

XX аср

МОДЕРН ДАБИЁТИ

Муҳаммаджон ХОЛБЕКОВ

АНЗАРАЛАРИ



МУҲАММАДЖОН ХОЛБЕКОВ

XX АСР МОДЕРН АДАБИЁТИ МАНЗАРАЛАРИ

Мақолалар тўплами

Тошкент
«MUMTOZ SO‘Z»
2012

19895

2011

УДК: 821.512.133
КБК 83.3(5Ў)

XX аср жаҳон адабиётини сиёсат ва бир томонлама фикрлардан холи равишда англаш, уни аср ижтимоини ва бадий воқелиги яратилган жараёнда тасаввур қилишга уриниш тўғрисида кирган мақолаларнинг асосий мақсадини ифода этади. XX аср Г'арб 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 фақлари доктори, профессор Ҳамидулла Болтабоев;
филология фақлар номзоди, доцент Маҳкам Маҳмудов

Такризчи:

Филология фақлари доктори, профессор Умарали Норматов

83.3(5Ў)6

X-72

Холбеков, Муҳаммаджон.

XX аср модерни 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 истиқлол даврида ўзбек адабиёти (наsr, шеърят, адабиёт тарихи ва назарияси) янги даврга қадам қўйгани ва у жаҳон адабиётигаги модернизм, структурализм, экзистенциализм, “сехрли реализм”, постмодернизм ва бошқа “...изм”ларнинг вакиллари фақат номлари янгилиги билан эмас, балки бу адабиётлар мазмун, 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 (хатто антик даврларда) мавжуд бўлган ижодий йўналиш, оқим, метод-усуллардан, 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 Никок, Умберто Эко ва бошқалар ўз асарларига Гомер, Шекспир, Рабле, Сервантес, В.Гюго асарларидан айрим ғояларни ва хатто матн парчаларини ҳам аралаштириб, “манбаини топиш” дегандай адабий топишмоққа айлантириб юборганлар. Гоҳида модернчилар ҳикоя, новелла жанрини “янгилаш” жараёнида бадиия, эссе, хатто адабий-танқидий ўй-мулоҳазаларини ҳам бадиий адабиётга аралаштирганлар. Хусусан, аргентиналик адиб Луис Борхес ижодида бу ҳодиса жуда кўп учрайди. У “Марвли ҳаким ёхуд никобли пайгамбар” бадиасида Муқанна кўзғолони воқеасини тилга олмаган ҳолда фақат унинг “Қора атиргул” китобида айтган фавкулудда ғаройиб, диний-мистик, фалсафий қарашларини баён қилади. Ганни Муқаннанинг кимёгар эканлигини, жун либосларини исталган ранг, бўёқлар билан ўзгартиришини, каерга борса, ўзи билан ўргатилган икки арслонни бирга олиб юришини, бу арслонлар унинг жамоли нурини кўргач, кўр бўлиб қолганлигини, динши инкор этувчилар охиратда 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 модерни асарларида антик давр мумтоз адабиёти, ўрта асрлар, Уйғониш даври, маърифатчилик, романтизм, символизм, экспрессия, несorealизм, сюрреализм оқимларига хос услубларнинг аралашувиغا йўл қўйганини эътироф қилади. Парадоксал ҳолат шунда яққол кўринадикки, модерн адиблари ўз асарларининг услубици 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” (“Қадими Аҳд”) қисмига, гоҳ “Инжил” (“Янги Аҳд”) қисмига тақлид, 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, эртак, талқикот, мактубларни ва турли мумтоз бадиий асарларнинг парчаларини ҳам ўз ичига олади. Луис Борхес ижодидида теран поэтик, психологик ҳикоялар билан айни вақтда бадиа, мақола, кичик илмий талқикотлар ҳам кўп учрайди (“Бобил кутубхонаси”, “Паскал фазоси”, “Қсведо”, “Қолрижнинг туши”, “Честертон ҳақида”, “Ибн Рушд изланиши”, “Дон Кихотда яширинган сехр”, “Соткин ва қахрамон мавзуси”, “Марк Инжили”, “Сюжет”, “Китобга эҳтиром” ва бошқалар). Луис Борхес “Паскал фазоси” асарида машҳур 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 эканлиғидир. 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 талқон қилди. XVII асрда инсоният қариб қолдимми, деб кўрқа бош-

лади ва ўзини оқлаш учун, одам гуноҳ сабабли туғилгани учун аста-секин ва муқаррар майдалашиб бормоқда, аввалги замонларда улкан одамлар узок яшар эдилар, Мафусоил 969 йил яшаган (“Таврот”, 5-боб) ва одамларнинг жуссалари катта эди (шу китоб, 6-боб), деб ишонардилар. “Олам тузилгани” асарининг “Биринчи йиллар” фаслида одам умри қисқарганидан ва жуссаси кичрайиб бораётганидан шикоят қилади, охири одамлар пигмейлар ва эльфларга капалакларга ўхшаб қолишини айтади.

Жон Мильтон Ер юзидан буён буюк эпик дostonлар ёзилмайди, деб хавотирланган экан. Роберт Саути фикрича, Арасту (шундай буюк зот ҳам) Одам атонинг бир зарраси (нарчаси) кабилди, Афина эса жаннатдан қолган нарчадир, дейди. I аср Рим мугафаккири Лукреций дostonи гексаметрларида қуйланган чексиз макон ғояси, Бруно учун инсон фикри озодлигини билдирувчи бу ғоя бизнинг (ҳеч нарсага ишонмайдиган) кўнгли тор замонамизга (Паскал даврига) келиб ўзгарди. Энди инсон йўл тополмайдиган чексиз лабиринтга айланди. Луис Борхеснинг “Паскал фазоси” бадиаси модернча фикрлашнинг ёркин намунасидир.

XIX аср Америка адабиёти, шу асрдаги рус адабиёти каби романтизм ва реализмни уйғушлаштириб, олтин даврини бошдан кечирганлар, бу адабиёт инсониятнинг ҳаёт машаққатларига, ёвузликка, қулдорликка, ирқчиликка қарши (Фешимор Купер, Вашингтон Ирвинг) табиат офатлари ва фалокатларига қарши курашган (Г.Мелвилл “Моби Дик”, Бичер Стоу “Том тоғанинг қулбаси”) озодлик курашини, буюк иродасини, руҳий қудратини эстетик идеал даражасига кўтариб, умуминсоний кадриятларнинг мангу яшашини кўрсата олдилар.

Америка мумтоз адабиёти қад кўтараётган вақтларда бир неча асрлар давомида бу қитъага келган Англия, Голландия, Португалия, Испания мустанлакачилари маҳаллий халқни ҳам, ўзлари орасидаги соф виждонли, меҳнатсевар, камбағал одамларни ҳам менсимас, уларни одам ўрнида кўрмас, инсоний ҳуқуқларни оёкости қилар эдилар. Худди шу соф виждонли, меҳнатсевар, камбағал одамларнинг кўнчилиги 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 олиниши билан тугалланган Буёқ Франция инқилобининг давоми бўлган халқаро озодлик кучларининг яна бир ғалабаси эди. Бу кураш мевалари бўлмиш озодлик, инсон кадр-қиммати, гуманизм ғоялари адабиёт, маърифат соҳасида Лонгфелло, Уолт Уитмен, Генри Торо, Г.Мелвилл, Байрон, Эдгар По, Марк Твен каби буёқ эркесвар санъаткорларни етиштирди. Бу мумтоз санъаткорлар учун *бадиий ижод* кейин тугилган модернизм ва постмодернизм адабиёти вакиллари мақтаган топишмоқ, жумбоқ, сўз ўйини эмас эди. М.Холбеков Америка ва Европа модерни 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-шухратга 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, ҳаётӣй, жонли, табиӣй тасвирлаш фазилати яқинлаштириб туради. Муаллиф бу икки буёқ санъткорнинг қалбидаги самимиятни, ҳаёт муаммоларини, одамларнинг ички дунёсини, мақсад ва қилмишларини ҳаққонӣй тасвирлашда бир-бирига “рақиб” эканлигини, худди шу ҳаққўйлик, инсонийликка бўлган теран ишонч сабабли бир-бирини хурматлашини ҳам тўғри кўрсатади.

Э.Хемингуэй ёзувчиликка энди кириб келаётган вақтларида Американинг қатта 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-шухрат топган эди. Бу адибларнинг кўпчилиги ёвузликка, қулдорликка, инсонларнинг ижтимоӣй тенгсизлигига қарши курашган инсонларни, уларнинг ҳаётидаги гўзаллик ва фожиаларни, яхшилик ва ёмонликни, улғуворлик ва тубанликни, мардлик, салоқатни ва фойда учун виждонсизлик қилувчиларни тоҳ жиддий, тоҳ юмористик ва лирик оҳангда тасвир этдилар. Модернчи санъаткорлар эса, инсоният тарихини (масалан, Юлий Цезарь ва Марк Брут ҳаётини) келгуси авлодлар расмӣй тарихӣй 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, қоришиб кетишини француз шоири Гийом Аполлинер кашф этган симультансизм тамойили билан боғлайди. Жойс романда ҳар бир эпизоднинг стилистик кўринишини ўзгартиради, фақат “Улисс”да бу ўзгаришлар, ўзи асарнинг олдинги планига чиқади. Тадқиқотчилар, романнинг тахминан ўртасидан бошлаб Жойс ҳар бир эпизодда ўзининг ўзига хос етакчи услубини қўлаганини таъкидланади. Масалан, 11-эпизод (“Сиреналар”)да Жойс нутқий воситалар орқали мусикий асарнинг вазни маромига таклид қилади, бу ерда у фақат мусикий 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 солинган, мангу ва олий идеаллар, инсоний фазилатлар, мардлик, 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 садокатини асраб қолдилар. М.Холбеков китобидаги мақолаларда У.Фолкнер ва Э.Хемингуэй ижоди ҳақида завқ билан ёзади. Шунингдек, М.Холбеков китобида Маркеснинг шоирлар ва журналистлар билан суҳбатида ўзини тинимсиз макташларини, бир-бирига зид, мангиксиз 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 кўнгилхушлик, вақтичоғлик машғулоти бўлмаган, балки унинг ижоди учун маҳорат мактаби вазифасини ўтаган. У тўлиқ англаган ҳолда “сара жамият” вакилига эмас, балки олдий ўқувчиларига макбул қилиб ёзади. Шу сабаб ро-

ман оммабон китобга айланди. Аслида, сценарийнавислик нуқтаи назаридан караганда, Маркесни ҳақиқий постмодернист ёзувчи десак бўлади”. Профессор Муҳаммадjon Холбеков жаҳон адабиёти, хусусан, Гарбий 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.Вишпер, А.Д.Михайлов, Т.Л.Мотильева, Ш.К.Сатпасва, П.М.Владимиrowa, 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 Каххор 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 “Форе помалари” ўзбек тилида”, “Лессинг билан танишув”, “В.Шекспирнинг хуштабъ сонетлари”, “Урта асрлар ва мусулмон Ренессанси”, “Байрон ижодида Шарк”, “Жаҳон адабиётида умуминсоний тамойиллар”, “Зулматдаги нур” (Франц Кафка ижодида 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

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

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

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

Биринчидан, модернизм – бу замонлар оралиғидаги тафовутни, “эскилик” ва “янгилик” ўртасидаги ихтилофларни ўз ғоявий қарашлари бош мезони қилиб олган юз йилликнинг маънавий киёфасидир. Унинг ортида “Маъбудлар тожи” (Ф.Ницше), Европа харитасини қайта тузган сиёсий инқилоблар ва илмий капиёётлар, 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.Ҳейге)нинг пайдо бўлишига сабаб, объектив борлик ва тарихда чуқур илдиз отолмаганлиги, мустаҳкам ўрна-

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

Даставвал, башариятгни очарчилик ва кашшокликни энгилга 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 хардамхаёллиги, сиёсий ёлгон сафсаталар, жамиятнинг ҳаддан ташқари ҳимоясизлиги ва ҳаттоки бёманилиги рўпарасида тизилган одамларнинг фожиавий ёлғизлиги замони бўлиб қолди.

XX асрнинг ҳалокатга юз туғиши муаллифнинг “метафизикага ишгиёқини” кучайтирган, яқка тартибда ижод қилишга унлаган бўлса, ушбу идеализмнинг дарду ғамини ҳам шу алфозда белгилаб берди. Бундай муҳитда “шеърятга ўрин йўклиги” (Г.Адамович)ни жаҳон урушларида ҳалок бўлган, тоталитар тузум тарафидан отиб юборилган ёки сурғун этилган, ақдан озиб, ўз ҳаётига суиқасд қилган, аламзада ҳолатда ижоддан воз кечган қатор қаламкашларнинг фожиали қисматидан, деб тушуномқ лозим бўлади. Асрнинг шу каби руҳини олмон файласуфи Т.Адорно қуйидагича таърифланганди: “Освенцимдан кейин шеър ёзиш – бу бадавийлик (варварлик) ҳисобланади...” (Minima Moralia. Мажруҳ ҳаёт ҳақида ўйлар, 1951).

Иккинчидан, ўтган йигирманчи юз йилликда кечган адабий жараён кўпгина раддияларга қарамадан модернизмни инкор этиб, бир четга суриб ташлагани йўқ, аксинча, упи 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 шохсунасига кўтариб қўйилди. Энг муҳими, модернизм XX асрнинг асосий ижодий қашифиёти – субъективликни тадқиқ қилишда давом этди ва тезис-антитезис. “модернизм” – “контромодернизм” воситаси-

да 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 “сехрли реализм”)га мойиллик билдирган бўлса, бошқа бир кўриниши экспрессионизм тарафдорларини барокко ва романтизм анъаналари билан, инглиз-америка модернизмни (Ж. Жойс, В.Вулф, Э.Паунд, Т.С.Эллиот, У.Стивене) символизм билан, Ж.П.Сартр ва А.Камю насрини экзистенциализм фалсафаси билан яқинлаштиришга интилди. Бизнингча, фақат модернизм ва унинг тараққиёт контекстида у инкор этган “реализм”, “социалистик реализм” (А.Барбюс, Л.Арагон, Й.Р.Бехер, М.Андерсен-Нексьё, А.Зегерс) ва постмодернизм феноменлари ўзаро қийсланиши мумкин ҳолос. Айни пайтда шуни ҳам таъкидлаш жоизки, модернизм адабиёти матни ўзининг стилистикаси жиҳатдан ҳам кўп қийфалидир. Бир жиҳатдан, у XIX аср адабий оқимлари (романтизм, натурализм, символизм ва ҳоказо)дан узоқлашган бўлса, иккинчидан, уларга яши урғу ва оҳанглар (Ж.Ромен, Ж.Дюамель) олиб кирди, натуралистик, яъни воқеликни тасвирлашда маиший тафсилотлар, икир-чикирлар билан чеклашиб, 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”, “шимолӣ” ва “жанубий” каби тамоийларнинг мавжудлиги га диққат-эътиборни қаратди.

Тўртинчидан, модернизм – бу Ж.Жойс ва Г.Стайн, Ф.Кафка ва Г.Кайзер, Л.Пиранделло ва Ю.О’Шил, 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 ёндашиш-пи, 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 ромanning 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 ноқлассик 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 муво-занатдан чиққанлиги, ундаги субъект ва объектнинг бир-бирига мос келмаслиги, ҳис-туйғулар таъсирида яшайтган шундай рамзий фаол-ликнинг 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 ҳодисаларини ўзаро қоринштириб юборадиган ушбу “гўлқин” ўзини гоҳ 1910-йиллар олмон экспрессинизми, гоҳ 1920-йиллар инглиз-америка модернизми, гоҳ 1930-1940 йиллар француз экзистенциализми андозасидаги наصري, гоҳ 1950-йиллар “абсурд театри” орқали намойиш қилиб, 1960-йилларда Лотин Америкасигача етиб борди-да, ўша ерда инкирозга юз тутиб, ўз кучини йўқотди. Модернизм йўқлигининг “кўтарилиши” ва “пасайиши” каби ҳолатларни ўзида жамлаган бу ка-би долғали ҳаракатнинг даврларга бўлиниши ўта даражада шартлидир. Қолаверса, модернизм тахминан уч ижодий муҳит билан вобаста кеч-ди. 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 “модер-нист”ларини, “модернизм” замондошлари ва “контромодернист”лари-ни 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,

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

Нафсиламр, бадиий адабиёт 1930-йиллардан бошлаб инсон интеллектуал ҳаётидаги бўш вақт устидан юз йиллаб давом қилган ўз ҳукмронлигини кинематографияга бўшатиб бера бошлади. Иккинчи Жаҳон урушидан сўнг, китоб эгаллаб келган ижтимоий ўринга техник санъат турлари: телевидение, масс-медиа­ларнинг турли шакллари давогар бўлиб чиқди. Аср охирига келиб эса, бунга компьютер ҳам қўшилди. Эндиликда гап жиддий мафкуравий давлат танглиги ҳақида эмас, ўз ма­нфаатлари йўлида бадиий кадриятлар билан хийла ва найранг қилаётган мафкуралар танглиги ҳақида эмас, борган сари эклектизмга асосланаётган, мутахассисларга, университет профессор-ўқитувчиларига, гуманитар факультет талабаларига мўлжалланган жиддий мазмунли адабиёт ҳақида эмас, балки адресат танглиги, китоб билан шахсий муносабат тажрибасини йўқотаётган китобхон ишқиро­зи хусусида бормоқда. Шунингдек, адабий жараёнда чинакам ин­формацион босим – плюрализм ва релятивизм (лот. *relativus* – нисбийлик), ўтакетган замонавийлик оқибатида пайдо бўлаётган ўткинчи хиссиётлар остида қолиб бораётган китобхон танқислиги юзага келди.

Ахборот коммуникацияларининг қудратли кучи хусусида 1960-йиллардаёқ америкалик танқидчилар айтганидек, эндиликда энг топқир ёзувчининг 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”, “моҳирона ишланган”, одамларда “кучли таас­сурот қолдирадиган” янгилик бўлиб кўринади.

Дарвоқе, ХХ аср охирилашиб қолган бир пайтда, унинг яна ўз бошига қайтганидан дарак берувчи аломатлар сезила бошлаганиди. Яъни юз йил бурун ай­тилган “Гарб цивилизацияси поёнига етганлиги” мавзусига яна қайтилди. Француз шоири Шарль Бодлер (1821-1867)нинг “Биз ҳаммамиз гўёки абадий дафн маросимида катнашаётгандекмиз” мазмунидаги ҳикматли сўзларини англаб олишга, маъзини чақинишга қайтгаллигимиз билиниб қолди. Биргина номлар – Ж.Палини қаламига мансуб “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 илтиҳоси”, Ролан Бартнинг “Муаллиф ўлими”, Иҳаб Ҳасаннинг “Орфей ҳалокати”, Ф.Фукуяманинг “Тарих ҳогимаси ва охири одам”, Сэмюел Хантингтоннинг “Цивилизациялар тўқнашуви” билан алмашди. Барибир ҳам, Зигмунд Фрейд айтганидек, партли равишда “маданият қаноатланганлиги” деб ном олган таъмоий ўзгармасдан эскича ҳолида қолаверди. Гап шундаки, илҳор Ғарб маданияти ўзининг либерализм руҳидаги идеалларига содиқ қолиб, келажак лойиҳаларини тузишни, тарихнинг у ёки бу “хато”ларини тузатишни давом эттиргани билан, айни 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 калриятлари танқидий жиҳатдан текширувдан ўтказилди. Улар жаҳон адабиёти тарихида яшаб қолишга, XX аср адабиётида яловбардор бўлишга лойикми ёки йўқми, буни келажак кўрсатади.

XX АСР МОДЕРНИЗМ НАСРИНИНГ ТАДРИЖИЙ ТАЛҚИНИ

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

XX асрнинг яна бир машхур файласуфи Зигмунд Фрейд (*Sigmund Freud*, 1856-1939) эса инсонда ҳамма нарса ақл-идрокка бўйсунмайдиган, дея таъкидлаш билан, у инсон психологияси – кенг маънода киши онгида объектив воқеаларнинг акс эттирилишидан ҳосил бўладиган рухий кечинмалар мажмуи бўлса, тор маънода рухий ҳолатнинг яширин жиҳатлари, кўпчилик билмайдиган қирраларини очиб берди; аниқроғи, кўнглининг ноёб сирларини психоанализнинг универсал схемалари тилига ўтириш 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 *пессимизм* – уммасизлик, келажакка ишонмасизлик, руҳи тушганлик маъносига.

² *Иррационализм* – *филс.* 1. Борлиқни иррационал, яъни қонун-қоидалардан холи деб билувчи, бинобарин уни ақл-идрок билан билиб бўлмайдиган деб ҳисобловчи идеалистик фалсафий оқим; *иррационал* 2. Ҳўё қонун-қоидалардан холи, ақл етмайдиган, ақдан ташқари, манғиқий билиб бўлмайдиган ҳодиса.

³ *Индивидуализм* – *филс.* шахсиятпарастлик; 1. Шахсий манфаатларини жамият манфаатларидан юқори қўйиш; ўзим бўлай дебювчи дунёқараш; 2. Ўз шахсиятини, ўзини бошқалардан юқори қўйиш; шундай ингилишни 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 етмок учун бутун тирик мавжудотнинг бир-бирига айнан ўхшашлик жиҳатларини ҳис қила билмок зарур. Мана шу ҳолат ибтидоий одамларда мавжуд бўлган, сабаби улар ўзларини табиатдан ажралган ҳолда тасаввур қила олмаганлар. Шундай экан, дунёни ўрганаётган, тадқиқ қилаётган одам авваламбор тадқиқот объектига ўз онг-шуурини, ақл-идрокини, ҳис-туйғуларини қўшиши лозим. Таажжубланарли томони, аслида, илмий ходимлар эмас, балки адабиёт ва санъат аҳли янгича дунёқараш дастурларида туб ўзгаришларни илк бор пайқаб олдилар. Юнг фикрича, бошқаларга қараганда адабиёт ва санъат даргалари жамоавий онгсизлик оқимидаги жузъий, аммо кўзга таънаванермайдиған 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, янги 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-идроққа асосланмаган ҳолда яратилган дағал ва мантиксиз, иррационал ва норсал сюжетларга сайқал бериш, уларга гүнаҳлик, нафосат ва бадийлик бағишлаш тамойилларига асосланган янги реал воқеликни кашф қилди. Модернизм санъат асарларининг кадр-қимматини ҳаёт билан ҳеч қандай алоқаси йўқ тарзда, ҳаётдан ташқари деб эълон қиларкан: “Санъат санъат учун” шиори унинг байроғига айланди. Бундан ташқари, модернизм тарафдорлари, мазкур услуб ҳомийлари бошқа санъат асарларига, биринчи навбатда анъанавий санъат асарларига ҳажвий ёки ҳазил тарикасида тақлид қилишга ўтдилар. Юқорида таъкидланганидек, жамоаний онгсизликка мурожаат қилиш, бутун диққат-эътиборни унга қаратиш модернизмнинг асл моҳиятини, туб мазмунини ташкил қилган эди. Демак, ўзига хос бадий услуб, бутун бир адабий оқим сифатида намоён бўлган модернизм ўзининг майдонга келишида, энг аввало, декадансга (реал ҳаётдан юз ўгириш, объектив воқеликни рад қилиш, ижтимоий муаммоларни қабул қилмаслик ва ҳоказо), шунингдек, узок ва яқин ўтмиш мерос билан узил-кесил алоқасини урган, анъанавий санъатдан йироқ бўлган асарларни яратишга даъват этувчи авангардизмга сажда қилини жоиздир. Ўз ўрнида авангардизм Гарбий Европа эстетик назарияларига, яъни санъат ва адабиётдаги нафосат, гўзаллик ва бадийлик тамойилларига асосланган дунёқарашлар негизида пайдо бўлган эди.

Декадансининг юзага келиши эса, бутун Европа маданияти тарихида муҳим омил бўлиб хизмат қилди. XX аср бошида жамият тапазулга юз тутган ҳолатлар, ижтимоий инқироз жараёнлари замонавийликни, айнан бугунги кунни тўғри идрок қилишни, тушуниш ва англашни шакллантирди, инсоний дунёқарашлар ҳамда ҳаётни ҳис этиш имкониятларини юзага чиқарди. Кишилар ақли ва руҳиятида чуқур ва кескин ўзгаришлар рўй берди. Бу ўзгаришлар аввало Гарб шеърлятида (Гийом Аполинер, Эзра Паунд, Пол Элюар ва бошқалар) ўз аксини топди. Улар биринчи бўлиб нафис лирика тили орқали тобора яқинлашиб келаётган инқирозни, тушқунлик қайфиятини ифода этдилар, ўз онгида унинг аломатларини сездилар ва шеърят воситасида аке эттирдилар. Бу шоирлар жамиятдаги тушқунлик қайфияти, тапазул ҳолатларини бадий ифодалаш билан бирга, айни пайтда унинг қурбонига ҳам айландилар.

Декаданс тахлилини XX аср бошида яратилган реализм руҳидаги насри асарларида ҳам кўриш мумкин эди. Томас Манн каламига

19868.17

ЖКН

манеуб “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 руҳий ҳаётдаги воқеа-ҳодисаларни четда қолдирмасдан, реал тасвирлаб бердилар.

Хуллас, модернизм – бу умумий дунёқарашга эга бўлган бир қатор адабиёт ва санъат йўналишлари мажмуаси бўлиб, у ҳамма кўниқиб қолган, анъанавий тус олган бадийий образларнинг айрим ижобий ва салбий хислатларини алоҳида ажратиб таърифлаган ҳолда, қолган жиҳатларни парчаларга бўлиб ташлади. Масалан, санъаткорнинг бевосита образ мазмунига, унинг асл моҳиятига меърийдан ошиқ диққат-эътибор қаратганлиги натурализм⁴ номини олди; образнинг фавқулодда бўртириб тасвирланган ҳолати абстракционизм⁵ қонуниятига асос бўлди, жўшқин ва хаяжонли хис-туйғулар билан тўйинтириб ифодаланганлиги эса экспрессионизм⁶га айланди; ортиқча мазмундорлик ва кўп маъноликнинг кашф қилиниши бевосита сюрреализм⁷га тааллуқли бўлиб қолди. Модернизм тарафдорлари ўзлари яшаётган жамиятнинг ибтидоий бастартиблиги, бугунги куннинг чалқаш ва мазмунсизлиги, замонанинг ўта тартибсизлиги, кишилар онгидаги аниқ-далиқ фикр-хаёллар инсоннинг ёлғизлик хис-туйғуси кучайишига, кескинлашувига олиб келди деб ҳисобладилар. Сабаби, тажовузкорлик ва адоват руҳи билан сугорилган воқелик шахсни енгилмасликка, ҳамма вақт голиб чиқишига ундайди, ўзгалар унга бас кела олмаслиги, ундан устун бўла олмаслиги, унга кучи етмаслиги билан ожиз бўлиб қоладилар.

Модерн оқими адабиёт ва санъат услуби сифатида инсонни ўраб турувчи муҳитни безатишга, унга оро беришга ҳаракат қилади: 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 ўлароқ, воқеликни фақат ташқи томондан аниқ ақс 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 намоёндалари санъаткорнинг асосий вақифаси инсоннинг ички дунёсини ақс эттиришдан иборат деб ҳисоблайдилар.

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

ринг тил, фикр безаклари билан ўраб-буркаб, бадий матни мураккаблаштиришга интилади. Бунинг сабабларидан бири Ғарб жамиятида юксак идеалларнинг кадрсизланиши ва инсоннинг хузур-ҳафозасиз, бир зайлдаги маъносиз ҳаёти, рухиятидаги парокандаликши. “Энг муҳими, “модерн” услуби айнан Ғарб адабиёти ва санъатида пайдо бўлганлигидадир. Европа давлатларининг аксари ўша даврда Шарқда ўз мустамлакаларига эга эди. Моддий жихатдан боғлиб, руҳан қашшоқлашув меркантилизм, яъни манфаатпарастлик кайфияти, битмас-туганмас бойлик тўпланиши зиёлиларни эртами кечми эстетизмга олиб келди, яъни санъат ва бадий ижодда кўзга кўринган ҳар нарсани узундан-узоқ тасвирлашга, жамиятдан бегоналашув фалсафий таълимот тамойилларига қараб ўзгариши муқаррар эди ва XIX аср охири – XX аср бошида Ғарб маданиятида бу ҳолат юз берди. Бунинг натижаси ўлароқ Ғарб ва Шарқ маданиятига мансуб анъаналар “модерн” услубида ўзига хос мушғарак ифодавийлик ҳосил қилди. Модерн услубига Ғарб адабиётидан романтизм, ҳиссиётга берилувчанлик, поэтик табиатлилик ҳамда қатъий, мустаҳкам чизиқли структуравий асос сингдирилди, Шарқ санъатидан эса – бир маромдаги ифодавийлик, серҳашам ва бежамадор нақшикорлик, парқона нафосат кўшилди.

Лоқақ XIX асрнинг охири ва XX аср боши Европа маданияти ўзида мужассам эган модерн услуби китобхон тасавурида қадимги дунё цивилизациясининг давомийдек тавдалашди, адабий жараён эса умуммаданий тараққиётнинг ажралмас қисмига айланди. Ушбу ҳодисанинг асосини нафақат бадий асар, балки адабий танқид, даврий нашрлар, мемуар (хотиралар, ёдномалар) ва эпитоляар (мақтуб, нома русумидаги асарлар) адабиёт танқил қилди, шунингдек, нашриёт ва матбаа фаолияти, китоб дўконлари ҳам бу анъанага содиқ қолди. Мазкур ҳодисага мустаҳкам пойдевор қуриш, унинг илмий-назарий базасини яратиш XX аср бошида амалга оширилганлиги, 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 бўлиши, ривож топиши бўлиб, унинг ўзига хос хусусияти – бу бадий ижоднинг мавжуд шаклларини ўзгартириш ва янгилариши излаб топишдан иборатдир.

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

хур “учлик” – воқеа ривож, замон ва макон яхлитлиги, шакл ва мазмун бирлиги адабиётда абадий ҳукм сура оладими; дунёда ҳамма нарса тадрижий тараккий этганидек, адабиёт ҳам шу тарзда ривожланиб борадими? Машхур рус файласуфи П.В.Копнин (1922-1971) фикрича, баъдий асар илмий тадқиқот функциясини ҳам бемалол бажариши мумкин. Олимнинг бу фикри адабиётда ўз исботини тўлиқ топганини кузатамиз. Масалан, буюк рус адиби Л.Толстой “Уруш ва тинчлик” романида урушнинг боришини, жангу жадал саҳналарини, умуман даврининг муҳим тарихий воқеаларини ўша вақтда яратилган тарихий манбаларда акс эттирилганлигидан кўра бирмунча аниқ, 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 кўлга киритган ютуқларга қараганда кўпроқ билимга эга бўлган, шахс табиати хусусида кўп нарсаларни билган эди. Шу боис адабиётшунослар, буржуазия жамиятининг ижтимоий-сиёсий, маънавий-маърифий киёфасини, 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 киёфасини, оддий кинилар ҳаётида кечган воқеалар, тарихий шахслар ҳақидаги тасаввурларни, бошқача қилиб айтганда – умумий тарихий ошғини 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 Iulius Caesar*, мил. ав. 100-44) ва Марк Юний Брут (*Marcus Junius Brutus*, мил. ав. 85-42) ҳақидаги фожиали воқеадан биз Нобел мукофоти лауреати (1902), олим муаррихи Теодор Моммзен (*Theodor Mommsen*, 1817-1903)нинг “Рим тарихи” (*Römische Geschichte*, 1902)

ёки инглиз олими Эдвард Гиббон (*Edward Gibbon, 1737-1794*)нинг “Рим империяси инқирози ва кулаши тарихи” (*The History of the Decline and Fall of the Roman Empire*) каби талкиотлардан эмас, балки Уйғониш даври буюк драматурги Уильям Шекспир (*William Shakespeare, 1564-1616*)нинг “Юлий Цезарь” (1623) трагедиясидан кўпроқ вокиф 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 қахрамон-лари ва қурбонларини таъсирчан тасвирлаган мўйкалам соҳиби Жак-Луи Давид (1748-1825) яратган “Маратнинг ўлими” (1793) картинаси ва Виктор Гюго (*Victor Hugo, 1802-1885*)нинг “93 йил” (“*Quatrevingt-treize*”) романи сюжетларидан кўпроқ англаб оламиз. Шунингдек, XIX аср Англиядаги ижтимоий-сиёсий ҳаёт ҳақида биз машҳур инглиз ёзувчиси Чарльз Диккенс (*Charles Dickens, 1812-1870*) асар-ларидан хабардор бўламиз. Шимолий Американинг кенг ва бепоён ерларининг забт этилиши тўғрисида гаройиб саргузантларга бой бўлган Томас Майн Рид (*Thomas Mayne Reid, 1818-1883*) ва Жеймс Фенимор Купер (*James Fenimore Cooper, 1789-1854*) романилари биз-га кўпроқ маълумот беради.

Демак, ўтмиш ва бугунги ҳаёт ҳақида адабиёт ва санъат асарлари ним-фандан кўра чуқурроқ билим беради, яъни ёзувчи ва санъаткор халққа маърифат нурини тарқатишда олимдан кам бўлмаган хисса кўшади. Энг муҳими, адабиёт ва санъат намояндалари тарихни ба-дийий образлар талқинида тасвирловчи халқчил асарлар яратишади. Ўқиш ва кўриш, ўқимишлилик шахсий ҳаётда мувафакқиятларга 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 ахлларига ўтган ва ўтаётган воқеа-ҳодисаларни изоҳлаш, талқин қилиш вазифаси ишониб топширилган. Шундай экан, бўлажак муал-лифлар ўз асарлари учун тарихий воқеалар ёки тарихий қахрамон-ларни танлашда жуда эҳтиёткор бўлишлари лозимдир.

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

ниги янгилашда кўпрок ҳисса кўпган, унга янгича рух бағишлаган модерн ёзувчилар тўғрисида сўз юритмоқчимиз. Вахоланки, бадиий адабиётга ҳақиқий янгилик олиб кирувчилар учун нима сўзлашдан кўра, қандай қилиб сўзлаш анча муҳимроқдир.

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

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

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

Дарҳақиқат, Кафка инсоний қадриятларни топтаган, гуманизм инсаниларини рад этган, мавжуд ғайриинсоний дунёга нафрат билан қарарди. Гоҳида унинг дунёқарашларида муросасиз зиддиятлар ҳам кўпга тапшланади. Ёзувчи ўз замонасига, бутунги кунга ишонмай қолади, инсоннинг мудҳиш жамиятдаги имкониятларига шубҳа билан қаради. Кафка яратган асарлардаги фожиали ва мавҳум, бемалли хиссиётларга тўла воқеликнинг ўзи ҳам субъективизм нуқтаи назаридан баҳоланишга олиб келади. Шу боис адиб романларининг баъдий олами эмпиризм, яъни назарий умумлаштиришни инкор этиб, хиссий идрокни, тажрибани билишнинг бирдан бир манбаи ҳисобловчи фалсафий йўналиш, янада аликрок қилиб айтганда, назарий машғулотлардан кўра амалий фаолиятга кўпроқ мойиллик руҳи билан йўғрилган воқеликда эмас, балки шахснинг маънавий киёфасини очиб берилишида кузатилади. Айнан миллий маданият қаҳрамонларнинг онгсиз маънавий киёфаси билан муштарак тасвирланган воқеалар ичига сингиб, тасвирни кучрайтириш ва воқеликнинг ривожланиш қонуниятларини белгилаб беради. Обьектив ҳаётда, кундалик турмушда Кафка хизмат бурчидан юз ўгиролмади, ўз касбидан воз кечиб, фақат ижод билан шуғулланмаган. Ҳатто бунинг урдасидан чиқа олганида ҳам, ўз касби қорини тапшламаган бўларди. Сабаби, адиб ўз истеъдодига, баъдий ижодда мувафаккият қозона олишига, унинг ортидан кун кечиршига тўлиқ ишончи йўқ эди. Кафка ижодкор сифатида доврғ қозонишга ишонмасдан, ҳаёт пайтида асарларини напс қилдирмади. У хатто ўз дўстига вафогидан сўнг барча қўлёмаларини ёқиб юборишни васият қилган эди. Яхшиямки, оқил дўсти васиятга қарши, Кафка қўлёмаларини ноширға берди ва бу билан адабиёт оламига қатта хизмат кўрсатди. Француз шоири Андре Сальмон (1881-1969) ўз шеърларининг бирида “оддий одам бош қийимини соҳиббаншорат бошига қийиб юради” қабилдаги сатрларда таърифланган оддий одам вақти келиб замонасининг тимсолига айланди.

Айни пайтда, Ғарб адиблари учун турли-туман ва ранг-баранг рамзларга, қадим афсона ва ривоятларга майл-ҳавас ўйғонган эди. Бу ҳолатни биз Кафканинг юқорида номлари зикр этилган асарлари, шунингдек, Томас Манн қаламига мансуб “Будденброклар” (*Buddenbrooks – Verfall einer Familie*, 1901) романи, “Тонио Крёгер” (*Tonio Kröger*, 1903) новелласи, Бертольд Брехт (*Bertolt Brecht*, 1898-1956)нинг “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 жараёнининг ривожланиш спецификаси, яъни воқеликни бузиб талкин қилиш, ўхшовсиз акс эттириш шаклларини 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 йўликди, деган якуний хулосага келди. Ёзувчи бутун диққат-этиборини 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 йўлланган оғт, ақл-идрок, кўтаринки руҳ ортиб боради. Бу оиланинг ҳар бир янги авлоди ўзида тежамкорлик, тиришқоклик ва мажбуриятчилик каби хислатларнинг йўқлиги туфайли аجدодлари юзага келтирган баркамолликни давом эттириш улдасидан чиқа олмайди, улар қобилиятсиз ва ўқувсизлик оқибатида реал ҳаётдан узоқлашиб, борган сайин таассубона диндорликка, фалсафага, турли иллатларга, дабдабапарастликка, зёб-зийнатга муте бўлиб, разолатга берилиб кетдилар. Нағижанда, Будденброклар сулоласи ўз обрўсини саклаб 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-

решоиларининг бирортасини ҳам қоралашга уринмайди, бирорта-сини ҳам тегишли жазо бермайди, балки улар тақдирини китобхон ҳукмига ҳавола этади. Томас Маннинг иккинчи машҳур асари – “Йозуф 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, топкиронча омилкорлик хислатларини инъом этади. Бундан ташқари, ушбу ижобий фазилятларга қўшимча муаллиф қаҳрамонида одамлар яшлаган мавқеини, иқтисодий аҳволини бошқариш ва атроф-муҳитни назорат қилишга бўлган ишонч кайфиятини ҳам ато қилади. Аниқроғи, бу олижаноб хислатларнинг барчасида ёзувчи тарғиб қилган янги руҳиятдаги мафкура негизини ташкил қилганини аниқлаб олиш мумкин.

XX асрнинг зиддиятли ва шafқатсиз дунёсида шахснинг ёлғизлиги, ўз инсоний қиёфасини йўқотишлик мавзуси 30-йиллар Ғарб адабиётида пешқадам мавзуга айланди. Айниқса, Ғарб адибларининг биринчи жаҳон уруши ва унинг иштирокчилари тақдирини тасвирловчи асарларида ушбу мавзу ўта таъсирчан янгради, китобхон ёдида қоларли ёрқин образларда тасвирланди. Жаҳон адабиёти тарихида “йўқотилган авлод” (*lost generation*) (Г.Стайн) номини олган бу авлод намоянадалари – Уильям Фолкнер (*William Faulkner*, 1897-1962), Эрнест Хемингуэй (*Ernest Hemingway*, 1899-1961), Френсис Скотт Фицджеральд (*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 равнақига 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 воқелиги уларга ёт тушунча эмасди. Улар яратган асарларнинг қаҳрамонлари оддий, софдил одамлар эди. Бу одамлар ҳаётда бирон бир арзигулик нарсага даъвогарлик қилмаган, ўзлари ва ўзгалар наздида ўта одми, тофил ва ожиз бандалар эди. Бесўнақай ўсмир йигитчилар, нағлаги ва парипонхотир кексалар (У.Фолкнер), биринчи жаҳон уру-

лида 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 чопавермайдиغان олтин кидирувчилар, шаҳардан узок, кўримсиз ва хароба кулбаларда кун кечиринишга мажбур бўлган мустамлака юртларнинг туб аҳолиси (Ж.Лондон) киёфаси тасвирланганди. Умуман олганда, бу одамлар ижтимоий-сиёсий ҳаётдан четга суриб ташланган, “эркин жамият идеал”ларига “хизмат қилиш”га ярама-салар-да, аслида, одамшаванда, хушфезл ва раҳм-шафқатли инсонлар тоифасига кирарди.

Хуллас, Европани тўс-тўполоқга айлантирган биринчи Жаҳон уруши, инқилобий тўнтаришлар, вужудга келган сиёсий ва иқтисодий инқироз таъсири остида адабиёт ва санъат аҳли жамиятдан кўра алоҳида бир одамнинг ички дунёсини тасвирлашни афзал кўрдилар. Модернизм тарафдорлари шу афғозда инсон қалбини, унинг қаърида яшириниб ётган, сир тutilган ҳиссиётларига разм соладилар, синчковлик билан ўрганадилар. Модернизм адабиёти нешвоси ҳисобланган Марсел Пруст ана шундай ёзувчи эди. Тўрт девор исқажасида яшаган, оғир лард 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 яради. Мажмуадан ўрин олган: “Сван томон сари” (*Du côté de chez Swann*, 1913), “Гуллаган кизлар соясида” (*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, 1919), “Германтлар томони” (*Le côté de Guermantes*, I et II, 1921), “Содом ва Гоморра” (*Sodom 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 олга танитди. Таъбир жоиз бўлса, ушбу туркумни метиндек мустахкам, яхлит ҳолаги “онг оқими” мажмуаси деб номлаш мумкин. Эпопеянинг охири ва умрининг тугаб бораётган палласида Пруст ҳаётни эмас, балки адабиётнинг афзаллигини тарафум эгиб: “Ҳақиқий ҳаёт, ягона ҳаёт – бу адабиётдир”, “Объектив борлик эмас, балки онг устундир”, деган хулосага келди. Айни пайтда, у фақат санъат ўз-ўзини тушуниш ва дунёни билишнинг универсал воситасидир, деб ҳисоблайди. Агар

инсон умрини яшаб ўтган бўлса ва охирига келиб ҳаётни тушунган, англаган бўлса, демак, ўзида 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 хикоя 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-хаёлларини ўзида мужассам этган донишманд ёзувчиси эди. Унинг “Қалбаки пул ясовчилар” (*Les Faux-monnayeurs*, 1926), романи Гарб 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 сермазмун, таажжубларга бой воқеа ва ҳодисалар куршовида ривожланди. Аср бошида Британия кироличаси Виктория вафоти ва узок йиллар давом этган Victorian age, яъни “викториан даври” (1837–1901)нинг поёнига етгани билан нишонланди. Буржуа жамиятининг таназулга юз тутга бориши билан бир вақтда янги ижтимоий-сиёсий тузум юзага кела бошлади. Европада солир бўлаётган тарихий ўзгаришлар Англия ҳаётини ҳам тубдан ўзгартириб юборди. Сиёсат ва ижтимоий муаммоларнинг санъат ва адабиёт соҳасига ҳам ўз таъсирини ўтказиши адабий жараёнда ўз бадиий-эстетик ҳамда ижтимоий-сиёсий қарапларига эга бўлган турли оқим ҳамда йўналишларни юзага келтирди.

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

Жеймс Жойс, Виржиния Вулф, Олдос Хаксли сингари инглиз адабиётининг ёрқин намояндалари модернизм руҳидаги йўналишни ўз ижодларида такомиллаштирдилар. Масалан, инглиз модерн ёзувчиси Жеймс Жойс ижоди француз адиби Марсел Пруст ва олмон ёзувчиси Франц Кафка мероси каби улқандир. Хусусан, Герб адабиётшунос ва мунаққиллари бу учала ёзувчини Европа модернизм адабиётининг “отаси” деб таън олишади. Бугунги кунга келиб, Жойс модернизмнинг энг номдор адиби сифатида эътироф қилинмоқда. Ёзувчининг 1904-1914 йилларда ёзилган дастлабки ҳикоялари кейинчалик “Дублинликлар” (*Dubliners*) сарлавҳаси остида нашр этилди; мақтаниш эмас, аммо фақатгина ушбу тўплами билан ҳам Жойс инглиз адабиёти классиклари қаторидан жой олишга лойиқ эди, негаки бу ҳикояларда ёш адибнинг ҳақиқий истисъодди рўйи рост намоён бўлганди. Унинг ҳикояларида воқелик ҳеч бир муболағасиз ҳаққоний тарзда акс эттирилади. Уларда кийинчилик даврини бошидан кечираётган, ижтимоий, маданий турғунликда яшаётган, тор фикрли, юксак орзулардан холи, 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, ошғиниш, ҳағтоки 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 яннин чакмоғидек ўтиб кетадиган узук-юлук, бир-бирига боғланмаган ва механик тарзда бир-бирига уланиб, тизилиб кетадиган тасаввурлар, ҳис-туйғулар, фикрлар оқимини, киши онгининг турли қаватларида жойланган ҳиссиётларини тасвирлаш шаклларини излайди. “Онғ оқими” (*stream of conscience*) деб аталган Жойс услубининг асл моҳияти шундан иборатдир. Тўлиқ ишонч билан айтиш мумкинки, Жойс-

нинг “Улисс” романи модернизм адабиётининг ўзига хос қомусига айланади. 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.

Жойснинг издоши ва модернизм назариётчиси Виржиния Вулф ўз мақолаларида даврининг реализм тарафдорларига қарши чиқиб, уларни инсон ҳаётидаги “энг муҳим” ва “ҳақиқий” нарсаларни фарқлай олмасликларида, “ўтқинчи”, “бемаъни”, “сийкаси чиккан” воқеаларни тасвирлашга мойилликда айблади. Анри Бергсон фалсафасини чуқур ўзлаштирган, унинг содиқ издоши бўлган Вулф тасаввурда инсон онги ва онг ости қаърида беркинган нарсалар айнан “ҳақиқийдир”, “ўтқинчи” ва “бемаъни” ҳодисалар эса – ижтимоий алоқа ва муносабатлардир, чунки улар “абдий” кадр-кимматга 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 чиқиққа ҳам эга эмас. Улар турли персонажларнинг ички ҳолатларини импрессионизм⁸ услубида акс эттирган лавҳалар, онг оқимидаги 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 асос солди. Ёзувчи ўз романларини “ғоявий роман” деб атади. Сабаби, биринчи жаҳон уришидан кейин тишч, бироқ ташвишларга тўла ҳаётга қайтган инглиз интеллигенцияси намояндалари асрнинг тақдири, одамларнинг қисмати, жамиятнинг келгуси ривожини қайси йўлдан бориши хусусида хавотирга тушдилар. Ҳар бир зиёлининг ўз фикри, ғояси ва дунёқарашини шакллана бошлади. Хакслининг машҳур “Контрапункт” (*Point Counter Point*, 1928) романида реалистик ва модернистик тамойиллар вобасталашгандир. Асарнинг реалистик жиҳати шундаки, унда буржуазия этиқоди маслаклари, зодагонлар синфи намояндаларининг маънавий, ахлоқий киёфаси

⁸ *Импрессионизм* – XX асрнинг Европа адабиёти ва санъатида ижодкорнинг ўз субъектив муноҳадасин, ҳис-ғуйғу ва таассуротларини бевосита акс эттиришига қаратилган оқим.

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

Романнинг номи – “Контрапункт”, бир қатор оҳанглар бир вақтнинг ўзида уйғунлашиши ва ривожланишига асосланган кўповозлилик (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 ривожини образ ва характерлар ривожини орқали эмас, балки фалсафий нуқтаи назарлар ва дунёқарашлар тўқнашуви орқали вужудга келтирилади. Хулоса қилиб айтганда, Хакслининг модернизм йўналишида яратган барча асарларида инсон ва жамият ўртасидаги номуносиблик, 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 қўймайди, қаҳрамонлар характерини тасвирлашнинг кераги йўқ, ҳаётдаги мавжуд шароит ва ҳолатларни ақс эттиришга эҳтиёж ҳам сезилмайди. Онг ости ҳиссиёти, гайришуурий кечинмалар, ҳирсий патологик майллар мажмуасини ақс 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 намоён этди. Унинг “Уйинга ўгирилиб қара.

фарингга” (*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 қолиҳидаги яратилган психологик романлар ҳисобланади. Муаллиф ички монолог ва оғ-шуур воситасида ўзининг модерн услубини ярағди, вақтни жойдан жойга кўчирди, унинг асарлари сюжетда тез-тез такрорланиб турадиган лирик чекинишлар ҳикоя қилиш услуби калаваси шиннинг доимо узилиб қолишига асос бўлди. Томас Вулфни XX аср америкалик ёзувчилар каторида биринчи ўринга қўйган, У.Фолкнер ўзининг ёш замондоши ҳақида: “Ҳамма нарсени камраб олиш таънаси – бу ҳамма вақт Вулфнинг ижодий интилишлари негидида бўлган. Бу ҳақда у ўзи ҳам гапирганди. Қалам учиди инсон қилб-юрағи тажрибасини мужассам этиш – унинг ҳаётий максатидир”, 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 дохийси сифатида тан олинди. Шоир буржуазия тузумининг бетартиб ва бемаъни қонуниятлари замирида юзага келган адолатсизлик, мазмунсиз ҳаёт ва ундаги иродасиз ҳулқ-ағворлар тизимини қаламга оларкан, буржуа цивилизациясида шаклланган ушбу ғайриинсоний ҳислатларни кескин танқид қилади. Модернизм шеърятининг ёркин намунаси бўлган “Ҳосилсиз замин” (*The Waste Land*, 1922) поэма-сида 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 этаганини исботлаб беришга уринади. Эллиот поэма-ларида қадим мифлардан моҳирона фойдаланиш ҳаракатларини, воқеалар замирида Дантенин “Дўзах” ва Шекспирнинг “Бўрон” асарларидан олинган сюжетларни кузатамиз. Эллиотнинг модернизм руҳидаги эстетикаси назарий асослари ҳозирги Европа шеърятинида ўз долзарблигини сақлаб қолган.

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

асарлар ҳада этиб, ўзининг кейинги ривожига йўл тоша олмаган бир вақтда рус адабиётида модернизм ғоялари юзага кела бошлади. А.Шопенгауэр, Ф.Ницше, М.Хайдеггер, В.Соловьёв, М.Бердяев сингари файласуфларнинг илмий, бадиий-эстетик ғоялари рус модернизмида турли йўналишлар ва оқимларнинг пайдо бўлишига асосий гуртки бўлди. Адабиёт ва санъатда символизм, акмеизм, футуризм, имажинизм каби модерни 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 юмғунича 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 бадиий қонуниятлар негизида барпо этишни истади. Шу йилларда ижод қилган ёзувчи ва шоирлар рус маданияти ва санъатини ўтмишнинг ғов бўлиб турган зоҳидона кишанларидан ҳалос эгмоқчи 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 бадиий методи тарзида жорий этилди. Шундан сўнг шўролар давлати санъат ва адабиётни ўз назорати остига олди, ўз амрига бўйсундирди, мавзу ва ғоя, услуб ва оқимларни бир хил шаклга келтириш, муайян қолипга солиш, бир хиллаштириш устида назорат ўрнатди, “шўро тараққиётининг бош йўли”дан четга чиққанлар бешафқат жазоланди. Шундай қилиб, XX аср бошида адабий жараёнда вужудга келган кўтаринкилик аста-секин бир фикрли қолипга, бир тахлитдаги услубга солинди.

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

чиши, 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” таразда ишонтира оларди. Аммо бу ҳол узокқа чўзилмади, вақти соати келиб, шафқатсиз сиёсий тузум Горькийнинг ҳам бахрилин ўтиб кўя қолди. Шу каби Ф.Панфёров, Ф.Гладков, М.Шолохов ва интифоқ худудида яшовчи кўшлаб “индустриализация” (саноатлаштириш) ва “коллективизация” (жамоалаштириш) эришган ғалабаларини мадҳ этган соцреализмнинг илк намояндalари шўролар мафкуравий адабиёти ифодаси эди. Тўхтовсиз ўтказилаётган ғайриинсоний қатағонлар фонидa совет ҳокимияти ўрнатган ижтимоий-сиёсий тузумга порози бўлган ёзувчилар ва улар асарлари йўқ қилиб таниланиши ортикча 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” ромaнлари, М.Булгаковнинг “Ок гвардия”, “Уста ва Маргарита”, Б.Пастернакнинг “Доктор Живаго” ромaнлари, В.Набоков, И.Бунин каби ёзувчилар асарлари XX аср жаҳон адабиёти саҳнасида муносиб ўрин олди.

XIX аср охири XX асрнинг бошида шаклланган “жадид адабиётини” намояндalари 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, олгин давр Алишер Навоий ва Бобур даҳоларини жаҳонга берган Темуррийлар дари адабиётидир – *нашр*). Жадид адабиёти намояндalари қатағон йилларида сиёсий тузум қурбонларига айналди. XX асрнинг 30-40 – йилларида М.Горький асос солган соцреализм аъёнalари таъсирида ижод оламига қадам кўйган Ойбек, Ғ.Ғулом, Ҳ.Олимжон, М.Шайхзода, М.Исмоилий, Шухрат, Уйғун, К.Яшин, У.Носир, Миртемир, С.Абдулла, Зулфия каби истеъодлар кейинчалик шўро сиёсати ва мафкурасини ўзбек адабиётига сингдиришга мажбур бўлдилар. Улар жаҳон адабий жараёнида кечган модернизмнинг у ёки бу йўналишида ўз кучини синаб кўришга ҳам уштурулмади, 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 илгор оқимлар ва улар анъаналарига яқинлашишга илк журъат этдилар. Мустақиллик даврида камол топган Назар Эшонкул, Улугбек 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 киёслаб ўрганиш мақсадга мувофиқми? Бу саволларга жавобни қаердан ва кимдан қидиришимиздан аввал ўтган аср жаҳон адабий жараёнини мукамал ўрганмоғимиз зарур, деб ўйлаймиз.

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



МАРСЕЛЬ ПРУСТ

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

Марсель Пруст (*Marcel Proust*, 1871-1922) Парижда, Сорбонна университети тиббиёт факультети профессори Адриан Пруст оиласида дунёга келди. Ўқимишли Жанна Вейль хоним фарзандларининг ақл-заковатли бўлиб улгайишида ҳам она, ҳам мураббия сифатида катта роль ўйнайди. Болалигидан касалманд ўсган, ўта таъсирчанувчан ва назик 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 катнай олмади, машгулотларни асосан уйда олишга мажбур бўлади. 1886 йил у ўзининг “Қуёш тутилиши” (*L'Eclipse*) ва “Булутлар” (*Les Nuages*) деб номланган илк ҳикояларини ёзади. Лицейдаги таълимнинг сўнгги йили Марсель фалсафа ўқитувчиси Альфонс Дарно билан яқинлашди ва унинг таъсирида фалсафий асарларни мутолаа қила бошлайди. Айни пайтда, унинг китоб жавонида Альфред де Мюссе, Анде де Вильи, Виктор Гюго, Шарль Бодлер сингари машхур қаламкашлар китобларини учратиш мумкин эди. Ёш Марсель маърифатпарвар ва ишончпарвар адиблар Жан Расин, Лабрюйер, Сен-Симон ижодига ўзгача меҳр қўйганди, замондошларидан М.Баррес, Ж.Э. Ренан, П.Лоти, М.Метерлик асарларини диққат билан ўқирди.

1889 йил Марсел Пруст бакалавр унвонини олиш учун битиринг имтиҳонларини топширади, Корнел ва Расин хақида ёзган битирув малакавий иши мактов ёрлигига 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 мустикал қарашлари шаклланади.

Пруст университетда ўқиб юрган пайтида файласуф Анри Бергсон (*Henri Bergson*, 1859-1941)нинг “Онгнинг бевосита белгилари хусусида тажриба” (*Essai sur les données immédiates de la conscience*, 1889) деб номланган тадқиқотини диққат билан ўрганади. Бу асар бўлғуси ёзувчи дунёқарашига, дунёни ўзгача ҳис этишига катта таъсир кўрсатади. Кейинчалик Пруст ижодида Бергсоннинг асосий ғоялари, яъни вақт оқими тушунчаси, инсоннинг ички ҳиссиёти орқали англашиладиган ғайришуурийлик тушунчаси, инсон онгида беихтиёр юзага қалқиб чиқувчи ва ақл-идрок орқали англаб 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, айни пайтда “Фигаро” газетасида маданий-маиший ҳаётга бағишланган рункни олиб борди. Янги таассуротларга эга бўлиш, янги танишлар орттириш мақсадида чет элга, жумладан, Венеция, Голландия, Германияга саёҳат қилади, бироқ у ерда ҳам зодагонлар даврасидаги қайнок ва жўшқин ҳаётга шўнғийди. Диққат-эътиборини 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 либли танқидчи сифатида танилади.

Ўша йиллари Парижда фаолият олиб борган адабий салонлардан учтаси, яъни бастакор Жорж Бизенинг рафикаси мадам Женевьев Галевн, 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 Монассан, Оскар Уайльд, Анри Бергсон сингари машҳур ижодкорлар билан суҳбат куради. 1892 йил мадам Женевьев Галевн саломида ёш ижодкорлар томонидан “Банкет” (“Banquet”) номли журнални ташкил этишади. Унда Пруст ҳам Роберт Дрейфус, Даниель Галевн, Анри Барбюс каби ёш

қаламқашлар билан елкама-елка туриб фаолият кўрсатади. Тез орада қағза муваффақиятга эришган журнал жамоаси уни модерни услубга, аниқроғи ўша пайтда майдонга чиққан модернизм йўналишига бурди. Журналда Шопенгауэрнинг фалсафий карашлари, Ницше ғайлимоти, Россетти ва Суинберн ижоди хусусида мақолалар чоп этилар, Пруст эса китобхонлар диққатига сазовор бўлган бу йўналишдаги китобларга тақриз ёзиш билан машғул эди. Ушбу тақриزلарда унинг символизм каби турли-туман 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 кўнгили хизмат Пруст дунёқарашиларини кенгайтирди: ҳаётга бўлган муносабатини кескин ўзгартирмаган бўлса-да, ҳаётдаги ўз ўрнини топиш йўлида муҳим босқичга айланди.

1894 йил Пруст ўзининг тушқунлик, умидсизлик кайфиятидаги шеърларини нашр эттиради. Бу китобча адабиёт ахлинини эътиборини қозонмаган бўлса-да, Пруст ижодкор дўстлари даврасида ҳаваскор шоир деган номга сазовор бўлади. Орадан икки йил ўтиб, у ўзининг новеллалардан иборат “Кўнгили хушлиги ва кунлар” (*Les Plaisirs et les Jours*, 1896) номли ilk китобини нашр эттирди. Китобга муқаддимани Анатолий Франс ёзган эди. Унда, жумладан, шундай сатрлар бор: “Бу новеллаларда муаллифнинг ҳам-андуҳи ўткир ақл, назик дид ва ҳайратланарли даражада қузатувчанлиги билан уйғунлашиб, тушунарли, ўта ёқимли ва турфа ранглар ифодасида 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 саҳифасига раддия билдириб, кескин танқид остига олганди. Бетақалуф муомала Пруст ҳамиятига қаттиқ теккан эди: ёш ёзувчи сурбет танқидчини дуълыга қақиради. Дуълы 1897 йил Парижнинг жануби-ғарбий тумани – Мёдоне шаҳарчаси яқинида бўлиб ўтди. Прустнинг секунданги бўлган рассом Жан Бери томонларни муро-сага келтира олди: Лоррен кўпол ҳагги-ҳаракати ва ноҳўя сўзлари учун кечирим сўради. Пруст тангилик қилиб, унинг узрини қабул

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

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

Аслида, “Кўнгил хушлиги ва кунлар” китоби – бу ўзига хос “портрет”, “этиюд”, “хомакни” тасвирлар ҳамда “анил-тапил ёпилган” сюжетлардан иборат новеллалар мажмуаси эди. Уларнинг аксарияти олдин “Банкет” ва “Ревю блани” журналларида эълон қилинганди. Таъкидлаш жоизки, китобга кирган новеллаларда бўлгуси романнависнинг кузатувчанлиги, бадиий тафсилотларга мойиллиги, 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 қаҳрамони бор вужуди билан маънавий ва рухий ҳаётини сермазмун ўтказишга иштиради, бироқ бундай ҳаётни у зодагонлар даврасида топа олмаслигини англаб етади. Ўзини деразадан ташлаб юборган болакай ҳақидаги новеллада шахснинг бехуда кун ўтказиши, жамиятга фойда келтириш мумкин бўлган фаолиятдан узоқлашиши мавзуси кўтарилди. 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 романида келгайтирилган ва чуқурлаштирилган кўнгина мавзулар: инсон онгида беихтиёр юзага қалкиб чиқувчи хотиралар, тасаввурлар (“Бальдасар Сильванд ўлими” новелласи), муҳаббатни юзаки ва сохта маънавий бойлик даражасига тушириш мавзуи (“Виоланта” новелласи), жамиятда ўзини билимдон, дил-фаросатли деб ҳисобловчи, аристократик тартиб-одамларга кўр-кўрона эргашиувчи худбин одам мавзуи (“Италян комедияси парчалари”) ва бошқалар “Кўнгил 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 тумтарок услубида акс

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

Тобора ривож олиб бораётган оғир хасталикка йўликкан Пруст учун бадий ижод ўзига хос қаҳрамонлик эди. Адиб ҳаёти ва ижодига бағишланган бир қатор тадқиқотларда Прустнинг нўқак дарахт нўстлоғи билан қопланган хонада тунги бедорлик, кундузги беҳаловатлик, соғлигини бир маромда ушлаб туриш учун кучли таъсир килувчи дори-дармонларни истеъмол қилиши, асабларни таранг этган бсором ёлғизликдан иборат япаш тарзи жамиятда ўзини ўта маданиятли, ўқимшли, билимдон, дид-фаросатли ҳисобловчи худбин одамнинг ғалаги “тентакнамолиги” дея тушуниларди. Аслида, эса, бу оғир хасталикка учраган адибнинг бу тахлида яшашини меҳнат орқали кўпроқ маънавий ва жисмоний куч-қувватини сақлаб қолишга бўлган интилиши тақозо этган.

Пруст ҳаёти давомида кўн 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 олинувга сарфлашга мажбур эди. 1906 йилдан бошлаб астма хуружи уни узлатда ҳаёт кечирिशга мажбур этди. Шунга қарамадан, Пруст роман ёзиш ҳақидаги дастлабки режаларини тузади ва сўғни шимариб ишга киришиб кетади. 1911 йилга келиб романининг биринчи, хомаки шакли тайёр бўлди. У уч қисм (“Йўқотилган вақт”, “Гуллаган қизлар соясида” ва “Топилган вақт”)дап иборат бўлиб, икки ҳажмдор жилдга сиғдирилиши кўзда тутилганди. Трилогияга дастлаб “Ҳис-гуйгуларнинг тўхтаи” деб ном берилди. Кейинчалик улар “Йўқотилган вақтни ахтариб” (*A la recherche du temps perdu*) деган ном остида бутун бошли туркумга айланиб кетди. Сабот-ма-tonат ва сабр-тоқат билан олишган йиллар бошланди: адиб бутун куч-ғайратини тўплаб меҳнат қилди. Бу билан Пруст нимжон соғлигига янада путур етказган бўлса-да, бироқ ўз ниятига етишди: 1913 йил бошида туркумнинг дастлабки уч жилдди 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 бахона қилиб, “Нувель ревью Франсез” журнали бош мухаррири, таниқли адиб Андре Жид уни босиндан бош тортди. Унга эргашган бошқа ноширлар ҳам турли сабаблар толиб, ўзларини четга олдилар. Йил охирида “Фаскель” ва “Галлимар” нашриётларидан ҳам рад жавоблари келди. Ундан сўнг “Оллендорф” нашриётгидан китобни чиқаролмаслик ҳақида расмий ҳаг олинди. Бирок Пруст булардан ранжимади, аксинча, эътибор бермасдан, уйқусиз тушларини 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) кўлөзмани жиддий қисқартишни талаб қилган ҳолда, 1913 йил китобни муаллиф ҳисобидан нашр қилди. Роман муваффақият қозонмади, адабиёт аҳли ва танқидчилик уни совуққина кутиб олди.

Биринчи жаҳон 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 ғоялари ва шовинистик тарғиботга алданмади. Яқин дўст ва ҳаммаслак каламкашларнинг уруш майдонларида жон бераётганларини эшитган ёзувчи руҳан эзилди, миллат бошига тушган фалокатдан қандай қилиб қутулишни, одамларга қандай ёрдам беришни билмай ўзини йўқотиб қўйди. Ҳа, ган 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 тиқчилик ўрнатилгандан сўнг, Пруст ҳаётида туб ўзгаришлар рўй берди. “Нувель ревью Франсез” адибнинг иккинчи – “Гуллаган қизлар соясида” (*A l'ombre des jeunes filles en fleurs*) деб номланган романидан қатга нарчани 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 шухрат келтирди. У Гонкур мукофотига сазовор бўлди. Тез орада Пруст Франциянинг олий мукофоти – Фахрий легион (*Légion d'Honneur*) ордени билан тақдирланди. Беором, баҳаловат тушлар, тинимсиз, серғалва кунлар, не-не машаққатлар эвазига орзулар ушалгандек туюларди. Аммо тапганинг ик-

кинчи тарафи бор деганларидек, бахт ортидан бахтсизлик ҳам етиб келди: адиб сонлиги 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 ажаш билан курашишга куч-шижоат борлигини кўрсатишга астойдил ҳаракат қилди. Дарлга ён бермасдан ишлади, қўли остидан қораланган ёзув ортидан ёзув чиқди, роман ортидан роман дунё юзини кўрди.

1920 йил туркумнинг яна бир асари “Германтлар томонида” (*Le Côté de Guermantes*) романининг биринчи қисми; 1921 йил иккинчи қисми, шунингдек, “Содом ва Гоморра” (*Sodom et Gomorrhe*, 1922) романининг биринчи жилди нашрдан чиқди. 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, хатоларни тузатишда мусаххих каби таҳрир қилар, ўзгартиришлар киритаркан, кўлөзмага қайта ишлов бериб, аксар ҳолларда матнни икки баробар ошириб юборарди. 1918 йилда “Йўқотилган вақтни ахтариб” туркумини ёзиб битирдим деб ҳисобласа-да, Пруст кунни тунга улаб, тиним билмасдан ишлади, ҳаётининг охири дамларигача туркумдаги романлар матнига тузатишлар киритиш билан машғул бўлди.

1922 йил ноябрь ойининг ёмғирли кунларида Прустнинг аҳволи янада оғирланади. Унга зотилжам касаллиги тапхисини ҳам қўлиб қўядилар. Кўрилган муолажалар наф бермайди. Ҳаётдан тўйиб баҳра ололмаган, унинг қувончларидан бағри тўлмаган, ёлғиз ўзи бу дунёда қолиб кетган адиб 1922 йилнинг 18 ноябрида дунёдан кўз юмади. Дафн маросимига йиғилган бир неча содиқ дўстлари уни охири йўлга кузатиб қўядилар. Бугун Парижга таширф буюрган сайёҳлар машҳур кишилар дафн этилган Пер-Лажез кабристонига боргудек бўлишса, Марсель Прустнинг қора мрамар тош қўйилган камтарона кабрини зиёрат қилишлари мумкин.

Ёзувчидан кейин унинг китоблари қолади, деб бежиз айтишмаган. Пруст вафотидан сўнг, унинг китоблари навбатма-навбат дунё юзини кўрди. Туркумнинг сўнги романи санаямиш “Топилган вақт” (*Le Temps retrouvé*) 1927 йилда босилиб чиқди. Мунаққидлар Прустнинг нашр қилинмаган асарлари “Топилган вақт” романи билан чеклашиб 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 адабнинг 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, “Кўнгиш 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. Бопида мунаққидлар бу қўлёзмани муаллифнинг барчага таниш асарларининг турли қисмлари, хомаки ёзувлари, режалари, ивланмаган қораламалари деб ўйлаган эди. Наҳрга тайёрланаётган пайтда “Жан Сантейль” қиссасининг биринчи қисми муаллиф қўлёзмасида мавжуд бўлиб, қолганлари шу мавзу атрофида бирлаштирилди ва хронологик тартибда жойлаштирилди. Таъкидлаш лозимки, бу асар, “Кўнгиш хушлиги ва кунлар”га қараганда, анча пухта ёзилган эди. Қиссага яхши ишлов берилмаганлиги ва палла-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 қахрамон 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.

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

Дарҳақиқат, “Жан Сантейль” кўлёмасида ҳикоя ва хрошика, 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” киссаси – “Кўнгиш хушлиги ва кушлар” ҳамда “Сван томон сари” асарлари орасидаги зарур халқадир. Буни унутмаслик лозим, негаки усиз адибнинг XX аср бошидаги ҳаёти ва ижоди, ижодий камоли, дунёкараши ва ҳаётий маслақларининг шаклланиши ҳақида фикр юрита олмаймиз. Айнан шу даврда Пруст қарашларида роман сюжети ва композицияси, бадиий образ борасидаги асосий тушунчаси шаклланган эди.

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

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

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

¹³ Қаранг: 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 ўкиб, унинг романиларидан завқ ва илҳом олганлигига қарамасдан, Пруст ўзини янги давр “Инсон комедияси” яратувчиси сифатида кўрсатишга, Бальзакдан фарқини намоён қилишга ҳаракат қилади. Персонаж психологиясини унинг “фукаролик 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 ошқор 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 Бальзак каби, алоҳида бадиий дунёни яратишга интилади: унда сон-саноксиз қаҳрамонлар яшайди, аммо улар тургун ҳолатда эмас, балки 20-25 йил ичида маълум эволюцион (улгайиш, ўсиш, ҳаётий тажриба тўплаш, қарашларини ўзгартириш, ҳаёт шодлиқларидан баҳраманд бўлиш, айна пайтда, мусибат ва бахтсизликларни бошидан кечириш, ҳаёт синовларига бардош бериш ва ҳоказо) ўзгаришларни бошидан кечиради. Хуллас, алоҳида яратилган дунёда ҳам бир жойда тўхтаб қолишмайди. 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 аниқлаб олинади. Ҳикоя қилиш қаҳрамон номидаги ҳоғиралар шаклида олиб борилади, унинг образи эса муаллиф шахси билан чамбарчас боғланган: Марсель-ҳикоячи ҳаёти айна 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, поэтик дид соҳиби, насл-насаби аслодаларга те-

иниши Сван ҳақида хикоя қилади (“Сван сари”). Сван ҳаёти туркумга кирган барча романларда тасвирланди. Болакай ўсмирга айланади, эс-хушини йўқотиб Сван эркатой киз Жильбертага кўнгили кўяди; кейинчалик муҳаббат рипталари бирданига узилади; униш ўрнига Баальбек курортида дам олиш ошлари ва у ерда соҳибжамол Альбертина билан танишувдан олинган таассуротлар келади; айнан Альбертина Марсельнинг иккинчи муҳаббатига айланади (“Гуллаган кизлар соясида”). Марсель ёшлигиданок “сара” жамиятга тегиш хуқуқли аъзо сифатида қабул қилинади: герцог Германгли, барон Шарнос, 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 ташлаган соф ва беғубор туйғу: Альбертинага бўлган беқарор, қийноққа солувчи, зиддиятларга тўла муҳаббати ушбу икки жилдда кўз ўнгимизда очилади ва “Асира” ҳамда “Қочок киз” романларида ўз иштиҳосини тонади. Ниҳоят, “Топилган вақт” романида қаҳрамон, ҳис-туйғулар гирдобидан, дил ва юрак изтиробидан қутулиб, бесаранжом, беҳаловат ҳаётдан тинч ва осуда ҳаётга қайтади, ҳаётдаги юксак бурчи – ижодий фаолият эканлигини тушуниб етади ва ёзувчилик меҳнатида таскин тонади. Айнан адабиётда униш этик ва эстетик дунёқарашлари шаклланади, уларга мувофиқ тарзда бадиий ижод Марсель учун ҳақиқий, тўлақонли ҳаётга айланади.

Шундай қилиб, қаҳрамон тақдирини бир вақтнинг ўзида ёзувчининг ижодий изланишлар йўлини такрорлайди. Аммо сюжетни шу ашпозда талқин қилиш назаримизда, асарнинг туб моҳиятини ақс этгирмайди. Пруст ўз олдига “туйғуларни тарбияловчи” ёки умуман “тарбия” романини яратиш мақсадини қўймаган. Адиб яшаш учун кураш, ҳаётини тажриба орттириш натижасида қаҳрамоннинг феъл-атвори, дунёқарашини, иродасини, инсоний ҳислатлари шаклланиш жараёнини кўрсатмоқчи эмас, асло! Ёзувчи романдан, сўзнинг том маъносидан, ҳаётини воқеа ва ҳолисларни олиб ташлайди, яъни роман объектив воқеликда содир бўлиши мумкин ихтилофлар, фикрлар тўқнашуви, низоли ҳолатлар, муҳим тарихий воқеалар, муайян ғоя ва дунёқарашларнинг ҳаёт-мамот курашини, ижтимоий зиддиятлар – умуман жамиятда инсонни шахс (индивидуум) сифатида шакллантирувчи омиллардан холи. Хуллас, туркумга кирувчи романларда шу ва шунга ўхшаш омилларга ўрин йўқ; аксинча, улар

Ўрнини ички кечинма, субъектив фикр-мулоҳаза, онг қаърида яширинган ассоциация ва таассуротлар каби тафсилотлар эгаллайди. Бош қахрамон 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 кўйинига саёхат, санъат асарларидан олинган таассурот ва ниҳоят, бир неча ишқий саргузангача олиб борилади, тўғриси, айнан шу воқеалардан иборат. Туркумда ушбу эпизодларнинг муайян макон ва замонда изчиллик билан, бирин-кетин ривожланиш қондасига риоя қилинмаган, негаки асосан мемуар (хотиранома) асарга хос бўлган шаклдан Марсель ҳаётидаги қувончли ёки қайғули воқеа-ходисалар ҳақида эмас, балки унинг ички кечинмаларини имкон қадар тўлароқ баён қилиш учун фойдаланилган, десак муболага бўлмайди. Ҳақиқатдан ҳам, ҳикоя қилиш мавзуга тааллуқли бўлмаган ёки бевосита унга боғлиқ бўлган чекинишлар билан доимо бўлинаверади. Масалан, Сван ва унинг суюкли аёли Одетта ўртасидаги муҳаббат тарихи Марсельнинг отаси ва иккинчи даражали персонаж, жаноб Норцуа ўртасидаги “сермазмон ва бемаврид суҳбат” сахнаси 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 қахрамон калбида кечаётган жараёнлар ҳам уйғун тарзда, худди сўзанага тилло ранг ипдек тўкиб қўйилади.

Пруст тасвирининг асосий объекти – дунёни субъектив тарзда идрок қилувчи “онг оқими”дир. Ёзувчи инсон томонидан дунёни янгича, бевосита ҳис этишни қўмсайди, ушбу ўткинчи, ёлғон дунёга ижтимоий муносабатлар туширган “муҳр”дан 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 ахамиятсиз бўлиб кўринган воқеа-ходисаларни ички ҳис-туйғу орқали идрок қилиш юксак ғоя ва фикрлар билан булганмаган, турли “ғамхўр таъсир ва таважжух”лардан айнинамаган: ёш болаларнинг дунёга боқишларидек тоза ва тиник кўринади. Пруст учун инсон руҳини бойитувчи, унга мазмон бағишловчи тоғдек юксак ҳис-туйғу айнан шундадир.

“Сван сари” романининг биринчи фаслида, “онг окуми” бадий услуби шоду-хуррамлик ато этувчи, умид-нишонча тўла натижаларга олиб келади. “Йўкотилган вақт”ни эсларкан, Пруст болалик деган ёрқин оламнинг кичкина қувонч ва шодликлари (гуллаган дўлана дарахти гўзаллиги, онасининг меҳрга тўла бўсаси, қушлар сайраши, майсапар майинлиги, отасининг қўлларига кўтариб ҳавога учуриши ва ҳокказо)да улкан поэзияни топади, илҳомланади, шеърийят қанотларида 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 ҳос тарзда уйғунлашган икки услубдан фойдаланади: биринчидан – реал дунёни “ўз ичига” қабул қилиш, одамларни, табиатни, нарсаларни индивидуал психологик тасаввурлар категориясига ўтказиш; иккинчидан – эслаш, хотирага келтириш, бу ўринда ассоциациялар қатори ўтмиш ва ҳозирги даврларни бир-бирига чамбарчас боғлайди. Натижада улкан макон ва замонда ушбу даврларнинг бир-биридан узилишига барҳам берилади, улар яхлит бир ВАҚТдек кўз ўнгимизда гавдаланади. Шу тариқа чексизликка фарқ бўлиб кетган асрлар, ўтиб кетган вақт тасаввури ўз-ўзидан ечим топади. Масалан, Марсель ўзининг нотаниш гўзал аёли ҳақида ўсмирлик ҳаёлларини яқинданба кунлари Комбре боғида мириқиб ўқиган китобларидаги гўзал манзаралардан ахтаради: “Бошимни кўтариб кўз ўнгимда очилган қалам ожизлик қилувчи манзарага қараганимда, китобда кенг майдон бўйлаб ёйилаётган гўзал дунё менинг фикримга жо бўлиб, эҳтиросли таъсир кўрсатарди”. Шу боис келажакда, албатта, севиладиган нотаниш гўзал аёлнинг шарпага ўхшаш киёфаси Пруст тасавбурида бинафша гулларга бурканган киёфада намоён бўлади. Аслида, бинафша ранг Пруст асарларида муҳим аҳамият касб этади. Кейинчалик китобдан олинган таассуротларга атроф-муҳитни: хиёбонни соя-салқин роҳат маконга айлантирган каштан дарахтлар, ёзда кўм-кўк манзарали жаннатга ўхшовчи сўлим боғдан эсаётган хушбўй сабо, дарахтлар орасидан кўзга ташланиб турувчи минорадаги соатнинг бонг уриши ва бу овознинг атрофга таралиши ҳам кўпилади.

Марсель Комбрелаги ўз уйида ёзувчи Поль Бурже (*Paul Bourget*, 1852-1935)нинг психологик романилари тароватига маҳдид

бўлиб, уларни ўқиркан, Жильберта ҳам Поль Бурже билан бирга калдимги каср ва калъаларни томоша қилганини билиб олади ва шу заҳотиёқ ушбу аёл ҳақида ҳаёллар қаҳрамон психологиясида готика услубида қурилган черковлар, тоқу равок ва касрлар 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 кизлар орасида таниб, севиб қолиш қолган эди”.

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

Пруст бу ўткинчи ва ёнғон дунёдир, унда объектив воқелик ҳақида фақат инсбий 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 таппай оламиз, туташтирувчи нуқталарни ҳам топа оламиз, бироқ улар ўртасида беўлчов масофани тўлдиришга ожизмиз” (“Германлар томонида”). Бу нимани билдиради? Пруст фикрича, субъект ва объект ўртасида ошиб бўлмас гов-тўеиқдек 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 нуқтани назарида, мазкур тасаввурда ҳеч қандай реал ва ўзгармас объектив мазмун бўлиши мумкин эмас: ҳаммаси ўткинчидир. Замоңлар ўтиб кетади, одамлар ҳам ўтиб, фанога ғарқ бўлиб кетишади. Шунинг учун Пруст ижодида инсон образи бекарор 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 зарчасидир, холос.

Пруст паздида ҳеч қандай бир бутун яхлит, метиндек мустақил, барқарор ва ўзгармас характернинг ўзи бўлиши мумкин эмас; одам томонидан бир одат ва ҳислатни йўқотиш ва уларни бошқасига алмаштириш ўзининг “Мен” – рухий марказини йўқотиши, шахсининг 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 қарчасини юлиб олувчи, ҳар бир сонияда ҳаётимизга совук ва бадбашара тумшуғини сукувчи, кадам-бақадам яқинлашиб келувчи ўлимга қарши пинҳоний, жисман сезиб, қўл билан ушлаб, онг билан ҳис этиб кўриш мумкин бўлган шаклдан бошқа ҳеч нарса эмас”.

Ёзувчи учун ҳам, бош қаҳрамон Марсель учун ҳам болалик хотиралар домига тушган жаноб Сванни бўлғуси турмуш ўртоғи Одетгага муҳаббатидан сархуш бўлган Сван билан, ёки бедаво касалликка учраб, руҳан тушқунликка тушмай тенгсиз кураш олиб бораётган Сван билан асло таққослаб бўлмайди. Шу тариқа Пруст инсоннинг яхлит реалистик характери яратилган, инсон характерининг гадрижий ривож ва диалектикасини кузатишдан воз кечади. Аксига олиб, яратилажак инсон характери ўрнига бирип-кетин аввол топиб фанога ғарк бўлган, давомчисида ўзи ҳақида ҳеч қандай из қолдирмовчи турли-туман ва ранг-баранг “Мен” рухий марказларни қалаштириб ташлайди. “Бошқа одамлар, ўзларининг ижобий ҳислати ва камчиликлари билан биз учун қандайдир бир ноаниқ ва тушунарсиз, бир жойда қотиб қолган нарса эмас... бироқ улар сояга ўхшагувчидир, бу сояга биз киролмаймиз, уни тўғридан-тўғри англаб ололмаймиз... бу сояни биз гоҳ нафрат, гоҳ муҳаббат ёритган тарздагина ҳақиқатга менгзаб тасаввур қила оламиз”, деб ёзади Пруст. Ҳундан келиб чиқадики, дунёни ҳам, одамларни ҳам уларнинг объектив моҳиятида, объектив мавжудлигида билиб бўлмайди, чунки одам идрок қилганини, тушуниб етганини ўз онига субъектив тарзда “ўтказиш” билади. Бошқача қилиб айтганда, Пруст шахс (индивидуум)ни маънан ва руҳан бойитувчи қобилият, яъни дунёни субъектив тарзда идрок қилишни ҳақиқий қадрият даражасига кўтаради.

“Йўқотилган вақтни ахтариб” туркумида Пруст тапқи дунёни ўз қаҳрамони идроки, дунёни ҳис этиши нуқтаи назаридан изчил тасвирлашга ҳаракат қилади. Бу гоҳ 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 қаъридан юзага қалкиб чикувчи субъектив ҳолатларни тартиб билан эслаш 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, нарча, ҳатто зарраларгача тарқок ҳолатда намоён бўлади.

Ақсар француз тадқиқотчилари Пруст ижодига рус адиби Лев Толстой таъсири хусусидаги масалани кўндаланг кўйишади. 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 борлиқни шахс (индивидуум)нинг психологик жараёнларини чуқур таҳлил қилиш орқали тушуниб етиш, англаш мумкин. Толстойда эса, қаҳрамоннинг руҳий олами, ҳиссиёти ва тафаккури – ўз ичига қурраи заминдаги барча нарсаларни камраб 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 эслаш” услубини Толстой қаламига мансуб “Иван Ильич ўлими” киссасида ҳам учратиш мумкин. Ушбу икки ҳолда ҳам қаҳрамон онаси пиширган ширин овқатлар таъми, деразадан кўринган манзара, уй хоналарининг кўнлиги, шифтларнинг баландлиги, энағасининг хиди 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 хаёлан қайтишига эътибор берайлик: “Накадар тотли дамлар... Ши-

рин туйғу... шу захотиёқ мени хаёт икир-чикирларига, унинг ёлғон ва бекарорлигига бепарволарча қарашга ундади, хаётдаги мусибат ва кулфатлар менга қаттик тегмаслик, чеглаб ўтиб, озор етказмаслик хиссини туғдирди... хаёт бир зумда ўтиб кетиши, Худо бизга уни ўлчаб берганлиги ахамиятсиз бўлиб кўринди... Қалбимни қандайдир бир мазмунга тўлдирди”.

Шундай қилиб, яшаб ўтилган йиллар, яъни болалик чоғидаги Марсельни, аниқроғи, кичкина болакай Марсельни етук ёшдаги, хаётий тажриба орттирган эркак қиёфасидаги Марсельдан ажратиб турувчи “омил”лар инсон рухияти (психика)дан ассоциациялар туфайли хотирада, онгда вужудга келадиган хис-туйғулар, кечинмалар, хаёлий тасаввурлар ёрдамида “ювиб” ташлангандек туюлатин. Толстойнинг “Иван Ильич ўлими” қиссасида эса, ушбу услуб мутлако 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 лордон таъминини эслаш билан бирга ўша вақтдаги энага, акаси, ўйинчоқлар каби бир қатор хотиралар пайдо бўларди. “Бу ҳақда эслашнинг ҳожати йўқ... Қайта оғритади”, – ўз-ўзини юпатиб, Иван Ильич ҳозирги кунга қайтар эди”¹².

Шундай қилиб, бир қатор ассоциациялар туфайли вужудга келган болалик ҳақида хотиралар янги куч билан Иван Ильичга ўтиб кетган йилларни қайтариб бўлмаслигини, қувноқ ва хунчақчақ болалигидаги Ваня ҳамда қариган, касалманд ва ҳориган чол Иван Ильич ўртасидаги худди қағза ва тубсиз жарликдек фарқни хис 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 кўяди. Апри Бергсоннинг идеализм тамойилларига асосланган фалсафасига қатъий риоя қилган адибга Толстойнинг реализм руҳидаги услубидан фойдаланиш мутлако бошқа натижаларга олиб келди, десак ўринли бўлади.

Толстой учун ҳам, Пруст учун ҳам инсоннинг психологик (маънавий, руҳий, ахлоқий) ривожланиши, унинг бекарорлиги, хафсаласи, таъби, авзои ҳолатининг ўзгариб туриши, хуш кўрган (таом, кийим,

¹² 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, субтотсиз, мувозанат сақлай олмайдиган одам барибир ўз образининг яхлитлигини сақлаб қолади. Пруст ижодида эса, образнинг ички яхлитлиги йўқ, одам бир-бирини инкор этувчи бир нечта “мен”лардан иборат. Шу боисдан ҳам образ парчаланиб, бир-бирига тўғри келмовчи элементларга бўлиниб кетади; Толстойнинг реализм тамойилларига асосланган психологик таҳлил услуби пировард натижада Пруст ижодида реализмга қарама-карши, 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 калқиб чиққан катор ассоциациялар орқали у ёки бу жўнқин интилиш, кайфият, рухий ҳолатнинг ўзгариш сабабларини мантикий равишда аниқлайди. Пруст психологик жараёнлар, рухий ҳолатлар учун нафақат рационал, яъни ақл-идроққа асосланган, балки унинг нуқтаназаридан ғайришуурийликда, ички ҳис-туйғуларда чуқур илдизларни топишга ҳаракат қилади. Шу билан бирга Пруст ҳеч қандай вазиятда ҳам маҳмадоналик қилмайди, ўзини ҳеч қачон доминанд қилиб кўрсатишга уринмайди, “фалсафий само”га интилмайди, ўзини сирли ва тушунарсиз қиёфага солмайди. Қаҳрамоннинг ички оламини, айни пайтдаги рухий ҳолатини табиий инстинктлар, иррационал, яъни ақлдан ташқари, мағпикан билиб бўлмайдиган майл-истакларнинг тартибсизлиги, чалқашлиги ҳолатида тавсифламайди. Билъакс, инсон психологиясига ўтиб, у инсоннинг ички олами, руҳияти қанчалик мураккаб ва серқирра эканлигини кўрсатишга ҳаракат қилади. Масалан, Свanning енгил табиат, суюкоёк, аммо хушфел ва хушсубат аёл Одеттага бўлган мухаббаги юқоридаги фикрларни тўлиқ тасдиқлайди. Одеттани эъзозлаган, бу аёл сиймосида ўзига яқин одамни кўрган Сван охир оқибат унга уйланади. Пруст ушбу меҳр-садоқат, яқинлик туйғусини Свanning табиати, фел-атворининг ўзига ҳослиги, бошқалардан кескин фарқ қилиши билан изоҳлайди. Тўғри, Сван қалбини эгаллаган мухаббатнинг “ахмоқона тарихи” одоб-ахлоқ меъёрларидан ташқари, ношоён сўзлар билан, бир ёклама ва юзаки тушунтирилиши мумкин эди, аммо Пруст романида гўзаллик шайдоси, юксак маланиятли, боадаб, поэтик дид соҳибининг ҳаётдан қўнғли совиши, умидлари рўёбга чиқ-

маслиги тарихидек очилади. Ёзувчи ўз қахрамонини ҳаётда рўй бериши мумкин бўлган нохуш, ўткинчи ва оқибатсиз вазиятлардан қонмо кутқаради; унинг ички оламини, рухий ҳолатини нозик, ҳар қандай вазиятда ҳам одоб-ахлоқни сақловчи майл-истаклардан тўқилганлигини кўрсатади. Масалан, Сван учун Одеттанинг бевафонини ҳақидаги гумонини айтиши, бу ҳақда унга савол бериши ақл бовар қилмайдиган нарса: Сван буни ўзига эп кўрмайди. Ҳаттоки кундек ёруғ, сувдек тирик далил-исботлар ҳам Сванни ишонтира олмайди, чунки улар айнан “кундек ёруғ, сувдек тирик ва кўпол” бўлганлиги учун ҳам асоссиз кўрилади.

Пруст ўзининг романилари туркумида Сваннинг Одеттага, маркиз Робер де Сен-Луининг олифта сатанг аёл Рахильга, Марсельнинг соҳибжамол Жильберта, герцогиня Германтская, мадемуазель Стермария, ва ниҳоят, мафтункор Альбертинага бўлган муҳаббатининг пайдо бўлиши ва сўниши мавзусига кўн марта қайтади. Бу борада Стендаль ва Флобер ижоди Прустга катта таъсир кўрсатгани шубҳасиз. Аммо Стендаль асарларига тақлид қилиш, улардан таъсирланиш билан бир қаторда “муҳаббат ўз арувчанлиги” 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 кифасида намён бўлади. Гўёки муҳаббат объектдан алоҳида мавжуд бўлаётгандек туюлади. Масалан, маркиз Робер де Сен-Луининг Рахильга бўлган муҳаббатига Рахильнинг ғаразли ниятлари ҳам, ҳақоратомуз кўполликлари ҳам, ҳаттоки унинг сон-саноксиз ишқий алоқалари ҳақидаги хабарлар ҳам заррача таъсир элмайди. Аксинча, уни янада мустақкамлайди. Сабаби шунаки, Робер тасодифий ассоциация таъсирида севикли аёл ҳақидаги тасаввурларини Рахилга ўтказди ва Рахильнинг жамики мавжуд ижобий ва салбий хислатларини, хатти-харакатларини ушбу ҳаёлий тасаввур орқали идрок қилади.

Пруст, севикли аёл ҳақидаги юксак орзу ва унинг шаҳси ўртасидаги кескин фарққа эътибор қаратаркан, муҳаббатда ҳақиқий маънавий ёхуд руҳан яқинлик ва бир-бирини сўзсиз тушуниш асло мумкин эмаслиги ҳақида хулоса чиқаради. Ёзувчи бу хулосани туркумнинг учта романини камраб 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 олат ва ҳагги-ҳаракатларимиз хусусидаги фикр ёки образ улар ҳақидаги ўзимизнинг тасаввурларимиздан фарк қилмайди; гўё қоғозга туширилган оқ-қора шаклдек, қаердаким қора чизикка бўш майдон, оқ жойларга эса – тушунарсиз эри-бутри чизиклар мос келади. Қолаверса, шаклда кўринмай қолган чизиклар, эҳтимол, биз ўзимизда раъй-андишга қилиб кўраётган такаббуруна хислатларимиз бўлиши мумкин ва аксинча, бизга қўшимча хислатлар бўлиб кўринаётгани инсонийлигимизнинг ўзимиз ҳеч қачон фахмлай 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 ҳагги-ҳаракатлари, руҳий хислат ва фазилатларини баҳолашда реалистик, ҳаётий, ижтимоий мезонлардан тап тортмай воз кечипи натижасида нозик психоанализ устаси бўлган Пруст инсоннинг зулмат босган онг ости, қалбининг чуқур қатламларидан юзага қалқиб чиққан хис-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 орқалида вужудга келган модернизм тамойилларига асосланган психологик роман учун ҳос эди. Аммо Пруст романларида тасвирланаётган воқеа-ҳодисаларнинг объектив маънига ушбу романларни мутолаа қилган ўқувчини ҳар қандай мсьёр-мезонларни рад этувчи хулосаларга олиб келмайди. Сван, Робер де Сен-Лу ёки Марселлнинг умидсизликка тушишлари, ишончлари оқланмаслиги, оқибатда алданганликлари мавҳум шароитда, реал воқеликдан узок бўлган вазиятда эмас, балки “Германлар томонида”, “Содом ва Гоморра”да, хушманзаралари курорт ва аристократлар даврасида юз беради. Ахир ҳаёт синовларида суяги қотган, унинг аччиқ-чучугини тотиб кўрган Марсель ёки Сван бутун ҳаёти давомида айнан шундай шароитда яшайди. Умидвор Марсель бундай муҳитда нафис дил, нозик хис-туйғулар, маънавий гўзаллик ва бегаразликни топиш илинжида яшайди. Унинг

гасаввурда оддий хаёт икир-чикирларидан, кундалик ташвишларидан сўнг айнан шу муҳитда бошпава топиш мумкиндек туюлади. Насл-насаби, жамиятдаги мавқеи, ақл ва маданияти даражаси бўйича тенг аристократлардан Марсель маънавий мадад, олижаноблик, ҳамфикрлик, руҳан бирлашувни кутади. Бирок Марселнинг хаёллари нучга айланади: мартаба ва унвонлар, юксак мавқе ва бойлик, губанлашиб кетган қалбларнинг сохталиги ва пасткашлиги, кизикиш ва ингилишларнинг ҳеч нарсага арзимаслиги фикс-фужур ҳамда нодонликни ва ниҳоят, бағри тошлик, қабихлик ва ахлоқий бузукликни хаслўшлаб 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 “Жаҳуб Шарлюс аристократлар даврасида” номли биричи бобини ўқишнинг ўзи кифоя. Асардаги барча қаҳрамонлар ўзлари эгашлаган ижтимоий мавқе жиҳатидан аниқ ва тушунарли тасвирланган. Ҳақиқий юксак ҳис-туйғулар завоқ топишига инсон табиати эмас, балки “нозик таъб 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 сишиб кетган суғбий муносабат ва юзаки расм-русумлар, пимаики қилса ҳам барибир жазосиз қолиш ҳисси, қолаверса, авжига чиққан ахлоқсизлик ва маънавий инкироз Шарлюс, Вердюрен, Одетта ва Албертиналар жамиятини, уларнинг инсонийлик киёфасини таниб бўлмас даражагача ўзгартириб юборади. Шу тарика Пруст ижтимоий зиддиятларга тил теккизмай, аммо инсон психологияси ва кундалик турмуш тарзини ҳаққоний тасвирлашга интиларкан, имкон қадар жамиятнинг тепасида турган, ўзларини “дунё хўжалари” деб билганларнинг ғайринсоний киёфасини, одамгарчиликдан йироқ муомаласини, маънавий-ахлоқий жиҳатдан бузилиб кетганликларини аёвсиз фош этади, аниқ ва ифодали тасвирлаб беради.

Жўшқин воқеалар, яшин тезлигида ўзгариб турувчи сахналар, нафасни ростлаб олишга вақт қолдирмайдиган қалтис ва хатарли саргузангларга бой ҳикояларнинг камлиги, психологик таҳлилнинг ўзига хос ёник доира ҳосил қилиши, муаллифлик нуктаи назар доимо ўз қобиғига ўралашиб қолишига қарамасдан, Пруст романлари

маълум даражада ижтимоий танқидга йўғрилганлигини кузатамиз. 1890-1900 йиллар француз аристократияси доираларида ўша давр Франция, колаверса, бутун Европа ҳаётидаги ижтимоий зилдиятлар ўзига хос тарзда акс этган. Аристократлар жамиятидаги мазмунсиз, курук сафсата ва ёнғон-яшик гашардан иборат суҳбатларда юкори табака вакилларининг маънавий-ахлокий қиёфаси ёрқин гавдалантирилади, энг муҳими, аристократлар сулоласини “беадаб ва маданияти паст буржуазия” билан якка ҳукмронлик қилувчи сиёсий таъкил этишга уринаётгани ижтимоий жараёнлар воситасида тасвирланади. Бу ерда Пруст спобизми, яъни аристократия жамиятидаги тартиб-қоидаларга кўр-кўрона эргашувчи, ўзини олий даражада маданиятли, билимдон, нозик дид ва миселсиз фаросат эгаси деб ҳисоблаган худбин одамнинг хулқ-авторини тасвирлашдаги маҳорати ҳақида тўхталиб ўтиш лозим. Француз жамиятининг юкори табакаси, аристократия ҳаёти, аниқроғи, хашаматли салонларда зебзийнатга бурканган аёл ва олифганамо эркакларнинг кундалик ҳаётидан завқ олиш Пруст ижод доирасидан чиқиб кетарди, агар унинг романларида ўзига хос ҳазил-мутойиба, захарханда киноялар бўлмаганида. Бир қараида жиддий оҳангли, ҳаттоки бир чимдим иззат-икромли киноя орқали муаллиф инсон хулқ-авторининг заиф, сунъий, диққат билан кузатганда, кулгили ва кабиҳ бўлиб кўринувчи ҳислат, ҳеч нарсага арзимайдиган фазилатларини тасвирлайди. Баён қилишнинг мазкур, яъни танқаридан қараганда, қонун-қоидаларга сўзсиз амал қилувчи, тоҳида тантанавор, тоҳида кулгили, шунга қарамасдан истехзоли, аёвсиз қош этувчи услуби зодагонлар доирасида ҳозир у нозир, ўзини дунёда ҳамма нарсага қодир, қўлини чўзса, осмондаги юлдузларни узиб олишга ҳам қурби етади деб ҳисобловчи “шаҳс”нинг аслида, беадаб ва нодонлиги, андиша ва уят нималигини билмаслиги, кишилиқ жамиятида меъёр тариқасида қабул қилинган одоб-ахлоқ қоидаларидан муғлақо беҳабарлиги, ботиний маҳмадоналиги ва ушбу иззатталаб “шаҳс”нинг ҳагги-ҳаракати, фель-атвори, торип-туриши, қолаверса, маънавий қиёфасининг соҳталлиги, сунъий савлат-салобати ўртасидаги хатлаб ўтиб бўлмас жарлик, ер билан осмонча фарқи аниқ ва ифодали тарзда кўрсатиб беради.

Масалан, Баалбекка таъриф буюрган Марсель эски кадрдон таънишлари ва курортда дам олаётган янги одамлар ўртасида ҳайратомуз ўхшашликни сезиб қолади: “Мен... меъе Леграплетт, Сванлар

опласининг дарбони (исми эсимда йўқ) ва Сван хоним билан бакамги келиш насиб этди; улардан биринчиси кафедаги официантга, иккинчиси – келгинди нотаниш кимсага... учинчиси эса – чўмилиш хона эгасига айланди. Тупсуниб бўлмас сеҳр-жоду туфайли, ташқи кўриниши, юз тузилиши ва феъл-атвори, қолаверса, аксий қобилиятининг баъзи бир хусусиятлари худди магнитнинг тортиш кучига ўхшаб, бир-бирига тортилади, ич-ичга сингиб, ўзаро уйғунлашиб кетади. Буни фавқуллодда вазият деб бўлмайди. Ҳаётда бундай вазиятлар гоҳ-гоҳида учраб туради. Гўё табиатнинг ўзи эскидан таниш бўлган одамни янги қиёфа, аниқроғи, янги аъзои-танада, унчалик ҳам шикаст етказмай, таниб бўлмас даражада ўзгартирмай мужассам этгандек. Кафе официантга айланган Легранден ўзининг қалди-қоматини, ён томондан қараганда, кирра бурнини, хағгоки пиядаги 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 қаскка йўқотмади”.

Аристократларча ноз-ишвали, сатанг ва серкилик Одетта Сван, кўпроқ ҳушомадгўй малайга ўхшаган кеккайма ва ёкимсиз Легранденларнинг кабиҳлиги, бемаънилиги нағижасида пайдо бўлувчи ярим чин, ярим ҳазил таассурот муаллифнинг умумий кузатувчи нақадар мўлжалга беҳато урганидан, қанчалик ифодали ва иппончили тасвирланганидан дарак беради. Одамнинг ташқи қиёфаси ва ички тузилиши ўртасида узвий боғлиқлик хусусидаги ўтқир фикри, ўриши муқоясаси туфайли Пруст, ўзининг совуққон кузатувчи, бетараф мунаққид, қолаверса, одил ҳакам позициясини саклаб, ушбу фикрни гўё йўл-йўлакай кистириб кетгани ҳолда суяк-суякдан ўтиб кетгучи илон захридек аччиқ, ер ёрилиб, ерга киргизиб юборгудек таассурот қолдиради. Аммо бу Прустнинг ўз қаҳрамонлари устидан қилиш, уларни хунук ва бадбуруш қиёфада кўрсатиш, қиёфасидан кинояли сўз, истехзо ёрдамида “намунали хулқ-атвор, ибратомуз тарбия ва нафис ҳис-туйғулар” пиқобини олиб ташлаш услубининг энг ифодали, энг кучли таъсир кўрсатувчи қуроли эмас. Пруст томонидан аксар ҳолларда қўлланиладиган ўз қаҳрамонларини мапхур драматург Жан Расин трагедияларида ёки ўрта аср қаҳрамонлик достонларидаги образлар билан қиёсий-типологик аснода таҳлил қилиш тағ-томири қадимий француз аслзодалар авлодидан келиб чиқишидан мағрурланаётган худбинлар, зоти алмисоқдан

бери давом этиб келаётган алмой-алжой вайсовчи зодагонлар максини, жамиятдаги ўрнини беҳад пасайтиради.

Пруст кўллаётган истехзо, ҳазил-мутойиба турфа рангларга бурканган; кинояли аччик 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, хушфеъл аёл образида гавдаланаркан. Леония хола “дам олаётгани” устидан беозоргина жиммайиб қўяди, негаки Леония хола атрофдагиларга ухлай олмаётгани ҳақида гапирса-да, аслида, тинч-ҳаловат уйку оғушида сузади. Бу Прустнинг ширинсўзли, кинояли кулишларини ифода этади. Муаллиф кекса хизматкор аёл Франсуазанинг одатлари, киска ва лўнда сўкиниши, айтмоқчи бўлганини ифодалаш тарзи, атрофдагиларнинг хағти-ҳаракатлари ҳақида хикоя қилганида ундаги бу истехзони найқаб олиш кийин 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 эргашиувчи, ўзини олий даражада маданиятли, билимдон, нозик дид соҳиби ва мислсиз фаросат эгаси деб ҳисоблаган худбин одам ҳақида гапираркан, Пруст чин юракдан кулади, уларни аёвсиз танқид қилади. Масалан, Вердюрэн оиласининг аъзолари ҳақиқий зодагонларга ўхшаб гапиришлари, уларнинг хатти-ҳаракатларига тақлид қилишларини мазах қилади, барон Шарлюс ҳаёти ҳақида гапирганида эса, заҳарханда сўзлардан ўзини тия олмайди.

Прустнинг айнан ушбу истехзоли муносабати эҳтироссиз, вазмин ва объектив баён никоби остига яширинган танқидий назарини, чуқур психологизмини тўлиқлигича ифода этади, деб таъкидлаш мумкин. Баъзида, камдан-кам ҳолларда бу аччик истехзо ва мулойимгина айтилган ҳазил ҳаспўшлаб турувчи парданинг кўтарилишига олиб келади ва Прустга тўғридан-тўғри зарба беришига имкон яратади. Масалан, Пруст ҳолисона, объектив равишда Баальбек

курортида дам олаётган ва соғлигини тиклаётган одамлар ташкил этган жамият ҳаётини, уларнинг кундалик турмушини зарда ва нафрат, гўё ям-яшил далаги қовжираган чўлга айлантирган оловдек куйдирувчи сўзлар билан тасвирлайди: мовий денгиз соҳилларига келган бу одамлар Парижда одатланиб қолган худбинларча турмуш тарзидан, ҳатто ўзларига олгин ва маржон берсалар ҳам, чиқишни асло хоҳламайдилар. Гўёки улар учун ўзгартириб ва бузиб бўлмас одатга айланган ва кўникиб кетишган ҳаёт тарзидан, эски ва кадрдон таниш-билишлар доирасидан бошқа ҳеч нарса йўқдек туюлади; ҳаттоки денгиз мавжлари, кумли соҳиллар, кирғоқлардаги дарахтлар, қолаверса, бутун борлиқни камраб олган табиат гўзалликлари улар учун бегона ва тажовузкор бўлиб кўринади. Курорт меҳмонхонасида улар нопушта, тушшиқ ва кечки овқат тановул қилганларида, “меҳмонхона улкан сеҳрли аквариумни эслатар эди, шаффоф ойна ортида эса Баалбекнинг ишчи ва денгизчилардан иборат қамбағал оилалари тўпланиб, мухташам аквариум ичида башанг кийинган, зеб-зийнатга бурканган одамларнинг дабдабали турмушини, гарашара еб-ичишлари, раке тупиш ва сайр қилишларини кўзларини катта-катта очиб, гўё эс-хушидан айрилган одамлардек кузатишади. Улар учун бу ҳаёт гўё ноёб, камдан-кам учрайдиган балиқлардек, ашланечук, тушунарсиз, сирли эди”. Манзарани тўлдириш учун Пруст: “Муҳим ижтимоий масала: ушбу нодир, камёб жониворларнинг базму жамшидиарини мўрт шишадан ясалган ойна қачонгача ҳимоя қиларкан, умуман, ўз ичида соғ-омон сақлаб қолармикан. Бир қуимас бир кун қоронғуликдан, зимдан очкўзлик билан, ҳире ва нафсини зўрга тийиб пойлаб турувчи нотаниш ва номаълум одамлар келиб, уларни аквариумдан тутиб, еб қўймасмикан”, - деб қўшиб қўяди.

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

Бир ҳисобда, одамлар ва ҳайвонларнинг хилма-хил турларини кузатган ва ўрганган мутахассис сифатида тавдаланаётган Прустнинг муаллифлик позицияси, ўзининг машҳур “Инсон комедияси”да хилма-хил ва ранг-баранг ижтимоий қатламлардан келиб чиққан “жондор”лар таснифини тузган, “инсон қалби овчиси ва табиби” ҳисобланмиш Оноре де Бальзак эгаллаган позициясига озми-кўпми ўхшаб кетади. Аммо бундай таққослаш оддий захматкашлар ҳаёти, орзу-умидлариши 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. Аслиши олганда, Пруст оддий халқни билмаган ва тушунмаган, у фақат хизматкорларнигина яхши билган, уларнинг турмуш тарзини, кундалик ҳаётиши сиҷчковлик билан кузатган ва ўрганган. Тан олиш керак, Пруст бундай одамларни икки тоифага бўларкан, бир томондан, итоаткорона бўйин эгувчи, кўзичоклардек сукут сақловчи, иккинчи томондан эса — халқ орасидан чиққан, эркин, аммо ҳеч қандай ҳуқуққа эга бўлмаган куйи табақага мансуб одамларни кўрган. Унмухими, мазкур икки тоифани бир-биридан ажратиб, уларни турли қиёфада тушунишга йўл қўймайди. Масалан, иккинчи тоифадаги одамларда табиатан соғлом фикрни, собитқадамликни, мустаҳкам ирода, куч-шижоат ва олижанобликни кўрса, биринчи тоифа одамларда лаганбардорликни — хўжайин (бой) ва малай кул (хизматчи) ўртасида айнан ўхшашликни кўришга ҳаракат қилади, бироқ униси ҳам, буниси ҳам кимгадир бўйин эгиб хизмат қилади. Шу боис, итоатгўй хизматкор, қарол ва официант психологик портрети, маънавий ва ақлий қиёфаси Пруст романиларида аристократлар табақасига мансуб кишининг психологик портрети, маънавий ва ақлий қиёфасидан кўпинча фарқ қилмайди. Пруст оддий, кўзга ташланмайдиган, қолаверса, пазар-этибордан 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 Франсузанинг саводсизлиги, ўқиш ва ёзишдаги хатолариши француз халқининг дунёқараши, дунёни ҳис этиш ва тушуниш аъаналари билан боғлаган бўлса, герцог Германтскийнинг нолонлиги, ақлий ва ахлоқий колоқлигини, аристократларнинг дунёқарашлари торлиги, тўнглиги, кўпол хатти-ҳаракати ва муомаласи,

узи ўзидан мағрурланиши, иззагталаблиги, заиф нафсонияти, худбинлиги билан изоҳлашга ҳаракат қилади.

Ўзувчи Германт ва Шарлюслар ҳаётига, Содом ва Гоморранинг тунмат қоплаган дунёсига чуқур кириб боргани сари, муаллифга ушбу сохта ва юзаки бўлиб кўринган қалтис ҳамда хатарли дунёда, айни-ишрат ва шахвоний хирсга берилган муҳитда “йўкотилган вақт”нинг сониялариши, соғлом ақлнинг зиғирдай дончаларини ахтариш, биллурдек шаффоф осмонда тиник 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 раишлар уйғунлигининг номувофиклиги кўзга ташланади: бу ерда соғлом ақлга зид, носоғлом шахвоний мавзуларга ҳаддан ташқари эътибор берилганликни пайкаб олиш қийин эмас. “Содом ва Гоморра” романининг иккинчи қисмида герцог Германглининг серҳашам уйидаги қабул маросимини ва кейинги шоҳона базмини моҳирона тасвирлаш бонққа боблардан алоҳида ажралиб туради, чунки жанобларга хос хулқ-атвор, курук олифтагарчилик, худбинлик, зодагонларнинг беҳаловат ва бефойда ҳаёти, саробга айланаётган орзу-умидлари, “сара жамият”нинг маънавий қаншоқлиги, охиروқибат, тушқунликка йўликиши ва завол топини муаллиф томонидан, чаён нишидек аччиқ ва дудама ханжардек ўтқир сўзлар воситасида заҳарханда жилмайиш билан фолл этилади. Романининг ўзаги бўлган иккинчи қисмида, қолаверса, биринчи қисмидаги фасл ва боблар мазмуни ўзини ўзи такрорлаган муаллифнинг кузатувлари-га, психологик таҳлилига бирон бир янги жиҳатларни олиб крмайди. Шундай бўлса ҳам, янгилик деб муҳим бир жиҳатни, у ҳам бўлса пессимизмнинг кучайиб бориши, роман саҳифаларида содир бўлаётган воқеа ва ҳодисаларга муаллифнинг бепарволиги, борган сари умидсизлик исқанжасига йўликишини кўрсатиш мумкин. Ахлоки бузук, маънавияти паст, баднафе ва хирсини қондириш балосига мубтало бўлган, тубанлашиб кетган қаҳрамонларнинг ҳис-туйғулари ва интилишларини ишдан игнасигача таҳлил қиларкан, ўзувчи бора-бора киноя қилишни, истехзоли нигоҳ орқали қарашни, мазах ила жилмайишни бас қилади, унинг муносабати адолат тарозисида ўлчаб кўрилгандей ҳолисона, лоқайд, ҳаққоний бўлиб боради. Алҳосил, муаллиф ахлоқсизлик ва разолатга тушган, шахвоний хирсга берилган скрипкачи Морелнинг кабоҳат ва ярамас

хатти-харақатларини “туғма инстинкт ёхуд феъл-атворининг зиддиятлари” билан изоҳлайди ва унинг гуноҳидан кечади. Бу етмагандек, адиб қабих ва аблах Шарлюснинг ҳис-туйғулари, ички кечинмаларини реал ҳаётдаги севган ва севишган кишининг ҳис-туйғулари, ички кечинмалари, қолаверса, қайғу-хасрат ва шодлик-кувончларига яқинлаштириш, бир-бири билан қиёслаш жоиз деб билади, бунга уришиб ҳам кўради. Кишида нафрат уйғотишдан бошқа ҳеч нарсага ярамайдиган, қилиқлари ва гаплари ёқимсиз Шарлюс кутилмаганда бирдан инсон қиёфасига киради, унга инсонларга ҳос 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 эзулик ва ёвузликни ўлчаш қобилиятини, аниқроғи, яхшилик ва ёмонлик мезонини йўқотади. Муаллифнинг “Содом ва Гоморра” романидаги қаҳрамонларга нисбатан асар бошида намён бўлган нафратланиш ҳисси З.Фрейдизмдаги каби, табиий ва ғайритабиий ҳолларда бир хил бўлган инсон табиати аввалбошдан ёвузликка йўнрилганлиги, инсон кўзини очганидан, нафас олишидан ахлоқсизлиги, эс-хуши фақат ҳирс ва нафсни қондиринга қаратилганлиги, ишрат ва шаҳватнарастлигини орғикча ҳаяжонсиз, вазмин оҳангда, ёрқин рангларда, майда тафсилотларига гача қайд этишга интилиб боради.

Дарвоқе, муаллиф “Содом ва Гоморра” романидан эътиборан, туркумнинг сўнги романларида бош қаҳрамон (Марсель)нинг олижаноб фазилатлари, эзу ниёт ва позик ҳис-туйғулари билан бир вақтда унинг тубан харақатлари ва феъл-атворининг бузилиб кетишини совуққонлик билан қайд этиб боради, синчков таҳлил қилади. Ахлокий покизалик, беғуборлик, нузингдек, бадахлоқлик, разишликка нисбатан эътиборсизлик, юксак ҳис-туйғу ва муҳаббат – буларнинг ҳаммаси, наипки, 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 чинал вазиятда муаллиф Альбертинани ҳам, Жильбертани ҳам

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

Пруст туркумининг сўнги романларида маънавий-ахлокий кадриятларга эътиборсизлик, инсонийликка қарши йўғрилган ғоялар салбий таъсирини кўрсатмай қолмайди. Аслида, туркумининг илк романларида Пруст жон-жаҳди билан бу ғояларга қарши чиққан, “йўқотилган вақтда” соф ва беғубор ҳис-туйғуларни, олижанобликка йўғрилган мурувватни, ҳақиқий инсонийликни ахтарган эди. Шу боис ҳам Марсель ва Альбертиналарнинг муҳаббат тарихи ўқувчида юракни тазувчи, қалбини 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 ўрта-силаги муносабатлар ҳам жозибадорлигини, тароватини йўқотади, аксига олиб рашиқ, ёлғон ва ишончсизлик туфайли ўта шафқатсиз бир-бирини қийнаш, чидаб бўлмас даражада азоблашга айланади¹⁵.

Туркумининг сўнги - “Асира” ва “Қочоқ киз” романлари ўқувчинини охириги қисм - “Ҳопилган вақт” романига бевосита рўбару қилади. Бу ерда муаллиф дилда сир сақлаган, ҳеч кимга, ҳеч қачон айтилмаган фикри, яъни фанога гарк бўлувчи, худди осмондаги булутлар каби таркалиб кетаётган, тўхтовсиз оқиб бораётган “йўқотилган вақт” ортидан қувшиш, изма-из таъкиб этиш, унга бир кадам бўлса-да, яқинлашининг орқали инсон тонадиган ягона кадрият ҳақидаги фикрлари билан ўртоқлашади. Пруст наздида, бу ягона кадрият - санъат ва ижодий жараён бўлиб кўринади.

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

¹⁵ Пруст туркумининг, айниқса, ушбу қисмлари адабиётшунослар, жумладан, Ж.Натан номидан бағафсил таъриф-таъсиф қилиниб, кўкларга кўтарилгани диққатга сазовор [Коржан; 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 тасаввурдаги санъат ихлосмандлари, моҳир ижодкор ва уларнинг асарларини таҳлил қиларкан, шу тарика ўзининг бадий ижод концепциясини ҳам ифодалайди.

Санъатда рассомнинг, ижодкорнинг ўз субъектив мушоҳадаси, хис-туйғу ва таассуротларини бевосита аке эттиришга қаратилган импрессионизм услубида яратилган асарларни Пруст опшюк қоғоздаги бадий макон ва замонда реал ҳаётни тасвирлаш орқали ўтмишдаги ижодкорлар аке эттиролмаган янги, дилни очувчи сержил-ва ранглар, хуш оҳанглар, гўзал манзара ва сермазмун сахналар намён бўлганлиги учун ҳам юксак кадрлашни эътироф этади. Мўйқалам устаси Эльстир чизган расмларда Пруст “даслабки кўришдан ҳосил бўлувчи тасаввурни ташкил этадиган оптик янгилашув, 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 поз-неъматларини, кинининг қаҳрагон совутига ҳавола қилади. Табиат кўйида, шаҳар кўчаларида, денгиз соҳилида, ўрмон салқинида манзара ёки портретларни чизишни маъқул кўрган Эльстир ижодини Пруст “символизм ҳийла-найрани”ларига қарама-қарши кўяркан, шу тарика мусаввир “ўз ихтиёри билан таассурот ва тасаввур манбаларига қайтишини” намён қилиши ўзига ҳос аҳамият касб этади, дея изоҳлайди.

Пруст романлари сахифаларида табиат манзараларининг шундай тасвирларини учратиш мумкинки, қайсиқим муаллиф ўз қаҳрамони Эльстирнинг ижодий тамойилларига эргашади, унга тақлид қилади, десак янгилашмаган бўламиз. Баалбек денгиз гўлкишлари, қирғоқ бўйидаги сервикор қоялар, кумтена манзараларини тасвирлашда муаллиф турфа ранглардан фойдаланади, гоҳида кўргани ва тасвирлаганини ўзининг сервимли мусаввирлари чизган расмлар билан очикдан-очик солиштиради: “Олиёдаги уфқда кома кўринарди, унинг ранги узок-узокларга чўзилган мовий денгиздек эди, гўё импрессионизм услубидаги расмда ўзи ҳам айнан шу материалдан ясалгандек туюларди...

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

Айни пайтда, бастакор Венгейль сонатасидан олинган хушоҳанг мусикий парча, Сван қалбида умрбод қолдирган бетакрор таассуротларини таърифловчи гўзал саҳифаларни берилиб ўқирканмиз, ўзимиз ҳам беихтиёр тўлкинланиб кетамиз, жумлалар Сваннинг руҳий ҳолатини шунчалик тўлиқ ифода этадики, баайни моддий гус 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 бадий асарга айлантириш жараёнидир. Фақат ижод, ижодий меҳнат дунёга, ҳаётдаги воқеа-ҳодиса, моддий ва руҳий нарсалар туб моҳиятига чуқур сингиб боришга, қолаверса, йўқотилган хис-туйғу ва кечинмаларни жонлантиришга, хотирага келтиришга қодирдир. Прустнинг таъкидлашича, бир лаҳзага бўлса ҳам бизни замон ва макондан ташқарига қўювчи, объектив борликдан устун турувчи таассуротга қайтариш, такроран қалбга солиш инсонга ҳақиқий завқ бахш этади. Бирок беихтиёр ҳиссий ассоциация асосида ҳаётда рўй берувчи таассуротнинг қайтарилиши ўткинчи, фонийдир. Агар бу он муҳраб кўйилса, таассурот учун ўзига ҳос руҳий эквивалент, яъни санъат асари яратилса, ушбу таассурот боқий қолиши мумкин.

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

Мазкур “субъектив” дастурга қатъий риоя қилиш, уни бадий ижодга таъбиқ этиш объектив дунёни билиш ва акс эттиришнинг ўзига ҳос шакли сифатида намоён бўлувчи санъатни, пиروвардида, бошдан охиригача барбод бўлишга олиб келишини пайкаб олиш қийин эмас. Аммо Пруст моҳир ёзувчи ва нигоҳи ўткир психолог сифатида кўпинча ўзи қўйган талабларни бажармайди, шунинг учун ҳам унинг “ош оқими” услубида ёзилган романлари бадий-эстетик аҳамиятга эгадир. Пруст хотиралари долзарб ижтимоий мавзуларга 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 калбида кечаётган ҳис-туйғу ва рухий кечинмалар, четдан қараганда, ҳаётдаги одамшавандалик, маданият ва одоб никобида намоён бўлувчи шафқатсизлик, ўта тартибсизлик, пожуя хатти-ҳаракатлар, маънавий ва ахлоқий тубанликка етакловчи омиллар билан тўқнашганда охир–оқибат янги асрнинг манфаатпарастлигини, маънавий қашшоқлиги, ақлий заифлиги ва кўиоллигиги 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 таъкил этувчи асосий манба деб эълон қилиш Прустни танқидий реализм тамойилларидан узоқлаштиради.

Прустнинг бадийий нияти, яъни “онг оқими” романлар туркумининг ўзига хослиги шундаки, муаллифдан ушбу ниятни изчил ва аниқ амалга ошириш учун сюжет ва композиция, образ ва образлилик, бадийий нутқ ва услубга оид янги шаклларни кашф этишни ва таъбиқ қилишни тақозо этган. 1914 йил ботида, “Сван сари” романи дунё юзини кўргач, Пруст Жак Ривьерга йўллаган мактубида: “...Йўқ, агар менинг интеллектуал кучимга ишончим, ўз ҳаётий маслакларим бўлмаганида, мен фақат эслашни, хотиралар оғушида юришни хоҳлаганимда... касалмад бўла туриб, ёзишни, ижод қилишни зиммамга олмаган бўлардим. Бирок мен тафаккур, муайян гоҳ ёки фикр тадрижий ривожланишини мавҳум образлар ёки мавҳум тушунчалар орқали таҳлил қилишни эмас, балки тафаккур, гоҳ, 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, катламлари кўн инсон ошғиши

¹⁶ Қапанг Proust M. Correspondance /Texté établi, préf. et annoté par Philip Kolb. Paris: Plon, 1970. - Т. I. -р. 111.

англишга иштилганлигидан далолат беради. Романлар туркуми, чексиз бадий макон ва замонда ёйилганлигига қарамасдан, сюжет ва композиция жиҳатидан 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 метёрдан 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 маънавий счимига етказилади. Шу билан бирга, теран психологизмга йўнрилган “вақт оқими” билан бир қаторда, муаллиф тасвирланаётган аристократлар дунёсининг умумий манзарасини кўздан қочирмайди. Широваридида, аристократларча эстетизм, нозик дид, гўзалликка шайдолик, дунёни субъектив ҳис этиш, умуман олганда, юқори жамиятнинг ҳаёт тарзи маълум тадрижий ривожланиш жараёнидан ўтади: дунёқарашлар яқинлиги, манфаатлар умумийлиги аниқланган ҳолда ўзаро боғловчи ғоя ва мафкура топилиб, буржуазия ва заминдорлар “сара жамияти” биришади. Улкан асарнинг бирмунча чўзилганлигига қарамасдан, ҳар бир қаҳрамоннинг сюжет чизиғи узлуксиз кузатиб борилади. Эътиборга молик яна бир жиҳати шундаки, “Сван сари” романининг дастлабки қирқ саҳифасида туркумнинг деярли барча персонажлари катнашади, кейинчалик, роман ривожлангани сари, улардан бироргаси ҳам назардан кочирилмайди.

М.Пруст ўзи романлар туркуми композициясига, туркумга қирган ҳар бир алоҳида олинган романининг изчил тартибда тузилишига, мустаҳкам ички структурасига эга бўлишига катта аҳамият берган. Дарвоқе, Жак Ривьерга йўллаган мактубида адиб: “Менинг китобим ўзига хос конструкция (une construction) касб этишини англаган ўқувчимни ниҳоят кашф этдим”¹⁷, деган эди. Парча, қисм, саҳна, боб, фасл, умуман олганда романлар ўртасидаги ўзаро нисбат, узвий алоқдорлик, бир-бирини тақозо этиши муаллифни услуб сайқали, нутқ раволиги, изчил баён, маънавий сюжетдан кам бўлмаган даражада ташвицлантиради. Орадан олги 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 қўллайди: “Модомики, бу конструкция бўлгани учун унда очик жойлар, найвандланган устун, тирговуч, зинапоялар 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 пегизини ташкил этувчи ушбу ранг-баранг манзара, сахна ва кўринишлар Пруст учун муҳим воқеа, исбоглаш 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 йўрилганлиги ёки ҳар бир романнынг психологик чизиғи таваккал олиб борилганидай, аниқроғи, асоссиз бўлиб кўриларди.

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, мавҳум тимсол ва маъносона кайфиятдан, “дониншмандона” сафсаталар, бежамдор ва тумтарокли лирик чекиннишлардан йироқ. Бор рухий ва жисмоний кучни олувчи ижоддан бир нафас кўлини бўшатиб, шоирона қилиб айтганда, каламини сиёҳдонга солиб, кўзини коғоздан узаркан, 1919 йилнинг қаҳратон кишида Пруст “Флобер услуби ҳусусида” номли мақоласи билан чиқади. Сабаби, ўша йиллар таниқли мунаққил Антуан де Робернинг ҳар қандай адабий меъёрни, бадиий-эстетик тамойилларни бузувчи, адабиёт аҳли ғанини 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 айбланга йўл қўйиб бўлмайди”, деб ёзади. Флобернинг ўзига хос ҳусусиятга эга ижодини, ҳеч ким билан алмаштириб бўлмайдиган бадиий тасвир услубини юксак қадрлаган Пруст уни жонжаҳли 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 мусикий оҳанг-дорлиги унинг учун иккинчи планда туради. Прустнинг периоди, яъни бўлаклари грамматик, лексик ва интонацион жихатдан ўзаро боғланган мураккаб синтактик конструкцияси, алоҳида олинган шахс (индивидуум) томонидан табиатни, атроф-муҳитни идрок қилиш, ун-даги ўзгаришларни теран англаш, шунингдек, психологик кузатиш, таърифлаш ва изоҳлаб бериш жихатидан майда тафсилотларигача тасвирлашда муҳим аҳамият касб этади. Ёзувчи интуиция, ички ҳис-туйғу ва руҳий кечинмалар, онг қаъридан юзага калкиб чикувчи асо-социациялар, хотиралар оқимини; бир сўз билан айтганда, муаллиф ақл-идроки орқали теран анланган 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 кўпчилиги, алоҳида олинган гапнинг кўп қатламлар-дан иборатлиги, дунёни идрок қилиш, ҳис этиш ва тушунишни ях-лит ҳолда ифодалаб берувчи чекинишлар ва энг муҳими, дастлаб ан-ламаган ҳолда идрок қилаётган, “ўзлаштираётган”, кейинчалик осе тў-лик англаётган, ўзлаштирилган бадийи тафаккур йўлини аниқ ифо-далаб берувчи лирик чекинишлар айнан шу сабабдан пайдо бўлади.

Пруст периоди эргашган қўшма гап ва боғланган қўшма гап ти-зимидан иборат бўлиб, нафақат бир ошда ўтиб кетувчи ички кечин-мани, 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 ҳос бўлган қиёфа-да тасвирлашга хизмат қилади, десак янглишмаган бўламыз. Ўқув-чи, одатда периоднинг охирига келиб, унда яширинган маънавий-руҳий умумлашмани ўзи учун очади, тушунишга, тегишли хулоса чиқаришга ҳаракат қилади.

Бадийи матндаги жумланинг ўзига ҳос хусусиятларидан бири – унда феъллар кўпчиликини ташкил қилганлигидадир. Ёзувчи, бирин-чи навбатда, 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 ҳамбарчас боғланган, бир-бирини тақозо этувчи, тўхтовсиз ўзгариб турувчи рухий ҳолат, психологик вазиятлар тугунни сўтувчи иш ролини бажарали, десак тўғрироқ бўлади.

Пруст ўз жумлаларини тугун марказига мавҳум вазиятни жойлаштириб, уни майда тафсилот, реал факт ёки мисоллар қобилигига ўраб ташлаган ҳолда тузади. Фикримизни тасдиқлаш учун “Содом ва Гоморра” романидан олинган ўзига хос маъно қасб этувчи тўхтанган 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, шуниингдек, бу тузилишида ўзбек тилига адекват таржима қилиш ҳам анча мушкул. Гап шима ҳақида кетаётганини тушуниш ҳам катта қийинчилик туғдирали. Жумлани бир нечта қисқа гапларга бўлинган ҳолда текширганимиз маъқул, назаримизда. Жумлани ўқиганимизда, муаллиф унда Котар ва Саньетта ҳаётдан олинган қадайдир бир факт, воқеани баён этаётгани ҳақида маълумот оламиз. Аслида, эса, ҳикоя қилиш тизимининг ўзи йўқ. Эргаш гаплар Саньеттанинг олдинги иллатлари янада хунуклашиб кетиши ҳақида қисқагина эслатиб ўлишга қаратили ан бош гапнинг асосий маъноси ни ифода этмаяпти. Асосий диққат бир-бирига уланиб кетган эргаш гапларда ифодаланган Котарнинг ички эволюцияси таърифига қаратилган. Ёзувчи, энг аввало, жумланинг асосий маъноси, ўзагини ташкил этувчи умумий психологик вазият (мазмунда одатдаги ҳаёт тарзига, таниш тароитга тушиб қолган одам ўзи ўрганиб, ода-

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 никобидан қутилаётганга ўхшайди.

Жумланинг шу тарзда тузилиши нафақат XIX аср француз психологик романига, балки Декарт ва Маърифат давридан ривожланиб келаётган рационалистик насрига ҳос бўлган тахлилий конструкцияга ҳам тўғри келмайди. Олдинги анъаналарга риоя қилувчи романнавис, сабаб ва оқибат узвий алоқадорлигини назарда тутган ҳолда, умумийликдан хусусийликка ёки хусусийликдан умумийликка мангикан тўғри келувчи фикр-мулоҳазалар қаторини тузиб чиқади. Умумий фикри тўғрилигини исботлаганидан кейин у мисол тарикасида Котарнинг хулқ-атвори, муомаласи, жамоат жойда ўзини тутишини келтиради ёки, аксинча, Котарнинг хулқ-атвори, муомаласи, жамоат жойда ўзини тутишини ҳаёт тақозо этганлиги, янада аниқроқ қилиб айтганда, руҳий ҳолатнинг муайян меъёрларини тақозо этган ҳаётга зарурат билан изоҳлаб беради. Пировардида Пруст шу ҳақда сўз юритади, аммо одамнинг хулқ-атвори, муомаласи, жамоат жойда ўзини тутишини моддий ва маънавий омиллар юқидан ҳалос 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 “Прустининг лойка сув, хира кўзгу, булутли осмондек ноаниқ, асалдек қуюқ ва хушбўй, булбул сайрашидек хушовоз ва ёқимли услуби”²¹ қаҳрамоннинг мазмунсиз, ҳеч нарсага арзимайдиган ҳаёти ҳақидаги узундан узоқ ҳикояда ўзига ҳос маъно топилиши мумкин. Шу билан бирга, сўз ўйини, аниқроғи, сўз сеҳрига қизиқиш китобхонларга аниқ ва тушунарли бўлган, XVIII асрдан бошлаб тадрижий ривожланиб келувчи француз реализм адабиётига ҳос адабий услубдан узоқлашишни аниқлар эди. Пруст услубининг мураккаблиги ва залворлиги унинг ижоди реализм тамойилларига қарши қаратилганлигидан дарак беради.

М.Прустда бадний тасвир, қиёфа 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.

Кўн ҳолларда шундай бўладик, ҳатто образ унга тўғридан-тўғри тааллуқли бўлмаган таассурот билан тўлдирилади, устига устак ровий-хикоячи онгида тасодифан пайдо бўлган ассоциация туфайли бир бўлиб қўшилиб кетади. М.Пруст тасвиридаги бадний образни ички ҳис-ғуйғунинг 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 саклайди, ҳар бир сўз икки хил маънода тушунилишига йўл қўймайди. Масалан, бастакор Вентейль сонатасининг мусиқий нарчаси туфайли вужудга келган ҳис-ғуйғунини ифодаларкан, Пруст мусиқий товушни мужассамлаштириш, унга моддий тус беришга ҳаракат қилиб ранг, ҳажм, сезишни ифодаловчи ҳар хил эпитетлардан фойдаланади, ушбу оҳаннинг муаттар ҳиди ва энгил 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 муболага бўлмайди. Сервикор тоғлар, ям-яшил дашту биёбонлар, қалин ўрмонлар, сокин дарё ва тепаликлар, уфқгача чўзилган денгиз ва кирғоқлар, шаҳар ва қишлоқлардаги қадим бино ва кўчаларни куёпнинг ёритиши ёхуд ойдin 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 ҳос шакл ва турфа рангларда кўришнинг тиник ҳамда янгилиги ҳосил қилади. Бу ерда адиб, шоирона муқояса, сержило ранг ва хушбўй хид таровати нозиклигига қарамасдан, кўн ҳолларда очик кўнгил, ҳаёт шодликларидан баҳри-дили очилган мусаввир киёфасида па-

моён бўлади. Кўм-кўк осмондаги ошпоқ 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 олдирадди, чунки нафис санъатнинг қай бир таассуротиғача бормасин, у табиий эканлиги сезилиб туради, ушбу олма дарахтлари гўё Франциянинг бепоён далаларида меҳнат қилган дехқонлардек очик майдонда ўсиб, дилни хушнуд этади. Кейин куёш нурлари ёмғир томчиларига айланди: қиялама ёккан шаррос ёмғир уфқни тўсиб, олмаларни кўкимтир тўр билан ўраб олгандек туюларди. Бирок жала ва муздек совуқ шамолда қолган олмалар гўллаётган пуштиранг гўзал келинчалардек баланд бўй чўзиб турар эди”.

Дарҳақиқат, гуркураб яшнаётган табиатнинг (айниқса, “Содом ва Умурра” романи саҳифаларида) гўзалликларига алоҳида урғу бериш Пруст санъат концепциясиининг 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 яшаш демақдир. Юқорида келтирилган парча – кўз ўнгимизда лирик шоир қиёфасида намоён бўлган Прустнинг ижодий парвози, десак муболага бўлмайди. Айнан табиат гўзалликларига бағишланган сўзларда Прустнинг руҳий кўтаринкилик, дунёга умид билан қараш, келажакка ишониш руҳияти сезилиб туради; табиат ўзининг абадий яшаш учун кураши ва ҳаётга қайғини билан гўзалдир. Юқоридаги парчада гуллаган олма дарахтларини заҳматқан дехқонлар билан шоирона ўхшатиш тасодифий ҳол эмас, албатта, – кўз ўнгимизда Альбер Камю, Жан-Поль Сартр, Анри Барбюс ва бошқа ёзувчилар каби инсоннинг ички дунёсини очиб учун қулай шакли ахтарган 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 қалбида гўзалликнинг акс садосини хис этади, ундан таажжубланади.

Кувлар ўтган сари куч-куватдан қолаётганлигига қарамасдан, бор вужуди билан яшашга интилган Пруст вафотидан сал олдин: “Дарахтлар, сизлар менга бошқа ҳеч нарса айтолмайсизлар...”, – деб ёзади²². Табиат инсоннинг ички дунёсидаги кўп жиҳатларни очиб беришини ўз вақтида пайқаган ва ушбу жиҳатларни ўз ижодида акс

²² Vaillant 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 “Олтишта ёқлов сўзи” босилиб чиққач, “Йўқотил-ган вақтни ахтариб” деб номланган улкан асар муаллифининг шуҳрати бутун жаҳонга ёйилди. Адиб ҳаёти ва ижодига бағишланган илмий ишларни бирма-бир санаб ўтиш анча вақтни талаб этади. Улар 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 кел-тирофи келинган тадқиқотларини тилга олиш мумкин. Бу тадқиқот-ларда адибнинг XX аср модернизм адабиёти яловбардори, модер-нистик наъри аъналарининг асосчиси сифатидаги жаҳоншумул шуҳрати атрофлича тадқиқ қилинган.

Холбуки, айрим чет эллик адабиётшунослар француз модер-низм сономасини Прустдан эмас, балки Андре Жид (*André Gide*, 1869-1951)нинг “Қалбаки пул ясовчилар” (*Les faux-monnayeurs*, 1925) романидан бошланган дейишга одатланган. Бу қанчалик тў-ри ёки нотўрилигини 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 Бувар)ни маъжондан сиқиб чи-қарган “янги роман” мактаби намояндлари Ален Роб-Грийе, На-тали Саррот ва Мишель Бютор ҳеч иккиланмасдан Марсель Пруст-ни ўзларига устоз деб билганлар.

Таъкидлаш жоизки, Прустнинг “онг оқими” бадний услуби на-фақат француз, балки XX аср фарбий Европа адабиётида психоло-гик роман жанри ривожига катта таъсир кўрсатганлиги шубҳасиз. Адибнинг инсон рухияти, 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 ҳос кўринишда намоён бўлди. Шунга қарамастан, Пруст издош-

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

лари, хусусан, “янги роман” мактаби ёзувчилари унинг услубига тақлид қилишаркан, бугунги кун одами образида Пруст қаҳрамонларининг маънавий-руҳий кифасини 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 ва серкирра фёъл-атвори, хагги-ҳаракати, юксак идеалга интилишларини, дунёни ҳис этиш ва тушунишини жузъий ва аҳамиятсиз фикр-мулоҳаза, субъектив мушоҳадалари билан алмангирганликларини пайқаб олиш қийин эмас. Шу тариқа бугунги кун қаҳрамони ўз даврининг тарихий аниқлигини, муайян даврда яшаганлигини батафсил аниқлашдан фориғ бўлгандек туюлади. Бу муҳим жихат Прустнинг ўзига хос дунёни ҳис этишида, унга ўз муносабатини билдиришида, колаверса, дунёкарашида юксак баҳоланган ва қадрланган. Энг муҳими, ўз даврининг тарихий аниқлигини, муайян даврда яшаганлигини чуқур тушуниш, шунга қараб ўз ҳаётий маслақларини, ҳаётдаги йўлини танлаб олиб, ундан оғмасдан охиригача босиб ўтиш жараёнини Пруст “йўқотилган вақт”нинг аниқ аломатларига эга етти романдан иборат туркумида турли кўринишларда тасвирлаган бўлса ажаб эмас.

ЖЕЙМС ЖОЙС

XX аср модернизм алабиёти дарғаларидан бири Жеймс Жойс (*James Joyce*) 1882 йилнинг 2 февралда Дублин яқинидаги Ратгар шаҳарчасида таваллуд топди. Жойслар хонадони Ирландия жамиятини ўрта табақасига мансуб бўлиб, бирмунча ўзига тўқ яшарди. Кўп ўтмай Жойснинг отаси омадсизликка учраб, бир неча бор касбини ўзгартиришга, оиласи билан Дублиннинг у лаҳасидан 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 рухий кечинмалар, ёлида сакланиб қолган хотиралар кейинчалик адиб асарларида ўз аксини топди. Шу боис ҳам Жойснинг айрим асарларида унинг ўзини бош қахрамон қиёфасида кўриш мумкин. Масалан, “Мусаввирнинг ёшликдаги портрети” ва “Улисс” романидаги бош қахрамонлардан бири Стивен Дедалус билан Жойс ўртасидаги биографик ўхшашликлар диққатимизни тортади.

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

1900 йил Дублиннинг даврий нашрларидан бири – “Икки ҳафталик шарҳ” газетасида Жойснинг норвегиялик машҳур драматург Хенрик Ибсен каламига 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, юлатилга ҳаракат қиларди. Ноилож, кўп ўтмай мушфик 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), найшанба кун танишганлиги кейинчалик муаллиф романларидаги воқеалар тасвирида қайта-қайта ўз аксини тошганига шохил бўламиз. Дарвоқе, бу аёл қайси бир фазилати билан Жойсни ўзига ром қилганидан беҳабармиз, аммо у ўзининг сабр-қаноатлиги ва оқиллиги туфайли Жойсга умр йўлдош бўлди, орадан 27 йил ўтгандан кейин, аниқроғи 1931 йилда унга турмушга чиқади. Шуни таъкидлаш лозимки, Дублинга қилган қисқа муддатли таъриф (1909, 1910, 1912)ларни ҳисобга олмаганда, Жойс ватани Ирландияга қайтиб қадам босмаган.

Жойс 1901-1903 йиллар орасида “Эпифаниялар” (*Epiphanies*), 1907 йил “Камерли мусика” (*Chamber music*) номли лирик тўнчаларини нашр эттирди. Ҳали Дублинда яшаган пайтида у “Мусаввир портрети” (*A Portrait of the Artist*, 1904) номли эссесини ёзиб тугатган, 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. Вақоланки, Фарб адабиётида анъанавий тус олган “мусаввир ҳақида миф”ларнинг хушгаъб мазмуни, мафтункор тароватига аср бўлиб қолмаган Жойс, “хаёг”ни “ижод”га айлантирмоққа қодир эстетик (бадий) кучга шахсий биографиясида юз берган воқеа ва ходисалар ичидан материал топиш мақсадида, ўзи ўзига четдан туриб разм солишга ҳаракат қилди. Жойс учун мазкур эстетик ҳис-туйғусида инсон борлигининг муҳим аҳамиятга, ягона маънога эга бўлган мейёри мужассамлашган эди. Эндигина ижод оламига қадам ташлаган ёш санъаткорнинг ўз афсонасини яратишга бўлган ушбу интилишларида Жойс ва унинг адабий “эгизаги”, Жойс қаламига мансуб асарларнинг бош қаҳрамони Стивен Дедалусни чамбарчас боғлаб турувчи ришталар, мураккаб ўзаро муносабат-

ларни тушуниб етишга бўлган калит мавжуд эди, десак янглишмаган бўламиз. Бу муносабат, ўзаро алоқадорлик матндан матнга қараб ўзгариб борди, яъни “Стивенс-қахрамон”даги ниҳоятда адолатсиз, тарафкаш ва “субъектив” (ноҳолис) тарзда ўз-ўзини тасвирлашдан тортиб, то “Улисс” матнидаги ички “Мен” – инсоннинг ўз-ўзини англаши, инсоний шахсиятнинг руҳий марказидан узоклашини, яъни инсон руҳий тафаккурдан 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 Хенрик Ибсен ҳаёти ва ижоди муҳим аҳамият касб этди. Жойс норвегиялик драматургни жамиятдаги маънавий, ахлоқий тартиб-қоидаларга қарши чиққанлиги, ўз дунёқарашини, шахсий нуқтан пазарили 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, завқу шавққа тўлган кайфиятда мактублар битади ва унинг таъсирида ўзининг “Порлоқ карьера” (*A Brilliant Career*, 1900) номли пьесасини ёзишга тутинади. Жойс замондошларидан бирининг гувоҳлик беришича, бу пьеса Ибсеннинг “Биз ўлганлар, уйғонганимизда”, “Кўғирчоқ уйи” ва “Ёшлар иттифоқи” драмаларидан олинган нарчалардан иборат қориник асар бўлганди.

Жойс норвег санъаткори Хенрик Ибсен тимсолида шундай бир санъаткорни қаиш 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 мазмуниинсон руҳининг санъатга бўлган инстинктив интилишини такозо этувчи азалдан мавжуд

бўлган “драма” ўртасида ер билан осмонча фарк борлигини алоҳида таъкидлаб ўтди. У мазкур эссесиди: “Драма ҳаётнинг ботиний моҳияти замиридаги мазмундан ўз-ўзидан туғилади ва унинг тентгури бўлади”, деб ёзан эди. Драма, унинг фикрича, нафақат ҳар қандай “маънавий”, “одоб-ахлоқ” ва ҳагтоки “гўзаллик”дан, балки санъаткорнинг шахсиятидан ҳам устун туради: “Санъатнинг бошқа турларида ижодкорнинг ўзига хослиги, субъектив (шахсий) услуги, 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 кечали, 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 салбий қабул қилинади ва Жойс улар олдида ўз нуқтаи назарини ҳимоя қилишга мажбур бўлади.

Ҳарқалай, Жойс ҳақиқий ижодкор умрбод жамият томонидан тушунмасликка маҳкум эгилган деб ўйлар эди. Жойс ўзини Ибсеннинг ирландиялик вориси тарзида кўрганлиги бежиз эмасди: иккови ҳам Европа чекка ҳудудидаги қадим пойтахт – Осло ва Дублинни туғилиб ўсган, иккови ҳам кашшоқликда яшаб улгайган, иккаласи ҳам ватанидан бадарға қилинган кимсаларга айланди ва оқибат икковлон ўз ватандошлари ҳақида кескин ва қўпол, заҳарханда услубда асарлар ёзди, иккаласи ҳам “тошбағир”, “маънавий дунёкарашлари паст”, кундалик майда таъвиқлар билан ўралашиб қолган, “майдаган”, ҳагтоки “беадаб” ва “ахлоқсиз” муаллиф деб топилди.

Жойснинг ижоди, қайсидир маънода, Ибсен ғояларини қай тарзда тушуниши, англаши, унинг ижодига билдирган муносабатига боғлиқдек кўринади. Жойс Ибсени 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 орқали қараркан, қадим афсоналарда бутунги куннинг аксини кўради. Ирландия адабий Уйғониш оқимига мансуб адиллар ижодида XX асрни абадият қонунлари билан боғловчи риппталарни айнан мифлар бажарган. Ирландия заминида фолклор, яъни халқ оғзаки ижоди адабиёт билан ҳам тарихий, ҳам жуғрофий муҳит жиҳатидан

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

Жойс нарисни кўп жиҳатдан мусиқий асарни эслатади. Аслида, пухта ўйланган, муайян бир қолига солинган куй асосида басталанган симфонияга ҳам ўхшаб кетади. Ушбу лейтмотив (мусиқий асарда бошдан-охир мунтазам такрорланувчи асосий куй, оҳанг) техникаси Жойс машҳур олмон бастакори Рихард Вагнердан ўзлаштирган эди. Илк асарларидаёқ Жойс бу усулни такомиллаштиришга, маромига етказишга уринди, унинг воситасида турфа ранг, узуқ-юлуқ парчалар ва турли ҳодисаларни бир жойга тўплаб, кундалик ҳаёт билан рамзийлик ўртасида ўзига ҳос “Ўзприк” қурди. Хуллас, Жойс ҳеч бир нарсага бенарво ёхуд масъулиятсизлик билан ёндошмайди. “Мен китобимни жуда пухта ўйлаганман, – деб ёзди адиб, – ва уни ўз санъатимнинг классик аънаваларини 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 қатъий изчиллиги, мукамал кетма-кетлиги, муҳим ғоя ва мавзулардан иборат мураккаб мажмуаси, нутқ оҳанги ва стилистик

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

хусусиятлар ўзаро муганосиблиги, яъни абзац (хат бошидан)дан тортиб, то нуқтагача бўлган мувофиқлигидир. Адиб “Дублинликлар” китобига кирган ҳикояларини ўзи муайян тартибга солиб, жойлаштирилганлиги бежиз эмас, албатта. Бу ерда у уйғунлик тамойилига катъий амал қилади.

Дарҳақиқат, “Опа-сингиллар”, “Учрашув”, “Аравия” – беғубор болалик ҳақида; “Эвелин”, “Пойгадан сўнг”, “Икки ботир” ва “Пансион” – ёшлик мавзuida; “Кичик булут”, “Никоблар”, “Ер”, “Ачинарли воқеа” – етуқлик 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 тўғ яқун ясаётгандек кўринади. Ҳикоянинг бош қахрамони Кернан ўз гуноҳларига тавба-тазарру қилиш ниятида келган черковда бошқа ҳикояларда учровчи қахрамонларни, яъни ҳар тоифадаги риёкор буржуалар, шаҳарнинг порахўр мугасадди ва судхўр корчалонлари, иккиозламачи ва тилёғлама кишиларга дуч келади. Илғари тасвир ва тавсифланган персонажларга қайтиш Жойсга ҳикоялар силсиласи изчил давомида дунёнинг ягона, такрорланмас эканини яна бир қарра истоблаш имконини яратади. Муҳими шундаки, Жойс дунёси, боришқи, Жойс яратган олам эволюцион ривожда тўхтаб қолган олам эмас, балки тўхтовсиз ривожланаётган, ҳаракатдаги дунёдир. “Дублинликлар”ни ўқиётган китобхон қимнингдир жойига ўтираётганини, яна қимнингдир шляпасини кўтариб саломлашаётганини, яна биров черковнинг гумбазсимон шифтидаги бут-санам суратларга разм солаётганини, яна адибнинг ёнгинасида ўғирган одам билан наст овозда гаплашаётганини, бошқа бировларнинг эса тўғ илоҳий ажиб насимдан роҳатланиб ўтирганини яққол, ҳеч бир муболағасиз кўриб туради. Оддий сўзларда жонли ҳаёт таассуротини ярата олиш имконига Жойс монтаж (турли парчаларни уйғунликда тўшлаб бир бутун ҳолга келтириш) воситаси орқали эришади ва илк даъфа бу услубни ўз ҳикоясида маромида қўлайди. Таъкидлаш лозим, “Улисс” романида бу муҳим жиҳат Жойс поэтикасининг асосий мезонига айланади.

Ибсендан таъқари Жойсни замондошлари томонидан тушунилмаган, ҳатто жамият тарафидан қувғин қилинган ва сургунда яшашга

мажбур бўлган бошқа исёнкор ижодкорлар ҳам ўзига жалб этган. Адиб наздида шундай исёнчи ижодкорларнинг ёрқин тимсоли буюк италян шоири, Ўрта аср ва Ренессанс (Уйғонинг) даври мутафаккири Данте Алигъери ва яна бир машхур италян файласуфи, ўз эътиқоди учун жонини фидо қилган Жордано Бруно бўлган. Шунингдек, Фридрих Ницше ва унинг устози – бастакор ва мунаккид Рихард Вагнер ҳам жамиятдан бадарға қилинган улуғ ашломалар 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 рижкорлик ва иккиюзламачилигидан ташқари, ирланд халқининг ватанпарварлиги ҳам бор эди. Жойс, рижкорлик ва иккиюзламачилик нафақат буржуазияга, балки католик черковига ҳам хос бўлган адаб, деб ҳисоблади. Ирланд миллатининг ватанпарварлик руҳи эса, унинг фикрича, еттилочи инглизларнинг тажовузкорлик сиёсатиға қарши минг йиллик кураш ва кучли нафратға таянарди. Халқининг унибу ўз-ўзини англаш туйғуси Жойс назарида тўғ сунъий, тўқиб чиқарилгандек туюларди. Она юрти Ирландия ўтмишини Жойс сира тугамас, бир-бириға улашиб, туташиб кетган хошлик, сотқинлик ҳаракатларидек талқин қиларди. Сабаби, барча даврларда машхур арбоблар бу хиёнаткорликнинг қурбонига айланарди. Масалан, ирландиялик шоир Жеймс Кларенс Мэнген (*James Clarence Mangan*, 1803-1849) нинг тақдири бунга мисол бўла олади. Жойснинг фикрича, шоир вафотидан сўнг

ваташдошлари томонидан ноҳақ равишда упутилди. Жойс бу каторга машхур сиёсатчи ва давлат арбоби Чарльз Стюарт Парнелл (*Charles Stewart Parnell*, 1846-1891)ни ҳам қўяди. У ҳам 1890 йил сафдошлари ва тарафдорлари томонидан хоинона судга тортилади. Бу каби ҳолатлар Жойс дунёкарашига, унинг дунёни ҳис этишига кагга таъсир кўрсатди ва шундай ҳулоса чиқаришининг асосий сабабига айланди.

Ёш Жойснинг христиан динига қарши (болалик давридаги имоншончи ўрнига келган) эгаллаган позицияси олмон файласуфи ва диншуноси Д.Ф.Штраус (*David Friedrich Strauß*, 1808-1874)нинг “Ийсо Масих ҳаётининг танқидий талқиқи” (*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 таънишишга ундади, оқибатда мазкур нуктаи назарини яна ҳам кучайтирди. Йигирма икки ёшли Жойснинг ўлим тўшагида ётган онаси олдида ўз оиласи билан бирга бош эгиб, чўкка тушиб унинг руҳига дуо келтиришдан бош тортиши, ёшликдаги изланишларининг маптийки натижаси эди. Йиллар ўтиб, Жойс бу қилмишларидан кагтик пушаймон ҳам бўлади.

Нафсиламр, Жойс ваташдошлари 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 оралигида Ирландияни бирлаштириш, ирланд халқини жишелаштиришга қодир идеални ахтаришда жонбозлик кўрсатишган, ўз ижодида мифология ва фолклорга мурожаат қилиб (Йейтс), халқнинг анъанавий маданиятига (Синг) асосий эътиборни қаратган эдилар. Аммо Жойс фикрича, унис ҳам, буниси ҳам замонавий саъватнинг ҳақиқий вазифаларидан баб-баробар узок бўлган. Устига устак, умумэтироф этилган, русум бўлиб қолган қадр-қимматларга берилиб ижод қилишни Жойс ҳақиқий ижодкорга хоc эмас, деб ҳисобларди. Айниқса, у У.Б.Йейтснинг Ирландия адабий театри раҳбари лавозимида олиб борган фаолиятини хоинликнинг навбатдаги кўришини, деб баҳолади. Бу тўғри эмас эди.

Хуллас, ижодкор фикри, ғояси, қолаверса, дунёкарашини ифода этишнинг умумэтироф қилинган услубларини рад этган Жойс, ўзининг билим даражаси, илмий ва маданий савияси, муомала тар-

зи, такаббуруна юриш-туриши ва димоғдор хулқ-атвори билан мактаниб, Ирландияда ўзини мустақил тутишга, дадил кўринишга атайин ҳаракат қилди. Бунга, қайсидир бир жихатдан, 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 ўрганади, 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 хаёти ва ижодига бағишланган қатор эсселар ёзиб, Ирландия тарихида ўз ўрнини ашлаб олишга ҳам ҳаракат қилган эди. Унинг фикрича, ирландиялик истеъдод соҳиблари, фидойӣ фарзандлар ва чин ўғлонларнинг Европа маданияти ва санъатига таништириш, кўшиб кўйишга йўғрилган ҳолисона ҳаракатларини Ирландия биринкети рад этди. Натижада, 1904 йил Жойс узок мунозара ва тишимсиз изланишлардан сўнг Ирландия ҳақида рўйирост сўзлашни истаган ижодкор фақат Ватанидан йироқда чинакам эркин ва озод бўлиши мумкин, деган хулосага келади. Чунки Жойс фикрича, кувгилик мустақилликни кафолатларди, космополитизм²⁵ тамойилларига асосланган позиция эса “махаллийчилик”, “қолоқлик”, қолаверса, “сохта ватанларварлик” ва “миллатчилик” иллатларидан сакларди. Англия сиёсати зулмидан азоб-укубат чекаётганлигига, Ватиканга диний ва маънавий тобелигидан руҳан қийналаётганига қарамадан 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 узок 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 кадрияларни тарғиб қилувчи эскиликка қараб қолган, деб танқид қиларди.

²⁵ *Космополитизм* – «Кини – дунё фуқаросидир» деган шоир остида ватанларварликни, халқларнинг ўз миллий суверенитети ва мустақиллигини, миллий маданиятни инкор этувчи реакцион буржуа назарияси ва мафқураси.

Жойс наздида, Ирландиянинг асл фарзандлари саналмиш ёзувчи Оскар Уайльд ва Бернард Шоу ҳам Буюк Британия киролик саройининг содик 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 ахгармок керак, деб ҳисобларди.

“Уч цивилизация”, яъни христиан дини пайдо бўлишидан олдинги дунё, ўрта асрлардаги католицизм дунёси ва замонавий Британия империяси шахри 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 пайтлариданок пойтахтликлар ҳақида кичик хикоялар ёза бошлаганди, кейинчалик бу хикоялар “Дублинликлар” китобига киритилди. Ушбу китоб узил-кесил 1907 йилда ёзиб тугатишган 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 сўнги бор келганида Жойснинг ўзи, таъқибдан хавотирга гушиб, тайёр бўлган нашр қолипларини йўқ қилдириб ташлайди. Орадан икки йил ўтгачгина, ношир билан узок олиб борилган баҳслардан сўнг, “Дублинликлар” (*Dubliners*, 1914) дунё юзини кўрди. Унинг ортидан эса 1916 йилда Жойснинг биринчи романи – “Мунаввирнинг ёшликдаги портрети” (*A Portrait of the Artist as a Young Man*) босилиб чиқди.

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

лайди. Бирок “Дубликлар” 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 намойиш қилувчи принциплари хусусида кўп ёзган инглиз эстетизми²⁷ асосчиси Уолтер Пейтер (1839-1894) дунёкараши, воқеликни идрок қилиш тамойилларига ҳам асосланган эди. У.Пейтер таъсирида Жойс Уйғонинг 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 мукаддас китоблардан олинган таассурот ва ихтибослар ўрин олганди. “Епифания” (юнон. *epipháneia* – кўриниш, тажалли) Жойс учун Худонинг марҳамати ила инъом этилган рухий-маънавий хиссиёт, беназир илоҳий ҳис-туйғу орқали идрок қилиш эмас, балки ижодкорнинг бадиий (нафис) интуиция²⁸сидан иборатдир. Унинг тушунчасида, ижодкорнинг ички хиссиёти нарсалар устидан пардани (ниқобни) олиб ташланга ва уларнинг гўзаллиги, нафислигини очиб беришга қодир. “Епифания”ларнинг муҳим аҳамияти шундаки, улар шуъласида энг кўримсиз ва хуноқ воқелик ҳам, инсоннинг олинжаноб фикрлари, юксак ҳис-туйғулари, аксининг энг кўтаринки ҳолати орқали “мўъжизавор”, ажойиб эзгу ниятлар билан тўйинтирилган. Аслида, “Епифания” сўзи илоҳиётга дахлдор бўлиб, “Тангрининг юз кўрсатиши”, “Тангрига етишув” маъносини ашлатади. У ўз моҳиятига кўра, ҳазрати Пайғамбар Исо Масих дунёга келиши билан чамбарчас боғлиқ. Гўё сажда ва назр-ниёз мақсадида келган соҳрар волхвлар кўй кўрасидаги охурда ётган оддий инсон боласини эмас, Худо илғифоти ва каромати 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 яратилган гўзаллик, бадиийлик, нафосат.

²⁷ *Эстетизми* – 1 гўзалликка, нафис санъатга берилганлик; 2 санъат ва маданиятга: факат шаклан чиройли бўлиши а, шаклбозликкагина берилганлик.

²⁸ *Интуиция* - ички хиссиёт; тажриба ёрдамиан танқари бевосита мувоқабат йўли билан ҳақиқатни билиш мумкин деган тушунча.

ини 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, дунёкараши, нуқтаи назари, эгаллаган позициясига боғлиқ. Муҳим жиҳати шундаки, эпифания фақатгина атрофдаги муҳитга, ўраб турувчи дунёга, реал ҳаётга имкони бори-ча хушёр ва ғамхўр муносабатда бўлган ҳақиқий ижодкорнинггина кўлига туткич беради.

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

Масалан, Жойс “эпифания”лари ғоясида соҳибкаромат шоир ҳақидаги, нафосат ва гўзаллиқнинг шеърини шакли хусусидаги, сўзнинг том маъносидан 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 ёзувчининг маънавий, руҳий, ахлокий, қолаверса, ақлий мукамалланишида муҳим аҳамият касб этгани шубҳасиз. Тўғриси, Жойснинг “Дублинликлар” тўплами китобхонни шу пайтгача унга “ноганиш” бўлган Дублин билан яқиндан таништирди. Диққатга сазовор жиҳати шундаки, кейинчалик Дублин ҳаёти ва манзаралари Жойс насриси мавзусини тамомилан қамраб олди. Матндан матнга қадар муаллиф “ўз нигоҳини, дунёни шоирона хис этиш қобилияти”ни равшанлаштира борди, ижод созини янада созлади, ёруғ ва бегубор кўзгуда ўзига яхшироқ разм солиш куйида кадрдон шахрининг ҳақиқий образини яратнишга астойдил киришиб кетди.

Ҳали талабаларик йилларидаёқ, эссеистика ва драмадаги тажрибасидан танқари 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 катъий риоя қилди. Унинг лирик шеърлари исёнкорлик рухидан холи, драма ва новеллаларидан фаркли ўларок, уларда “қўчолик” ва “исёнкорлик руҳи” кўзга ташланмайди. Жойс шеърлари енгил ва равои, позик ва мудойим 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 хошия-иродасидан йирок 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 тўпламининг нашр эттирди.

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

“Дублинликлар”даги ҳикоялар каби “Мусаввирнинг ёшликдаги портрети” романи устида ишлаганида ҳам, Жойс воқеликка нисбатан ижодкорнинг муносабатига, дупёкараши ва нуқтанг пазарига алоҳида эътибор қаратди. Романда муаллиф нафақат у ёки бу поэ-

тик мухитни равшанлаштиришга интильди, балки мазкур мухит поэзияси соҳиби, уни ўзида мужассам этган персонажни обдон тасвирлаб беришни олдига мақсад қилиб қўйди. Бир жиҳатдан, “Мусаввирнинг ёшликдаги портрети” романи худди “Дублинликлар” каби маълум даражада мустақил ва ўзига хос тафсилотларга тўлиб-тошган бўлса, бошқа жиҳатдан “Стивен-қахрамон” киссасига хос бўлган ўз-ўзини тасвирлашнинг субъективликдан қочишига, муаллиф ва прогагонист²⁹ ўртасида масофани ўтказишга ҳаракат қилади. “Мусаввирнинг ёшликдаги портрети”, умуман олганда, Жойс ҳаётининг айрим жиҳатларини ўзида айнан акс эттиради; устига устак, муаллиф ўз хоғиралари ва дунёни идрок қилиш хислатларини ёш қахрамони Стивенга бағишлади. Дастлабки кўлёзмада мазмуни ҳам Стивеннинг ўзини қуршаб олган мухитдан, чегаралаб турувчи доирадан чиқиб кетишга бўлган ҳаракатини ифодаласа, “Мусаввирнинг ёшликдаги портрети”да бу ҳолат бошқачарок, яъни муаллиф ўз қахрамонидан мустақил ва эркин бўлишини, тобеликдан тамомила қутулиб ижод қилиш саҳналарини янада мураккаблаштиради. Жойс бу асарда машҳур француз романнависи Гюстав Флобернинг ҳикоя қилиш анъанаси меросхўридек намоён бўлади. Учинчи шахс томонидан ҳикоя қилиш билан персонаж ва ҳикоячининг “Мен”и – рухий марказлари бир-бирига тўлиқ мос келганида мумкин бўлган айнан ўхшашликни пазарда тутди. Аммо Жойс икки тарафлама нуқтаи назарни тақлиф этган ҳолда, қайсидир бир жиҳатдан Флобердан ҳам узокрокка борди. Ўз қахрамонига яқинликни, у билан дилканг ва сирдош алоқадорлик эффектини кучайтириш мақсадида, Жойс “онг оқими” деб аталувчи бадий услуб техникасидан фойдаланади. Ҳикоячи ва “онг оқими” соҳиби ўртасида маълум масофани сақлаш учун эса, муаллиф ўз персонажининг улғайиш: болалик, ўсмирлик, ёшлик, ижодга илк қўл уриш босқичлари билан ҳамоҳанг беш бобнинг ҳар бирида ёзув ва нутқ усулини ўзгартириб, романинг услубий жиҳатдан ўсиш, ривожланиш суръатини оширишга ҳаракат қилди.

Масалан, “Мусаввирнинг ёшликдаги портрети”нинг тўртинчи боби охирида Стивен Доллимаунт анҳори бўйлаб кетган кўчада ноганиш қизни учратиб қоларкан, ўз “сифания”лари маҳсули – дили ёришиш, рухланиш, қайта жонланиш онларини бошдан кечира-

²⁹ *Протагонист* – бадий асарда, одатда драмадаги жамиятга қарши, трагик қахрамон. [Толковый 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 босқичдир. Бутун эпизод Нейтер 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 перспектива³⁰да кўриб чиқилади. Муаллиф ўзини нафақат персонажи билан тенглаштиради (бу ҳол “Стивен-қаҳрамон”да кузатишмайди), балки унда тўлақонли ижодкорни кўришдан бош торғади. Энди китобхон кўз олдига фақатгина “ёшликдаги портрет” гавдаланади. Романинг 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 узоклаштиришга, ўзига истехзо ёки ҳазил-мутойиба билан қарашга ўрганади. Стивен стук ижодкор сифатида “Мусаввирнинг ёшликдаги портрети”дек чинакамига мураккаб асар яратишга киришини учун зарурий бўлган ижодий мукамалликка, мустақилликка, қолаверса, эркинликка эришганидан кейин, Жойс “Улисс”ни ёзишга тайёр бўлади. Муаллиф “Улисс”да яна, қайтадан, бу сафар – ҳаётгий тажриба ортирган, ўзида ички куч ва ғайрат ҳис қилувчи, лекин аввалгидей ўз яратувчи Эгамн (муаллиф - М.Х.) дан бир қалам орқада қолган Стивенни тасвирлайди.

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

³⁰ Бу ерда *перспектива* – 1. кўриниб турган манзарани тўғри, бутун борица тасвирлаш санъати; 2. узокдан кўришни, 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 кават-кават қатламларга ажратиш жараёнида батафсил тасвирлаган машҳур француз ёзувчиси Марсель Пруст, қайсидир бир маънода, Жойснинг бу йўналишидаги ўтмишдоши бўлди. Ўз онгидан узоклаша олинч ёки ўз онини ўзидан узоклаштира билиш сир-синоатларини эгаллаган Жойс янада олдишроқ боришга, яъни худди шундай тасвирий воситалар (“онг оқими”) ёрдамида бегона (бировнинг) “Мен” – руҳий олами марказини қуришга, бошқача айтганда, ифодалаб беришга тайёр эди.

Жойс узок вақт “Мусаввирнинг ёшликдаги портрети” романини чоп этишга ношир тона олмади. 1914 йил асли америкалик бўлсада, 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 алоҳида китоб ҳолида босилиб чиқди. Бу вақтда Жойс Цюрихга кўчиб келган, у ерда ҳам худди Триестдагидек инглиз тилидан дарс бериб, камсуқум ҳаёт кечирарди. Айни пайтда у олдишдан режалаштириб кўйган 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 соат давом этувчи вақт оралиғини камраб олади. Ҳикоя марказида асосан учта бош қаҳрамон, яъни дастлаб режалаштирилган Альфред Хантерни алмаштирган Леопольд Блум, унинг рафиқаси Мэрион Твиди ёки Молли Блум ва Жойснинг олдинги “Мусаввирнинг ёшликдаги портрети” романи туфайли китобхонларга яхши таниш Стивен Дедалус туради. “Улисс” сюжети, бир тарафдан Блум ва унинг рафиқаси Молли, бошқа тарафдан эса Блум ва Стивен ўртасидаги муносабатлар атрофида қурилган. Блум, ўз танишининг дафн маросимида қатнашиш учун, тонг сахар уйидан чиқиб кетади ва уйига қайтишга шошилмайди, чунки хотини шу куни ўз хуш-

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

Стивен Дедалус ҳам эргалаб тонгда Мартелло минорасини тарк этади, сабаби дўсти уни у ердан ҳайлаб юборганди. Стивен тарихдан дарс берадиган мактабда навбатдаги маошини олиб, бирон ширинсухан суҳбатдош топиш илинжида шаҳар бўйлаб айланиб юради, ўзига ҳамсуҳбат топиб, ҳоғамтойлик билан ўз хисобидан қуюқ зиёфат беради. Кучкурун “ота” Блум ва “ўғил” Стивен йўллари тасодифан ўзаро кесишади, улар бир-бири билан танишиб олади ва кейинги дарбадар кезишларни икковлон бирга давом эттиради. Ахири, Блум қўлидан келгунича Стивенни ҳар томонлама 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, бонпанасига ҳам Стивен рози бўлмайди, ва кўп ўтмай уйдан чиқиб кетади. Шундан кейин кун бўйи тепаираб толиққан Блум кроватига чўзилиб, ёстикка бош кўяркан, ширин хаёшар онушига шўшиб кетади. “Улисс”нинг охирги эпизоди эри билан Стивен говур-гувуридан уйғошган “она” Моллининг ички монологи шаклида намоён бўлади. Ўтиб кетган кун воқеаларини бирма-бир эслаб, Молли ўз эрини янги ҳуштори 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 сел ошиқроқ вақт ичига сиғдирилганлигига қарамасдан, Жойс асар қаҳрамонларининг табиати, феъл ва худқ ағвори, 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, тоҳида жирканишгача бўлган тушунарсиз хис-туйғуларни бошидан кечиради. Моллининг хиёлати, бевафолиги бир вақтнинг ўзида уни қаттиқ ранжитади, нафсониятига тегади, бироқ тушуниб бўлмас тарзда хотинини жозибадор, кўркам, ўзига рўм этувчи аёл киёфасида тасаввур қилади. Айни пайтда Блум ўз рақибига ҳам фақат рашк ва ҳасад қилибгина қолмасдан, балки бешхтиёр қойил ҳам қолади, ўзида бўлмаган хислатларни унда пайкайди. Блум,

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

Жойс “Мусаввирнинг ёшликдаги портрети” романи якуний қисмида Стивен ҳаётининг давомини “Улисс”да мазкур персонаж образининг автобиографик тамойилига содик ҳолда ривожлантиради. Стивен тахминан бир йилга улғайган, шу давр ичида Парижга бориб, яна Дублинга қайтиб келишга, ўз онасининг вафотидан сўнг қаттик руҳий азобларни ҳам бошидан кечирингга улгуради. У “Мусаввирнинг ёшликдаги портрети”нинг охириги бобида ўзини ўзи маҳкум қилган руҳий ёлғизликни бошидан охиригача татиб кўради. Гарчанд, аввалгидек, ҳеч тортинмай ўзи танлаган йўлдан жасуруна боришни хоҳласа ҳам, истар-истамас бошқалар мададини, ёрдами-ни кутади, атрофдагилардан нажот тилайди. Таниқли ирланд адабиётшуносларининг диққат-эътиборини қозониш мақсадида қилган самарасиз ва беҳуда уринишларидан эсанкирамасдан, Стивен ўз ҳаёллари оғушида, фикрларга тирқ бўлиб, Блум томонидан самимий билдирилган таклифни қабул қилмайди, ҳаттоки сезмайди ҳам. Бу ҳолат стивеннинг инсонликдан узоқлашаётганини билдиради. Икки қахрамон ҳам бутун ҳаёти давомида излаган, икковлон учун жуда муҳим бўлган бу учрашув ҳаққоний, узоқ йиллар кутилгандек самарали бўлмади. Шунчаки бир тасодифий учрашувга айланали, холос. Ҳатто “Улисс” романининг қахрамонлари тақдирини ижтимоий-психологик романдек ўқини ҳам мумкин, эътиборли жиҳати шундаки, бу қахрамонларнинг ҳар бири ўзгача феъл-атвор, ҳаттиҳаракат ва психологияга, қолаверса, ўз тарихига эга яхлит кўри-нишда намоён бўлмайди. Романда ушбу характерларни таништи-

риш тарзи хатто 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 айлангирдилар. Бизнингча, бу сюжет роман намунасидир.

Бир ҳисобда Жойс “Дублинликлар” ва “Мусаввирнинг ёшликдаги портрети”да хомаки белгиланган худбин одамлар тасвири тенденцияларини “Улисс”да ҳар тарафлама такомиллашгирди. Қайтадан шаҳар ҳаёти мавзусига мурожаат қилиб, у “Ўзининг Дублини”да реал воқеликни ахтаришни давом этгирди. Худди аввалгидек, майда тафсилот, турмуш икир-чикирларига диққат билан қаради. Жойс “Улисс” сюжетиши 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 рафикаси Нора Барнакл (*Nora Barnacle*) билан илк бор Дублин бўйлаб сайр қилинга чиққан эди. Жойс “Улисс”да урбанизм³¹га оид манзара тасвирининг 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 юриш эди. 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 айтамызки, Дублин Жойс асаридаги каби тикланса, ундаги одамларнинг одабийлиги қолмас эди. Шу каби батафсил, ҳолисона тасвир услубига амал қилиб, муаллиф ўз қахрамонларини айнан ўз кўринишида тасвирлашга ҳарақат қилади. Сабаби, “Улисс”да ривожланаётган воқеа ва ҳодисаларнинг катъий ўрнатилган (ҳажмап 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 жихатдан муҳим ҳатти-ҳаракатлар орқали қаҳрамоннинг ўзига хос хусусиятларини, салбий ва ижобий хислатларини, руҳий олами ва ташқи киёфасини маромида тасвирлаш услубидан воз кечинга мажбур этади. Шу боис, Блум, Стивен ва бошқа персонажлар билан “ижтимоий жихат”дан муҳим бўлган воқеалар рўй бермайди. Улар, бошқа оддий одамлар каби, жамиятда кўзга ташланмайди, ҳатто уларнинг борлиги ҳам билинмайди. Шунинг учун кўнгина эпизодларда хикоя услуби “онг оқими” шаклидаги узундан-узун ички монологларнинг бир-бирига туташиб кетиши, бир-бирини тўлдириши, мантиқан бир-бирини давом эттириши ёки умуман бир-бирига мос келмаслиги, мантиксизлиги, узук-юлуқ парчалардан иборат, синтаксиси бузилган матн кўринишида намоён бўлади. “Онг оқими”да оддий кишининг бир кунини тўлдирувчи воқеа ва ҳодислар физиологик ҳолатларнинг майда тафсилотларигача батафсил қайд қилинади. Хотиралар, кузатувлар, яшинг тезлигида пайдо бўладиган фикр ва хис-туйғулар, кўришган, ашланган, пайкаб ва эшитиб олинган нарсаларнинг узук-юлуқ бўлак ёки қисқа-қисқа парчалардан иборатлиги – буларнинг ҳаммаси жумбоққа айланиб, ғайриоддий тарзда чалқаниб, 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, симультансизм, яъни унинг биологик, психологик, руҳий-маънавий хусусиятларининг шартли бирлиги асосида тасвирлашга имкон беради.

Маълумки, матнда дунёни бадийий ҳис этиш ва алабий воқеликни ижод қилиш макон ҳамда замоннинг бошқа унсурлари билан ўзгача муносабатларини тақозо этади. Макон ва замон категорияси фалсафада борлиқнинг ҳаёт, тақдир, фаолият каби фундаментал параметрлари кўрсатилади, дунёни тушунтириб берувчи манзаралари қайд этилади ва ҳар қандай билимнинг зарурий шакллари сифатида ўрнатилади. Бадийий асарнинг ички макони ўзида вақтга оид нукталарни тутиб туради; бадийий образ элементларнинг симультансизмига ҳосдир, яъни бир вақтнинг ўзида предмет таркибий унсурлари бир-бирига туташиб боради ва бир-бирига қўшилиб кетади;

Таъкидлаш керакки, симультансизм тамойилини бадийий адабиётга машхур француз шоири, авангардизм намояндаси Гийом

Аполлинер (*Guillaume Apollinaire*, 1880-1918) олиб кирган эди. У бу тамойилни кубизм тарафдорларидан ўзлаштириб олган эди. Символьтанеизм – бу хилма-хил ва турли-туман объектларни, ўзаро боғланмаган образ, оҳанг, кечинма, таассуротларни бир нуктада бир вақтда тасвирлашди. Шоир ўз шеърларида маънавий, рухий, ва энг ажабланарлиси, кундалик ҳаётни турли қиёфада намоён бўлишини синтез қилмоқ ва ташки дунё манзарасини, жўшқин эхтиросларга тўла “Мен” – инсоннинг рухий марказини бирлаштирмоқ, умумлаштирмоқ пиятида эди. Инсон ҳаётининг оний лаҳзада ўтиб кетиши ва борликнинг абадийлигини ифодаловчи “Мирабо кўприги” (*Le Pont Mirabeau*) шеърда ёрқин намоён эди. Сена дарёси суви “Мирабо кўприги остида мавжланиб, тўлқинланиб шиддат билан оқиб ўтиб кетади. Кўприк эса – севишганлар учун учрашув жойи тимсоли”. Шеърда шоир мухаббат туйғусини тез окувчи дарё билан таққослайди. Лекин сув – бу ҳаёт тимсоли ҳам. Инсон мухаббатсиз янаёқ 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 мухаббати ҳам, худди дарё сувидек оқиб тугамайди. Бу оҳангларни Жойс асарларида ҳам учратиш мумкин. Масалан, “Улисс” романининг бешинчи, “Лотофаглар” номли эпизоддан олинган киска парчани келтириб ўтамиз (бирок парча изохталаб: Марта Клиффорд мактуби солинган конвертдан Леопольд Блум қандай қилиб қутулишини билмай, сандироклаб юради): “*Темир йўл кўприги таъдидан ўта туриб, у конвертни чиқариб, чаққон парчалаб ташлади ва шаъдлга учиртириб юборди. Қоғоз парчалари, рутубатли ҳавода настга қараб оппоқ галадек учиб бораркан, кейин бари ерга тушиб, сочилиб кетди*” [таржима – М.Х.]³².

Жойс хикоя 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, поаниқ қилиб қўяди. Шу тариқа китобхон маълум персонаж ёки шахсиз хикоячининг 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, 2009. - С. 252.

ларда пафақат Блумга, балки бошқа, иккинчи даражали персонажларга ҳам “сўз беради”, баъзида эса бутун бошли эпизодни мутлақо бегона кузатувчи нуктаи назаридан гуриб куради. Масалан, 12-эпизодда ҳикоя Барни Кириан қахвахонасининг исми помаълум 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 помаълум ҳикоячи олади, у ўз нутқи оҳанги билан дастлабки эпизодлар ҳикоячисидан тамомила фарқ қилади.

Ҳикоя килиш тарзи ва нуктаи назарларнинг бундай аралаштириб юборилиши “Улисс”нинг биринчи ўқувчиларида хаос³³ таассуроти ни туғдирмасдан қолмасди. Сабаби, мағида анъанавий романи топа олмагач, улар романнинг бадиий бирлиги, яхлитлиги нимага асосланганини изоҳларда тушуниб олишга ҳаракат қиларди. Дарвоқе, Леопольд Блум – бу замонавий Улисс (Одиссей исмининг латинча шакли – М.Х.), Стивенс – унинг ўғли Телемак, уларнинг Дублин бўйлаб кезиб юришлари, фақат XX аср бошида мумкин бўлган “Одиссея”нинг мазмунини тавқил этиши ҳақидаги фикр бўлиб, кўпчиликни ўзига жалб этди, айниқса адабиётшунослар диққат-эътиборни қаратди. Масалан, инглиз адаби Ричард Олдингтон (*Richard Aldington*, 1892-1962) Жойсни истехзо билан “тартибсизлик бўйича мисли кўрилмаган истехзолар”, 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 таърифлади. “Улисс, тартиб ва миф” (*Ulysses, Order and Myth*, 1923) номли эссеида у Жойснинг ҳикоя килиш услубини, Гюстав Флобер ва Генри Жеймс новациялари қаторида, замонавий романи инқироз ҳолатидан олиб чиқиш учун зарур бўлган илмий қауфийёт деб баҳолайди. Шунингдек, Элиот “Улисс” романида муаллифнинг материални миф қонуниятларига вобаста тасвирлаганини ҳам найқай олди: “замонавий тарихнинг шу кунги ҳолатини – бу бўшлиқ ва анархиянинг бепоён манзарасини керакли шаклга киритиш, унга маъно ва мазмун бериб, тартибга солиш ва назорат остига олиш услуби”ни қўллашга ингилишини маъқуллайди. “Энциклопедия, – деб ёзади Элиот, – ҳикоявий услуб ўрнига биз мифологик усулдан фой-

³³ Бу ерда хаос – ўта тартибсизлик, чалқашлик, чинашлик, аралаш-қуралашлик, маънавий-сизлик.

даланишимиз мумкин, бу эса замонавий дунёни санъат учун тушунарли қилишга қўйилган янгича қаламдир”³⁴.

Дарвоқе, “Улисс” устида ишлаётган пайғида Жойс шундай сатрларни ёзган: “Менинг китобим – бу замонавий “Одиссея”. Унинг ҳар бир эпизоди афсонавий Улисс саргузаштларидан бирига тўлик мос келади”. Журналист Стюарт Гилберт билан суҳбат чоғида муаллиф ўз романини “Ҳомерга мувофиқлиги, мос келиши” жиҳатларини ақс эгитирувчи бутун бир схемани батафсил ёритиб беради. Масалан, романининг биринчи, Стивенга бағишланган учта эпизодини Жойс “Телемахида” номи остида бирлаштириб, “Телемак”, “Нестор” ва “Протей” деб номлайди. Романининг иккинчи, асосан Блумнинг шахар бўйлаб кезиб юришларига бағишланган қисми “Одиссей” деб номланади ва ўз ичига 4-эпизоддан бошлаб то 15-эпизод (“Калипсо”, “Лотофаглар”, “Аид”, “Эол ёри”, “Лестригонлар”, “Спилла ва Харибда”, “Сарсон қоялар”, “Сиреналар”, “Циклоп”, “Навсикая”, “Гелиос бўқалари” ва “Цирцея”)гача бўлган воқеаларни камраб олади. Ниҳоят, охириги (“Эвмей кулбаси”, “Итака”, “Пенелопя”) 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, романининг 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 тана-сини ҳис қилмайди”, шу боис муайян тана аъзосининг номи йўқ). “Одиссея”нинг дастлабки “Калипсо” эпизодида, шундай аъзо пайдо бўлади – бу буйрак (Блум ҳиссиётининг тажассуми): санъат – икки-сод, ранг – тўқ сарик, тимсол – Калипсо нимфаси (юнон мифологиясида: табиат кучларининг аёл образидаги илоҳаси). Ниҳоят, “Улисс”нинг охириги, Молли Блумнинг ички монологуга ажратилган эпизодида, Жойс бор йўғи иккита мосликка ишора қилади – тана (моддий дунё) ва ер (Курраи замин).

1930 йил пошпир 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 ҳисоблангани боис, у муқаддима ва тафсирида уларнинг ўзаро вобасталигини муфассал ёритишга, мураккаб рамзий қурилма, ижоднинг ўзига хос “хикмат тоши”дек тақдим қилишга ҳаракат қилади. Унинг тасавурида айнан ушбу “хикмат тоши” асосида даврлар оша барҳаёт сирли тил, ўзига хос “Жаҳон кутубхона”си биноси қал кўтаради ва мангу илм ёки илмсизлик нуруни инсониятга сочиб яшайди. Жойида 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, сиргдан қараганда тартибсиз, пала-партиш ҳикоя қилинганлигига, мавзулар мажмуи ва персонажлар галереясининг кундалик ташвишлар, майла-чуйла, ўз ҳаёти, эҳтиёжлари билан ўралашиб ётганликларига қарамасдан, ўта жиддий, чуқур маънолидир, Жойе ҳақиқатан ҳам замонавий “Одиссея”ни яратган. Адиб ўз асарига тирак фалсафий маъно беришга, ҳаётнинг мақсад ва моҳиятини излаш чоғида замонавий дунёнинг хавф-хатарлари ва йўлдан оздирувчи балоларига қаҳрамонона бардош бера олган Леопольд Блум образида эса янги Улисси тасвирлашга ҳаракат қилди. Дарҳақиқат, Гомернинг “Одиссея”сидан ташқари, “Улисс” сюжетида Данте ёки Шекспир оҳанглариини ҳам учратиш мумкин. Масалан, Стивен ўзини асло Телемак эмас, балки Ҳамлет деб ҳисоблашга тайёр. Бу ерда Блум ўзини ким деб ҳисоблайди, деган савол туғилади? Охиридан олдинги эпизодда Блум, бир куп мобайнида ўзи билан содир бўлган воқеаларни эслаб, ўз “жаҳонгангалик”ларининг ҳар бир босқичини Хомернинг “Одиссея”сидан олинган эпизодларга эмас, балки Библиянинг биринчи қисми – Қадимги аҳд (Таврот – яҳудийликнинг илоҳий муқаддас китоби)да келтирилган тарихларга айнан ўхшаш, деб ҳисоблайди. Бундан ташқари, зийрак ва синчков танқидчилар яна бир катор янги мосликлар, бир-бирига тўғри келишлик, айнан ўхшаш жиҳатларни ҳам кашф этинди. Масалан, Стивен Дедалус Телемак ва Ҳамлетдан ташқари, Инжил ривоятидаги оқпадарни, Вагнер операсидаги Зигфридни, “Шекспир Ҳамлет”ни; ўз навбатида, Леопольд Блум – фақат Улисс эмас, балки “Минг бир кеча”даги афсонавий Синдбод, Пайгамбар Исо Масих хаворийларининг бири Лука ёзган Инжил (хуш хабар)да акс

эттирилган меҳрибон самариялик киши, хаворий Иоанн ёзган Инжилда тасвирланган Исо Масихни умрбод кутишга, абадулабал 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 аёлини ҳам, табаррук Биби Марям, муқаддас она образини ҳам таниш мумкин деб айтадилар ва китобхонларошғини баттар чалқангтирадилар. Шундай экан, “Улисс”нинг бирдан-бир, яққою 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 гоё, мавзу, воқеа ва ҳодисаларга ҳавола ва ишора қилиш (шарқона-талмех) ушбу узундан-узун романи, бир томондан, адабий ашъананинг қандайдир бир йиғма матнига, ўзига хос “жаҳон кутубхонаси”га, бошқа жиҳатдан эса шеърый асарга айлантиради. Унинг элементлари макон ёки замонга оид эмас, балки кўпроқ мусикага, созланмаган, тартибсиз куйга ўхшайди. Mutatis mutandis (лот. - ўзгарини 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 мусикий, шеърый ҳамда гоёвий вазифага эга бўлади. Худди аввалгидек, аниқроғи “Мусаввирнинг ёшликдаги портретига”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, романини таҳминан ўргасидан бошлаб Жойс ҳар бир эпизодда ўзининг ўзига хос етакчи услубини қўллаганини таъкидлашади. Масалан, II-эпизод (“Сиреналар”)ида Жойс вербал³⁶

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

³⁶ *Вербал* (лот. *verbalis* – оғзаки, нутқий) – белнига оид материалнинг турли шаклларини 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-жамнид 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 эпизода 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, савол ва жавоб бериш услубидан кенг фойдаланади.

Шундай қилиб, “Улисс” XIX аср реалистик романига ўхшаб ҳаётий ёки тарихий мураккаб жумбоқнинг субъектив шарҳи, талқици бўлишдан ёки қадим эпосга ҳос, бутун халқнинг оғини ва маданиятини 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, шахсий ижоднинг машаққатли жараёни маҳсулидир. Айнан шунинг учун Жойс “Улисс”даги воқеа ва ҳодисалар ривожланишини бир кун билан чегаралаб қўяди, холбуки, улар, бизнинг тасаввуримизда “асрга татиғулик”дай кўринади.

Дарвоқе, вақтни излаш жараёни М.Прустининг ҳам, У.Фолкнернинг ҳам мураккаб вазифаси ҳисобланган. Аммо улкан санъаткорона шухратпарастлик соҳиби Жойс Вақт билан олиб борган қурашида чарчамасдан ва “тескари абадият”ни яратиш учун йиллаб тинимсиз меҳнат қилди. Бундай машаққатли ва мардонавор ижод вазига Жойс санъатнинг энг эгилувчан ва ўзарувчан тури – сўз санъатида маҳораг ила реалликка улкан ёлгорлик ўрнатди. Ҳақиқатан ҳам, у ўз ҳикоя услубининг синхрон (бир-бирига мос равишда, бир вақтда содир бўлиш) лигини таъкидлаш учун жуда кўп бошқа бадиий услубларни ихтиро қилди, китобхон муайян макон ва замонда

ривожаланаётган турли сюжетга оид чизмиларни 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, мантқан асосланмаган ҳолда олдинги сахнадан кейингисига баъзи жумлаларни кўчириш ёрдамида эришилади.

“Улисс” – такрор-такрор ўқишга, бамайлихоғир сермулоҳазали мутолаага мўлжалланган асардир. Жойсени ўқийётган “идеал китобхон” қадим папирусдаги иероглифлар, сирли ёзувларга тушуниб олишга, мағзини чақишга ҳаракат қилаётган қадимшунос олим каби Жойс асарларини изза-икром, ҳурмат-эҳтиром ила ўрганиши лозим. Айни шу ҳолда, романнинг қуруқ “номи”дан кейин бошқаси сиртига чиқади, медиэвист 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 маятнини” (*Il pendolo di Foucault*, 1988) каби маънур романилар муаллифи Эко ҳали 1965 йилдаёқ “Жойс поэтикаси” (*Le poetiche di Joyce*) номли илмий-оммабоп асарида ёзувчининг универсализм³⁷ ини, унинг йирик романилари таҳлили мисолида очиб беришга ҳаракат қилганди.

Маънонинг янги томони ёки янги маъно очилиши каифиёти Жойснинг китобхонлар олдига қўйган муҳим вазифаларидан биридир, яъни 1904 йил 16 июнь куни роман қаҳрамонлари билан айнан нима бўлганлигига тушуниб олиш учун шу куни рўй берган барча тафсилотларни, майда-чуйда воқеаларни бир-бирига туташтириш, бир жойга жамлаш, ҳамда воқеа ва ҳодисаларнинг мантқан ривожланиши манзарасини бирин-кетин тиклаб, аслидай тасаввур қилиши китобхон олдига ечимини кутган биринчи жумбоқ ҳисобланади. “Улисс” қаҳрамонлари маъноси фақат воқифларгагина маълум ниқобли маскаралар, трагедия³⁸, карнавалнинг тасодифий қатнашчилари, ё Қиёмат Қойим нишонларининг шохидларига айланганларми йўқми – бу сирли жумбоқ жавобини топиш китобхон олдига турган биринчи масаладир.

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

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

Дарҳақиқат, айнан бадий воқеликни умумлаштиришга ишти-
лиш Жойси Дублинда яшовчи одамлар ҳаётини майда-чуйда таф-
силоларигача, ҳатто физиологик эҳтиёжларигача тасвирланга
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 таълаш тамойилларици қай тарзда тушунишини
изоҳларкан, у танлаб олган қаҳрамон – бир томондан, масҳарабоз.
бошқа тарафдан эса фожиали кифа, трагик актёр, нотавон шахс-
дир. Бу нуқтаи назар, бизнингча, изоҳталаб: “Одиссея” достони-
нинг бош қаҳрамони – афсонавий Улисс маълум ва машҳур афсона-
вий сюжетлар иштирокчиси бўлганлиги билан эмас, балки меҳри-
бон ота ва содик ўғил, вафоли эр ва мунофиқ хуштор, жасур жангчи
ва довбюррак денгиз сайёҳи; узлатдаги донишманд ва “телба” бўл-
ганлиги учун ҳам Жойс қаҳрамонига айланди. Яна бир муҳим изоҳ
– “Одиссея” сюжети айнан “Улисс” сюжетида амалда яққол кўрин-
майди, балки назарий жиҳатдан яқинроқ туюлади. Гомерда Од-
дисей душманларини енгил мақсадида, алдаб, ўзини телбаликка
солади, Жойсда эса Блум ва Стивен ҳардамҳасил, телбалардир.

Ирланд миллатига мансуб бўлмаган, Дублинлик яҳудий Леопольд
Блум, Гибралгарда тутилган аёлга уйланган, гўдаклигида бахтсиз
тасодиф туфайли ўлган ўғилнинг ва жуда эрта оиласини тарк этган
кизнинг отаси, омади чолмаган реклама агенти, маҳаллий халқ ўзига
яқин тутмайдиган “бегона” бир киши. Ушбу ҳислатлар Блумни
бизга таништиради ва шу жиҳатлари билан Блум, Жойс наздида,
адабий мусофирчиликда яшашга, дарбадарликда юртма-юрт кезиб
юрингга маҳкум этилган Улиссга ўхшаيدир. Блум, ўзининг прототи-
пидан фарқи ўларок, ўзгалар учун бегона антик дунё фуқароси
эмас, балки Освальд Шпенглер (*Oswald Spengler*, 1880-1936) “Евро-
панинг заволи топиши” (*Der Untergang des Abendlandes*, 1918) асари-
да эълон қилган фалсафий фикрлар, шунингдек, Фридрих Ницше-
нинг “Маъбудлар шони” тезисидан хабардор бўлган шахсдир.

“Улисс” сюжетининг Ҳомер “Одиссея”сига таклидий, бундан
ташқари ҳаётий, тарихий, эзотерик³⁹ ва экзотерик⁴⁰ жиҳатлари бир-

³⁹ *Эзотерик* (юнон. *esoterikos* – ички) атамаси фақат мутахассисларга тушунарли, оқиддан хабардор бўлганларигагина мўлжалланган мавзу, ғоя, назария маъносидан қўлланилади.

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

бирига карама-қарши қўйилмаган, балки Блум образида бир-бирига зич туташтирилган, шу тарика уни романинг асосий мавзуси – ўзига ўзи “азалий ва абадий қайтиш” тимсолига айлантиради. “Улисс” сюжетида циклларга (даврларга) бўлинган вақт хукмронлик қилади. Бу хусусда бирон бир фикр билдириш мушкул, сабаби у кадриятларнинг катъий ўрнатилган моддий ва маънавий, маданий ва ахлокий тизимларига эга эмас. Бу ерда, масалан, акли расоликни аклсизликдан, 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-ҳуши жойида эмас. Қаҳрамони ҳеч ким эмаслиги сабабли романи ҳеч нима десак бўлади. Аммо бир вақтнинг ўзида у ўша меъёр даражасида ҳар хил кўринишдаги (христиан динига нисбатан нописанда, истеҳзоли, кинояомуз муносабатдан бошлаб то жипсий бузукликкача) бўлган “меъёрсизлик”лар ифодаловчиси дир. Масалан, 15-эпизод (“Цирсея”)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 баһоратларга ам ишонмайдилар. 17-эпизод (“Итака”)да тасвирланган Блумнинг ўз уйига ҳақиқатан қайтиши ҳам муғлақо ҳеч нарсани ўзгартирмайди. Шу сабабли у ҳеч ким бўла омайди. 18-эпизод (“Пенелопея”)да Молли Блумнинг фикру-ҳаёлилари айлана бўйлаб ҳаракатланади. Молли ҳам вафодор Пенелопадан жуда узоқдир. Шу тарика, 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 оламдаги 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 ёшликдаги портрети”да Стивен оркали ўз нуктаи назарини, дунёкарашини ифодалагани бежиз эмас, албатта. Муаллиф таъкидлаганидек: “Ижодкор, Яратувчи Парвардигорга ўхшаб, яратган асарининг ичида, оркасида, тенасида ёки таъқарисида қолади, у кўринмайди, фанога ғарк бўлади, тир-

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

“Улисс”да бу ҳаракат, интилиш, қолаверса, тамойил, энг охириги меъёргача олиб борилган, негаки ўз оламини, Курраи заминини, “қалам учидаги серҳашам саройини” қурган, Жойс атайлаб уни на-фосат, гўзалликка, демак, асарда эстетик ва ҳаётий маълумоти излаш бефойда. “Пенелона” деб аталувчи охириги эннзоди Молли Блум-нинг “онг окими”да уч марта такрорланган “Ҳа” сўзи билан якун тонади, шу тахлит романнинг ўзи ҳам тугайди. Ушбу уч қарра так-рорланувчи “Ҳа” сўзи Жойс номидан дунёдаги тартибга нисбатан айгишган оптимистик руҳдаги фикри эканлигига ишора қилувчи гадқикотчилар, бизнинг назаримизда, қаттиқ янглишадилар. “Ҳа” сўзи бевосита Молли образига тааллуқли бўлиб, у орқали муаллиф қахрамонидаги шаҳвоний истак ва шаҳватпарастлик ҳиссиётини ифодалайди, шунга ишора қилади. Аммо ушбу таомилда ўзига хос маросимга айланган хитоб, айгиш мумкинки, “улкан ва бепоен” дунё билан ҳеч қандай муштарақликка, умумийликка эга эмас, балки қаҳрамон ҳиссиётини “ўзгүлик ва ёвузликдан устун” қўяди. Жойс қадам-бақадам онгли равишда бадий ижод жараёнидан “ғаразўйлик ва субъективлик”ни сиқиб чиқаради, билмакес бадий ижод жараёнига бадий маҳорат, нозик дид соҳибни бўлмиш ҳа-қиқий ижодқорнинг хотиржам мушоҳадасини карама-қарши қўяди. Бу ҳислат китобхонни “Мусаввирнинг ёшликдаги портрети”нинг якуний қисмига қайтаради, яъни Стивен ўзи хоҳламаган ҳолда аф-сонавий Дедалга, худди “бошланиши ва охири йўқ” Худоба ибодат қилгандек сажда қилади.

Жойс “Улисс” романининг дастлабки уч эннзодини 1917 йилда ёзиб тугатган эди. 1918 йил, биринчи жаҳон уруши тугаганидан сўнг, у Цюрихдан Триестга қайтиш имконига эга бўлади. Тез орада, Эзра Паундининг кўрсатган ёрдами туфайли, “Улисс”нинг айрим эннзодлари Нью-Йоркдаги “Литл ревью” журналида чоп этила бошлади, лекин 1920 йилда шаҳар суди романининг нашр этилишини таъқиқлаб қўяди. Ўша йилиёк, 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 сохиби Сильвия Бич (1887-1962) сайъ-харакати билан нашр этилганди. Франциядан ташкарида “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 ташлади. Шунга қарамадан, “Улисс” катта шов-шув кўгарилишига сабаб бўлди, модернизм адабиётини ўзида тажассум этган асар, модернизм тимсоли, унинг муаллифи эса модернизмнинг ёрқин намоянаси, дея эътироф этилди. Лекин Жойс ўзи ва ўзининг номи атрофида шовқин-сурон, гала-говурни ёктирмаган ҳолда “янги мактаб пешвоси”, “модернизм адабиёти пешкадами” вазифасини ўз зиммасига олиндан 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 ўларок 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, кайсидир жиҳатдан тажрибавий роман, мухлислар томонидан яхши кутиб олинмади. Жойсининг олдинги асарларидан фарқи ўларок, “Финнеган жанозаси” романи бугунги кунда ҳам “муҳахассислар учун” ёзилган китоб бўлиб қоляпти. Бу романда “Улисс”да белгилаб олинган мавзулар, фикр ва ғоялар кейинги ривожини тошганини кузатамиз. Олдингидек, Жойс бу романида ҳам бутун бопли қолипти, автоном оламни яратишга ҳаракат қилган эди. Фақат энди унинг қолипти, ўзига хос матрицаси сифатида муайян макон ва замонда қолириб қўйилган, аслидай аке эътирилган Дублин ўрнига худди жаҳон адабиётидан тўқиб чиқарилган матодек ўзгарувчан, ҳатто абстракт (мавҳум) матн намоян бўлди. Агар “Улисс”да Жойс эпизод ёки сахна доирасида ҳар хил маъно ва мазмун айни бир вақтда, айни замонда, юз беришини кўрсатишга ҳаракат қилган бўлса, бу ерда у алоҳида олинган абзац (хат бошидан хат бошигача бўлган матн парчаси), гап (боғланган қўшмаган, эргашган қўшмаган ва хоказо), ҳатто бир сўз замирида ўша-ўша муаммони ҳал 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”

ва ҳоказо) турфа ранг ва хилма-хил афсонавий, рамзий, мажозий маънолар, жаҳон адабиёти намуналаридан олинган ўнлаб персонажлар, юзлаб келтирилган цитата ва аллюзиялар, турли-туман тиллар қоришмасидан ҳосил бўлган ўзига хос “филологик алхимия”га, матнлар замиридаги матнга, шунингдек, билимнинг турли соҳаларидан олинган маълумотлар хазинасига айланади. Бир томондан, бу ҳолат роман услубини “никоблаб кўйди”, чалкаштириб юборди, тушуниб бўлмас даражагача олиб борди. “Улисс” романида сюжет, умуман олинганда, бадиий тасвирнинг техник услубидан устуни турар, амалда ҳеч қачон йўқолмаганди. “Финнеган жанозаси”да эса бадиий тасвирнинг техник услуби орқа планга (гарчи воқеалар ривожини аввалгидей XX аср бошидаги Дублинда содир бўлса-да) ўтиб кетди. Шу боис Жойснинг охириги бу романи бальзакон руҳдаги романларни эслатади дегувчи олимларнинг фикри тўғри эмас. Балзакда адабий ўйинлар эмас, балки ҳақиқий ҳаёт, табиий одамлар тасвирланган эди. Қолаверса, у ҳар хил тиллардаги узук-юлук парча, чала-ярим гаплардан тузилган ўзига хос “курюк шифр”га, пинҳоний механизмга ўхшагани учун ҳам китобхондан диққат ва синчковлик билан ўқиниши, қўл 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 максатига 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 сиғдиришига бўлган интилиши, воқеликни сўзларга, ёзувчи иродасига бўйсундиришига бўлган ҳатти-ҳаракати ўша даврдаги адабий жараёнда кўзга ташланмай, бир четда қолиб кетди. 30-йилларнинг сўшида Европада фашизм ҳаракати авж олди, бутун китъа иккинчи жаҳон уруши арафасида турарди. Германия кўпинлари Франция ҳудудига бостириб кирган 1940 йилда Жойс оиласи билан Цюрихга қайтиб келади. У вақтда Жойс глаукома касалигидан қаттиқ азият чекарди, унинг соғлиги тобора ёмонлашиб, 1941 йилининг 13 январидан оламдан кўз юмади.

Жеймс Жойс романлари келикиб 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) гўлик 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.Умрзоковларнинг мақолалари ҳам эълон қилинди. Айни вақтда, Жойс аъёналарини ўзбек романистлари ижодидан ахтарётган мунаққидларнинг илк мақолалари ҳам пайдо бўляпти. Хуллас, адабиётшунослигимизда “Жойсни кашф этиш” жараёни бошланди, десак муболаға бўлмайди.

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

ЭРНЕСТ ХЕМИНГУЭЙ

Ёзувчи ижоди давр билан, ўша даврнинг маънавий муаммолари билан чамбарчас боғлиқ бўлади. Эрнест Хемингуэй (*Ernest Hemingway*, 1899–1961) ижодида ушбу боғлиқлик тўғридан-тўғри намоён бўлган Ёзувчи ижодини, ҳақиқий инсон биографиясидан ажратиб бўлмайди. Гарчи ушбу биография китобхон кўз ўнгига бадий жихатдан қайта аниқланган ва санъаткорона ўзгартирилган бўлса ҳам. Хемингуэй ўз ҳаётининг оддий соҳномачиси 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, ҳолос.

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

Адиб журналларда босилиб чиққан илк мақолалари ва “Уч ҳикоя ва ўнга шеър” (*Three Stories and Ten Poems*, 1923) номли мўъжазгина китобидан сўнг, Хемингуэй “Бизнинг давримизда” (*In Our Time*, 1925) новеллалар тўпламини тўлиқ қилди ва шу захотиёқ ўз услубига эга ёзувчи экашлигини намоён этди. Бу китоб камолотга эришган ёзувчи ижодининг дебчаси бўлди. Аслини олганда, тўплам кўп жихатдан Ник Адамснинг автобиографик образи орқали бир-бирига чамбарчас боғланган новеллалардан иборат туркум эди. Тўпламга кирган 15 новелла ижтимоий ҳаёт мавзуси а бағишланган бўлиб, уларда на сюжет, на композицион жихатидан яқин бўлмаган “интерлюдия”лар (мукаддималар) тўпламни бир бутун яхлит ҳолга келтирганини кузатиш мумкин.

Бизнинг давримизда тўплам Хемингуэйга маълум даражада шухрат олиб келди. Бу унинг жиддий мавзудаги биринчи асари эди. Унда адибнинг ҳаққоний ғоялари илк бора мужассам этганини кузатамиз, шунингдек, ён ёзувчига илҳом бағишлаган, уни кизиктирган ва бадий ҳамда эстетик дунёқарашларининг асосий йўналишларини белгилаб берган мавзулар доирасини ҳам кўриш мумкин. Эътиборли томони шундаки, тўпламнинг тузилиши ўзгача – шакл жихатдан оддий ҳикоялар, кичик ҳажмдаги миниатюралар билан алмашилиб туради. Ҳикояларнинг раван оқими эса бирда-

нига авж олиб, тез ва шиддатли тус олади. Муаллифнинг ўйлаган нияти, асосий мақсади айнан шу йўсинда рўёбга чиқади. Унинг фикрича, “энг мухими, умумий кўринишни, манзарани яратиш лозим, орада тафсилотларга ҳам ўрин бериш фойдадан холи эмас. Бу ҳолат, бирон-бир нарсага, аввало, олдий кўз билан қарашига, айтайлик, шитоб билан қирғоқ ёнгиасидаи ўтиб кетиб, кейин ушга дурбиш орқали қайта тикилиб синчков қаранига 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 эсланига ўхшайди”.

“Бизнинг давримизда” тўшлами 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 ҳислат ва фазилатлари мужассам этилган бўлиб, у муаллиф билан бирга улғаяди, камол толади ва ўзгариб боради. Баъзи ҳикояларда бу қаҳрамон китобхон кўз ўнгига бошқа исмда пайдо бўлса-да, аммо Шимоллий Мичиган ўрмонларида катта бўлган, болалигидаёқ ўз хоҳиши билан Биринчи Жаҳон урушига жўнаб кетган ва фронтдан умуман бошқача одам бўлиб қайтган Ник Адамс бўлиб қолаверади. Кўп жихатдан Хемингуэйнинг шахсий тажрибасига, унинг хотираларига асосланган “Ҳиндулар қабиласи” (*Indian Camp*), “Доктор ва унинг хотини” (*Doctor and Doctor's Wife*), “Нимадир тугаб қолди” (*The End of Something*), “Уч кунлик ёғингарчилик” (*The Three Day Blow*), “Чемпион” (*The Battler*) каби ҳикояларда Ник Адамснинг болалик чоғлари, ёшлик пайтлари, илк бора ҳаёт қийинчиликларига дуч келиши, маънавий ўсиши, камолотга етиши хақида ҳикоя қилинганини кузатамиз.

“Жуда киска ҳикоя” (*A Very Short Story*) тўшламда ўзига хос ўрин эгаллайди, Италияда госпиталда ётган пайтларида ёзилган парваринишлаган ҳамшира Агнесса фон Куровски ўртасида шунига ўхшаш ишқий муносабатлар пайдо бўлган эди; Агнесса унга турмушга чиқишни ваъда қилиб, ўз ваъдаси устидан чиқа олмани. 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, қурол” романига айланиши билан характерлидир.

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

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

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

Табиий ўлиш, зўрлаб ўлдириш, бевакт ўлиш, очликдан ўлиш, қаҳрамонларча ҳалок бўлиш, ўлимга ҳукм килиниш, ёмон аҳволга тушиб қолиш, азоб чекиш, бир сўз билан айтганда, хаёт-мамонт масаласи тўпламнинг номини – “Бизнинг давримизда” адиб тўлалигича ифодалайди. Хемингуэй фикрича, хаёт ҳақида виждонан, рўй-роғат ёзиш – бу ўлим ҳақида ҳам ёзиш демакдир, чунки унинг қатъий ишончи “хаёт – бу, умуман олганда, фожиадир, унинг охири олдиндан ҳал қилиб бўлинган”, деган ақидага такалади.

Хемингуэй ўзи учун “одоб-ахлоқ қондаларини” ишлаб чиқди. Уларнинг мазмун-моҳияти куйидагилардан: яъни одам ўлимга, маълумиятга маҳкум этилган экан, ўз инсоний кадр-қимматини сақлаб қолишнинг ягона йўли – бу дадил бўлиш, ҳеч нарсадан кўркмаслик, ҳар хил вазиятларда ҳам ўзини йўқотиб қўймаслик, худди спортдаги каби “халол ўйин” қондаларига риоя қилишдан иборатдир. Жойе қаҳрамонларидан фарқли ўларок, Хемингуэй қаҳрамонлари мард, ориятли соф виждонли инсонлардир. Биринчи марта бу фикр-ни Хемингуэй “Бизнинг давримизда” тўплами устида ишни тугат-

ганидан сўнг, “Аёлларсиз эркеклар” (*Men Without Women*, 1927) номли тўпламига кирган “Енгилмаган” (*The Undefeated*, 1924) хикоясида мужассамлаштиришга ҳаракат қилди. Унда қариликни бўйнига олишни истамаётган матадор ҳақида хикоя қилинади. У қандай бўлмасин ҳаммага яна ҳали матадор бўла олинини, кўлидан шу илғина келишини, буқаларни елгишга ҳали куч-қудрати етар-лигини исботламоқчи бўлади. Хикоя ғоясини унинг помидан пайқаш кийин эмас, ғоянинг мазмуни куйидагича: ҳатто маълубиятга 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 “Фисста” (*Fiesta*) номи остида босилиб чиққан ушбу роман Хемингуэйга оламшумул шухрат олиб келди. Роман эпитафияда муаллиф “йўқолган ташландик авлод” (the lost generation) ҳақидаги машҳур иборани эпитафия қилиб келтиради. Дарҳақиқат, бу роман чехраларга уруш муҳри босилган одамлар ҳақида эди. Бу роман урушда тирик қолган, лекин алданганлигини англаган, баландпарвоз пиорлар ёлгон эканлигини тушунган, оқибатда ўзлигини йўқотиб саросимага тушган одамларнинг аччиқ қисматидан хикоя қилар эди. Бу одамлар Хемингуэйга яқин таниш бўлган, чунки унинг ўзи ҳам ўша одамлар муҳитида яшаган. ўша мудҳиш қирғинларда омон қолган бўлса-да, улардан фарқи — унинг бу ҳаётда ягона таянч нуқтаси — ижод шуқуҳи борлигида эди. Айнан шу бебаҳо хислатини муаллиф ўз қаҳрамони журналист Жейк Барнс образида мужассам этди. Жейк Барнс урушдан қолган оғир жароҳатига қарамасдан, ҳаёт олдида таслим бўлмайди, инсоний қадрини йўқотмайди, ўз обрўсини ерга урмай ишлагани, ижод қилишни давом эттиради.

Роман қаҳрамонларининг ўзига хос қисса ва лўнда, яқунига етмаган диалоглари, изоҳлар ва бўлиб ўтаётган воқеаларга муаллифнинг аралашмай ҳолис тасвирланиши билан алоҳида ажралиб турувчи Хемингуэй услуби шаклланади, сайқал топади. Урушда

оғир яраланган Жейк Барнс адабиёт ва журналистика соҳасига эндигина қалам босди, у ва унинг дўстлари ҳам-ташвиш, кайғу-ҳасрат оғушида қолиб, аламини ичкиликдан, кайф-сафо, ўйин-култидан олмоқчи бўлишадди; бир сўз билан айтганда, “йўқолган авлод”га ҳос бўлган кайфиятни, феъл-атвор ва юриш-туриш тарзини ўзларида ифода этадилар. “Йўқолган авлод” (lost generation – журналист ва ёзувчи Гертруда Стайн биришчи ишлатган) ибора бу сўзни машина таъмирлови фронтчи устага унинг бошлиғи айтган. Бу фронтнинг оғир синовларидан ўтган ва урушдан қайтиб келган ёшлар, руҳан эзилган, тушқушликка йўлиққан авлоддир. Асарда, айни пайтда, Испания табиғатининг 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 чамбарчас боғлангандир. “Нешиндан кейинги ўлим” (*Death in the Afternoon*, 1932) асарида адиб: “Энг муҳими, виждонан яшаш ва ишлашдир”, деб ёзади. Кейинги “Африканинг яшил қирлари” (*Green Hills of Africa*, 1935) асарида Африка бўйлаб ов саёхатлари кундалиги Хемингуэининг адабиёт ҳақидаги фикрлари ва ёзувчилик меҳнатининг синоатлари ҳақидаги ўй-фикрлари билан галмага алманишиб туради. Адиб истеъдод, интизом, ўзини ўзи тута билиш, ўзини ўзи танқид қила оlish каби тушунчалар билан бир қаторда, ёзувчига нималар зарур эканини бирма-бир санаб ўтаркан, энг муҳими, “Парижда сакланаётган метр эталонидек сира ўзгармайдиған виждонга эга бўлиш лозим”лигини таъкидлайди.

Адиб ўзининг энг яхши ҳикояларидан бири “Килиманжаро қорлари” (*Snows of Kilimanjaro*, 1936)ни ушбу муҳим мавзуга бағинлади. Ҳикоя қахрамони ёзувчи Гарри образида Хемингуэй биографияси билан боғлиқ кўп воқеаларни учратамиз. Ўлим билан олишайтган 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 қахрамонига ўзга ҳолатдаги биографиясини беради, яъни у ўз истеъдодини соғганида, унга хиёнат қилганида ҳаёти қандай бўлиши мумкинлигини тасаввур этишга ҳаракат қилади. Гарчи, Хемингуэй ўз ижодда жиддий сиёсий ва ижтимоий ҳаёт муаммоларига старинчи

тўхталиб ўтмаган бўлса-да, “Эсквайр” журналида мунгазам чон этилган мақолаларида ўзини зийрак сийсатдон, уруш ва фашизмга қарши позицияни эгаллаган публицист сифатида намоён қилди. Айни пайтда, у ижтимоий ҳаётдаги ўта долзарб муаммо, яъни урушдан сўнг почор 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 гап-сўзлашув 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 қайғиши” ҳикояси босилиб чиқади. Ҳаётда алданган ва ҳеч бир вақосиз қолган Гарри Морган, ўз оиласини боқиб учун қонунга хилоф иш тутганлиги, вазиятнинг ўзи уни жиноят қилишга мажбур қилгани ҳар икки ҳикоянинг бош мавзусига айланади. Кейинроқ эса шу мавзу асосида “Ё бор, ё йўқ” (*To Have and Have Not*, 1937) романи юзага келади. Романнинг биринчи ва иккинчи қисмига айланган олдинги ҳикояларга Хемингуэй учинчи, яъни ўз қаҳрамонининг фожиали тарихини яқунловчи ҳикояни тиркаб қўйди.

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

“Ё бор, ё йўқ” романининг яъзилиш тарихи кўн жихатдан ушбу асарнинг бадий 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 тушунмоқ керак.

Камал қилинган Мадрид шаҳридаги “Флорида” меҳмонхонасида яшаган Хемингуэй “Бепинчи 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 тоя, янги мавзу ва янги образлар галереяси намоён бўлган эди. Буларнинг барчаси, энг аввало, бош қаҳрамон – америкалик аскар Филипп Роллинге тимсолида намоён бўлади; у, Хемингуэй ижодида, шубҳасиз, янги қаҳрамон эди. Ёки, тўғрироғи, янги қаҳрамон эмас, балки унинг роман ва кинеларининг ўша-ўша эски қаҳрамони бўлса-да, бироқ муаллиф билан бирга улғайган, камолга етган ва янги даврга қадам қўйган ҳамнафас, замондошдир. Муаллиф қаҳрамони Филипп Роллинге билан ўзи ўртасидаги ўхшаш қиёфа ва ҳислатлар борлигига, энг муҳими, изчил боғлиқлик мавжудлигига алоҳида ургу беради, бу қаҳрамонни ўз анъаналари давомчиси сифатида кўрсатади. Аммо Филиппни ҳали-хануз беташвиш ва фаровон ҳаётга интилиш ҳислатлари мавжуд эди. Масалан, “Килиманжаро қорлари” ҳикоясидаги Гарри ҳам айнан шу заўлда ҳаёт кечирганини эслайлик. Баъзан Филипп ҳам ўзига тўқ ва бекаму кўст ҳаётни кўмсаб қолади. Қолаверса, бу ҳаётга қайтишга унинг севиқли аёли Дороти Брижес қорларди. Бу аёл сиймосида эса Филипп соғинган, кўмсаб қолган барча ижобий нарсалар тажассум эди. Хемингуэй пьеса сўзбошисига қуйидаги сатрларни бежизга ёзмаганди: “...шундай қиз борки, уни исми Дороти, лекин уни бемалол соғинч (насталыгия) деб ҳам аташ мумкиндир”. Дороти Филиппни олдинги тинч ва осойишта ҳаётга қайтишга ундаганида, йигит унга шундай жавоб қилади: “Сен боришинг мумкин. Мен у жойларнинг барчасида бўлганман, энди улар ортда қолди. Мен эндиликда борадиган жойимга ё бир ўзим, ёки менга ўхшаганлар билан бирга бораман”.

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

ди ва мен бу урушларда иштирок қилиш учун шартнома туздим, – дейди Филипп. – Селамайман қачонлигини, лекин уни имзоладим”. Урушни лавнатлаган, қуролни таплаган ва “бир гомонлама битим” тузган “Алвидо, қурол” романи қаҳрамони Фредерик Генри эгаллаган позициядан фарқи ўлароқ, Филипп Роллинге узок 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 намойиш бўлган тенденцияларни ривожлантирувчи ва чуқурлаштирувчи ушбу роман ҳам Испаниядаги фукаролик уруши мавзусига бағишланган эди. Унинг бош қаҳрамони ҳам ўз ихтиёри билан Испанияга келган ёш америкалик йигитдир. Романда Испанияда абж ояган диктатурага, фашизмга қарши пайтида кўнғолончилар отрядига жўнатишган ёш америкалик байналмилал жангчи Роберт Жордан хақида ҳикоя қилинади. Роман сюжети унчалик мураккаб эмас. Бош қаҳрамон Роберт Жордан портлатиш бўйича тажрибали мутахассис бўлгани боис, унга Сеговия шаҳрига ҳужум пайтида диктатор Франкога бўйсуниган ҳарбий қўшинларни ёрдамга етиб келишини йўққа чиқариш мақсадида кўприкни портлатиб юбориш вазифаси юклатилган. У жанговар топиширикни бажариш учун фронг чизигидан ўтиб, республикачилар армияси айна ҳужумга ўтган пайтда партизанлар ёрдамида кўприкни портлатиб юбориши керак.

Сюжет йирик роман учун жуда оддий ва жўн туюлса-да, муаллиф ушбу асарида бир қатор маънавий, ахлоқий муаммоларни ҳал этишга, энг муҳими, ўзи ислаганидек янгича ҳал этишга ҳаракат қилди. 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 ҳавфи уфуриб турибди, лекин бу ўлим олдигаги ожизлик ёки ҳалокатга маҳкумлик фожеаси эмас. Жанговар топиширикни бажариш ўзи ва сафдоши қария Ансельмо ўлими билан тугаши мумкинлигини тушунган Жордан, шунга қарамасдан ҳар бир инсон ўз бурчини адо этиши зарур деб ҳисоблайди ва бурч бажарилишига кўч нарса, қолаверса, уруш тақдири, балки ундан ҳам муҳимроғи, келажак тақдири билан боғлиқ бўлиши мумкин: “Бундай ўйлаш уят, – деди у

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

“Бонг кимга чалинмоқда” романидаги муҳаббат ҳам ўзгача, у ижтимоий бурч ғояси билан чамбарчас боғланган. Роберт севгилиси Марияга шундай дейди: “Мен озодликни ва инсон кадр-қимматини нечоғлик эъзозласам, сени ҳам шу қадар севаман... Биз ҳимоя қилаётганимиз Мадридни канчалик 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 канчалигини. 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 “баланднарвоз” сўзларни рад этган бўлса (Генрининг куйидаги фикри бунга далил: “Мени “муқаддас”, “шонли”, “қурбон” каби сўзлар ҳижолатга солади... Бундай сўзлар кўн эди, уларни эшитиш нафратни кўзгатарди”), “Бонг кимга чалинмоқда” романида эса бу сўзлар ўзининг том маъносидан янги равишда, дастлабки қимматига қайтадан эга бўлишади.

Хуллас, ромanning бадий моҳияти, ғояси, фоҳнавийлиги охириги қисмида яқун топади. Жордан топшириқни бажаради, кўприк портлатиб юборилади, лекин унинг ўзи оғир ярадор бўлади. Ҳар бир инсон адо қилмоғи лозим бўлган бурч мавзуси яна янгиради. Жордан: “Ҳар бир одам кўлидан келганини қилади. Сен ўзинг учун энди ҳеч нарса қилолмайсан, лекин бошқалар учун зарур бўлган нарсани қилолишинингни исботладиңг”. Ҳа, у жанговар дўстларининг орқага қайтишларига имкон яратиб учун, муқаррар ўлимга борди. Ўлим олдида Жордан янаб ўтган ҳаётига яқун ясайди. Яқун умид ва ишончга тўла эди. “Нимага ишонган бўлсам, шу мақсад учун бир йил кураш олиб бордим. Агар биз шу ерда қалаба

қозонсақ, демак, ҳамма ерда ғалабага эришамиз. Дунё – гўзал жой, унинг учун курашсанг арзийди ва мен уни тарк этмоқчи эмасман. Сенинг омадини 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 яшagan инглиз шоири ва руҳонийси Жон Донн сўзлаган хутбасидан, аниқроғи, черковга катновчи диндорларга қарата айтган жўшқин путқидан келтирилган: “Оролдек ўзича якка яшаётган инсонни ўзи йўқ, ҳар бир инсон Қитъа. Қурукликнинг бир бўлагидир; агарда шиддатли тўлкин қирғоқдаги қоятошни денгизга оқишиб кетса, Европа бирмунча кичрайиб қолади, соҳилнинг чеккасини сув юшиб кетса, сенинг ёки дўстингнинг қулбасини 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 хақиқий 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 айланади. Ҳажман унчалик катта бўлмаган ушбу қисса Хемингуэй ижодида алоҳида ўрин тутди. Уни чуқур фалсафий маънога эга ҳикоя деса ҳам бўлади, шу билан бирга унда тасвирланган образлар 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, таваққалга яшайди, қалтис ишларга ҳам қўл уради, жиноят орқасидан тирикчилик қилади. Кекса Сантьяго эса ўзи ҳақида бошқача фикрда, дунёга бир умр балиқ овлаш учун тутилганлигини таъкидлайди. Ўз касбига бўлган бундай муносабат Хемингуэйга ҳам хос эди, у бу дунёда ёзини учун яшаётганлигини кўп марта айтган.

Сангъяго балиқ ови билан боғлиқ ҳамма нарсани билади. Кубада кўп йил яшаган Хемингуэй ҳам бу ишда катта тажриба олтирганди. Чол улкан найзабалиқни тутиб олади, денгизда у билан узок, тинка-мадорни куридадиган, куч-куватдан маҳрум этувчи, холдан тойдирадиган олишувни бошидан кечиришга мажбур бўлади. ниҳоят балиқни енгади, аммо йиртқич акулалардан ўз ўлжасини химоя қилишга қурби етмайди, курашда енгиледи. Бу воқеа тафсилотлари жуда аниқ, балиқ овини яхши билувчи тарафидан ёзилганлиги аниқ кўриниб туради. Сабаби, Хемингуэй балиқчиларнинг хавфли ва машаққатли касби, сиру синоатларидап вокиф эди. Қиссада денгиз гўё тирик мавжудотдек намоён бўлади: “Бошқа, ёлпроқ балиқчилар денгиз хақида худди макон, рақиб, баъзан душмандек гапиришарди. 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”.

Сангъягода хақиқий улуғворлик мужассамдир. У ўзини табиатнинг қудратли кучларига тенг деб билади. Чолнинг балиқ билан олиб борган кураши рамзий маънога эга бўлиб қолсада, инсон меҳнати ва унинг чеккан заҳматлари тимсолига айланади. Чол балиқ билан тирик жонзод, қолаверса, ўз тенги билан гапилашгандек суҳбатлашади. “Балиқ, – дейди у, – мен сени яхши кўраман ва ҳурмат қиламан. Лекин оқином тушганга қадар, сени ўлдиришим лозим”. Сангъяго 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 гунда ойни тутиб оламан деган одамни! Ой эса барибир ундан қочиб қутилиб кетади”.

Чолнинг матонати ва жасоратида табий, унда минглаб муҳнислар кўз ўнгиде ҳаёт-мамонт курашини олиб борувчи матадорнинг жазавази ҳам, хаяжони ҳам йўқ. Чол шунини яхши билади, яъни ўзи танлаган касбга ҳос бўлган жасорат, матонат, фёъл-атворнинг барқарорлигини у кўп бора синовдан ўтказган, исботлаган. “Хўш, нима бўлсин, – деди у ўзига. – Энди буни яна исботлашим керак. Ҳар сафар ҳисоб қайтадан очилади. Шу боис ҳам, у бирор бир ишни бошлаганида, ўтмишидаги воқеаларни ҳеч қачон эсламасди”.

Хемингуэй аслида, “хақиқий чолни ва ҳақиқий болакайни, ҳақиқий денгиз ва ҳақиқий балиқни, ва ҳақиқий акулаларни тасвирлашга” ҳаракат қилганини ёзган эди. Тап 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, киссада фақат инсон жасорати, мардонавор ҳаракати хақида гап бораётгани йўқ, Сантьяго ҳақиқатан ҳам ёлғиз бўлганида, унинг ҳаёти, яшаш учун кураши ўз маъносини йўқотган бўларди. Маълумки, киссадаги воқеалар замирида чолга Манолин исмли болакай ҳамроҳлик қилади. Денгизда бироқ-бир егулик ушлаб олиш илтифотида қилган омадсиз овидан сўнг болакай, чол қиёфасида фақатгина устозини эмас, балки яқин дўстини ҳам кўради, унга ғамхўрлик қилади, меҳр ила муносабатда бўлади. У чолга руҳий далда беради, ўз кучига бўлган ишончни мустаҳкамлайди, овқатлантириш учун кафега етаклаб боради. Сантьяго болакай илтифотларини мамтунийят билан қабул қиларкан: “Нима ҳам дердим, агар дешизчи денгизчини сийласа...”, дея миннатдорчилик билан болакайга эргашади. Инсонлар ўртасидаги бирдамлик, ўзаро ёрдам, энг муҳими, одамларнинг иттифок бўлиб яшашлари киссанинг бош мавзусига айланади.

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

Хемингуэйнинг олдинги қаҳрамонлари буржуазия ҳаётининг ушбу қонуни (одам-одамга бўри) метипдек мустаҳкамлигига кўр-кўрона ишонган эдилар. Шунинг учун ҳам улар “ҳеч нарсага эга бўлолмаган голибга” айланишганди. Сантьяго мағлубиятга учраганда ҳам барибир голиб 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 “капит”ини намоён қила олди. Хемингуэй киссаси, олатда, пухта ўйлаб чиқилган умумланма натижасидир. “Инсон мағлубиятга учраш учун яратилгани йўқ. Инсонни йўқ қилиб ташлаш мумкин, ammo инсонийликни асло епгиб бўлмайди!”, – хитоби орқали адиб ўз фикрини ўқувчига етказди.

“Чол ва денгиз” киссаси – ёзувчининг донишмандлиги, ақл-заковати маҳсулидир. Ижод ва ҳаётда босиб ўтган йўли давомида Хемингуэй ахтарган инсонпарварлик идеали унинг айнан шу асарида бекаму кўст намоён бўлади. Бу йўл изланиш, адашиш, иштибоҳларга тўла бўлиб, Ғарб ижодий интеллигенцияси намояндаларининг аксар қисми шу йўл орқали пишиб стилган 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 романилари наспрдан чиқа бошлаганиданок таъкидчилар унинг асарларида диалог муҳим аҳамият касб этишига алоҳида эътибор қаратинганди. Диалог муаллифнинг қаҳрамонлар тавсифу-таърифларини, узундан узок лирик чекинишларини, аҳамиятсиз баёнлардан қутқаради, “Хемингуэй нарисси”нинг драматизмини кучайтиради. Шу билан бирга диалогнинг қисқа ва лўндалиги, лексик жihatдан солдалигини ҳам таъкидлаб ўтиш лозим. Хемингуэй қаҳрамонлари оддий жонли тилда сўзлашади. Уларнинг нутқи шоирона метафоралардан холи. Ушбу юзада қалкиб турган солдаликда жонли, ҳаяжонли фикр устивордир. Бу фикр сўзларда, балки асар матнининг тағмаъносида қолиб кетади. Ўқувчи қаҳрамоннинг руҳий ҳолатини теран англашдан кейингина ушбу тағмаънони тушуниб олиши мумкин.

УИЛЬЯМ ФОЛКНЕР

АҚШ жанубидаги Миссисипи штатида жойлашган Оксфорд шаҳарчаси аходиси дунёга машҳур ҳамшаҳари. Ёзувчи Уильям Фолкнер ҳақида кизикарли лағифалар айтиб беришни ёқтиришади. Кунлардан бир кун, дўқондан сотиб олинган озик-овкатлар учун чек (хисоб-китоб) қоғозини оларкан, ёзувчи унинг орқасига: “Сизга тўлаш учун ҳозир пулим йўқ. Лекин бир кунмас бир кун шу коғоздаги имзоим Сиздаги қарзимдан анча қимматроқ баҳоланади”, деб ёзади. Ҳазил ҳазил билан, лекин бутунги кунда Фолкнернинг ҳар бир дастхати адабиёт аҳли ва ноширлар даврасида олгиндан-да қиммат баҳога эга. АҚШ, қолаверса, жаҳон классик адабиёти тарихида Фолкнер эгаллаган ўрин шунчалик мустаҳкамки, унинг нафақат насрий асарлари, балки мухлислари ҳузурда сўзлаган нутқлари, эссе, мактуб ва кундаликлардан иборат китобларнинг катта алаҳларда чоп қилиниши ҳам, бошқа тилларга таржима этилаётгани ҳам буни тасдиқлаб турибди.

Мичиган университети профессори Жозеф Блотнер (*Joseph Blotner*) қаламига мансуб “Уильям Фолкнер биографияси”⁴¹ номи салмоқли тадқиқотда, Фолкнер яшаб ўтган 64 йилнинг ҳар бир кунини майда тафсилотга баён этилган. Монографияни ўқирканмиз, Фолкнер ҳаёти қанчалик камтарона кечганлигини улдаги 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 танқидчиларни шундай атарди - М.Х.) бирор нарса айтишдан. Уларнинг мени 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 кулоқ солгудек бўлсак, беихтиёр унинг биографиясини эмас, балки у яратган асарлар биографиясини ёзиш натижасида кўлимизга қалам оламиз.

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

1924 йилда Фолкнер хаёти 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. Шунинг алоҳида таъкидлаш жоизки, Американи орзу-умидлар ушаладиган замин дейишларига қарамасдан, унда машҳурликка эришиш жуда мушкул. Америка адабиётида шундай машҳурликка эришган, ўз сўзини айта олган, китобхон эътиборини қозongan Андерсон ён Фолкнер ижоди билан кизикиб қолади ва унга шеърятга эмас, кўпроқ насрига жиддий эътибор қаратишни маслаҳат беради.

Андерсон ён шонрининг “ҳеч нарсага ярамайдиган” шеърларини ўқиркан, унга: “Сиз узокка борасиз. Фақат асов отини қандай жилловлаш лозим бўлса, Сизни ҳам худди шундай жилловламок керак”, – дейди. Фолкнер “Мармар фавн” (*The Marble Faun, 1924*) деб номланган илк шеърини тўплами муваффақият қозонмагач, хаётда 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 турури” осонликча ён беришни нотамади ва устоз Андерсонга гаров ўйнаш таклифи билан мурожаат қилади. Ҳайрон бўлган Андерсон навқирон қаламкаш шартини қабул қилишдан бошқа чора тошолмайди. Қизини кейин бошланади. Гаров ҳазил тариқасида унутилаётган бир пайтда Фолкнер ўзининг биринчи насрий асари “Аскарлик мукофоти” (*Soldiers' Pay, 1926*) романини ёзиб тугатади ва гаровда устозни юнган бўлиб чиқади. Ушбу романда ёзувчи урушнинг дахшатли манзараларини реал ёритар экан, ундаги “қаҳрамонлик никобини” олиб ташлайди, балки урушни инсон бошига тушган фалокат деб тасвирлайди. Аслида, “ваганшарварлик”, “фидойилик”, “қаҳрамонлик”, “жанговар шон-шухрат” кабилидаги баландпарвоз сўзлар ортида муҳим кифодаги ўлим яширинганини эътироф этади. “Уруш, аслида, бу Чикагодаги қассобхоналардир. Фарқи шундаки, урушда гўшг ерга кўмилади”, – деб ёзади у. Бу қаҳр-ғазабга тўла сўзлар урушдан кейинги авлоднинг хаёт маслагига айланди. Вақт ўтиб, адиба Гертруда Стайн бу авлод ёзувчиларини “йўқотилган авлод” деб атади (бундай баҳолашга Э.Хемингуей но-ровчилик билдирган – *нашр*).

“Аскарлик мукофоти” романида “йўкотилган авлод” адабиётига мансуб бўлган Фолкнер ҳам урушда иштирок этмаган бўлса-да, уруш даҳшатларини, урушдаги ва урушдан кейинги ҳаётни юксак бадиий маҳорат билан тасвирлаган эди. Романини ўқиб қапоат ҳосил қилган устоз Андерсон асарни ўз ноширига топширади. Кўлёзма 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 исми одамни учратгандан сўнг ўзимга: “Роман ёзсам қандай бўларкин? Балки ишлашга ҳам тўғри келмас”, дея савол бердим. Айтилдими – бажаринг лозим эди. “Аскарлик мукофот”ни ёзилди. “Шовкин 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. “Роҳибга ўқилган мотам куйи” 1951-йили ёзилди. “Шаҳар” 1957 йили ёзилди. “Кўрғон” 1959 йили ёзилди. “Айтилни – 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 билан дунё тарихини” ёзганлиги, “ҳаётда бирор маъно борми йўкми, агар йўк бўлса, уни ахтариш шартми, йўкми” дегувчи саволга жавоб беришга ҳаракат қилганлигини англаб етиш мумкин.

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

Бир нарча ерда Фолкнер “олтин қони” очди ва ўзининг қошқотини, ўзи тўқилган мамлакатини қаиф эди ва уни а Йокнапатофа деб ном берди. Унинг харитаси биринчи марта “Абсалом, Абсалом!”

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

(*Absalom, Absalom*, 1936) романи муковасида босиб чиқарилди ва миллионлаб нусхаларда дунёга тарқалиб кетди. Бу митти мамлакатда ёзувчи асарларининг қахрамонлари яшарди: Томас Сатпен текислаб шу ёзувчи билан биринчи чигитни қадаб, хашаматли уй солди. Сал нарироқда – руҳоний Хайтауэр уйи қад ростлади, бу уйда Жо Кристмас ўлдирилди. Нариги кўчада – тахта заводи, Роза Конфилднинг 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, калин қарагайзорли теналикларни кўрасиз. Ўша ерда Билл Варнер дўкончаси ва чоракор деҳқонларнинг майда фермаларини толасиз. Харитага яхшилаб разм солини ва ўзингизни шу “беноён” ўлкага тушиб қолгандай ҳис қиласиз. Пастроқда, одатда зарур маълумотлар, белгилар ва харита масштаби келтириладиган жойда: “Йокнапатофа округи Миссисипи штати. Майдоши: 2400 кв. м. Аҳолиси: оқ ташлилар – 6298, қора ташлилар – 9313. Уильям Фолкнер унинг ягона эгаси ва хокими”, деб ёзилган.

Фолкнер “пахта далалари Гомери”га айлангани йўқ, балки нафқатсиз тарзда ўзининг ирқчи миллиятдошларини танқид қилиш йўлидан борди, меҳр-мухаббат ва нафрат бир-бирини асло инкор қилмаслигини яна бир қарра исботлади. Тарихий аҳамиятнинг йўқолиб кетгани, ҳаётнинг куч-шижоатидан қолган жанублик бадавлат аристократлар даврасига, зодагон ер эгаларига оддий халқни, ердан чиққан содда одамларнинг метиндек иродаси ва одоб-ахлоқини қарама-қарши қўйиш қанчалик оддий, айти пайтда ўта қизиқарли мавзу эди. Бироқ ёзувчининг айбловчи сўзлари, кораловчи путки ижтимоий ва иқтисодий келиб чиқишидан қатъий назар, барча қатламларга хос бўлган иллатларга қарши қаратилди: хоҳ у кибруҳавоси баланд олий табақа бўлсин, хоҳ у саводсиз, реал дунёни кўрмовчи деҳқон бўлсин. Табиатда мавжуд ранг ва тусли ирқий вестунлик назариясини кораларкан, Фолкнер ирқий айирмачилик, гана рангига қараб парчаланиш фожеаси ва дард-аламни кўрсата олди, ҳуқуқ ва давлат идораларининг очиқдан-очиқ иккиюзамачилигини, диний хурофот, мутаасибликнинг бошига таъна ва маломат тошларини ёғдирди. У юракни ёзувчи дард-алам билан қадрдон заминни ҳақида: “Шаҳарда турли авлиёлар номидаги бешта черков бор, лекин катта-ю кичик болалар кичқириб, шодон ва беғам ўй-

найдиған, қариялар учун эса – уларнинг шўхликларини ўтириб кузатишга бир қарич ер йўқ... Жанубимиз аччиқ такдирга, лаънат балосига йўлиққан”, деб ёзади. Йокнапатофада борган сари “шовкин ва ғазаб” кутуради. Агар Фолкнер тилининг частотали (сўзларнинг қўлланиш даражасини кўрсатувчи) луғатини тузгудек бўлсак, унда азоб-уқубат ва жабр-жафони ифодаловчи сўзлар биринчи ўринни эгаллаши турган гап. Жиноят, зўравонлик оқибагида ўлим, жишилик, маккорона ғият, бағри тошлиқ, одам қабидаги коронғу йўллар ва сўқмоқлар – буларнинг ҳаммаси Фолкнер асарларида кўз ўнгимизда намоён бўлади. Адиб бутун инсоннинг вужудини қамровчи эҳтиросларни, эс-хушни 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 қаҳрамони фақат ўлим тўшагида, ҳаёт билан видолашув пайтида худди Саҳрои Кабир кумликларига синиб кетувчи бир томчи сувдек тўнлаган ҳаётий тажрибасини, яшаб ўтган умрининг бемаънилигини тўлиқ аниқлаб етади.

Адиб ўйлаб топган мамлакат номи нимани аниқлатади, 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 аниқлатади. Рамзий маъноси тушунарли – ўз ичига яхшино ёмон нарсани синдириб олувчи, на боши на охири йўқ дарё ҳаёт дарёси тимсолидир.

Замондошлари Фолкнер ижодини турлича баҳолайди. Бир қатор таъкидчилар Фолкнер “америкаликларга ғияти ҳолислик, эзгу мақсадларга йўғрилганликнинг ҳавоси дим муҳитидан, соғлом фикрли ва ҳаддан ташқари қоқоқликдан чиқиб кетишга ёрдам берди”, деган фикрга боришиб, “ёзувчи Жанубни ҳаспўшламасдан кўрсатишнинг улдасидан чиққан”лигини таъкидлайди. Аммо ватандошларининг аксарияти унинг асарларида худди кўзгуда ўзларини таниб қолишдан қўрқиб, алибни “қоралаш”га уриндилар. Қўшчиликка унинг бадиий услуби ва фалсафий мушоҳадаси ёқмасди. Фолкнер асарларига ёзилган биринчи мақолаларнинг номларидан ҳам буни яққол сезиш мумкин: “Адабиётда дарлчилик”, “Шафқатсизлик макгаби”, “Даҳшатлар адабиёти”, “Миссисипидаги жолу”, “Узоқ Жанубда Достоевский сояси” ва ҳоказо. Йиллар мобайнида даврий матбуот унинг номини ёмонотлик қилди. У туғилиб ўсган,

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

Адиб Россияда галаба қозонган пролегар иқкилобини қабул қилмади. У бир гуруҳ америкалик ёзувчилар делегацияси таркибда Совет Иттифокига бориш таклифини ҳам рад этди. Кейинчалик бунинг сабабини: “Россиянинг маънавий-рухий ўзанини бузган, ёшлигида таъзим қилган Толстой, Достоевский, Чехов идеалларини буткул унутиб юборган, ўз халқига хоинлик қилган тузум ҳукмрон бўлган мамлакатга бормасликни афзал кўрдим”, – дея тунунтиради. Айни пайтда, Фолкнер антикоммунистик ҳагги-ҳаракатларни, коммунизмга қарши йўғрилган дунёқарашларни ҳам қабул қила олмади. Ўзи ҳамкорлик қилган журналларнинг бирига йўзлаган мактубида адиб шундай ёзади: “Мен тоталитаризмни ҳар қандай шаклда ҳам ёқтирмайман. Масалан, Миссияни штатнинг катта-ю кичик хўжайинларини ҳам, Нью-Йорклик бой-бадавлат амалдорларни ҳам. Кўлами дунёнинг исталган четигача бориб етувчи тоталитар тузум доираси ҳосил бўлаётти, жаҳон миқёсида “сноунизм” фитнаси уюштирилмоқда: қора таллиларни йўқ қилиш ҳаракати, АҚШ ва унга ҳайрихоҳ давлатларнинг мустамлақачилик 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 берилди. Ва тинимсиз меҳнати самараси ўларок бирин-кетин романлари дунё юзини кўрди. “Сноунизм” – бу ўтакетган мутаасиблик, одамгарчиликнинг элементар меъёрларини назар-писанд қилмайдиган, ҳар қандай маънавий-ахлоқий тамойиллардан ўзини халос деб билган ёвуз куч гимнолидир. “Сноуизм” лақабини Фолкнер ўйлаб топди, ва улар адибнинг катор романлари (хусусан “Қишлоқ”, “Шаҳар”, “Қўрғон” трилогияси) да ҳозир у назир, яққол кўзга ташланади. Кундалигида у шундай сатрларни қолдирган: “Матбуотда Гитлер ҳақида ёзишни бошламасларидан аввалроқ мен нацист образини яратганимни пайкамабман”.

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. Шунақа қарамасдан, адиб борган сари АКШда ҳам, Европада ҳам танила бошлади. Мумтоз ёзувчи деган улуғ номга мушарраф бўлади. Бирок унинг ҳаётида камбағаллик ҳамон ҳукмрон эди. Нашриётлар тўлаётган қалам ҳақи, китобларнинг сотилишидан келиб турувчи фоизлар оилани тебратишга етмасди. Йиғилган пуллар эса кечаги қарзлар билан ҳисоб-китоб қилишга аранг старди. Аммо бу ер Америка, “орзулар ушаладиган замин” эмасми? Фолкнер билан кимсан Голливуднинг ўзи қизиқиб қолади. Америка учун Голливуд нимани аниқлашни барчага аён. Бу хари-тадаги нурсиз бир нуқтача эмас. Бу Тинч океани соҳилларида, “фаришталар макони” аталмиш Лос-Анжелес яқинида қад ростлаган оддий паҳарча эмас. Голливуд – чексиз имкониятлар, миселсиз муваффақиятлар, эртақнамо ҳаёт, яшин тезлигидаги шухрат тимсолидир.

Голливудга қалам қўйганида унга тахминан шундай дейишди: “Биз Сизда ёрқин индивидуаллик борлиги учун бу ерга таклиф қилдик, лекин иш жараёнида бу ҳислатингизни эсингиздан чиқариб юборишингизни талаб этамиз”. Бундай сурбетлик, кўнглини хира қилувчи, ишлашга бўлган иштиёқли сўндирувчи, соғлом ақлга зид талаб билан тўқнашаркан, Фолкнер ўзини бир қадар йўқотиб қўйди. Вазият бирланига мураккаблашди. Романларидан бири асосида сценарий ёзишни эрдигина бошлаганида, ундан ўша пайғола донги чиққан актриса Жон Кроуфорд учун рол ёзиб беришни талаб қилишди. Муаллифнинг эъсаси қотди. Унинг: “Ҳикояда аёл образи йўқку”, деган эътирозига, улар: “Йўқ бўлса, бўлдирасиз”, – оҳангида қагъий жавоб қилишди. Бу етмай турганидек, “таманно юлдуз”нинг инжиқликлари ҳаммасидан охиб тушди. Актриса Фолкнердан ўзи учун инглиз денгизчиларининг ҳарбий жарғонига бой бўлган матн ёзиб беришни талаб қилди. Бу ерда айғилдими, қилиниши лозим. Фолкнер бу ширга яна итоат этди. Кейин сценарий сюжетига ишқий тугун, оташин муҳаббатга тўла мазмунни синдиришга оҳтиёж сезилди. Имзоланиб, уни кулликка кишанлаган контрактни тилка-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 гам-таш-

виши 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 но-чор 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 қундалигида шундай аччиқ ва аламли сағрлар бор: “Калифорния чегарасига: “Бу ерга кирмокчи бўлган инсон ўз орзуларини унутсин”, дейувчи сўзлар ёзилган тахтачали устунни ўриштири керак”.

Голливудда ишлаш борган сари оғирлашиб борар, буюртмачилар эса бемалол нафас олинига қўйишмасди. Ёзувчи пешона тери тўкиб қуну-тун пул ишлар, лекин ижодий қониқиш, ёзганидан хузурланиш унга ёт эди. Адиб қундалигида бу қора қунлар ҳақида ўқиймиз: “Худо ҳақки, нима бўлса ҳам, қандай бўлса ҳам, касрда бўлса ҳам - товуш ўтмайдиган кичик бир хона менга хаводек 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. Ахирин, адиб ҳали-ҳамон арне-токрамларча ҳаёт кечиришга орзумаид. Голливуддаги хашамадли уйда бой ва беташвин япанига ишонган рафикаси Эстеллини Миссиссинига, бемалол ва зугумсиз ишлаш мумкин бўлган она юртига қайтиш учун қўндиришга тугушди. Аммо ёзувчининг бу орзуси амалга ошмади. Милбаъд, “Америкада ижодкор керак эмас. Америкада у учун жой йўқ. Ҳа, атир совуш ёки синареталар савдосини, автомобилларнинг янги русумларини, деппиз саёҳатларини, океан оролларидаги курорт ва отелларни реклама қилишдан бош тортадиган ижодкорга ҳаёт йўқ”лигига Фолкнер тушуниб етганди.

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

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

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

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

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

керак. албатта. Ўша кўз очиб юмгунча содир бўлган. эс-ҳушини оғдирган, ҳайратга солган лаҳзада у кутган жавобни топа олдимикин?”

1960 йил 2 июл адибга яна бир зарба олиб келди. Айдахо нтати, Кетчум шаҳридаги уйда машҳур адиб Эрнест Хемингуэй бевақт оламдан кўз юмди. Фолкнернинг қадрдон дўсти, бир неча авлод онгида, тасаввурида адабиёт соҳасида унинг рақиби 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 тошгани ҳақида Фолкнерга ҳеч қим айтмади. Лекин у Хемингуэй ўз жонига суиқасд қилгани ҳақида бир сония ҳам шубҳаланмаганди. Бу жудодлик ҳам унинг қалбига оғир ботди. Ёзувчи кундалигида: “Сўрама кимга бонг урушмоқда деб, у сенинг номинга чалинмоқда”, деган ёзувни ўқиймиз.

Бу икки фожиаги ўлим орасида Фолкнер ўз туккан онасидан айрилди. Онасининг ёши салкам тўқсон бўлса-да, у охири дамларигача оиланинг аркони, рухий таянчи бўлиб келган эди. Йўқотишлар, кулфатлар куршовида қолган Фолкнер бу ҳаётда ҳеч қим ва ҳеч нарса абадий эмаслигини тушуниб етади. Онасининг дафн маросимида у дабдурустдан укасига караб: “Менга ҳам яқин қолди”, деган экан.

Охириги йилларда Фолкнер деярли ҳеч нарса ёзмади. Дўстларига кўнглидагини яширмай: “Ёнмайман. Агар “ёниб” қолсам – албатта машинкага ўтираман”, – деб айтarkan, илхом қачошлардир қайтиб келишига чин юракдан ишонган бўлса ажаб эмас. Эҳтимол, айтмоқчи бўлганини айтиб, ёзмокчи бўлганини ёзиб бўлгандир?

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

1962 йил 7 июл куни дафн маросими ўтказилади. Оломон ҳовли атрофини тўлдирган, журналист ва мухбирлар тўнланишган эди. Узоқ чўзилган видоланувдан сўнг руҳоний Инжилдан лозим бўл-

ган дуо-ибодатларни ўқийди. Ушдан сўнг дуёланинг турли бурчагидан келган сон-саноксиз таъзия телеграммалари ўқиб эшиттирилди, нутқлар сўзланди. Телевидение ва радио тўғридан-тўғри эиншитириш олиб борди. Машхур адибни хурмат-эҳтиром билан сўнги манзилга кузатиб кўйдилар.

Узокдан қандайдир бир купшнинг сайраши эшитилиб турарди. Чошгоҳ кўёши баланд деразалар оша ўз нури билан уй ичкарисини ёритди. Уй ичкарисида, ховлидаги майсазорда ёзувчи асарларининг қахрамонлари: Делси ва БенЖи, Мастер ва Комиссонлар оиласи, Хайтаур ва Байрон Банч, Флем Сноупс ва Линда Гроув тўплангандек, гўё улар ўз яратувчиси билан охириги марта хайрланишга келгандек туюларди.

Пештоқлари кордек ошпоқ ранга бўялган, деразалари баланд, зинаюяли айвони жануб томонга қаровчи икки қаватли уй эндиликда хотира музейига айлантирилган. Уйда адиб ҳаёти билан боғлиқ магазин чеклари, эгасига вақтида етиб келмаган хаёллар, электро-энергия ва телефон хизмати учун тўлов қоғозлар, энг муҳими, Нобел нутқидан олинган: “Инсонийлик тугашига шонмайман...” дегувчи сўзлар ўйилган лавхани ҳисобга олмаганда, уй эгаси ҳаётлигида қандай турган бўлса, ўша ҳолида қолган. Катта кутубхона. Деворларда адибнинг онаси бир вақтлар ҳавас билан чизган расмлар осинлик. Катта столда ёзув машинкаси турибди, унинг ёнида бир даста қоғоз, тамаки солинган чиройли идиш, ўчиб қолган трубка ва Дон-Кихотнинг кичкина хайкалчаси. Буни ёзувчига Велесуэла премьер-министри совға қилганди.

XX аср бошида яшаган испаниялик машхур 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 ҳудбинлик ҳисси, нафсоният кўзни қамаштирса, жаҳолат гирдобига тўшиб қолган, одамлар шахсий манфаат деб бир-бирини ўлдиршига тайёр бўлса, Дон-Кихотларча – тишини тишга қўйиб маънавиятнинг, ахлоқ-одобнинг, инсондаги ижобий хислатларнинг ўзида, ўз ичидида ёлғиз сақлашга, галаба қозонишга умид боғламасдан барчасини химоя қилишга тўғри келади”*.

Ўтган асрда яшаб ўтган машхур инсонлар, инсонларварликнинг юксак орзулари соврилишини яқин қабул қилган, шахсий фожиадек қабул қилган, юрагидаги оғриқ билан ушбу орзулар пучлиги ва

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

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

Ҳа, ўтган XX аср ёзувчилари дунёни дард-алам ва мотам майдонидан Ёрдаги жаннатга айлантириш иштиёқини, энг муҳими, “янги асрнинг янги одами”ни тарбиялашнинг орзу-хаёл эҳсосини тушуниб етдилар. Улар жаҳон урушлари, иркий, 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 енгиб бўлмайди” (Э.Хемингуэй) деган хитоб ғалаба қилди.

Фолкнер фикрича, ёзувчи бурчи “инсониятнинг абадулабал фахри ва шайлини таъкил этувчи жасорат, шон-шараф, умид, ифтихор, ҳамдардик, ўзини қурбон қилишга тайёр туришлигини эслагиб, унинг қалбини мустаҳкамлаб охиригача туриб беришида ёрдам қилишдан иборатдир”.

Фолкнер ижодда манхурликка кизикмас эди. Борди-ю дунёга ёйилган шухрати ҳақида гап очилганида, ҳатто газаби қайнарди. Вафотидан 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 ўздан кейин бирон нарса, хоҳ у ёлда қолувчи хотира, хоҳ у расм бўлсин – нима бўлмасин қолдириб кетади. Ижодкордан у ёзган асарлар қолади. Ана шу ёзувчи ҳаётининг изи. Гарчи адиб ҳаётдан қўз юмиб, мангуликка кетганида ҳам, қимдир 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 олдий бир кишлоки одамман, менда айтарлик буюк ғоялар йўқ”, дея “гуллаб” қўйганлиги унинг таркидунёчилиги ҳақидаги афсонанинг пайдо бўлишига сабаб бўлган эди. Энг кизиғи, бу кабилдаги уйдирмани у рад ҳам этмади. Шилқим репортёрлардан ўзини доимо четга олган, жоши бездирган журналистлардан мумкин қадар узоқлашишга ҳаракат қилган Фолкнер аслида, илҳом бағишловчи танҳоликни афзал кўрарди. Пойтахт тала-товури, у ердаги “қайноқ” ҳаёт адибни ҳечам ўзига тортмаган. Умрининг аксар қисмини у АҚШ жанубидаги Миссисипи штатида жойланган Оксфорд шаҳарчасида ўтказди. Аслида, унинг “жанубий одамовилиги”, феъли кўрс одамнинг такаббуруна зоҳидлигига ёки ҳаётдан ўзини олиб қочинишга сира ўхшамасди.

Фолкнер ижодининг нафоси – инсонша, унинг руҳи ва иродасига бўлган мегиндек мустаҳкам ишончиладир, 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 олмайдиёсан нарсалар борлиги ҳақидаги фикрнинг босимига ҳам чидайди. Йиқилиб, йиғлаб юборишдан бошқа чораси қолмаганида ҳам, ўзига буни эп кўрмай, маҳкам тура олади. Ўғирлиб қарасанг ҳам, қарамасанг ҳам, фойдаси йўқлигини билатуриб, ўтга қарамасликнинг ўзи ҳам собитқадамликдир*”⁴² [таржима М.Х.].

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

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

отни қуриши иштиёқи, орзу-умиди жаранглайди. Бироқ бу нидо азиздан, Иблис-алайҳиллаъна йўлдан оздирган Одам Ато ва Момо Ҳаво қилган дастлабки дуноҳи, қазои-қадарнинг бизгача етиб келган нидосидир, аммо унга ҳам, қанчалик уришмасин, одамни Ер юзидан йўқ қилиб ташлаш насиб бўлмади. Мен кўрқмайман... мен ҳазрати Инсонни ҳурмат қиламан, унга мифтун 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, тўғки бетараф, эҳтироссиз олиб борилган кузатувларнинг қалаштириб юборилганлиги туфайли асл маънони, асосий мазмунни англаш мушкул. Фолкнернинг полифоник (кўповозли) насрисида сюжет чизиглари, худди ўрмондаги сўкмоқлардек, гоҳ кўрипмай қолади, гоҳ яна пайдо бўлади. Улар бир романдан бошқасига ўтиб кетади, қутилмаган бир найтда ёзувчининг ҳикояларида учраб қолади. Фолкнер ижодий услубининг ушбу хусусияти билан, уни кенг китобхон оммасига эмас, фақат мунаққидлар учун кизикарли бўлган ёзувчилар каторига қўшиб қўйишларига изм беради.

Фолкнер романларининг ўзига хос хусусиятларидан яна бири, ҳа бир эпизодга қайтаверинишлар, матида учровчи такрорлар оқибати сюжетни аниқ кўринмасликка олиб келади, уни пайкаб олиш кийин бўлади. устига устак ҳикоя қилиш йўли йўқолиб кетади. Бироқ энг муҳим хусусияти – образнинг ички монолог ва “онг оқими” орқали очилишидир. Шу тариқа, Фолкнер романларида кўплаб нуктаи назарлар, қарашларнинг кесилган нукталари учрайди, ҳар бир персонаж битта эпизод ҳақида, аниқроғи, ўз ҳақиқатини сўзлайди. Гоялар ва ижтимоий синфлар кураши муаллифни кўп ҳам кизиктирмайди, у “инсон қалбининг ўз ўзи билан олиб борган кураши”ни, ундаги табиий ибтидои, туғма қобилиятни кўрсатади. У биологик ва социал зиддиятларга учраган фожиали инсонни, ўлим олдида ожиз, нотавон, лекин унга қаршилик кўрсатишга интилан кучли ва продали инсонни тасвирлайди. Унинг меҳри кичкина, бир қараганда кўримсиз одамлар, аянчли ҳолга тулган, ҳамма нарсадан бебаҳра қолган, хўрланган ва эзилган, бироқ ҳақиқий хис-туйғу ва бировнинг дардига ҳамлард 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 бадийи услуби ўзида бир-биридан кескин фарк қилувчи икки услуб, яъни Э.Хемингуэй намунавийлиги ва Т.Вулф романтикасини ўзаро муросага келтириб, бир маромга солади. У XIX аср охири – XX аср бошидаги бадийи услубларни муносиб баҳолаб, уларни ўз тажрибасида синнаб кўргани ҳолда, ўз ҳикоя қилиш услубини турли шаклларда намоён қилишга, турлича янграшига эришишга ҳаракат қилади. Шу билан ҳам, ёзувчилик актиidroки тарозисинда аниқ ўлчанган ва нухта ишлаб чиқилган Фолкнер нарисе услуб жиҳатидан бир-биридан кескин фарк қилувчи Ф.М.Достоевский, Т.Харди, Ж.Жойс каби муаллифлар ижодига кўприк бўлиб хизмат қилиши мумкин.

АҚШ жанубининг фолклор аъёнлари, ўзига хос ҳазил-мutoйибали шутқи, Итжилдаги баландпарвоз услубга тақлид қилиш кўп жиҳатдан Фолкнер услубининг ёркинлиги ва ранг-баранглигини тақово этади. Бундан ташқари, Фолкнернинг иқроор бўлишича, Мукаддас Китоб (айниқса, “Таврот”, “Қадим Аҳд”) дан ташқари, у мушгазам равишда Ҳомернинг “Илиада” ва “Одиссея” сини, Уильям Шекспир фожияларини, Сервантеснинг “Дон Кихоти”, Г.Мелвиллнинг “Моби Дик”, Ф.Достоевский ва Ж.Конрад романиларини қайта-қайта ўқир эди. Бироқ бу Фолкнернинг энг сара асарларида қаҳрамонларнинг бетакрор кифоасини 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 қилувчи Фуқаролик уруши шамоллари олиб кетган нақл ва хотиралар унинг қалбидан муқим жой олганди. Бироқ ном-нишонсиз йўқолиб кетган ушбу цивилизацияни Фолкнер афсонага айлантирмади. Сабаби, у жанубликларни муқаррар мағлубиятга етказган ва натижада пароканда бўлишга олиб келган ижтимоий шлатлар ҳамда инсоний нуқсонлар, бир сўз билан айтганда, тарихий “туноҳ”ларни яқин билар эди. Нима бўлганда ҳам, Фолкнер ва кулдорликка Шимолга нисбатан Жанубда ироқлар кўпчилигини билар ва у ирқчиликка қарши эди. Ҳар жиҳатдан яқинроқ ва тушунарли бўлган. Россия тарихида 1917 йил нвмани ашлатган бўлса, Фолкнерга ҳам 1861 йил айнан шу маънони ашлатарди. Шу тарика, “насли жанублик” Фолкнернинг тасавури бутун бошли бир оламни, яъни Миссисипи штатида Йокнапаатофа деб номланган округни ишқиншоф 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 Гривсон (*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 ёрқин кўзга ташланиб турувчи киефалари мавжуд. Қадим Жануб манзараларини кайта тиклаб ва шубҳасиз, ўтиб кетган давр кадрига етган бўлса-да, Фолкнер, ўз замондошлари, рус муҳожир (масалан, И.Шмелёв – М.Х.) ёзувчилари каби шонли мозийга бокиб баҳра олиш хиссиётидан бирмунча йирик. Гарчи уни рус адиблари билан киеслагудек бўлсак, Достоевскийдан ташқари, унинг ёнига (шартли равишда албатта) “Ўлик жонлар” муаллифи Н.В.Гоголнинггина қўйиш мумкин. Шу билан бирга, Фолкнер, қадим нақл ва ривоятларни муносиб улуғлаб, уларга чуқур хурмат 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 интилмади. 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 миқтака (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 қўяди. Фолкнер асарларида замонадан кўрқиб мияни айнитувчи васваса даражасигача кўтарилади, зўравонлик жўрлигида кечади, ўлимни ахтариш билан бир вақтда содир бўлади. Замонадан кўрқиб ғайритабиий бўлган нарса (ишратпарасатлик, бузукилик, бесаранжомлик, беҳаёлик)ларга онгли ва онгсиз равишда мойиллик, портловчи моддаларга ҳаддан ташқари иштиёқ, қора танли ва оқ танли одамлар қонининг аралашиб кетиши тасвири билан алоҳида кўзга ташланиб туради.

Фолкнер ижодида Бош қахрамон – замонанинг ўзидир. Замона адибнинг чангалидан ҳеч қасрга қочиб кутула олмайди. Сабаби, замонанинг шахвоний хиссиётлар билан тўйинтирилгани, чигаллашиб кетган, оила ичидаги, яъни она ва ота, ота ва ўғиллар, ўғиллар

ва севишганлар ўртасидаги кескин можаролар майдонига айланганидир. Фолкнер персонажлари ўзлари яшаётган замонни ўтмишга қарши қўймоқчи бўлаётгандек кўринади, бироқ улар ҳар бир сонияда, гоҳ “телба”, гоҳ “шуҳратпараст”, гоҳ “жилоятчи” киёфасида гавдаланаркан, жавобгарликдан қочиб қутилолмайди. “Онғ оқими” услуби воситасида вужудга келган нозик психологизм, иктибослар тизими, юксак бадиий маҳорат билан Қадим Аҳдда тасвирланган образ ва сюжетларга ишлов берилгани Фолкнер асарларини ўқишни бироз мураккаблаштиради. Ирландиялик адиб Жеймс Жойснинг “Улисс” (*Ulysses*, 1921) ва британиялик ёзувчи Виржиния Вулфнинг “Маёққа қараб” (*To the Lighthouse*, 1927) романлари билан бир қаторда Фолкнер романилари (“Шовкин ва ғазаб”) ҳам инглизча адабий “модерн”нинг ёрқин намунасига айланди. Қолаверса, романтизм⁴⁴, натурализм ва символизм⁴⁵ адабий оқимларини, шунингдек, оилавий-маиший насри аъёнларини, 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 ўларок, Фолкнер “аср игтиҳоси”, “декаданс”, “жипс ва фёъл-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 “Шовкин ва ғазаб” романида замон ҳақиқати” (1939) номли мақоласида чуқур мушоҳада юритди.

Дастлаб француз символизм шеърятчи (Ш.Верлен, С.Малларме, Г.Аполлинер)га кизиккан Фолкнер А.Суинберн ва Т.С.Элиот таъсирида шоир бўлмоқни ниёт қилган. Бунинг натижаси ўларок, 1919 йилда унинг “Фавн”⁴⁶нинг пешин уйқуси” (*L'Après midi dun*

⁴⁴ Романтизм – I. XIX асрнинг биринчи чорағида яратилган адабиёт ва санъат оқими бўлиб, у классицизм ақидаларига қарши чиққан ҳамда мислий ва индивидуал ўзига ҳосликка, идеал қаҳрамонлар ва ҳис-ғуйғуларни тасвирлашга интилган; 2. оптимизм руҳи 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 руҳи билан сугорилган, борлиқни тинимсизлар, рамзий ишоралар орқали ифодалайдиган пореалистик оқим.

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

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

Фолкнер Шимол ва Жануб ўртасидаги Фукарolik уруши давридан то XX асрнинг 50-йилларигача бўлган АҚШ ҳаёти ҳақида ҳикоя қилувчи роман-эпопея яратишни мақсад қилиб кўяди. Шу мақсад йўлида у ўзининг полифоник (М.Бахтин) структурага эга “Сарторис” (*Sartoris*, 1929) романини ёзди. Ромanning 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, улутворлик ва ожизликда кўриш, ўз кўли билан яратган дунё ва ундан ўзи азоб-уқубат чекаётганини, қолаверса, ўраб олган муҳитни англашнинг универсал маконига айланади. Зоҳиран Фолкнер романлари муайян мишгакага боғлангандек, уларда АҚШ жаҳубининг реал ҳаёти ўз ифодасини топади. “Сарторис” романи Йокнапатофа округи ва унинг пойтахти Жефферсон шаҳри тасвирланган биринчи асар бўлди. Роман дастлаб “Чанг босган байроқлар” (*Flags in the Dust*) деб номланганли.

Она юртидан фақат фавқулодда ҳолатларда узоқлашган, ўз уйида муқим яшаган Фолкнер, режа билан жилд ортидан жилдга уланган ўш тўққиз номдаги романларини ёзиб, нашр эттиради. Улар қаторига “Мусо, ерга туш” (*Go Down, Moses*, 1942) повеллалар китоби (ёки повеллалардан 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 “Шовкин 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-повелласини киритиш мумкин. Уларнинг барчаси, тор маънода тарих жумбоғига, кенг маънода эса замон тилсимига бағишланган. Тарих ва замон ўз қаърида яшириб келаётган сиру-синаотларга “қалит” нгазган даврда, яъни худди қадимий империялардек йўқ бўлиб

кетган Жанубнинг афсонавий ўтмиши унинг романларида сакланиб қолди. Гарчанд Фолкнернинг жанублик қахрамонлари ушбу жумбоқларни ечишга кўпам уринмасалар-да, ҳар ҳолда чигаллашиб кетган қон-қариндошлик, насл-насаб ҳамда имон-эътиқод 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 васвасасидан кутула 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 булғабган одам” (*Intruder in the Dust*, 1948) романлари ва “Мусо, срга туш” китобидаги аксар новеллалар киради. Бу ерда Жануб ёзмишидаги “жиноят ва жазо” муаммоси асосан ирқий ва табиат фалсафаси⁴⁷ нуқтаи назарида намоён бўлади. Чуқур психологизмга йўғрилган “ғоялар романи” жанрига кўпроқ монанд келувчи ушбу асарлар поэтик жиҳатидан унчалик ҳам мураккаб эмас. Уларда (ўтган ишга салавот деганларидек) ўтмиш гуноҳларини ювиш мавзуси кўтарилади. Фолкнер бу мавзунини Нобел мукофотини топириш 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) новелласи шулар сирасидандир. Новелла қахрамони Чарльз Диккенснинг “Катта орзулар” (*Great Expectations*, 1861) романидаги мисс Льюишем образига монанд, Гюстав Флобер қаламига мансуб “Соқдадил” (*Un*

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

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

Coeur simple, 1877) новелласига таклидан ёзилган. Энг кизиги, Фолкнер ижодида Эдгар По персонажларининг ғайритабиий нарсаларга бўлган ўчлиги бошқача оҳангда янграйди. Унда Эмили Грирсон ҳақида ҳикоя қилинади. Бу қиз бутун ҳаёти лавомида ўз отасининг “соя”сида яшади, отаси ўз кизига жанублик зодагонларнинг “эрга тегипи”, “никоҳдан ўтиш” ва “оила қуриш” ҳақидаги қонуниятларини уктириб боради, айрим “чеклов”лар хусусида ўз фикрларини “ўртоқ”лашади. Шу боис Эмили билан шимоллик бўлган Гомер Бэрон ўртасидаги никоҳ бузилади. Тўғриси, зулмқор ва букилмас отасига ўхшаб кетувчи ёш жувондан ҳадиксираган Бэроннинг ўзи ундан қочиб кетишга қарор қилади-ю, мисоли “ўлим каби тутиб турган муҳаббат” тузоғидан қугулиб кетолмайди. Қочиб кетишининг олдини олиш мақсадида Эмили ўз севгилисини заҳарлаб ўлдиради ва унинг жасадига куёвлик костюмини кийгизиб, уйнинг иккинчи каватида 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 рухий таҳлилга яқинлашади. Бошқа тарафдан эса – Жефферсон шахрида яшовчи одамлар учун аста-секин ўтмин тимсолига айланувчи шахс ҳақидаги фожиали тарихга айланади. Бирок эндиликда даҳшатли (тошбағир бут-санамга айланган ота ва заҳарланган олифга куёв билан боғлиқ) ҳикояга эмас, балки ҳозирги замонга кескин равишда қарши қўйилган қадим замон афсонасига, жонли ва жўнқин 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. Қизиги шундаки, асарда ҳеч қандай атиргул ҳақида сўз бормайди. Лекин айрим китобхонларнинг раҳмини келтирувчи, айримларида эса –

⁴⁹ *Genius loci* – (сўзма-сўз: раҳмдил рух, бало-қазолардан сақлайдиган фаришта) – латинча канотли ибора. Одатда, бу ибора бирорга жойнинг бетакрор, дунёда ягона муҳитини жонжаҳл билан қўриқловчи одамга нисбатан қўлланилади. Қадимги Рим мифологиясига кўра, ҳар бир одам, қолаврса, дунёнинг ҳар бир қаричи, бино ёки муассасанинг ўз бало-қазолардан қўриқловчи фариштаси бўлган, бироқ одамларкинидан фарқли ўлароқ, уларни жой фариштаси (лот. *genius loci*), деб атаган – М.Х.

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

нафрат ҳиссини уйғотувчи бош қаҳрамон Эмили гўзал ва муаттар ҳидди атиргулга киёсланади. Муаллиф раъйига караб жиддийлик ва бачканалик, кибр-хаво ва камтаринлик, ортиқча фасоҳат ва сермазмунлик нуктасида, қолаверса, ҳам йиғлатадиган, ҳам кулдирадиган сюжетга эга насри ва поэзиянинг кесишган нуктасида мувоzanатни зўрға сақлаб турувчи ҳикоя, аслини олганда, худбинларча севгига лаънат келтирувчи сагадек жаранглайди.

Баъзан қарама-қарши, баъзан яқин фикрларга қўшилган ҳолда, биз ҳам Фолкнер ижодининг марказий асари деб “Шовкин 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 (нақалар 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 ёзилганидадир. Яъни образсиз, беўхшов, шу билан бирга, бетакрор вазн ва қофияга эга ҳодиса-шеърят қаъридан юзага қалқиб чиққан, юксак бадиий маҳорат билан тасвирланган конкрет кечишма, руҳий ҳолат тасвири насри оламидир. У тилнинг тайёр, янгича шаклида ўз ифодасини топади. Энг қизиги, бошида ушбу шакллар Фолкнер қалбида янгривчи “нотаниш мусиқа”га қаршилиқ кўрсатди, лекин ёзувчининг сайъ-ҳаракатлари эвазига, ушбу салоланиб турувчи “мусиқа” билан ҳаммаганликка тушади, уйғушлашиб кетади ва янги – уйғун жараёнловчи, мажозий маъно тўла киёфага айланади.

Француз шоири А. де Ренье (*Henri de Régnier*, 1864-1936) бунга ўз муносабатини билдираркан, “ғоялар диссоциация”⁵¹си ва уларнинг янгича шаклга кириши, янги маъно касб этиши ҳақида сўзлайди⁵². Инглиз шоири Т.С.Элиот (*Thomas Stearns Eliot*, 1888-1965)га эса “объектив коррелят” (*objective correlative*)⁵³ образи яқинроқ-

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

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

⁵³ Коррелят - *филс.* мазмуни бошқа тушунича билан муносабатдагина очиладиган тушунча.

дир⁵⁴. Аниқроқ қилиб айтганда, бундан буёғи шеърятдан мутлако хабарсиз ўқувчи эмас, балки тажрибали, шеърятдан старлича билимга эга муштарий бу образни таниб олиб, сўзма-сўз, мисра ортидан мисрани ўқиб, тағмаъносига етиб, ушбу образнинг бадий сўз оркали ўз ифодасини топган йўлини кузатиши мумкин. Бу йўл – шеърнинг ўзи, муайян макон ва замонга яширинган мусика, “гўлик анланмаган 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 “конгур (шакл) ларни ювиб ташлайди, қайта-қайта гуруҳларга бўлади ва яна бирлаштиради”⁵⁶, дея таъкидлайди. Бошқача қилиб айтганда, гап эмоционал ва интеллектуал яхлитликни ясовчи мағн ҳақида бораркан, Т.С.Элиот фикрича, бора-бора сўзлар билан кенгаювчи, йириклашиб борувчи мағн структурасини айнан маъно ва оҳанг ҳосил қилади. Ҳар қандай шеърий асар ўзида ижодий илҳом манбаи бўлиши ҳиссиётга тўла маъноларни вази ва қофияга асосланган ҳолда ифода қилади.

“Шовқин ва ғазаб” романи айнан “шовқин”, яъни ёзувчининг “ғазоби” билан шеърят мусикаси тўқнашувининг ёрқин намунасидек намоеън бўлади, ушбу жараёни акс эттиришга ҳаракат қилади, улкан бадий маконга айлангирмоқчи бўлади. Ушбу тўрт фаслдан иборат романда ижодий шижоат мағбаси сифатида аёл образи, аёллик ибтидоси бош омилидек танқин қилинади. Гап қаҳрамонлардан бири – Кэдди Комисон ҳақида кетмоқда. Муаллиф унинг портретини чизаркан, шундай таърифлайди: “...орқаси кир бўлиб кетган ишончли қизалоқ олмурут дарахтига чиқиб олиб, деразадан дафига тайёргарлик қандай кетаётганини кузатаркан, настда турган акаларига нимага бўлаётганини айтиб турарди” [таржима – М.Х.]⁵⁷.

Кэдди романда жонли, реал ҳолатда тасвирланади: бошида – қувноқ ва бегам қизалоқ; сўнгра, маҳаллий йигитлардан бири билан дон олинган эхтиросли, ҳиссиётларини жиловлай олмовчи етилган киз; кейинчалик, оиласи бошига тушган иснодни яшириш мақса-

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

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

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

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

дида шошилинь эрга бериб юборилган жувон; баъдаз, кўлида чакалоғи билан оиласидан ҳайдалган аёл. Қанчалик реал бўлса, шунчалик нореал ҳам, негаки вақт ва ўлим софдил бола (Бенжи Компсон) тасаввурига сигмайдиган 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 нуктаи назар (1928 йил 7 апрель; 1910 йил 2 июнь; 1928 йил 6 апрель ва 1928 йил 8 апрель) ва хикоя қилишнинг тўртта, яъни ушбу ёндашувларга айнан тўғри келувчи услуб мавжуддир. 1928 йилнинг 6, 7 ва 8 апрелига Пасха арафасидаги жума ва шанба ҳамда Пасха куни тўғри келади. 1910 йил 2 июн куни эса Кеддининг укаси – ўз опасига бўлган жавобсиз муҳаббатдан руҳан эзилган, ишонччи йўқотган ва қора қушларга учраган Квентин Компсон ўз жонига қасд қилади.

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

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

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

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

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

Аслида, символизм адабий йўналиш тарзида 1880 йилдан, яъни француз шоири С.Малларме бошлиқ Р.Гиль (1862-1925), Г.Кан (1859-1936), А. де Ренье (1864-1936), Ф.Вьеле-Гриффен (1864-1937) каби ёш шоирларнинг ижодий тўғарагида шаклланди. 1886-йил символист шоирларнинг дастурил-амали “Адабий манифест. Символизм” номли мақола эълон қилинди. Унда символизм руҳидаги поэзия “гоёни реал формулага бўйсундириш”га интилувчи куч эканига илҳоқ қилинганди. 1880-йилларнинг охирида символизм туркираб ривожланди, айниқса, унинг бадийий тафаккур оламига кўрсатган таъсири сезиларли бўлди. Символизмнинг оммаланиш бориши, шеърят чегараларининг “ювилиб” кетишига, шакл номунаносиблигига олиб келди. Баъзи шоирларнинг тасаввуф ва рамзий маъноларга берилиб кетгани, шеърятда самимийлик ва соддадил-

ликка интилувчан ижодкорларнинг кескин эътирозларига сабаб бўлди. Натижада ушбу тарқоклик, дунёқарашлардаги зиддиятлар XIX-XX аср бўсағасида символизмнинг “натуризм”, “синтетизм”, “пароксизм”, “эзотеризм”, “гуманизм” каби оқимларга бўлиниб кетишига олиб келди. Дастлаб ўзига хос дунёқараш сифатида май-дашга чиққан символизм тез орада драматургия соҳасига ҳам син-гиб борди. Бу ерда у, худди XIX аср охири адабиётидагидек, на-турализм ва позитивизм⁵⁸ руҳидаги дунёқарашга, дунёни хис этиш-га қарши чиқди. Нима бўлганда ҳам, символизм аъёнлари қисман давом эттирилди ва кўп жиҳатдан XX аср бошида насри соҳасида олиб борилган ижодий тажрибаларда ўнлаб йўналишларни белги-лаб 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 “Сокка ташлаш ҳеч қачон тасодифни бекор қилмайди” (*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, 1914) номли ноэмасида яққол кўзга таш-ланувчи чорасизлик, адоғи йўқ ҳасрат ва алам Фолкнерга тушунар-ли бўлса-да, аммо унинг ижодига яқин бегона эди. Бир қаранда, “Шовқин ва ғазаб” романи фаслларининг тасодифий кетма-кетлиги, айни пайтда бир-биридан ажралиб қолганлиги, тарқоклиги, ички оламларнинг ёлғизлиги, муаллифга ҳикоя қилиш услубида эркин бўлишга, бироқ лирик, яъни хис-туйғуларни ифодалашда эса муайян мақсадга мўлжалланган, ўзига хос поэтик услубни оқланга, муқим-лигини исботлашга қаратилганлигига монелик қилмайди. Роман фаслларининг ҳар бирини мазкур нуқтаи назардан таҳлил қилиб чиқини мақсадга мувофиқ бўларди.

Модомики, Фолкнер бетартиб, боши-охири йўқ чалқаллиги ол-диндан маълум бўлган воқеани муайян структурага солишни асо-сий мақсад қилиб қўяркан, “Шовқин ва ғазаб” романининг биринчи фаслига ўта масъулиятли вазифа юклатилганлиги ўз-ўзидан рав-шанлашади. Бироқ бу фаслда нафақат бошига тушган азоб-укубат-ларни индамай чекувчи “жафокаш”нинг оғи (Жейсон балюғат ёши-га етганда ахталаб ташланган акли заиф Бенжини жинниҳонага

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

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

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

Бенжи Компсон назарий фикрлашга қодир эмас, яъни у кўрганини, хидлаганини, эшитганини, татиганини: хуллас, сезги органлари орқали олган таассуротларни умумлаштира билмайди. У музни сув деб билиб, унга пешонасини уриб ёриши мумкин бўлса-да, бироқ уни дунёдаги энг муҳим нарса, деб идрок қилади. У таажжубланарли тарзда бувисининг, Квентиннинг, отасининг ўлимини ва вақтнинг муқаррар “ҳалокатга олиб борувчи юришини” сезади. Бенжи учун вақтнинг машъум оқими Кэдди ағир уласининг бадбўй хидида, хушгори тақиб олган қизил рангли бўйинбоғида мужассамлашган. Бахт ўрнига, фалокатга олиб келган воқеалардан сўнг Кэддининг оиладан қувилиши Бенжини онаси ўрнини бошган онаси орқали атроф муҳит билан боғлаб турувчи координаталар системасидан маҳрум этади. Бенжи бўкириб, ҳикиллаб йиғлайди, гувраниб бир нарсалар демокчи бўлади ва шу тариқа Компсонлар уйи завоқ топаётганига ўз муносабатини билдиради. Шундай қилиб, биричи фаслнинг вазифаси – кейинги фаслларда асарга қайта ишлов бериши давом эттириш учун унга дастлабки шакл беришдан иборатдир. Бенжи – шеърят сарчашмасининг ўзгинаси, тўғ аёллар тилкапора қилган Орфей каби. У ҳақиқий фожияни бошидан кечириб, руҳан сезаётгани ва қалбақ азобланаётгани, кўмсаётгани ва тузалмасларда мубтало бўлаётгани учун ҳам тирик, жон-жаҳди билан яшашга иштилади. Унинг дарду-алами ва кўркуви, чорасизлиги, ваҳимаси ҳеч нарса билан енгиллашмайди, ҳагтоки тилда ҳам ҳал этилмайди. Фолкнер 1950-йилда талабалар ҳузуринда маъруза ўқиркан, акли эиф одам онгини “ҳақиқатдан бошқа ҳеч нарса акс этмайдиган кўзгу” билан киёслайди.

“Шовкин ва ғазаб” романи иккинчи қисмининг вазифаси мутлақо ўзгача. Бенжиге зид ўларок, Квентин Компсон – тарғиб-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 оқабган 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.

Романинг биринчи қисми ҳақида кенгрок тушунча бериш учун лирик чекиниш қилишга тўғри келади. Эмон файласуфи Ф.Ницше (1844-1900) серқирра фаолияти давомида романтизм маданияти ва санъатига ҳаддан оргик даражада қизиқишни бошидан кечирган онлар бўлган. Ва, бу қизиқишнинг самараси ўларок, унинг теран фалсафий мушоҳадага бой “Муסיқа руҳидан фожиа туғилиши” (*Die Geburt der Tragödie aus dem geiste der Musik*, 1872) номли трактати ёзилади⁵⁹. Унда Ницше маданият турларини фарқлаш мақсадида мифологик образлардан, яъни қадим Олимп пантсон⁶⁰ 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 карама-қарши рамзий типлардир. Аполлон – баркамоллик тангриси, санъат ҳомийси, ўзида стукликни ибтидосини мужжасам этувчи қудрат. У – ёруғлик манбаи, илоҳдан келган ваҳий соҳиби: “Аполлон образларни тўқувчи барча кучлар “худо”си бўла туриб, бир вақтнинг ўзида ҳақиқатнинг соҳиби каромати, келажакни билдиргувчидир”. Дионис (Румода-Вахх), аксинча, Ер тимсоли, ҳосилдорлик пири, дунёдаги жамики ўсимликлар ва зироатчиликнинг ҳомийсидир. Одатда, у кўлида бир шингил узум, боғу роғлар орасида тасвирланади, шу сабабдан у мусаллас тайёрловчилар ҳомийси ҳам ҳисобланади. Дионис – шодлик, вақтихушлик, бебошлик, завку шавққа тўла ўйин-тўнолон маъбудиди. У – серҳосил тупроқ манбаи, унумдорлик соҳиби: “Диониснинг сеҳрли таровати, мафтункор жодуси таъсирида нафақат одам одам билан қайтадан бирлашади, балки муслиқо 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 худоларининг умумий номи.

адоват руҳи билан суғоришган ёки асоратга солинган табиат ҳам ўз ноқобил фарзанди – одам билан ярашув байрамиши қайта нишонлайди”. Шу тариқа Аполлон ва Дионис Осмон ва Ер ибтидоларининг қарама-карши 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-сариншталик ифодасидир. Дионис – унинг акси. Агар биринчиси – “меъёр сақлаувчи, нафси тийиқ, 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-тўполоқ, тартибсизлик, сершовқин ўйин-қулги, баравжлик нуқтасидир. Янада терапрук фикрласак, Аполлон ўзида индивидуализм тамойилини мужассам этади, у ушбу тамойилнинг беназир илоҳий образидир: “унинг мафтуни эгувчи нигоҳлари ва чиройли хатти-ҳаракатлари орқали “тасаввур”, “ўй-хаёл”, “орзу-умидлар”нинг муаззам шодлигию донишмандлиги биз билан ширин суҳбат юритади”. Дионис эса – завқу шавқ тимсоли: “у табиат мўъжизаларини, ер ва осмон-фалакни титратиб юборувчи ҳодисаларни билиш, тушуниб етишни шубҳаланиб қолган, ўзини йўқотиб қўйган одамнинг бутун вужудини камраб, эс-ҳушини чулғаб олувчи мудҳиш кўрқинччи, шу билан бирга, табиат қаъридан ва одам юрагидан қалқиб чиқувчи шоду хуррамлик, завқу шавқ хис-туйғусини ифодалайди”. У индивидуализм тамойили бузилган ҳолда, “муҳтожлик, зўравонлик ва “кўпол 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 рухан яхлит бир ҳолга келгандек хис қилади.

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

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

бошлик; ҳам фожиали, ҳам қаҳрамонона ҳатти-ҳаракат; тинчликни бузиш, безовталик, таҳлика, каноатланмаганлик; ҳаёлот, 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, гайратини оширишдан иборатдир, десак ҳақиқатга яқин бўлади. Айнан шунинг учун ҳам Ницше “аполонийлик” ва “дионисийлик” каби борлиқ ва бадий ижоднинг икки бутунлай қарама-қарши ибтидолари ҳақидаги ғояни кўтариб чиққан эди. Ушбу ибтидолар бевосита табиатдан, ижодкорнинг ёрдамсиз юзага чиқади. Ницше концепциясида одам – фақат “тақлидчи” ва табиатдаги мавжуд кучларни рўёбга чиқарувчидир. Шундай экан, “ҳар бир ижодкор фақат “тақлидчи” ҳолос, шу билан бирга ё Аполлонга сиғинади, ё Дионисга, ёки, ниҳоят, унисини ҳам, бунисини ҳам ўзида тажассум этади.

Юқоридагилардан келиб чиққан ҳолда, “Шовкин ва Ғазаб” романи биринчи фаслининг “дионисийлик” ибтидоси ва рамзий маъносини ва иккинчи фаслининг “аполонийлик” ибтидосини 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 намойиш қилди, роман фаслларининг ўзаро муносабатида ушбу “сир”ни очишга интилди.



ФРАНЦ КАФКА

Франц Кафка (*Franz Kafka*, 1883-1924)нинг хаёти кийин кечди. Тунд ва бекарорлиги туфайли у оила курмади, ошна-огайни орттирмади. Ҳагто унга бироқ 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 хаётининг аксар қисмини Прагада яшаб ўтказди. Бу кўҳна ва азим шаҳар адибга ўз бағридан жой берган бўлса-да, мустаҳкам мудофаа кўрғонидек уни ҳимоя қилолмади. Сабаби, миллати яҳудий бўлган Кафка ирқий, миллий ва диний мансубликка қараб ажратилган маҳаллада яшашга мажбур эди. Унинг Чехия саъвати, чех халқи маданияти билан ҳеч қандай алоқаси йўқ эди. Энг ажабланирлиси, 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 адабиётига ҳам, қолаверса, Европа ва жаҳон адабиётига ҳам мансуб ижодкор бўлиб қолди. Тўғри, бу шарафга адиб вафотидан сўнг мушарраф бўлди. Ҳаёт пайтида Кафка ҳеч кимга, ҳеч бир адабиётга деярли “кераги йўқ” ёзувчи эди. Кундалик ҳаётдаги тартибсизликдан, келишмовчиликлардан, оғир хасталикдан, айни дамда маънавий қапоатланмаганлик 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 хали билмасди. Унинг ижоди ҳақида илк даъфа Герман Гессе, Стефан Цвейг, Алфред Дёблин каби машҳур адиблар гоҳ маъқуллаб, гоҳ таҳсинлар айтиб мақолалар ёзишган бўлсалар-да, аммо ўзининг ғайриоддийлиги, замон руҳига, давр талабига мос келмаслиги сабаб Кафка асарлари кенг китобхон оммасига етиб бормади. Устига устак, Кафка ўз кўлёмаларини қизғаниб, ноширларга кўрсатмаган, турли баҳоналар билан уларни яширган, нашр қилишни хохламаган эди. Нашр қилганлари ҳам айрим парчалардан иборат бўлиб, яхлит асарни ташкил этмасди. Ўз ўрнида, бу нашрлар Кафка ёзганларини тушунишни янада мурраккаблаштирган. Унинг ижодини изчил йўриқда ўрганиш, чуқур тадқиқ қилиш иккинчи жаҳон урушидан кейин бошланди.

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

сюрреализм ёки абсурд намояндалари каторига кўшиб кўйишлари 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, уйқулаги кўринишлар мантикий тушуниб етишга осонгина гуткич бермасди. Бунинг сабаби балки Кафка яшаган юз йилликнинг мазмуни ва мантиғи ўзининг асослилигини, ҳаётга яқинлигини, турли синовларга бардошлилигини намойиш қила ололмаганидандир.

Кафка борлиқнинг, жўш уриб турган ҳаётнинг ўткир тиканли йўлакларидан борди, айни пайтда шафқатсиз ҳаётнинг охириги саволлари счимини кутиб ётган сарҳадларида умр кечирди. Тинч-хотиржам яшаётган, фаровон ҳаёт кечираётган, бироқ тор тасаввурга эга, руҳан кўрқок одамларнинг акли етмайдиган билимлардан кўзи қамашган Кафка ўзини панага олиб яшади, қалби эшигини маҳкам ёшиб, худди ипак куртидек ўз қобиғига ўралашиб умргузаронлик қилди. Нима бўлганда ҳам, Кафка кўришга муяссар бўлган пурафшон ёнду унинг ижодида ўз изини қолдирди.

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

Аслида, ўз ҳаётининг маъносини ва туб моҳиятини Кафка ижодда кўрди, ижодни эса экзистенциализм руҳидаги ҳақиқатга яқинлашиш деб билди. Унинг фикрича, бу ҳақиқатни ҳар бир одам, номинишонсиз ўлиб кетмаслиги учун, қийналиб, 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, бадий тафаккур нуқтаи назаридан тушунишда ҳаёт олдидан даҳшатга тушиш, инсон қисматининг адоғи йўқлигига боғлаб чеклаш адолатдан эмас.

Кафка ижолди у ҳақдаги турли-туман уйдирмалар, нотўғри талкилар, баъзида қарама-қарши фикрлардан анча юқори ва теранроқ. Таъбир жоиз бўлса, *у ирреал дунёни реал тарзда тасвирлаган мусаввир* ҳисобланади. Бу баландпарвоз гаплар таъна-маломат тошидек бошга тегиши, ҳақоратдек кўлоққа етиб боришга зарурат йўқ асло. Чунки санъатдаги мантиксиз нарсаларнинг ранг-баранглиги, қолаверса инсон ўз ақли билан англаб етолмайдиган ҳодисаларнинг хилма-хиллиги қачонлардир ўз аксини топиши зарур. Ахир бу каби нарсалар XX асрда, бориинки, XXI асрда ҳам тўлиб тошиб ётибди. Синчков нигоҳ билан агрофни кузатгудек бўлсак, уларни, албатта, биз ҳам кўрамыз. Эҳтимол, гап XX аср модернизм абадиёти яловбардорлари деб эътироф қилинган Марсел Пруст ва Жеймс Жойс билан бир қаторга кўйилган Кафка учун муносиб таъриф, ёндашув ва қараш ҳали кашф этилмаганидадир. Бунга зарурат бормикан, деғувчи савол 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 ағторлик моллари савдогари Герман Кафка оиласидаги тўнғич фарзанд эди. Герман Кафка туғма қобилияти, тиришқоклиги туфайли энг қуйи табақадан бадавлат яҳудийлар қаторига қўшилади. Прагага кўчиб бориб ўрнашиб олгач, у спиртли ичимликлар тайёрловчи завод эгасининг кизига уйланади ва ўртамиёна буржуа табақаларига мансуб савдогарлар орасида обрў топади. У қаерда бўлмасин, чех тилида гаплашишни афзал кўрган, ва шу тарика ўзини маданиятли ва ўқимингли 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. Бирок бошланғич мактаб (Deutsche Knabenschule) да, гимназияда ва университетда олмон тилини мукамал ўрганди, олмон тилида фикрлади ва ижод қилди. У шунингдек, француз тилини ҳам яхши билган, “куч ва ақл борасида тенглашишга журъат етолмайдиган, қонгомири бир оғайнилари” деб баҳо берган Гюстав Флоберни, Франц Грильпарцерни, Федор Достоевскийни ва Генрих фон Клейстларни доим эъвозлар эди. Миллати яҳудий бўлган Франц Кафка идиш (Яҳудий) тилини билмасди. Шарқий Европада яшовчи яҳудийлар маданиятига бўлган кизикиш 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. Синглилари Элли, Валли ва Отгла 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 маъмулот эди. Мактуб ва кундаликларидан у ўз бошлиғи, хизматдошлари ва мижозлардан тийиб бўлмас даражада нафратланишини опкор ёзади. Унинг учун биринчи ўринда адабиёт ва ижод турган, иш бўлса унинг “хаётиги мазмулга тўлдирар, кун кечиринини таъминлар эди”.

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

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

мания, Швейцария, Франция, Италия, Австрия-Венгриянинг кўп шаҳарларига сафар қилди. Шу тариқа Кафка ҳаёти кўп жихатдан узлатда яшовчи одамнинг эмас, балки XX аср бошида яшаган ёл зиёлининг завқли ҳаётидан унчалик фарқ қилмасди. Ёшлик пайтларида у, тенгдошлари Каби, Фридрих Ницше фалсафаси, Рудольф Штайнер антропософияси (инсонни илоҳийлаштириш), Чарльз Дарвин назарияси билан кизикди, социализм гояларини тарғиб қилувчи гуруҳлар йиғинларига катнади. Энг муҳими, ўша йиллари кўп ўқиди, жумладан, рус адаблари 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 истейдод эгаси эканлигини кўрсата бошлади. Қоғоз қораланини у ҳали гимназияда бошлаган эди ва хизматдан бўш вақтини адабиётга бағишлади. Бир қарашла, 1908 йилдан бошлаб уни ҳаёти бир маромда ва бир тахлитда кечди десак тўғри бўлади: соат иккигача идорада хизмат қилиш, тушликдан кейин қисқа мудатли дам олиш, сайр қилиш, енгил овқатланиш, сўнгра ёзув столи ёнида диққат-эътиборни бир жойга жамлаб, бутун куч-қувватини ижодга бағишлаб тун оққунча ишлаш. Ҳаётнинг бу ашрозда кечиши унинг нимжон саломатлигига таъсир кўрсатмасдан қолмади, сурункасига ишлаш, узок вақт давом этувчи уйқусизлик, асабларнинг таранглашишига олиб келди. Аммо бошқача яшани Кафка билмасди ва хоҳламасди ҳам. Ижод қилиш унинг учун зарурий эҳтиёжга, бир вақтнинг ўзида азоб-укубат ва хузур-ҳаловатга айланган эди. У ўзида борган сари кучайиб бораётган ваҳима, ҳаёт олдидаги кўркув, ёлғизлик ҳисси, рухий беҳаловатлик, турмушининг тайини йўклигидан назабланишини асарларида ифодалашга туғинади. Ўз ҳолатини қоғозга аниқ ва тўлиқ тушириш имкони йўклигидан қийналиб, керакли сўзларни зўрға топиб ёзарди. Жумлалар эса ҳеч бир муболағасиз уни холдан тойдирарди. У сўзларнинг “ботиний маъноси”ни кўра олар, сўзлар бир-биринга жўр бўлиб янрашини эшитар, яратган асарларидан нафақат ҳаёти ўз поёнига етаётганини англаар, балки ижодининг бошида ёзганларидан ҳам воз кечишга тайёр эди. Ҳаёт билан сарҳисоб қилиш вақти келганини сезганида, Кафка барча асарларидан воз кечди ва уларни йўқ қилиб юборишни васият қилди.

Қизиғи шундаки, энг кучли рухий зарбани унга герман-олмончили 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 хаддан ортик 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 Vohrytsek*) билан. Бироқ никоҳ шартномасини расмийлаштиришга келганда ўзида журъат тополмайди. Сабаби, оилавий ҳаётнинг икир-чикирлари уни ижоддан чалғитади, бемалол ишлашига монелик қилади, деб ўйлайди. Рўзгор, хотин, бола-чака – булар, орзу бўлса-да, лекин адиб тасавурида бу етишиб бўлмас мақсад бўлиб туюларди. Сабаби, ўта сезгир, ҳиссиётга берилувчан, поэтик таъб Кафка дунёнинг ўзгалар акли етмайдиган ҳодисаларини чуқур ҳис этаркан, ҳаётининг бутунини ва келажагига нисбатан ўзида кўркув ҳиссини сезарди.

1920 йилда оғир рухий ҳасталикка 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 романсдек ўқилади, уларда оддий одамлар муносабатидан кўра ўта ҳаяжонга, ҳис-ғуйғуларга, драматик кечинмаларга, олижаноблик ва бадий умумлашмаларга берилиш бирмунча устун эди. Бироқ бу ишқий муносабатнинг ҳам умри қисқа 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 мусиқачи ва адабиёт ихлосманди Густав Яноух (*Gustav Janouch*, 1903-1968) билан суҳбатида қуйидагича изоҳлайди: “Ёрдам бера олмаганимда, жим турганим маъқул. Бемор аҳволини умидсиз тапхис билан оғирлаштиришга ҳеч кимнинг ҳақи йўқ”⁶¹. Лекин Макс Брод Кафканинг охириги иста-

⁶¹ Қаранг: *Gespräche mit Kafka*. Fischer, Frankfurt a. M., 1951, Neuauffl.: 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. Борли-ю, Макс Брод ёзувчи васиятини бажарганида, замондошлари ва келажак авлод уни кечирмаган бўларди, албатта. Кафка асарларини ўқиб, биз ҳам Бродга ўз миннатдорчилигимизни билдиришга шошиламиз. Бироқ Кафка ёзган романларни варақларканмиз, "...муаллиф раъйига қарши ўқиётганимизни, ўлими олдида ёзганларини йўқ қилиб ташлаш истағига ижодининг моҳияти билан чамбарчас боғлиқ бўлган маъноларнинг яширинган бўлиши мумкинлигини ёдда тутишимиз лозим" (Г.Адамович).

Ушбу моҳият нимада? Бизнингча, энг аввало, ҳаёт билан ижоднинг ўзаро муштараклигида. Кафка ҳаёти сескин-аста ижодига айланиб борди, унга худди ҳаётбахш сув томчисидек сингиб кетди. Ёзувчи қундалигидаги ёзувлар ҳаётидаги у ёки бу олдий воқеани қайд қилишдан кўра бадий насрига айланиб боради. Ёзувчилик унинг учун "ибодат қилиш" билан тенг эди. Ўз ижоди орқали Кафка "ички ҳаётни фақат бошдан кечириш мумкин, уни тасвирлаш ёки муҳтасар баён қилиб бериш мумкин эмас"лигини яхши била туриб, "дунёни покизаликка, ҳақиқатликка ва метиндек мустаҳкамликка кўтармоқчи эди". Унинг азоб-уқубатлари Парвардигорнинг муздак мукаммаллиги "осмон ва ер, абадий ва ўткинчи, ва у яратган Одамзоднинг мукамал эмаслиги (туноҳга ботганлиги) ўртасидаги муросасиз зиддиятлардан келиб чиқади. Унис ҳам, буниси ҳам – бир-бирига уланмаган томирлар, бир-бири билан алоқаси йўқ тушуинчалар, бир-бирига ковушмайдиган ва бир-бирини мувозанатда тутта олмовчи 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 етакламасаям, охири катрасигача билишни хоҳларди. "Тузоклар қўйилган заминга кўзга қарамай кадам босишдан хавфсизраган" Кафка, икки оламни ажратиб турувчи чегарада муаллақ ҳолда тўхтаб қолгандек кўринади. Бир қўли билан тақдирга битилган умидсизлик, азоб-уқубат ҳамласини қайтариб турса, иккинчи қўли билан ҳаётида рўй берган барча ғам ва ҳасратга тўла воқеалар баёнини

ёзиб борарди. У ён-агрофидаги 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 қайдлар, бир сўз билан айтганда, “кичик насри” қолипидаги асарлардир. “Қишлоқда тўй тайёргарлиги”даги Рабан сингари виждон азобидан қийналган, ўз кучига ишонмаган, гамгин кайфиятдаги чеҳраси маънос персонажлар дунёдан узокланганини, унга мослаша олмасликлари-ни чуқур ҳис этадилар ва асраб қолиниши зарур бўлган нарсаларнинг парчаланиб кетишидан саклаб қолишга ҳаракат қилишади.

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

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

Кафканинг “кичик насри” жанрида калам тебратган моҳир 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 бонқаларни Кафка ўз устозлари деб билган. Бирок устозлардан фаркли ўларок, алиб ўз ижодий изланишларида ўзга йўл танлади: ҳақиқатни бадийлаштирини йўлида астойдил ҳаракат қилди, ёлғизликда қатъиятли, субутели бўлишга интилди. Фақат унгагина хос бўлган реаллик ва ирреаллик, воқелик ва фантазияларнинг такрорланмас уйғунлиги, айниқса 1912 йилдан кейин ёзилган асарлари, яъни “Жазолар” (*Strafen*, 1914) тўшамига кирган “Ҳукм” (*Das Urteil*, 1912), “Эврилиш” (*Die Verwandlung*, 1912), “Ахлоқ тузагиш колониясида” (*In der Strafkolonie*, 1914) номли новеллаларда, “Қишлоқ врач” (*Ein Landarzt*, 1919) номли тўшамига кирган катор асарларида ўз аксини топди. Уларнинг барчаси автобиографик характерга эга бўлиб, шахсий кечималар асосида қурилганлигига қарамадан, бир вақтнинг ўзида инсон борлиги парадигмасини терапифодалайди. Адибнинг фантазияси кундалик ҳаётдан узоқ, кўпинча даҳшатли тасаввур ва бадбуруш қиёфагача ўзгарган образларни тугдирарди. Ёзувчи оғи ости қаърдан 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 синдиради. Икки дунёни ажратиб турувчи юпқа парда ортида бир вақтнинг ўзида содир бўлаётган мудҳиш ва гўзал манзараларни тасвирларкан, Кафка (эхтимол, англамаган ҳолда) икки олам, яъни руҳий ва моддий олам ўртасидаги туташ, бир-бирига яқин жойларни топшига ҳаракат қилади.

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

Ницше асарларилан 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, қундалик ҳаёт нуқтаи назаридан тўғри деб бўлмайдиган фожага, яъни ўз жонига қасд қилишга етаклайди. Ҳаётдан маъно тона олмаслик, яшайдан 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-койим бўлса ҳам қаҳрамон учун узок келажакдаги кун эмас, балки ҳар кун кечадиган қалбидаги, фикру хаёлидаги реаллик афзал кўринади. Георг кечираётган ҳаётда чидаб бўлмас даражага олиб келувчи ғайритабиий кучлар уни қуршаб олади, онгини захарлайди, кўзларини боғлайди, ақлдан оздиралади, келажакдаги интиқлик билан қутилаётган ҳаётини эса стишиб бўлмас, эртақнамо воқеликка айлантиради. Бу мантисиз бемаъни, албатта. Новелла мазмунида Зигмунд Фрейд таълимотида олға сурилган “Эдин 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 яқинланади. Шахсият замирида эса Парвардигор яратган одамзоднинг абадий гуноҳкорлиги метафизика⁶² даражасида Курраи замин билан қорилиб кетолмаслик ҳасратидек намоён бўлади.

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

⁶² *Метафизика* – 1. Борлиқнинг ибтидоси ва интишосини ўзаро алоқдорликда ўрганувчи, азалий ва абадий муаммоларни таълик этувчи таълимот. 2. *Қўчма маънода*. умумий тарздаги, маъхум гап.

тушқунлик хиссига эрк бермади, уни жиловлаб олишга куч тона олди: "...мен бутун умримни ҳаёт билан ҳисоб-китоб қилиш иш-ғиёқида яшаб ўтдим", деганди адиб. Шунга қарамасдан, унинг ҳаёти, тўшлаган тажрибалар асосида қурилган турмуши ўнғидан келмади, гўё ҳар нарсага кодир, қудратли куч соҳиби ҳукми амалга оширгандек бўлиб қолди.

Кафканинг энг машхур асарларидан бири "Эврилиш" (*Die Verwandlung*, 1912-1915) новелласини ҳам кўп жиҳатдан шахсий ҳаётини хўрлан, ўзини ўзи камситиш, ерга уришга бўлган ҳагги-ҳаракатдек қабул қилиш мумкин. Бахайбат 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, пўрпешона Грегор Замзанинг сирли эврилишини жамиятдан узоқлашиб кетиш, бегонага айланиш билан изохлаб беришга бўлган уринишлар ҳеч қандай талқидга дош бера олмайди. Кафка конкрет бир типаж (муайян образ яратил ушун андоза ёки намуна бўлиб хизмат қиладиган киши)ни эмас, эҳтимол, умуман инсонни назарда тутган. Ушбу ҳикоя кишини қандайдир бир ваҳимага, кўрқувга солади. Қалбимизда тушуниб бўлмас ҳис-туйғуни уйғотади. Англаб бўлмаганимиз бу ҳис-туйғу қанчалик ўзига тортмасин, ҳикоя нафақат кўрқув ва носоғлом қизиқишни, балки ички норозиликни ҳам юзага келтиради. Ҳикояда одамнинг даҳшатли, мудҳиш манзара касб этувчи бахайбат ва жирканч ҳашаротга айланиши оила шароитида юзага келган, эса қоларли тафсилотларда тасвирланган муносабатлар билан қориштириб юборилган. Бу оила ўзининг тапқи белги (отасининг феъл-атвори ва ҳагги-ҳаракатлари, мушғилар онанинг қайғуришлари, онасининг ўз келажагидан тапвишланиши ва ҳоказо)лари билан кўп жиҳатдан Кафка оиласини эслатади. Ухлашдан олдинги 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 ишонтиришидир. Арасту "Поэтика"да айтгандек, шоир бўлиши мумкин эмас нарса, ҳодисани ҳам ишонарли қилиб тасвирлай олади.

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

Булгаков ўзининг “Итюррак” ва “Дахшатли тухумлар” киссаларида бу каби хаёлотларни ишонарли килиб тасвирлайди. Ажабланарлиси шундаки, киёфаси, 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 киёфасига қайтиш имкони бормикан? каби ўринли саволларга жавоб бериш учун ўзини ортикча қийнамайди. Аксинча, у тақдирга тан беради, ўз ҳиссиётларини жиловлайди, ҳаяжонини босади, беозоргина тилсиз мавжудотга айланганлигига кўникади. Содир бўлган ўзгаришни игоаткорона қабул қилади.

Умуман олганда, мазкур ҳикоянинг бош қаҳрамони биринчи саҳифаларданок оддий хизматчи Грегор Замза киёфасида эмас, балки эврилишдан кейин кўриниш берган баҳайбат ва жирканч маҳлуқдек тавдаланади. Адиб турли йўллар билан ўқувчини Грегор жирканч ҳашарот киёфасига киритиб жодуланган шахзода эмас, балки аччиқ қисматига лойик ҳақир бир одам бўлганлигига ишонтирмоқчи, унга нисбаган нафрат ҳиссини уйғотмоқчи бўлади. Кўриш, ўйлаш, ҳағтоки ҳаёт гўзалликларини идрок қилиш қобилиятини сақлаб, қўнғизга айланган Грегор атрофдаги кишилар, кечагачина энг яқин одамлари бўлган қариндошлари билан тил топишга интилади, бироқ улар унинг уринишларига беарволик билан қарайди, унинг гулдурашларини, имо-ишораларини тушунишмайди, охиरोқибат у ўлганида, очикдан-очик қувонишади, хизматкор аёл унинг қуриб қотиб қолган танасини кўчага суғуриб тапплаганида ўзини снғил тортади.

“Эврилиш” новелласида шахсий фожиа, фалокатга йўлиқиш ғояси орасидан чексиз миқёсдаги глобал ҳалокат ғояси кўринади. Бу ҳалокат жонли табиатга, ўзини ҳимоя қилолмайдиган ҳайвонот ва наботот оламига беарволик билан қарайдиган одамларнинг лоқайдлиги ҳамда шафқатсизлиги туфайли содир бўлгусидир, десак муболага 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, Гарбда А.Шопенгауэр “ҳаётга интилиш” деб номлаган инстинктга бўйсушган, ушбу тугма ҳис-ғуйғу унинг фикру хаёлини бағд қил-

ган, ич-ичидан кемирган ва одамларнинг бағри тошлиги, жаллодларча шафқатсизлиги, вахшиёна конхўрлиги 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 ХХ асрдаги инсоният бошига тушган биринчи фожиа, талофот, Махшар 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-кўроқи, қаршилик кўрсатмай сўзсиз бўйин эгишлари ва айбловчи, кози, жаллодлар, умуман ҳукм чиқарувчи ва ижро этувчиларнинг ҳақ эканликларига бўлган “садизм даражасига” чиққан ишончи билан ҳайратда қолдиради. Бу ишонч шунчалик мустаҳкамки, қатл машинаси тўхтаб қолган тақдирда ҳам, жаллод ҳеч иккиланмасдан қурбонни ўриндиғига ўтиргизади ва ишини бажаради, чунки унинг ишончи қомил: “Айблов ҳукми шубҳа уйғотиши мумкин эмас. У қурбоннинг қонга беланган танасида ўткир ханжарнинг тиғи билан ёзилиши зарур”.

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

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

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

бекордан-бекорга ўлимга маҳкум этилган. У жазога тортилиши мумкин бўлган ҳеч қандай жишоятни содир этмаган, ўзини ҳам, бошқаларни ҳам айбсизлигига, ҳеч қандай гуноҳи йўқлигига ишонтиради. Аммо икки хунрез жосусларнинг хонасига бостириб кириб, тергов остига олинишини эълон қилганида Йозеф К. бемаъни, телва-тескари тергов жараёнида ўз айбига иқроф бўлиб боравсради, 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 иқроф бўла бошлайди.

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

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

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

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

Тўғри, Йозеф К.дан фарқи ўларок, Карл Росманинг айби йўқ. Кафка қундаликларида қайд этилишича, Карл Росман “беайб”, яъни ҳали анча ёш бўлганлиги сабабли у ўз экзистенциалистик руҳдаги айбини англамайди, гарчи вақти вақти билан унинг ақли бунга етса-да. Макс Брод “Ёлғизлик трилогияси” деб номлаган асарлар туркумини бошлаб берувчи “Америка” романининг фожиавий бедаволиги, кейинги икки романга қараганда, унчалик кучли сезилмайди. “Америка” романи ранглар ва товушлар уйғунлигидан иборат, шакли ва мазмуни жихатдан анча аниқ ва ифодали. Унда ХХ аср бошида АҚШдаги жўшқин ҳаёт тасвирланади. Кафка АҚШда бўлмаган, бироқ Америка хақида кўп ўқиган, эшитган, у ерни кўрган, у ерда янаган одамлар билан учрашган, суҳбат қурганди. Романда тасвирланаётган Американи катор белгилар бўйича таниб олиш мумкин ва шу боис “умуман олинган дунё” тимсолига айлангирин, Йозеф К. устидан олиб борилаётган суд жараёни ўтаётган Шаҳар, ёки танобчи К. ўришиб олишга ва ўзини ҳимоя қилишга интилаётган Қишлоқ тимсолини кўриш нотўғри бўлар эди. Ақсинча, романда тилга олинаётган “Окляхомадаги ландфшпафт театри” бундай тимсол сифатида намоён бўлади. “Окляхомадаги ландфшпафт театри” – бу мантиқан тушуниб бўлмайдиган, қандай вазифани бажараётгани ноаниқ таъкилот (ёки идора) ўзининг хуфиёна иш тутуши ва таъсир доирасини беҳад кенгайтиришга қодирлиги билан Роберт Ваьзернинг “Якоб фон Гунтен” (*Jakob von Gunten*, 1909) романида тасвир-

ланувчи “уй ичкарасидаги хашаматли хоналарни” ёки Герман Гессе (*Hermann Hesse*, 1877-1962) нинг “Чўл бўйиси” (*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 бошлана 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 сўкмоқларидан, Роллундер вилласи ёки “Оксидентал” отели (“Америка”)нинг йўлақларидан, Йозеф К. яшаган ва адолат излаган Шаҳарнинг тор кўчаларидан, танобчи К. эса ўзи яшаган қорли далалардан канчалик тиришиб уринмасин чиқиб кетолмайди. Хуллас, Кафка романларида лабиринт, англаб бўлмас Қонун олдидаги ожизлик, куч-қувватдан қолиш мавзуси устунлик қилади.

1926-йилда нашрдан чикқан “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, пажотсиз муҳтожлиги, зим-зиё тунлари ва ёруи кунларига кўниқиб, ўзини танобчи деб таништирган К. аслида, ушбу қишлоққа яшап учун келади. Бироқ унинг бу уринишлари зос кетади: ёзувчи бадий оламида ёлғизлик, саргардонлик, ўз жойини топа билмаслик ғоясини ешиб ўтиш асло мумкин эмас.

Кафка ижодининг экзистенциализмга йўғрилганлиги унинг асарларида сезилиб туради. Машхур француз адиби Альбер Камю (*Albert Camus*, 1913-1960) Кафка ижодида ўзининг фалсафий фикр, бадий образ, қолаверса, дунёқараишларига ҳамоҳанг келувчи жиҳатларни тошганлиги 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 шарсани англамайди. Негаки унинг наздида танлаш эркинлиги йўқ бўлган жойда ҳуқуққа ҳам ўрин йўқ. Кафка қаҳрамони экзистенциализм руҳи билан суғорилган “маҳобатли кўрқинч” ҳиссини юрагида олиб юришга маҳдум этилган.

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

Кисқа кечган умри давомида Кафка ўзи учун кўрккани йўқ. Бедаво касаллигини ва эрта ўлимини у таҳсинга сазавор довиюраклик билан кутиб олди. *Уни инсон қисмати, табиат яхлитлиги ва Ёрдаги жамикки тирик жонзотга солинган таҳдид хавотирлан-тирар эди. Адиб гўё ўзида қандайдир бир илоҳий куч, сирли қуро л бўлгани каби, унинг ёрдамида бошқалар кўролмаган ёки кўришни истамаган нарсаларни кўра олди, қолаверса, олдиндан башорат қилди.* Эҳтимол, Кафка кўроганини, сезганини тушунарли қилиб айтиб беролмагандир. У Милена Есенскаяга йўллаган мактубларидан бирида. “Мен сенга ҳам, ким бўлишидан катъий назар, бошқа биров одамга ҳам ич-ичимда кечаётган галаёлни 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 чикқан. Унинг асарларидаги исталган сюжетни шу мавзуга вобаста талқин қилиш мумкин. Адиб романлари, повеллалари ва кундаликларида учрайдиган рамзий хикоялар бу ҳақда баён этиб туради. 1910-йилдан то 1923 йилгача мунтазам ёзиб борилган кундаликлари Кафкага ўзининг бетакрор услубини топишга, уни сайқаллаштиришга ёрдам берди. Аммо бу жиҳат билангина кифояланиш хато бўлур эди, деб ўйлаймиз. Унинг кундаликлари – бу ички ва ташқи оламда юз берган воқеа-ҳодисаларни, ҳаётига таъсир кўрсатган омилларни олдийгина ёзиб бориш эмас, балки ифодалаб бўлмайдиган, англаб бўлмайдиган нарсаларни ҳеч бўлмаганда таърифлаб бериш, сўзлар орқали ифодалашга бўлган уринишдир. Таажжубланарлиси шундаки, адиб кундаликларида акс эттирилган кечинималар, хис-туйғулар, рухий азоблар, дарду-аламлар унинг асарларига кўчиб ўтган. Сабаби, кундалиқлар турли лавҳа, парча, хомаки режалар, кисқа ёзувларга тўлиб-тошиб ётарди. Макс Бродга эса бир талай қўлёзмалар орасидан ушбу матнларни ажратиб олиш ва у ёки бу маънода тўғри

келувчи сарлавҳалар қўйишгина қолган эди ҳолос. Кафка ўз кундаликларида бошдан охиригача конкрет бир шахснинг тақдири ҳақида ёзмайди; балки у одамни парокандаликка, бетобликка, мувозанатдан чиқишга етакловчи, шировардида ўлимга маҳкум этувчи 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 қўйдаги 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. Сехр-жодунинг сири шундадир – у яратмайди, у ўзига чорлайди”.

Кафка бадиий оламида инсон – бу ўзига ҳос боғловчи ринга, 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 сиповларни ҳаяжон билан кутади, лекин ҳар сафар ҳам бунга дош беролмайди, маҳкам туролмайди ва фанога гарқ бўлади. Бунинг сабаблари адибнинг “Кўприк” (*Die Brücke*, 1917) ҳикоясида гўлик ўз ифодасини топган: бу вазифа осий банданинг кўлидан келмайди, у боқий дунё учун яратилган эмас.

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

Адибнинг “Тунда” (*Nachts*, 1920) номли новелласида бу фикрга Ҳаммоҳанг сатрларни ўқиймиз: “...кимдир ҳимояда туриши керакку

ахир. Кимдир сергак тортиши парт”. Ва Kafka сўзининг кўчма маъносида ҳам, том маъносида ҳам бедор бўлди: бусиз ҳам нимжон соғлигига зарар етказиб, куну тун, хапто ҳафталаб ухламади. У рухан азобланган, тапвишлардан толиққан, ёлғизликдан қийналган руҳини бир оз бўлса-да, енгиллаштирувчи шифони ижодда топди.

Умри поёнига етиб бораётган бир пайтда ёзган хикматларида Kafka ишонқирамай, не-не азоблар чекиб, олам ҳаётини силжитиб юборишга ва маълум вақт тинч-хотиржам янашга ёрдам берувчи таянч нуқтани ахтаради. Бу таянч нуқтани у шундай таърифлайди: “Инсон ўзининг букилмас иродасига ишончисиз яшай олмайди, айти 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 тунунарили, фақат ўзининг, таъбир жози бўлса “қалбадаги Худо”, Kafka наздида у. охирги умид, бўронларда, қаҳратонларда, жазирама иссиқликларда сўнмайдиған умид тимсолидир, чунки борлиқнинг “юксак маъноси”га, маънавий-ахлоқий тамойилларига ишонмаслик, энг муҳими, қалба Худосиз яшаш мумкин эмас.

Олий руҳга, эзгуликка яқинлашиш иштиёқи Kafkaни руҳланттирар, юрагидаги алангани авж олдирадди. “... Эзгуликка юзланиш лозим ва сен ўтминга, ҳаттоки, келажакка қарамасдан ҳам нажот топасан”, – деган эди у. Адиб ёлғон-яшиқ ган, фисқу-фасод, уйдирмалар, ноҳақликлар ва ногўнри талқин этилган ақидалар чангалзорларида ҳақиқатга яқинлашишга ҳаракат қиларкан, у ўзини ижодкор сифатида саклаб қолишга, умрини маъносиз, мазмунсиз нарсаларга сарфлашдан қочипга, ҳурфикрли ёзувчи бўлиб қолишга интиларди. Kafkaнинг 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 юз йиллик” деб номлаган XX асрда инсонларга хос бўлган ярамас иллатлар барҳам топишига ишончи йўқ бўлса-да, муҳими, бу асрда ҳам келажак учун ғамхўрлик орзусида ўстирса бўладиган новдариининг қолишига чиндан ҳам ишонган эди.

ЛОТИН АМЕРИКАСИ “СЕХРЛИ РЕАЛИЗМИ”

1960-йиллар бошида Лотин Америкаси адабиётида маъдонга 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 Еврона адабиётида юксалган экспрессионизм эстетик оқимини “сеҳрли реализм” деб номлаган эди. Ушбу атама айни муддао бўлиб чиқди. Қандай қилиб йўл-йўлакай айтиб ўтилган ушбу “эркин сўз бирикмаси”, умуман, бошқа қитъа маданиятига ўтиб кетганлиги, уни ифода эта бошлаганлиги ҳозирга қадар номаълумлигича қолмоқда. Аслида, бу атама бадиий ижод вазифалари, умуман олганда, Лотин Америкаси нарсисидаги реализм тамойилларини очиб беришда “сеҳрли” туюлган муносабатларнинг ҳар хил турларини бирлаштириш учун тўғри келмайди. Чунонам, Хорхе Луис Борхес, Хуан Карлос Онетти, Габриэль Гарсиа Маркесларнинг бадиий тўқималари, бадиий оламни куриш тамойиллари ёки Хулио Коркасар асарларидаги фантастик элементлар умуман бошқа қонуниятларга асосланади. Алехо Карпентьер ижодида эса “сеҳр” аксарият ҳолларда Жанубий Америкага Африка қитъасидан зўрлаб олиб келинган қора танлилар ва туб аҳоли -- ҳиндуларнинг қадим афсона ва ривоятларига ҳавола қилинади -- бу эса қадимдан қолган адабий аънанани янгилаш эди. XX аср Лотин Америкаси адабиётида етакчилик қилган том маънодаги реализм ҳақида ҳам айнан шу фикрни айтиш мумкин. Адабиётда Ла-Плага кўрфази ва улкан дарёсининг афсоналаштирилган, муайян услубга солинган реалиги -- бу умуман ўзга қилинган бадиий ҳодисадир. У Карпентьер ва Маркес ижодидаги Гаити ва Куба ороллари, Венесуэлла ва Колумбия дашт-ту биёбошларининг “мўъжизакор реалиги” (*lo real maravilloso*) ва ақл бовар қилмас воқелиги (*fabulosa*) дан кескин фарқ қилади. Бундай вазият қадимий ва замонавий афсоналарга мурожаат қилиш, қолаверса юкорида номи зикр этилган адибларнинг ҳар бири ўзи шахсий афсоналарини яратиб қонуниятлари билан ҳам изоҳланади.

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

лаштирини бир нечта боскичлардан ўтганлигини эсдан чиқармаслик лозим. Улардан дастлабкиси – муайян ҳудудда пайло 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 раванак топиши билан чамбарчас боғлиқ. Шак-шубҳасиз, “Лотин Америкаси янги романи” яратувчиларининг ҳар бирига, ашиқроғи уларнинг серкирра ижоди учун ўзи туғилиб ўсган замин ва қондон миллатнинг оғзаки ва ёзма ижодиёт таъсири катта аҳамиятга эга эди.

Дарҳақиқат, Лотин Америкаси адабиёти, Европа ёки АҚШ адабиётига караганда, XX асрга анча кеч кириб келди. Ёки бошқача қилиб айтганда, ўзининг XX асрини анча кеч бошлади. Улка қитъанинг асосан испан ва португал тилларида битилган шеърияти 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 албатта), ўша пайтлари “сахнага шаҳдам чиққан” модернизм шеърияти Европа адабиёти учун долзарб бўлган “цивилизация инқирози” муаммосига Лотин Америкаси адабиёти ҳам жиддий эътибор қаратганидан 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 сермахсул ижод қилган авангард йўналиш (Мексикадаги экстримизм, Бразилиядаги “Антропофагия” гуруҳи, Аргентинадаги ультраизм)ларнинг фаолияти “цивилизация инқирози” муаммосига жиддий қараш, 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 рангбаранг (айниқса, Аргентина адабиётида) манзарани ҳосил этган эди.

1921 йилда ёш бўлишига қарамай, етарлича ҳаётий ва ижодий тажриба ортирган Хорхе Луис Борхес (*Jorge Luis Borges*, 1899-1986) Европадан Бунос-Айресега қайтди ва кўп ўтмай, газеталарнинг бирида ўзининг “Ультраизм” деб номланган, бир қарашда оддий ва кўримсиз, иккипчида – манифест, яъни мурожаатнома

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

Француз романивиси 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 suburbio*, 1922) романларида шаҳарнинг қоронғи ва хилват туманларидаги “яширин 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 ўлимини бошқарган илохий, гайритабиий кучлар ҳақида хикоя 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 ташкилчиликка йўлланган 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 зодагонлари истиколат қилувчи тумандан, иккинчиси эса – камбағаллар яшовчи даҳадан олган эди. “Флорида” гуруҳини Борхес атрофида тўнланган шоирлар ташкил қилди; “Боэдо” гуруҳига эса – асосан ёзувчилар кирган эди. “Флорида” аъзолари, гуруҳ тарқалиб кетган-

дан кўп ўтмай, бир мунча машҳурликка эришиб, адабиёт ахли эътиборини ўзига қаратишга муваффақ бўлишди. Борхес ва унинг сафдошлари 1924-27 йилларда нашр қилган “Маргин Фьерро” журнали Аргентина маданиятида кўзга ташланарли ходисага, 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 бадийий замон ва макон, аниқроғи, танго поэзиясининг образлилиги ёрдамида тажрибалар ўтказиши айнан шу билан изоҳланади. Бироқ бундай образлилиқ “Эваристо Каррьего” (*Evaristo Carriego*, 1930) тўпламига кирган шеърлардаги маиний икир-чикирлар, ғарибона ҳаёт тафсилотларидан кескин фарқ қилди.

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

фикр ортига “бекиниб олиши” мумкин. Дальман бехаловат уйқу “мантиғи”га итоаткорона бўйсунди ва хашжарни кўтаради. Шу тарика унинг олдинги хаёти асосланган “мутлақо бошқа” мантиқни йўққа чиқаради. Муқаррар ўлим олдидан у “бегона” – бир вақтнинг ўзида романтик ва қаҳрамонона – ўтмиш қандайлигини ҳис этиб кўради. Бирок 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 амп комат гаучонинг “ирсий хотира”си уйғонгандир. Балки кутубхоначи Дальман, китоб шайдоси Дальман, хаётни китоблардан ўрганган Дальман, фаного абадий фарқ бўлишдан олдин, жонидан орғик севган китоблардаги хаёлий дунёга “қайтгандир”.

Нима бўлганда ҳам, бадий тўқима, Борхес наздида, сеҳрли кучга эгадир. Тасаввур кучи бутун бошли мамлакат, кейинчалик бутун бошли сайёра (“Хаёлар” (*Ficciones*, 1944) тўпламдаги “Тлён, Уқбар ва Учинчи олам” (*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*) новелласи) ни вужудга келтиради, десак аниқроқ бўлади. Бадий тўқимадан ранглар уйғун, товушлари оҳанглош, 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 кириб, уни ўзига тўлик бўйсундиради. Новелла сўнггида ровий Тлён сайёраси реаллигидан бошқа бадий тўқима – ўзи яратган китоблар оламида “яширишиш”га мажбур бўлади. Бир-бирига қарама-қарши қўйилган бадий маконлар ҳақида бундай тасаввур Борхес томонидан имкон қадар мураккаблангизирилган. Новелла, кўп нарса ҳақида оғиз очмай ёки ўқувчини алдай оладиган ровий маҳорати ҳақида суҳбат билан бошланиши бежиз эмас албатта. Новеллани ўқиганимизда, икки, гоҳида бир нечта маънога эга бўлиш, ноаниқлик, ўй-фикрларни циклоблар остида яшириш Борхеснинг бадий тамойили эканлигига ишонч ҳосил қиламиз. Ахир дунё ҳақида ростакан сўзлаб бериш, уни сўз билан ифодалаш, қолаверса, дунё ҳақидаги ҳикояга нуқта қўйиш, ёзувчи фикрича, мумкин эмас. Зеро, ёзувчи персонажлари учун ҳаётнинг ҳар томонлама пухта ўйланган, таърифи аниқ формуласини яратил, қолаверса мукамалликка эришил, ўз тақдирини олдиндан билишга интилиш, Курран заминнинг “кутубхонаси”да керакли “китоб”ни топиш илиғжида умр кечиринг ҳосдир.

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

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

Билъакс, “Алеф” (*El Aleph*, 1949) новелласи қаҳрамони замонлар ва маконлар кесинган нуктасини топиб олади. Алеф – бу дунё қулфининг қалит солиш тешиги, яъниким дунёдаги жамики мавжуд воқеа, ҳодисаларнинг кесинган нуктасидир. Алефни англаб бўлмайди, сўзлаб бўлмайди, аммо у мавжуд... Сеҳрли Алеф баҳридан утаркан, қаҳрамон ижодий илҳом манбасидан ҳам юз ўтиради. Ҳикояни сўзлаб бераётганда ровийнинг шундоқ сезилиб турган самимиятеизлиги, гапни ҳаснўшлаши, воқеаларни қисқача тасвирлаб бериши ўқувчини тағмаъно, қўшимча мазмунни ахтаришга мажбур қилади. Новеллада бўй-басти билан тасвирланган қаҳрамон Карлос Архентиносдан очикдан-очик нафратланиш, натижада, унинг ижодий услубини қабул қилмасликка олиб келади, яъни ровий атроф

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

Alter ego – бу Зигмунд Фрейд Каиф этган ҳодиса, таҳаллус ёки бошқа ном орғида яширинган лирик қаҳрамон, қолаверса бадий образ ҳам бўлиши мумкин. Бу атама адабиётда, ўзaro 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 ганини очиқчасига айтиш шаклини англатади ва ўз ўрнида, бадий конструкцияни янада мураккаблаштирувчи услуб эканлигидан далolat беради.

Умри давомида қийнаб келган кўз ожизлиги, кутубхонадаги жонидан орғик яхши кўрган иши, бахтли онлар, яъни Европага уюштирилган саёҳатлар ва у ердаги қайноқ ва сермазmun ҳаёт бир нечта ҳаммуаллифлар билан ишлан ва содик дўстлар даврасида кун ўтказиш – буларнинг ҳаммаси Борхеснинг хикоя қилиш услубини документал, яъни расмий ҳужжатлар қолинига солишга хизмат қилган эди. Айнан ушбу ўзига хос услубда инсон ҳаётига фантастика, аниқроғи, реалликка нореаллик ёриб кириши ўқувчини хайратлантирган бўлса ажаб эмас. “Ҳужжатларга асосланганлик” услуби, воқеага, ишга алоқадор бадий тафсилотлар билан тўлдирилади, бойитилади. Шоирона қилиб айтганда, қоронғулик чулғаб олган хашаматли хонадаги жавонда турган биллур идишлар, кумуш буюмлар, деворда осиллик картиналар, тартиб билан терилган китоблар чакмоқ ёруғлигида кўрингандек туюлади. Ёки дераза ёнида турган қаҳрамоннинг юзида маъюслик, ўлим жазосига адолатсиз ҳукм этилганлигидан кўзлари ёпга тўлгандек кўринади. Ёки центок устуллари нушти рангга бўялган, сербар пенайвопига мармар тошлари қўйилган, баланд деразалари ой нурида ялтираб турган уйни ўраб олган боғдаги хиёбонларда увуллаб эсаётган шамолда эман дарахларининг 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-ахлокий меъёрлар, инсоннинг ҳис-туйғу ва руҳий кечинмалари эмас, балки қаҳрамонларининг Курраи заминдаги қандайдир бир сирли, “сеҳрлаб, ўз оғушига олувчи” замон ва макон билан тўқнашуви муҳимдир. Ушбу сирли ва сеҳрли замон ва маконнинг жумбоғи (айнан ўхшашлик ёки кескин фарқ, қиёс ва тафовут) ни ечиш – Борхес ижодининг асосий мавзусидир. Лекин ечимларнинг универсал калити (шифри) осонликча очилмайди. Адиб яратган аксар ҳикояларнинг хотимасида оҳангнинг ўзгариши айнан шундан келиб чиққан. Бамайлихотир файласуфона фикр юритиш, фалсафий фалакларда нарвоз этиш кўккиёдан ровийнинг “бедаво дарди ва ҳаддан толиққанлиги”, ёки қаҳрамоннинг “мусибатга йўлиққанлиги ва бахтиқаролиги”ни эслатиш билан алмаштирилганлигини кузатамиз. Аммо, цировардида, ушбу яқунловчи қисмлар коннотдаги ўзга оламни барпо этувчи (Глён сайёраси, Уқбар мамлакати) ёки Ердаги ўзга олам моделини яратувчи (“Тармоқланган сўқмоқлар боғи”) оғ 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 ечилиши мумкин. Бу уйғунлик инсонни реалликдан узоқлаштириб, ҳаёлий воқелиқдан осмонга кўтариб, яна ҳақиқий ҳаётга қайтаради, бироқ муқаррар ўлимдан кутқара олмайди. Банарти, жон бериш, нариги дунёга рихлат қилиш пайтини, ушбу бир зумда ўтиб кетувчи сонияни Худо яратган оламнинг бир таркибий қисмидек англаш учун имконият яратади. Масалан, “Тармоқланган сўқмоқлар боғи” (*El jardín de senderos que se bifurcan*, 1941) повелласидаги гўзал боғни эҳкан, кунни тунга улаб уни парваришлаган, қолаверса, унга бутун ҳаётини бағишлаган Бөгбон ва унинг авлоди – кейинги Бөгбон ҳамма парсаларни олдиндан сезиш, хаттоки тақдирларидаги шодон ва қувнок ёки қайғу-ҳасратли кунларини ҳам банпорат қилишдек “сеҳрли кароматга” эгадирлар. (Мазкур ҳикоя “Жаҳон адабиёти”да (2009) М.Маҳмудов ва А.Абдулқодир таржимасида босилган).

“Сирли мўъжиза” (*El milagro secreto*, 1943) новелласи қахрамони – Яромир Хладик исмли шоир бешафкат тақдир билан талашиб-торғишиб бошлаб қўйган драмасини якунлаш учун муҳлат олади. У Яхудий сифатида фашистлар олган ўқдан ўлаётган лаҳзаларда асарига сайқал бераркан, куёш нурларига тўла сермазмун ҳаёт кечирди. Шоирнинг ҳаётдан мамнунлик хиссини уйғотувчи ижодий фаолияти ўзгалар эътирофини козонмаслиги Борхес учун унчалик муҳим эмас. Шоир драма байтларини ҳаёлида, тасаввурда 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 милгираб турган оловидек ўчиб ёнувчи онгидаги вақт тўхтаб туради. Айни пайтда эса, тошчи деворлар орғида ҳаёт жўшқин қайнайди, бир сонияга ҳам тўхтамайди. Ижод сеҳри, шу тарика, алоҳида олинган шахс учунгина теран маънога эгадир. Шунга қарамастан, истеъдодли ижодкор тафаккуридаги тўқима унинг шахсий вақти, аниқроғи, муайян замон ва маконда унга ўлчаб берилган вақт чегарасидан ўтиши мумкин. Мисол тариқасида “Хоин ва қахрамон мавзуси” (*Tema del traidor y del héroe*, 1944) ҳикоясида тасвирланган ирландиялик Килпатрик ҳаётини, вафотидан кейинги шухратини келажак авлодга етказишни унинг содиқ дўсти ўз зиммасига олади ва бажаради. Дикқатга сазовор жиҳати шундаки, бош қахрамон набираси бўлиш Райен, машҳур бобоси ҳақида биографик асарни ўқиркан, унинг хонлигини ўзи ҳам такрорлайди.

Мазкур конструкция, ёки бошқача қилиб айтганда, мавзунинг ўзига ҳос тарзда ечилиши, Борхес ижодида қандайдир бир парадоксал, яъни логикка зид кўринишда намоён бўлади. Ҳаётдаги ҳодисаларнинг даврийлиги, яъни ўзига ҳос циклини ҳосил қилиши, хоинона ҳаракат ва қахрамонликнинг муқаррар равишда такрорланиши, бир қарапда, Тақдир гардиши айланиб, яна жойига қайтишини аниқлади, яъни инсон, ҳаётда нимаики режалаштирса, унинг ҳаммаси беҳуда. Худди тунда юлдуз учиб, осмон қаърида сўнгандек. Бирок инсон бунга ҳеч қачон кўнмайди, муқаррар ўлим олдида бўйбасти билан рост тураверади. Фалок гардишининг тўхтовсиз айланиши, ҳаётнинг кўз очиб юмгунча ўғиб кетаётганини, тақдир такрорланиши инсон продасини буқоқмайди. Негаки ўша такрорланиш нуктасидан келажакнинг сон-саноқсиз вариантлари худди дарахт-

нинг шох-бутоқлари каби ўсиб, тарқалиб кетади. “Гармоқланган сўқмоқлар бёги” номли повелланинг қахрамони: “Айнан ҳозир, айнан шу он олдиндан башорат қилиб бўлмайдиган тақдир, келажак номаълумлиги олдида юракка гул-гула солувчи ҳис-туйғуни туғдиради”, дея иқрор бўлади. “Ҳоин ва қахрамон мавзуси”, новелла қахрамони ҳардамҳаёл Райеннинг “узок ўйланиб, таралдуд кўриши”, бир қарорга келиши, тўлиқ англаган ҳолда ўз ҳоинона хатти-ҳаракатини аждоди Килпатрикнинг олдиндан режалантирган сценарийсида бажарадиган ролига қора сиёҳ билан ёзиб қўйилади.

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

Борхеснинг бу саволга жавоби сўзга бўлган ишонч билан тўйинтирилган. Унинг ишончи қомил, битта матни ҳар сафар бир оҳангда ўқиш мумкин эмас, қолаверса, бир матни икки марта ёзишнинг ҳам имкони йўқ. Бошқа замонларда бошқа одам томонидан, сўзма-сўз қилиб такрорланган бўлса ҳам майли, барибир матн *бошиқа* бўлади. Янада аниқроқ қилиб айтганда, такрорланишлар бетақрор – Борхеснинг универсал парадокси, маптика, 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 қолмайдиган китобхон мавжудлигини такозо этади. Номлар ва нарчалар, исмлар ва лавҳалар – ёзувчининг асосий материали, унинг бадиий тили, у яратган системанинг белгиларидир. Инсон-

нинг деярли барча ҳагги-ҳаракатлари, аниқроғи, яхши ва ёмон қилмишлари, адасув ва шубҳаланишлари, ғалаба ва мағлубиятлари Борхес томонидан қачонлардир ёзилган матндан парчаларни келтиришдек тасвирланади, қачонлардир айтилган сўزلарни ўзгача такрорлаш ёхуд субъектив тарзда талқин қилишдек туйилади. Ҳар хил босқичларда ўша-ўша яккаю ягона сўзни “тушунини, маъносини англаш учун пинҳон шаклни намойи этиши ёки, аксинча, ҳаслўш-лаши 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 кушардан 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 кагга аҳамиятга эга эмас, унга жараённинг ўзи, яъни интеллектуал баҳс-мунозара, ақлни ишга солиб жумбоқни ечиш жараёни муҳимдир. Айрим тадқиқотчилар Борхес асарларида гапнинг мураккаб тузилиши, бошқа матнларга ҳавола қилиш ёки уларни ўзгача талқин этиш, иқтибос, мажозий маъно ва ўхшашмалар, конкрет ва мавҳум тушунчаларнинг кесишган нуқталари, умумлашмалар кўпчилиги худди кенг ёйилган матолаги 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 кўяркан, адиб ушбу “антикитоб”ларни қалаштириб ташлайди, бирмабир териб кўяди; ҳеч иккиланмасдан ўзининг бошқа ҳикояларида тасвирлаган персонажларига, илмий ва бадиий матнларига ҳавола қилади, улардан бутун бошли бобларни келтиришдан ҳам тоймайди, уларни юз марта тўриланган парча ва иқтибослар тағмаъносига устамонлик билан жойлаштиради.

Яна бир муҳим жиҳатга эътибор қарағайлик. Борхес ижодида китоб образи, аниқроғи бадиий тафсилятга кагга жой ажратилади. Худди шундай ролни унинг бошқа машҳур рамзлари - кузгу ва

лабиринтлар ўйнайди. Ва бу тасодифий ҳол эмас. Асарларини ўқирганмиз, “итъикос”, “вариантлар кўллиги” адибнинг бадий ижод фалсафасидаги асосий категориялар эканлигига ишонч ҳосил қилганимиз. Жўшқин ва серқирра ҳаёт, объектив воқелик – бутун борлиқнинг мураккаб комбинациясидек намоён бўлади. Яъни “Тармоқланган сўқмоқлар боғи” новелласида Курран замин чексизлиги ғояси мужассамлантирилиб, ўрта асрларда хитойлик донишманд Цюй-Пен йўлақлари беҳисоб лабиринтга ўхшатиб ёзган (“Қизил қасрданги туш”) романида ҳам, XX асрда бонбон яратган сўқмоқлари айри бонда ҳам ўз ифодасини топади. “Художўйлар” повелласида лабиринг нафақат тузукка, балки ҳақиқат ортидан қувиш метафорасига айланади. “Тлён, Уқбар, Учинчи сайёра” новелласи персонажлари билан бири: “Кўзулар бор нарсага кулайтириб кўрсатади”, деб таъкидлайди. Инсоннинг фантазияси ҳам кўз унга ўхшайди, чунки фантазия, Борхес наздида, оламларни кўнайтиради, сехри яратувчанлик кучига эга бўлади.

Луис Борхеснинг замондоши *Хуан Карлос Онетти* (*Juan Carlos Onetti*, 1909-1998) икки кўшни давлат -- Аргентина ва Уругвай ҳақи алабиётига бирдек хизмат қилган адиб сифатида эътироф этилган. Испан тилида ёзганини учун эмас, балки икки халқнинг азалий орзу, интилишларини баробарига тушунгани, ҳар икки миллат дардини яхши билгани учун. Онетти ижоди давомида ўз бадий олами яратилишга астойдил ҳаракат қилди. Адабиётга у бирдангина кириб келгани йўқ. Муайян мақсад ва ғояни тўлиқ ифода этувчи мавзунини танлаш, сюжет чизилиши нухта ўйлаш натижасида ўзига хос услубга эга асарлар яратди. Борхес новеллалари китобхон аҳли орасида бир мулча шуҳрат қозongan бир пайтда Онетти ҳам ўз ҳикоялари билан майдонга чиқди. Пешқадамликни ўз кўлига олган Борхесдан масофани сакларкан, Онетти ўз сюжетларини ҳеч кимдан таъсирланмасдан, ҳеч кимга таклид қилмасдан мустақил юзага чиқарди, асосий диққат-эътиборини ўзигагина хос бўлган услубга сайқал беришга қаратди. Лотин Америкаси адабиёти негизини ташкил этувчи анъана, миллий мифология, бадий тажрибадан ҳам эътиёткорона фойдаланган ҳолда, у бирон-бир адабий оқим ёки йўналишга кўшилмади, улар билан ҳамфикр бўлмади, қолаверса уларнинг ижодий режаларига хайрихолик билдирмай, адабий дастурларини кўлаб-қувватламади. Ўша пайтлари етакчилик қилган модернист оқимига эргашган таклид ўй шоир ва ёзувчилардан фарқ-

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

Юкоридаги фикримизни тўларок баён этиш мақсадида айтмоқчимизки, Онеттининг ҳаёти бирваракайига Аргентина ва Уругвай билан битта тилга, битта ўтмишга эга, бир-бири билан тишч-тотув ҳаёт кечирувчи халқлар билан ҳамбарчас боғлангандир. 1939-йилда Уругвай пойтахти Монтевидеода Онеттининг “Қудук” (*El Pozo*) деб номланган илк киссаси нашр қилинди. Кисса қахрамони Оладио Липасеро мавжуд ҳаётдан юз ўгириб, тавжум шаҳардаги жўпқин ҳаётдан ўзини олиб қочишга аҳд қилади. Бахтли яшаш, ҳузур-ҳаловатда кун кечириш учун инсонга “тушида эмас, балки ўнгида ширин ҳаёллар тўлкинида сузиш” (овқат ва тамаки бундан мустасно) кифоя қилади, деган хулосага келади. Унинг зулмат қоплаган тасавурида ҳар хил фикр, кечинма ва тушушиб бўлмас ҳис-туйғулар сузиб юради, у “алламаҳал тунда, қоронғиликда кўзини катта очиб, шифтга қараб ётганида” миясига келган ширин ҳаёл, гўзал манзара, мафтун этувчи акс-садолар бахтга олиб келади, дея ўз кўнглига юнанич беради. Дарвоқе, у “...ҳетта улоктириб танланган; ўзини четга олиб қочган бир паллада вақт унинг ёнгинасидан ўтиб кетаяпти”. Уни ҳушнуд этувчи, олам-олам бахт олиб келувчи, кўнглига таскин берувчи ҳаёл, аниқроғи, “бадий тўқима”лари бошқалар билан яшаш, бошқалар учун яшаш ва бошқаларнинг қоидаларига итоат қилиб яшашдан воз кечиш, оқибатда, юрагини тўлдирувчи дарддан фориғ бўлишга олиб келади, деган хулоса келади.

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

тилганлар, персонада қандай ёзилган бўлса, шундай яшанига маҳкум этилганлар. Улар шу қабилда узок ва қиска ҳаёт кечирিশлари мумкин”. Онетти ўз қаҳрамони Браусен билан бирга бу пурмаъно фикрни қанф этади. Аммо, ҳаётни тугалланмаган, бир-бири билан боғланмаган қисмларга бўларкан, Онетти ўз персонажларини бахтга етказмайди. Уларнинг кўнгилилари таскин топмайди, чунки ҳаётни охири томонигача яшаб ўтиш, фанога фарқ бўлишдан олдин мутлақ ҳақиқатни англаш, тугалланганлик ва ўтмишни қайтариб бўлмаслик, ҳаётни қайта (эпиделикада бахтли) яшаб ўтиш барибир ўлимга ўхшайди. Бу пайтда янги ва янги “қиска ҳаёт”ларни сеҳрли тарзда яратувчи пажотбахш тасаввур ёрдамга келади. Айнан юпатувчи, тасалли берувчи тасаввур ушбу “қиска ҳаёт”ларни гоҳ вақтни тезлаштириб, гоҳ секинлатиб қайта яшаб ўтишга имкон яратади.

Онетти ўз қаҳрамонларини бадийий тўқималар билан хоҳлаганича иш тутушига, уларни ўринли ёки ўринсиз ишлатишга мажбурлайди. Арсе ва Диас Грейларнинг “қиска ҳаёт”лари – бу Браусен тақдирининг вариантлари, яъни у ёки бу вазиятнинг вариантлари, Браусеннинг “Меи”и – инсон рухий марказининг “етишмайдиган” қисмларидир. Арсе образида ҳам, Диас Грей образида ҳам Браусеннинг “ҳақиқий саргузашт”ни кумсаши амалга ошади. Шунга ўхшаш тарзда француз адиби Жан-Поль Сартрнинг “Бехузурлик” (*La Nausée*, 1938) романи бош қаҳрамони Ангуан Рокантен, ўтмишини “қовлаштириб”, яшаб ўтган кунларини худди кийимини кокқандек “қоқиб” ташлайди-да, “дунё бўйлаб саргузаштни” кўмсайди. Бано-гоҳ Рокантен кўз ўнгида яшаб ўтган ҳаёти ёлғонга, хом ҳаёлга айланади. Онетти персонажлари, худди Рокантен қаби, ялиниб-ёлворганларига қарамасдан ўз ўзларига, бешафкат ҳаётда мавжудликларининг ибтидоси – ёлғизликка дуч келишади.

Аслини олганда, Онеттининг барча персонажлари, хоҳ у биринчи ёки иккинчи даражали тўқималар бўлсин, хоҳ у бош ёки орқа пиландаги образлар бўлсин, барчаси умидсиз одамлар. Ноумид шайтон деганларидек, “Қиска ҳаёт” романидаги персонажлардан бири бўлмиш доно руҳоний замонавий одамнинг қисматига изох бериб ўтади: “... дунё курашишга кучи етарли довярак ва курашдан маъдори қуриган умидсизлардан ташкил топган – умидсиз одамлар ҳаёллар, тўқималар билан овунади, уларнинг ортига яширинади, “ўзининг оламини ярагиб, уйкуга кетишади”; кучлилар, яъни ҳаёт маъносини гов-тўсиқларни етигиб ўтишда кўрганлар эса умидсиз-

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

Онетти фикрича, инсон калбининг ижодий қобилияти чексиз имкониятларга эга. Шу боис, адибнинг энг ёқтирган “ёвқур” 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 (“Номалум 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 пафкатсиз дунёга далил қарши чиқади.

Борхеснинг бадий тўқима молдйланган “Тлән, Уқбар, Orbis Tertius” ҳикоясида содир бўлаётган воқеалардан фарқли ўлароқ, Онетти персонажлари икки – реал ва сехрли дунёларнинг бир-бирига сингиб кетишларини амалга оширолмай, асосатда қоладилар. Шахсий хотиралар асосида қурилган спектакль шармандаларча муваффақиятсизликка учрайди (“Қудук” киссаси) ёки қахрамон ҳаётига зомин бўлади (“Амалга ошган ҳаёллар” – *Un sueño realizado*, 1944).

Ўзига йўланган сўз воситасида реалликни қайта яратиш, Онетти фикрича, “ёлғон гапиринг” 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 хис этиш) нинг маҳсули бўлиши бадий образ (персонаж) ўзини тунаб кетилган одамдек хис эта (огрина) бошлайди (“Альбом” – *El album*, 1944). Ёки, бадий тўқиманинг мавҳум далилигидан ҳайрагга қолиб, “Араукария” (*Araukaria*, 1992) ҳикоясида тасвирланган руҳонийдек, ўлим тўшагида ётган кампирнинг тавбаларида келтирган гуноҳлари ҳақиқат эмаслигидан афсусланади.

Ла-Плата кўрфази ва уяқан дарёсини куйловчи Онеттининг бадий олами ўзига ҳос услубга солинган бўлса ҳам, барибир миллий руҳ билан тўйинтирилган десак адолатдан бўлади. Борхесдан фарқли ўлароқ, Онетти ҳеч қачон: “Тушунарлироқ бўлиш учун Ирландияни ола қолайлик...” қабилда “образли сўзлаш”ни ўзига эп кўрмайди. Шаҳардаги тор кўчалар, кенг майдошлар, Ла-Плата дарёсидаги бандаргоҳ, Атлантика океанидан эсувчи тўфон ва до-

вуллар, кирғоқларга шиддат-ла урилувчи тўлкинлар, атрофни чул-таб олувчи туман ва куёпнинг чараклаши унинг асарларида ўша-ўша табиат бўлиб кетган, ҳаётнинг бир бўлагига айланган табиат ходисалари, Аргентина ва Уругвай халқлари учун одатдаги манзаралардир. Улар асло “фараз килайлик бу Санта-Мария...” эмас, балки айнан Санта-Мария шаҳарчасидир. Шу билан бирга, бундай ҳаётга яқинлик, бадий образларнинг ҳаётийлиги чалғитмаслиги лозим: ёзувчининг ё тушида кўрган, ё ўнгида ҳаёлига келтирган тасаввур ва ҳаёллар таъсирида тасвирланган бетакрор манзаралар – миллий мифология негизини ташкил этувчи омиллардир. Санта-Мария – бу дарё бўйида жойлашган шаҳар, Онеггининг ҳикоя ва қиссаларидаги воқеалар айнан унда содир бўлади. Ўқувчининг кўз ўнгисида бутун бошли Санта-Мария олами очилади. Бироқ буларнинг ҳаммаси ёзувчи бадий тафаккурининг маҳсулидир. Санта-Мария ҳам, худди Фолкнернинг Йокнапатофаси, Свифтнинг гаройиб мамлакатлари, Кафканинг “Кўргон”и, Станислав Лемнинг “Солярие”ига ўхшаб, бошдан охиригача тўкиб чиқарилган.

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

Кортасарнинг иқрор бўлишича, у ёшлариданок Борхес ижодига мафтун бўлиб, унинг асарларини гўё сеҳрлаб қўйилгандек ўқиган эди. Адабиётдаги илк қадамларида ҳам Борхес услубига тақлид қилганини эътироф этади. Борхес ҳикояларидаги мавзуларнинг қолзарблиги, улар ҳаётда учровчи ҳар қандай муаммони баргарафлигида универсал “калиг”га ўхшашлигига қарамасдан, ҳикоялар ўша

давр зиёлилари дунёқарашлари асосини ташкил этган “Аргентина руҳи”ни ақс эттирган эди. Хайбаракалчалчилик, хўжакўрсинчилик, сохта ватанпарварлик, мамлакат гуллаб-яшнаётганига ҳамду сано-лар айтиш, бетиним ва сергак цензура зўравонлиги билан “безатил-ган” ташқи ҳаёт, “бўлиши мумкин бўлмаган ҳаёт”дек қабул қили-нар эди. Худди муҳташам ва мустаҳкам кўргоннинг пештоғи орти-да мафғункор, сехр-жоду ва хавф-хатарга тўла ҳаётни эртақларда-тидек тасаввур қилиш ҳақиқатга ўхшарди. Шубҳасиз, бу Борхес-нинг дунёни идрок қилиш модели эди. Бирок, Кортасар ижодида ҳаёт ўзгача тарзда намойи бўлди, яъни адибнинг дунёни ҳис этиши, ҳаётга ўз жиддий муносабатини билдиришига ҳамоҳанг эди. Буни биз Кортасарнинг илк ҳикояларидан ҳам найкаб олишимиз мумкин. Адиб учун унинг персонажи юзага келган вазиятни қандай қилиб баҳолаши эмас, балки мантиққа зид вазиятга дуч келишида нимани ҳис этиши ўта муҳимдир.

“Бестиарий” ва “Ўйин охири” (*Final del Juego*, 1956) деб ном-ланган илк тўнламлари ҳақида танираркан, Кортасар, фангастика мавзусига мурожаат қилиш ўзига хос эскапизм, яъни танг вазиятда курашишга куч қолмаганидан, жамиятда беғоналашиб кетишдан, руҳий ва жисмоний ожизликдан, объектив воқеликдан ҳаёлот ола-мига ўтиб кетиш, ўзи яратган “фил суягидан ясалган минора”да бекиниб олишдир, деб таъкидлайди.

XX аср Гарбий Европа ёзувчилари ижодида эскапизмга мойил-лик хусусида кўнлаб мисоллар келтиришимиз мумкин. Масалан, француз адиби Жорис-Карл Гюисманс (*Joris-Karl Huysmans*, 1848-1907) нинг “Тескари” (*Au Rebours*, 1884) романида реаликдан қочиб ёркин рангларда тасвирланади, қолаверса, бундай мураккаб қарорнинг сабаблари теран мушоҳада қилинади. Олмон ёзувчиси Патрик Зюскинд (*Patrick Suskind*, 1949) нинг “Парфюмер” (*Das Parfum*, 1985) номли романида беш қаҳрамон Жан-Батист Гренуй, узок вақт давомида зулмат босган ёрда, иллюзия, яъни воқеликни ногўёри идрок қилишдан ҳосил бўлган тасаввурларига, қаттиқ ҳая-жон оқибатида онгида туғилган дахшатли ҳаёлларга берилиб, яшай-ди. У, хўрланиб, жамиятдан ҳайдалиб, табиатдаги ҳидларни ҳис этиш ва улардан-да ҳушбўй ағриларни яратиш (иблисона) истеълоди туфайли, йиллар ўтиб, ўзининг ақл бовар қилмас ёвузли ниётлари-ни амалга ошириш мақсадида жамиятнинг тубида, “шайтанат”да кўним топади.

Инглиз ёзувчиси Артур Мейчен (*Arthur Machen*, 1863-1947) нинг “Хаёллар тепалиги” (*Hill of dreams*, 1907) романида, бош қаҳрамон Луциан, ўз дунёсини гўзал ва қулай гўшага айлантиришга маблағ тополмасдан, борган сари хаёллар оғушига чўмиб бораверади. Алҳосил, курраи заминда йўқ оламлар образи аста-секин Луциан янаётган реалликни парчалаб ташлайди. Хаёлий, ақл бовар қилмас образларни нафақат кўриш, балки ҳис этиш, сезиш қобилияти уни реал ҳаётдан узоклаштиради. Кундан-кунга у ўй, хаёл ва гушлар оламига чўкиб бораверади. “Мейчен кимнидир ҳайратда қолдириш учун ёзгани йўқ, у таажжубланишли дунёда яшарди ва буни яхши ҳис этиши ҳамда анлагани учун ёзган”, деб таъкидлайди Хорхе Луис Борхес.

АҚШлик ёзувчи Роберт Эрвин Говард (*Robert Ervin Howard*, 1906-1966)нинг “Ўрмалаб келувчи соя” (*The Slithering Shadow*, 1933) номли ҳикоясида бош қаҳрамон, довурак Конан хаёллар гирдобидаги шаҳарни топади. Бу сирли ва хавфли шаҳарда яшовчилар, худди заҳар ичгандек, реалликни иллюзиялардан фарқлай олишмайди.

Жаҳон адабиётига синчков назар ташласак, XIX аср бадний адабиётида ҳам бу мавзуга эътибор қаратганликнинг шохиди бўламиз. Масалан, рус ёзувчиси И.А. Гончаровнинг “Обломов” романи бош қаҳрамони, Илья Ильич Обломов, ўзи ҳаётичи тушида эмас, ўнгида тартибга солиш, одамларга ўхшаб яшаш ўрнига, қандай қилиб янаш тўғрисида ўй-хаёлларга хамроҳ бўлиб, ҳаёт окими бўйлаб сузишни афзал кўради. Қолаверса, Ф.М. Достоевский қаламига мансуб “Ойдин кечалар” (*Белые ночи*, 1848) сентиментал руҳдаги романининг нафақат мазмуни, балки асосий ғояси ҳам эскапизм, яъни тўлиқ анлаган ҳолда реал ҳаётдан узоклашиш, хаёлларга берилишга йўғрилган десак янгиинмаган бўламиз. Хаёлпараст деб номланган киёса бош қаҳрамони, хаёллар чангалида, реалликни адекват тарзда қабул қила олмади ва буни хоҳламайди ҳам. Ўй-хаёллар қанчалик ҳаётдан узоклиги ва сохталиги мавзусига бағирилган драмада қаҳрамон чигал вазиятни ҳал этиш, ечимини қутаётган муаммоларни бартараф этиш ўрнига хаёллар, орзулар рўёбга айланишини, бахтли онлар келишини кутиб янайди⁶³.

Кортасар ижодиға қайтайлик. Ёзувчининг “Бестиарий” тўпламига кирувчи “Эгаллаб олинган уй” (*Casa tomada*, 1946) ҳикоясида даҳшатли манзара тасвирланади. Ақа ва сингил кенг, кўп хонали

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

уйда тинч-тоғув яшайдилар. Тез орада уларнинг рухсатисиз уйда яна кимдир яшаётганлигини сезишади. Қачонлардир кўпчилик бўлган оиланинг эски урф-одатлари, кен боғдаги дарахтлар, ёкимли ва майин шабада, салкин айвон, жазирамадан деразалари очиқ хонадаги шкафта авайлаб сақланган эски журналлар, пешиндап кейин ҳар доимги уйқу ва жумраги чўзик чойнакда дамланган матэ чойи... Атроф тиш ва осуда... Ҳикояда жанубга хос бўлган бундай хотиржам ва осойишта ҳаётнинг ранг-баранг белгилари унчалик кўп эмас, улар воқсалар ривожда ўз йўлида, худди сокин дарёдек оқиб бораверади. Лекин, бу, бир карашда, мувозанатни сақлагувчи, ўзгармас дунё бир лаҳзада кулаши ҳеч гап эмас. Номаблум сирли куч, кўркинчи хавф-хатар тўсатдан уйга тажовуз килиши, уй эгаларини сиқиб чиқариши мумкин. Ҳикояни ўқирканмиз, ўзига хос услубда ёзилганлигини аста-секин сеза бошлаймиз. Бошида ҳаммаси тушунарсиз, кейин эса бонимизга зарба тушгандек. Сатр ортидан сатр, саҳифа ортидан саҳифани қайта ўқишга тутинамиз. Ва, қайта ўқиб чиққанemizдан сўнг, хикоя ўзига сеҳрлаб кўйганлигини тушуниб етамиз. Ҳикояни қандай қилиб тушуниш керак? Тушуниб етишнинг "тайёр рецепти" йўқ. Ҳар бир ўқувчи хикояни ўзининг дунёкараши, дунёни ҳис этишига мос тарзда аниқлаб олади.

Нима бўлганда ҳам, тасаввур қилайлик. Уй – бутун борлигимиз... Ҳаётимиз, болалиқдаги хотираларимиз, ёшлигимиз, орзумид ва интилишларимиз, ҳиссиётларимиз, бир сўз билан айтганда, ҳаёт мазмунига айланган истехкомимиз. Қандай қилиб бўлса ҳам, ҳатто жонни фидо қилиб ўз дунёмизни сақлаб авайлаб-асрашга, худди боғдаги азим дарахтдек парвариш қилишга ҳаракат қиламиз. Аслида шундай эмасми? Бирок кўз очиб юмгунча ўтиб кетувчи сонияларни тўхтата олмаймиз. Ҳамма нарса ўзгаради. Ўтиб кетган вақт бизни ўзгартиради. Ўзимиз учун бегона бўлиб қоламиз. Болалиқдаги ўзимиздан қочамиз, навкиронликдаги 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 киришамиз. Гўёки ҳаёт биз учун абадийдек. Эртами ёки кечми, ўзгартиришни хоҳламасдан, ўзимиздан узоқларга қочиб кетиш пайига тушамиз. Ким билсин, қайси биримиз қочиб кетишга улгурамузу, қайсимиз умримиз ўтган эски уйда қолиб кетамиз. Гўзал метафора. Ечими йўқ жумбок.

Эгаллаб олинган, яъни бегоналар эгаллаб олинган уй... Мажозий маънодаги бу ҳикояни турлича талқин этиш мумкин: ижтимоий, маънавий, 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 микёсидаги метафорасидек ҳам ўқилиши мумкин. Дарвоқе, аждоглари билан алокани, жамият билан ҳам ҳар қандай муносабатни аллақачон узиб бўлган вазмин ва интифотли одамлар яшайди, китоб ўқишади, бир-бири билан суҳбат куришади, бир-бирига ёрдам беришга тайёр туришади. Қадрдон эски уйни эса бу пайтда аста-секин “бегона”лар, ҳақиқий башарасини кўрсатишидан қочувчи, на киёфаси, на шаклу шамойили бор бўлган кимсалар эгаллаб олади.

Бизнингча, ҳикоянинг мазмуни – қариб бориш жараёнининг аллегориясидир. Инсоннинг фаоллиги аста-секин сусая бошлайди, олдинги эъқилиги қасргадир йўқолади, ҳаётини тўлдириб турган, одатга айланган сезимли манғулоти ортиқча ташвишга, беҳуда урилишга айланади. Бу билан курашинининг имкони йўқ. Уйни ташлаб кетинг ўлим рамзига айланади.

Тўғриси, бу ҳикоя ўқувчида галати бир ҳис-туйғуларни тугдиради, уни гамгин кайфиятга солади: беихтиёр кўншлинг таш бўлади, чунки баъзи бир нарсаларнинг мазмун-моҳиятини англашга ақлни етмайди. Бирок ҳикоянинг охири нуқтасигача етиб борарканмиз, Кортасар асарлари фантастикага яқинлигини нимадан иборат, гаройиблиги, ақл ва маъниққа зиғлиги 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 чатирилганлиги” унинг реалисти, ҳаётийлиги иладир. 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 реалисти уни билим савияси, дунёқараш ва ақл-идроқнинг ўткирлигига қараб тушуна олишдадир.

Тўнлам помини олган “Ҳайвонлар уйи” (*Bestiario*, 1951) ҳикоясида воқеалар шаҳар четигаги мухташам уйда содир бўлиб ўтади.

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

Тўпламнинг номланиши ҳам кўп нарсани англатади. Номнинг маъносини матндан ўқиб олиш, тўпламга кирган хикоялардан англаб олиш кийин эмас, чунки “Бестиарий” – бу: 1) “Наботот ва хайвонот оламининг мўъжизали боғи”; 2) Халойиқ олдида ёввойи хайвонларга см килиб берилган бахтиқаро кишилар; 3) Ёки жиноий қилмиши учун ёввойи хайвонлар билан куролсиз курашишга жазоланган, яъни қатл этилган маҳкумлар; 4) Ёки куролланган ва арзимас чойчақа учун ёввойи хайвонлар билан олишишга мажбур этилганлар. Бунинг барчаси қадим Римни эслатади. Ҳикояда бу сюжет чизиқларнинг мавжудлигини англаймиз. Минг афеус, бу хикоя, биз, катгалар, болалигимиз ва болаларимизни унутиб қўйганимиз, уларга икки дақиқа вақтимизни ажрата олмастимиз, термулиб турган икки кўзга икки оғиз ширин сўз айтолмаганимиз, бағримизга босолмаганлигимиз тўғрисидаги ҳикоядир. Ҳикоянинг охирига етгач англаймизки, баъзида кичкина бола катга одамдан кўра сезирроқ, унда йўлбарсни тушуниш қобилияти устунроқ.

Хуллас, Кортасарнинг болалар хақидаги бошка ҳикояларини ўқиш, ҳа, варақлаш эмас, балки синчков мутолаа қилишни давом эттирарканмиз, улар адиб учун қанчалик муҳим эканлигини тушуна бошлаймиз. Масалан, “Заҳар” (*Los venenos*, 1956) номли хикояси бола тилидан сўзланиб, унда болаларча ҳукм чиқарилади. Карлос амаки боғдаги қурт-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 тунока қутичага тегинмагани маъқул. Лекин катгаларнинг оғохлангиришига карамасдан у қутичани ва қутичадаги хиди бадбўй нарсани кизалокка кўрсатади...

“Михлаб тапшланган эник” (*La puerta condenada*, 1956) хикояси Проспер Мериме ва Агата Кристининг детектив хикояларига ўхшайди. Хикоя бош қаҳрамони Петроне ярими бўшаб ётган меҳмонхонага келиб жойлашади. Меҳмонхона эгаси муқаддас Биби Марям исмини тилга олиб касам ичади ва Петронени бу қавағда факат бир ўзи яшаётганига ишонтиради: “Сиздан ташқари яна бир хоним бор-у, лекин у безоргина. Ишонгириб айтаманки, Сизга ҳечам ҳалакит бермайди”. Аммо Петроне ҳар оқшом болаанинг овозини, қулишини, баъзида йиғлашини, ашламаҳал йўлакда кичкина туфличалар тақиллаганини эшитади...

“Сарик гул” (*Una flor amarilla*, 1956) хикоясида 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. Қушлардан бир қун автобусда кетаётиб у бир болакайни кўриб қолади. Болакай унга қўйиб қўйгандек ўхшар экан: юз тузилиши, сочининг ранги, хагги-ҳаракатлари, имо-ишоралари, уягчанлиги, биров унга тикилиб қараганда ёки гапирганда қизариб, ўзини қасрга олишни билмаслиги, энг муҳими, кўзларининг ранги билан унга жуда ҳам ўхшаганлиги уни кучли ҳаяжонга солади. Эркак ўзини ўн уч ёшида қандай ёслаган бўлса, бу болакайда шунинг аксини кўради. Болакай кетидан автобусдан тушаркан, ундан бир нималарни сўрайди ва қулоғида ўзининг болалигидаги овозини эшитади. Икковлон бир нечта даҳа шёда юради ва эркак болакайнинг ким томонидан ва нима мақсадда унинг олдига юборилганлигини энди аниқлаб етади...

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

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

одамдир? Унда қандай сирли ва сеҳрли куч уларни бир-бирига тортади, нима сабабдан бири иккинчисига тағлиқланади? Хўш, Будапештдаги кўприкда учрашганида нималар содир бўлар экан? Кора Оливе палиндром (бошидан ҳам, охиридан ҳам бир хил ўқиладиган сўз ёки сўз бирикмаси) ва анаграмма (харфларнинг ўрин алмашинувида бошқа сўз ясаши) ечишни хуш кўради. Бу унинг сеvimли машғулоти. Жумбоқларни ечиб ўтириб, у, ўзи билмаган ҳолда, исмининг анаграммасини топади: “Қиролича ва ...”. Кейинчалик муаллиф, гўё сўзлар ўйинидан кизикарли тарихни тўқийдигандек, кўп нуктадан иборат тишин белгисининг маъносини очиб беради. Бу бошқа, ҳақиқатдан ҳам мавжуд, бошқаларга ўхшаб кун кечирувчи, бошқаларга ўхшаб ҳар кун куёш ва ойнинг осмонда алмашинувни кўрувчи аёл. Лекин унинг ҳаёти муҳим манзарага ўхшайди: у муҳтожликда, жазирама иссиқда, қаҳратон совуқда ёлғиз, худди жаҳаннамда яшагандек, яшайди. қунини бир амаллаб ўтказиш учун фоҳишалар қилади. Бу олам Кора Оливенинг нафис ва гўзал оламига ўхшамайди. У қаердодир узоқда, одам қадами етиб бормас жойда туюлади. Кора Оливе буни англаб етгач, ўша помаълум, руҳан, қалб, жисмонан унга ўхшаш аёли ёнгинасида хис этади. Бошқа қиёфа, бошқа ҳаёт... Кора Оливе ундан гоҳида нафратланади, гоҳида унга раҳми келади, уни бағрига босишни хоҳлайди. Ва, ниҳоят, улар негадир Будапештда учрашиб қоладилар ва жой (ҳаёт) алмашадилар. Қиролича гадоё аёлга айланади, гадоё аёл эса қиролича бўлиб қолади: “Йиртик-ямоқ туфлиларида оёқни музлагувчи қорни хис этиб узоқ давом этади...”

Хайратда қолдирувчи яқун. Мохирона услуб. Холисона тасвир. Икки одам ўртасида мувозаъатни саклай билиш. Сюжетни тушунишда иккига бўлиниш. Ичингда яна бир одам борлигини хис этиш. Шахснинг иккига бўлиниши шундай кечармикин? Кортасар ҳикояларининг тушунилиши энг кийин бўлган ҳолатдан бири. Мутолаа пайтида асарнинг мазмун-маъноси назардан четда қолиб кетаверади. Аёл битта эдими ёки улар ҳақиқатдан ҳам иккита бўлганми? Бу мавҳумлигича қолади.

Ҳаётдан узоқ, бу оламда бўлиши мумкин бўлмаган вазиятлар, акча сиймайдиган воқеалар қаҳрамонлар онгининг қаърида, зулмат босган қатламларида, осий банди Жаннаг ва Жаҳаннам ўртасида аросатда эканлигини хис этиш... Ҳаёл, асабийланиш тасаввур орқа-

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

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

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

Адибнинг 1960-йилларда ёзган хикояларида тасвирланган фантастик вазиятни содда тарзда ҳам талқин қилиш мумкин. Масалан, “Опамнинг мактублари” (*Cartas de Mamá*, 1959) хикоясида икки йилдан бери Парижда яшаётган эр-хотин Луис ва Лаура ҳақида сўз боради. Улар Парижга Луис акиси Нико ўлгандан сўнг кўчиб келишган. Лаура бир пайтлар Никога унаштириб қўйилган эди. Улар бир-бирига аҳду-наймон қилинган, бироқ бахтли оила куриш nasib этмаган. Луис ва Лаурани ўтмиш билан ягона рипта – онасидан мунтазам келаётган мактублар боғлаб туради. Нима бўлганда ҳам, Никонинг кўз илғамас кифаси улар ўртасида турганлигига қарамасдан, Лаура ва Луис калбан, 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 акдан озганлик, юқумли касалликка ўхшаб яшин тезлигида бошқаларга ўтади. Нима сабабдан ўлиб кетган йигитнинг укаси (Луис) ва унаштириб қўйилган қалиғи (Лаура) бир пайтлар алдаб, ёлғиз ташлаб кетган одамнинг келишига хуфиёна тайёргарлик кўра бошлайдилар? Мудҳиш манзара ва бемаъни ҳис-туйғулар уларнинг онгидан мажбуран сиқиб чиқаришаркан, пешсаҳнага ҳали ошкор бўлмаган жиҳатлар, сир сақланган ҳолатлар, сўниб бўлган гуноҳни янгидан ҳис этиш, ўз айбига икром бўлиш ҳисси қайтадан юзага чиқади.

Нозик ҳис-туйғулар, руҳий кечималар, бутун вужудни қамраб олувчи таассуротлардан тўкилган ажойиб эподда ёнма-ён яшаётганлигига қарамасдан, “икки овора ёлғиз”лар ўртасидаги мураккаб муносабалар тўғрисидаги хикоя давом этади. Бу – кўзгу, яъни ўзларининг ички дунёсида бир-бирида адашиб, алданиб кетган одамларнинг руҳий ҳолатининг аксидир. Хикояни ўқирканмиз, улар бир-бирига деярли душман бўлиб кетишган, деган фикр бениҳтиёр туғилади. Балки ноилоҳликдан, ўзлари истамаган ҳолда душман бўлгандир? Ё ўз ихтиёри биланми? Ҳаётда бундай воқеалар бўлиб туради. Мураккаб ўйинни бошлаб, қизишиб кетарканлар, инсонлар маълум вақт ўтиб енгилтаклик қилиб қўйганликларини англаб етипади. Фалокат ёқасига бориб қолганларида ўз виждони олдида ҳисобот беришади: улар факат ўз олдида виждонли ва тўғрисиўз, ёнгинасида яшаган, жуфти ҳалоли олдида эса диёнатсиз, бставфик

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

Дарҳақиқат, Кортасар инсон калбининг яширин жойида, онг қаърида сир сақланган катламларгача етиб бораркан, эр-хотин бошидан ўтказаятган 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 ўқийтгандек тасаввур пайдо бўлади.

Таъкидлаш жоизки, Кортасар асарларида айнан ҳиссиёт мавҳум “ҳилқатларни вуҷудга келтиради”. Қаҳрамонлар учун ҳақиқатнинг тагига етиш, кўзга ташланмайдиган драма (муроа ва ҳиёнат тарихи) ни ошқор қилиш, ҳаёлот оламида англашдан кўра, анча муҳимроқ. Адиб ижоди поэтикасининг ўзига хос хусусиятлари, яъни ҳикояларининг ё ишонч, ё хуфия, ё тавба-тазарру оҳанги, юзага келган вазиятни таърифловчи аниқ сўзни ахтаришида ва танлашида ҳатоларга йўл қўйиш, ровийини вазиятга аниқлик киритиш ва рад этишлари ҳам айнан шундадир. Кортасарнинг ҳикоя қилиш услуби фабула, яъни асарда тасвирланган воқеаларнинг изчиллиги, анча кўп нарса ҳақида гапиради, – дунёни ҳис этишнинг ифодасига айланади. Ўқувчи – шерик (lector – complice) билим савиясига қараб, таъмаънода яширинган жиҳатларни топиши лозим бўлади.

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

парди. Буэнос-Айреседа бир зайлда кечган хаётдан чарчаган адиб Парижга келиб, ўзга мухитга тушиб қолади, унинг кўнгли бундан таскин топади. Руҳан эзилган ёзувчи бошқа макон ва бошқа замонга хаёлан ўтиб кетган эди гўё. Кўчалари гавжум, қахвахона ва ресторанлари одамларга тўла Париж, театрларида премьералар ва оламшумул спектакллар кетаётган Париж, хаёт жўш уруб турган Париж, худлас, унинг учун "*Belle époque Paris*" (Париждаги олтин давр) га айланган эди. Худлас, Кортасар хаёлидаги хаёт, аниқроғи бадийий тўқима туфайли юзага келган "хаёт" ўзининг қонунилари асосида ривожлана бошлайди, унда олдиндан башорат қилиб бўлмайдиган сюжет ва оҳанглари пайдо бўлади. Бу қурилма қисман Хуан Карлос Онеттининг "Қисқа хаёт" романи архитектоникасици эслатади. Бирок, Кортасар услубининг ўзига хос жиҳати шунда бўлдики, ёзувчининг диққат-эътибори бадийий тўқимани тугдирувчи қалбнинг қуч-шижоатида эмас, балки унинг заиф жиҳатларига қаратилганлигида эди. Франциядаги ҳам-ташвишлардан йироқ, тинч ва осуда хаёт ҳақида эзилган нажотбахш ҳикоялар амалда пуч хаёлларга айланади, Аргентинанинг амри фармон хаёти эса Кортасар ижодида фантазия, яъни бадийий тўқимадан бари-бир устушиқ қила 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 дастуриламалидир. Унинг ҳикояларини ўқирканмиз, тағмаёно қанчаллик муҳим ахамият касб этишини англай бошлаймиз, матнга синдириб юборилган "яширин" мазмунни пайқаб оламиз. Одатда, Кортасарнинг ҳикоялардан иборат тўшамлари – бу бир бутун яхлит структура, қаердаким таркибий қисмларнинг умумий таассурот тугдириш, таъсирчанликни ошириш учун хизмат қилади. Дарҳақиқат, адиб 1976 йил калгис бир тажрибага қўл уради, яъни барча ҳикояларини янги сарлавҳалар: "Удумлар", "Ўйинлар", "Лавҳалар", "Шу ерда ва ҳозир" ("*Ritos*", "*Juegos*", "*Pasajes*", "*Ahí y ahora*")га мос тарзда қайта жамлаб, нашр эттиради. Бу эса, пировардида, уларнинг янгича янграшига, янги маъно касб этишига олиб келди.

Яна бир муҳим жиҳати шундаки, Кортасарнинг мухбирларга берган интервьюлари, адабий кечалардаги чиқишлари, матбуотдаги ижтимоий-сиёсий мавзулардаги мақола ва эсселари китобхонага адиб асарларини талқин қилишда ҳар доим ҳам ёрдам бермайди. Сабаби, юзлаб одамларнинг бир-бирини ўхшаш тақдирлари, мураккаб вазият,

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

“Ўйин охири” тўпламига кирувчи “Тунда чалқанчасига ётиб” (*La noche boca arriba*, 1956) ҳикоясида коллизия, яъни қарама-қарши фикр, хатти-ҳаракат ёки манфаатлар тўқнашуви мавзусини ўтмишдан бутунги кунга кўчириб, айни замонлар кесилган нуқтаида 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 гафислотигача қайта кечириши мумкин. Биз, баъзи вазиятларда, номаълум кимсаларнинг тажассуми (масалан, “Узокдаги” (*Lejana*, 1951) ҳикоясида тасвирланган бадавлат Алина Рейес ва унинг “Ўғизаги”, Бухарестдаги кўприклардан бирида совуқда калтираб турган гадой аёл) бўлиши мумкин эканлигимизни ҳатто сезмаймиз ҳам. Уйку касрда-ю, реал ҳаёт касрда? Абадий фалсафий масала – ким кимнинг уйқусига қиради? Реалликда ким мавжуддир? Қолаверса, бу реаллик нимадан иборат?

Кортасар ҳаёти ва ижодига бағишланган маъбаларда унинг санъат ўйинига ружу қўйгани, ўйиннинг кўришишидан қатъий назар, ашаддий ўйинчи бўлгани таъкидланади. Шундай экан, мураккаб фалсафий масалалар хусусида мушоҳада юритганида у мутлақо жиддий гапирганлигига ишониб қийин. Шахсан ўзи ишлаб чиққан “ўйин концепцияси”га Кортасар бир қатор мақола ва эссесини бағишларкан, асосий ғоясини “Мен жиддий ўйнаймай” қабилида ифодалайди. Унинг фикрича, айнан ўйин дунёни қайта яратиши, объектив воқеликнинг тилини қайта қолданиши, одатга айланган меъёр ва гуруҳчаларни тескари ағдариши мумкин. Адиб ўзининг “Хроноп ва фамлар ҳақида тарихлар” (*Historias de cronopios y de famas*, 1962) номли тўпламида табиатан галати, тентакнамо мавжудотларни тасвирлайди. Улар нонконформизм (лот. non – инкор, зид маънодаги қўшимча ва conformis – ўхшаш, мувофиқ) тарафдорлари, яъни жамиятнинг аксар аъзолари эгаллаган позиция ва фикрга, ҳеч қандай вазиятга қарамасдан, қарши ҳаракат қилишга тайёр бўлиши, мутлақо зид нуқтаи назарни қўлаб-қувватловчи “муҳолифатчи”лардир. Узоқ йиллар 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 “ўйинчи 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 маштақан бир-бириши такозо этади, бир-бирига ҳавола қилади, бир-бири билан ўзаро диалогга киришадигандек кўринади, десак муболага бўлмайди. Масалан, “Атрофда тенгираб 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 биридир. Адиб, ўзининг қачонлардир напир этилган ҳикоясига қайта ишлов бераркан, ҳикоядаги баёнга ўз нуқтаи назарини билдирувчи янги персонажни қўшиб қўяди. Эски ҳикоя олимони 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 хонияларига номаълум Дора исмли аёлнинг ёзган изоҳлари билан “тўлдирилган”. Ушбу Дорани ҳолис 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-ўзида 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-гаровати, гоҳ материалнинг вижлон азобидан қийналувчан қурбонига, гоҳ эҳтиёткор, қадамини ўйлаб босувчи хоинга айлантириб, ровийга ҳам таъсир кўрсата бошлайди.

Масалан, “Яширин қурол” тўпламига кирган “Таъкиб қилувчи” (*El perseguidor*, 1959) қиссасининг ровийси бу азобларни яхши биллади, уларни бошидан кечирган. Шухрат шохсунасига чиққан, шодухуррам ҳаёт кечираётган мунаққид донги чиққан саксофончининг

биографиясини ёзаркан, тўплаган 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 тўлик англаган ҳолда тижорат нуктаи назаридан китобнинг, албатта, даромад олиб келадиغان вариантини ҳозирлайди; шу тариқа ўз қаҳрамони – мохир мусиқачи Жонни Картерни ҳам, ўртадаги ҳамфикрлик, дўстона муносабатни ҳам, қолаверса, ўз истеъдодини ҳам хоинларча “сарик чака”га сотади. Шунга ўхшаш сюжетни Кортасар кўн 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 тўловчи адабиётшунос олим тасвирланади. Батафсил килиб айтганда, профессор Хорхе Фрага XX аср бошида машҳур бўлган шоир Клаудио Ромеро ҳаёти ва ижодини чуқур ўрганишга, кўпчиликка номаълум кирраларини очиб беришга қарор қилади. Тадқиқоти учун нуфузли мукофотни олиш орзуси ҳам уни кўйиб юбормайди. Икки йил давомида катта руҳий ва жисмоний куч сарфлашга мажбур этган серманаккат 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, тасаввурда шаклланган романтик образ, яъни шоир ҳақида нафақат ёмон фикрга боришга, балки унинг номига доғ туширишга ҳам ўзида куч тополмайди. Қоғоз ортидан қоғоз тўпланавериш, шоирнинг ҳақиқий киёфаси маълум бўлавергач, Клаудио Ромеро аслида соғкин, разолат ва қабоҳат гирдобига мукасидан кетган одам эканлигини профессор тушуниб етади. Профессор ҳамма нарсани, ҳар бир далил, ҳар бир фактни туғрилаш пайига тушади. Лекин энди туғрилаб бўладими? Қандай қилиб? Профессор кўлидан келгунча буни қилади. Лекин бундан буён қилган иши унинг ҳаётига тинчлик, хузур-ҳаловат олиб келмаслигини ҳам тушунади, чунки у билишни хоҳламаган нарсани билиб олган эди. Тўплаган материал жамиятда шоир Клаудио Ромеро ҳақида шаклланган юксак фикрни, шон-шухратини, бут-санамга айланган номини “нортлашиб” юбориши мумкинлиги хусусидаги тушунча профессорни оғир танлов олдига қўяди: ё аниқланган далилларни ўқувчига ошкор қилиш, ё уларни яшириш лозим. Агарда

ошкор қилса, авлодлар онгида миллат қахрамонига айланган шоир номи бадном бўлади, халқ эса йиллар мобайнида соткип ва кабиҳ 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 кечиршига. унинг бахридан ўтишга мажбур бўлади. Чунки ўзида, “хакикий” Хорхе Фрагада “бошқа” Хорхе Фрагага хос бўлган нуқсон ва камчиликларни яққол кўра бошлайди. Борхес ижодига хос бўлган “қахрамон – хоин” мавзуси бу ерда ажабговур хотима билан якунланади, уни икки маънода тушуниш мумкин. Борхес таъкидлашича, келажакдаги авлоднинг соткиплиги унинг узок ўтмишдаги аждоди томонидан олдиндан “программалаштирилган”. Кортасар эса, аксинча, китобхонга сўз ўйинини тақдим этиб, унинг олдига жумбокни кўндаланг кўяди. Ўқувчини ўзининг услубига ром этиб, ўз кўли билан яратган қахрамоннинг иккиланишини, у ёқдан бу ёққа ташланишини кузатишга, унинг бошига тушган кулфатларни биргаликда бошдан кечиршига мажбурлайди. Сюжет давомида раъй-андиша қилмайдиган ҳақиқатни очаркан, ҳикоя қахрамони ортга чекинишга йўл ахтаради, айтган сўздан тонишга ҳаракат қилади ва ортидан китобхонни ҳам эргаштиради. Кортасарнинг бошқа ҳикояларидан фарқи ўлароқ, бу ҳикоясининг ҳаёти яқишлиги яққол кўзга ташланади.

Қахрамонна ҳаракат замирида ётган олижаноб ҳис-туйғулар, эзгуликка йўлрилган интилиш ҳамда хоинликка мажбур ётган сабаб ва оқибатнинг узвий алоқадорлиги мавзуси Кортасарни то умрининг охиригача қизиктириб келди, десак янгилишмаган бўламиз. Масалан, “Вақтга богликсиз” (*Deshoras*, 1982) тўнламига кирган “Қуңдалик дафтардан олинган ҳикоя” (*Diario para un cuento*, 1982) номли детектив жанрдаги кисса-да Анабель исмли ёш аёлнинг гам-ҳасратга тўла ҳаёти тасвирланади. Анабель, кунини бир амаллаб ўтказиш учун фоҳишалик қилади. Шунга қарамасдан, унинг қаллиги бор. Анабель, вақти келиб, севгилиси – денгиз кемаси капитани билан онла қуриш ниятида яшайди. Аёл қалбида умид учқунларининг сўнмаслигига ҳаракат қилган бу эркак камдан-кам бандаргоҳга келсада, узок сафарлардан маҳбубаси Анабельга камёб совғалар олиб келади. Анабельнинг қистовига йўқ деёлмаган каштан сафарларнинг бирида маънуқасига чиройли шиначага солиш-

ган захар келтиради. Бу ҳикояда ровий, Буэнос-Айрес хилват кўчаларида яшовчи суюкоёк аёл Анабельнинг сирли котилликда араланиб қолганлиги тарихини сўзлаб бериш учун қўлига қалам оларкан, бу ишнинг уддасидан чиқолмайди. Ровий ўзини гўё бахтиқаро аёлни татилаб кетгандек, аниқроғи, котиликка 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 калбида айб ҳисси, ҳасад ва нафрат билан коришиб яшайди. Ҳикоя кўз ўнгимизда кенг майдон бўйлаб ёйиларкан, Анабельнинг аччиқ қисмати бошқа сюжетларда ҳам акелана боради, кўшимча маънолар касб этиб, бир неча оҳангда ўқилиши мумкин бўлади. Бирок “жиноий” фабуланинг азалдан мавжуд таровати ва қизиқарлилиги, натижасида, ёзувчининг навбатдаги “тузоғи”га айланади: детектив нима билан тутаганини билмай қоламиз. Айни пайтда Анабель образи китобхон тасавурида кўп-кўп бошқа асоциацияларни туғдиради. Ровийнинг билим доираси кенглиги шундоқ сезилиб туради. У матн баёнида Эдгар Аллан По детективлари, Томас Элиот шеърлари, Жан Деррида фалсафий асарларига хавола қилади. Буларнинг қиёсий таҳлили ўзига хос бадийий услубни яққол намоён этади, яъни ровий қахрамонлар ва хонлар ҳақида оддий ҳикояларни атайин мураккаблаштиради. Эҳтимол бу ўз-ўзини оқлаш, айбсизлигини кўрсатишга бўлган ҳаракатдир. Ровий, рашк, ҳасад, жиноятни содир этиш ва кўрқоқларча қочиш мавзусига бағишланган ҳикояларига бадийий “калит”ни ахтараркан, жанрни танлашда атайлаб хатога йўл қўяди. Дарҳақиқат, Эдгар Аллан По поэтикаси нуқтаи назаридан қараганда, Кортасарнинг Анабели тақлидан яратилган образдек гавдаланади; бу эса, ўз навбатида, ровийни ўтмишга жиддий қараш мажбуриятидан ҳалос этади. Бирок ҳақиқий Анабель, тушунганимизча, мулақ бошқа, яъни Аргентина тағноси янграётган, ўзига чорлаётган дунёга тегишлидир. Анабельга кучли ҳис-туйғу ва эҳтирослар, самимийлик ва таваккалчилик ҳосилдир.

Жамиятни қайта куришнинг турли “рецент”ларига истеҳзоли муносабат ва романтикларга хос ҳаёлпарастликни мужассам этган Кортасар, одамларнинг бирлашиб ҳамжиҳатликда яшаш гояларини турли қолишларга солади. Масалан, ўзининг биричи йирик асари – “Ютуқлар” (*Los premios*, 1960) романида у ўзига хос тажриба ўтказди. Баҳайбат қатта кема палубасида денгиз саёҳатига чиққан одамларни тўнлайди. Улар ҳар хил феъл-атворга эга, этикод ва

қадриятлари 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 қошлаган фангастикаси, ғамгин оҳанги муаллифнинг илк ҳикояларида тасвирланган персонажларга таҳдид килувчи шакл-шамойили йўқ хавф-хатарга ўхшайди. Ижодиининг илк босқичидан бошланган анъанага содик қолган Кортасарни асарда нафақат вазиятнинг гаройиблиги, тўкимадан иборатлиги, балки экстремал шароитга тушиб қолган одамларнинг муштарақлиги, жамоавий хатти-ҳаракатлари, бамаслаҳат қабул қилинган қарорлари қизиқтиради. Ўзини билимдон, маданиятли, нозик дил-фаросат эгаси деб ҳисобловчи олифга ва худбин ҳам, ҳаётдан умидини узган бахтиқаро ҳам, кўлини совуқ сувга урмаган танноз хоним ҳам, умри қора меҳнатда ўтиб кетган ишчи ҳам мураккаб вазиятда тил тонинга олиши, Кортасар таъбири билан айтганда, “калтис” пайтда бир-бирига керақлиги, ёрдам қўлини чўзишга гайёр эканлигини ҳис этишлари маълум бўлади. Шунга қарамайдан, ҳаёт мазмунини тушуниб етиш, ҳаётдан баҳраманд бўлиш, беноён денгиз ҳавосидан тўйиб-тўйиб нафас олиш, яркираб турган куёшга тик боқиб ўткинчидир – бу ҳаётини қонуният Кортасар фалсафасининг мажбурий унсурига айланади. Бир-бирини эндигина топган, зарураат юзасидан дўстлашган, беихтиёр бир-бирига ташинган, бир-биридан мадад қутган маънаётларнинг бирдамлиги, ҳамфикрлиги хавф-хатар ўтиб кетгач, ёвуз кучларнинг таҳдидан асар ҳам қолмагандан сўнг бирдан йўқолади. Ва улар асл қиёфасига қайтадилар.

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

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

Хулоса, Ер юзида одам қадами етмаган жой қолмади. Даврлар ўтаркан, Ер юзида одам зоти кўпайишга кўпаяди, асло камаймайди. Қушлар келиб одамлар нафақат кенг йўлда, балки Ер юзида ҳам тирбанд бўлиб қолишади. Ҳа, Ер сайёраси бизга торлик қилаётми. Зарбулмасалга ўхшаш ҳикоянинг яқини Кортасар ижодида энг маҳзун. Бундан чиқди, онг сохибининг ақл-идроки, тафаккури, тасаввури маҳсули бўлиши санъат асаридида ҳам одамларнинг чегараланган (кўп ёки оз) миқдорини назарда тутиш 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 (Қурраи замин) да одамлар ягона мақсадда: тирик қолиш (ҳаёт) учун бирлашган. Бу тўғри ташланган йўл, негаки ёлғизликда одам ўз жонини сақлаб қолиши даргумон. Ким бўлишидан қатъий назар: буюк саркардами, файласуфми, шоирми фарқи йўқ, қанчалик юксак назарияларни олдинга сурмасин, улар барибир курук назария бўлиб қолаверади. Бешафқат ҳаёт ўз ҳукмини ўтказди: дастлаб одамлар бир гуруҳ доирасида яшаган бўлса, кейинчалик бир нечта гуруҳларга бирлашди. Ушбу гуруҳлар мисолида тарихан шаклланиб қолган инсон, жамият ва давлат тузуми кўрсатилади. Бошида йўлда қоилж тўхтаб қолган одамлар сув, озик-овқат, егулик айирбошлайдилар, кейинчалик пул-маҳсулот муносабати бошланади, ҳаттоки чайковчилар 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 хис-туйғуларга берилиб тушкунликка тушади, кимдир бошига тушган вазиятга қизиқарли бир саргузаштга қарагандек қарайди, кимдир дош беролмай ўз жонига қасд қилади. Ўзини ўзи ўлдирган одам табиатан дамдуз, бошқаларга аралашмайдиганлар тоифасидан бўлиб чиқди: иложсиз, яъни “ЧИҚИШ ЙЎЛИ ЙЎҚ” вазиятда у ҳеч ким билан дўстона муносабат ўрнатмади, қўшнисини билан икки оғиз суҳбат ҳам куролмади, бировдан нафакат ёрдам, балки маслаҳат ҳам сўролмади; бир сўз билан айтганда, у руҳий носозлом, 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 қилишни учун асосий сабабга айланади. Бу бир киши билан содир бўлган аяничли воқеа. Бошқаларичи? Улардан айримлари очликдан азият чека бошлайди, кўпларининг фарзандлари автомобилда ўтириб беэзиб кетишган, уларга бирон-бир егулик топиб бериш керак. Баъзилари эса бутун оиласини билан машинада камалиб қолган. Бу кўргиликдан эс-хушини йўқотган бир кимса машинада уни бесабр кутган оиласини ташлаб, боши оққан томонга қочиб кетади. Ровий эса шу заҳотиёқ уни мукаддас “Қадим Аҳд”даги Қобил, “Янги Аҳд”даги Иуда, каби разил, сотқинлар сафига қўшиб қўяди.

Корғасар ҳикоя мазмунини буюк итальян шоири Дантенинг “Илоҳий комедияси”га ҳавола қилаётгани бежиз эмас, албатта. Ўша оиласини ташлаб кетган сотқин (ёки хонин деймизми, маъносини ўзгармайди) нинг номи ҳағтоки ҳикоя саҳифаларидан ҳам ўчиб кетади; у билан кейинчалик нималар содир бўлади, уни қандай қисмат кутганлиги ҳақида биз беҳабар қоламиз ва бу аслида унинг қилмишидан ҳам даҳшатлироқ. Ровий бизларни ишонтирмақчи бўлгани, ўз машина (УЙ, ОИЛА) нгдан узоклашдингми, бас, сен ном-нишонсиз дорилфанога фарқ бўлиб кетасан. Яъниким, йўл четинда, дунё деган уммон қирғонинида ҳаёт йўқ. ҲАЁТ – ШУ ЕРДА, ТИРБАНДЛИКДА! Ўзини ўзи ўлдирган одамни, ҳеч бўлмаганда, жанозасини ўқиб, автомобилнинг бағажинида дафн этишади. Нима қилишини ҳам, қўлдан келганини шу бўлса. Ҳаммаёқни автомобил тўлдириб, эгаллаб

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

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

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

Юқорида айтиб ўтилганидек, Қорғасар мураккаб саволни, ечим йўқ жумбокни кўйишга кўяди-ю, лекин унинг қалитини бермайди. Муаллиф атайлаб воқсалардан “ошиб”, воқсаларни оралатиб, уларнинг “устидан сакраб”, китобхон олдиға: “воқеа бўлиб ўтди, паҳотки буни кўрмадингиз? Ҳалигача тушуниб етмадингизми?” кабилида савол кўяди. Сал бўлса эс-хушимиздан айрилаётганимизни сезиб, китобчи орқага варақлаймиз, қаерда, қайси саҳифада, қайси сатрда кўрмай кетганимизни 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 эркекка нималарнидир изҳор қилмоқда. У нимагадир икром бўлмоқда! Ниманидир бўйнига олмақда! Тушунарсиз. Англаб етолмагандан гўё ақлдан озаётгандекмиз. Ажабо, кейинчалик кўзимиз “ўғил” сўзига тушади. Улар ўғил кўришади? Қачон? Қандай қилиб? Бунинг аҳамияти йўқ. Бинойидай ёш эркек ва соҳибжамол жувон бир-бирини севиб қолган бўлса нима айб. Расмона мўъжиза! Одатийлиги шундаки, бундай ғаройиб воқеа ўйлаганимиздан ҳам тез учрайди. Бирок, бундай қорхол юз беришини ҳеч ким қутмаган эди: тирбандлик тарқалиб, автомобиллар юра бошлагандан сўнг, ёш эркек (Мажнун, Ромео, Тристан) ўз маҳбуба (Лайли, Жульетта, Изольдасини) йўқотади. Жувон автомобиллар оқимида ғойиб бўлиб кетади. Гапгиб қолган ёш эркек олазарақ қараркан, атрофда бегона одамларни кўради, ёнирилиб қолган фалокатни биргаликда кечирган, дўстга айланган одамларни кўрмайди, қаерга қарамасин, ҳамма ерда бегона одамлар, бегона автомобиллар. Унинг учун ҳаёт тутаганилиги, ҳақиқий ҳаёт у ерда, тирбандликда абадулабад қолиб кетганлигини ёш эркек тушуниб етди.

Қизик ҳолат! Тирбандликда у ҳар қуни қандайдир юмушларни бажарар, ниманидир ахтарар ва шу қуйда келажақдан умидини узмасди, ўзининг тирик эканлигини ҳис этарди. Очик жойда, бепоён кенликда у қимгадир ёрдам берар, қимлар биландир суҳбат қилар, аразлашганларни яраштирарди. Қолаверса, ўз ихтиёрсиз тўхтаб қолган жойда қимнидир севиб ва севибди... Эндиликда эса, Парижнинг осмону фалаккача ёйилган шуъласини кўраркан, ҳаётидаги энг тоғли лаҳзалари, сермазмун қушлари У ЕРДА қолиб кетганлигини тушуниб етганиди. Ҳикоя якулланиб боравергач, унинг суръати ошади (гаплар тузилиши узундан узок бўлиб, мураккаб синтактик конструкциялар қалашиб кетади, нуктага кўзимиз туншмайди, фақат вергул ва нуктавергуллар Ж.Жойснинг салбий таъсири?) ва ҳикоя охирида (алаҳсирашга ўхшаш) мантикий хотима: бош қаҳрамон (қутулгандек, ўша ёш эркек, 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. Кортасар биринчи бўлиб, Борхес ва Маркесгача. одатий, қунора ҳар қуни

бўлиб турадиган воқсада сеҳр ва мўъжиза кўра олди. Оддий, кундалик ҳаётда учровчи воқса ва ходисалар ортида дахшатли манзара, кўрқинчли хавф-хатар гавдаланади: ҳаёт шунчалик шафқатсиз, адоватли 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 ёларканмиз. 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 содиқ қолиб, Кортасарнинг “Сополлак ўйини” (*Raqueta*, 1963) романини Жеймс Жойснинг “Улисс” ва Герман Гессеннинг “Бисер ўйини” билан бир қаторга қўйишади. Ва бу бежиз эмас, албатта. Негаки, бу роман “сеҳрли реализм”нинг ўзига ҳос намунаси тарзида майдонга чиқди.

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

Эзотерика – бу фақат воқифларга, яъни ҳаёт маъноси нимада эканлигини билганлар, ҳаётнинг сиру-синоатларидан хабардор бўлган ақл-заковат эгаларигагина тутқич берувчи билимлар мажмуаси, ўзига ҳос таълимотдир. Воқифлар ҳаёти давомида эгаллаб олган билим доирасида сир сакларкан, бошқаларга у ҳақда оғиз очмасликни афзал кўришади. Эзотерика (юнонча “*esoterikos*”) тушунчаси яширин, сирли ботиний маъносини англатади. Бу таълимотда асрлар оша йиғилган, тўнланган, авлоддан авлодга ўтказиб келинган ва

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

Аслида, эзотерика тушунчаси милоддан аввал III-I асрларда, қадим Юнон ва Миср маданиятларининг қўшилиб ривожланган даврида пайдо бўлиб, таъбир жоиз бўлса, сир-ҳол, сир-аъмол, сиршуносликни, яъни воқиғаларгагина маълум билим доирасини англатган. Асрлар давомида эзотерика санокти файласуф ва донишмандларга эшигини очган, унга санокли мутафаккирларгина қира 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, воқиғалар бегоналар орасида бу ҳақда асло сўз очмаганлар. Демак, воқиғ бўлиш ҳам осон эмас; тўғриси, оддий кишилар улардан кўркишган. Номаълум, мажхул нарса ҳамма вақт инсонни кўркувда ушлаган.

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

Эски хис-ғуйғулар олдингидагидек ҳузур-халоват бағишламай қолганда, янгиларини ахтаришга тушамиз. Дунёдаги жамини мавжуд ранг ва товушлар хиралашиб, ҳаётдан тобора безиб, орзу-умидлар саробга айланиб борган сари, руҳ янги босқичга кўтарилишга,

онг-шуур эса – рух билан мужассам бўлишга тайёр бўлган бир найтда 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 кадам 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 дунёкараши, дунёни ҳис этиши ва дунёга муносабати кескин ўзгаради. Чунки эзотерика – мужодалавий моддиюнчилик (диалектик материализм) ва рух (идеализм) қонуниятлари билан чегараланмаган дунёни ўзгача кўриш, шу билан бирга маънавий-ахлоқий пойдеворга эга бўлишни англатади. Бу нафақат ўзгача дунёкараш ва яшаш тарзи. Нафақат назария ва амалиёт. Бу – тўлиқ анланган ҳаёт. Дунёни тушуниш, англаш. Атрофдаги кишилар ва, энг муҳими, ўз ўзи билан ҳамоҳанг, ўзаро уйғушликда 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 кетмоқда. Чунки фикр улкан кучга эга. Маълумки, сабабдан, яъни фикрларимиздан, оқибат келиб чиқади. Эзотерика, аслини олганда, сеҳрга яқиндир. Сеҳр, мўъжиза, каромат – бу ҳаётни моддий жиҳатдан қабул қилаётган онг-шуур доирасидан чиқиб кетувчи кoinот. Хуллас, кишилар идрок қилиб бўлмайдиган, ғайритабiiй, мўъжизавий, сеҳрли реализмдир.

Ҳолбуки, Марло ва Гётенинг Фауст, Байроннинг Манфреди, Гюгонинг Кюд Фролоси, Томас Маннинг Артур Леверкюни, Михаил Булгаковнинг Устаси – буларнинг ҳаммаси ўз ҳаётини билим тоғининг бағишлаган эдилар.

Кортасарнинг романига қайтайлик. Болалигида сополак ўйнамаган одам бўлмаса керак. Ерни катак-катак чизиб, сополакни катакдан-катакка ҳаққалаган ҳолда тепиб ўтказиб ўйпаладиган болаларнинг қувноқ эрмаги бўлса, бу ерда бутун бошли роман шундай номланган. “Сополак ўйини”. Матн ичида матн. Романда тасаввуфга йўғрилган, яъни илоҳиёт, ғайритабiiй кучларга силқидил ишонишдан 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.

Дарвоқе, асли америкалик, бироқ бутун умрини Парижда яшаб ўтган романнавис Жон Дос Пассос (*John Dos Passos*, 1896-1970) нинг “АҚШ” (*USA*, 1930–1936) деб номланган трилогиясига кирувчи “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 тавдаланади. Бироқ унинг романи, юқоридагилардан фарқли ўлароқ, осон ўқилади, уни идрок қилиш унчалик қийин эмас. Кортасар кўп қатламлардан иборат маъновий ибора, гоҳида икки, гоҳида уч қаватли таъмаъноларнинг 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 ундаи-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 бошлангани билмай қоласан киши. Ушбу фантастикага яқин, баъзан ақлга сиғмайдиган, айтиш мумкинки, гайриадабий, ўта мураккаб калейдоскон, чиқинчи йўли йўқ лабиринт, счими йўқ жумбокнинг ранг-баранг ва хилма-хил фрагментларини бир бутун яхлит ҳолга келтириш, конструктор ўйинчоғидек йиғишни билмай, у ҳақида ёзинга сўз тоқмайсан. Кортасар насрисида Куррари замин сир-асрорлари, табиат жумбоклари, ҳаёт тилсимлари, кенг майдон бўйлаб ёйилган замон ва макон ҳозиру назир. Улар ҳамин қадар эркин талқин қилишга мос келувчи, бир жихатдан аниқ, иккинчидан дудмол сюжет таъсирида юзага калқиб чиққан фикр-мулоҳазаларга манба сифатида хизмат қилади. Романинг гоҳида тугалланмаган фикр, чала қолиб кетган жумла, гоҳида мавҳум ва пала-партиш чизилган лавҳалар шаклида паноён 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 рабоб, сержило парда ортида яширилган,

қадрли меҳмондек қутилган жавоб, аниқроғи асарнинг асосий ғоясини, бош тугунининг ўта аниқ ҳал этилишини кўрсатиб бераётгандек бўлади. Лекин охиригача анланмаган, кўккисдан 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, худди 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, паллапартишлигини, инсоннинг ҳаёт маъносини эбадий ахтаришга маҳқум этилганлигини, одатга айланган ҳаёт, кўникиб келинган яшаш тарзининг абсурдлигини алоҳида таъкидлайди. Мубҳамлик, дудмоллик, аниқ ифодаланмаганлик ва ихтиёрый талқин яна бир муҳим фикрчи рамзий маънода бизгача етказди. Бу фикр асосида мураккаб сюжет қурилади, яъни воқелик субъектив тарзда идрок қилинади, ҳаттоки элементар нарсаларнинг асл маъноси, туб мазмун-моҳияти қарашга боғлиқдир. Романнинг якуний қисми – хотимаси очиқ, нағижанда ўқувчи конфликт ҳал этилишининг аниқ формуласини тополмайди. Охириги сўзни айтиши, охириги нуқтани қўйиши китобхон зиммасига юкланган.

Сержилива ранглардаги хис-туйғулар билан вобаста кечаётган мушоҳаданинг мураккаб жараёнини мохирона ақс эттириши, онг оқимини сўзма-сўз баён этиши адиб новаторлик изланишларининг чўккиси десак янглишмаймиз. Ёзувчи ҳар бир инсонга у ёки бу даражада таниш хис-туйғулар манзарасини бадиий жиҳатдан ёрқин, психологизм нуқтаи назаридан эса аниқ ва ишонarli қилиб тасвирлайди. Шу тариқа у китобхонни кадам-бақадам ўзининг жиловлаб олмас фантазияси, рангларга бой бадиий дунёси билан таништириши. 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 мусика оҳанглари янграши мумкин, қайсиқим ноталар ўрнида ҳарфлар ва аксинча... Умуман олганда, роман шунга ўхшаш моҳирона ўйланган ва ишланган сюрреалистик “ҳийла-найрағ”ларга бой. Иккинчидан, ҳикоя килиш услубининг яна бир сеҳрли хусусияти вақт оқимини тасвирлашда мужассамлашган. Вақтнинг асосий парадоксал хусусияти шундаки, назик 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 кўямиз. Вақт оқимини романда бутун вужуд билан сезиш мумкин, ҳатто ушлаб кўриш ҳам мумкин. Бу – китобхон дунёси ва Кортасар бадийи макони ўртасидаги бир кўприк ҳолос.

Кортасар ижоди хусусида умумий маъзарани тўлдириш мақсадида бевосита роман проблематикасига тааллуқли жихатларига 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 киёмат-қойим бошланади. Аммо биз бор кучимизни жамлаб, секин-аста ёки шу заҳотиёқ (бу ерда ҳамма ҳар хил) ўзимизнинг табиий ҳолатимизга, ақлирасо, эс-ҳуши жойида одам қиёфасига қайтамиз. “Сонолак ўйини” романи бош қаҳрамони эса табиий ҳолатини аллақачон йўқотган, ҳаёт ва табиатни мувозанатда сақлагувчи ҳар қандай меъёр, мезон, тамойилларни инкор этувчи шахс сифатида тавдаланади. У дунё ва кишилиқ жамиятини бошқариб турувчи қонуниятларни мутлақо қабул қилмайди. Ҳаёт унга умидсизлик, руҳий тушкунлик, мушкулот ҳаробасига ҳамда бемаънилиқ, абсурд зимистонига айлангандек кўринади. Унинг битмас-туганмас ташвиш-ҳаракатлари, охир-поёни йўқ уринишлари, узлуксиз изланишлари боши берк кўчага кириб қолишга маҳкум этилган. Улар қаҳрамон қалбини оғритади, ҳолдан тойдиради, тинка-мадорини қуритади, қалбини азоблайди, тилка-пора қилиб бурдалаб ташлайди, пировардида

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

Орасио Оливейра жамият тартиб-қоидаларини назар-писанд қилмайди. У атрофдаги кишиларнинг эс-хушини, фахму-фаросатини, бир сўз билан айтганда, бутун қалбини эгаллаган (эзгу ёки ёвуз) интилишларида иллюзия, азалий ва абадий сароб, алдаш ва алданушларни кўради. У ҳар қандай фаолиятдан кочади, ҳаттоки элементар юмушларни бажаришдан ҳам бош торгади. Унинг фикрича, бундай тузилган йўл, яъни “ортиқча” нарсаларни миядан чиқариб юбориб, беҳуда уринишларни унутиб, асл моҳият, орзу қилинган “марказ”, “ибтидо нуқтаси”гача етиб бориш мумкин. Бу – Оливейранинг “ҳаёт кemasидан иргитиб ташланиши”, “тўхтовсиз оқаётган ҳаёт дарёсининг қирғоғида қолишни”нинг асосий сабабиларидир. У маҳбубаси Магани кўйиб юборади, биргаликда тинч-тоғув яшаш ташаббусини қўлдан бой беради, Мага муҳаббатини сезмайди. Ҳаётни тўғрилаш учун аниқ у, бахтга элтувчи тўғри йўлдан юрولмай, Маганинг нажотбахш маслаҳатларини, қийинчиликлардан халос элувчи интилишлар тизгинини қўлдан чиқариб юборади. Умуман олганда, тақдир унга кулиб бокканда ва одамлар унга меҳр кўзи билан қараган бир пайтда қулай фурсатдан фойдалана олмайди. У туркираб яшнаётган гўзалликни, тўлиб-тошиб оқаётган ранг-баранг ва хилма-хил ҳаётни, реаллик ва юксак орзунини, 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 вақтинкор” катакчалардан сакраб ўтмасин, етишиб бўлмас мақсадга айланиб қолаверадн.

Орасио Оливейра ёлғиз. Фожиали вазият ҳисобига эмас, ҳалокат 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, лосоғлом тасаввурда адоватли бўлиб туюлган, совуқ шамоллар эсаётган бу дунёда у ўзига жой тополмади. Ҳаттоки дўсти Травеллернинг беғараз қўмагини, ҳар қандай вазиятда ёрдам кўлини чўзишга тайёр экадигини,

самимий хайрихоҳлигини сеза туриб ҳам, руҳан эзилиб, азоб-укубат чекди. У бутун борлиқдан ўзини олиб қочди. Қўёнинг ҳаёт-бахш нурларидан, ойнанинг ёғдусидан, баҳор шамолининг баҳри-дилчи очгувчи муаттар хидидан, шаррос ёғаётган ёмғирнинг кайғу-ҳасратларни ювиб кетувчи роҳатбахш томчиларидан химоя қилувчи қалин ва баланд девор куриб олди, дўстлари билан алоқани узди, десак тўғри бўлади. Романнинг охири бобида муаллиф, худди шахмат тахтачасида доналарни териб чиққандек, позицияларни аниқ қўйиб чиқади – Орасио Оливейра энг яқин дўсти ва севгилисига ишонмай қўяди, кичкина хоҳасининг эшигини ичкаридан запжирлаб олади, бузиб бўлмас гов-тўсик ўрнатади. Энг даҳшатлиси хонасида турли қалинликда, турли рангларда, ҳар хил узунликдаги ипларни осиб ташлайди, худди ипак қуртидек пилла ўрагандек, ўзига қобик ясайди ва унда яшириниб олади. Рамзий маънода иплар – бу ечилмас даражада чигаллашиб кетган кўркувлари, даҳшатли тасавури, шубҳа ва гумонларидан ҳосил бўлган “фикрлардан тўкилган тўрлар”дир. Унинг “худуди” ва ўза одамлар “худуди” ёки “қора шарна худуди” ўртасида алоқа ҳам, БИРЛИК ҳам, ҳамжихатлик ҳам йўқ. Бунинг ўрнига катъиятли норизолик, вокеликни узил-кесил қабул қилолмаслик, “назокатли” эркпарварликка интилиш, тақдирга бўйсунишдан кўра, охиригача курашинга тийёр туриш каби фазилатларни кучли ирода ва буқилмас руҳ соҳибининг олижаноб исёнкорлиги деб бўладими? Бизнингча, йўқ. Адолатсиз бўлиб кўринган вокеликка қарши чикмоқчимисан – 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, севниш ва севилниш ҳиссиётини сабот ҳамда матонат билан тарбиялаш ўрнига ўзини телбалликка солишни афзал қўради*. Ноёб ҳислат ва юксак фазилат эгаси бўлишига қарамасдан, унинг ҳаётиа бўлган муносабати, ҳаётга боқиши четдан разм солиб турган кузатувчи одамнинг қарашига ўхшайди. Юқорида айтилган камчилик ва нуқсонларга, шунингдек, кўшимча тарзда манманлик, такаббурлик, ўрини ва ўринсиз виқорлик унга халақит беради. Орасио Оливейра атрофдагиларга изза-икром кўрсатишга ишонилмайди, яқин кишиларининг раъйини қайтармаслик, уларнинг фикрига қулоқ солиш, уларнинг ҳурматини жойига қўйиш ҳақида ўйлаб ҳам кўрмайди. Қолаверса, *у инсоният минг йиллар давомида тўнлаб келган тажрибани ҳам у хато, янглиш деб ҳисоблайди, бошиқа одамларнинг*

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

Тан олиш керак, Орасио Оливейра ўқимишли, айниқса санъат соҳисида унинг билими юқори даражада. Аммо шу билан бирга у ўзининг кенг билимларини мос келувчи оқимга йўналтира олмайди. Эгаллаган билимлари унга ҳалал бераётгандек, ортикча юк бўлиб уни толиктириб қўяётгандек туюлади. Орасио Оливейранинг армонлари, эзгу истак-хоҳишлари, орзу-умидлари ноаниқ, дудмол, худди тумандек гўрт томонга ёйилиб кетганга ўхшайди. Шундай бўлса ҳам, у ушбу тартибсизлик, шалланартишликдан ва қардандир сиртдан, ташқаридан янги, мукаммал, бенуксон система тугилади, деб ишонади. Гарчанд узок кутилган ва қимматга тушган мутлақ ҳақиқат, бутун мавжудотнинг азалий ва абадий ўзгармас бирламчи асоси бўлмиш рух, юксак ғоя объектив воқеликда муайян стандартга солинган меъёр ёки мезон эмас, балки бизларнинг садоимиз, шаффоф биллурдек тоза кўнгулдаги аксимиздир. Таъбир жоиз бўлса, ҳиссий, аклий ва маънавий-ахлоқий тажрибамизнинг мағизи, аж-долларимиз ва замондонларимиз қўлга киритган юксак муваф-фақиятлар ҳосиласидир.

Чунончи, кунлардан бир кун Оливейра йўл-йўлакай Мага билан “метафизика дарёлари” хусусида баҳслашиб қолади. Маганинг ик-рор бўлишича, у бу дарёларда бемалол сузади, Оливейра эса беҳуда уринади, нималарнидир бепатижа қидиради. Муаллиф, бир қараш-да, таажжуб ва мужмал бўлиб кўринган иборанинг маъносини ба-тафсил изоҳлаб бермайди. Бу образли иборада романинг асосий метафораси мужассам этган деб ўйлаймиз. Тахминимизча, “мета-физика дарёлари” – бу бахтга олиб келувчи ёки ҳамин қадар, ўз-ўзи ва одамлар билан сулҳ тузиш, муроса йўлини кўрсатувчи нажот-бахш дарёлардир. “Метафизика дарёлари” – бу онг оқими, ҳаёт маъносини билишга стакловчи оқим. Бу оқим ҳар бир инсон ҳаё-тига маъно-мазмун бағишлайди, сержило ранглар билан уни ярқи-ратиб юборади. Бу дарёлар Жаннат денгизига, уйғунликдаги ҳаёт уммонига қўйилиб кетувчидир.

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

ни биз беришимиз керак. Муаллиф ўз қахрамонига бундай имкониятни беради. Романда сурбетларча муносабат, беадабона хагги-харакат, кўпол савол ва жавоблар тўлиб тошганлигига қарамасдан, якунловчи сўз қутилмаганда инсонпарварлик, одамохушлик руҳи билан сугорилган бўлиб чиқади. “Қора шарна” худуди эзгулик, меҳрибонлик, саховат, бир-бириги сўзсиз тушуниш, яқин дўстларнинг бегараз ёрдами ва муҳаббати орқали Оливейра худуди билан яқинлалиб бораверади.

Тасаввур килинг, асфальтда сополак ўйини учун чизилган каткакчаларга кўзингиз тушиб қолганида миангизга катта роман ёзиш ҳақида фикр туғилган бўлармиди? Албатта, йўқ. Хулио Кортасарга эса шундай фикр келди. Эҳтимол, ушбу болалар ўйинини кузатганда, унинг миёсида “Сополак ўйини” (Игра в классики, Rayuela, Hopscotch, Marelle... Бу сўзининг ёзилиши, ўқилиши ҳар хил, маъноси эса бир хил) романининг ғояси туғилгандир. Устига устак, зинҳор “болалар романи” эмас, балки “интеллектуал роман” ғояси келгандир.. Бир қарапда, 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 каттакка сакраб ўтиш” структурасини, балки муаллифнинг тасаввурдаги ўйинга ўхшаш “хаёт образи”ни ҳам ифодалайди. Муаллиф яратган ушбу “хаёт образи”ни қабул қиларканмиз, “Ер”дан орзу килинган “Осмои”гача “сакрашга” ҳаракат қиламиз. Роман, кўринишидан қатъий назар, ХАЁТ ҳақида эканлигини фахмилан кийин эмас, назаримизда.

Ҳаётнинг бир томонида – Париж. Сайёрамизнинг исалган бурчагидан келган ўқимини, билимдон одамларнинг бошланасига айланган Париждан бошқа яна қайси шаҳар буидан гўзал, илҳомбахш маконга айланган? Романининг биринчи қисми исёнкорлик руҳи билан сугорилган, лекин Орасионинг исёни, реал исёнга қараганда, таъбир жоиз бўлса, эстетик ва бадиий тафаккур исёнидир. Руҳан, фикран бир-бирига яқин ижодкорлар гуруҳи, аксарият томонидан итоат қилинадиган меъёрларга, янаш тарзини “ғайриинсоний меъёр”ларга қийёслаб янашдан кўра, аниқроғи, катакчадан катакчага сакрашдан бош тортаркан, атрофида ўз қонуниятлари асосида яшовчи кичкинча бир дунёни яратади. Аслида, биринчи қисм – бу бошқа матнларга ҳавола қилувчи, бошқа матнлардан тап тортмай

олинган парча, ошкор ва яширин иктибос ва реминисценциялардан поорат кўламдор интеллектуал диалогдир. Уларни ҳаттоки энг ақлли, доно, билими бекиёс одам ҳам пайкаб олиши амри маҳол. Романнинг биринчи қисмида бош қахрамонлар, ўзларининг ёшларига умуман мос келмовчи ҳислат, яъни ўзига ва атрофдагиларга максимал талаблар кўювчи ёшлар қиёфасида гавдаланади. Табиийки, улар куюшқондан чикиб кетишади, эс-хушни қамраб олган ҳис-туйғулар охириги меъёргача боради.

Ҳаётнинг бошқа томонида эса – Буэнос-Айрес, Орасио Оливейра юраги яшаган макон – ватанига қайтади (Кортасар билан айнан ўхшашликни сезаяписизми?). Аргентинада эса вазият жиддий, ҳамма учун ягона тартиб-қоида ўрнатилган. Тартиб-интизомга риоя қилмаган ҳар бир фуқаро бешиафкат жазоланиши муқаррар. Орасио бунга кўниқолмасдан жамоат тартиб-интизомига бузади ва жазоланади. Шу тарика у, ўзи сезмаган ҳолда, сополак ўйини интирокчисидан “сопол топча”га айланади. Аргентинада собик дўсти ва унинг хотинини тасодифан учратиб қоларкан, уларни “эгизак” деб атайди. Тревеллер ва Талига, ўзига ҳос 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” ижодқоридир. Унинг ижодида “сеҳр”, “мўъжиза” реал, яъни ҳақиқатда мавжуд бўлган нарсаларда – сизара тутунида, ёруғлиги хира фонусда, танго ва Жазнинг оҳанграбо садоларида, қоидалари қушдан кунга ўзгариб турувчи ҳар хил ўйинларда, тунги шаҳар бўйлаб сандироклаб юришларда мужассам этган.

Тасодиф гардини айланиб, ўз эркинлиги онг оқимига топшириб, оким бўйлаб сузасан. Бу ўзига ҳос “маданият ҳавзаси”. Агарда одамлар қалбига, юрагининг сирли ва яширин бурчакларига, ички оламига мўрачаб назар ташлашни истасанг, ёки ақлу-заковатингни, билимингни текширмоқчи бўлсанг, марҳамат, – “Сополлак ўйини” романи қаршингда, ўз саҳифаларини қамоли охтиром ила очиб беради.

Зиддиятлардан мохирона тўкилган жимжимадор матода бир мигги одамча ўралиб қолди. Нега дейсизми? У авлоддан авлодга ўтиб келувчи, ҳаётимизни тартибга солувчи, инсоний ҳислат ва фазилатларимизнинг меъёр ва мезонларини белгиловчи маънавий-ахлоқий меъёрларни қабул қилишдан, уларга риоя қилишдан бош гортади. Аксинча, уларни мустақил яратмоқчи. Ўзи эса бир аҳвол-

да. Иккиланиб турибди. Нимадан бошлашни билмай гарап, қўл қовуштириб ўтиришга мажбур. У хар қандай олдиндан белгиланган ва қатъий ўринатилган тартибни, хоҳ у бомдодда қўш чикиши бўлсин, хоҳ у шомда ой чикиши бўлсин, барчасини ёмон кўради, унга жон-жаҳди билан қарши чиқади. Иложсиз, чиданга мажбур эмас, балки маҳкум этилган! Алҳосил, бу митти одамча бир нарсга эҳтиёж сезади. Не-не машаққатлар, қурбонликлар, йўқотишлар эвазига унга ўз-ўзи ва бошқалар билан инок, тинч-тоғув, баҳам-жихат, бамаслаҳат яшапга ёрдам берувчи нарсани излайди.

“Сонолак ўйини” романини бир кунда, умуман, белгилли бир муддатда ўқиб чиқиш мумкин эмас. У, Томас Манн таъбири билан айтганда, интеллектуал романдир. Уни худди Марсель Прустнинг “Йўқотилган вақтни ахтариб” туркуми, Жеймс Жойснинг “Улисс”, Томас Маннинг “Сехрли тоғ” (*Der Zauberberg*, 1924), Герман Гессенинг “Чўл бўриси” (*Der Steppenwolf*, 1927), Франц Кафканинг “Жараён” (*Der Prozess*, 1925) ва “Кўрғон” (*Das Schloss*, 1926), Жан-Поль Сартрнинг “Бехузурлик” (*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 “Алхимёгар” (*O Alquimista*, 1988), Умберто Эконинг “Атиргул исми” (*Il nome della rosa*, 1980) романларидек мутолаа қилиш, “мағзини чақиш” лозим. Бу романлар осошликча туткич бермайди. Сабаби, уларни тушуниш, аниқроғи, нима билан туғалланишини олдиндан бапорат қилиб бўлмайди. Улар сермулоҳазали, бамайли хотир ўқилишни тақозо этади. Унг муҳими, роман чуқур ва кенг билим соҳиби бўлган ўқувчига бахтли, хузур-ҳаловатга тўла онларни ҳая этади.

Бошида роман ўзига сехрлаб қўяди: Париждаги гўзал манзараларнинг тасвири, муаллифнинг “интеллектуал” услуби, боблардан бобга ўтиш оралиғида тақдим этиладиган “сонолак ўйини”... Кейинчалик аста-секин бу “авангард”дан, “модернизм”дан, “ўта акллилик”дан, фалсафий маънога эга теран фикр-мушоҳадалардан чарчаб кетсап киши. Аммо, сабот билан ўқилишни лавом этирарқанмиз, абсурд, яъни ақл бовар қилмаслиғи, ақлдан ташқаридаги хайратланарли саҳналарга дуч келамиз.

Роман ўзига мафтун этади. Сернардоз услубда ёзилган кўн бўғилли гапларнинг чангали диққатимизни қўйиб юбормайди. Сер-

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

Муаллиф саралаб жило берган сўзлар ортидан зеҳни наст, билими тор ўқувчи, ҳақиқатдан ҳам, ҳеч нарса: на тарихни, на қаҳрамонларни, на серёмғир Парижни, на сокин оқаётган Сенаи, на серкуёш Буэнос-Айресни, на уммонга туташ Ла-Платани кўра олади. Амимиз, унинг кўзи романига тушганиданок, матн ҳарфлар ва тилиш белгиларига сочилиб-тўкилиб кетади. Зеҳни ўтқир, билим доираси кенг ўқувчи эса сўзлар, лавҳалар, муаллиф тартиб билан йиққан матн ортида ОЛАМни кўради. Зеҳни, нигоҳи ўтқир ўқувчи романининг биринчи, яъни Париждаги ҳаётга бағишланган қисмида ҳамма нарсани пайқаб олади: Шаҳарнинг жин кўчаларини, Сенанинг лойқа сувида жилваланиб турган чироклар ёғдусиши, куюк тутун қошлаган тор хонани, қаҳрамонларнинг бир-бирига бўлган шахвоний ҳиссиётини, Жаз садоларини, арзон май-шароб таъми ва сивара ҳидигача сезини мумкин. Ларзага келтирувчи онг оқими! Ҳа, Хулио Кортасар сўзини моҳир устаси. У сўзга юксак маҳорат билан сайкал бераркан, сўзнинг шу пайтгача намоён бўлмаган сеҳрини очади, сўзга худди зарғардек санъаткорона “ишлов беради”.

Аслида, Орасио Оливейра ўз онининг имкониятларидан ташқари, ўзга нарсаларга ишонилдан маҳрум этилган. Ватани Аргенти-

надан фалак гардиши билан Парижга бориб колган ажнабий Орасио Оливейра, Буэнос-Айресни сира унутолмайди. Бирок 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 тошганини кузатамиз. Бироқ тўзал ва бағри кенг Париж Орасио Оливейра ишончини оқламайди, орзуларини саробга айлантиради. Гўё амалга ошгандек бўлиб кўринган орзу, аслида зерикарли ва мазмунсиз якуни тошган бўлиб чиқди. Аммо у орзусиз, мақсадсиз яшай олмайди. Ҳаёлида шифқатсиз бўлиб кўринган воқелик, там-ҳасратга тўла ҳаёт чангалидан Оливейра кочиша, олдинги ҳаётига нуқта қўйиб, янгича яшашга ҳаракат қилади. У ва унинг кам сонли содиқ дўстлари ҳаётни бир аллозда кечишига кўниккан одамларнинг яшаш тарзидан ўзларига ҳимоя қўрғонини қуришади, адоватли ва ваҳший дунё таъсиридан, ҳаётнинг бемаънилигидан сақлагувчи девор кўтаришади. Аргентинага қайтиш ҳеч нарсаши ўзгартирмаса-да, бинобарин Оливейра ва унинг янги дўстлари олиб борган ўйин қоидалари ўзгаради холос.

Кортасар, сополак ўйини қоидаларини ўзгартирмасдан, китобхонни ўйинга қўшилишга ундайди. Аниқроғи, муаллиф ва унинг позиктаб ҳамда инжиқ фикрининг айни пайтда қай тарафга бурилишини, эгри-бугри йўлда юришини аниқлашга, олдиндан башорат қилишга “чақиради”. Юқорида таъкидланганидек, катакдан катакка сакровчи болаларнинг қувноқ ўйини қоидалари роман композициясида қўлланилади, унинг ўқилиши учун эса камида икки вариант тақдим этилади. Романни тўғри чизик бўйлаб, яъни бобларнинг кетма-кетлигида ҳамда, муаллиф тақдим этган чизик, яъни бобларни худди катакчадан катакчага сакраган қуйда ўқиш мумкин. Шунга мос равишда, аниқроғи, ўқилишига қараб, сахнадан сахнага ўтиш ҳам, воқеалар ривожининг мантии 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 қилишган “бирлашиш” бўсағасида турадимиз йўқми

буни адолат тарозисига кўйиш китобхон зиммасига юклатилган. Ҳақиқатдан ҳам, муаллифнинг ўзига хос услуби: бадиий образларнинг бир-бири билан қоришиб кетиши, роман матнига сингиб кетган мажозий маънолар, сюжетнинг магикқа зид ривожланиши, чи-пакамига – 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 ёпик доирани ҳосил этмай, “очиқ” структурага эга, яъни матннинг чек-чегараси йўқ. унга сон-саноксиз мазмун ва маънолар сингириб юборилган, уни талкин қилишнинг жуда кўп йўллари мавжуд; б) роман матни “иккиламчи”дир, яъни у кўнраб иқтибос, реминисценция, хавола, бошқа матнлардан олинган бутун бошли парчалардан яратилган, бу эса, ўз ўрнида, матн ичидан “ёриб ўтиб”, ҳақиқий полифония (кўп овозлилик) ни ҳосил этади; в) матн “ўзгарувчан” хусусиятга эга, яъни сюжет замирида ётган воқеалар динамик тарзда бир-бирини алмаштиради; бунга ўқувчи билан доимий диалог олиб бориш ва узлуксиз тарзда маъно ҳамда мазмунни яратиш орқали эришилади; г) матн (анъанага зид равишда) муаллифга эга эмас, матн устидан “ҳокимлик” ўқувчи қўлида, айнан у матнни “бошқаради”, унинг роли бевосита фаолланилади; д) матн, таъбир жоиз бўлса, “эхтиёж ёки зарурат”, “истеъмоладан ёки шахсий манфаат” объекти эмас, балки ҳузур-халоват, завқу шавқ объектига айланади, ўйин биринчи планга чиқади, ўқувчи ўйинга “жалб этилади”; е) ёзув (бадиий тасвир усули) ва ўқиш (бадиий 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 бадиий асар доирасидан чиқиб кетишга ҳаракат қиларкан, ўз олдига нафакат бадиият ёки эстетика нуқтаи назаридан нодир асар яратиш мақсадини қўяди, балки янги ўқувчи, маслакдон, ҳамфикр ўқувчи вужудга келиш учун замин ҳозирлайди. Қолаверса, пассив эмас, шунчалик хаваскор ўқувчини эмас, балки фаол, ижодкор, “яқинловчи қисм”ни, “энг сўнги маъно”ни қатъиян рад этувчи, ўзаро тенг маданий тилларнинг беҳал кенг майдонига “кириша” оладиган интеллектуал ўқувчи учун астойдил меҳнат қилади. Кортасар ўз ўқувчисига “бўюртирма ада-

биёт”, онг ва тафаккурнинг бир ёклама, бир чизик бўйлаб ривожланиш ҳамда “бир қолип”га солинган санъат асаридан “енгиб ўтиш” йўлини кўрсатади. Хуллас, ёзувчининг асосий дастуриламали – серкирра мазмун ва маънога тўла дунёга кеш қараш, ўзининг бадий оламини яратишдир.

“Сехрли реализм”нинг яна бир намояндаси *Алехо Карпентьер* (*Alejo Carpentier*, 1904-1980)нинг ижодий йўли 1920-йиллар Кубада бошланди. Ёш адиб Гаванада чиқадиган бир нечта даврий нашрларда маданий ҳаётга бағишланган рукни олиб бораркан, эрксевар Куба халқини Европада содир бўлаётган туб ўзгаришлар, жумладан адабиёт ва санъатга оид янгиликлар билан таништириш, кун тартибда турган энг долзарб вазифа эканлиги, бир сўз билан айтганда, “Лотин Америкаси соати Эски дунёнинг вақтидан анча ортада қолаётганини” теран ҳис этаркан, Марказий ва Лотин Америкаси халқлари учун маданиятлар яқинлашуви жараёнини фаоллаштириш канчалик зарур ва муҳим эканлигини англаб етади. Ёзувчи, адабиёт ва санъатдаги янгиликлар, туб бурилишларнинг ўша давр мафкурасидаги ўзгаришлар билан чамбарчас алоқадорлигини ҳис этади, шу боис санъатда дадил новаторлик, ижодий изланиш, санъатга янгича руҳ олиб кириш учун жонбозлик кўрсатган ва Лотин Америкасининг бир нечта давлатларида ҳокимият тепасида турган ҳарбий хунталарни кулатиш, мустамлакачилик зулмидан озод қилиш ҳаракати учун жон фидо этишга тайёр бир гуруҳ ижодкорларнинг мурожаатномасига нафақат ҳамфиқрлик билдиради, балки уларнинг ҳаракатида ўзи ҳам фаол қатнашади. Унинг бундай жасуруна фаолияти қимматга тушди: ўзининг биринчи романини адиб камокхонада ёзиб тугатди. Сафдош ва дўстларининг сайъ-ҳаракатлари туфайли озодликка чиққач, Кубада мустабил тузумни ўрнатган ва ҳокимиятни ўз қўлига олган Херардо Мачадо сиёсати таъқибидан хавфсираб, 1928 йил Кубани тарк этади. Ўша пайтдан бошланган “тобланиш даври” адиб тақдирини Европа билан чамбарчас боғлаб қўйганди. Карпентьер учун Париж янги, нотанин шаҳар эмасди. Кубада туғилиб ўсганига қарамасдан, у 1916 йил оиласи билан Парижга кўчиб келиб, мусикий мактабларнинг бирида таҳсил олади ва яна ортага қайтади. Дунёнинг у четидан, бу четига кўчиб юриш, ташвишларга тўла қўнимсиз ҳаёт, сарсон-саргардонлик адиб ҳаётида ўз изини қолдирмасдан ўтмади. Нима бўлганда ҳам, Карпентьер икки қитъа хавосидан нафас олган ижодкор бўлган, десак муболаға бўлмайди.

Парижда Карпентьер сюрреализм (фр. *surrealisme* – реализмдан устун) адабий окими билан якиндан танишади. 1920-йиллар бошида шаклланган ушбу йўналишнинг асосчиси ва назарийчиси, француз адиби Андре Бретон (*André Breton*, 1896-1966) билан ижодий ҳамкорлик қила бошлайди. Дарвоқе, “сюрреализм” атамаси 1917 йил француз шоири, Европа шеърлятида майдонга келган авангард оқимлар етакчиси бўлган Гийом Аполлинер (*Guillaume Apollinaire*, 1880-1918)нинг поэзиясида илк дафъа номга олинган эди. Сюрреализм назарийчиси Андре Бретоннинг “Сюрреализм инкилоби” (*La Révolution surréaliste*) журнали тахририятида фаол ижод қилган бир қатор ижодкорлар (Луи Арагон, Поль Элюар, Филипп Супо ва бошқ.)нинг адабиёт, санъат, фалсафа ва ижтимоий ҳаётга бағишланган танқидий мақола ҳамда эсселари чош этиларди. Лйниқса, адабиёт ва санъат оламидаги ўзгаришларга ўз муносабатини билдиришга шай бўлган Карпентьер ҳам журнал фаолиятидан четда қолмади.

Дарҳақиқат, Андре Бретон атрофида ёш ва истеъдодли ижодкорлар тўпланишган эди. Уларнинг сайъ-ҳаракати туфайли “Сюрреализм инкилоби” журнали санъат аҳли эътиборини ўзига қаратди: чош этилган мақолаларнинг долзарблиги, кескин танқидга йўғрилганлиги билан эмас, балки ёш ижодкорларнинг шовқин ва машманали шеърй машқларида авангард гоъларнинг кўтаришгани сабаб эди. Нафақат Франция, балки бутун Европа буржуа тузуми ва унинг мафкураси ёш қаламкашларнинг бу каби “ижодий фаолияти”га бир вақтнинг ўзида ҳам қизиқиб, ҳам ҳадиксираб қарарди. Серғалва ҳаёт, тартибсизлик, ошқора намоён этилаётган “исёнкорлик” янги адабий-эстетик йўналишнинг мустақкам пойдевори бўлолмастлигини Бретон яхши тушунар эди. Устига устак, ёш ижодкорларнинг охирини ўйламасдан бу куйдаги “қийқирик” чиқишлари бутун Европа ижод аҳлини хайратга солди. Ҳагго машҳур француз адиби, Нобел мукофоти лауреати Анатоль Франс (*Anatole France*, 1844-1924) вафотидан хабар тошган сюрреалистлар намойишқорона хурсанд бўлишиб, дафи маросимида ўзларининг “Мурда” (*Le cadavre exquis*, 1924) деб номланган памфлетини эълон қилишади. Унда “даврининг виждони” деган номга сазовор бўлган адибни таҳкиромуз тарзда “француз адабиётининг охирги қарияси” дея аташ билан, ўзларининг нодонлиги, қалтафаҳмлиқларини барчага намоён этишди. Бу эса Бретон ва унинг журнали билан ҳамкорлик қилган ёш ижодкорларнинг беадаблиги, сурбетлиги ва бошбошқоқлигининг сўнгги чегарасига етганлигидан дарак берган

эди. Шунга карамасдан, сюрреализм адабий оким сифатида, Европа адабиёти ва санъатида ўзига мустахкам кўрғон қуролмаган бўлса-да, анча вақт давомида шەъриятда етакчилик қилди. Кўпгина мусаввир, бастакор, шоир ва драматурглар ижодига таъсир кўрсатди десак янглишмаган бўламиз. Мухим жиҳати шундаки, сюрреализм – бу нафақат ўз дастурига эга бўлган адабий оким, 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 калф этишга ҳаракат қилишни уқтираркан, “Катта кашфиётлар ҳар доим ҳаёт учун таҳлика туғдиради, ҳар бир ижодкор ўзининг “одиссея”сига оғланиши ва уни шон-шараф билан адо этиши лозим”, деб ёзади. Шу тариқа ҳақиқатга қанчалик яқин экастлигини намоён этади. Бироқ, сюрреализм, таъбир жоиз бўлса, жамоавий ҳодиса, кўпинча мазкур йўналиш ичидаги ижод ҳам жамоавий характерга эга бўлди. Бошқа адабий йўналиш тарафдорларидан фарqli ўлароқ, 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 рангтавирда 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 Винсенг ван Гог, Поль Гоген, Анри Матисс, Пабло Пикассо каби мусаввирлар, Андре Жид, Жак Превер, Жан-Поль Сартр, Андре Моруа, Поль Элюар, Натали Саррот сингари адиблар ўз ижодига илҳом тондилар.

Сюрреализм адабий окимига 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 баптарасини намоён қила бошлаган фашизмни ҳам аёвсиз қораладилар. Айнан сиёсий ва ижтимоий фаолиятлари кейинчалик сюрреалистлар ўртасида ўзаро хусумат ва адоват, ишончсизлик уруғини сеиди. Иккинчи жаҳон уруши йилларида сюрреалистлар-

нинг кўпчилиги АКШда бошлана 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 мустақкам эътикод, бир жоп ва бир тап гуруҳдек ҳамжихат ижод қилмайдилар. Фақат Андре Бретон, 1957 йил сюрреализмни “янгича кашф этилган сехр” дея номлаб, то ҳаётининг охиригича ўзининг мақола ва чиқишларида ўзи раҳнамолик қилган сюрреализмнинг ҳаётгиллигини таърифлаб ўтди.

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

1925 йил Карпентьер ҳам Париж, ҳам Мадридда яшаб ижод қилган гватемалалик ёзувчи *Мигел Анхел Астуриас (Miguel Angel 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 баёнида: “Замирида Лотин Америкаси ҳиндуларининг урф-одат ва анъаналарини ёрқин акс эттирувчи ижодий мувафаккиятлари учун” деб ёзилганди. Ва, бу бежиз эмас, албатта. Унинг Лотин Америкаси губ аҳолиси бўлган ҳиндулар мифологияси, қадим афеона ва ривоятлари негизда ётган тафаккурнинг ўзига хос жиҳатларини очиб берган “Маккажў-хори одамлари” (*Hombres de maíz*, 1949) романи “сехрли реализм”нинг ёрқин асарига айланди. “Довул” (*Viento fuerte*, 1950), “Яшил Ота” (*El papa verde*, 1954), “Дафн этилганларнинг кўзлари” (*Los ojos de los enterrados*, 1960) каби романлардан иборат трилогиясида олиб “замонавий мустамлакачилик”, яъни бир қатор империалистик давлатларнинг собик 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 ҳиндулар ҳаётига бағишланган мавзу ва сюжетлар билан қоришиб кетганлигида кузатамиз.

“Лотин Америкаси романи” учун замин ҳозирлаган бадиий ва эстетик қарашлар шу аснода шаклланган эди. Кенг ва бепоян оламини Марказий ва Жанубий Америка қитъасининг туб аҳолиси – ҳинду кўзлари билан кўриш, асрлар мобайнида қоришиб-араланиб кетган уч ирқнинг хогирасини “жонлангириш” – бу мураккаб вазифани нафақат Астуриас, балки Карпентьер ҳам ўз олдига қўйган. Карпентьерга бу оҳанглар бегона эмас эди. У ҳиндулар, Африкадан мажбурлаб олиб келинган қора танлилар, испан ва португаллар, улардан тутилган метис ва мулатлар ҳаёти билан яқиндан таниш бўлган. Маълумки, йил бўйи қуёш чараклаган улкан маконда, яъни Қариб денгизи ҳавзасида ўзига хос маданият шаклланган эди. Унинг негизини ноёб қоришма: Ер юзидан йўқолиб кетган қадим цивилизациялар, европалик истилочилар. Африкадан қулиққа олиб келинган қора танлиларнинг тили ва маданияти ташкил қилди. Карпентьернинг “Экуэ-Ямба-О!” (*Ecue-Yumba-O!*, 1933) номли романида икки маънавий-ахлоқий ўлчов, яъни қора танли ва оқ танлиларнинг олами бир-бири учун мутлақ ёшиқ 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 эдилармикан? Инсоният бу чигал муаммони ечолармикан? Шу ва шу каби саволларнинг ечимини топишга ҳаракат қилган Карпентьер ўзининг қачонлардир бошлаб қўйган, лекин маълум сабабларга кўра яқунланмай қолиб кетган ушбу жумбоқларини айнан Парижда охиригача етказди.

Париж ва Мадриддан ўзининг эссе, репортаж ва очеркларини Гаванага жўнатаркан, Карпентьер Европада жўн 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 олдидадан башорат қилмокчи бўлади. Энг муҳими, икки маданият кесишган нукталарни, икки маданиятнинг 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 хақиқий “сеҳр-мўъжиза”ни қарши қўяди. Бир-биридан кескин фарқ қилувчи цивилизацияларнинг сержило ва нафосатли услублари чагишувидан ҳосил бўлган образлар қуёш нури ва ёмғир томчиларидан сақловчи соябон ҳамда мохир чевар қўлидаги тикув машинасида чикқан матонинг “чагишув”ига қараганда анча жозибали ва мафтункор бўлиб чиқди. Айниқса турли-туман маданият реалитетларининг 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 сиқиб кетиши ва бир-бирини тўлдириши кузатилмайдди. Ва бунинг мантикий изохи 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 гулҳанда йўлбошчисининг ёнаётганини кўриб, қабиладошлар бу мудҳиш, ларзага келтирувчи ўлимда навбатдаги қайта тирилиш, янги киёфада ҳаётга келиш; аниқроғи, тўхтовсиз оқайётган дарёга ўхшаган ҳаётнинг янги босқичини кўришади.

Карпентьер, “қора танлиларнинг қироли” Анри Кристофнинг худди Франция императори Наполеон каби босиб ўтган ҳаётгий йўлига назар ташларкан, романининг бошқа персонажлари тақдирда бу йўлнинг вариантлари хусусида қайғу-ҳасрат ила мушоҳада юритади. Масалан, Анри Кристофга ҳокимият юксак эркинликка ўхшаб кўринади: тасавуридаги эркинлик аломатлари шунчалик аниқ-равшанки, шунчалик моддийки, уларни гўё ушлаб кўриш мумкиндек туюлади. Эркинлик аломатлари шунчалик лаззатбахш, завқу шавққа тўла бўлганлигини қабиладошларига сўзлаб берган Анри Кристоф вазият кескинланиб кетишини билмасди. Унинг Ги Ноэль исмли давонгир хизматкори, ёши бир жойга бориб қолганлигига қарамасдан, ҳокимиятчи қўлга киритишни орзу қилади ва бу йўлда ҳеч нарсадан тал тортмайди. Ги Ноэль, тахтдан ағдариб таш-

ланган золим Анри Кристофга тегишли Наполеон Бонапартнинг мундирига ўхшатиб қачонлардир тиктирилган йиртик-ямок мундирини кийиб кўраркан, ўзини ҳақиқий император, ҳокими мутлак подшо этиб ҳис этади. Турли цивилизацияларнинг реаллялари, бири-бирига таъсир кўрсатиб, ич-ичига сингиб кетаркан, ғайриоддий, таажжубга солувчи манзарани ҳосил қилади. Ушбу манзарала замонавий одамзоднинг умумий касаллиги хуруж олиши динамикаси акс этади. Бу касаллик аломатларида эркесварлик, хурриятпарварлик ғоялари ҳокимиятга эришишнинг асосий куралига айланади, ундан 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 қабилалар 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 антика, гоҳида мудҳиш кўринишда гавдаланиши муаммосига синчков назар ташлайди. Француз файласуфи Жан-Жак Руссо ғоялари, инқилобга даъват этувчи шиорлар, социалистларнинг утопик орзу-умидлари Лотин Америкасининг “жаннат макон”ига замонавий мифларни яратиш қобилиятига эга, ишончга тўла бадий тафаккур, ўзгача оқтирос ва ҳаяжонни олиб келади. Қўлиқдан озод бўлиш, аниқроғи, қўлиқнинг беқор қилиниши ҳақида қабул қилинган қарорни Европага этувчи кема ушбу фаний дунёда кўшиб, улаб, бирлаштириб бўлмайдиган нарсаларнинг маҳкам уланиш, бирлашиш ва мужассам бўлиши тимсолига айланади.

Алатхусус, Лотин Америкасининг исталган мамлакатда ялғовчи кишининг ҳаёт сарчашмасидан, ҳаётга бўлган умид-ишонч манбасидан, ҳаётни илк ишқишоф қилиш қобилиятидан ажралиб қолганлиги, абадулабад айирилганлиги, ундан бир қутум сув ичиш ёки бир нафас ҳаво олишдан маҳрум этилган онги ва тафаккури Карпентьернинг “Усулнинг нотўғрилиги” (*El recurso del Método*, 1974) романида фақат инқирозга юз туғишдек эмас, балки хавф-хатар туғдирувчи, зиён-заҳмат етказувчи онг ва тафаккурдек баҳоланади. Агар бундай таҳликали онг ва тафаккур яқка ҳукмрон, ҳеч ким даъвогарлик қилолмайдиган ҳокимиятга эришган киши тасаруфида бўлса, унда одамзодни нима қутини фақат Худодагина аён.

Бу романнинг яратилиш тарихи диққатга сазовор. Қачонлардир бошланган ва охирига етказилмаган, дилда туғиб қўйилган пикареска (исп. *la novela picaresca*) дан у сиёсий-ижтимоий мавзудаги йирик бадиий 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, соддалдил одам, бироқ эзгулик, одамларчилик, раҳм-шафқат, хайрихоҳлик унга асло ёт тушунча эмас. Ушбу жанрга мансуб асар сюжети пикаро ҳаётидан олинган айрим воқеа-ходисаларнинг 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 “ўтали” ва беихтиёр уни хуш кўра бошлайди, унинг олижаноблигини, ҳар доим ёрдамга келишга тайёрлигини ҳурмат қила боради. Ўзининг тоҳида инсофга зид, тоҳида номақбул, қонунига хилоф, тоҳида эса яғона тўғри ва нажотбахш ҳагги-ҳаракатларининг сабабини бош қаҳрамон ушбу ёвузларча бешафқат, қаҳр-заҳриши сочувчи нурсиз дунёда тирик қолиш зарурати, дея ўзини оқлайди. Одатда, манфатпараст амалдорлар, одамови ва тамагир дунёпарастлар, еб тўймас ва зикна бойлар, бағри тош жиноятчилар пикаро қурбонларига айланишади. Қадим Рим шоирларидан Петронийнинг “Сатирикон”и ва Апулейнинг “Метаморфозалар”и пикареска жанрига асос солган илк асарлар бўлган, десак янглишмаган бўламиз. Ўрта аср адабиётининг машҳур асарлардан бири – Боккаччонинг “Декамерон”ида ҳам пикаресканинг ўзига хос кўриниш ва хусусиятларини сезиш мумкин. Мазкур жанрдаги роман, аслида, ўзининг классик кўринишида “рицарлик роман”ининг аксидек намоён бўлган эди. Ўрта аср адабиётида идеал даражасига кўтарилган рицарларнинг жангу жадалларда қаҳрамонона ҳагги-ҳаракатлари, маҳбубаси шарафи учун жаҳонни кезиб юришлари, эл-юрти деб ёв-ганимларга қарши жанг қилишлари ҳақидаги романга қарши ўларок пайдо бўлган пикарескада бу, шубҳасиз, ижобий ҳислат ва фазилатлар бадиий жиҳатдан

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

Лотин Америкаси адабиётида қизин баҳс-мунозараларга сабаб бўлган “Артемιο 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 Карпенгъер, қачонлардир бошлаб қўйган, маълум сабабларга кўра тугатилмай қолиб кетган асарига қайтиб, уни жиддий сиёсий романга айлангирди. Аниқроғи, ижтимоий-сиёсий мавзунинг “сеҳрли реализм” хусусидаги фалсафий мушоҳадаси, дунёқараши томон буради.

“Усулнинг нотўғрилиги” романи бош қаҳрамонини, Миллат Раҳнамосини, турли маданият ва этиқодлар юзага келтирган реалликка таассуфки эътиборсиз, минглаб одамларнинг ялишиб ёлворинишари унинг кулогига кирмайди. Унинг илхоми жўшган миллатдошлари эса, аксинча, афсоналар яратишга қодир сэрзавқ оғи ва тафаккурга эгадилар. Унинг дурагай ва қора танли миллатдошлари қишлоқдаги байрамда сахналаштирган спектаклда бу зиддият яққол кўринади. Сахнада табаррук Янги Ахлдан олинган воқеалар ижро этилади. Спектаклда актёрларнинг ўзбошимчилиги, Исо Масих родини ўйнаган вошуд этиқдўзнинг ўзидан нималардир қўшиши, тўсатдан сахнага гадоё аёлининг алжираб отилиб чиқиши, сахнанинг орқалида турган центурионларнинг дубулғалари ялтирок зар қоғоздан ясалганлигидан Миллат Раҳнамосининг энцисоти қотади. Якуловчи пардада, яъни муқаддас Қуддусдаги Тақир Тенада пайгамбар Исо Масихни хочга миҳлаб ташлаш учун сахнага чиқаётган актёрларнинг, вазиятга тўғри келувчи қўшиқни билмай, аскарлар қўшиғини баралла овоз билан қўйлашлари Миллат Раҳнамосининг сабр қосасини тўлдиради.

Спектаклни қўйиб берган ҳаваскорларнинг самимийлиги, эзгуликка йўғрилган ниятлари, чин қалбдан қайғуришлари ва қўлларидан келунича ижро қилишлари, қолаверса, халоскор Парвардигорга ўтиниш илтижо этишларида Инжилда муҳрлаб қўйилган ҳақиқатларнинг асл мазмун-моҳияти намойён бўлади. Фақат шу йўл орқали афсона яратиш қучига эга жамоавий оғи ҳукмронлик қилган “сеҳрли реализм” деб аталмиш ўзгаллик оламига ўтиш мумкин. Маданий синтез, яъни маданиятларни чамбарчас боғлаб турувчи алоқа гоёсини ўзида мужжасам этган алп қомат ҳабаш Мигел Монумент

ушбу онг сохиби сифатида тасвирланади. Афсоналардаги бахайбат кевга ўхшаш Мигелнинг касби портлатувчи, у ер ости конларида тоғ жинсларни портлатади. Иши ўта хавфли бўлишига қарамай, унга ижодий илҳом ёт эмас. Мигелнинг аслида хайкалтарошлик санъатига ҳаваси баланд. У кишлоқда қад ростлаган жомъе черковининг томига тўртга хаворий (Матфей, Иоанн, Лука ва Марк)ларнинг хайкалини ясашга буюртма олади, аммо Исо Масих издошларининг қиёфасини кўз олдига келтиролмай саросимага тушади. Тўсатдан унинг хаёлига хаворийларни ўзи билганча яшаш фикри келади. Ғазаб отига минган аждарнафас Миллат Раҳнамоси амри билан халқ орзикиб кутган байрам маҳшаргоҳга, замбараклардан отилган ўклар эса хаворийлар ва муқаддас Инжилда жашнаги деб топилган ҳайвонлар хайкалларини тушроққа қориштириб юборади. Шунга қарамасдан, сэхрли ва мўъжизакор воқелик “ғиз чўкмасдан қаршилик кўрсатади”, жоҳилларни муқаррар жазо кутиб турар эди. Оломон ваҳимага тушиб қаерга қочишини билмай турган бир пайтда черковнинг ўзи ёрдамга келади: авлиёларнинг хайкаллари ерга қулаётган халққа ўк узганларни тагига босиб ўлдиради.

Карнентъернинг сўнги – “Соз ва шарпа” (*El arpa y la sombra*, 1979) романи муқаддимасида: “Арфа янграётганда учта нарса мавжуд санъат, кўл ва тор. Инсонда эса – аъзойи-бадани, қалби ва шарпаси”, дейилган. Америка қитъаси очилиши тарихини янгича, устига устак, янги Сўзни қанф этишдек талқин қилишга бағишланган ушбу романда Колумбдан олдинги ҳамда Колумбга замондош бўлган маданият, хусусан, адабиётдаги Сўз муаллифга тоҳ тасвир воситаси, тоҳ ишонч-эътиқод қуроли, тоҳ 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 улдабуро Одиссей тинч-тотув яшайдилар. Жаҳон адабиётида кам учрайдиган ҳодиса – Колумб тилидан сўзлаётган Карнентъернинг ғайриадабий услуби, ҳижолаб ўқишга мўжалланган антиқа услуби католик мазҳабининг пешволарига қарата айтилган Сўз бўлса ажаб эмас. Романининг якунловчи қисмида тақдим этилган талқинларнинг талқини, яъни бетиним, ҳамиша осмонда чараклаб турган Катта Айик Она юлдузи орқидан эргашган Христофор Колумб ва насроний дин йўлбошчиси – Ватикан папаси Пий IX нинг бир образда мужассам этиши ўқувчини ажаблантиради. Бизнингча, Сўз мавзуининг кўта-

рилиши, Сўзнинг бир нечта жихатлари теран мушоҳада этилиши, қолаверса, Сўзнинг инсон онига таъсири хусусида фикр-мулоҳаза юритиши – буларнинг ҳаммаси Карпентьернинг бадиий ижодга бўлган жиддий муносабатидан далолат беради. Нима бўлганда ҳам, Карпентьерсиз “сеҳрли реализм” тараққий этишиги тасаввур қилиб бўлмайди. Унинг Лотин Америкаси адабиётига қўшган ҳиссасини эса ҳеч қандай мезон ва ўлчовлар билан ўлчай олмаيمиз. Ахир Карпентьернинг фикрича, бу улкан китъани “magavilloso”. “fabuloso” деб баҳолашга қодир, китъани сеҳрли диёр, мўъжизали макон деб билган одам кашф этганлигини, Лотин Америкаси тақдири учун жуда қатта, 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 гурли Боғи Эрам ва Утопия мамлакатларини кўра олишга имкон берди.

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

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

Телеграфда ишлаган калтабин отаси, уй-рузгор таъинишдан бошқини кўтаролмаган муштинлар онаси бир вақтнинг ўзиде ўн олтин фарзандни тарбиялаш билан овора эди. 1936 йил кичкинтой Габриелни Аракатакадан олиб кетишган ота-она унга жўшли тарбия ва таълим беролмадилар. Дастилаб уни Барранкилья шаҳридаги Сан-Хосе интернатига топширадилар, бу ерда у ёлғизликнинг “неъмаг” тарини куз ёшлари билан “тотиб” кўрди. Сўнгра уни Сишакира шаҳридаги коллежга топширадилар. У ерда Габриел шеъриятга киникиб қолади ва коллежда чиқадиган газетада фаол қатнашади. Бахтли тасодиф туфайли дўстининг онаси шаҳар кутубхонасида ишларди ва Габриелни бепул кутубхонага кўярди. Макондо айнан кутубхонанинг жимжит ва чап босган мухитида тугилган бўлса ажаб эмас. 1947 йил ёш Габриел Колумбия пойтахти, осмонўпар тоғлар орасида жойлашган, рутубатли об-ҳаво қолаган Санта Фе де Боготанинг кўркига кўрк солувчи, колониал услубда қурилган ва “инкилобий тоғлар ўчоғи” деб аталган Миллий университетнинг ҳуқуқшунослик факультетига ўқишга киради.

“Ҳаёт ҳақида сўзлаб бериш учун яшап” номли сўнги асарида Гарсиа Маркес Богота ҳақида шундай ёзади: “Богота ўша пайтлари зулмат босган, одам қадами етмас беном-нишон шаҳар эди. Шаҳарга XVI асрда конкистадорлар зулидан қочган хиндулар асос солган эдилар. Менимча, ўша пайтлардан бери осмонни қолаган бутлар тарқалмас, шивалаб ёққан ёмғир эса бир кунга ҳам типмасди”. Шаҳарнинг савдо маркази агрофида жойлашган сон-саноксиз қаҳвахоналарга кириш таъқиқлаб кўйилганди”. Ушбу гамгин кайфиятдаги сўзлар дард-алам, ташлаб кетилганлик, ёлғизликни англатмасди асло. Аксинча, ёш Габриел уздабурон, ташаббускор, ҳушмуоманали, одамлар билан тез кириша оладиган, тил тониша билладиган неқбинлар сирасидан эди. У ижод қилишни давом эттириб, Боготада чиқувчи “El Espectador” газетасида ўз мақола ва хикояларини эълон қилиб борди.

Дарвоқе, Гарсиа Маркес қаламига мансуб илк “Учинчи итваткорлик” (*La tercera resignacion*, 1947) номли хикоясининг яратилиш тарихи Аракатака реаллигига чуқур сингиб, ушбу ҳаётбахш чашмадан ҳовучлаб илҳом сувини ичади: “...Хира фокуси билан йўлни аранг ёритиб келаётган охириги трамвайга Чанинсро бекатида хакикий чалиноёқ фавн кириб, бўш жойга ўтириб олди. Трамвайда мудраб ўтирган тўртга-бешта йўловчилардан ҳеч ким уни кўриб та-

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

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

Марказий ва Жанубий Америка мустамлакаларида мустақиллик учун кураш бораётган йиллари Колумбияда фуқаролик уруши бошланади. 1948 йил қирғишбарот тўқнашувлардан ўзини олиб қочган Маркес Картахен-де-лас-Индиас шаҳарчасида қўним топади ва у ердаги институтда ҳуқуқшунослик таълимини олишни давом эттиради. Айни пайтда “Universal” газетасида ҳам ишлайди. Қудратли давлатларнинг таъсирига тушиб қолган ҳамда сиёсий, молиявий-иқтисодий манфаатлар тўқнашув майдонига айланган Колумбияда Маркес ижодий фаолият билан бирга ижтимоий-сиёсий фаолият ҳам олиб борди. Ўқишини муддатдан олдин тугатишга мажбур бўлиб, ўзини адабиёт ва журналистикага бағишлаганга қарор қилади. 1950-йилда Барранкилья шаҳрига бораркан, “El Heraldo” газетасининг муҳбири сифатида тўқнашувлар марказига тушиб қолади. Бир

вақтнинг ўзида “Сроника” ҳафталигида сиёсий-ижтимоий мавзуларга бағишланган рукни (бўлимни) ҳам бошқаради. Бир неча марта унинг ҳаёти кил устида бўлган эди. Шунга карамадан, у ўзи танлаган йўлдан тоймади, захмат чекаётган оддий халқ билан ҳампафас япади. Айнан шу пайтлари адиб “Уй” (Casa) деб номланган катта асарга кўл уради. Эҳтимол, ушбу хомаки чизғилар, бетартиб кайдлар ва ёзувлар машҳур (у ҳақда қуйида 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 ўрганadi. Лйтиш мумкинки, ушбу машҳур адибларнинг ижоди унинг дунёқарашига, дунёни хис этишига, қолаверса бадний 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 тариха ватанига қайтиши узок йилларга чўзилиб кетади. 1955 йил дўстлар кўмагида Маркеснинг “Хазон барглар” (*La hojarasca*) номли қиссаси напрдан чиқади. Бу асарда у ўзини жиддий насрнависдек кўрсата олган эди. Қиссанинг мазмуни ҳам ўзгача эди. Аслида, “Хазон барглар” деб ёзувчининг қадрдон шахрида ишлаб пул топини ва коринни тўйдириш, кенг маънода, ҳаётда ўз жойини топиш илинжида шахарма шахар кезиб юрган дарбадар мусофирлари аташарди. Бу асарда илк бора Макондо шахарчаси тилга олинади. Ёзувчи қўлидан чиққан роман ва қиссаларда тасвирланган воқеа-ҳодисалар айнан шу шахарда рўй беришини унинг ижодидан хабардор бўлган ўқувчи яхши билади. Шунингдек, бу асарда Маркес ижодида марказий ўрин тутувчи – ёлғизлик мавзуси аниқ-равшан кўрина бошлайди.

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

элат ва миллатларни бирлаштириш, маданий алоқаларни боғлаш йўлида босилган қатга қаламдек намён бўлган ушбу муҳим воқеадан олган таассуротларини Маркес бир қатор очерклариди тасвирлайди. Римда яшаган пайтлари эса “Экспериментал кинематография маркази”даги режиссёрлик курсларида ўқиб, маълум кўшикмага эга бўлади ва бир нечта ҳужжатли фильмларни суратга олади. Иш юзасидан Парижда юрганида, Колумбияда навбатдаги тўнтариш содир бўлиб, “El Espectador” газетасининг ёпилигани, ўзи билан бирга ишлаган дўст ва ҳамкасбларининг сиёсий таъкибга 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 бадний ифодалиликка эришиб мақсадида, ўша пайтлари бошланган “Полковникка ҳеч ким ёзмайди” қиссасини сал кам ўн бир марта қайтадан ёзди. Ушбу изланишлар самараси ўлароқ, 1957 йилда кўлёзма 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 қуради. 1958 йилда адиб қисқа вақт Мексикада яшайди. У ерда кинолар учун сценарий, журналлар учун мақолалар ёзиб, бир амаллаб кун ўтказди. 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 дафи маросимлари” (*Los funerales de la Mama Grande*) номли хикоялар тўплами нашр эттирилди.

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

Таи 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 ортик довруғ ва ном тарафди. Ва бу машҳур ўтмишдошлари юқори кўтарган байроқнинг эндиликда Маркес кўлига текканидан далолат берарди.

Романнинг яратилиши ўзига хос тарихга эга. Унинг охири режаси 1965 йилда, узок фикр-мулоҳазалардан сўнг тўлик шакллانган эди. Шундан сўнг, ёзувчи автомобилни сотадида, оила боқилиши турмуш ўртоғининг зиммасига юклаб, ўзи деярли 18 ой кабинетига “камалиб олади”. Оқтимол, у ўзини Вальтер Скотт, Виктор Гюго ёки Эрнест Хемингуэйга мензагандир. Ким билсин. Номини улуғ бу ёзувчилар машҳур асарларини яратганларида айнан шундай йўл тутган эдилар. Хуллас, Маркес ҳам ушбу анъанага содик иш кўради.

“Esquire” журнаliga берган интервьюсида адиб шундай 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 машинамин гаровга қўйдим ва пулларни Мерседесга топширдим. Хар куни у қандай бўлмасин менга кофе, сигарета, умуман, ишлаш учун зарур бўлган нарсаларни етказиб турарди. Китоб ёзиб бўлишганда биз ёр-биродарларимиздан 5000 песо қарз бўлиб қолганимиз маълум бўлди. Бу қатта пул эди. Айни пайтда менинг жуда муҳим китоб ёзаётганим ҳақида овоза тарқалган бўлиб, атрофдаги дўкондорлар бу ишда баҳоли-қудрат кўмак бериб, ўз хиссаларини қўшмоқчи бўлганликларини маълум қилишди. Чучварани хом санашибди! Қўлёмани поширга жўнатиш учун 160 песо керак бўлиб турганида ихтиёримизда бор-йўғи 80 песо қолувди. Ўшанда мен Мерседеснинг ҳамир қорингиргичи ва соч қуритиш фенини гаровга қўйдим. Бу ҳақда хабар топган хотиним: “Роман ёмон чиқмаса майлига эди”, деб мени юпатган эди. Ўшанда роман жаҳон адабиёти сара асарлари каторидаи ўриш олишини ким ҳам билибди дейсиз”.

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

Буэндиа бирипчи бўлиб топган) лардан борган сари насли айшиётган разиллар, ерда бесаранжом-бесаришта ҳаёт кечираётган, аранг кун кўраётган девоналарга айланаётганини кўрсатади. Романда Буэндиа сулоласи тарихида замонавий маланият замирида ётган индивидуализмнинг туркираб яшнаши, тараккий этиши ва завоил топиши жараёни кузатилади. Бу асослими, йўқми дегувчи саволга жавобни ахтариш айна пайтда вақтни зос кетказиш демакдир. Асарни ўқиган ҳар бир ўқувчи ўзича хулоса чиқаради. Айтмоқчимизки, Маркеснинг асар асарларида кўтарилаётган ёлғизлик ҲАЁТ деб номланган машаққатли йўлда инсонни муқаррар кутиб турган охириги, ҳазонрезга ўхшаш ҳаёт палласи, унинг хотимасидир. Буэндиа сулоласининг сўнги вакили ҳаёт билан видолашгач, бирпасла кўтарилган тўнодон шамол курт-кумурска ва чумолилар кемириб, куқунга айлангириб ташлаган Макондони ер юзидан учуриб кетди.

1967 йилда босилиб чиққан романининг биринчи нашри ҳақида Чили халқ шоири Пабло Перуда (*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. Интервьюда мухбирнинг “Агар Сиз меҳр-мурувватли, саховатисена сеҳрлар бўлганингизда нима қилган бўлар эдингиз?” деган саволига у тўғридан-тўғри, виждонан: “Ёзганларимнинг ичидан “Ёлғизликнинг юз йили” романини чиқариб, ёқиб ташлаган бўлардим. Мен бу китобни ёзганимдан уяламан, чунки менга маълум сабабларга кўра уни яхшилаб ёзишга вақт етмади”, деб жавоб берди. Адиб, ўз фикрини лавом эгтираркан, жумладан шундай дейди: “Ақл-идрок нуқтаи назаридан караганда, “Бузрукнинг кузи” романининг бадиий савияси анча юқори. Ҳар холда амилманки, “Бузрукнинг кузи” – мени то абад унутилишдан сақлагувчи асардир. Полковник Аурелиано Буэндиа ким бўлган – тарихий шахс ёхуд кўчанинг номими деган саволга бош қотирилмайдиган, умуман, эсга олинмайдиган пайти “Бузрукнинг кузи” мени қутқаради. Маъсума Гўзал Ремединос ошпок, шахват доғи тегмаган чойшабда кўкка кўтарилиши ёки бир-бирига яқин қариндош ота-онада бутун авлод бошига тушган лаънатнинг аломати ризо – манхус калтакесак туғилгани ҳақида ҳикоя қилувчи роман “адабий зилзила” деб аталиши мутлақ нотўғридир”.

Нима бўлганда ҳам ёзувчи олифтагарчилик биланми ёки дилидагини яширмай, очикчасига гапираяптими, йўқми, билмаймиз. Бу

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

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

Роман киска вақт ичида жаҳоннинг кўп тилларига ўтирилди. 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 ғайригабний, таъбир жоиз бўлса, “муъжизавий” воқеа-ходисаларни аслига монанд, “реалистик”, то майда тафсилотигача тўғри, ҳеч бир ҳасилушаш ёки бўрттиришга йўл кўймовчи тарзда тасвирландир. Маркеснинг иқрор бўлишича, “реал ва фантастик бўлиб кўрилган нарсалар ўртасида ўтказилган аниқ чегарани бузишга қарор қилдим, чунки мен гавдалантириб кўрсатмокчи бўлган дунёда бундай ёв-тўсик йўқ эди”. Унинг қахрамонлари учун “насроний одоб-ахлоқ”, “жумхурияг анъаналари”, “чет эл валютаси етишмовчилиги”, “ижтимоий тараккиёт” каби тушунчалар замонавий ақл, онг ва “яратувчанлик қобилият”ининг маҳсулидир. Уларга эса инсу жинс, “ёмон ва яхши” арвоҳларга ишониш, афеунгар жодулари ва ёмон одамларнинг “кўз тегини”и каби тушунчалар анча яқин, чунки улар шундай “сеҳр”лардан иборат дунёда яшайдилар.

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

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

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

Бизнингча, бадиий тамойиллар жихатидан Ғарбда айтилган Гарсиа Маркес Уйғониш даври испан адабиётининг улуг 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 жихати шундаки, “Ёлғизликнинг юз йили” романини идрок қилиш, “мағзини чақиш” бошқа модернист ёзувчиларнинг интеллектуал романларига караганда, анча осон ва мароқли. Гарсиа Маркес ўз вақтида телесериаллар учун сценарийлар ёзгани шунчалик кўнгилихушлик, вақтичоғлик маънўлоғи бўлмаган, балки унинг ижоди учун маҳорат мактаби вазифасини ўтаган. У тўлиқ англаган ҳолда “сара жамият” вакилларига эмас, балки оддий ўқувчиларга мақбул қилиб матн яратди. Шу сабаб роман оммабоп китобга айланди. Аслида, сценарийнавислик нуктаи назаридан караганда, Маркесни ҳақиқий постмодернист ёзувчи десак бўлади. 1969 йил америкалик таъкидчи Лесли Фидлер (*Leslie Fiedler*, 1917-2003) қаламига мансуб постмодернизм манифестидек янграган “Чегараларни босиб ўтгинлар, жарликларни кўмиб ташланлар” (*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. 134.

ини талаби кўтариб чикилган эди⁶⁵. Бу жиҳатдан қараганда, Маркеснинг “сеҳрли реализми”, мифология ва диний хурофларига асосланган онги ва тафаккурига йўғрилган бадийий 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 олдий реализмдан фарқи шундаки, унда қандайдир бир ғалати, реал ҳаётда мумкин бўлмаган воқеа-ҳодисалар рўй берганлигида эмас, қолаверса улар одатий, ҳар кунни бўлиб турадиган воқеа-ҳодисаларга айланганлигида, яна темир буюмларни ўзига тортувчи магнит кучи, майда нарсаларни катталаштириб кўрсатувчи лупа, “замонамизнинг буёқ кашфиёти”дек тақдим этилган муз, сув ва овқат орқали юқувчи уйқусизлик дарди, хуллас шу ва шунга ўхшаш бошқа нарсалар қандайдир сеҳрли, нарсасек анланганлигидадир. Бу аснода Маркеснинг ўз ҳоласи ҳақида хотиралари диққатимизни тортади: “...У аломат аёл эди. Қушлардан бир кун у очик айвонда кашга тикиб ўтирғанида битта ажива-жиннига ўхшаш жувон каттакон тухумни кўтариб келди. Тухумда ўсимтаси бор экан. Бу нарса жувонни дастлаб ҳайратга, сўнгга кўрқувга солди: “Муқаддас Биби Марьям ўз паноҳига олсини, бу ўсимтада шайтоннинг кўли бўлса-чи?!. Бу тухум инсу-жинсларнинг иши бўлгани тургангай”. 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 ҳангу-манг бўлиб қолар эдим. Кўз ўнгимда бўлаётган сеҳр-жодудан азбаройи кўрқиб, касерга яширинишни билмасдим. Нимаси биландир бу сирли ва мўъжизакор маросимлар мени ўзига торгарди. Тухум кўтариб келган жувонга қайтайлик. Жувон холамдан сўради: “Қаранг, нима учун тухумда бундай катта ўсимта бор? Холам жувонга сирли бокиб, кўзларини юмиб, бўғик оҳанда: “Бу конхўр аждаҳонинг тухуми. Кўрада олов ёкинглар”, деб буйруқ бердилар. Холам, алланималарни пичирлаб, тухумни оловга ташлаб юборди ва тухум куйиб, палағда сасиб, бир насада

⁶⁵ Маньковская И. 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 муҳим манзаралар тасвирланади, бир вақтнинг ўзида афсонавий ва хайратомуз, ғалати уйдирмалар ҳикоя қилинади.

1982 йилда Маркес адабиёт соҳасида Нобел мукофотига сазовор бўлди. Нобел кўмитасининг расмий баёнотида: “...фаптазия ва реаллик қоришиб бутун бошли қитъанинг ҳаёти ва муаммоларини ўзида акс эттирган роман ва ҳикоялари учун”, дегувчи сўзлар бор. Нуфузли мукофотни топишириш маросимида Швеция Фанлар Академияси вакили Ларс Йюлленстен ўз нутқида: “Кўп йиллар мобайнида Лотин Америкаси адабиёти шундай куч-қудратни кўрсатадики, уни бошқа адабиётларда учратиш амри маҳол. 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 иқтисодий фойдаланишга қарши чиқади”, дейилган. Жавобан сўзланган пугқида эса Марказий ва Жанубий Америка ҳаёти, шарт-шароити хусусида тўхталаркан. Гарсиа Маркес туб ва кўчириб келинган халқларни эксплуатация қилиш мавзусига ҳам жиддий эътибор қаратди. “Ўйлайманки, – деди у, – нафақат Лотин Америкаси ҳаётининг адабий ифодаси, балки объектив воқелиги ҳам Швеция Фанлар академиясининг диққат-эътиборига лойиқдир”. Фикрини давом эттираркан, Маркес: “ҳеч ким биров учун ўлиш ёки яшаш қарорини қабул қилмайдиган, муҳаббати ҳақиқий, бахти эса амалга ошадиган, юз йил ёлғизликка маҳрум этилганлар эса, охир-оқибат, бахтли яшаш ҳуқуқини ўз қўлларига олган утоңия 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 эртаклардагидек афсонавий дунёси – кўп жиҳатдан Колумбия чангалзорларига кўчирилган Йокнапаатофа округига ўхшаб кетади”, деб ёзади. Маркеснинг сафдоши, ингиллиз адиби Салман Рушди.

Ҳақиқатдан ҳам, Маркес ўз ижодида уларнинг услуб ва бадиий таърибаларидан мохирона фойдаланади. Унинг ижодида XX аср урғуларидан майдонга келган ва инсон ҳаётининг фалсафий тушунча ва категориялар тилида ифодалаб бўлмас мутлақ ноёблигини биричи планга чиқарган фалсафий йўналиш – экзистенциализм (лот. *existentia* – мавжудлик, тирик) руҳидаги оҳанглар – “ташлаб кетилган”дек ҳис этилаётган ёлғизлик, шахсий қадр-қиммати, инсонийлик ҳислатларни сақлаб ёки кундалик турмушнинг икир-чикирларига бугундай шўнғиб, унга бардон бериш яққол кўринади.

Айрим талқиқотчилар Гарсиа Маркесни буюк ёзувчи, унинг шох асари “Ёлғизликнинг юз йили” романини эса – жаҳон адабиёти ирварақларида мангу қолажак асар дегувчи фикрга асосли шубҳа ондиришади. Масалан, 1983-йилда америкалик мунаққид Жозеф Эпштейн (*Joseph Epstein*) “Commentary” адабий-бадиий, ижтимоий-публицистик журналидаги “Шундай ҳам зўрмисиз, Габриэл Гарсиа Маркес?”, “How Good is Gabriel Garcia Marquez?” номли мақоласида романнависнинг композицияни тузиш маҳоратига таъ беради, ammo “унинг тийиқсиз фантазияси, “санътакорона” услуби охиросибат меъдага уради”, деб мухтасар хулоса қилади. “Ижтимоий-сиёсий аҳамиятидан холи олиб қараганда, – давом этади Эпштейн, – Гарсиа Маркес хикоялари ва романлари маънавий-маърифат соҳасида аҳамиятини йўқотади, одоб-ахлоқ меъёрларидан чикиб кетади. “Буюк колумбиялик” ўз болалигининг жумбоғини ечиш мақсадида бугун ҳаёти давомида изланади”. Ҳа, аҳён-аҳёнда шундай бетакаллуф фикрлар ҳам учраб туради.

Тўғрисиши айтганда, Маркес яратган адабий маконда ҳукм сураётган одоб-ахлоқ хусусида жиддий фикр-мулоҳаза юритишнинг ҳожати борми, йўқми, деган савол туғилади. Илк йирик асари “Ҳазон барглар” (*La hojarasca*, 1955) романидан тортиб то “Ҳаёт хақида 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 қарамастан, унинг асарларида очикдан-очик беҳаёлик, ахлоқсизлик ҳам йўқ, эмас.

Ўзининг сон-саноксиз интервьюларида ушбу адабий ҳодиса хусусида саволдан қочиб қутулолмастелигини яхши билган Маркес ярим чин, ярим ҳазил тарзда жавоб беради: “Ўйлангича, Карпентьер “сеҳрли реализм” деб, аслида, реалик дегувчи мўъжизани, айни

эди. Шунга карамасдан, сюрреализм адабий оқим сифатида, Европа адабиёти ва санъатида ўзига мустақкам қўрғон қуролмаган бўлса-да, анча вақт давомида шеърятда стакчилик қилди, кўнгина мусаввир, бастакор, шоир ва драматурглар ижодига таъсир кўрсатди десак янглишмаган бўламиз. Муҳим жиҳати шундаки, сюрреализм – бу нафақат ўз дастурига эга бўлган адабий оқим, киска давр бўлса ҳам, туркираб яшнаган бадий услуб, балки кўнгина ёш санъат ихлосмандлари учун ўзига хос “яшаш тарзи”, дунё манзараларини янгича “кўриш” ва “ўқиш”нинг маҳорат мактабига айланди. Бретон, санъат ихлосмандларига сюрреализм сирли ва нафис таърифлаган “номаълум ерлар”ни кашф этишга ҳаракат қилишни уқтираркан, “Катта кашфиётлар ҳар доим ҳаёт учун таҳлика туғдиради, ҳар бир ижодкор ўзининг “одиссея”сига отланиши ва уни шон-шараф билан адо этиши лозим”, деб ёзади. Шу тариха ҳақиқатга қанчалик яқин эканлигини намоён этади. Бирок, сюрреализм, таъбир жоиз бўлса, жамоавий ҳодиса, кўнинча 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, хайкалгаронлар ва бастакорлар шаҳарнинг энг хушманзарали Монмартр кўчасида жойлашган қаҳвахоналарда умргузаронлик қилишни ҳаётнинг бир қисми деб билдилар. Монмартрда Винсент ван Гог, Поль Гоген, Апри Матисс, Пабло Пикассо каби мусаввирлар, Андре Жид, Жак Превен, Жан-Поль Сартр, Андре Моруа, Поль Элюар, Нагали Саррот сингари адиблар ўз ижоди а илҳом топдилар.

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

ошикка, фантастик оламда яшаётгандек тасаввур килардим. Оламда ивк воксаларни, аслида бўлмаган дўстларни ўйлаб чиқарардим. Маҳмадоналик қилиб, бобом ва бувимни касал бўлиб қолганлигини а ишонтирардим, аслида эса соппа-соғ эдим. Бунинг учун мени кун койишарди. Бир марта эса жаҳли тез холам роса адабимни берандилар. Хуллас, ҳақиқий майнавоз бола эдим. Шунга карамай, ирик ота-оналар олдида егимдек ўсганим, ўйчан, солдадил хаёлшараст бўлганлигим учун бобом менга кўп уришмасди. Бобом мени ирик ва кинога олиб борарди. Шу боис, у мени тарих ва ҳаёт нимагини тушунтирди. Эҳтимол, у бетавфик ота-она меҳридан бе-насиб қолган, бевош ва беозор зумрашада бўлажак ёзувчини кўрган, дидир? 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 уришиндир холос.”

Ҳақиқатан ҳам, 1899-1903 йилларда Колумбияда бўлиб ўтган фуқаролик урушида катнашган ва полковник унвонига сазовор бўлган Рикардо Маркес Мехиа Игуаран, унинг турмуш ўртоғи *Гракилина Игуаран Котес* неварасига энағалик қилиб, авайлаб-асраб ўстирдилар. Бу оламда жала ёмғирлар ағдар-тўполони, йил бўйи кўм-кўк дарахт ва ўт-ўлашлар дунёси, худди “мўйсафид чолга ўхшаб мудраб қолган” уйда эса siesta (айниқса Лотин Америкаси мамлакатларида пенсия ибодатидан кейинги дам олиш вақти) ҳукмронлик сувар эди. Эшиклари йўқ уйга хену акрабо саналган эрсиз ёки бева қолган хола ва аммалар тўдаланиб келиб, соғлаб гурунглашар, ғийбатлашиб ўтирардилар. Бу уйда тинч-тотув ва соғ-саломат яшаган одамлар олдида баъзан (кўпинча байрам кунлари), қачонлардир ўлиб кетган қавм-қариндошларнинг арвохлари, уйни ўз паноҳига олган авлиёларнинг мунаввар соялари кўриварди. Уйнинг бир зайлда кечувчи ҳаёти эса ҳар кунги ташвиш, югуриб-елиш, оврагарчилик, меҳмон кутуш ва кузатиш тараддудида оқиб борар эди.

1968 йилда Перу пойтахти Лимада, Марио Варган Льюса билан бирга жамоат олдига чиқишида, Гарсиа Маркес бундай дейди: “Беҳазил, Аракатакада ҳамма нарса ростакамига рўй беради, ҳаёт ва ўлим ўртасидаги масофа сезилмайди. Менинг холам бор эди. “Ёлғизликнинг юз йили” романини ўқиганлар ушн осонликча таниб олишлари мумкин. У жуда серғайрат, ҳаракатчан аёл эди. Кун бўйи уй-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 Льосаларнинг 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 Льоса 1967 йилда танишиб, тез орада дўстландилар. 1971 йилда Льоса 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, Льоса мунт тушириб уни ерга қулатади. Кўтарилган тўс-тўнолон 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 Льоса 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 сабабини ошқор қилди. Жанжалдан сўнг Льоса жаҳл устида: “Барселонада Патрисия билан пинҳона учрашганларингдан кейин, сен билан қандай саломлашишим керак эди?”, деб айтган экан. Сир бой бермаган дўстларгина маълум бўлган муносабатларда, перулик шўриешна ёзувчининг иккинчи хотини Патрисия Льоса назарда тутилган бўлса ажаб эмас. Хуллас, ана шундай бўлган экан. Ҳақиқатан ҳам, 1970-йиллар икки адиб ўз оилалари билан Барселонада яшагандилар. Шухрат шохсупасига чиққач, босар-тусарини билмай қолган Варгас Льоса, швециялик офатижон аёлни деб хотини ва бола-чақасини ташлаб кетади. Ўзини қаерга кўярини билмай қолган Патрисия эс-хушидан айрилиб, Гарсиа Маркес ва унинг хотинидан ёрдам сўрайди. Улар

Патрисияга ажрашишни маслахат қиладилар. Аммо, бир оз вақт ўтиб, вазият кескин бурилишини ким билган дейсиз. Бир мири ҳаёт, иккинчи мири зиён деганларидек, бор-будидан ажралган Варгас Льюса оиласи кучоғига қайтиб келади. Кизиги шундан кейин бошланди. Унинг “вафодор” хотини Патрисия, ичикоралик қилиб, Маркесларнинг берган маслаҳати ҳақида “туллаб” 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 мукофотиغا сазовор бўлидилар. Ҳа, адиблар оламининг ҳали очилмаган сиру синуотлари бисёр.

Асосий фикримизга қайтайлик. Аракатака – мафтункор диёр. Айни пайтда, даҳшатли ҳамдир. Қачонлардир у ерларга банан ештириш ва унинг савдосини йўлга қўйиш мақсадида алашиб келиб қолган инглизлар, унга файз киритишга, ободонлаштиришга ҳаракат қилган эдилар. Орадан кўп йиллар ўтиб кетди. Улар кетгач, шаҳар сукунага чўмди. Юқорида номи зикр этилган “Ҳаёт ҳақида сўзлаб бериш учун яшап” номли хотираномасида Маркес қизиқарли бир воқеани тасвирлаб беради. У катта ёшга етгач, қариб қолган онаси билан поездда узок вақт юриб, охир-оқибат, болалиси ўтган ва қалбининг ажралмас бўлагига айланган шаҳрига етиб келади. Улар зарурат юзасидан, яъни бобосининг қачонлардир гавжум бўлган, эндиликда эса хувуллаб қолган эски уйини сотишга келишганди. “Боғ ва уйни ўраб олган сукунат юрагимга заҳарли нишини санчиб, уни побуд қилди, усиз ҳам бедаво бўлган қалбимни янада жароҳатлади. Атроф жимжит, ҳамма ер сокин. Ҳаттоки дарахтлар ҳам шивирламай қўйди. Болалигимда томнинг шифтида чуғурлашиб ётган қушларнинг сайрашлари ҳам эшитилмайди. Ҳаво гўё қониб қолгандек. Бу сукунатни ушлаб қўриш мумкиндек туюлди менига. Менинг кўзларимни боғлаб ташлаганларида ҳам бу сукунатни дунёдаги бошқа сукунатлар орасида таниб олган бўлардим. Кун исиб, ер оловдек ёниб ётибди. Қуёни чараклаганидан атрофдаги ҳамма нарса гўё баайни кат-кат бурмаланган ойна орқали кўринарди. Қасрга карама, ҳаётнинг заррачасини ҳам кўрмайсан. Ҳамма нарсани чўгдек қизиган чанг қонлаган. Муптипар онам, уйнинг сув қуйгандек жимжитлигига кулоқ солиб, бир пас ўтирдилар. Қаровсиз қолиб кетган уйга, шаҳарнинг тирик жон кўринмайдиган, хувуллаган кўчаларига тик боқиб, бир неча дақиқа кимирламай, 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 завои топиб йўқ бўлиб кетганларнинг, апиқроғи ўлганларнинг шахрига айлапганди. Хунук башарасини кўрсатганича юракка ваҳима солади.

“Ҳаёт ҳақида сўзлаб бериш учун яшаш” номли хотираномасидан олинган парчаларни келтиришни давом этгамиз. Чунки, назаримизда, айнан улар Маркеснинг дунёқарашини, табиат ва инсонни ҳис этишини, қолаверса, унинг реализмини тўлиқ ифодалайди. Таъбир жоиз бўлса, Маркес реаликни тасвирлайди, турфа ранг бўёқларда ёзади, реалик эса – Маркесга йўл-йўриқ кўрсатади. “Мен Кариб денгизи сохилларида ўсаётган, куёндан қовжираб кетган пальмаларни, кўчаларда чанг-тўзон кўтариб ўйнаб юрган шамолни, осмонни қоплаган қора булутлардан шаррос ёғаётган ёмғирни, сохилга тўхтовсиз урилиб келаётган тўлкишларни, ночор аҳволга тушиб қолган қишлоқларда аранг кун кечираётган қамбағаларни ўз кўзим билан кўрдим. Бу ерда зимистон тунлари мушт қатталигидаги 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 қишлоқдан бир кун қулоғимга узоклап келаётган ҳайкирик ва ёмғирда чанги босилган йўлда яланг оёқларнинг дукур-дукур товуши эшитилди. Бу ҳақда Ҳаниш дўқондорга айтиб берганимда, у, узок тараддуд кўрмасдан, сербугоқ дарахтдан узун таёқни кесиб, унга ўтқир пичоқни маҳкам боғлаб, пайза ясади ва менга узатди. “Бу тундаги инсу жинсларга қарши”, – деди у.

...Басавлат, баобрў, анчагина ёшган борган сеньор ўзининг ёшлиқда севган кизи ҳақида қулимсираб сўзлаб берарди. Ёшлиқда у анча чапдаст бўлиб, кўшлар унга бас келолмас экан. Севган кизи учун бир неча марта яккама якка олишувга чикиб, ракибларини даст кўтариб ерга улоқтириб юборган экан. Лекин севгилиси унинг муҳаббатини қабул қилмай, бошқасига эрга тегиб кетганмиш. У тақдирга тан бериб, қаршилик қилмапти. Аммо кизнинг бахти узокқа чўзилмапти, кўчадаги машъум муштлашувда қаллиғи отиб ташланган экан. Қишлоқда яшаган бир сеньор эса хирмонда шакар-

қамиш янчаётган пайти бир хизматкорнинг қўли янчиш машина-
ни тушиб, то елкасигача кесилиб кетибди экан. Бечорани зудлик
билан касалхонага олиб боришибди. У ерда кесиб ташланган қўли-
ни жойига тикиб қўйишибди. Хизматкор соғайишти, ҳеч нарса бўл-
магандек яна ишлаяпти эмиш”.

1981 йил Гарсиа Маркеснинг яна бир – “Огоҳлантирилган
котиллик қиссаси” (*Cronica de una muerte anunciada*, 1981) деб
номланган романи дунё юзини кўрди ва шу заҳотиёқ (олдинги йи-
рик асар каби) жаҳон тилларига ўтирилди. Ўзбек китобхони бу ро-
ман билан 2005 йилда (русчадан Тохир Қаҳҳор таржимаси) тани-
шишга муяссар бўлди. Бу романга америкалик мунаққид, Билл
Буфорд (*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 ўзи-
нинг ярқираб, жилюланиб турган ҳазил-мутойиба, заҳарханда киноя,
самимий кулгиси ҳамда инсонийлик қадриятлар мангу қолишига
мустаҳкам имон-ишончи билан китобхон қалбини мунаввар этади,
унинг баҳри-диливи 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 таг-
маъно ва миф тароватига тўла фантастик асарларида замонамиз-
нинг энг долзарб муаммолари ва уларни ҳал этишнинг машаққатли
йўллари аке этди”⁶⁶.

Таъкидлаш лозимки, Гарсиа Маркес ижоди Колумбия ва
Венесуэлла минтақасида етакчи мавке тутган адабий анъаналар
билан узвий боғлиқ, аynи пайтда муҳолифлари ҳам бор. Бир томон-
дан, унинг машҳур ўтмишдоши, “ям-яшил жаҳаннам” адабиёти
асосчиларидан бири Хосе Эустасио Ривера (*Jose Eustacio Rivera*,
1888-1928) ҳамда Лотин Америкаси адабиётида етакчи мавке тут-
ган “бадавийлик – цивилизация” қабиллидаги анъанавий мифологе-
мани 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 бадиий тажрибаси Маркесга фойда келтиргани аниқ. Бошқа томондан эса, Маркеснинг услуби ҳам, бадиий тўқимаси маҳсули бўлмиш Макондо образи ҳам Хемингуэй ва Фолкнер таъсиридан холи деб бўлмайди. Юқорида таъкидланганидек, Маркес ҳеч қачон “Шимолий Америкалик марди калон”ларнинг ижобий таъсирини ишқор этишга журъат этолмаган. Шундай дейлик ҳам. Лекин, Фолкнернинг Йиокналатофаси билан у таниш бўлмаганида ҳам, Макондо шаҳарчаси барибир унинг тасаввурида туғилар эди. Ахир бахтли тасодиф туфайли Хуан Карлос Онеттининг тасаввурида, бир вақтнинг ўзида хаёлий ҳам, жўшқин хаётга 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 тўлкинларига, енгил шабададаги мавжлари қуйилаётган садоларига селда бўлаётган Колумбия, кенг маънода эса – викорли тоғ, серсув дарё, жазирама сахро, 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 кўшлаб қалта 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.Риверанинг “Гирдоб” (*La voragine*, 1924) номли роман қаҳрамонлари босиб ўтган йўлни такрорлайдилар. Бирок, 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 хаёлларига ҳам келтирмайдилар. Макондода дастлаб ҳамма ўзаро тенг, тўқин-сочин дастурхон атрофида фаровон хаёт кечиришади... Бирок бундай хотиржам ва соқин, роҳат-фароғат хаёт узокка бор-

майди. Макондони нафакат нафс балосига йўликиш, балки шахват-парастлик, тийиб бўлмас ҳирс, бадахлоклик, риё, золимона ҳокимиятчилик, амри фармолик каби иллатлар зулматга айлантиради. “Ёрдаги Боғи Эрам”дан ҳеч кимни ёқасидан олиб қувмайдилар – у ердан ўз ихтиёри билан кетишади. “Жаннатдан таъқарила”ги беҳал катта дунёда яшаб кўриш ишғиёки шу қадар кучлики, уни тўхтатиб, иўлини тўсиб бўлмайди. Роман давомида “нариги дунё чопарлари”, “цивилизация нишонлари” Макондони тўлқинга ўхшаб босиб олаверади. Цивилизацияга яқинлашиб, туташ нукталарни, ўхшаш жиҳатлар борлигини аниқлаш, унинг захарли ҳавосидан нафас олиш, ҳисюкатга стакловчи меваларидан тотиб кўриб Макондо ҳамма нарсани: конли урушларни, сиёсий фитналарни, киргин келтирувчи эпидемияларни, “банан ширкати” ўрнатган адолатсиз, шафқатсиз гузумнинг 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 кочишни, озодликка чиқишни орзу қилишади. Бундай “гуноҳ”нинг, аликроғи, Одам Ато ва Момо Ҳаво инъом этган нозу-неъматлардан юз ўгиришдан бош тортиш, итоатсизликни намойиш этишнинг оқибати – мукаррар ёлғизликдир. Бу ҳаёт насри. Уни тийиб бўлмайди. У “санъаткорона”, юксак маҳорат билан ишлов берилган, сайқаллаштирилган. Эҳтимол, у, америкалик танқидчи Жозеф Энстайн таъбири билан айтганда, ахлоксизлиги билан меъдага тегар, лекин кўшиқдан сўзларни олиб танилаб бўлмайди. Қайсидир бир маънода Колумбия реаллиги аллақачон Гарсиа Маркесни “ёзиб” бўлди. У Колумбиянинг сеҳрли, фусункор кунларининг ширинсухан, хушовоз қуйчиси бўлиб қолаверади.

ПОСТМОДЕРНИЗМ АДАБИЁТИ ТАМОЙИЛЛАРИ

Постмодернизм ва постмодерн тушунчалари нафақат илмга, балки оғзаки ва ёзма нутққа ҳам кириб келди, зини пайтда жуда таниш ва ниҳоят мавҳум, дудмол маъно касб этиб, XX аср охири ва шу даврга хос бўлган диний номутаносиблик, ўзига бино кўйиш, ўзини бирор тушунарсиз қиёфага солиш, эклектизм⁶⁷ га йўғрилган нафи йўқ билимдонликни англададиган тушунчалар билан вобаста жаранглай бошлади. Шу билан бирга постмодернизмда етарли даражада аниқ хронология⁶⁸ га асосланган қиёфа ҳам мавжуд эди. XX асрнинг 70-йиллари бошида “постмодернистик сезувчанлик, таъсирчанлик ва ҳиссиётга берилувчанлик” ҳақидаги тасаввурлар пайдо бўлди ва шу ондаёқ файласуф ва адабиётшунос, тарихчи ва жамиятшунос олимлар ёзаётган илмий тадқиқотларнинг мавзусига айланишга ҳам улгурди. Улар дунёни хаос⁶⁹ каби бопдан кечиришга ва бунга тўғри келадиган “шоирона тафаккур”га асосланган эдилар. Постмодернизм ҳақида кўп ва хўп ёзган америкалик назарийчи *Ихаб Ҳассан (Ihab Hassan)* фикрича, бу энг аввал “ишонч танлиги, эътикод танқислиги” билан белгиланган дунёқараш, дунёни ҳис этиш, дунёни маълум нуқтаи назардан тушуниш демакдир.

Умуминсоний кадриятларни нигилизм⁷⁰ нуқтаи назаридан қайтадан кўриб чиқиш даврини “Зардушт шундай сўзлаган” (*Also sprach Zarathustra*, 1883-1887) асарида “Худо ўлими”ни эълон қилган *Фридрих Ницше (Friedrich Nietzsche, 1844-1900)* фалсафаси очиб берди, деб ёзадиганлар орадан қарийб юз йил ўтиб Ихаб Ҳассан бу фалсафага шундай таъриф беради: «Кўпчилигимиз афеус билан Парвардигор, Пайғамбар, Инсон, Ақл-идрок, Тарих, Давлат тушунчаларининг мустаҳкам ва барқарор обрў-эътибор тамойиллари тарзида фанога ғарқ бўлиб, ном-нишонсиз йўқолиб кетаётганини эътироф эта бошладик; ва ҳаттоки Тил – юксак маънавиятимиз, улкан ақл ва билимимиз, интеллектуал пойдеворимизнинг

⁶⁷ *Эклектизм* – китобий, фалсафий турлича қарашларни, назарияларни бир-бирига ўзбошимчалик билан қориштириб юбориш.

⁶⁸ *Хронология* – 1 муайян бир вақтдан бошлаб тарихни ҳисоблаб бориш ҳақидаги фан; 2 воқеаларнинг тарихи, вақти кетма-кет кўрсатиб ёзилган рўйхат; 3 воқеа, ҳодисаларнинг бирин-кетин пайдо бўлиши.

⁶⁹ *Хаос* – юнон мифологияси ва фалсафасида: турли элементларнинг ибтидоий бестартиб аралашмаси, гўё ҳамма мавжудот ана шу аралашмадан келиб чиққандек; *бу ерда*: ўта тартибсизлик, чалқашлик, алтов-далтовлик, аралаш-қуралашлик.

⁷⁰ *Бу ерда*: *нигилизм* – ҳар қандай меъёр, тамойил ва қонуларни инкор этиш.

сўнги муқаддас саждагоҳи, фахр-ифтихоримиз ҳам таҳдидга солинган, хавф-хатар остига қўйилган, аммо биз “сўз санъат” деб ҳамон сажда қилаётган бир бут-санамга айланди”.

Бошқача қилиб айтганда, постмодернизм учун борлиқнинг ижобий маъносини топиб олиш ниятида бўлган уринишлар муваффақиятсизликка учраганди. Постмодернчилар назарида дунёда бирор бир тартиб, иерархия⁷¹, маъно ва кадр-қимматга оид мезон йўқлиги аниқ бўлди. Уларнинг жойини қуруқ бўшлиқ эгаллади. Аммо XX асрда экзистенциализм (фр. *existentialisme*; лот. *existentia* – мавжуд бўлиш, мавжудлик) фалсафаси вакиллари инсонни ўз тақдирини танлаб олишга қодир, ягона маънавий, рухий, ақлий мавжудот деган ҳақиқатни топдилар. Тарафдорлари учун абсолют даражадаги ҳеч нарса эмас, балки ўзини-ўзи доимо қайта шакллантиришга қодир нисбийлик бўлиб, инъикосларнинг шундай бир аксига айландики, бу ҳолат худди компьютердаги виртуал реалликка ўхшаб қолди. Голландиялик олим *Д.Фоккема (D.Fokkema)* ушбу тушунчага сиёсий урғу бериб, унинг орқасида серкирра ва кўн қиёфали, турли-туман ва ранг-баранг, қўп азият чеккан ва азоб-уқубатларни бошидан кечирган, қўп халқли ва кўп миллатли, бир-бирига қарма-қарши икки қутбга эга мураккаб ҳамда зиддиятли дунёнинг “асосини ташкил этувчи барча элементларнинг тенг эҳтимоллиги ва тенг кадр-қийматлигига” таянган мультикультурализм турибди, деб фараз қилади. Франциялик филолог *Ю.Кристева* нўқтаи назарига қараганда, постмодернистик фикр “эпистемологик⁷² танлик”, олдинги анъаналардан узилиш натижасида шаклланади. Постмодернизм фалсафаси намояндалари (постструктурализм, деконструктивизм тарафдорлари) нинг тассавурича, постмодернистик фикрни ақл-идрокка бўлган маърифий иншонч-этиқод тажассум этади. Постмодерн ёзувчилар учун постмодернча фикр бу биринчи навбатда XIX-XX асрлар адабиёти (романтизмдан тортиб, то модернизмгача), унинг марказида эса ваҳоланки, постмодернизмга ўйин, таклид, ўзини-ўзи фойс қилиш воситалари орқали, Европа маданият маркази деган даъвои инкор этилг орқали амалга ошириладиган қўллик тамойили анча яқинроқдир.

⁷¹ Бу ерда *иерархия* – *китобий*. Қўйи поғоналарнинг юқори поғоналарга босқичма-босқич бўйсунуши.

⁷² *Эпистемология* – *фалсафий*, (юнон. *episteme* – билиш ва *logos* – таълимот, сўз) – билиш назарияси, гносеология (борлиқни, дунёни билиш, унинг аниқлиги, манбаи ва шакллари ҳақидаги фалсафий таълимот);

Постмодернизм, шунингдек, мутлако янги фақат ўзига тегишли тилни яратишга бўлган даъволардан воз кечади. Унинг ижодий мухити ҳам адабиётда, ҳам меъморчиликда акс этади. Бу эса адабий, меъморий ва яна кўплаб бошқа услублар сингиб бир-бирига қоринишиб, қатъиятли эклектизм⁷³, истеҳзоли ва хазил-мутойибали матн нарчаларини келтириш орқали энг сара, ноёб ва оммавий санъатни англатади. Абсурд фарқига бораётган модернизм тарафдорлари унга нисбатан умидсизлик кайфиятида, рухий тушқунлик билан қарамаган бўлсалар-да, ҳар ҳолда абсурдга жиддий муносабатда бўлган эдилар. Постмодернизм тарафдорлари эса абсурдда кулги ва майнабозчилик учун сабаб топдилар, абсурдни яшаш мухитига айлантирдилар. Шу боис уларда ижод жиҳатидан постиндустриал мухитнинг маданий белгилари жуда кизиқарли бўлган, айниқса, АҚШ даги мухит (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 авторитар⁷⁵ ликни ҳар қандай кўринишида, ҳолатида ва киёфада инкор этиш хусусида фикр-мулоҳаза қилишни ҳуш кўрдилар. Пировард натижада улар диққат-эътибор доирасига ноклассик физика ва унинг назариясига қирувчи вақтни қайтариб бўлмаслик тушунчасига қарши (классик термодинамика назариясига қирувчи 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 бўлишига

⁷³ *Эклектизм* – китобий, турлича қарашларни, назарияларни бир-бирига ўзбошимчалик билан қоринштириб юбориш;

⁷⁴ *Плюрализм* – *фалсафий*. (лотин. *pluralis* – кўплик, кўп миқдорда бўлган) борлиқнинг ёки билим асосларининг бир неча ёки жуда кўп мустақил бошланғич мавжуд деб даъво қилувчи сохта фалсафий таълимот;

⁷⁵ *Авторитар* (тизим) – 1. ҳокимият, шажас, обрў ва ш. к. га кўр-кўрона ва сўзсиз бўйсунишга асосланганлик.

⁷⁶ *Энтропия* (грек. *entropia* – бурилиш, кескин ўзгариш, бошқа нарсага айланиш, бошқача бўлиб қолиш). Бу тушунча энергияни қайтариб бўлмас тарқалишининг меъёрини (ўлчовини) аниқлаш, реал жараёнини идеал жараёндан қанчалик оғиштини аниқлаш учун Клаузиус термодинамика жорий этган. Муайян энергия даражаларнинг йиғиндисини сифатида у ҳолат функция бўлиб ва қайтарилувчан жараёнларда доимий қолади. ваҳоланки қайтмас жараёнларда унинг ўзгариши доимо ижобий (муебат).

мас, эволюция⁷⁷ жараёнида муайян бир тизим олдида пайдо бўлган катъий альтернатив, яъни бир-бирига зид икки йўл, имконият ва шулардан бирини – ё унисини, ё бунисини танлашни такозо қилишга заруратга олиб келмайди, балки зарурият ва тасодиф ўрнинда олдиндан башорат қилиб бўлмайдиган, бирданига портлаётган муносабатларнинг пайдо бўлишига олиб келади, деган тушунчани ўртага ташлайди. Эволюция жараёнидан ўтаётган мураккаб тизимнинг старлича барқарор (турғун) эмаслиги, унинг ўзгарувчанлиги, хаоснинг энг юқори нуктасига (“бифуркация”⁷⁸ 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. “Динамик”⁷⁹ хаос”нинг кейинги шакл ва ҳолатларини конкрет ташлаб олиниши 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. *sinergia* – биргаликда ҳаракат қилмоқ, иш кўрмоқ, таъсир этмоқ) Г.Хакен, Г.Николис, И.Пригожин, И.Стенгерс, А.Баблюяц, С.П.Курдюмов, Е.Н.Князева, И.Раҳимов сингари тадқиқотчилар томонидан тақдим этилган замонавий илм-фаннинг етакчи йўналишларидан бирига айланади. 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-бирида фарқ қилмайдиган, турли-туман ва хилма-хил табиатга (хусусиятга, хислатга, моҳиятга) эга структураларнинг ўзини ўзи шакллантириши ва юзага келиши, ўз-ўзини бир маромда тутиб, гўхташга (пасайишга, сусайишга, узилишга) йўл қўймаслик, барқарорлик (турғунлик, чидам-

⁷⁷ *Эволюция* – 1 тадрижий ривожланиш (табиат ва жамиятдаги узлуксиз ўзгариш, ривожланиш жараёни); 2 *фазл*. (узлуксиз равишда давом этадиган ва сифатий ўзгаришларга олиб келадиган микродий ўзгаришлардан иборат ривожланиш формаси).

⁷⁸ *Бифуркация* – иккига айрилиш, икки ёкка, икки гармоқка айрилиб кетишни англатади;

⁷⁹ Бу ерда *динамика* – ўзгариш (ўсиш, ривожланиш) суръати, жўшқин воқеаларга, ҳаракатга, ўзгаришларга бойлик маъносини беради.

⁸⁰ *Детерминизм* – *фалсафий*. Нарса ва ҳодисаларнинг сабабий боғланишлари ҳақидаги таълимот.

лилик, ўзгармаслик, огинмаслик) ни сақлаш ва нарчаланиб (бўлиниб, таркибий қисмларга ажралиб, тугаб) кетиш жараёнларини ўрганиш билан шуғулланаётган фан...” ҳисобланади.

Детерминизмга асосланган ўтмиш ва очик келajak 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, чалқаш-чулқаш йўллар), мозаика (аралаш-қуралаш, қурама 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 қардан келиб чиқишини эслайлик: у иккита ҳар хил – замон ва маконга оид континуалли⁸² вақтларни бир-бирининг устига қўйишидир. 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 нуқта дисконтинуалликнинг бошланғич нуқтаси, асосий таянчидир. Вақтнинг туб (кескин) парадигмасида шу каби кесишган нуқта абсолют даражага кўтарилади, марказ сифатида олдинги планга чиқарилади.

Демак, санъатнинг бошланмаси постмодернистлар томонидан дисконтинуаллик, парадоксаллик деб инкор этилади. Лекин постмодерн магн ҳам шунга ўхшаш бўлиб, унда “муаллиф – субъект” турли йўллар билан, қандай бўлса ҳам қайта тикланади, қайта яра-

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 тезлиги узлуксиз, узоқ давом этувчи, ҳаракат қилиб турувчи вақт.

⁸³ *Дискрет* (лотин. *discretus* – (ўзб.) “бўлинган, узилиб-узилиб турадиган”), яъни тезлиги ўзгариб (узилиб-узилиб) ҳаракат қилиб турувчи вақт.

илади. Шунингдек, кўп нарсани камраб олувчи, атрофни чулғовчи истеҳзо, киноя ва ҳазил-мутойиба, дискурс⁸⁴нинг ўзига тўқ, ўз эҳтиёжларини кондиришга қурби старли даражада бўлган, мустақил мазмун-маънога эга дунёсидир.

Айнан шу ердан постмодерн онг-шуурнинг муҳим категорияси келиб чиқади, яъни билиш (объектив дунё қонуниятларини англаб етиш) ва коммуникация (аюқа, фикр алмашинув) ларнинг ҳар қандай шаклланиб бўлган усулларига нисбатан шубҳаланишни ифода қилишга жалб этилган *эпистемологик шикончезизлик* (иккиланиш, қатъиятсизлик) юзага келади. Постмодеренчилар фикрича, ҳар қандай реал воқелик аслида, сохта, калбаки, ёлғондан иборат бўлади. Постмодернизмнинг ҳикоя услуби – сўзнинг том маънодаги шартчилиги, учига чиккан расм-русум, тўғри маъно, китобхоннинг орзу-умидлари устидан қулиш замирида шаклланади. Шунга қарамасдан, дунёни хаосдек қабул қилган постмодернист ижодкор унга нисбатан “сирдошлик, дилкашлик, ҳис-туйғу”си билан жўпган 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 олилган “интеллектуал роман” адабиётшуноса қай даражада тушунарли бўлса, физик олимга ҳам шу даражада тушунарлидир қабилдаги тезис илари сурилди. Бирор ихтисос (соҳа) лик доирасида ёзини иштиёқи, инсонпарварлик ҳақидаги тасаввурларимизни ҳосил қиладиган маданиятнинг фанлараро семиотика⁸⁵си соҳасида ижод қилиш иштиёқи айнан шу мақсаддан келиб чиққанди. Франциялик семиотик олим, адабиёт ва санъат назарийчиси *Ролан Барт* (Roland Barthes, 1915-1980) ва француз ёзувчиси *Морис Бланшо* (Maurice Blanchot, 1907-2003) ўзларини ҳам насрнавис ёзувчи, ҳам файласуф сифатида бирдек ҳис этганлар. Романтизм (Ф.Шлегель),

⁸⁴ *Дискурс* (лотин. *discursus* – фикр-мулоҳаза) – “сезгига, ҳис-туйғуга асосланган, бевосита, тўғридан-тўғри, интуицияга асосланган, ички ҳис орқали” шу каби тушунчалардан фарқли ўларок, “акт-идроққа (фаҳм-фаросатга ёки эс-хушга) ойд, ҳис-туйғуга эмас, балки мулоҳазага асосланган, мулоҳаза билан қилинадиган, кўнгилга эмас, ақлга қараб қилинадиган”; “бавосита ифодаланган”; “магикий”; “намойишкорона; кўрсатмалӣ: аёний, налғиувчи, алайшо-ошқор” тушунчаларни аналатади;

⁸⁵ *Семиотика* ёки *семиология* (лопон. *semei* “белги, аюмаг”) – табиий ва сунъий тизларнинг белги ва белгилар системаси хусусиятларини ўрганувчи фан.

символизм (С.Малларме) ва экзистенциализм (М.Хайдеггер) тарафдорлари, герменевтика⁸⁶ (В.Дильтей), лингвистик фалсафа (Л.Витгенштейн) намояндалари тафаккуридаги шеърят ва фалсафанинг бир-бирига яқинлашиши Р.Барт ва М.Бланшолардан ташқари постмодернистик 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 ҳосилдир.

Постмодерн ёзувчилар – франциялик *Филипп Соллерс* (*Philippe Sollers*, 1936); италиялик неореализм намоёнласи *Итало Кальвино* (*Italo Calvino*, 1923-1985), ёзувчи ва медиовист 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 кузатамиз. Фалсафий, психологик ва маданий муаммоларни муҳокама қилиш, бу ҳақда фикр-мулоҳаза юритиш, сийқаси чиққан иборалар, бир қилишдаги гаплар билан ўйин олиб бориш, бадийий усулни очиб ташлаш, ёзувчи ўзи яратган матн ва уни идрок қилишнинг мумкин бўлган йўллари танқидчисига айланиши, бадийий ва гўёки “интеллектуал” деб аталадиган мактуб (нома) орасидаги четгараларни йўқ қилиш ва ҳоказолар – синтез⁸⁸га асосланган постмодернистик услубнинг ўзига ҳос тамойилари ҳисобланади.

Таъкидлаш жоизки, бу ўзига ҳос хусусиятлар модернистларда анча олдин намоён бўлганди. Масалан, аргентиналик машҳур адиб *Хорхе Луис Борхес* (*Jorge Luis Borges*, 1899-1986) ижодида буни

⁸⁶ *Герменевтика* - (юнон. *hermeneuo* - “тушунириб бераман”) - талқин қилиш санъати ва назарияси, унинг мақсади – матннинг объектив (ёзувларнинг маъноси) ва субъектив (муаллиф мақсади) асосларидан келиб чиққан ҳолда матн маъносини аниқлаш.

⁸⁷ *Синкретизм* – нарсанинг дастлабки, бир-биридан ажралмаган, қориник ҳолати.

⁸⁸ Бу ерда *синтез* – ҳолисаларни ўзаро боғлаган, бир бутун ҳолда текшириш; олинган натижаларни умумлаштириш, улардан бир бутун ҳулоса чиқариш.

яққол кузатиш мумкин. Дарвоқе, Борхесни ирландиялик машҳур ёзувчи, модернизмнинг йирик намояндаси *Жеймс Жойс (Joyce James, 1882-1941)* билан бир каторда постмодернизм пайдо бўлишини башорат қилганлардан деб ҳисобласак тўғри бўлади. Борхес хикоялари, аниқроқ қилиб айтганда “тарих”лар – синтетик жанрдир, унинг поэтикаси ўз ичига очерк⁸⁹ ка оид элементларини (“Заир”, “Ноқобил”), эртақлар (“Ўлмас”, “Жагчи ва асира тарихи”), рамзли хикоялар (“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”) элементлари кирилади. Борхес бошлаб берган анъаналар Умберто Эко каламига мансуб “Атиргул номи” (“*Il Nome della Rosa*”, 1980) романида давом эттирилди. Ушбу роман хотимасида (“Атиргул номи” хошиясидаги битиклар”, 1983) муаллиф эгаллаган филолог-медиевист ва семиотик олимлик касби унинг бадний ижоди билан чамбарчас боғлиқ эканлиги эътироф қилинади.

Шеърый тафаккур ва унинг замонавий дунёни шаклланишидаги ўзига хос аҳамиятига нисбатан шундай қарашлар нағижаси ўларок филология илмининг гуманитар фанлар пенсахласига чиққшидан бошқа йўл йўқ ҳам эди. 1950-1970 йиллар давомида фалсафа олимлари адабиётшунослик, умумгуманитар ва умуммаданий руҳдаги кузагувлар ва баҳоларга тобора даъвогар бўлиб чиқиб, тилшунослик, фольклоршунослик, антропология, фалсафа, психология каби фанлар тақдим этаётган таҳлил имкониятлари фаоллик билан ўзлаштириб олди. Параллел равишда файласуфлар, руҳшунослар, тарихчиларнинг ҳам адабий танқид, эссеизм⁹⁰ га нисбатан қизиқишлари ортиб борганини кузатиш мумкин. Бу қизиқиш, масалан, таржима ва талқин муаммолари, тарихий билим трансляцияси ва ретрансляцияси муаммолари ҳақидаги муҳокамалар ҳосиласида мужассамлашиб борди. 1980 йилларга келиб сиёсий фанлар, ҳуқуқшунослик ва ҳаттоки тиббиёт фанлари соҳасида ҳам адабиётшуносликнинг методология жиҳатдан таъсир этувчи тамойиллари сезиларли даражада бўлди (энциликда 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 ўзaro боғлиқ масалаларга оид илмий тадқиқотларни ўз ичига олган асарлар номи.

⁹⁰ Эссеизи – адабий, эркин шаклдаги адабий жанр.

Постмодернизмнинг асосий концепциялари ҳисобланмиш “коммуникация мураккаблиги”, “онгнинг матндаги инъикоси”, “интерматнлик”, “муаллиф ўлими”, “мактуб саргузантлари” ва ҳокazo *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.Панофский), рус формализм⁹¹и (Москва ва Прага тилшунослик мактаблари), инглиз ва америкалик олимларнинг “янги таъкид” (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 қамраб 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 кесилган нуқтасида 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 тилининг асосий хусусияти (моҳияти, табиати) ҳисобланади, деган мавзуда ёзилган “Умумий тилшунослиқдан маърузалар” (*Cours de linguistique générale*) асари энг муҳим дастур бўлиб келди. Шунингдек, америкалик файласуф, математик олим, прагматизм ва семиотика илмининг асосчиларидан бири *Чарльз Сандерс Пирс* (*Charles Sanders Peirce*, 1839-1914) ва тилшунос *Эдуард Сепир* (*Edward Sapir*, 1884-1939) ғояларига амал қилган структуралистлар инсон онги ва илрок қилиши тил орқали рўёбга чиқиши ҳақидаги ғояни исботладилар. Уларнинг фикрича айнан тил туфайли эпистема (юнон. episteme – билиш), яъни “тафаккурнинг асосий структураси” шаклланади, онгимиз барпо қилаётган дунё манзараси асосини ташкил этувчи билишнинг рамзий моделига айланади. Бирок структуралистлар фақат тилга оид фаолиятнинг инвариант структураларини аниқлаш

⁹¹ Бу ерда *формализм* – маънӣ, санъат, адабиёт каби фанларда шаклни мазмундан, назарияни амалиётдан ажратишга интилувчи идеалистик йўналиш.

билан кизиқиб қолмадилар. Улар фалсафасининг бошқа бир манбаи психоналистика мактаби ва психотерапевтика йўналиши асосчиси *Зигмунд Фрейд* (*Sigmund Freud*, 1856-1939) ҳамда швейцариялик психиатр *Карл Густав Юнг* (*Carl Gustav Jung*, 1875-1961) томонидан, кашф этилган ботиний онг ва психоанализ назарияси бўлди. Улар ботиний онг ёки онг ости, ғайришуурийлик феномени инсоний фаолиятнинг универсал фактори сифатида маълум бўлади, деган гояши 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 сициентизм⁹³га асосланган, объектив равишда илмий назариясини яратишга бўлган интилиш айнан шу сабабли келиб чиққан эди. Аниқроқ қилиб айтганда, инсон психикаси (руҳияти) нинг ғайришуурий структуралари ичида тегишли ўзгаришлар ва атрофдаги олам ҳақида инсон тасаввурларининг доимий верификация⁹⁴си натижаси каби маданий ўсиш, ривожланиш суръати тўғрисида тасаввурларни яратишга бўлган интилиш шу ваздан пайдо бўлган. Масалан, 1950-1960 йилларда Ролан Барт олиб борган тадқиқотлар “хат” (мактуб, нома) ва бошқа маданий кодларни (сиёсий иборалар, одоб-ахлоқ қоидалари ва хоказо) ўрганишга бағишланган бўлиб, бундан асосий мақсад, тўғри чоккача ўрганилмаган, чуқур маънога эга “хат” каби атроф дунёга нисбатан бир тахлитдаги жавоб сингари “социо-логика”⁹⁵ни таъ-

⁹² *Позитивизм* – фалсафий, ҳамма ҳақиқий, позитив билимлар конкрет (эмпирик) фанларининг маҳсулидир. фалсафа эса бундай билимларни бера олмайди, шунинг учун унинг кераги йўқ, деган гояга асосланган субъектив идеалистик оқим. *Неопозитивизм* эса бунинг замонавий шакли. II. бутун борлик, объектив воқелик ҳақида билимлар фақат қулидик ёки конкрет-илмий тафаккур орқали ўзлаштирилади. фалсафа эса ушбу тафаккур турларининг натижалари ўз инфодасини тонаётган тил тахлитин фаолияти сифатида намойи бўлиши мумкин деб ҳисоблаб, фалсафани унинг предметидан маҳрум қилади.

⁹³ *Сициентизм* (лотин. *scientia* ва инглиз. *science* – билим, илм фан) – кишилик жамиятнинг гоявий ҳаётида, маданият соҳасида илм-фаннинг тузган ўрнини, унинг аҳамиятини абсолют даражага кўтаришдан иборат концепция.

⁹⁴ *Верификация* (лотин. *verificare* ҳақиқатни исботламоқ) маънавий позитивизмнинг бошланғич тамойилларидан бири, унга кўра дунё ҳақида ҳар қандай исбот, ҳар бир фикр ҳақиқийлиги пировард натижада сезги идроки, ҳиссийёт билан таққослаш йўли орқали аниқлашнинг лозим.

⁹⁵ *Социология* – (лотин. *societas* – жамият ва *logika* – маънавий) – социология фанининг мураккаб соҳаси. Социология у ёки бу фикрнинг жараянларининг умумийлигида устуни турганлик билан ҳамбарчас боғлиқ ҳолда ижтимоий ҳодисаларни ўрганади.

рифлашдан иборатдир. Нихоят, структурализмнинг гуллаб-яшнаган даври айнан Францияда ёшлар сўл ҳаракати юксалиши билан бир вақтга тўғри келди, ва структурализм кўн жихатдан ўзини замонавийликни радикал нуктаи назардан танкид билан болаганини 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 сценарийлари (Ален Реснэ, Маргарита Дюрас) да намоён бўлди.

Француз постструктурализми (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, айни 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 хоказо) 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 ташқидий ёндашув асосий тамойилга айланди. Бу, энг аввал, “хат” (мактуб, нома) эмас, “матн” ҳам эмас, балки “контекст” бўлиб, матннинг структуравий таҳлили пайтида илғаб бўлмайдиган, бироқ матн мавжудлиги, борлигини белгилаб берувчи, матн ортида турган ўзига хос ҳодиса ва хусусиятларнинг мажмуи бўлиб кўринган эди. У системадан иборат бўлмаган, яхлит бир кўринишдаги⁹⁶ нарсаларда, яъни айнан инсон ахлоқи ва онгида иррационал⁹⁶ ибтидо, эркинлик, волюнтаризм⁹⁷ билан боғлиқ ҳолатларда намоён бўлади. Жамият, маданият, коммуникация (алоқа, ўзаро фикр алмашинув) вазияти “ҳокимият (куч-қудрат) – бўйсунуш (тобелик)” муносабатлари кўринишида тавдаланди. Инсоний тажрибанинг марказий категорияси

⁹⁶ Иррационализм – философия. 1 борлиқни иррационал, яъни қону-қондалардан холи деб билувчи, бивобарин уни ақл-идрок билан билиб бўлмайди деб ҳисобловчи идеалистик философия оқим; иррационал 2 гўё қону-қондалардан холи, ақл етмайдиган, ақдан ташқари, маънавий билиб бўлмайдиган.

⁹⁷ Волюнтаризм – 1 философия, воқеликнинг негизи иродадидир деб билувчи ва объектив тараққиёт қонуларини рад этувчи идеалистик йўналиш; 2 психол. продани психик ҳаётнинг асосий омил деб қараиш; 3 тарихий тараққиётнинг объектив қонулари билан ҳисобланмай, ўзбошимчилик билан иш тутиш.

“хоҳиш-истак” бўлиб қолди, яъни шахснинг ижтимоий ва маданий исфаси унинг адоватли дунё билан ўзаро фаол ҳаракати, бир-бирига қўрсатаётган ўзаро таъсири тарзида эътироф этилади.

Германия файласуфи, иррационализм асосчиси Ф.Ницше воқислари М.Фуко ва Ж.Деррида учун ҳар қандай билим, маданиятнинг ҳар бир феномени, исталган матн “амру-фармон муносабатлар” 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 қилдирадидлар, демак фикр юритиш тарзини ҳам мажбурий равишда ўтказадидлар, шу орқали кишиларни мустақил равишда ўз турмуш-ҳаётини шарҳлаш ва изоҳлаш, англаб олиш ва талқин қилишдан, шунингдек, ўз тилини эркинлик билан монессиз ривожлантириш, фақат ўзига тегишли бўлган “эпистема”ларни яратиш имкониятидан ҳам маҳрум этади. Тил манипуляция қилишнинг, сўз ўтказиш, амру-фармон таъсирнинг асосий воситаларидан бирига айланади. Шунинг учун М.Фуко “Билим археологияси” (*L'Archéologie du savoir*, 1969), “Назорат қилиш ва жазолаш” (*Surveiller et punir*, 1975), “Билимга интилиш” (*La Volonte de savoir*, 1976); Ж.Деррида “Грамматология хусусида” (*De la grammatologie*, 1967), “Нур таратиш” (*La Dissemination*, 1972), “Фалсафа майдонлари” (*Marges de la philosophie*, 1972); Р.Барт “S/Z” (1970), “Асардан матн сари” (*De l'oeuvre au texte*, 1971), “Матндан хузурланиш” (*Le Plaisir du texte*, 1973) номли талқикотларида маданият ва цивилизацияни танқид қилиш маъносини бир томондан “тил танқидида”, бошқа томондан эса тарихий ғайриилгуурийликни таърифланда 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-мулохазалар, назариялар ёки илмлар мумкин бўлганликларининг шароитларини белгилаб берувчи тарихий жиҳатидан ўзгаришчан структура; М.Фуко киритган термини билан фойдалансак, бу дунёни тасаввур қилиш ёки кўз олдида келтириш усулини аниқлаб берувчи муайян биланлар структураси.

⁹⁹ *Деконструкция* – (лотин. *de* – “қайта” ва *constructio* – “кураман”, “қайта тушуниб етмок”) – замонавий фалсафа ва санъат тушулчаси бўлиб, егеротинини бузиб ташлаш орқали тушуниш, англаш ва янги контекстга қўлиб 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 интeрпретациясини англатади. Ж.Деррида фикрича, ушбу ҳаракат (амал) – матнга контекст, яъни матн яратувчисининг интуция¹⁰² си, “хоҳиши” орқали нималар киритилганлигини, ёзилган нарсаларга ўз таъсирини ўтказадиган сўз ўтказувчи ҳукмронлик дискурси (муаллифнинг онгли ёки ғайришуурий равишда индамай ўтиб кетиш, фикрни тўла айтолмаслик) орқали нималар киритилганлигини аниқлаш имконини беради. Бошқа сўз билан айтганда, интeрпретация – бу матнга ўзига хос “қавслар” тапқарисига чиқарилган барча маргинал¹⁰³ нарсаларни бугунги кунда энг долзарб, энг муҳим нарсаларга айлантириш демакдир.

Мишел Фуко “Билимга интилиш” (*La Volonté de savoir*, 1976) деб номланган талқикотида “дискурсларнинг золимона ҳукмронлиги”, тутқич бермайдиган, сезилмас, барчага барабар, иррационал зулмига қарши чиқади; Ролан Барт эса ўзининг “Мифологиялар” (*Mythologies*, 1957) номли асарига рекламанинг “барқанот” жумлаларни, оғиздан-оғизга ўтиб кенг тарқалган сийкаси чиққан сўз ва ибораларни, газета ва журнал мақолаларини, шунга ўхшаш “матн”ларни ва оммавий маданиятнинг бошқа унсурларини таҳлил қилиб, жамоавий ғайришуурийлик даражасида мавжуд бўлган, замонавий жамиятнинг кундалик ҳаётига сингиб кетган “мифологема”ларни тасвирлайди. Мифологема хусусида бир оғиз сўз: мифологема – (юнон. *mythos* – “ривоят, дoston, нақл” ва *logos* – “сўз, илм”) объектив воқеликни хиссий-конкрет персонификациялар, жонли мавжудот (маҳлук, зот) киёфасида умумлаштирилган ҳолда аке эттирилаётган 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 ташламоқ, барбод қилмоқ, бирор нарса табиий (одаддаги, мос келадиган) тузилишининг бузилиши демакдир.

¹⁰¹ *Реконструкция* – (лотин. *re* – “қайтадан”, “янидан” ва *construere* “қурмоқ”, “яратмоқ”) – қайтадан қуриш, қайта тиклаш маъносини англатади.

¹⁰² *Интуция* – 1 ички ҳис, сезиш, 2 *фалсафий*, тажриба ёрдамидан ташқари бевосита илҳом йўли билан ҳақиқатни билиш мумкин деган тушунича.

¹⁰³ *Маргинал* – (франц. тилидан – *marginal* – кўпинмча, иккинчи даражали, китоб ҳошиясида ёзилган қайдар) – аризмайдиган, жуввий, аҳамиятсиз, иккинчи даражали.

ивр”, “Дарвешнамолар ороли”, “Жаннат”, “Жаҳаннам” “Ер ўки”, “Маъбуда Она”, “Нух тўфони” ва шу каби мифологемалар. Мифологемалар – расмий мангик ва мавҳум тасвирлашнинг доирасига синамайдиган 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 ибтидоли ва охири, мақсади ва олга илгарилаб борувчи ҳаракати ҳақида тушунчалар асос қилиб олинган турли концепцияларга нисбатан шпончсизлик билан қарайди деб фараз қилади.

Метанарратив, *метадикурс* тушунчалари хусусида гўхталайлик. 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 ўтамиз.

Метанарратив (фр. *metarécit*, ингл. *metanarrative*) – бу модерн даврида пайдо бўлган дискурс-фикр-мулоҳазанинг алоҳида бир гури, у бошқа дискурсларга (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 кўяди, изчил тартибга солади ва ўз-ўзини оқлаш учун восита сифатида хизмат қилади. Ж.-Ф.Лиотар тарихнинг христинан динига асосланган фалсафасини, ақл-идрок ва онг ҳақидаги маърифатчилик тасаввурини тўғки бахт-саодат ва эркинлик манбаи сифатида энг муҳим, ахамиятли ва эътиборга молик “мета-нарратив”лар жумласига киритади. Постмодерн даврида мета-ҳикояда “имон-эътиқод емирилиши” жараёни кечаётган бир пайтда улар парчаланиб, парокандага учрайдилар, тафаккур ва тилнинг ғайришуурийлик стереотипига айландилар.

Структуравий, ёки лингвистик психоанализ яратувчиси Жак Лакан “Иппо” (*Ecrits*, 1966) номли тадқиқотида ғайришуурийлик

худди тартибга солинган пульсацияга ўхшашли хақидаги фикрни билдирган. Унинг негизида иррационал майл, “хоҳиш-истак” ётибди. У ўз инъикосини, ифодасини тилда топади, яъни у айнан тилди “кўриниш беради, маданийлаштирилади”; бу ерда тил – белгили семиотик тизим сифатида намоён бўлади.

Постмодернизм руҳидаги “Атиргул исми” романи муаллифи Умберто Эко (*Umberto Eco*, 1932) Лаканнинг юкоридаги фикрини ўрта аср мутафаккирлари билдириб ўтган ғояларда анча илгарироқ тонган эди: “аслида, йўқ бўлиб кетган нарсалардан фақат номлар қолади... Мисол учун, “nulla rosa est” жумласини файласуф Пьер Абеляр тил ҳаётида йўқ бўлиб кетган, умуман мавжуд бўлмаган нарсаларни ҳам тасвир ва ифода этиш а қодир 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 латинча “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 тамойилларига асосланган белги назарияси негизида ётади. Модомики белги ўз-ўзига тўлалигича карама-қарши, зид чиқаётган экан, яъни бирор бир объектга нафақат ишора қилмасдан, балки унинг йўқлигини ҳам билдирадиган бўлса, демак у фикция¹⁰⁴га, “симулякр”¹⁰⁵га айланади, бу сўз сўнги вақтда постмодернизмга қаратилган фалсафий ва назарий тафаккурнинг оммаланиб кетган атамаларидан бири ҳисобланади. Жан Бодрийяр (*Jean Baudrillard*) ўзининг “Симулякр ва симуляциялар” (*Simulacres et simulations*, 1981) асарида мазкур атамани тавсия этиб, белги симулякр¹⁰⁶га ўтиши (ўзгариши) нинг тўртта тарихий (ўрта асрлардан то XX асргача бўлган) фазасини таърифлаб беради: реаллик (вокелик)ни аён қиладиган белги; реаллик (вокелик)ни ҳаёлий равишда, ҳақиқатдан узоқроқ тарзда бузиб кўрсатувчи белги; реаллик (вокелик) йўқлигини билдирмайдиган, никоб остига олувчи белги; реаллик (вокелик) билан ҳеч қандай алоқаси йўқ белги.

¹⁰⁴ Бу ерда: *фикция* – ёнгон-яшиқ, уйдирма, ясама вазиятдир.

¹⁰⁵ *Симулякр* (фр., ингл. simulacre (лотин. simulacrum) – кўриниш, киёфа, образ, шакл, ёхуд тасаввурдаги кўриниш, тинсол, ўхшашлик маъносини англатувчи постмодернизм атамасидир.

Симулякрдан адабиётшунослик нуктаи назаридан фойдаланиш бўйича энг ёркин мисол килиб француз ёзувчи *Доминик Ногез* (*D.Noguez*) нини “Уч Рембо” (*Trois Rimbaud*, 1986) тақлидий тадқиқотини келтириш мумкин. Ўйлаб чиқарилган шахс номидан ёзилган ушбу тадқиқотда француз шоири (гап таникли француз шоири Артюр Рембо ҳақида бораяпти) 1891 йилда асло вафот этгани йўқ, балки яна кўпгина асарлар яратиб, 1930 йилгача яшаганлиги “исбот қилинади”. Бу фараз зарурий ҳужжатлар билан, яъни Рембонинг саваси 1921 йилга тўғри келадиган портретини қўнган ҳолда, 1931 йил машҳур олим алиби Томас Маннинг 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 фикрининг ўзига хос хусусиятлари ва хислатлари, сифат ва тузилишлари: услубдан бошлаб то бошқалардан ажралиб турувчи синтактик конструкциягача бўлган ҳолатлар, кенг кўламдаги библиография ҳамда кўшлаб бирламчи манбаларга таянган ҳолда аке этирилади. Д.Ногез асарида поэмалум адабиётшунос ўз ҳаёти давомида Артюр Рембо босиб ўтган учта “ижодий босқич”га мувофиқ равишда “учта шоир” мавжуд бўлганлигини исботлаб беришга ҳаракат қилади. Масалан, 1870-1875 йиллардаги Рембо (бу деярли унутилган ёшлик даври бўлиб, унда “Мунавварлар”, “Жаҳаннамда ўтказилган ёз” сонетлари ёзилган); 1875-1891 йиллардаги Рембо (бу вақтда шоир Африкада ҳаёт кечириб, иждодий ташлик ва батамом турғунлик даврини бошидан кечирди); ва, ниҳоят, 1891-1936 йиллардаги Рембо (бу йиллар шоирнинг иждодий, аклий ва маънавий етуклик даври, футуризм ва сюрреализмдан иҳлоси қайтиши, католицизмга изчиллик билан ўтиш давридир). Айнан иждодиётининг учинчи даврида Рембо ўзининг “шоҳ асар”ларини – “Африка туллари”, “Қора Инжил” поэмаларини, “Замонавий ҳаёт мажмуи” шеърини эпосини яратди, – ва кўшлаб адабий мукофотлар соҳиби бўлди. Ушбу фаразни исботлаб бериш учун Д.Ногез структурализм ва психоаналитика тамойилларига асосланган танқид методологиясининг кенг кўламда ишлатганини кузатамиз. Мазкур тадқиқотнинг энг лоқори чўққиси сифатида Рембо иждодиётининг “матнга оид (текстуал) теран бирламлик” негизини “анъанавийлик ва таракқиёт ўртасидаги диалектизмга асосланган тафовут” ташкил этади. Д.Ногез фақат замона-

вий адабиётшуносликнинг сийқаси чиққан иборалари, бир қолишдаги мулохазаларига истехзо билан қарайди, 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 олдий ақлзаковат эгаси бўлган француз фуқаросиша, Поль Валери ва Андре Жид ижодий окимига эргашувчи, тақдирдўй шоирга айланди. Улуғ истеъдод соҳибини, ўзида ажойиб хислат-фазилатларни мужассамлаштирган инсонни симулякрга айлантиришни амалга оширган Д.Ногез муайян қатъий тартибга солинган, маълум қоидаларга асосланган, ҳаётда умуман мавжуд бўлмаган Артур Ремболарни тўкиб чиқарилган, муаллифлар ҳаётига зомин бўлишга ва ҳаётга қайтаришга қодир бўлган адабиётнинг ва замонавий адабий танқиднинг шубҳали, сохта ҳамда юзаки томонларини яққол намойиш 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, аке эгтирилишлар тартибсизлигида, чалқашлигида ҳамма нарса худди бепоеён, узлуксиз, асло тугамайдиган матндек (“онг матн каби”, “ғайришуурлийлик матн каби”, тушунилади, тасаввур қилинади. Катта шов-шувларга сабаб бўлган Ж.Дерридага тегишли “Ҳамма нарса – матн; Освенцим – у ҳам матн” мулохазасининг маъноси айнан шундай бўлганди. Бу ерда муаллиф Х.Л.Борхесенинг “Бобил кутубхонаси” асаридаги тасвирлардан мисол ўрнида фойдаланади.

Постструктурализм тарафдорлари дунёда қандайдир бир матнда анланган ёки анланмаган ҳолатда тушунини ҳақидаги қатъий ишончи, охир-оқибат уларни “интерматн” (фр. *intertextualité*) ғоясига олиб келди. Бу ғоя Ю.Кристеванинг “Бахтин, сўз, диалог ва роман” (*Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman, 1967*) номли илмий рисоласида тақдим этилган бўлиб, ўз ўрнида ушбу ғоя рус адабиётшуноси М.М.Бахтин (1895-1975) томонидан ишлаб чиқилган диалог концепциясини (хусусан, 1924 йил чоп қилинган “Оғзаки бадий ижодиётда мазмун, материал ва шакл муаммоси” асарида) қайтадан кўриб чиқиш, янгитдан тушуниб етиш асосида тақдим этилганди. Ю.Кристева фикрича “интерматнлилик” деб алоҳида олинган матн ичида кечаётган топик керак.

Интерматн концепцияси матннинг мустақил равишда мавжуд бўлишига замин яратди, холбуки муаллифнинг ўзи “бемаъни бўшлиқ”ка, *интерматн ўйини* майдонига айланиб қолади. Унинг энг муҳим, энг асосий шарт – 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, ҳоҳ у фалсафадаги “рационализм” бўлсин, ҳоҳ у маланиятшуносликдаги “европоцентризм” бўлсин, ҳоҳ у тарих ва жамиятшуносликдаги “футуроцентризм” бўлсин “марказлаштириш” тамойилидан воз кечиндан 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 рия қилиш, ёхуд шу йўсинда қарашлар ёки нуқтаи назарлар постмодернизм адабиётида оламни 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) пайдо бўлади. Китобхон – ушбу сўзнинг аънавий, 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 ҳолос. Ушбу функцияни эса “скриптор” амалга оширади. Р.Барт таърифича, *скриптор* – бу “ўзида на отаниш эҳтирос, на кучли ҳис-туйғулар, на кўтаринки руҳ ёки таассуротларни мужассамлаштира олмайдиган нарса, аксинча, тўхталиш нималигини билмайдиган, ёзишдан қуч оладиган бениҳоят қатта лугатни ифодалаб беради; ҳаёт эса китобга тақлид қилади ҳолос, китоб эса белгилардан тўқилган, нимагадир анча олдин эсдан чиқарилган, унутилган нарсага тақлид қилади, ва шу ашрозда 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 “беалад” 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”. “Гўхталиш шималигиши билмайдиغان ёзув” деган постулат¹⁰⁶ дан Р.Барт “матн яхлитликни ўз келиб чиқишидан эмас, балки мўъжалланган вазифасидан топади” деган хулосани чиқаради. Ўз ўрнида бундан матнни ўқини 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 чиқаришган сўзнинг биринчи маъноси – бу марказий ерости поясига эга бўлмаган илдизнинг (ўзакнинг) ўзига ҳос бир кўриниши ҳисобланади. Делёз ва Гваттари атрофдаги муҳит билан фақат ўзига тегишли боғланишда бўлган ҳар бир ризоманинг тартибсиз калашиб кетган қисмларини структуравий тартибтизим ва босқичма-босқич бўйсунини тамойилига қарама-қарши кўядилар. Ризома ҳаминша горизонтал ҳолатида мавжуд бўлади, ва бир-бири билан боғланмаган сабаб ва оқибатнинг вертикал тизимига бостириб кириб, аралашиб “кўндаланг” алоқаларни, ўзига ҳос бир “панжара”ни ҳосил қилади, шунингдек, ривожланишнинг турли йўллари орасидаги қутилмаган ўхшашлик ва тафовутларни тугдиради. Лабиринт билан бир каторда ризома ҳам постмодернизм тимсолига, мошизм¹⁰⁷нинг 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 руҳидаги матнларнинг семантик ва синтактик тузилиши” (1986) номли тад-

¹⁰⁶ *Постулат* – исботсиз ҳам қабул қилинмаган дастлабки қоида, фараз.

¹⁰⁷ *Мошизм* – *фалсафий* дунёнинг пегизи биги – руҳ ёки материя деб билувчи фалсафий таълимот.

кикотида постмодернизм тамойилларига асосланган *нарратив стратегия*ларни таърифлашга ҳаракат қилди. Биринчи навбатда улар ҳикоя қилиш услубининг раволигини (“когерентлик”) бузишга, дискурсни тартибдан чиқаришга йўналган бўлиб, бу асосан матн меъридан ортикча таассурот тугдириши учун қаратишган “математик усул”ларнинг (такрорлаш, кўпайтириш, бирма-бир санаб ўтиш) имитация (ўхшашма) сидир. Аҳамиятсиз, майда-чуйда тафсилотларнинг кўплиги, хирахандон тавсифлару таърифлар, китобхонни ҳар хил ортикча маълумотлару ахборотлар билан кўмиб ташлаш – буларнинг ҳаммаси, синтаксис ва грамматика қондаларининг бузилиши билан биргаликда, Алан Роб-Грийе “Айгокчи” (*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 шовкин”нинг вужудга келишига сабаб бўлади, ўз ўрнида айнан унинг контекстида ҳамма нарсаннинг 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* услубига алоҳида аҳамият беради. Бу ерда нафақат, айтайлик кўтаринки руҳ ва ноҳуш кайфият, балки матн қисмларининг бир-бирини алмаштира олишини ихтиёрий равишда қоригириб 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 нарисининг поэтик услубига ҳақиқий (фактларга асосланган) ва сохта (ҳақиқий бўлмаган) материалнинг қоригириб юборилишини ҳам ва ундан мантқан келиб чиқадиган “усулни очиб ташланиши”ни ҳам ҳақли равишда қиритиш мумкин. “Усулнинг очиб ташланиши” китобхон умидининг айнан матнга боғлиқлигини, матннинг измида бўлганлигини алоҳида таъкидлашга, ўқувчининг бутун диққат-эътиборини шу жараёнга жалб қили-

шига қаратилган. Шу каби ўйиннинг ёркин намунаси сифатида интеллигент 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 кўпчилиги хизмат қилиши мумкин ёки айнан шу ҳол *Итало Калвино* (Italo Calvino, 1923-1985)нинг “Агар бир кун кинч кечаси сайёҳ” (*Se una notte d'inverno un viaggiatore*, 1979) романида ҳам кузатилади.

Постмодернизм насрсининг яна бир доимий хусусияти – бу оммавий адабиётга тақлид қилиш, аниқроқ қилиб айтганда, пародиялар ёзишдан иборатдир. Бунинг ортида, юқорида таъкидлаганимиздек, “мегахикоя”ларни (хикоясимон асарларни) ва “хукмрон аъяна”ни фож қилиш мақсади ётади. Аммо бу ягона изоҳ эмас. Айна пайтда ҳар хил оммабоп сюжет ва воқеалардан фойдаланиш ҳам постмодернизмни мазмунсизликдан саклайди. 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 шеърӣй иборалардан истифода тузишга киришади. Бундай ҳолатни Д.Баргелмининг “Ўлган ота” (*The Dead Father*, 1975) романи ёки Т.Пинчоннинг “Ер тортиш кучининг камалаги” (*Gravity's Rainbow*, 1973) романида ҳам кузатиш мумкин. Улар сюжет асосида бироқ бир мактубни илмий фантастика йўригидаги услубга солиб тасвирлашга интиладилар. Шу ўринда истифоданинг ўзи нима деган саволга тўғривча бериб ўтиш ўринли бўлар. *Пастичи* (фр. *pastiche*, итал. *pasticcio* – сўзма-сўз бошқа опера парчаларидан тузилган янги опера, қоринма, понурри, бироқ услубга солини маъносини аниқлатади) – бу постмодернизм атамаларидан бири бўлиб, пародиянинг қисқартирилган ва соддалантирилган шаклидир.

Постмодернизм руҳидаги услуб бозлик, тақлид, ўхшашма яратишлар аксарият ҳолларда Гарб мамлакатлари интеллектуал ҳаётининг барча соҳаларини ва ҳағтоки 1970-1990 йиллар Гарб адабиётини қамраб олган маълум даражада янгилашган, тажрибавий гуманизм деб қабул қилинади. Бу, шубҳасиз, муволағадир, бўрттириб фарз қилишдир. Постмодернизмга мансублик ҳағто энг нуфузли муаллифларга нисбатан анчайин дарғумон, бир мунча муаммолидир. Постмодернизм маддоҳлари билан бир қаторда унинг му-

хониёлари ҳам мавжуд. Постмодернизмнинг мурасасиз рақиблари унинг структурализм ва постструктурализм фалсафасига тобе эканлигига урғу берадилар, ундаги ҳақиқий инновацияларнинг торлигига шима қиллар. Охириги важ билан қўшилмасдан иложимиз йўқ. Бирок айни вақтда, постмодернизм насриси айнан фалсафий, теран маъноли жағрда изчил ва жонли тарзда ўзи ҳақида овозини баралла диди ва ўзгаларни тан олдириди, дейишга ҳали эрга 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: *semicton*-белги, аломат) илмига бағишланган тадқиқотлари билан танилган эди. Ўтган асрнинг сгмишинчи йиллари АҚШнинг Гарвард университетига семиотика фанидан маърузалар ўқийди. 80-йилларда олимни Европадаги Оксфорд, Кембриж, Сорбонна, Саламанка каби номдор университетлар ҳам маъруза ўқинишга таклиф этдилар.

Умберто Экога жаҳоний шухрат 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” – ғалага кўринишдаги нозиктаб услубда бигилган фалсафий рамзларга бой ҳикоя ва тавсифлар, адабий ва маданий тасаввурларнинг пинҳоний кўринишлари, детектив ва тарихий роман жанрларининг қоришиб кетуvidан юзага келган бестеллер роман бўлиб, тез орада сериловкин баҳс-мунозараларга сабаб бўлди. Қолаверса, “марокли адабиёт”, деб ном олган шундан бир адабий назарияга асос солинган муаллифга китобхон эътиборини қаратди. Айни пайтда, ўзининг ғайри-табiiий ғоялари таҳлили, “реалик” ва “абсолют ҳақиқат” тушунчаларига нисбатан скептицизм талқини билан Эко замонавий интеллектуал (*intellectus* – лот.), яъни заковатли наsrининг тараққиётига сезиларли таъсир кўрсатди.

Адибнинг “Фуко маятниги” (*Il pendolo di Foucault*, 1988) деб номланган иккинчи романи ўрта асрларда одамларни дуоибандлик, азаимхонлик ва афсунгарлик каби хурофий ақидаларга ишонтирувчи мистик руҳдаги китобларнинг беъманилигидан эсанкираб, саросимага тушган, уларни пул тонин ниятида нашр қилишга маж-

бур бўлган интеллектуал, заковатли одамлар груҳининг гўё тарих оқимини белгилаб берувчи “махфий фитна” назариясини ишлаб чиқишга азму қарор қилганликларини ҳикоя қилади. Бироқ интеллектуал ақл-идроқ маҳсули бўлмиш нозиктаб рицарлар тарафидан ўйлаб топилган “тамплирлар (франц.: temple – 1118 йилда Қуддус шаҳрида католик рицарлар ташкил қилган диний мазҳаб) фитнаси” – тўсатдан моддий Эҳтиёж қуролига айланади, мудқиш воқеаларга сабаб бўлади. Замонасининг интеллектуал, заковатли одамлари он-гида ҳукмронлик қилаётган моддий ва тарихий беҳаловатликнинг ёрқин ҳажвий талқини, аслида, баднафс баҳайбат махлуқларни яратадиган масъулиятсиз зехн, ақл-идроқ ўйинлари каби китобни марқли, 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 тўшми тарзида ўқувчига ҳавола қилинган. Матнларнинг аксари қисми XVII асрга мансуб илмий ва бадий асарлардан олингандир. Романда Веласкес ва Вермесдан 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 положнolariдаги манзаралар, кўришиш ва киёфалар ўқувчининг диққат эътиборини ўзига жалб этади. Сюжетга вобаста берилган анатомик тасвирлар эса Везалий (*Vesalius*, 1514-1564) нинг “Тиббиёт атласи”даги одам танасининг тузилишини ифодаловчи гравюраларни такрорлагандек кўринади. Шунинг учун ҳам романдаги ўликлар салтанати Везалий ороли, дея номланган. Романда учровчи атоқли отлар ҳам кўнмаъноли, сермазмундир, уларни тушушиш учун муаллиф ўқувчига изох, шарҳ ва эслатмаларни матнда атайлаб келгирмайди. Шунга қарамасдан персонажларнинг ўтмишдаги прототишлари, 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 Эммануелс Тезауро жапобларига ўхшагувчидир. Ёки, тинмасдан атомлар ҳақида маъруза ўқувчи ва Эпикур 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 унибу образда Фонтепелдан ҳам кўп хислатлар ўзлаштирилган бўлса-да. Чунки Сирано де Бержеракнинг ёзув услуби (стилистикаси) асардаги 1 ўзал Хонимга йўлланган монологни мактубларнинг матнига жуда яқин турали. Бундан ташқари уша Эжен Ростан пьесасидан олинган Сирано лукмалари қоришиб кетганини ҳам кузатамиз. Дарвоқе, роман бобларининг номлари ҳам махфий кутубхона катологи тарзида намойиш бўларкан, буни ёзувчи олдинги романларидаги махфий билимлар мавзуини давом эттирган, дея тахмин қилишимизга асос бўлади.

Бугунга келиб Умберто Эко Гарб адабиётида энг таникли ёзувчилар сирасига киради. Адибнинг таъкидлашича, “Атиргул номи” романининг жаҳоний шухратидан кейин номдор нашриётлар унинг илк асарларига ҳам эътибор қаратдилар. Хагто медиевист олим Эконинг илк талқиқоти бўлган “Фома Аквинский таълимотида эстетика муаммолари” (*Il problema estetico in San Tommaso*, 1956) дисплом иши ҳам Еврона тилларига таржима қилиниб нашр этилди. Ёзувчининг 1960 йиллардаги талқиқотлари асосан эстетика ва адабий танқид муаммоларига бағишланган эди. Улардан эътиборга моликлари “Ўрга асрларда санъат ва нафасат эстетикаси” (*Arte e bellezza nell'estetica medievale*, 1959), “Қамгарин 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 талқиқотларини ёзди. Шунингдек, адиб ижодининг бу даврида “Қитобхон ва тарих” (*Lector in fabula*, 1979), “Талқин чегараси” (*I limiti dell'interpretazione*, 1990), “Ёлғон ва истехзо ўртасида” (*Tra menzogna e ironia*, 1998) каби структурализм ва постмодернизм тамойилларини белгиловчи, матн талқинига бағишланган трактатларини эълон қилади.

Дарвоқе, ўтган асрнинг эллигинчи йилларида, ҳали Ролан Бартнинг “Мифологемалари” ёзилмаган пайтда, Умберто Эко ўзига хос жиддий тусда замонавийликка муносабат билдирган, умумбашарий маданият, телевидение ва матбуотни таҳлил қилишга илк бор қиришган 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 “Ошқора матн” (*Opera aperta*, 1962) рисоласида баён этади. 1976 йил олим ўзининг шу мазмунидаги “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 охириги рисола ва мақолаларида ўз аксини топганининг гувоҳи бўламиз.

Медиевист олим, матншунос ва ёзувчи Умберто Эко заковатли китобхон назарида постмодерн адабиётининг йирик вакили ва нуфузли арбоби тарзида ном қозонди. Адибнинг “Атиргул номи” романи эса семиотика илмида постмодернга хос матннинг энг сара намунаси, дея тан олинди. Романга илова қилинган муаллиф қаламига мансуб “Атиргул номи” ҳошиясидаги битиклар (1983) тавсифида Эко “постмодернизм” сўзини тез - тез тилга олиб ўтади. Ҳагто асарнинг “интертекстуаллик” (inter- лот: оралик, матнни боғлаб турувчи занжир), “хикоявий инстанция” (instantio - лот: яқинлик, боғлиқлик), “ризомат” (يونون: rhiza-илдиз), “муаллифлик никоби” 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 беқому-кўст намоён қилган ҳақиқий санъат асарига айланди. Гарчи романи синчковлик билан ўқигудек бўлсак, Эко ўзининг семиологик ва маданиятшунослик тушунчаси билан боғлиқ ғояларини бадий адабиёт тилида изҳор қилишга интилиши очиқ-ойдин кўриниб туради. Ушбу илмий ва бадий дискурсе (мантikiий 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 “хақиқатдан ҳам, Эко романини ўқиган ва асарга баъишланган 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 ишқишофий ва энг муҳим қатлами – унинг детективлик элементида кўрилади. Эко таъкидлаганидек, асар детективга ўхшаб бошланганлиги ва китобхонни охиригача кизиқтириб бориши тасодиф эмас, шундай экан, соддадил 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 чиқиб, муаллифнинг қайд этишича, юзаки хулоса касб этади, уни кунг ва матонат билан мутолаа қилмоқ зарур, шундагина романдаги воқсалар китобхон ақли “дарчасини тақиллатмоққа” қодирлигини кўрсатади. Бош қахрамонларнинг исмлари – ўтқир зеҳили францискан роҳиб Вильгелм Баскервилликни ва унинг ёш содда ҳамроҳи Адсонни – детектив оламида машҳур жуфтлик Шерлок Холмс ва доктор Ватсонга мензашга даъват этади. Романининг илк воқсалари (Вильгелм қочиб кетган отнинг ташқи киёфасини кўрмасдан туриб уни тасвирлаб бергани; тафсилотлар асосида қотиллик манзарасининг тавдалантирилиши) Артур Конан Дойлга нисбатан тақлид тарикасида қабул қилинади. Бироқ детектив жанр қоидалари кўп ўтмай бузилади. “Айғоқчи” ишончли оқламайди: унинг хулоса ва тошган далиллари жиқоятлардан биронтасини ҳам олиндан фолл этолмайди, сабаби у ўз хулосаларини жуда кеч маълум қилган – монастырда содир бўлаётган воқсалар сабабкори энг сўнги сонияларда изқувар Вильгелмни тафлатда қолдириб, кўздан ғойиб бўлганди.

Ушбу “ногўтри” детективнинг авантюра (қалтис саргузаштларга бой)дан иборат бўлган воқсалар чизиғи иккилчи планга чекинганлиги ҳамано, китобхон диксаги тарихий мавзуга кўчади, яъни францискан ордени (1207-1209 йилларда Италияда руҳоний Франциск Ассизли томонидан ташкил қилинган камбағал – ҳудожулар иттифоқи) воситачилигида Рим папаси ва императорни яраштиришга уриниш, черков худудидаги камбағаллик ва бойлик масаласида баҳслашиш, мураккаб сиёсий фитналар, бидъатчилар

билан курашиш ва ҳаказо муаммоларга қаратилади. Бунга эса стар-лича асос ва ишонч ҳам бор эди. Чунки романда тўқима образлар, ҳаёлий персонажлар билан бир қаторда ҳақиқий тарихий шахслар ҳам иштирок этаётган эди. Тарихий-бадний мавзуда фикр-мулоҳаза юри-тишга эса “мистификация”, яъни пинҳонийлик, сеҳргарликка йўқрил-ган воқеалар туртки бўлиб, дастлаб топиб олинган, сўнгра йўқозилган кўлёзма ҳамда бу ҳақдаги ҳикояни равиқ топтирувчи ўрла асрга хос хронологик тасвирлаш услуби етакчилиқни қўлга олади.

Шунингдек, кўлёзма “таржимони” бўлган муаллиф услуби ҳам ўзида “ломбардизмларни назокатли ва бежамдор испанизмлар би-лаш, кўноллиқни позу-инваллар билан” аралаштириб юборганлиги, нафақат қадимги манускрипт матни стилистикасини такрорлайди, балки машҳур итальян адиби Алессандро Мандзони (1785-1873) нинг “Никоҳланганлар” (*I promessi sposi*) номли тарихий романи бошламасини ҳам қайта тиклаган кўринади. Ҳолбуки, Мандзонининг “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 истеҳзолдир. Муқаддиманинг “Шубҳасиз, кўлёзма”, 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, матнинг аксарият қисмини турли-туман мавҳум тасодиф ва мушоҳадалар, фикр ва мулоҳазалар чулғаб боради.

Бундан чиқди, мутолаанинг муайян стратегиясига риоя қилиш романинг ҳикоявий сир-асорини ҳал этолмайди. Китобхон асар-ни ўқиган сайин, ўзини гўё лабиринг ичида қолгандек ҳис қилади, нағижанда тўқнаш келаётган образлар галереяси рамзий кўринишга айлана боради. Асар хотимасида лабиринтларнинг ҳар хил турлари (классик; антиқий; маънеристик; 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 мегафизик конструкция пойдевори “фаразнинг та-

рихи ва структурасидан иборатдир”, деб ёзди муаллиф. Лабиринг қандай чалкаш бўлмасин, барибир унинг сирини очишга бел боғлаб ҳозирлик кўраётган “Тесей” (Афиа подшоҳи, минотавр ва амазонкалар устидан ғалаба қозонган афсонавий пахлавон) борлигини муаллиф назардан кочирмайди. 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 тафаккурдаги инсоний фазилатнинг бош мазмуни – шифрларни, тимсолларни, рамзларни, шартли белгиларни, нишонларни ва тилларни ўрганишдан иборат деб билди 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 акт-идрок имкониятларига ишониш, илмуфанга ҳавас, мажусийлар ҳикматларига кизикиш нуқтаи назаридан талқин этилади. Вильгелмга ҳам орден, яъни маслакдош бўлган Оккам ўса тафаккур (фикрлаш) жараёни ва таҳлил принциплари (илмий-гаддикот услуби) билан унга сабоқ беради. Мантик илми соҳиб Оккам барча фанлар белгилар (жисмлар) ва сўзлар билан иш кўради, муомала қилади, мантик ҳам “белгиларнинг белгилари”га таянади, дея таъкидлайди. Шундай қилиб, романда яширинча, аста-секин семиология қонуниятлари ўзи хақида ҳабар бериб боради.

Хуллас, Вильгелм – семиотик, XIII асрга бадарга қилинган матишунос олим. У “қодланган қўлёзма”ни ўқиш билан банд, фрагментлар асосида бир бугун яхлит маънога эга бўлган матини асл ҳолига тикламоқда, метафора (истиора) ва символ (рамз)ларни изоҳлаб бермоқда ва талқин (интерпретация) қилимоқда. Айниқса, унинг Адсон уйқусида кўрган тушини изоҳлаб бериши алоҳида моҳиятга эга, яъни бу изоҳ бугун бир даврнинг “маданий ғайришуурийлиги”ни ифодаловчи матдир. Бундаги ҳиссиётлар (хаос) чалкашлиги Вильгелм унга керакли “қалит”ни тонган замонот изчил тизимда шакллана боради. Бу ерда “Кириан базми” (Кириан Расций Цецилий. 200-258. Карфаген епископи ва нотик. Император Валериан томонидан қатл этилган) деб аталувчи машҳур карнавал ҳажвиясидаги образлиликка урғу бериб ўтиш зарурдир. Моломики Адсон уйқусида кўрган туши монастирдаги қонга ботган воқеаларни акс эттирар экан, у ҳолда Вильгелм сатира (ҳажв) воситасида воқеа-

ларнинг кейинги ривожини олдиндан сезиш мумкинлиги тўғрисида башорат қилади. Оқибатда “Киприан базми” ва сирли кўлёмза ягона бир тизим занжирлари тарзида намоён бўла бошлайди, матн эса объектив равишга ўз шартларини ўтказишга ҳаракат қилади. Натигада Вильгелм монастир кутубхонасининг қўриқловчиси Хорхедан “Киприан базми”га ўхшаш кўлёмзани талаб қила бошлайди.

Нафсиламбр, бир хил матн турли кодлар билан шифрланган бўлиши мумкин, ва шунга яраша, турлича шифр кўлланиб ўқилмоғи ҳам мумкин. Воқеаларнинг “дешифровка”си, яъни маълум бир шифр топиб, матнни ўқишга ҳаракат қилишдаги биринчи уриниши Вильгелм томонидан хаворий апостол Иоанн Художўй (Богослов)нинг “Вахийлар” (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 латин тилида келтирилган “Stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus”, яъни маъноси “Атиргул сўлиб битди, бироқ “атиргул” номи абадий яшайди” дея яқунланади.

Профессор Ю.М.Лотман фикрича ҳам романининг чинакам қаҳрамони айнан Сўз бўлиб қолмоқда. Унинг таъкидлашича, “Вильгелм ва Хорхе унга турлича хизмат қилади. Одамлар сўзларни яратдилар, лекин сўзлар одамларни бопқаради. Сўзнинг маданий ҳаётдаги ўрнини ўрганаётган, сўз ва инсон муносабатларини, уларнинг бири-бирига дахлдорлигини таҳлил эттувчи фан семиотика деб аталади. “Атиргул номи” айнан шу сўз ва инсон муносабати хақидаги семиотик романдир”.

Умберто Эконинг “Атиргул номи” хошиясига битиклар” деб аталувчи романига ёзган шарҳлари маъхурликда унда 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, биргалай кодлаштирилган вазиятни юзага келтиради”. Яъни “битиклар”да бир эмас, балки камида иккита мурожатнома (манифест)ни учратиш мумкин. Биринчи навбатда Эко ўз романини постмодернистик насли деб таърифлаш учун имкон берадиган бир қатор белги (ало-

мат)ларни такрорлаб ўтиб, постмодернизм “назарийчиси” ва “амалиётчиси” тарзида гавдаланади. У деярли тасодиф бўлган, аммо китобхонни чағитиш учун идеал даражадаги романинг сарлавҳасидан бошлайди: “Атиргул рамзий образ таъриқасида шу қадар маънолики, бамисоли унинг маъноси йўқдек”. Бу жумла қадимги софистларнинг майнавозчилигини эслатади. “Атиргул” ва унинг “номи” ўргасидаги тафовут белги (нишон)нинг постструктуралистик назариясини тасдиқлайди: объект (атиргул) белги тарзда йўқ бўлиб кетади, ундан фақат белги яъни “ном”гина қолади; китобхон уни исгалган мазмун, маъно билан тўлдириши мумкин. Айни пайтда ушбу идеал даражадаги постмодернист китобхон – муаллиф таклиф этган ўйинда иштирок этишга тайёр “перик”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 қилади 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 иктибосга ўхшайди: “Мен зудлик билан муқаддимани ёздим ва ўз қиссамни тўрт қаватли конвертга жойладим, уни эса бошқа учта қиссам билан ҳимоя қилдим: Адсоннинг деганини, Мабийоннинг гапирганини, Валленнинг айтганини мен ҳикоя қилмоқдаман”, деб ёзади муаллиф. Бундан чиқди “Атиргул номи” романида бир неча нарратив оралиқлар, бир неча ҳикоячилар – аббат Валле, Мабийон, Адсон мавжудлиги келиб чиқмоқда. Ўз ўрнида Адсон бир вақтнинг ўзиде – ёш шогирд ҳамда ёшлиги ёдига тушаётган саксон ёшли мўйсафид.

Ҳикоя қилишнинг мураккаб тизимини Эко адабий аъёналарнинг мураккаблиги билан изоҳлайди: “XX аср охирида Шекспир ёзганидек, ёзиш амри маҳол, ҳаттоки биз Шекспир даври ҳақида роман яратаётган бўлсак ҳам. Постмодернизм – бу модернизмга жавоб: ўтмишни йўқ қилишни иложи йўқ, негаки уни йўқотиш тилни йўқотишга олиб боради, ўтмишни соддадиллик, ҳазил-мутойиба билан қайтадан тушуниб етмоқ зарур”, дейди.

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. Бирок 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 старлича уйғун эмас. “Роман ёзмак – 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 аъёнлар оқимида ҳам ўқимогомиз мумкин, аммо ушбу имкониятлар доирасининг мавжудлиги улардан бирини танлаш лозимлигини, бошқаларини эса четга суриб қўйишни такозо этади, бинобарин романда вақт унсурини борлиги, қайсики китобхонанинг тегишли кучлар таъсирида ТАРИХга айлантормоққа қодир. “Атиргул номи” хошиясидаги битиклар”нинг сўнгги бобининг “Тарихий роман” деб номланиши ҳам юкоридаги 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 йўсинида ҳаққоний (реал) ёки кўчма (адабий) маънода рўёбга чиқарилиши, қай тарзда ижодиёт, ҳаёт, номлар, ҳаёллар, орзулар, ёлғон-яшиқ, ўйдирмалар, ясама вазиятлар туғилиб, бир-бирига сингиб кетганининг амалга ошиши тўғрисидаги фикр-мулоҳазалардир. Пайтимизда эса уларнинг орғидаги “ҳақиқат” ва “ёлғон”ни кўриш мумкин. Бирок Эко учун бу рамзий борлиқнинг туғилиши – китобхонга эстетик лаззат, ҳузур-халоват бахш этиши муҳимроқдир. Шундай экан С.Малларменинг “Гул” ҳақидаги машхур таъриф тавсифларини поэтик қиёсан “Атиргул” ҳақида – объектив борлиқнинг жўшқинлигини Ўрта аср рамзи сифатида ёдга олиш мумкин.

Хулоса қилиб айтганда, Эко ўз олдига “...хам нонконформистик, ҳам етарлича муаммоли ва ҳеч нарсага қарамасдан – ўта мароқли машҳур роман ёзиш” масаласини қўйган. Кўнгил очувчи, вақтни чоғ эгичи, эрмак ва сюжетнинг мавжудлиги “Атиргул номи” романини детектив асарга ўхшатиб юборади. Ўрта аср даври колоритини аслидай тиклаш аниқлиги – тарихий тадқиқотга, истеҳзо, “метатил ўйини”, “илмийлик” ва “бадийлик”нинг интертекстуал бирикмаси – постмодернизмга монанд эканлигини белгилайди. Яхлит олинганда, барча элементлар жонли ва доимо янгиланиб турувчи романшавие табиий куч (стихия)га айланади, инчунин, Вақтнинг қайтарилмаслигига “исм”, “ном”ларни қарама-қарши қўядиган ибтидо, бошланғич нукта бўлиб тавдаланади.



“ОНГ ОҚИМИ” – ҲИКОЯ ҚИЛИШ УСУЛИМИ ёки ЖАНР?

XX асрда жаҳон адабиётида турли адабий йўналиш ва оқимлар майдонга келди. Янги услуб ахтариш пайғига тушган каламкашлар реализм доирасидан узоклаштирувчи турли фалсафий назария ва эстетик дунёқарашлар замирида янгича услуб ҳамда жанрларни кашф этишга киришдилар. Охир-окибатда классик санъат анъаналаридан узоклашиб, воқеликни реализм нуқтаи назардан тасвирлаш услубидан воз кечиш янги кўринишдаги бадий адабиёт ва санъат асарларининг пайдо бўлишига сабаб бўлди. Инсон рухий кечинмалари ва ҳис-туйғуларини бевосита тасвирлаш уларнинг асосий предметиға айлашди. Натижада адабиёт ва санъат янги мақсадга, яъни турфа ранг сўзлар ҳамда бўёқлардан “мукаммал уйғунлик”ни яратишга хизмат қила бошладди.

Формализм, яъни фалсафа, санъат, адабиёт каби фанларда шаклни мазмундан, назарияни амалиётдан ажратишга ингиливчи 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 шаклни ҳосил қилмоғи зарур эди. Бу, ўз навбатида, ифода этишининг расмий томошиға ҳаддан ташқари диққат-эътибор қаратилишиға, оламни бадий жиҳатдан ўрганишида мавҳум, реал воқеликдан анча узок бўлган шаклларни яратишға олиб келди. Лекин таъкидлаш жоизки, мазмун-моҳият жиҳатидан ҳақиқий бўла туриб, реализм қонун-қоидаларига тўлиқ асосланган бадий адабиёт “тажрибавий санъат” шаклида намоён бўлди. Шу боис, XX аср Европа ва Америка минтақасидаги ёзувчиларнинг ижодида формализм воситасида реализм сари ҳаракатланиш ҳоселир. Ушбу ёзувчилар асарларида модернизмға хос бўлган услубий тенденцияларнинг намоён бўлиши, натижада китобхонлар идрок қилишлари учун қўйиладиган талабларнинг ҳам мураккабланишиға олиб келди.

Айни пайғида, модернистик услублар қаториға адабий коммуникациянинг энг содда тамойилларини онгли равишда бузиш, уларға рия қилмаслик ҳам пайдо бўлди ва бу ҳолат коммуникация турларининг қуйидаги кўринишларда мураккабланишини таъминлади:

а) семантик (маъновий) турида, яъни у ёки бу троп (кўчма маънодаги сўз ва иборалар) ва семантик майдонларни танлашда;

б) информацийон турида, яъни қаҳрамонлар ҳақида бирор бир маълумот, персонажларнинг объектив тавсифи йўқлигида, ҳикоя қилишнинг чалқаш-чулқаш, узук-юлуклигида, асарда ечим йўқлигида;

в) мафкуравий турида, яъни асосий ургу тағмаънога кўчирилишида, муаллиф концепциясини очиқ матн ва тағмаънонинг ўзаро нисбати ўзгартирилиши орқали аниқланишида, тўғридан-тўғри бўлмаган кўчирма гандан фойдаланишида, воқеалар ривожини муаллиф ёки бошқа шахс томонидан ҳикоя қилишни қаҳрамоннинг ички нутқига алмаштиришида ва ҳоказо;

г) композицион турида, яъни берилган материалнинг хронологик бетартиблигида, мантисезлигида, ҳикоя қилиш изчил тартибининг инверсия¹²⁰сида, турли сюжетга оид қизиларнинг чигаллашиб кетишида ва матн раванлиги бузилишида;

д) ассоциатив турида, яъни китобхон учун тушурилиши 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 англаingan муаллифлик усуллари кўрилишида намоён бўлади. Бироқ бу ерда “сара (ўқимишли) китобхон”нинг тор доирасига аталган элитар адабиётнинг нозик ва нафис усуллари назарда тутилмаганлигини ҳам инобатга олиш керак. Гап кўпроқ китобхоннинг бадий асарни идрок қилишга бўлган қобилият ва интилашларини фаоллаштириш, уларни мураккаблашиб бораётган адабий жараёнга жалб қилиш, муаллиф нигоҳи орқали кўрилган, англаб олинган ва тасвирланган дунё билан таништириш хусусида кетмоқда. Шунга қарамадан, муаллиф дунё ва инсонни бошқараётган қонуниятларни имкон борича тўла очиб беришга, кишилар ўртасидаги муносабатларга чуқурроқ ёндашиб, уларнинг моҳиятини тушуниб олишга, ўзининг бадий ичкишофларини ёрқинроқ тасвирлашга ва китобхон онгида эстетик қарашларни аке 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 бутунги кун санъати мос келиши зарурлиги хусусидаги фикр модернизм-

¹²⁰ *Инверсия* – *интсв.* Ганда, жумлада сўзларнинг оладагидан бошқача жойлашини, ўрин алмашини.

нинг асосий тамойилларидан бирига айланди. Модернизм тарафдорларининг фикрича, замонавий санъат инсон онги парчаланиши, ўз яхлитлиги ва барқарорлигини йўқотиши, ундаги эзгулик ва ўзгаллик идеалларига ишонч йўқолишини аке эгтириши лозим; энг муҳими, санъат маъносиз, мазмунсиз нарсаларни маъноли, ашланган нарсалар қилиб кўрсатиши, ҳаётий воқеалар бетартиблигини асар композициясининг муайян тартиб асосида қурилганлиги билан алмаштириши асло мумкин эмас. Агар рангасвир санъатида инсон қалбining ўз мувозанатини йўқотган ҳолати ранглар, чизгилар, бўёқлар аралашмасида, мантиксизлигида, тушinarsиз манзараларда, ҳайкалгарошлик санъатида эса меъридан ошиқ ғалати ва бежамдор шакллар нала-партиш қалашиб кетганлигида, мусиқа санъатида товушларнинг оҳангсиз бетартиб оқимида ифода этилган бўлса, бадий адабиётда бу ҳолат нутқ, қолаверса, сўз шаклларининг мантикка тўғри келмайдиган оқимида ўз ифодасини топади.

Гарб адабиётида “онг оқими” деб номланган ҳикоя қилиш тури оммалашиб кетди, инсоннинг руҳий ҳолати, маънавий киффаси, кечинмалари, хис-туйғулари, фикру хаёллари, мушоҳада юрғизиш жараёнларини аке эгтириш унинг ўзига хос усулига айланди. XIX аср охирида таниқли америкалик руҳшунос Уильям Жеймс (1842-1910) “онг оқими” (stream of consciousness) тушунчасини кўтариб чиққанда, шахсининг ички дунёсини тасвирлашни афзал кўрувчи, модернизмнинг янги бадий айнан шундай номланишини ўйламаган бўлса ҳам керак.

Аmmo “онг оқими” бадий адабиётда – бу фақатгина муайян йўналишни таърифловчи атама, ўзига хос ижодий услуб ёки тасвирлаш методи эмаслигига алоҳида ургу бермоғимиз лозим. Унинг генезиси (келиб чиқиши), фикр юрғизиш тарзи, психологик таҳлили, англашган ва англашмаган, тушунишган ва тушунилмаган, маъноли ва маъносиз, онгли ва ғайринишуурий тушунчаларга бориб тақалади. Инсон ички дунёсининг таҳлили, унинг руҳий ҳолатини тасвирлашда бевосита кузатиш ва бирга қайғуриш, унинг кечинмалари билан бирга яшаш, инсон онгининг англашган ва англашмаган ҳаракати ёки оқими янги бадий услубнинг ўзига хос хусусиятлари, аке эгтириш, 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 аке эттириш орқали уни очиб бериш, ундаги қатламларни намоён қилиш, рухий ҳолатни, кечинмаларни ифодалаш, фикр-мулоҳаза, мушоҳада қилиш жараёнларини бевосита тасвирлаш “онг оқими” адабиёти неиволарининг асосий тасвирий воситасига, бадий услубига айланди. Психологик таҳлилнинг ушбу услубига қандайдир бир сезилмайдиган, ҳис қилиб бўлмайдиган маконга, яъни четдан туриб кузатганда англаб (тушуниб) етолмайдиган даражага чиқиш, фикрлаш, ҳис этиш, тушуниш ва идрок жараёнини кайд этиш бадий адабиётда қадимдан, масалан, драматик монологларда, хикматли сўз ва ибораларда, эпстоляр шаклдаги адабий жанрда пайдо бўлганлигини таъкидлаш ўринлидир.

XIX асрнинг иккинчи ярими бадий адабиётда психологик тавсиф тараккий 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 рухий жараёнлар”га бўлган эътиборни кучайтирди.

Лоренс Стерннинг илк романи “Тристрам Шенди хаёти ва карашлари” (*Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, 1759-1767) унга катта шухрат олиб келганди. Адиб яратган бадий услубнинг янгилиги, ўзига ҳос ифодавийлиги нафақат адабий танқидчилик, балки китобхон оммасининг ҳам диққат-эътиборини ўзига қаратган эди. Бу роман кагор эпизодлардан иборат бўлиб, мазмун ўзига ҳос билимдонлик ва ақл-заковат билан тўйинтирилган, муайян режа асосида ёзилган асардан кўра кўпроқ пала-партиш лавҳа ва парчалардан иборат “мажмуа-роман”га ўхшарди. Роман сюжети қизиқарли ва драматик сахналар, ажабговур шриинида тасвирланган характерлар, турли-туман ва ранг-баранг ҳажвий лавҳалар ва ўткир иборалар қоринмасига ўхшаб кетарди. Муаллифнинг ўқимшилиги, билимдонлиги боис хикоя доим четга чиқиб кетгучи, кулгилли ҳамда қизиқарли, баъзан қалтис тарихлар билан бўлинавради. Ушбу чекинишлар ўзини ўзи ҳар хил анъаналар ва тартиб-қоидалардан озод, деб эълон қилган муаллифнинг ўзига ҳос ёркин 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 орқали китобхон билан жонли, мазмундор суҳбат куриш мантиғига риоя қилган. Замондошлари Стернни машхур 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 берганиги маълум бўлди.

Ақл-идроқка йўрилган маърифат ва юксак маънавият тарқатувчи дунёқарашлардан инсоннинг табиати, ҳис-туйғу ва кечинмалари, ички руҳий жараёнларини тасвирлашга ўтиш нуктаи назаридан кўриб чиқилганда, XIX асрнинг машхур адиблари Стендаль, Бальзак, Флобер, Толстой, Достоевский Стерннинг содиқ излошлари бўлишди. Лекин том маънодаги “онг оқими” юқорида номи зикр этилган адиблар асарларида тўлиқлигича намоён бўлмади. Гап шундаки, Гарб адабиётида “онг оқими” аксар ҳолларда “ички монолог”га тенглаштирилар, у билан бир хил ҳисобланар эди. Бугунги кунда XIX аср иккинчи ярми романидаги психологизм хусусида фикр юритилганда, персонаж ҳис-туйғулари, кечинмалари ва фикр-хаёлларини ақс 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 ақс эттиришнинг асосий бадиий услубига айланди. Шу сабаб “онг оқими”ни анъанавий бўлиб қолган, умумэътироф этилган “ички монолог” тушунчаси билан тенглаштириш ногўнридир, негаки тажрибалар ўтказишга интилувчан модернизм тарафдорларининг ижодида “онг оқими” ҳикоя қилишнинг ўзига ҳос тури тарзида ажралиб чиқди. Бирламчи, у “психологик таҳлил” элементларини ўзида ақс 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 ҳос хусусияти, бошқалардан ажралиб турувчи хислати каби намоён бўлди.

XX аср бошида шаклланган “онг оқими” услуби ўз атрофида М.Пруст, Г.Стайн, В.Вулф, Ж.Жойс, Ж.Дос Пассос, У.Фолкнер, Н.Саррот сингари машхур адибларни бирлаштирди. Жеймс Жойс-

нинг “Улисс” романини эса анъанавий “ички монолог”дан сўзма-сўз ёзиб олинган фикрлар оқимигача бўлган “ички путқ” манзара-сидек таърифлаш мумкин эди. Сабаби, унда типик белгилари ва раво матн куриш қондаларига умуман амал қилинмаганди.

Хуллас, модернизм гарафдорлари томошадан ягона замонавий услуб деб қабул қилинган “онг оқими” рухий жараёнларнинг оқувчанлигини, атроф мухит, қолаверса, объектив воқеликни идрок қилишнинг алоҳида парчалардан иборатлигини ҳамда бутун борлиқнинг узук-юлуклигини, яшн тезлигида ўтиб кетажаклигини тасвирлашга бўлган мойиллиги билан санъатнинг бошқа турларига, масалан, рангтасвир, мусика 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 намойн 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 аксари “онг оқими”ни жанр сифатида қабул қилиш нотўғри, деб ҳисоблашади. Чунки жанр – бу бадий асарнинг (поэма, роман, новелла) тарихан шаклланиб келувчи бир туридир, деган қонда мавжуд. Бирок 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. Ҳолбуки, исалган жанрдаги исалган бадий асарни матн назарияси доирасида таҳлил қилгудек бўлсак, у ҳолда, бадий асар матн тузилишининг композицион структураси, фабула¹²²нинг мантикий-семантик жиҳатдан ривожланиши, матн орасидаги сюжет ривож ва бадий маънонинг ифодаланиши нуқтаи назаридан муайян параметрларга эга бўлиши лозим. Ушбу параметрлар шу қадар расмий бўлиб кетганки, адабиёт назарияси бўйича ҳар қапдай манба китобхонга у ёки бу жанрнинг ўзига хос хусусиятлари, мазмуни, сюжети ва композицияси, тасвирлаш предмети ва услуби ҳақида батафеил маълумотни тақдим қила олади.

¹²¹ *Архитектоника* – бир бутун яхши нарсанинг айрим қисмлари ўртасидаги уйғунлик, ўзаро муносиблик; композицион тузилиш.

¹²² *Фабула* – адабий, бадий асарда тасвирлашган воқеалар заنجири.

Хуллас, жанрни муайян матннинг бир тури сифатида қабул қилганимизда, ҳар қаандай жанрдаги бадиий асар учун матннинг идеал қиёфаси (модули)ни янглишмай яратиш мумкин. Муайян жанрда ёзилган барча асарлар (роман, повесть, хикоя ва ҳоказо) бу модулга мос келиши турган гап. Ушбу идеал модуль кейинчалик муайян адабий тур доирасида матнни туғдирувчи тамойил тарзида хизмат қилиши мумкин. Бирок бу ҳолатда қуйидаги савол туғилади: вужудга келган матн ушбу жанрнинг тури ёки янги жанр турига айланадилми? Тахминимизча, жанр – бу аниқ ва ўзгармас хусусиятларга эга асарлар туркумидир. Мазкур хусусиятлар орасидан қуйидагиларни алоҳида ажратиб кўрсатиш мумкин: а) хикоя қилишнинг мавзуси, предмети; б) нуқтаи назар ва муаллиф муносабати; в) жанр конун-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 талкин қилишга бўлган ёндашув, ички (мавзу, гоя, 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 тинловчига йўналтирилган илмий, фалсафий ёхуд бошқа муҳим концепциялар белгиланади. Дискурс сўз ва маъно, белги ва мазмун, билим ва унинг сўз орқали ифодаланиш бирлигини англатади; ушбу birlik факат кишилар ўртасидаги алоқа, муносабат, суҳбат жараёнида муҳим маъно касб этади. Бундан ташқари, дискурс – бу ўзаро ҳаракатланаётган, бир-биринга таъсир ўтказаётган ижтимоий ва сиёсий субъектларнинг ҳар хил позиция, дастур, гоя ёхуд мафқураларини 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 тупунча ёхуд маънига асосланиб исбот қилувчи жараёнлар.

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, публицистик дискурс, илмий дискурс ва ҳоказо) қўлланилганлиги хусусида кетаётганлигини аниқлатмайди. 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, устунлик қилувчи, бирлаштирувчи услублар ёки хусусиятлар”, деб атайди.

Матнни туғдирувчи модуллар тўғрисидаги фикрларни янгича талқин қилишга, қайта англаб етишга ёки умуман бошқа янги тушунчани ишлаб чиқишга даъвогарлик қилмасдан, баъзи бир таъриф ва ёндашувларни умумлаштириб, жанрга оид ўзига хос объектив модулни тасаввур қилишга ҳаракат қилиб кўрайлик. Негаки, у матнни туғдирувчи ҳамда жанрни юзага келтирувчи модуллар бўйича кейинги тадқиқотларга, шунингдек, шеърини матнни туғдирувчи механизмни ишлаб чиқишда ҳам асқотилиши мумкин.

Назм ёки насрий матнни ҳосил қилувчи поэтика эндигина ривожланиб келаётганлигига қарамадан, 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 қўради.

Адабиётшунос А.К.Жолковский ўз тадқиқотларининг бирида бадий матнни ва жанрни ҳосил этувчи механизмлар модулларни қуйидагича тақдим қилади: фабула (воқеалар ривожини); ғоя (муаллиф муносабати, китобхон идроки); композиция (тузилиш прин-

циллари); “хаётий тажриба” ёхуд “ижодий фантазия” (объектив вокелик). Олим фикрича, бу ерда фабула ва ғоя матннинг хусусиятларига тааллуқли бўлиб, композиция ва вокелик эса бевосита бадиий матнни ва жанрни ҳосил этувчи механизмларни ташкил қиладди. 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 вокелик яратилади, шировард 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 карама-қарши қўйиб, фабулани “ҳали маҳорат билан ишланмаган хом ашё” сифатида қабул қиладди.

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 (воксалар ривож) ҳам айнан шундай бўлади.

Фикримизни мантиқан давом эттирсак, кейинчалик кетма-кетлик билан биринчи планга муаллифнинг тасвирлаш предмети (манба)га нисбатан нуктаи назари ёки муносабати, сўнгра жанрга оид хусусиятларини белгилаб берувчи бадиий-эстетик қарашлари (композиция), ва ниҳоят, жанр аъёналарига мос келувчи воксалар 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 қилипдек тасаввур этсак, энг содда, шу билан бирга объектив манзара кўйидагича кўриниш олади: мавзу – ғоя – композиция – тасвир шакли. Натижада, барча таркибий элементларга эга бўлган жанрни ҳосил қилувчи янги модул вужудга келади. Бу ерда мавзу – шахснинг ички дунёси, ҳис-туйғулари, кечинмалари, фикр-мулоҳазалари, руҳий ҳолати, маънавий қиёфаси билан боғлиқ, воқеа ва ҳодисалар: ғоя – шахс ички ҳаётининг таҳлили; композиция – “ички монолог” унинг янги, анъанавий бўлмаган тушунчасида, повелладан тортиб то персонажанинг ички нутқини сўзма-сўз қайд этилишигача; тасвирлаш шакли – матннинг кўп ҳолларда метафорали (мажозий) образлиликка кўтарилувчи, бир қилиндан чиқиб кетувчи,

синтактик тузилишидан то тинин белгилари йўқинигача бўлган тасвирий воситалар манбаи ҳисобланади.

Шундай қилиб, узоқ йиллар мобайнида тажриба йўриғида қўлланилган бадий услуб, тасвирлаш услуби, тасвирий восита, хикоя 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 бадий маънога эгаллиги, 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 таъмиловчи зарурий компонентлар ишлаб чиқилган бўлиб, айнан ундан янги мазмун, ўзига хос маъно туғилади ва бадий 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-биридан узок бўлган минтакалардаги адабиётларнинг ўзаро алоқалари, бадий жихатдан бир-бирига таъсирининг кучайишига сабаб бўлди ҳамда жаҳон маданиятининг сифат ва мазмун жиҳатдан янги босқичга кўтарилишига таъминлади, кайсидир бир маънода янги шаклларнинг пайдо бўлишига олиб келди. Ушбу янгиликниш, замонга караб ўзгариш адабий жараёнда тўлиқ англаб олинди ва бу борада машхур 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 минтакавий 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 жараёнинг юзага келаётганлиги назарий жиҳатдан ўз вақтида илғаб олинмади. Бир-биридан узок, турли минтакаларда жойлашган мамлакат ва халқларнинг ўзаро иқтисодий ва маданий алоқалари фаоллашуви ва жадал сурада тараккий этиши жаҳон адабиётидан умуминсоний адабиётга ўтишнинг рағбатлантирувчи омил сифатида хизмат қилди ва мантқий равишда ҳар хил миллий адабиётларнинг бир-бирини бойитиши, бир-бирига сингиб кетиши, ўзаро таъсир этиш жараёнарида аке этмасдан қолмади. Ўтган асрнинг иккинчи ярмидан бошлаб сифатли таржималарнинг ортиб бориши, хорижий тилларни кенг кўламда ўрганиш, янги методологияларга бой адабиётшунослик илмининг юзага келиши умуминсоний адабиётнинг шаклланишида рағбатлантирувчи омилга айланди. Дарҳақиқат, ўтган асрнинг 60-70 йилларида Фарб мамлакатларида вужудга келган “янги танқидчилик” (Р.Барг, Ц.Тодоров, Ю.Кристева ва бошқалар) тилларни бадий матн таҳлили ва талқини оркали чуқурроқ тушуниш ҳамда ўзлаштиришда асосий тамойил сифатида қабул қилди. Ушбу жараёнда Шарк ва Фарб, Осиев ва Европа, Лотин Америкаси ва Европа каби жугрофий ва тарихий жиҳатдан бир-биридан йироқ бўлган минтакалардаги адабиётларнинг ўзаро таъ-

¹²³ Карант.: 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. Таъкидлан 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 кузатишмоқда, деб ёзади таниқли рус адабиётшуноси Ю.Б.Борев¹²⁴. Биринчи шакли – бу америкача глобаллашув. Барқарор молиявий-иктисодий қудратига таянган АҚШ ўзининг “оммавий маданият”нинг жаҳон маданият маконига сингдирилишга 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 сахналари орқали китобхон ва томонбабин қалбини оғритувчи, улар дунёқарашини заҳарловчи, дилларини 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 намойиш бўлган глобаллашувдир. Бу шаклдаги адабиёт миллий маданиятлар мустақиллигини, ўзига ҳослигини ва бетакрорлигини сақлаган ҳолда, ўз ичига бошқа миллат ва халқлар адабиёти ютуқларини сингдириб олганлиги билан муҳим аҳамият касб этади.

¹²⁴ Борев Ю.Б. Культура и историческая парадигма. Бытие человека // 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 бадиий анъаналар замирида умуминсоний қадриятларни қарор топтириш;

– адабиётни миллий рух негизда тушуниладиган умуминсоний қадриятларга қаратиш ва йўналтириш. Бу ерда умуминсоний қадриятларни миллий ўзига хослик замирида тушуниш, айтиш 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 тапишиш. Бу ҳолатда уларни тушуниш имкони шаклланади;

– муайян миллий адабиётга ўзга адабиётларнинг бадиий маҳорат ва услубий қирралари интеграциялланиш боради;

– шарқий-шарбий (Осиё-Европа), шимолий-жанубий (Африка-Европа) ва атлантикааро (Европа-Америка) адабиётларида бадиий синтез шаклланади.

Дарҳақиқат, глобаллашув асрининг энг характерли жиҳати – бу XXI аср “маданиятшунослик харита”сининг тузилишидир. у бир бадиий яхлитликда “умуминсоний адабиёт” тушунчасидаги замонавий тасаввурнинг туб моҳиятини ақс 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 туғилиб улғайиш, “Кун” номли газетадаги фаолият, олтмишга яқин давлатларга қилинган зиёрат, Ливанда рўй берган хунрезлик уруши, Францияга ноилж эмиграция қилиниш, ва ниҳоят, 1993 йилда нуфузли Гонкур мукофотига сазовор бўлиш, умуминсоний қадриятлар билан “бирлашиш”, уларга “қўшилиш” билан боғлиқ бир қатор романларни яратиш, “беваганлик” 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 тасавури Маалуф асарларида гоҳо бадний, 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.

“Лаванг 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 яҳудий аёл! <...> Ҳа, бир вақтнинг ўзида у яна кўп бошқа хислатларга ҳам эга. У ўзининг ўтмишида Марказий Осиё, Турк Анатолийси, Арабистон, Украина, Бессарабия, Арманистон, Баварияда яшаган забткор ва қочқин аждодлари билан фахрланарди. <...> Унда ҳеч вақт ўз қонидаги иркий заррачалар, қалбининг парчалари ўртасида танлов ўтказиш ишгиёки бўлмаган”¹²⁵.

Амин Маалуф қаҳрамони – ҳақиқий “умумбанар одами”, глобаллашув давридаги маданиятлар саргардони ҳисобланади. У Усмонли турк сулоласидадан бўлган зоти улуғ оилада туғилган, отаси турк, онаси армани аёли. У ҳақда қуйидаги таъриф келтирилади: “Ўша машъум ва манхус йилда (1915) армани аёл ўз қорнида усмоний туркдан бўлган болани кўтариб юриш нималарни аниқлаганини ким бугунги кунда тушунишга қодир, билмайман...”¹²⁶ “... у яҳудий аёлга уйланган, француз Қаршилик ҳаракати қатнашчиси, арманилар зич янайдиган даҳаларни кўчириш дастурларини ишлаб чиқишда қатнашган, уруш, очлик, оммавий қирғин, эпидемия ва эмиграцияни, ота-онасининг вафотини, араб-исроил урушини, ақли

¹²⁵ Амин Маалуф. Врата Леванта. Роман о нетерпимости, прощени и стойкости духа. - М.: Изд-во: Текст, - С. 130.

¹²⁶ Ўша ерда. Б. 48.

заифлар учун клиникада йиғирма йил мобайнида мияни айнитувчи даволаш муолажаларини бошидан кечирган; навбатдаги уруш пайтида клиника нейтрал ҳудудда қолиб кетганда, қахрамон отаси унга Оссиан исмини қўйгани бежиз эмас. “Исён!” – камоқдан қочиб кетади. У ўзининг жуссаси кичкина бўлиб қолган, сочилари 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 қўп қиёфали ва нимага қодирлигини олдиндан пайқаб бўлмайдиган реаллик қатъий қоидалардан холи, очикдан-очик романий шаклда гавдаланади, бу шакл бир тахлитда, бир маъноли тушувишни истисно қилади, талқинларнинг қўпчилиги тақозо этади. Жумладан, дунё микёсидаги ўзгаришлар, дунёни ларзага келтирувчи кулфат, ҳалокат ва фожиаларни бошдан кечираётган даврда бутун борлиқ, 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 диққат-эътиборни “учинчи дунё” маданиятларига қаратиш, “маргинал маданият”, “кагга” ва “кичик” адабиёт тушунчасидан воз кечиш машҳур француз ёзувчиси Жан-Мари-Гюстав Ле Клезьо (*Jean-Marie Gustave Le Clézio*, 1940)нинг қатор асарларида ўз аксини топи ва у 2008 йил (“Мондо” ва бошқа ҳикоялар” тўплами учун) Нобел мукофотига сазовор бўлди.

“Сарсон юлдуз” (*Etoile errante*, 1992) романида ушбу бирдамлик асарнинг бадий 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 бўлган бўлиб, уларни христиан ва ислом динидаги мифологик сюжетлар, турли мамлакатлар миллий фольклоридан ажратиб бўлмайди; француз, яҳудий, итальян, араб каби қахрамон образлари ҳам бегона азоб-укубат, жабр-жафосиз Куррай Замин маконига тарқалиб, “ўсиб” кетади.

Глобаллашувнинг замонавий тенденцияларини ўзида мужжасам огувчи ва “умуминсоний адабиёт”нинг туғилиши замонавий жараёнининг турли модулларини яратувчи янгилашган универ-

¹²⁷ Ўша ерда. Ё. 76.

сализм, муқобил вариантлар асосида янгича синтез, беҳад кўн маданий айнан ўхшашлик ғоялари “тотал (оммавий) роман”нинг кўпгина турларида ёрқин намоён бўлаётти. “Тотал (оммавий) роман” – бу XX асрнинг ўзига хос универсал синтези, аниқроқ қилаётганда, бир бадиий яхлитликда синтез, симбиоз, мозаика, структуравий бирликнинг ҳар хил кўринишлари орқали авваллари турли жанрға оид системаларда ҳаракатланган жанрлар, миллий анъаналар, динлар, инсоний билимлар, психологик тажрибалар ранг-баранглиги жамланганлигидир. Бундан ташқари унда алабиёт хотираси, инсониятнинг маънавий тажрибаси жамланган, бироқ эндиликда улар битта асарда бутунлигича қамраб олина олмайди, тўлиқ англаб олина олмайди, негаки улар кўн 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-тазаррунинг миллий анъанасига содиқ қолган ҳолда, уни “хитобнома роман” кўринишига ўзгартирар экан, муаллиф ушбу ўзгарган француз анъанасини “умуминсоний” бирдамлик асосида диалог тарзида қуришга ҳаракат қилади. “Хитобнома роман”ида биринчи шахс номидан олиб борилаётган ҳикоя учинчи шахс томонида олиб борилувчи ҳикоядан асло ажралмайди, балки ўзига хос яхлитликни ҳосил қилганлигини таъкидлаб ўтмоқ айна мўлдадир.

Ҳожиали шахс, инсоният тарихини, инсон тафаккури ва дардуазобини (“Қадим аҳд” ва “Янги аҳд”дан олинган нарафразалар, Илжилда 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, мусика, кино, шъарият, мумтоз психологик роман ва замонавий санъат каби ҳар хил санъатларнинг бадиий тажрибасини ўз ичига сиғдириб, полилог жараёнга киришини ҳаракат қилади, ўзаро келишувга,

муросага бормокчи бўлади, жумлаи оламдаги мавжуд умумба-шарий, терап бирликнинг бирдамликка эришишига ҳаракат қилади.

Ранг-баранг “камалак”, “чиройли мозаика” модули “умуминсоний адабиёти”нинг шаклланиши, қарор топиши йўлларини олдиндан белгилаб берувчи беҳад кўп, ўзаро чагишиб кетган айнан маданий ўхпашликларнинг вариантдек намоён бўлмоқда. Бу ҳолат Максанс Фермин (*Maxence Fermin*, 1968) қаламига мансуб “Қор” (*Neige*, 1999) номли романда ўз аксини топган; айтиб ўтиш керакки, бу романда классик япон ва замонавий европача адабиётнинг ўзаро чагишиб кетган яхлитлиги ажойиб тарзда мужассамлантирилгандир. Романининг бутун структура ва поэтикасида чагишиб кетган ушбу яхлитлик ҳокку анъанавий япон шеърнати ва символизм руҳининг уйғун бирикмаси ҳосиласидир. “Нарсаларнинг гамгин сехри 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, “қарап”нинг янги роман назарияси ва европача символизм анъаналари, бир-бирини яққол ифодалаб, бўрттириб тасвирлаб, қолаверса, таъкиллаб, ўзида янги романий яхлитликни туғдиради.

Ишлиз адиби Кадзуо Ишигуро (*Kazuo Ishiguro*, 1954) қаламига мансуб “Биз етим бўлганимизда” (*When We Were Orphans*, 2002) романи бугунги кун “маданиятшунослик романи”нинг ёрқин намуна-сидек хизмат қилиши мумкин. Кадзуо Ишигуро 1954 йилда Японияда туғилган, тўрт ёшдан Англияда истикомат қилиб келади. Эндиликда таниқли ишлиз ёзувчиси, асарлари дунёнинг йигирма саккиз тилига таржима қилинган, пуффузли халқаро мукофотлар соҳибидир.

“Биз етим бўлганимизда” романида классик ҳикоя қилишнинг барча анъанавий элементлари бордек, яъни тарих, персонаж, сюжет, конфликт ва ҳоказо. Лекин кўпгина узук-юлук саҳифалар, алоҳида парчалардан иборатлилик, сабаб ва оқибат алоқадорлигининг йўқлиги, мавҳумлик, реаллик ва ҳаёлийлик чегараларининг аниқ эмаслиги романини, классик ҳикоя қилиш услубининг барча анъанавий унсурларини тубдан ўзгартириб юборади, уларни ўзгарувчан, мустаҳкам эмас, мавҳум кўрилишига олиб келади. Асосий ургу маданий онг муаммосига, маданий ғайришуурийликка қарагилари.

Ушбу замонавий жанрлараро насрида детектив жанри. “кора насри” шакли, колаверса, 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 дўк-лўписаси, яъни “уй”ига – Японияга жўнатиб юбориш унинг учун энг дахшатли 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 рақ қилиши ва бир-бирига сингиб кетиши ҳамда бири-бирини тўлдириши, бойитиши жараёнлари, шунингдек, бу жараёнларда кечадиган таълим-тарбия тизими, тафаккур, дунёқараш, борлиқни ҳис қилиш, колаверса, психологик тамойилларнинг уйғунлиги, яъни шарқона мушоҳада, ўз ўй-хаёсларига 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, маънавий, психологик, фалсафий даражада аслидай тикланиб, рамзий маъно касб этади. Юқоридаги фикрларни тасдиқлаш учун романдан олинган ушбу парчани келтириб ўтиш кифоя: “Уйнинг ташқи, Герб тарафидаги эшиклари – одатда эман дарахтидан ясалган, уларнинг мисдан ясалган туткичлари ярқирагунча тозалаб қўйилган; ички – япон тарафи лак билан пардозланган ялғирок ромлар бўлиб, юққа коғоз тортиб қўйилган, коғозларга нафис ва бежирим нақш ҳамда расмлар чизилган”¹²⁸.

Рамзий ишора, рамзий маъно кўпинча экзистенциализм руҳи билан сугорилганлигини ҳам қузатамиз: “Ўлим тушағида ётади, жон бераётган японлар, хитойлар, французлар, инглизлар қайси тилларда фарёд чекмасинлар, улар нақадар ўхшаш жаранглайди! Ўлим олди юракни эзгучи фарёдлар ҳам, ҳозиргина туғилган чақалоқникидай ягона оҳангдадир”¹²⁹.

¹²⁸ Исигуро К. Қолда мы были сиротами. – Пер. И.Доровина. – М., Изд-во: Эксмо, 2007. – С. 41.

¹²⁹ Ўша ерда, б. 252.

Қахрамонлар болалиги пайтида Шанхайда бўлиб ўтган халқаро анжуман турли маданиятлар ранг-баранг ва хилма-хиллиги, айни пайтда эса маънодош ҳамда бирдамлигининг рамзий маъноси, намунаси тарзида хизмаг қилади; унда иштирок этган хитой, япон, инглиз, француз, араб, рус ва америкалик болалар ўзларини ягона оиладек хис қилишади, бир-бирини сўзсиз тушунишади. Шанхай улар тасаввурида “ягона умумий уй”га айланади. Аслида, душманлик ва адоват руҳига тўла дунёнинг ташвишлари бу уйда яшаётган етим болаларда ҳам шаклланган; ўз маданиятидан узоқлаштирилган, “етти ёт бегона” маданиятларни ўзлаштириб олган ва ўзиники деб ҳисобловчи бу болалар ўз “ота-онаси”, “кадрдон уй”ининг аста-секин йўқолиб бораётган соялари ортидан бутун умри изма-из таъкиб қилишга маҳкум этилгандир. “Муайян ватандан, ҳатто минтақадан мажбуран чиқариб юборини, ватангадо этиш - глобаллашувнинг асосий “сюжети”дир”, деб ҳисоблайди адабиёт-шунос М.А.Тлостанова¹³⁰.

Ота-она, Уй, Курраи Заминдаги ҳар бир жой архетипи фалсафий, психологик ҳамда ҳаётий жиҳатдан мазмунсиз, маъносиз бўлиб қолади. Болалар “жаннат”дан, ўзига тегишли бўлган уйдан аслида, ҳайдаб чиқарилган, қардошлик ва ҳамжиҳатлик ришталари уруш томонидан барбод қилинган. Англияда таҳсил олиб, машҳур дегективга айланган Кристофер бу юрда “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 бутунги 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 қутқаради ва бемаврид йўқотади. Япон аскарига айланган Акиро болалиги кечган ўз “уй”нга ўк отишга мажбур бўлади, энг дахшатлиси, бу “уй” – унинг ягона уйдир, бошқаси унда йўқ ва ҳеч қачон бўлмаган. Кристофер охири жирканч ва кўрқинчли жиннихонадан таҳқир ҳамда қалтқаклардан бутушай ақлдан озган, эс-хушини йўқотган ўз онасини топади.

Асарда XVIII аср “қора роман”и анъаналари ҳам кўзга ташланади. Романда урушнинг дахшатли манзаралари, япон бомбалари харобага

¹³⁰ Тлостанова М.В. От постмодерна и постколониальности к теориям глобализации. – М., 2004. – С. 203.

айлангирган, остин-устун қилиб юборган “кашшоқлик ини” – Шанхай даҳаларини тасвирлаш олдинги планга қўйилган. Бу манзаралар тикланган хотиралар, хис-туйғулар эвазига, фактларнинг ноаниқлиги, узук-юлуқ парчалардан иборатлиги, эҳтимоллиги хаёлан мантиққа зид равишда матида уйғуллаша боради, бир-бирига мос тушади.

Мазкур маданиятшунослик романини “умуминсоний адабиёт” андозасида, замонавий фикр-мулоҳазалар контекстида назардан кечирсак, унда файласуф Г.Альтшулер кашф қилган “пўлат эригиш қозон”и деб аталувчи модул мужассамлантирилган, яъни маданияда глобаллашув тенденциялари муқаррарлиги фараз қилинган дейиш мумкин. Айни пайтда, миллий айнан ўхшашликлар, яъни миллий анъаналар бир қадар хаспўнлангандек кўринади. Ҳа, бугунги кун ва яқинлашиб келаётган интеграциялашув жараёнлари модулларини тарғиб қилувчи асарларда турли миллатлар, миллий анъаналар ва маданиятлар уруш туфайли сургун қилинган, беваган қолган, фожиавий ҳолатга тушган миллатга ўхшаб кўришсада, 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.

Нафисламр, 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 нбтидога айланиб бораёпти. Дунё миқёсидаги туб ўзгаришлар, ҳалокат ва кулфатлар деганда, биз, энг аввало, урушлар, терроризм, муҳожирлик, иркий камситиш, беваганлик каби тарихий ва психологик зарбаларни назарда туғаямиз. Кадзуо Исигуронинг “Биз егим бўлганимизда” номли романидан фикримизни тасдиғи учун ушбу парчани келтириб ўтайлик: “Кристофер, сен старлича инглиз эмассан! – деди ёш Акиро ўз дўстига қараб, – мен эса старлича 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.Дорошина. 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 умумжамиатнинг хусусиятларини, шаклларини, қолаверса, қиёфасини кашф этади, олдиндан найкаб, турли-туман, ранг–баранг шакллар ичидан энг муносибини, тўғри келувчи модулини ташлаб, 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 қўп 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 ошқора миллий айнан ўхшашликни сақлаш билан уйғунлашади, мужассамлашиб боради (К.Исигуро асарлари).

Табийки, адабиётда, биз ҳали англаб улгурмаган, тушуниб етмаган турли адабий шакллар стилиб, тадрижий равишда ривожланиб боради, айнан ноёб маданият, маърифат, маънавият шакллари қуртак 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: Бехзод Болтабоев

«MUMTOZ SO'Z»
масъулияти чекланган жамияти
нашриёти

Нашриёт лицензияси АИ № 103. 15.07.2008
Теришга берилди: 09.07.2012
Босини а руҳсат этилди 18.08.2012
Қоғоз бичими 60x84 1/32. Оффсет қоғози
Times New Roman гарнитураси. Ҳисоб-нашриёт тобоғи 18,0
Шарғли 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



ISBN 978 9943-398-73-3



9 789943 398733