бармоқ учи билангина тегиниб кўриш"дан қаноат ҳосил қилишни асло хоҳламас эди. У бутун ҳақиқатни, аччиқ бўлсаям, ғам-ҳасратга тўла бўлсаям, бахт-саодатга стакламасаям, охириги катрасигача билишни хоҳларди. "Тузоклар қўйилган заминга қўзга карамай қадам босишдан хавфсираган" Кафка, икки оламни ажратиб турувчи чегарада муаллақ ҳолда тўхтаб колгандек кўринади. Бир қўли билан тақдирга битилган умидсизлик, азоб-уқубат ҳамласини қайтариб турса, иккинчи қўли билан қўлтиқда рўй берган барча ғам ва ҳасратга тўла воқеалар баёнини

ёзиб борарди. У ён-атрофидаги одамларни кўрганидан, бошидан ўтказганларидан кўра кўпроқ ўзи кўрган ва тушунган “объектив воқелик”ни тасвирлашга интиларди. Объектив воқеликка эса у ўзгача муносабатга бўлган, ниҳоятда синчковлик билан унда кечаётган жараёнларни кузатган, миридан сиригача ўрганган.

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

Кафканинг илк “Мушоҳада” (*Betrachtung*, 1913) деб номланган ҳикоялар тўпламида, муаллиф вафотидан кейин нашр этилган “Бир кураш тасвири” (*Beschreibung eines Kampfes*, 1936) номли китобига кирган ҳикоя ва лавҳаларда унинг тасвирлари замиридаги туб моҳият намоён бўлади: инсон онгининг зулматли қаъридан кўтарилаётган ёвуз куч ҳар сафар аччиқ истехзога, дунёга танқидий қарайдиган аклидрокка дуч келади.

Ёзувчининг илк асарларини шартли равишда ҳикоя ёхуд новелла деб аташ мумкин; аслида, улар пала-партиш лавҳалар, манзаралар, фикр-мулоҳазали мушоҳадалар, шахсий ҳаётдан олинган қайدلлар, бир сўз билан айтганда, “кичик насри” қолипидаги асарлардир. “Қишлоқда тўй тайёргарлиги”даги Рабан сингари виждон азобидан қийналган, ўз кучига ишонмаган, ғамгин кайфиятдаги чехраси маъюс персонажлар дунёдан узоклашганини, унга мослаша олмасликларини чуқур ҳис этадилар ва асраб қолиниши зарур бўлган нарсаларнинг парчаланиб кетишидан сақлаб қолишга ҳаракат қилишади.

Масалан, интеллектуал роман устаси Томас Манн (*Thomas Mann*, 1875–1955) нинг “Тонио Крегер” (*Tonio Kröger*, 1903) новелласи бош қаҳрамонидан фарқли ўлароқ, Кафка қаҳрамонлари “тинч дунё” ҳақида кайғурмайди, “кўникиб кетилган шароитлар”ни қумсашмай-

ди, “ок юзли ва мовий кўзли” одамларга талпинмайдилар. Улар парчаланиб, йўқ бўлиб кетиш хавфи ҳаммага – заҳмат чекувчи ижодкорга ҳам, ҳаётнинг шоду-хуррамликларидан баҳра олаётган одамларга ҳам бирдай таҳдид солишини яхши тушунадилар.

Кафканинг “кичик насри” жанрида қалам тебратган мохир ўтмишдошлари ҳам бўлган. У бу адиблар ижоди билан яқиндан таниш бўлиб, асарларини ўқиган албатта. Улардан Прагада муқим яшаб ижод қилган олмон тили ёзувчи Густав Майрник (*Gustav Meyrink*, 1868-1932), австриялик ёзувчилар Карл Краус (*Karl Kraus*, 1874-1936) ва Питер Альтенберг (*Peter Altenberg*, 1859-1919), швейцариялик Роберт Вальзер (*Robert Walser*, 1878-1956) ва бошқаларни Кафка ўз устозлари деб билган. Бироқ устозлардан фарқли ўлароқ, идиб ўз ижодий изланишларида ўзга йўл танлади: ҳақиқатни бадийлаштириш йўлида астойдил ҳаракат қилди, ёлғизликда қатъиятли, субутли бўлишга интилди. Фақат унгагина хос бўлган реаллик на ирреаллик, воқелик ва фантазияларнинг такрорланмас уйғунлиги, айниқса 1912 йилдан кейин ёзилган асарлари, яъни “Жазолар” (*Strafen*, 1914) тўпламига кирган “Ҳукм” (*Das Urteil*, 1912), “Эврилиш” (*Die Verwandlung*, 1912), “Ахлоқ тузатиш колониясида” (*In der Strafkolonie*, 1914) номли новеллаларда, “Қишлоқ врачлари” (*Ein Lundaarzt*, 1919) номли тўпламига кирган қатор асарларида ўз аксини топди. Уларнинг барчаси автобиографик характерга эга бўлиб, шахсий кечинмалар асосида қурилганлигига қарамасдан, бир вақтнинг ўзида инсон борлиги парадигмасини теран ифодалайди. Адибнинг фантазияси кундалик ҳаётдан узоқ, кўпинча даҳшатли тасаввур ва бадбуруш қиёфагача ўзгарган образларни туғдирарди. Ёзувчи онг ости қаъридан ушбу тасаввур ва образларни юзага келтираркан, Кафка сюрреалист шоир ва ёзувчиларга ўхшаб уларни “хом”, ишлов берилмаган кўринишда ташлаб қўймасдан, қайта англаб юзага чиқаради ва реал ҳаётнинг пухта тасвирланган манзараларига сингдиради. Икки дунёни ажратиб турувчи юпқа парда ортида бир нақтнинг ўзида содир бўлаётган мудҳиш ва гўзал манзараларни тасвирларкан, Кафка (эҳтимол, англамаган ҳолда) икки олам, яъни руҳий ва моддий олам ўртасидаги туташ, бир-бирига яқин жойларни топшишга ҳаракат қилади.

Кафка ҳаётнинг “лаънати” саволлари устида бош қотираркан, жавоб топа олмасдан азоб чекади. Бутун ҳаёти давомида фалсафа мушмоларига қизиқишини сақлаган ҳолда, у Кант, Гегель, Кьеркегор,

Ницше асарларидан ҳаёт мазмуни ва маъносини топишга интилади. Айбни сезиш, жазо тортиш ва гуноҳни ювиш хусусида фикр, унинг наздидаги олам ва одам ҳақидаги ҳақиқатнинг таянч нуқтасига айланади. Кафка асарларида жиноят ва жазо ўртасида, айб ва гуноҳни ювиш ўртасида тўғридан-тўғри алоқа йўқ. Одам устидан алланечук “олий” суд ҳам эмас, балки онг қаърида ўрнашиб олган хаста, дардга тўла виждон ҳукм чиқаради.

“Ҳукм” (*Das Urteil*, 1912) новелласи қаҳрамони, иши доимо бароридан келувчи, ҳеч нарсага муҳтож бўлмаган, ўзига тўқ ишбилармон Георг Биндемани қандайдир сирли куч бемаъни, кундалик ҳаёт нуқтаи назаридан тўғри деб бўлмайдиган ғожиага, яъни ўз жонига қасд қилишга етаклайди. Ҳаётдан маъно топа олмаслик, яшашдан мақсадни йўқотиш Георгга ўз ҳаёти билан ҳисоб-китоб қилишнинг асосий сабабига айланади. Ҳеч қандай айби бўлмаса ҳам, у отаси олдига ўз жазосини олиш учун келади, у жазони олишга олдиндан тайёр, яъни жазони тортишга бутун вужуди билан интилади. Қиёмат-қойим бўлса ҳам қаҳрамон учун узоқ келажакдаги кун эмас, балки ҳар кун кечадиган қалбидаги, фикру хаёлидаги реаллик афзал кўринади. Георг кечираётган ҳаётда чидаб бўлма даражага олиб келувчи ғайритабиий кучлар уни қуршаб олади, онгини захарлайди, кўзларини боғлайди, ақлдан оздиради, келажакдаги интиқлик билан қутилаётган ҳаётини эса етишиб бўлмас, эртанамо воқеликка айлантиради. Бу мантиқсиз бемаъни, албатта. Новелла мазмунида Зигмунд Фрейд таълимотида олға сурилган “Эдип комплекси”нинг энг ёрқин намунаси кўриниш беради, десак янглишмаган бўламиз.

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

Бир уринишда, бир кечаю кундузда ёзилган ушбу асарда Кафка ўз шахсий ҳаётининг мажозий маънодаги инъикосини яратди, узи ўзи устидан ҳукм чиқарди. Тан олиш керак, у умидсизлик, руҳи

⁶² *Метафизика* – 1. Борликнинг ибтидоси ва интишосини ўзаро алоқадорлик ўрганувчи, азалий ва абадий муаммоларни тадқиқ этувчи таълимот. 2. *Кўчма маъно* умумий тарздаги, мавҳум гап.

гушкунлик хиссига эрк бермади, уни жиловлаб олишга куч топа олди: "...мен бутун умримни ҳаёт билан ҳисоб-китоб қилиш иштиёқида яшаб ўтдим", деганди адиб. Шунга қарамасдан, унинг ҳаёти, тўплаган тажрибалар асосида қурилган турмуши ўнгидан келмади, гўё ҳар нарсага қодир, қудратли куч соҳиби ҳукми амалга оширгандек бўлиб қолди.

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

Қолаверса, бундай мудҳиш манзарани тасвирлашга бошқа адиблар ҳам иштиёқманд бўлишган. Эҳтимол, фақат рус адиби Михаил

Булгаков ўзининг “Итюррак” ва “Дахшатли туҳумлар” киссаларида бу каби хаёлотларни ишонарли қилиб тасвирлайди. Ажабланарлиси шундаки, қиёфаси, танаси, бутун вужудининг ўзгариши – бу кўрқинчли туш эмаслиги, балки дахшатли ҳақиқат бўлганлигига ишонч ҳосил қилган Грегор Замза, бир қарашда табиий бўлиб кўринган: Нима учун? Нега айнан мен? Бунинг ортида қандай кучлар турибди? Ортга, инсон қиёфасига қайтиш имкони бормикан? каби ўринли саволларга жавоб бериш учун ўзини ортиқча қийнамайди. Аксинча, у тақдирга тан беради, ўз хиссиётларини жиловлайди, ҳаяжонини босади, беозоргина тилсиз мавжудотга айланганлигига кўникади. Содир бўлган ўзгаришни итоаткорона қабул қилади.

Умуман олганда, мазкур ҳикоянинг бош қаҳрамони биринчи саҳифаларданок оддий хизматчи Грегор Замза қиёфасида эмас, балки эврилишдан кейин кўриниш берган баҳайбат ва жирканч маҳлуқдек гавдаланади. Адиб турли йўллар билан ўқувчини Грегор жирканч ҳашарот қиёфасига киритиб жодуланган шахзода эмас, балки аччиқ қисматига лойиқ ҳақир бир одам бўлганлигига ишонтирмокчи, унга нисбатан нафрат хиссини уйғотмокчи бўлади. Кўриш, ўйлаш, ҳаттоки ҳаёт гўзалликларини идрок қилиш қобилиятини сақлаб, қўнғизга айланган Грегор атрофдаги кишилар, кечагина энг яқин одамлари бўлган қариндошлари билан тил топишга интилади, бироқ улар унинг уринишларига бепарволик билан қарайди, унинг гўлдурашларини, имо-ишораларини тушунишмайди, охиروқибат у ўлганида, очикдан-очик қувонишади, хизматкор аёл унинг куриб қотиб қолган танасини кўчага сунуриб ташлаганида ўзини енгил тортади.

“Эврилиш” новелласида шахсий фожиа, фалокатга йўлиқини гоёси орасидан чексиз микёсдаги глобал ҳалоқат гоёси кўринади. Бу ҳалоқат жонли табиатга, ўзини ҳимоя қилолмайдиган ҳайвонот ва наботот оламига бепарволик билан қарайдиган одамларнинг локайдлиги ҳамда шафқатсизлиги туфайли содир бўлгусидир, десми муболаға бўлмайди. Олдин Грегор Замза бўлган, кейин эса бахтсиз тасодиф туфайли тилсиз маҳлуқка айланган жониворнинг азобланаётгани, қийналаётгани, ўқувчига гапираолмай ёлвораётгани раҳмингизни келтиради. Жонивор терисида, аниқроғи ҳашарот қиёфасида ўзини сезган Кафка қаҳрамони бир пайтлар Шарқда Форобий, Ғарбда А.Шопенгауэр “ҳаётга интилиш” деб номлаган инстинктни бўйсунган, ушбу туғма ҳис-туйғу унинг фикру хаёлини банд қил

ган, ич-ичидан кемирган ва одамларнинг бағри тошлиги, жаллодларча шафқатсизлиги, вахшиёна қонхўрлигига яна бир қарра ишонч ҳосил қилади.

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

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

Бсайб Парвардигор, одам эса туғилганиданок осий бандага айлинади. Аллоҳ таоло тупроқдан Одам Ато ва Момо Ҳавони яратди, улар эса Парвардигорнинг панд-насихатларига қулоқ осмай, гуноҳга қўл урдилар. Жаннатдан ҳайдаларкан, то Қиёмат қойимга келадар азоб-уқубат чекиб, яшашга маҳкум этилдилар. Инсон ўзининг гуноҳи ва унинг жазосини умрининг охирига қадар бўйнида олиб юради. Курраи заминда уни шу жазодан қутқарувчи, халос этувчи ҳеч бир қодир зот йўқ.

Новелла сюжетига ахлоқ тузатиш колониясида ахлоқона бўй-букини бажармагани учун бир соқчини айблаб жазога ҳукм қилинади. Бир қарашда, “Жараён” романи қаҳрамони Йозеф К.ни ҳам

бекордан-бекорга ўлимга маҳкум этишган. У жазога тортилиши мумкин бўлган ҳеч қандай жиноятни содир этмаган, ўзини ҳам, бошқаларни ҳам айбсизлигига, ҳеч қандай гуноҳи йўқлигига ишонтиради. Аммо икки хунрез жосус унинг хонасига бостириб кириб, тергов остига олинишини эълон қилганида Йозеф К. бемаъни, телва-тескари тергов жараёнида ўз айбига икром бўлиб бораверади, айбдорлигини ҳақиқатан ҳам ҳис эта бошлайди, банк хизматчиси сифатида эмас (бу борада унинг ҳеч қандай гуноҳи йўқ), балки ақлли инсон, homo sapiens вакили, яъни Тангри яратган жонли мавжудот ва Унинг бир ноқобил фарзанди сифатида гуноҳига икром бўла бошлайди.

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

“Жараён” романида учинчи, бевосита муаллифнинг шахсий ҳаётидаги драматик воқеалар, яъни Фелиция Бауэр билан беш йил (1912-1917) давом этган ишқий муносабатларга боғлиқ чизиқ ҳам бор. Австриялик ёзувчи Элиас Канетти (1905-1994) ўзининг “Бошқарилган жараён” (*Der andere Prozess*, 1969) номли китобида романни Фелиция Бауэрга йўлланган мактублар билан таққосларкан, Кафка суюқли аёлининг ишончини оқлай олмагани, у билан оила қуролмагани, фарзанд кўролмагани, умуман ердаги ўз бурчи (уй қуриш, дарахт ўстириш, ўғил тарбиялаш)ни бажаролмагани учун ўз-ўзини айблайди, деган хулосага келади. Айбдорлик хиссининг ҳар хил, яъни метафизик, ижтимоий, индивидуал катлам ва даражалари бир-бири билан қоришиб кетиб Йозеф К. ўлимга етаклайдиган йўлни ахтиради, бир вақтнинг ўзида ўлимга рўпара қўювчи чиқиш эшигини топгани учун уялади, кўрқади, азоб чекади, ўзининг шармандаларча ўлими, худди кўйдек бўғизлаб ташланганидан ҳам ор қилади, ҳаётга бепарволигидан, муқаррар ўлимга бефойда қаршилиқ кўрсатганидан хижолат тортади.

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

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

Тўғри, Йозеф К.дан фарқли ўларок, Карл Росманнинг айби йўқ. Кафка кундаликларида қайд этилишича, Карл Росман “беайб”, яъни ҳали анча ёш бўлганлиги сабабли у ўз экзистенциалистик руҳдаги айбини англамайди, гарчи вақти вақти билан унинг ақли бунга етсада. Макс Брод “Ёлғизлик трилогияси” деб номлаган асарлар туркумини бошлаб берувчи “Америка” романининг фожиавий бедавонлиги, кейинги икки романга қараганда, унчалик кучли сезилмайди. “Америка” романи ранглар ва товушлар уйғунлигидан иборат, шакли ва мазмуни жиҳатдан анча аниқ ва ифодали. Унда XX аср бошида АҚШдаги жўшқин ҳаёт тасвирланади. Кафка АҚШда бўлмиган, бироқ Америка ҳақида кўп ўқиган, эшитган, у ерни кўрган, у ерда яшаган одамлар билан учрашган, суҳбат қурганди. Романда тасвирланаётган Американи қатор белгилар бўйича таниб олиш мумкин ва шу боис “умуман олинган дунё” тимсолига айлантириш, Йозеф К. устидан олиб борилаётган суд жараёни ўтаётган Шаҳар, ёки танобчи К. ўрнашиб олишга ва ўзини ҳимоя қилишга интилаётгани Қишлоқ тимсолини кўриш нотўғри бўлар эди. Аксинча, романи тилга олинаётган “Оклахомадаги ландфшафт театри” бундай тимсол сифатида намоён бўлади. “Оклахомадаги ландфшафт театри” – бу мантиқан тушуниб бўлмайдиган, қандай вазифани бажараётгани ноаниқ ташкилот (ёки идора) ўзининг хуфиёна иш тутиши ва таъсир доирасини беҳад кенгайтиришга қодирлиги билан Роберт Вальзернинг “Якоб фон Гунтен” (*Jakob von Gunten*, 1909) романида тасвир-

ланувчи “уй ичкарасидаги ҳашаматли хоналарни” ёки Герман Гессе (*Hermann Hesse*, 1877-1962) нинг “Чўл бўриси” (*Der Steppenwolf*, 1927) романидаги “Сехрли театр” (*das magische Theatre*)ни эслатади.

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

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

Кафка ижодининг экзистенциализмга йўғрилганлиги унинг асарларида сезилиб туради. Машҳур француз адиби Альбер Камю (*Albert Camus*, 1913-1960) Кафка ижодида ўзининг фалсафий фикр, бадийий образ, қолаверса, дунёқарашларига ҳамоҳанг келувчи жиҳатларни топганлиги бежиз эмас, албатта. Аммо, Мартин Хайдеггер ва қисман Жан-Поль Сартр фалсафий концепциясини Кафка ижодига мос келади деб бўлмайди. Кафкани феноменология эмас, кўпроқ этика муаммолари қизиқтирган. Танлаш ҳуқуқини тарғиб қилувчи ғоялар Кафка учун ҳеч нарсани англамайди. Негаки унинг наздида танлаш эркинлиги йўқ бўлган жойда ҳуқуққа ҳам ўрин йўқ. Кафка қаҳрамони экзистенциализм руҳи билан суғорилган “маҳобатли кўркинч” ҳиссини юрагида олиб юришга маҳкум этилган.

Айни пайтда, Каф “уни босиб олган кўркув хиссиётининг бепоён кенгликлари” аслида, қалбини чулғаб олган ижобий хислат эканлигини яхши тушуниши лозим, чунки бу кенгликларда даҳшата солувчи кучдан устун турувчи олий хислат, яъни инсонни енгиб бўлмастикка бўлган ишонч мужассамдир.

Қисқа кечган умри давомида Кафка ўзи учун кўркани йўқ. Ёздаво касаллигини ва эрта ўлимини у таҳсинга сазавор довюрлик билан кутиб олди. *Уни инсон қисмати, табиат яхлитлиги ва Ердаги жамики тирик жонзотга солинган таҳдид хавотирлантирар эди. Адиб гўё ўзида қандайдир бир илоҳий куч, сирли қурол бўлгани каби, унинг ёрдамида бошқалар кўролмаган ёки кўришни истамаган нарсаларни кўра олди, қолаверса, олдиндан башорат қилди.* Эҳтимол, Кафка кўролганини, сезганини тушунарли қилиб ийтиб беролмагандир. У Милена Есенскаяга йўллаган мактубларидан бирида. “Мен сенга ҳам, ким бўлишидан қатъий назар, бошқа бирон одамга ҳам ич-ичимда кечаётган ғалаённи тушунтириб беролмайман... Буни қандай қила олардим ҳам, ахир мен ўзимга ўзим бунинг сабабларини тушунтира олмасам. Аммо бу муҳим эмас, муҳими шундаки мен кундузи ёруғ, кечаси зулматли маконда атрофимдаги одамларга ўхшаб яшашим амри маҳол”.

Аслини олганда, Кафканинг кўркувлари, ҳасрату надоматлари айнан ушбу “одамларга ўхшаб яшай олмасликдан” келиб чиққан. Унинг асарларидаги исталган сюжетни шу мавзуга вобаста талқин қилиш мумкин. Адиб романлари, новеллалари ва кундаликларида учрайдиган рамзий ҳикоялар бу ҳақда баён этиб туради. 1910-йилдан то 1923 йилгача мунтазам ёзиб борилган кундаликлари Кафкага ўзининг бетакрор услубини топишга, уни сайқаллаштиришга ёрдам берди. Аммо бу жиҳат билангина кифояланиш хато бўлур эди, деб ўйлаймиз. Унинг кундаликлари – бу ички ва ташки оламда юз берган воқеа-ҳодисаларни, ҳаётига таъсир кўрсатган омилларни оддийгина ёзиб бориш эмас, балки ифодалаб бўлмайдиган, англаб бўлмайдиган нарсаларни ҳеч бўлмаганда таърифлаб бериш, сўзлар орқали ифодалашга бўлган уринишдир. Таажжубланарлиси шундаки, адиб кундаликларида акс эттирилган кечинмалар, хис-туйғулар, руҳий азоблар, дарду-аламлар унинг асарларига кўчиб ўтган. Сабаби, кундаликлар турли лавҳа, парча, хомаки режалар, қисқа ёзувларга бўлиб-тошиб ётарди. Макс Бродга эса бир талай кўлёмалар урасидан ушбу матнларни ажратиб олиш ва у ёки бу маънода тўғри

келувчи сарлавҳалар қўйишига колган эди холос. Кафка ўз кундаликларида бошдан охиригача конкрет бир шахснинг тақдири ҳақида ёзмайди; балки у одамни парокандаликка, бетобликка, мувозанатдан чиқишга етакловчи, пировардида ўлимга маҳкум этгучи ҳаёт, аниқроғи объектив воқеликнинг универсал парадигмасини (формуласини) яратишга ҳаракат қилади.

Ноумид шайтон деганларидек, инсон ҳам орзу-умидлар оғушида яшамоғи зарур, ўз умидларини рўёбга чиқаришга астойдил ҳаракат қилиши зарур. Инсонга ҳаёт гўзалликлари, табиат нозу-неъматлари муҳайё бўлиб, у кундалик ташвишлар ортида яширинган фаровон ҳаётни орзиқиб кутади. Кафка кундалигида куйидаги пурмаъно сатрларни ўқиймиз: “Ҳаёт гўзаллиги, фақат сенгагина аталган зеб-зийнат ва бисотлар муқаддас сўзлар айтилгандан сўнг очилади. Инсоннинг ҳақиқий исмини айтгил ва у сенинг ёнинга келади. Сеҳр-жодунинг сири шундадир – у яратмайди, у ўзига чорлайди”.

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

Кафканинг кенг мазмундаги ҳикояларида ҳам, қисқа сюжетли ҳикояларида ҳам кўнгилни ғаш қилувчи хирахандон панд-насихатлар йўқ, унинг кинояли гаплари парадокс (бир-бирига зид фикр) асосланган. Ҳикоя қилиш услуби, воқеаларнинг авж олиши ҳисобдан эмас, балки ушбу ҳаракатнинг воқелик замирида яширинган машъум, жумбоқли ва мантқиққа зид моҳиятига муносабатидан келиб чиқади. Панд-насихат ўрнини нолишлар, ижодкорга очилган ҳақиқатни сўзда мужассамлаштириш мумкин эмаслигидан ҳикоячи бўлган надоматлар эгаллайди. Сўзлардан мудофаа истехқомини кўрсатаркан, Кафка гўё “жавдари бўғдойзор бўйлаб ястанган жарликнинг ортида” туриб, беғам-беташвиш яшаётган одамлар тинчлигини ҳаётини қўриклаётгандек кўз олдимизда намоён бўлади.

Адибнинг “Тунда” (*Nachts*, 1920) номли новелласида бу фикрнинг ҳамоҳанг сатрларни ўқиймиз: “...кимдир ҳимояда туриши керак”.

ахир. Кимдир сергак тортиши шарт”. Ва Kafka сўзнинг кўчма маъносида ҳам, том маъносида ҳам бедор бўлди: бусиз ҳам нимжон соғлигига зарар етказиб, куну тун, ҳатто ҳафталаб ухламади. У руҳан азобланган, ташвишлардан толикқан, ёлғизликдан қийналган руҳини бир оз бўлса-да, енгиллаштирувчи шифони ижодда топди.

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

Олий руҳга, эзгуликка яқинлашиш иштиёқи Kafкани руҳлантирир, юрагидаги алангани авж олдирарди. “... Эзгуликка юзланиш доим ва сен ўтмишга, ҳаттоки, келажакка қарамасдан ҳам нажот топсан”, – деган эди у. Адиб ёлғон-яшиқ гап, фисқу-фасод, уйдирмалар, ноҳақликлар ва нотўғри талқин этилган ақидалар чангалзорларида ҳақиқатга яқинлашишга ҳаракат қиларкан, у ўзини ижодкор шифатида сақлаб қолишга, умрини маъносиз, мазмунсиз нарсаларга сарфлашдан қочишга, ҳурфикрли ёзувчи бўлиб қолишга интиларди. Kafканинг кундалигида шундай ёзувлар бор: “... Мен, кўп вазиятларда, мустақил эмас эдим, ўз эрким қўлимда эмасди. Шу боисдан ҳам мустақил бўлишга, ҳеч кимга қарам бўлмасликка, ички эркинликка доим интиламан” (1916-йил, 18-октябр). Ушбу ички эркинликсиз Kafka “инсоннинг букилмас иродасига”, унинг ўзи “бахтсиз ва йиллик” деб номлаган XX асрда инсонларга хос бўлган ярамас ҳолатлар барҳам топишига ишончи йўқ бўлса-да, муҳими, бу асрда ҳам келажак учун ғамхўрлик орзусида ўстирса бўладиган новданингни қолишига чиндан ҳам ишонган эди.

ЛОТИН АМЕРИКАСИ “СЕҲРЛИ РЕАЛИЗМИ”

1960-йиллар бошида Лотин Америкаси адабиётида майдонга келган “янги роман” жанрининг мисли кўрилмаган мувафаккияти китобхонларнинг эътиборини ўзига қаратди. Ушбу ўзига хос “Американинг янгидан кашф этилиши” ортидан Лотин Америкаси адабиётининг бадиий мазмун-моҳиятини таърифлаб бера оладиган атамага ҳам эҳтиёж сезилди. Ва тез орада бундай атама топилди. Дарвоқе, 1925 йилда олмон санъатшунос олими Франц Рюо Фарбий Европа адабиётида юксалган экспрессионизм эстетик оқимини “сеҳрли реализм” деб номлаган эди. Ушбу атама айтиш мумкин бўлиб чиқди. Қандай қилиб йўл-йўлакай айтиб ўтилган ушбу “эркин сўз бирикмаси”, умуман, бошқа китъа маданиятига ўтиб кетганлиги, уни ифода эта бошлаганлиги ҳозирга қадар номаълумлигича қолмоқда. Аслида, бу атама бадиий ижод вазифалари, умуман олганда, Лотин Америкаси насрисадаги реализм тамойилларини очиқ беришда “сеҳрли” туюлган муносабатларнинг ҳар хил турларини бирлаштириш учун тўғри келмайди. Чунонам, Хорхе Луис Борхес, Хуан Карлос Онетти, Габриэль Гарсиа Маркесларнинг бадиий тўқималари, бадиий оламини куриш тамойиллари ёки Хулио Кортасар асарларидаги фантастик элементлар умуман бошқа қонуниятларга асосланади. Алехо Карпентьер ижодида эса “сеҳр” аксарият ҳолларда Жанубий Америкага Африка китъасидан зўрлаб олиб келинган қора танлилар ва туб аҳоли – ҳиндуларнинг қадим афсона нарийваларида хавола қилинади – бу эса қадимдан қолган адабий анъанани янгилаш эди. XX аср Лотин Америкаси адабиётида етакчилик қилган том маънодаги реализм ҳақида ҳам айнан шу фикрни айтиш мумкин. Адабиётда Ла-Плата кўрфази ва улкан дарёсининг афсоналаштирилган, муайян услубга солинган реаллиги – бу умуман ўзга қолипдаги бадиий ҳодисадир. У Карпентьер ва Маркес ижодидаги Гаити ва Куба ороллари, Венесуэлла ва Колумбия давлати биёбонларининг “мўъжизакор реаллиги” (*lo real maravilloso*) ва ақл бовар қилмас воқелиги (*fabulosa*) дан кескин фарқ қилади. Бундай вазият қадимий ва замонавий афсоналарга мурожаат қилиш қолаверса юқорида номи зикр этилган адибларнинг ҳар бири ўзининг шахсий афсоналарини яратиш қонуниятлари билан ҳам изоҳланган.

Шу билан бирга XX аср Лотин Америкаси адабиётида “сеҳрли” ва “реал” тамойилларни қайта англаш ҳамда ижодда мужассам

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

Дарҳақиқат, Лотин Америкаси адабиёти, Европа ёки АҚШ адабиётига қараганда, XX асрга анча кеч кириб келди. Ёки бошқача қилиб айтганда, ўзининг XX асрини анча кеч бошлади. Улкан қитъанинг асосан испан ва португал тилларида битилган шеърляти ва бадиий нарисси учун француз адиблари Оноре де Бальзак ва Эмиль Золянинг адабий мероси 1920-йилларда ҳам ўз долзарблигини йўқотгани йўқ эди. Шу билан бирга (хайратланарли ҳол албатти), ўша пайтлари “саҳнага шахдам чиққан” модернизм шеърляти Европа адабиёти учун долзарб бўлган “цивилизация инкирози” муаммосига Лотин Америкаси адабиёти ҳам жиддий эътибор қаратишligидан далолат беради. Муҳим жиҳати шундаки, Европа адабиёти ва санъатидаги символизм эстетик оқимига ўхшаган ҳодиса Лотин Америкаси адабиёти ва санъатида “модернизм” деб қабул қилинди. 1910-20 йиллар Лотин Америкаси адабиётида сермаҳсул ижод қилган авангард йўналиш (Мексикадаги экстридентизм, Бразилиядаги “Антропофагия” гуруҳи, Аргентинадаги ультраизм)ларнинг фаоляти “цивилизация инкирози” муаммосига жиддий қарши, ундан қаттиқ хавотирга тушишдан дарак берарди. Нима бўлганда ҳам, 1930-йилларнинг бошига келиб, Лотин Америкаси адабиётининг умумий кўриниши, худди Европадаги каби, анъаналарга содиқ қолиш ва тажрибакорликни оширишни мужассам этган ранг-баранг (айниқса, Аргентина адабиётида) манзарани ҳосил этган эди.

1921 йилда ёш бўлишига қарамай, етарлича ҳаётий ва ижодий тажриба орттирган Хорхе Луис Борхес (*Jorge Luis Borges*, 1899-1986) Европадан Буэнос-Айресга қайтади ва кўп ўтмай, газеталарнинг бирида ўзининг “Ультраизм” деб номланган, бир қарашда жиддий ва кўримсиз, иккинчидан – манифест, яъни мурожаатнома-

дек янграган мақоласини эълон қилади ва шу тариқа аргентиналик китобхонларни испан авангард адабиёти билан таништиради. Ҷша йиллар Аргентина адабиётида бир вақтнинг ўзида ҳар хил, баъзан бир-бирига мутлақо зид анъаналар ёнма-ён яшарди. Инчунин, XIX аср ўрталарида Хосе Эрнандес (*Jose Hernández*, 1834-1886) куйлаган халқ қаҳрамони, бутун умрини Аргентинанинг бепоён даштларида ўтказган отлик чўпон – “гаучо ҳақида роман”ларда яқунловчи сўз ҳали ёзилмаган, охириги нуқта қўйилмаган эди. 1926-йил ёзувчи Рикардо Гуиральдес (*Ricardo Güiraldes*, 1876-1926) ўзининг “Дон Сегундо Сомбра” (*Don Segundo Sombra*, 1926) романида юксак маҳорат билан гаучонинг идеал портретини, аниқроғи – ёрқин қиёфасини тасвирлади. Ёзувчи Бенито Линч (*Benito Lynch*, 1881-1951) ўзининг 1910-20 –йиллардаги романларида ва гаучо авлодлари ҳаётининг ижтимоий муҳити ҳамда психологик қиёфасини тасвирлаб берди.

Француз романнависи Эмиль Золядан таъсирланган ёзувчи Мануэль Гальвес (*Manuel Galvez*, 1882-1951) ўзининг катта шовшувга сабаб бўлган “Нача Регулес” (*Nacha Regulez*, 1919) ва “Шаҳар атрофидаги харобалар тарихи” (*Historia des subirbio*, 1922) романларида шаҳарнинг қоронғи ва хилват туманларидаги “яшириш ҳаётни аёвсиз фош этади”. Мазкур романларда тасвирланган дунёнинг “сеҳрли таровати” машҳур бастакор Эваристо Каррьего (*Evaristo Carriego*, 1883-1912) нинг мусикий асарларидаги танго садолари поэтикасига жуда яқин эди. Кишиларнинг ҳаёти ва ўлимивни бошқарган илоҳий, ғайритабиий кучлар ҳақида ҳикоя қилувчи фалсафий киссалар муаллифи Орасио Кирога (*Horacio Quiroga*, 1879-1937) ижоди эса мутлақ бошқа руҳда ривожланди.

Борхес ва унинг маслакдошларига бу каби хилма-хил кайфиятдаги овозлар орасида вазиятни тўғри баҳолаш, энг муҳими, ўз йўлини ва ўз оҳангини топишда, биринчи навбатда, ижтимоий танқидчиликка йўғрилган адабиёт билан алоқаларни узиш, ўртада аниқ чегарани ўрнатиш катта ёрдам берди. Аргентина пойтахти Буэнос-Айресда 1920-йилларда “Флорида” ва “Боэдо” ижодий гуруҳлари шаклланди. Биринчи гуруҳ ўз номини шаҳарнинг бадавлат зодгонлари истикомат қилувчи тумандан, иккинчиси эса – камбағаллар яшовчи даҳадан олган эди. “Флорида” гуруҳини Борхес атрофида тўпланган шоирлар ташкил қилди; “Боэдо” гуруҳига эса – асосан ёзувчилар кирган эди. “Флорида” аъзолари, гуруҳ тарқалиб кетган

дан кўп ўтмай, бир мунча машхурликка эришиб, адабиёт аҳли эътиборини ўзига қаратишга муваффақ бўлишди. Борхес ва унинг сафдошлари 1924-27 йилларда нашр қилган “Мартин Фьерро” журнали Аргентина маданиятида кўзга ташланарли ҳодисага, миллий ўтмишга бўлган алоҳида (этнография, фольклор ёки тарих нуқтаи назаридан эмас, аксинча, холисона) эътиборнинг яққол далилига айланди. Бу ерда гаучолар олами Линч ёки Гуиральдес асарларидаги романтизм руҳи билан суғорилган дунёдан кескин фарқ қиларди. Борхес, ўз ижодида муайян бадий замон ва макон, аниқроғи, танго поэзиясининг образлилиги ёрдамида тажрибалар ўтказиши айнан шу билан изоҳланади. Бироқ бундай образлилик “Эваристо Каррйего” (*Evaristo Carriego*, 1930) тўпламига кирган шеърлардаги маиший икир-чикирлар, ғарибона ҳаёт тафсилотларидан кескин фарқ қилади.

Борхеснинг 1920-йилларда ёзган шеърларида танго мавзуси марказий ўрин эгаллайди. Уларда шаҳар атрофидаги хароба маҳаллалар, жазирама пайтида одамларга тўлиб кетадиган қаҳвахоналар, дам олувчиларнинг севимли эрмаги патефонда мусиқа тинглаш ва рақсга тушиш муайян вақтга боғлиқ бўлмаган рамзий маъно касб этади. Булар – ёзувчининг келажақдаги фалсафий фикрлари, бадий тафаккури учун мустаҳкам пойдевор бўлиб хизмати қилди, десак янглишмаган бўламиз. Адолатсизлик ва зулмга қарши чиқиш, ўлимни очик юз билан кутиб олишга тайёр довирак гаучо образи ва унинг “авлоди” бўлмиш – шаҳар четидаги харобаларда туғилиб ўсган “ошна”сининг насроний черкови тан олмовчи диний китобларда тасвирланган ўтмиш хотиржамлиги ва эҳтиросини ўзида мужассам этганлигини Борхес, кейинчалик, ўзининг “Танго тарихи” (*Historia del tango*, 1952) эссесига эътироф этган эди. Адиб, фикрини давом эттириб, “биз бу дунёга яқинлашгудек бўлсак, қачонлардир йўқотиб қўйган ўтмишимизни қайта топиб оламиз”, деб таъкидлайди. Масалан, “Жануб” (*El Sur*, 1953) ҳикоясида тасвирланган китобсевар Дальман ё алаҳсираб, ё кимнингдир сеҳр-жоду иродаси туфайли ўз уйини ташлаб, қандайдир “бошқа ҳаёт”, яъни шлоқда, номаълум темир йўл станциясида, ўтган аср либосидаги гаучолар ёнига тушиб колганлигини пайқайди ва шу тариқа ўтмишини ўз кўзи билан кўради. Журъатсиз Дальман олдида танлаш зарурати кўйилади: яъни у яккама-якка курашишга “даъват” қилинади. Дальман чангда ётган дудама ханжарни кўтариши мумкин ёки айни шундаги кескин вазият ўнгида эмас, хаёлида кечаётганлиги ҳақида

фикр ортига “бекиниб олиши” мумкин. Дальман беҳаловат уйку “мантиғи”га итоаткорона бўйсунди ва ханжарни кўтаради. Шу тарика унинг олдинги ҳаёти асосланган “мутлақо бошқа” мантиқни йўққа чиқаради. Муқаррар ўлим олдидан у “бегона” – бир вақтнинг ўзида романтик ва қаҳрамонона – ўтмиш қандайлигини ҳис этиб кўради. Бироқ ҳикоянинг “тантанавор” хотимаси ўқувчини чалғитмаслиги ва икки ёқлама тушунишга йўл қўймовчи тарзда ўқилиши лозим. Эҳтимол, Дальман қалбида осмонўпар тоғлар ва бепоён ям-яшил даштликлар макони – бағри кенг Аргентинада туғилиб ўсган алп қомат гаучонинг “ирсий хотира”си уйғонгандир. Балки кутубхоначи Дальман, китоб шайдоси Дальман, ҳаётни китоблардан ўрганган Дальман, фаного абадий ғарк бўлишдан олдин, жонидан ортиқ севган китоблардаги ҳаёлий дунёга “қайтгандир”.

Нима бўлганда ҳам, бадий тўқима, Борхес наздида, сеҳрли кучга эгадир. Тасаввур кучи бутун бошли мамлакат, кейинчалик бутун бошли сайёра (“Ҳаёллар” (*Ficciones*, 1944) тўпламдаги “Тлён, Уқбар ва Учинчи олам” (*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*) новелласи) ни вужудга келтиради, десак аниқроқ бўлади. Бадий тўқимадан ранглар уйғун, товушлари оҳангдош, хушманзарали, ҳар томонлама қулай ва гўзал дунёнинг пайдо бўлиши – бу кундалик ҳаётга қарши чиқишнинг утопик шаклидир. Аммо, бу бир вақтнинг ўзида антиутопия ҳамдир, негаки бадий тўқима, реал ҳаётимизга ёриб келиб, уни ўзига тўлик бўйсундиради. Новелла сўнггида ровий Тлён сайёраси реаллигидан бошқа бадий тўқима – ўзи яратган китоблар оламида “яшириниш”га мажбур бўлади. Бир-бирига карама-қарши қўйилган бадий маконлар ҳақида бундай тасаввур Борхес томонидан имкон қадар мураккаблаштирилган. Новелла, кўп нарса ҳақида оғиз очмай ёки ўқувчини алдай оладиган ровий маҳорати ҳақида суҳбат билан бошланиши бежиз эмас албатта. Новеллани ўқиганимизда, икки, гоҳида бир нечта маънога эга бўлиш, ноаниқлик, ушбу фикрларни никоблар остида яшириш Борхеснинг бадий тамойил ва эканлигига ишонч ҳосил қиламиз. Ахир дунё ҳақида ростакам сўзлаб бериш, уни сўз билан ифодалаш, қолаверса, дунё ҳақидаги ҳикояга нукта қўйиш, ёзувчи фикрича, мумкин эмас. Зеро, ёзувчи на сонажлари учун ҳаётнинг ҳар томонлама пухта ўйланган, таъриф аниқ формуласини яратиш, қолаверса мукамалликка эришиш, шундай тақдирини олдиндан билишга интилиш, Курраи заминнинг “кутубхонаси”да керакли “китоб”ни топиш илинжида умр кечириш хосли

Дарҳақиқат, оламни ўзига хос система сифатида англаш, табиат сирларини, ҳаётнинг кадрини билиб олиш учун китобларни қайта-қайта ўқиш ақлдан оздиради. Масалан, “Қум китоби” (*El Libro de Arena*, 1975) новелласи қаҳрамони, китоблар китоби саналмиш сеҳрли китобни қўлида маҳкам ушларкан, ундан кўзини узмас экан, бу “ҳақиқат”ни англай бошлайди. Бир вақтнинг ўзида тушунадикки, Ҳаётнинг универсал рамзига яқинлашиш ақлдан айиради, пировардида гелбаликка олиб келади. Билимнинг керагидан ортикчалиги “Мен”, яъни инсоннинг руҳий марказини ич-ичдан емиради, уни ҳалокат ҳолатига олиб келади, чунки инсон чексизликка жон-жаҳди билан интилади, уни ҳам, унинг ортида нима жойлашганлигини ҳам билиб олишга ҳаракат қилади. Ақлдан озишига сал қолган қаҳрамон жаҳаннамнинг шамоли уфуриб турган китобдан қутулади.

“Фунес, Хотира мўъжизаси” (*Funes el memorioso*, 1942) номли новеллада зотли айғирдан йиқилиб оғир жароҳат олган йигит ҳақиқат ҳикоя қилинади. Ўқувчини таажжубга соладиган новелла қаҳрамони, бедаво дардга чалиниб, унинг атрофида, бевосита унга тааллуқли содир бўлаётган воқеаларни майда тафсилотигача эслаб қолди. Фунес узок вақт юролмай уйда ўтиради ва атрофдаги одамлар назаридан қолиб кетади, шу сабабдан ўтган кун воқеа-ходисаларини эслаш, китобларни ўқиб билим олиш билан ўзини овутади. Бирок, хотирасида муҳрланиб қолган воқеа-ходисалар кутилмаганда уни қийнай бошлайди. Абсолют хотира юкини кўтара олмай, унинг мулобига чидай олмай у ақлдан озади. Ушбу Борхес дунёқарашига мос бўлган новеллада реаллик фантастика оламининг “реаллиги” билан қоришиб кетади.

Билъакс, “Алеф” (*El Aleph*, 1949) новелласи қаҳрамони замонар ва маконлар кесишган нуқтасини топиб олади. Алеф – бу дунё мулфининг калит солиш тешиги, яъниким дунёдаги жамики мавжуд нарса, ҳодисаларнинг кесишган нуқтасидир. Алефни англаб бўлмайди, сўзлаб бўлмайди, аммо у мавжуд... Сеҳрли Алеф баҳридан чиққан, қаҳрамон ижодий илҳом манбасидан ҳам юз ўтиради. Ҳикоянинг сўзлаб бераётганда ровийнинг шундоқ сезилиб турган самимиётчилиги, гапни хаспўшлаши, воқеаларни қисқача тасвирлаб бериши ўқувчини тағмаъно, қўшимча мазмунни ахтаришга мажбур қилади. Новеллада бўй-басти билан тасвирланган қаҳрамон Карлос Олентиносдан очикдан-очик нафратланиш, натижада, унинг ижодий услубини қабул қилмасликка олиб келади, яъни ровий атроф

муҳит, ҳайвонот ва наботот оламининг “Алефчасига” каталогини тузишни истамайди. Бироқ, асосий масала бунда эмас. Мутлоқ билим ва хотирадан қочиш мавзуси (“Фунес, Хотира мўъжизаси”) да ровийнинг яна бир муҳим жиҳати, яъни бош қаҳрамоннинг севикли аёли Беатриснинг хиёнатини тан олишни хоҳламаслик ҳам мужассам этган, десак янглишмаган бўламиз.

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

Умри давомида қийнаб келган кўз ожизлиги, кутубхонадаги жонидан ортиқ яхши кўрган иши, бахтли онлар, яъни Европага уюштирилган саёҳатлар ва у ердаги қайноқ ва сермазмун ҳаёт бир нечта ҳаммуаллифлар билан ишлаш ва содиқ дўстлар даврасида кун ўтказиш – буларнинг ҳаммаси Борхеснинг хикоя қилиш услубини документал, яъни расмий ҳужжатлар қолипига солишга хизмат қилган эди. Айнан ушбу ўзига хос услубда инсон ҳаётига фантастик, аниқроғи, реалликка нореаллик ёриб кириши ўқувчини ҳайратлантирган бўлса ажаб эмас. “Ҳужжатларга асосланганлик” услуби, воқеага, ишга алоқадор бадий тафсилотлар билан тўлдирилади, бойитилади. Шоирона қилиб айтганда, қоронғулик чулғаб олган ҳашаматли хонадаги жавонда турган биллур идишлар, кумуш буюмлар, деворда осилган картиналар, тартиб билан терилган китоблар чакмоқ ёруғлигида кўрингандек туюлади. Ёки дераза ёнида турган қаҳрамоннинг юзида маъюслик, ўлим жазосига адолатсиз ҳукм этилганлигидан кўзлари ёшга тўлгандек кўринади. Ёки пештоқ устунлари пушти рангга бўялган, сербар пешайвонига мрамор тошлари қўйилган, баланд деразалари ой нурида ялтираб турган уйни ўраб олган боғдаги хиёбонларда увуллаб эсаётган шамолда эман дарахтларининг шитирлашида арвоҳлар гапиргандек туюлади. Бу уй қаҳрамонники, лекин у унинг остонасига етолмай ҳалак. Бундай тафсилотлар Борхес асарларида ўзига хос маъно касб этади. Бу зинҳор кундалик ҳаётни, маиший икир-чикирларни тасвирлаш, бир сўз

билан айтганда, ҳаётнавислик эмас. Сўзнинг том маъносида, бу халқнинг турмуши, моддий ва маънавий маданиятини намоён этувчи бадиий тафсилотлар ҳам эмас. Ўқувчи кўз ўнгида муаллифнинг субъектив мушоҳадаси, ҳаётни шоирона ҳис этиши кенг майдон бўйлаб очиларкан, у асарнинг фалсафий мазмуни юксак поэтикага яқинлашганини англаб олади.

Борхес учун маънавий-ахлоқий меъёрлар, инсоннинг ҳис-туйғу ва руҳий кечинмалари эмас, балки қаҳрамонларининг Курраи заминдаги қандайдир бир сирли, “сеҳрлаб, ўз оғушига олувчи” замон ва макон билан тўқнашуви муҳимдир. Ушбу сирли ва сеҳрли замон ва маконнинг жумбоғи (айнан ўхшашлик ёки кескин фарқ, қиёс ва тафовут) ни ечиш – Борхес ижодининг асосий мавзусидир. Лекин счимларнинг универсал калити (шифри) осонликча очилмайди. Адиб яратган аксар ҳикояларнинг хотимасида оҳангнинг ўзгариши айнан шундан келиб чиққан. Бамайлихотир файласуфона фикр юртиш, фалсафий фалакларда парвоз этиш қўққисдан ровийнинг “бедаво дарди ва ҳаддан толиққанлиги”, ёки қаҳрамоннинг “мусибатга йўлиққанлиги ва бахтиқаролиги”ни эслатиш билан алмаштирилганлигини кузатамиз. Аммо, пировардида, ушбу яқунловчи қисмлар коинотдаги ўзга оламни барпо этувчи (Тлён сайёраси, Уқбар мамлакати) ёки Ердаги ўзга олам моделини яратувчи (“Тармоқланган сўқмоқлар боғи”) онг куч-қудратига бас келолмайди. Субъективлик, кенг тасаввур, ҳаёт ҳақиқатини билиб олишга интилувчан ақлидрокнинг уйғунлиги, бир-бирига чамбарчас боғланганлиги, Борхес фикрича, бир вақтнинг ўзида, улкан кучга эга ва шу билан бирга, осонгина енгилиши мумкин. Бу уйғунлик инсонни реалликдан узоқлаштириб, ҳаёлий воқелиқдан осмонга кўтариб, яна ҳақиқий ҳаётга қайтаради, бироқ муқаррар ўлимдан қутқара олмайди. Башарти, жон бериш, нариги дунёга рихлат қилиш пайтини, ушбу бир зумда ўгиб кетувчи сонияни Худо яратган оламнинг бир таркибий қисмидек англаш учун имконият яратади. Масалан, “Тармоқланган сўқмоқлар боғи” (*El jardín de senderos que se bifurcan*, 1941) новелласидаги гўзал боғни эккан, кунни тунга улаб уни парваришлаган, қолаверса, унга бутун ҳаётини бағишлаган Боғбон ва унинг авлоди – кейинги Боғбон ҳамма нарсаларни олдиндан сезиш, ҳаттоки тақдирларидаги шодон ва қувноқ ёки қайғу-ҳасратли кунларини ҳам бишорат қилишдек “сеҳрли кароматга” эгадирлар. (Мазкур ҳикоя “Жаҳон адабиёти”да (2009) М.Маҳмудов ва А.Абдулқодир таржимасида босилган).

“Сирли мўъжиза” (*El milagro secreto*, 1943) новелласи қаҳрамони – Яромир Хладик исмли шоир бешафқат тақдир билан талашиб-тортишиб бошлаб қўйган драмасини яқунлаш учун муҳлат олади. У Яхудий сифатида фашистлар отган ўқдан ўлаётган лаҳзаларда асарига сайқал бераркан, куёш нурларига тўла сермазмун ҳаёт кечиради. Шоирнинг ҳаётдан мамнунлик ҳиссини уйғотувчи ижодий фаолияти ўзгалар эътирофини қозонмаслиги Борхес учун унчалик муҳим эмас. Шоир драма байтларини ҳаёлида, тасаввурида тўқиркан, уларни оқ қоғозга кўчириш ҳақида ўйламайди, негаки у куёш нурларини тўсиб турувчи баланд, куёш иссиғини ўтказмовчи зах девор олдида отиб ташланишини кутиб турибди. Умрининг мазмунига айланган драмасини охиригача етказиш учун вақт тўхтайди, яъни шамнинг милтираб турган оловидек ўчиб ёнувчи онгидаги вақт тўхтаб туради. Айни пайтда эса, тошли деворлар ортида ҳаёт жўшқин қайнайди, бир сонияга ҳам тўхтамайди. Ижод сеҳри, шу тариқа, алоҳида олинган шахс учунгина теран маънога эгадир. Шунга қарамасдан, истеъдодли ижодкор тафаккуридаги тўқима унинг шахсий вақти, аниқроғи, муайян замон ва маконда унга ўлчаб берилган вақт чегарасидан ўтиши мумкин. Мисол тариқасида “Хоин ва қаҳрамон мавзуси” (*Tema del traidor y del héroe*, 1944) ҳикоясида тасвирланган ирландиялик Килпатрик ҳаётини, вафотидан кейинги шуҳратини келажак авлодга етказишни унинг содиқ дўсти ўз зиммасига олади ва бажаради. Диққатга сазовор жиҳати шундаки, бош қаҳрамон набираси бўлмиш Райен, машҳур бобоси ҳақида биографик асарни ўқиркан, унинг хоинлигини ўзи ҳам такрорлайди.

Мазкур конструкция, ёки бошқача қилиб айтганда, мавзунинг ўзига хос тарзда ечилиши, Борхес ижодида қандайдир бир парадоксал, яъни мантикка зид кўринишда намоён бўлади. Ҳаётдаги ҳодисаларнинг даврийлиги, яъни ўзига хос циклни ҳосил қилиши, хоинона ҳаракат ва қаҳрамонликнинг муқаррар равишда такрорланиши, бир қарашда, Тақдир гардиши айланиб, яна жойига қайтишини англатади, яъни инсон, ҳаётда нимаики режалаштирса, унинг ҳаммаси беҳуда. Худди тунда юлдуз учиб, осмон қаърида сўнгандек. Бироқ инсон бунга ҳеч қачон кўнмайди, муқаррар ўлим олдида бўйбаста билан рост тураверади. Фалак гардишининг тўхтовсиз айланиши, ҳаётнинг кўз очиб юмгунча ўтиб кетаётганлиги, тақдир такрорланиши инсон иродасини буқолмайди. Негаки ўша такрорланиш нуқтасидан келажакнинг сон-саноксиз вариантлари худди дарахт

нинг шох-бутоқлари каби ўниб, тарқалиб кетади. “Тармоқланган сўкмоқлар боғи” номли новелланнинг қаҳрамони: “Айнан ҳозир, айнан шу он олдиндан башорат қилиб бўлмайдиган тақдир, келажак номаълумлиги олдида юракка ғул-ғула солувчи ҳис-туйғуни туғдиради”, дея иқрор бўлади. “Хоин ва қаҳрамон мавзуси”, новелла қаҳрамони ҳардамхаёл Райеннинг “узоқ ўйланиб, тараддуд кўриши”, бир қарорга келиши, тўлиқ англаган ҳолда ўз хоинона хатти-ҳаракатини ажодди Килпатрикнинг олдиндан режалаштирган сценарийсида бажарадиган ролига қора сиёҳ билан ёзиб қўйилади.

Адиб ижоддида, Курраи замин ва Тарих, кутубхона ёки китобга қиёсланади. Ушбу билим макони бўлмиш кутубхона ёки билим тажассуми бўлмиш китоб образи вазиятга қараб ўзгаради, яъни китоб хотимаси силлиққина мукаддимасига ўтиб кетади; ёки сонсаноксиз қўшимча сюжетларни туғдиради; ёки китобхон кўз ўнгида “Кум китоби”га айланади; уни икки марта бир жойда очиб бўлмайди, уни ҳар сафар янги-янги саҳифадан ўқишга мажбур бўлаверасан киши. Адиб асарларини ўқирканмиз, беихтиёр мукаддас китобларни эслаймиз. Қуёш нурга тўлдирган бу дунёда ҳеч нарса янги эмас, ҳар қандай сўз эса бир вақтлар ёзилган матндан олинган бир парча холос (“Алеф” тўпламига кирувчи “Художўйлар” (*Los teólogos*, 1949) новелласи). Шундай экан, ижод қилишга нима ундайди, ижодий илҳом қаердан келади, ижодий куч-шижоат нима сабабдан худди битмас-туганмас чашмага ўхшайди?

Борхеснинг бу саволга жавоби сўзга бўлган ишонч билан тўйинтирилган. Унинг ишончи комил, битта матнни ҳар сафар бир оҳангда ўқиш мумкин эмас, қолаверса, бир матнни икки марта ўзишнинг ҳам имкони йўқ. Бошқа замонларда бошқа одам томонидан, сўзма-сўз қилиб такрорланган бўлса ҳам майли, барибир матн *бошқа* бўлади. Янада аниқроқ қилиб айтганда, такрорланишлар бетакрор – Борхеснинг универсал парадокси, мантиққа, соғлом ақлга зид асарларининг бош мавзуси ана шундан иборат.

Бир-бирига сира ўхшамас, гоҳида зид, гоҳида яқин маданиятлардаги теран фалсафий мушоҳадалар, шубҳа туғдирмовчи далилларни худди ишга маржонларни тизгандек тизган ёзувчининг ёрқин истеъдоди, билимдонлиги ақл-заковат бобида ундан ҳеч ҳам қолишмайдиган китобхон мавжудлигини тақозо этади. Номлар ва парчалар, исмлар ва лавҳалар – ёзувчининг асосий материали, унинг бадиий тили, у яратган системанинг белгиларидир. Инсон-

нинг деярли барча хатти-ҳаракатлари, аниқроғи, яхши ва ёмон қилмишлари, адашув ва шубҳаланишлари, ғалаба ва мағлубиятлари Борхес томонидан қачонлардир ёзилган матндан парчаларни келтиришдек тасвирланади, қачонлардир айтилган сўзларни ўзгача такрорлаш ёхуд субъектив тарзда талқин қилишдек туйилади. Ҳар хил босқичларда ўша-ўша яккаю ягона сўзни “тушуниш, маъносини англаш учун пинҳон шаклни намоён этиши ёки, аксинча, хаспўшлаши мумкин... Антик даврнинг буюк шоири Ҳомер ўзининг “Илиада” ва “Одиссея”сини не-не машаққатлар билан ёзди, лекин Курраи заминнинг бепоён дашту саҳроларида, беўлчов замон ва маконда кунлардан бир кун келиб яна бир марта “Одиссея”ни ёзишлари мумкин эмас” (“Ўлмас” (*El inmortal*, 1947. Бу ҳикоя ўзбекчада 1980-йилларда “шарқ юлдузи”да Маҳкам Маҳмудов таржимасида босилган.) Шу боисдан ҳам Борхеснинг бадиий оламида яшовчи персонажлар, “Одиссея”ни ким ёзгани тағига етишга интиларкан, китобхон ҳукмига ўзаро суриштирув жараёнида аниқланган сон-саноксиз иқтибос ва изоҳларни тақдим этадилар. Борхес учун бундай изланишларнинг натижаси катта аҳамиятга эга эмас, унга жараённинг ўзи, яъни интеллектуал баҳс-мунозара, ақлни ишга солиб жумбоқни ечиш жараёни муҳимдир. Айрим тадқиқотчилар Борхес асарларида гапнинг мураккаб тузилиши, бошқа матнларга ҳавола қилиш ёки уларни ўзгача талқин этиш, иқтибос, мажозий маъно ва ўхшатмалар, конкрет ва мавҳум тушунчаларнинг кесишган нуқталари, умумлашмалар кўплиги худди кенг ёйилган матодаги моҳирона ишланган нақшларга ўхшайди, деб таъкидлайдилар. Асарларда теран англанаётган ҳақиқатнинг чек-поёни йўқ. Ҳар бир асарнинг мазмун-моҳиятига ўша асарнинг акси – “антикитоб” да қарши чиқилади ва қизгин баҳсда тўғрилиги ёки нотўғрилиги исботланади. Яширинча ёки ошқора истехзо билан мийиғида кулиб қўяркан, адиб ушбу “антикитоб”ларни қалаштириб ташлайди, бирма-бир териб қўяди; ҳеч иккиланмасдан ўзининг бошқа хикояларида тасвирлаган персонажларига, илмий ва бадиий матнларига ҳавола қилади, улардан бутун бошли бобларни келтиришдан ҳам тоймайди, уларни юз марта тўғриланган парча ва иқтибослар тағмаъносини устамонлик билан жойлаштиради.

Яна бир муҳим жиҳатга эътибор қаратайлик. Борхес ижодида китоб образи, аниқроғи бадиий тафсилотга катта жой ажратилади. Худди шундай ролни унинг бошқа машҳур рамзлари – кузгю ва

лабиринтлар ўйнайди. Ва бу тасодифий ҳол эмас. Асарларини ўқирканмиз, “инъикос”, “вариантлар кўплиги” адибнинг бадиий ижод фалсафасидаги асосий категориялар эканлигига ишонч ҳосил қиламиз. Жўшқин ва серкирра ҳаёт, объектив воқелик – бутун борлиқнинг мураккаб комбинациясидек намоён бўлади. Яъни “Тармоқланган сўқмоқлар боғи” новелласида Курраи замин чексизлиги ғояси мужассамлантирилиб, ўрта асрларда хитойлик донишманд Цюй-Пен йўлаклари беҳисоб лабиринтга ўхшатиб ёзган (“Қизил қасрдаги туш”) романида ҳам, XX асрда боғбон яратган сўқмоқлари айри боғда ҳам ўз ифодасини топади. “Художўйлар” новелласида лабиринт нафақат тузукка, балки ҳақиқат ортидан қувиш метафорасига айланади. “Тлён, Уқбар, Учинчи сайёра” новелласи персонажларидан бири: “Кўзгулар бор нарсани купайтириб кўрсатади”, деб таъкидлайди. Инсоннинг фантазияси ҳам кўзгуга ўхшайди, чунки фантазия, Борхес наздида, оламларни кўпайтиради, сеҳрли яратувчанлик кучига эга бўлади.

Луис Борхеснинг замондоши *Хуан Карлос Онетти* (*Juan Carlos Onetti*, 1909-1998) икки кўшни давлат – Аргентина ва Уругвай хилки адабиётига бирдек хизмат қилган адиб сифатида эътироф этилган. Испан тилида ёзганлиги учун эмас, балки икки халқнинг иккинчи орзу, интилишларини баробарига тушунгани, ҳар икки миллат дардини яхши билгани учун. Онетти ижоди давомида ўз бадиий олами яратишга астойдил ҳаракат қилди. Адабиётга у бирдан кириб келгани йўқ. Муайян мақсад ва ғояни тўлиқ ифода этувчи мивзунни танлаш, сюжет чизиғини пухта ўйлаш натижасида ўзига лос услубга эга асарлар яратди. Борхес новеллалари китобхон аҳли орасида бир мунча шухрат қозонган бир пайтда Онетти ҳам ўз ҳикоялари билан майдонга чиқди. Пешқадамликни ўз қўлига олган Борхесдан масофани сақларкан, Онетти ўз сюжетларини ҳеч кимдан таъсирланмасдан, ҳеч кимга таклид қилмасдан мустақил юзага чиқарди, асосий диққат-эътиборини ўзигагина хос бўлган услубга сийқал беришга қаратди. Лотин Америкаси адабиёти негизини ташкил этувчи анъана, миллий мифология, бадиий тажрибадан ҳам эҳтиёткорона фойдаланган ҳолда, у бирон-бир адабий оқим ёки йўналишга кўшилмади, улар билан ҳамфикр бўлмади, қолаверса уларнинг ижодий режаларига хайрихолик билдирмай, адабий дастурларини қўллаб-қувватламади. Ўша пайтлари етакчилик қилган модернизм оқимига эргашган таклидгўй шоир ва ёзувчилардан фарқ-

ли ўларок, Онетти Ла-Плата кўрфази ва дарёси бўйида яшовчи эрк-севар халқлар адабиётида мустақил позицияси борлиги ҳақида баралла айта олди. Бу қанчалик ҳаётга яқин ёки ундан узоқ, тўғри ёки нотўғри эканлигини таҳлил қилишга ва якуний хулоса чиқаришдан биз, албатта, йироқмиз. Лекин Онеттининг аксар қахрамонлари ўз ўзи билан овора, қобигига ўралашиб, ўз ўзини таҳлил қилишдан мойил одамлар. Башарти бу уларнинг тўлиқ англаingan, ҳар томонлама пухта ўйлаб чиқилган яшаш тарзи, бир сўз билан айтганда, қисматидир. Бу таъланган йўл нафақат “сунъий ҳаёт”, “сохта яшаш”дан бош тортишни англатади, балки ўз билганича яшаш, ҳеч кимга қарам бўлмай, узлатда ҳаёт кечириш, ўзини ўйлаб дунёни унутишда қандайдир бир яратувчанлик, ижодкорлик кучи яширинган бўлса ажаб эмас.

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

Адибнинг “Қисқа ҳаёт” (*La vida breve*, 1950) деб номланган романида бундай сўзлар бор: “Одамлар то ўлимгача яшашга маққум этилган деб ўйлашади. Йўқ, улар қалбга эга бўлишга маққум

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

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

Аслини олганда, Онеттининг барча персонажлари, хоҳ у биринчи ёки иккинчи даражали тўқималар бўлсин, хоҳ у бош ёки орқа пландаги образлар бўлсин, барчаси умидсиз одамлар. Ноумид шайтон деганларидек, “Қисқа ҳаёт” романидаги персонажлардан бири бўлмиш доно руҳоний замонавий одамнинг қисматига изоҳ бериб ўтади: “... дунё курашишга кучи етарли довюрак ва курашдан маъдори қуриган умидсизлардан ташкил топган – умидсиз одамлар қўллар, тўқималар билан овунади, уларнинг ортига яширинади, “ўзининг оламини яратиб, уйкуга кетишади”; кучлилар, яъни ҳаёт манносини ғов-тўсиқларни енгиб ўтишда кўрганлар эса умидсиз-

лик, рухий тушкунлик билан мурасасиз олишиш пайтини пойлайдилар ва пайт топиб уни енгиб ўтишга ҳаракат қиладилар.

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

Борхеснинг бадий тўқима моддийлашган “Тлён, Укбар, Orbis Tertius” ҳикоясида содир бўлаётган воқеалардан фаркли ўларок, Онетти персонажлари икки – реал ва сеҳрли дунёларнинг бир-бирига сингиб кетишларини амалга оширолмай, аросатда қоладилар. Шахсий хотиралар асосида қурилган спектакль шармандаларча муваффақиятсизликка учрайди (“Кудук” киссаси) ёки қахрамон ҳаётига зомин бўлади (“Амалга ошган ҳаёллар” – *Un sueño realizado*, 1944).

Ўзгага йўлланган сўз воситасида реалликни қайта яратиш, Онетти фикрича, “ёлғон гапириш” расм-русумнинг юксак шаклидир. Ёзувчи учун бадий тўқиманинг объектив воқелик билан ўзаро алоқадорлиги муҳим. Агар “осмону фалакка кўтарувчи юксак ёлғон” беҳосдан ҳақиқатга айлангудек бўлса, ёзувчи тафаккури (дунёни шоирона ҳис этиш) нинг маҳсули бўлмиш бадий образ (персонаж) ўзини тунаб кетилган одамдек ҳис эта (оғрина) бошлайди (“Альбом” – *El album*, 1944). Ёки, бадий тўқиманинг мавҳум дадиллигидан ҳайратда қолиб, “Араукария” (*Araukaria*, 1992) ҳикоясида тасвирланган руҳонийдек, ўлим тўшагида ётган кампирнинг тавбаларида келтирган гуноҳлари ҳақиқат эмаслигидан афсусланади.

Ла-Плата кўрфази ва улкан дарёсини куйловчи Онеттининг бадий олами ўзига ҳос услубга солинган бўлса ҳам, барибир милли рух билан тўйинтирилган десак адолатдан бўлади. Борхесдан фаркли ўларок, Онетти ҳеч қачон: “Тушунарлироқ бўлиш учун Ирландияни ола қолайлик...” қабилида “образли сўзлаш”ни ўзига эп кўрмайди. Шаҳардаги тор кўчалар, кенг майдонлар, Ла-Плата дарёсидаги бандаргоҳ, Атлантика океанидан эсувчи тўфон ва да

вуллар, қирғоқларга шиддат-ла урилувчи тўлқинлар, атрофни чул-габ олувчи туман ва қуёшнинг чараклаши унинг асарларида ўша-ўша таниш бўлиб кетган, ҳаётнинг бир бўлагига айланган табиат ҳодисалари, Аргентина ва Уругвай халқлари учун одатдаги ман-заралардир. Улар асло “фараз қилайлик бу Санта-Мария...” эмас, балки айнан Санта-Мария шаҳарчасидир. Шу билан бирга, бундай ҳаётга яқинлик, бадий образларнинг ҳаётийлиги чалғитмаслиги лозим: ёзувчининг ё тушида кўрган, ё ўнгида ҳаёлига келтирган та-саввур ва ҳаёллар таъсирида тасвирланган бетакрор манзаралар – миллий мифология негизини ташкил этувчи омиллардир. Санта-Мария – бу дарё бўйида жойлашган шаҳар, Онеттининг ҳикоя ва киссаларидаги воқеалар айнан унда содир бўлади. Ўқувчининг кўз ўнгида бутун бошли Санта-Мария олами очилади. Бирок буларнинг ҳаммаси ёзувчи бадий тафаккурининг маҳсулидир. Санта-Мария ҳам, худди Фолкнернинг Йокнапатофаси, Свифтнинг ғаройиб мам-лакатлари, Кафканинг “Кўрғон”и, Станислав Лемнинг “Солярис”ига ўхшаб, бошдан охиригача тўқиб чиқарилган.

Ёшлигини Аргентинада ўтказганлигига қарамасдан, Парижда муқим яшаган ва ижод қилган яна бир ёзувчи *Хулио Кортасар* (*Julio Cortázar*, 1914–1984)ни ҳеч бир муболағасиз Хорхе Луис Борхес ва Хуан Карлос Онеттиларнинг давомчиси дейишимиз мум-кин. Кортасар адабий фаолиятини 1940-йилларда бошлайди, даст-лаб Аргентинадаги адабий журналларда илк ҳикояларини нашр эттиради. Кортасарнинг “Ҳозирлик” (*Presencia*, 1938) деб номлан-ган илк шеърлар тўпламида адиб ижодидаги реаллик ва фантазия-нинг бир-бирига сингиб кетиши, абсолют, яъни бутун мавжудот-нинг азалий ва абадий ўзгармас бирламчи негизи – олий рух, олий ғояни ахтариш, Курраи замин ва одам ўртасида уйғунликка инти-лиш каби айрим муҳим унсурлари сезила бошлайди. Банибашар ва ҳайвонот оламининг ўзаро муносабати мавзусига бағишланган “Бестиарий” (*Bestiario*, 1951) номли ҳикоялар тўплами ёзувчига ҳақиқий шуҳрат келтирди.

Кортасарнинг икром бўлишича, у ёшлигиданок Борхес ижодига мифтун бўлиб, унинг асарларини гўё сеҳрлаб қўйилгандек ўқиган эди. Адабиётдаги илк қадамларида ҳам Борхес услубига тақлид қилганини эътироф этади. Борхес ҳикояларидаги мавзуларнинг долзарблиги, улар ҳаётда учровчи ҳар қандай муаммони бартараф қилишда универсал “калит”га ўхшашлигига қарамасдан, ҳикоялар ўша

уйда тинч-тотув яшайдилар. Тез орада уларнинг рухсатисиз уйда яна кимдир яшаётганлигини сезишади. Қачонлардир кўпчилик бўлган оиланинг эски урф-одатлари, кенг боғдаги дарахтлар, ёкимли ва майин шабада, салқин айвон, жазирамадан деразалари очиқ хонадаги шкафда авайлаб сақланган эски журналлар, пешиндан кейин хар доимги уйку ва жумраги чўзик чойнакда дамланган матэ чойи... Атроф тинч ва осуда... Ҳикояда жанубга хос бўлган бундай хотиржам ва осойишта ҳаётнинг ранг-баранг белгилари унчалик кўп эмас, улар воқеалар ривожиди ўз йўлида, худди сокин дарёдек оқиб бораверади. Лекин, бу, бир қарашда, мувозанатни сақлагувчи, ўзгармас дунё бир лаҳзада қулаши ҳеч гап эмас. Номанум сирли куч, кўркинчи хавф-хатар тўсатдан уйга тажовуз қилиши, уй эгаларини сиқиб чиқариши мумкин. Ҳикояни ўқирканмиз, ўзига хос услубда ёзилганлигини аста-секин сеза бошлаймиз. Бошида ҳаммаси тушунарсиз, кейин эса бошимизга зарба тушгандек. Сатр ортидан сатр, саҳифа ортидан саҳифани қайта ўқишга тутинамиз. Ва, қайта ўқиб чиққанимиздан сўнг, ҳикоя ўзига сеҳрлаб қўйганлигини тушуниб етамиз. Ҳикояни қандай қилиб тушуниш керак? Тушуниб етишнинг “тайёр рецепти” йўқ. Ҳар бир ўқувчи ҳикояни ўзининг дунёкараши, дунёни ҳис этишига мос тарзда англаб олади.

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

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

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

Тўғриси, бу ҳикоя ўқувчида ғалати бир ҳис-туйғуларни туғдиради, уни ғамгин кайфиятга солади: беихтиёр кўнглинг ғаш бўлади, чунки баъзи бир нарсаларнинг мазмун-моҳиятини англашга икқинг етмайди. Бироқ ҳикоянинг охири нуқтасигача етиб борарканмиз, Кортасар асарлари фантастикага яқинлигини нимадан иборат, ғаройиблиги, ақл ва мантиққа зидлиги нимада яширинганлигини, бир сўз билан айтганда, “сеҳрли реализм” нима эканлигини тушунишимиз мумкин. Шубҳасиз, бу ҳикоя адибнинг энг сара асарларидан бири саналади, чунки унда тасвирланган вазиятнинг сеҳрлилиги, ҳаёлийлиги, “тўқиб чатилганлиги” унинг реаллиги, ҳаётлийлигидадир. Шу боис Кортасар асарларидан тағмаъно, яъни яширин ҳақиқатни излаб топамиз. Сеҳрли реализм – адиб асарларида тасвирланган қаҳрамонларнинг психологизми ҳам айнан шунда: мазмун-моҳият – умумий шароитда. Лотин Америкаси адабиётининг сеҳрли реализми уни билим савияси, дунёқараш ва ақл-идрокнинг ўткирлигига қараб тушуна олишдадир.

Тўплам номини олган “Ҳайвонлар уйи” (*Bestiario*, 1951) ҳикояларида воқеалар шаҳар четидаги мухташам уйда содир бўлиб ўтади.

Бу уйга байрам кунлари таклиф қилинган Исабель исмли қизалок келади. Уйда кўп одам яшайди, ammo улардан ташқари яна бир мавжудот – ҳақиқий йўлбарс ҳам хонама хона кезиб юради. Уни фақат Исабельгина кўра олади... Хуллас, ҳикояда ёзувчи болалар, болалик онлари, “дарахтлар баланд бўлган” давр, бир-биридан кескин фарқ қилувчи икки, яъни болалик ва етуклик олами ҳақида, аниқроғи, эртами кечми чегарани босиб ўтиб, оғир синовга бардош бериш ва ҳаётнинг энг бахтли ва беғубор даври – болалик билан хайрлашув ҳақида ўта таъсирчан, кўз ёш тўкишга мажбур қиладиган тарзда ёзади.

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

Хуллас, Кортасарнинг болалар ҳақидаги бошқа ҳикояларини ўқиш, ҳа, варақлаш эмас, балки синчков мутолаа қилишни давом эттирарканмиз, улар адиб учун қанчалик муҳим эканлигини тушуниб бошлаймиз. Масалан, “Заҳар” (*Los venenos*, 1956) номли ҳикояси бола тилидан сўзланиб, унда болаларча ҳукм чиқарилади. Карлос амаки боғдаги курт-қумурскаларни йўқ қилиш учун заҳар олиб келади. Болакай ўсмир ёшида, қўшни уйдаги киз билан эртаю кеч ўйнашни ёқтиради. Бахтли кунлари давом этиши учун у шкафда турган ялтироқ тунука қутичага тегинмагани маъқул. Лекин катталарнинг огоҳлантиришига қарамасдан у қутичани ва қутичадиган хиди бадбўй нарсани кизалокқа кўрсатади...

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

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

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

Тўнламга кирувчи “Узоқдаги” (*Lejana*, 1951) ҳикоясининг бош қаҳрамони – Кора Оливе исмли соҳибжамол жувон. Ким у? Қиролликчи ёки пианино чалувчи аёлми ёки Будапештдан қочиб келган қудай аёлми? Балки у икки қиёфадаги, бир-бирига сира ўхшамаган

одамдир? Унда қандай сирли ва сеҳрли куч уларни бир-бирига тор-тади, нима сабабдан бири иккинчисига талпинади? Хўш, Будапешт-даги кўприкда учрашганида нималар содир бўлар экан? Кора Оливе палиндром (бошидан ҳам, охиридан ҳам бир хил ўқиладиган сўз ёки сўз бирикмаси) ва анаграмма (ҳарфларнинг ўрин алмашинуви-дан бошқа сўз ясалиши) ечишни хуш кўради. Бу унинг сеvimли машғулоти. Жумбоқларни ечиб ўтириб, у, ўзи билмаган ҳолда, исмининг анаграммасини топади: “Қиролича ва ...”. Кейинчалик муаллиф, гўё сўзлар ўйинидан кизиқарли тарихни тўқиётгандек, кўп нуктадан иборат тиниш белгисининг маъносини очиб беради. Бу бошқа, ҳақиқатдан ҳам мавжуд, бошқаларга ўхшаб кун кечирув-чи, бошқаларга ўхшаб ҳар кун қуёш ва ойнинг осмонда алмаши-нувини кўрувчи аёл. Лекин унинг ҳаёти мудҳиш манзарага ўхшай-ди: у мухтожликда, жазирама иссиқда, қаҳратон совуқда ёлғиз, худ-ди жаҳаннамда яшагандек, яшайди, кунини бир амаллаб ўтказиш учун фоҳишалик қилади. Бу олам Кора Оливенинг нафис ва гўзал оламига ўхшамайди. У қаердадир узоқда, одам қадами етиб бормас жойда туюлади. Кора Оливе буни англаб етгач, ўша номаълум, руҳан, қалбан, жисмонан унга ўхшаш аёлни ёнгинасида ҳис этади. Бошқа киёфа, бошқа ҳаёт... Кора Оливе ундан гоҳида нафратлана-ди, гоҳида унга раҳми келади, уни бағрига босишни хоҳлайди. Ва, ниҳоят, улар негадир Будапештда учрашиб қоладилар ва жой (ҳаёт) алмашадилар. Қиролича гадой аёлга айланади, гадой аёл эса қи-ролича бўлиб қолади: “Йиртиқ-ямоқ туфлиларида оёқни музлатув-чи қорни ҳис этиб узоқ давом этади...”

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

Ҳаётдан узоқ, бу оламда бўлиши мумкин бўлмаган вазиятлар, ақлга сиғмайдиган воқеалар қаҳрамонлар онгининг қаърида, зулмат босган қатламларида, осий банда Жаннат ва Жаҳаннам ўртасида аросатда эканлигини ҳис этиш... Ҳаёл, асабийлашган тасаввур орқ...

ли тасвирланган манзара ва воқеалар қаҳрамонлар иродасини синовдан ўтказди. Агар Борхес ижодида маънавий-ахлокий мезонга, йўл танлаш муаммоси, иккиланиш масаласи замирида яширинган туб моҳиятга фақатгина ишора қилинган бўлса, Кортасар ижодида бу моҳият ҳаётни бадиий тадқиқ этишининг асосий майдонига айланади. Ушбу мавзулар мажмуи “Яширин қурол” ва “Ҳамма оловлар – олов” ҳикояларида ўзгача куч билан янграйди.

“Яширин қурол” (*Las armas secretas*, 1959) ҳикоясида Мишель ва Пьер бир-бири билан танишганига унча кўп вақт ўтмаган бўлса ҳам, ўртадаги муносабат секин-аста катта ҳис-туйғуга айлана бошлайди. Бир-бирини яқинроқ танигани сайин, Мишель беихтиёр Пьер киёфасида етти йил олдин дом-дараксиз йўқолиб кетган севгилисининг хислатларини сезади. Ваҳоланки, Мишель ўша эркак ҳақида таассуротларини етти йил бурун қалбидан чиқариб юборган эди. Бу ҳикоя муаллиф услубини ўрганиш учун намуна бўлиб хизмат қилиши мумкин, бироқ бир-биридан алоҳида ажратилган сюжетта эга ҳикояларни идрок қилиш анча мушкул. Кортасар нимрангларни ёқтиради, айтмоқчи бўлганини охиригача етказмайди; бунинг ўрнига у сўзлар билан ўйнашни хуш кўради. Образлар биринкетин намоён бўлавергач, манзара очик-ойдин кўрина бошлайди; бир маромда оқаётган ҳикоя қилиш услубига тўсатдан “онг оқими” тақаллуфсиз кириб келади ва, шу тариқа, муаллиф номидан кечувчи ҳикояга, аниқроғи диалогга айланади. Буларнинг йиғиндисидан ажойиб насри туғилади. Шубҳасиз, Кортасар асарларида сюжет бор, лекин у иккиламчидир. Шу боис унинг асарларини батафсил ҳикоя қилиб беришнинг фойдаси йўқ, чунки муҳим нарсани эсдан чиқариб юбориш ҳеч гап эмас. Унинг асарларини имкон қадар кўпроқ мутолаа қилиш керак.

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

Адибнинг 1960-йилларда ёзган хикояларида тасвирланган фантастик вазиятни содда тарзда ҳам талқин қилиш мумкин. Масалан, “Онамнинг мактублари” (*Cartas de Mamá*, 1959) хикоясида икки йилдан бери Парижда яшаётган эр-хотин Луис ва Лаура ҳақида сўз боради. Улар Парижга Луис акаси Нико ўлгандан сўнг кўчиб келишган. Лаура бир пайтлар Никога унаштириб қўйилган эди. Улар бир-бирига аҳду-паймон қилишган, бироқ бахтли оила қуриш насиб этмаган. Луис ва Лаурани ўтмиш билан ягона ришта – она-сидан мунтазам келаётган мактублар боғлаб туради. Нима бўлганда ҳам, Никонинг кўз илғамас қиёфаси улар ўртасида турганлигига қарамасдан, Лаура ва Луис қалбан, руҳан бир-бирига жуда яқиндир. Йўқса хотима бахтли яқун топмас эди. Уларнинг олдига “қачонлардир ўлиб кетган” Нико “меҳмонга” келиши ҳақидаги мактуб, ўғлидан айрилиб телба бўлиб қолган онанинг ҳаётда ўзини йўқотиб қўйганлиги билан изоҳланиши мумкин. Гарчи шундай бўлганда ҳам, нима учун бу ақлдан озганлик, юқумли касалликка ўхшаб яшин тезлигида бошқаларга ўтади. Нима сабабдан ўлиб кетган йигитнинг укаси (Луис) ва унаштириб қўйилган қаллиғи (Лаура) бир пайтлар алдаб, ёлғиз ташлаб кетган одамнинг келишига хуфиёни тайёргарлик кўра бошлайдилар? Мудҳиш манзара ва бемаъни ҳис-туйғулар уларнинг онгидан мажбуран сиқиб чиқариларкан, пешсаҳнага ҳали ошқор бўлмаган жиҳатлар, сир сақланган ҳолатлар, сўниб бўлган гуноҳни янгидан ҳис этиш, ўз айбига икрор бўлиш ҳисси қайтадан юзага чиқади.

Нозик ҳис-туйғулар, руҳий кечинмалар, бутун вужудни камраб олувчи таассуротлардан тўқилган ажойиб этюдда ёнма-ён яшаётганлигига қарамасдан, “икки овора ёлғиз”лар ўртасидаги мураккаб муносабатлар тўғрисидаги хикоя давом этади. Бу – кўзгу, яъни уларнинг ички дунёсида бир-бирида адашиб, алданиб кетган одамларнинг руҳий ҳолатининг аксидир. Хикояни ўқирканмиз, улар бир-бирига деярли душман бўлиб кетишган, деган фикр беихтиёр туғилади. Балки ноиложликдан, ўзлари истамаган ҳолда душман бўлгандир? Ё ўз ихтиёри биланми? Ҳаётда бундай воқеалар бўлиб туради. Мураккаб ўйинни бошлаб, кизишиб кетарканлар, инсонлар маълум вақт ўтиб енгилтаклик қилиб қўйганликларини англаштишади. Фалокат ёқасига бориб қолганларида ўз виждони олдин ҳисобот беришади: улар фақат ўз олдида виждонли ва тўғри ёнгинасида яшаган, жуфти ҳалоли олдида эса диёнатсиз, бегана

кимса бўлган эканлар. Бироқ ҳикоянинг якунида бунга ҳатто шубҳаланиб қоламиз. Умуман олганда, ҳикояда биз оддий кишиларни кўрамиз, улар тимсолида ўзимизни, яқинларимизни, ҳатто танишларимизни ҳам топамиз.

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

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

1951 йилда Кортасар чет элга кетишга қарор қилади ва Аргентинани умрбод тарк этади. Сабаби шундаки, 1946 йилда ҳокимият тасвирини келган Хуан Доминго Перон бошчилигидаги ҳарбийлар дунгаси олиб борган сиёсат унда норозилик ҳиссини туғдирган эди. Адиб умрининг охиригача Францияда яшади, узоқ вақт ЮНЕСКО миққамасида таржимон бўлиб ишлади. Унинг 1950-йиллар яратган ромини ва ҳикояларида Парижнинг жўшқин ҳаёти, ўзига ром қилувчи муҳити муҳим ўрин тутди. Қадрдон, аммо узоқда қолиб кетган Аргентинанинг гўзал манзаралари секин-аста унутила бошлади, бироқ ватан соғинчи, ватанни қумсаш оҳанглари ёзувчи асарларида сезилиб туради. Шундай бўлсада, Кортасарнинг ижодида тасвирланган қарама-қаршилиқлар Европа фойдасига яқун то-

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

Дарҳақиқат, Кортасар ҳикояларини бир мезонда талқин қилиб бўлмайди, чунки улар охиригача айтилмаган, ярим сўзда қолиб кетганлиги билан алоҳида ажралиб туради. Бу адибнинг ўзига хос дас туриламалидир. Унинг ҳикояларини ўқирканмиз, тағмаёно қанчалик муҳим аҳамият касб этишини англай бошлаймиз, матнга синдириб юборилган “яширин” мазмунни пайқаб оламиз. Одатда, Кортасарнинг ҳикоялардан иборат тўпламлари – бу бир бутун яқинлит структура, қаердаким таркибий қисмлар умумий таассурот туғдириш, таъсирчанликни ошириш учун хизмат қилади. Дарҳақиқат, адиб 1976 йил қалтис бир тажрибага қўл уради, яъни барча ҳикояларини янги сарлавҳалар: “Удумлар”, “Ўйинлар”, “Лавҳалар”, “Шу ерда ва ҳозир” (“*Ritos*”, “*Juegos*”, “*Pasajes*”, “*Ahí y ahora*”)и мос тарзда қайта жамлаб, нашр эттиради. Бу эса, пировардилан уларнинг янги янграшига, янги маъно касб этишига олиб келди.

Яна бир муҳим жиҳати шундаки, Кортасарнинг муҳбирлиги берган интервьюлари, адабий кечалардаги чиқишлари, матбуотдаги ижтимоий-сиёсий мавзулардаги мақола ва эсселари китобхона ва асарларини талқин қилишда ҳар доим ҳам ёрдам бермайди. Сибир, юзлаб одамларнинг бир-бирига ўхшаш тақдирлари, мураккаб инсон,

акс-садога ўхшаш сўз ва такрорланувчи хатти-ҳаракатлар улкан замон ва маконда ёйилиб кетганлигига унинг ишончи комил бўлган.

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

Кортасар ҳаёти ва ижодига бағишланган манбаларда унинг санъат ўйинига ружу қўйгани, ўйиннинг кўринишидан қатъий назира, ашаддий ўйинчи бўлгани таъкидланади. Шундай экан, мураккаб фалсафий масалалар хусусида мушоҳада юритганида у мутлақо жиддий гапирганлигига ишониш кийин. Шахсан ўзи ишлаб чиққан “Ўйин концепцияси”га Кортасар бир қатор мақола ва эссесини бағишларкан, асосий ғоясини “Мен жиддий ўйнайман” кабилида ифода қилади. Унинг фикрича, айнан ўйин дунёни қайта яратиши, объектни воқеликнинг тилини қайта кодлаши, одатга айланган меъёр ва тунунчаларни тескари ағдариши мумкин. Адиб ўзининг “Хронопия филмлар ҳақида тарихлар” (*Historias de cronopios y de famas*, 1962) номли тўпламида табиатан ғалати, тентакнамо мавжудотларни тасвирлайди. Улар нонконформизм (лот. non – инкор, zid маънодаги) кўшимча ва conformis – ўхшаш, мувофиқ) тарафдорлари, яъни жамиятнинг аксар аъзолари эгаллаган позиция ва фикрга, ҳеч қандай ҳолатда қарамасдан, қарши ҳаракат қилишга тайёр бўлиш, мутлақо янги нуқтаи назарни қўллаб-қувватловчи “мухолифатчи”лардир. Узоқ вақтлар давомида ёзилган ушбу ҳикояларини адиб ўз ҳаётининг турли йилларида нашр қилган эди. Шунингдек, эссе, ҳикоялар, хомаки

тасвирлар, шеърлар, кулгили вокеалар, хотираномалар ва ҳажвиялардан иборат “Саксонта дунё бир кун атрофида” (*La vuelta al día en ochenta mundos*, 1967), “Охирги раунд” (*El último round*, 1969) каби альманахларни тузarkan, Кортасар “ўйинни олиб бориш ҳукуки”ни астойдил ҳимоя қилади.

Эҳтимол, “шакллар назарияси”ни астойдил қўллаб-қувватлаб, адиб муайян мавзу, бадиий образларни кунт билан ишлаб чиқишини, уларга сайқал беришини ўзига ва атрофдагиларга тушунтириб беришга ҳаракат қилгандир. Адиб ҳикоялари мантиқан бир-бирини такозо этади, бир-бирига ҳавола қилади, бир-бири билан ўзаро диалогга киришаётгандек кўринади, десак муболаға бўлмайди. Масалан, “Атрофда тентираб юрган одам” (*Alguien quien anda por aquí*, 1977) тўпламига кирувчи “Қайик, ёки Венецияга яна бир саёҳат” (*La barca, o Nueva visita a Venecia*, 1977) ҳикояси ана шундай диалоглардан бирidir. Адиб, ўзининг қачонлардир нашр этилган ҳикоясига қайта ишлов бераркан, ҳикоядаги баёнга ўз нуқтаи назарини билдирувчи янги персонажни қўшиб қўяди. Эски ҳикоя олмон адиби Томас Манн ва америкалик ёзувчи Генри Жеймс босган йўллардан Венецияга келган саёҳатчи аёлнинг кундалик дафтаридаги ёзувлар шаклида ёзилган. “Янги” ҳикоя эса – ўша-ўша матн, лекин бу сафар кундалик хошияларига номаълум Дора исмли аёлнинг ёзган изоҳлари билан “тўлдирилган”. Ушбу Дорани холис мунаққид деб бўлмайди, чунки изоҳларнинг оҳанги “эски ҳикоя”нинг бадиий сайқал берилган услубидан кескин фарқ қилади. Яна бир муҳим жиҳати шундаки, Кортасар ҳикояларининг бош қаҳрамони – ёзувчи, фотограф, журналист ёки тарихчи. Ўз-ўзидан маълумки, у билим доираси чуқур ва кенг одам. Унинг қўлига тушган нарса жумбоққа, хавф-хатарга, ақлдан оздирувчи ҳар хил синовларга тўла “ўзга реалликка” айланади. Бунинг ортидан мураккаб савол туғилади: Қандай қилиб сўзлаб бериш лозим? Қандай кетма-кетликда? Қанчалик ҳақиқатга яқин бўлсин? Бора-бора “ўзга реаллик” сеҳру-тиривати, гоҳ материалнинг виждон азобидан қийналувчан қурбониси, гоҳ эҳтиёткор, қадамини ўйлаб босувчи хоинга айлантириб, романига ҳам таъсир кўрсата бошлайди.

Масалан, “Яширин қурол” тўпламига кирган “Таъқиб қилувчи” (*El perseguidor*, 1959) қиссасининг ровийси бу азобларни яқин билдиради, уларни бошидан кечирган. Шухрат шохсупасига чиққан, ширин хуррам ҳаёт кечираётган мунаққид донги чиққан саксофончиси

биографиясини ёзаркан, тўпланган матн асирига айланаётганини аста-секин сеза боради ва бундан бўён, “бошқа” саксофончи бўлиши мумкин эмаслиги, аниқроғи, “бошқа” саксофончини “билиб бўлмаслиги”га ишонч ҳосил қилади. Буни тўлиқ англаган ҳолда тижорат нуқтаи назаридан китобнинг, албатта, даромад олиб келадиган вариантини ҳозирлайди; шу тариқа ўз қаҳрамони – моҳир муסיқачи Жонни Картерни ҳам, ўртадаги ҳамфикрлик, дўстона муносабатни ҳам, қолаверса, ўз истеъдодини ҳам хоинларча “сарик чақа”га сотади. Шунга ўхшаш сюжетни Кортасар кўп йиллар ўтиб “Саккиз қирра” (*Octaedro*, 1978) тўпламига кирган “Изма-из қадамлар” (*Los pasos en las huellas*, 1974) ҳикоясида тиклайди. Ушбу ҳикоя сюжетида миллий қаҳрамонга айланган романтик шоир ҳаёти ва ижодини ўрганиш учун мансаби тўпловчи адабиётшунос олим тасвирланади. Ўтафсил қилиб айтганда, профессор Хорхе Фрага XX аср бошида машҳур бўлган шоир Клаудио Ромеро ҳаёти ва ижодини чуқур ўрганишга, кўпчиликка номаълум қирраларини очиб беришга қарор қилади. Тадқиқоти учун нуфузли мукофотни олиш орзуси ҳам уни кўйиб юбормайди. Икки йил давомида катта руҳий ва жисмоний куч сарфлашга мажбур этган сермашаққат иш ниҳоясига етган бир паллада у оддий эссени ёзиш дунёдаги мисли йўқ аҳмоқлик эканлигини тушуниб етади. Профессор ёшлигида хуш кўриб ўқиган шеърлар муаллифи, истеъдодли шоир ҳаёти ва ижоди ҳақида сўзлаб беришга ҳаракат қиларкан, тасаввурида шаклланган романтик образ, яъни шоир ҳақида нафақат ёмон фикрга боришга, балки унинг номига доғ туширишга ҳам ўзида куч тополмайди. Қоғоз ортидан қоғоз тўпланавериб, шоирнинг ҳақиқий қиёфаси маълум бўлавергач, Клаудио Ромеро аслида соткин, разолат ва қабоҳат гирдобига муқаддасдан кетган одам эканлигини профессор тушуниб етади. Профессор ҳамма нарсани, ҳар бир далил, ҳар бир фактни туғрилаш пийига тушади. Лекин энди туғрилаб бўладими? Қандай қилиб? Профессор қўлидан келгунича буни қилади. Лекин бундан бўён қилган иши унинг ҳаётига тинчлик, хузур-ҳаловат олиб келмаслигини ҳам тушунади, чунки у билишни хоҳламаган нарсани билиб олган эди. Тўпланган материал жамиятда шоир Клаудио Ромеро ҳақида шаклланган юксак фикрни, шон-шухратини, бут-санамга айланган номини “портлатиб” юбориши мумкинлиги хусусидаги тушунича профессорни оғир танлов олдида қўяди: ё аниқланган далилларни ўқувчига ошкор қилиш, ё уларни яшириш лозим. Агарда

ошкор қилса, авлодлар онгида миллат қаҳрамонига айланган шоир номи бадном бўлади, халқ эса йиллар мобайнида сотқин ва қабих одамни бошига кўтариб юрганлигидан саросимага тушади, энг ёмони, жамият иккига бўлиниб кетиши ҳеч гап эмас. Бордию яширгудек бўлса, у ўша “бошқа”, яъни ким онг қаърида, зулмат босган бурчакларда бекиниб юрган “иккинчи Хорхе Фрага”ни кечиришга, унинг баҳридан ўтишга мажбур бўлади. Чунки ўзида, “ҳақиқий” Хорхе Фрагада “бошқа” Хорхе Фрагага хос бўлган нуқсон ва камчиликларни яққол кўра бошлайди. Борхес ижодига хос бўлган “қаҳрамон – хоин” мавзуси бу ерда ажабтовур хотима билан яқунланади, уни икки маънода тушуниш мумкин. Борхес таъкидлашича, келажакдаги авлоднинг сотқинлиги унинг узоқ ўтмишдаги аждоди томонидан олдиндан “программалаштирилган”. Кортасар эса, аксинча, китобхонга сўз ўйинини тақдим этиб, унинг олдида жумбоқни кўндаланг кўяди. Ўқувчини ўзининг услубига ром этиб, ўз қўли билан яратган қаҳрамоннинг иккиланишини, у ёқдан бу ёққа ташланишини кузатишга, унинг бошига тушган кулфатларни биргаликда бошдан кечиришга мажбурлайди. Сюжет давомида раъяндиша қилмайдиган ҳақиқатни очаркан, ҳикоя қаҳрамони орта чекинишга йўл ахтаради, айтган сўздан тонишга ҳаракат қилади ва ортидан китобхонни ҳам эргаштиради. Кортасарнинг бошқа ҳикояларидан фарқли ўларок, бу ҳикоясининг ҳаётга яқинлиги яққол кўзга ташланади.

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

ган заҳар келтиради. Бу ҳикояда ровий, Буэнос-Айрес хилват кўчаларида яшовчи суюкоёқ аёл Анабельнинг сирли қотилликда аралашиб қолганлиги тарихини сўзлаб бериш учун кўлига қалам оларкан, бу ишнинг улдасидан чиқолмайди. Ровий ўзини гўё бахтиқаро аёлни ташлаб кетгандек, аниқроғи, қотиликка ўзи ҳам дахлдордек, бевосита бўлмаса-да, билвосита унинг кўли ҳам бор дегувчи айбловдан қочади. Шундай бўлсада, Анабель киёфаси абадул-абад унинг хотирасида муҳрланиб қолади. Ровий қалбида айб ҳисси, ҳасад ва нафрат билан қоришиб яшайди. Ҳикоя кўз ўнгимизда кенг майдон бўйлаб ёйиларкан, Анабельнинг аччиқ қисмати бошқа сюжетларда ҳам акслана боради, кўшимча маънолар касб этиб, бир неча оҳангда ўқилиши мумкин бўлади. Бироқ “жиноий” фабуланинг азалдан мавжуд таровати ва қизиқарлилиги, натижасида, ёзувчининг навбатдаги “тузоғи”га айланади: детектив нима билан тугаганини билмай қоламиз. Айни пайтда Анабель образи китобхон тасавурида кўп-кўп бошқа ассоциацияларни тугдиради. Ровийнинг билим доираси кенглиги шундоқ сезилиб туради. У матн баёнида Эдгар Аллан По детективлари, Томас Элиот шеърлари, Жан Деррида фалсафий асарларига ҳавола қилади. Буларнинг қиёсий таҳлили ўзига хос бадиий услубни яққол намоён этади, яъни ровий қаҳрамонлар ва хоинлар қиёсида оддий ҳикояларни атайин мураккаблаштиради. Эҳтимол бу ўз-ўзини оқлаш, айбсизлигини кўрсатишга бўлган ҳаракатдир. Ровий, ришк, ҳасад, жиноятни содир этиш ва қўрқоқларча қочиш мавзусига бағишланган ҳикояларига бадиий “калит”ни ахтараркан, жанрнинг танлашда атайлаб хатога йўл қўяди. Дарҳақиқат, Эдгар Аллан По поэтикаси нуқтаи назаридан қараганда, Кортасарнинг Анабели тикидан яратилган образдек гавдаланади; бу эса, ўз навбатида, ровийни ўтмишга жиддий қараш мажбуриятдан халос этади. Бироқ ҳақиқий Анабель, тушунганимизча, мутлақ бошқа, яъни Аргентина тингоси янграётган, ўзига чорлаётган дунёга тегишлидир. Анабельга нурчи ҳис-туйғу ва эҳтирослар, самимийлик ва таваккалчилик хосдир.

Жамиятни қайта қуришнинг турли “рецепт”ларига истеҳзоли муносабат ва романтикларга хос хаёлпарастликни мужассам этган Кортасар, одамларнинг бирлашиб ҳамжиҳатликда яшаш ғояларини турли қолипларга солади. Масалан, ўзининг биринчи йирик асари – “Ютуқлар” (*Los premios*, 1960) романида у ўзига хос тажриба ўтказди. Баҳайбат катта кема палубасида денгиз саёҳатига чиққан одамларни тўплайди. Улар ҳар хил феъл-атворга эга, эътиқод ва

кадриятлари ҳам ўзгача, дунёқарашлари бир-биридан кескин фарк қилади, лекин муаллиф хавф-хатар олдида уларни жипслаштириб, тасаввур қилиб бўлмас ёвуз кучлар тажовузига матонат билан бардош беришга мажбур этади. Ушбу романнинг худди зулмат қоплаган фантастикаси, ғамгин оҳанги муаллифнинг илк ҳикояларида тасвирланган персонажларга таҳдид қилувчи шакл-шамойили йўқ хавф-хатарга ўхшайди. Ижодининг илк босқичидан бошланган анъанага содик қолган Кортасарни асарда нафақат вазиятнинг ғаройиблиги, тўқимадан иборатлиги, балки экстремал шароитга тушиб қолган одамларнинг муштараклиги, жамоавий ҳатти-ҳаракатлари, бамаслаҳат қабул қилинган қарорлари қизиқтиради. Ўзини билимдон, маданиятли, нозик дид-фаросат эгаси деб ҳисобловчи олифта ва худбин ҳам, ҳаётдан умидини узган бахтиқаро ҳам, қўлини совуқ сувга урмаган танноз хоним ҳам, умри кора меҳнатда ўтиб кетган ишчи ҳам мураккаб вазиятда тил топиша олиши, Кортасар таъбири билан айтганда, “калтис” пайтда бир-бирига кераклиги, ёрдам қўлини чўзишга тайёр эканлигини ҳис этишлари маълум бўлади. Шунга қарамаздан, ҳаёт мазмунини тушуниб етиш, ҳаётдан баҳраманд бўлиш, бепоён денгиз ҳавосидан тўйиб-тўйиб нафас олиш, ярқираб турган кўёшга тик бокиш ўткинчидир – бу ҳаётини қонуният Кортасар фалсафасининг мажбурий унсурига айланади. Бир-бирини эндигини топган, зарурат юзасидан дўстлашган, беихтиёр бир-бирига талпинган, бир-биридан мадад кутган маслакдошларнинг бирдамлиги, ҳамфикрлиги хавф-хатар ўтиб кетгач, ёвуз кучларнинг таҳдидан асар ҳам қолмагандан сўнг бирдан йўқолади. Ва улар асл киёфасига қайтадилар.

Кортасар кейинги асарларида ҳам ўз қаҳрамонларини шу шунга ўхшаш мураккаб вазиятларга қўйиб, оғир синовлардан ўтказди. Масалан, “Ҳамма оловлар – оловдир” тўпламига кирган “Жанубий шоссе” (*La Autopista del Sur*, 1966) номли ҳикоясида ХХ аср бошида пайдо бўлиб глобал муаммога айланган, қолаверса ХХ асрда ҳам ўз долзарблигини йўқотмаган манзара тасвирланади. Парижга киришда ёки чиқишда (қарашга боғлиқ) ги жанубий шосседа юзлаб автомобиллар тирбанд бўлиб тўхтаб қолишган. Ошифталар ҳол ҳайдовчи ва йўловчилар манзилларига тезроқ етиб бориш мисалида барча имкониятларни ишга солишади. Вақт ўтган сайин кўпчилик одамларни чанқоқ босади, улар бир бурда нон ва бир кумтум сув деб зор қақшаб, атрофга олазарак бўлишади. Катта йўлда ҳаракат узок вақтга тўхтаб қолганидан кимдир эс-хушини йўқотиш

жиннига айланади; кимдир умидини узмай “ишқий саргузашт” илинжида ўзига жуфт ахтаришга киришади; кимдир бу вазиятда Худонинг кароматини кўриб, ўз жонига қасд қилади. Кемага тушганнинг – жони бир деганларидек, кўпчилик бир-бири билан танишади, дўстлашади. Тушиб қолган вазиятдан қутилиш чорасини биргаликда ахтаришади. Иттифоқо, узоқ қолиб ақлдан озмаслик, одам қиёфасини йўқотмаслик учун бир-бирига талпинади. Бир-бирига ёрдам бериш, қўнгилга сал бўлса ҳам таскин берувчи сўзларни айтиш, умид сўнмаслиги учун яқин бўлиб, бир-бирининг қадрига етиш, биродарларга аямасдан меҳр улашишдан беҳад хурсанд бўлишган ҳикоя қахрамонлари, олдинда йўл аранг очилганини кўриб, дарров автомобилларига ўтиришадида, тез ҳайдаб, ҳаракат оқимида бир зумда йўқолиб кетишади. Оғир ҳолатга тушганда одамларни маҳкам боғлаган меҳр ришталари шу ондаёқ унутилади, сибаби ҳамма олдинга боқиб, ўз йўлига равона бўлганди.

Хулоса, Ер юзида одам қадами етмаган жой қолмади. Даврлар ўтаркан, Ер юзида одам зоти кўпайишга кўпаяди, асло камаймайди. Кунлар келиб одамлар нафақат кенг йўлда, балки Ер юзида ҳам тирбанд бўлиб қолишади. Ҳа, Ер сайёраси бизга торлик қилаяпти. Зарбулмасалга ўхшаш ҳикоянинг якуни Кортасар ижодида энг маҳзун. Бундан чиқди, онг соҳибининг ақл-идроки, тафаккури, тасаввури миҳсули бўлмиш санъат асарида ҳам одамларнинг чегараланган (кўп ёки оз) миқдорини назарда тутмоқ лозим экан. Шу йўсиндагина бутун бошли жамиятнинг ижобий ва салбий хусусиятлари, афзаллик ва камчиликларини очиқ-ойдин намоён қилиш мумкин.

Энди фараз эмас, балки аниқ тасаввур қилайлик. Кортасар ҳикоясида ифодали тасвирланган автомобиллар тирбанд шоссе (Курраинин) да одамлар ягона мақсадда: тирик қолиш (ҳаёт) учун бирлишган. Бу тўғри танланган йўл, негаки ёлғизликда одам ўз жонини сиклаб қолиши даргумон. Ким бўлишидан қатъий назар: буюк саркирдами, файласуфми, шоирми фарқи йўқ, қанчалик юксак назарияларни олдинга сурмасин, улар барибир қуруқ назария бўлиб қолаверади. Бешафқат ҳаёт ўз ҳукмини ўтказади: дастлаб одамлар бир гуруҳ доирасида яшаган бўлса, кейинчалик бир нечта гуруҳларга бирланади. Ушбу гуруҳлар мисолида тарихан шаклланиб келган инсон, жамият ва давлат тузуми кўрсатилади. Бошида йўлда ноилож ўхшаб қолган одамлар сув, озиқ-овқат, егулик айирбошлайдилар, кейинчалик пул-маҳсулот муносабати бошланади, ҳаттоки чайқовчилар ҳам топилади, гуруҳ аъзоларининг мушкул аҳволга тушиб

қолганликларига қарамасдан, сурбетларча фойда топиш илинжида шахсий даромад орттира бошлайди. Бу манзара сизга ҳеч нарсани эслатмайдами? Ваҳоланки, шосседаги тирбандликда одамлар икки, узоғи билан уч ҳафта туриб қолгандирлар. Одамлар руҳан, жисмонан бир-биридан кескин фарқ қилади, кимдир ҳис-туйғуларга берилиб тушқунликка тушади, кимдир бошига тушган вазиятга қизиқарли бир саргузаштга қарагандек қарайди, кимдир дош беролмай ўз жонига қасд қилади. Ўзини ўзи ўлдирган одам табиатан дамдуз, бошқаларга аралашмайдиганлар тоифасидан бўлиб чиқди: иложсиз, яъни “ЧИҚИШ ЙЎЛИ ЙЎҚ” вазиятда у ҳеч ким билан дўстона муносабат ўрнатмади, кўшниси билан икки оғиз суҳбат ҳам қуролмади, бировдан нафақат ёрдам, балки маслаҳат ҳам сўролмади; бир сўз билан айтганда, у руҳий носоғлом, табиатан бекарор одамлиги аниқланди. Натижа эса маълум. Ҳикоя мазмунидан равшан бўладики, шосседаги тирбандликдан олдин севган аёли унга бевафолик қилиб ташлаб кетган экан, бу эса ҳаёт билан ҳисоб-китоб қилиши учун асосий сабабга айланади. Бу бир киши билан содир бўлган аянчли воқеа. Бошқаларичи? Улардан айримлари очликдан азият чека бошлайди, кўпларнинг фарзандлари автомобилда ўтириб бешиб кетишган, уларга бирон-бир егулик топиб бериш керак. Баъзилари эса бутун оиласи билан машинада қамалиб қолган. Бу кўригиликдан эс-хушини йўқотган бир кимса машинада уни бесабр кутган оиласини ташлаб, боши оққан томонга қочиб кетади. Ровий эва шу заҳотиёқ уни мукаддас “Қадим Ахд”даги Қобил, “Янги Ахд”даги Иуда, каби разил, сотқинлар сафига қўшиб қўяди.

Кортасар ҳикоя мазмунида буюк италийян шоири Дантенинг “Илоҳий комедияси”га ҳавола қилаётгани бежиз эмас, албатта. Ўшундай оиласини ташлаб кетган сотқин (ёки хоин деймизми, маъноси ўзгармайди) нинг номи ҳаттоки ҳикоя саҳифаларидан ҳам ўчиб кетди; у билан кейинчалик нималар содир бўлади, уни қандай қисмат кутганлиги ҳақида биз беҳабар қоламиз ва бу аслида унинг қилмишидан ҳам даҳшатлироқ. Ровий бизларни ишонтирмоқчи бўлган ўз машина (УЙ, ОЙЛА) нгдан узоклашдингми, бас, сен ном-нишан сиз дорилфанога фарқ бўлиб кетасан. Яъниким, йўл четиде, дунёда деган уммон қирғоғида ҳаёт йўқ. ҲАЁТ – ШУ ЕРДА, ТИРБАНДЛИК ДА! Ўзини ўзи ўлдирган одамни, ҳеч бўлмаганда, жанозасини унинг автомобилнинг багажиде дафн этишади. Нима қилишсини кўришдан келгани шу бўлса. Ҳаммаёқни автомобил тўлдириб, оғирлик

олдику! Ҳатто инсон жасадини ерга қўйишга ҳам жой қолмаяпти! Ҳақиқатдан ҳам, ровий кўзлари билан теварак-атрофга разм соларканмиз, йўл четидаги “абстракт девор”ни кўрамиз. Демак, атрофда бошқа дунё (ҲАЁТ) йўқ ва бўлиши мумкин эмас.

Кейинчалик аниқланадики, бошқа дунё (ҲАЁТ) бор экан. Бу ёвуз, адоват руҳи билан суғорилган, инсонга ёвларча муносабатда бўлган дунё. Яъни ям-яшил даланинг нариги томонида одамлар яшайдилар, лекин улар ночор аҳволга тушиб қолган “бошқа” одамларга на сув, на егулик, ҳаттоки вақтинчалик бошпана беришни ҳам хоҳламайдилар. Энг ёмони, улар йўлда тирбанд тўхтаб қолган автомобилларга тош отишади! Ёввойи махлуқларга ўхшашади бу кимсалар. Нафсиламр, ровий бизга замонавий кийимдаги “ибтидоий одамлар”ни тасвирларкан, шу тариқа, биз ҳам бу ибтидоий одамлардан унчалик узоқ кетмаганимизни эслатиб қўяди. Энг даҳшатлиси, автомобили ва оиласини ташлаб кетган одам улар томонга қочиб кетган эди. Ахир у аллақачон мурдага айланган! Эҳтимол, ёввойилар уни ўлдириб ерга кўmmasлар ҳам.

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

Юқорида айтиб ўтилганидек, Кортасар мураккаб саволни, ечим йўқ жумбоқни қўйишга қўяди-ю, лекин унинг калитини бермайди. Муаллиф атайлаб воқеалардан “ошиб”, воқеаларни оралатиб, уларнинг “устидан сакраб”, китобхон олдиға: “воқеа бўлиб ўтди, насотки бунинг кўрмадингиз? Ҳалигача тушуниб етмадингизми?” китобида савол қўяди. Сал бўлса эс-хушимиздан айрилаётганимизни сезиб, китобни орқага варақлаймиз, қаерда, қайси саҳифада, қайси сатрда кўрмай кетганлигимизни ахтарамиз. Йўқ! Тополмай-

миз! Ўқишни яна давом эттирарканмиз, воқеалар “содир бўлиб ўтган”дек ёзилганлигига ишонч ҳосил қиламиз.

Мана мўъжаз автомобилда ўтирган ёш аёл бошқа автомобилдаги ёш эркакка нималарнидир изҳор қилмоқда. У нимагадир иқрор бўлмоқда! Ниманидир бўйнига олмоқда! Тушунарсиз. Англаб етолмагандан гўё ақлдан озаётгандекмиз. Ажабо, кейинчалик кўзимиз “ўғил” сўзига тушади. Улар ўғил кўришади? Қачон? Қандай қилиб? Бунинг аҳамияти йўқ. Бинойидай ёш эркак ва соҳибжамол жувон бир-бирини севиб қолган бўлса нима айб. Расмона мўъжиза! Одатийлиги шундаки, бундай ғаройиб воқеа ўйлаганимиздан ҳам тез учрайди. Бироқ, бундай корҳол юз беришини ҳеч ким кутмаган эди: тирбандлик тарқалиб, автомобиллар юра бошлагандан сўнг, ёш эркак (Мажнун, Ромео, Тристан) ўз маҳбуба (Лайли, Жульетта, Изольдасини) йўқотади. Жувон автомобиллар оқимида ғойиб бўлиб кетади. Гангиб қолган ёш эркак олазарақ қараркан, атрофда бегона одамларни кўради, ёпирилиб келган фалокатни биргаликда кечирган, дўстга айланган одамларни кўрмайди, каерга қарамасин, ҳамма ерда бегона одамлар, бегона автомобиллар. Унинг учун ҳаёт тугаганлиги, ҳақиқий ҳаёт у ерда, тирбандликда абадулабад қолиб кетганлигини ёш эркак тушуниб етади.

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

Бунгача бу ҳикоя ҳаётдан олинган оддий воқеанинг бадиий тасвиридан иборат бўлган, десак янглишмаган бўламиз. Кортаси биринчи бўлиб, Борхес ва Маркесгача, одатий, кунора ҳар кун

бўлиб турадиган воқеада сеҳр ва мўъжиза кўра олди. Оддий, кундалик ҳаётда учровчи воқеа ва ходисалар ортида даҳшатли манзара, кўрқинчли хавф-хатар гавдаланади: ҳаёт шунчалик шафқатсиз, адолатли бўлса, атрофни ёв-ганим босган бўлса, қандай қилиб яшамоқ керак? Халоскор Худо қаерда? Кортасар ўзи қўйган саволига жавоб топмайди. Бу мураккаб ишни ўқувчига “топширади”. Ҳикоянинг охириги варағига етиб, китобни ёпарканмиз, Кортасар ҳолати ҳикоя ётганлигига ишонч ҳосил қиламиз. Шубҳасиз, мажбурий ёки ихтиёрый бирлашган одамлар гуруҳи умумбашарият мезони сифатида хизмат қилиши мумкин. Дарҳақиқат, ҳаяжонга солувчи бу ҳикояда инсоннинг бутун ҳаёти, унинг камчилик ва нуқсонлари, ижобий ҳислат ва фазилатлари қафтдагидек намоён бўлади. Бу ҳикоя XX асрда яшаган ва ижод қилган ўта мураккаб, тушунилмаган санъаткорлардан бири – Хулио Кортасарнинг энг сара асарларидан ҳисобланади.

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

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

Эзотерика – бу фақат воқиғаларга, яъни ҳаёт маъноси нимада эканлигини билганлар, ҳаётнинг сиру-синаотларидан хабардор бўлган ақл-заковат эгаларигагина тутқич берувчи билимлар мажмуаси, унга хос таълимотдир. Воқиғалар ҳаёти давомида эгаллаб олган билим доирасида сир сақларкан, бошқаларга у ҳақда оғиз очмасликни афзал кўришади. Эзотерика (юнонча “esoterikos”) тушунчаси яширин, сирли ботиний маъносини англатади. Бу таълимотда асрларнинг йиғилган, тўпланган, авлоддан авлодга ўтказиб келинган ва

турли ҳалқлар маданиятида такомиллашиб борган билимлар жамғарилган, десак янглишмаган бўламиз. Эзотерика – бу атрофдаги олам (табиат) ва воқелик (ҳаёт) сирларини билиш, ўзлгимизни бутунлик, яхлит нарсанинг бир қисмидек англаш жараёнидир. Ҳар бир инсон ўз ичида сир сақлайди, пинҳона тutilган сирга эга ва бу фақат унгагина тегишли – эзотериканинг асл маъноси шундадир.

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

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

Эски хис-туйғулар олдингидагидек ҳузур-халоват бағишламай қолганда, янгиларини ахтаришга тушамиз. Дунёдаги жамики манжуд ранг ва товушлар хираллашиб, ҳаётдан тобора бешиб, орзу-умидлар саробга айланиб борган сари, руҳ янги босқичга кўтарилишга,

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

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

Кортасарнинг романига қайтайлик. Болалигида сополак ўйнамаган одам бўлмаса керак. Ерни катак-катак чизиб, сополакни катакдан-катакка ҳаққалаган ҳолда тепиб ўтказиб ўйналадиган болаларнинг қувнок эрмаги бўлса, бу ерда бутун бошли роман шундай номланган. “Сополак ўйини”. Матн ичида матн. Романда тасаввуфга йўғрилган, яъни илоҳиёт, ғайритабiiй кучларга сидқидил нишонишдан ҳосил бўлган ваҳий катъиян таснифлаштирилади, оддий воқеа ва ҳодисалар эса теран маъно касб этади. Усиз нафақат Жон Фаулз ва Пауло Коэльонинг, балки Маркеснинг романлари ҳам дунёга келмас эди.

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

Тан олиш керак, Кортасарнинг “Сополак ўйини” романи хусусида ёзиш анча қийин. Романни ўқиб, кўп нарса ҳақида гапиришга тайёр турасану, лекин нимадан бошлашни билмай қоласан киши. Ушбу фантастикага яқин, баъзан ақлга сиғмайдиган, айтиш мумкинки, ғайриадабий, ўта мураккаб калейдоскоп, чиқиш йўли йўқ лабиринт, ечими йўқ жумбоқнинг ранг-баранг ва хилма-хил фрагментларини бир бутун яхлит ҳолга келтириш, конструктор ўйинчодек йиғишни билмай, у ҳақида ёзишга сўз тополмайсан. Кортасар насрисида Куррари замин сир-асрорлари, табиат жумбоқлари, ҳикоят тилсимлари, кенг майдон бўйлаб ёйилган замон ва макон ҳозиринозир. Улар ҳамин қадар эркин талқин қилишга мос келувчи, бир жиҳатдан аниқ, иккинчидан дудмол сюжет таъсирида юзага қалқиб чиққан фикр-мулоҳазаларга манба сифатида хизмат қилади. Романнинг гоҳида тугалланмаган фикр, чала қолиб кетган жумла, гоҳида мавҳум ва пала-партиш чизилган лавҳалар шаклида намоён бўлувчи эпизодлари ҳам ноанъанавий тарзда воқеалар изчил алмашинувидаги умумий оқимда гўзал сўзанага тикилган олтин ипдек сержило рангларда уйғунлашиб кетади. Китобхон яна андак сабр қилса, навбатдаги боб ўз сирини очиб бераётгандек туюлади. Фасоҳатли жумлаларнинг оҳанг рабо, сержило парда ортида яширилган

кадрли меҳмондек кутилган жавоб, аниқроғи асарнинг асосий ғоясини, бош тугунининг ўта аниқ ҳал этилишини кўрсатиб бераётгандек бўлади. Лекин охиригача англамаган, кўкқисдан пайдо бўлувчи мажозий маъноларнинг лабиринти ўқувчини бошқа эпизодларга эргаштириб кетади. Устига устак, адибнинг ўша донги чиққан “фикр толалари”нинг тугуни янада чигаллашиб боради ва шу йўсинда давом этилаверади. Демак биз, ҳудди романнинг бош қаҳрамони – Орасио Оливейра каби, мубҳам, дудмол, шакл-шамойили йўқ нарсанинг алоҳида қисмларини ўзаро боғлашга, тартибга солишга, таснифлаштиришга ҳаракат қиларканмиз, марказга, бошланғич нуқтага, Фақат биз матн парчалари билан ўйнаймиз, Орасио Оливейранинг ўйини эса – унинг ҲАЁТИ, ўртага унинг БАХТИ тикилган. Шу тариқа шакл максимал даражада мазмунга мос келади. Ҳар бир эпизод – ажралмас қисм, ерда чизилган катакчалардан биридир: ўқувчи катакчалардан катакчаларга “сакрайди”. Адиб услуби романнинг асосий ғоясини, яъни объектив воқеликнинг тартибсизлиги, палапартишлигини, инсоннинг ҳаёт маъносини абадий ахтаришга маҳқум этилганлигини, одатга айланган ҳаёт, кўникиб кетилган яшаш тарзининг абсурдлигини алоҳида таъкидлайди. Мубҳамлик, дудмоллик, аниқ ифодаланмаганлик ва ихтиёрий талқин ина бир муҳим фикрни рамзий маънода бизгача етказди. Бу фикр исосида мураккаб сюжет қурилади, яъни воқелик субъектив тарзда идрок қилинади, ҳаттоки элементар нарсаларнинг асл маъноси, туб мазмун-моҳияти қарашга боғлиқдир. Романнинг якуний қисми – қутимаси очик, натижада ўқувчи конфликт ҳал этилишининг аниқ формуласини тополмайди. Охириги сўзни айтиш, охириги нуқтани қўйиш китобхон зиммасига юкланган.

Сержилва ранглардаги ҳис-туйғулар билан вобаста кечаётган мушоҳаданинг мураккаб жараёнини моҳирона акс эттириш, онг оқимини сўзма-сўз баён этиш адиб новаторлик изланишларининг чўққиси десак янглишмаймиз. Ёзувчи ҳар бир инсонга у ёки бу даражада таниш ҳис-туйғулар манзарасини бадиий жиҳатдан ёрқин, психологизм нуқтаи назаридан эса аниқ ва ишонарли қилиб тасвирлайди. Шу тариқа у китобхонни қадам-бақадам ўзининг жиловлаб бўлмас фантазияси, рангларга бой бадиий дунёси билан таништирилади. У бунга қандай эришади дегувчи савол туғилиши, табиий. Биринчидан, воқеалар алмашинуви суръати, воқеалар ривожланаётган манзараси майда тафсилотигача ишлаб чиқилган, ёзувчи визуал,

яъни кўз билан кўриш мумкин бўлган эффект ва мусикий оҳанглари матнга сингдириб юборган. Сатрлардан рамзий маънога эга расмни “чизилиши”, ёки саҳифалардан мусиқа оҳанглари янграши мумкин, қайсиқим ноталар ўрнида ҳарфлар ва аксинча... Умуман олганда, роман шунга ўхшаш моҳирона ўйланган ва ишланган сюрреалистик “ҳийла-найранг”ларга бой. Иккинчидан, ҳикоя қилиш услубининг яна бир сеҳрли хусусияти вақт оқимини тасвирлашда мужассамлашган. Вақтнинг асосий парадоксал хусусияти шундаки, нозик гардишга ўрнатилган ҳозирги замонда лаҳзалар кетма-кет оқиб ўтади. Вақт сезилмас, қайтариб бўлмас ва ўзгартириб бўлмас даражада ўтиб боради: сония, соат, кун, ҳафта, ой, йиллар секин ўтмишга айланади. Тўхтаб, ортга разм солсак: “Шунча вақт ўтиб кетибди!”, дея Тангрига нола ҳам қилиб қўямиз. Вақт оқимини романда бутун вужуд билан сезиш мумкин, ҳатто ушлаб кўриш ҳам мумкин. Бу – китобхон дунёси ва Кортасар бадиий макони ўртасидаги бир кўприк холос.

Кортасар ижоди хусусида умумий манзарани тўлдириш мақсадида бевосита роман проблематикасига тааллуқли жиҳатларига эътибор қаратайлик. Ишончимиз комилки, ҳаёт парчаланиб, вайронага айланиб, барбод бўлиб бораётган бир пайтда ваҳима ва саросимага тушиш, ўзини йўқотиб қўйиш ва овоз чиқармай йиғлаш, ички норозилик билдириш барчага баробар даражада танишдир. Шубҳасиз, реалликда эмас, балки вақтинчалик ранж-алам, ғазаб ва шунга ўхшаш салбий ҳис-туйғулар чулғаб олган онгимизда қиёмат-қойим бошланади. Аммо биз бор кучимизни жамлаб, секин-аста ёки шу заҳотиёқ (бу ерда ҳамма ҳар хил) ўзимизнинг табиий ҳолатимизга ақлирасо, эс-хуши жойида одам қиёфасига қайтамыз. “Сополла ўйини” романи бош қаҳрамони эса табиий ҳолатини аллақачон йўқотган, ҳаёт ва табиатни мувозанатда сақлагувчи ҳар қандай мезон мезон, тамойилларни инкор этувчи шахс сифатида гавдаланади. У дунё ва кишилиқ жамиятини бошқариб турувчи қонуниятларни мутлақо қабул қилмайди. Ҳаёт унга умидсизлик, рухий тушқунлик, мушкулот харобасига ҳамда бемаънилиқ, абсурд зимистонига айлангандек кўринади. Унинг битмас-туганмас ташвиш-ҳаракатлари, охир-поёни йўқ уринишлари, узлуксиз изланишлари боши бера кўчага кириб қолишга маҳкум этилган. Улар қаҳрамон қалбини оғиритади, ҳолдан тойдиради, тинка-мадорини қуритади, қалбини азоблайди, тилка-пора қилиб бурдалаб ташлайди, пировардлаб

ярим телба, аклдан озган, эс-хуши кирарли-чиқарли, ҳаддан ташқари ҳориган бахтиқаро одамнинг васвасасига айланади. Орасио Оливейра машъум хатога қачон йўл қўйган? Уни муқаррар фалокат жар ёқасига олиб келган саҳв-хатосини энди тўғрилаб бўладими? Уни қайта-қайта хато қилишга ким ёки нима мажбур этди?

Орасио Оливейра жамият тартиб-қоидаларини назар-писанд қилмайди. У атрофдаги кишиларнинг эс-хушини, фаҳму-фаросатини, бир сўз билан айтганда, бутун қалбини эгаллаган (эзгу ёки ёвуз) интилишларида иллюзия, азалий ва абадий сароб, алдаш ва алданишларни кўради. У ҳар қандай фаолиятдан қочади, ҳаттоки элементар юмушларни бажаришдан ҳам бош тортади. Унинг фикрича, бундай тутилган йўл, яъни “ортиқча” нарсаларни миядан чиқариб юбориб, беҳуда уринишларни унутиб, асл моҳият, орзу қилинган “марказ”, “ибтидо нуктаси” гача етнб бориш мумкин. Бу – Оливейранинг “ҳаёт кемасидан иргитиб ташланиши”, “тўхтовсиз оқётган ҳаёт дарёсининг қирғоғида қолишини”нинг асосий сабабидир. У маҳбубаси Магани қўйиб юборади, биргаликда тинч-тотув яшаш ташаббусини қўлдан бой беради, Мага муҳаббатини сезмайди. Ҳаётни тўғрилаш учун аниқ у, бахтга элтувчи тўғри йўлдан юролмай, Маганинг нажотбахш маслаҳатларини, қийинчиликлардан халос этувчи интилишлар тизгинини қўлдан чиқариб юборади. Умуман олганда, тақдир унга кулиб боққанда ва одамлар унга меҳр қўли билан қараган бир пайтда қулай фурсатдан фойдалана олмайди. У гуркираб яшнаётган гўзалликни, тўлиб-тошиб оқётган ранг-баринг ва хилма-хил ҳаётни, реаллик ва юксак орзунни, бир сўз билан айтганда, ҳар бир ҳодисада ва ҳар бир лаҳзада яширинган воқелик сирини қўлдан бой беради. Шунинг учун ҳам у астойдил ахтарган, орзуманд бўлган жавоб, қанчалик “товланиб турган нақшинкор” китакчалардан сакраб ўтмасин, етишиб бўлмас мақсадга айланиб қилинверади.

Орасио Оливейра ёлғиз. Фожиали вазият ҳисобига эмас, ҳалол-наҳс жарлиги ёқасида тургани учун эмас, уни севикли аёли, яқин дўстлари, содиқ ўртоқларидан жудо қилган сабаблар ҳисобига ҳам эмас. Ҳамма гап унинг ўзида. Меҳрибон ва ширинсўз Мага билан Парижда яшаганида ҳам, бегона бўлиб кўринган, носоғлом тасаввурда адоватли бўлиб туюлган, совуқ шамоллар эсаётган бу дунёда унинг жой тополмади. Ҳаттоки дўсти Травеллернинг беғараз кўмагини, ҳар қандай вазиятда ёрдам қўлини чўзишга тайёр эканлигини,

самимий хайрихоҳлигини сеза туриб ҳам, руҳан эзилиб, азоб-укубат чекди. У бутун борлиқдан ўзини олиб қочди. Қуёшнинг ҳаётбахш нурларидан, ойнинг ёғдусидан, баҳор шамолининг баҳри-дилни очгувчи муаттар ҳидидан, шаррос ёғаётган ёмғирнинг қайғу-ҳасратларни ювиб кетувчи роҳатбахш томчиларидан ҳимоя қилувчи қалин ва баланд девор қуриб олди, дўстлари билан алоқани узди, десак тўғри бўлади. Романнинг охириги бобида муаллиф, ҳудди шахмат тахтчасида доналарни териб чиққандек, позицияларни аниқ қўйиб чиқади – Орасио Оливейра энг яқин дўсти ва севгилисига ишонмай қўяди, кичкина хонасининг эшигини ичкаридан занжирлаб олади, бузиб бўлмас ғов-тўсик ўрнатади. Энг даҳшатлиси хонасида турли қалинликда, турли рангларда, ҳар хил узунликдаги ипларни осиб ташлайди, худди ипак куртидек пилла ўрагандек, ўзига қобик ясайди ва унда яшириниб олади. Рамзий маънода иплар – бу ечилмас даражада чигаллашиб кетган кўркувлари, даҳшатли тасаввури, шубҳа ва гумонларидан ҳосил бўлган “фикрлардан тўкилган тўрлар” дир. Унинг “худуди” ва ўзга одамлар “худуди” ёки “қора шарпа худуди” ўртасида алоқа ҳам, БИРЛИК ҳам, ҳамжиҳатлик ҳам йўқ. Бунинг ўрнига қатъиятли норизолик, воқеликни узил-кесил қабул қилолмаслик, “назокатли” эркпарварликка интилиш, тақдирга бўйсунушдан кўра, охиригача курашишга тайёр туриш каби фазилатларни кучли ирода ва букилмас руҳ соҳибининг олижаноб исёнкорлиги деб бўладими? Бизнингча, йўқ. Адолатсиз бўлиб кўринган воқеликка қарши чиқмоқчимисан – ҳаракат қил, фидойи бўл. Орасио Оливейра эса, кўриниб турганидек, ўзини ўзи “қуриш”, мукамалликка интилиш, ўзининг феъл-атворида мустаҳкам ирода, ягона мақсадга эришишни, эркинликка талпиниш, энг муҳими, севиш ва севилиш ҳиссиётини сабот ҳамда матонат билан тарбиялаш ўрнига ўзини телбаликка солишни афзал кўради. Ноёб ҳисла ва юксак фазилат эгаси бўлишига қарамасдан, унинг ҳаётга бўлган муносабати, ҳаётга боқиши четдан разм солиб турган кузатувчи одамнинг қарашига ўхшайди. Юқорида айтилган камчилик ва нуқсонларга, шунингдек, қўшимча тарзда манманлик, такаббурлик ўринли ва ўринсиз виқорлик унга халақит беради. Орасио Оливейра атрофдагиларга иззат-икром кўрсатишга шошилмайди, яқин кишиларининг раъйини қайтармаслик, уларнинг фикрига қулоқ солиш, уларнинг ҳурматини жойига қўйиш ҳақида ўйлаб ҳам кўрмайди. Қолаверса, у *инсоният минг йиллар давомида тўплаб келган таърибани ҳам у хато, янглиш деб ҳисоблайди, бошқа одамларни*

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

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

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

Теран фикрлаб кўрайлик. Орасио Оливейра қайси “метафизика дарё”сига тушиб қолган? Умуман, тушиб қоладими йўқми? Жавоб-

ни биз беришимиз керак. Муаллиф ўз қаҳрамонига бундай имкониятни беради. Романда сурбетларча муносабат, бедабона хатти-ҳаракат, қўпол савол ва жавоблар тўлиб тошганлигига қарамасдан, яқунловчи сўз кутилмаганда инсонпарварлик, одамохунлик руҳи билан суғорилган бўлиб чиқади. “Қора шарпа” худуди эзгулик, меҳрибонлик, саховат, бир-бирини сўзсиз тушуниш, яқин дўстларнинг бегараз ёрдами ва муҳаббати орқали Оливейра худуди билан яқинлашиб бораверади.

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

Ҳаётнинг бир томонида – Париж. Сайёрамизнинг исталган бурчагидан келган ўқимишли, билимдон одамларнинг бошпанасига айланган Париждан бошқа яна қайси шаҳар бундан гўзал, илҳомбахш маконга айланган? Ромanning биринчи қисми исёнкорлик руҳи билдан суғорилган, лекин Орасионинг исёни, реал исёнга қараганда, таъбир жоиз бўлса, эстетик ва бадий тафаккур исёнидир. Руҳан, фикран бир-бирига яқин ижодкорлар гуруҳи, аксарият томонидан итоат қилинадиган меъёрларга, яшаш тарзини “ғайриинсоний меъёр”ларга қиёслаб яшашдан кўра, аниқроғи, катакчадан катакчага сакрашдан бош торгаркан, атрофида ўз қонуниятлари асосида яшовчи кичкинча бир дунёни яратади. Аслида, биринчи қисм – бу бошқа матнларга ҳавола қилувчи, бошқа матнлардан тап тортмай

олинган парча, ошкор ва яширин иқтибос ва реминисценциялардан иборат кўламдор интеллектуал диалогдир. Уларни ҳаттоки энг ақлли, доно, билими беқиёс одам ҳам пайкаб олиши амри маҳол. Романнинг биринчи қисмида бош қаҳрамонлар, ўзларининг ёшларига умуман мос келмовчи хислат, яъни ўзига ва атрофдагиларга максимал талаблар қўювчи ёшлар киёфасида гаудаланади. Табиийки, улар куюшқондан чиқиб кетишади, эс-хушни қамраб олган хис-туйғулар охириги меъёргача боради.

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

Кортасар, шак-шубҳасиз, “сеҳрли реализм” ижодкоридир. Унинг ижодида “сеҳр”, “мўъжиза” реал, яъни ҳақиқатда мавжуд бўлган нарсаларда – сигра тутунида, ёруғлиги хира фонусда, танго ва Жазнинг оҳанграбо садоларида, қоидалари кундан кунга ўзгариб турувчи ҳар хил ўйинларда, тунги шаҳар бўйлаб сандироклаб юришларда мужассам этган.

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

Зиддиятлардан моҳирона тўқилган жимжимадор матода бир митти одамча ўралиб қолди. Нега дейсизми? У авлоддан авлодга ўтиб келувчи, ҳаётимизни тартибга солувчи, инсоний хислат ва фаилатларимизнинг меъёр ва мезонларини белгиловчи маънавий-ахлоқий меъёрларни қабул қилишдан, уларга риоя қилишдан бош тортади. Аксинча, уларни мустақил яратмоқчи. Ўзи эса бир аҳвол-

да. Иккиланиб турибди. Нимадан бошлашни билмай гаранг, қўл ковуштириб ўтиришга мажбур. У ҳар қандай олдиндан белгиланган ва катъий ўрнатилган тартибни, хоҳ у бомдодда қўш чиқиши бўлсин, хоҳ у шомда ой чиқиши бўлсин, барчасини ёмон кўради, унга жон-жаҳди билан қарши чиқади. Иложсиз, чидашга мажбур эмас, балки маҳкум этилган! Алҳосил, бу митти одамча бир нарсага эҳтиёж сезади. Не-не машаққатлар, қурбонликлар, йўқотишлар эвазига унга ўз-ўзи ва бошқалар билан инок, тинч-тотув, баҳам-жиҳат, бамаслаҳат яшашга ёрдам берувчи нарсани излайди.

“Сополак ўйини” романини бир кунда, умуман, белгили бир муддатда ўқиб чиқиш мумкин эмас. У, Томас Манн таъбири билан айтанда, интеллектуал романдир. Уни худди Марсель Прустининг “Йўқотилган вақтни ахтариб” туркуми, Жеймс Жойснинг “Улисс”, Томас Маннинг “Сехрли тоғ” (*Der Zauberberg*, 1924), Герман Гессенинг “Чўл бўриси” (*Der Steppenwolf*, 1927), Франц Кафканинг “Жараён” (*Der Prozess*, 1925) ва “Кўрғон” (*Das Schloss*, 1926), Жан-Поль Сартрнинг “Беҳузурлик” (*La Nausée*, 1938), Жон Фаулзнинг “Француз лейтенантининг аёли” (*The French Lieutenant's Woman*, 1969), Уильям Фолкнернинг “Йокнапатофа хақида сага” (*The Yoknapatawpha Saga*) си, Натали Сарротнинг “Олтин мевалар” (*Les Fruits d'or*, 1964), Михаил Булгаковнинг “Уста ва Маргарита” (1967), Паоло Коэльонинг “Алкимёгар” (*O Alquimista*, 1988), Умберто Эконинг “Атиргул исми” (*Il nome della rosa*, 1980) романларидек мутолаа қилиш, “мағзини чақиш” лозим. Бу романлар осонликча туткич бермайди. Сабаби, уларни тушуниш, аниқроғи, нима билан туғалланишини олдиндан башорат қилиб бўлмайди. Улар сермулоҳазали, бамайли хотир ўқилишни тақозо этади. Энг муҳими, романи чуқур ва кенг билим соҳиби бўлган ўқувчига бахтли, хузур-қувватга тўла онларни ҳади этади.

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

Роман ўзига мафтун этади. Серпардоз услубда ёзилган кўн билан гинли гапларнинг чангали диққатимизни қўйиб юбормайди. (С

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

Муаллиф саралаб жило берган сўзлар ортидан зехни паст, билими тор ўқувчи, ҳақиқатдан ҳам, ҳеч нарса: на тарихни, на қаҳримонларни, на серёмғир Парижни, на сокин оқаётган Сенани, на серкуёш Буэнос-Айресни, на уммонга туташ Ла-Платани кўра олади. Аминмиз, унинг кўзи романга тушганиданок, матн ҳарфлар ва тилиш белгиларига сочилиб-тўкилиб кетади. Зехни ўткир, билим доираси кенг ўқувчи эса сўзлар, лавҳалар, муаллиф тартиб билан йиққан матн ортида ОЛАМни кўради. Зехни, нигоҳи ўткир ўқувчи романининг биринчи, яъни Париждаги ҳаётга бағишланган қисмида ҳамма нарсани пайқаб олади: Шаҳарнинг жин кўчаларини, Сенанинг лойқа сувида жилваланиб турган чироклар ёғдусини, куюк тугун қоплаган тор хонани, қаҳрамонларнинг бир-бирига бўлган шайқоний ҳиссиётини, Жаз садоларини, арзон май-шароб таъми ва сигира ҳидигача сезиши мумкин. Ларзага келтирувчи онг оқими! Ҳа, Хулио Кортасар сўзнинг моҳир устаси. У сўзга юксак маҳорат билан сайқал бераркан, сўзнинг шу пайтгача намоён бўлмаган сеҳрини очади, сўзга худди заргардек санъаткорона “ишлов беради”.

Аслида, Орасио Оливейра ўз онгининг имкониятларидан ташқари, ўзга нарсаларга ишонишдан маҳрум этилган. Ватани Аргенти-

надан фалак гардиши билан Парижга бориб қолган ажнабий Орасио Оливейра, Буэнос-Айресни сира унутолмайди. Бироқ ватанига қайтгандан кейин ҳам, ҳамма нарсага Европа ўлчови билан қарайди. Аргентинадаги ҳаётни Франциядаги ҳаётга таққослайди, гўё бутун умри Парижда ўтганидек.

XX аср адабиёти тарихига назар ташласак, нафақат Лотин Америкаси, балки АҚШ (Хемингуэй, Дос Пассос, ФицЖеральд, Паунд, Стайн), Англия (Вульф, Олдингтон), Ирландия (Жойс, Беккет), Россия (Набоков, Шмёлев, Мережковский) даги шарт-шароитга мослаша олмаган ижодкорлар айнан Парижда кўним топганини кузатамиз. Бироқ гўзал ва бағри кенг Париж Орасио Оливейра ишончини оқламайди, орзуларини саробга айлантиради. Гўё амалга ошгандек бўлиб кўринган орзу, аслида зерикарли ва мазмунсиз якун топган бўлиб чиқди. Аммо у орзусиз, мақсадсиз яшай олмайди. Хаёлида шафқатсиз бўлиб кўринган воқелик, ғам-ҳасратга тўла ҳаёт чангалидан Оливейра қочишга, олдинги ҳаётига нукта қўйиб, янгича яшашга ҳаракат қилади. У ва унинг кам сонли содик дўстлари ҳаётни бир алпозда кечишига кўниккан одамларнинг яшаш тарзидан ўзларига химоя кўрғонини қуришади, адоватли ва ваҳший дунё таъсиридан, ҳаётнинг бемаънилигидан сақлагувчи девор қўтаришади. Аргентинага қайтиш ҳеч нарсани ўзгартирмаса-да, бинобарин Оливейра ва унинг янги дўстлари олиб борган ўйин қоидалари ўзгаради ҳолос.

Кортасар, сополак ўйини қоидаларини ўзгартирмасдан, китобхонни ўйинга қўшилишга ундайди. Аниқроғи, муаллиф ва унинг нозиктаъб ҳамда инжиқ фикрининг айни пайтда қай тарафга бурилишини, эгри-бугри йўлда юришини аниқлашга, олдиндан башорат қилишга “чакиради”. Юқорида таъкидланганидек, катакдан катакка сакровчи болаларнинг қувнок ўйини қоидалари роман композициясида қўлланилади, унинг ўқилиши учун эса камида икки вариант тақдим этилади. Романни тўғри чизик бўйлаб, яъни бобларнинг келма-кетлигида ҳамда, муаллиф тақдим этган чизик, яъни бобларнинг худди катакчадан катакчага сакраган куйда ўқиш мумкин. Шунинг мос равишда, аниқроғи, ўқилишига қараб, саҳнадан саҳнага ўтиш ҳам, воқеалар ривожининг мантиғи ҳам, қолаверса роман хотимаси ҳам ҳар хил бўлади. Шу тариқа, роман якунида, Орасио Оливейра ўз ҳаёти билан узил-кесил ҳисоб-китоб қилиш ёқасида, ёки дунё билан узоқ орзу қилинган “бирлашиш” бўсағасида турадимми йўқми

буни адолат тарозисига қўйиш китобхон зиммасига юклатилган. Ҳақиқатдан ҳам, муаллифнинг ўзига хос услуби: бадий образларнинг бир-бири билан қоришиб кетиши, роман матнига сингиб кетган мажозий маънолар, сюжетнинг мантиққа зид ривожланиши, чи-накамига – сополак ўйинидир.

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

Кортасар, ўз романида анъанавий бадий асар доирасидан чиқиб кетишга ҳаракат қиларкан, ўз олдига нафақат бадиият ёки эстетика нуқтаи назаридан нодир асар яратиш мақсадини қўяди, балки янги ўқувчи, маслақдош, ҳамфикр ўқувчи вужудга келиш учун замин ҳозирлайди. Қолаверса, пассив эмас, шунчалик ҳаваскор ўқувчини эмас, балки фаол, ижодкор, “яқунловчи қисм”ни, “энг сўнгги миёно”ни қатъиян рад этувчи, ўзаро тенг маданий тилларнинг беллаш кенг майдонига “кириша” оладиган интеллектуал ўқувчи учун тўғридир меҳнат қилади. Кортасар ўз ўқувчисига “буюртирма ада-

эди. Шунга қарамасдан, сюрреализм адабий оқим сифатида, Европа адабиёти ва санъатида ўзига мустақкам кўрғон қуролмаган бўлса-да, анча вақт давомида шеърятда етакчилик қилди, кўпгина мусаввир, бастакор, шоир ва драматурглар ижодига таъсир кўрсатди десак янглишмаган бўламиз. Муҳим жиҳати шундаки, сюрреализм – бу нафақат ўз дастурига эга бўлган адабий оқим, қисқа давр бўлса ҳам, гуркираб яшнаган бадиий услуб, балки кўпгина ёш санъат ихлосмандлари учун ўзига хос “яшаш тарзи”, дунё манзараларини янгича “кўриш” ва “ўқиш”нинг маҳорат мактабига айланди. Бретон, санъат ихлосмандларига сюрреализм сирли ва нафис таърифлаган “номаълум ерлар”ни кашф этишга ҳаракат қилишни уқтираркан, “Катта кашфиётлар ҳар доим ҳаёт учун таҳлика тўғдиради, ҳар бир ижодкор ўзининг “одиссея”сига отланиши ва уни шон-шараф билан адо этиши лозим”, деб ёзади. Шу тариқа ҳақиқатга қанчалик яқин эканлигини намоён этади. Бироқ, сюрреализм, таъбир жоиз бўлса, жамоавий ҳодиса, кўпинча мазкур йўналиш ичидаги ижод ҳам жамоавий характерга эга бўлди. Бошқа адабий йўналиш тарафдорларидан фарқли ўларок, сюрреалистлар ўзаро ҳамжиҳат бўлишиб, янги режалар хусусида фикр алмашади. Янги асарларни муҳофама қилишиб, бир сўз билан айтганда, маслақдош бўлиб, биргаликда ижод қилган эдилар. Сюрреализм аста-секин адабиёт доирасидан чиқиб, санъатнинг бошқа турларига, хусусан рангасвирда муқим яшаб қолди.

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

Сюрреализм адабий оқимига асос солган шоирлар “адабий инқилоб” доирасига сиёсий ва ижтимоий инқилобни кўшдилар. Улар ижтимоий ҳаётда фаол қатнашиб, ҳамжиҳатлик билан бир қатор мамлакатлардаги мустамлакачилик сиёсатини, айниқса ўзининг жирканч башарасини намоён қила бошлаган фашизмни ҳам аёвон қораладилар. Айнан сиёсий ва ижтимоий фаолиятлари кейинчалик сюрреалистлар ўртасида ўзаро хусумат ва адоват, ишончсизлик уруғини сеппди. Иккинчи жаҳон уруши йилларида сюрреалистлар

нинг кўпчилиги АҚШда бошпана топди. Бу эса, ўз навбатида, у ерда ҳам сюрреализм ғояларининг тарқалишига олиб келади. 1950-йилларда улар, худди олдиндан келишилгандек, Парижга олдинмакейин қайтиб келишди, бироқ эндиликда мустаҳкам эътикод, бир жон ва бир тан гуруҳдек ҳамжиҳат ижод қилмайдилар. Фақат Андре Бретон, 1957 йил сюрреализмни “янгича кашф этилган сеҳр” дея номлаб, то ҳаётининг охиригича ўзининг мақола ва чиқишларида ўзи раҳнамолик қилган сюрреализмнинг ҳаётийлигини таърифлаб ўтди.

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

1925 йил Карпентьер ҳам Париж, ҳам Мадридда яшаб ижод қилган гватемалалик ёзувчи *Мигел Анхел Астуриас (Miguel Ángel Asturias, 1899 – 1974)* билан танишади. Карпентьерга ўхшаб ватанини тарк этишга мажбур бўлган Мигел Астуриас Лиссабон ва Мадрид кутубхоналарида Христофор Колумб Американи кашф этганидан олдинги давр мифологияси бўйича тарихий-адабий тадқиқотлар олиб борар эди. Астуриаснинг изланишлари зое кетмади: 1967 йил бу мавзудаги асар ва тадқиқотлари учун унга Нобел мукофоти берилди. Нобел кўмитасининг расмий баёнотида: “Замирида Лотин Америкаси хиндуларининг урф-одат ва анъаналарини ёрқин равишда эътирувчи ижодий мувафакқиятлари учун” деб ёзилганди. Ва, бу бежиз эмас, албатта. Унинг Лотин Америкаси туб аҳолиси бўлган хиндулар мифологияси, қадим афсона ва ривоятлари негизда ётган тафаккурнинг ўзига хос жиҳатларини очиб берган “Маккажўлори одамлари” (*Hombres de maíz*, 1949) романи “сеҳрли реализм”нинг ёрқин асарига айланди. “Довул” (*Viento fuerte*, 1950), “Яшил Оти” (*El papa verde*, 1954), “Дафн этилганларнинг кўзлари” (*Los ojos de los enterrados*, 1960) каби романлардан иборат трилогиясида олиб “замонавий мустамлакачилик”, яъни бир қатор империалистик ҳолатларнинг собиқ мустамлакалари устидан иқтисодий ва сиёсий ҳукмронлик ўрнатишга қаратилган янгича сиёсатини кескин танқид

остига олади. Астуриаснинг умри давомида олиб борган изланишлари самараси ўларок, сўнгги – “Мулат аёл” (*Mulata de tal*, 1963) ва “Маладрон” (*Maladrón*, 1970) – романларида ҳам новаторлик маҳоратининг хиндулар ҳаётига бағишланган мавзу ва сюжетлар билан қоришиб кетганлигида кузатамиз.

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

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

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

Карпентьер, “қора танлиларнинг қироли” Анри Кристофнинг худди Франция императори Наполеон каби босиб ўтган ҳаётий йўлига назар ташларкан, романининг бошқа персонажлари тақдирида бу йўлнинг вариантлари хусусида қайғу-ҳасрат ила мушоҳада юритади. Масалан, Анри Кристофга ҳокимият юксак эркинликка ўхшаб кўринади; тасаввуридаги эркинлик аломатлари шунчалик яниқ-равшанки, шунчалик моддийки, уларни гўё ушлаб кўриш мумкиндек туюлади. Эркинлик аломатлари шунчалик лаззатбахш, шавқ шавққа тўла бўлганлигини қабиладошларига сўзлаб берган Лири Кристоф вазият кескинлашиб кетишини билмасди. Унинг Ти Ноэль исмли давангир хизматкори, ёши бир жойга бориб қолганига қарамасдан, ҳокимиятни қўлга киритишни орзу қилади ва бу йўлда ҳеч нарсадан тап тортмайди. Ти Ноэль, тахтдан ағдариб таш-

ланган золим Анри Кристофга тегишли Наполеон Бонапартнинг мундирига ўхшатиб қачонлардир тиктирилган йиртик-ямок мунди-рини кийиб кўраркан, ўзини ҳақиқий император, ҳокими мутлақ подшо этиб ҳис этади. Турли цивилизацияларнинг реалиялари, бир-бирига таъсир кўрсатиб, ич-ичига сингиб кетаркан, ғайриоддий, таажжубга солувчи манзарани ҳосил қилади. Ушбу манзарада за-монавий одамзоднинг умумий касаллиги хуруж олиши динамикаси акс этади. Бу касаллик аломатларида эрксеварлик, ҳурриятпарвар-лик ғоялари ҳокимиятга эришишнинг асосий куралига айланади, ун-дан кейин эса – ўзгаларнинг озодлигини поймол қилади, ҳар доим унга таҳдид солади. Бу касаллик вирусини ўзига юктирган Ти Ноэль икки олам орасига тушиб қолиш хавфи остида, дунёга “сеҳрли муносабатда” бўлиш кўникмаларидан айрилиши мумкин, ҳатто қабиладошлар доирасидан ҳайдаб чиқарилиши ҳам ҳеч гап эмас.

“Маърифат даври” (*El Siglo de las Luces*, 1961) романида Карпентьер Лотин Америкасининг “сеҳрли реаллиги”га Европадан “кўчирилган” афсона ва ривоятларнинг антиқа, гоҳида мудҳиш кў-ринишда гавдаланиши муаммосига синчков назар ташлайди. Фран-цуз файласуфи Жан-Жак Руссо ғоялари, инқилобга даъват этувчи шиорлар, социалистларнинг утопик орзу-умидлари Лотин Амери-касининг “жаннат макон”ига замонавий мифларни яратиш қобилия-тига эга, ишончга тўла бадий тафаккур, ўзгача эҳтирос ва ҳаяжон-ни олиб келади. Қулликдан озод бўлиш, аниқроғи, қулликнинг бе-кор қилиниши ҳақида қабул қилинган қарорни Европага элтувчи кема ушбу фоний дунёда кўшиб, улаб, бирлаштириб бўлмайдиган нарсаларнинг маҳкам уланиш, бирлашиш ва мужассам бўлиш тимсолига айланади.

Алалхусус, Лотин Америкасининг исталган мамлакатада яшов-чи кишининг ҳаёт сарчашмасидан, ҳаётга бўлган умид-ишонч ми-басидан, ҳаётни илк инкишоф қилиш қобилиятидан ажралиб қол-ганлиги, абадулабад айирилганлиги, ундан бир култум сув ичи-ёки бир нафас ҳаво олишдан маҳрум этилган онги ва тафаккур Карпентьернинг “Усулнинг нотўғрилиги” (*El recurso del Método*, 1974) романида фақат инқирозга юз тутишдек эмас, балки хавф-тар туғдирувчи, зиён-заҳмат етказувчи онг ва тафаккурдек баҳоланади. Агар бундай таҳликали онг ва тафаккур якка ҳукмрон, ҳим-ким даъвогарлик қилолмайдиган ҳокимиятга эришган киши тас-руфида бўлса, унда одамзодни нима кутиши фақат Худогагина

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

Дарвоқе, муғомбир ва айёр қаҳрамоннинг ҳийла-найранглари ҳақида ҳикоя қилувчи бу асар шакли Европа адабиётида роман жанри шаклланаётган илк босқичларда оммалашиб кетган эди. Аслида, пикареска жанри Испания адабиётининг Олтин даври (XVII аср) да пайдо бўлиб, ўзининг классик шаклида XVIII аср охиригача давом этади. Пикареска мазмунини “пикаро”, асосан шумтака, маккор, таваккалчи кишиларнинг саргузаштлари ташкил қилади. Одатда, қаҳрамон энг қуйи табақадан чиққан ўқувсиз, соддадил одам, бироқ эзгулик, одамгарчилик, раҳм-шафқат, хайрихоҳлик унга асло ёт тушунча эмас. Ушбу жанрга мансуб асар сюжети пикаро ҳаётидан олинган айрим воқеа-ҳодисаларнинг хронологик тартибдаги баёни шаклида қурилади, композицияси ҳам аниқ-равшан кўринмайди. Ҳикоя, таомилга кўра, пикаро томонидан олиб борилади, шу туфайли ўқувчи муттаҳам ва алдоқчи қаҳрамон тарафига “ўтади” ва бсихтиёр уни хуш кўра бошлайди, унинг олижаноблигини, ҳар доим ёрдамга келишга тайёрлигини ҳурмат қила боради. Ўзининг гоҳида инсофга зид, гоҳида номақбул, қонунга хилоф, гоҳида эса иғона тўғри ва нажотбахш хатти-ҳаракатларининг сабабини бош қаҳрамон ушбу ёвузларча бешафқат, қаҳр-захрини сочувчи нурсиз лунёда тирик қолиш зарурати, дея ўзини оқлайди. Одатда, манфатпараст амалдорлар, одамови ва тамагир дунёпарастлар, еб тўймас ва зиқна бойлар, бағри тош жинойтчилар пикаро қурбонларига айлинишади. Қадим Рим шоирларидан Петронийнинг “Сатирикон”и ва Апулейнинг “Метаморфозалар”и пикареска жанрига асос солган илк асарлар бўлган, десак янглишмаган бўламиз. Ўрта аср адабиётининг машҳур асарлардан бири – Боккаччонинг “Декамерон”ида ҳам пикаресканинг ўзига хос кўриниш ва хусусиятларини сезиш мумкин. Мазкур жанрдаги роман, аслида, ўзининг классик кўринишида “рицарлик роман”ининг аксидек намоён бўлган эди. Ўрта аср адабиётида идеал даражасига кўтарилган рицарларнинг жангу жадилларда қаҳрамонона хатти-ҳаракатлари, маҳбубаси шарафи учун шайхонни кезиб юришлари, эл-юрти деб ёв-ғанимларга қарши жанг қилишлари ҳақидаги романга қарши ўлароқ пайдо бўлган пикарескида бу, шубҳасиз, ижобий хислат ва фазилатлар бадий жиҳатдан

бирмунча пасайтириб кўрсатиларди. Бас, шундай экан, бу кўринишдаги бадий асарни муайян бир қолип ёки тизимга солиб бўлмайди.

Лотин Америкаси адабиётида қизғин баҳс-мунозараларга сабаб бўлган “Артемио Крус ўлими” (*La muerte de Artemio Cruz*, 1962) романи муаллифи, мексикалик ёзувчи Карлос Фуэнтес (*Carlos Fuentes*, 1928) нинг ижтимоий-сиёсий мавзуга эътибор қаратишга бўлган даъватини қайтаролмаган Карпентьер, қачонлардир бошлаб қўйган, маълум сабабларга кўра тугатилмай қолиб кетган асарига қайтиб, уни жиддий сиёсий романга айлантирди. Аниқроғи, ижтимоий-сиёсий мавзунини “сеҳрли реализм” хусусидаги фалсафий мушоҳадаси, дунёқараши томон буради.

“Усулнинг нотўғрилиги” романи бош қаҳрамони, Миллат Раҳнамоси, турли маданият ва эътиқодлар юзага келтирган реалликка таассуфки эътиборсиз, минглаб одамларнинг ялиниб ёлворишлари унинг кулоғига кирмайди. Унинг илҳоми жўшган миллатдошлари эса, аксинча, афсоналар яратишга қодир серзавқ онг ва тафаккурга эгадирлар. Унинг дурагай ва қора танли миллатдошлари қишлоқдаги байрамда сахналаштирган спектаклда бу зиддият яққол кўрилади. Сахнада табаррук Янги Аҳддан олинган воқеалар ижро этилади. Спектаклда актёрларнинг ўзбошимчалиги, Исо Масих ролини ўйнаган ношуд этикдўзнинг ўзидан нималардир кўшиши, тўсатдан сахнага гадой аёлнинг алжираб отилиб чиқиши, сахнанинг орқа планида турган центурионларнинг дубулғалари ялтирок зар қоғондан ясалганлигидан Миллат Раҳнамосининг энсаси қотади. Якуловчи пардада, яъни муқаддас Қуддусдаги Тақир Тепада пайғамбар Исо Масихни хочга михлаб ташлаш учун сахнага чиқаётган актёрларнинг, вазиятга тўғри келувчи кўшиқни билмай, аскарлар кўшигини баралла овоз билан қўйлашлари Миллат Раҳнамосининг сабаб касасини тўлдиради.

Спектаклни қўйиб берган ҳаваскорларнинг самимийлиги, эзуликка йўғрилган ниятлари, чин қалбдан қайғуришлари ва қўлларидан келгунича ижро қилишлари, қолаверса, халоскор Парвардигорга ўтиниб илтижо этишларида Инжилда муҳрлаб қўйилган ҳақиқатларнинг асл мазмун-моҳияти намоён бўлади. Фақат шу йўл орқали афсона яратиш кучига эга жамоавий онг ҳукмронлик қилган “сеҳрли реализм” деб аталмиш гўзаллик оламига ўтиш мумкин. Маданий синтез, яъни маданиятларни чамбарчас боғлаб турувчи алоқа тўғрисида сени ўзида мужассам этган алп қомат ҳабаш Мигел Монумент

ушбу онг соҳиби сифатида тасвирланади. Афсоналардаги баҳайбат девга ўхшаш Мигелнинг касби портлатувчи, у ер ости конларида тоғ жинсларни портлатади. Иши ўта хавфли бўлишига қарамай, унга ижодий илҳом ёт эмас. Мигелнинг аслида ҳайкалтарошлик санъатига ҳаваси баланд. У кишлокда кад ростлаган жомье черковининг томига тўртга ҳаворий (Матфей, Иоанн, Лука ва Марк)ларнинг ҳайкалини ясашга буюртма олади, аммо Исо Масих издошларининг қиёфасини кўз олдига келтиролмай саросимага тушади. Тўсатдан унинг хаёлига ҳаворийларни ўзи билганча яшаш фикри келади. Ғазаб отига минган аждарнафас Миллат Раҳнамоси амри билан халқ орзиқиб кутган байрам маҳшаргоҳга, замбараклардан отилган ўқлар эса ҳаворийлар ва муқаддас Инжилда жаннати деб топилган ҳайвонлар ҳайкаллари тупроққа қориштириб юборади. Шунга қарамасдан, сеҳрли ва мўъжизакор воқелик “тиз чўкмасдан қаршилиқ кўрсатади”, жоҳилларни муқаррар жазо кутиб турар эди. Оломон ваҳимага тушиб қаерга қочишини билмай турган бир пайтда черковнинг ўзи ёрдамга келади: авлиёларнинг ҳайкаллари ерга қулаётиб халққа ўқ узганларни тагига босиб ўлдиради.

Карпентьернинг сўнгги – “Соз ва шарпа” (*El arpa y la sombra*, 1979) романи муқаддасида: “Арфа янграётганда учта нарса мавжуд: санъат, қўл ва тор. Инсонда эса – аъзойи-бадани, қалби ва шарпаси”, дейилган. Америка қитъаси очилиши тарихини янгилашга устига устак, янги Сўзни кашф этишдек талқин қилишга бағишланган ушбу романда Колумбдан олдинги ҳамда Колумбга замондош бўлган маданият, хусусан, адабиётдаги Сўз муаллифга гоҳ тасвир воситаси, гоҳ ишонч-этикод қуроли, гоҳ қароматли маъно сифатида хизмат қилади – ҳаммаси буюк жаҳонгашта Колумб қалбида у ёки бу лаҳзада ғалаба қозонган образ билан боғлиқдир. Муаллиф наздида, Колумб қалбида мафтуну шайдо Дон Кихот ва уздабуро Одиссей тинч-тотув яшайдилар. Жаҳон адабиётида кам учрайдиган ҳодиса – Колумб тилидан сўзлаётган Карпентьернинг ғайриадабий услуби, ҳижолаб ўқишга мўжалланган антиқа услуби католик мазҳабининг пешволарига қарата айтилган Сўз бўлса ажаб эмас. Романининг яқунловчи қисмида тақдим этилган талқинларнинг талқини, яъни бетиним, ҳамини осмонда чарақлаб турган Катта Айиқ Ўш юлдузи ортидан эргашган Христофор Колумб ва насроний дин илбосчиси – Ватикан папаси Пий IX нинг бир образда мужассамлиги ўқувчини ажаблантиради. Бизнингча, Сўз мавзуининг кўга-

рилиши, Сўзнинг бир нечта жиҳатлари теран мушоҳада этилиши, қолаверса, Сўзнинг инсон онгига таъсири хусусида фикр-мулоҳаза юритиши – буларнинг ҳаммаси Карпентьернинг бадиий ижодга бўлган жиддий муносабатидан далолат беради. Нима бўлганда ҳам, Карпентьерсиз “сеҳрли реализм” тараққий этишини тасаввур қилиб бўлмайди. Унинг Лотин Америкаси адабиётига қўшган ҳиссасини эса ҳеч қандай мезон ва ўлчовлар билан ўлчай олмаймиз. Ахир Карпентьернинг фикрича, бу улкан қитъани “maravilloso”, “fabuloso” деб баҳолашга қодир, қитъани сеҳрли диёр, мўъжизали макон деб билган одам кашф этганлигини, Лотин Америкаси тақдири учун жуда катта, таъбир жоиз бўлса, ўлчовсиз аҳамиятга эгадир. Бу одам Колумб бўлган, унинг Янги дунёни шоирона ҳис этиши, Янги дунёга қадам босганиданок ўз она юртига келиб қолгандек ҳис этиши Лотин Америкасида туғилиб ўсган ижодкор аҳлига турли Боғи Эрам ва Утопия мамлакатларини кўра олишга имкон берди.

Лотин Америкаси адабиётининг яна бир ёрқин вакили, “сеҳрли реализм” адабий оқимининг яловбардори, колумбиялик машҳур адиб Габриел Гарсиа Маркесдир. Негаки “сеҳрли реализм” дейилганда замонавий китобхон тасаввурида, аввало, унинг қиёфаси ва ижоди гавдаланади.

Габриел Гарсиа Маркес (Gabriel García Márquez, 1927) Кариб денгизининг сўлим қирғоғида жойлашган Аракатака шаҳарчасида дунёга келган. Иш топиш илинжида катта шаҳарга йўл олган ота-онаси эндигина туғилган Габриелни бобоси – истеъфога чиққан полковник ва меҳрибон бувиси тарбиясига қолдириб кетишади. Болалигидан эркин ўсган, атрофдаги оламга “қўзини катта очиб қараган” Габриел, ўтмиш ва ҳозирги кун ҳақида тасаввуфга йўғрилган сеҳрли хаёлларга чўмган бобоси, уйнинг муҳитига, шоирона қилиб айтганда, “худди донишманд мўйсафиддек мудраб қолган” эски уйда эшитган эртақ ва чўпчаклар, афсона ва қизиқарли ҳикоялар оламига бутунлай шўнғиб кетган эди. Табиийки, бу муҳит ёзувчининг ижодига таъсир этмасдан қолмади. Габриел айниқса бувиси билан жуда иноқ эди. Неварасини жону-дилидан яхши кўрган бувиси кичкина Габриелга жуда кўп қадим афсона ва ривоятларни сўзлаб берарди. Улар эса, ўз ўрнида, боланинг хотирасида муҳрланиб, бўлажак ёзувчининг кўпгина асарлари негизини ташкил этди. Габриелнинг бобоси эса “фуқаролик уруши ва ўзининг ёшлиги ҳақида битмас-туганмас ҳикояларни айтиб берарди.

Телеграфда ишлаган калтабин отаси, уй-рузгор ташвишидан бошини кўтаролмаган муштипар онаси бир вақтнинг ўзида ўн олти фарзандни тарбиялаш билан овора эди. 1936 йил кичкинтой Габриелни Аракатакадан олиб кетишган ота-она унга жўнли тарбия ва таълим беролмадилар. Дастлаб уни Барранкилья шаҳридаги Сан-Хосе интернатига топширадилар, бу ерда у ёлғизликнинг “неъмат” ларини куз ёшлари билан “тотиб” кўрди. Сўнгра уни Сипакира шаҳридаги коллежга топширадилар. У ерда Габриел шеъриятга қизиқиб қолади ва коллежда чиқадиган газетада фаол қатнашади. Бахтли тасодиф туфайли дўстининг онаси шаҳар кутубхонасида ишларди ва Габриелни бепул кутубхонага қўярди. Макондо айнан кутубхонанинг жимжит ва чанг босган муҳитида туғилган бўлса ажаб эмас. 1947 йил ёш Габриел Колумбия пойтахти, осмонўпар тоғлар орасида жойлашган, рутубатли об-ҳаво коплаган Санта Фе де Боготанинг кўркига кўрк солувчи, колониал услубда қурилган ва “инкилобий ғоялар ўчоғи” деб аталган Миллий университетнинг ҳуқуқшунослик факультетига ўқишга киради.

“Ҳаёт ҳақида сўзлаб бериш учун яшаш” номли сўнгги асарида Гарсиа Маркес Богота ҳақида шундай ёзади: “Богота ўша пайтлари зулмат босган, одам қадами етмас беном-нишон шаҳар эди. Шаҳарга XVI асрда конкистадорлар зулмидан қочган хиндулар асос солган эдилар. Менимча, ўша пайтлардан бери осмонни қоплаган булутлар тарқалмас, шивалаб ёққан ёмғир эса бир кунга ҳам тинмасди”. Шаҳарнинг савдо маркази атрофида жойлашган сон-саноксиз қаҳвахоналарга кириш таъқиқлаб қўйилганди”. Ушбу ғамгин кайфиятдаги сўзлар дард-алам, ташлаб кетилганлик, ёлғизликнинг гламмасди асло. Аксинча, ёш Габриел уддабурон, ташаббускор, хушмуомалали, одамлар билан тез кириша оладиган, тил топиша биладиган некбинлар сирасидан эди. У ижод қилишни давом эттириб, Боготада чиқувчи “El Espectador” газетасида ўз мақола ва ҳикояларини эълон қилиб борди.

Дарвоқе, Гарсиа Маркес қаламига мансуб илк “Учинчи итоаткорлик” (*La tercera resignacion*, 1947) номли ҳикоясининг яратилиш тарихи Аракатака реаллигига чуқур сингиб, ушбу ҳаётбахш чашмадан ҳовучлаб илҳом сувини ичади: “...Хира фонуси билан йўлни ярашган ёритиб келаётган охириги трамвайга Чапинеро бекатида ҳақиқий чалишоёқ фавн кириб, бўш жойга ўтириб олди. Трамвайда мудриб ўтирган тўртта-бешта йўловчилардан ҳеч ким уни кўриб та-

ажубланмаганлигига эътибор бердим. Шунинг учун бўлса керак, уни якшанба кунлари болалар боғида ҳар хил майда-чуйдаларни сотиб юрган ва атайлаб ясениб олган савдогарга ўхшатдим. Бирок фавннинг ҳақиқатан мавжудлиги, кўл чўзса ушлаб кўриш мумкинлиги ҳеч қандай шубҳаланишга ўрин қолдирмасди: унинг чиройликкина шохчалари ва текисланган соколчаси аниқ эчкиникага ўхшарди. Трамвайга кириб келганида эса, туёқчалари тақиллаганини ўз кулоғим билан эшитган эдим. Унинг олдидан ўтаётиб, терисидан таралаётган ўткир бадбўй ҳидни ҳам сездим”.

Бу ҳикояда Франц Кафканинг таъсири сезилиб туради, чунки ўша йиллари Гарсиа Маркес Ғарбий Европа модернизм адабиёти, хусусан унинг Лотин Америкаси адабиётига кўрсатган таъсирига бағишланган жиддий тадқиқот устида иш олиб боргани маълум. Ёш қаламкашга ғамхўрлик кўрсатган газета билан ижодий ҳамкорлик узоқ давом этди ва икки тарафга, сўзсиз, катта фойда келтирди. 1955 йилда газетада унинг “Бир ўлимдан омон қолган ҳарбий денгизчининг ҳикояларига асосланган саргузаштлар хақида менинг ҳақиқатим” деб номланган ўн тўртта очерки чиқади. Уларда колумбиялик ҳарбий кемаларда контрабанда ўтказиш фактлари фош этилгани боис ҳукумат ва ҳарбий доираларда катта сиёсий можаро кўтарилди. Кўплаб ҳарбий ва сиёсий арбоблар истеъфога чиқарилди. Бу очерклар, бир оз вақт ўтиб, аниқроғи, ўнг қанот муҳолифатчилари – ҳарбийлар гуруҳи етакчиси Рохас Пинилья ҳукуматни ақдариб, ҳокимиятни ўз қўлига олганда, газета ёпилишининг сабабларидан бирига айланди. Бирок, унгача ҳали анча вақт бор эди.

Марказий ва Жанубий Америка мустамлакаларида мустақиллик учун кураш бораётган йиллари Колумбияда фукаролик уруши бошланади. 1948 йил қирғинбарот тўқнашувлардан ўзини олиб қочгани Маркес Картахен-де-лас-Индиас шаҳарчасида кўним топади ва у ердаги институтда ҳуқуқшунослик таълимини олишни давом эттирди. Айна пайтда “Universal” газетасида ҳам ишлайди. Қудратли давлатларнинг таъсирига тушиб қолган ҳамда сиёсий, молиявий-иқтисодий манфааглар тўқнашув майдонига айланган Колумбияда Маркес ижодий фаолият билан бирга ижтимоий-сиёсий фаолият ҳам олиб борди. Ўқишини муддатдан олдин тугатишга мажбур бўлиб, ўзини адабиёт ва журналистикага бағишлашга қарор қилди. 1950-йилда Барранкилья шаҳрига бораркан, “El Herald” газетасининг муҳбири сифатида тўқнашувлар марказига тушиб қолади. Ёш

вактинг ўзида “Сгоника” хафталигида сиёсий-ижтимоий мавзуларга бағишланган рукни (бўлимни) ҳам бошқаради. Бир неча марта унинг ҳаёти қил устида бўлган эди. Шунга қарамасдан, у ўзи танлаган йўлдан тоймади, заҳмат чекаётган оддий халқ билан ҳамнафас яшади. Айнан шу пайтлари адиб “Уй” (Casa) деб номланган катта асарга қўл уради. Эҳтимол, ушбу хомаки чизғилар, бетартиб кайдлар ва ёзувлар машҳур (у ҳақда куйида фикр юритамиз) романининг пойдеворини ташкил этгандир. Кураш олиб борган томонлар вақтинчалик сулҳ тузиб давлатда омонат тинчлик ўрнатилган пайтида Маркес билимини тўлдириш, таълимни охирига етказиш билан овора бўлиб, жуда кўп китоб ўқийди. Илмий ишида белгиланган йўналишдан четга чиқмасдан Эрнест Хемингуэй ва Уильям Фолкнер, Жеймс Жойс ва Виржиния Вульф, Франц Кафка ва Марсель Пруст ижодини пухта ўрганади. Айтиш мумкинки, ушбу машҳур адибларнинг ижоди унинг дунёқарашига, дунёни хис этишига, қолаверса бадиий тафаккурига, услубининг шаклланишига катта таъсир кўрсатди.

1950-йилларда у махсус мухбир сифатида Италия ва Францияга боради, маълум вақт у ерда яшайди, ижод қилади. Қайтиш чоғи эса, Колумбияда вазият кескинлашгани боис Венесуэлла пойтахти Каракасда тўхташга мажбур бўлади ва шу тариқа ватанига қайтиши узоқ йилларга чўзилиб кетади. 1955 йил дўстлар кўмагида Маркеснинг “Хазон барглар” (*La hojarasca*) номли қиссаси нашрдан чиқади. Бу асарда у ўзини жиддий насрнависдек кўрсата олган эди. Қиссанинг мазмуни ҳам ўзгача эди. Аслида, “Хазон барглар” деб ёзувчининг қадрдон шахрида ишлаб пул топиш ва қоринни тўлдириш, кенг маънода, ҳаётда ўз жойини топиш илинжида шаҳарма шаҳар кезиб юрган дарбадар мусофирларни аташарди. Бу асарда илк бора Макондо шаҳарчаси тилга олинади. Ёзувчи қўлидан чиққан роман ва қиссаларда тасвирланган воқеа-ҳодисалар айнан шу шаҳарда рўй беришини унинг ижодидан хабардор бўлган ўқувчи яхши билади. Шунингдек, бу асарда Маркес ижодида марказий ўрин тутувчи – ёлғизлик мавзуси аниқ-равшан кўрина бошлайди.

Юқорида айтилганидек, 1955 йилдан бошлаб “El Espectador” гизетаси мухбири сифатида ишлаган Маркес Европанинг кўплаб давлатларига боради. 1957 йилда ўттиз ёшни қаршилаган Маркес Москвада ўтказилган Ёшлар ва талабалар халқаро фестивалида қатнашади. Дунёда тинчлик ўрнатиш, қитъаларда яшаётган турли

элат ва миллатларни бирлаштириш, маданий алоқаларни боғлаш йўлида босилган катта кадамдек намоён бўлган ушбу муҳим воқеадан олган таассуротларини Маркес бир қатор очерклариди тасвирлайди. Римда яшаган пайтлари эса “Экспериментал кинематография маркази”даги режиссёрлик курсларида ўқиб, маълум кўнирмага эга бўлади ва бир нечта ҳужжатли фильмларни суратга олади. Иш юзасидан Парижда юрганида, Колумбияда навбатдаги тўнтариш содир бўлиб, “El Espectador” газетасининг ёпилгани, ўзи билан бирга ишлаган дўст ва ҳамкасбларининг сиёсий таъқибга олингани ёхуд ватанини тарк этганлари ҳақида хабар топади. Шундан сўнг, Парижда қолиб у бир қатор газеталарда фаолият олиб боради. Бу йиллар адиб ўз ижодий изланиш, ўз услубига сайқал бериш борасида тинимсиз меҳнат қилади. Ёзувчи, мукаммал даражада бадиий ифодалиликка эришиш мақсадида, ўша пайтлари бошланган “Полковникка ҳеч ким ёзмайди” қиссасини сал кам ўн бир марта қайтадан ёзади. Ушбу изланишлар самараси ўлароқ, 1957 йилда қўлёзма оққа кўчирилди.

1957 йилда Маркес озодлик ҳавосидан енгил нафас олган Каракасда яшаркан, “Momento” журнали билан ҳамкорлик қилади. Унинг ҳаётида тинч ва сокин дамлар ҳукм сура бошлайди. У ҳали 1946 йилда, талабалик йилларида танишган ва умрбод бирга бўлишга аҳду паймон қилган Мерседес Барча Пардо билан 1958 йилга келиб оила куради. 1958 йилда адиб қисқа вақт Мексикада яшайди. У ерда кинолар учун сценарий, журналлар учун мақолалар ёзиб, бир амаллаб кун ўтказади. 1959 йилда Нью-Йоркда ишлаб юрган кезлари унинг бирин-кетин икки ўғли дунёга келади. 1961 йилда Мексикада чиқадиган “Mito” журналида адибнинг “Полковникка ҳеч ким ёзмайди” (*El coronel no tiene quien le escriba*) қиссаси, бир йил ўтиб эса – “Гранде Она дафн маросимлари” (*Los funerales de la Mama Grande*) номли ҳикоялар тўплами нашр эттирилади.

1959 йил Маркес Куба ҳукумати тасарруфидаги “Пресса Латина” информацион агентлиги билан ҳамкорлик қилади, унинг муҳбири сифатида кўпгина мамлакатларда хизмат сафарларида бўлади. Маркеснинг бетиним ҳаёти, узоқ ва яқин мамлакатларда бўлиши, сафарлардан олган таассуротлари адиб дунёқарашини янада кенгайтирган бўлса ажаб эмас.

Тан олиш керак, Буэнос-Айресда илк нашр этилган “Ёлғизликнинг юз йили” (*Cien años de soledad*, 1967) романи ўз муаллифи

га оламшумул шуҳрат билан бирга, тижорат йўлида ҳам мўмайгина даромад келтирди. “Ёлғизликнинг юз йили” романи жаҳон адабий жараёнида муаллиф кутганидан ҳам ортиқ довруғ ва ном таратди. Ва бу машҳур ўтмишдошлари юқори кўтарган байрокнинг эндиликда Маркес кўлига текканидан далолат берарди.

Романнинг яратилиши ўзига хос тарихга эга. Унинг охири режаси 1965 йилда, узоқ фикр-мулоҳазалардан сўнг тўлиқ шаклланган эди. Шундан сўнг, ёзувчи автомобилени сотадида, оила боқишни турмуш ўртоғининг зиммасига юклаб, ўзи деярли 18 ой кабинетига “қамалиб олади”. Эҳтимол, у ўзини Вальтер Скотт, Виктор Гюго ёки Эрнест Хемингуэйга менгзагандир. Ким билсин. Номи улуг бу ёзувчилар машҳур асарларини яратганларида айнан шундай йўл тутган эдилар. Хуллас, Маркес ҳам ушбу анъанага содик иш кўради.

“Esquire” журналига берган интервьюсида адиб шундай дейди: “...Қарамоғимда хотиним ва жажжи икки ўғлим бор эди. Ўзим PR-менежер бўлиб ишлардим ва онда-сонда киносценарийларни таҳрир қилиб турардим. Китобни ёзиш учун эса ишдан воз кечиш лозим эди. Мен машинамни гаровга қўйдим ва пулларни Мерседесга топширдим. Ҳар куни у қандай бўлмасин менга қоғоз, сигарета, умуман, ишлаш учун зарур бўлган нарсаларни етказиб турарди. Китоб ёзиб бўлинганда биз ёр-биродарларимиздан 5000 песо қарз бўлиб колганлигимиз маълум бўлди. Бу катта пул эди. Айни пайтда менинг жуда муҳим китоб ёзаётганим ҳақида овоза тарқалган бўлиб, атрофдаги дўкондорлар бу ишда баҳоли-қудрат кўмак бериб, у ҳиссаларини қўшмоқчи бўлганликларини маълум қилишди. Чучунирани хом санашибди! Қўлёзмани ноширга жўнатиш учун 160 песо керак бўлиб турганида ихтиёримизда бор-йўғи 80 песо қолувди. Ўшанда мен Мерседеснинг хамир қоришгиргичи ва соч қуритиш фенини гаровга қўйдим. Бу ҳақда хабар топган хотиним: “Романи ёмон чиқмаса майлига эди”, деб мени юпатган эди. Ўшанда романи жаҳон адабиёти сара асарлари каторидан ўрин олишини ким дим билибди дейсиз”.

Лурелиано Буэндиа оиласининг олти авлоди ҳаётида содир бўлган ғайриодатий, ғайриахлоқий, ғайритабиий, ақл бовар қилмас, қонунга зид воқеа ва ҳодисаларни тасвирларкан, Маркес юксак баъдий маҳорат билан Буэндиа оиласига у ёки бу даражада мансуб вазиятлар ҳаётга умид-ишонч билан қарайдиган шодмон ва сабр-барқарорлиги кашшоф (жаннат боғидек сўлим гўша Макондони Аурелиано

Буэндиа биринчи бўлиб топган) лардан борган сари насли айниётган разиллар, ерда бесаранжом-бесаришта ҳаёт кечираётган, аранг кун кўраётган девоналарга айланаётганини кўрсатади. Романда Буэндиа сулоласи тарихида замонавий маданият замирида ётган индивидуализмнинг гуркираб яшнаши, тараққий этиши ва заволи топиши жараёни кузатилади. Бу асослими, йўқми дегувчи саволга жавобни ахтариш айни пайтда вақтни зое кетказиш демакдир. Асарни ўқиган ҳар бир ўқувчи ўзича хулоса чиқаради. Айтмоқчимизки, Маркеснинг аксар асарларида кўтарилаётган ёлғизлик ҲАЁТ деб номланган машаққатли йўлда инсонни муқаррар кутиб турган охириги, хазонрезга ўхшаш ҳаёт палласи, унинг хотимасидир. Буэндиа сулоласининг сўнгги вакили ҳаёт билан видолашгач, бирпасда кўтарилган тўполон шамол қурт-қумурска ва чумолилар кемириб, кукунга айлантириб ташлаган Макондони ер юзидан учуриб кетди.

1967 йилда босилиб чиққан ромanning биринчи нашри ҳақида Чили халқ шоири Пабло Неруда (*Pablo Neruda*, 1904-1973): “Эҳтимол, бу роман “Дон Кихот” давридан кейинги испан тилидаги улкан ғалаба, қутилмаган янгилик”, дея ўзининг ижобий фикрини билдиради. Муаллиф эса мутлақо бошқа фикрда эди. Интервьюди мухбирнинг “Агар Сиз меҳр-мурувватли, саховатпеша сеҳргар бўлганингизда нима қилган бўлар эдингиз?” деган саволига у тўғридан-тўғри, виждонан: “Ёзганларимнинг ичидан “Ёлғизликнинг юз йили” романини чиқариб, ёқиб ташлаган бўлардим. Мен бу китобни ёзганимдан уяламан, чунки менга маълум сабабларга кўра унинг яхшилаб ёзишга вақт етмади”, деб жавоб берди. Адиб, ўз фикрини давом эттираркан, жумладан шундай дейди: “Ақл-идрок нуқтаи назаридан қараганда, “Бузрукнинг кузи” романининг бадий савияси анча юқори. Ҳар ҳолда аминманки, “Бузрукнинг кузи” – мени то абал унутулишдан сақлагувчи асардир. Полковник Аурелиано Буэндиа ким бўлган – тарихий шахс ёхуд кўчанинг номими деган саволга бош қотирилмайдиган, умуман, эсга олинмайдиган пайти “Бузрукнинг кузи” мени кутқаради. Маъсума Гўзал Ремедиос оппоқ, шаҳоват доғи тегмаган чойшабда кўкка кўтарилиши ёки бир-бирига яқин қариндош ота-онада бутун авлод бошига тушган лаънатнинг қилимати ризо – манхус калтакесак туғилгани ҳақида ҳикоя қилувчи роман “адабий зилзила” деб аталиши мутлақ нотўғридир”.

Нима бўлганда ҳам ёзувчи олифтагарчилик биланми ёки динидагини яширмай, очикчасига гапираятими, йўқми, билмайми. Бу

муҳим эмас. Танқидчилар миф яратиш санъати, афсоналар ижодиёти ва “сеҳрли реализм” бадиияти хусусида баҳс-мунозара юритган бир пайтда, Маркес ўзи ёзган китобларда ҳамма нарса ҳаётдан “кўчириб” олинган деб таъкидлашдан чарчамайди.

Дарҳақиқат, “Ёлғизликнинг юз йили” романининг дастлабки 8000 донаси бир ҳафта ичида тарқаб кетди. Унга нисбатан “адабий зилзила” иборасини ишлатган перулик шоир Марио Варгас Льюса сўзларига қараганда, ушбу романда бадиий тўқима маҳсули – дастлаб қишлоқ, кейинчалик шаҳарга айланган Макондо – Лотин Америкаси, унинг асосчиси Аурелиано Буэндиа ўз авлодлари билан эса – дунё тимсолига айланди. “Ёлғизликнинг юз йили” – бу ҳақиқий адабий чангалзор, сеҳр-жоду, мажоз ва афсонадан иборат фантастик махлуқот”, деб ёзганди америкалик танқидчи Уильям Макферсон. У Лотин Америкаси адабиётининг дурдона асари, “сеҳрли реализм бадиий йўналишининг ёрқин давоми”, дея эътироф этилди. Роман кўплаб халқаро мукофотларга сазовор бўлди. Ёзувчи Нью-Йоркдаги Колумбия университетининг фахрий доктори деган номга лойиқ топилди ва кўп ўтмай Барселонага кўчиб ўтди.

Роман қисқа вақт ичида жаҳоннинг кўп тилларига ўгирилди. Ўзбек китобхони эса роман билан 2005 йил Нурали Қобул ва Анвар Жўрабоев таржимасида танишишга мушарраф бўлди.

Дарҳақиқат, “сеҳрли реализм” деб аталмиш бадиий йўналишнинг ўзига хос хусусиятлари – бу ғайриоддий характер ва ғайритабиий, таъбир жоиз бўлса, “муъжизавий” воқеа-ҳодисаларни аслиги монанд, “реалистик”, то майда тафсилотигача тўғри, ҳеч бир ҳаснушланиш ёки бўрттиришга йўл қўймовчи тарзда тасвирлашдир. Маркеснинг икром бўлишича, “реал ва фантастик бўлиб кўринган нирсалар ўртасида ўтказилган аниқ чегарани бузишга қарор қилдим, чунки мен гавдалантириб кўрсатмоқчи бўлган дунёда бундай юн-тўсиқ йўқ эди”. Унинг қаҳрамонлари учун “насроний одоб-ахлоқ”, “жумҳурият анъаналари”, “чет эл валютаси етишмовчилиги”, “ижтимоий тараққиёт” каби тушунчалар замонавий ақл, онг ва “иратувчанлик қобилият”ининг маҳсулидир. Уларга эса инсу жинс, “ёмон ва яхши” арвоҳларга ишониш, афсунгар жодулари ва ёмон одамларнинг “кўз тегиш”и каби тушунчалар анча яқин, чунки улар шундай “сеҳр”лардан иборат дунёда яшайдилар.

“Ёлғизликнинг юз йили” романидаги асосий воқеа-ҳодисалар ҳисс Аркадио Буэндиа бир пайтлар асос солган Макондо шаҳрида

содир бўлади. Аксар мунаққидлар Макондо – Лотин Америкаси тимсолига, унинг тарихи ва удумларининг рамзига айланган деб ҳисоблайдилар. Чунонам, Макондо ва роман Лотин Америкаси билан шунчалик чамбарчас боғланганки, чет эллик ўқувчига бу “сеҳрли манзара” кўп жиҳатдан тушунарсиз бўлиб қолади.

Романда юз йил ёлғизликка маҳкум этилган Буэндиа сулоласининг тарихи муфассал ҳикоя қилинади. Муаллиф ҳар доим ҳар хил – машҳур денгиз қароқчиси Френсис Дрейк давридан бошлаб, турли тарихий даврларга мурожаат қилади. Роман сюжети қизиқарли воқеалар билан шунчалик тўйинтирилганки, амалда фабула (тасвирланган воқеалар силсиласи) ни қисмларга ажратиш имкони йўқ, романнинг ҳар бир саҳифасида муҳим воқеалар юз беради.

Бизнингча, бадиий тамойиллар жиҳатидан Ғарбда айтилган Гарсиа Маркес Уйғониш даври испан адабиётининг улуғ адиби Мигел де Сервантесга жуда яқин, деган фикрга қўшилиб бўлмайди, Сервантес ўзининг машҳур “Дон Кихот” романида: “Бадиий тўқимага асосланган асарлар ўқувчига тушунарли бўлиши лозим. Ижод пайтида эҳтимолдан узоқ, ҳақиқатга тўғри келмовчи нарсаларни соддалаштириб, бўрттириб кўрсатилган нарсаларни шундай силлиқлаб ёзиш керакки, улар ўқувчининг диққатини бир жойга жамлагани ҳолда ўзига маҳлиё этиб, уларга завқу шавқ бағишласин, кўнглига олам-олам бахт келтирсин”⁶⁴.

Диққатга сазовор жиҳати шундаки, “Ёлғизликнинг юз йили” романини идрок қилиш, “магзини чақиш” бошқа модернист ёзувчиларнинг интеллектуал романларига караганда, анча осон ва мароқли. Гарсиа Маркес ўз вақтида телесериаллар учун сценарийлар ёзгани шунчалик кўнгилихушлик, вақтичоғлиқ машғулоти бўлмаган, балки унинг ижоди учун маҳорат мактаби вазифасини ўтаган. У тўлиқ англаган ҳолда “сара жамият” вакилларига эмас, балки оддий ўқувчиларга мақбул қилиб матн яратади. Шу сабаб роман оммабон китобга айланди. Аслида, сценарийнавислик нуқтаи назаридан караганда, Маркесни ҳақиқий постмодернист ёзувчи десак бўлади. 1969 йил америкалик танқидчи Лесли Фидлер (*Leslie Fiedler*, 1917–2003) қаламига мансуб постмодернизм манифестидек янграган “Чегараларни босиб ўтинглар, жарликларни кўмиб ташланглар” (*Cross the Border – Close the Gap*) мақоласидаги асосий фикр сифатида “оммавий” ва “элитар” санъат ўртасида чегараларни йўқ қи

⁶⁴ Державин К.Н. Сервантес. Жизнь и творчество. – М.: Молодая гвардия, 1958. – С. 114

лиш талаби кўтариб чиқилган эди⁶⁵. Бу жиҳатдан қараганда, Маркеснинг “сеҳрли реализми”, мифология ва диний хурофларига асосланган онги ва тафаккурига йўғрилган бадиий методи оммавий китобхонга қаратилганлиги билан алоҳида ажралиб туради. Маркеснинг фикрича, китобхонга дунёни айнан шу тарзда тасвирлаш тушунарли бўлган. Масалан, Хосе Аркадио тунларни бедор ўтказиб, аллақачон ўлиб кетган лўли Мелхиседек (Малик-Содик) билан гаплашиб чиқиши ўқувчини ажаблантиради. Бирок, “сеҳрли реализм”нинг оддий реализмдан фарқи шундаки, унда қандайдир бир ғалати, реал ҳаётда мумкин бўлмаган воқеа-ҳодислар рўй берганлигида эмас, қолаверса улар одатий, ҳар куни бўлиб турадиган воқеа-ҳодисаларга айланганлигида, яна темир буюмларни ўзига тортувчи магнит кучи, майда нарсаларни катталаштириб кўрсатувчи лупа, “замонамизнинг буюк кашфиёти”дек тақдим этилган муз, сув ва овқат орқали юқувчи уйқусизлик дарди, хуллас шу ва шунга ўхшаш бошқа нарсалар қандайдир сеҳрли, нарсадек анланганлигидадир. Бу аснода Маркеснинг ўз ҳоласи ҳақида хотиралари диққатимизни тортади: “...У аломат аёл эди. Кунлардан бир кун у очик айвонда кашта тикиб ўтирганида битта ажива-жиннига ўхшаш жувон каттакон тухумни кўтариб келди. Тухумда ўсимтаси бор экан. Бу нарса жувонни дастлаб ҳайратга, сўнгра кўркувга солди: “Муқаллас Биби Марьям ўз паноҳига олсину, бу ўсимтада шайтоннинг кўли бўлса-чи?!. Бу тухум инсу-жинсларнинг иши бўлгани турган гап”, деди у. Нима сабабдан билмадим, лекин холамнинг уйи қишлоқда сеҳр-жоду ишлари бўйича ўзига хос маслаҳатхонага айланган эди. Ҳар сафар фавқулодда нарсага дуч келиб ёки ғалати воқеага учраб, жавобини тополмасдан, одамлар бизникига келиб сўрашар эди. Холамнинг бу чигал масалаларни осонликча, ортиқча куч ишлатмасдан ҳал этишидан хангу-манг бўлиб қолар эдим. Кўз ўнгимда бўлаётган сеҳр-жодудан азбаройи кўркиб, қаерга яширинишни билмасдим. Нимаси биландир бу сирли ва мўъжизакор маросимлар мени ўзига тортарди. Тухум кўтариб келган жувонга қайтайлик. Жувон холамдан сўради: “Қаранг, нима учун тухумда бундай катта ўсимта бор? Холам жувонга сирли боқиб, кўзларини юмиб, бўғик оҳанда: “Бу конхўр аждаҳонинг тухуми. Қўрада олов ёкинлар”, деб буйруқ бердилар. Холам, алланималарни пичирлаб, тухумни оловга ташлаб юборди ва тухум куйиб, палағда сасиб, бир пасда

⁶⁵ Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. – СПб.: Алетейя, 2000. – С. 347.

йўқ бўлиб кетди”. Ушбу табиийлик, софдиллик, соддалик “Ёлғизликнинг юз йили” романига калит берган бўлса ажаб эмас. Бу романда ҳам даҳшатли воқеалар ва мудҳиш манзаралар тасвирланади, бир вақтнинг ўзида афсонавий ва ҳайратомуз, ғалати уйдирмалар ҳикоя қилинади.

1982 йилда Маркес адабиёт соҳасида Нобел мукофотиغا сазовор бўлди. Нобел қўмитасининг расмий баёнотида: “...фантазия ва реаллик қоришиб бутун бошли қитъанинг ҳаёти ва муаммоларини ўзида акс эттирган роман ва ҳикоялари учун”, дегувчи сўзлар бор. Нуфузли мукофотни топишириш маросимида Швеция Фанлар Академияси вакили Ларс Йюленстен ўз нутқида: “Кўп йиллар мобайнида Лотин Америкаси адабиёти шундай куч-қудратни кўрсатадики, уни бошқа адабиётларда учратиш амри маҳол. Гарсиа Маркес асарларида... испанча барокко, европача сюрреализм ва бошқа модернистик оқимларнинг таъсири аралашиб кетган... нафис услубни юзага чиқарган, энг муҳими, оптимистик руҳда янграйди... Гарсиа Маркес ўз сиёсий қарашларини яширмайди, у иложсиз, бенасиб қолганлар тарафида туриб, жабр-зулм ўтказиш ва иктисодий фойдаланишга қарши чиқади”, дейилган. Жавобан сўзланган нутқда эса Марказий ва Жанубий Америка ҳаёти, шарт-шароити хусусида тўхталаркан, Гарсиа Маркес туб ва кўчириб келинган халқларни эксплуатация қилиш мавзусига ҳам жиддаий эътибор қаратди. “Уйлайманки, – деди у, – нафақат Лотин Америкаси ҳаётининг адабий ифодаси, балки объектив воқелиги ҳам Швеция Фанлар академиясининг диққат-эътиборига лойиқдир”. Фикрини давом эттираркан, Маркес: “ҳеч ким биров учун ўлиш ёки яшаш қарорини қабул қилмайдиган, муҳаббати ҳақиқий, бахти эса амалга ошадиган, юз йил ёлғизликка маҳрум этилганлар эса, охир-оқибат, бахтли яшаш ҳуқуқини ўз қўлларига олган утопия яратгани учун жавобгарликни ёзувчи ўз зиммасига олади”, деб, ҳақиқатга қанчалик яқин эканлигини яна бир қарра исботлайди.

Кўпгина тадқиқотчилар Гарсиа Маркес ижодига Франц Кафка, Жон Дос Пассос, Виржиния Вульф, Альбер Камю, Эрнест Хемингуэй ва, айниқса, Уильям Фолкнер таъсирини алоҳида таъкидлайдилар. Масалан, “Макондонинг худди эртақлардагидек афсонавий дунёда – кўп жиҳатдан Колумбия чангалзорларига кўчирилган Йокнинг тофа округига ўхшаб кетади”, деб ёзади. Маркеснинг сафдонингилиз адиби Салман Рушди.

Ҳақиқатдан ҳам, Маркес ўз ижодида уларнинг услуб ва бадиий гажрибаларидан мохирона фойдаланади. Унинг ижодида XX аср ўрталарида майдонга келган ва инсон ҳаётининг фалсфий тушунча ва категориялар тилида ифодалаб бўлмас мутлак ноёблигини биринчи планга чиқарган фалсафий йўналиш – экзистенциализм (лот. *existentia* – мавжудлик, тирик) руҳидаги оҳанглар – “ташлаб кетилган”дек ҳис этилаётган ёлғизлик, шахсий кадр-қимматни, инсонийлик хислатларни сақлаб ёки кундалик турмушнинг икир-чикирларига бутунлай шўнғиб, унга бардош бериш яққол кўринади.

Айрим тадқиқотчилар Гарсиа Маркесни буюк ёзувчи, унинг шоҳ асари “Ёлғизликнинг юз йили” романини эса – жаҳон адабиёти зарварақларида мангу қолажак асар дегувчи фикрга асосли шубҳа билдиришади. Масалан, 1983-йилда америкалик мунаққид Жозеф Эпстайн (*Joseph Epstein*) “Commentary” адабий-бадиий, ижтимоий-публицистик журналидаги “Шундай ҳам зўрмисиз, габриэл Гарсиа Маркес?”, “How Good is Gabriel Garcia Marquez?” номли мақолада романнависнинг композицияни тузиш маҳоратига тан беради, ammo “унинг тийиксиз фантазияси, “санътакорона” услуби охиروкибат меъдага уради”, деб мухтасар хулоса қилади. “Ижтимоий-сиёсий аҳамиятидан холи олиб қараганда, – давом этади Эпстайн, – Гарсиа Маркес ҳикоялари ва романлари маънавий-маърифат соҳасида аҳамиятини йўқотади, одоб-ахлоқ меъёрларидан чиқиб кетади. “Буюк колумбиялик” ўз болалигининг жумбоғини ечиш мақсадида бугун ҳаёти давомида изланади”. Ҳа, ахён-ахёнда шундай бетакаллуф фикрлар ҳам учраб туради.

Тўғриси айтганда, Маркес яратган адабий маконда ҳукм сурётган одоб-ахлоқ хусусида жиддий фикр-мулоҳаза юритишнинг қожати борми, йўқми, деган савол туғилади. Илк йирик асари “Хизон барглар” (*La hojarasca*, 1955) романидан тортиб то “Ҳаёт миқоидида сўзлаб бериш учун яшаш” (*Vivir Para Contarla*, 2002) деб номланган охириги ҳужжатли романигача бўлган давр ичида Гарсиа Маркес ҳеч қачон маънавият, одоб-ахлоқ мезонлари хусусида фикр-мулоҳаза юритишга жазм қилмаган эди. Шунга қарамасдан, унинг асарларида очикдан-очик беҳаёлик, ахлоқсизлик ҳам йўқ, эмас.

Ўзининг сон-саноксиз интервьюларида ушбу адабий ҳодиса хусусида саволдан қочиб қутулолмаслигини яхши билган Маркес айрим чин, ярим ҳазил тарзда жавоб беради: “Ўйлашимча, Карпентьер “қадрли реализм” деб, аслида, реаллик дегувчи мўъжизани, айни

эди. Шунга карамасдан, сюрреализм адабий оқим сифатида, Европа адабиёти ва санъатида ўзига мустақкам кўрғон курулмаган бўлса-да, анча вақт давомида шеърятда етакчилик қилди, кўпгина мусаввир, бастакор, шоир ва драматурглар ижодига таъсир кўрсатди десак янглишмаган бўламиз. Муҳим жиҳати шундаки, сюрреализм – бу нафақат ўз дастурига эга бўлган адабий оқим, қисқа давр бўлса ҳам, гуркираб яшнаган бадиий услуб, балки кўпгина ёш санъат ихлосмандлари учун ўзига хос “яшаш тарзи”, дунё манзараларини янгича “кўриш” ва “ўқиш”нинг маҳорат мактабига айланди. Бретон, санъат ихлосмандларига сюрреализм сирли ва нафис таърифлаган “номаълум ерлар”ни кашф этишга ҳаракат қилишни уқтираркан, “Қатта кашфиётлар ҳар доим ҳаёт учун таҳлика туздиради, ҳар бир ижодкор ўзининг “одиссея”сига отланиши ва уни шон-шараф билан адо этиши лозим”, деб ёзади. Шу тариқа ҳақиқатга қанчалик яқин эканлигини намоён этади. Бироқ, сюрреализм, таъбир жоиз бўлса, жамоавий ҳодиса, кўпинча мазкур йўналиш ичидаги ижод ҳам жамоавий характерга эга бўлди. Бошқа адабий йўналиш тарафдорларидан фарқли ўларок, сюрреалистлар ўзаро ҳамжиҳат бўлишиб, янги режалар хусусида фикр алмашади. Янги асарларни муҳокама қилишиб, бир сўз билан айтганда, маслақдош бўлиб, биргаликда ижод қилган эдилар. Сюрреализм аста-секин адабиёт доирасидан чиқиб, санъатнинг бошқа турларига, хусусан рангтасвирда муқим яшаб қолди.

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

Сюрреализм адабий оқимига асос солган шоирлар “адабий инқилоб” доирасига сиёсий ва ижтимоий инқилобни қўшдилар. Улар ижтимоий ҳаётда фаол қатнашиб, ҳамжиҳатлик билан бир қатор мамлакатлардаги мустамлакачилик сиёсатини, айниқса ўзининг жирканч башарасини намоён қила бошлаган фашизмни ҳам айрича қораладилар. Айнан сиёсий ва ижтимоий фаолиятлари кейинчалик сюрреалистлар ўртасида ўзаро хусумат ва адоват, ишончсизлик уруғини сепди. Иккинчи жаҳон уруши йилларида сюрреалистлар

бошка, фантастик оламда яшаётгандек тасаввур қилардим. Оламда йўқ воқеаларни, аслида бўлмаган дўстларни ўйлаб чиқарардим. Маҳмадоналик қилиб, бобом ва бувимни қасал бўлиб қолганлигимга ишонтирардим, аслида эса соппа-соғ эдим. Бунинг учун мени кўп койишарди. Бир марта эса жаҳли тез холам роса адабимни бергандилар. Хуллас, ҳақиқий майнавоз бола эдим. Шунга қарамай, тирик ота-оналар олдида етимдек ўсганим, ўйчан, соддадил хаёлпараст бўлганлигим учун бобом менга кўп уришмасди. Бобом мени цирк ва кинога олиб борарди. Шу боис, у мени тарих ва ҳаёт нималигини тушунтирди. Эҳтимол, у бетавфиқ ота-она меҳридан бенаиб қолган, бевош ва беозор зумрашада бўлажак ёзувчини кўргандир? Бобом дунёдан ўтганида мен бор-йўғи саккиз ёшда эдим. Ёзувчилик меҳнатим – ўша саккиз ёшимда мен ва мени ўраб олган олам билан нима бўлганини тушуниш ва ҳикоя қилиб беришга бўлган уринишдир холос.”

Ҳақиқатан ҳам, 1899-1903 йилларда Колумбияда бўлиб ўтган фуқаролик урушида қатнашган ва полковник унвонига сазовор бўлган Рикардо Маркес Мехиа Игуаран, унинг турмуш ўртоғи Транкилина Игуаран Котес неварасига энагалик қилиб, авайлаб-исраб ўстирдилар. Бу оламда жала ёмғирлар ағдар-тўполони, йил бўйи кўм-кўк дарахт ва ўт-ўланлар дунёси, худди “мўйсафид чолга ўхшаб мудраб қолган” уйда эса siesta (айниқса Лотин Америкаси мамлакатларида пешин ибодатидан кейинги дам олиш вақти) ҳукмронлик сураб эди. Эшпиклари йўқ уйга хешу ақрабо саналган эрсиз ёки бева қолган хола ва аммалар тўдалашиб келиб, соатлаб гурунглилар, гийбатлашиб ўтирардилар. Бу уйда тинч-тотув ва соғ-саломат яшаган одамлар олдида баъзан (кўпинча байрам кунлари), қачонлардир ўлиб кетган қавм-қариндошларнинг арвоҳлари, уйни ўз янасига олган авлиёларнинг мунаввар соялари кўринарди. Уйнинг бир зайлда кечувчи ҳаёти эса ҳар кунги ташвиш, югуриб-елиш, оворлиқ арчилик, меҳмон кутиш ва кузатиш тараддудида оқиб борар эди.

1968 йилда Перу пойтахти Лимада, Марио Варган Льюса билан бирга жамоат олдидаги чиқишида, Гарсиа Маркес бундай дейди: “Бехазил, Аракатакада ҳамма нарса ростакамига рўй беради, ҳаёт ва ўлим ўртасидаги масофа сезилмайди. Менинг холам бор эди. “Ёлтиликнинг юз йили” романини ўқиганлар уни осонликча таниб олишлари мумкин. У жуда серғайрат, ҳаракатчан аёл эди. Кун бўйи йил-рўзгор ташвишлари билан овора эдилар. Кунлардан бир кун

холам эски тикув машинкасида кафан тикишни бошладилар. Мен ундан сўрадим: “Нега Сиз кафан тикаяпсиз?”. “Юрагим сезиб турибди, ҳадемай ўламан. Шунинг учун тикаяпман, болам”, – деб жавоб бердилар. Кафанини тикиб бўлган куни холам оламдан ўтдилар. Уни шу кафанга ўраб кўмишди”.

Гарбиель Гарсиа Маркес ва Марио Варгас Льюсаларнинг ушбу кенг жамоатчилик олдидаги адабий кечада билдирган фикр ва баҳс-мунозаралари “Лотин Америкаси романи” деб номланган алоҳида китоб шаклида нашр эттирилди. Бугунги кунда у библиографик ноёб асар ҳисобланади.

Энди икки ёзувчи муносабати хусусида икки оғиз сўз. Колумбиялик Гарсиа Маркес ва перулик Варгас Льюса 1967 йилда танишиб, тез орада дўстлашдилар. 1971 йилда Льюса ҳаттоки “Гарсиа Маркес: куфрлик тарихи” деб номланган докторлик диссертацияни ҳам ҳимоя қилди. Аммо, 1976 йил 12 феврал куни дўстлик ришталари чилпарчин бўлди. Мехикода бўлиб ўтган кинофестивальда “Анда тоғларида тирик қолганлар” номли фильмнинг дебют намоёйишида икковлон учрашишади. Маркес кучоғини очиб саломлашаман деган бир пайтда, Льюса мушт тушириб уни ерга қулатади. Кўтарилган тўс-тўполон тингач, улар икки томонга кетишади. Бўлиб ўтган воқеанинг туб сабаби то ҳанузгача жумбоғлигича қолмоқда. Кўпчилик бу жанжални адибларнинг мафкуравий ёхуд сиёсий қарашлари билан боғлади: 1970-йилларда Льюса ўнг, яъни консерватив қарашларни, Маркес эса сўл, яъни радикал қарашларни ёқлаб чиққан эдилар. Ким билсин. Аммо бу фикр кўпчилик орасида ҳақиқатга яқинроқ янграмоқда. Танганинг икки томони бор деганларидек, сиёсий журналист Родриго Мойя бошқа сабабни ошқортди. Жанжалдан сўнг Льюса жаҳл устида: “Барселонада Патрисия билан пинҳона учрашганларингдан кейин, сен билан қандай саломлашим керак эди?”, деб айтган экан. Сир бой бермаган дўстлар гина маълум бўлган муносабатларда, перулик шўрпешна ёзувчининг иккинчи хотини Патрисия Льюса назарда тутилган бўлса ажиз эмас. Хуллас, ана шундай бўлган экан. Ҳақиқатан ҳам, 1970-йилларда икки адиб ўз оилалари билан Барселонада яшагандилар. Шундан шохсупасига чиққач, босар-тусарини билмай қолган Варгас Льюса шведиялик офатижон аёлни деб хотини ва бола-чақасини таниш қетади. Ўзини қаерга кўярини билмай қолган Патрисия эс-хушида айрилиб, Гарсиа Маркес ва унинг хотинидан ёрдам сўрайди. Ушбу

Патрисияга ажрашишни маслаҳат қиладилар. Аммо, бир оз вақт ўтиб, вазият кескин бурилишини ким билган дейсиз. Бир мири ҳаёт, уч мири зиён деганларидек, бор-будидан ажралган Варгас Льюса оиласи кучоғига қайтиб келади. Кизиғи шундан кейин бошланди. Унинг “вафодор” хотини Патрисия, ичиқоралик қилиб, Маркесларнинг берган маслаҳати ҳақида “гуллаб” қўяди. Балки ўртадаги жанжалга шу сабаб бўлгандир. Аниқ бир фикр айтишга биз ҳам ожизмиз. Хуллас, икки адиб ҳам, Гарсиа Маркес 1982 йилда, Варгас Льюса эса, йигирма саккиз йил ўтиб, 2010 йилда Нобел мукофотига сазовор бўлдилар. Ҳа, адиблар оламининг ҳали очилмаган сиру синоатлари бисёр.

Асосий фикримизга қайтайлик. Аракатака – мафтункор диёр. Айни пайтда, дахшатли ҳамдир. Қачонлардир у ерларга банан егиштириш ва унинг савдосини йўлга қўйиш мақсадида адашиб келиб қолган инглизлар, унга файз киритишга, ободонлаштиришга ҳаракат қилган эдилар. Орадан кўп йиллар ўтиб кетди. Улар кетгач, шаҳар сукунатга чўмди. Юқорида номи зикр этилган “Ҳаёт ҳақида сўзлаб бериш учун яшаш” номли хотираномасида Маркес қизиқарли бир воқеани тасвирлаб беради. У катта ёшга етгач, қариб қолган онаси билан поездда узоқ вақт юриб, охир-оқибат, болалиги ўтган ин қалбининг ажралмас бўлагига айланган шаҳрига етиб келади. Улар зарурат юзасидан, яъни бобосининг қачонлардир гавжум бўлган, эндиликда эса ҳувуллаб қолган эски уйини сотишга келишганди. “Боғ ва уйни ўраб олган сукунат юрагимга заҳарли нишини санчиб, уни нобуд қилди, усиз ҳам бедаво бўлган қалбимни янада широхатлади. Атроф жимжит, ҳамма ер сокин. Ҳаттоки дарахтлар ҳам шивирламай қўйди. Болалигимда томнинг шифтида чуғурлашиб ётган қушларнинг сайрашлари ҳам эшитилмайди. Ҳаво гўё қотиб қолгандек. Бу сукунатни ушлаб қўриш мумкиндек туюлди менга. Менинг кўзларимни боғлаб ташлаганларида ҳам бу сукунатни дунёдаги бошқа сукунатлар орасида таниб олган бўлардим. Кун келиб, ер оловдек ёниб ётибди. Куёш чараклаганидан атрофдаги ҳамма нарса гўё баайни қат-қат бурмаланган ойна орқали кўринибди. Қаерга карама, ҳаётнинг заррачасини ҳам кўрмайсан. Ҳамма нарсани чўгдек қизиган чанг қоплаган. Муштипар онам, уйнинг сув кўлигандек жимжитлигига қулоқ солиб, бир пас ўтирдилар. Қарован қолиб кетган уйга, шаҳарнинг тирик жон кўринмайдиган, ҳувуллаган кўчаларига тик бокиб, бир неча дақиқа қимирламай, ин-

дамай туриб, охир бошини чангаллаганича: “Э Худо, кароматинг шуми!, деб уввос тортиб юбордилар. Унинг хитоби осмону фалак-кача ёйилиб кетди”.

Муайян маънода Аракатака – қачонлардир бу ерга келиб, ўрнашиб, шодон яшаб, кейин эса завол топиб йўқ бўлиб кетганларнинг, аниқроғи ўлганларнинг шаҳрига айланганди. Хунук башарасини кўрсатганича юракка ваҳима солади.

“Ҳаёт ҳақида сўзлаб бериш учун яшаш” номли хотиранома-сидан олинган парчаларни келтиришни давом этамиз. Чунки, назаримизда, айнан улар Маркеснинг дунёқарашини, табиат ва инсонни ҳис этишини, қолаверса, унинг реализмини тўлиқ ифодалайди. Таъбир жоиз бўлса, Маркес реалликни тасвирлайди, турфа ранг буёқларда ёзади, реаллик эса – Маркесга йўл-йўриқ кўрсатади. “Мен Кариб денгизи соҳилларида ўсаётган, куёшдан қовжираб кетган пальмаларни, кўчаларда чанг-тўзон кўтариб ўйнаб юрган шамолни, осмонни қоплаган қора булутлардан шаррос ёғаётган ёмғирни, соҳилга тўхтовсиз урилиб келаётган тўлқинларни, ночор аҳволга тушиб қолган кишлоқларда аранг кун кечираётган қамбағалларни ўз кўзим билан кўрдим. Бу ерда зимистон тунлари мушк катталигидаги тиллақўнғизлар ялтирайди, дарахт ва бутазорларда хашаротларнинг чириллашини, ёмғирдан ҳосил бўлган қўлмақчаларда қурбақалар қуриллашини ўз қулоғим билан эшитдим. Бу ерда, ботқоқликлар ўраб олган чекка жойда, қоронғуликдан ҳеч вақо кўринмайдиган йўлда кунлардан бир кун қулоғимга узоқдан келаётган ҳайкирик ва ёмғирда чанги босилган йўлда яланг оёқларнинг дукур-дукур товуши эшитилди. Бу ҳақда таниш дўкондорга айтиб берганимда, у, узоқ тараддуд кўрмасдан, сербуток дарахтдаги узун таёқни кесиб, унга ўткир пичокни маҳкам боғлаб, найза ясади ва менга узатди. “Бу тундаги инсу жинсларга қарши”, – деди у.

...Басавлат, баобрў, анчагина ёшган борган сеньор ўзининг ёшлиқда севган қизи ҳақида қулимсираб сўзлаб берарди. Ёшлиқда анча чапдаст бўлиб, кўплар унга бас келолмас экан. Севган киши учун бир неча марта яккама якка олишувга чикиб, ракибларини даст кўтариб ерга улоқтириб юборган экан. Лекин севгилиси уни муҳаббатини қабул қилмай, бошқасига эрга тегиб кетганмиш. Тақдирга тан бериб, қаршилиқ қилмапти. Аммо қизнинг бахти унинг қа чўзилмапти, кўчадаги машъум муштлашувда қаллиғи отиб тилланган экан. Қишлоқда яшаган бир сеньор эса хирмонда шаки

камиш янчаётган пайти бир хизматкорнинг қўли янчиш машина-сига тушиб, то елкасигача кесилиб кетибди экан. Бечорани зудлик билан касалхонага олиб боришибди. У ерда кесиб ташланган қўли-ни жойига тикиб қўйишибди. Хизматкор соғайипти, ҳеч нарса бўлмагандек яна ишляпти эмиш”.

1981 йил Гарсиа Маркеснинг яна бир – “Отоҳлантирилган котиллик киссаси” (*Cronica de una muerte anunciada*, 1981) деб номланган романи дунё юзини кўрди ва шу заҳотиёк (олдинги йирик асар каби) жаҳон тилларига ўғирилди. Ўзбек китобхони бу роман билан 2005 йилда (русчадан Тоҳир Қаҳҳор таржимаси) танишишга муяссар бўлди. Бу романга америкалик мунаққид, Билл Баффорд (*Bill Buford*, 1954) тақриз бераркан, жумладан: “Қисса...” муаллифи – шак-шубҳасиз, замонамизнинг энг ёрқин ва энг сеҳрли сиёсий романнависларидан биридир”, деб ёзади.

1977 йилда “Габриел Гарсиа Маркес” монографияси муаллифи Жорж Р.Макмарри (*George R. McMurray*): “Унинг китоблари ўзининг ярқираб, жилоланиб турган ҳазил-мутойиба, заҳарханда киноя, самимий кулгиси ҳамда инсонийлик қадриятлар мангу қолишига мустаҳкам имон-ишончи билан китобхон қалбини мунаввар этади, унинг баҳри-дилини ёритади. Гарсиа Маркес ўз ижодида нафақат Лотин Америкасида яшовчи киши, балки бошқа китъаларда ҳам яшаган одам қалбига йўл топа олди, унинг мазмун-моҳиятини очиб бера олди”, деб ёзади. Бошқа бир америкалик мунаққид Уильям Макферсон фикрича, “Гарсиа Маркеснинг сеҳр-жоду, мажозий таъмаъно ва миф тароватига тўла фантастик асарларида замонамизнинг энг долзарб муаммолари ва уларни ҳал этишнинг машаққатли йўллари акс этди”⁶⁶.

Таъкидлаш лозимки, Гарсиа Маркес ижоди Колумбия ва Венесуэлла минтақасида етакчи мавқе тутган адабий анъаналар билан узвий боғлиқ, айна пайтда муҳолифлари ҳам бор. Бир томондан, унинг машҳур ўтмишдоши, “ям-яшил жаҳаннам” адабиёти исосчиларидан бири Хосе Эустасио Ривера (*Jose Eustacio Rivera*, 1888-1928) ҳамда Лотин Америкаси адабиётида етакчи мавқе тутган “бадавийлик – цивилизация” кабилидаги анъанавий мифологемани кўтариб чиққан Ромуло Гальегос (*Romulo Gallegos*, 1884-1969)

⁶⁶ George R. McMurray. Reality and Myth in García Márquez' "Cien años de soledad" // The Bulletin of the Rocky Mountain Modern Language Association Vol. 23, No. 4 (Dec., 1969), pp. 175-181.

ларнинг бадий тажрибаси Маркесга фойда келтиргани аниқ. Бошқа томондан эса, Маркеснинг услуги ҳам, бадий тўқимаси маҳсули бўлмиш Макондо образи ҳам Хемингуэй ва Фолкнер таъсиридан холи деб бўлмайди. Юқорида таъкидланганидек, Маркес ҳеч қачон “Шимолий Америкалик марди калон”ларнинг ижобий таъсирини инкор этишга журъат этолмаган. Шундай дейлик ҳам. Лекин, Фолкнернинг Йиокнапатофаси билан у таниш бўлмаганида ҳам, Макондо шаҳарчаси барибир унинг тасавурида туғилар эди. Ахир бахтли тасодиф туфайли Хуан Карлос Онеттининг тасавурида, бир вақтнинг ўзида ҳаёлий ҳам, жўшқин ҳаётга монанд ҳам Санта-Мария шаҳарчаси пайдо бўлди-ку. Бошқача қилиб айтганда, Макондо – тор маънода экватор иқлимида яшаётган, тропик чангалзорлар қоплаган, бирварақайига икки – Атлантика ва Тинч океанлар пўртана тўлқинларига, енгил шабададаги мавжлари куйилаётган садоларига селда бўлаётган Колумбия, кенг маънода эса – виқорли тоғ, серсув дарё, жазирама саҳро, ям-яшил даштубиёбонларнинг сеҳрли диёри – Лотин Америкасининг тимсолига айланган шаҳарчадир. Макондо кўп жиҳатдан Гарсиа Маркес туғилиб ўсган Аракатака, қолаверса, у тақдир тақозоси билан бир неча вақт яшашига мажбур бўлган, ишлаган ва ўз кўзи билан кўрган кўплаб катта ва кичик шаҳарларга ўхшайди. Ўша жойларнинг иқлими, муҳити, табиати, яшаш тарзи унинг 1950-йилларда яратилган ҳикоя ва қиссаларда ўз аксини топган ва Маркеснинг энг машҳур романига ўзига хос дубоча бўлган десак муболаға бўлмайди.

Қалин чангалзорларнинг одам қадами етмас ичкарасига бориб Макондо шаҳрига асос соларканлар, “Ёлғизликнинг юз йили” романи персонажлари, қайсидир бир маънода Х.Э.Риверанинг “Гирдоб” (*La voragine*, 1924) номли роман қаҳрамонлари босиб ўтган йўлни такрорлайдилар. Бироқ, ўз қаҳрамонларини “ям-яшил жаҳаннам” чакалакзорларига фарқ этаркан, Маркес вақти-соати келгунча табиатнинг қарши ҳаракатини ҳис этиб кўришга имкон бермайди. Буэндиа сулоласининг биринчи вакили ва унинг содиқ ҳамроҳлари “бадавийлик”нинг “цивилизация” билан тўқнашувидан вужудга келиши мумкин хавф-хатарни сезмайдилар. Қалбларида индивидуализм деб аталмиш иллатнинг уруғини олиб юрганларини ҳаёлларига ҳам келтирмайдилар. Макондода дастлаб ҳамма ўзаро тенг, тўқин-сочин дастурхон атрофида фаровон ҳаёт кечиришади... Бироқ бундай хотиржам ва сокин, роҳат-фароғат ҳаёт узокка бир

майди. Макондони нафақат нафс балосига йўлиқиш, балки шахват-парастлик, тийиб бўлмас хирс, бадахлоқлик, риё, золимона ҳокимиятчилик, амри фармолик каби иллатлар зулматга айлантиради. “Ердаги Боғи Эрам”дан ҳеч кимни ёқасидан олиб қувмайдилар – у ердан ўз ихтиёри билан кетишади. “Жаннатдан ташқарида”ги беҳад катта дунёда яшаб кўриш иштиёқи шу қадар кучлики, уни тўхтатиб, йўлини тўсиб бўлмайди. Роман давомида “нариги дунё чопарлари”, “цивилизация нишонлари” Макондони тўлқинга ўхшаб босиб олаверади. Цивилизацияга яқинлашиб, туташ нуқталарни, ўхшаш жиҳатлар борлигини аниқлаш, унинг заҳарли ҳавосидан нафас олиш, ҳалокатга етакловчи меваларидан тотиб кўриб Макондо ҳамма нарсани: конли урушларни, сиёсий фитналарни, қирғин келтирувчи эпидемияларни, “банан ширкати” ўрнатган адолатсиз, шафқатсиз тузумнинг оқибатларини ҳам бошидан кечиради.

Демак, дастлаб Макондо – Боғи Эрам, жаннат макон юрт. Лекин бу сўлим гўша, тўкин-сочин ўлка, ҳаётбахш заминда яшовчилардан айримлари катта дунёга қочишни, озодликка чиқишни орзу қилишади. Бундай “гуноҳ”нинг, аниқроғи, Одам Ато ва Момо Ҳаво инъом этган нозу-неъматлардан юз ўгиришдан бош тортиш, итоатсизликни намойиш этишнинг оқибати – муқаррар ёлғизликдир. Бу ҳаёт насри. Уни тийиб бўлмайди. У “санъаткорона”, юксак маҳорат билан ишлов берилган, сайқаллаштирилган. Эҳтимол, у, америкалик танкидчи Жозеф Эпстайн таъбири билан айтганда, ахлоксизлиги билан меъдага тегар, лекин кўшиқдан сўзларни олиб ташлаб бўлмайди. Қайсидир бир маънода Колумбия реаллиги аллақачон Гарсиа Маркесни “ёзиб” бўлди. У Колумбиянинг сеҳрли, фусункор қушларининг ширинсухан, хушовоз қуйчиси бўлиб қолаверади.

Постмодернизм, шунингдек, мутлақо янги фақат ўзига тегишли тилни яратишга бўлган даъволардан воз кечади. Унинг ижодий муҳити ҳам адабиётда, ҳам меъморчиликда акс этади. Бу эса адабий, меъморий ва яна кўпшаб бошқа услублар сингиб бир-бирига қорини шуви, қатъиятли эклектизм⁷³, истеҳзоли ва ҳазил-мутуйибали матн парчаларини келтириш орқали энг сара, ноёб ва оммавий санъатни англатади. Абсурд фарқига бораётган модернизм тарафдорлари унга нисбатан умидсизлик кайфиятида, рухий тушкунлик билан қарамаган бўлсалар-да, ҳар ҳолда абсурдга жиддий муносабатда бўлган эдилар. Постмодернизм тарафдорлари эса абсурдда кулги ва майнабозчилик учун сабаб топдилар, абсурдни яшаш муҳитига айлантдилар. Шу боис уларда ижод жиҳатидан постиндустриал муҳитнинг маданий белгилари жуда қизиқарли бўлган, айниқса, АҚШ даги муҳит (реклама, кинематография, телевидение, Диснейлэнд, улкан савдо гипермаркетлари ва “Макдоналдс” кафе тармоғи каби бир андозали архитектура ва ҳоказо) мос келган эди.

Плюрализм⁷⁴ муносабати билан постмодернизм тарафдорлари авторитар⁷⁵ликни ҳар қандай кўринишида, ҳолатида ва қиёфада ийкор этиш хусусида фикр-мулоҳаза қилишни хуш кўрдилар. Пировард натижада улар диққат-эътибор доирасига ноқлассик физикни ва унинг назариясига кирувчи вақтни қайтариб бўлмаслик тушунчасига қарши (классик термодинамика назариясига кирувчи вақт қайтарилувчанлиги тушунчасини) эътироф қилишганди. Нобел мукофоти лауреати (1977), бельгиялик физик олим *Илья Пригожин* (*Ilya Prigogine*, 1917-2003) ишлаб чиққан синергетик назарияга кўра энтропия⁷⁶ бутун оламнинг иссиқлик энергиядан ҳалок бўлиши

⁷³ *Эклектизм* – китобий, турлича қарашларни, назарияларни бир-бирига ўзбошимчилик билан қориштириб юбориш;

⁷⁴ *Плюрализм* – *фалсафий*. (лотин. *pluralis* – кўшлик, кўп миқдорда бўлган) борлиқнинг бир билим асосларининг бир неча ёки жуда кўп мустақил бошланғичи мавжуд деб даво қилувчи сохта фалсафий таълимот;

⁷⁵ *Авторитар* (тизим) – 1. ҳокимият, шахс, обрў ва ш. к. га кўр-кўрона ва сўнг бўйсунушига асосланганлик.

⁷⁶ *Энтропия* (юнон. *entropia* – бурилиш, кескин ўзгариш, бошқа нарсага айланиш, бошқича бўлиб қолиш). Бу тушунча энергияни қайтариб бўлмас тарқалишининг мисъриши (ўлчовини) аниқлаш, реал жараённи идеал жараёндан қанчалик оғишини аниқлаш учун Клаузиус термодинамика жорий этган. Муайян энергия даражаларнинг йиғиндисини сифатида у ҳолат функция бўлиб ва қайтарилувчан жараёнларда доимий қолай ваҳоланки қайтмас жараёнларда – унинг ўзгариши доимо ижобий (мусбат).

эмас, эволюция⁷⁷ жараёнида муайян бир тизим олдида пайдо бўладиган катъий альтернатив, яъни бир-бирига зид икки йўл, имконият ва шулардан бирини – ё унисини, ё бунисини танлашни тақозо қиладиган заруратга олиб келмайди, балки зарурият ва тасодиф ўртасида олдиндан башорат қилиб бўлмайдиган, бирданига портлайдиган муносабатларнинг пайдо бўлишига олиб келади, деган тушунчани ўртага ташлайди. Эволюция жараёнидан ўтаётган мураккаб тизимнинг етарлича барқарор (турғун) эмаслиги, унинг ўзгарувчанлиги, хаоснинг энг юқори нуктасига (“бифуркация⁷⁸ нуктаси”) етганда қайтадан тўғриланишга, янгидан тизилиб чиқишга яна бир имконият беради, бошқача қилиб айтганда, ривожланишнинг, “Ўз-ўзини ташкил қилиш, тузилиш”нинг бир неча альтернатив йўллари учун ўз ичида манба топишга қулай шароитни яратади. “Динамик⁷⁹ хаос”нинг кейинги шакл ва ҳолатларини конкрет танлаб олинishi тасодифийдир ва олдиндан кўришга, башорат қилишга бўйсунмайди. Детерминизм⁸⁰га асосланган ўтмишнинг ва очикдан-очик келажакнинг диалоги сифатида вақтни синергетика нуктаи назаридан тушуниш айнан шундан келиб чиқади. Антик дунёда Арасту-нинг “Ахлоки кабир” асарида эсланган. Синергетика (юнон. *sinergeia* – биргаликда ҳаракат қилмоқ, иш кўрмоқ, таъсир этмоқ) Г.Хакен, Г.Николис, И.Пригожин, И.Стенгерс, А.Баблюянец, С.П.Курдюмов, Е.Н.Князева, И.Раҳимов сингари тадқиқотчилар томонидан тақдим этилган замонавий илм-фаннинг етакчи йўналишларидан бирига айланди. Синергетика – бу илмий тадқиқотларнинг фанлараро йўналиши, унинг вазифаси – ўз ўзини ташкил этувчи, ўзини ўзи тузувчи системалар тамойилларига асосланган табиий ҳодисалар ва жараёнларни ўрганишдир. Шунингдек, бу “...бир-бирдан фарқ қиладиган, турли-туман ва хилма-хил табиатга (хусусиятга, хислатга, моҳиятга) эга структураларнинг ўзини ўзи шакллантириши ва юзга келиши, ўз-ўзини бир маромда тутиб, тўхташга (пасайишга, сусайишга, узилишга) йўл қўймаслик, барқарорлик (турғунлик, чидам-

⁷⁷ Эволюция – 1 тадрижий ривожланиш (табиат ва жамиятдаги узлуксиз ўзгариш, ривожланиш жараёни); 2 *фалс.* (узлуксиз равишда давом этадиган ва сифатий ўзгаришларга олиб келадиган миқдорий ўзгаришлардан иборат ривожланиш формаси).

⁷⁸ Бифуркация – иккига айрилиш, икки ёска, икки тармоққа айрилиб кетишни англатади;

⁷⁹ Ёу ерда динамика – ўзгариш (ўсиш, ривожланиш) суръати, жўшқин воқеаларга, ҳаракатга, ўзгаришларга бойлик маъносини беради.

⁸⁰ Детерминизм – *фалсафий.* Нарса ва ҳодисаларнинг сабабий боғланишлари ҳақидаги таълимот.

лилик, ўзгармаслик, оғишмаслик) ни сақлаш ва парчаланиб (бўлиниб, таркибий қисмларга ажралиб, тугаб) кетиш жараёнларини ўрганиш билан шуғулланаётган фан...” хисобланади.

Детерминизмга асосланган ўтмиш ва очик келажак бир вақтнинг ўзида ҳам “сўраб олувчи”, ҳам “жавоб берувчи”дир. Диалог маъно жиҳатидан жуда ҳам кўп, ўз–ўзини доимо аниқлаб турадиган, ўз–ўзини ҳар доим ойдинлаштириб турадиган маданий дунёни шакллантиради, вужудга келтиради.

Постмодернизмнинг плюрализмга асосланган эстетик парадигма⁸¹си, шу тариқа ўзини тугалланган ва шаклланиб бўлган барча нарсалардан ҳар хил йўллар орқали, қандай бўлмасин узоқлаштиради. Унинг тимсоли – лабиринт (чигал, чалкаш-чулкаш йўллар), мозаика (аралаш-куралаш, курама нарса) кўринишидадир. Шунга мос равишда “бор бўлиш метафизикаси”, қадим юнон файласуфи Афлотун ва унинг шогирдлари тарафидан юзага келган идеалистик фалсафага, христиан дини ақидаларига кўра Санъатнинг бошланмаси (ташқил этувчи асоси) постмодернистлар томонидан дисконтинуаллик, парадоксаллик дея инкор этилади. Дисконтинуаллик қарердан келиб чиқишини эслайлик: у иккита ҳар хил – замон ва маконга оид континуалли⁸² вақтларни бир-бирининг устига қўйилишидир. Вақт ҳаракатини ва ўлчовини биз фақат вақт ва бўшлиқнинг ўзаро нисбати асосида ўлчаймиз, вақт ва бўшлиқ эса ўз-ўзидан континуалли бўлиб, аммо улар бир-бирини устига қўйилганда дискрет⁸³лик ҳолати келиб чиқади; натижада, улар кесишган нукта дисконтинуалликнинг бошланғич нуктаси, асосий таянчидир. Вақтнинг туб (кескин) парадигмасида шу каби кесишган нукта абсолют даражага кўтарилади, марказ сифатида олдинги планга чиқарилади.

Демак, санъатнинг бошланмаси постмодернистлар томонидан дисконтинуаллик, парадоксаллик деб инкор этилади. Лекин постмодерн матн ҳам шунга ўхшаш бўлиб, унда “муаллиф – субъект” турли йўллар билан, қандай бўлса ҳам қайта тикланади, қайта яри

⁸¹ *Парадигма* (юнон. *paradeigma* – намуна, андоза, қолип) – илмий амалиётнинг муайян босқичида мужассам бўладиган, аниқ илмий тадқиқотни белгилаб берувчи назарий ва методологик асослар мажмуи. Шунингдек, парадигма муаммоларни танлаб олиш учун асос, ҳамда тадқиқот масалаларини ечиш учун намуна бўлади.

⁸² *Континуал* (лотин. *continuum* – (ўзб.) “узлуксиз, узоқ давом этувчи”), яъни тезликнинг узлуксиз, узоқ давом этувчи, ҳаракат қилиб турувчи вақт.

⁸³ *Дискрет* (лотин. *discretus* – (ўзб.) “бўлинган, узилиб-узилиб турадиган”), яъни тезликнинг ўзгариб (узилиб-узилиб) ҳаракат қилиб турувчи вақт.

тилади. Шунингдек, кўп нарсани қамраб олувчи, атрофни чулговчи истехзо, киноя ва ҳазил-мутойиба, дискурс⁸⁴нинг ўзига тўқ, ўз эҳтиёжларини қондиришга қурби етарли даражада бўлган, мустақил мазмун-маънога эга дунёсидир.

Айнан шу ердан постмодерн онг-шуурнинг муҳим категорияси келиб чиқади, яъни билиш (объектив дунё қонуниятларини англаб стиш) ва коммуникация (алоқа, фикр алмашинув) ларнинг ҳар қандай шаклланиб бўлган усулларига нисбатан шубҳаланишни ифода қилишга жалб этилган *эпистемологик ишончсизлик* (иккиланиш, қатъиятсизлик) юзага келади. Постмодеренчилар фикрича, ҳар қандай реал воқелик аслида, сохта, қалбаки, ёлғондан иборат бўлади. Постмодернизмнинг ҳикоя услуби – сўзнинг том маънодаги шартлилиги, учига чиққан расм-русум, тўғри маъно, китобхоннинг орзумидлари устидан кулиш замирида шаклланади. Шунга қарамасдан, дунёни хаосдек қабул қилган постмодернист ижодкор унга нисбатан “сирдошлик, дилкашлик, ҳис-гуйғу”си билан жўшган бўлади.

Замонавий ижодкор-рассом ва олим ўртасида яратувчанлик борасида фарқ йўқ деган тушунчани постмодернистлар қатъиятлик билан маъқуллаб келдилар. Энг аввало, бу хулоса постмодернизмнинг фанлараро эгаллаган вазиятида аниқ билинди. И.Пригожиннинг “Хаосдан яратилган тартиб” (1986) номли илмий асарига тилга олинган “интеллектуал роман” адабиётшуносга қай даражада тушунарли бўлса, физик олимга ҳам шу даражада тушунарлидир кабилидаги тезис илгари сурилди. Бирор ихтисос (соха) лик доирасида ёзиш иштиёқи, инсонпарварлик ҳақидаги тасаввурларимизни ҳосил қиладиган маданиятнинг фанлараро семиотика⁸⁵си соҳасида ижод қилиш иштиёқи айнан шу мақсаддан келиб чиққанди. Франциялик семиотик олим, адабиёт ва санъат назарийгчиси *Ролан Барт* (*Roland Barthes*, 1915-1980) ва француз ёзувчиси *Морис Бланшо* (*Maurice Blanchot*, 1907-2003) ўзларини ҳам насрнавис ёзувчи, ҳам файласуф сифатида бирдек ҳис этганлар. Романтизм (Ф.Шлегель),

⁸⁴ *Дискурс* – (лотин. *discursus* – фикр-мулоҳаза) – “сезгига, ҳис-гуйғуга асосланган, бевосита, тўғридан-тўғри, интуицияга асосланган, ички ҳис орқали” шу каби тушунчалардан фарқли ўларок, “ақл-идрокка (фаҳм-фаросатга ёки эс-хушга) оид, ҳис-гуйғуга эмас, балки мулоҳазага асосланган, мулоҳаза билан қилинадиган, кўнгилга эмас, ақлга қараб қилинадиган”; “бавосита ифодаланган”; “мантикий”; “намойишқорона; кўрсатмали; аёний, чалгитувчи, алайно-ошкор” тушунчаларни англатади;

⁸⁵ *Семиотика* ёки *семиология* (юнон. *semei* – “белги, аломат”) – табиий ва сунъий тилларнинг белги ва белгилар системаси хусусиятларини ўрганувчи фан.

символизм (С.Малларме) ва экзистенциализм (М.Хайдеггер) тарафдорлари, герменевтика⁸⁶ (В.Дильтей), лингвистик фалсафа (Л.Витгенштейн) намояндалари тафаккуридаги шеърият ва фалсафанинг бир-бирига яқинлашиши Р.Барт ва М.Бланшолардан ташқари ностмодернистик фалсафа ва танқиднинг бошқа йирик арбобларига ҳам, масалан, франциялик структурализм ва постструктурализм тарафдори, файласуф *Жак Лакан* (*Jacques Lacan*, 1901-1981)га, постмодерн фалсафа ва адабиёт назариячиси *Жан-Франсуа Лиотар* (*Jean-François Lyotard*, 1924-1998)га, маданият ва тарих назариячиси *Мишель Фуко* (*Michel Foucault*, 1926-1984)га, фалсафа ва адабиётда деконструктивизм асосчиси *Жак Деррида* (*Jacques Derrida*, 1930-2004)га, семиотик олима *Юлия Кристева* (*Julia Kristeva*, 1941)га у ёки бу даражада хосдир.

Постмодерн ёзувчилар – франциялик *Филипп Соллерс* (*Philippe Sollers*, 1936); италиялик неореализм намояндаси *Итало Кальвино* (*Italo Calvino*, 1923-1985), ёзувчи ва медиевист олим *Умберто Эко* (*Umberto Eco*, 1932); америкалик постмодерн ёзувчилар – *Жон Симмонс Барт* (*John Simmons Barth*, 1930) ва *Доналд Бартелми* (*Donald Barthelme*, 1931), Фолкнер мукофоти лауреати, *Томас Пинчон* (*Thomas Pynchon*, 1937); сербиялик шоир ва таржимон *Милорад Павич* (*Milorad Pavic*, 1929), чехиялик адиб *Милан Кундера* (*Milan Kundera*, 1929) ижодида биз синкретизм⁸⁷ ҳолатларини кузатамиш. Фалсафий, психологик ва маданий муаммоларни муҳокама қилиш, бу ҳақда фикр-мулоҳаза юритиш, сийқаси чиққан иборалар, бир қоллидаги гаплар билан ўйин олиб бориш, бадийий усулни очиб танилаш, ёзувчи ўзи яратган матн ва уни идрок қилишнинг мумкин бўлган йўллари танқидчисига айланиши, бадийий ва гўёки “интеллектуал” деб аталадиган мактуб (нома) орасидаги чегараларни йўқ қилиш ва ҳоказолар – синтез⁸⁸ га асосланган постмодернистик услубнинг ўзига хос тамойилари ҳисобланади.

Таъкидлаш жоизки, бу ўзига хос хусусиятлар модернистлардан анча олдин намоён бўлганди. Масалан, аргентиналик машҳур адиб *Хорхе Луис Борхес* (*Jorge Luis Borges*, 1899-1986) ижодида буни

⁸⁶ *Герменевтика* – (юнон. *hermeneuo* – “тушунтириб бераман”) – талқин қилиш санъати ва назарияси, унинг мақсади – матннинг объектив (сўзларнинг маъноси) ва субъектив (муаллиф мақсади) асосларидан келиб чиққан ҳолда матн маъносини аниқлаш.

⁸⁷ *Синкретизм* – нарсанинг дастлабки, бир-бирдан ажралмаган, қоришиқ ҳолати.

⁸⁸ Бу ерда *синтез* – ҳодисаларни ўзаро боғланган, бир бутун ҳолда текшириш; олинган натижаларни умумлаштириш, улардан бир бутун хулоса чиқариш.

яққол кузатиш мумкин. Дарвоқе, Борхесни ирландиялик машхур ёзувчи, модернизмнинг йирик намояндаси *Жеймс Жойс (Joyce James, 1882-1941)* билан бир каторда постмодернизм пайдо бўлишини башорат қилганлардан деб ҳисобласак тўғри бўлади. Борхес ҳикоялари, аниқроқ қилиб айтганда “тарих”лар – синтетик жанрдир, унинг поэтикаси ўз ичига очерк⁸⁹ка оид элементларини (“Заир”, “Ноқобил”), эртаклар (“Ўлмас”, “Жангчи ва асира тарихи”), рамзли ҳикоялар (“Тармоқланган ўқмоқлар боғи”, “Бобил кутубхонаси”), илмий мақола (“Герберт Куэйн ижодиёти таҳлили”, “Қахрамон ва хиёнат мавзуи”, “Иуда сотқинлигининг уч ривояти”), ва лингвистик тафсир (“Жон Уилкинснинг таҳлилий тили”, “Классиклар хусусида”) элементларини киритади. Борхес бошлаб берган аъёнлар Умберто Эко қаламига мансуб “Атиргул номи” (“*Il Nome della Rosa*”, 1980) романида давом эттирилди. Ушбу роман хотимасида (“Атиргул номи” ҳошиясидаги битиклар”, 1983) муаллиф эгаллаган филолог-медиевист ва семиотик олимлик касби унинг бадиий ижоди билан чамбарчас боғлиқ эканлиги эътироф қилинади.

Шеърый тафаккур ва унинг замонавий дунёни шаклланишидаги ўзига хос аҳамиятига нисбатан шундай қарашлар натижаси ўларок филология илмининг гуманитар фанлар пешсаҳнасига чиқишидан бошқа йўл йўқ ҳам эди. 1950-1970 йиллар давомида фалсафа олимлари адабиётшунослик, умумгуманитар ва умуммаданий руҳдаги кузатувлар ва баҳоларга тобора даъвогар бўлиб чиқиб, тилшунослик, фолклоршунослик, антропология, фалсафа, психология каби фанлар тақдим этаётган таҳлил имкониятларини фаоллик билан ўзлаштириб олди. Параллел равишда файласуфлар, руҳшунослар, тарихчиларнинг ҳам адабий танқид, эссеизм⁹⁰га нисбатан қизиқишлари ортиб борганини кузатиш мумкин. Бу қизиқиш, масалан, таржима ва талқин муаммолари, тарихий билим трансляцияси ва ретрансляцияси муаммолари ҳақидаги муҳокамалар ҳосиласида муҷассамлашиб борди. 1980 йилларга келиб сиёсий фанлар, ҳуқуқшунослик ва ҳаттоки тиббиёт фанлари соҳасида ҳам адабиётшуносликнинг методология жиҳатдан таъсир этувчи тамойиллари сезиларли даражада бўлди (эндиликда бу умумлаштирилган ҳолат “танқид” деб аталмоқда) дейишимиз мумкин.

⁸⁹ Очерк – 1 умумий тарзда ёзилган тасвирий-тавсифий ёки илмий асар; 2 адабий. ҳаётий фактларга асосланган кичик адабий асар; 3 ўзаро боғлиқ масалаларга оид илмий таҳқиқотларни ўз ичига олган асарлар номи.

⁹⁰ Эссеизм – адабий. Эркин шаклдаги адабий жанр.

Постмодернизмнинг асосий концепциялари ҳисобланмиш “коммуникация мураккаблиги”, “оннинг матндаги инъикоси”, “интерматнлик”, “муаллиф ўлими”, “мактуб саргузаштлари” ва ҳоказо *постструктурализм* и *деконструктивизм* ғояларига таянади. Улар ҳатто структурализмга қарши реакция сифатида шаклланиб, ушбу назариялар постмодернизмнинг ўзига хос бир методологик негизига айланди.

Структурализм, аслида, XX аср бошида юзага келган оқим бўлиб, узоқ эволюцион йўлни босиб ўтди. Вена санъат мактаби (М.Дворжак, Э.Пановский), рус формализм⁹¹ и (Москва ва Прага тилшунослик мактаблари), инглиз ва америкалик олимларнинг “янги танкид” (А.Ричардс, У.Эмпсон, Ж.К.Рэнсон, К.Брукс ва бошқалар), структуравий антропология (К.Леви-Стросс), Тарту-Москва семиотика мактаби (Ю.Ф.Лотман) сингари илмий марказлар жуғрофий кенгликни ўз ичига камраб олди.

1950 йилларда Париж семиотика мактаби ташкил топди (А.Ж.Греймас, К.Бремон, Р.Барт, Ж.Женетт, Ц.Тодоров, Ю.Кристева). бу илмий мактаб рус олимлари ғояларига, ижтимоий тафаккурига (Р.Якобсон, М.Бахтин, В.Пропп) ниҳоятда яқин эди. Структуравий лингвистика, кибернетика ва информация назарияси кесишган нуктасида фаолият кўрсатаётган структурализм тарафдорларининг янги авлоди учун 1915 йилда швейцариялик тилшунос, структуравий лингвистиканинг асосчиси *Фердинанд де Соссюр* (*Ferdinand de Saussure*, 1857-1913) томонидан белгилар системаси тилнинг асосий хусусияти (моҳияти, табиати) ҳисобланади, деган мавзуда ёзилган “Умумий тилшуносликдан маърузалар” (*Cours de linguistique générale*) асари энг муҳим дастур бўлиб келди. Шунингдек, америкалик файласуф, математик олим, прагматизм ва семиотика илимининг асосчиларидан бири *Чарльз Сандерс Пирс* (*Charles Sanders Peirce*, 1839-1914) ва тилшунос *Эдуард Сепир* (*Edward Sapir*, 1884-1939) ғояларига амал қилган структуралистлар инсон онги ва илрор қилиши тил орқали рўёбга чиқиши ҳақидаги ғояни исботладилар. Уларнинг фикрича айнан тил туфайли эпистема (юнон. *episteme* билиш), яъни “тафаккурнинг асосий структураси” шаклланиди, онгимиз барпо қилаётган дунё манзараси асосини ташкил этувчи билишнинг рамзий моделига айланади. Бироқ структуралистлар фақат тилга оид фаолиятнинг инвариант структураларини аниқлаш

⁹¹ Бу ерда *формализм* – мантиқ, санъат, адабиёт каби фанларда шаклни мўлҳум назарияни амалиётдан ажратишга интилувчи идеалистик йўналиш.

билан кизиқиб қолмадилар. Улар фалсафасининг бошқа бир манбаи психонаналитика мактаби ва психотерапевтика йўналиши асосчиси *Зигмунд Фрейд (Sigmund Freud, 1856-1939)* ҳамда швейцариялик психиатр *Карл Густав Юнг (Carl Gustav Jung, 1875-1961)* томонидан, кашф этилган ботиний онг ва психоанализ назарияси бўлди. Улар ботиний онг ёки онг ости, ғайришуурийлик феномени инсоний фаолиятнинг универсал фактори сифатида маълум бўлади, деган ғояни илгари сурдилар.

Илм-фаннинг “метатил”и XX аср ўрталаридаги структурализм, шунингдек, неопозитивизм⁹² таъсирини ҳам бошидан кечирди. Бу билан у ўзини субъективизмга қаратилган фалсафага (энг аввал экзистенциализмга) қарши қўйди. Антропология ва маданиятшунослик соҳаларида билишнинг сциентизм⁹³га асосланган, объектив равишда илмий назариясини яратишга бўлган интилиш айнан шу сабабли келиб чиққан эди. Аниқроқ қилиб айтганда, инсон психикаси (руҳияти) нинг ғайришуурий структуралари ичида тегишли ўзгаришлар ва атрофдаги олам ҳақида инсон тасаввурларининг доимий верификация⁹⁴си натижаси каби маданий ўсиш, ривожланиш суръати тўғрисида тасаввурларни яратишга бўлган интилиш шу ваздан пайдо бўлган. Масалан, 1950-1960 йилларда Ролан Барт олиб борган тадқиқотлар “хат” (мактуб, нома) ва бошқа маданий кодларни (сиёсий иборалар, одоб-ахлоқ қоидалари ва ҳоказо) ўрганишга бағишланган бўлиб, бундан асосий мақсад, гўё шу чокқача ўрганилмаган, чуқур маънога эга “хат” каби атроф дунёга нисбатан бир тахлитдаги жавоб сингари “социо-логика⁹⁵”ни таъ-

⁹² *Позитивизм – фалсафий.* ҳамма ҳақиқий, позитив билимлар конкрет (эмпирик) фанларнинг маҳсулидир, фалсафа эса бундай билимларни бера олмайди, шунинг учун унинг истаги йўқ, деган ғояга асосланган субъектив идеалистик оқим. *Неопозитивизм* эса бунинг монотоний шакли. *Н.* бутун борлик, объектив воқелик ҳақида билимлар фақат кундалик ёки конкрет-илмий тафаккур орқали ўзлаштирилади, фалсафа эса ушбу тафаккур турларининг натижалари ўз ифодасини топаётган тил тахлили фаолияти сифатида намоён бўлиши мумкин деб ҳисоблаб, фалсафани унинг предметидан маҳрум қилади.

⁹³ *Сциентизм* (лотин. *scientia* ва инглиз. *science* – билим, илм-фан) – кишилиқ жамиятнинг тинч ҳаётида, маданият соҳасида илм-фаннинг тутган ўрнини, унинг аҳамиятини абсолют даражага кўтаришдан иборат концепция.

⁹⁴ *Верификация* – (лотин. *verificare* – ҳақиқатни исботламоқ) – мантикий позитивизмнинг биланланғич тамойиларидан бири, унга ҳўра дунё ҳақида ҳар қандай исбот, ҳар бир фикр таҳқиқийлиги пировард натижада сезги идроки, ҳиссиёт билан таққослаш йўли орқали аниқланиши лозим.

⁹⁵ *Социология* – (лотин. *societas* – жамият ва *logika* – мантик) – социология фанининг мустақил соҳаси. Социология у ёки бу фикрлаш жараёнларнинг умумийлигида устун турганлик билан чамбарчас боғлиқ ҳолда ижтимоий ҳодисаларни ўрганади.

рифлашдан иборатдир. Ниҳоят, структурализмнинг гуллаб-яшнаган даври айнан Францияда ёшлар сўл ҳаракати юксалиши билан бир вақтга тўғри келди, ва структурализм кўп жиҳатдан ўзини замонавийликни радикал нуқтаи назардан танқид билан боғлаганини қайд этиб турди. Структурализм адабий муҳит тарзида француз ёзувчилари, “янги роман” (nouveau roman) адабий оқими асосчилари *Ален Роб-Грий* (*Alain Robbe-Grillet*, 1922-2008) ва *Натали Сарраут* (*Nathalie Sarraute*, 1900-1999) насрисида, кинематографик муҳит эса – “янги тўлқин” (la nouvelle génération) ҳаракати сценилари (Ален Реснэ, Маргарита Дюрас) да намоён бўлди.

Француз постструктуралисти (Ж.Деррида, Ж.Ф.Лиотар, Ж.Бодрийяр, Ж.Делёз, Р.Барт, М.Фуконинг “ҳокимият насабномаси” хусусидаги илмий тадқиқотлари) – бу бир вақтнинг ўзида структурализм тамойилларига асосланган бир қатор ғояларнинг ривожланиши, айти пайтда структурализмнинг ўзини-ўзи инкор этишидан иборатдир. 1968 йил май-июн ойларида бўлиб ўтган воқеалар (Парижда талабалар билан полиция ўртасида тўқнашувлар, умумий иш ташлаш ва ҳоказо) билан боғлиқ ҳолда консерватизм ва инқилобий ғоялар ўртасидаги конфликтни таърифлаш имконининг йўқлиги ҳақида сўз юритиш авж олганди. Шу боис структуралистлар диққат марказидан, қизиқиш доирасидан ташқарида бўлган ҳамма нарсага танқидий ёндашув асосий тамойилга айланди. Бу, энг аввал, “хат” (мактуб, нома) эмас, “матн” ҳам эмас, балки “контекст” бўлиб, матннинг структуравий таҳлили пайтида илғаб бўлмайдиган, бироқ матн мавжудлиги, борлигини белгилаб берувчи, матн ортида турган ўзини хос ҳодиса ва хусусиятларнинг мажмуи бўлиб кўринган эди. У системадан иборат бўлмаган, яхлит бир кўринишдаги нарсаларда, яъни айнан инсон ахлоқи ва онгида иррационал⁹⁶ ибтидо, эркинлик, волонтаризм⁹⁷ билан боғлиқ ҳолатларда намоён бўлади. Жамият, маданият, коммуникация (алоқа, ўзаро фикр алмашинув) вазияти “ҳокимият (куч-қудрат) – бўйсунуш (тобелик)” муносабатлари кўринишида гавдаланди. Инсоний тажрибанинг марказий категорияси

⁹⁶ *Иррационализм* – *фалсафий*. 1 борлиқни иррационал, яъни қонун-қоидалардан холи деб билувчи, бинобарин уни ақл-идрок билан билиб бўлмайдиган деб ҳисобловчи идеалистик фалсафий оқим; *иррационал* 2 гўё қонун-қоидалардан холи, ақл етмайдиган, ақлдан ташқари, мантиқий билиб бўлмайдиган.

⁹⁷ *Волонтаризм* – 1 *фалсафий*. воқеликнинг негизи иродададир деб билувчи ва объектив тараққиёт қонунларини рад этувчи идеалистик йўналиш; 2 *психол.* иродани психик ҳаётнинг асосий омили деб қараш; 3 тарихий тараққиётнинг объектив қонунлари билан ҳисоблашмай, ўзбошимчалик билан иш тутиш.

“хоҳиш-истак” бўлиб қолди, яъни шахснинг ижтимоий ва маданий қисфаси унинг адоватли дунё билан ўзаро фаол ҳаракати, бир-бирига кўрсатаётган ўзаро таъсири тарзида эътироф этилади.

Германия файласуфи, иррационализм асосчиси Ф.Ницше во-рислари М.Фуко ва Ж.Деррида учун ҳар қандай билим, маданият-нинг ҳар бир феномени, исталган матн “амру-фармон муносабат-лар” маҳсулига айланади. Замонавий жамиятда улар бир-биридан кескин фарқ қиладиган мафкуравий тузумларнинг “интерпретация (шарҳлаш, изоҳлаш, талқин қилиш) вий ҳукмронлиги”ни ўзаро олиб борилаётган курашларда кўрадилар. Мазкур ғоявий тузумлар инсонга ўзларининг рамзий ифода (рамзий маъно, рамзий ишора) ларини мажбуран қабул қилдирадилар, демак фикр юритиш тарзи-ни ҳам мажбурий равишда ўтказадилар, шу орқали кишиларни мус-тақил равишда ўз турмуш-ҳаётини шарҳлаш ва изоҳлаш, англаб олиш ва талқин қилишдан, шунингдек, ўз тилини эркинлик билан монесиз ривожлантириш, фақат ўзига тегишли бўлган “эпистема”⁹⁸ ларни яратиш имкониятидан ҳам маҳрум этади. Тил манипуляция қилишнинг, сўз ўтказиш, амру-фармон таъсирнинг асосий восита-ларидан бирига айланади. Шунинг учун М.Фуко “Билим археоло-гияси” (*L'Archéologie du savoir*, 1969), “Назорат қилиш ва жазолаш” (*Surveiller et punir*, 1975), “Билимга интилиш” (*La Volonte de savoir*, 1976); Ж.Деррида “Грамматология хусусида” (*De la grammatologie*, 1967), “Нур таратиш” (*La Dissemination*, 1972), “Фалсафа майдонлари” (*Marges de la philosophie*, 1972); Р.Барт “S/Z” (1970), “Асардан матн сари” (*De l'oeuvre au texte*, 1971), “Матндан хузурланиш (*Le Plaisir du texte*, 1973) номли тадқиқотларида маданият ва цивилизацияни танқид қилиш маъносини бир томондан “тил танкидида”, бошқа томондан эса тарихий ғайришуурийликни таърифлашда кўрадилар.

Постмодернизм назариётчиси Жак Деррида инсон онг-шуурига сўз сингдириш, амру-фармон орқали таъсир этишни таклиф қилади. Деррида ишлаб чиққан *деконструкция*⁹⁹ си, ўз ичида ёзилган нарса-

⁹⁸ *Эпистема* – (лотин. *episteme*) – бу ҳар бир тарихий даврда фикр-мулоҳазалар, на-шириялар ёки илмлар мумкин бўлганликларининг шароитларини белгилаб берувчи тари-хий жиҳатидан ўзгарувчан структура; М.Фуко киритган термини билан фойдалансак, бу дунёни тасаввур қилиш ёки кўз олдига келтириш усулини аниқлаб берувчи муайян билимлар структураси.

⁹⁹ *Деконструкция* – (лотин. *de* – “қайта” ва *constructio* – “кураман”, “қайта тушуниб өтмок”) – замонавий фалсафа ва санъат тушунчаси бўлиб, стереотипни бузиб ташлаш орқали тушуниш, англаш ва янги контекстга кўшиб қўйиш демакдир.

нинг “*деструкция*¹⁰⁰” си ва “*реконструкция*¹⁰¹” сини киритадики, яъни бу матнни таркибий элементларга ажратиб, бўлиб ташлашни ва уларни қайта йиғишни, териб чиқишни, хуллас интерпретациясини англатади. Ж.Деррида фикрича, ушбу ҳаракат (амал) – матнга контекст, яъни матн яратувчисининг интуиция¹⁰² си, “хоҳиши” орқали нималар киритилганлигини, ёзилган нарсаларга ўз таъсирини ўтказадиган сўз ўтказувчи ҳукмронлик дискурси (муаллифнинг онгли ёки гайришуурий равишда индамай ўтиб кетиш, фикрни тўла айтолмаслик) орқали нималар киритилганлигини аниқлаш имконини беради. Бошқа сўз билан айтганда, интерпретация – бу матнда ўзига хос “қавслар” ташқарисига чиқарилган барча маргинал¹⁰³ нарсаларни бугунги кунда энг долзарб, энг муҳим нарсаларга айлантириш демакдир.

Мишел Фуко “Билимга интилиш” (*La Volonté de savoir*, 1976) деб номланган тадқиқотида “дискурсларнинг золимона ҳукмронлиги”, тутқич бермайдиган, сезилмас, барчага баравар, иррационал зулмига қарши чиқади; Ролан Барт эса ўзининг “Мифологиялар” (*Mythologies*, 1957) номли асарида рекламанинг “барқанот” жумлаларни, оғиздан-оғизга ўтиб кенг тарқалган сийқаси чиққан сўз ва ибораларни, газета ва журнал мақолаларини, шунга ўхшаш “матн”ларни ва оммавий маданиятнинг бошқа унсурларини таҳлил қилиб, жамоавий гайришуурийлик даражасида мавжуд бўлган, замонавий жамиятнинг кундалик ҳаётига сингиб кетган “мифологема”ларни тасвирлайди. Мифологема хусусида бир оғиз сўз: мифологема – (юнон. *mythos* – “ривоят, дoston, нақл” ва *logos* – “сўз, илм”) объектив воқеликни ҳиссий-конкрет персонификациялар, жонли мавжудот (маҳлуқ, зот) киёфасида умумлаштирилган ҳолда акс эттириладиган халқ фантазиясининг турғун (ўзгармайдиган) ва ўзгарувчан (қайта такрорланадиган) конструкцияларни белгилаш учун ишлатиладиган атама бўлиб, ушбу конструкциялар архаик онг-шуур орқали ҳақиқатан мавжуд деб тасаввур қилинган. Масалан: “Олтин

¹⁰⁰ *Деструкция* – (лотин. *destructio* – бузиб ташламок, барбод қилмок, бирор нарса табиини (одатдаги, мос келадиган) тузилишининг бузилиши демакдир.

¹⁰¹ *Реконструкция* – (лотин. *re* – “қайтадан”, “янгидан” ва *construere* – “қурмок”, “яратмок”) – қайтадан қуриш, қайта тиклаш маъносини англатади.

¹⁰² *Интуиция* – 1 ички ҳис, сезги, 2 *фалсафий*. тажриба ёрдамидан ташқари билимнинг илҳом йўли билан ҳақиқатни билиш мумкин деган тушунча.

¹⁰³ *Маргинал* – (франц. тилидан – *marginal* – қўшимча, иккинчи даражали, кичик ҳошиясида ёзилган қайдлар) – арзимайдиган, жузъий, аҳамиятсиз, иккинчи даражали.

давр”, “Дарвешнамолар ороли”, “Жаннат”, “Жаҳаннам” “Ер ўқи”, “Маъбуда Она”, “Нух тўфони” ва шу каби мифологемалар. Мифологемалар – расмий мантиқ ва мавҳум тасвирлашнинг доирасига сиғмайдиган ҳолларда зарур бўлган объектив воқеликни аниқ образлар орқали тасвирлашнинг рамзий усулидир. Улар, Р.Барт фикрича, буржуа жамиятини муайян бир структура ҳолатига келтиради, ўз ўзини оқлаш воситаси сифатида хизмат қилади. Ж.-Ф.Лиотар “Постмодерн вазияти: Билим ҳақида маъруза” (*La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, 1979) китобида постмодернизм *метанарратив*, *метадикурсларга* ёки негизига тарихнинг ибтидо-си ва охири, мақсади ва олға илгарилаб борувчи ҳаракати ҳақида тушунчалар асос қилиб олинган турли концепцияларга нисбатан ишончсизлик билан қарайди деб фараз қилади.

Метанарратив, *метадикурс* тушунчалари хусусида тўхталайлик. Тан олиш керак, постмодернизмнинг асосий тамойиллари сирасига кирувчи мазкур тушунчалар турли олимлар томонидан турлича таърифланади. Биз буни ўзининг “Постмодерн вазияти: Билим ҳақида маъруза” асарида илмий-назарий жиҳатдан ишлаб чиққан француз файласуфи Ж.-Ф.Лиотар нуқтаи назаридан кўриб ўтамыз.

Метанарратив (фр. *metarécit*, ингл. *metanarrative*) – бу модерн даврида пайдо бўлган дикурс-фикр-мулоҳазанинг алоҳида бир тури, у бошқа дикурсларга (наррацияларга) нисбатан ўзига хос статусга-мақсадга эга бўлишга даъво қилади. Ушбу атама ва ундан ҳосил бўлган атамалар (“мета-ҳикоя”, “мета-тарих”, “мета-дикурс” ва ҳоказо) орқали Ж.-Ф.Лиотар барча “тушунтириб (изоҳлаб) берувчи система”ларни белгилайди, унинг фикрича, бу “системалар”, яъни дин, тарих, илм-фан, санъат (бошқача қилиб айтганда, исталган “билим”) замонавий жамиятни ташкил қилади, маълум маънода уни тузади, йўлга қўяди, изчил тартибга солади ва ўз-ўзини оқлаш учун восита сифатида хизмат қилади. Ж.-Ф.Лиотар тарихнинг христиан динига асосланган фалсафасини, ақл-идрок ва онг ҳақидаги маърифатчилик тасаввурини гўёки бахт-саодат ва эркинлик манбаи сифатида энг муҳим, аҳамиятли ва эътиборга молик “мета-нарратив”лар жумласига киритади. Постмодерн даврида мета-ҳикояда “имон-этикод емирилиши” жараёни кечаётган бир пайтда улар шарчаланиб, парокандага учрайдилар, тафаккур ва тилнинг гайришуурийлик стереотипига айландилар.

Структуравий, ёки лингвистик психоанализ яратувчиси Жак Лакан “Иншо” (*Ecrits*, 1966) номли тадқиқотида гайришуурийлик

худди тартибга солинган пульсацияга ўхшаши ҳақидаги фикрни билдирган. Унинг негизида иррационал майл, “хожиш-истак” ётибди. У ўз инъикосини, ифодасини тилда топади, яъни у айнан тилда “кўриниш беради, маданийлаштирилади”; бу ерда тил – белгили семиотик тизим сифатида намоён бўлади.

Постмодернизм руҳидаги “Атиргул исми” романи муаллифи Умберто Эко (*Umberto Eco*, 1932) Лаканнинг юқоридаги фикрини ўрта аср мутафаккирлари билдириб ўтган ғояларда анча илгарироқ топган эди: “аслида, йўқ бўлиб кетган нарсалардан фақат номлар қолади... Мисол учун, “*nulla rosa est*” жумласини файласуф Пьер Абеляр тил ҳаётда йўқ бўлиб кетган, умуман мавжуд бўлмаган нарсаларни ҳам тасвир ва ифода этишга кодир эканлигини исботлаб бериш учун ишлатган эди. Умберто Эконинг яратган романига сарлавҳа мақсадида “Атиргул исми” деб номлар экан, “Атиргул сўлиб қолди, бироқ “атиргул” номи барибир мавжуддир, маъносидаги лотинча “*nulla rosa est*” жумласи билан якунланади.

Деррида, Бодрийяр ва Кристева таърифича, Лаканнинг реал, ҳаққоний объектни тасаввурдаги объектга алмаштириш каби “белгилаш” жараёни хусусидаги Лакан ғояси постструктурализм тамоёйилларига асосланган белги назарияси негизида ётади. Модомики белги ўз-ўзига тўлалигича қарама-қарши, зид чиқаётган экан, яъни бирор бир объектга нафақат ишора қилмасдан, балки унинг йўқлигини ҳам билдирадиган бўлса, демак у фикция¹⁰⁴ га, “симулякр¹⁰⁵” га айланади, бу сўз сўнгги вақтда постмодернизмга қаратилган фалсафий ва назарий тафаккурнинг оммалашиб кетган атамаларидан бири ҳисобланади. Жан Бодрийяр (*Jean Baudrillard*) ўзининг “Симулякр ва симуляциялар” (*Simulacres et simulations*, 1981) асарини мазкур атамани тавсия этиб, белги симулякрга ўтиши (ўзгариши) нинг тўртта тарихий (ўрта асрлардан то ХХ асргача бўлган) фаза сини таърифлаб беради: реаллик (вокелик)ни аён қиладиган белги; реаллик (вокелик)ни ҳаёлий равишда, ҳақиқатдан узокроқ тарзда бузиб кўрсатувчи белги; реаллик (вокелик) йўқлигини билдирмайдиган, ниқоб остига олувчи белги; реаллик (вокелик) билан ҳеч қандай алоқаси йўқ белги.

¹⁰⁴ Бу ерда: *фикция* – ёлгон-яшиқ, уйдирма, ясама вазиятдир.

¹⁰⁵ *Симулякр* – (фр., ингл. *simulacre* (лотин. *simulacrum*) – кўриниш, киёфа, образ, шайъа) ёхуд тасаввурдаги кўриниш, тинсол, ўхшашлик маъносини англатувчи постмодернизм атамасидир.

Симулякрдан адабиётшунослик нуктаи назаридан фойдаланиш бўйича энг ёркин мисол қилиб француз ёзувчи *Доминик Ногез* (*D.Noguez*) нинг “Уч Рембо” (*Trois Rimbaud*, 1986) тақлидий тадқиқотини келтириш мумкин. Ўйлаб чиқарилган шахс номидан ёзилган ушбу тадқиқотда француз шоири (гап таниқли француз шоири Артюр Рембо ҳақида бораёпти) 1891 йилда асло вафот этгани йўқ, балки яна кўпгина асарлар яратиб, 1930 йилгача яшаганлиги “исбот қилинади”. Бу фараз зарурий ҳужжатлар билан, яъни Рембонинг санаси 1921 йилга тўғри келадиган портретини қўшган ҳолда, 1931 йил машҳур олмон адиби Томас Манннинг Рембо номига йўллаган мактублари, ва гўёки 1925 йилда Рембо томонидан яратилган “Қора Инжил” номли асарининг қўлёзма фотонусхалари билан тасдиқланади. “Уч Рембо” асарида назарий жиҳатдан шубҳа туғдирмайдиган ва аниқ-равшан кўриниб турган дискурс фикрнинг ўзига хос хусусиятлари ва хислатлари, сифат ва тузилишлари: услубдан бошлаб то бошқалардан ажралиб турувчи синтактик конструкциягача бўлган ҳолатлар, кенг қўламдаги библиография ҳамда кўплаб бирламчи манбаларга таянган ҳолда акс эттирилади. Д.Ногез асарида номаълум адабиётшунос ўз ҳаёти давомида Артюр Рембо босиб ўтган учта “ижодий босқич”га мувофиқ равишда “учта шоир” мавжуд бўлганлигини исботлаб беришга ҳаракат қилади. Масалан, 1870-1875 йиллардаги Рембо (бу деярли унутилган ёшлик даври бўлиб, унда “Мунавварлар”, “Жаҳаннамда ўтказилган ёз” сонетлари ёзилган); 1875-1891 йиллардаги Рембо (бу вақтда шоир Африкада ҳаёт кечириб, ижодий танглик ва батамом турғунлик даврини бошидан кечирди); ва, ниҳоят, 1891-1936 йиллардаги Рембо (бу йиллар шоирнинг ижодий, ақлий ва маънавий етуклик даври, футуризм ва сюрреализмдан ихлоси қайтиши, католицизмга изчиллик билан ўтиш давридир). Айнан ижодиётининг учинчи даврида Рембо ўзининг “шоҳ асар”ларини – “Африка тунлари”, “Қора Инжил” поэмаларини, “Замонавий ҳаёт мажмуи” шеърый эпосини яратди, – на кўплаб адабий мукофотлар соҳиби бўлди. Ушбу фаразни исботлаб бериш учун Д.Ногез структурализм ва психоаналитика тамоилларига асосланган танқид методологиясининг кенг қўламда ишлатганини кузатамиз. Мазкур тадқиқотнинг энг юқори чўққиси сифатида Рембо ижодиётининг “матнга оид (текстуал) теран бирламлик” негизини “анъанавийлик ва таракқиёт ўртасидаги диалектизмга асосланган тафовут” ташкил этади. Д.Ногез фақат замона-

вий адабиётшуносликнинг сийқаси чикқан иборалари, бир қолип-даги мулоҳазаларига истехзо билан карайди, киноя қилади. “Қайта тикланган, кашф этилган” Рембо адабиёт аҳли томонидан ўзлаштирилди, аммо шоир адабиёт тарихидаги ўз муқаддас ўрнини йўқотди. Унинг ҳаёти ва ижоди шартлиликка, нисбийликка, расм-русумга, таомилга, Рембонинг ўзи эса XIX–XX аср бўсағасидаги оддий ақлзаковат эгаси бўлган француз фукаросига, Поль Валери ва Андре Жид ижодий окимига эргашувчи, тақлидгўй шоирга айланди. Улуғ истехдод соҳибини, ўзида ажойиб хислат-фазилатларни мужассамлаштирган инсонни симулякрга айлантиришни амалга оширган Д.Ногез муайян қатъий тартибга солинган, маълум қоидаларга асосланган, ҳаётда умуман мавжуд бўлмаган Артур Ремболарни тўкиб чиқарадиган, муаллифлар ҳаётига зомин бўлишга ва ҳаётга қайтаришга қодир бўлган адабиётнинг ва замонавий адабий танқиднинг шубҳали, сохта ҳамда юзаки томонларини яққол намоён этган.

Пировард натижада, белгини постструктурализм тамойилларига кўра объектлар дунёси ном-нишонсиз йўқолиб, ўз модди янгидан ажралиб, дунёдаги барча тилларга хос бўлган умумий хусусиятларга эга рамзий ифодалар бойлигини туғдиради.

Ўзаро инъикослар, акс этирилишлар тартибсизлигида, чалкашлигида ҳамма нарса худди бепоён, узлуксиз, асло тугамайдиган матндек (“онг матн каби”, “гайришуурлийлик матн каби”, тушунилади, тасаввур қилинади. Катта шов-шувларга сабаб бўлган Ж.Дерридага тегишли “Ҳамма нарса – матн; Освенцим – у ҳам матн” мулоҳазасининг маъноси айнан шундай бўлганди. Бу ерда муаллиф Х.Л.Борхеснинг “Бобил кутубхонаси” асаридаги тасвирлардан мисол ўрнида фойдаланади.

Постструктурализм тарафдорлари дунёни қандайдир бир матнда анланган ёки анланмаган ҳолатда тушуниш ҳақидаги қатъий ишончи, охир-оқибат уларни “интерматн” (фр. *intertextualité*) ғоясига олиб келди. Бу ғоя Ю.Кристеваининг “Бахтин, сўз, диалог ва роман” (*Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman*, 1967) номли илмий рисоласида тақдим этилган бўлиб, ўз ўрнида ушбу ғоя рус адабиётшуноси М.М.Бахтин (1895-1975) томонидан ишлаб чиқилган диалог концепциясини (хусусан, 1924 йил чоп қилинган “Оғзикабий ижодиётда мазмун, материал ва шакл муаммоси” асарида) қайтадан кўриб чиқиш, янгитдан тушуниб етиш асосида тақдим этилганди. Ю.Кристева фикрича “интерматнлилик” деб алоҳидликланган матн ичида кечаётган топиш керак.

Интерматн концепцияси матннинг мустақил равишда мавжуд бўлишига замин яратади, ҳолбуки муаллифнинг ўзи “бемаъни бўшлиқ”ка, *интерматн ўйини* майдонига айланиб қолади. Унинг энг муҳим, энг асосий шарти – бу авторитарлик, ҳар қандай диктаторлик йўқлиги деб тушуниладиган эркинликнинг мавжудлиги ёки, Ж.Деррида таъбири билан айтганда, ҳеч бир муболағасиз Европа маданий онг-шуурининг барча соҳаларига сингиб кетган, хоҳ у фалсафадаги “рациоцентризм” бўлсин, хоҳ у маданиятшуносликдаги “европоцентризм” бўлсин, хоҳ у тарих ва жамиятшуносликдаги “футуроцентризм” бўлсин “марказлаштириш” тамойилидан воз кечишдан иборатдир.

Децентрация (марказлашмаганлик) постмодернизмнинг асосий тамойиларидан бири сифатида икки жиҳатда намоён бўлади, яъни “марказлаштирилмаган субъект” ва “марказлашмаган дискурс” тарикасида.

“Субъект ўлими” концепцияси маданий муҳит (оила, мактаб, жамият ва ҳоказо) томонидан мажбуран ўтказиладиган тилга оид амалиётлар, матнлар ичида билинмай қолувчи ёхуд йўқ бўлиб кетувчи индивидуал онг-шуур ўз ҳолича мавжуд эмас, деган ғояга асосланади. Шу каби ғояларга қаратилганлик, уларга риоя қилиш, ёхуд шу йўсинда қарашлар ёки нуқтаи назарлар постмодернизм адабиётида одамни тасвирлаш тамойилларига ўз таъсирини кўрсатмасдан қолмайди. “Индивид”, яъни маълум даражада барқарор (ўзгармайдиган) таърифларга, ўзига хос хусусиятларга эга яхлит образ ўрнига “дивид”, яъни ўзгарувчан ва тасодифий бошланма (ибтидо) найдо бўлади. Китобхон – ушбу сўзнинг анъанавий, ҳаммага одат бўлиб қолган тушунчаси қаърида йўқ бўлиб кетади, чунки “интерматн” идрок қилишнинг бир бутун яхлит образларни ёки тасвирларни назарда тутмайди. Шунга мос равишда муаллиф – гўёки бошланғич нуқтага эга бўлмаган белги майдонининг вужудга келишидаги зарурий функциядир холос. Ушбу функцияни эса “скриптор” амалга оширади. Р.Барт таърифича, *скриптор* - бу “ўзида на оташин эҳтирос, на кучли ҳис-туйғулар, на кўтаринки руҳ ёки таассуротларни мужассамлаштира олмайдиган нарса, аксинча, тўхталиш нималигини билмайдиган, ёзишдан куч оладиган бениҳоят катта луғатни ифодалаб беради; ҳаёт эса китобга тақлид қилади холос, китоб эса белгилардан тўқилган, нимагадир анча олдин эсдан чиқарилган, унутилган нарсага тақлид қилади, ва шу алпозда чексизликкача интилишдан иборат бўлади.

Р.Барт ўзининг “Асардан то матнгача” (*De l'oeuvre au texte*, 1971) мақоласида матнни “элементларнинг жойдан силжиши, бир-бирининг устига қўйилиши, жузъий ўзгариши, турли кўринишларда ишлатилиши” воситасида ҳосил бўладиган қандайдир бир “беадад” нарса тарзида таърифлайди. Унинг фикрича, матн “бутунлай жумла ва иборалар, парчалар ва кўчирмалардан тўқилган эмасми; бунинг ҳаммаси матн орасидан ўтадиган ва баланд овозли стереофонияни ҳосил қиладиган маданият тилидир”. “Тўхталиш нималигини билмайдиган ёзув” деган постулат¹⁰⁶ дан Р.Барт “матн яхлитликни ўз келиб чиқишидан эмас, балки мўлжалланган вазифасидан топади” деган хулосани чиқаради. Ўз ўрнида бундан матнни ўқиш аҳамияти, китобхон тутган муҳим ўрни хусусида хулоса келиб чиқади.

Постмодернизмга асосланган “текшириб кўриш ва фаҳмлаш, ақл-идрок орқали топиш” истиораси Жил Делёз (*Gilles Deleuze*, 1925-1995) ва Феликс Гваттари (*Felix Guattari*, 1930-1992) ҳаммуаллифликда ёзган “Ризома” (*Rhizome*, 1976) номли рисолада белгилаб берилган эди. Сарлавҳага чиқарилган сўзнинг биринчи маъноси – бу марказий ерости поясига эга бўлмаган илдизнинг (ўзакнинг) ўзига хос бир кўриниши ҳисобланади. Делёз ва Гваттари атрофдаги муҳит билан фақат ўзига тегишли боғланишда бўлган ҳар бир ризоманинг тартибсиз қалашиб кетган қисмларини структуравий тартиб-тизим ва босқичма-босқич бўйсуниб тамойилига қарама-қарши кўядилар. Ризома ҳамини горизонтал ҳолатида мавжуд бўлади, ни бир-бири билан боғланмаган сабаб ва оқибатнинг вертикал тизими-мига бостириб кириб, аралашиб “кўндаланг” алоқаларни, ўзига хос бир “панжара”ни ҳосил қилади, шунингдек, ривожланишнинг турли йўллари орасидаги кутилмаган ўхшашлик ва тафовутларни тундиради. Лабиринт билан бир қаторда ризома ҳам постмодернизм тимсолига, монизм¹⁰⁷ нинг мантиққа тўғри келмайдиган ҳолатида бўлган – плюрализмга асосланган дунёни постмодернизм тамойилларига асосланиб ўзлаштириш истиорасига, мажозий маъносига айланади. (Х.Л.Борхеснинг “Тармоқланган ўқмоқлари боғи” новелласи номига эътибор берайлик).

Голландиялик файласуф Д.Фоккем “Постмодернизм руҳидини матнларнинг семантик ва синтактик тузилиши” (1986) номли тад

¹⁰⁶ *Постулат* – исботсиз ҳам қабул қилинаверадиган дастлабки қоида, фараз.

¹⁰⁷ *Монизм* – *фалсафий* дунёнинг негизи битта – руҳ ёки материя деб билувчи фалсафий таълимот.

кикотида постмодернизм тамойилларига асосланган *нарратив стратегия*ларни таърифлашга ҳаракат килди. Биринчи навбатда улар ҳикоя қилиш услубининг равлонлигини (“когерентлик”) бузишга, дискурсни тартибдан чиқаришга йўналган бўлиб, бу асосан матн меъёридан ортикча таассурот туғдириши учун қаратилган “математик усул”ларнинг (такрорлаш, қўпайтириш, бирма-бир санаб ўтиш) имитация (ўхшашма) сидир. Ахамиятсиз, майда-чуйда тафсилотларнинг кўплиги, хирахандон тавсифлару таърифлар, китобхонни ҳар хил ортикча маълумотлару ахборотлар билан кўмиб ташлаш – буларнинг ҳаммаси, синтаксис ва грамматика коидаларининг бузилиши билан биргаликда, Алан Роб-Грийе “Айғоқчи” (*Le Voyeur*, 1955), Доналд Бартелми “Андух” (*Sadness*, 1972), Томас Пинчон “Ер тортиши камалаги” (*Gravity’s Rainbow*, 1973), Умберто Эко “Фуко маятниги” (*Il pendolo di Foucault*, 1988) романларидаги “информацион шовқин”нинг вужудга келишига сабаб бўлади, ўз ўрнида айнан унинг контекстида ҳамма нарсанинг ҳамма нарса ичига сингиб кетишига, бир-бирига қўшилиб, яхлит ҳолдаги нарсани ҳосил этилишига имкон берадиган коллаж юз бериши мумкин. Д.Фоккем постмодернизм тамойилларига асосланган ёзув адабий нисбийликка қарши олиб борган курашнинг асосий қуроли деб ҳисоблаган *пермутация* усулига алоҳида аҳамият беради. Бу ерда нафақат, айтайлик кўтаринки руҳ ва нохуш кайфият, балки матн қисмларининг бир-бирини алмаштира олишини ихтиёрий равишда қориштириб юбориш ҳам назарда тутилмоқда. Масалан, америкалик ёзувчи *Реймонд Федерман* (*Raymond Federman*, 1928)нинг “Сизнинг ихтиёрингизга” (*Take It or Leave It*, 1976) романи жузлаб тахланмаган саҳифалардан иборат бўлиб, уларни тахлаб чиқиш китобхоннинг ҳаволасига қўйиб берилган. Шунга ўхшаш усулни аргентиналик машҳур адиб Хулио Кортасарнинг “Сополак ўйини” романида ҳам кузатишимиз мумкин, ушбу асар бобларини ҳар хил йўсинда, турли жойлашувда ўқиса бўлади.

Постмодернизм насрисининг поэтик услубига ҳақиқий (фактларга асосланган) ва сохта (ҳақиқий бўлмаган) материалнинг қориштириб юборилишини ҳам ва ундан мантиқан келиб чиқадиган “усулни очиб ташланиши”ни ҳам ҳақли равишда киритиш мумкин. “Усулнинг очиб ташланиши” китобхон умидининг айнан матнга боғлиқлигини, матннинг измида бўлганлигини алоҳида таъкидлашга, ўқувчининг бутун диққат-этиборини шу жараёнга жалб қили-

шига қаратилган. Шу каби ўйиннинг ёрқин намунаси сифатида инглиз ёзувчиси *Жон Фаулз* (John Fowles; 1926-2005) каламига мансуб “Француз лейтенант аёли” (*The French Lieutenant’s Woman*, 1969) романидаги иккита бир-бирини инкор этувчи хотималар борлиги ёки ортидан ҳеч қандай давоми йўқ муқаддималар, воқеа тугунлари, дебочалар кўплиги хизмат қилиши мумкин ёки айнан шу ҳол *Итало Калвино* (*Italo Calvino*, 1923-1985)нинг “Агар бир кун киш кечаси сайёҳ” (*Se una notte d’inverno un viaggiatore*, 1979) романида ҳам кузатилади.

Постмодернизм насрисининг яна бир доимий хусусияти – бу оммавий адабиётга тақлид қилиш, аниқроқ қилиб айтганда, пародиялар ёзишдан иборатдир. Бунинг ортида, юқорида таъкидлаганимиздек, “метаҳикоя”ларни (ҳикоясимон асарларни) ва “ҳукмрон аъъана”ни фош қилиш мақсади ётади. Аммо бу ягона изоҳ эмас. Айна пайтда ҳар хил оммабоп сюжет ва воқеалардан фойдаланиш ҳам постмодернизмни мазмунсизликдан сақлайди. Шунга мувофиқ постмодернизм руҳида ижод қилувчи адиб янги асар ёзиш амри маҳоллигини англагач, Мигел Сервантеснинг машҳур “Дон Кихот” романига тақлид яратишга, газета жумлаларидан, сийқаси чиққан адабий ва шеърый иборалардан пастиш тузишга киришади. Бундай ҳолатни Д.Бартелмининг “Ўлган ота” (*The Dead Father*, 1975) романи ёки Т.Пинчоннинг “Ер тортиш кучининг камалаги” (*Gravity’s Rainbow*, 1973) романларида ҳам кузатиш мумкин. Улар сюжет асосида бирон бир мактубни илмий фантастика йўриғидаги услубга солиб тасвирлашга интиладилар. Шу ўринда пастишнинг ўзи нима деган саволга тушунча бериб ўтиш ўринли бўлар. *Пастииш* (фр. *pastiche*, итал. *pasticcio* – сўзма-сўз бошқа опера парчаларидан тузилган янги опера, қоришма, попури, бирор услубга солиш маъносини англатади) – бу постмодернизм атамаларидан бири бўлиб, пародиянинг қисқартирилган ва соддалаштирилган шаклидир.

Постмодернизм руҳидаги услуб бозлик, тақлид, ўхшатма яратишлар аксарият ҳолларда Ғарб мамлакатлари интеллектуал ҳаётининг барча соҳаларини ва ҳаттоки 1970-1990 йиллар Ғарб адабиётини камраб олган маълум даражада янгиланган, тажрибавий гуманизм деб қабул қилинади. Бу, шубҳасиз, муболағадир, бўрттириб фараз қилишдир. Постмодернизмга мансублик ҳатто энг нуфусли муаллифларга нисбатан анчайин даргумон, бир мунча муаммоларидир. Постмодернизм маддоҳлари билан бир қаторда унинг му

холифлари ҳам мавжуд. Постмодернизмнинг мурасасиз рақиблари унинг структурализм ва постструктурализм фалсафасига тобе эканлигига урғу берадилар, ундаги ҳақиқий инновацияларнинг торлигига шама қиллар. Охирги важ билан қўшилмасдан иложимиз йўк. Бирок айна вақтда, постмодернизм насриси айнан фалсафий, теран маъноли жанрда изчил ва жонли тарзда ўзи ҳақида овозини баралла айтди ва ўзгаларни тан олдирди, дейишга ҳали эрта деб ўйлаймиз.

ПОСТМОДЕРНИЗМ

ёхуд УМБЕРТО ЭКО ИЖОДИ

Умберто Эко (*Umberto Eco*, 1928) – медиевист олим, адиб ва файласуф. У 1932 йилда Италиянинг Пьемонт вилоятига қарашли Александрия шаҳрида таваллуд топган. Ҳозирда Милан шаҳрида яшайди. Турин санъат университетини тамомлаган, дастлаб телевиденияда, сўнгра “Эспрессо” (*L' Espresso*) газетасида шарҳловчи бўлиб ишлаган. Кейинчалик санъатшунослик илми билан машғул бўлиб Турин, Милан, Флоренция, Болонья университетларида архитектура назарияси ва эстетикаси фанидан дарс берди. Ҳозир ҳам шу фандан маърузалар ўқийди. Умберто Эко дастлаб медиевист олим сифатида ўзининг ўрта асрлар тарихи, санъати ва семиотика (юнон: *semeion*-белги, аломат) илмига бағишланган тадқиқотлари билан танилган эди. Ўтган асрнинг етмишинчи йиллари АҚШнинг Гарвард университетида семиотика фанидан маърузалар ўқийди. 80-йилларда олимни Европадаги Оксфорд, Кембриж, Сорбонна, Саламанка каби номдор университетлар ҳам маъруза ўқишга таклиф этадилар.

Умберто Экога жаҳоний шуҳрат келтирган биринчи асари – “Атиргул номи” (*Il Nome della Rosa*, 1980) романи бўлди. Ушбу асар франциялик кинорежиссёр Жан-Жак Анно томонидан муваффақиятли экранлаштирилгач янада машҳур бўлиб кетди. “Атиргул номи” – ғалати кўринишдаги нозиктаъб услубда битилган фалсифий рамзларга бой ҳикоя ва тавсифлар, адабий ва маданий таснивларнинг пинҳоний кўринишлари, детектив ва тарихий роман жанрларининг қоришиб кетувидан юзага келган бестселлер роман бўлиб, тез орада сершовқин баҳс-мунозараларга сабаб бўлди. Қоливерса, “мароқли адабиёт”, деб ном олган бутун бир адабий назарияга асос солган муаллифга китобхон эътиборини қаратди. Айни пайтда, ўзининг ғайри-табиий ғоялари таҳлили, “реалик” ва “абсолют ҳақиқат” тушунчаларига нисбатан скептицизм талқини билан Эко замонавий интеллектуал (*intellectus* – лот.), яъни законнинг насрининг тараққиётига сезиларли таъсир кўрсатди.

Адибнинг “Фуко маятниги” (*Il pendolo di Foucault*, 1988) номланган иккинчи романи ўрта асрларда одамларни дуоибандлик, азаимхонлик ва афсунгарлик каби хурофий ақидаларга ишонтирувчи мистик руҳдаги китобларнинг беъманилигидан эсанкираб, саросимага тушган, уларни пул топиш ниятида нашр қилишга маж-

бур бўлган интеллектуал, заковатли одамлар груҳининг гўё тарих оқимида белгилаб берувчи “махфий фитна” назариясини ишлаб чиқишга азму қарор қилганликларини ҳикоя қилади. Бироқ интеллектуал ақл-идрок маҳсули бўлмиш нозиктаъб рицарлар тарафидан ўйлаб топилган “тамплиерлар (франц.: temple – 1118 йилда Қуддус шаҳрида католик рицарлар ташкил қилган диний мазҳаб) фитнаси” – тўсатдан моддий Эҳтиёж қуролига айланади, мудҳиш воқеаларга сабаб бўлади. Замонасининг интеллектуал, заковатли одамлари он-гида ҳукмронлик қилаётган моддий ва тарихий беҳаловатликнинг ёрқин ҳажвий талқини, аслида, баднафс баҳайбат махлукларни яратадиган масъулиятсиз зехн, ақл-идрок ўйинлари каби китобни мароқли, ўқувчига манзур қилиб қўйган эди.

Эконинг учинчи романи “Арафа ороли” (*L'isola del giorno prima*, 1994) деб номланади. Асар турли китоблардан олинган иқтибослар яъни матн парчалари тўплами тарзида ўқувчига ҳавола қилинган. Матнларнинг аксари қисми XVII асрга мансуб илмий ва бадиий асарлардан олингандир. Романда Веласкес ва Вермеердан тортиб то Жорж де ла Тур, Пуссен ва Гогенгача бўлган тасвирий санъат асарларининг сюжетидан кенг фойдаланилади. Шу боис роман воқеаларининг аксари қисмида европалик мўйқалам усталарининг нодир полотноларидаги манзаралар, кўриниш ва киёфлар ўқувчининг диққат эътиборини ўзига жалб этади. Сюжетга нобаста берилган анатомик тасвирлар эса Везалий (*Vesalius*, 1514-1564) нинг “Тиббиёт атласи”даги одам танасининг тузилишини ифодаловчи гравюраларни такрорлагандек кўринади. Шунинг учун ҳам романдаги ўликлар салтанати Везалий ороли, дея номланган. Романда учровчи атоқли отлар ҳам кўпмаъноли, сермазмундир, уларни тушуниш учун муаллиф ўқувчига изох, шарҳ ва эслатмаларни матнда атайлаб келтирмайди. Шунга қарамасдан персонажларнинг ўтмишдаги прототиплари, умуман олганда уларни ўзларига идентификация (*identifico* – лот.; шахсни дасхати ва бармоқлари изи билан аниқлаш) қилиш яъни айнан ўхшашликка олиб келган. Масалан, Иммануил ота, асар матнида, гарчанд пинҳона бўлса-да, кўнлаб парчалар келтирилган “Аристотелнинг дурбини” (1654) трактати муаллифи – иезуит Эммануеле Тезауро жанобларига ўхшагувчидир. Ёки, тинмасдан атомлар ҳақида маъруза ўқувчи ва Даникур фикрларини доимо тилга олгучи Диньлик руҳоний ўқувчига шубҳасиз файласуф Пьер Гассендини эслатиб туради. Шу-

нингдек, романдаги жаноб Сен-Савен аслида, Сирано де Бержеракнинг ўзидир, гарчанд ушбу образда Фонтенелдан ҳам кўп хислатлар ўзлаштирилган бўлса-да. Чунки Сирано де Бержеракнинг ёзув услуби (стилистикаси) асардаги Гўзал Хонимга йўлланган монологу мактубларнинг матнига жуда яқин туради. Бундан ташқари унга Эжен Ростан пьесасидан олинган Сирано лукмалари қоришиб кетганини ҳам кузатамиз. Дарвоқе, роман бобларининг номлари ҳам махфий кутубхона катологи тарзида намоён бўларкан, буни ёзувчи олдинги романларидаги махфий билимлар мавзуини давом эттирган, дея тахмин қилишимизга асос бўлади.

Бугунга келиб Умберто Эко Фарб адабиётида энг таниқли ёзувчилар сирасига киради. Адибнинг таъкидлашича, “Атиргул номи” романининг жаҳоний шухратидан кейин номдор нашриётлар унинг илк асарларига ҳам эътибор қаратдилар. Ҳатто медиєвист олим Эконинг илк тадқиқоти бўлган “Фома Аквинский таълимотида эстетика муаммолари” (*Il problema estetico in San Tommaso*, 1956) диплом иши ҳам Европа тилларига таржима қилиниб нашр этилди. Ёзувчининг 1960 йиллардаги тадқиқотлари асосан эстетика ва адабий танқид муаммоларига бағишланган эди. Улардан эътиборга моликлари “Ўрта асрларда санъат ва нафасат эстетикаси” (*Arte e bellezza nell'estetica medievale*, 1959), “Камтарин қайдлар” (*Diario minimo*, 1956), “Жойс поэтикаси” (*Le poetiche di Joyce*, 1956), “Санъатни тушуниш” (*La definizione dell'arte*, 1968) трактатлари ҳисобланади.

1970-1980 йилларда Эко ўзининг семиотикага доир “Белги” (*Il segno*, 1971), “Умумий семиотика” (*Trattato di semiotica generale*, 1975) ва “Тил семиотикаси ва фалсафаси” (*Semiotica et filosofia del linguaggio*, 1984) номли муҳим тадқиқотларини ёзади. Шунингдек, адиб ижодининг бу даврида “Китобхон ва тарих” (*Lector in fabula*, 1979), “Талқин чегараси” (*I limiti dell'interpretazione*, 1990), “Ёлгон ва истехзо ўртасида” (*Tra menzogna e ironia*, 1998) каби структурализм ва постмодернизм тамойилларини белгиловчи, матн талқинига бағишланган трактатларини эълон қилади.

Дарвоқе, ўтган асрнинг эллигинчи йилларида, ҳали Ролан Бартнинг “Мифологемалари” ёзилмаган пайтда, Умберто Эко ўзига ҳаю жиддий тусда замонавийликка муносабат билдирган, умумбашариий маданият, телевидение ва матбуотни таҳлил қилишга илк бор киришган эди. Унинг тезисларида танқидчиликнинг долзарб вазифаларидан бўлмиш матн тушунчаси, матннинг муаллиф томонидан

қай ҳолатда яратилганлиги китобхоннинг унга билдирган муносабати билан баҳоланиши зарурлиги қайд этиларкан, Эко бу талабни ўзининг “Ошкора матн” (*Opera aperta*, 1962) рисоласида баён этади. 1976 йил олим ўзининг шу мазмундаги “Оммавий адабиётда кудратли шахс образи” (*Il superuomo di massa*) номли эссесини нашр эттиради. “Фуко маятнига” романида таърифланганидек, замонавий “постмодерн”га муккасидан кетган “компьютерли одам”нинг маънавий-руҳий ҳолати, ахлоқ-одоби ва эътиқоди қай тарзда бўлиши муаммолари Экони ташвишлантираётгани, унинг “Ишониниш ва ишонмаслик” (*In cosa crede chi non crede*, 1996), “Этика мавзусида беш трактат” (*Cinque scritti morali*, 1997), “Библиофиллик ҳақида ўйлар” (*Riflessioni sulla bibliofilia*, 2001), “Адабиёт хусусида” (*Sulla letteratura*, 2002) каби охирги рисола ва мақолаларида ўз аксини топганининг гувоҳи бўламиз.

Медиевист олим, матншунос ва ёзувчи Умберто Эко заковатли китобхон назарида постмодерн адабиётининг йирик вакили ва нуфузли арбоби тарзида ном қозонди. Адибнинг “Атиргул номи” романи эса семиотика илмида постмодернга хос матннинг энг сара намунаси, дея тан олинди. Романга илова қилинган муаллиф қаламига мансуб “Атиргул номи” ҳошиясидаги битиклар (1983) тавсифида Эко “постмодернизм” сўзини тез - тез тилга олиб ўтади. Ҳатто асарнинг “интертекстуаллик” (inter- лот: оралик, матнни боғлаб турувчи занжир), “хикоявий инстанция” (instantio - лот: яқинлик, боғлиқлик), “ризомат” (юнон: rhiza-илдиз), “муаллифлик ниқоби” каби постмодернистик тушунчалар таъсирида яратилганлиги тўғрисида фикрлар билдиради. Назаримизда Эко “постмодернизм” тамойилларини ишлаб чиқишга қўл ургану, буни айнан “Атиргул номи” романида рўёбга чиқаришга муваффақ бўлган.

Дарҳақиқат, “Атиргул номи” романи назариётчилар таърифида постмодернизм тушунчасини ўзида бекому-кўст намоён қилган ҳақиқий санъат асарига айланди. Гарчи романни синчковлик билан ўқигудек бўлсак, Эко ўзининг семиологик ва маданиятшунослик тушунчаси билан боғлиқ ғояларини бадиий адабиёт тилида изҳор қилишга интилиши очик-ойдин кўриниб туради. Ушбу илмий ва бадиий дискурс (мантиқий фикрлашга асосланган) учрашуви ўзгача “поэтик тафаккур”ни, ягона шарҳлашдангина иборат бўлмаган, балки хилма-хил маънолар билан бойитилган изоҳли матнни кўз олдимизда намоён этади. Матнда семиотика назарияси тарафдор-

ларидан бўлган, профессор Ю.М.Лотман таъкидлаганидек “ҳақиқатдан ҳам, Эко романини ўқиган ва асарга бағишланган китобхонлар конференциясида учрашиб қолган ўқувчилар груҳи мулоқот чоғида томомила бошқа-бошқа китоб мутолаа қилгандай фикр юритадилар. Уларнинг аксари қисми ўқиганим бошқа романмикин, деган иккиланишга ҳам боради”.

“Атиргул номи” романининг инкишофий ва энг муҳим қатлами – унинг детективлик элементида кўринади. Эко таъкидлаганидек, асар детективга ўхшаб бошланганлиги ва китобхонни охиригача қизиқтириб бориши тасодиф эмас, шундай экан, солдадил ўқувчи унинг каршисида шундай бир детектив турганини, яъни унда ойдинлашаётган нарсалар озчиликни ташкил қилишини, терговчи эса мағлубиятга учрашишини сезмай ҳам қолиши мумкин”. Романи шундай ўқиб чиқиш, муаллифнинг қайд этишича, юзаки хулоса касб этади, уни кунт ва матонат билан мутолаа қилмоқ зарур, шундагина романдаги воқеалар китобхон акли “дарчасини тақиллатмоққа” кодирлигини кўрсатади. Бош қаҳрамонларнинг исмлари – ўткир зеҳдли францискан роҳиб Вильгелм Баскервилликни ва унинг ёш содда ҳамроҳи Адсонни – детектив оламида машҳур жуфтлик Шерлок Холмс ва доктор Ватсонга менгашга даъват этади. Романининг илк воқеалари (Вильгелм қочиб кетган отнинг ташқи қиёфасини кўрмасдан туриб уни тасвирлаб бергани; тафсилотлар асосида котиллик манзарасининг гавдалантирилиши) Артур Конан Дойлга нисбатан тақлид тариқасида қабул қилинади. Бироқ детектив жанр қоидалари кўп ўтмай бузилади. “Айғоқчи” ишончини оқламайди: унинг хулоса ва топган далиллари жиноятлардан биронтасини ҳам олдиндан фош этолмайди, сабаби у ўз хулосаларини жуда кеч маълум қилган – монастирда содир бўлаётган воқеалар сабабкори энг сўнгги сонияларда изқувар Вильгелмни ғафлатда қолдириб, кўздан ғойиб бўлганди.

Ушбу “нотўғри” детективнинг авантюра (қалтис саргузаштларга бой)дан иборат бўлган воқеалар чизиги иккинчи планга чекинганлиги ҳамано, китобхон диққати тарихий мавзуга кўчади, яъни францискан ордени (1207-1209 йилларда Италияда руҳоний Франциск Ассизли томонидан ташкил қилинган камбағал – ҳудожулар иттифоқи) воситачилигида Рим папаси ва императорнинг ярашгиришга уриниш, черков худудидаги камбағаллик ва бойлик масаласида баҳслашиш, мураккаб сиёсий фитналар, бидъатчилар

билан курашиш ва ҳаказо муаммоларга қаратилади. Бунга эса етар-лича асос ва ишонч ҳам бор эди. Чунки романда тўқима образлар, хаёлий персонажлар билан бир қаторда ҳақиқий тарихий шахслар ҳам иштирок этаётган эди. Тарихий-бадиий мавзуда фикр-мулоҳаза юри-тишга эса “мистификация”, яъни пинҳонийлик, сеҳргарликка йўғрил-ган воқеалар туртки бўлиб, дастлаб топиб олинган, сўнгра йўқотилган қўлёзма ҳамда бу ҳақдаги ҳикояни раванқ топтирувчи ўрта асрга хос хронологик тасвирлаш услуби етакчиликни қўлга олганди.

Шунингдек, қўлёзма “таржимони” бўлган муаллиф услуби ҳам ўзида “ломбардизмларни назокатли ва бежамдор испанизмлар би-лан, кўполликни нозу-ишвалар билан” аралаштириб юборганлиги, нафақат қадимги манускрипт матни стилистикасини такрорлайди, балки машҳур италян адиби Алессандро Мандзони (1785-1873) нинг “Никоҳланганлар” (*I promessi sposi*) номли тарихий романи бошламасини ҳам қайта тиклаган кўринади. Ҳолбуки, Мандзони-нинг “Никоҳланганлар” романи XIX асрнинг биринчи чорагида нафақат Италия, балки Европа адабиётида ҳам машҳур асар эди. Ўзини “италиялик Вальтер Скотт” деб атаган Эконинг “Атиргул номи” романининг муқаддимаси ҳам “тарихийлик”ка даъво қилган-дек истехзолидир. Муқаддиманинг “Шубҳасиз, қўлёзма”, деб таъ-рифланиши ҳам кинояли тус беради. Романи мутолаа қилганимиз сари, унда романтик насрига хос хусусиятларнинг йўқолиб бори-шини сезамиз: воқеалар руҳонийлар истиқомат қилган масканни тарк этмайди, ишқий сюжет амалда деярли кўринмайди, матннинг аксарият қисмини турли-туман мавҳум тасодиф ва мушоҳадалар, фикр ва мулоҳазалар чулғаб боради.

Бундан чиқди, мутолаанинг муайян стратегиясига риоя қилиш романнинг ҳикоявий сир-асрорини ҳал этолмайди. Китобхон асар-ни ўқиган сайин, ўзини гўё лабиринт ичида қолгандек ҳис қилади, натижада тўкнаш келаётган образлар галереяси рамзий кўринишга айлана боради. Асар хотимасида лабиринтларнинг ҳар хил турлари (классик; антиқий; манъеристик; тўр-ризом, яъни тўқима сюжет) ни санаб ўтган Эко постмодернистик ризомани афзал, деб билади. “Маркази йўқ, периферияси йўқ, чиқиш жойи йўқ. Потенциал жи-ҳатдан бундай структуранинг чегараси ҳам бўлмайди. Фараз (таҳ-мин)нинг бепоён фазоси – бу ризоманинг фазосидир... Менинг мат-ним – аслида, лабиринтлар тарихи, ва фақатгина фазовий лабиринт-лар эмас, балки метафизик конструкция пойдевори “фаразнинг та-

рихи ва структурасидан иборатдир”, деб ёзади муаллиф. Лабиринт қандай чалкаш бўлмасин, барибир унинг сирини очишга бел боғлаб ҳозирлик кўраётган “Тесей” (Афина подшоси, минотавр ва амазонкалар устидан ғалаба қозонган афсонавий пахлавон) борлигини муаллиф назардан қочирмайди. Романда ўша Тесей ролини Вильгелм Баскервиллик бажаради. Айнан у “Жиноятлар аббатлиги” тафтиш қилади, (Томас Лав Пикок асари)даги қотиликни ўз вазифаси бўлган черков қонунлари устидан ислохотлар ўтказди. Унинг тафаккуридаги инсоний фазилатнинг бош мазмуни – шифрларни, тимсолларни, рамзларни, шартли белгиларни, нишонларни ва тилларни ўрганишдан иборат деб билади ва биринчи навбатда ўрта аср фалсафаси даҳолари бўлмиш РоЖер Бэкон (1214-1292) ва Уильям Оккам (1285-1349) таълимотига суяниб фикрлашни мақсадга мувофиқ деб ҳисоблайди. Хуллас, Вильгелм нутқида Бэкон сиймоси роҳибликдан йироқ, яъни ақл-идрок имкониятларига ишонч, илмуфанга ҳавас, мажусийлар хикматларига кизиқиш нуктаи назаридан талқин этилади. Вильгелмга ҳам орден, яъни маслакдош бўлган Оккам эса тафаккур (фикрлаш) жараёни ва таҳлил принциплари (илмий-тадқиқот услуги) билан унга сабоқ беради. Мантиқ илми соҳиби Оккам барча фанлар белгилар (жисмлар) ва сўзлар билан иш кўради, муомала қилади, мантиқ ҳам “бебиларнинг белгилари”га таянади, дея таъкидлайди. Шудай қилиб, романда яширинча, аста-секин семиология қонуниятлари ўзи ҳақида хабар бериб боради.

Хуллас, Вильгелм – семиотик, XIII асрга бадарға қилинган матншунос олим. У “қодланган қўлёзма”ни ўқиш билан банд, фрагментлар асосида бир бутун яхлит маънога эга бўлган матнни асл ҳолига тикламоқда, метафора (истиора) ва символ (рамз)ларни изоҳлаб бермоқда ва талқин (интерпретация) қилмоқда. Айниқса, унинг Адсон уйқусида кўрган тушини изоҳлаб бериши алоҳида моҳиятга эга, яъни бу изоҳ бутун бир даврнинг “маданий ғайришуурийлиги”ни ифодаловчи матндир. Бундаги ҳиссиётлар (хаос) чалкашлиги Вильгелм унга керакли “қалит”ни топган замоник изчил тизимда шакллана боради. Бу ерда “Киприан базми” (Киприан Расций Цецилий. 200-258. Карфаген епископи ва нотик. Император Валериан томонидан қатл этилган) деб аталувчи машхур карнавал ҳажни сидаги образлиликка урғу бериб ўтиш зарурдир. Модомики Адсон уйқусида кўрган туши монастырдаги қонга ботган воқеаларни эътибар экан, у ҳолда Вильгелм сатира (ҳажв) воситасида воқеани

ларнинг кейинги ривожини олдиндан сезиш мумкинлиги тўғрисида башорат қилади. Оқибатда “Киприан базми” ва сирли қўлёзма ягона бир тизим занжирлари тарзида намоён бўла бошлайди, матн эса объектив реалликка ўз шартларини ўтказишга ҳаракат қилади. На-тижада Вильгелм монастир кутубхонасининг қўриқловчиси Хорхе-дан “Киприан базми”га ўхшаш қўлёзмани талаб қила бошлайди.

Нафсиламбр, бир хил матн турли кодлар билан шифрланган бўлиши мумкин, ва шунга яраша, турлича шифр қўлланиб ўқилмоғи ҳам мумкин. Воқеаларнинг “дешифровка”си, яъни маълум бир шифр топиб, матнни ўқишга ҳаракат қилишдаги биринчи уриниши Вильгелм томонидан ҳаворий апостол Иоанн Художўй (Богослов) нинг “Ваҳийлар” (Иоанн Художўйнинг кашфиёти) диний китобидаги кодлар тўғри чикса-да, сўз объектив борлиққа ўз ҳукмини ўтказа олди. Сабаби, сўнги котиллик Хорхе томонидан Инжилга оид матнга мувофиқ уюштирилган эди.

Умберто Эко романи апостол Иоанн “Инжил”идан олинган: “Даставвал Сўз бўлган” иқтибоси билан бошланса, сўнги жумла лотин тилида келтирилган “Stat rosa pristina nomine , nomina nuda tenemus”, яъни маъноси “Атиргул сўлиб битди, бироқ “атиргул” номи абадий яшайди” дея яқунланади.

Профессор Ю.М.Лотман фикрича ҳам романнинг чинакам қаҳрамони айнан Сўз бўлиб қолмоқда. Унинг таъкидлашича, “Вильгелм ва Хорхе унга турлича хизмат қилади. Одамлар сўзларни яратадилар, лекин сўзлар одамларни бошқаради. Сўзнинг маданий ҳаётдаги ўрнини ўрганаётган, сўз ва инсон муносабатларини, уларнинг бир-бирига дахлдорлигини таҳлил этгувчи фан семиотика деб аталади. “Атиргул номи” айнан шу сўз ва инсон муносабати ҳақидаги семиотик романдир”.

Умберто Эконинг “Атиргул номи” ҳошиясига битиклар” деб аталувчи романига ёзган шарҳлари машҳурликда ундан ҳеч ҳам қолишмайдиган эссе бўлиб, муаллиф бу эсседа асарнинг яратилиши тарихини таърифлаб беради. Эсседаги изох ва шарҳлар асосий ҳикоя сингари “энигматик код”га монанд тавсиф қилинади, бу эса, ўз ўрнида иккита матн бир-бири билан уйғунлашиб кетиб, бирталай қолдлаштирилган вазиятни юзага келтиради”. Яъни “битиклар”да бир эмас, балки камида иккита муружатнома (манифест)ни учратиш мумкин. Биринчи навбатда Эко ўз романини постмодернистик насри деб тан олинishi учун имкон берадиган бир қатор белги (ало-

мат)ларни такрорлаб ўтиб, постмодернизм “назариётчиси” ва “амалиётчиси” тарзида гавдаланади. У деярли тасодиф бўлган, аммо китобхонни чалғитиш учун идеал даражадаги романнинг сарлавҳасидан бошлайди: “Атиргул рамзий образ таъриқасида шу қадар маънолики, бамисоли унинг маъноси йўқдек”. Бу жумла қадимги софистларнинг майнавозчилигини эслатади. “Атиргул” ва унинг “номи” ўртасидаги тафовут белги (нишона)нинг постструктуралистик назариясини тасдиқлайди: объект (атиргул) белги тарзда йўқ бўлиб кетади, ундан фақат белги яъни “ном”гина қолади; китобхон уни исталган мазмун, маъно билан тўлдириши мумкин. Айни пайтда ушбу идеал даражадаги постмодернист китобхон – муаллиф таклиф этган ўйинда иштирок этишга тайёр “шерик”ка, яъни матн “ўлжаси”га айланиб қолади. Матн ўз ўқувчиси қиёфасини ўзгартиришга кодир “мослама” бўлиб хизмат қилади.

Ваҳоланки, ўз асари матни “мослама”си ҳақида гапирганда, муаллиф нарратология (фикрбозлик) масалаларига алоҳида эътиборни қаратади. “Атиргул номи” асарида “романдаги роман” композицион структурасини қўллаган Эко уни маданиятнинг замонавий қиёфасига муқобил ва мос келади деб ҳисоблайди: “...барча китобларда бошқа китоблар ҳақида гапирилади, ҳар қандай тарих илгари гапириб берилган тарих ҳақида сўзлайди”. Шу боис Эко романи топиб олинган қўлёзма таърифидан бошланади, бу эса ўз ўзидан иқтибосга ўхшайди: “Мен зудлик билан муқаддимани ёздим ва ўз қиссамни тўрт қаватли конвертга жойладим, уни эса бошқа учта қиссам билан ҳимоя қилдим: Адсоннинг деганини, Мабийоннинг гапирганини, Валленнинг айтганини мен ҳикоя қилмоқдаман”, деб ёзади муаллиф. Бундан чикди “Атиргул номи” романида бир неча нарратив оралиқлар, бир неча ҳикоячилар – аббат Валле, Мабийон, Адсон мавжудлиги келиб чикмоқда. Ўз ўрнида Адсон бир вақтнинг ўзида – ёш шогирд ҳамда ёшлиги ёдига тушаётган саксон ёшли мўйсафид.

Ҳикоя қилишнинг мураккаб тизимини Эко адабий анъаналарнинг мураккаблиги билан изоҳлайди: “XX аср охирида Шекспир ёзганидек, ёзиш амри маҳол, ҳаттоки биз Шекспир даври ҳақида роман яратаётган бўлсак ҳам. Постмодернизм – бу модернизмга жавоб: ўтмишни йўқ қилишни иложи йўқ, негаки уни йўқотиш тилини йўқотишга олиб боради, ўтмишни соддадиллик, ҳазил-мутойиби билан қайтадан тушуниб етмоқ зарур”, дейди.

Умберто Эконинг “муаллиф матнга сингиб кетиши зарур”лиги тўғрисида айтган фикри модернизм шоири Томас Элиот (1888-1965)нинг “Гамлет ва унинг муаммолари” (1919) эссесидаги “объектив коррелят” хусусидаги фикр-мулоҳазаларини эслатади. Бироқ Эко ўзининг “юксак модернизм” билан яқинлигини инкор этмайди: “Санъат бу шахсий ҳис-туйғулардан кочиб кетиш. Бунга мени Жойс ҳам, Элиот ҳам ўргатган”. Дарвоқе Эконинг ўзини “олим адиб”, ижодкор, яратувчи ва танқидчи қиёфасида кўрсатиши Элиотга жуда яқиндир. Шунингдек, Эконинг роман ҳақида “космологик структура” сингари тасаввурлари постмодернизм назариялари билан етарлича уйғун эмас. “Роман ёзмақ – демак янги дунё яратмоқдир, олам бунёд этмоқдир”, дея таъкидлайди эссенинг “Роман космологик структура кабидир” бобида муаллиф. “Структура” сўзининг ўзи бизни постмодернизмдан 1920 йиллар адабиётига қайтишга мажбур этади. Биз “Атиргул номи” романини романтик ҳам, натуралистик ҳам, модернистик ва постструктуралистик анъаналар оқимида ҳам ўқимоғимиз мумкин, аммо ушбу имкониятлар доирасининг мавжудлиги улардан бирини танлаш лозимлигини, бошқаларини эса четга суриб қўйишни тақозо этади, бинобарин романда вақт унсури борлиги, қайсики китобхоннинг тегишли кучлар таъсирида ТАРИХга айлантирмоққа қодир. “Атиргул номи” ҳошиясидаги битиклар”нинг сўнгги бобининг “Тарихий роман” деб номланиши ҳам юқоридаги таърифлардан дарак бериб туради. Гап фақат тарихий колорит ҳамжиҳатлиги, тарихий мавзуни такроран тақдим этиш ишончи уйғунлиги ҳақида кетаётганлигини тахмин қилиш соддадиллик бўлар эди. Эҳтимол, ҳар доим истеҳзоли, кинояли Эко бошқа нарсаларни назарда тутмоқда - аниқроқ қилиб айтганда, роман рўёбга чиқарадиган сўнгги натижани. Ўзгача таърифлаганда “Атиргул номи” чуқурроқ даражада – яъни тарихнинг қай йўсинда ҳаққоний (реал) ёки кўчма (адабий) маънода рўёбга чиқарилиши, қай тарзда ижодиёт, ҳаёт, номлар, хаёллар, орзулар, ёлғон-яшиқ, ўйдирмалар, ясама вазиятлар туғилиб, бир-бирига сингиб кетишининг амалга ошиши тўғрисидаги фикр-мулоҳазалардир. Пайтимизда эса уларнинг ортидаги “ҳақиқат” ва “ёлғон”ни кўриш мумкин. Бироқ Эко учун бу рамзий борлиқнинг туғилиши – китобхонга эстетик лаззат, хузур-ҳаловат бахш этиши муҳимроқдир. Шундай экан С.Малларменинг “Гул” ҳақидаги машҳур таърифу тавсифларини поэтик қиёсан “Атиргул” ҳақида – объектив борлиқнинг жўшқинлигини Ўрта аср рамзи сифатида ёдга олиш мумкин.

Хулоса қилиб айтганда, Эко ўз олдига “...ҳам нонконформистик, ҳам етарлича муаммоли ва ҳеч нарсага қарамасдан – ўга мароқли машҳур роман ёзиш” масаласини қўйган. Кўнгил очувчи, вақтни чоғ этгучи, эрмак ва сюжетнинг мавжудлиги “Атиргул номи” романини детектив асарга ўхшатиб юборади. Ўрта аср даври колоритини аслидай тиклаш аниқлиги – тарихий тадқиқотга, истехзо, “метатил ўйини”, “илмийлик” ва “бадийлик”нинг интертекстуал бирикмаси – постмодернизмга монанд эканлигини белгилайди. Яхлит олинганда, барча элементлар жонли ва доимо янгиланиб турувчи романнавис табиий куч (стихия)га айланади, инчунин, Вақтнинг қайтарилмаслигига “исм”, “ном”ларни қарама-қарши қўядиган ибтидо, бошланғич нуқта бўлиб гавдаланади.

“ОНГ ОҚИМИ” – ҲИКОЯ ҚИЛИШ УСУЛИМИ ёки ЖАНР?

XX асрда жаҳон адабиётида турли адабий йўналиш ва оқимлар майдонга келди. Янги услуб ахтариш пайига тушган қаламкашлар реализм доирасидан узоқлаштирувчи турли фалсафий назария ва эстетик дунёқарашлар замирида янгича услуб ҳамда жанрларни кашф этишга киришдилар. Охир-окибатда классик санъат анъаналаридан узоқлашиб, воқеликни реализм нуқтаи назардан тасвирлаш услубидан воз кечиш янги кўринишдаги бадиий адабиёт ва санъат асарларининг пайдо бўлишига сабаб бўлди. Инсон рухий кечинмалари ва ҳис-туйғуларини бевосита тасвирлаш уларнинг асосий предметиға айланди. Натижада адабиёт ва санъат янги мақсадга, яъни турфа ранг сўзлар ҳамда бўёқлардан “мукамал уйғунлик”ни яратишга хизмат қила бошлади.

Формализм, яъни фалсафа, санъат, адабиёт каби фанларда шаклини мазмундан, назарияни амалиётдан ажратишга интилувчи йўналиш тарафдорларининг фикрича, уларнинг ўзаро алоқадорлиги, бир-бирига боғлиқлиги инсонда маънавий, мафкуравий ва ҳаётий мазмун-моҳиятдан холи бўлган эстетик ҳис-туйғуларни туғдира оладиган, ўзига хос маънога эга шаклини ҳосил қилмоғи зарур эди. Бу, ўз навбатида, ифода этишнинг расмий томонига ҳаддан ташқари диққат-эътибор қаратилишига, оламни бадиий жиҳатдан ўрганишда мавҳум, реал воқелиқдан анча узоқ бўлган шаклларни яратишга олиб келди. Лекин таъкидлаш жоизки, мазмун-моҳият жиҳатидан ҳақиқий бўла туриб, реализм қонун-қоидаларига тўлиқ асосланган бадиий адабиёт “тажрибавий санъат” шаклида намоён бўлди. Шу боис, XX аср Европа ва Америка минтақасидаги ёзувчиларнинг ижодида формализм воситасида реализм сари ҳаракатланиш хосдир. Ушбу ёзувчилар асарларида модернизмга хос бўлган услубий тенденцияларнинг намоён бўлиши, натижада китобхонлар идрок қилишлари учун қўйиладиган талабларнинг ҳам мураккаблашувига олиб келди.

Айни пайтда, модернистик услублар қаторига адабий коммуникациянинг энг содда тамойилларини онгли равишда бузиш, уларга қилмаслик ҳам пайдо бўлди ва бу ҳолат коммуникация турларининг қуйидаги кўринишларда мураккаблашувини таъминлади:

а) семантик (маъновий) турида, яъни у ёки бу троп (кўчма маънодаги сўз ва иборалар) ва семантик майдонларни танлашда;

б) информатив турда, яъни қаҳрамонлар ҳақида бирор бир маълумот, персонажларнинг объектив тавсифи йўқлигида, ҳикоя қилишнинг чалқаш-чулқаш, узук-юлуклигида, асарда ечим йўқлигида;

в) мафкуравий турда, яъни асосий урғу тағмаънога кўчирилишида, муаллиф концепциясини очиқ матн ва тағмаънонинг ўзаро нисбати ўзгартирилиши орқали аниқланишида, тўғридан-тўғри бўлмаган кўчирма гапдан фойдаланишда, воқеалар ривожини муаллиф ёки бошқа шахс томонидан ҳикоя қилишни қаҳрамоннинг ички нутқига алмаштиришда ва ҳоказо;

г) композицион турда, яъни берилаётган материалнинг хронологик бетартиблигида, мантиқсизлигида, ҳикоя қилиш изчил тартибининг инверсия¹²⁰сида, турли сюжетга оид чизғиларнинг чигаллашиб кетишида ва матн раванлиги бузилишида;

д) ассоциатив турда, яъни китобхон учун тушунилиши қийин бўлган образ, тасаввур, ҳис-туйғу, маъно, фикр ва ҳоказоларни эслатувчи ўзаро боғланган субъектив алоқадорликда.

Мазкур мураккаблаштирилган ҳолатлар турли “ўзига хос идрок қилиш”га мўлжалланган бўлиб, матнда тўлиқ англашган муаллифлик усуллари кўринишида намоён бўлади. Бироқ бу ерда “сари (ўқимишли) китобхон”нинг тор доирасига аталган элитар адабиётнинг нозик ва нафис усуллари назарда тутилмаганлигини ҳам инобатга олиш керак. Гап кўпроқ китобхоннинг бадий асарни идрок қилишга бўлган қобилият ва интилашларини фаоллаштириш, уларни мураккаблашиб бораётган адабий жараёнга жалб қилиш, муаллиф нигоҳи орқали кўрилган, англаб олинган ва тасвирланган дунё билан таништириш хусусида кетмоқда. Шунга қарамадан, муаллиф дунё ва инсонни бошқараётган қонуниятларни имкон борича тўла очиб беришга, кишилар ўртасидаги муносабатларга чуқурроқ ёндашиб, уларнинг моҳиятини тушуниб олишга, ўзининг бадий инкишофларини ёрқинроқ тасвирлашга ва китобхон онгида эстетик қарашларни акс эттиришга эришган ҳолдагина бир қатор ёзувчилар яратган “ноанъанавий, яъни ноклассик стилистика” матнда ўринли, тўла ҳақли бўлиб чиқади.

Дарҳақиқат, олдинги давр одамларига хос бўлган яхлитликни, барқарорликни йўқотган замонавий инсон психологиясига бугунги кун санъати мос келиши зарурлиги хусусидаги фикр модернизм-

¹²⁰ *Инверсия* – лингв. Гапда, жумлада сўзларнинг одатдагидан бошқача жойлашиши, ўрни алмашиши.

нинг асосий тамойилларидан бирига айланди. Модернизм тарафдорларининг фикрича, замонавий санъат инсон онги парчаланиши, ўз яхлитлиги ва барқарорлигини йўқотиши, ундаги эзгулик ва гўзаллик идеалларига ишонч йўқолишини акс эттириши лозим; энг муҳими, санъат маъносиз, мазмунсиз нарсаларни маъноли, англаган нарсалар қилиб кўрсатиши, ҳаётий воқеалар бетартиблигини асар композициясининг муайян тартиб асосида қурилганлиги билан алмаштириши асло мумкин эмас. Агар рангтавир санъатида инсон қалбининг ўз мувозанатини йўқотган ҳолати ранглар, чизгилар, бўёқлар аралашмасида, мантиқсизлигида, тушинарсиз манзараларда, ҳайкалтарошлик санъатида эса меъридан ошиқ ғалати ва бежамдор шакллар пала-партиш қалашиб кетганлигида, мусиқа санъатида товушларнинг оҳангсиз бетартиб оқимида ифода этилган бўлса, бадий адабиётда бу ҳолат нутқ, қолаверса, сўз шаклларининг мантиққа тўғри келмайдиган оқимида ўз ифодасини топади.

Ғарб адабиётида “онг оқими” деб номланган ҳикоя қилиш тури оммалашиб кетди, инсоннинг руҳий ҳолати, маънавий қиёфаси, кечинмалари, ҳис-туйғулари, фикру хаёллари, мушоҳада юрғазилар жараёнларини акс эттириш унинг ўзига хос усулига айланди. XIX аср охирида таниқли америкалик руҳшунос Уильям Жеймс (1842-1910) “онг оқими” (stream of consciousness) тушунчасини кўтариб чиққанда, шахснинг ички дунёсини тасвирлашни афзал кўрувчи, модернизмнинг янги бадий айнан шундай номланишини ўйламаган бўлса ҳам керак.

Аммо “онг оқими” бадий адабиётда – бу фақатгина муайян йўналишни таърифловчи атама, ўзига хос ижодий услуб ёки тасвирлаш методи эмаслигига алоҳида урғу бермоғимиз лозим. Унинг генезиси (келиб чиқиши), фикр юргизиш тарзи, психологик таҳлили, англаган ва англамаган, тушунилган ва тушунилмаган, маъноли ва маъносиз, онгли ва ғайришуурий тушунчаларга бориб тақалади. Инсон ички дунёсининг таҳлили, унинг руҳий ҳолатини тасвирлашда бевосита кузатиш ва бирга қайғуриш, унинг кечинмалари билан бирга яшаш, инсон онгининг англаган ва англамаган ҳаракати ёки оқими янги бадий услубнинг ўзига хос хусусиятлари, акс эттириш, тасвирлаш, ифодалаш принципларига айланди. Айнан шу сабабдан адабиётшунос ёки тилшунос олимлар “онг оқими” адабиётининг бадий хусусиятларини тадқиқ қилганларида, аввало унинг манбаларига, яъни У.Жеймс, А.Бергсон, З.Фрейд, К.Юнг таълимотларига мурожаат қилишади.

Инсон ички дунёсини таҳлил қилиш, энг муҳими, тўғридан-тўғри акс эттириш орқали уни очиб бериш, ундаги қатламларни намоён қилиш, руҳий ҳолатни, кечинмаларни ифодалаш, фикр-мулоҳаза, мушоҳада қилиш жараёнларини бевосита тасвирлаш “онг оқими” адабиёти пешволарининг асосий тасвирий воситасига, бадиий услубига айланди. Психологик таҳлилнинг ушбу услубига қандайдир бир сезилмайдиган, ҳис қилиб бўлмайдиган маконга, яъни четдан туриб кузатганда англаб (тушуниб) етолмайдиган даражага чиқиш, фикрлаш, ҳис этиш, тушуниш ва идрок жараёнини қайд этиш бадиий адабиётда қадимдан, масалан, драматик монологларда, ҳикматли сўз ва ибораларда, эпстоляр шаклдаги адабий жанрда пайдо бўлганлигини таъкидлаш ўринлидир.

XIX асрнинг иккинчи ярими бадиий адабиётда психологик тавсиф тараққий қилган давр ҳисоблансада, аслида, XVIII асрда инглиз адиби Лоренс Стерн (1713-1768) бу талкин ривожига катта ҳисса қўшган эди, айнан у асар матнида “ақл ўйинини ғаройиб ва антиқа рангларда” ифода эттиришга ҳаракат қилди ва “яширин руҳий жараёнлар”га бўлган эътиборни кучайтирди.

Лоренс Стерннинг илк романи “Тристрам Шенди ҳаёти ва қарашлари” (*Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman, 1759-1767*) унга катта шухрат олиб келганди. Адиб яратган бадиий услубнинг янгилиги, ўзига хос ифодавийлиги нафақат адабий танқидчилик, балки китобхон оммасининг ҳам диққат-эътиборини ўзига қаратган эди. Бу роман қатор эпизодлардан иборат бўлиб, мазмун ўзига хос билимдонлик ва ақл-заковат билан тўйинтирилган, муайян режа асосида ёзилган асардан кўра кўпроқ пала-партиш лавҳа ва парчалардан иборат “мажмуа-роман”га ўхшарди. Роман сюжети қизиқарли ва драматик саҳналар, ажабтовур кўринишда тасвирланган характерлар, турли-туман ва ранг-баранг ҳажвий лавҳалар ва ўткир иборалар қоришмасига ўхшаб кетарди. Муаллифнинг ўқи-мишлилиги, билимдонлиги боис ҳикоя доим четга чиқиб кетгучи, кулгили ҳамда қизиқарли, баъзан қалтис тарихлар билан бўли-наверади. Ушбу чекинишлар ўзини ўзи ҳар хил анъаналар ва тартиб-қоидалардан озод, деб эълон қилган муаллифнинг ўзига хос ёр-қин услубидек намоён бўлади. Мунаққидлар Стерннинг ёзув услубини кескин танқид қилишган бўлса-да, аслида, асар режаси олдиндан пухта ўйлаган ҳолда тузиб чиқилган эди. “Маҳорат билан ишнинг кўзини билиб китоб ёзиш – қизиқарли суҳбатга тенгдир”, -

деганди Стерн. Дарҳақиқат, муаллиф “тарих”ни сўзлаб бериш оркали китобхон билан жонли, мазмундор суҳбат куриш мантиғига риоя қилган. Замондошлари Стернни машҳур Рабле ва Сервантес каторига қўйишди, вақт ўтиб эса, Л.Стерн Ж.Жойс, В.Вулф, У.Фолкнер каби ёзувчилар ижодида “онг оқими” услубининг пайдо бўлишига замин яратиб берганлиги маълум бўлди.

Ақл-идроқка йўғрилган маърифат ва юксак маънавият тарқатувчи дунёқарашлардан инсоннинг табиати, ҳис-туйғу ва кечинмалари, ички руҳий жараёнларини тасвирлашга ўтиш нуқтаи назардан кўриб чиқилганда, XIX асрнинг машҳур адиблари Стендаль, Бальзак, Флобер, Толстой, Достоевский Стерннинг содиқ издошлари бўлишди. Лекин том маънодаги “онг оқими” юқорида номи зикр этилган адиблар асарларида тўлиқлигича намоён бўлмади. Гап шундаки, Ғарб адабиётида “онг оқими” аксар ҳолларда “ички монолог”га тенглаштириллар, у билан бир хил ҳисобланар эди. Бугунги кунда XIX аср иккинчи ярми романидаги психологизм хусусида фикр юритилганда, персонаж ҳис-туйғулари, кечинмалари ва фикр-хаёлларини акс эттириш шакли сифатида айнан “ички монолог” назарда тутилади, муаллиф образи четга сурилиб, персонажга жой бўшатиб бериши ва биринчи планга айнан персонаж чиқиши тушунилади.

Модернизм адабиётида “онг оқими” воқеликни акс эттиришнинг асосий бадиий услубига айланди. Шу сабаб “онг оқими”ни анъанавий бўлиб қолган, умумэътироф этилган “ички монолог” тушунчаси билан тенглаштириш нотўғридир, негаки тажрибалар ўтказишга интилувчан модернизм тарафдорларининг ижодида “онг оқими” ҳикоя қилишнинг ўзига хос тури тарзида ажралиб чиқди. Бирламчи, у “психологик таҳлил” элементларини ўзида акс эттирса, иккинчидан, ички нутқнинг, яъни фикр юргизишнинг сўзга айланган оқими, аниқроғи, онг оқимининг деярли барча белгиларини ўз ичига қамраб олади.

“Онг оқими” ўз таърифи ва тавсифи билан эмас, балки бевосита ҳикоя қилишга йўналтирилганлиги, яъни бевосита тасвир объектига айланганлиги билан ушбу бадиий услубнинг ўзига хос хусусияти, бошқалардан ажралиб турувчи хислати каби намоён бўлди.

XX аср бошида шаклланган “онг оқими” услуби ўз атрофига М.Пруст, Г.Стайн, В.Вулф, Ж.Жойс, Ж.Дос Пассос, У.Фолкнер, Н.Саррот сингари машҳур адибларни бирлаштирди. Жеймс Жойс-

нинг “Улисс” романини эса анъанавий “ички монолог”дан сўзмас-сўз ёзиб олинган фикрлар оқимигача бўлган “ички нутқ” манзара-сидек таърифлаш мумкин эди. Сабаби, унда тиниш белгилари ва рафон матн қуриш қоидаларига умуман амал қилинмаганди.

Хуллас, модернизм тарафдорлари томонидан ягона замонавий услуб деб қабул қилинган “онг оқими” руҳий жараёнларнинг оқувчанлигини, атроф муҳит, қолаверса, объектив воқеликни идрок қилишнинг алоҳида парчалардан иборатлигини ҳамда бутун борлиқнинг узук-юлуқлигини, яшин тезлигида ўтиб кетажаклигини тасвирлашга бўлган мойиллиги билан санъатнинг бошқа турларига, масалан, рангтасвир, мусиқа каби тажрибага интилувчан янги йўналишларга катта таъсир ўтказди. Энг муҳими, фақат бадий тасвир усули ёки тасвирлаш техникаси бўлибгина қолмасдан, балки муайян стилистик ва матн тузиш воситаларига эга тажрибавий услуб сифатида намоён бўлди. Шу боисдан, то ҳозирга қадар “онг оқими” – ҳикоя қилиш шакли, адабиётнинг йўналиши, адабий услуб, стилистик усул, бадий тажриба ёки жанрми, деган савол атрофида қизгин баҳс-мунозаралар давом этмоқда.

Адабиётшуносларнинг аксрияти “онг оқими”ни жанр сифатида қабул қилиш нотўғри, деб ҳисоблашади. Чунки жанр – бу бадий асарнинг (поэма, роман, новелла) тарихан шаклланиб келгувчи бир туридир, деган қоида мавжуд. Бироқ адабиётшуносликда бошқа фикр ҳам мавжуд бўлиб, унга кўра жанр – бу муайян бадий маънога эга хусусиятлар мажмуаси эмас, балки ўз архитектоника¹²¹си, услуби, ранглар уйғунлигида у ёки бу даражада бадий маънони конкрет шаклга келтирувчи тизим ҳамдир. Қолбуки, исталган жанрдаги исталган бадий асарни матн назарияси доирасида таҳлил қилгудек бўлсак, у ҳолда, бадий асар матн тузилишининг композицион структураси, фабула¹²²нинг мантиқий-семантик жиҳатдан ривожланиши, матн орасидаги сюжет ривожи ва бадий маънонинг ифодаланиши нуқтаи назаридан муайян параметрларга эга бўлиши лозим. Ушбу параметрлар шу қадар расмий бўлиб кетганки, адабиёт назарияси бўйича ҳақ қандай манба китобхонга у ёки бу жанрнинг ўзига хос хусусиятлари, мазмуни, сюжети ва композицияси, тасвирлаш предмети ва услуби ҳақида батафсил маълумотни тақдим қила олади.

¹²¹ *Архитектоника* – бир бутун яхлит нарсанинг айрим қисмлари ўртасидаги уйғунлик; ўзаро мутаносиблик; композицион тузилиш.

¹²² *Фабула* – адабий. бадий асарда тасвирланган воқеалар занжири.

Хуллас, жанрни муайян матннинг бир тури сифатида қабул қилганимизда, ҳар қандай жанрдаги бадиий асар учун матннинг идеал қиёфаси (модули)ни янглишмай яратиш мумкин. Муайян жанрда ёзилган барча асарлар (роман, повесть, ҳикоя ва ҳоказо) бу модулга мос келиши турган гап. Ушбу идеал модул кейинчалик муайян адабий тур доирасида матнни туғдирувчи тамойил тарзида хизмат қилиши мумкин. Бироқ бу ҳолатда қуйидаги савол туғилади: вужудга келган матн ушбу жанрнинг тури ёки янги жанр турига айланадими? Тахминимизча, жанр – бу аниқ ва ўзгармас хусусиятларга эга асарлар туркумидир. Мазкур хусусиятлар орасидан қуйидагиларни алоҳида ажратиб кўрсатиш мумкин: а) ҳикоя қилишининг мавзуси, предмети; б) нуқтаи назар ва муаллиф муносабати; в) жанр қонун-қоидаларини белгилаб берувчи эстетик (бадиий) хусусияти; г) адабий анъана ва ҳоказо. Адабиётга “дискурс” (мулоҳаза, бадиий фикр) атамаси кириб келиб, одат тусига айланганидан сўнг, унинг табиати, негизини ташкил этувчи таркибий қисмлари, структуравий ва коммуникатив хусусиятлари, асосий турлари хусусида ҳар хил назариялар пайдо бўлиб, истеъмолга кириб кела бошлади. Адабиётшунослик ва тилшунослик илмидаги асосий тушунчалар – “жанр” ва “матн” эволюцион жиҳатдан сезиларли даражада ўзгарди, уларни таърифлаш ва талқин қилишга бўлган ёндашув, ички (мавзу, ғоя, мазмун) ва ташқи (тузилиш, таркибий қисми) ифодаланиш шаклига нисбатан нуқтаи назарлар ҳам ўзгарди.

Аслида, дискурс (лот. *discursus* – нутқ, фикр-мулоҳаза, далил-исбот, суҳбат) – бу нутқ орқали билдирилган фикр-мулоҳазанинг ижтимоий жиҳатдан боғланганлигини таҳлил қилиш тамойили тарзидаги тушунчадир. Ушбу атама билан бевосита ўқувчи ёки тингловчига йўналтирилган илмий, фалсафий ёхуд бошқа муҳим концепциялар белгиланади. Дискурс сўз ва маъно, белги ва мазмун, билим ва унинг сўз орқали ифодаланиш бирлигини англатади; ушбу бирлик фақат кишилар ўртасидаги алоқа, муносабат, суҳбат жараёнида муҳим маъно касб этади. Бундан ташқари, дискурс – бу ўзаро ҳаракатланаётган, бир-бирига таъсир ўтказаётган ижтимоий ва сиёсий субъектларнинг ҳар хил позиция, дастур, ғоя ёхуд мафкураларини асослаш, таққослаш, муҳокама қилишга қаратилган нутқий коммуникациялардан бири ҳамдир. Яна бир муҳим жиҳати, дискурс – бу олдин билдириб ўтилган фикр, мулоҳаза, дунёқараш, нуқтаи назарлар замирида муайян тушунча ёхуд мантиққа асосланиб исбот қилувчи жараёндир.

Бугунги кунда “дискурс” атамаси кўпинча у ёки бу жанр, қолаверса, у ёки бу матн турини белгилаш, таърифлаш учун қўлланилмоқда. Бу ҳолат, дискурс ҳақида ёки аксарият ҳолларда уни жанр билан тенглаштирилганлиги, баъзида эса атама сифатида жанр ўрнида (бадий дискурс, публистик дискурс, илмий дискурс ва ҳоказо) қўлланилганлиги хусусида кетаётганлигини англашмайди. Фикримизча, бугунги кунда жанр, дискурс туфайли, анча кенг-роқ таърифлана бошланганлигига ишонч ҳосил қилиш ўринлидир. Рус адабиётшуноси М.М.Бахтин (1895-1975) таърифича, дискурс – бу дунёқараш, реалликни идрок қилишнинг ўзига хос услубидир. Шунинг учун “жанр” атамаси ҳозирги таърифида кўпроқ “талқин қилиш воситаси”, “муаллиф ва китобхон ўртасида ўрнатилган муомала, муносабат шакли”, деб баҳоланмоқда. Унинг анъанавий таърифи эса янги хусусиятларга эга бўлиб, Б.В.Томашевский уларни “асар композициясини ташкил қилувчи ва бир бутун яхлит бадий маконни яратиш учун зарур бўлган бошқа услубларни ўзига бўйсундирувчи, қолаверса, устулик қилувчи, бирлаштирувчи услублар ёки хусусиятлар”, деб атайди.

Матнни туғдирувчи модуллар тўғрисидаги фикрларни янги талқин қилишга, қайта англаб етишга ёки умуман бошқа янги тушунчани ишлаб чиқишга даъвогарлик қилмасдан, баъзи бир таъриф ва ёндашувларни умумлаштириб, жанрга оид ўзига хос объектив модулни тасаввур қилишга ҳаракат қилиб кўрайлик. Негаки, у матнни туғдирувчи ҳамда жанрни юзага келтирувчи модуллар бўйича кейинги тадқиқотларга, шунингдек, шеърини матнни туғдирувчи механизмни ишлаб чиқишда ҳам асқотиши мумкин.

Назм ёки насрий матнни ҳосил қилувчи поэтика эндигина ривожланиб кетаётганлигига қарамасдан, жанрни шакллантирувчи модуллар хусусидаги турли фикр-мулоҳазалар бадий матн тузилиши тамойилларини ишлаб чиқишда муҳим аҳамият касб этиши мумкин. Бу ерда шунини ҳам таъкидлаш керакки, бадий матнни ва жанрни ҳосил этувчи механизмлар орасида кўп ўхшаш жиҳатлар мавжуд бўлиб, улар фабула, ғоя, сюжет ва композиция каби тушунчалар билан иш кўради.

Адабиётшунос А.К.Жолковский ўз тадқиқотларининг биринчи бадий матнни ва жанрни ҳосил этувчи механизмлар модулини қуйидагича тақдим қилади: фабула (воқеалар ривож); ғоя (муаллиф муносабати, китобхон идроки); композиция (тузилиш при

циплари); “хаётий тажриба” ёхуд “ижодий фантазия” (объектив воқелик). Олим фикрича, бу ерда фабула ва ғоя матннинг хусусиятларига тааллуқли бўлиб, композиция ва воқелик эса бевосита бадиий матнни ва жанрни ҳосил этувчи механизмларни ташкил қилади. Сўнгра, у модулни аниқроқ, тушунарли қилиб кўрсатиш учун атайин соддалаштиради. Чунки бадиий асарни яратиш учун, даставвал, муайян шаклга келтирилган фабула ва ғоя олинади, ўз ўрнида, улардан композиция ва воқелик яратилади, пировард натижада ўзига хос бадиий қурилма ҳосил бўлади. Ўз фикрини давом эттириб, А.К.Жолковский фабула тушунчасини худди “бадиийликдан холи бўлган бадиий сюжет” каби кўриб чиқади. У муаммонинг амалий жиҳатини поэтика (бадиий услуб)га қарама-қарши қўйиб, фабулани “ҳали маҳорат билан ишланмаган хом ашё” сифатида қабул қилади.

Фараз қилайлик, агар бундай расмий ёндашув жанр тушунчасига нисбатан қўлланилса, ўз ўрнида матнга нисбатан юқорида айтиб ўтилган “бадиийликдан холи бўлган бадиий сюжет”дан фойдаланилса, демак, ўз-ўзидан кўриниб турибдики, тасвирлаш предмети ёки мавзу (воқеалар ривож) ҳам айнан шундай бўлади.

Фикримизни мантиқан давом эттирсак, кейинчалик кетма-кетлик билан биринчи планга муаллифнинг тасвирлаш предмети (манба)га нисбатан нуқтаи назари ёки муносабати, сўнгра жанрга оид хусусиятларини белгилаб берувчи бадиий-эстетик қарашлари (композиция), ва ниҳоят, жанр анъаналарига мос келувчи воқеалар ривож (ижодий фантазия) юзага чиқади.

Демак, А.К.Жолковский тақдим қилган жанрни ҳосил этувчи модулни асос қилиб, “онг оқими”ни асар (матн) жанрини ҳосил этувчи механизм қолипидек тасаввур этсак, энг содда, шу билан бирга объектив манзара куйидагича кўриниш олади: мавзу – ғоя – композиция – тасвир шакли. Натижада, барча таркибий элементларга эга бўлган жанрни ҳосил қилувчи янги модул вужудга келади. Бу ерда мавзу – шахснинг ички дунёси, ҳис-туйғулари, кечинмалари, фикр-мулоҳазалари, руҳий ҳолати, маънавий қиёфаси билан боғлиқ, воқеа ва ҳодисалар; ғоя – шахс ички ҳаётининг таҳлили; композиция – “ички монолог” унинг янги, анъанавий бўлмаган тушунчасида, новелладан тортиб то персонажанинг ички нутқини сўзма-сўз қайд этилишигача; тасвирлаш шакли – матннинг кўп ҳолларда метафорали (мажозий) образлиликка кўтарилувчи, бир қолипдан чиқиб кетувчи,

синтактик тузилишидан то тиниш белгилари йўқлигигача бўлган тасвирий воситалар манбаи ҳисобланади.

Шундай қилиб, узоқ йиллар мобайнида тажриба йўриғида қўлланилган бадийий услуб, тасвирлаш услуби, тасвирий восита, ҳикоя қилиш шакли деб ҳисобланган “онг оқими”ни, ҳеч иккиланмасдан, жанр сифатида ҳам таърифлаш мумкин, чунки номлари юқорида қайд этилган адибларнинг асарларида муайян, гарчи, бир қарашдан, тартибсиз, мантиқсиз бўлиб кўринган, аммо диққат билан қаралганда аниқ-равшан, тушунарли шакл мавжуд эканлиги, унинг аниқ бадийий маънога эгалиги, ўзигагина хос таркибий элементлардан ҳосил бўлганлигини ҳам таъкидлаш лозим.

Бу ерда, аслида, жанрни ҳосил этувчи модул ёрдамида янги мазмун вужудга келиши кузатилади. Жанрнинг мустақкам структурасини таъминловчи зарурий компонентлар ишлаб чиқилган бўлиб, айнан ундан янги мазмун, ўзига хос маъно туғилади ва бадийий матнда ўз ифодасини топади.

XXI АСР: ГЛОБАЛЛАШУВ ДАВРИ АДАБИЁТИДА УМУМИНСОНИЙ ТАМОЙИЛЛАР

Жаҳон халқлари ўртасида иқтисодий ва маданий алоқалар XVIII асрнинг иккинчи ярмидан кенг жабҳада ривожлана бошлайди. Бу жараён бир-бирдан узоқ бўлган минтақалардаги адабиётларнинг ўзаро алоқалари, бадиий жиҳатдан бир-бирига таъсирининг кучайишига сабаб бўлди ҳамда жаҳон маданиятининг сифат ва мазмун жиҳатдан янги босқичга кўтарилишини таъминлади, қайсидир бир маънода янги шаклларнинг пайдо бўлишига олиб келди. Ушбу янгиланиш, замонга қараб ўзгариш адабий жараёнда тўлиқ англаб олинди ва бу борада машҳур олмон шоири И.Ф.Гёте 1827 йилда ўз ижобий фикрини билдириб, илк дафъа “жаҳон адабиёти”¹²³ атамасини истеъмолга киритган эди.

XIX асрда шаклланган “Жаҳон адабиёти” тушунчаси, уни англаш тамойили кейинчалик барча миллий ва минтақавий адабиётларни бир-бирига яқинлаштирди. XX аср сўнггида ушбу яқинлик янги хусусият касб этиб, “жаҳон адабиёти” тушунчасидан “умуминсоний адабиёт” тушунчаси сари ўзгара борди. Тўғриси, ушбу янги жараённинг юзага келаётганлиги назарий жиҳатдан ўз вақтида илғаб олинмади. Бир-бирдан узоқ, турли минтақаларда жойлашган мамлакат ва халқларнинг ўзаро иқтисодий ва маданий алоқалари фаоллашуви ва жадал суратда тараккий этиши жаҳон адабиётидан умуминсоний адабиётга ўтишнинг рағбатлантирувчи омили сифатида хизмат қилди ва мантикий равишда ҳар хил миллий адабиётларнинг бир-бирини бойитиши, бир-бирига сингиб кетиши, ўзаро таъсир этиш жараёнларида акс этмасдан қолмади. Ўтган асрнинг иккинчи ярмидан бошлаб сифатли таржималарнинг ортиб бориши, хорижий тилларни кенг қўламда ўрганиш, янги методологияларга бой адабиётшунослик илмининг юзага келиши умуминсоний адабиётнинг шаклланишида рағбатлантирувчи омилга айланди. Дарҳақиқат, ўтган асрнинг 60-70 йилларида Ғарб мамлакатларида вужудга келган “янги танқидчилик” (Р.Барт, Ц.Тодоров, Ю.Кристева ва бошқалар) тилларни бадиий матн таҳлили ва талқини орқали чуқурроқ тушуниш ҳамда ўзлаштиришда асосий тамойил сифатида қабул қилди. Ушбу жараёнда Шарқ ва Ғарб, Осиё ва Европа, Лотин Америкаси ва Европа каби жуғрофий ва тарихий жиҳатдан бир-бирдан йироқ бўлган минтақалардаги адабиётларнинг ўзаро таъ-

¹²³ Қаранг.: И.П.Эккерман. Разговоры с Гете. – М., 1934. – С. 348.

сири, шунингдек, замонавий адабиётнинг қадим адабиёт билан узвий боғлиқлиги муҳим аҳамият касб этди. Маданиятларнинг бир-бирига ўзаро таъсири, ҳамкорлик алоқалари, телевидение ва интернет тармоғи каби янги коммуникация воситаларнинг пайдо бўлишига сабаб бўлди.

Хуллас, XX асрнинг сўнгги чорагида адабиётларнинг сифат ва мазмун жиҳатдан бойиб бориши, ўзаро алоқалар ва таъсирнинг юксалганлиги умуминсоний адабиётнинг вужудга келиш жараёнига асосий туртки бўлди. Таъкидлаш керакки, мазкур жараён XX аср билан тарихда қолиб кетмади, балки XXI аср бўсағасида бошланган “адабий глобаллашув”га ҳам кенг йўл очиб берди. Янги йигирма биринчи юз йиллик ўзининг илк қадамини электрон алоқа воситалари билан қуролланган, исталган тилда ёзилган матн билан танишишга имкон берувчи дастурларга эга интернет воситаси ёрдамида ташлади. Ўз навбатида, бу жараён эстетик интеграциялашув ва адабий глобаллашув жараёнларини жадаллаштирмоқда. Бу эса ўз навбатида тубдан янги – умуминсонийлик ва глобаллашув жараёнига эга бўлиш, уни амалга ошириш ва ниҳоясига етказишга имкон яратаяпти. Маданиятда, худди иктисодда бўлгани каби, глобаллашувнинг икки бир-биридан тубдан фарқ қилувчи шакли кузатилмоқда, деб ёзади таниқли рус адабиётшуноси Ю.Б.Борев¹²⁴. Биринчи шакли – бу америкача глобаллашув. Барқарор молиявий-иктисодий кудратига таянган АКШ ўзининг “оммавий маданият”ини жаҳон маданий маконига сингдиришга ҳаракат қилаяпти. Бу ҳол америка адабиётининг дурдона асарлари (У.Фолкнер, Э.Хемингуэй, Ж.Стейнбек ва бошқалар) ёки фильмлари (масалан, “Вестсайд тарихи”, “Титаник” каби) билан жаҳонни танитса, айни пайтда, зўравонлик саҳналари орқали китобхон ва томошабин қалбини оғритувчи, улар дунёқарашини заҳарловчи, дидларини заифлаштирувчи юзлаб бетайин асарларни ҳам тарғиб этмоқда. Иккинчи шакли – бу умумбашарий, яқдил, турли халқларнинг маънавий ва маърифий қиёфаларини бирлаштирувчи, миллий маданиятлар ва қадриятлар билан жаҳон адабиётини бойитишда намоён бўлган глобаллашувдир. Бу шаклдаги адабиёт миллий маданиятлар мустақиллигини, ўзига хослигини на бетакрорлигини саклаган ҳолда, ўз ичига бошқа миллат ва халқлар адабиёти ютуқларини сингдириб олганлиги билан муҳим аҳамият касб этади.

¹²⁴ Борев Ю.Б. Культуры и историческая парадигма. Бытие человечества // Теоретико-литературные итоги XX века. Том I. – М.: Наука, 2003. – С. 45.

Адабиётшунослар таърифича, умуминсоний адабиётнинг ўзига хос хусусиятлари асосан қуйидаги парадигмалар замирида ёритилажак:

– миллий ўзига хосликни сақлаган ҳолда барқарор умумий хусусиятларга эга бўлиш;

– ўз миллий анъаналарига, шунингдек, ўзга макон ва замон муносабатларида бир-бирига боғланмаган адабиётларга таяниш;

– жамият онгида ҳамда бадий анъаналар замирида умуминсоний қадриятларни қарор топтириш;

– адабиётни миллий рух негизида тушуниладиган умуминсоний қадриятларга қаратиш ва йўналтириш. Бу ерда умуминсоний қадриятларни миллий ўзига хослик замирида тушуниш, айти пайтда, умумий сифат ва хусусиятларга эга бўлиш асосий мезон ҳисобланади;

– китобхонда турмуш тарзи, урф-одатлари, анъаналари, маданияти жиҳатидан бир-биридан фарқ қилувчи халқлар адабиёти билан танишиш. Бу ҳолатда уларни тушуниш имкони шаклланади;

– муайян миллий адабиётга ўзга адабиётларнинг бадий маҳорат ва услубий қирралари интеграцияллаша боради;

– шарқий-ғарбий (Осиё-Европа), шимолий-жанубий (Африка-Европа) ва атлантикааро (Европа-Америка) адабиётларида бадий синтез шаклланади.

Дарҳақиқат, глобаллашув асрининг энг характерли жиҳати – бу ХХІ аср “маданиятшунослик харита”сининг тузилишидир, у бир бадий яхлитликда “умуминсоний адабиёт” тушунчасидаги замонавий тасаввурнинг туб моҳиятини акс эттириш хусусиятига эга бўлади.

Масалан, асли келиб чиқиши ливанлик бўлган француз ёзувчиси Амин Маалуф (*Amin Maalouf*, 1949) қаламига мансуб “Левант дарвозаси остоналари” (*Les Échelles du Levant*, 1996) романида “маданиятшунослик романи”нинг, ёки аниқроқ қилиб айтганда, “умуминсоний адабиёт”нинг бир кўриниши мужассамлашганини кузатамиз. Байрут яқинида тоғ ёнбағридаги қишлоқда тугилиб улғайиш, “Кун” номли газетадаги фаолият, олтмишга яқин давлатларга қилинган зиёрат, Ливанда рўй берган хунрезлик уруши, Францияга ноилож эмиграция қилиниш, ва ниҳоят, 1993 йилда нуфузли Гонкур мукофотига сазовор бўлиш, умуминсоний қадриятлар билан “бирлашиш”, уларга “қўшилиш” билан боғлиқ бир қатор романларни яратиш, “беватанлик” деган ягона тушунчада бирлашиб кетган Шарк ва Ғарб мавзуси – буларнинг ҳаммаси Амин Маалуф биография-

сининг асосий мазмунини ташкил этади. Муаллиф шахсий ҳаётининг реаллиги, замонасидаги ижтимоий ҳаётнинг реаллиги ва романга доир тасаввури Маалуф асарларида гоҳо бадий, гоҳо фожиали контекста ҳаракатланади.

Асли Фаластинда туғилиб ўсган америкалик мунаққид Эдвард Вади Саид (*Edward Wadie Said, 1935-2003*) таърифича, Маалуф асарларида “оламшумуллик” тамойили, яъни реаллик ва матннинг бир-бирига ўзаро таъсири, ўзаро ҳаракати ва ўзаро алмашинувининг ўзига хос жиҳати яққол намоён бўлган. Уларда матнлар (шу жумладан олам ҳам) “чатиштирилиш”и натижасида ягона матн ҳосил бўлади, яъни мафтункор ва афсонавий “шаркий бозор” (“*bazaar orientale*”) га, умуммаданий яхлитликни ҳосил қилувчи мозаикага, ўзига хос “жаҳон миқёсидаги умумийлик”ка айланиб боради.

“Лавант дарвозаси остоналари” романининг марказга интилувчан тенденцияси унинг структурасида, ҳикоя қилиш услубида, қолаверса, қаҳрамон рефлексиясида ҳам намоён бўлади. Бу фикр асоссиз бўлмаслиги учун романдан бир парчани таржимада келтирамиз: “Ҳа, айнан шундай, у бир муслима ва яхудий аёл! <...> Ҳа, бир вақтнинг ўзида у яна кўп бошқа хислатларга ҳам эга. У ўзининг ўтмишда Марказий Осиё, Турк Анатолийси, Арабистон, Украина, Бессарабия, Арманистон, Баварияда яшаган забткор ва қочқин аждодлари билан фахрланарди. <...> Унда ҳеч вақт ўз қонидаги ирқий заррачалар, қалбининг парчалари ўртасида танлон ўтказиш иштиёқи бўлмаган”¹²⁵.

Амин Маалуф қаҳрамони – ҳақиқий “умумбашар одами”, глобаллашув давридаги маданиятлар саргардони ҳисобланади. У Усмонли турк сулоласидан бўлган зоти улуғ оилада туғилган, отаси турк, онаси армани аёли. У ҳақда қуйидаги таъриф келтирилади: “Ўша машъум ва манҳус йилда (1915) армани аёл ўз қорнида усмоний туркдан бўлган болани кўтариб юриш нималарни англаганини ким бугунги кунда тушунишга қодир, билмайман...”¹²⁶ “... у яхудий аёлга уйланган, француз Қаршилиқ ҳаракати қатнашчиси, арманилар зич яшайдиган даҳаларни кўчириш дастурларини ишлаб чиқишда қатнашган, уруш, очлик, оммавий қирғин, эпидемия ва эмиграцияни, ота-онасининг вафотини, араб-исроил урушини, акли

¹²⁵ Амин Маалуф. Врата Леванта. Роман о нетерпимости, прощении и стойкости духа. М.: Изд-во: Текст, - С. 130.

¹²⁶ Ўша ерда. Б. 48.

заифлар учун клиникада йигирма йил мобайнида мяни айнитувчи даволаш муолажаларини бошидан кечирган; навбатдаги уруш пайтида клиника нейтрал худудда қолиб кетганда, қахрамон отаси унга Оссиан исмини кўйгани бежиз эмас. “Исён!” - камоқдан қочиб кетади. У ўзининг жуссаси кичкина бўлиб қолган, сочлари оқариб кетган аёлини, ўз хотинини, ўз Кларасини ахтариб топади...”¹²⁷

Роман хотимаси реаллик ва матн ўртасидаги ўзига хос ўзаро алоқадорликни, ўзаро ҳаракатни яна бир қарра таъкидлайди. Бутун бошли асарда кўп қиёфали ва нимага қодирлигини олдиндан пайқаб бўлмайдиган реаллик қатъий коидалардан холи, очикдан-очик романий шаклда гавдаланади, бу шакл бир тахлитда, бир маъноли тушунишни истисно қилади, талкинларнинг кўплигини тақозо этади. Жумладан, дунё миқёсидаги ўзгаришлар, дунёни ларзага келтирувчи кулфат, ҳалокат ва фожиаларни бошдан кечираётган даврда бутун борлик, реал воқелик, қолаверса, инсон ҳаётининг дудмоллиги ва маъносизлигини ўзида мужжасам этади.

Бирдамлик ва оламшумуллик гоёси, ўзига хос янги универсал гоё бўлиб, бу “Европа ягона уй” деювчи гоёни рад этиш, бутун дикқат-эътиборни “учинчи дунё” маданиятларига қаратиш, “маргинал маданият”, “катта” ва “кичик” адабиёт тушунчасидан воз кечиш машҳур француз ёзувчиси Жан-Мари-Гюстав Ле Клезю (*Jean-Marie Gustave Le Clézio*, 1940)нинг қатор асарларида ўз аксни топди ва у 2008 йил (“Мондо” ва бошқа ҳикоялар” тўплами учун) Нобел мукофотига сазовор бўлди.

“Сарсон юлдуз” (*Etoile errante*, 1992) романида ушбу бирдамлик асарнинг бадиий тўқимаси, поэтикасида ажойиб тарзда гавдалантирилади, унда қадим мифологиянинг анъанавий рамзлари Инжилнинг икки, яъни “Қадимги аҳд” ва “Янги аҳд” илоҳий китоблари ўзга шаклга киритилган мифологик сюжетларга чамбарчас боғланган бўлиб, уларни христиан ва ислом динидаги мифологик сюжетлар, турли мамлакатлар миллий фолклоридан ажратиб бўлмайди; француз, яҳудий, итальян, араб каби қахрамон образлари ҳам бегона азоб-уқубат, жабр-жафосиз Курраи Замин маконига тарқалиб, “ўсиб” кетади.

Глобаллашувнинг замонавий тенденцияларини ўзида мужжасам этувчи ва “умуминсоний адабиёт”нинг туғилиши замонавий жараёнининг турли модулларини яратувчи янгиланган универ-

¹²⁷ Ўша ерда. Б. 76.

сализм, муқобил вариантлар асосида янги синтез, беҳад кўп маданий айнан ўхшашлик ғоялари “тотал (оммавий) роман”нинг кўпгина турларида ёрқин намоён бўлаяпти. “Тотал (оммавий) роман” – бу XX асрнинг ўзига хос универсал синтези, аниқроқ қилаб айтганда, бир бадиий яхлитликда синтез, симбиоз, мозаика, структуравий бирликнинг ҳар хил кўринишлари орқали авваллари турли жанрга оид системаларда ҳаракатланган жанрлар, миллий анъаналар, динлар, инсоний билимлар, психологик тажрибалар ранг-баранглиги жамланганлигидир. Бундан ташқари унда адабиёт хотираси, инсониятнинг маънавий тажрибаси жамланган, бироқ эндиликда улар битта асарда бутунлигича қамраб олина олмайди, тўлиқ англаб олина олмайди, негаки улар кўп қиррали универсал диалогик рефлексия билан тўйинтирилган, ҳеч бир муболағасиз айтиш мумкинки, асар дунё ва инсон ҳақидаги СЎЗга айланади ва “умуминсоний адабиёт” тушунчасининг ўзига хос замонавий кичик бир модули бўлиб қолади.

Бошқа бир француз ёзувчиси Мишел Батайнинг (*Michel Bataille*, 1926) “Рождество арчаси” (*L'Arbre de Noël*, 1967) асари “умуминсоний адабиёт” модулининг намунаси сифатида намоён бўлган универсал роман вариантыдек гавдаланади. Монологик тавба-тазарунинг миллий анъанасига содиқ қолган ҳолда, уни “хитобнома роман” кўринишига ўзгартирар экан, муаллиф ушбу ўзгарган француз анъанасини “умуминсоний” бирдамлик асносида диалог тарзида қуришга ҳаракат қилади. “Хитобнома роман”да биринчи шахс номидан олиб борилаётган ҳикоя учинчи шахс томонидан олиб борилувчи ҳикоядан асло ажралмайди, балки ўзига хос яхлитликни ҳосил қилганлигини таъкидлаб ўтмоқ айни муддаодир.

Ҳожиали шахс, инсоният тарихини, инсон тафаккури ва дардуазобини (“Қадим аҳд” ва “Янги аҳд”дан олинган парафразалар, Инжилда келтирилган исм ва номлар, Полинезия маъбудаларию, Миср худолари, католик ва православ байрам ҳамда эътиқодлари, буюк француз мутафаккири Блез Паскаль (*Blaise Pascal*, 1623-1662)нинг “Фикрлари” (*Pensees*, 1657), хитой ва олмон донишмандлари, француз натурализи тарафдорлари ғоялари, бадиий адабиёт қаҳрамонлари ва ҳоказо) ўзида акс эттириб, театр, мусиқа, кино, шеърят, мумтоз психологик роман ва замонавий санъат каби ҳар хил санъатларнинг бадиий тажрибасини ўз ичига сингдириб, полилог жараёнга киришишга ҳаракат қилади, ўзаро келишувга,

мурасага бормоқчи бўлади, жумлаи оламдаги мавжуд умумбашарий, теран бирликнинг бирдамликка эришишига ҳаракат қилади.

Ранг-баранг “камалак”, “чиройли мозаика” модули “умуминсоний адабиёти”нинг шаклланиши, қарор топиши йўлларини олдиндан белгилаб берувчи беҳад кўп, ўзаро чатишиб кетган айнан маданий ўхшашликларнинг вариантыдек намоён бўлмоқда. Бу ҳолат Максанс Фермин (*Maxence Fermin*, 1968) қаламига мансуб “Қор” (*Neige*, 1999) номли романда ўз аксини топган; айтиб ўтиш керакки, бу романда классик япон ва замонавий европача адабиётнинг ўзаро чатишиб кетган яхлитлиги ажойиб тарзда мужассамлантирилгандир. Романнинг бутун структура ва поэтикасида чатишиб кетган ушбу яхлитлик хокку анъанавий япон шеърятини ва символизм руҳининг уйғун бирикмаси ҳосиласидир. “Нарсаларнинг ғамгин сеҳри ва маънос таровати” япон эстетикаси ва шозистларга хос бўлган нарсалар дунёсини четдан туриб қайд этиш ва одамларни “моддийлаштириш” хусусияти, диалогга киришиб, таққослана олмайдиган тушунчаларнинг бирлигида, бирдамлигида дунёга келган янги маънони англашга олиб келади. Ҳаёт фалсафасидек, ҳақиқий билишдек намоён бўлувчи мушоҳада поэзияси, “караш”нинг янги роман назарияси ва европача символизм анъаналари, бир-бирини яққол ифодалаб, бўрттириб тасвирлаб, қолаверса, таъкидлаб, ўзида янги романий яхлитликни туғдиради.

Инглиз адиби Кадзуо Исигуро (*Kazuo Ishiguro*, 1954) қаламига мансуб “Биз етим бўлганимизда” (*When We Were Orphans*, 2002) романи бугунги кун “маданиятшунослик романи”нинг ёрқин намунасидек хизмат қилиши мумкин. Кадзуо Исигуро 1954 йилда Японияда туғилган, тўрт ёшидан Англияда истиқомат қилиб келади. Эндиликда таниқли инглиз ёзувчиси, асарлари дунёнинг йигирма саккиз тилига таржима қилинган, нуфузли халқаро мукофотлар соҳибидир.

“Биз етим бўлганимизда” романида классик ҳикоя қилишнинг барча анъанавий элементлари бордек, яъни тарих, персонаж, сюжет, конфликт ва ҳоказо. Лекин кўпгина узук-юлуқ саҳифалар, алоҳида парчалардан иборатлилик, сабаб ва оқибат алоқадорлигининг йўқлиги, мавҳумлик, реаллик ва хаёлийлик чегараларининг аниқ эмаслиги романи, классик ҳикоя қилиш услубининг барча анъанавий унсурларини тубдан ўзгартириб юборади, уларни ўзгарувчан, мустаҳкам эмас, мавҳум кўринишга олиб келади. Асосий урғу маданий онг муаммосига, маданий ғайришуурийликка қаратилади.

Ушбу замонавий жанрлараро насрида детектив жанри, “қора насри” шакли, қолаверса, қиёфаси ўзгартирилган ижтимоий-тарихий роман ва “тарбиявий роман” синтез орқали бирлаштирилгандан кўра, кўпроқ қандайдир бир симбиозда ўзаро тахмин қилинади, бир-бирини такозо этади. Роман қаҳрамони – Шанхайда туғилиб ўсган ёш Кристофер учун Англия ҳеч қачон “ўз уйи”га айланмайди; унинг дўсти – ёш Акиро ҳам Шанхайда катта бўлган, болалик шўхликлари учун ота-онасининг дўқ-пўписаси, яъни “уй”ига – Японияга жўнатиб юбориш унинг учун энг даҳшатли жазога айланади, негаки у бир марта Японияда бўлган ва ўзини у ерда умрбод бегонадек ҳис қилиб улгурган эди.

Хитой, япон, инглиз анъаналарини таққослаб кўриш, қарама-қарши қўйиш, ўзаро ҳаракат, ўзаро таъсир, ўзаро алоқада кўриш, уларнинг муносабатдошлиги, бир-бирини инкор этиши, ўзаро рад қилиши ва бир-бирига сингиб кетиши ҳамда бири-бирини тўлдириши, бойитиши жараёнлари, шунингдек, бу жараёнларда кечаётган таълим-тарбия тизими, тафаккур, дунёқараш, борлиқни ҳис қилиш, қолаверса, психологик тамойилларнинг уйғунлиги, яъни шарқона мушоҳада, ўз ўй-хаёлларига чўммоқ, ички ҳис-туйғаларга таяниш – буларнинг ҳаммаси романда, айниқса, Акиро фикр-мулоҳазаларида, Кристофер рефлексиясида тез-тез учраб туради. Бошқа тарафдан, рационализм, яъни европача мантиқ кундалиқ ҳаётда, маиший, психологик, фалсафий даражада аслидай тикланиб, рамзий маъно касб этади. Юқоридаги фикрларни тасдиқлаш учун романдан олинган ушбу парчани келтириб ўтиш кифоя: “Уйнинг ташқи, Ғарб тарафидаги эшиклари – одатда эман дарахтидан ясалган, уларнинг мисдан ясалган тутқичлари ярқирагунча тозалаб қўйилган; ички – япон тарафи лак билан пардозланган ялтироқ ромлар бўлиб, юпқа қоғоз тортиб қўйилган, қоғозларга нафис ва бежирим нақш ҳамда расмлар чизилган”¹²⁸.

Рамзий ишора, рамзий маъно кўпинча экзистенциализм руҳи билан суғорилганлигини ҳам кузатамиз: “Ўлим тушагида ётган, жон бераётган японлар, хитойлар, французлар, инглизлар қайси тилларда фарёд чекмасинлар, улар нақадар ўхшаш жаранглайди! Ўлим олди юракни эзгувчи фарёдлар ҳам, ҳозиргина тугилган чақалоқникидай ягона оҳангдадир”¹²⁹.

¹²⁸ Исигуро К. Когда мы были сиротами. – Пер. И.Дорониной. - М., Изд-во: Эксмо, 2007. – С. 41.

¹²⁹ Ўша ерда. Б. 252.

Қаҳрамонлар болалиги пайтида Шанхайда бўлиб ўтган халқаро анжуман турли маданиятлар ранг-баранг ва хилма-хиллиги, айни пайтда эса маънодош ҳамда бирдамлигининг рамзий маъноси, намунаси тарзида хизмат қилади; унда иштирок этган хитой, япон, инглиз, француз, араб, рус ва америкалик болалар ўзларини ягона оиладек ҳис қилишади, бир-бирини сўзсиз тушунишади. Шанхай улар тасавурида “ягона умумий уй”га айланади. Аслида, душманлик ва адоват руҳига тўла дунёнинг ташвишлари бу уйда яшаётган етим болаларда ҳам шаклланган; ўз маданиятидан узоқлаштирилган, “егти ёт бегона” маданиятларни ўзлаштириб олган ва ўзиники деб ҳисобловчи бу болалар ўз “ота-онаси”, “қадрдон уй”нинг аста-секин йўқолиб бораётган соялари ортидан бутун умри изма-из таъкиб қилишга маҳкум этилгандир. “Муайян ватандан, ҳатто минтақадан мажбуран чиқариб юбориш, ватангадо этиш - глобаллашувнинг асосий “сюжети”дир”, деб ҳисоблайди адабиётшунос М.А.Глостанова¹³⁰.

Ота-она, Уй, Курраи Заминдаги ҳар бир жой архетипи фалсафий, психологик ҳамда ҳаётий жиҳатдан мазмунсиз, маъносиз бўлиб қолади. Болалар “жаннат”дан, ўзига тегишли бўлган уйдан аслида, ҳайдаб чиқарилган, қардошлик ва ҳамжиҳатлик ришталари уруш томонидан барбод қилинган. Англияда таҳсил олиб, машҳур детективга айланган Кристофер бу юртда “ўзиники” бўла олмай, Шанхайга қайтади. Ота юртга келиб, у қачонлардир ўғирлаб кетилган ота-онасининг аниқланмаган “жиноят”ини очишга, ҳеч бўлмаганда, уларнинг изини топишга ҳаракат қилади. Унинг ўтмишга қилган “саёҳат”и бугунги куннинг ақлбовар қилмайдиган реал воқелигига айланиб кетади. Хронологик жиҳатдан воқеалар тафсилоти XX асрнинг 30-йилларидан то 60-йилларигача давом этади. “Саёҳат” чоғида у болалик давридаги дўсти Акирони кутқаради ва бемаврид йўқотади. Япон аскарига айланган Акиро болалиги кечган ўз “уй”ига ўқ отишга мажбур бўлади, энг даҳшатлиси, бу “уй” – унинг ягона уйдир, бошқаси унда йўқ ва ҳеч қачон бўлмаган. Кристофер охири жирканч ва кўркинчли жиннихонадан таҳқир ҳамда қалтаклардан бутунлай ақддан озган, эс-хушини йўқотган ўз онасини топади.

Асарда XVIII аср “қора роман”и анъаналари ҳам кўзга ташланади. Романда урушнинг даҳшатли манзаралари, япон бомбалари харобага

¹³⁰ Глостанова М.В. От постмодерна и постколониальности к теориям глобализации. – М., 2004. - С. 203.

айлантирган, остин-устун қилиб юборган “кашшоклик ини” – Шанхай даҳаларини тасвирлаш олдинги планга қўйилган. Бу манзаралар тикланган хотиралар, ҳис-ғуйғулар эвазига, фактларнинг ноаниқлиги, узук-юлуқ парчалардан иборатлиги, эҳтимоллиги хаёлан мантиққа зид равишда матнда уйғунлаша боради, бир-бирига мос тушади.

Мазкур маданиятшунослик романини “умуминсоний адабиёт” андозасида, замонавий фикр-мулоҳазалар контекстида назардан кечирсак, унда файласуф Г.Альтшулер кашф қилган “пўлат эритиш қозон”и деб аталувчи модул мужассамлантирилган, яъни маданиятда глобаллашув тенденциялари муқаррарлиги фараз қилинган дейиш мумкин. Айни пайтда, миллий айнан ўхшашликлар, яъни миллий анъаналар бир қадар хаспўшлангандек кўринади. Ҳа, бугунги кун ва яқинлашиб келаётган интеграциялашув жараёнлари модулларини тарғиб қилувчи асарларда турли миллатлар, миллий анъаналар ва маданиятлар уруш туфайли сургун қилинган, беватан қолган, фожиавий ҳолатга тушган миллатга ўхшаб кўринсада, аслида, у ўз маданияти ва ўзига хослигини сақлаб қолади. Аҳамиятли томони шундаки, асосий ургу аста-секин вужудга келаётган беҳад кўп маданий яхлитликнинг синкретизми, бир-бирига чатишиб, уйғунлашганлигига қаратилади.

Нафсиламп, француз ва испанзабон ёзувчи Фернандо Аррабаль (*Fernando Arrabal*, 1932), асли ливанлик, бироқ француз тилида ёзадиган Амин Маалуф, япониялик, бироқ инглиз тилида қалам теб-ратаётган Кадзуо Исигуро романларида миллий менталитет, миллий анъана эмас, балки бугунги кунда дунё миқёсидаги кечаётган туб ўзгаришлар, ҳалокат ва кулфатлар олдида уларни йўқотиш асосий ибтидога айланиб борапти. Дунё миқёсидаги туб ўзгаришлар, ҳалокат ва кулфатлар деганда, биз, энг аввало, урушлар, терроризм, муҳожирлик, ирқий камситиш, беватанлик каби тарихий ва психологик зарбаларни назарда тутаяпмиз. Кадзуо Исигуронинг “Биз етим бўлганимизда” номли романидан фикримизни тасдиғи учун ушбу парчани келтириб ўтайлик: “Кристофер, сен етарлича инглиз эмасан! – деди ёш Акиро ўз дўстига қараб, – мен эса етарлича япон эмасман!”¹³¹.

Ўзида муайян бадий яхлитликдаги глобаллашув тенденциясини мужассам этувчи “умумбашарий адабиёт”нинг намунаси бўлмиш замонавий маданиятшунослик романларининг ўзига хос хусу-

¹³¹ Кадзуо Исигуро. Когда мы были сиротами. – Пер. И.Доронина. М., Изд-во: Эксмо, 2007. – с. 78.

сиятларини умумлаштириб, адабиётнинг бугунги кунда “олдинга қаровчи”, “олга интилувчи” азалий вазифасига эга бўлаётганини қузатарканмиз, уни тан олишдан бошқа чорамиз йўққа ўхшайди. Чунки бу каби асарлар келгуси умумжамиятнинг хусусиятларини, шаклларини, қолаверса, қиёфасини кашф этади, олдиндан пайқаб, турли-туман, ранг–баранг шакллар ичидан энг муносибини, тўғри келувчи модулини танлаб, бизга тақдим этади, – деган хулосани чиқариш мумкин. Бироқ бундай асарларда интеграциялашув жараёнини бирхиллаштирилиши, уни бир шаклга келтирилишига асло йўл қўйиш мумкин эмас, ҳар хил цивилизациялар, миллий анъаналар ва кадриятлар ўртасидаги ўзаро келишув орқали имкониятлар даражасида амалга ошириш даркор. Бундай асарлар инсониятнинг ягона маънавий борлигини ҳамда кўп маъноли, полифоник дунёқарашини ўзида мужассам этиши лозим бўлади.

Хулоса қилиб айтадиган бўлсак, “умумбашарий адабиёт” мазмунида қуйидаги асосий тамойиллар мужассам бўлади:

– жаҳон миқёсида, оламшумуллик касб этаётган “шарқона бозор” модули кўринишида намоён бўлаётган “умумбашарий адабиёт” (Ле Клезю, Маалуф каби адиблар асарлари);

– “ранг–баранг камалак”, “қуроқ кўрпа”, “чиройли мозаика” модули кўринишида намоён бўлаётган “умумбашарий адабиёт”. Бу ерда уйғунлашиб кетган, маданий айнан ўхшашлик муҳим аҳамият касб этишини унутмаслик лозим (М.Фермин асарлари);

– ўзаро уйғунлашиб кетган умуммуштараклик замиридаги диалогда акс этиб, миллий анъана тусини олаётган “умумбашарий адабиёт” (М.Батай асарлари);

– “пўлат эритиш қозони” кўринишида намоён бўлган “умумбашарий адабиёт”, бу ерда синкретизм тамойиллари ошкора миллий айнан ўхшашликни сақлаш билан уйғунлашади, мужассамлашиб боради (К.Исигуро асарлари).

Табиийки, адабиётда, биз ҳали англаб улгурмаган, тушуниб етмаган турли адабий шакллар етилиб, тадрижий равишда ривожланиб боради, айнан ноёб маданият, маърифат, маънавият шакллари куртак отади; миллий адабиётларнинг универсал бирлиги замирида турфа ранг бадий асарлар пайдо бўлади. Бундан қайриб юз етмиш йил бурун “жаҳон адабиёти” атамасини илмга татбиқ этган буюк олмон шоири ва мутафаккири И.В.Гёте башоратини инобатга олгудек бўлсак, ҳақиқатга бирмунча яқинлигимиз аниқ кўринади.

МУНДАРИЖА

<i>Ҳ.Болтабоев, М.Маҳмудов. Мумтоз адабиёт ва модерн адабиёти...</i>	3
Жаҳон адабиётида модерн ва модернизм тушунчаси.....	9
XX аср модернизм насрининг тадрижий талқини.....	15
Марсель Пруст.....	35
Жеймс Жойс.....	76
Эрнест Хемингуэй.....	109
Уильям Фолкнер.....	122
Франц Кафка.....	151
Лотин Америкаси “сеҳрли реализми”.....	170
Постмодернизм ва унинг тамойиллари.....	252
Постмодернизм ёхуд Умберто Эко ижоди.....	274
“Онг оқими” – ҳикоя қилиш шаклими ёки жанр?.....	285
XXI аср: глобаллашув даври адабиётида умуминсоний тамойиллар.....	295

Адабий-илмий нашр

Нашриёт муҳаррири: Маҳкам Маҳмудов
Мусахҳиҳа: Камола Болтабоева
Техник муҳаррир: Беҳзод Болтабоев

«MUMTOZ SO‘Z»
масъулияти чекланган жамияти
нашриёти

Нашриёт лицензияси АИ № 103. 15.07.2008
Теришга берилди: 09.07.2012
Босишга рухсат этилди 18.08.2012
Қоғоз бичими 60x84 1/32. Офсет қоғози
Times New Roman гарнитураси. Ҳисоб-нашриёт тобоғи 18,0
Шартли босма тобоғи 19,2. Адади 200
Баҳоси келишилган нарҳда

Тошкент, Навоий кўчаси, 69.
Тел: 241-60-33

«MUMTOZ SO‘Z»

масъулияти чекланган жамиятининг
матбаа бўлимида чоп этилди. Буюртма 13/12
Манзил: Тошкент, Навоий кўчаси, 69.
Тел: 241-81-20