WESTERN MODERNISM LITERATURE

غەرب مودېرنىزم ئەدەبىياتىدىن ئومۇمىي بايان (1)

تاھىر ھامۇت

غەرب مودېرنىزم ئەدەبىياتى ئېقىملىرى

شىنجاڭ خەلق نەشرىياتى

غەرب مودېرنىزم ئەدەبىياتى ئېقىملىرى

شىنجاڭ خەلق نەشرىياتى

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

ــ ئانىپل راما (ئۇرۇگۋاي)

ISBN 7-228-06098-9

I·2230(民文)定价:25.00元

ISBN 7-228-06098-9



ئۇيغۇر كتاب توربېكىتى www.uyghurkitap.com

WESTERN MODERNISM LITERATURE

غەرب مودېرنىزم ئەدەبىياتىدىن ئومۇمىي بايان(1)

تاھىر ھامۇت

غەرب مودېرنىزم ئەدەبىياتى ئېقىملىرى

شىنجاڭ خەلق نەشرىياتى

图书在版编目(CIP)数据

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

ISBN7—228—06098—9

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

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2000)第 71185 号

责任编辑：买买提依明·艾拉

封面设计：库尔班·莎依木

责任校对：阿孜古丽·克里木

西方现代派文学概论(1) (维吾尔文)

塔依尔·阿木提 著

新疆人民出版社出版发行

(乌鲁木齐市解放南路 348 号 邮政编码 830001)

新疆《工人时报》印刷厂印刷

850×1168 毫米 32 开本 17.75 印张 2 插页

2000 年 11 月第 1 版 2000 年 11 月第 1 次印刷

印数：1—3,000

ISBN7—228—06098—9/I·2230 定价：25.00 元

ئۇيغۇر كتاب تور بېكىتى www.uyghurkitap.com

كىرىش سۆز

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

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

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

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

تاھىر ھامۇت

2000- يىلى 15- ئاۋغۇست
ئۈرۈمچى، داۋەن يېزىسى

مۇندەرىجە

بىرىنچى باب مودېرنىزم ئەدەبىياتى ۋە ئۇنىڭ ئالاھىدىلىكلىرى 1
1. مودېرنىزم ئەدەبىياتىنىڭ بارلىققا كېلىشى 1
2. مودېرنىزم ئەدەبىياتىنىڭ تەرەققىياتى 3
3. مودېرنىزم ئەدەبىياتىنىڭ مەزمۇن ئالاھىدىلىكلىرى 12
4. مودېرنىزم ئەدەبىياتىنىڭ بەدىئىي ئالاھىدىلىكلىرى 15
5. 20-ئەسىرنىڭ باشلىرىدا مودېرنىزم ئەدەبىياتىنىڭ جۇڭگو ئەدەبىياتىغا كۆرسەتكەن تەسىرى 18
6. مودېرنىزم ئەدەبىياتىغا تەۋە ئېقىملار توغرىسىدا 20
ئىككىنچى باب مودېرنىزم ئەدەبىياتىنىڭ نەزەرىيەۋى ئاساسلىرى 23
1. ئارتۇر شوپېنخائۇرنىڭ نەزەرىيىلىرى 23
2. فرېدرىخ نېتزشېنىڭ نەزەرىيىلىرى 26
3. ھېنرى بېرگسوننىڭ نەزەرىيىلىرى 29
4. سىگمۇند فرېئۇدنىڭ نەزەرىيىلىرى 36
ئۈچىنچى باب سىمۋولىزم 54
1. سىمۋولىزم ۋە ئۇنىڭ تەرەققىياتى 54
2. سىمۋولىزمنىڭ ئالاھىدىلىكلىرى 64
3. دەسلەپكى سىمۋولىزم ۋە ئۇنىڭ ۋەكىللىرى 72
4. كېيىنكى سىمۋولىزم ۋە ئۇنىڭ ۋەكىللىرى 86
تۆتىنچى باب ئاڭ ئېقىنى پروزىچىلىقى 106
1. «ئاڭ ئېقىنى» توغرىسىدىكى نەزەرىيىلەر 106
2. ئاڭ ئېقىنى پروزىچىلىقى ۋە ئۇنىڭ تەرەققىياتى 113
3. مارسېل پروست 124
ۋىرگىنىيە ۋۇلف 134

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

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

بىرىنچى باب

مودېرنىزم ئەدەبىياتى ۋە ئۇنىڭ ئالاھىدىلىكلىرى

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

1. مودېرنىزم ئەدەبىياتىنىڭ بارلىققا كېلىشى

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

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

شارائىتتىكى ئەمگەكچىلەرگە ۋەھىمە ئېلىپ كەلگەن (ھەتتا بۈگۈنكى كۈندىمۇ ئېلېكترونلۇق تىزگىنلەش ئەسلىھىلىرىنىڭ تېز سۈرئەتلىك تەرەققىياتىنى ھازىرقى زامان ئادەملىرىنى خاتىرجەمسىزلەندۈرمەكتە). سانائەتلىشىشنى بىرقەدەر ئارقىدا ماڭغان چوڭ قۇرۇقلۇق دۆلەتلىرىدە سانائەتلىشىش ئېلىپ كەلگەن ئاۋارىچىلىكلەر نىسبەتەن ئاز بولغان. چۈنكى ئۇلار مەسلىنىڭ قەيەردە ئىكەنلىكىنى كۆرۈپ يەتكەن. لېكىن، مەسىلە بۇنىڭ بىلەن ھەل بولمىغان.

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

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

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

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

بىز ئەنئەنىۋى ياۋروپا ئەدەبىياتى بىلەن مودېرنىزم ئەدەبىياتىنىڭ مۇناسىۋىتىنى ھەرقايسى ئېقىملار ئۇستىدە توختالغاندا ئۇدۇللۇق سۆزلەپ ماڭمىمىز.

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

2. مودېرنىزم ئەدەبىياتىنىڭ تەرەققىياتى

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

بۇ مودېرنىزم ئەدەبىياتىغا بېرىلگەن ئەڭ ئاددىي ئىزاھ. بۇنداق

---

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

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

مودېرنىزم (modernism) دېگەن بۇ سۆز دۇنياۋى نوپۇزلۇق لۇغەت «ئوكسفورد چوڭ لۇغىتى» دە خاتىرىلىنىشىچە، ئەڭ بۇرۇن 1737- يىلى پەيدا بولغان. ئەنگلىيىلىك مەشھۇر يازغۇچى جوناتان سۋايفت (1667 ـ 1745) 1737- يىلى 7- ئاينىڭ 23- كۈنى يازغۇچى ئالېكساندېر پوپ (1688 ـ 1744) قا يازغان بىر پارچە خېتىدە مۇنداق دېگەن: «سولتەك شائىرچاقلار بىزگە قالايمىقان شېئىرلىرىنى ئېلىپ كېلىدۇ، ئۇ نەرسىلەر ئادەمنى بىرگەندۈرىدىغان قىسقارتىلما سۆزلەر ۋە ئاجايىپ ـ غارايىپ مودېرنىزم بىلەن توشۇپ كەتكەن، ئىنگلىز تىلىنى دەل ئاشۇ سولتەكلەر بۇزۇۋاتىدۇ».

مودېرنىزمچى (modernist) دېگەن سۆزنىڭ كېلىپ چىقىشى تېخىمۇ بۇرۇن بولۇپ، 1588- يىلى ئوتتۇرىغا قويۇلغان. بىراق، بۇ ئىككى ئىسىم بىز بۇ كىتابتا توختالماقچى بولغان مودېرنىزم ئەدەبىياتى بىلەن مۇناسىۋەتسىز. بۇ خۇددى ئوتتۇرا ئەسىر ياۋروپا پەلسەپىسىدىكى رېئالىزم (realism) بىلەن بىز بىلىدىغان ئەدەبىياتتىكى رېئالىزمنىڭ ھېچقانداق مۇناسىۋىتى بولمىغانغا ئوخشايدۇ.

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

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

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

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

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

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

دېمەك، مودېرنىزم ئەدەبىياتى سىمۇولىزم بىلەن باشلانغان. سىمۇولىزمنىڭ نەزەريىۋى تەشەببۇسلىرى ۋە سەنئەت ئەمەلىيىتى پۈتكۈل مودېرنىزم ئەدەبىياتى ھەرىكىتىگە ئاساس سالغان. مودېرنىزم ئەدەبىياتىنىڭ تەرەققىياتىنى مۇنداق ئۈچ باسقۇچقا بۆلۈشكە بولىدۇ:

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3. مودېرنىزم ئەدەبىياتىنىڭ مەزمۇن ئالاھىدىلىكلىرى

مودېرنىزم ئەدەبىياتىنىڭ مەزمۇن ئالاھىدىلىكلىرىنى قىسقىچە مۇنداق ئۇچ نۇقتىغا يىغىنچاقلاش مۇمكىن:

1. ئىررات‌سىئونالىزم① : بۇ مودېرنىزم ئەدەبىياتىنىڭ ئەنئەنىۋى ئەدەبىياتقا ئوخشىمايدىغان ئەڭ گەۋدىلىك ئالاھىدىلىكى. ياۋروپادا ئەدەبىيات - سەنئەتنىڭ قايتا گۈللىنىش مەزگىلىدىكى ھېۋمانىزم② ئەدەبىياتىدىن تارتىپ تاكى 19-، 20- ئەسىردىكى رېئالىزم ئەدەبىياتىغىچە بولغان بارلىق ئەدەبىيات-سەنئەت ئەقىلنى يېتەكچى قىلغان ۋە ئۇنى تەكىتلەپ كەلگەن. كىشىلەر ئەقىلنىڭ تارىخ تەرەققىياتىنى ئىلگىرى سۈرىدىغان ۋە دۇنيانى ئۆزگەرتىدىغان ھەربىر تەندۇرگۈچ كۈچ ئىكەنلىكىگە ئىشەنگەن، شۇنداقلا ئەقىلنىڭ ھەممىنى بىلىش رولىدىن گۇمانلانمىغان. لېكىن مودېرنىزم ئەدەبىياتى مەزگىلىگە كەلگەندە، غەرب مەدەنىيىتىدىكى ئەنئەنىنىڭ بىردەكلىكى ۋە ئۇزلۇكسىزلىكى بۇزۇپ تاشلانغان. نەچچە ئەسىردىن بۇيان مەدەنىيەت بىلەن جەمئىيەت قۇرۇلمىسىنى باغلاپ تۇرغان ئارغامچا يېشىلگەن. مەدەنىيەت ئۆز خام خىيالىدىن ۋاز كېچىپ، ئۇزاق داۋاملاشقان «شاكىلىنى تاشلاپ مېغىزىنى ئايرىۋېلىش» تىن زېرىككەن. ئەقىل جۇشقۇن ھاياتىي كۈچكە ئىگە ئادەمىيەتنىڭ دۈشمىنىگە ئايلىنىپ قالغان. كىشىلەر ئىجتىمائىي قائىدە - يوسۇن ۋە مەدەنىيەت جەھەتتىكى قانائەتچانلىقنى بۇزۇپ، باشقىچە بىر خىل خۇسۇسىي تىل شەكلى ئارقىلىق ئەركىن، ئەملىيەتنىڭ ھەقىقىي قىياپىتىنى ئېچىپ بېرىدىغان

---

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

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

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

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

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

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

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

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

4. مودېرنىزم ئەدەبىياتىنىڭ بەدىئىي ئالاھىدىلىكلىرى

مودېرنىزم ئەدەبىياتىنىڭ ئاساسلىق بەدىئىي ئالاھىدىلىكىنى تۆۋەندىكىچە:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ئادەمنىڭ ئۇمىدسىز ناليسى ئىپادىلەنگەن. مودېرنىزم ئەدەبىياتى 20- ئەسىرنىڭ 20- ۋە 30- يىللىرىدا خەنزۇ پروزىچىلىقىغىمۇ تەسىر كۆرسەتكەن. شى جېسۇن بۇ مەزگىلدە ئالڭ ئېقىنى ئۇسلۇبىدىكى خېلى كۆپ ھېكايىلەرنى يازغان. ئۇنىڭ بۇ ئەسەرلىرىدە نورمال ۋاقىت تەرتىپى بۇزۇپ تاشلىنىپ، ئۆتمۈش، ھازىر ۋە كەلگۈسى ئارىلاشتۇرۇۋېتىلگەن. بۇ مەزگىلدە لۇشۈنمۇ غەرب مودېرنىزم ئەدەبىياتىنىڭ تەسىرىگە ئۇچراپ «دورا»، «ئا Q نىڭ رەسمىي تەرجىمھالى»، «سەۋدايى خاتىرىسى» قاتارلىق نادىر ئەسەرلەرنى يازغان.

6. مودېرنىزم ئەدەبىياتىغا تەۋە ئېقىملار توغرىسىدا

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

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

بۇ يەردە مۇنداق ئۇچ نۇقتىنى چۈشەندۈرۈپ ئۆتۈش زۆرۈر.

بىرىنچىسى، نۇرغۇنلىغان مودېرنىزمچى يازغۇچىلارنىڭ سالاھىيىتى ناھايىتى مۇرەككەپ بولۇپ، ئۇلارنىڭ ئىجادىيەت ئالاھىدىلىكلىرىنى مەلۇم بىر ئېقىم دائىرىسىگە پۈتۈنلەي يېغىنچاقلىغىلى بولمايدۇ. شۇڭا، ئادەتتە مەلۇم بىر يازغۇچى مودېرنىزم ئەدەبىياتى توغرىسىدىكى ئوخشاش بولمىغان ئەسەرلەردە ئوخشاش بولمىغان ئېقىملارغا تەۋە قىلىنىدۇ. مەسىلەن، ئالڭ ئېقىنىڭ پروزىچىلىقىنىڭ مۇھىم ۋەكىللىرىدىن بىرى بولغان ئىربلاندىيىلىك يازغۇچى جامبىس جويس بەزىدە ئىپادىزمغا ياكى سىمۋولىزمغا تەۋە قىلىنىدۇ؛ فرانز

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

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

ئۇچىنچىسى، «غەرب» بىر مەدەنىيەت ئاتالغۇسى سۈپىتىدە، ئادەتتە ياۋروپا ـ ئامېرىكا دۆلەتلىرىنى كۆرسىتىدۇ؛ ھازىرقى زامان سىياسىي ـ مەدەنىيەت تۈرمۈشىدا پەقەت غەربىي ياۋروپا بىلەن شىمالىي ئامېرىكىنىلا كۆرسىتىدۇ. بىراق، بىز سىمۇۋولىزمنى سۆزلىگەندە رۇسىيە سىمۇۋولىزمىنى تىلغا ئالمىز، كەلگۈسىزمنى سۆزلىگەندە رۇسىيە كەلگۈسىزمى ئۇستىدە توختالمىز، مەۋجۇدىيەتچىلىكنى سۆزلىگەندە بەزى ياپونىيىلىك ۋە ھىندىستانلىق يازغۇچىلارنىمۇ سۆزلەيمىز. بۇ ئەدەبىي ئېقىملارنىڭ ئەڭ ئالىي بىلەن مۇناسىۋەتلىك. سېھرىي رېئالىزم لاتىن ئامېرىكىسىدىكى ئەدەبىي ئېقىم، ئادەتتە ئۇ «غەرب» دائىرىسىگە كىرمەيدۇ، بىراق بىز ئۇنى مەخسۇس بايان قىلىدۇق. مودېرنىزم ئەدەبىياتىنىڭ ئەھمىيەتلىك ناھايىتى مۇرەككەپ بولغاچقا،

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

ئىككىنچى باب

مودېرنىزم ئەدەبىياتنىڭ نەزەرىيىۋى ئاساسلىرى

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

1. ئارتۇر شوپېنخائۇرنىڭ نەزەرىيىلىرى

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

1. ياشاش ئىرادىسىنى ئالەمنىڭ ماھىيىتى ۋە ئاساسى، بارلىق

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

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

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

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

شوپېنخائۇر يەنە مۇنداق دەپ ھېسابلىغان: ئىرادىنىڭ قارىغۇلارچە

---

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

هۆكۈمرانلىقى ئاستىدا، ئىنسانىيەت تارىخى چەكسىز قىرغىنچىلىق ۋە ئېزىش جەريانىغا ئايلىنىپ قالغان. ئىنسان هاياتى مۇقەررەر هالدا تىركىشىش ۋە ئازابقا تولغان. ياشاشنىڭ ئۆزى بەختسىزلىك. بۇنىڭدىن قۇتۇلۇشنىڭ بىردىنبىر چارىسى ياشاش ۋە بەختنىڭ قۇرۇق نەرسە ئىكەنلىكىنى تونۇپ، مۇتلەق پەرۋاسىز بولۇش ۋە هېچقانداق ئاكتىپ هەرىكەت قوللانماسلىقتىنلا ئىبارەت. شوپېنخائۇرنىڭ تراگېدىيە توغرىسىدىكى نەزەريىسى مودېرنىزمچىلارغا ئىلهام بەرگەن. ئۇنىڭ قارىشىچە، تراگېدىيە «ئىرادىنىڭ ئىچكى توقۇنۇشى» نىڭ ئاشكارىلىنىشى ۋە «هاياتنىڭ قۇرقۇنچلۇق تەرەپلىرى» نىڭ تەسۋىرلىنىشى. ۋەهالەنكى، ئەڭ ئېچىنىشلىق تراگېدىيىنى «پېرسوناژلارنىڭ بىر-بىرىگە قارىمۇقارشى ئورنى» كەلتۈرۈپ چىقىرىدۇ.

2. فرېدرىخ نېتزشېنىڭ نەزەريىلىرى

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

نېتزشې شوپېنخائۇرنىڭ ئىرادىچىلىك نەزەريىسىنى راۋاجلاندۇرۇپ، شوپېنخائۇر ئوتتۇرىغا قويغان «ياشاش ئىرادىسى»نى «هوقۇق ئىرادىسى» دەرىجىسىگە كۆتۈرگەن. ئۇنىڭ قارىشىچە، هوقۇق ئىرادىسى هەممىنى بەلگىلەيدىغان كۈچ بولۇپ، «هەرخىل ئورگانىك ئىقتىدارلارنىڭ هەممىسىنى بىر خىل تۈپ ئىرادىگە يەنى هوقۇق ئىرادىسىگە يىغىنچاقلىغىلى بولىدۇ»، «ئىرادىدىن ئىرادىگىچە بولغان مۇساپىدىن باشقا هېچقانداق سەۋەب-نەتىجە مۇناسىۋىتى مەۋجۇت ئەمەس». شۇڭا، مەۋجۇتلۇق رىقابىتى هەممىنى ئۆز ئىچىگە ئالغان ئەڭ ئالىي پرىنسىپ. كۈچلۈكلەرنىڭ ئاجىزلارنى يۇتۇۋېتىشى دۇنيانىڭ ئومۇمىي قانۇنىيىتى. نېتزشې هېچقانداق ۋاستە تاللىماي هوقۇققا ئېرىشىشنى تەرغىب قىلغان هەمدە «مەن تۇنجى ئەخلاقسىزلىق تەرەپدارى» دېگەن. ئۇ يەنە مۇنداق دەپ هېسابلىغان: هازىرقى زامان مەدەنىيىتىنىڭ

چېكىنىشى ئەقىلىنىڭ زىيادە تەرەققىي قىلىپ، ھوقۇق ئىرادىسىنى تۆپ مەنبە قىلغان ئىجادىيەت كۈچىنى زىيانغا ئۇچراتقانلىقتىن بولغان.

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

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

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

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

① دۇئالىزم (Dualism) ـــ پەلسەپىدىكى ئىككى مەنبەچىلىك پرىنسىپى.

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

3. ھېنرى بېرگسوننىڭ نەزەريىلىرى

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

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

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

نەمۇنىسى دەپ ئاتالغان.

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

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

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

---

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

بىر گەۋدىگە ئايلانغان بولىدۇ، بۇ ئاستە سېزىم ھالىتىمۇ سۆيۈپكەت بىلەن ئويۇپكەت بىرلىشىپ كەتكەن پەرقسىز ھالەتكە ئايلىنىدۇ. بېرگسون «مېتافىزىكىغا مۇقەددىمە» دېگەن ئەسىردە بۇ ئاستە سېزىمگە مۇناسىۋەتلىك ئىنكىلىزچە بەرگەن: «بۇ ئاستە سېزىم دېگىنىمىز — پاراسەتنىڭ بىر خىل بىرىكىشى بولۇپ، بۇنداق بىرىكىش ئادەمنى ئويۇپكەت ئىچىدە تۇرىدىغان قىلىپ، ئۇنى ئويۇپكەت ئىچىدىكى ئۆزگىچە بولغان، شۇڭا ئىپادىلىگىلى بولمايدىغان نەرسىلەرگە لايىقلاشتۇرىدۇ».

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4. سىگمۇند فرېئۇدنىڭ نەزەريىلىرى

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

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

ئىلمى بويىچە دوكتورلۇق ئۇنۋانىغا ئېرىشكەن.

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

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

---

① راكىست (Racist)ـ ئىرقچىلىق تەرەپدارى.

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

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

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

فرېئۇدنىڭ يوشۇرۇن ئاڭ نەزەرىيىسى. فرېئۇد ئۆز تەنقىدىنىڭ دەسلەپكى مەزگىلىدە، روهىي كېسەللەرنى كۆزىتىش ۋە تەنقىد قىلىش ئارقىلىق، روهىي كېسەلگە گىرىپتار بولغۇچىلارنىڭ هىپنوز هالەتتە ئۆز ئىدىيىسىنىڭ ۋە ئۆزىدىكى مەلۇم قوزغىلىشنىڭ مەنبەسىنى هېس قىلسىلا، كېسىلىنىڭ ياخشىلىنىدىغانلىقىنى بايقىغان. ئۇ يەنە، هىپنوز قىلىش ئۇسۇلىنى قوللانمىغان ئەهۋالدىمۇ، بىمارلار بىلەن ئەركىن ـ ئازادە پاراڭلىشىپ، ئۇلارنىڭ ئەركىن ئۇلانما ئويلىرىنى قوزغىسىمۇ ئوخشاش ئۇنۇمگە ئېرىشكىلى بولىدىغانلىقىنى بايقاپ، ئۇلارنى ئۆزىنىڭ دېگىلى بولمايدىغان گەپلىرىنى سەمىمىيلىك بىلەن ئېيتىشقا ئىلهاملاندۇرغان. لېكىن بەزى بىمارلار ئەركىن ئۇلانما ئويلاشتىن قېينالغان. بۇنىڭ بىلەن فرېئۇد بەزى ئازابلىق كەچۈرمىشلەر ۋە تەجرىبىلەر قەلبىنىڭ چوڭقۇر بىر يېرىدە بېسىلىپ قېلىپ، كىشىلەرنىڭ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

فرېئۇدنىڭ «ئۇڭ قاتلاملىق ئادەمىيەت قۇرۇلمىسى» نەزەريىسى. فرېئۇد ئۆز تەتقىقاتىنىڭ كېيىنكى مەزگىللىرىدە يۇقىرىدىكى ئاددىي بۆلۈش ئۇسۇلىنى راۋاجلاندۇرۇپ، «ئۇڭ قاتلاملىق ئادەمىيەت قۇرۇلمىسى» نەزەريىسىنى ئوتتۇرىغا قويغان. ئۇ ئادەمنىڭ ئادەمىيىتىنى ئەسلى ئۆز (id)، ئۆز (ego) ۋە ھالقىما ئۆز (superego) دىن ئىبارەت ئۇڭ قاتلامغا بۆلگەن.

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

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

جەمئىيەت ۋە شەخسكە زىيان يەتكۈزىدىغان ئېغىر ئاقىۋەت كېلىپ چىقىدۇ.

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

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

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

كەلگەن بېسىمغا ئۇچراپ تۇرىدۇ ھەم ئۇلارنى مۇڭاپىق تەڭشەپ تۇرىدۇ، بېسىم زىيادە ھالقىپ كەتكەندە، ئۆز ئۆزلۈكسىز كۆپىيىدىغان تەشۈش ئارقىلىق ئىنكاس قايتۇرىدۇ.

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

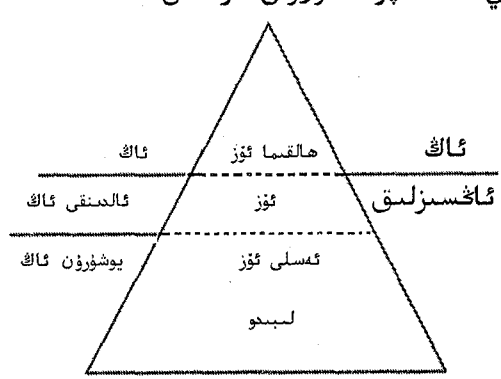
دېمەك، ئۆز كىشىلەردە ناھايىتى ياخشى تەڭشەش رولىنى ئويناىدىغان پسىخىك جەريان. ئۇ ئەسلى ئۆزنىڭ تەلىپىنى قاندۇرىدۇ، شۇنداقلا رېئاللىقنىڭ يول قويۇش، قويماسلىقىغا قارايدۇ، ھەم يەنە ھالقىما ئۆزنىڭ ئۇناش - ئۇنىماسلىقىغىمۇ قارايدۇ. بۇ ئۇچىنىڭ مۇناسىۋىتى ناھايىتى زىچ.

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

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

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

فرېئۇدنىڭ روھىيەت قۇرۇلمىسى ۋە ئادەمىيەت قۇرۇلمىسىنى مۇنداق سىخىما بىلەن ئاددىي ھالدا چۈشەندۈرۈش مۇمكىن:



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

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

كەلتۇرۇپ، چۈشكە مۇناسىۋەتلىك مەسىلىلەرنى ھەر قايسى تەرەپلەردىن ئەستايىدىل مۇلاھىزە قىلغان. ئۇنىڭ بۇ نەزەريىلىرى غەرب ھازىرقى زامان پسىخولوگىيە ۋە پەلسەپە تارىخىدا مۇھىم ئورۇندا تۇرىدۇ. بۇ نەزەريىلەرنى ئاددىيلاشتۇرۇپ مۇنداق يېغىنچاقلاش مۇمكىن:

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

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

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

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

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

فرېئۇدنىڭ ئەدەبىيات - سەنئەت نۇقتىسىنەزەرلىرى. فرېئۇدنىڭ قارىشىچە،

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

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

ئەسەر گويا ئۇخلىماي كۆرگەن بىر چۈش، بالىلىق دەۋرده ئويىنىغان ئويۇنىنىڭ داۋامى، ھەمده ئۇنىڭ ئورۇنباساری، ھەتتا ئېپسانىلەرمۇ بارلىق مىللەتلەرنىڭ ئارزۇسىنى ئۆزىگە يۈكلىگەن خىيال ھەمده ئىنسانىيەتنىڭ ياشلىق دەۋرىدىكى ئۆزۈن مۇددەتلىك خام خىيالىنىڭ ئىزناسى.

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

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

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

بىلىدۇ ھەمدە رېئاللىقنى قايتىدىن ئىگىلىيەلەيدۇ. سەنئەتكار ئىجادىيەت ئارقىلىق ئۆزىنىڭ يوشۇرۇن ئېڭىدىكى ئارزۇسىنى قىياسىي ھالدا قاندۇرىدۇ، شۇنداقلا كىتابخانلارنىڭ يوشۇرۇن ئېڭىدىكى ئارزۇسىنىمۇ قوزغايدۇ ۋە قاندۇرىدۇ. شۇنىڭ بىلەن بىرگە، سەنئەتكارلار شەكىل گۈزەللىكىدىن ئىبارەت ھېس قىلغىلى بولمىدىغان شادلىق ئارقىلىق كىتابخانلارنىڭ گۈزەللىك تۈيغۇسىنى قوزغايدۇ. ئەدەبىي ئەسەرلەر چوقۇم دراماتىكىلىققا، خىيال ياكى تەسەۋۋۇرغا مول بولۇشى، جانلىق ۋە كونكرېت بولۇشى كېرەك. يازغۇچى - سەنئەتكارلار ئىجادىيەت بىلەن شۇغۇللانغاندا، خۇددى چۈش كۆرگەن چاغدىكىگە ئوخشاش دىستىللەش، ئۆزگەرتىپ قۇراشتۇرۇش، يۆتكەش، ئالماشتۇرۇش، ئۇزۇپ ئېلىش قاتارلىق ۋاستىلارنى قوللىنىپ، ئەسەرلەرنى رومانتىكىلىققا، دراماتىكىلىققا، تېپىكلىككە ۋە سىمۋوللۇققا ئىگە قىلىشى لازىم.

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

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

ئۇچىنچى باب

سىمۋولىزم

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

1. سىمۋولىزم ۋە ئۇنىڭ تەرەققىياتى

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

19- ئەسىرنىڭ ئاخىرقى يىللىرىدىن بۇرۇنقى سىمۋولىزم ئەدەبىياتىنى

مۇنداق ئۇچ باسقۇچقا بۆلۈشكە بولىدۇ: بودىلىردىن بۇرۇنقى بىخ مەزگىلى، بودىلىر مەزگىلى ۋە رىمبو، ۋېرلىن، ماللارمې ۋەكىللىكىدىكى ئورتودوكسال دەسلەپكى سىمۋولىزم مەزگىلى.

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

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

ئەدەبىياتتىكى مەنبەسىدىن ئېلىپ ئېيتقاندا، سىمۋولىزمنىڭ 18- ئەسىردىكى دىنىي ۋەھىيەت نەزەريىسىدىن، ھەتتا مىلادىدىن بۇرۇنقى 4-، 5- ئەسىرلەردە ياشىغان پلاتوننىڭ ئىدىيالىستىك قۇقۇم نەزەريىسىدىن سۇرۇشتە قىلىش مۇمكىن. 19- ئەسىرنىڭ دەسلەپكى مەزگىللىرىدە ھېۋگو قاتارلىق رومانتىزمنىڭ پېشۋالىرى بەزى ئەسەرلىرىدە خېلى روشەن سىمۋولىزملىق خاھىشنى ئىپادىلىگەن. لېكىن ھەقىقىي سىمۋولىزمنىڭ بارلىققا كېلىشىگە بىۋاستە تۈرتكە بولغان ۋە كېيىنكى نۇرغۇنلىغان مودېرنىزم ئېقىملىرىغا رەسمىي تەسىر كۆرسەتكەنلەر ئاساسلىقى فرانسىيلىك شائىر ئالويسىس بېرتران بىلەن ئامېرىكىلىق ئەدەب ئېدگار ئاللان پو.

ئالويسىس بېرتران (Aloysius Bertrand) 1807- يىلى ئىتالىيەدىكى بىر كىچىك شەھەردە تۇغۇلغان. ئۇنىڭ دادىسى فرانسىيلىك ئوفىتسېر، ئانىسى ئىتالىيىلىك بولۇپ، دادىسى ئارمىيەدىن بوشانغاندىن كېيىن، ئۇ ئاتا - ئانىسى بىلەن فرانسىيەنىڭ دىممو شەھىرىگە كېلىپ ئولتۇراقلاشقان. 1826- يىلى 19 ياشلىق بېرتران دىممو تەتقىقات جەمئىيىتىگە ئەزا بولغان. قىسقىغىنا 2 يىل ئىچىدە ئۇ بۇ جەمئىيەتتە 55 پارچە شېئىرىنى دېكلاماتسىيە قىلىپ، ئەدەبىي تالانتىنى ئىپادىلىگەن. 1828- يىلى 11- ئايدا پارىژغا كېلىپ، ئەينى چاغدىكى ئەدەبىيات ساھەسىدىكى بۈيۈك شەخس، داڭلىق رومانتىزمچى شائىر ھېۋگو بىلەن تونۇشقان. 1830- يىلى رومانتىزم فرانسىيىدە گۈللىنىپ ئەڭ يۇقىرى پەللىگە يەتكەندە، ھېۋگونىڭ «ئەيرانى» دېگەن درامىسى ئويۇنلىپ گاۋتېر

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

بېرترانىنىڭ «كېچىدىكى ئادەم - گاسپار» دېگەن بۇ توپلىمى بودېلىر، ۋېرلىن، رىمبو، ماللارمې، مېتېرلىنىك قاتارلىقلارغا بىۋاسىتە تەسىر كۆرسەتكەن. بودېلىرنىڭ «رەزىل گۈللەر» توپلىمىدىكى «پارىژنىڭ

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

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

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

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

ئاھ باھار! كېچىككىنە پەسىل قۇشى، بىرلا پەسلىنىڭ مېھمىنى، شائىرنىڭ قەلبىدە، كاۋاچۇك دەرىخىنىڭ شېخىدا كۈي ياڭرىتىدىغان مىسكىن مېھمان!

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

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

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

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

ئۇ ئاللان پونكۇ ئەسەرلىرىنى تەرجىمە قىلىشقا باشلاپ، ئىزچىل هالدا 17 يىل داۋاملاشتۇرغان. ئۇنىڭ قەلبىدە ئۇزۇن مۇددەت جۇغلانغان نەپرەت ۋە غېرىبلىق تۇيغۇسى، باشقا بىر دۇنياغا بولغان تەشنالىقى ئاللان پونكۇ سىرلىق ۋە سەممىي شېئىرلىرىدا، ئاجايىپ هېكايىلىرىدا، ئىسيانكار ماقالىلىرىدا راسا قېنىشقا ئېرىشكەن. ئۇلار قايغۇداش قېرىنداشلار بولۇپ، ئوخشاشلا قىسقا هەم ئېچىنىشلىق هايات كەچۈرگەن، ئوخشاشلا هېچكىم چۈشەنمەيدىغان ئازابلارنى تارتقان، ئوخشاشلا تەنها هاكاۋۇرلۇق ۋە بىچارە مەغرۇرلۇق ئىچىدە ئۆتكەن؛ ئۇلار ئوخشاش بىر دۇنيادىن يىرگەنگەن، ئوخشاش بىر جەننەتنى خىيال قىلغان. بودىلىر ئاللان پونى ئۆزى ئورنىدا كۆرگەن، ئۇنىڭ سۆزلىرىنى ئۆزىنىڭ قەلبى ئىشلەتكەن.

ئاللان پو «ئىجادىيەت پەلسەپىسى» ۋە «شېئىرىيەت پرىنسىپلىرى» ناملىق مەشهۇر ئىككى ئەسىرىدە، شېئىر گۈزەللىكنى نىشان قىلىشى، شېئىر يازغاندا ۋەزىنگە قاتتىق ئەمەل قىلىنىشى كېرەك؛ ئەدەبىيات - سەنئەت ئوبيېكتىپ رېئاللىقنىڭ ئىنكاسى ئەمەس ياكى ئاپتور هېسسىياتىنىڭ بىۋاستە تەسۋىرلىنىشى ئەمەس، بەلكى بىر خىل «ساپ سەنئەت»، مەلۇم خىل «ئالدىن بەلگىلەنگەن كەيپىيات» نى ئىجاد قىلىش ئارقىلىق كىشىلەرگە «گۈزەللىك هۇزۇرى» بېغىشلاش، دەپ كۆرسەتكەن. ئاللان پونكۇ تەسىرىدە بودىلىردا مىستىكىزملىق خاهىش كۈچەيگەن. ئالان پونكۇ نەزەريىلىرىدىكى روهنىڭ سۈبلىماتسىيىلەنگەن گۈزەللىكنى تەكىتلەش، تەبىئەتكە، دىداكتىكىغا قارشى تۇرۇشنى تەشەببۇس قىلىش، شەكىل گۈزەللىكى، ئىشارە ۋە مۇزىكىدارلىقنى تەلەپ قىلىش، هەمدە ئۇنىڭ ئەسەرلىرىدىكى غەلىتىلىك ۋە خىيالىي تۇس، «هەزىلنى بىمەنىلىككە كۆتۈرۈش، قورقۇنچنى ۋەهىمگە راۋاجلاندۇرۇش، پاراسەتنى مەسخىرىگە كۆتۈرۈش، ئاجايىپلىقنى بىمەنىلىك ۋە سېھىرگە ئايلاندۇرۇش» قاتارلىقلارنىڭ هەممىسى بودىلىرنىڭ شېئىرلىرىنى مۇهىم نەزەريىۋى ئاساس بىلەن تەمىنلىگەن. پەقەت 40 يىللا ياشىغان بۇ ئەدىبنىڭ ئىجادىيەت ۋە نەزەريىە جەهەتتىكى ئاجايىپ تۆهپىلىرى سىمۋولىزمنىڭ، شۇنداقلا پۈتكۈل غەرب مودېرنىزم ئەدەبىياتىنىڭ بارلىققا كېلىشى ۋە تەرەققىي قىلىشىدا ئىنتايىن مۇهىم رول ئوينىغان.

2. سىمۇولىزمنىڭ ئالاھىدىلىكلىرى

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

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

ئىككىنچى، رومانتىزمنىڭ ھېسسىياتنى بىۋاسىتە يېزىشىغا قارشى تۇرۇپ، سىمۇول ۋە ئىشارە قىلىشنى تەكىتلەش، ھەتتا «ئوبيېكتىپ تاناسىپسىيات»

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

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

ئۇچىنچى، سۇبېيكتىپ بىلىش ۋە بەدىئىي تەسەۋۋۇرغا ئەھمىيەت بېرىش. سىمۋولىزم تەرەققىي قىلىپ 19- ئەسىرنىڭ 80- يىللىرىغا كەلگەندە ئاۋگۇست كومت (August Comte, 1798—1857) ۋەكىللىكىدىكى پوستىۋىزم① بىلەن ئېمىل زولا (Emile Zola, 1840—1902) ۋەكىللىكىدىكى ناتۇرالىزم ئەدەبىياتىغا ئېنىق ھالدا قارشى تۇرغان. سىمۋولىزمچىلار تەبىئەت دۇنياسىنىڭ ئارقىسىغا يوشۇرۇنغان ئىدىئال ئۇقۇم دۇنياسىنى تەكىتلەپ، پوستىۋىزمچىلار ئەمەلىي شەيئىلەر ئوتتۇرىسىدىكى سەۋەب - نەتىجە مۇناسىۋىتىنى مېخانىك ھالدا ئىسپاتلايدۇ، نەتىجىدە ئۇلار ئىچكى رېئاللىقنى ئىپادىلىيەلمەيدۇ، دەپ قارىغان. ئۇلار شەخسىنىڭ سەزگۈرلۈكى ۋە تەسەۋۋۇرى ئارقىلىق تەبىئەتنىن ھالقىغان سەنئەت يارىتىشنى تەلەپ قىلىپ،

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

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

تۆتىنچى، شېئىرنىڭ مۇزىكىدارلىقىنى تەكتىلەش. سىمۇۋولىزم گەرچە پارناس ئېقىمى بىلەن قانداشلىق مۇناسىۋىتىكە ئىگە بولسىمۇ، لېكىن ئۇلار

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

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

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

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

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

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

ئالتىنچى، خاس ئېستېتىك كۆز قاراشلارنى ئوتتۇرىغا قويۇش. بودېلىر «ياخشىلىق بىلەن گۈزەللىكنى ئايرىۋېتىش» ئاساسىدا، ئۆزگىچە بولغان «گۈزەللىكنىڭ ئېنىقلىمىسى» نى ئوتتۇرىغا قويغان: بىرىنچىسى، «غەمكىنلىكىنىلا گۈزەللىكنىڭ ئەڭ پارلاق ھەمراھى دېيىشكە بولىدۇ»؛ ئىككىنچى، ئەڭ مۇكەممەل بولغان ھەيۋەت گۈزەللىكى — شەيتان، مىلتوننىڭ[1] شەيتىنى». ئۇ ئېنىق ھالدا مۇنداق كۆرسەتكەن: ئادەمنىڭ ئەڭ پەسكەش جىنسىي ھەۋىسى ئىچىدىن يۇرەكلىك ھالدا بىر نەچچە دەستە رەزىل گۈللەرنى ئۈزۈپ كىشىلەرگە تەقدىم قىلىش لازىم. «ماڭا پوقنى بەرسەڭ مەن ئۇنى ئالتۇنغا ئايلاندۇرىمەن»، «پەردا ئارقىلىق مەن دوزاخنىڭ قېزىپ چىقىمەن!». دېمەك، بودېلىرنىڭ بۇ يەردە ئېيتقىنى رەزىل گۈزەللىك، بەتبەشىرە گۈزەللىك.

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

---

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

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

3. دەسلەپكى سىمۋولىزم ۋە ئۇنىڭ ۋەكىللىرى

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

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

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

بودېلىر گەرچە بۇ ئۇچىلەن بىلەن دەۋرداش بولمىسىمۇ، لېكىن ئۇلارغا بولغان بۇاستە تەسىرىنى كۆزدە تۇتۇپ، چۈشەندۈرۈش ئوڭاي بولسۇن ئۈچۈن، بىز ئۇنى دەسلەپكى سىمۋولىزمچىلارنىڭ ۋەكىللىرى بولغان ۋېرلىن، رىمبو، مالىلارمې قاتارلىق شائىرلار بىلەن بىللە سۆزلەيمىز.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

قۇتۇلدۇرماقچى بولىدۇ. ئۇ غەرق مەست ئىدى. جىمجىت ھالدا ئۆلۈمنى كۈتۈپ تۇرغان قېرىلارغا تەسەللى بېرىش، ئۇلارنىڭ غەزەپ - نەپرىتىنى يوقىتىش ئۈچۈن، قاتتىق ۋىجدان ئازابى تارتقان خۇدا ئۈيغۇنى ياراتتى. ئادەملەر ئۇنىڭغا يانداپ قۇياشنىڭ مۇقەددەس ئوغلى بولغان ھاراقنى ئىجاد قىلدى. بىر يېگانە ئادەم ئۈچۈن، سەتەڭلەرنىڭ جىلۋىسى ۋە قىمارۋازنىڭ ئەڭ ئاخىرقى بىر خالتا تىللاسى ھاراقنىڭ ئالدىدا بىر تىينىغا ئەرزىمەيدۇ. ھاراق بىزنى باشقا بىر دۇنياغا باشلاپ كىرىدۇ.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

تاۋۇشلار» نى يازغان.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4. كېيىنكى سىمۋولىزم ۋە ئۇنىڭ ۋەكىللىرى

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

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

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

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

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

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

رۇسىيە سىمۋولىزم شېئىرىيىتى 1895- يىلىنىڭ ئالدى - كەينىدە مەيدانغا كەلگەن. 1892- يىلى ۋېنگروۋ «ياۋروپا پېيتەكچى گېزىتى» دە سىمۋولىزمنى تونۇشتۇرغان. بولوسوۋ 1894-، 1895- يىللىرى «رۇسىيە سىمۋولىزمى» دېگەن ئوچ قىسىملىق شېئىرلار توپلىمىنى تۇزگەن. كوستاتىن بارمونت «پايانسىز» ناملىق كىتابىدا سىمۋولىزملىق شېئىرىيەت سەنئىتىنى مۇھاكىمە قىلغان. رۇسىيە سىمۋولىزم شېئىرىيىتىدە دەسلەپكى سىمۋولىزمنىڭ ئالاھىدىلىكى كۈچلۈك بولغان. ئۆكتەبىر ئىنقىلابى پارتلىغاندىن كېيىن،

رۇسىيە سىمۇۋلىزم ئېقىمى پارچىلانغان. بارمونت چەت ئەلگە چىقىپ كەتكەن. ئالېكساندر بلوك (1880 ـ 1921)، سېرگېي يېسېنىن (1895 ـ 1925) قاتارلىق شائىرلار سىمۇۋلىزملىق ئىپادىلەش ئۇسۇلىدىن پايدىلىنىپ ئۆزكىتەبىر ئىنقىلابىنى مەدھىيىلەيدىغان شېئىرلارنى يازغان. بۇلاردىن باشقا رۇسىيە سىمۇۋلىزمىغا تەۋە ئاساسلىق شائىرلار: فېدورسوگورۇب (1863 ـ 1927)، دىمىترى مېرېژكوۋسكى (1865 ـ 1941)، گىنايدا جىپپىئۇس (1869 ـ 1945) قاتارلىقلار.

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

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

قالدۇرغان.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

«دۇينو مەرسىيىسى» ده شائىرنىڭ ھاياتىنىڭ ئەھمىيىتى ئۇستىدىكى تېڭىرقىشى، ئىزتىراپلىق كەيپىياتى ۋە سەلبىلىغان روھى ئىپادىلەنگەن. ئادەمنىڭ بۇ دۇنيادىكى ئۇيغۇنسىز مەۋجۇتلۇقى ھەمدە ھايات بىلەن مامات، بەخت

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

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

ۋىليام باتلېر ييتس (William Butler Yeats, 1865—1939) ئىرېلاندىيە-لىك مەشھۇر شائىر، دراماتورگ. ئۇ ۋاپات بولۇپ ئۆزۈن ئۆتمەي، توماس ئېلىئوت ئۇنىڭغا «ھازىرقى زامانىدىكى ئەڭ بۈيۈك شائىر، ئىنگلىز تىلى ئەدەبىياتىدا بۇ شەكسىز، مېنىڭچە ھەر قانداق ئەدەبىياتتىمۇ ئۇ ئەڭ بۈيۈك شائىر» دەپ باھا بەرگەن. ئۇنىڭ ئەسەرلىرىدىكى خاس ئالاھىدىلىكلەر ئۇنىڭ سىمۋولىزم ئەدەبىياتىغا، شۇنداقلا پۈتكۈل دۇنيا ئەدەبىياتىغا قوشقان زور تۆھپىسى بولۇپ ھېسابلىنىدۇ. ئۇنىڭ شېئىرىي دراملىرىدا ۋە شېئىرلىرىدا رېئاللىقتىن ھالقىغان ھېسسىي چوڭقۇرلۇق ئەكس ئەتكەن. ئۇ ئىجادىي تەسەۋۋۇر ئارقىلىق خۇسۇسىي تەجرىبىلەرنى سۆبلىماتسىيىلەش مۇمكىن دەپ قارىغان، شۇنداقلا ئۆمۈر بويى شۇنىڭ ئۈچۈن تىرىشقان.

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

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

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

بىللە باردۇ» ، «چۈشىدە ھۆر - غىلمانلارنى كۆرگەن ئادەم» ، «مەخپىي ئەتىرگۈل» ، «بۇلۇت قەھرىدىكى پەرىزاتلار» ، «سەرگەردان ئانگېبسنىسىك ناخشىسى» قاتارلىقلار بار. 1923- يىلى شۆبۈتسىيە خان جەمەتى ئاكادېمىيىسى ئۈنىك «باشتىن - ئاخىر ئىلھام بىلەن تولغان شېئىرلىرىدا يۇقىرى بەدىئىي ماھارەت ئارقىلىق پۈتكۈل مىللەتنىك روھى ئىپادىلەنگەنلىكى ئۈچۈن» شۇ يىللىق نوبېل ئەدەبىيات مۇكاپاتىنى ئۇنىڭغا بەرگەن.

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

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

ئۇ 1888- يىلى 9- ئاينىك 26- كۈنى ئامېرىكا مىسسۇرى شتاتىنىك سانت لۇئىس شەھىرىدە تۇغۇلغان. 1906- يىلى خارۋارد ئۇنىۋېرسىتېتىغا كىرىپ پەلسەپە ئوقىغان. 1910- يىلى فرانسىيىگە بېرىپ، پارىژ ئۇنىۋېرسىتېتىدا بېرگسوننىك لېكسىيىسىنى ئاڭلىغان ھەمدە بودېلىر، لافوگ، مالالارمې قاتارلىق سىمۇولىزمچى شائىرلارنىك شېئىرلىرى بىلەن تونۇشقان. بۇنىك ئىچىدە ئۇ لافوگنىك تەسىرىگە بەكرەك ئۇچراپ، كېيىن شېئىرلىرىدا دىئالوگ

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

ئېلىئوتنىڭ ئىجادىيىتىنى تەخمىنەن ئۈچ مەزگىلگە بۆلۈشكە بولىدۇ.

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

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

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

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

قىلىنغان «تۆت كۆۋارتبت①» ناملىق توپلامغا كىرگۈزگەن. «تۆت كۆۋارتبت» ناملىق بۇ داستاننى ئۇ 1935- يىلىدىن 1941- يىلىغىچە يازغان. بۇ داستان تۆت كىشىلىك ئورىكىستىر مۇزىكىسى شەكلىگە تەقلىد قىلىنغان. ئۇنىڭدا شائىر يۈكسەك دەرىجىدە ئابستراكتلاشتۇرۇش ئۇسۇلى ئارقىلىق ئۆزىنىڭ پەلسەپە ئىدىيىسى ۋە كاتولىك دىنى ئىدىيىسىنى ئىپادىلىگەن. بۇ داستاننىڭ «كىچىك گىددىك» دېگەن تۆتىنچى قىسمىدىكى بىر بۆلەك 20- ئەسىر ئەنگلىيە - ئامېرىكا شېئىرىيىتىدىكى ئەڭ يۈكسەك پەللە دەپ ئاتالغان. بۇنىڭدا شائىرنىڭ ئۆزىنىڭ روھىي ئۇستازلىرى بېتس بىلەن ماللارمېنىڭ بىر گەۋدىگە ئايلانغان ئەرۋاھى بىلەن ئۇچراشقانلىقى تەسۋىرلەنگەن. پۈتۈن بۆلەك 72 مىسرا بولۇپ، سۆز ئىشلىتىشتە، ئىنگلىز تىلىنىڭ ئىمكانىيەت دائىرىسىدە دانىتىغا تەقلىد قىلىنغان. بۇ داستان «باياۋان» دىنمۇ مۇنەۋۋەر ئەسەر دەپ قارالغان. شۇڭا شائىر ئېلىئوت مۇشۇ داستانى بىلەن 1948- يىللىق نوبېل ئەدەبىيات مۇكاپاتىغا ئېرىشكەن.

بۇنىڭدىن باشقا ئېلىئوت يەنە «پالۋان سۆزىنى» (تۇغمىگەن، 1926)، «چېركاۋدىكى قاتىللىق دېلوسى» (1935)، «سىياسىي ساھەدىكى پىشۋا» (1954) قاتارلىق دراما‌لارنى يازغان.

ئېلىئوت «دانتى» (1929)، «لامبېس خىياللىرى» (1931)، «خرىستىئان جەمئىيىتى دېگەن نېمە؟» (1940)، «مەدەنىيەتنىڭ ئېنىقلىمىسى توغرىسىدىكى خاتىرىلەر» (1948) قاتارلىق ماقالىلىرىدا ئەدەبىياتنىڭ ئاساسىنى تېئولوگىيە② ۋە پەلسەپە ساھەسىگە كېڭەيتكەن. ئۇنىڭ قارىشىچە، بىر ئەسەردە شېئىرىي تۇيغۇنىڭ بار - يوقلۇقىنى ئەدەبىيات ئۆلچىمى ئارقىلىق ئۆلچەش كېرەك؛ بىراق ئۇنىڭ بۇيۇك شېئىر ياكى ئەمەسلىكىنى ئەدەبىيات ئۆلچىمىدىن ئۇستۇن تۇرىدىغان دىن ئۆلچىمى ۋە پەلسەپە ئۆلچىمى ئارقىلىق ئۆلچەش كېرەك.

---

① بۇ يەردىكى «كۆۋارتبت» تۆت كىشىلىك ئورىكىستىر مۇزىكىسىنى كۆرسىتىدۇ.

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

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

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

www.uyghurkitap.com

هېسسىياتىنى تەجرىبە قىلىدىغان ئادەمىيەتى(شەخسىيەتى) بىلەن سەنئەتنى ئىجاد قىلىدىغان ئېڭىنى شۇنچە ئۇزۇل ـ كېسىل ئايرىۋېتىدۇ». شۇڭا، شائىرنىڭ خىزمىتى ساپ تېخنىكىۋى خىزمەت بولۇپ، ئۇنىڭ ئادەمىيەتى بىلەن مۇناسىۋەتسىز.

دېمەك، بۇ يەردە ئېلىئوت شېئىردا دەسلەپكى سەمۇۋلىزمچىلارغا ئوخشاش شائىرنىڭ شەخسىي هېسسىياتى هۆكۈمران ئورۇندا تۇرماسلىقى كېرەك، شائىر «ئەسەردىن يېنىپ چىقىپ»، ئۆز هېسسىياتىنى سوغۇققانلىق بىلەن تېخنىمۇ ئومۇميۈزلۈك، ئەقلىي ئىدىيىلەرگە بويسۇندۇرۇشى كېرەك، دېگەنلەرنى تەكىتلىگەن. شۇڭا ئۇ يەنە مۇنداق دېگەن: «تۇيغۇ ئارقىلىق ئىدىيىنى ئىپادىلەش»، «ئىدىيىنى تۇيغۇغا قايتۇرۇش»، «ئىدىيىنى خۇددى ئەتىرگۈلنىڭ خۇش پۇرىقىنى پۇرىغاندەك هېس قىلىش»، ئوبيېكتىپ شەيئىلەرنىڭ كونكرېت ئوبرازى ئارقىلىق ئىدىيىنى بەدئىي هالدا ئىپادىلەش، شۇ ئارقىلىق، كىتابخانلارنى ئوبرازلار ئارقىلىق شېئىرنىڭ مەزمۇنىغا قارىتا هېسسىي ئىنكاس قايتۇرىدىغان، ئاندىن بۇ ئىنكاسنى تېخىمۇ يۇقىرى كۆتۈرۈپ، ئەقلىي بىلىشكە ئايلاندۇرىدىغان قىلىش لازىم.

ئېلىئوت ئوتتۇرىغا قويغان «ئوبيېكتىپ تاناسىپىيات» ئۇنىڭ «خۇسۇسىيسىزلاشتۇرۇش» نەزەرىيىسى بىلەن بىر قېلىپقا چۈشىدىغان يۇقىرى ماهارەت. ئېلىئوتنىڭ قارىشىچە، شائىر ئىدىيىۋى هېسسىياتىنى پەيلاسوپلارغا ياكى ماهارىتى تۆۋەن شائىرلارغا ئوخشاش بۇاستە ئىپادىلىمەسلىكى ياكى لىرىكا قىلماسلىقى، بەلكى «ئوبيېكتىپ تاناسىپىيات» نى تېپىشى كېرەك. يەنى، شائىر ئوبيېكتىپ هالدا مەلۇم خىل هالەت، مەلۇم شەيئى ياكى بىر قاتار ئىشلارنى تەسۋىرلەش ئارقىلىق هېسسىياتنى ئويغىتىشى لازىم. «ئوبيېكتىپ تاناسىپىيات» دەل بىز يۇقىرىدا تىلغا ئالغان «ئايلاندۇرۇش» نى بارلىققا كەلتۈرىدىغان، هەر خىل تەجرىبىلەرنىڭ ئۇنۇمۇبرسال ئۆزگىرىشىنى ئىلگىرى سۈرىدىغان ۋاستە ـــ «كاتالىزاتور» دىن ئىبارەت. بۇنىڭدا شائىر خۇددى كلاسسىزم يازغۇچىلىرىغا ئوخشاش سەگەك كاللا بىلەن هەر خىل ئىماگ، هالەت، ئىش، هېكايەت، تىتول قاتارلىق «ئوبيېكتىپ تاناسىپىيات» ئارقىلىق شەكىللەنگەن سۈرەتلەردىن پايدىلىنىپ، مەلۇم خىل كەيپىياتنى ئىپادىلەپ،

كىتابخانىلارنىڭ قەلبىدە شۇنىڭغا ماس ھېسسىياتنى قوزغايدۇ. بۇ ئېلىئوتنىڭ دەسلەپكى سىمفونىزمنىڭ «ئىشارە ۋە ئۇلانما تەسۋىرنى تەكىتلەش» پرىنسىپىنى راۋاجلاندۇرۇشى بولۇپ، دەسلەپكى سىمفونىزمچىلارنىڭ تۇتۇقلۇققا بېرىلىشىنى تۇزەتكەن.

«باياۋان» داستانى جەمئىي 5 باب 438 مىسرا.

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

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

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

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

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

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

تۆتىنچى باب

ئاڭ ئېقىنى پروزىچىلىقى

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

1. «ئاڭ ئېقىنى» توغرىسىدىكى نەزەرىيىلەر

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

«ئاڭ ئېقىنى» دېگەن بۇ ئۇقۇمغا مۇناسىۋەتلىك نەزەرىيىلەرنى ئوتتۇرىغا قويغان، شۇنداقلا ئاڭ ئېقىنى پروزىچىلىقىغا ئاساس سالغان كىشىلەردىن يەنە بىز 2- بابتا سۆزلەپ ئۆتكەن ھېنرى ېبرگسون بىلەن سىگمۇند فرېئۇد قاتارلىقلار بار.

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

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

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

بۇلاردىن باشقا ئاۋستىرىيىلىك ئالفرىد ئادلېر (Alfred Adler, 1870-1937)، شۋىتسارىيىلىك كارل يۇڭ (Carl Jung, 1875-1961) قاتارلىق كىشىلەرمۇ ئاڭ ئېڭىنى پروزىچىلىققا

تەسىر كۆرسەتكەن.

ئەدەبىيات تارىخىدىن ئېلىپ ئېيتقاندا، «ئاڭ ئېقىنى» نىڭ ئىپتىداسى ئىچكى مونولوگ (interior monologue) ، «قەلب دىئالېكتىكىسى» ۋە ئەركىن ئۇلانما ئۇيۇ قاتارلىقلار. غەرب ئەدەبىيات تارىخىدا قەدىمكى يۇنان تراگېدىيىلىرىدىن تارتىپ تاكى فلوبېرنىڭ ئەسەرلىرىگىچە پېرسوناژلارنىڭ قەلب پائالىيىتىنى تەسۋىرلەش ئەنئەنىسى بار. غەرب ئەدەبىياتىدا ئىچكى مونولوگ ئۇسۇلىنى قوللانغان يازغۇچىلار خېلى كۆپ سانىنى ئىگىلەيدۇ. ئەنگلىيە يازغۇچىسى جوفرېي چاۋسېر (تەخمىنەن 1400-1342، Geoffrey Chaucer) ئۆزىنىڭ «كانتېربۇرى ھېكايىلىرى» ناملىق توپلىمىدا پېرسوناژ باس خانىمنىڭ مونولوگىنى تەپسىلىي يازغان. شېكسپىرنىڭ تراگېدىيىسىدىكى ھاملېتنىڭ مونولوگى، ماكبېس خانىمنىڭ ئادەم ئۆلتۈرگەندىن كېيىنكى جۆيلۇشى قاتارلىقلار بىزگە مەلۇم. 19- ئەسىرگە كەلگەندە «ئىچكى مونولوگ» ئۇسۇلى پروزىدا كەڭ قوللىنىلغان، ماھارەتمۇ بارغانسېرى پىشقان. فرانسىيە يازغۇچىسى چوڭ دىۋما «20 يىلدىن كېيىن» (1845) ناملىق رومانىدا «ئىچكى مونولوگ» دېگەن بۇ سۆزنى تۇنجى بولۇپ ئىشلەتكەن. فرانسىيە شائىرى تېئوفىل گاۋتېرمۇ ئۆز رومانىدا بۇ ئاتالغۇنى قوللانغان. لېۋ تولستوي ئۆز ئەسەرلىرىدە ئىشلەتكەن بەزى ئىنچىكە پسىخىك تەسۋىرلەرنى رۇسىيە ئەدەبىيات نەزەرىيىچىلىرى «قەلب دىئالېكتىكىسى» دەپ ئاتىغان. كېيىن يەنە ئىچكى دۇنيانىڭ پائالىيەتلىرىنى قېزىش جەھەتتىكى يېڭى ئۇسۇل «ئەركىن ئۇلانما ئۇيۇ» ئوتتۇرىغا چىققان. دېمەك، ئاڭ ئېقىندىن ئىبارەت بۇ ئۇسۇلنىڭ ياۋروپا ئەدەبىياتىدىكى يىلتىزى خېلىلا چوڭقۇر. ئۇنداقتا ئاڭ ئېقىنى بىلەن ئۇلارنىڭ قانداق مۇناسىۋىتى بار؟

بىرىنچى، ئىچكى مونولوگ. ئۇ ھەقىقەتەن ئاڭ ئېقىنى بىلەن بەزى ئوخشاشلىققا ئىگە، شۇنداقلا تارىخى ئۇزۇن، شۇڭا فرانسىيىلىكلەر 20- ئەسىردە ئۇنى ئاڭ ئېقىنى ئورنىدا ئىشلەتكەن (ئۇلار فرانسۇز تىلىدا «ئاڭ ئېقىنى» دېگەن سۆزنى ياساشنى خالىمىغان). بىراق، ئەمەلىيەتتە، ئىچكى مونولوگ ئېقىشچانلىقى جەھەتتە ئاڭ ئېقىنىغا قارىغاندا تەرتىپلىك ۋە رەتلىك بولىدۇ، ئۇ ئادەتتە بىر خىل ئىچكى دۇنيادىكى ئويلىنىش، شۇڭا ئۇ ئاڭ

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

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

ئۇچىنچى، ئەركىن ئۇلانماي ئوي. يۇقىرىقى ئىككىسىگە سېلىشتۇرغاندا، ئەركىن ئۇلانما ئوي ئەستايىدىل مەنىدىكى ئالاھ ئېقىنىغا تېخىمۇ يېقىنلىشىدۇ. ئۇنىڭدا لوگىكىلىق كەمچىل بولىدۇ. ئۇ ئەقىلنىڭ كونترولىلۇقىغا ناھايىتى ئاز ئۇچرايدۇ، ناھايىتى زور ئىختىيارلىققا ئىگە. بۇ جەھەتتە ئۇنىڭ ئالاھ ئېقىنى بىلەن ئانچە پەرقى يوق. ئالاھنىڭ مۇرەككەپلىكى جەھەتتىمۇ، ئۇ ئالاھ ئېقىنىغا ئوخشاپ كېتىدۇ. خۇددى ئىچكى مونولوگ ئادەتتە تىل شەكلىدە ئىپادىلەنگەندەك، ئەركىن ئۇلانما ئوي كۆپرەك ئوبراز شەكلىدە، شۇنداقلا

ئادەتتە بىر قەدەر ئېنىق ئوبراز شەكىللەيدۇ. ئۇ پېرسونا‌ژنىڭ پۈتۈنلەي سەگەك ھالەتتىكى ئەركىن - ئازادە ئاڭ پائالىيىتىنى بولىۋاچقا، ئۇنىڭدىكى يۇزەكى ئاڭ، يوشۇرۇن ئاڭ ياكى تەبىئىي ئىقتىدارلارنىڭ ئىنكاسلىرى ئاڭ ئېقىنىدىكىدەك كۆپ خىل بولمايدۇ، بۇ بەلكىم ئەركىن ئۇلانما ئوي بىلەن ئاڭ ئېقىنى پەرقلىنىدىغان نۇقتا بولسا كېرەك.

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

2. ئاڭ ئېقىنى پروزىچىلىقى ۋە ئۇنىڭ تەرەققىياتى

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

يازغۇچىسى پوتېر (Katherine Anne Porter, 1890-1980) 1939- يىلى نەشر قىلىنغان «تاتارغان ئات، تاتارغان چەۋەنداز» ناملىق رومانىدىمۇ ئاڭ ئېقىنى ماھارىتىنى قىسمەن قوبۇل قىلغان. يېڭى پروزىچىلىقنىڭ ئاساسلىق ۋەكىللىرىدىن بىرى بولغان ناتالى سارروت ئۆزىنىڭ پروست، جويس، ۋۇلف قاتارلىقلارنىڭ تەسىرىگە ئۇچرىغانلىقىنى ئېيتقان.

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

1940- يىللارنىڭ باشلىرىدا ئاڭ ئېقىنى پروزىچىلىقى يىمىرىلىشكە باشلىغان.

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

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

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

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

غەرب ئەنئەنىۋى ئەدەبىياتىغا سېلىشتۇرغاندا، ئالاھىدىلىكلەرگە ئىگە.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

تەمىنلىگەن نەرسىلەر ئىچىدىن قايتا ئورۇنلاشتۇرۇلغان تۈرمۈشنىڭ قانچە ئۇچراتمىساق، چىنلىققا شۇنچە يېقىنلىشىۋاتقانلىقىمىزنى، ئۇنىڭدا قايتا ئورۇنلاشتۇرۇلغان نەرسىلەرنىڭ قانچە كۆپ ئۇچراتساق، شۇنچە ئالدىنئۇاتقانلىقىمىزنى هېس قىلىمىز، چۈنكى بىزنىڭ كۆرۈۋاتقىنىمىز بىر خىل ۋاكالەتچى، بىر خىل مۇرەسسە ۋە فورمۇلا» . ئۇنىڭ قارىشىچە، پروزا ئەسەرلىرى تۈرمۈشتىن كەلگەن تەجرىبە ۋە تەسىراتلارنى ئومۇميۈزلۈك ، ئەينەن خاتىرىلىشى، تۈرمۈشنىڭ ئەسلى رەڭگىنى تۇتۇشى كېرەك. ئۇ مۇنداق دېگەن: «سەنئەت ساھەسى ــ پۈتكۈل تۈرمۇش، بارلىق هېس ـ تۇيغۇ، بارلىق كۆزىتىش، بارلىق تەسەۋۋۇر ... سەنئەت ــ پۈتكۈل تەجرىبە» . «ناۋادا تەجرىبە هەر خىل تەسىراتلاردىن تۈزۈلگەن بولسا، ئاشۇ خىل تەسىراتلارنى تەجرىبە دېيىشكە بولىدۇ» . بىر پروزا ئەسىرى ئۇنىڭ ئەڭ كەڭ ئېنىقلىمىسىدىن ئېيتقاندا، شەخسنىڭ تۈرمۈشتىن ئالغان بىر خىل تەسىراتىدىن ئىبارەت: بۇ تەسىرات ئالدى بىلەن ئەسەرنىڭ قىممىتىنى شەكىللەندۈرىدۇ، بۇ قىممەتنىڭ چوڭ ـ كىچىكلىكى تەسىراتنىڭ كۈچلۈك ياكى ئاجىز ئىكەنلىكىنى ئاساس قىلىدۇ. يازغۇچى ئۇمىدۋارلىق بىلەن ئۇمىدسىزلىكنى زىيادە ئويلاپ كەتمەسلىكى، تۈرمۈشنىڭ ئەسلى رەڭگى قانداق بولسا، ئامال بار تىرىشىپ شۇ پېتى ئىگىلىشى كېرەك. جامبىس يەنە پېرسوناژ هەرىكىتىنىڭ پسىخىك سەۋەبىنى قېزىپ چىقىپ، پېرسوناژنىڭ تۈرمۇش تارىخىنى خاتىرىلەش لازىملىقىنى ئوتتۇرىغا قويغان. ئۇ مۇنداق دېگەن: «پسىخىكا جەھەتتىكى سەۋەب مېنىڭ تەسەۋۋۇرۇمدا بىر كۆرۈنۈش تۈسىنى نامايان قىلىدىغان نەرسە ــ مېنىڭچە بۇنداق ئوي سىزنى تېپسىنچە[1]تىرىشچانلىق كۆرسىتىشكە ئىلهاملاندۇرىدۇ» . «خۇددى رەسسام رېئاللىق بولغىنىغا ئوخشاش، پروزىمۇ تارىختۇر» . جامبىس ئۆزىنىڭ پروزا ئىجادىيىتىدە تېپسىنچە تىرىشچانلىق بىلەن شەيئىلەرنىڭ پېرسوناژ ئېڭىدا قالدۇرغان تەسىراتلىرىنى تەسۋىرلەپ، پېرسوناژ ئېڭىنىڭ ئاقما ئىزناسىنى خاتىرىلەپ، پېرسوناژلارنىڭ روهىي تۈرمۇش تارىخىنى ئىپادىلىگەن. شۇڭا ئەنگلىيە يازغۇچىسى يوسىف كونراد (Joseph Conrad, 1857-1924) هېنرى جامبىسنى «ئېسىل ۋىجدانىنى

① تېپسىن ــ ۋىنېتسىيە ئېقىمىغا تەۋە ئىتالىيىلىك رەسسام.

تەسۋىرلەيدىغان تارىخچى» دەپ ئاتىغان.

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

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

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

3. مارسېل پروست

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

پروستىنىڭ غەرب ئەدەبىياتىدىكى مۇھىملىقىنى بىلىۋالغىلى بولىدۇ.

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

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

ئورىگىنالنى بايقىغان. ئۇنىڭ بىرى بىئوگرافىك رومان «ژان سانتېي» ، يەنە بىرى ئېسىل نەزەرىيىۋى ئەسەر «سانت پېۋغا رەددىيە» بولۇپ، ھەر ئىككىسى ئاخىرلاشمىغان. چۈنكى، ئۇ پۈتۈن زېھنىنى «سۈدەك ئۆتكەن يىللارنىڭ ئەسلەش» كە سەرپ قىلىپ، 17 يىل ئىشلىگەن.

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

بىرىنچى، «سۈبيېكتىپ چىنلىق» نەزەرىيىسى. پروست رېئاللىقنىڭ ئىككى تىپقا ئايرىغان. بىرى ئاددىي، تاشقى، بىرلىككە كەلگەن، ئوبيېكتىپ رېئاللىق. مەسىلەن: بىر ئاشخانىنىڭ ياكى بىر گۈللۈكنىڭ تاشقى كۆرۈنۈشى. ئۇلار ھەر بىر ئادەم ئۆچۈن ئاساسەن ئوخشاش نەرسىلەر؛ يەنە بىرى ئىچكى، مۇرەككەپ، ئالاھىدە، سۈبيېكتىپ رېئاللىق. مەسىلەن، مەلۇم بىر ئىش ئادەمدە قالدۇرغان ئالاھىدە تەسىرات، شەخسكە تەۋە ئۆزگىچە ھېسسىيات. بۇلار «ئەڭ تۈپ» ، «بىردىنبىر چىن» نەرسىلەر. بۇنداق چىنلىق ئەسلىدىنلا ھەربىر ئادەمدە مەۋجۇت بولىدۇ، يازغۇچىنىڭ ۋەزىپىسى ئۇنى «ئىجاد قىلىش» ئەمەس، بەلكى «تەرجىمە قىلىش» ، يەنى، پىرسوناژلار ئۆزىنىڭ سۈبيېكتىپ تۇيغۇسى ئارقىلىق ھېس قىلغان نەرسىلەرنى كىتابخانلارنىڭ كۆز ئالدىدا نامايان قىلىش. پروست «سۈدەك ئۆتكەن يىللارنى ئەسلەش» نىڭ ئاخىرقى تومى «قايتا پەيدا بولغان چاغلار» دا ئۆزىنىڭ بۇ جەھەتتىكى كۆز قاراشلىرىنى ئېنىق بايان قىلغان: «ئەگەر رېئاللىق ھەقىقەتەن تەجرىبىنىڭ ئارتۇقچە مەھسۇلاتى بولىدىكەن، ئەگەر رېئاللىق بىز ھەر بىر ئادەم ئۆچۈن ئازدۇر - كۆپتۇر ئوخشاشلىققا ئىگە بولىدىكەن، مەسىلەن، بىز ناچار ھاۋا رايى، بىر مەيدان ئۇرۇش، تاكسى توختىتىش مەيدانى، چىراغلار ۋالىلداپ تۇرغان رېستوران، گۈللەر پورەكلەپ ئېچىلغان گۈللۈك قاتارلىقلار توغرىسىدا سۆزلەيدىكەنمىز، ئۇنداقتا ھەممە ئادەم بىزنىڭ نېمە دەۋاتقانلىقىمىزنى بىلىدۇ. ئەگەر رېئاللىق مۇشۇلارنىلا كۆرسەتسە، شەكسىزكى، ئاشۇ نەرسىلەر سۈرەتكە ئېلىنغان بىر قاپ كىنو لېنتىسىلا بىز ئۇچۈن يېتىپ ئاشىدۇ، مۇشۇ نەرسىلەر تەمىنلىگەن ئاددىي ماتېرىياللاردىن ئايرىلغان ‹ئۇسلۇب› ۋە ‹ئەدەبىيات› مۇ ئېنىق ھالدا ساختا ناز - كەرەشمىدىن تۇزۇلگەن ئوشۇقچە نەرسە بولۇپ قالىدۇ. ۋەھالەنكى،

ئۇيغۇر كتاب تور بېكىتى www.uyghurkitap.com

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

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

دۇنيادىكى تۈيغۇدىن ئېلىپ ئېيتقاندا، ئۆتمۈش بىلەن ھازىر بىر - بىرىنىڭ ئۇستىگە دەستىلىنىدۇ. شۇڭا پروست ئادەمنى ۋاقىت ئىچىگە قويۇپ تەسۋىرلەش، ھەتتا ۋاقىتتىن ھالقىپ تۇرۇپ ئىچكى ئۆزلۈكنى تۇتۇش لازىملىقىنى ئوتتۇرىغا قويغان. ئۇ روماندا باش پېرسوناژنىڭ بالىلىق دەۋرىدە دېرىزە ئالدىدا تۇرۇپ، دادىسىنىڭ سۆزىنى ئەپەندىگە ھەمراھ بولۇپ چىقىپ كەتكەندە ئىشىكنىڭ يېپىلغان ئاۋازى ۋە قوڭغۇراقنىڭ جىرىڭلىغان ئاۋازىنى ئاڭلىغانلىقى توغرىسىدىكى ئەسلىمىسىنى تەسۋىرلىگەن. ئۇ مۇنداق يازغان: «ئاشۇ قوڭغۇراق ئاۋازىنى ھەقىقىي ئاڭلاش ئۈچۈن، مەن يەنە بىر قېتىم ئۆز-ئۆزۈمگە چوڭقۇر چۆكۈشكە مەجبۇر بولدۇم. قوڭغۇراق ئاۋازى ئۇ يەردە ئىزچىل ھالدا توختىماي ياڭراۋاتاتتى. ئۇنىڭغا قوشۇلۇپ، ئەينى چاغ بىلەن ھازىر ئوتتۇرىسىدىكى بارلىق غۇۋا ئۆتمۈشلەر ئۆزلىرىنى نامايان قىلىۋاتاتتى. ئەسلىدە مەن ئۆز خاتىرىلىرىمدە بۇ نەرسىلەرنىڭ ساقلانغانلىقىنى قەتئىي بىلمەيتتىم، قوڭغۇراق جىرىڭلىغاندا مەن ئاللىقاچان مەۋجۇت ئىدىم. مەن ھازىرمۇ ئۇنىڭ ئاۋازىنى يەنە ئاڭلاش ئۈچۈن ئازراق توختاپ قالسامۇ بولمايتتى، مەندە ئەمدى يەنە ئازراق تىنچلىقنىڭ ۋە ئۆزۈمنىڭ مەۋجۇتلۇقۇمنى ئۇنتۇپ كېتىدىغان ھالەتنىڭ بولۇشى مۇمكىن ئەمەس ئىدى، مەن پەقەت ئۆز-ئۆزۈمگە تېخىمۇ چوڭقۇر چۆكسەملا ئاندىن بۇرۇنقى ئاشۇ دەقىقىلەرنى بايقىيالايتىم ھەم ئۇنىڭغا قايتالايتتىم. مېنىڭ ئۆز ئەسرىمدە ئېنىق ۋە كۆچلۈك ئىپادىلەپ چىقماقچى بولغىنىم دەل مۇشۇ خىل كونكرېتلاشقان ۋاقىت كۆز قارىشى، بىزنى بۇرۇنقى ۋاقىت بىلەن ئايرىۋەتمەيدىغان كۆز قاراش ئىدى». «... ناۋادا ئەسرىمنى تاماملاشقا تولۇق ۋاقتىم يەتسە، مەن ئۇنىڭدا چوقۇم ۋاقىتنىڭ ئىزىنى قالدۇرىمەن. بۇگۈنكى كۈندە ۋاقىت توغرىسىدىكى كۆز قاراش مەندە شۇنچە كۆچلۈك تەسىرات قالدۇردى، مەن ئادەمنى ۋاقىت ئىچىگە قويۇپ تۇرۇپ تەسۋىرلەيمەن، ئەگەر زۆرۈر بولسا، مەن ئۇلارنى گىگانت ئادەم قىلىپ تەسۋىرلەيمەن . ئۇلارنىڭ ۋاقىت ئىچىدە ئىگىلىگەن ئورنى ئۇلارنىڭ ماكان ئىچىدە ئىگىلىگەن ئورنىدىن كۆپ مۇھىم. ماكاندا ئۇلارغا قالدۇرۇلغان ئورۇن چەكلىك بولىدۇ، ئەكسىچە، ئۇلارنىڭ ۋاقىت ئىچىدە ئىگىلىگەن ئورنى مۆلچەرلىگۈسىز ئۆزىرايدۇ. ئۇلار ئۆزلىرى ياشاپ ئۆتكەن، بىر - بىرى بىلەن

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

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

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

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

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

خىيال قىلىدۇ.

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

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

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

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

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

4. ۋىرگىنىيە ۋۇلف

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

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

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

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

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

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

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

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

بۇلاردىن باشقا ژولف يەنە ئىككى پارچە ئوچېرك يازغان: بىرى بروۋنىڭ ئائىلىسىنىڭ تۇرمۇش كارتىنىسى تەسۋىرلەنگەن «هاياتىي كۈچ» (1933) ، يەنە بىرى «فراينىڭ هاياتى» (1940) . ئۇنىڭ مۇنەۋۋەر ئوبزورلىرى «ئاددىي كىتابخانىلار» (1925) ، «ئاددىي كىتابخانىلار: 2- قېتىم» (1932) ، «پەرۋانىنىڭ ئۆلۈمى» (1942) ، «مەر-مەر تاش بىلەن ھەسەن - ھۈسەن» (1958) قاتارلىق توپلاملارغا كىرگۈزۈلگەن.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

بەشىنچى، ۋۇلف ئەدەبىي ئىجادىيەتتە دادىل سىناق قىلىشنى تەشەببۇس

قىلغان. جانلىق پېرسوناژلارنى يارىتىش ۋە ئىچكى چىنلىقنى ئېچىپ بېرىش ئۇچۇن، ۋۇلف پروزا يازغۇچىلىرى ئەركىن هالدا هەر خىل سىناقلارنى قىلىش ۋە ئىزلىنىش ئارقىلىق مۇۋاپىق بەدئىي شەكىل، ماتېرىيال ۋە ماهارەتنى تېپىپ چىقىشى كېرەك، دەپ قارىغان. ئۇ «هازىرقى زامان پروزىچىلىقى توغرىسىدا» دېگەن ماقالىسىدا مۇنداق دېگەن: «ئەگەر بىز يازغۇچى بولىدىكەنمىز، بىز ئىپادىلىمەكچى بولغان نەرسىلەرنى ئىپادىلەيدىغان هەر قانداق شەكىل توغرا؛ ئەگەر بىز كىتابخان بولىدىكەنمىز، بىزنى يازغۇچىنىڭ مۇددىئاسىغا يېقىنلاشتۇرىدىغان هەر قانداق بىر ئۇسۇل هەم ناهايىتى ياخشى، بۇ خىل ئۇسۇلنىڭ ئارتۇقچىلىقى شۇكى، ئۇ بىزنى بىز «تۇرمۇشنىڭ ئەسلى قىياپىتى» دەپ ئاتىماقچى بولغان ئاشۇ نەرسىلەرگە تېخىمۇ يېقىنلاشتۇرىدۇ». «بىز هەر قانداق بىر هېسسىيات، هەر قانداق بىر ئىدىيە، هەر قانداق بىر كاللا ۋە هەر قانداق بىر قەلبنىڭ خاسلىقى ئېچىدىن ماتېرىيال تاللىساق بولمۇيدۇ؛ مۇۋاپىق كەلمەيدىغان هېچقانداق تۇيغۇ ۋە كۆز قاراش مەۋجۇت ئەمەس». «بىز ئاشۇ ئاتوملارنىڭ كىشىلەر قەلبىگە چۇشىدىغان تەرتىپى بويىچە ئۇلارنى خاتىرلىۋالايلى: تاشقى كۆرۈنۈشىدىن قارىماققا مەيلى قانچىلىك بىر تۇتاش، قانچىلىك ئىزچىل بولمىسۇن، بىز مۇشۇ خىل ئەندىزىنى قوغدايلى؛ بۇ ئەندىزىگە ئاساسلانغاندا، مۇنداقلا بىر نەزەر تاشلاش ياكى ئەرزىمەس كىچىك بىر ئىش قاتارلىقلارمۇ ئادەم ئېڭىدا ئىز قالدۇرىدۇ. بىز هەرگىزمۇ ئومۇم ئېتىراپ قىلغان زور ۋەقەلەردە ئومۇمنىڭ نەزەرىدىكى ئۇششاق ئىشلارغا قارىغاندا تېخىمۇ مول تۇرمۇش بولىدۇ دەپ قارىمايلى». ۋۇلف «بىننېت ئەپەندى بىلەن بىروۋن خانىم» ناملىق ماقالىسىدا، مەن كونا شەكىللەرنىڭ «يىمىرىلىۋاتقان، غۇلاۋاتقان، بۆسۈلۈۋاتقان، بەربات بولۇۋاتقان ئاۋازىنى ئاڭلىدىم» دەپ يازغان. ئۇ: «بروۋن خانىمنى مەڭگۇ، مەڭگۇ تاشلىۋېتىشكە بولمايدۇ» دەپ قەسەم قىلغاندا، ئۇنىڭ هاياجىنى يالغۇز ئۇنىڭ ئەنئەنىۋى پروزا فورمۇلاسىنىڭ كەمچىلىكىگە بولغان شەكسىز ئىشىنىشىدىنلا ئەمەس، بەلكى، ئۇنىڭ يېپىيېڭى پروزا شەكلىنىڭ تەرەققىيات مۇساپىسىنى كۆرۈپ قالتىس روهلانغانلىقىدىن كېلىپ چىققان.

ئالتىنچى، ۋۇلف پروزا ئىجادىيىتىدە خاسلىق يارىتىشنى تەشەببۇس

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

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

يېڭى مەزمۇننى ئۆزگىچە بەدئىي ۋاستە ئارقىلىق ئىپادىلەش كېرەك. مانا بۇ ۋىرگىنىيە ۋۇلفنىڭ چىقىش نۇقتىسى، بۇ ھەم ۋۇلفنىڭ ئالڭ ئېقىنىسى پروزىچىلىقىنىڭ مەۋجۇتلۇق ھوقۇقىنى جان تىكىپ قوغدايدىغان پۈتكۈل نەزەريە سىستېمىسىنىڭ روھىي ماھىيىتى.

1919- يىلى ۋىرگىنىيە ۋۇلف ئالڭ ئېقىنى ئۇسلۇبىدا يېزىلغان تۇنجى ھېكايىسى «تامدىكى داغ»نى ئېلان قىلىپ، ئۆزىنىڭ پروزا توغرىسىدىكى دەسلەپكى نەزەريىلىرىنى ئىجادىيەت ئەمەلىيىتىدە مۇجەسسەملىگەنلىكىنى كۆرسەتكەن. بۇ ھېكايىدە بىر ئايالنىڭ تۇيۇقسىز تامدىكى كىچىككىنە بىر داغنى كۆرگەندىن كېيىنكى خىلمۇ خىل ئوي - خىياللىرى ۋە ئەسلىمىلىرى يېزىلغان: بۇ ئايال ھاياتىنىڭ ئۆزگىرىشچانلىقىنى ئويلايدۇ، شېكىسپىرنى ئويلايدۇ، سوتتىكى ئەيىبلەش تەرتىپلىرىنى ئويلايدۇ، ئەڭ ئاخىرىدا ئۇنىڭ خىيالى يەنە شۇ تامدىكى داغقا قايتىپ كېلىدۇ. ئەسلىدە تامدىكى ئۇ داغ تامغا چاپلىشىۋالغان بىر كۆكۈيۇن ئىكەن. ئاپتور مانا شۇنداق بىر ھالقىسمان تەسۋىر ئارقىلىق، پىرسوناژنىڭ قەلبىدىكى ئالڭ ئېقىنىنى ئېچىپ بەرگەن.

1922- يىلى نەشر قىلىنغان «ياكوبنىڭ ئۆيى» ۋۇلفنىڭ ئالڭ ئېقىنى ئۇسلۇبىدا يېزىلغان تۇنجى رومانى بولۇپ، ئۇ بۇ ئەسەردە ئالڭ ئېقىنى ئۇسۇلىنى ئومۇميۈزلۈك قوللانغان. ئەسەردە باش پىرسوناژ ياكوب يېڭى ئىجارە ئالغان كىچىككىنە ئۆيدە بۇرۇنقى خېرىدارلاردىن قالغان دۆڭە - دۆڭە ئەسكى - تۈسكىلەرگە قاراپ تۇرۇپ بالىلىق چاغلىرىنى ئەسلەيدۇ. ئۇنىڭ پۈتكۈل ھاياتىدىكى بىر قاتار كۆرۈنۈشلەر بىر - بىرىگە كىرىشىپ، ئۆز ئارا ئالمىشىپ نامايان بولىدۇ.

1925- يىلى نەشر قىلىنغان «دالالوۋى خانىم» ناملىق رومان ۋۇلفنىڭ ئالڭ ئېقىنى پروزا ئىجادىيىتىدە پىشىپ يېتىلگەن باسقۇچقا كىرگەنلىكىنىڭ نىشانى بولۇپ قالغان. رومانداۋ ئەسلىمە بىلەن رېئاللىقنىڭ ئالماشتۇرۇلۇشى ۋە كىرىشتۇرۇلۇشى ئارقىلىق 30 يىلدا يۈز بەرگەن ئىشلار 15 سائەتكە يىغىنچاقلىنىپ تەسۋىرلەنگەن. رومان سۈژىتى ۋاقىت تەرتىپى بىلەن ئەمەس، بەلكى پىرسوناژنىڭ ئوي - خىيالىنى يېپ ئۇچى قىلىپ، پىرسوناژنىڭ ئېڭىغا ئەگىشىپ ئېقىپ، نورمال ۋاقىت ۋە ماكان چەكلىمىسىدىن ھالقىپ كەتكەن.

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

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

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

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

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

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

3- قىسىم: «مايا». رامسى ئەپەندى پەرزەنتلىرىنى ئېلىپ كېمىگە چۈشۈپ، مايا بار ئاراللغا قاراپ ماڭىدۇ. رەسسام بلىس خېنىم داچىدا قېلىپ، دېڭىزنىڭ رەسىمىنى سىزىشقا باشلايدۇ. ھەممە يەرنى رامسى خانىمنىڭ مېھرىبان ئوبرازى قاپلايدۇ. كېمە مايانىڭ يېنىغا بارغاندا، رامسى ۋە ئۇنىڭ

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

5. جامېس جويس

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

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

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

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

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

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

بۇ پوۋېست بەدىئىي جەھەتتە خۇددى ستىفانغا ئوخشاشلا ئىككى ياقلىمىلىققا ئىگە. بىر تەرەپتىن، پوۋېستىنىڭ باش تېمىسى ئۇنى ئەنئەنىۋى ئوبىيېكتىپ تەسۋىر ئارقىلىق بىر تەرەپ قىلغىلى بولمايدىغانلىقىنى بەلگىلىگەن. چۈنكى، ئەسەرنىڭ كۆپ قىسمى باش پېرسوناژنىڭ پىسخىك پائالىيەت جەريانىدىن ئىبارەت. قەلبىنىڭ بۇ خىل دولقۇنلىشى، راۋاجلىنىشى ۋە ئۆزگىرىشىنى ئوبىيېكتىپ تەسۋىر بىلەن سۇبىيېكتىپ بايانىنى بىرىكتۈرۈپ، باش تېمىنى كىتابخانلارغا ھەقىقىي تۇرده يەتكۈزۈپ بېرىش ئۈچۈن، ئاپتور بۇنىڭ ئەكسىچە ياخشى چارىسى بولغان ئاڭ ئېقىنى ئۇسۇلىنى تاللىغان. شۇڭا، جويس ئەسەردە پېرسوناژنىڭ قەلبىدىكى يوشۇرۇن ئاڭ پائالىيەتلىرىنى ۋە بىسىم تۇپەيلىدىن چوڭقۇر كۆمۈلۈپ قالغان تەبىئىي ئىقتىدارىنىڭ قوزغىلىشىنى قېزىپ چىقىرىپ، بۇ تەرتىپسىز ئاڭ بىلەن پېرسوناژنىڭ سەگەك ئېڭىنى بىرلەشتۈرۈپ، كۆپ قاتلاملىق ئاڭ ئېقىنىنى شەكىللەندۈرگەن. يەنە بىر

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

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

ئالغان هاللىق ئادەم. لېكىن 11 يىل بۇرۇن ئۇنىڭ ئوغلى چاچراپ كېتىپ، ئۇنىڭ قەلبىدە ساقايغۇسىز جاراھەت قالغان. يەنە بىر تەرەپتىن، ئۇنىڭ جىنسىي ئىقتىدارى ئاجىزلاپ كەتكەچكە، ھېسسىياتى ئۇرغۇپ تۇرىدىغان شاللاق ئايالى ئۇنى قانتتىق خىجىللىققا ۋە چىدىغۇسىز روھىي ئازابقا قويغان. بۇنىڭ بىلەن ئۇ ئۆزىنىڭ تۇغقەپ كەتكەن ئوغلى ئورنىغا يەنە بىر ئوغۇل بېقىۋېلىپ ئۆزىگە تەسەللى تاپماقچى بولىدۇ. بىر كۈنى ستېفان يېنىدا بىر تىيىن پۇل قالماي، غەرق مەست ھالدا بىر پاھىشخانىدا يىقىلىپ قالغاندا، ئىچ پۇشۇقىنى چىقىرىش ئۈچۈن بۇ يەرگە كەلگەن بلۇم ئۇنى قۇنقۇزۇۋېلىپ ھالىدىن خەۋەر ئالىدۇ. بۇنىڭ بىلەن ھەرئىككىسى ئۆزى ئىزلىگەن ئادەمگە ئېرىشىدۇ. رومانىدىكى ئۈچىنچى پېرسوناژ بلۇمنىڭ ئايالى مورلى جىنسىي ھەۋەس ئۈچۈنلا ياشايدىغان ئايال بولۇپ، جىنسىي مۇناسىۋەت ئۇنىڭ بارلىق تۇرمۇش مەزمۇنىنى تەشكىل قىلغان. بلۇم ستېفانىنى ئۆيىگە ئېلىپ كېلىپ، ئۇنى ئۆز ئائىلىسىنىڭ بىر ئەزاسى قىلىۋالماقچى بولغانلىقىنى ئېيتقاندا، ئەمدىلا ئاشنىسىنى يولغا سالغان مورلى ئانىلىق ئارزۇسىنىڭ ئەمدى قانىدىغانلىقىنى غۇۋا ھېس قىلىدۇ. ئاپتور رومانىدا بۇ ئۈچ پېرسوناژنىڭ ئىچكى دۇنياسىنى ئىنچىكە تەسۋىرلەپ، ئۇلارنىڭ يوشۇرۇن ئېڭىنى قېزىش ۋە ئۇلارنىڭ روھىي تۇرمۇشىنى يېغىنچاقلاش ئارقىلىق ئىرېلاندىيە دۇچ كەلگەن روھىي كرىزىسنى ئەكس ئەتتۈرگەن. خۇددىي مەلۇم بىر ئوبزورچى ئېيتقاندەك: «جويس نامايان قىلغان دۇبلىننىڭ ۋەزىيىتى بىر جەمئىيەتنىڭ قۇنقۇزۇۋالغۇسىز ۋەزىيىتىدۇر. بۇ جەمئىيەت رىم كاتولىك دىنى بىلەن بۇيۇك بېرتانىيە ئىمپېرىيىسىنىڭ ھۆكۈمرانلىقى ئاستىدا ئېكسپىلاتاتسىيە قىلىنىپ، ھالاكەتكە يۈزلەنگەن».

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

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

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

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

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

«فىنىنبگىنلارنىڭ ئويغىنىشى» («فىنىنبگىنىنىڭ مىيىتىنى ساقلاش» دەپمۇ تەرجىمە قىلىنغان) جامبىس جويسنىڭ ئەڭ ئاخىرقى ژە ئەڭ مۇھىم رومانى بولۇپ، 1939- يىلى نەشر قىلىنغان. ئۇ بۇ رومانغا تولۇق 16 يىل ۋاقىت سەرپ قىلغان. بۇ بىر قارا باسقان چوش تىلى ئارقىلىق ئۆزلۈك ئېڭى ئىپادىلەنگەن ئەسەر. رومانىدا فىنىنبگىنىنىڭ قارا باسقان چوشى تەسۋىرلەنگەن. ئۇنىڭ چوشىدە ئىرېلاندىيىنىڭ ژە پۈتكۈل دۇنيانىڭ تارىخى بىر-بىرلەپ نامايان بولىدۇ. ئەسەردىكى جۆيلوش ژە ئەسەبىي خىياللار ئىنتايىن خىرە، ناھايىتى تۇتۇق، ئۇنىڭدا پانىي دۇنيادىكى ژە دۇنيادىن تاشقىرىقى شەكىللىك ژە شەكىلسىز، مەۋجۇت ژە مەۋجۇت ئەمەس نۇرغۇن نەرسىلەر تەسۋىرلەنگەن. ئەسەردە 18 خىل تىل (بۇنىڭ بەزىسى ئاللىقاچان يوقالغان قەدىمىي تىللار) بىر-بىرىگە كىرىشتۇرۇلۇپ، توختىماي ئەركىن بىرىكتۇرۇلگەن. ئاپتور پەقەت مۇشۇنداق قىلغاندىلا، قارا باسقان چوشنى ھەقىقىي ئىپادىلىگىلى بولىدۇ، دەپ قارىغان. رومانىدا مۇكەممەل سۈژىت يوق، ئېنىق بايان ئىزناسمۇ يوق. ئۇنىڭدا بەش كىشىلىك بىر ئائىلە مەركەز قىلىنغان. ئائىلە باشلىقى ئېۋۇژېكنى چوشىدە قارا باسىدۇ، ئۇنۇپ كەتكەن بارلىق نەرسىلەر چوشىدە ئايان بولىدۇ. ئۇنىڭ

چۇشىده يەنە باشقىلارنىڭ چۇشى تەسۋىرلىنىدۇ. ئاپتور بۇ ئارقىلىق ئىنسانىيەتنىڭ پۈتكۈل تارىخىنى يۈكسەك دەرىجىدە يېغىنچاقلىغان. ئۇ جىنسىي ئىستەك ئادەمنى يارىتىدۇ، ئۇرۇش ئادەمنى يوقىتىدۇ، بۇلارنىڭ توختىماي ئايلىنىشىدىن ئىنسانىيەتنىڭ تارىخى شەكىللىنىدۇ، دەپ قارىغان. ئەسەر بىر تەرەپتىن فرېئۇدنىڭ يوشۇرۇن ئاڭ تەلىماتىنىڭ تەسىرىگە ئۇچرىغان، ئەسەردە فرېئۇد ئوتتۇرىغا قويغان «ياشاش تەبىئىي ئىقتىدارى» بىلەن «ئۆلۈم تەبىئىي ئىقتىدارى» نىڭ قوزغىلىشىدىن كېلىپ چىقىدىغان نەتىجىلەر ئوبرازلىق، سىمۋوللۇق ئىپادىلىگەن. يەنە بىر تەرەپتىن ئەسەر يەنە كارل يۇڭنىڭ «كوللېكتىپ يوشۇرۇن ئاڭ» تەلىماتى ۋە ئىتالىيىلىك پەيلاسوپ ژېگونىڭ «دۇنيا تارىخى تۆت باسقۇچ بويىچە توختىمايى تەكرارلىنىدۇ (بىرىنچى باسقۇچ قەھرىمانلار دەۋرى، ئىككىنچى باسقۇچ ئىلاھلار دەۋرى، ئۈچىنچى باسقۇچ ئىنسانلار دەۋرى، تۆتىنچى باسقۇچ قالايمىقانچىلىق دەۋرى)» دېگەن نەزەرىيىسىنىڭ تەسىرىگە ئۇچرىغان. بۇ نەزەرىيىلەر رومانداً بىر-بىرىگە يۇغۇرۇلۇپ، «ئۇيقۇسىزلىق كېسىلىگە گىرىپتار بولغانلار بىر ئۆمۈر تەنقىد قىلىدىغان» يۈكسەك پەللىگە يەتكەن ئاڭ ئېقىمنى رومانى ژانىغا كەلگەن.

6. ۋىلىيام فولكنېر

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

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

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

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

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

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

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

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

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

بولۇپ كەلمەكتە.

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

بۇ تۈپەيلىدىن ساختا بولۇپ قالمىغان، بەلكى ئاددىي ۋە تەبئىي چىققان.

بۇ ئەسەرنىڭ ئالاھىلىكلىرى تۆۋەندىكىچە:

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

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

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

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

بەشىنچى باب

كەلگۈسىزم

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

1. كەلگۈسىزم ۋە ئۇنىڭ ئالاھىدىلىكلىرى

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

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

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

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

جويس، ئېلىئوت، مەن ۋە باشقا كىشىلەر بارلىققا كەلتۈرگەن ھەربىرىمىزنى مەڭگۈ بولمايتتى» .

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

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

كەلگۈسىزمچىلارنىڭ قارىشىچە، سانائەتلىشىشكە ۋە پەن-تېخنىكىنىڭ ئۇچقاندەك تەرەققىي قىلىشىغا ئەگىشىپ، تۇرمۇش رىتمى تەڭداشسىز تېزلەشتى. سۈرئەتتىن ئىبارەت بۇ ئامىل بارغانسېرى گەۋدىلىك ھالدا مۇھىم رول ئوينىشقا باشلىدى. سۈرئەت ۋاقىت ۋە ماكاننى ئۆزگەرتىۋەتتى، «دۇنيا يېڭىچە بىر خىل گۈزەللىك بىلەن تېخىمۇ پارلاق ۋە سەلتەنەتلىك تۇس ئالدى، ئۇ بولسىمۇ سۈرئەت گۈزەللىكى» . يېپىيېڭى دۇنيا ئېڭى كونا ئائىلە كۆزقارىشى ۋە يۈرت كۆزقارىشىنىڭ ئورنىنى ئالدى. زامانىۋى چوڭ شەھەر، ماشىنا

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

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

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

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

كەلگۈسىزمىنىڭ بەدىئىي ئالاھىدىلىكلىرى تۆۋەندىكىچە:

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

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

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

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

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

قىلىدىغان ئۇنىۋېرسال تۈيغۇلارنى ئىپادىلىگەن. مارىنېتتى يەنە «بارخان» ناملىق شېئىرىدا ran—ran—ran دېگەن بىر يۇرۇش تەقلىدىي سۆزنى ئىشلەتكەن. ئۇنىڭ ئۆزىنىڭ چۈشەندۈرۈشچە، بۇلار ھەرگىزمۇ تەبىئەتتىكى ئاۋازغا بىۋاسىتە تەقلىد قىلىنغان سۆزلەر ئەمەس، بەلكى ئۇلار كەلگۈسىزمچىلارنىڭ رېئاللىقنىڭ پۈتلىكاشاڭلىرىنى بۆسۈپ ئۆتۈشكە ئۇرۇنغان چاغدىكى بىئارام ۋە غۇۋا پسىخىك ھالىتىنى ئىپادىلەش ئۈچۈن ئىشلىتىلگەن. «رادىكال كەلگۈسىزمچى» دەپ ئاتالغان پالاززىچى ئۆزىنىڭ مەشھۇر شېئىرى «كېسەل بۇلاق» تا ئۇزۇن مۇددەت رېمونت قىلىنماي تاشلاپ قويۇلغان بىر بۇلاقنى تەسۋىرلىگەن. شائىر بۇ بۇلاقنى ئۆپكە كېسىلىگە گىرىپتار بولغان بىمارغا ئوخشىتىپ، بىر قاتار تەقلىدىي سۆزلەر ئارقىلىق ئۇنىڭ يۆتىلىشى، ئىڭرىشى، ھاسىرىشى ۋە تىترىشىنى تەسۋىرلىگەن، شۇنداقلا ئۇلار شائىرنىڭ قەلبىدە پەيدا قىلغان ئازابلىق تۈيغۇنى ئىپادىلىگەن. بۇ يەردىكى تەقلىدىي سۆز بىلەن تەققاسلاشنىڭ بىرىكتۈرۈلۈشى تەبىئىي ۋە سالاپەتلىك بولغان، ئاڭلاش سەزگۈسىدىن شەكىللەنگەن ئوبرازلار بىلەن كۆرۈش سەزگۈسىدىن شەكىللەنگەن ئوبرازلار گارمونىك ھالدا بىر گەۋدىگە ئايلىنىپ، ئۆزئارا تەسىر كۆرسىتىپ، ماددىنىڭ ھېسسىي ھالىتى كىتابخانلارنى چوڭقۇر ئاڭ ئىچىگە باشلاپ كىرىدىغان بىر ژاستىگە ئايلانغان. بۇنىڭ بىلەن يېڭى ئەمما چۈشىنىكسىز ئەمەس، ئەپچىل ئەمما غەلىتە ئەمەس ئاجايىپ ياخشى بەدىئىي ئۇنۇم ھاسىل بولغان.

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

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

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

6. كەلگۈسىزمچىلار «ئەدەبىياتتىكى (مەن) نى يەنى پسىخىكىنى يوقىتىپ»، ئۇنىڭ ئورنىغا ماددىنى دەسستىشنى تەشەببۇس قىلغان. مارىنبىتتىنىڭ قارىشىچە، قورقۇنچلۇق لوگىكا ۋە ئەقىل كىشىلەرنى چۈشەپ قويدى. كۈتۈپخانا ۋە مۇزىيلار ئادەمنى پۈتۈنلەي ۋەيران قىلىۋەتتى. ھازىر ئادەملەردە ھېچقانداق جەلپ قىلىش كۈچى قالمىدى، پەقەت ماددىنىڭ ئۆزىدىلا ھەقىقىي جەلپكارلىق مەۋجۇت، پولات ـ تۆمۈر ۋە سىمونت ئايالىرنىڭ كۈلۈمسىرىشى ۋە ياش تۆكۈشىدىنمۇ لاتاپەتلىك ھەم تەسىرلىك. كەلگۈسىزمچىلارنىڭ بۇ تەشەببۇسى ھەرگىزمۇ ماددىنى ساپ ھالدا مېخانىك تەسۋىرلەپ قويۇش دېگەنلىك ئەمەس ياكى ئالدىغا ئۇچرىغان نەرسىنى مەسئۇلىيەتسىزلىك بىلەن قالايمىقان يېزىۋېرىش دېگەنلىك ئەمەس، بەلكى سەنئەتكارلارنىڭ ئۆز ھېس-تۇيغۇلىرىنى ئاساس قىلىشىغا قارشى تۇرۇپ، ئاشۇ ھېس-تۇيغۇلارنى يۇكسەك دەرىجىدە ماددىيلاشتۇرۇش دېگەنلىك.

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

2. «كەلگۈسىزم خىتابنامىسى»

بۇ خىتابنامىنى ئىتالىيىلىك شائىر، ئوبزورچى فىلىپپو توماسو

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

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

2. جۇرئەتلىك بولۇش، ھېچنېمىدىن قورقماسلىق، پۈتكۈل قائىدە - مىزانلاردىن يۇز ئۆرۈش بىزنىڭ سەنئىتىمىزنىڭ ئاساسىي ماھىيىتى.

3. ئەدەبىيات قەدىمدىن تارتىپ جىمجىت ئوي-پىكىرلەرنى، مەجنۇنلارچە ئىشقى-مۇھەببەتنى ۋە ئۈيقۇلۇق ھالەتلەرنى مەدھىيىلەپ كەلدى. بىز بولساق ئىلغار ھەرىكەتلەرنى، ئەنسىز ئۈيقۇسىزلىقلارنى، ئۈچقاندەك يۇگۈرگەن قەدەملەرنى، موللاق ئېتىشلارنى، تەستەك بىلەن ئۇرۇشلارنى ۋە مۇشت پۇلاڭلىتىشلارنى كۈيلەيمىز.

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

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

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

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

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

9. بىز ئۇرۇشنى — دۇنيانىڭ بىردىنبىر پاكلىنىش يولى بولغان ئۇرۇشنى مەدھىيىلەيمىز، مىللىتارىستلار، ۋەتەنپەرۋەرلەر ۋە ئانارخىستلارنىڭ① بۇزغۇنچىلىقلىرىنى كۆيلەيمىز، گۈزەل غايە ئۈچۈن جان پىدا قىلىشنى مەدھىيىلەيمىز. ئايالىلارنى پەس كۆرىدىغان سۆز-ھەرىكەتلەرنى ئالقىشلايمىز.

10. بىز خىلمۇخىل مۇزىيلار، كۈتۈپخانىلار ۋە ئاكادېمىيىلەرنى پاچاقلاپ تاشلايمىز، ئەخلاقچىلىققا، ئايالىلار ھوقۇقچىلىقىغا ھەمدە باشقا بارلىق پۈرسەتپەرەسلىك ۋە پراگماتىزملىق ئىدىيىلەرگە ئوت ئاچىمىز.

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ئۇلار بىزنى ئورىۋېلىپ ۋارقىراپ ـ جارقىرىشىدۇ، ئۇمىدسىزلىك ئازابى تۇپەيلىدىن ئۇلار چوڭ-چوڭ نەپەس ئالىدۇ، ئۇلار بىزنىڭ تېخىچە ئاجىزلىمىغان ھاكاۋۇرلىقىمىز ۋە تەلۈلىكىمىزدىن قانتىق غەزەپلىنىدۇ، ئۇلار غەزىپىنى باسالمايلا ئۆچمەنلىكىنىڭ تۇرتكىسى ئاستىدا ئېتىلىپ كېلىپ بىزنى ئۆلتۈرىدۇ، شۇنىڭ بىلەن بىر ۋاقىتتا ئۇلارنىڭ قەلبىنىڭ چوڭقۇر تەكتىدىن بىزگە بولغان سۆيۈنۈش ۋە قايىللىق ھېسسىياتى ئۇرغۇپ چىقىدۇ.

مەردانە ۋە كۆچلۈك بولغان رەزىللىك نۇرلىرى ئۇلارنىڭ كۆزلىرىدىن

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

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

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

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

3. مارىنېتتى ۋە باشقىلار

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

ئۇيغۇر كتاب تور بېكىتى www.uyghurkitap.com

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

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

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

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

ئۇ 1876- يىلى مىسسىرنىڭ پورت شەھىرى ئالېكساندرىيا بىر باي ئىتالىيەلىك ئائىلىسىدە دۇنياغا كەلگەن. دەسلەپكى مەزگىللەردە ئالېكساندرىيەكى ئىيسا جەمئىيىتى مەكتىپىدە ئوقۇغان. 1893- يىلى ئائىلىسى بىلەن پارىژغا كۆچۈپ بارغان. بۇ مەزگىلدە ئۇ فرانسىيە مودېرنىزم ئەدەبىيات - سەنئىتى بىلەن كەڭ دائىرىدە تونۇشۇپ، ئۇنىڭ چوڭقۇر تەسىرىگە ئۇچرىغان. 1894- يىلى ئىتالىيەگە قايتىپ، پاۋىيا ئۇنىۋېرسىتېتى ۋە ژېنوۋيا ئۇنىۋېرسىتېتىدا قانۇنشۇناسلىق ئوقۇغان. 1899- يىلى ئوقۇش پۈتتۈرگەن.

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

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

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

قائمدىلىرىنى بۇزۇپ تاشلاپ، تەقلىدىي تۈرمۈشتىكى ئاۋاز ۋە ماتېماتىكىلىق ئىپادىلەرنى قوللانغان، شۇنداقلا ھەرىكەتتىكى شەيئىلەرنىڭ ئوبرازىنىي يارىتىپ، تەققاسلاش ئۇسۇلىنى كۆپلەپ ئىشلەتكەن.

ئۇ خېلى بۇرۇنلا دراما ئىجادىيىتى بىلەن شۇغۇللانغان. 1905- يىلى سىمۋولىزملىق ئالاھىدىلىككە ئىگە دراما-سى «قىتائاتلارنىڭ پادىشاھى» نى ئېلان قىلغان. «ئېلېكترونلۇق ياغاچ قورچاق» (1909) ناملىق دراما-سى تۈرىندا ئويىنالغان. ئۇ كېيىن يەنە كۆپلىگەن كەلگۈسىزملىق دراما-لارنى يازغان، بۇلارنىڭ ئىچىدە ئەڭ ۋەكىللىكى «ئۇلار كەلدى» ناملىق دراما.

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

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

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

ئۇنىڭ ئىككى تەرىپىگە تۆتتىن ئورۇندۇقنى قاتار تىزىدۇ، بۇ ئورۇندۇقلار تەۋرىمە ساپاغا كەينىنى قىلىپ تىزىلىدۇ، ئۇنىڭدىن كېيىن، خىزمەتكارلار تەۋرىمە ساپا ۋە ئورۇندۇقلارنىڭ ئوستىگە بىردىن ياستۇق، ئالدىغا بىردىن كۆرسى قويىدۇ. بۇ ئىشلار تۈگىگەندىن كېيىن، خىزمەتكارلار ئىشىك ئالدىغا بېرىپ، تاماشىبىنلارغا دۇمبىسىنى قىلىپ ئۇزاق كۈتىدۇ. بىر ھازادىن كېيىن، غوجىدار گۈللۈك تەرەپتىن ھاسىراپ - ھۆمۈدەپ سەھنىگە كىرىدۇ، ئاندىن: «يېڭى بۇيرۇق، ئۇلارنىڭ قورسىقى ئېچىپ كېتىپتۇ، تاماق ھازىرلاڭلار» دەپلا سەھنىدىن چىقىپ كېتىدۇ. خىزمەتكارلار شىرەنى سەھنىنىڭ ئوتتۇرىسىغا يۆتكەپ، ئۇنىڭ تۆر تەرەپ ئوتتۇرىسىغا تەۋرىمە ساپانى قويۇپ، قالغان ئورۇندۇقلارنى شىرەنىڭ ئەتراپىغا تىزىدۇ. ئاندىن ئالدىراش چىقىپ كېتىپ، ئوڭ تەرەپتىكى ئىشىكتىن كىرىپ، شىرەنىڭ ئوستىنى راسلايدۇ. تەۋرىمە ساپانىڭ ئالدىغا بىر لوڭقا گۈل قويىدۇ، ئىككىنچى ئورۇننىڭ ئالدىغا سەككىز بوتۇلكا ھاراق قويىدۇ، باشقا ئورۇندۇقلارنىڭ ئالدىغا بىر يۈرۈشتىن قاچا-قۇچا قويىدۇ. بىر ئورۇندۇقنى خۇددى ئاشخانىلاردا «بۇ ئورۇندۇقتا ئادەم بار» دېگەن مەنىنى بىلدۈرۈش ئۈچۈن ئاشۇنداق قىلغاندەك ئالدىغا ئېچىشتۇرۇپ، ئۇنىڭ ئارقا ئىككى پۇتىنى يۇقىرىغا قارىتىپ قويىدۇ، خىزمەتكارلار بۇ ئىشلارنى تاماملاپ، ئىشىكنىڭ يېنىغا بېرىپ، تاماشىبىنلارغا كەينىنى قىلىپ، ئۇزاق كۈتىدۇ. بىر ھازادىن كېيىن، غوجىدار ئالدىراش يۈگۈرۈپ كىرىپ «Bricatira kamè kamè» دەپلا چىقىپ كېتىدۇ. خىزمەتكارلار شىرەنى ئەسلى ئورنىغا يۆتكەيدۇ، ئاندىن تەۋرىمە ساپانى سول تەرەپتىكى ئىشىكنىڭ يېنىغا ئاپىرىپ قويىدۇ، قالغان سەككىز دانە ئورۇندۇقنى تەۋرىمە ساپاغا ئەگەشتۇرۇپ بىر تۈز سىزىق بويىچە قاتار تىزىدۇ، بۇ ئورۇندۇقلار سەھنىنى يانتۇ كېسىپ ئوتىدۇ. خىزمەتكارلار چىراغنى ئۆچۈرىدۇ. سەھنە قاراڭغۇلىشىدۇ، ئاي نۇرى سول تەرەپتىكى گۈللۈككە تۆتىشىدىغان ئىشىكتىن سەھنىگە چۈشىدۇ. سىرتتىن ئۇرۇلغان كۈچلۈك بىر دەستە نۇر تەۋرىمە ساپا بىلەن سەككىز دانە ئۇرۇندۇقنىڭ سايىسىنى يەرگە چۈشۈرىدۇ. بۇ نۇرنىڭ ئوڭ تەرەپكە يۆتكىلىشىگە ئەگىشىپ، بۇ سايىلار ئاستا-ئاستا ئۇزىراپ، سول تەرەپتىكى گۈللۈككە تۆتىشىدىغان ئىشىك تەرەپكە

سلجيدۇ. خىزمەتكارلار سەھنىنىڭ بىر بۇلۇڭىدا توڭگۇلۇپ تۇرۇپ، لاغىلداپ تىترىگىنىچە تەڭرىمە ساپا بىلەن ئورۇندۇقلارنىڭ خوددى يىلاندەك ئۆزلۇكىدىن ئاستا-ئاستا مېھمانخانا ئۆيىدىن چىقىپ كېتىشىنى ئازاب بىلەن كۈتۈپ تۇرۇشىدۇ. بۇنىڭ بىلەن پۈتكۈل دراما ئاياغلىشىدۇ.

مارىنېتتى بۇ دراما توغرىلىق مۇنداق دېگەن:

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

مەن دەل مۇشۇنداق كۆزىتىش ئاساسىدا بۇ ئاككوردنى ئىجاد قىلدىم.

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

مارىنېتتى «كەلگۈسىزم دراما‌چىلىقى خىتابنامىسى» دە مۇنداق دېگەن: بۇرۇنقى دراملارنىڭ ھەممىسى چىركىن، سۆرەلمەپالاس، تۇرغۇن بولغان پىسخىك ئانالىز دراملىرى بولۇپ، ئۇلار هاياتىي كۈچىنى ئاللىقاچان يوقاتقان. دراملاردا ئىنتايىن چەكلىك ۋاقىت، ماكان ۋە سۈژىت ئىچىدە «يوشۇرۇن ئاڭدىن ھەمدە تۇنجىلىي بولمايدىغان كۈچ، ساپ ئابستراكتلىق ۋە ساپ تەسەۋۋۇردىن قېيىپ چىقىلغان بارلىق نەرسىلەرنى ئىپادىلەش كېرەك. ئۇلار چىنلىققا قانچىلىك دەرىجىدە خىلاپ بولسىمۇ، غەلىتە بولسىمۇ، دراما‌غا قارشى بولسىمۇ مەيلى». بۇ دراما‌دا دەل مارىنېتتىنىڭ مۇشۇ خىل كەلگۈسىزملىق دراما ئىدىيىسى ئىپادىلەنگەن.

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

ئىككىنچىدىن، ھەربىر ھالىتى گەۋدىلەندۈرۈلگەن. مەيلى ئەسەردىكى سەھنە سۆزىدە بولسۇن، ياكى پېرسوناژلارنىڭ ھەربىر ئىتىدە بولسۇن ھېچقانداق شەكىلدىكى تۇرغۇن پىسخىك ئانالىز تەسۋىرى يوق. پۈتكۈل ئەسەر ئادەمگە بىر خىل ھەربىر ھالەت تۈيغۇسى بېرىدۇ. يالغۇز پېرسوناژلار ھەربىر ھالەتلىنىپلا قالماي، يەنە شىرە ۋە ئورۇندۇقلارمۇ ھەربىر قىلىدۇ، دەسلەپتە ئۇلارنى خىزمەتكارلار يۆتكەيدۇ، ئاندىن ئۇلارنىڭ سايىسى ئۇزىراپ سىلجىيدۇ، ئاخىردا ئۇلار ئۆزلىرى يۆتكىلىپ سەھنىدىن چىقىپ كېتىدۇ.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4. فرانسىيىنىڭ ستېرېئو كەلگۈسىزمى ۋە ئۇنىڭ ۋەكىللىرى

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

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

شەكلىدە ئورۇنلاشتۇرۇپ، ھېسسىياتنىڭ دولقۇنلىشى بىلەن شېئىرنىڭ ئىچكى رىتمىدىكى سەكرەشنى يۈكسەك دەرىجىدە گارمونىيەلاشتۇرغان. بۇنىڭ بىلەن ھەم شېئىرلارنى دېكلاماتسىيە قىلىشقا قولاي بولغان ھەم يەنە مۇھىم سۆز-جۈملىلەرنى گەۋدىلەندۈرۈپ، ئۇلارنىڭ يارقىنلىقى ۋە ئاۋازچانلىقىنى كۈچەيتىپ، شېئىرنىڭ ئىپادىلەش كۈچىنى ئاشۇرغان.

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

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

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

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

ئۇيغۇر كتاب توربېكىتى www.uyghurkitap.com

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

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

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

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

ماكس ياكوب (Max Jacob,1876 - 1944) فرانسىيىنىڭ ستېرېئو كەلگۈسىزمچى شائىرى ۋە دراماتورگى.

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

گۇزەل سەنئەت ئېقىمىنى بەرپا قىلغان. 1909- يىلى ئۇنىڭدا ھازىرقى زامان سەنئەت تەجرىبخانىسى قىلىۋالغان ئۆيمدە تاسادىپىي ھالدا خرىستوسنىڭ جامالىنى كۆرگەندەك خىيالىي تۇيغۇ پەيدا بولۇپ، ھاياتلىق ئۇمىدىنى دىنغا باغلىغان. 1915- يىلى ئۇ رەسمىي ھالدا كاتولىك دىنى مۇرىتى بولغان. ياكوبنىڭ ھاياتى جۇغراپىيە، ئىرق ۋە دىنىي ئاڭدىن ئىبارەت ئۈچ قاتلام تەسىرگە ئۇچرىغان. ناتۇرالىزم بىلەن كاتولىك دىنى روھىنىڭ ئاجايىپ بىرىكمىسى ئۇنىڭ ئىجادىيەت خاھىشىغا ئايلانغان.

1905- يىلى ياكوب دىنىي دراممىسى «سانت مادولېر» نى ئېلان قىلىپ، ئۆزىنىڭ ئەدەبىي ئىجادىيىتىنى باشلىغان. شۇ يىلى ئۇ يەنە بۇلتانى دىئالېكتىدا يازغان شېئىرلار توپلىمى «دېڭىز قىرغىقى» نى نەشر قىلدۇرغان. 1917- يىلى ئۇ نەسرىي شېئىرلار توپلىمى «ئوشۇق خالتىسى» نى چىقارغان. ئارقىدىنلا «گۇللۈك ئۆسۈملۈك» (1918)، «پېرسونا ژلار» (1920) قاتارلىق ھېكايىلارنى ۋە «مەركىزىي تەجرىبخانا» (1920) ناملىق شېئىرلار توپلىمىنى نەشر قىلدۇرغان.

1921- يىلى ئۇ شەھەر تۇرمۇشىدىن زېرىكىپ، لۇئار دەرياسى بويىدىكى سانت بونۋا بازىرىدىكى چېركاۋنىڭ يېنىدىكى بىر كەپىدە 7 يىل زاھىدلىق بىلەن ياشىغان. بۇ مەزگىلدە ئۇ بىر تەرەپتىن تائەت-ئىبادەت قىلىپ، بىر تەرەپتىن ئىجادىيەت بىلەن شۇغۇللانغان ھەمدە قويۇق دىنىي مىستىكىزم تۇسىگە ئىگە «قاراڭغۇ ئۆي» (1922)، «بۇشايمان مەيدانى» (1922)، «فىلىپت ياكى ئالتۇن سائەت» (1922) قاتارلىق ھېكايىلەر بىلەن «دوزاخنىڭ خىيالىي مەنزىرىسى» ناملىق دىنىي شېئىرلار توپلىمىنى يازغان. بۇ مەزگىلدە ئۇ يەنە ئىتالىيە بىلەن ئىسپانىيىگە بېرىپ قىسقا مۇددەت تۇرغان.

1929- يىلىدىن كېيىن ياكوبنىڭ ئىجادىيىتى ئاخىرقى باسقۇچقا كىرگەن. بۇ مەزگىلدە ئۇ «دېڭىز ساھىلى» (1930) ۋە «قوشاقلار» (1938) دېگەن ئىككى شېئىرلار توپلىمىنى ئىجاد قىلغان. ئىككىنچىسى دۇنيا ئۇرۇشىنى پارتلىغاندىن كېيىن، گېرمانىيە ئارمىيىسى فرانسىيىنى بېسىۋالغان. 1944- يىلى ياكوب گېرمانىيە مەخپىي ساقچىلىرى تەرىپىدىن قولغا ئېلىنىپ، ئۆزاق ئۆتمەي درانسى يېغىۋېلىش لاگىرىدا ئۆپكىگە قان تولۇش كېسىلى بىلەن ۋاپات

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

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

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

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

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

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

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

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

5. رۇسىيە كەلگۈسىزمى ۋە مايياكوۋسكى

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ئالتىنچى باب

ئىپادىزم

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

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

1. ئىپادىزمنىڭ مەنبەلىرى

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

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

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

---

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

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

ئەدەبىيات ھەربىرىنى بىلدۇرىدىغان نۇرغۇن ئاتالغۇلارغا ئوخشاشلا، «ئىپادىزم» دېگەن بۇ سۆز ئەڭ دەسلەپ رەسىمچىلىكتە كۆرۈلگەن، ئاندىن ئەدەبىيات ساھەسىگە ئېلىپ كىرىلگەن.

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

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

ئۆزگەرگەن، بەدىنى تارتىشقان بىر ئادەمنىڭ ئېچىنىشلىق ۋارقىراۋاتقان ھالىتى تەسۋىرلەنگەن. رەسسامە رەڭلەر ئېنىق، كۆرۈنۈشلەر بۇرمىلانغان، سىزىقلار قوپال بولۇپ، كۆچلۈك سۇبيېكتىپلىق ئىپادىلەنگەن.

بۇ رەسساملارنىڭ يېڭى خاھىشىغا ئەدەبىيات ئەگەشكەن. ئىماگىلارنىڭ مۇستەقىللىقى كۆچەيگەن، ساپ ئىستېتىكارە، يازغۇچىلارنىڭ كۆچلۈك سۇبيېكتىپچانلىقى ۋە ئۇچىغا چىققان پسىخىك ھالەتلەر ئۇستىدىكى ئىزدىنىشلىرى، بولۇپمۇ سەنئەتكارلارنى ئىجادىيەتچى دەپ مۇئەييەنلەشتۈرۈش، ئۇلارنى ئىنتايىن تېز سۈرئەتتە چۆگىلەۋاتقان قاينامنىڭ مەركىزى دەپ قاراش بارغانسېرى روشەنلەشكەن. شۇنىڭ بىلەن بىرگە، ناتۇرالىزمچىلارنىڭ ئوبيېكتىپچانلىقى ۋە سىمۋولىزمچىلارنىڭ «سەنئەت ئۈچۈن سەنئەت» دەيدىغان تەرەپلىرى ئۇلارنى قانائەتلەندۈرەلمىگەن.

ئىپادىزمغا بېۋاستە تەسىر كۆرسەتكەن ئەدەبىلەردىن شۋېتسىيەلىك دراماتورگ ستىرىنبېك، گېرمانىيەلىك پەيلاسوپ ۋە يازغۇچى نېتزشې، رۇسىيەلىك يازغۇچى دوستويېۋسكى، ئامېرىكىلىق شائىر ۋىتمان، ئىتالىيەلىك شائىر مارىنېتتى قاتارلىقلار بار.

ئاۋگۈست ستىرىنبېك (August Strindberg, 1849 ـ 1912) ئۆز دراملىرىدا ئابستراكتلىققا يۈزلىنىشتىن ئىبارەت يېڭى يۆنىلىشكە قاراپ ماڭغان. ئۇ كونكرېت پېرسوناژلارنى ئەمەس، بەلكى تىپلارنى تەسۋىرلىگەن، ناتۇرالىزمچىلارنىڭ «ھەقىقىي ئوخشاشلىق» پرىنسىپىغا پەرۋا قىلمىغان. ئۇنىڭ ئەسەرلىرىدە «مەلۇم خىل خىسلەتكە ئىگە كۆز ئارقىلىق كۆرۈلىدىغان تەبىئەتنىڭ بىر قىسمى» يوق، بىراق تۈرمۇش بىر روھ ۋە بىئوگرافىك تۈسكە ئىگە ماتېرىياللار ئارقىلىق ئېتىلىپ چىققان. 1900- يىلى يېزىلغان «ئەرۋاھ مېلودىيىسى» دە گاچا تىياتىرغا ئوخشاپ كېتىدىغان ئۇسلۇب قوللىنىلغان بولۇپ، ئىككى ئىپتىدائىي ئادەم دۇچ كەلگەن مۇھەببەت ۋە نەپرەتنىڭ پاراكەندىچىلىكى ئەكس ئەتكەن. ئۇلار بىر بېكىنمە ئارالغا ئورۇنلاشتۇرۇلغان، ئەسەردە يۈزمۇ يۈز ھالەتتىكى دىئالوگ شەكلى ئىشلىتىلگەن. بىراق، ستىرىنبېكنىڭ تېرىلوگىيە دراما «دەمەشقتە بېرىش» (1904) مەيدانغا كەلگەندىن كېيىنلا، ناتۇرالىزم درامالىقى ھەقىقىي تۇرە ئاياغلاشقان. بۇ

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

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

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

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

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

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

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

---

① نىھىلىزم (nihilism) ئومۇم ئېتىراپ قىلغان قىممەتكە ئېگە نەرسىلەرنى ۋە ئۆلچەملەرنى ئىنكار قىلىدىغان بىر خىل پەلسەپە بولۇپ، ئۇ گۈمانىزم ۋە ئاناركىزم بىلەن مۇناسىۋەتلىك.

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

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

ئالاهىده راۋاجلانغان كۈچ ئەكس ئەتكەن. ۋەتمان بىلەن بەتەنشى نۇرغۇن ئورتاقلىقلارغا ئىگە. ۋەتمانىنىڭ هاياتىي كۈچ بەزەربىسىنى كېيىن ئىپادىلەشچىلارنىڭ ئەسەبىي ئۇتوپىيە ئىدىيىسىدە ئىنكار قىلغىلى بولمايدىغان ئورتاق ساداغا ئېرىشكەن. ۋەتمان ئۆز شېئىرلىرىدا يېڭى دۇنيانىڭ ئىجادىيەت كۈچىگە تەنتەنە قىلغان، زامانىۋىلىققا بولغان ئەهمىيەت بېرىش زۆرۈرىيىتىدىن ناهايىتى روشەن بېشارەت بەرگەن. بۇ نۇقتا ئىپادىلەشنىڭ كۆزقاراشلىرىدا مۇهىم رول ئوينىغان.

مارىنېتتىنىڭ رومانى «كەلگۈسىزمچى مافاركا» دا ماشىنىغا ئوخشاش بىر «خاسىيەتلىك ئادەم» تەسۋىرلەنگەن بولۇپ، ئۇ ئۇچالايدۇ، ئەڭ ئاخىرىدا ئاسمانىي بويسۇندۇرىدۇ. بۇ رومان ئەينى چاغدا نېمىس تىلىغا تەرجىمە قىلىنغان. 1913- يىلى مارىنېتتى بېرلىندا نوتۇق سۆزلەپ، چوڭقۇر تەسىر قالدۇرغان. ئۇ ۋە ئۇنىڭ بىلەن مۇناسىۋەتلىك گۇرۇهلار پۈتۈن كۈچى بىلەن سىمۋولىزمنى پاچاقلاپ تاشلاشقا ئۇرۇنغان. «ئاي نۇرىنى ئۆلتۈرۈش» نى تەلەپ قىلغان. بۇ دەل سىمۋولىزمنىڭ تۇنجىلى بولمايدىغان نەپىسلىكىگە خاتىمە بېرىشكە ئۇرۇنۇشتىن ئىبارەت ئىدى. ئەڭ مۇهىمى كەلگۈسىزم سەنئىتى هازىرقى زامان تۇرمۇشى، سۈرئەت ۋە ماشىنىنى ئېتىراپ قىلغان. ئىدىيىنىڭ ئىپادىلىنىشىدىن قۇتۇلۇپ چىققان بۇ هەرىكەتتە ئۇلار يەنە ئۇقۇم سەنئىتى نۇقتىئىنەزەرىدىن بېشارەت بەرگەن. بۇ يەردە مۇنداق بىر زىددىيەت تۇغۇلىدۇ: هۇنەر - سەنئەتنى خالىغانچە ماختاش بىلەن ئىنسانىيەتنىڭ تەسەۋۋۇر كۈچىگە ۋە ئىجادىيەت ئىپادىسىگە بولغان ئارزۇ قانداقمۇ بىرەكلىككە ئىگە بولالايدۇ؟ ماشىنا ئادەمنىڭ تەرەققىياتىغا توسقۇنلۇق قىلمامدۇ؟ ئۇ ئادەمنى زەخمىلەندۇرمەمدۇ؟ كېيىن گېرمانىيىلىك كايزە، توللېر، ئامبرىكىلىق ئونېل، رايس قاتارلىقلار ئۆز ئەسەرلىرىدە ماشىنىدىن ئىبارەت توسقىلى بولمايدىغان كۈچ كەلتۈرۈپ چىقارغان زوراۋانلىقنى ئومۇميۈزلۈك تەسۋىرلىگەن. لېكىن ماشىنا ئىنسانىيەت ئىرادىسىنىڭ، كۈچىنىڭ ۋە ئىجاد قىلىش - كەشپ قىلىش ئىقتىدارىنىڭ مەهسۇلى سۈپىتىدە ماختالغان: كەلگۈسىزم - ئىپادىزم يازغۇچىلىرى ئادەمنى هازىرقى زامانىدىكى پرومىتى دەپ قاراپ، ماشىنا (پويىز، ئايروپىلان ياكى موتسىكلىت) نى ئەركىنلىكنىڭ ۋە

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

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

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

---

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

2. ئىپادىزمنىڭ تەرەققىياتى

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

1901- يىلى فرانسىيىنىڭ پارىژ شەھىرىدە ئۆتكۈزۈلگەن ھايۇانىزم (Fauvism) چى رەسسام ھېنرى ماتىس (1869 ـ 1954) نىڭ رەسىم كۆرگەزمىسىدە رەسسام ژۇلىئان ئاۋگۈست ھېرۋىنىڭ رەسىملىرى

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

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

ئۇيغۇر كتاب تور بېكىتى www.uyghurkitap.com

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

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

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

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

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

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

تۈيغۇسىنى ۋە كۆچلۈك سۈبيېكتىپچانلىقىنى ئىپادىلىگەن. ئىپادىزملىق رەسىملەرگە ئوخشاشلا سىرلىق تۈيغۇلارغا ۋە ئىپتىدائىي تۇرمۇشقا تەقلىد قىلغان، شۇ ئارقىلىق ھازىرقى زامان ئادەملىرىنىڭ زىددىيەتكە تولغان ۋە نازۇك ئىچكى دۇنياسىنى ئىپادىلەشكە ھەمدە ھازىرقى زامان جەمئىيىتىنىڭ رىتمىنى ۋە يېراق قەدىمكى دۇنيا بىلەن كەلگۈسى دۇنيادىكى سېھىرلىك ئېنېرگىيىنى ئىپادىلەشكە تىرىشقان.

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

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

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

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

3. ئىپادىزم شېئىرىيىتى ۋە ئۇنىڭ ۋەكىللىرى

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ئېنىقكى، ھېيمىنىڭ خىيالىي تۈيغۇلىرى ئېسكاتولوگىيىلىك① تۈسكە ئىگە.

---

① ئېسكاتولوگىيە (Eschatology) ـ ھەرقايسى دىنلاردىكى قىيامەتكە ئائىت دىنىي تەلىماتلار.

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

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

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

ئەدەبىيات ساھەسىنىڭ كۈچلۈك دىققەتنى قوزغىغان. ئۇنىڭ دۇنيادىن نەپرەتلىنىش ئىدىيىسى ۋە بەڭۈاشلارچە مۇئامىلىسىنىڭ باراـبارا ئاجىزلىشىشى ئۇنىڭ تەرجىمھالى «ئىككى ياقلىمىلىق تۇرمۇش» (1950) تا تولۇق ئەكس ئەتكەن. 50ـ يىللاردا يېزىلغان ئىككى شېئىرلار توپلىمى «دىستىللەش» (1953) ۋە «ئاخىرلىشىش» (1955) تا ئۇ يەنە ئۇمىدسىزلىك ۋە ئۆلۈم تېمىسىغا قايتىپ، يېگانىلىق، ۋەھىمە، تىڭىرقاش ۋە دۇنيادىن يىرگىنىش قاتارلىق مۇرەككەپ روھىي ھالەتلەرنى ئىپادىلىگەن.

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

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

4. فرانز كافكا ۋە كارىل چاپېك

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

بۇلاردىن باشقا «ئىپادىزمچى» دەپ ئاتاشقا تېخىمۇ لايىق كېلىدىغان، ئەمما تەسىرى ئانچە زور بولمىغان يازغۇچىلاردىن ئاۋستىرىيەلىك ئارنولت برونىن (Arnolt Bronnen, 1895 ـ 1959)، گېرمانىيەلىك كازىمىز ئېدشمىد (Kasimir Edschmid, 1890 ـ 1966) ۋە ئالفرىد دوبلىن (Alfred Doblin, 1878 ـ 1957) قاتارلىقلار ۋە باشقىلار بار.

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

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

هەقىقىي جەمئىيەتتىن ئايرىلىپ قالغانلىقىنى، پۈتكۈل ئىنسانىيەت بىلەن هېچقانداق ئالاقىسى يوقلۇقىنى چوڭقۇر هېس قىلغان.

ئۆسمۈرلۈك چاغلىرىدا ئۇ ئاق كۆڭۈل، گەپ ئاڭلايدىغان زېرەك بالا ۋە ياخشى ئوقۇغۇچى دەپ قارالغان. لېكىن ئۇ مەكتەپتىكى زالىملارچە قائىدە ـ تۈزۈم، رەھىمسىز دەرسلىك، ئۆلۈك هالدا يادلاش قاتارلىقلاردىن يىرگەنگەن. ئۇ قورامىغا يەتكەندىن كېيىن، ئۆزىنى سوتسىيالىزمچى ۋە ئاتېئىزمچى دەپ جاكارلاش ئارقىلىق جەمئىيەتكە بولغان ئېنىق قارشىلىقىنى ئىپادىلىگەن. ئۇ سوتسىيالىستلارغا چەكلىك هېسسداشلىق قىلغان، چېخ ئانارخىستلىرىنىڭ يىغىلىشلىرىغا قاتناشقان. كېيىنكى يىللاردا ئۇ زىئونىزمچىلارغا[1] قىزىققان ۋە هېسداشلىق قىلغان، بىراق، ئاشۇ چاغلاردىمۇ ئۇ يەنىلا سىياسىيغا ئارىلاشمايدىغان پاسسىپ كۆزەتكۈچى بولۇپ قېلىۋەرگەن.

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

---

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

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

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

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

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

شۇنداقلا هازىرقى زامان دۇنيا ئەدەبىياتىدىكى مۇھىم ۋە مەشھۇر ھېكايە.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

چاپېكنىڭ «قارا ئۇتوپىيە» ئىدىيىسى ئىپادىلەنگەن بولۇپ، كەشپىيات ۋە تېخنىكا تەرەققىياتىنىڭ كىشىلەرنىڭ غايەت زور قارشىلىقىنى قانداق كەلتۈرۈپ چىقىرىدىغانلىقى تەسۋىرلەنگەن. دراما «ھەممىگە قادىر ماشىنا ئادەم» (1912) دە ئادەملەر بىر ماشىنا ئادەم (ئۇنىڭ ئىسمى بولغان robot كېيىن خەلقئارا ئورتاق نامغا ئايلانغان) ياسايدۇ، ئۇ ئادەمگە قارىغاندا تېخىمۇ توغرا، تېخىمۇ ئىشەنچلىك، لېكىن ئۇزاق ئۆتمەي ئۇ ئادەملەرنى كونترول قىلىۋالىدۇ ھەمدە ئۆلۈم تەھدىتى سالىدۇ (گەرچە ئەڭ ئاخىردا ئادەملەر قۇتۇلۇپ قالغان بولسىمۇ). چاپېكنىڭ بۇنىڭغا ئوخشاش ئۇدارىدىكى ئەسەرلىرىدىن يەنە «مۇستەبىت زاۋۇت» (1922)، «بومبا» (1924)، «سەمەندەر پاراكەندىچىلىكى» (1936) قاتارلىقلار بار. ھەجۋى خام خىيال دراما سى «پەسكەش ئادەمنىڭ نەيرىڭى» (1921، يوسىف بىلەن بىللە يازغان) دە ئادەمنىڭ ئاچ كۆزلۈكىنى، تەكەببۇرلۇقىنى ۋە شەخسىيەتچىلىكىنى مەسخىرە قىلغان، ئادەم قىممىتىنىڭ نىسبىيلىكى ۋە تۇرمۇشقا ماسلىشىشنىڭ زۆرۈرلۈكىنى تەكىتلەنگەن. چاپېك دېموكراتىيىگە بولغان ئېتىقادى تۈپەيلىدىن ماساريكنى① قوللىغان ھەمدە ئۇنىڭ ئۇچۇن تەرجىمھال يازغان. ئاددىي تۇرمۇشنىڭ ئارقىسىغا يوشۇرۇنغان سىرلىق مۇددىئا ۋە ئۇنى ئېنىقلاش مەسلىسى چاپېكنىڭ ئەڭ پىشقان ئەسەرلىرىنىڭ باش تېمىسى بولۇپ ھېسابلىنىدۇ. ئۇنىڭ تىرلوگىيە رومانى مۇنداق ئۇچ تەرەپتىكى بىلىمنى ئىپادىلىگەن: «ھولدۇبار» (1933) دا ئادەمنىڭ ئۆز ھەرىكەت مۇددىئاسىغا بولغان غۇۋا ئېڭى بىلەن دۇنيانى چۈشەنگىلى بولماسلىق ئۆزئارا سېلىشتۇرۇلغان؛ «ئېقىش مىقدارى» (1934) دا ئوبيېكتىپ ھۆكۈمنىڭ سۇبيېكتىپ سەۋەبى چۈشەندۈرۈلگەن؛ «ئاددىي تۇرمۇش» (1934) تا «ئاددىي» ئادەمنىڭ ئۆزى تونۇغان «ئۆزلۈكى» ئىچىدىكى مۇرەككەپ خاسلىقى قېزىلغان. ئۇنىڭ رېئالىزملىق رومانلىرى «بىرىنچى قۇتقۇزۇش ئەتىرىتى» (1937، 1940) دە ئىتتىپاقلىقنىڭ زۆرۈرلۈكى

---

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

تەكىتلەنگەن؛ «ئاق كېسەل» (1937) دە ئالىيجاناب، ئەخلاقلىق بىر پاسىفىزمچىنىڭ① تراگېدىيىسى تەسۋىرلەنگەن؛ «ئانا» (1938) دا ياۋايى تاجاۋۇز چىلىققا قارشى قوراللىق كۈرەش ئاقلانغان.

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

5. ئىپادىلىنىم دراماتچىلىقى ۋە ئۇنىڭ ۋەكىللىرى

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

---

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

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

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

توسقان. دەل ۋېدېكىنىد ۋە ئۇنىڭدىن كېيىنكى گېرمانىيە ئىمپېرىيەسى يازغۇچىلىرى ۋىلىيام II جەمئىيىتىگە بىرلىكتە قاتناشقان ھۆجۇم قىلغان. ۋېدېكىندىمۇ شۇلارغا ئوخشاش ھاياتنىڭ كۇچىنى مەدھىيىلىگەن، شەكىل ئۆزگەرتىش ۋە ھەجۋى رەسىم ئۇسۇلىنى قوللىنىپ، ناتۇرالىزمغا ۋە رېئالىزمغا ئوچۇق - ئاشكارا قارشى تۇرغان. لېكىن ۋېدېكىند يەنىلا تىپىلەشتۇرۇش ئۇسۇلىنى ئىشلەتمىگەن: ئۇنىڭ بەكۇۋاشلىقى، ئۆز-ئۆزىنى بۇرمىلىشى ۋە كىنايىلىك ئەخلاقىي تەلىم-تەربىيىلىرى نۇرغۇنلىغان گېرمانىيە ئىمپېرىيەچى يازغۇچىلىرىنىڭ پايانى يوق مۇبالىغە قىلىش ئۇسۇلىدىن بەكلا پىراقتا ئىدى.

كارل ستېرنھايم (Carl Sternheim, 1878 - 1942) نىڭ دراملىرىدا شاكىلىنى تاشلاپ مېغىزىنى ساقلاپ قېلىش، تۇجۇپىلەپ پۇختىلاش ۋە كونا مۇقامنى تەكرارلاش قاتارلىقلارغا ھۆجۇم قىلىش كۇچلۇك ۋە ئۆتكۇر بولۇپ، رەھىمسىز ۋە دەل دەرىجىگە يەتكەن. ناۋادا ۋېدېكىندىنى بىر سوغۇق مەسخىرىۋاز ئەخلاقىي يازغۇچى دەپ قارىساق، ئۇنداقتا ستېرنھايم بىر ساپ، پېچەنە، ئەركىن، ئەمما رەھىمسىز ھۆجۇمغا ئاتلانغان يازغۇچى ئىدى. ناتۇرالىزمغا قارشى تۇرۇش جەھەتتە ئۇلار ئورتاقلىققا ئىگە. ئۇنىڭ ئەسەرلىرىدە پېرسونازلار تىپلاشتۇرۇلغان ھەمدە تىلغا پۇختا ئىشلەنگەن. ئۇ نېمىس تىلىدىكى ئاتالمىش «مۇتىۋەرلەرچە ئۇسلۇب» نى تىرىشىپ يېڭىپ، تاۋى نازۇكلۇق ۋە كونىلىقنى تاشلىۋەتكەن، بۇنداق قىسقارتىلغان تىل ۋە جۇملە قۇرۇلمىسى ناھايىتى ئاڭلىق ۋە ئىنتايىن ئۇنۇملۇك بولغان. بۇ خىل «تېلېگراما» شەكلىدىكى ئۇسلۇب 20- يىللاردا مەيدانغا كەلگەن «يېڭى ئوبىيېكتىۋىزم» خاھىشىدىن بېشارەت بەرگەن، لېكىن ئۇنى يەنىلا ئىپادىلىمچە دەپ ئاتاشقا بولىدۇ، چۈنكى ئۇ تاۋلانغان، ئابستراكتلاشتۇرۇلغان ۋە ناھايىتى كۇچلۇك.

كوكوشكانىڭ 1907- يىلىدىن 1908- يىلىغىچە يازغان دراملىرىدا دراماتىكلىقتىكى ھەقىقىي ئىنقىلاب ئالاھىدىلىكى ئىپادىلەنگەن. بۇ دراملار تاماشىبىنلارنى قاتتىق غەزەپلەندۈرگەن. خۇددى بىز 2- پاراگرافتا سۆزلىگەندەك، ئىپادىزم مەزگىلىدە ھەرقايسى سەنئەتكارلارنىڭ مۇناسىۋىتى 19- ئەسىردىكى باشقا سەنئەت ھەرىكەتلىرىگە قارىغاندا تېخىمۇ قويۇق بولغان. گەرچە كوكوشكانىڭ پۇتكۇل ئەسەرلىرىگە نىسبەتەن ئېيتقاندا، ئۇنىڭ دراملىرى ئانچە

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

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

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

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

بىراق، ئاسىيلىق مەركەزلىك ئىپادىلەنگەن درامىلا يەنىلا ۋاقىتلا

هازېنسلېۋې (1940 ـ 1890, Walter Hasenclever) نىڭ «ئوغۇل» ناملىق دراما سى بولۇپ، بۇ ئەسەر زوگېنىڭ دراما سىدىن كېيىن يېزىلغان، بىراق ئۇنىڭدىن بىر يىل بۇرۇن يەنى 1916ـ يىلى ئويىنالغان. خۇددى «قەلەندەر» گە ئوخشاش، هازېنسلېۋېنىڭ دراما سى شەكىل جەھەتتە ئەنئەنىۋى ئۇسۇلدىن پۈتۈنلەي قۇتۇلۇپ كېتەلمىگەن، بىراق، دراما دىكى نەسىر بىلەن قاپىيىسىز شېئىرنىڭ بىرىكمىسى كۆچلۈك ۋە روشەن خام خىيالنى هەمدە قىزغىنلىق ۋە مۇبالىغىگە بولغان تەكىتلەشنى ئەكس ئەتتۈرگەن. بۇ دراما دىكى پېرسوناژلارنىڭمۇ ئىسمى يوق. ئوغۇل ئۆز ئاتىسىنىڭ مۇستەبىتلىكى ئاستىدا تۇرىدۇ، بىر دوستى ئۇنى توختىماي تۇرمۇشقا پېتەكلەيدۇ، بۇ ئوغۇل نېتزشېچە ئازاب ۋە فرېئۇدچە تەلەپ بىلەن: «بىز پەقەت ئازغۇنلۇق ئېچىدىلا ياشاۋاتىمىز، رېئاللىق بىزنى گاڭگىرىتىدۇ!» دەپ ندا قىلىدۇ. ئۇ دوستلىرىنىڭ يارىدىمىدە بىر ئىنقلابىي تەشكىلاتقا كىرىدۇ، بۇ تەشكىلات ئاتا-بوۋىلارنىڭ ئۆلۈمىنى، ئۆزلۇكنىڭ رەھىمسىز بولۇشىنى ۋە هاراق ئىلاهى شادلىقىنى تەلەپ قىلاتتى. دوستلىرى ئۇنىڭغا بىر تاپانچا بېرىپ، ئاتىسىنى ئۆلتۈرۈشكە بۇيرۇيدۇ. ئاتا بىلەن بالا ئوتتۇرىسىدىكى قارشىلىق ئەڭ ئاخىرىدا ناهايىتى جىددىيلىشىدۇ، بىراق ئاتا كېسەل بىلەن ئۆلىدۇ.

ئانولد برونىنېنىڭ «ئاتىنى ئۆلتۈرۈش» (1915ـ يىلى يېزىلغان، 1922ـ يىلى زور پاتپاراقچىلىق ئىچىدە ئويىنالغان) تە قاتىللىق هەرىكىتى پەقەت ئۆچمەنلىك پارتلىغاندىلا قوللىنىلغان. بۇنىڭدا يېقىن ئۇرۇق ـ تۇغقانلار ئوتتۇرىسىدىكى زىناخورلۇق باش تېمىسىمۇ مۇهىم ئورۇندا تۇرىدۇ.

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

ئانتون ۋىلتگانس (1972 ـ 1881, Anton Wildgans) نىڭ «مەهشەر كۈنى» (1918ـ يىلى يېزىلغان) ناملىق دراما سىغا هازېنسلېۋېنىڭ «ئوغۇل»

ناملىق دراما‌سى ناھايىتى زور تەسىر كۆرسەتكەن. بۇ ئەسەر ياش باش پىرسوناژلىرنىڭ ئۆزئارا ئۆلتۇرۇشۇپ بىلەن ئاياغلاشقان. ئىلاھىي مۇناجاتقا ئوخشاش ئازاب دراما ئاخىرىدىكى ئۇچىغا چىققان ئەسەبىي قىزغىنلىق ئىچىدە ئەڭ يۇقىرى پەللىگە يەتكەن: «ئۇلار ئادەمنى ياراتتى، لېكىن ئادەم ئۇچۇن ئادەمنى يارىتمىدى، ئۇلار گۇناھكار!! ھوي! ھوي! ھوي!». «قاراڭغۇلۇقنىڭ ئەڭ چوڭقۇرىدىن ئاتىلىڭ ئاۋازى» ياڭرايدۇ: «ئەڭ ئاخىرقى كۇزىر، ئەڭ ئاخىرقى كۇزىر، ئەڭ ئاخىرقى كۇزىر!»، «پەلەكتىن چۇشكەن ۋەھىيسىمان ئاۋاز» جاكارلايدۇ: «ئەتە ـ مەھشەر كۇنى».

شۇنچە كۆپ دراما ئەسەرلىرىدە ئاتىلىڭ ئوبرازى ئىمتىيازغا، ئىنتىزامغا ۋە تەرتىپكە ۋەكىللىك قىلغان، بۇ خىل تەرتىپ ناھايىتى بىمەنە ۋە ئەڭ ئاخىرىدا بەربات بولىدۇ، چۇنكى ئۇ ياشلارنىڭ قىزغىن ھاياتىنى تۇنجۇقتۇرغان، ياشلار ھاياجانغا تولغان قۇچاقلاش ئارقىلىق ھەممىنى ئىگىلەشكە تەشنا. ئاتىلىڭ نوپۇزىغا بولغان تەنقىد يەنە ھەربىي مەكتەپ ۋە مائارىپ ئورگانلىرىغا بولغان تەنقىدنى ئۆز ئىچىگە ئالغان. گوتفرىد بېننىڭ دراما‌سى «ئىتالىك» 1914ـ يىلى «ئاق ياپراق» ژۇرنىلىدا ئېلان قىلىنغان. ئەسەرنىڭ ئاخىرىدا ئوقۇغۇچىلار پروفېسسورنىڭ كارنىيىنى سقىپ تۇرۇپ ئۇنىڭ بېشىغا ئۇرىدۇ ھەمدە: «بىز چۇشكە موھتاج، بىز ئەسەبىي شادلىققا موھتاج! ...» دەپ ۋارقىرايدۇ. بىراق، مۇشۇنىڭغا ئوخشاش نۇرغۇن ئەسەرلەردە تەسۋىرلەنگەن ئاسىيلىقنىڭ ئەملىيەتتە ھېچقانداق ئىجادىي مۇددىئاسى يوق بولۇپ، ئۇ ساپ ھالدىكى ئۆزلۇكنى ئىپادىلەش بىلەنلا چەكلەنگەن. ھاياتقا بولغان قىزغىن تەلەپ ئۆلۇم شادلىقىغا ئوخشاپ قالغان: ھاياتىي كۇچ نەزەرىيىسىنىڭ ساغلاملىقتىن دېرەك بېرىشى ناتايىن، ئۇ يەنە چوڭقۇر ئېنىقسىزلىقتىن ھەتتا نېرۋىنىڭ زىيادە سەزگۈرلۇكىدىن پەيدا بولۇشىمۇ مۇمكىن. بۇ خىل پوزىتسىيە ناھايىتى زور دەرىجىدە ئەجدادقا قايتىش ھادىسىسىنىڭ، بىر خىل ئۆتمۇشكە سېغىنىشنىڭ ۋە خەتەرلىك مۇقىمسىزلىقنىڭ گېرمانىيە تارىخىدا بارغانسېرى روشەنلەشكەنلىكىدىن دېرەك بەرگەن.

خۇددى مۇشۇ مەزگىلدە بارلىققا كەلگەن نۇرغۇن ئەسەرلەردە ئەقىلسىز زورلۇق كۇچ ئىپادىلەنگەنگە ئوخشاش «مەھشەر كۇنى» بىلەن كونفېلتىنىڭ

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

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

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

كۆچكه ۋه كەڭلىككه ئىگه ئىچكى خاهش ۋه خاسلىقنى تەرەققي قىلدۇرۇپ، ئەڭ يۇقىرى پەللىگه يەتكۈزگەن. 20- يىللارنىڭ باشلىرىدا ئىپادىزم خاهشى گېرمانىيىده مىسلىسىز ئەسەبىي دائىرىده كېڭەيگەن.

1914- يىلىدىن بۇرۇن ئىپادىزمچى دەپ ئاتالغان ياش ئەدىبلەر دائىم تىرىشىپ - تىرمىشىپ ئۆزىنىڭ ئىچكى هاياتىي كۆچىنى ئىپادىلەيدىغان يېگانه ئادەملەرنى تەسۋىرلىگەن، بۇ نۇقتىنى نېتزشېچه تەركىب دېيىشكه بولىدۇ. هېسسىياتنىڭ كۈچلۈك ئاشكارىلىنىشى داۋامىدا مەۋجۇتلۇقنىڭ ئەڭ ئالىي شەكلى خىره - شىره ئايان بولغان، شۇنىڭ بىلەن بىرگه، قىلچه ئەهمىيەتسىز هازىرقى زامان تۇرمۇشى ئەخلەت ئورنىدا رەت قىلىنغان. ۋاگنېراش سادالىرى تەرەپ - تەرەپتىن كۆتۈرۈلۈپ چىققان. خۇددى بىز 1- پاراگرافتا سۆزلىگەندەك، ئىپادىزمچىلارنىڭ ۋاگنېرىشى هەم ئەسەبىي شادلىقتىن هەم قاتتىق ئۇمىدسىزلىكتىن دېرەك بەرگەن. هېرمان بار (Herman Bahr, 1863 ـ 1934) نىڭ 1916- يىلى نەشر قىلىنغان «ئىپادىزم» ناملىق كىتابىدا بۇ خىل ۋەزىيەت مۇنداق خۇلاسىلەنگەن: «ئادەم ئۆز روهىنىڭ چوڭقۇر يېرىدىن ۋاگنېرماقتا، پۈتكۈل دەۋر غەلىته، قۇلاق - مېڭىنى يەيدىغان چىرقىراشقا ئايلىنىپ كەتتى. سەنئەت ۋاگنېرماقتا، ۋاگنېرغىنچه چوڭقۇر قاراڭغۇلۇققا ئىچكىرىلەپ كىرمەكته، قۇتۇلۇش ئۈچۈن ۋاگنېرماقتا، روه ئۈچۈن ۋاگنېرماقتا. مانا بۇ - ئىپادىزمدۇر».

يېڭى خام خىيال، يېڭى رېئاللىق ۋه يېڭى ئادەم كېرەك — بۇ ئۇلارنىڭ شوئارى. لېكىن بارلىق ياۋروپا دۆلەتلىرى قانلىق قورشاۋ ئىچىده قالغان. تالاپەت ناهايىتى ئېغىر بولغان. 1914- يىلىدىن 1918- يىلىغىچه گېرمانىيىلىك نۇرغۇنلىغان ئەدىبلەر ئۆلتۈرۈلگەن، ئۆزىنى ئۆلتۈرۈۋالغان ياكى ئۇرۇشتا ئۆلگەن. ئۇرۇشتىن كېيىن ئامان قالغان ياكى شۇتتسارىيىگه قېچىپ كەتكەن زىيالىيلار پەقەت ۋىلىيام II گېرمانىيىده تۇرغۇزغان تەرتىپىنى ئاغدۇرۇپ تاشلىغاندىلا، ئاندىن يېڭى بىر دۇنيانىڭ بارلىققا كېلىدىغانلىقىغا ئىشەنگەن. ئەلۋەتته، جاپا ـ مۇشەققەتمۇ ئېغىر سىناق بولغان، يېڭى قېرىنداشلارچه هېسسىيات ۋه ئىتتىپاقلىق شەكىللىنىشكه باشلىغان. بىراق، مەردانه ۋه بەهەيۋەت سۆزلەر بىلەن يېزىلغان، ئادەمنى ۋه ئىتتىپاقلىقنى ئۇلۇغلايدىغان

كۆپلىگەن ئەسەرلەر بارلىققا كەلگەن بولسىمۇ، لېكىن بەزى ساختا دەبدەبە ۋە يالغان شاد - خوراملىق بىلەن تولغان قىزغىن ئەسەرلەر بارغانسېرى ئەرزىمەس نەرسىلەرگە ئايلىنىپ قېلىپ، بۇلارغا قارشى ھالدا ئۆزگىچە خاسلىقىنى ۋە ئىپادىزم دراما‌چىلىقىنىڭ ئەڭ يۇقىرى پەللىسىنى يارالتقان گېئورگ كايزە ۋە ئېرنست تولللېر قاتارلىق گېرمانىيە دراماتورگلىرى ھەمدە ئىپادىزم دراما‌چىلىقىنىڭ ئامېرىكىدىكى مەشھۇر ۋەكىلى ئېۋگېنې ئونېل قاتارلىقلار ئارقا - ئارقىدىن مەيدانغا چىققان.

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

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

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

قاتارلىقلار.

كايزه ئەقىل بىلەن هاياجان يۇغۇرۇلغان تىل ئارقىلىق گېرمانىيە سەھنىلىرىدە ئۆزىنىڭ يېڭى ئاده‌م توغرىسىدىكى خام خىيالىنى يارانقان. ئۇنىڭ ئەسەرلىرىدە باشقىلارنىڭ ئەسەرلىرىدىكىگە ئوخشاش «ئاھ، ئاده‌م!» دېگەنده‌ك قايغۇلۇق نىدالار يوق، ئۇ ناھايىتى ئېنىق ۋە ماتېماتىكىغا ئوخشاش ده‌ل تەسۋىر ئارقىلىق ئاكتىپ قىزغىنلىقنى تەسۋىرلىگەن. ئۇنىڭ ئىجادىيىتى 1917-يىلىدىن 1923-يىلىغىچە ئۇنىڭ يۇقىرى پەللىگە يەتكەن، ده‌ل مۇشۇ مەزگىلده گېرمانىيە ئىپادىزم دراماسچىلىقى ئۇنىڭ گۈللەنگەن. ئاشۇ يىللاردا ئۇنىڭ 24 دراما‌سى گېرمانىيە سەھنىلىرىده ئويناڭان. كايزەنىڭ دراما‌لىرى ئالدى بىلەن ئىدىيە دراما‌سى بولۇپ، ئۇنىڭ پرېسلانغان، ئىزچىلسىز تىلى ئىدىيەۋى نۇقتىئىنەزەرلەرنىڭ توقۇنۇشىنى ئىپادىلەيدىغان مۇكەممەل قورالغا ئايلانغان. ئۇ ئۆز دراما‌لىرىدىكى دىئالوگلارنى رەھىمسىز ۋە پارلاق لوگىكىلىق كۈچ بىلەن يازغان. ئۇنىڭ ئەسەرلىرى تاماشىبىنلارغا لوگىكا جەھەتتىكى مۇقەررەر توقۇنۇش ۋە يېشىم ئارقىلىق هاياجانلىق روھلىنىش بەخش ئەتكەن. كايزە ئۇچۇن ئېيتقاندا، دراما ئىجادىيىتى مەلۇم بىر ئىدىيىنى ۋە ئۇنىڭ خۇلاسىسىنى قوغلىشىش بولۇپ، ئىدىيىمۇ ئوخشاشلا هاياجانغا ۋە هاياتي كۈچكە تولغان: ئۇنىڭ كۈچلۈك غايىزم ئىدىيىسى ئاده‌مىنىڭ قايتا تۇغۇلۇشىدىن ئىبارەت خام خىيالغا بىۋاستە يېتەكچىلىك قىلغان. كايزە ساختا نازىكەرەشمە ۋە قۇرۇق گەپ سېتىشنىڭ ناھايىتى خەتەرلىك ئىكەنلىكىنى تونۇپ يەتكەن. ئۇ تەسۋىرنىڭ روشەنلىكىده، مەردانە ۋە ئەۋرىشىم گۈزەللىكته چىڭ تۇرغان، ئۇنىڭ ئەسەرلىرىده تۇتۇقلۇق ۋە ساختىلىق يوق. مەشهۇر «تېلېگراما‌سى ئۇسلۇبى» ئەسەر باش تېمىسىنىڭ يالىڭاچ ماهىيىتىنى ۋە مۇتلەق چىنلىقىنى نامايان قىلىشقا مەجبۇرلىغان. بىراق، سوغۇق بىر يالقۇن ئۇنىڭ ئەسەرلىرىنىڭ چوڭقۇر قېتىدا كۆيۈپ تۇرغان، ئاده‌مىنىڭ توۋا قىلىشتىن ئىبارەت ئاخىرقى زۆرۈرىيەتكە بولغان ئىشەنچىسى ئىچىده لاۋۇلداپ تۇرغان. كايزە ئۇچۇن ئىجتىمائىي ئىسلاهات غايىسى ئانچە مۇهىم هېسابلانمىغان: جەمئىيەت ئۆزگىرىشتىن بۇرۇن، چوقۇم نېتزشېچە ئۆز-ئۆزىنى يېڭىشنى ۋە روهىي جەهەتته قايتا تۇغۇلۇشنى بىرىنچى ئورۇنغا قويۇش كېرەك. ئۇنىڭ ئەسەرلىرىده

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

ئېلان قىلغان. بىر مەزگىل هوللىۋود ئۇچۇن كىنو سىناريىسى يېزىپ بېرىپ يۈرگەن باققان، لېكىن بۇ خىزمەت قىسقا ۋە كۆڭۈلسىز بولغان. تولىبر قاتتىق نامراتلىق ئىچىدە ئۆز دراماتىرىنىڭ ۋاقتى ئۆتكەنلىكىنى هېس قىلغان، ئۇ يەنە ئايالى بىلەن ئاجرىشىپ كەتكەن. 1939 - يىلى 5- ئاينىڭ 22- كۈنى نيۇيورك شەهىرىنىڭ مانخاتتان مېهمانسارىيىدا ئۆزىنى ئېتىپ ئۆلتۈرۈۋالغان.

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

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

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

ئۇرۇشتىن كېيىن، فرىدرىخ بىر هەيكەلتاراش سۈپىتىدە غايەت زور غالىبىيەت هەيكىلىنى ياساشقا قاتنىشىدۇ، بىراق ئۇ ئۇرۇشتا يارىلانغان ناهايىتى

بىچاره ئىككى ئادەمنى كۆرۈپ قالتىس زەربىگە ئۇچرايدۇ: ئۇ ھەيكەلنى چېقىپ تاشلايدۇ.

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

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

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

يۆنىلىشكە ئايلانغان. بىراق، توللىرنىڭ سىياسىي غايىسى ۋە روھىي ئاساسى ناھايىتى كۆچلۈك بولغان. بۇنىڭ بىلەن، ئۇنىڭ ئۆز ئەتراپىدا ئەملىي يۆز بەرگەن تارىخىي ۋەقەلەردىن بەرباتلىق ھېس قىلىشىمۇ مۇقەررەرلەشكەن. 1919- يىلىنىڭ دەسلەپكى بىرنەچچە ھەپتىسىدە سوۋېت جۇمھۇرىيىتى مىۇنخېندا قۇرۇلغاندا، توللىرغا نىسبەتەن، ئۇ يېڭى بىر دۇنيادىن دېرەك بەرگەن، بىراق ئۇنىڭ رەھىمسىز باستۇرۇلۇشى ھەرخىل ئۇتوپىيىلىك ئۇمىدلەرنى يوققا چىقارغان.

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

ئېۇگېنې ئونىل (Eugene O'Neill, 1889 ـ 1953) ئامېرىكا ھازىرقى زامان دراماسچىلىقىنىڭ ئاتىسى دەپ ئاتالغان مەشھۇر دراماتورگ، ئىپادىزم دراماسچىلىقىنىڭ ئامېرىكىدىكى ئەڭ يۇكسەك نەتىجىسىگە ۋەكىللىك قىلىدىغان بۇيۇك سەنئەتكار. ئۇ ئۇچ قېتىم ئامېرىكا پۇلىزېر مۇكاپاتىغا ئېرىشكەن، 1936- يىلى نوبېل ئەدەبىيات مۇكاپاتىغا ئېرىشكەن. ئۇنىڭ ئىجادىيىتى ھازىرقى زامان دۇنيا دراماسچىلىقىغا، بولۇپمۇ بىمەنە دراماسچىلىقىغا ئېقىم بولچەرلىگۈسىز تەسىر كۆرسەتكەن. ئۇنىڭ تىرىشچانلىقى نەتىجىسىدە ئامېرىكىنىڭ دراماسچىلىق ئىشلىرى 20- ئەسىرنىڭ 20- يىللىرىدا زور تەرەققىياتلارغا ئېرىشىپ، پروزا، رەسىمچىلىك، مۇزىكا، شېئىرىيەت قاتارلىق سەنئەت تۈرلىرى بىلەن تەڭ قاتاردا تۇرىدىغان مۇھىم سەنئەت شەكلىگە ئايلانغان. ئۇنىڭدىن بۇرۇن ئامېرىكا سەھنىلىرىنى چاكىنا ھەجۋى دراملار ناپلاپ كەتكەن بولۇپ، ئونىل تىياتىرخانىلار ئەستايىدىل ئىدىيىلەرنى ئىپادىلەيدىغان ئورۇن بولۇشى كېرەك، دەپ قارىغان. ئۇ ئورمۇشتىكى ئازاب ـ ئوقۇبەتلەرنى چوڭقۇر ھېس قىلغان بولغاچقا، ھازىرقى

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

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

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

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

يۇزلەنگەن، ھەرخىل تېمىلارنى چوڭقۇر قېزىپ، خىلمۇ خىل ئىسپاداتلەش ئۇسۇللىرىنى ئەملىيلەشتۈرگەن. ئۇ يالغۇز ئىسپاداتزملىق دراما ماھارىتىنى پۇختا ۋە ئەپچىل قوللىنىپلا قالماي، يەنە دادىل ئىزدىنىپ ۋە يېڭىلىق يارىتىپ، ھازىرقى زامان دراماتچىلىقىدىكى بارلىق ئۇسلۇبلارنى ۋە ھەرقايسى ئىقىملارنىڭ ئارتۇقچىلىقلىرىنى دېگۈدەك ئۆز ئىجادىيىتىگە سىڭدۈرۈۋەتكەن. مەسىلەن، ئۇ ئالمان ئېقىنى، ستىرىئو قۇرۇلما، سىمۋول، خىيالىي مۇبالىغە، مونولوگ ۋە ياندىشما مونولوگ قاتارلىقلارنى بىرىكتۈرۈپ، ئاجايىپ مول ۋە مۇرەككەپ خاسلىق شەكىللەندۈرگەن. بۇ مەزگىلدىكى ئاساسلىق ئەسەرلىرى: «ئوپۇقنىڭ نېرىسىدا»، «ئانا كرىستى»، «ئىمپېراتور جونېس»، «ئورانگوتان»، «قارىياغاچ دەرىخى ئاستىدىكى ھەۋەس»، «ئۇلۇغ ئىلاھ بروۋن»، «ئاجايىپ قىستۇرما كۇي»، «ماتەم»، «ئاھ، جەزىرە!» قاتارلىقلار. بۇ ئەسەرلەرنىڭ ئىچىدە «ئانا كرىستى» بىلەن «ئاجايىپ قىستۇرما كۇي» ئايرىم-ئايرىم ھالدا 1931- يىلى ۋە 1928- يىلى پۇلىزېر مۇكاپاتىغا ئېرىشكەن. «قارىياغاچ دەرىخى ئاستىدىكى ھەۋەس» ناملىق دراما ئونىل تۇنجى قېتىم ناھايىتى مۇۋەپپەقىيەتلىك ھالدا يۇنان تراگېدىيىلىرىدىكى مەزمۇنلارنىڭ كىشىلەرنىڭ تۇرمۇشىدا روشەن ۋە مۇقەررەر ھالدا قايتا نامايان بولغانلىقىنى ئەكس ئەتتۈرگەن. يۇقىرىقى ئەسەرلەر دۇنياغا كەلگەندىن كېيىن، ئونېلنىڭ دراملىرى پۈتكۈل دۇنيا مىقياسىدا شېكسپىر بىلەن شاۋ (George Bernard Shaw, 1856 ـ 1950) دىن قالسىلا ئەڭ كۆپ تەرجىمە قىلىنغان ۋە ئەڭ كۆپ ئوينالغان. ئونېلمۇ 20- ئەسىردىكى ئەڭ بۈيۈك دراماتورگلارنىڭ بىرى بولۇپ قالغان.

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

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

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

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

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

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

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

ئۇنىڭ «F6 چوققىسىغا چىقىش» نامىلىق ئوپېراسىي قاتارلىقلار بار.

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

ئۇيغۇر كتاب توربېكىتى www.uyghurkitap.com

يەتتىنچى باب

ھالقىما رېئالىزم

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

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

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

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

1. ھالقىما رېئالىزمنىڭ مەنبەلىرى

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ئىدىيىمىزنى قامال قىلىۋالىدۇ، بىز ئۆزلۈك باشقا بىر شەكىلدە مەۋجۇت بولۇپ تۇرىدىغان دەل ۋاقىتنى ئېنىق بېكىتەلمەيمىز. بۇ بىر ناھايىتىى غۇۋا، ئاستا-ئاستا يورۇيدىغان تونېل، تونېلنىڭ سايىسى ۋە زۇلمەت ئىچىدە ئەئراف① تا تۇرىدىغان ئاشۇ روھلارنىڭ قېتىپ قالغان، تاتارغان چىرايلىرى ئايان بولىدۇ. ئاندىن بۇ كۆرۈنۈشلەر روشەنلىشىدۇ. يېڭى بىر نۇر ئاشۇ غەلىتە خىيالىي سايىلەرنى يورۇتىدۇ ھەمدە ئۇلارنى ھەربىرىنى تەلەندۇرۇشكە باشلايدۇ. روھنىڭ دۇنياسى بىزگە ئېچىلىدۇ». ئۇ چۈش ئارقىلىق ھەمدە چۈش ئىچىدىن ئۆزىنىڭ غايىۋى دۇنياسىنى، ساپ مۇھەببىتىنى ۋە ئەبەدىي شادلىقىنى تاپقان. ئۇنىڭ ئەسەرلىرىدە رېئال تۇرمۇش بىلەن چۈش كۆرۈنۈشلىرى بىر-بىرىگە سىڭىپ گارمونىيىلىققا ئېرىشكەن. ئىككىسىنىڭ ئوتتۇرىسىدىكى بىر-بىرىگە ئايلىنىش جەريانى ناھايىتى يەڭگىل ۋە تەبئىي بولغان. شۇنىڭ بىلەن بىرگە، نېرۋال يەنە چۈش كۆرۈنۈشلىرىگە ماس كېلىدىغان تىل ئارقىلىق ھەقىقىي ئىشلارنى ۋە چىن پېرسونا ژلارنى يارىتقان. دەل مۇشۇنداق يۇكسەكلىككە يەتكەن تىل ماھارىتى تۇپەيلىدىنلا، ئۇنىڭ ئەسەرلىرى سېھرىي كۈچكە تولغان. مانا مۇشۇ نۇقتىدىن ئېيتقاندا، نېرۋال ئاللىقاچان بىر ھالقىما رېئالىزمچى ئىدى.

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

---

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

چوقۇنۇشتىن چوقۇم ئېھتىيات قىلىش كېرەك، ئۇلار قانچىلىك بۇيۇك بولسىمۇ مەيلى. پەقەت بىر ئادەم بۇنىڭ سىرتىدا: لوتىرىئامون. مەن ئۇنىڭدىن باشقا يەنە كىمنىڭ ئۆزى بېسىپ ئۆتكەن يولدا ئىسسىق ئىز قالدۇرغانلىقىنى تېخى كۆرمىدىم» . ئەمەلىيەتتە، لوتىرىئامونىنىڭ «مالدورورنىڭ ناخشىسى» (1869) ناملىق ۋەكىل ئەسىرىگە بولغان چوقۇنۇش بريتون، ئاراگون، سۇپو قاتارلىق تۇنجى تۇركۇمدىكى هالقىما رېئالىزمچىلارنى 1918- يىلى بىر يەرگە جەم قىلغان. سۇپو ئۆز ئەسلىمىسىدە بۇ ئەسەرنىڭ بۇ ئۇچ ئادەمنى قانداقلارچە بىرلا ۋاقىتتا ئەسىر قىلىۋالغانلىقىنى تەپسىلىي بايان قىلغان. هالقىما رېئالىزمچىلارنى مەستانە قىلغىنى لوتىرىئامون ئەسەرلىرىدىكى ئاڭسىز يېزىقچىلىق بولغان: ئۇ ئەقىلنىڭ ۋە تىل قائىدىلىرىنىڭ كونتروللۇقىغا پۈتۈنلەي ئۇچرىمىغان. بىر قاتار تەسەۋۋۇر، هېسسىي ئۇقۇم ۋە خىيالىي تۇيغۇلار ئۇنىڭ شېئىرلىرىدا ئۇزۇلمەي ئوقچۇپ تۇرغان. ئۇ قىلچە ئىككىلەنمەيلا بارلىق ئەنئەنىۋى ئوبرازلارنى بۇزۇپ تاشلىغان. ئۇنىڭ ئەسەرلىرىدە كۈتۈش يوق، قوبۇل قىلىش يوق، هەرقانداق پاسسىپ ياكى ئۆزگەرمەس نەرسىلەر يوق. كىتابخانىلار باشتىن-ئاخىر ئۆزگىرىشنى ۋە غەلىيانىنى هېس قىلىدۇ، باسقىلى بولمايدىغان هاياتىي كۈچنى ۋە ناهايىتى تېز رىتىمنى هېس قىلىدۇ. لوتىرىئامونىنىڭ قارىشىچە، ئەدەبىياتنىڭ ئىپادىلەش كۈچى تۇرمۇشتىن هالقىپ كەتكەن بولىدۇ، شائىرلار كۈندىلىك تۇرمۇشنى ئەمەس بەلكى روهىي تۇرمۇشنى ئۆزىنىڭ ئوبيېكتى قىلىشى لازىم. مۇشۇنداق ئىجاد قىلىنغان ئەسەرلەر ئاكتىپ ۋە ئىجادىي تەسەۋۋۇرنى قوزغىيالايدۇ، بۇ يالغۇز ئاپتورلارنىلا ئەمەس، بەلكى كىتابخانىلارنىمۇ ئۆز ئىچىگە ئالىدۇ. بريتون هالقىما رېئالىزمچىلار لوتىرىئامونىدىن ئۆگەنگەن ئاساسلىق نەرسىنى يېغىنچاقلاپ مۇنداق دېگەن: «شېئىرنىڭ بەزى تەرەپلەردە ئالدىدا مېڭىشى كېرەكلىكىنى بىز ئەمدى بىلدۇق» . لوتىرىئامون كۈندىلىك تۇرمۇشتىكى تىلدىن پايدىلىنىپ، ئەسەرلىرىنى يېزىپ چىققىلى بولمايدىغانلىقىنى هېس قىلغان. ئۇ تىل قانۇنىيەتلىرىنى ئاڭ پائالىيەتلىرىگە ئۇيغۇنلاشتۇرۇشقا تىرىشقان. يېڭى سۆزلەرنى ئىجاد قىلىش، كونا سۆزلەرگە يېڭى مەنە يۈكلەش، هەتتا سۆزلەرنى خاتا ئىشلىتىش قاتارلىق ئۇسۇللار ئارقىلىق ئادەمنىڭ ئىچكى دۇنياسىنى

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2. ھالقىما رېئالىزمنىڭ تەرەققىياتى

1. دادائىزم: تەييارلىق باسقۇچى

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

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

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

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

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

يەنە فرانسىيەلىك شائىر پائۇل ئېلۇئار، رەسسام ۋە شائىر فرانسىس پىكابىئا (Francis Picabia, 1879 ـ 1953)، يازغۇچى ربېمون دېساينى، گېرمانىيەلىك رەسسام ماكس ئېرنست (Max Ernst) قاتارلىقلارمۇ بۇ گۇرۇپپىغا قاتناشقان. شۇنىڭ بىلەن «ئەدەبىيات» ژۇرنىلىمۇ دادائىزمنىڭ ئورگان ژۇرنىلىغا ئايلانغان، كۆپلىگەن تارماق ئېقىنلار بىرلىشىپ، دەبدەبىلىك دادا ھەرىكىتىنى شەكىللەندۈرگەن. ئەدەبىياتنى ئاساس قىلغان پارىژ دادا ھەرىكىتى ناھايىتى تېزلا پۈتۈن دۇنيا دادا ھەرىكىتىنىڭ غولى بولۇپ قالغان.

1920ـ يىلى 1ـ ئاينىڭ 23ـ كۈنى «ئەدەبىيات» ژۇرنىلى تۇنجى قېتىملىق دادا كېچىلىكى ئۆتكۈزگەن. 2ـ ئايدا ئۇلار 30 نەچچە ئادەمنى تەشكىللەپ «مۇستەقىل سالون» دا دوكلات يىغىنى ئۆيۈشتۈرغان. بۇ يىغىندا ئاراگون خىتابنامە ئېلان قىلىپ مۇنداق دېگەن: «رەسساملار كېرەك ئەمەس، ئەدەبىياتچىلار كېرەك ئەمەس، مۇزىكانتلار كېرەك ئەمەس، ھەيكەلتاراشلار كېرەك ئەمەس، دىن كېرەك ئەمەس ... جاھانگىرلىك كېرەك ئەمەس، ئانارخىزم كېرەك ئەمەس ... ئارمىيە كېرەك ئەمەس، ساقچى كېرەك ئەمەس، ۋەتەن كېرەك ئەمەس، بولدى بەس، بۇ كالۋالنقلارنىڭ ھېچقايسىسى لازىم ئەمەس، ھېچنېمە يوق، يوق، يوق، يوق».

دادائىزم دەسلەپتە كەلگۈسىزم قاتارلىق ئاۋانگارد ئېقىملارنىڭ تەسىرىگە ئۇچرىغان، بىراق ناھايىتى تېزلا ئومۇميۈزلۈك نەھىلىزمغا ئايلىنىپ كەتكەن. دادائىزمچىلار بارلىق قىممەت قاراشلىرىنى ئىنكار قىلغان: ئەقىل، ئىلىم-پەن، لوگىكا، دىن، سىياسىي، ئېتىكا، ئائىلە، ھەتتا تىل ۋە ئەسلەرمۇ ئۇلارنىڭ ھۇجۇم نىشانىغا ئايلانغان. ئۇلار بارلىق ئەدەبىيات ـ سەنئەت شەكىللىرىنى، ھەتتا ھەرقانداق ئەدەبىي تەنقىدنى، جۇملىدىن دادائىزمنىڭ ئۆزىنىمۇ ئىنكار قىلغان. ئۇلارنىڭ قارىشىچە، ئەدەبىيات-سەنئەت ئىدىيىسىز بولۇشى، خۇددى بوۋاقلار چىقارغان مەنىسىز ئاۋازلاردەك ساپ بولۇشى لازىم. شۇڭا، ئۇلار جۆيلۈشكە ئوخشاش تىل ۋە غەلىتە ئوبرازلار ئارقىلىق ئاجايىپ ـ غارايىپ نەرسىلەرنى ئىپادىلىگەن. ئادەمنى ۋەھىمىگە سالىدىغان تەسەۋۋۇر ئىچىدە ئۆزلىرىنىڭ تالانتىنى نامايان قىلغان. چارانىڭ سۆزى بىلەن ئېيتقاندا «بىزنىڭ ھەرىكىتىمىزگە يېتەكچىلىك قىلىدىغان پرىنسىپ دەل

‹هەممىنى بۇزۇش› ، بىراق ئۇنىڭ قىممىتىمۇ دەل كىشىنكى ئىشلار ئۈچۈن يول تازىلاشتا» . ئۇلار رۇسىيىلىك ئىنقىلابىي قۇتراتقۇچى، 19- ئەسىر ئانارخىزمنىڭ ئاساسلىق تەشۋىقاتچىسى باكۇنىن (1876 ـ 1814 ,M . A . Bakunin) نىڭ «بۇزۇش — ئىجادىيەت دېمەكتۇر» دېگەن شوئارىنى ئۆزىنىڭ يېتەكچى پرىنسىپى قىلغان. چارا «دادانىڭ 7- خىتابنامىسى» دا: «هەممە ئادەم نەرە تارتسۇن: بىتچىت قىلىش خاراكتېرلىكى، ئىنكار قىلىش خاراكتېرلىكى بۇيۇك بىر خىزمەتنى تاماملاش لازىم. چۆرۈپ تاشلايلى، سۈپۈرۈپ تاشلايلى» دېگەن. ئۇلارنىڭ قارىشىچە، مۇئەييەنلەشكەن نەرسىلەرنىڭ هەممىسىنى بىكار قىلىش كېرەك، پەقەت ئىختىيارىيلىقلا تۇرمۇشنى هەقىقىي ئەكس ئەتتۈرەلەيدۇ، ئۇ هەممىدىن ئۈستۈن تۇرىدۇ. «1918- يىلىدىكى خىتابنامە» دە داداغا مۇنداق ئىنىقلىما بېرىلگەن: «ئەركىنلىك: دادا، دادا، دادا، چىدىغىلى بولمايدىغان ئازابلىق چىرقىراش، بارلىق قارىمۇقارشى، زىددىيەتلىك، غەلىتە، بىمەنە ۋە مەنتىقىسىز نەرسىلەرنىڭ بىرىكمىسى: مانا بۇ هايات» . دېسايىنى مۇنداق دېگەن: «گۈزەل دېگەن نېمە؟ بەتبەشىرە دېگەن نېمە؟ بۇيۇك، كۆچلۈك، ئاجىز دېگەن نېمە؟ ... بىلمەيمەن. مەن دېگەن نېمە؟ بىلمەيمەن، بىلمەيمەن، بىلمەيمەن، بىلمەيمەن» .

دادائىزم ئېقىمىدىكىلەر ئۆز قارىشىلىقىنىڭ دەسلەپكى مەزگىللىرىدە ئۆزلىرىنى هەقىقەتەنمۇ ئىستىقباللىق پائالىيەتچىلەر دەپ قارىغان، بىراق ئۇلارنىڭ نىھىلىزملىق مەيدانى ئۇلارنىڭ پائالىيەت دائىرىسىنى قاتتىق چەكلەپ قويغان. دادانىڭ خىتابنامە، تەشۋىقات ۋارىقى ۋە كۆرگەزمىلىرى هەقىقەتەن خېلى تەسىر قوزغىغان، هەتتا كۆچلۈك داغدۇغا پەيدا قىلغان، بىراق ئاشۇ ۋارقىراش ـ جاقىراشلار هۇجۇم ۋە ئىنكار قىلىش دائىرىسىدىن هالقىپ كېتەلمىگەن. ئۇلار ئەسلىدىنلا مەسىلە هەل قىلىشنى ئويلىمىغان بولغاچقا، هېچقانداق نەتىجىلەرگىمۇ ئېرىشەلمىگەن. ئۇلار ئۆزلىرى ئويلىيالىغان هەر خىل ۋاستىلار ئارقىلىق سىياسىينى ۋە ئىجتىمائىي تۈزۈمنى تەنقىد قىلغان، هەرخىل ئەنئەنىۋى ئېتىكا ۋە ئېستېتىكا قاراشلىرىنى مەسخىرە قىلغان. ئۇلار ئەخلەتلەردىن رەسىم ئىجاد قىلغان، داۋنچىنىڭ «مونا لىزا» نامىلىق

رەسىمدىكى مونا لىزاغا بۇرۇت سىزىپ قويغان، ھەرخىل ماشىنا نۇسخىلىرىنى سىزىپ، ئىلىم-پەننى مازاق قىلغان. ئۇلار ھەممىنى ئىنكار قىلغان، ھەتتا ئۆز مەۋجۇتلۇقىنىمۇ ئىنكار قىلغان. ئۇلار ئۆز پرىنسىپىنى چىقىش قىلىپ، مۇنداق يەكۈن چىقارغان: «دادا ئەزەلىي ھالدا، يەنى كۆزنى يۇمۇپ تۇرۇپ، گۇماننى ھەرىكەتنىڭ ئالدىغا قويىدۇ، ھەممە نەرسىنىڭ ئەڭ ئۇستىگە قويىدۇ، دادا ھەممىدىن گۇمانلىنىدۇ ... ھەقىقىي دادا ئېقىمى داداغا قارشى تۇرىدۇ». شۇنداق دېيىشكە بولىدۇكى، دادا ئۆزىنىڭ مەيدانغا كەلگەنلىكىنى ئېلان قىلىش بىلەن بىرلا ۋاقىتتا، ئۆزىنىڭ مۇقەررەر ھالدا يوقىلىدىغانلىقىنىمۇ جاكارلىغان.

شۇنى كۆرسىتىپ ئۆتۈش كېرەككى، دادا ئېقىمىنىڭ كۆپلىگەن ئەزالىرى باشتىن تارتىپلا ھەقىقىي مەنىدىكى دادائىزمغا ئەمەل قىلمىغان. پارىژ دادا ئېقىمىنىڭ ئىچكى قىسمىدا ناھايىتى تېزلا بەزى چوڭ ئىختىلاپلار كۆرۈلگەن. مانا مۇشۇ ئىختىلاپلار كەلگۈسىدىكى ھالقىما رېئالىزمچىلار بىلەن چارا باشچىلىقىدىكى ساپ دادائىزمنىڭ بۆلۈنۈشىنى كەلتۈرۈپ چىقارغان. 1921-يىلى بۇ ئىختىلاپلار بارغانسېرى كەسكىنلەشكەن. چارا ناھايىتى جاھىللىق بىلەن نەھىلىزمنى تەشەببۇس قىلىپ، بارلىق ئەنئەنىۋى مەدەنىيەتنى، بارلىق ئىجتىمائىي تەرتىپنى ۋە بارلىق يېڭى دوگمىلارنى بىكار قىلىشتا چىڭ تۇرغان. برېتون گەرچە ئەنئەنىۋى مەدەنىيەتكە قارشى تۇرسىمۇ، لېكىن ئۇ بودېلىر قاتارلىق مودېرنىزمچى شائىرلارنىڭ نەتىجىلىرىنى مۇئەييەنلەشتۈرۈش ھەمدە ئۇلارغا ۋارىسلىق قىلىش ۋە ئۇلارنى راۋاجلاندۇرۇش كېرەك، دەپ قارىغان. بۇنىڭدىن باشقا ئۇلاردا ئەمەلىي ھەرىكەت جەھەتتىمۇ ئىختىلاپ تۇغۇلغان. برېتون پەقەت ۋاقىراپ - جاقىراپ ئەمەلىي ھەرىكەت قوللانمىغاندا، ئەنئەنىۋى مەدەنىيەتنى ئاغدۇرۇپ تاشلىغىلى بولمايدۇ، دەپ ھېسابلىغان. شۇنىڭ بىلەن ئۇلار فرانسىيە ئەنئەنىۋى ئەدەبىياتىنىڭ ۋەكىل يازغۇچىسى ماۋرىس بارىس (Maurice Barrec, 1862 - 1923) نى سىمۋوللۇق ھالدا ئوچۇق سوت قىلىش ئارقىلىق پۈتكۈل ئەنئەنىۋى ئەدەبىيات - سەنئەتنى تەنقىد قىلماقچى بولغان. بۇ سوت 1921- يىلى 5- ئاينىڭ 13- كۈنى پارىژ «ئىلىم-پەن سارىيى» دا ئېچىلغان. برېتون قاتارلىقلار سودىيە، زاسېداتېل، ئادۋوكات قاتارلىق

كىشىلەر قىياپەتسىزدە ياساڭغان، ئۇلار بارىدىغان مودىلىنى سوت مەيدانىغا كۆتۈرۈپ كىرىپ سوراق قىلغان. بىر نەچچە سائەتلىك سوراقتىن كېيىن، ئۇلار بارىدىغان «روھىي بىخەتەرلىككە خەۋپ يەتكۈزۈش جىنايىتى» ئۆتكۈزگەن دەپ ئېلان قىلغان. بىراق، شۇ يىلى دادا ھەربىكىتىدىن ئاللىقاچان زىيىككەن پارتىز ئۇنىۋېرسىتېتىنىڭ ئوقۇغۇچىلىرى دادانىڭ سىمۋولى بولغان قەغەز ئادەمنى سېپىنا دەريا سىغا تاشلاپ «تۇنجۇقتۇرۇپ ئۆلتۈرگەن».

ئەمەلىيەتتە، 1919- يىلىدىن باشلاپ، بريتون، ئاراگون ۋە سۇپو قاتارلىقلار ئاپتوماتىك يېزىقچىلىق، ھىپنوزلۇق قاتارلىق بەزى ھالقىما رېئالىزملىق تەجرىبىلەرگە تۇتۇش قىلغان. 1922- يىلى 4- ئاينىڭ 1- كۈنى «ئەدەبىيات» ژۇرنىلىدا بريتوننىڭ «ھەممىنى چۆرۈپ تاشلاش» نامىلىق ماقالىسى ئېلان قىلىنغان. ماقالىدە بريتون ئۆز ھەمراھلىرىنى «دادانى چۆرۈپ تاشلاش» قا چاقىرغان. كەلگۈسىدىكى ھالقىما رېئالىزمچىلار دادانىڭ مەڭگۈ بىر ئىزدا توختاپ قېلىشقا ئۇرۇنغانلىقىنى ۋە ئۇنىڭ پائالىيىتىنىڭ پەقەت نازارلىق ۋە قارشىلىقنى ئىپادىلەش بىلەنلا چەكلىنىپ قالغانلىقىنى ئەيىبلىگەن. ئۇلار قاتمال، سۇپىتى ئۆزگەرگەن، چۈشكۈن كونا جەمئىيەت بىلەن ئۇزۇل-كېسىل ئادا - جۇدا بولۇش ھەقىقەتەن زۆرۈر، بىراق بۇنداق ئادا-جۇدا بولۇش پەقەت يېڭى دۇنيانى تونۇشنىڭ بىر تەييارلىق باسقۇچى بولۇشى كېرەك، دەپ قارىغان. ئۇلار ھالقىما رېئاللىققا بولغان ئاڭلىق قوغلىشىشنى نىھىلىزملىق قۇرۇق دەبدەبە ۋە نەتىجىسىز قارشىلىقنىڭ ئورنىغا دەسستىشكە بەل باغلىغان. بريتون يادرولۇقىدىكى، ئاراگون، ئېلۇئار، سۇپو، بارون (Jacques Baron, 1905 -)، دېسنوس، ئېرنست، ئۇنىك (Pierre Unik, 1910 - 1945)، ۋىتراك قاتارلىقلاردىن تەركىب تاپقان يېڭى بىر گۇرۇھ شەكىللەنگەن. ئۇلار يوشۇرۇن ئاڭنى ئۆزلىرىنىڭ ئەڭ مۇھىم ئىزدىنىش نىشانى قىلغان. 1922- يىلىدىن 1924- يىلىغىچە، ئۇلار «ئەدەبىيات» ژۇرنىلى ئارقىلىق ئۆزلىرىنىڭ كۆزقاراشلىرىنى بايان قىلغان. بۇ پائالىيەتلەر دادا ئېقىمىنىڭ پارچىلىنىشىنى تېزلەتكەن. 1924- يىلى دادا ئېقىمى ئەمەلىيەتتە ئاياغلاشقان. 1929- يىلى چارامۇ ھالقىما رېئالىزم سېپىگە قوشۇلغان.

شۇنى كۆرسىتىش زۆرۈركى، ھالقىما رېئالىزم ھەرىكىتى دادائىزمنىڭ تەرەققىيات جەريانىدا بارلىققا كەلگەن، دادا ئېقىمىنىڭ نۇرغۇنلىغان ئىپادىلەش ۋاستىلىرىگە ۋارىسلىق قىلغان. مەسىلەن، ئۇلارمۇ داداچىلارغا ئوخشاشلا تام گېزىتى چىقىرىپ ئاممىۋى پىكىر قوزغىغان، خەت تىزىش ئۇسۇلىنى ئۆزگەرتىپ ئاجايىپ ئۇنۇم پەيدا قىلغان، ئۆزىگە قارشى ئېقىمدىكىلەرنىڭ يىغىلىشلىرىغا بېرىپ مۇنازىرە قىلغان، ھەتتا شاۋقۇن كۆتۈرۈپ پاتپاراقچىلىق تۇغدۇرغان، ھەرخىل كۆرگەزمىلەردە ئاجايىپ - غارايىپ قۇراشتۇرمىلار ئارقىلىق ئادەمنىڭ ئەقلىنى لال قىلىدىغان كەيپىيات يارىتقان. شۇڭا دادائىزم بىلەن ھالقىما رېئالىزمنى ئىككى ئېقىم سۈپىتىدە بەك كەسكىن ئايرىۋېتىش تازا مۇۋاپىق ئەمەس.

2. 1924- يىلىدىن 1929- يىلىغىچە: دەسلەپكى باسقۇچ

فرانسىيە ھالقىما رېئالىزم كوللېكتىپى 1924- يىلى رەسمىي قۇرۇلغان، شۇ يىلى 11- ئايدا ئېلان قىلىنغان «ھالقىما رېئالىزم خىتابنامىسى» بۇنىڭ بەلگىسى بولۇپ قالغان. ئاندرې برېتون يازغان بۇ خىتابنامە ھالقىما رېئالىزم ھەرىكىتىنىڭ ئەڭ مۇھىم پروگراممىا خاراكتېرلىك ھۆججىتى ھېسابلىنىدۇ.

بىزگە مەلۇمكى، دادائىزم ھەرقانداق ئۇقۇم ياكى ئېنىقلىمىغا قارشى تۇرغان. ئۇنىڭ ئەكسىچە، برېتون ئۆز خىتابنامىسىدە لۇغەت ئاتالغۇسى شەكلىدە ھالقىما رېئالىزمغا ئېنىقلىما بەرگەن: «ھالقىما رېئالىزم: مۇزەككەر ئىسىم. ساپ ھالدىكى روھنىڭ ئاپتوماتىكلىقى. كىشىلەر ئۇ ئارقىلىق ئېغىزچە، يېزىقچە ياكى ھەرقانداق باشقا شەكىل ئارقىلىق ئىدىيىنىڭ ھەقىقىي پائالىيىتىنى ئىپادىلەيدۇ. ئۇ ئىدىيىنىڭ ئەينى ئاتىرسى، ئۇنىڭدا ئەقلىنىڭ قىلچە كونترولىلۇقى يوق، ئۇ ئېستېتىكىلىق ياكى ئېتىكىلىق ھەرقانداق قاتمال كۆزقاراشلاردىن خالىي». «ئېنسكلوپىدىيىلىك پەلسەپە تۈرى. ھالقىما رېئالىزمنىڭ ئاساسى ئۆزىدىن بۇرۇن ئىزچىل تۇرده سەل قارالغان بەزى ئۇلانما ئوي شەكىللىرىنىڭ يۈكسەك چىنلىقىغا، چۈشىنىڭ ھەممىگە قادىر ئىكەنلىكىگە ۋە ئىدىيىنىڭ ئاغماس پائالىيەتلىرىگە ئىشىنىشتىن ئىبارەت. ئۇنىڭ مەقسىتى باشقا بارلىق مېخانىكالىزم (mechanicalism) لارنى بىتچىت قىلىش ھەمدە ئۇلارنىڭ ئورنىغا دەسسەش ئارقىلىق ھاياتلىقتىكى ئاساسلىق مەسىلىلەرنى ھەل قىلىش». بۇنىڭدىن كۆرۈۋېلىشقا بولىدۇكى، ھالقىما رېئالىزمچىلار بارلىق

ئىجتىمائىي، سىياسىي، ئىدىيە ۋە مەدەنىيەت جەھەتتىكى ئەنئەنىلەرنى ئەرزىمەس نەرسىلەر دەپ قاراپ، روھنىڭ ئازادلىقىنى ۋە روھىي ئەركىنلىكنى ئەڭ مۇھىم ئورۇنغا قويغان. بربتون مۇنداق يازغان: «پەقەت ئەركىنلىك دېگەن مۇشۇ سۆزلا مېنى داۋاملىق ئىلھاملاندۇرماقتا. مەن ئۇنىڭ قەدىمىي ئىنسانغا چوقۇنۇشنى مەڭگۈ ساقلاپ قالالايدىغانلىقىغا ئىشىنىمەن. ئۇ مېنىڭ ئاشۇ بىردىنبىر، يوللۇق تەلپۈنۇشىمگە ئەلۋەتتە ئۈيغۇن كېلىدۇ. چوقۇم ئېتىراپ قىلىش كېرەككى، بىز ژارىسلىق قىلغان شۇنچە كۆپ بالا-قازالار ئىچىدىن مەن يەنىلا ئىدىيە جەھەتتىكى ئەڭ زور ئەركىنلىكنى قوبۇل قىلدىم».

بۇ خىل روھىي ئازادلىققا ئېرىشىش ئۈچۈن بربتون تىغ ئۇچىنى ئالدى بىلەن رېئالىزمغا قارىتىشنى زۆرۈر تاپقان: «ساينت توماستىن ئاناتولي فرانس (Anatole France, 1844 ـ 1924) قىچە، پوستىۋىزمدىن ئۆرنەك ئالغان رېئالىزم مېنىڭچە ھەرقانداق روھىي ۋە ئېتىكىلىق تەرەققىياتقا پۈتۈنلەي قارشى. مەن ئۇنىڭدىن يىرگىنىمەن، چۈنكى ئۇ چاكىنا، قىساسخور ۋە قوپال ھاكاۋۇرلۇقتىن تەركىب تاپقان». ھالقىما رېئالىزمچىلار ئۆزىنى رېئالىزملىق پروزا دەپ ئاتىۋالغان ئەسەرلەرنى تېخىمۇ كەمستىكەن، ئۇلار بۇ خىل پروزا ئەسەرلىرىنى ئاللىقاچان بىر قېلىپقا چۈشۈۋالغان ۋە قاتماللىشىپ كەتكەن ئەدەبىيات قوللىنىشقا ئەڭ ئامراق شەكىل دەپ قارىغان. ئۇلارنىڭ نەزەرىدە، ئاشۇ مەشھۇر پروزىچىلار گەرچە ناھايىتى مەردانە قىياپەتتە تۇم-تۇم ئەسەرلەرنى يېزىپ، ناھايىتى جانلىق تەسۋىرلىدۇق، ئىنتايىن ئىنچىكە سۈرەتلىدۇق، دەپ گىدىيىۋالغان بولسىمۇ، لېكىن ئۇلار ئادەمنىڭ ئۆزى توغرۇلۇق گەپ قىلىشتىن قاچقان، ئادەمنىڭ تەقدىرى ئۈستىدە بىر ئېغىزمۇ توختالمىغان. ھالقىما رېئالىزمچىلار بۇنىڭغا قاتتىق نەپرەتلەنگەن. ئۇلار مۇنداق قارىغان: بۇ خىل ئەسەرلەر ساختا شۆھرەتپەرەسلىككە ۋە ئالدامچىلىققا تولۇپ كەتكەن، ئاشۇ ئاپتورلار پەقەت تاشقى چىنلىق بىلەنلا قانائەتلىنىپ، نەرسىلەرنى يۈزە ۋە چىن تەپسىلاتلار ئارقىلىق قايتا ئەكس ئەتتۈرۈشكىلا بېرىلگەن، ئىچكى چىنلىقنى، بولۇپمۇ ئىنسان قەلبىدىكى ئىچكى چىنلىقنى قېزىشقا ئەھمىيەت بەرمىگەن، ئەلۋەتتە تەسەۋۋۇر كۈچىگە تېگىشلىك ئالاھىدە ئورۇننى تېخىمۇ بەرمىگەن. «خىتابنامە» دە بولسا تەسەۋۋۇر كۈچى قىزغىن مەدھىيىلىنىپ، پەقەت

تەسەۋۋۇرلا ئادەمگە ئەبەدىي ياشلىق كۈچى ئاتا قىلالايدۇ ، دەپ قارالغان: «تەسەۋۋۇر كۈچىنى چەكلىمىگە ئۈچرايدىغان ھالەتكە چۈشۈرۈپ قويۇش — ھەتتا كىشىلەر بەخت دەپ ئاتايدىغان نەرسە بىلەن مۇناسىۋەتلىك بولغان ئەھۋالدىمۇ — ئادەم ئۆز قەلبىنىڭ ئەڭ چوڭقۇر قېتىدىن ئىزدەپ تاپالايدىغان ئەڭ يۇكسەك ئادالەتنىن قېچىش دېمەكتۇر. پەقەت تەسەۋۋۇر كۈچىلا ماڭا نېمىنىڭ يوز بېرىشى مۇمكىنلىكىنى دەپ بېرىدۇ، بۇ ئاشۇ قورقۇنچلۇق چەكلەش بۇيرۇقىنى ئازراق بوشىتىشقا يېتىدۇ؛ بۇ ھەم مېنى تەسەۋۋۇر ئىچىگە چۆكىدىغان ۋە ئالدانمايدىغان قىلىدۇ (گويا كىشىلەر بۇنىڭدىنمۇ بەكرەك ئالدىنىدىغاندەك) » .

ھالقىما رېئالىزمچىلار ئۇچۇن ئېيتقاندا، چوش — تەسەۋۋۇر كۈچىنى نامايان قىلىدىغان ئەڭ ياخشى ساھە، چۈنكى چوش ھەرقانداق مەنتىقىنىڭ ياكى ئاڭنىڭ كونترولىلۇقىنى چەتكە قاقىدۇ. ئۇلار چۈشكە ناھايىتى ئەستايىدىل مۇئامىلە قىلىپ، كىشىلەرنى چۈشتىكى ئاشۇ تۇيۇقسىز پەيدا بولىدىغان ئوبرازلارنى ھەمدە ئۇلارنىڭ قارىماققا بىمەنىدەك كۆرۈنىدىغان بىرىكىشلىرىنى تۇتۇشقا ئىلھاملاندۇرغان. بىراق، ئۇلار چوش دۇنياسى بىلەن رېئال دۇنيانى بىر-بىرىگە قارىمۇ قارشى قويمىغان، بەلكى چوش دۇنياسى بىلەن رېئاللىقنى بىرەكلەشتۇرۇپ، بىر خىل «ھالقىما رېئاللىق» قا ئېرىشىشكە تىرىشقان. ئۇلارنىڭ بۇ «ھالقىغان رېئاللىق ياكى ئادەتتىن تاشقىرى رېئاللىق» نى ئىگىلىشى ۋە ئىپادىلىشىدە شېئىر ئەڭ بىۋاستە ۋە ئەڭ ئۇنۇملۇك شەكىل بولغان. ھالقىما رېئالىزمچىلار پەقەت شېئىرلا ئىدىيىنىڭ ھەقىقىي پائالىيەتلىرىنى ئىپادىلەشكە مۇۋاپىق كېلىدۇ، دەپ ھېسابلىغان، ئۇلار ھەتتا رەسىم ۋە ھەيكەللەرنىمۇ شەكىللەشكەن شېئىر، دەپ قارىغان.

«ھالقىما رېئالىزم خىتابنامىسى» ھالقىما رېئالىزم ھەرىكىتىنى ئۆز نىزامنامىسىگە ئىگە قىلغان. ئاندرې ماسسون (Andre Masson) ، يوسېف دېلتېل (Joseph Delteil) ، ئانتونىن ئارتۇ (Antonin Artaud) ، پېر ناۋىل (Pierre Naville) ، ماكس نول (Max Noll) ، ماكسىم ئالېكساندر (Maxime Alexandre) ، مان راي (Man Ray) قاتارلىق كۆپلىگەن شائىر، يازغۇچى، رەسسام، فوتوگراف، ئوبزورچى ۋە رېژىسسورلار ھالقىما رېئالىزم

سېپىگە قاتنىشىپ، ئۇنىڭ قوشۇنىنى زورايتقان. 1924- يىلى 10- ئاينىڭ 15- كۈنى ھالقىما رېئالىزم كوللېكتىپى پارتىزىنىڭ گرېينېل كوچىسى 15- نومۇرلۇق قورۇدا ئۆزىنىڭ دائىمىي ئورگىنى «ھالقىما رېئالىزم تەتقىقات ئىشخانىسى» نى قۇرغان. بۇ ئورگان بارلىق كىشىلەرگە ئېچىۋېتىلگەن: ھەرقانداق ئادەم بۇ يەرگە كېلىپ، ئۆزى كۆرگەن چۈشلەرنى ۋە ئۆزى يولۇققان ھەرخىل تاسادىپىيلىقلارنى بايان قىلسا، سىياسىيدىن تارتىپ كىيىم-كېچەككىچە بولغان ھەرقانداق ساھەگە ئائىت ھەرخىل ئىدىيىلىرىنى سۆزلىسە ھەمدە ئۆزىنىڭ يېڭى كەشپىياتلىرىنى تونۇشتۇرسا بولىدۇ ... ئاخبارات ساھەسىگە قارىتىلغان بىر پارچە مۇراجىئەتنامىدە ھالقىما رېئالىزمچىلار بۇ ئورگانىنى «ھالقىما رېئالىزمنىڭ ئېلېكتر پونكىتى» دەپ ئاتاپ، ئۇ تۇرمۇشنىڭ ئۆزىنى خام ماتېرىيال قىلىدۇ، بارلىق ئىنتىلىش ۋە يېڭىلىقلارنى، رېئال تۇرمۇش بىلەن چېقىشالمايدىغان بارلىق كىشىلەرنى قارشى ئالىدۇ، دەپ ئېنىق كۆرسەتكەن. ئاراگون «چۈش دولقۇنى» (1924) ناملىق ماقالىسىدە بۇ ئورگاننى مۇنداق تەسۋىرلىگەن: «ئوخشاش بولمىغان مۇھىتتا ئۆسۈپ يېتىلگەن ئاشۇ مېھمانلار بۇ ئاجايىپ ماشىنىنى ئورتاق ياساشقا كۈچ چىقاردى ھەمدە ئۇ ئارقىلىق مەۋجۇت نەرسىلەرنى يوقىتىپ، تېخى مەۋجۇت بولمىغان بارلىق نەرسىلەرنىڭ پەيدا بولۇشىغا تۈرتكە بولدى. گرېينېل كوچىسى 15- نومۇرلۇق قورۇدا بىز ئاشۇ تەۋرىمەس نۇقتىئىنەزەرلەر ۋە توختىماس قارشىلىقلار ئۈچۈن رېۋايەت تۈسىنى ئالغان بىر كىچىك مېھمانخانا ئاچتۇق». ھالقىما رېئالىزم كوللېكتىپى يەنە ئۆزىنىڭ ئورگان ژۇرنىلى «ھالقىما رېئالىزم ئىنقىلابى» نى چىقارغان. ژۇرنالنىڭ تۇنجى سانى 1924- يىلى 12- ئاينىڭ 1- كۈنى چىققان بولۇپ، بىرىنچى بەتنىڭ بېشىغىلا «يېڭى بىر پارچە كىشىلىك ھوقۇق خىتابنامىسىگە چوقۇم ئېرىشىش كېرەك» دېگەن چوڭ بىر قۇر خەت بېرىلگەن. «ھالقىما رېئالىزم ئىنقىلابى» بىر قاتار مەشھۇر تەكشۈرۈشلەرنى ئېلىپ بارغان. مەسىلەن، «ئۆزىنى ئۆلتۈرۈۋېلىش مەسىلەھەل‌قىلىشنىڭ بىر چارىسىمۇ؟»، «سىز مۇھەببەتتىن قانداق ئۇمىدلەرنى كۈتىسىز؟» ۋەھاكازالار. ئۇلار مۇشۇ ئارقىلىق كىتابخانلارنى سېپىگە كەتكەن كونا مۇقاملاردىن قۇتۇلغان ھالدا ئۆزلىرىنىڭ چىن ھېسسىياتىنى ئېنىق بايان قىلىشقا يېتەكلىگەن. بۇ خىل

تەكشۈرۈشلەر ھەمدە ئۇلارنىڭ ئەينى چاغدىكى ئىجتىمائىي تۈزۈم ۋە مەدەنىيەت ئەنئەنىلىرىگە ھۇجۇم قىلىشى تۈپەيلىدىن بۇ ژۇرنال يۇقىرى قاتلام جەمئىيىتىنىڭ نەزەردە «دۇنيادىكى ئەڭ نوموسسىز ژۇرنال» بولۇپ قالغان. بىراق، بۇ ژۇرنالنىڭ باش مۇددىئاسى يالغۇز تەنقىد قىلىش ۋە بۇزۇشلا ئەمەس، بەلكى يەنە ئىزدىنىش ۋە يېڭىلىق يارىتىش بولغان. بۇ ژۇرنالغا «ئاپتوماتىك يېزىقچىلىق» ئۇسۇلىدا يېزىلغان كۆپلىگەن ئەسەرلەر، چۈش تەسۋىرلىرى، شېئىر، يۇمور، مۇھەببەت توغرىسىدىكى مۇلاھىزىلەر ھەمدە ھالقىما رېئالىزملىق رەسىملەر ۋە فوتو سۈرەت ئەسەرلىرى بېسىلغان. ئون يىل داۋامىدا «ھالقىما رېئالىزم ئىنقىلابى» ئىزچىل ھالدا ھالقىما رېئالىزمچىلارنىڭ ئەڭ مۇھىم ژۇرنىلى بولۇپ، ئەڭ مۇنەۋۋەر تەشۋىقاتچىسى ۋە سىناق مەيدانىغا ئايلانغان.

ھالقىما رېئالىزمچىلار يالغۇز ژۇرنال ئارقىلىق ئۆز تەشەببۇسلىرىنى تارقىتىپلا قالماي يەنە كۆپلىگەن تەشۋىقات ۋاراقى، گېزىتلەرنىڭ قىستۇرما بەتلىرى ۋە كىتابچىلاردىن پايدىلىنىپ ئۆز نەزەريىلىرىنى تەشۋىق قىلغان. بۇنىڭ ئىچىدە ئەڭ مەشھۇرى شۇنداقلا ئەڭ مۇنازىرە قوزغىغىنى «بىر جەسەت» ناملىق كىتابچە بولغان. كوللېكتىپ نامدا يېزىلغان بۇ ماقالە تىغ ئۇچىنى ۋاپات بولغىنىغا تېخى ئۇزۇن بولمىغان مەشھۇر رېئالىزمچى يازغۇچى ئاناتولي فرانسقا قارىتىلغان. بۇ يازغۇچىنى ئوڭچىلار ۋە سولچىلار ئوخشىمىغان مۇددىئا بىلەن ناھايىتى ماختاپ كەلگەن، فرانسىيە ھۆكۈمىتى ئۇنىڭغا ئاتاپ دەبدەبىلىك دەپنە مۇراسىمى ئۆتكۈزگەن، شۇنداقتىمۇ ھالقىما رېئالىزمچىلار يەنىلا ناھايىتى قاتتىق تىل بىلەن ئۇنىڭغا ھۇجۇم قىلغان. ئۇنىڭ بىلەن بىرگە پىر لوتى (Pierre Loti, 1850 ـ 1923) ۋە ماۋرىس باررېسمۇ ھۇجۇمغا ئۇچرىغان: «بىز چىرايلىق ئاق بەلگە بىلەن لوتى، باررېس، فرانس قاتارلىق بۇ ئۇچ سۈيىقەستچى يىللارغا بەلگە سالايلى؛ ئۇلارنىڭ بىرى مەتۇ، بىرى خائىن، بىرى ساقچى...» ھالقىما رېئالىزمچىلارنىڭ نەزەردە بۇ مەشھۇر ئۇچ يازغۇچى ئوخشىمىغان شەكىل بىلەن ئەقىلنىڭ كونترولۇقىغا ۋە ئېستېتىكىلىق ياكى ئېتىكىلىق بىر تەرەپلىمىلىكلەرگە ۋەكىللىك قىلغان. ھالقىما رېئالىزمچىلار فرانسىنىڭ ئۆلۈمىگە چاۋاك چالغان: «فرانس بىلەن

كەتكىنى ئادەمدىكى بەزى قۇللۇقتىن ئىبارەت. بىز ھېيلە-مىكىر، ئەنئەنچىلىك، ۋەتەنپەرۋەرلىك، پۇرسەتپەرەسلىك، گۇمانىزم[1]، رېئالىزم ۋە قورقۇنچاقلىق دەپنە قىلىنغان ئاشۇ كۈننى بايرام سۈپتىدە تەبرىكلەيلى».

ھالقىما رېئالىزمچىلار يالغۇز تەشۋىقات ۋاستىسى ئارقىلىق ئاللىقاچان قاتمالللىشىپ كەتكەن ئەنئەنە سىستېمىسىغا زەربە بېرىپلا قالماي، يەنە كۆپلىگەن ئەسەرلەرنى ئىجاد قىلغان. نەزەرىيە ۋە ئەدەبىي ئىجادىيەت جەھەتتە 1924-يىللا خېلى كۆپ مۇھىم ئەسەرلەر مەيدانغا كەلگەن. مەسىلەن، ئاراگوننىڭ «چۈش دولقۇنى»، «پارىژدىكى دېھقان» (بۇ ئەسەر 1926-يىلى نەشر قىلىنغان)؛ بىرېتوننىڭ «يوقالغان ئاياغ ئىزى»، «ھالقىما رېئالىزم خىتابنامىسى»، «ئېرىيدىغان بېلىق»؛ دېسنوسنىڭ «ماتەم ئۇچۇن ماتەم»، پېرېتنىڭ «مەڭگۈلۈك كېسەل» قاتارلىقلار. سەنئەت جەھەتتە، كۆپلىگەن ھالقىما رېئالىزمچى سەنئەتكارلار ئۆزلىرىنىڭ دۇنيا توغرىسىدىكى يېڭى كۆزقاراشلىرىغا ئاساسەن بىر قاتار شەكىل سەنئىتى ئۇسۇللىرىنى ئىجاد قىلىپ، كىشىلەرنىڭ ئېستېتىكا ئۇقۇملىرىغا ۋە سەنئەت (رەسىم، ھەيكەل، فوتو سۈرەت) نىڭ ئوبيېكتىغا بولغان كۆزقاراشلىرىنى يېڭىلىغان. بۇلارنىڭ ئىچىدىكى خېلى كۆپ كىشىلەر دۇنياغا مەشھۇر سەنئەتكارلارغا ئايلانغان. مەسىلەن، مارسېل دۈشام (Marcel Duchamp, 1887 ـ 1968) ماكس ئېرنست، ژوئان مىرو (Joan Miro, 1893 ـ 1984)، ئاندرې ماسسون، مان راي قاتارلىقلار. پىكاسسومۇ ھالقىما رېئالىزمنىڭ تەسىرىگە ئۇچرىغان، ئۇنىڭ 1924-يىلىدىن 1928-يىلىغىچە بولغان ئىجادىيىتى ھالقىما رېئالىزم رەسىمچىلىكىگە خېلى يېقىن يانداشقان. تىلغا ئېلىشقا ئەرزىيدىغىنى شۇكى، بۇ مەزگىلدە ھالقىما رېئالىزمچىلار ئىنتايىن ياخشى ھەمكارلاشقان: ئۇلار دائىم ئۇچرىشىپ ئىدىيە ئالماشتۇرغان، يازغۇچىلار سەنئەتكارلارنىڭ كۆرگەزمىلىرى ئۈچۈن كىرىش سۆز ۋە باھالارنى يېزىپ تۇرغان، رەسساملار ئەدەبىي ئەسەرلەر ئۈچۈن قىستۇرما رەسىملەرنى سىزغان.

ئورتاق ھالقىما رېئالىزم غايىسىنىڭ ئىلھاملاندۇرۇشى ئارقىسىدا، ھالقىما

---

① گۇمانىزم (Skepticism) ـ پەلسەپە جەھەتتىكى بىر خىل پوزىتسىيە بولۇپ، ھەرقايسى ساھەلەردە ئونتۇرىغا قويۇلغان نۇقتىئىنەزەرلەردىن گۇمانلىنىشنى كۆرسىتىدۇ.

رېئالىزم ھەرىكىتى ئۆز تەرەققىياتىنىڭ دەسلەپكى مەزگىلىدە مىسلىسىز ئىتتىپاقلاشقان ۋە بىرلىككە كەلگەن. بىراق، فرانسىيىنىڭ دۆلەت ئىچى ۋە سىرتىدا يۈز بەرگەن بىر قاتار زور ئىقتىسادىي، سىياسىي ۋەقەلەر ھالقىما رېئالىزمچىلارنى ئىجتىمائىي رېئاللىققا يۈزلىنىشكە مەجبۇرلاپ، بۇ كوللېكتىپنىڭ ئىچكى قىسمىدا ئىختىلاپ پەيدا قىلغان. بۇ چاغدا فرانسىيىدە پۇل كرىزىسى يۈز بەرگەن. دۆلەت سىرتىدا، فرانسىيە ھۆكۈمىتى مىللىي مۇستەقىللىقنى تەلەپ قىلغان ماراكەش خەلقىنى قوراللىق باستۇرغان، كىچىك دائىرىدىكى ھەربىي ھەرىكەت ناھايىتى تېزلا بىر مەيدان ئۇرۇشقا ئايلانغان.

1925- يىلى 1- ئاينىڭ 27- كۈنى ھالقىما رېئالىزم كوللېكتىپى بىر پارچە بايانات ئېلان قىلغان: «1. بىزنىڭ ئەدەبىيات بىلەن قىلچە ئالاقىمىز يوق، بىراق بىز خۇددى كۆپچىلىككە ئوخشاشلا زۆرۈر تېپىلغاندا ئۇنىڭدىن ماھىرلىق بىلەن پايدىلىنىمىز؛ 2. ھالقىما رېئالىزم بىر خىل يېڭى ياكى تېخنىمۇ ئاسان ئىپادىلەيدىغان ۋاستە ئەمەس، ھەتتا شېئىرىيەتنىڭ بىر خىل مېتافىزىكىسىمۇ ئەمەس، ئۇ ئىدىيىنى ئۇزۇل-كېسىل ئازاد قىلىشنىڭ ھەمدە شۇنىڭغا ئوخشاش ئىشلارنىڭ ۋاستىسى؛ 3. بىز بىر مەيدان ئىنقىلاب قىلىش نىيىتىگە كەلدۇق؛ 4. بىزنىڭ ھالقىما رېئالىزم دېگەن بۇ سۆز بىلەن ئىنقىلاب دېگەن بۇ سۆزنى بىر-بىرىگە چېتىۋېلىشىمىز پەقەتلا بۇ ئىنقىلابنىڭ ئاغىمايدىغان، ھەرقانداق شەخسىي مەنپەئەتنى ئويلىمايدىغان ھەتتا ھېچنېمىگە قارىمايدىغان خاراكتېرىنى بىلدۈرۈش ئۈچۈندۇر ... 8. بىز ھەممىمىز ئىسيان كۆتۈرۈش مۇتەخەسسىسلىرى، زۆرۈر تېپىلغاندا بىز ھەرقانداق ھەرىكەت ۋاستىسىنى قوللىنىمىز؛ 9. ھالقىما رېئالىزم ھەرگىزمۇ بىر خىل شېئىر شەكلى ئەمەس؛ ئۇ ئىدىيىنىڭ ئۆز-ئۆزىنى چاقىرىشى، ئۇ ھېچنېمىگە پەرۋا قىلمىغان ھالدا ھەرقانداق كىشەنىنى بىتچىت قىلىشقا بەل باغلىغان، زۆرۈر تېپىلغاندا ئۇ ماددىي ۋاستىلارنى ئىشقا سالىدۇ!» بۇ بايانات ھالقىما رېئالىزم ھەرىكىتىنىڭ بىر تارىخىي بۇرۇلۇش نۇقتىسىدىن دېرەك بەرگەن. ھالقىما رېئالىزمچىلار: «بىز ئانارخىستلار ئەمەس: بىزنىڭ تەسەۋۋۇرىمىزدىكى ئىنقىلاب ساپ ھالدىكى ئىجتىمائىي شەكىلگە ئىگە ئىنقىلابتۇر» دەپ خىتاب قىلغاندا، ئۇلار ئاللىقاچان سىياسىي ۋە ئىجتىمائىي ساھەدىكى ئىنقىلاپ بولمىسا، ئۇلارنىڭ تۇپ نىشانى

بولغان ئىدىيە جەھەتتىكى ئىنقىلابنىڭ مەيدانغا كەلمەيدىغانلىقىغا ئىشەنگەن.

ماراكەش ئۇرۇشىنىڭ غەلىبىسىنى قولغا كەلتۈرۈش ئۈچۈن، فرانسىيە ھۆكۈمىتى يالغۇز مۇنتىزم ئارمىيە ئەۋەتىپ يەرلىك خەلقنىڭ مۇستەقىللىق قوزغىلىڭىنى باستۇرۇپلا قالماي، بەلكى يەنە دۆلەت ئىچىدە جامائەت پىكرى ھازىرلىغان، شۇنداقلا زىيالىيلار قاتلىمىدىن ئۆزىنى قوللاشنى تەلەپ قىلغان. ئەينى چاغدىكى مۇتلەق كۆپ سانىدىكى زىيالىيلار، جۈملىدىن فرانسىيە ئاكادېمىيەسىنىڭ بارلىق ئاكادېمىكلىرى دېگۈدەك ۋەتەن تەھدىتكە ئۇچرىدى دېگەن باھانە ئاستىدا بۇ بىر مەيدان قانلىق ئۇرۇشنى قوللىغان. ئۇلار «زىيالىيلار ۋەتەن تەرەپتە» نامىلىق بىر پارچە خىتابنامە ئېلان قىلغان. نۇرغۇن مەشھۇر شەخسلەر بۇنىڭغا ئىمزا قويغان. بىراق، ھالقىما رېئالىزم كوللېكتىپى بۇ قىرغىنچىلىقنى قەتئىي ئەيىبلىگەن ھەمدە «ھالقىما رېئالىزم ئىنقىلابى» ژۇرنىلىغا ئالاھىدە چوڭ خەت بىلەن «تۈرمىلەرنى بىكار قىلىش، ئارمىيىنى تارقىتىۋېتىش كېرەك» دېگەن شوئارنى باسقان.

شۇنىڭدىن كېيىن، ھالقىما رېئالىزم كوللېكتىپى كۆزقاراش جەھەتتىكى بەزى ئوخشاشلىقلار تۈپەيلىدىن فرانسىيە كومپارتىيىسىگە يېقىنلاشقان. 1926-ۋە 1927-يىللىرى پېرېت، ئاراگون، ئېلۇئار ۋە بريتون فرانسىيە كومپارتىيىسى بىلەن يېقىن مۇناسىۋەتتە بولغان، بەزىلەر ھەتتا فرانسىيە كومپارتىيىسىنىڭ يەرلىك تەشكىلاتلىرى ئۈيۈشتۇرغان پائالىيەتلەرگە قاتناشقان. بىراق، بۇ ھەرگىزمۇ ھالقىما رېئالىزمچىلارنىڭ ماركسىزمنى پۈتۈنلەي قوبۇل قىلغانلىقىدىن دېرەك بەرمىگەن. دەل ماركسىزم بىلەن ھالقىما رېئالىزم ۋە ئەدەبىيات بىلەن سىياسىيىنىڭ مۇناسىۋىتى مەسىلىسىدە ھالقىما رېئالىزم ھەرىكىتىنىڭ ئىچكى قىسمىدا ئىختىلاپ كېلىپ چىققان. ناۋۇل بىلەن ئاراگون ۋەكىللىكىدىكى بىر قىسىم كىشىلەر بارغانسېرى كوممۇنىزمغا مايىل بولغان، بريتون باشچىلىقىدىكى يەنە بىر تۈركۈم كىشىلەر بولسا فرانسىيە كومپارتىيىسى بىلەن باشتىن-ئاخىر مەلۇم ئارىلىق ساقلىغان. كېيىنكىلەر ئۇچۇن ئېيتقاندا، فرانسىيە كومپارتىيىسى بىلەن ھەمكارلىشىش ياكى ئۇلارنىڭ مەلۇم كۆزقاراشلىرىنى قوبۇل قىلىش ھەرگىزمۇ ئۇلارنىڭ ھالقىما رېئالىزملىق ئىزدىنىشىدىكى مۇستەقىللىقىدىن ۋاز كېچىش ئەمەس ئىدى. بريتون مۇنداق

دېگەن: «بىزنىڭ ئارىمىزدا ھاكىمىيەتنى بۇرژۇئازىيىنىڭ قولىدىن پرولېتارىياتنىڭ قولىغا ئېلىشنى قوللىمايدىغان بىرمۇ ئادەم يوق. بىراق، بۇ جەريانداﺍ، بىز ئوخشاشلا ئېچكى قەلب تۇرمۇشىنى داۋاملىق ھېس قىلىش زۆرۈر دەپ قارايمىز. بۇ ئەلۋەتتە سىرتنىڭ كونترولۇقىغا ئۇچرىماسلىقى كېرەك، ھەتتا ماركسىزمنىڭ كونترولۇقى بولسىمۇ بولمايدۇ». ئىدىيە جەھەتتىكى ئىختىلاپ تەشكىلىي جەھەتتىكى بۆلۈنۈشنى كەلتۈرۈپ چىقارغان. ھالقىما رېئالىزمنىڭ غوللۇق ئادەملىرىدىن ناۋىل، ئارتۇ، ۋىتراك، بارون قاتارلىقلار مۇشۇ مەزگىلدە ئارقا-ئارقىدىن ھالقىما رېئالىزم كوللېكتىپىدىن ئايرىلغان. شۇنىڭ بىلەن بىرگە يەنە بەزى يېڭى كىشىلەر ھالقىما رېئالىزم ھەرىكىتىگە قاتناشقان.

ئېچكى قىسىمدىكى ئىختىلاپ ۋە تالاش-تارتىش ھالقىما رېئالىزمچىلارنىڭ داۋاملىق ئىزدىنىشىگە توسقۇنلۇق قىلالمىغان. 1925- يىلىدىن 1929- يىلىغىچە ئۇلار كۆپلىگەن ئەسەرلەرنى نەشر قىلدۇرغان. بۇلارنىڭ بىرقانچىسى مەشھۇرلىرى يىل تەرتىپى بىلەن تۆۋەندىكىلەر: 1925- يىلى ئاراگوننىڭ «ئەبەدىيلىك ھەرىكىتى»، ئارتۇنىڭ «نېرۋا تارازىسى»، كلېۋېرنىڭ «مېنىڭ تېنىم ۋە ئۆزلۇكۈم»، «جاپالىق ئۆلۈم»، ئېلۇئار بىلەن پۇلېيۇېرنىڭ «زامانىۋى ئۇسلۇبتىكى 152 ئەقلىيە سۆز»، سۇپونىڭ «قارىغا ئال!»، «مۇھەببەت مەيخانىسى»؛ 1926- يىلى: بريتوننىڭ «يوللۇق قوغدىنىش»، ئېلۇئارنىڭ «ئەگەر سۇكۇت قىلىش بولمىسا»، «ئازاب شەھىرى»، «تۇرمۇشنىڭ ئەسلى رەڭگى»، ناۋېلنىڭ «ئىنقىلاب ۋە زىيالىيلار»، سۇپونىڭ «جورجىيە»، «يوقالغان تەن»، ۋىتراكنىڭ «ئۆلۈمنى تونۇش»، «ئېچىنىشلىق كېچە»؛ 1927- يىلى: ئالېكساندرنىڭ «ئەركىنلىكنىڭ پىلانى»، ئاراگوننىڭ «سەييياھ»، ئارتۇنىڭ «تۇن نىسبى»، «سەنئەت ۋە ئۆلۈم»، بريتوننىڭ «رېئاللىقى كەمچىل نۇقتىنىڭ مۇقەددىمىسى»، كلېۋېرنىڭ «بابىلون»، دېسنوسنىڭ «ئەركىنلىك ياكى مۇھەببەت»، پېرېتنىڭ «ئۇخلا، تاش ئارىسىدا ئۇخلا»، سۇپونىڭ «ئالتۇندەك قەلب»، «نېگىر»، ۋىتراكنىڭ «مۇھەببەتنىڭ سىرى»؛ 1928- يىلى: ئاراگوننىڭ «خىرىس قىلغۇچى رەسىملەر»، «ئۇسلۇب توغرىسىدا»،

بربتوننىڭ «ناجا» ، «هالقىما رېئالىزم ۋە رەسىمچىلىك» ، شارنىڭ «يۇرەكتىكى سائەت» ، كلىۋېرنىڭ «ئىدراكقا قارشى ئىدىيەلەر» ، ئېلۇئارنىڭ «بىلىشكە بولمايدۇ» ، پېرېتنىڭ «تەبىر» ، سۇپونىڭ «پارىژنىڭ ئەڭ ئاخىرقى بىر نەچچە كېچىسى» ؛ 1929- يىلى: ئاراگوننىڭ «شادلىق» ، شارنىڭ «غەزىنە» ، كلىۋېرنىڭ «ساراڭ بولدۇڭمۇ؟» ئېلۇئارنىڭ «سۆيگۈ، شېئىر» ، ئېرنستنىڭ «ئاق چاچلىق ئايال» ، سۇپونىڭ «بۇيۇك ئادەم» قاتارلىقلار. بۇئەسەرلەر يوشۇرۇن ئاڭ بىلەن ئاڭنى بىرلەشتۈرۈشكە تىرىشىپ، هالقىما رېئالىزملىق ئىپادىلەش ئۇسۇللىرىنى زور دەرىجىدە بېيىتىپ، نۇرغۇن كىتابخانلارنى جەلپ قىلغان. بۇ مەزگىلدە هالقىما رېئالىزمچىلار يەنە ئارقا - ئارقىدىن بەزى كۆرگەزمىلەرنى ئۇيۇشتۇرۇپ، ئاساسلىقى شەكىل سەنئىتى ئارقىلىق هالقىما رېئالىزمنىڭ ئەمەلىيىتىنى كىشىلەرگە نامايان قىلغان. هالقىما رېئالىزملىق كىنولارمۇ بەلگىلىك مۇڭەپپەقىيەتلەرگە ئېرىشكەن. لۇئىس بۇنۇئېل (1900 - 1981) بىلەن سالۋادور دالى (Salvador Dali) بىرلىكتە ئىشلىگەن «ئاندالۇ ئىتى» ناملىق فىلىم بۇلارنىڭ ئىچىدە ئەڭ مەشھۇر.

بۇ مەزگىلدىكى پائالىيەتلەر ئارقىلىق هالقىما رېئالىزم فرانسىيىدە پۈختا ئاساسقا ئىگە بولۇپ، ئاۋانگارد ھەرىكەت دەپ ئېتىراپ قىلىنغان، ئۇنىڭ تەسىرى كۈنسېرى زورايغان، بولۇپمۇ بىر ئەۋلاد ياشلارغا سەل قارىغىلى بولمايدىغان تەسىرلەرنى كۆرسەتكەن. ئەدەبىيات - سەنئەت نۇقتىسىدىن ئېيتقاندا، ئۇ شېئىرىيەت ۋە رەسىمچىلىكنىڭ قىياپىتىنى زور دەرىجىدە ئۆزگەرتىپ، بۇ ئىككى ساھەدىكى بىر قاتار يېڭىلىقلارغا تۈرتكە بولغان.

3. 1929- يىلىدىن 1941- يىلىغىچە: گۈللىنىش باسقۇچى

1929- يىلىدىن باشلاپ ۋەزىيەت يەنە ئۆزگەرگەن. ئامېرىكىدا يۈز بەرگەن ئىقتىسادىي كرىزىسقا ئەگىشىپلا، پۈتكۈل ياۋروپامۇ چوڭ بۆھران ئىچىگە پېتىپ قالغان. ئىقتىسادىي كرىزىس سىياسىي ۋە ئىجتىمائىي كرىزىسقا تۈرتكە بولغان. فاشىزم بىلەن ناتسىستىزم ياۋروپادا باش كۆتۈرۈپ، پۈتكۈل غەرب دۇنياسى داۋالغۇپ تۇرغان تىنچسىز ھالەتكە ئۆتكەن. يېڭى بىر قېتىملىق دۇنيا ئۇرۇشىنىڭ شەپىسى ئاستا-ئاستا كۆچىيىشكە باشلىغان. كىشىلەر ئىزتىراپ، تېڭىرقاش، گۇمان ۋە جىددىيلىك كەيپىياتى ئىچىدە قالغان. مانا مۇشۇنداق

ئەھۋال ئاستىدا ھالقىما رېئالىزم ھەرىكىتى ئۆزىنىڭ گۈللىنىش مەزگىلىگە قەدەم قويغان.

1929- يىلى 12- ئايدا نەشر قىلىنغان «ھالقىما رېئالىزم ئىنقىلابى» نىڭ 12- سانىدا بېرىتون يازغان «ھالقىما رېئالىزمنىڭ 2- خىتابنامىسى» ئېلان قىلىنغان. بېرىتوننىڭ سۆزى بىلەن ئېيتقاندا، بۇ خىتابنامىنىڭ مەقسىتى ھالقىما رېئالىزمنىڭ پرىنسىپلىرىنى قايتا تەكىتلەش ئارقىلىق «ھالقىما رېئالىزمنى ساپلاشتۇرۇش» ئىدى. بەش يىلدىن بۇيان ھالقىما رېئالىزم كوللېكتىپىنىڭ ئىچكى قىسىمدا ئىختىلاپ ۋە تالاش-تارتىش پەيدا قىلىۋاتقان مەسىلىلەر يەنىلا مەۋجۇت ئىدى: بۇ ھەرىكەتنى كومپارتىيىنىڭ رەھبەرلىكىگە تاپشۇرۇپ بېرىش كېرەكمۇ - يوق؟ بىر - بىرىگە قارىمۇقارشى بۇ ئىككى خىل تەشەببۇسنىڭ ھالقىما رېئالىزمچىلار ئارىسىدا ئۆز قوللىغۇچىلىرى بار ئىدى. بىراق، بۇ ھەرىكەتنىڭ رەھبىرى بولغان بېرىتون ئوتتۇرا يولدا مېڭىشنى خالىغان: ئۇ ھەم ھالقىما رېئالىزمدا چىڭ تۇرۇشنى، ھەم يەنە سىياسىي ۋاستە ئارقىلىق ھالقىما رېئالىزمنىڭ ئىنقىلابىي غايىسىنى ئەمەلگە ئاشۇرۇشنى كۆزلىگەن. ئۇ ئۆزىنىڭ بۇ تەشەببۇسنى ئىزچىللاشتۇرۇش ئۈچۈن «2- خىتابنامە» دە بىر تەرەپكە ئېغىپ كەتكەن ئاشۇ «بىدئەتلەر» گە، بولۇپمۇ ھالقىما رېئالىزمدىن ۋاز كېچىشنى تەرغىب قىلغان كىشىلەرگە قاتتىق ھۇجۇم قىلغان.

«ئاراگون ۋەقەسى» بىلەن ھالقىما رېئالىزم ھەرىكىتىنىڭ ئىچكى كرىزىسى ئەڭ يۇقىرى پەللىگە يەتكەن. 1930- يىلنىڭ ئاخىرىدا ئاراگون سوۋېت ئىتتىپاقىنىڭ خاركوۋ شەھىرىدە ئېچىلغان «2- نۆۋەتلىك خەلقئارا ئىنقىلابىي يازغۇچىلار ۋەكىللىرى قۇرۇلتىيى» غا قاتناشىپ، پۈتۈنلەي سوۋېت كومپارتىيىسى تەرەپكە بۇرۇلغان، شۇنداقلا ئوچۇق خەت ئېلان قىلىپ قۇرۇلتاي ئوتتۇرىغا قويغان باش لۇشيەننى پۈتۈنلەي قوللايدىغانلىقىنى بىلدۈرۈش بىلەن بىرگە، فرېئۇد، تروتسكى قاتارلىقلارنىڭ ئىدىيىلىرىنى ئەيىبلىگەن ۋە تەنقىد قىلغان. ئاراگون فرانسىيىگە قايتىپ كەلگەندىن كېيىن، بېرىتون باشچىلىقىدىكى نۇرغۇنلىغان ھالقىما رېئالىزمچىلارنىڭ قاتتىق تەنقىدىگە ئۇچرىغان. بۇنىڭ بىلەن ھالقىما رېئالىزم ھەرىكىتىنىڭ بۇ ئىككى ئاساسلىق

باشلامچىسى ئوتتۇرىسىدىكى ئىختىلاپ بارغانسېرى ئېغىرلىشىپ، ئاخىر 1932-يىلى 3- ئايدا ئاراگون هالقىما رېئالىزم كوللېكتىپىدىن قوغلاپ چىقىرىلغان.

بۇ مەزگىلده يەنه باشقا بەزى كىشىلەرمۇ ئوخشىمىغان سەۋەبلەر تۈپەيلىدىن هالقىما رېئالىزم كوللېكتىپىدىن ئايرىلغان، بىراق يەنه بىر قىسىم يېڭى كىشىلەر قوشۇلغان. گەرچه هەربىرىنىڭ ئىچكى قىسمىدىكى ئىختىلاپ داۋاملىق مەۋجۇت بولسىمۇ، لېكىن ئۇ يەنىلا تەرەققىي قىلغان. 1930- يىلى «هالقىما رېئالىزم ئىنقىلابى» نامى ئوتتۇرىغا «ئىنقىلاب ئۈچۈن خىزمەت قىلىدىغان هالقىما رېئالىزم» ناملىق يېڭى ژۇرنال ئالغان.

سىياسىي كۆرەش جەھەتته، هالقىما رېئالىزمچىلار ئۆرۈش تەھدىتى ئالدىدىكى شەرتسىز پاسىفىزمنى پۈتۈن كۈچى بىلەن ئەيىبلىگەن. ئۇلار: «ئەگەر سىلەرگه تىنچلىق كېرەك ئىكەن، ئۇنداقتا ئىچكى ئۇرۇشقا تەييارلىق قىلىڭلار» دېگەن شوئارنى ئوتتۇرىغا قويغان. 1934- يىلى هالقىما رېئالىزم كوللېكتىپى «زىيالىيلار هوشيارلىق كومىتېتى» ناملىق ئىجتىمائىي تەشكىلاتقا قاتنىشىپ، فاشىزم تەھدىتىگه قارشى تۇرغان. ئۇلار فاشىستلارنىڭ مۇستەبىتلىكىگه قارشى تۇرۇشتا جانغا جان، قانغا قان ئېلىش كېرەك، زورلۇق كۈچىكه زورلۇق كۈچ ئارقىلىق جاۋاب بېرىش لازىم، دەپ قارىغان. 1935- يىلى ئۇلار «قايتۇرما زەربه» ناملىق گۇرۇھنىڭ قۇرۇلغانلىقىنى جاكارلىغان. بۇ گۇرۇھنى ئۇلار يەنه «ئىنقىلابىي زىيالىيلارنىڭ كۆرەش قىلىش بىرلەشمىسى» دەپ ئاتىغان. 1935- ۋە 1936- يىلى ئارىلىقىدا ئۇلار بىر قاتار سىياسىي ماقالىلارنى ئېلان قىلىپ، فاشىزمغا قارشى تەشەببۇسلىرىنى تارقاتقان.

1938- يىلى فرانسىيه دىپلوماتىيه مىنىستىرلىكى بېتوننى مەلۇم بىر مەدەنىيەت ۋەزىپىسى بىلەن مېكسىكىغا ئەۋەتكەن. مېكسىكىدا ئۇ هالقىما رېئالىزم هەرىكىتىنى قوللايدىغان نۇرغۇن كىشىلەر بىلەن تونۇشقان. دەل مۇشۇ مەزگىلده ئۇ مېكسىكىدا سەرگەردان بولۇپ تۇرۇۋاتقان لېئون تروتسكى بىلەن كۆرۈشكەن. ئۇ تروتسكى بىلەن پاراڭلىشىش جەريانىدا، تروتسكىنىڭ بەزى كۆز قاراشلىرىنىڭ هالقىما رېئالىزمغا پايدىلىق ئىكەنلىكىنى هېس قىلغان. تروتسكىنىڭ قارىشىچه، سەنئەتنىڭ ئىنقىلابىيلىقىنى ساقلاپ قېلىش ئۈچۈن،

ئۇ چوقۇم بارلىق ھۆكۈمەت شەكىللىرىنىڭ سىرتىدا تۇرۇشىنى كېرەك، ھەرقانداق مەمۇرىي بۆلۈرۈقنى قوبۇل قىلماسلىقى، ئۆز يولىدا تىرىشىپ ئىلگىرىلىشى ھەمدە ئۆزىگە خاس قانۇنىيەتلەرگە بويسۇنۇشى لازىم.

برېتون فرانسىيىگە قايتىپ كەلگەندىن كېيىن بىر پارچە ماقالە يېزىپ «سەنئەتتىكى مىللەتچىلىك» نى تەنقىد قىلغان.

1933- يىلى 5- ئاينىڭ 15- كۈنى «ئىنقىلاب ئۈچۈن خىزمەت قىلىدىغان ھالقىما رېئالىزم» نىڭ ئەڭ ئاخىرقى بىر سانى نەشرىدىن چىققان. شۇنىڭدىن كېيىنكى خېلى ئۇزاق بىر مەزگىلگىچە ئۇلارنىڭ ئۆزىگە تەۋە نەشر ئەپكارى بولمىغان. بىراق، ئۇزاق ئۆتمەيلا بىر باي نەشرىيات سودىگىرى «مىنوتو» ناملىق سەنئەت ژۇرنىلىنى چىقارغان. ھالقىما رېئالىزمچىلار بۇ ژۇرنالدىن ئۇنۇملۇك پايدىلىنىپ، 1933- يىلىدىن 1938- يىلىغىچە كۆپلىگەن ماقالە، ئەدەبىي ئەسەر ۋە سەنئەت ئەسەرلىرىنى ئېلان قىلغان.

بۇ مەزگىلدە ھالقىما رېئالىزمچىلار ئېلان قىلغان ئەسەرلەر نەچچە يۈز پارچىغا يېتىپ، ھالقىما رېئالىزم ھەرىكىتى مول نەتىجىلەرگە ئېرىشكەن. ئاساسلىق ئەسەرلەر: برېتوننىڭ «شېئىرىيەتتىكى نامراتلىق»، «تۇتاش ئىدىشلار»، «سۇبھى»، «ھالقىما رېئالىزم دېگەن نېمە؟»، «ھالقىما رېئالىزمنىڭ سىياسىي مەيدانى»، «قارا يۇمور توغرىسىدا»، «ئەسەبىي مۇھەببەت»؛ ئېلۇئارنىڭ «بۇاستە تۇرمۇش»، «ئوپمۇ ئوخشاش»، «ئاممىۋى ئەتىرگۈل»، «باي كۆز»، «شېئىرنىڭ شەرھى»، «ئەركىنلىكنىڭ قولى»؛ برېتون بىلەن ئېلۇئارنىڭ «نۇقسانسىز نۇقتىئىنەزەرلەر»، «شېئىر توغرىسىدىكى خاتىرىلەر»؛ ژارانىڭ «ئادەمگە ئوخشاش»، «مۇشۇ دەقىقە»؛ ئالېكساندرنىڭ «مەخپىيەت»، «خۇسۇسىي ئەپسانە»؛ بارونىنىڭ «بىكار ئاۋارىچىلىق»؛ سۇپونىڭ «سەكراتتىكى ئادەم»؛ شارىنىڭ «سىرلار قەبرىسى»، «ئىگىسىز بولقا»، «ئەسلىدىكى تۇگمەن»؛ دالىنىڭ «مۇھەببەت ۋە ئەسلىمە»، «ئىدراكسىزلىقنىڭ ئىستىلاسى»؛ دېسنوسنىڭ «تەن ۋە مەنپەئەت»، «ئويغاق ھالەت»؛ ئېرنىستنىڭ «كارمېل تېغىغا كىرىشنى ئويلىغان كىچىك قىزچاقنىڭ چۈشى»؛ كلېۋېرنىڭ «دېدرونىڭ سازلىرى»؛ ھۇگىننىڭ «بىللە كەتكەن سايە»، «بالىلىق»، «تەسەۋۋۇر

چىرىغى» ؛ پىرىتنىڭ «مەن سۇبلىماتسىيىلىنىۋاتىمەن» قاتارلىقلار.

بۇ ئەسەرلەردە ھالقىما رېئالىزمچىلار ئۆز ئىزدىنىشلىرىنى يەنىمۇ چوڭقۇرلاشتۇرغان. مەسىلەن، «نۇقسانسىز نۇقتىئىنەزەرلەر» دە بريتون بىلەن ئېلۇئار مۇڭەپپەقىيەتلىك ھالدا روھىي كېسەللىك ھالىتىنى يازغان، ئاندىن يەنە نورمال ھالەتكە ئۆتكەن. ئۇلار بۇ ئارقىلىق شۇنى ئىسپاتلىماقچى بولغان: نورمال ئادەملەر بىلەن ئاتالمىش «بىنورمال» ئادەملەر ئوتتۇرىسىدا ئېنىق ۋە ھالقىپ ئۆتكىلى بولمايدىغان چەك-چېگرا مەۋجۇت ئەمەس، ئەقىل بىلەن ئەسەبىيلىكنىڭ مۇناسىۋىتىمۇ خۇددى شۇنداق. بريتون، ئېلۇئار ۋە شار بىرلىكتە يازغان «ئاستا مېڭىڭ! ئالدى تەرەپتە يول رېمونت قىلىۋاتىدۇ» ناملىق ئەسەر ئارقىلىق ئۇلار ئۆزلىرىنىڭ مۇنداق نەزەرىيىسىنى دەللىلىمەكچى بولغان: گەرچە شېئىرنى ھەممە ئادەم يازمىسىمۇ، ھېچبولمىغاندا بىرنەچچە ئادەم ئورتاق ھالدا تاماملىيالايدۇ. «تۇتاش ئىدىشلار» دا بريتون مۇنداق كۆرسەتكەن: رېئال دۇنيا بىلەن چۈش كەسكىن ئايرىلغان، بىر-بىرى بىلەن مۇناسىۋەتسىز ئىككى دۇنيا ئەمەس، بۇ ئىككىسىنىڭ ئوتتۇرىسىدىكى پەرق پەقەت يۈزەكى ھادىسە، ماھىيەتتىن ئېيتقاندا، چۈش دۇنياسى خۇددى كۈندىلىك تۇرمۇشقا ئوخشاشلا چىن بولىدۇ، بۇ ئىككى ساھە خۇددى بىر-بىرىگە تۇتاشقان ئىككى ئىدىشقا ئوخشاش بىر-بىرى بىلەن ئۆتۈشۈپ تۇرىدۇ.

سەنئەت ساھەسىدە، دالى، مىرو، ئېرنست، مان راي، ئالبېرتو گىئاكېمېتتى (Alberto Giacemetti, 1901 ـ 1966) قاتارلىق ھالقىما رېئالىزمچى سەنئەتكارلار ئاجايىپ نادىر ئەسەرلەرنى يارىتقان. ئۇلار رەسىم، ھەيكەل، چاپلىما[1] ، شېئىر بىلەن رەسىمنىڭ بىرىكمىسى، «ھالقىما رېئالىزملىق جىسىم» قاتارلىقلار ئارقىلىق شەكىل سەنئىتىنىڭ ۋە شېئىر بىلەن رەسىمنىڭ يۇقۇملاندۇرۇش ئىقتىدارىنى تېرىشىپ قېزىپ، ھەرقايسى سەنئەت شەكىللىرىنىڭ ئورتاق مەنبەسى ئۇستىدە ئىزدەنگەن. ئۇلار يەنە بەزى قىزىقارلىق سىناقلارنى قىلغان: دالى «ئەسەبىي خىيال تەنقىدچىلىكى» دەپ ئاتالغان بىرخىل تەھلىل ئۇسۇلىنى ئوتتۇرىغا قويغان؛ رېنې ماگرىت

---

① چاپلىما ـ ئاۋانگارد رەسىمچىلىكنىڭ بىر شەكلى. تەكشىلىككە ھەرخىل نەرسىلەرنى چاپلاش ئارقىلىق ئىجاد قىلىنىدۇ.

(Rene Magritte, 1898 ـ 1967) رەسىم ۋاستىسى ئارقىلىق قارىماققا قىلچە ئورتاقلىقى يوق بەزى سۆز ۋە شەكىللەرنى بىرلەشتۈرگەن؛ ھانس ئارپ (Hans Arp, 1887 ـ 1966) ئۇششاق يىرتىلغان قەغەزلەر ئارقىلىق رەسىم ئىجاد قىلغان؛ ئېرنىست چاپلاش ئۇسۇلى ئارقىلىق ھېكايە يازغان ... بۇ بىر قاتار يېڭىلىقلار مۇنداق بىر مۇددىئانى كۆزلىگەن: ئىنديۋىدئال ھەقىقىي چىن پائالىيەتلىرىنى ئىپادىلەش، ئىچكى دۇنيانى قېزىش، مۇمكىن بولغان ھەرخىل تەسەۋۋۇر شەكىللىرىنى ئەڭ كەڭ دائىرىدە ئەكس ئەتتۈرۈش ۋە ئىجاد قىلىش.

دەل مۇشۇ مەزگىلدە ھالقىما رېئالىزم ھەرىكىتى فرانسىيە چېگرىسىدىن ھالقىپ، خەلقئارا دائىرىدىكى ئەدەبىيات ـ سەنئەت ھەرىكىتىگە ئايلانغان. 1930ـ يىلىدىن 1938ـ يىلىغىچە فرانسىيە، ئامېرىكا، بېلگىيە، شۋېتسارىيە، چېخسلوۋاكىيە، ئەنگلىيە، ياپونىيە، مېكسىكا، گوللاندىيە، چىلى قاتارلىق دۆلەتلەردە ئارقا ـ ئارقىدىن نەچچە ئون خەلقئارا ھالقىما رېئالىزم كۆرگەزمىلىرى ئېچىلغان. بۇلارنىڭ ئىچىدە 1936ـ يىلىدىكى لوندون كۆرگەزمىسى، 1937ـ يىلىدىكى توكيو كۆرگەزمىسى ۋە 1938ـ يىلىدىكى پارىژ كۆرگەزمىسى ئەڭ مەشھۇر. پارىژدا ئۆتكۈزۈلگەن كۆرگەزمىگە 14 دۆلەتتىن كەلگەن 70 نەپەر سەنئەتكار قاتناشقان.

ھالقىما رېئالىزم ھەرىكىتى گۇللىنىۋاتقان مۇشۇ مەزگىلدە ئۇرۇش يېقىنلىشىپ قالغان. ئۇلار بۇنىڭغا ئانچە ھەيران قالمىغان، چۈنكى ئۇلار خېلى بۇرۇنلا مۇشۇ كۈننىڭ ھامان يېتىپ كېلىدىغانلىقىنى تونۇپ يەتكەنىدى.

2ـ دۇنيا ئۇرۇشىنىڭ دەسلەپكى مەزگىللىرىدە ھالقىما رېئالىزم كوللېكتىپى پارچىلىنىشقا باشلىغان. برېتون، ئېلۇئار، پېرىت قاتارلىقلار بۇيرۇق بويىچە ھەربىي سەپكە قاتناشقان. دالى، تانگۇي (Yves Tanguy) قاتارلىقلار چەت ئەلگە چىقىپ كەتكەن. بىراق 1940ـ يىلى قىشتا برېتون، شار، ئېرنست، ماسسون، بېللاي، چارا قاتارلىق بىر تۈركۈم ھالقىما رېئالىزمچىلار مارسېلدا يىغىلغان، ئۇلار ئۆزلىرىنىڭ ھالقىما رېئالىزملىق ئىجادىيىتىنى ئىشلىرىنى داۋاملاشتۇرماقچى بولغان. بىراق، گىتلېرنى قوللىغۇچى فرانسىيە ھۆكۈمىتىنىڭ توسقۇنلۇقى تۈپەيلىدىن ئۇلارنىڭ پائالىيىتى بارغانسېرى مۇمكىنسىزلەشكەن. برېتوننىڭ ئەسەرلىرى چەكلەنگەن. بۇنىڭ

بىلەن برېتون فرانسىيىدىن ئايرىلىش قارارىغا كەلگەن. 1941- يىلى ئەتىيازدا برېتون، ئېرنست، ببللاي قاتارلىقلار فرانسىيىدىن ئاخىر چىقىپ كەتكەن. بىراق، هالقىما رېئالىزم كوللېكتىپىنىڭ كۆپ قىسىم ئەزالىرى فرانسىيىدە قالغان. شار، ئېلۇئار، دېسنوس، دېساينىي، سۇپو، چارا قاتارلىقلار ناتسىستلارغا ۋە گىتلېرنى قوللىغۇچى هۆكۈمەتكە قارشى يەر ئاستى هەرىكەتكە ئاتلانغان. بەزىلەر يېزىقچىلىقنى تاشلىغان، يەنە بەزىلەر قارشىلىق كۆرسىتىش هەرىكىتىگە قاتنىشىش بىلەن بىرگە داۋاملىق ئىجاد قىلغان هەمدە قارشىلىق كۆرسىتىش هەرىكىتى تېما قىلىنغان شېئىرلار توپلىمى «شائىرنىڭ شان-شەرىپى» نى كوللېكتىپ تاماملىغان.

4. 1941- يىلىدىن 1946- يىلىغىچە: برېتون ئامېرىكىدا

1941- يىلىدىن 1946- يىلىغىچە هالقىما رېئالىزم هەرىكىتى ئامېرىكىدا زور نەرەققىياتقا ئېرىشكەن. ئەمەلىيەتتە، بۇنىڭدىن خېلىي بۇرۇنلا ئامېرىكىلىقلار هالقىما رېئالىزمنىڭ نەزەرىيىلىرى ۋە ئەمەلىيىتى بىلەن تونۇشقان، بولۇپمۇ 1936- يىلى نيۇيورك هازىرقى زامان سەنئەت مۇزېيى ئۇيۇشتۇرغان «خام خيال سەنئىتى، دادا، هالقىما رېئالىزم سەييارە كۆرگەزمىسى» ئامېرىكا جامائەتچىلىكىگە هالقىما رېئالىزم هەرىكىتىنى بىرقەدەر ئەتراپلىق تونۇشتۇرغان. سۆزانىڭ 1941- يىلى نەشر قىلىنغان «ژوئان مىرو» ناملىق كىتابى ۋە لېمايتىنىڭ «ستېرېئوئىزمدىن هالقىما رېئالىزمغىچە بولغان فرانسىيە ئەدەبىياتى» ناملىق كىتابى ئەدەبىيات-سەنئەت جەهەتتىكى هالقىما رېئالىزم ئىجادىيىتىنى يەنمۇ ئىلگىرىلەپ تەهلىل قىلغان. شۇ يىلى يەنە ئامېرىكىنىڭ «كۆزىتىش» ژۇرنىلى هالقىما رېئالىزمغا ئائىت مەخسۇس سان چىقارغان، ئارقىدىنلا بەزى مەخسۇس ماقالىلارنى باسقان. بىراق، هالقىما رېئالىزمنى فرانسىيىدىن ئامېرىكىغا ئېلىپ بېرىپ هەقىقىي ئورۇنغا ئىگە قىلغانلار يەنىلا 2- دۇنيا ئۇرۇشى مەزگىلىدە ئامېرىكىغا سەرگەردان بولۇپ بارغان فرانسىيە هالقىما رېئالىزمچىلىرى ئىدى.

ئاندرې برېتون فرانسىيىدىن ئايرىلغاندىن كېيىن ئامېرىكىغا بارغان هەمدە ئۆزىنىڭ هالقىما رېئالىزملىق ئىزدىنىشلىرىنى داۋاملاشتۇرغان. ئۇ نيۇيورکتا ناهايىتى تېزلا بىر تۈركۈم هېسداشلىق قىلغۇچىلارنى ۋە ئاكتىپ ئاۋاز قوشقۇچىلارنى تاپقان. يېڭى بىر كوللېكتىپ تېزلا قۇرۇلغان. بۇ كوللېكتىپتا

بريتون، دۇشام، ئېرنست، مان راي، ماسسون، تانگۇي قاتارلىق كونا هالقىما رېئالىزمچىلاردىن باشقا يەنە سېرگمان، لىبېر، فرانسىس، كاراس، گېرجى قاتارلىق يېڭى كىشىلەر بار ئىدى. ئۇلارنىڭ ئاساسلىق پائالىيىتى مەركىزى نيۇيورك بولغاچقا، بۇ كوللېكتىپ «نيۇيورك گۇرۇپپىسى» دەپ ئاتالغان.

«نيۇيورك گۇرۇپپىسى» نىڭ ئاساسلىق پائالىيىتى سەھنىسى «VVV» ژۇرنىلى بولۇپ، بۇ ژۇرنالنى بريتون، دۇشام ۋە ئېرنست 1942- يىلى تەسىس قىلغان. بۇ ژۇرنالنىڭ ئىسمىلا ئۇنىڭ باش نىشانىنى چۈشەندۈرۈپ بەرگەن. ژ.ل. ببدۇئان 1961- يىلى نەشر قىلىنغان «هالقىما رېئالىزمىنىڭ 20 يىلى» ناملىق كىتابىدا بۇنى مۇنداق شەرھلىگەن: «بۇ ئۇچ هەرپ ئەينى چاغدىكى كۆرسەتكۈچ بارماق بىلەن ئوتتۇرا بارماقنى كېرىپ ‹غەلىبە› دېگەن مەنىنى ئىپادىلەيدىغان قول هەرىكىتىدىن كەلگەن. بىراق بۇ يەردىكى ‹V› كىشىلەر ئۈمىد قىلىدىغان ۋە تىنچ ـ خاتىرجەم ياشايدىغان دۇنياغا قايتىشتىنلا دېرەك بېرىپ قالماي، يەنە نۆۋەتتە يەر شارىنى ئايلاغ ئاستى قىلىۋاتقان چېكىنىش ۋە ئۆلۈم كۈچلىرى ئۈستىدىن غەلىبە قىلىشنىمۇ بىلدۈرىدۇ. بۇ بىرىنچى غەلىبە ئۈستىدە يەنە ئىككىنچى غەلىبە بار: ئۇ ئادەمنى ئادەمنى قۇل قىلىشنى مەڭگۈ داۋاملاشتۇرۇشقا ئۇرۇنۇش ئۈستىدىن غەلىبە قىلىشنى بىلدۈرىدۇ. بۇ ئىككى غەلىبە ئۈستىدە يەنە ئۈچىنچى غەلىبە بار: ئۇ روهىي ئازادلىققا قارشى بارلىق نەرسىلەر ئۈستىدىن غەلىبە قىلىشنى بىلدۈرىدۇ، بۇ غەلىبە ئادەمنىڭ ئازادلىقىنى ئالدىنقى شەرت قىلىدۇ». ببدۇئان ئۆز گېپىنىڭ تېخى تۈگىمىگەنلىكىنى هېس قىلىپ، هالقىما رېئالىزم بەلگە قىلغان بۇ ئۇچ هەرپنىڭ مەنىسىنى يەنىمۇ چوڭقۇرلاپ تەھلىل قىلغان: «بىرىنچى V يەنە بىزنىڭ ئۆز ئەتراپىمىزدىكى شەيئىلەرگە، تاشقى دۇنياغا، ئاڭنىڭ يۈزە قاتلىمىغا بولغان دىققىتىمىزنى ۋە كۆزىتىشىمىزنى① بىلدۈرىدۇ؛ ئىككىنچى V بۇنىڭغا مۇناسىپ هالدا، بىزنىڭ ئۆز-ئۆزىمىزگە، ئىچكى دۇنيايىمىزغا، يوشۇرۇن ئېڭىمىزنىڭ چوڭقۇر قاتلىمىغا بولغان دىققىتىمىزنى ۋە كۆزىتىشىمىزنى بىلدۈرىدۇ؛ ئۈچىنچى V بولسا بۇ ئىككى خىل كۆزىتىشنىڭ بىرىكمىسى بولۇپ،

① ئىنگلىز ۋە فرانسۇز تىللىرىدا «غەلىبە»، «دىققەت قىلىش»، «كۆزىتىش» قاتارلىق سۆزلەر «V» هەرپى بىلەن باشلىنىدۇ.

ئۇ بىر خىل ئومۇمىيۈزلۈك ۋە ئۇزۇل-كېسىل كۆزىتىشتىن دېرەك بېرىدۇ. ئۇ ئەبەدىيلىكنىڭ ھازىرنى، روھنىڭ تەننى ھەزىم قىلىشىنى ئىپادىلەيدۇ ھەمدە ھەرخىل ئىشلارنىڭ يۈزە قاتلىمى ئاستىدا شەكىللىنىۋاتقان ئەپسانىلارنى تەھلىل قىلىشنى بىلدۈرىدۇ». بېدۇئاننىڭ بۇ چۈشەندۈرۈشى يالغۇز بۇ ژۇرنالنىڭ خاراكتېرىنىلا ئەمەس، بەلكى پۈتكۈل ھالقىما رېئالىزمنىڭ سىياسىي ۋە ئەدەبىيات-سەنئەت جەھەتتىكى نىشانىنى يېغىنچاقلاپ كۆرسىتىپ بەرگەن.

1942- يىلىدىن 1944- يىلىغىچە «VVV» ژۇرنىلىدا ھالقىما رېئالىزملىق ئەسەرلەر كۆپلەپ ئېلان قىلىنغان، بولۇپمۇ شېئىر بىلەن رەسىم ئەڭ گەۋدىلىك بولغان. يەنە دەل مۇشۇ ژۇرنالدا 1942- يىلى بېرتون «ھالقىما رېئالىزمنىڭ 3- خىتابنامىسىگە مۇقەددىمە» نى ئېلان قىلغان. بۇ «مۇقەددىمە» دە بېرتون ئالدى بىلەن ھەرخىل ئىدېئولوگىيىلەرگە ھۇجۇم قوزغىغان. ئەمەلىيەتتە، ئۇ بۇ ئىدېئولوگىيىلەرنىڭ ئۆزىگە تەگمىگەن، بەلكى ئۇلارغا ئەگەشكۈچىلەرنىڭ ئۇلارنى بۇرمىلىغانلىقىنى ۋە خاتا چۈشىنىۋالغانلىقىنى تەنقىد قىلغان. ئۇ مۇنداق قارىغان: «ھەرخىل ئالدامچىلار ۋە ھەقسىزتنى بۇرمىلاشنىڭ ئۇستىلىرى ئادەمنى ھەيران قالدۇرىدىغان ئىشەنچ بىلەن ئۆزلىرىنى روبېسپېر، ماركس، رىمبو، فرېئۇد...لارنىڭ شاگىرتلىرى دەپ ئاتاۋاتىدۇ». ئەمەلىيەتتە بولسا، ئېپلاس ژاستىلەر بىلەن ئاشۇ كىشىلەرنىڭ ئىنقىلابىي ئىدىيىلىرىنى نابۇت قىلىپ، ئۇلارنى چاكىنا ۋە خاسلىقى يوق قۇرۇق گەپكە ئايلاندۇرۇپ قويۇۋاتىدۇ. «ھالقىما رېئالىزم 20 يىل مەۋجۇت بولۇپ تۇرغاندىن كېيىنمۇ يەنىلا ئالقىشقا ئېرىشىۋاتىدۇ، نام قازىنىۋاتىدۇ، شۇنداقلا زىيانكەشلىككە ئۇچراۋاتىدۇ، بىراق ئۇ بۇنداق قىسمەتلەرگە دۇچار بولغان تۇنجى ھەرىكەت ئەمەس». ئۇنىڭ قارىشىچە، كىشىلەر يالغۇز جەمئىيەتنىڭ ئەھۋالىنىڭ چۈشىنىپلا قالماي، بەلكى يەنە ئىنسانىيەتنىڭ ناھايىتى مۇقىمسىز ئەھۋالىنىمۇ تونۇپ يېتىشى كېرەك. ئۇ ياش بىر ئەۋلادقا ئۈمىد باغلىغان: چۈنكى ياش بىر ئەۋلادلار ئۆز ئاتا-بوۋىلىرىغا ئوخشاش تەپەككۇر قىلمايدۇ، ئۇلار ناھايىتى تېزلا بۇرۇنقىلارنىڭ ئاشۇ سىستېمىلىرىنى چۈشەنمەيدۇ ھەم كېرەك قىلمايدۇ، ئۇلار ئۆزلىرىنىڭ كەلگۈسىنى يارىتىدۇ، شۇنداقلا ئۆز ئەجدادلىرى ھەل قىلالمىغان مەسىلىلەرنى ھەل قىلالايدۇ. بېرتون يەنە سولچىل پارتىيىلەرنىڭ ئۇرۇش

پارتلىغاندا تۇنقان مەسئۇلىيەتتىن قېچىش پوزىتسىيەسىنى تەنقىد قىلغان. ئۇ ئەگەر ئاشۇ پارتىيىلەر يەنىلا ئاشۇنداق ئىقتىدارسىزلىق قىلسا، ئۇلارغا بولغان ئىشەنچىمنى قايتۇرۇۋېلىپ، «ئۆز ئارزۇيىمىزغا ئۇيغۇن دەپ قارىغان جەمئىيەتكە مۇناسىپ» باشقا بىر ئىجتىمائىي ئەپسانە ئۇستىدە ئويلىنىمەن، دېگەن. بىراق، بېرىتون مۇشۇ يەرگە كەلگەندە داۋاملىق يازالمىغان، ئۇ بۇ يەردە توختاپ قالغان ھەمدە «يېڭى بىر ئەپسانىمۇ؟» دېگەن يوغان سوئالنى قالدۇرغان. «ھالقىما رېئالىزمنىڭ 3- خىتابنامىسى» نىڭ ئۆزى دۇنياغا كەلمىگەن، بۇنىڭ سەۋەبى ئىنىق ئەمەس. بىراق، شۇ نۇقتا روشەنكى، بېرىتون تېخىرقاپ قالغان، ئۇ «مۇقەددىمە» دە ئۆزىنىڭ ئادەمنىڭ روھىي كۈچىگە بولغان ئىشەنچىسىنى بايان قىلغان، ئەمما ئۆز قەلبىدىكى ھەسرەتنى ۋە ئۆزىنىڭ ئۇمىدسىز كەيپىياتىنى بەكرەك ئاشكارىلاپ قويغان.

گېيزىت ـ ژۇرناللاردا ئەسەر ئېلان قىلىشتىن باشقا، ھالقىما رېئالىزمچىلار يەنە ھەرخىل پائالىيەتلەر ئارقىلىق ئۆز تەسىرىنى داۋاملىق كېڭەيتىپ، ھەربىرتەنىڭ ھاياتىي كۈچىنى نامايان قىلىشقا تىرىشقان. مەسىلەن، ئۇلار «سەرگەردان سەنئەت كۆرگەزمىسى»، «ھالقىما رېئالىزمنىڭ دەسلەپكى ئەسەرلىرى كۆرگەزمىسى» قاتارلىقلارنى ئۇيۇشتۇرغان. بېرىتون ۋە باشقا بەزى ئاساسلىق كىشىلەر دائىم دېگۈدەك تەكلىپكە بىنائەن نوتۇق سۆزلىگەن. بولۇپمۇ بېرىتون 1942- يىلى 12- ئاينىڭ 10- كۈنى يېل ئۇنىۋېرسىتېتىدا «ھالقىما رېئالىزمنىڭ ئىككى قېتىملىق دۇنيا ئۇرۇشى ئارىلىقىدىكى ئەھۋالى» دېگەن ماۋزۇدا نوتۇق سۆزلەپ زور تەسىر قوزغىغان. بۇ پائالىيەتلەر ھالقىما رېئالىزم ھەربىرتەنىڭ ئامېرىكىدىكى تەسىرىنى بارغانسېرى كۈچەيتكەن.

5. 1946- يىلىدىن 1969- يىلىغىچە: پارچىلىنىش باسقۇچى

2 ـ دۇنيا ئۇرۇشى ئاياغلاشقاندىن كېيىن، بېرىتون 1946- يىلى فرانسىيىگە قايتىپ كەلگەن. ئۇ فرانسىيىگە كېلىپلا «دۇنيانى ئۆزگەرتىش، تۇرمۇشنى ئۆزگەرتىش، ئىنسانىيەتنىڭ چۈشىنىش ئىقتىدارىنى ئۇزۇل - كېسىل ئەسلىگە كەلتۈرۈش» تىن ئىبارەت ھالقىما رېئالىزم ھەربىرتەنىڭ «ئايرىلماس ئۈچ قاتلام نىشانى» نى قايتا تەكىتلىگەن. ئۇنىڭ دۆلەتكە قايتىشى بىلەن ھالقىما رېئالىزم ھەربىرتى فرانسىيە ئەدەبىيات-سەنئەت ساھەسىگە يەنە قايتىپ كەلگەن. ئۇنىڭ ئەتراپىغا نۇرغۇن ياشلار ئۇيۇشۇپ كونىلارنىڭ ئورنىنى

ئالغان.

1947- يىلى 1- ئاينىڭ 12- كۈنى بريتون دۆلەت ئىچى ۋە سىرتىدىكى بارلىق ھالقىما رېئالىزمچىلارغا بىر پارچە ئوچۇق خەت يېزىپ، ئۇلارنى پارتىزدا ئۆتكۈزۈلىدىغان خەلقئارا ھالقىما رېئالىزم كۆرگەزمىسىگە تەكلىپ قىلغان. ئۇ ھالقىما رېئالىزمچىلاردىن يېڭىلىق يارىتىشنى ۋە ئىلگىرىلەشنى تەلەپ قىلغان: «ئەگەر مۇشۇ يىللاردىكى ھالقىما رېئالىزمنىڭ ئەڭ تىپىك نادىر سەنئەت ئەسەرلىرىنى پارتىزدا مەركەزلىك كۆرگەزمە قىلىش ھەقىقەتەن زۆرۈر دېيىلسە، بۇنداق كۆرگەزمىلەرنىڭ ئۆزىلا بىز ئۈچۈن مەڭگۈ يېتەرلىك ئەمەس. ئۇنىڭدىنمۇ مۇھىمى — ھەقىقىي ئىنتىپاقلىقنى تەكىتلەش ھەمدە كوللېكتىپىمىزنىڭ بۇرۇنقى ھەر قېتىملىق پائالىيەتلىرىگە سېلىشتۇرغاندا، بۇرۇنقى سەۋىيىمىزنىڭ ئۆسكەنلىكىنى ئىسپاتلاش». پۈتۈن دۇنيادىكى ھالقىما رېئالىزمچىلار بريتوننىڭ چاقىرىقىغا ئاۋاز قوشقان، 24 دۆلەتتىن كەلگەن ۋەكىللەر 1947- يىلىدىكى بۇ خەلقئارا ھالقىما رېئالىزم كۆرگەزمىسىگە قاتناشقان. ئۇلار ئۆزلىرىنىڭ ئاجايىپ ۋە ھەرخىل ئەسەرلىرى ئارقىلىق ئۆزلىرىنىڭ شېئىرىيەت ۋە شەكىل سەنئىتى ساھەسىدىكى ئىنتىلىشلىرىنى ئىپادىلىگەن. بۇ ئىنتىلىشلەرنىڭ ئەڭ ئاخىرقى نىشانى دەل بريتون ئېيتقان «يېڭى ئەپسانە» بولغان. ئۇلار بۇ «ئەپسانە» ھازىر تېخى يوشۇرۇن ياكى بىخ ھالەتتە تۇرۇۋاتىدۇ، دەپ قارىغان. دەل ئاشۇ «ئەپسانە» نى ئىجاد قىلىش ۋە ئەمەلگە ئاشۇرۇش جەريانىدا ئۇلارنىڭ ئورتاق قىممىتى يارىتىلغان.

1947- يىلىدىكى بۇ كۆرگەزمىدىن كېيىن، ھالقىما رېئالىزم كوللېكتىپىنىڭ كۆچى يەنە ئەسلىگە كەلگەن، يېڭى بىر تۈركۈم كىشىلەر بۇ ھەرىكەتكە قاتناشقان. بۇ كوللېكتىپنىڭ پائالىيەتلىرىنى تېخىمۇ ياخشى يۇرۇشتۇرۇش ۋە ماسلاشتۇرۇش ئۈچۈن، ھالقىما رېئالىزمچىلار «ئىش» ناملىق ئاخبارات ۋە ئالاقە رەھبەرلىك ئورگىنىنى قۇرغان. بۇ ئورگان ئېلان قىلغان بىر پارچە ئاخباراتتا 1947- يىلى 20 نەچچە دۆلەتتە ھالقىما رېئالىزم كوللېكتىپى مەۋجۇت دېيىلگەن. ئۇلار: ئەنگلىيە، بېلگىيە، برازىلىيە، كانادا، چىلى، دانىيە، مىسىر، ئامېرىكا، فرانسىيە، گۋاتېمالا، ھايتى، ژېنگىرىيە ئىراق، ياپونىيە، مېكسىكا، پورتۇگالىيە، رۇمىنىيە، شۋېتسىيە،

چېخسلوۋاكىيە، تۈركىيە، يۇگوسلاۋىيە قاتارلىقلار. بىراق، ئەمەلىيەتتىن ئايانكى، گېرمانىيە، ئاۋستىرىيە، ئىسپانىيە، شۋېتسارىيە قاتارلىق دۆلەتلەردىمۇ ھالقىما رېئالىزم ئوخشاشلا سەل قارىغىلى بولمايدىغان ئورۇنغا ۋە تەسىرگە ئىگە بولغان.

1946- يىلىدىن 1966- يىلىغىچە، گەرچە ھالقىما رېئالىزم كوللېكتىپىنىڭ ئەزالىرى ئىزچىل ئالمىشىپ تۇرغان بولسىمۇ، بىراق ئۇنىڭ پائالىيىتى زادىلا توختاپ قالمىغان. ئۇنىڭ ئەدەبىيات-سەنئەت ساھەسىدىكى پائالىيەتلىرى ھەرخىل كۆرگەزمىلەرنى ئۇيۇشتۇرۇش بىلەن ھەرخىل گېزىت ـ ژۇرناللارنى چىقىرىشتىن ئىبارەت ئىككى خىل يولنى ئاساس قىلغان. 1959- يىلى پارتىدا، 1961- يىلى بوشانسوندا، 1964- يىلى ۋە 1965- يىلى يەنە پارتىدا خەلقئارا ھالقىما رېئالىزم كۆرگەزمىسى ئېچىلغان. ھەتتا ھالقىما رېئالىزم بىرلىككە كەلگەن ھەربىر سۈپىتىدە مەۋجۇت بولمىغان كېيىنكى مەزگىللەردىمۇ ھالقىما رېئالىزمچىلارنىڭ يېڭى ئەسەرلىرى ھەرخىل خەلقئارا كۆرگەزمىلەرگە قاتنىشىپ تۇرغان. ھالقىما رېئالىزمچىلار يەنە ئىلگىرى-كېيىن بولۇپ «نئون چىرىغى» (1948ـ1949) ، «كارامەتچى» (1952 ـ 1955) ، «ھالقىما رېئالىزمنىڭ ئۆزى» (1956ـ1959) ، «ئېرىق» (1958ـ1960) ، «بۆسۈش ئېغىزى» (1961ـ1965) ، «ئەڭ ئالىي نوپۇز» (1967ـ1969) قاتارلىق ژۇرناللارنى چىقارغان.

بۇ مەزگىلدە ئىلان قىلىنغان ئەدەبىي ئەسەرلەر گەرچە ناھايىتى كۆپ بولسىمۇ، لېكىن سەنئەت ئەسەرلىرىگە سېلىشتۇرغاندا ھەقىقىي نادىر ئەسەرلەر كۆپ چىقمىغان. چۈنكى، بۇ مەزگىلدە ئىجاد قىلغان بېرىتون، پېررېت، ئارپ قاتارلىق كونا يازغۇچىلاردىن باشقا يېڭى كىرگەن ئەزالار ئىچىدە تالانتلىق كىشىلەر ئاز بولغان، ئەمما سەنئەت ساھەسىدە كۆپلىگەن نادىر سەنئەتكارلار يېتىشكەن.

سىياسىي ھەربىر جەھەتتە، ھالقىما رېئالىزمچىلار مۇستەملىكىچىلىككە داۋاملىق قارشى تۇرۇپ، 1956- يىلى «فرانسىيە زىيالىيلىرىنىڭ شىمالىي ئافرىقا ئۇرۇشىغا قارشى تۇرۇش ھەربىر كومىتېتى» غا قاتناشقان؛ 1960- يىلى «121 كىشىلىك خىتابنامە» نى ئېلان قىلىپ، فرانسىيە ئەسكەرلىرىنى

ئالجىرىيە ئۇرۇشىدا بۇيرۇقنا بويسۇنماسلىققا چاقىرغان.

برېتون 1969- يىلى 9- ئاينىڭ 28- كۈنى ئالەمدىن ئۆتكەن. ژان شۇستېر (Jean Schuster) ھالقىما رېئالىزم ھەرىكىتىگە رەھبەرلىك قىلغان. بىراق، برېتوننىڭ ۋاپاتى بۇ كوللېكتىپنىڭ كۈچ تەڭپۇڭلۇقىنى تولدۇرۇۋالغۇسىز دەرىجىدە بۇزۇۋەتكەن، بۇرۇندىن ساقلىنىپ كەلگەن ھەرخىل ئىختىلاپ ۋە زىددىيەتلەر ئىتتىپاقلىققا بۇزغۇنچىلىق قىلغان، ھالقىما رېئالىزم كوللېكتىپى پارچىلىنىشقا يۈزلەنگەن.

1969- يىلى 10- ئاينىڭ 4- كۈنى ژان شۇستېر «دۇنيا گېزىتى» دە ھالقىما رېئالىزمنىڭ ئەڭ ئاخىرقى خىتابنامىسى بولغان «4- باب» نى ئېلان قىلغان ھەمدە ھالقىما رېئالىزم كوللېكتىپىنىڭ رەسمىي تارقىلىپ كەتكەنلىكىنى جاكارلىغان. ئۇ مۇنداق چۈشەندۈرگەن: «ھەرقانداق بىر كوللېكتىپنىڭ ھاياتىي كۈچى يەنە ئەڭ تۆۋەن چەكتىكى ئىچكى بىرەدەكلىككە تايىنىدۇ. مەن ئەمەلىيەتكە پۈتۈنلەي ئۇيغۇن ھالدا شۇنداق دەيمەنكى، دەل ھالقىما رېئالىزم ھەرىكىتىنىڭ ئىچكى قىسمىدا ھېچقانداق بىرلىك قالمىغانلىقىنى نەزەردە تۇتۇپ، مەن ۋە مېنىڭ بەزى دوستلىرىم 2- ئايدا ئۇنىڭدىن ۋاز كېچىشنى قارار قىلدۇق، ئۇنىڭ ئەمدى بىز بىلەن ھېچقانداق مۇناسىۋىتى يوق». ئۇ مۇنداق جاكارلىغان: «‹ئەڭ ئالىي نوپۇز› نىڭ 7- سانى 3- ئايدا نەشىردىن چىقتى. بىراق، ئۇنىڭ بارلىق خىزمىتى 1- ئايدىلا تاماملانغان. ئۇ فرانسىيەدىكى تەشكىللىكى ھەرىكەت بولغان ھالقىما رېئالىزمنىڭ ئەڭ ئاخىرقى پائالىيىتى».

3. ھالقىما رېئالىزمنىڭ ئاساسلىق نەزەرىيىلىرى ۋە ماھارەت ئالاھىدىلىكلىرى

ھالقىما رېئالىزمنىڭ ئاساسلىق نەزەرىيىلىرىنى مۇنداق ئۈچ نۇقتىغا يىغىنچاقلاش مۇمكىن:

بىرىنچى، رېئاللىق بىلەن چۈشنى بىرلەشتۈرۈش. برېتوننىڭ ئىككى پارچە خىتابنامىسى بىلەن «ھالقىما رېئالىزم دېگەن نېمە؟» ناملىق كىتابچىسى

هالقىما رېئالىزمنىڭ ئەڭ مۇھىم ھۆججەتلىرى ھېسابلىنىدۇ. بۇ ماقالىلاردا بىرىتون فرېئۇدنىڭ يوشۇرۇن ئاڭ ۋە چۈش توغرىسىدىكى نەزەرىيىلىرىنى ھەمدە ببرگسوننىڭ «ھاياتنىڭ قوزغىلىشى» نەزەرىيىسىنى ئۆزىنىڭ پەلسەپە ۋە ئىدىيە ئاساسى قىلغان. مەسىلىنى چۈشەندۈرۈش ئۈچۈن فرېئۇدنىڭ يوشۇرۇن ئاڭ ۋە چۈش توغرىسىدىكى كۆزقاراشلىرىنى قايتا تەكىتلەش زۆرۈر. خۇددى بىز يۇقىرىدا كۆپ قېتىم تىلغا ئالغاندەك، فرېئۇد مۇنداق قارىغان: يوشۇرۇن ئاڭ ھەرگىزمۇ ئېنىقسىز ۋە چۈشەنگىلى بولمايدىغان نەرسە ئەمەس، بەلكى ئۇنىڭ شەكىللىنىش مەنبەسى ۋە ئىپادىلىنىش شەكلى بار. ئۇ ئاساسلىقى چۈش، خىيال ۋە باشقا پسىخىك ھالەتلەردە ئىپادىلىنىدۇ. بۇرۇن كىشىلەر ئەمەلىيەت بىلەن خىيالنى، رېئاللىق بىلەن چۈشنى بىر-بىرىگە قارشى قويۇپ، پەقەت رېئاللىقلا چىن، خىيال بىلەن چۈش ساختا بولىدۇ، ئۇلارغا پەرۋا قىلماسلىق كېرەك، دەپ قارىغان. ئەمەلىيەتتە، خىيال بىلەن چۈش ئادەم ئېڭىنىڭ ئەڭ مول ۋە ئەڭ مۇھىم تەركىبىي قىسمى. ئۇلار ئادەم روھىنىڭ تۈپكى كۈچىنى جارى قىلدۇرىدۇ. رېئال تۇرمۇش پەقەت ئادەمنىڭ ئىنتايىن يۈزە ئىقتىدارىنىلا قوزغىتالايدۇ، روھ بولسا ئالەمنىڭ ھەيۋىتى ۋە سېھرىگە تۇتىشالايدۇ ھەتتا ئۇلاردىن ھالقىپ كېتىدۇ. شۇڭا، ھالقىما رېئالىزمچىلار رېئال تۇرمۇش بىلەن چۈش دۇنياسىنى بىر-بىرىگە قارشى قويماسلىق، بەلكى ئۇلارنى بىر گەۋدىگە ئايلاندۇرۇش كېرەك، دەپ قارىغان. دۇنياغا ساپ ھالدىكى ئوبيېكتىپ تاشقى قىياپەت ئارقىلىق مۇئامىلە قىلىش بىلەنلا قانائەتلەنمەي، ئادەمنىڭ ئىچكى دۇنياسى ئۈستىدە ئىزدىنىشنى چىقىش قىلىپ، ئىچكى - تاشقى رېئاللىقنى ئوخشاش بىر ئۆزگىرىشنىڭ ئىككى يوشۇرۇن تەركىبىي قىسمى دەپ قارايدىغان، يەنى، كونكرېت دۇنيا بىلەن ئابستراكت دۇنيا پائالىيىتىنىڭ بىر دەكلىكىنى مۇئەييەنلەشتۈرىدىغان بۇ خىل نەزەرىيە ھالقىما رېئالىزمچىلارنىڭ ئاساسلىق نەزەرىيىسى بولۇپ قالغان. ئۇلار رېئاللىق بىلەن چۈش ئۆزئارا بىرىككەن مۇتلەق مەۋجۇتلۇقنى «ھالقىما رېئاللىق» دەپ ئاتاپ، ئۇنىڭغا يېتىشنى ۋە ئۇنى ئىپادىلەشنى ئۆزلىرىنىڭ باش نىشانى قىلغان. بىرىتون «ھالقىما رېئالىزم دېگەن نېمە؟» ناملىق ماقالىسىدە مۇنداق دېگەن: «كۆپ يىللاردىن بۇيان — تېخىمۇ دەل ئېيتقاندا، ھالقىما رېئالىزمنىڭ بىۋاستە

سىزىمچىلىك دەۋرى (1919 ـ 1925) دەپ ئاتاشقا بولىدىغان مەزگىلىي ئاياغلاشقاندىن بۇيان — بىز ئىزچىل هالدا ئىچكى رېئاللىق بىلەن تاشقى رېئاللىق بىرلىشىشكە قاراپ يۈزلىنىدۇ ھەمدە ئاخىر بىرگەۋدىنىڭ ئىككى مۇھىم ئامىلىغا ئايلىنىدۇ، دەپ قاراشقا ئۇرۇنۇپ كەلدۇق. بۇ ئىككىسىنىڭ ئاخىرقى بىرلىشىشى هالقىما رېئالىزمنىڭ ئەڭ چوڭ نىشاندۇر: هازىرقى ئىجتىمائىي شارائىت ئاستىدا، ئىچكى رېئاللىق بىلەن تاشقى رېئاللىق ئۆزئارا زىددىيەتلىك هالەتتە تۇرۇۋاتىدۇ (بىزنىڭ قارىشىمىزچە، بۇ خىل زىددىيەت دەل ئىنسانىيەت بەختسىزلىكىنىڭ مەنبەسىي، شۇنداقلا يەنە ئىنسانىيەت تەرەققىياتىنىڭ سەۋەبى)، شۇڭا بىز ئۆزىمىزگە مۇنداق ۋەزىپىلەرنى بەلگىلىدۇق: مۇمكىن بولغان ھەرقانداق جايدا بۇ ئىككى رېئاللىقنى تەڭ ئورۇنغا قويۇش، ھەرقانداق بىرىنى گەۋدىلەندۈرۈۋەتمەسلىك، شۇنداقلا بىرلا ۋاقىتتا بۇ ئىككى رېئاللىققا ئاساسەن ھەرىكەت قىلماسلىق، چۈنكى ئۇنداق قىلىش ئادەمگە بۇ ئىككى رېئاللىق ئەمەلىيەتتە بىر-بىرىدىن ئانچە يىراق ئەمەسكەن دېگەن تۇيغۇ بېرىپ قويىدۇ (مەن شۇنىڭغا ئىشىنىمەنكى، بىرلا ۋاقىتتا بۇ ئىككى رېئاللىققا ئاساسەن ھەرىكەت قىلغان ئادەم ياكى بىزنى ئالدايدۇ ياكى خام خىيالىنىڭ قۇربانىغا ئايلىنىدۇ)؛ بىرلا ۋاقىتتا بۇ ئىككى خىل رېئاللىققا ئاساسەن ھەرىكەت قىلماسلىق، بەلكى تەرتىپلىك هالدا ئاۋۋال بىرسىگە، ئاندىن يەنە بىرسىگە ئاساسەن ھەرىكەت قىلىش ئارقىلىق ئۇلارنىڭ ئۆزئارا جەلپ قىلىشىنى ۋە ئۆزئارا سىڭىشىنى كۆزىتەلەيمىز، شۇنداقلا ئۆزئارا رول ئويناىدىغان بۇ خىل تەسىرگە بىر خىل كېرىلىش كۈچى ئاتا قىلىپ، بۇ ئىككى قوشنا رېئاللىقنى بىرلەشتۈرۈپ بىر گەۋدىگە ئايلاندۇرالايمىز». بىرىتون بۇ «ئەڭ چوڭ نىشان»نى ئىشقا ئاشۇرۇشقا قەسەم قىلغان. ئۇ مۇشۇ ماقالىسىدە ئۆز خىتابنامىسىدىكى مۇنداق بىر بۆلۈك سۆزنى ئارىيە ئالغان: «مەن ئاشۇ زىددىيەتلىك ئىككى خىل هالەت — چۈش ۋە رېئاللىق — نىڭ كەلگۈسىدە بىر خىل مۇتلەق رېئاللىققا، يەنى هالقىما رېئاللىققا ئايلىنىدىغانلىقىغا ئىشىنىمەن. مەن بۇ ئايلىنىشنىڭ تامامىلىنىشىغا تەقەززا، مەن ئۆزۈمنىڭ ئۇ مۇكەممەل هالەتنىڭ بەھرلىنەلمەيدىغانلىقىمغا ئىشىنىمەن، بىراق ئۇنىڭ ئەڭ ئاخىردا ئادەمگە ئېلىپ كېلىدىغان شادلىقىنى هېس قىلالىسامىلا ئۆلسەممۇ رازى». كېيىن، هالقىما

رېئاللىزمچىلار يەنە رېئاللىق بىلەن چۈشىنى ئايرىۋەتكەن ۋەھ بىر-بىرىگە قارىمۇقارشى قويغان نەرسىنىڭ دەل نۇرغۇن ئەسىرلەردىن بۇيان غەرب مەدەنىيىتىدە ھۆكۈمران ئورۇندا تۇرۇپ كەلگەن راتسىئونالىزم ئىكەنلىكىنى بايقىغان. ئۇلار ئىچكى چىنلىق ۋە تاشقى چىنلىق، چۈش ۋە رېئاللىق، ئەقىل ۋە ئەسەبىيلىك (ساراڭلىق) قاتارلىق ئۇزۇندىن بۇيان بىر-بىرىدىن ئايرىۋېتىلگەن ساھەلەرنى بىرلەشتۈرۈپ، ئۇلارنى تۇتاشتۇرۇپ تۇرغان يېپىنى تېپىپ چىقىش ئۈچۈن، تار ئىدراكنى بۆسۈپ ئۆتۈپ، خىيال بىلەن چۈشنى كۇندىلىك تۇرمۇش ئىچىگە سىڭدۈرۈپ، ئاشۇ يەردىن «ئاجايىپلىق» نى تېپىشنى ياكى قوزغاشنى ئۆگىنىش كېرەك، «ئاجايىپلىق» نى ئەڭ قوزغىيالايدىغىنى مۇھەببەت ۋە شېئىر، دەپ قارىغان. بېرېتون «ھالقىما رېئاللىزم خىتابنامىسى» دا مۇنداق دېگەن: «ھالقىما رېئاللىزم ھالقىش خاراكتېرىدىكى باشقا بىر خىل ئەمەلىي مەۋجۇتلۇققا ئىشىنىدۇ. ھاياتلىقتىكى ئاساسىي مەسىلىلەرنى ھەل قىلىش ئۈچۈن، ئۇ كونا ۋە مۇئەييەنلەشكەن نۇقتىئىنەزەرلەرنى چۆرۈپ تاشلايدۇ؛ ئۇ تۇرمۇشتىكى تېخى سىناق قىلىنمىغان ھەرخىل بىرىكىشلەرنى ئىزدەيدۇ، ئۇ چۈشنىڭ ھاياتىي كۈچىنى ۋە ئەمەلىي مەنپەئەت مۇددىئاسىدىن خالىي خاھىشلارنى جارى قىلدۇرىدۇ». ھالقىما رېئاللىزمچىلار شېئىرنى بارلىق ئىجادىيەتلەرنىڭ ئەڭ ئالدىغا قويغان. ئۇلارنىڭ قارىشىچە، شېئىر تىل ئىشلىتىش سەنئىتى، ۋەھالەنكى، تىل دەل ئادەم روھى بىلەن ئەڭ پىنھان مۇناسىۋەتتە بولىدىغان نەرسە؛ شېئىرنىڭ ئۆزىنلا ئىدراكقا قارشى ئالاھىدىلىككە ئىگە، شۇڭا، شېئىر دۇنيانى تونۇش، چۈش بىلەن رېئاللىقنى بىرلەشتۈرۈش ۋە مۇتلەق رېئاللىققا — ھالقىما رېئاللىققا يېتىشنىڭ ئەڭ ئونۇملۇك قورالى.

ئىككىنچى، ھالقىما رېئاللىقنى ئىجادىيەتنىڭ مەنبەسى قىلىش. ھالقىما رېئاللىزمچىلارنىڭ قارىشىچە، پەقەت يوشۇرۇن ئاڭ ساھەسى، چۈش مۇھىتى، خىيالىي تۇيغۇ، تەبىئىي ئىقتىدار، جۆيلۇش قاتارلىق رېئاللىقتىن ھالقىغان تۇرمۇشلا ئىجادىيەتنىڭ مەنبەسى بولالايدۇ. شۇڭا ئۇلار ئەخلاق، دىن، جەمئىيەت، ھەتتا كۇندىلىك تۇرمۇشتىكى تەجرىبە قاتارلىقلارنىڭ ھەممىسىنى ئادەمنىڭ تەبىئىي ئېھتىياجىنى باسىدىغان ۋە چەكلەيدىغان بىر تەرەپلىمە نەرسىلەر، ئەدەبىيات-سەنئەت پەقەت ئاشۇ چەكلىمىلەردىن قۇتۇلغاندىلا،

روهنىڭ ئەركىنلىكىگە ئېرىشەلەيدۇ، دەپ قارىغان. بولۇپمۇ ئۇلار يوشۇرۇن ئاڭ ۋە بىنورمال پسىخىك ھالەت ئۈستىدىكى ئىزدىنىشلەرنى ئەدەبىيات-سەنئەت ئىجادىيىتىگە تەدبىقلىغان. «ھالقىما رېئالىزم خىتابنامىسى» (1924) دا بېرىتون مۇنداق دېگەن: ھالقىما رېئالىزم ئاڭ بىلەن يوشۇرۇن ئاڭدىكى تەجرىبىلەر دۇنياسىنى مۇكەممەل بىرىكتۈرىدىغان بىر ئۇسۇل، ئۇ چۈش دۇنياسى بىلەن كۈندىلىك ئەقلىي دۇنيانى ئورتاق ھالدا «بىر مۇتلەق رېئاللىققا، بىر ھالقىما رېئاللىق دۇنياسىغا» ئېلىپ كىرىدۇ. ئۇنىڭ قارىشىچە، ئەدەبىيات-سەنئەت ئادەمنىڭ مۇرەككەپلىكى ئاساسىدا ئاڭ بىلەن يوشۇرۇن ئاڭنىڭ، كۈندىلىك رېئال تۇرمۇش بىلەن چۈش دۇنياسىنىڭ بىرلىكىنى بايقىشى كېرەك؛ رېئاللىقنىڭ يۈزە قاتلىمى رېئاللىقنىڭ ئەسلى قىياپىتىنى ئەكس ئەتتۈرۈپ بېرەلمەيدۇ؛ رېئاللىقتىن ھالقىغان «مەلۇم خىل بىرىكىش شەكلى» مەۋجۇت، بۇ خىل شەكىلگە كىشىلەر تا ھازىرغا قەدەر سەل قاراپ كەلدى، بىراق ئۇ شەيئىلەرنىڭ ماھىيىتىگە يېتەلەيدۇ. بۇ خىل شەكىلنىڭ بىرى يوشۇرۇن ئاڭ، يەنە بىرى چۈش. چۈنكى، يوشۇرۇن ئاڭ ئادەمنىڭ روھىنى ۋە دۇنيانىڭ ئىچكى مەخپىيىتىنى ئەكس ئەتتۈرىدۇ؛ يوشۇرۇن ئاڭنىڭ ئىپادىلىگەندىلا ئۆزلۈكنى ئۇزۇل-كېسىل تونۇغىلى، رېئال دۇنيانىڭ سەۋەبىنى چۈشەندۈرگىلى بولىدۇ. چۈشكە كەلسەك، ھەرقانداق بىر ساھە چۈش مۇھىتىدەك مول ۋە رەڭگارەڭ بولمايدۇ، ئۇ ئادەملەر ئاشكارىلىيالمايدىغان مەخپىيەتلەرنى ئاشكارىلايدۇ، ئۆتمۈش بىلەن ھازىرنى نامايان قىلىدۇ، شۇنداقلا كەلگۈسىدىن بېشارەت بېرىدۇ. شۇڭا، بېرىتون: «ھالقىما رېئالىزمنىڭ ئاساسى ئۆزىدىن بۇرۇن ئىزچىل تۇرده سەل قارالغان بەزى ئۇلانما ئوي شەكىللىرىنىڭ يۈكسەك چىنلىقىغا، چۈشىنىڭ ھەممىگە قادىرلىقىغا ۋە ئىدىيىنىڭ ئاغماس پائالىيەتلىرىگە ئىشىنىشتىن ئىبارەت. ئۇنىڭ مەقسىتى باشقا بارلىق مېخانىكالىزملارنى بىتچىت قىلىش ھەمدە ئۇلارنىڭ ئورنىغا دەسسەش ئارقىلىق ھاياتلىقتىكى ئاساسلىق مەسىلىلەرنى ھەل قىلىشتىن ئىبارەت» دېگەن. كېيىن ئۇ يەنە «ھالقىما رېئالىزم دېگەن نېمە؟» ناملىق كىتابچىسىدا تېخىمۇ ئېنىق ھالدا مۇنداق دېگەن: «ھالقىما رېئالىزم: ئىسىم، ساپ ھالدىكى روھنىڭ ئاڭسىز پائالىيىتى. كىشىلەر ئۇنىڭغا تايىنىپ، ئېغىزچە، يېزىقچە ياكى باشقا

شەكىللەر ئارقىلىق ئىدىيىنىڭ ھەقىقىي جەريانىنى ئىپادىلەيدۇ. ئۇ ئەقىلنىڭ ھېچقانداق كونترولىلۇقىغا ئۇچرىمىغان، ھەمدە يەنە ھېچقانداق ئېستېتىكىلىق ياكى ئېتىكىلىق بىر تەرەپلىمە قاراشلاردىن خالىي چاغدىكى ئىدىيىنىڭ ئەركىن پائالىيىتىدۇر» .

ئۇچىنچى، ئەنئەنىۋى ئەدەبىيات ـ سەنئەت شەكىللىرىنى ئۇزۇل-كېسىل چۆرۈپ تاشلاش. بريتون «ھالقىما رېئالىزم دېگەن نېمە؟» ناملىق ماقالىسىدە مۇنداق دېگەن: «بىز قەتئىي قېلىپىبازلىق قىلمايمىز ... ھالقىما رېئالىزمچىلار ئەڭ ساپ، ئەڭ جانلىق ئىپادىلەش شەكىللىرىنى قوغلىشىدۇ. ھالقىما رېئالىزم سىرتتىن كەلگەن ھەرقانداق چەكلىمىنى ئېتىراپ قىلمايدۇ، مۇشۇ مەنىدىن ئېيتقاندا، ئۇنىڭ ئەركىنلىكى ئۇزۇل-كېسىل ئەركىنلىك» . ئەدەبىيات جەھەتتە، ئۇلار ئەنئەنىۋى ئەدەبىياتنى قاتتىق كەمسىتىپ، ئەنئەنىۋى ئەدەبىيات ئەنئەنىۋى بولغان ئېستېتىك، ئەخلاقىي، سىياسىي ۋە ئىجتىمائىي كۆزقاراشلارنى نامايان قىلغان، ۋەھالەنكى، بۇ كۆزقاراشلارنىڭ ھەممىسى يۇقىرى قاتلامنىڭ مەنپەئەتىنى قوغدايدىغان بىر تەرەپلىمە ۋە قاتمال كۆزقاراشلار، شۇنداقلا ئەرزىمەس يۈزەكى نەرسىلەر، دەپ قارىغان. ئۇلارنىڭ نەزەردە، ھالقىما رېئالىزمنىڭ ۋەزىپىسى ئەقلىي تەپەككۇرنى ۋە ئەنئەنىۋى يېزىقچىلىق ئۇسۇلىنى ئاغدۇرۇپ تاشلاپ، كىشىلەر تېخى ئومۇميۈزلۈك ئېتىراپ قىلمىغان ماھىيەت ۋە يوشۇرۇن ئاڭنىڭ كۇچى ئوستىدە يۈرەكلىك ئىزدىنىش؛ ئادەمنىڭ ئىپتىدائىي، ئىدراكسىز، لوگىكىغا سىغمايدىغان، بىمەنە ھەتتا بىنورمال تەرەپلىرىنى ئىپادىلەش ئارقىلىق ئەنئەنىنىڭ كىشىلىرىدىن ئۇزۇل-كېسىل قۇتۇلۇپ، بىر تەرەپلىمىلىكلەرنى بۆسۈپ ئۆتۈپ، «روھىي ئىنقىلاب» ئارقىلىق پۈتكۈل ئىنسانىيەتنىڭ ئورتاق مىزانىنى ۋە «يېڭى روھ» ياكى «يېڭى ئەپسانە» نى بارلىققا كەلتۈرۈش؛ نوقۇل سەنئەت نۇقتىئىنەزەرلىرىنى يوقىتىپ، ئۇنىڭ ئورنىغا چەكسىز كەڭلىككە ئىگە بايقاش نۇقتىئىنەزەرىنى دەسستىشتىن ئىبارەت. شۇڭا ھالقىما رېئالىزم رېئاللىققا ئىچكىرىلەپ كىرىشتىن دېرەك بېرىدۇ. ئۇلارنىڭ قارىشىچە، شېئىر روھ ۋە ئالەم ئۇستىدە ئىزدىنىشنىڭ ئەڭ ياخشى ئۇسۇلى. ئۇلار شېئىرنىڭ ماھىيەت دائىرىسىنى كېڭەيتىپ ۋە موللاشتۇرۇپ، ئۆز مۇددىئاسىغا يېتىش ئۈچۈن، ئاپتوماتىك يېزىقچىلىق، ھىپنوزلۇق قاتارلىق ئۇسۇللارنى قوللانغان. شۇڭا

ئۇلارنىڭ شېئىرلىرىدا ئاجايىپ سېھرىي كۈچكە ئىگە ئىماگلار كۆپلەپ مەيدانغا كەلگەن، ئۇلار ئىماگ ئارقىلىق «هالقىما رېئاللىق» نى ياراتماقچى بولغان. بۇنىڭ بىلەن ئۇلار شېئىرىي كەيپىياتنىڭ كەڭلىكى ۋە قېلىنلىقى ئۈستىدە ئىزدىنىپ، شېئىرىي تىلنى يېڭىلىغان، يەنى ئاددىي سۆزلەرگە ماھىيەت تۇسى بەرگەن. شائىر پېر رېۋېردى (Pierre Reverdy) ئىماگ توغرىسىدا مۇنداق دېگەن: «ئىماگ روھنىڭ مەھسۇلاتى، ئۇ ساپ هالدىكى ئوبيېكتىپ ئوخشىتىشلا ئەمەس، بەلكى ئوخشاش بولمىغان سۇبىستانسىيىلەرنى بىر-بىرىگە جۇپلەش. بۇ ئىككى خىل ئەمەلىي مەۋجۇتلۇق (existent) ئوتتۇرىسىدىكى ئەسلى ئارىلىق قانچە يىراق بولسا، ئۇلارنىڭ بىرىكىشىمۇ شۇنچە ئويلىمىغان يەردىن چىقىدۇ ھەمدە شۇنچە مۇڭاپىق بولىدۇ، شۇنداقلا ئۇنىڭدىن پەيدا بولغان ئىماگمۇ شۇنچە لەرزىگە سېلىش كۈچىگە ئىگە بولىدۇ». شۇڭا، هالقىما رېئالىزمچىلارنىڭ ئاجايىپ ئىماگلارغا بولغان كۈچلۈك ئەھمىيەت بېرىشى شېئىرىيەتنىڭ تەرەققىيات تارىخىدا مۇھىم رول ئوينىغان.

هالقىما رېئالىزمنىڭ ماھارەت ئالاھىدىلىكلىرىنى مۇنداق يېغىنچاقلاش مۇمكىن:

بىرىنچى: ئاپتوماتىك يېزىقچىلىق (automatic writing) ياكى ئاڭسىز يېزىقچىلىق. هالقىما رېئالىزمچىلارنىڭ قارىشىچە، ئىجادىيەت جەريانىدا بەدىئىي جەھەتتىكى ھەرقانداق ئويلىنىش ۋە ھەرقانداق شەكىلدىكى تەپەككۇر بولماسلىقى لازىم، ئىجادىيەتنى ساپ هالدىكى ئاڭسىز جەريانغا ئايلاندۇرۇش كېرەك. بىرېتون «هالقىما رېئالىزم خىتابنامىسى» دا ئېنىق هالدا مۇنداق كۆرسەتكەن: پەقەت «ھەرقانداق ئەقلىي ئامىلنى چۆرۈپ تاشلاپ»، «ئەڭ ساپ، ئەڭ جانلىق ئىپادىلەش ئۇسۇلىنى قوغلاشقاندىلا»، ئاندىن «مۇتلەق رېئاللىققا»، يەنى «هالقىما رېئالىققا» يەتكىلى بولىدۇ. شۇڭا، هالقىما رېئالىزمچىلارنىڭ قارىشىچە، ئەسەر ئىجاد قىلغاندا ئىنچىكە پىششىقلاپ ئىشلەشنىڭ هاجىتى يوق، ئاپتور پەقەت كاللىسىدا توختىماي پەيدا بولىدىغان ئەرسىلەرنى تېزلىك بىلەن خاتىرىلىۋالسىلا ئەسەر تەييار بولىدۇ. سۆز بىلەن سۆزنىڭ، جۈملە بىلەن جۈملىنىڭ ئوتتۇرىسىدا چوقۇم ئورگانىك باغلىنىشنىڭ بولۇشى هاجەتسىز، پۈتۈنلەي «تاسادىپىي ماس كېلىپ قېلىش» قىلا تايىنىش

لازىم. بولۇپمۇ ئادەم ئۇيقۇلۇق ھالەتتە تۇرغاندا كاللىسىدا پەيدا بولغان نەرسىلەرنى پۈتۈنلەي ئاڭسىز ھالدا خاتىرىلىۋېلىشى كېرەك. ئۇلار ھەم ئەقىلنىڭ كونترولىلۇقىغا ئۇچرىمايدۇ. ھەم يەنە ئىجادىيەت مۇددىئاسىنىڭ ۋە باش تېما ئىدىيىسىنىڭ چەكلىمىسىگە ئۇچرىمايدۇ، يازغاندىن كېيىن قەتئىي تۈزەتمەسلىك، بەزىدە مۇڭاپىق سۆز تاپالمىغاندا مەلۇم ھەرپ ياكى سانىنى ئىپادىلىمەكچى بولغان ئاشۇ مەنىنىڭ بەدىلى قىلىپ ئىشلىتىش كېرەك. «ئاڭسىز يېزىقچىلىق» ماھىيەتتە بىرىتون ئېيتقان «روھنىڭ ئاپتوماتىكلىقى» نى ئىپادىلەشنىڭ بىر خىل ئۇسۇلى، شۇنداقلا، ھالقىما رېئالىزمچىلار ئۇچۇن ئەركىنلىكنى قوغلىشىشنىڭ، ئادەمنىڭ ئىجادىيەت كۈچىنى ئازاد قىلىشنىڭ ھەمدە ماتېرىيە ۋە ئىجتىمائىي تۈرمۇش پەيدا قىلغان كونترولىلۇقلاردىن قۇتۇلۇپ، ئەركىن ئويلاش ۋە ھېس قىلىشنىڭ مۇھىم ۋاستىسى. تۇنجى تۇركۈمدىكى ھالقىما رېئالىزمچىلار قوللانغان «ئاپتوماتىك يېزىقچىلىق» جەريانىدا، ئۇلار ھەرقانداق خاھىش، مەنتىقە ۋە بىلىنىپ بولغان ئىشلارنىڭ كونترولىلۇقىغا ئۇچرىمىغان. سۆز بىلەن سۆزنىڭ بىرىكىشى، جۈملە بىلەن جۈملىنىڭ چېتىلىشى ساپ تاسادىپىيلىقنى ۋە ئىختىيارلىقنى ئاساس قىلغان. ئۇلارنىڭ قارىشىچە، بۇ خىل يېزىقچىلىق روھ ھېچقانداق كونترولىلۇققا ئۇچرىمىغان ئەھۋالدا ئەمەلىيلىشىدۇ، مۇنداقچە ئېيتقاندا، بۇ خىل ئىجادىيەت پائالىيىتىگە يوشۇرۇن ئاڭ يېتەكچىلىك قىلمىدۇ. ئاڭغا ياكى ئادەمنىڭ ئېڭى قوبۇل قىلالايدىغان ئۆلچەملەرگە نىسبەتەن ئېيتقاندا، بۇنداق ئۇسۇل بىلەن يېزىلغان تېكىستلەر رەتسىز، قۇرۇلمىسى تارقاق، ھەتتا پارچە - پۇرات بولىدۇ. بىراق، بۇنداق ئەسەرلەر چىنلىققا، شۇنداقلا ناھايىتى چوڭقۇر بولغان، ھېچقانداق زەخمەتكە ئۇچرىمىغان چىنلىققا ئىنتايىن يېقىنلىشىدۇ، چۈنكى ئۇلار ئاڭنىڭ تۈزىتىشىدىن ئۆتمەيدۇ، روھىي پائالىيەتنىڭ ئەسلى قىياپىتىنى ساقلاپ قالغان بولىدۇ. ھالقىما رېئالىزمچىلارنىڭ «ئاپتوماتىك يېزىقچىلىق» ئۇسۇلى ھەرقانداق قانۇنىيەت، قائىدە، ئادەت ۋە تەپەككۇرنىڭ زۆرۈرلۈكىنى چەتكە قاققان، ئۇ ئەدەبىي ئىجادىيەت پائالىيىتىنىڭ بارلىق قانۇنىيەتلىرىنى ئاغدۇرۇۋەتكەن: ئۇ ھەرگىزمۇ چوڭقۇر ئويلىنىلغان، بەلگىلىك مۇددىئا ۋە ئۇنىڭغا مۇناسىپ ئىپادىلەش شەكلىگە ئىگە ئىجادىيەت بولماستىن، بەلكى

ئىستىخىيىلىك ۋە ئەقىلگە قەتئىي تايانمايدىغان ئىجادىيەتتۇر؛ ئۇنىڭ مەقسىتى ئاللىبۇرۇن ياكى ئالدىن مۇئەييەنلەشكەن مەلۇم مەنىنى يەتكۈزۈپ بېرىش ئەمەس، بەلكى، ئۆزىدىكى مول تەسەۋۋۇر ۋە ئۇلانما ئوي ئارقىلىق، سۆز-جۈملىلەردىكى كۈچلۈك بىرىكىش كۈچى ئارقىلىق مۆلچەرلىگۈسىز، ئادەمنى ھەيران قالدۇرىدىغان مەنىنى ئىجاد قىلىش. ھالقىما رېئالىزمچىلارنىڭ بۇ جەھەتتىكى ئەملىيىتى «ئەدەبىي» ئەسەرلەر بىلەن «نائەدەبىي» ئەسەرلەر ئوتتۇرىسىدىكى ئەنئەنىۋى چەك-چېگرىنى بۇزۇپ تاشلىغان. ھېچقانداق باش تېما، شەكىل، بەدىئىي ماھارەت قاتارلىقلارنى ئويلاشمىغان ئاشۇ ئەسەرلەر ھالقىما رېئالىزمچىلاردا «كلاسسىك» ئەدەبىي ئەسەرلەرگە قارىغاندا تېخىمۇ كۈچلۈك، تېخىمۇ مول ئىجادىيەتكە ئايلانغان. شۇڭا، «ئاپتوماتىك يېزىقچىلىق» ھەرگىزمۇ ساپ ھالدىكى بىر خىل «يېڭى ئىپادىلەش ۋاستىسى» بولۇپلا قالماي، بەلكى، ھالقىما رېئالىزمچىلارنىڭ كونا ئەدەبىيات نۇقتىئىنەزەرلەرگە قارشى تۇرۇشىدىكى قورالىغا ئايلانغان.

ئىككىنچى: يۇمور. ھالقىما رېئالىزمچىلار مەيلى ئۆزىنىڭ ئىدىيە سىستېمىسىدا ياكى ئىجادىيەت ئەملىيىتىدە بولسۇن، يۇمورغا ناھايىتى مۇھىم ئورۇن بەرگەن. چۈنكى، بىزگە مەلۇمكى، چەكسىز مەۋجۇتلۇققا تەلپۈنىدىغان ئادەم ئۆچۈن كىشىلەر ياشاۋاتقان بۇ دۇنيا ھەم مۇرەككەپ ھەم بىمەنە، شۇڭا ئۇ ھەم كۈلكىلىك ھەم قىزىقارلىق، يېڭى بىر يول ئېچىش ئۆچۈن ئەڭ ئالدى بىلەن بۇزۇش كېرەك. ۋەھالەنكى كۈلكە ساختىلىقنىڭ كىشەنلىرىدىن قۇتۇلۇشنىڭ ئەڭ ياخشى قورالى. مەسخىرە ئارقىلىق ئۆزىنى جەمئىيەتنىڭ پۈتلىكاشاڭلىرىدىن قۇتۇلدۇرۇش ئىنتايىن ياخشى ۋە ئەڭ مۇۋاپىق ئۇسۇل بولۇشى مۇمكىن. دەل شۇنداق بولغاچقا، شەيتان ئۇسسۇلغا قوماندانلىق قىلالايدۇ، ھالقىما رېئالىزمچىلار بولسا يوشۇرۇن ئاڭنىڭ چوڭقۇر قاتلىمىغا كىرەلەيدۇ. يۇمورلۇق ئادەم دۇنيادىن ھالقىغان ھالدا، تۇرمۇشنى يانداپ تۇرۇپ كۆزەتكۈچى سۈپىتىدە كۆزىتىدۇ. ئۇنىڭ كۆز ئالدىدا ھەربىر قىلىۋاتقانلىرىنىڭ ھەممىسى ياغاچ قورچاقلارغا ئايلىنىدۇ. سوغۇققان مۇئامىلە بىلەن كۆزىتىشنى چۈشىنىدىغان ئادەم ئۆچۈن ئېيتقاندا، رېئال تۇرمۇش ئۆزىنىڭ ئەستايىدىل قىيابپتىنى يوقىتىپ، مەسخىرىنىڭ ئوبيېكتىغا ئايلىنىدۇ. شۇڭا، يۇمور تاشقى

رېئاللىققا بولغان پەرۋاسىزلىقنى ئۆز ئىچىگە ئالغان: ئۇ ئېگىز بالكوندا تۇرۇپ دۇنيا غەلياناتلىرىغا قاراۋاتقان ئادەمنىڭ كۆز نۇرى. ۋەھالەنكى، كوللېكتىپ ئىشلارنى كۆرسىتىپ بېرىش ۋە بارلىق ئادەتلەرنى مەسخىرە قىلىش تەبىئىي ھالدا ئاللىقاچان مۇئەييەنلەشكەن ئىجتىمائىي تەرتىپكە بولغان قارشىلىققا ئېلىپ بارىدۇ. فرېئۇدنىڭ تەلىماتلىرىدىن ئايانكى، يۇمور روھقا بويسۇنۇشنىڭ ئىپادىسى ئەمەس، بەلكى ئىجتىمائىي قاتمال كۆزقاراشلارغا بويسۇنۇشنىڭ رەت قىلىشنىڭ ئىپادىسى: يۇمور — ئۇمىدسىزلىكنى يوشۇرىدىغان نىقاب. يۇمور يالغۇز ئەتراپتىكى نۇرغۇن ئىشلارنىڭ يۈتۈۋېتىشىنى خالىمىغان روھنىڭ بەلگىسى بولۇپلا قالماي، بەلكى ئۇنىڭ چېتىلىش دائىرىسى ئىنتايىن كەڭرى. چۈنكى، ئۇ ئۆزلۈكىنىڭ رېئاللىقتىن ھالقىشىنى، ھەتتا ئۆزلۈك ئۇچرىغان ھەرقانداق زىيان-زەخمەتكە قارىتا پەرۋاسىز مۇئامىلە قىلىش ئارزۇسىنى بىلدۈرىدۇ. تاشقى دۇنيانىڭ زىددىيەتلىرىمۇ بۇ خىل پەرۋاسىزلىقنىڭ ۋە شادلىققا ئېرىشىشنىڭ پۈرسىتىگە ئايلىنىدۇ. بريتون فرېئۇدنىڭ مۇنداق بىر مىسالىنى نەقىل ئالغان. ئۆلۈمگە ھۆكۈم قىلىنغان بىر مەھبۇس دۇشەنبە كۈنى دار ئاستىغا ئېلىپ بېرىلىپتۇ. شۇ چاغدا ئۇ يۇقىرى ئاۋاز بىلەن: «بۈ ھەپتە ئەجەب ياخشى باشلاندى!» دەپتۇ. ئاندرې بريتون مۇنداق دېگەن: يۇمور بىزنى «ئازاب تۈپەيلىدىن پەيدا بولىدىغان روھىي جەھەتتىكى خوراش» تىن ساقلاپ قالىدىغانلىقى ئۈچۈن، «مەلۇم خىل ناھايىتى يۇقىرى قىممەتكە ئىگە»، «بىز يۇمورنىڭ ئازادلىقىمىزغا ۋە روھلىنىشىمىزغا تولىمۇ مۇھتاج كېلىدىغانلىقىنى ھېس قىلدۇق». ئەلۋەتتە، يۇمور «تېخى بىلىنمىگەن، ئاڭسىز، بېسىلغان ئاشۇ بارلىق كۈچلەرنى پارتلىتىپ چىقىرىدۇ». يۇمور «ماھىيىتىدىن ئېيتقاندا، ئەنئەنىۋى ئىدىيىلەرنىڭ مېخانىك ئۈسۈلىغا قارىتىلغان بۇزاستە سېزىم ئاساسىدىكى غۇۋا تەنقىد بولۇپ، ئۇ بىر خىل ئاتالمىش نورمال ھادىسە ئىچىدىن مەلۇم خىل ياكى بەزى ئەمەلىي كۈچلەرنى چەككىلەپ چىقىش ئارقىلىق، مۇشۇ ئەمەلىيەتلەرنى تاساديىيلىق بىلەن ھالقىما رېئاللىقنىڭ مۇناسىۋىتىدىن شەكىللەنگەن، ئادەمنىڭ بېشىنى قايدۇرىدىغان بىر مەيدان ئويۇن ئىچىگە ئېلىپ كىرىشتىن ئىبارەت. يۇمور، پەقەت يۇمورلا رېئاللىق بىلەن خىيالنى بىرىكتۈرۈپ، كۈندىلىك رېئال مۇئامىلە بىلەن ئەقلىي لوگىكىلىق ئۇسۇللارنىڭ

چەكلىمىلىكلىرىدىن ھالقىپ، ئەتراپتىكى ئىشلارغا سېھىرلىك، يېڭى ھەمدە مەۋجۇت بولمىغان ساختا مەنە ئاتا قىلىدۇ ... شۇنداقلا ئۇنى ئالاھىدە، ھەش-پەش دېگۈچە يوقىلىدىغان، ئەمما ناھايىتى مۇكەممەل بولغان ھالقما تۈيغۇلار (sur—sers) ئالدىدا ئىنتايىن كۈلكىلىك قىلىپ كۆرسىتىدۇ». شۇڭا، ھالقما رېئاللىزمچىلار ھەرخىل يۇمورلۇق تەسۋىرلەرنى كۆپلەپ ئىشلەتكەن ياكى ئىجاد قىلغان، شۇنداقلا يۇمور ئارقىلىق رېئاللىقنى مەسخىرە قىلىپلا قالماي، بەلكى «يەنە بىر چىنلىق» ئۇستىدە ئىزدىنىپ، يۇمورنى يېڭىلىق يارىتىش ۋە «ھالقما رېئاللىق» قا يېتىشنىڭ ئۇنۇملۇك ئۇسۇلى قىلغان.

ئۇچىنچى: چۇش. ھالقما رېئاللىزمچىلار فرېئۇدنىڭ تەسىرىدە، چۇش — ئاڭسىزلىق ۋە يوشۇرۇن ئاڭنىڭ ئەڭ مۇھىم ۋە ئەڭ بىۋاستە ئىپادىلىنىش شەكلى، تەبىئىي ئىقتىدارنىڭ ئەقىلنىڭ كونترول‌لۇقىغا پۈتۈنلەي ئۇچرىمىغان چاغدىكى بىر خىل قېنىشى، ئۇ ئادەم قەلبىنىڭ ئەڭ چوڭقۇرىدىكى، پىنھان ماھىيەتنى ئۇزۇل-كېسىل ئاشكارىلايدۇ، دەپ قارىغان. ئۇلارنىڭ قارىشىچە، چۇش ئەڭ چىن، ئەڭ مول ۋە ئەڭ مەنىلىك بولىدۇ. پەقەت چۇش ئارقىلىقلا، ئادەم جەمئىيەتنىڭ توسالغۇلىرىدىن قۇتۇلۇپ «ئىپتىدائىي كۈچلەر بىلەن مۇناسىۋەت قىلالايدۇ»، ئەقىل ئارقىلىق ئىگىلىگىلى بولمايدىغان «ھالقما رېئاللىق» نى تونۇيالايدۇ، «ئۆزلۈك» نى ئازاد قىلىپ، «جىسمانىي تۈيغۇدىن ھالقىغان» مەنزىلگە ئېرىشىپ، ئوبيېكتىپ دۇنيادىن ھالقىغان ھالدا، شەيئىلەرنىڭ ماھىيىتىنى ۋە دۇنيانىڭ ئىچكى مەخپىيىتىنى ئىگىلەپ، «كەلگۈسى دۇنياغا تۇتىشىدىغان يول» بىلەن سېھىرلىك ھالقما رېئاللىق دۇنياسىغا يېتىپ بارالايدۇ. ئۇلار يەنە مۇنداق قارىغان: چۇش «قەلبنىڭ ئاپتوماتىكلىقى» نى تولۇق جارى قىلدۇرالايدۇ، ئۇ «ھەممىگە قادىر»، شۇڭا، ئاپتور «ئۆز قەلبىنىڭ قاراڭغۇلۇقىغا ئىچكىرىلەپ كىرىپ»، ئۆز ئىدىيىسىنىڭ مەنبەسىگە قۇلاق سېلىپ، «ئۇنىڭ سېھىرلىك ئاۋازىنى ئاڭلىشى»، چۇشىدە كۆرگەن ۋە ھېس قىلغان بارلىق نەرسىلەرنى ئۆز ئەينى خاتىرىلىۋېلىشى، «چۇشلىرىنى بايان قىلىشى» لازىم. چۇش پارچە-پۇرات، قالايمىقان، لوگىكىسىز ۋە سەۋەب-نەتىجىسىز بولسىمۇ، يەنىلا «ھالقما تۇرمۇش» نى

بىۋاسته ئىپادىلەپ ببرەلەيدۇ، شەخس بىلەن تاشقى دۇنيا ئوتتۇرىسىدىكى مەقسەتلىك باغلىنىشنى ئەكس ئەتتۈرەلەيدۇ. شۇڭا، ھالقىما رېئالىزمچىلار مەرخىل چۈشەرنى تەتقىق قىلغان، توپلىغان، ئۆز ئەسەرلىرىدە چۈشەرنىڭ ئەينەن خاتىرىسىنى كۆپلەپ ئىشلىتىش ئارقىلىق ئادەمنىڭ ماھىيىتىنى ئېچىشقا تىرىشقان.

تۆتىنچى: ساراڭلىق. خۇددى چۈشكە ئوخشاشلا، ساراڭلىقمۇ ھالقىما رېئالىزمچىلارنىڭ مۇھىم بىر باش تېمىسىغا ئايلانغان. «ھالقىما رېئالىزم خىتابنامىسى» دا بېرىتون مۇنداق دېگەن: «يەنە ساراڭلىق، يەنى كىشىلەرنىڭ نەزەرىدىكى ‹ساراڭلار دوختۇرخانىسىغا قامالغان ساراڭلارنىڭ ساراڭلىقى› مۇ بار ... ئەمەلىيەتتە، كىشىلەرگە ئايانكى، ساراڭلار پەقەت قانۇن نۇقتىسىدىن ئەيىبلىنىشكە تېگىشلىك بىر-ئىككى ئىشنى قىلغانلىقىنى ئۇچۇنلا سولاپ قويۇلىدۇ، ئەگەر ئاشۇ ھەرىكەتلەر بولمىسا، ئۇلارنىڭ ئەركىنلىكى (كىشىلەرنىڭ نەزەرىدىكى ئاشۇ خىل ئەركىنلىك) دەخلى - تەرۇزغا ئۇچرىمايدۇ. ئۇلارنىڭ تەسەۋۋۇرى ئۇلارنى مەلۇم پرىنسىپلارغا ئەمەل قىلماسلىققا قۇتراتىدۇ، دەل مۇشۇ مەنىدىن ئېيتقاندا، بىز ئۇلارنىڭ تەسەۋۋۇرىنى ئېتىراپ قىلماقچى. ئۇلار مەلۇم دەرىجىدە ئۆز تەسەۋۋۇرىنىڭ زىيانكەشلىكىگە ئۇچرىغان، چۈنكى، ئەگەر كىمكى ئاشۇ پرىنسىپلارنىڭ سىرتىغا چىقىپ كەتسە، ئۇ كۆپچىلىكنىڭ ھۇجۇم نىشانىغا ئايلىنىدۇ ... بىراق، بۇ ساراڭلارنىڭ بىزنىڭ تەتقىدىمىزگە، ھەتتا ھەرخىل جازالىرىمىزغا تۇتقان پىسەنت قىلماسلىق پوزىتسىيىسى بىزگە ئۇلارنىڭ ئۆز تەسەۋۋۇرىدىن ناھايىتى زور تەسەللىگە ئېرىشىدىغانلىقىنى ھەمدە خام خىياللىرىدىن ناھايىتى ھۇزۇرلىنىدىغانلىقىنى بىلدۈرىدۇ، ئاشۇ خام خىياللار ئۇلارنىڭ پاتىنىغا ئايلانغان. ئەمەلىيەتتە، ھەرخىل خام خىيال، چۈش، تەسەۋۋۇرلار خۇشاللىقنىڭ سەل قارىغۇسىز مەنبەسىنى شەكىللەندۈرىدۇ». ھالقىما رېئالىزمچىلار ساراڭلارنىڭ ۋۇجۇدىدىن ئەنئەنىۋى پرىنسىپلارغا بولغان يۈرەكلىك كەمستىشنى ۋە روھىي يوشۇرۇن كۈچنىڭ ئازادلىقىنى كۆرۈپ يەتكەن. ئۇلارمۇنداق قارىغان: روھىي كېسەللەر دائىم ئاڭسىز ھالدا ئىدىيە جەھەتتىكى بەزى ئىزدىنىشلەرنى ئاخىرغىچە داۋاملاشتۇرۇشقا ئۇرۇنىدۇ. بۇ

ئىزدىنىشلەرنىڭ مۇڭاپىق ياكى ئەمەسلىكى ئانچە مۇھىم ئەمەس، مۇھىمى بۇ ساراڭلار ئۆزىنىڭ ساراڭلىقى ئارقىلىق ئۆزلىرىنىڭ باش ئەگمەيدىغانلىقىنى ۋە شۇ ئارقىلىق سوۋېيەتنېپچانلىقىنى ئەڭ زور دەرىجىدە تەرەققىي قىلدۇرۇش ئارزۇسىنى ئىپادىلەيدۇ. ئۇلارنىڭ سۆز ـ ھەرىكەتلىرى مەيلى مۇڭاپىق ياكى خەتەرلىك بولسۇن، پۈتۈنلەي ئەركىن ئىرادىنىڭ ئىپادىسى، شۇڭا ئۇلار تۈرمۇشتىكى دائىمىي تەلەپلەرگە ئۇيغۇن كەلمەيدۇ، شۇنداقلا ئىدراكنىڭ ئۆلچەملىرىگىمۇ چۈشمەيدۇ، بىراق ئىجادىي كۈچكە تولغان بولىدۇ. بريتون مۇنداق دېگەن: «مەن ئۆمۈرلۈك زېھنىمنى سەرپ قىلىپ ساراڭلارنىڭ سىرى ئۈستىدە ئىزدەنسەم دەيمەن. ئۇلار ئىنتايىن سەممىي كىشىلەردۇر. ئۇلارنىڭ ساپ ۋە سادىقلىق دەرىجىسى بىلەن پەقەت مەنلا بەسلىشەلەيمەن. كولومبو چوقۇم بىر ساراڭ بىلەن بىللە ماڭخاندىلا ئاندىن ئامېرىكا قۇرۇقلۇقىنى بايقىيالايدۇ. سىلەر بۇ ساراڭلىقلارنىڭ قانداق شەكىللەنگەنلىكىگە ۋە قانداق مىراس قالغانلىقىغا ئوبدان قاراپ بېقىڭلار». شۇڭا، ھالقىما رېئالىزمچىلار ئۆز ئەسەرلىرىدە روھىي كېسەللىك ھالەتلىرىنى، ئۇلارنىڭ نورمال ھالەتلەر بىلەن بولغان بىرىكىشىنى ۋە ساراڭلارچە مول تەسەۋۋۇرلارنى تىرىشىپ يازغان.

بەشىنچى: سېھىر. ھالقىما رېئالىزمچىلار ئىماگلارنىڭ خالىغانچە ئالماشتۇرۇش ۋە بىر-بىرىگە ئايلاندۇرۇش ئارقىلىق، يەنى «ئەدەبىيات سېھىرگەرلىكى» ئارقىلىق، تىل قائىدىلىرىنى بۇزۇپ تاشلاپ، بىر خىل ئاتالمىش «ئۆزگىچە تىل ھادىسىسى» ئارقىلىق ئىدىيىسى، ھېس-تۇيغۇسى ۋە خام خىياللىرىنى ئىپادىلىگەن. ئۇلار ئەسەرلىرىدە بىر-بىرىگە مۇناسىۋەتسىز ئىماگلارنى خالىغانچە چېتىپ تېكىست ئىجاد قىلغان، شۇنداقلا بىر ياكى بىر نەچچە ئىماگنى ئۇلار بىلەن مۇناسىۋەتسىز باشقا ئىماگلارغا ئايلاندۇرۇپ، ئەسەرلىرىنىڭ ئىپادىلەش كۈچىنى ۋە كەڭلىكىنى ياراتقان. بۇنىڭ بىلەن ئۇلارنىڭ ئەسەرلىرىدە ئاجايىپ سېھرىي كەيپىيات بارلىققا كەلگەن.

ئالتىنچى: كوللېكتىپ ئويۇن. ھالقىما رېئالىزمچىلار يوشۇرۇن ئاڭنى قېزىش جەريانىدا، يالغۇز خۇسۇسىي ئىزدىنىش بىلەنلا قالماي، ھەرخىل كوللېكتىپ پائالىيەتلەرنىمۇ قىلغان. چۈنكى، ئۇلار ھەربىر ئادەمنىڭ خاسلىقىنى ساقلاپ قېلىش بىلەن بىرگە، باشقىلارنىڭ ئىلھامى ۋە تالانتىدىن

ئىزدىنىشلىرىنى تېخىمۇ جانلىق ئېلىپ بېرىشنى تەكىتلىگەن. مۇشۇ غايىنى ئىشقا ئاشۇرۇش ئۈچۈن، ئۇلار بىرقاتار كوللېكتىپ ئويۇنلارنى ئىجاد قىلغان. مەسىلەن: سوئال-جاۋاب ئويۇنى، تېپىشماق تېپىش ئويۇنى، سەممىيلىك ئويۇنى، ۋاقىت ۋە شارائىت ئويۇنى، «نەپىس جەسەت» ئويۇنى قاتارلىقلار. بۇ ئويۇنلارنىڭ بەزى نەتىجىلىرىنى ئۇلار ئەدەبىيات-سەنئەت ئىجادىيىتى سۈپىتىدە رەتلەپ، ئەسەرلەرگە ئايلاندۇرغان. بىراق، كۆپلىرى ئۇلارنىڭ ئىدىيە جەھەتتىكى غايىسى ۋە ئىجتىمائىي تەلپۈنۈشىنىڭ سىناقلىرى بولۇپ قالغان. شۇڭا بىز بۇ يەردە كۆپ توختالمىدۇق.

4. ھالقىما رېئالىزم ئەدەبىياتىنىڭ ئاساسلىق ۋەكىللىرى

ئاندرې برېتون (Andre Breton, 1896 ـ 1966) فرانسىيىلىك مەشھۇر شائىر، يازغۇچى، ئوبزورچى، نەزەرىيىچى، ھالقىما رېئالىزم ھەرىكىتىنىڭ ئىجادچىسى ۋە رەھبىرى.

ئۇ فرانسىيىنىڭ ئون ئۆلكىسىدە تۇغۇلغان. 1913- يىلى پارىژغا كېلىپ مېدىتسىنا ئۆگەنگەن ھەمدە ئەدەبىياتقا ئىشتىياق باغلاپ سىمۋولىزمچىلارغا تەقلىد قىلغان. 1914- يىلىدىن باشلاپ بەزى شېئىرلارنى ئېلان قىلغان. 1916- يىلى شائىر ئاپوللىنار بىلەن تونۇشۇپ، ئۇنى «ئىدىيىۋى ئۇستازىم»، «ئۇنىڭ بىلەن تونۇشۇش ئاز ئۇچرايدىغان بەخت» دېگەن. 1918- يىلى ئۇ ئاۋانگارد ژۇرنال «شىمال، جەنۇب» نىڭ باش مۇھەررىرى، ستېرېئوتىزمچى رەسسام رېۋېردى، فىلىپ سۇپو ۋە لۇئىس ئاراگون بىلەن تونۇشقان. 1919- يىلى ئۇ ئاراگون ۋە سۇپو بىلەن بىرگە «ئەدەبىيات» ژۇرنىلىنى چىقارغان. مۇشۇ مەزگىلدە، ئۇ پسىخىك ئانالىز ئىلمى بىلەن سىمۋولىزملىق شېئىرلارنىڭ تەسىرىدە دادائىزمغا قاتناشقان. شۇ يىلى 6- ئايدا 1913- يىلىدىن 1919- يىلىغىچە يازغان شېئىرلىرىنى توپلاپ «گۆرۈ» نامىدا نەشر قىلدۇرغان. شۇ يىلى ئۇ يەنە پائۇل ئىلۇئار ۋە چارا قاتارلىقلار بىلەن تونۇشقان. 1920- يىلى ئۇ سۇپو بىلەن بىرلىكتە ئىجاد قىلغان پوۋېستى «ماگنېت مەيدانى» نى «ئەدەبىيات» ژۇرنىلىدا ئېلان قىلغان. بۇ ئەسەر «ئاپتوماتىك يېزىقچىلىق»

ئۇسۇلىدا يېزىلغان تۇنجى ئەسەر بولۇپ قالغان. 1921- يىلى فرېئۇد بىلەن كۆرۈشكەن ھەمدە ئۇنىڭ ئەسەرلىرىنى تېخىمۇ كۆپلەپ ئوقۇغان. 1924- يىلى «ھالقىما رېئالىزم خىتابنامىسى» نى ئېلان قىلغان. شۇنىڭدىن باشلاپ، ئۇ ھالقىما رېئالىزم ھەرىكىتىنىڭ رەھبىرىگە ئايلىنىپ، پۈتۈن ئۆمرىدە ھالقىما رېئالىزم غايىسى ۋە ھالقىما رېئالىزم ئىجادىيىتى ئۈچۈن توختىماي تىرىشچانلىق كۆرسەتكەن.

ئۇنىڭ ئاساسلىق نەزەرىيەۋى ئەسەرلىرى: «ھالقىما رېئالىزم خىتابنامىسى» (1924)، «ھالقىما رېئالىزم ۋە رەسىمچىلىك» (1928)، «ھالقىما رېئالىزمنىڭ 2- خىتابنامىسى» (1930)، «ھالقىما رېئالىزم دېگەن نېمە؟» (1934)، «ھالقىما رېئالىزمنىڭ سىياسىي مەيدانى» (1935)، «قۇتۇلۇش يولى» (1953) قاتارلىقلار.

ئاساسلىق ئەدەبىي ئەسەرلىرى: «يوقالغان ئاياغ ئىزى» (1924)، «ئېرىيدىغان بېلىق» (1924)، «ناجا» (1928)، «تۇتاش ئىدىشلار» (1932)، «ئاق چاچلىق تاپانچا» (1932)، «ئەسەبىيمۇھەببەت» (1937)، «شېئىرلار» (1948) قاتارلىقلار.

«ماگنېت مەيدانى» (1919- يىلى يېزىلغان، 1920- يىلى نەشر قىلىنغان) بېرىتون بىلەن سۇپو بىرلىكتە يازغان تۇنجى ھالقىما رېئالىزملىق پوۋېست. بېرىتون بۇ ئەسەرنىڭ يېزىلىش جەريانى توغرىسىدا مۇنداق دېگەن: «مەن ئەينى چاغدا ... ئىدىيىنىڭ سۈرئىتى تىلنىڭ سۈرئىتىدىن ھالقىپ كەتمەيدۇ، ئىدىيىنىڭ سۈرئىتى تىلغا، ھەتتا يېزىشقا نىسبەتەن يەتكىلى بولمايدىغان تېزلىككە ئىگە ئەمەس، دەپ ھېس قىلغان. مەن ئۆزۈمنىڭ دەسلەپكى بۇ يەكۈنۈمنى فىلىپ سۇپوغا ئېيتتىم، شۇنىڭ بىلەن بىز مۇشۇ خىل ئىدىيىنىڭ تۈرتكىسىدە قەغەز-قەلەملەرنى قالايمىقان قىيناشقا باشلىدۇق. ۋەھالەنكى، بىز ئەدەبىيات نەتىجىلىرىنىڭ قىممىتىگە بولغان ماختاشقا ئەرزىيدىغان بىر خىل پەرۋاسىز پوزىتسىيە بىلەن بۇ خىزمەتنى ناھايىتى ئاسانلا تاماملىدۇق. بىرىنچى كۈنى ئاخىرلىشىدىغان چاغدا، بىز مۇشۇ خىل ئۇسۇلدا يېزىلغان 50 بەت ئەسەرنى توگىتىپ، ئۆزىمىز يازغان نەرسىلەرنى سىلىشتۇرۇشقا باشلىدۇق. ئومۇمىي گەۋدىدىن ئالغاندا، مېنىڭ يازغانلىرىم

بىلەن سۆپونىڭ يازغانلىرى خېلىلا ئوخشىشىپ كېتەتتى، قۇرۇلمىسى ئوخشاشلا چۆژالچاق ئىدى، ئوخشاش نۇقسان بار ئىدى؛ بىراق شۇنىڭ بىلەن بىرگە، بىز ئورتاق ئارتۇقچىلىققىمۇ ئىگە ئىدۇق: ئىنتايىن غەلىتە تەسىراتلار، مول هاياجانلار، كۆپلىگەن ئوبرازلار (ئۇنىڭ ئۆستىگە بىز بۇ ئوبرازلارنى قانداق بولسا شۇنداق يازغان، بىرىنىمۇ توقۇپ چىقمىغاندۇق)، ناهايىتى خاس ئاكتىپچانلىق ئىپادىلەنگەنىدى، بەزى جايلاردىكى قىزىقارلىق باهالار ئادەمنى قاتتىق كۈلدۈرەتتى». بۇ ئەسەردە «ئاپتوماتىك يېزىقچىلىق» تۇنجى قېتىم ئەمەلىيلەشكەن. ئۇنىڭدا چوش كۆرۈنۈشلىرى، خىيالىي تۈيغۇلار ۋە بۆلەكلەر سېزىملار كۆپلەپ يېزىلىپ، سەگەك هالدىكى پەلسەپىۋى ئىدىيە بىلەن ئىدىراكسىز هالەتتىكى خىلمۇخىل تەسىراتلار بىر-بىرىگە سىڭىپ كەتكەن. بۇنى ئىشقا ئاشۇرۇش ئۈچۈن، ئۇلار هېكايە سۈژىتى، لوگىكا ۋە هەرقانداق شەكىلدىكى «ئېستېتىك نازارەت» نى چۆرۈپ تاشلىغان. پۈتكۈل ئەسەرنىڭ تېكىستى خالىغانچە ئورۇنلاشتۇرۇلغان ۋە ئىختىيارىي باغلانغان. شۇڭا بريتون مۇنداق دېگەن: «ئۇنىڭدا ئۈچرايدىغان خىلمۇخىل تەپسىلاتلارغا توغرا باها بېرىش ئىنتايىن قىيىن»، «ئاشۇ روشەن تەپسىلاتلار سىلەردەك يېزىقچىلىق بىلەن هەپىلىشىدىغان كىشىلەر ئۈچۈن خۇددى باشقا كەسىپتىكى هەرقانداق بىر ئادەمگە ئوخشاشلا ناتونۇش تۇيۇلىدۇ». بريتون بىلەن سۆپو بۇنى هەقىقىي قىممەتلىك دەپ قارىغان. چۈنكى، «بەدىئىيلىكتىن ئالغاندا، ئاشۇ تەپسىلاتلار ئاساسلىقى ئەڭ يۇقىرى دەرىجىدىكى بۆلەكلەرنى ئىپادىلەيدۇ، ئۇنىڭ ئۆستىگە، ئەگەر سىلەر بۇ خىل بىمەنىلىكنى تەپسىلىي كۆزىتىسىڭلار ئۇنىڭ مۇنداق ئالاهىدىلىكىنى بايقايسىلەر: دۇنيادىكى ئەڭ ئاددىي ۋە قانۇنىيەتكە ئەڭ ئۇيغۇن بارلىق نەرسىلەرنىڭ هەممىسى مۇشۇ خىل بىمەنىلىككە ۋارىسلىق قىلغان». شۇڭا «ماگنېت مەيدانى» ناملىق بۇ ئەسەر هالقىما رېئالىزم ئەدەبىياتىدا ناهايىتى مۇهىم ئورۇندا تۇرىدۇ.

«ناجا» (1928) بريتوننىڭ ۋەكىل ئەسىرى، بۇ پوۋېست 1963- يىلى تۈزىتىلىپ قايتا نەشر قىلىنغان.

1926- يىلى مەلۇم بىر كۈنى بريتون پارىژدىكى بىر كوچىدا تاسادىپىي هالدا ناجانى ئۇچرىتىدۇ. بۇ چاغدا ناجا ئىنتايىن نامرات ئىدى: ئۇنىڭ

«كىيىملىرى جۇل - جۇل» بولۇپ، «ئاجىز تېنى يېقىلىپ چۈشىدىغاندەكلا قىلاتتى» ، يېنىدا بىر تىينىمۇ پۇل يوق ئىدى؛ ئۇ ئاتا-ئانىسى ۋە دوستلىرىدىن ئايرىلىپ تىغدەك يالغۇز قالغان؛ بۇ قىز ھېچ يەردىن خىزمەت تاپالمىغان. بىراق ناجا بۇلارغا باش ئەگمىگەن: «ئۇ يولدا كېتىپ بارغان باشقا ئادەملەرگە ئوخشىمايتتى، بېشىنى تىك تۇتۇپ ماڭاتتى» . ئۇ بېرىتونغا ئۆزىنى مۇنداق تونۇشتۇرىدۇ: «مېنىڭ ئىسمىم ناجا، رۇس تىلىدا بۇ ئۇمىد دېگەن سۆزنىڭ ئالدىنقى يېرىمى، بىراق پەقەتلا ئالدىنقى يېرىمى» . بېرىتون ئۇنى كۆرۈپلا ئۇنىڭ كۆزىگە رام بولىدۇ: «بۇ بىر جۈپ كۆزنىڭ ئىچىدە قانداق ئاجايىپ ئىشلار يۈز بېرىشى مۇمكىن؟ بۇ كۆزلەرگە بىرلا ۋاقىتتا سىغقان خىرە-شىرە نامراتلىق بىلەن ئاپئاشكارا غۇرۇر يەنە نېمىنى چۈشەندۈرىدۇ؟» بېرىتون ئۇنىڭدىن «سىز نېمە ئادەم؟» دەپ سورايدۇ، ناجا ئىككىلەنمەيلا: «سەرسان ئەرۋاھ» دەپ جاۋاب بېرىدۇ. ئۇنىڭ كاللىسىغا تولۇپ كەتكەن خىيالىي تۇيغۇلار ئادەتتىن تاشقىرى ئۇلانما ئوي ۋە تەسەۋۋۇر ئىقتىدارىغا ئىگە ئىدى. ناجا ئۆز-ئۆزىگە بەزى غەلىتە ھېكايىلەرنى سۆزلەش ئارقىلىق خۇشاللىققا ئېرىشەتتى. ئۇ ھەرقاچان بىر خىل «ئالدىن بىلىش ھالىتى» ئىچىدە تۇراتتى. روھى پۈتۈنلەي ئەركىن بولۇپ، خالىغان چاغدا ھەرخىل غەلىتە ئۇچۇرلارنى قوبۇل قىلالايتتى ۋە تۇتۇۋالالايتتى. بېرىتون ناجانىڭ ۋۇجۇدىدىن بىر تەلتۆكۈس ئازادلىقنى، قورقماس روھنى كۆرىدۇ، بۇ خىل روھ بارلىق ئەنئەنىۋى قائىدە-مىزانلارنى ۋە كۈندىلىك تۇرمۇشتىكى ئادەت-يوسۇنلارنى مەنسىتمەيدۇ، ئۇنىڭ مۇددىئاسى — كىشىلەر بىلمەيدىغان يېڭى بىر دۇنيانى ئىزدەش ئىدى. بېرىتون ناجاغا مۇنداق باھا بېرىدۇ: «مەن ناجانى ئىزچىل ھالدا بىر ئەركىن تالانت ئىگىسى، بوشلۇقتىكى ئەرۋاھ دەپ قارايمەن، بەزى سېھىرگەرلىك ئۇنى ۋاقىتلىق كونترول قىلالايدۇ، بىراق ئۇ ھەرگىز باش ئەگمەيدۇ ... مەن ئۇنىڭ قىياقتا ئوخشاش كۆزلىرىنىڭ تاڭ سەھەردە بىر دۇنياغا ئېچىلغانلىقىنى كۆردۈم، بۇ دۇنيادا باشقا ۋەھىمىلىك ئاۋازلار ئىچىدىن ئۇمىدنىڭ غايەت زور قانىتى چىقارغان ئاۋازنىڭ تەسىە ئاڭلىغىلى بولىدۇ. بۇنىڭدىن بۇرۇن مەن بىرەرسىنىڭ بۇ دۇنياغا كۆزىنى ئاچقانلىقىنى تېخى كۆرۈپ باقمىغان. ناجا ماڭغان يولنىڭ باشلىنىش نۇقتىسىغا يېتىشىنىڭ ئۆزىلا ناھايىتى ئاز ئۇچرايدىغان ۋە ناھايىتى يۈرەكلىك بىر

ئۇيغۇر كتاب توربېكىتى www.uyghurkitap.com

ھەربكەت، بىراق مەن ئۇنىڭ ئالدىغا قاراپ داۋاملىق ماڭىدىغانلىقىنى بىلىمەن، دولقۇن كېمىنى ئۆرۈۋەتتى، قايتىشقا يول يوق، ئۇ قۇتۇلۇشنىڭ ئەڭ ئاخىرقى ئۇمىدى بولغان بىر تال ياغاچتىن قەستەن يىراقلىشىدۇ، ساختا ھەم يەنە تاقابىل تۇرغىلى بولمايدىغان تۇرمۇشنىڭ بارلىق ئىنئاملىرىدىن ۋاز كېچىدۇ».

ناجا ئەڭ زور چەكتىكى ئەركىنلىككە تەشنا ئىدى، بىراق ئۆزىنىڭ ئەسەبىي سۆز-ھەربكەتلىرى تۇپەيلىدىن روھىي كېسەللىكلەر دوختۇرخانىسىغا سولاپ قويۇلىدۇ، بۇرۇنقى كىچىككىنە ئەركىنلىكىدىنمۇ مەھرۇم قالىدۇ. بربتوننىڭ قارىشىچە، ناجانىڭ ساراڭ ياكى ئەمەسلىكىنىڭ قىلچە ئەھمىيتى يوق، بىراق ئۇنى روھىي كېسەللىكلەر دوختۇرخانىسىغا سولاپ قويۇش ئىنتايىن رەزىل بىر ئىش. بربتون بۇنىڭدىن قاتتىق غەزەپلەنگەن.

بۇ ئەسەر كىتابخانلارنى ئېنىق، ئىزچىل ۋە جەلپكار بىر مۇھىتقا باشلاپ كىرمەيدۇ، بەلكى ئۇلارنى پارچە-پۇرات تەسۋىرلەر بىلەن تەمىنلەيدۇ، بۇ تەسۋىرلەر بربتوننىڭ كۆزى ئارقىلىق ئېلىپ بېرىلغان. ناجا توغرىسىدىكى ھېكايىگە ئەگىشىپ، بىز ئوبيېكتىپ تاسادىپىيلىقلاردىن شەكىللەنگەن بىر بەھەيۋەت سەررابى ئىچىگە كىرىمىز: ھەممە جايدا ئوبيېكتىپ تاسادىپىيلىقلارنىڭ خىرە-شىرە كۆلەڭگىلىرى تەۋرەپ تۇرىدۇ، بىز كىشىلەرنىڭ خۇددى بىر رېئال دۇنيادا ياشاۋاتقانلىقىنى، بىر شەكىلسىز ئىلاھىي كۈچنىڭ ياكى ئىلاھىي كۈچكە ئوخشاپ كېتىدىغان نەرسىنىڭ ئۇلارنىڭ تەقدىرىگە ھۆكۈمرانلىق قىلىۋاتقانلىقىنى، بارلىق مەۋجۇداتلارنى ئېچىلمايدىغان بىلەن ئورۇنلاشتۇرۇپ، ھەربكەت قىلدۇرۇۋاتقانلىقىنى ھېس قىلىمىز. بۇ ئەسەردىن مۇنداق ئۇچ نۇقتىنى كۆرۈۋالغىلى بولىدۇ:

بىرىنچى، باش پېرسوناژ ناجا سېھرىي تۈس ئالغان بىر رېئال شەخس. ئۇ ئەرۋاھلار دۇنياسى بىلەن رېئال دۇنيا ئارىسىدا تۇرىدۇ، ئۇ ھەم ئادەمىلەشكەن ئەرۋاھ ھەم ئەرۋاھلاشقان ئادەم. مانا بۇ ھالقىما رېئاللىزمچىلارنىڭ نەزەرىدىكى تىپىك ئادەم — ھالقىما رېئاللىق دۇنياسىنىڭ پۇقراسى.

ئىككىنچى، بربتون ھالقىما رېئاللىزملىق ئىجادىيەت پرىنسىپى ئاساسىدا ناجانىڭ ئوبرازى ئارقىلىق ھاياتلىق ئۇستىدە ئىزدەنگەن ۋە ھاياتلىقنى ئىپادىلىگەن. ھالقىما رېئاللىزمچىلارنىڭ قارىشىچە، ئادەتتىكى كۆز ئارقىلىق

كۆزىتىلگەن نەرسىلەر ئىشەنچلىك ئەمەس، پەقەت شەيئىلەرنىڭ يۈزە قاتلىمى ئاستىدا رېئاللىقتىن ھالقىغان پىنھان دۇنيالا ھەقىقىي چىن بولىدۇ، ئەدەبىيات-سەنئەت ئاشۇ دۇنيانى ۋە ئۇنىڭ رېئاللىقتىكى ئەمەلىيەتلىرىنى ئىپادىلىشى كېرەك. شۇڭا، ناجا باشقىلارنىڭ قارشىلىقىغا پەرۋا قىلماي، ئۆز قەلبىدىكى ھەقىقىي تۇيغۇسى ۋە تەسىراتلىرىنى سۆزلەيدۇ، يوشۇرۇن ئاڭ ئارقىلىق ئېرىشكەن تاشقى دۇنيانى كىشىلەرگە ئاشكارىلايدۇ. دېمەك، ئۇ ھەم نورمال ئادەم ئەمەس، ھەم ساراڭمۇ ئەمەس، بەلكى ئاڭ تۇرمۇشى بىلەن يوشۇرۇن ئاڭ تۇرمۇشىنىڭ بىرىكىشىدىن شەكىللەنگەن ھالقىما دۇنياغا تەۋە ئادەم.

ئۇچىنچى، تىل جەھەتتە، بۇ ئەسەردە ھالقىما رېئالىزملىق «ئاپتوماتىك يېزىقچىلىق» پرىنسىپى گەۋدىلەنگەن. تېكىستتىكى ئىزچىلسىز بايان، ئىدىيىنى ئىپادىلەش جەھەتتىكى سەكرەتمە ۋە ئىختىيارلىق، ئوخشاش بولمىغان ئىماگلارنى جۇپلەش ۋە بىر-بىرىگە ئايلاندۇرۇش قاتارلىقلار ئەسەرگە سېھىرلىك كەيپىيات ئاتا قىلىپ، ھالقىما رېئالىزمنىڭ «يېڭى تىل ھادىسىسى» ئالاھىدىلىكىنى نامايان قىلغان.

پائۇل ئېلۇئار (Paul Eluard, 1895 ـ 1952) فرانسىيىلىك مەشھۇر لىرىك شائىر، ھالقىما رېئالىزم ئەدەبىياتىنىڭ دەسلەپكى مۇھىم ۋەكىللىرىدىن بىرى.

ئېلۇئار 1911-يىلى ئۆپكە كېسىلى تۇپەيلىدىن ئوقۇشتىن چېكىنىپ، ساناتورىيىگە كىرىپ قالغان. 1-دۇنيا ئۇرۇشى پارتلىغاندىن كېيىن، ئۇرۇشقا قاتنىشىپ ئېغىر يارىلانغان. داۋالىنىۋاتقان مەزگىللىردە شېئىر ئىجادىيىتى بىلەن شۇغۇللىنىشقا باشلىغان. 1917-يىلى تۇنجى شېئىرلار توپلىمى «مەجبۇرىيەت ۋە ئىزتىراپ» نەشر قىلىنغان. ئۇ بۇ شېئىرلاردا ئۇرۇش، ئازاب-ئوقۇبەت، ياشلارنىڭ بۇرۇقتۇرما ئەسلىمىلىرى قاتارلىقلارنى تەسۋىرلىگەن، ئۆزىگە خاس پۇختا ۋە ئىزچىل ئۇسلۇب ياراتقان. ئۇرۇشتىن كېيىن، ئۇ بېرىتون، ئاراگون، سۇپو قاتارلىقلار بىلەن بىرگە دادائىزم ئېقىمىغا قاتناشقان، كېيىن يەنە ھالقىما رېئالىزم ھەرىكىتىگە بۇرالغان. ئۇنىڭ تۇنجى ھالقىما رېئالىزملىق شېئىرلار توپلىمى «ئۆلمەسلىك ئۇچۇن ئۆلۈش» 1924-

يىلى نەشر قىلىنغان. 1926- يىلى ئۇنىڭ مۇھىم توپلاملىرىدىن «ئازاب شەھىرى» ۋە «تۇرمۇشنىڭ ئەسلى رەڭگى» نەشردىن چىققان. ئارقىدىنلا، ھالقىما رېئالىزم ھەرىكىتىنىڭ گۈللىنىش مەزگىلىدە «سۆيگۈ، شېئىر» (1929)، «بىۋاستە تۇرمۇش» (1932) قاتارلىق كۆپلىگەن مۇھىم توپلاملىرى ۋە نەزەرىيىۋى ئەسەرلىرى نەشر قىلىنغان.

بۇ ئەسەرلەردە ھالقىما رېئالىزملىق شېئىرىيەت نۇقتىئىنەزەرى خېلى گەۋدىلىك ئەمەلىيەتكە ئايلانغان. ئاڭ دۇنياسى بىلەن يوشۇرۇن ئاڭ دۇنياسى ئوتتۇرىسىدىكى بىر دەكلىك، قايناق ئىلھامغا ئايلانغان ئىدىيە ۋە مۇھەببەت بىلەن ئەركىنلىكنى ئەبەدىيلەشتۈرۈش قاتارلىقلار بۇ ئەسەرلەرنىڭ ئاساسلىق باش تېمىسىغا ئايلانغان. لوگىكىسىزلىقنىڭ تەرەققىياتى بىمەنىلىكنى، بىمەنىلىكنىڭ تەرەققىياتى ئىدىينى شەكىللەندۈرگەن، مۇشۇ ئارقىلىق شېئىرىي گارمونىيە يارىتىلغان. ژارقىراش، ياش تۆكۈش، سىلاش قاتارلىق ماددىي ئوبيېكت ئارقىلىق ئەسلىگە كېلىدىغان ۋە ئىپادىلىنىدىغان ھەرىكەتلەر ئېنىق تىل بىلەن تەسۋىرلەنگەن ھادىسە ياكى قىياسلارغا سىڭدۈرۈلگەن. ئەركىن تەرەققىي قىلغان ئىدىيە خىيالىي ئوبرازلارنىڭ سايىسى بىلەن تولۇپ كەتكەن. مەۋھۇم ئوبرازلار ئارقىلىق مۇھەببەت ھادىسىلىرىنىڭ ھەرخىل شەكىللىرى كەينىگە يوشۇرۇنغان «بىردىنبىر ئەمەلىي مەۋجۇتلۇق» نامايان قىلىنغان، چۈنكى، ئېلۇئار نۇرغۇن ئايالالارنىڭ چېھرىدىن بىر غايىۋى ئايالنى بەرپا قىلغان. بۇ يەردە ئەمەلىيەت بىلەن غايە، مۇھەببەت بىلەن ماددا، ئوبراز بىلەن ئوبيېكت بىرگەۋدىگە ئايلانغان. شېئىرىي تىل جەھەتتە، ئېلۇئار سۆزلەرنى چىرايلىق ئورۇنلاشتۇرۇشقا ۋە جۈملىلەرنى تەرتىپلىك تىزىپ قويۇشقا قارشى تۇرۇپ، يوشۇرۇن ئاڭدىن پارتلاپ چىققان خاھىشلارنى ۋە ئوبيېكتىپ دۇنيادىن ئېرىشكەن تۇيغۇ-تەسىراتلارنى ئۆز مەيلىگە قويۇپ بېرىپ، ئۇلارنى ئاددىي ھەم كۆچلۈك، دەل ھەم ئاجايىپ، تەرتىپسىز ھەم ئەركىن تىل ئارقىلىق ئىپادىلىگەن.

1936- يىلى پارتلىغان ئىسپانىيە ئىچكى ئۇرۇشىدىن كېيىن، ئېلۇئار ھالقىما رېئالىزمدىن ژاز كېچىپ، سول قانات سىياسىي كۈرەشكە ئاتلانغان. بۇ مەزگىلدىكى ئەسەرلىرىدە ئۇنىڭ سىياسىي كۈرەش روھى ۋە ئاساسىي

پوزىتسىيىسىنىڭ چوڭقۇرلىشىشى ئەكس ئەتكەن. 1942- يىلى كومپارتىيىگە كىرگەن. كېيىنكى مەزگىللەردىكى شېئىرلىرىدا ئاساسلىقى كىشىلەرنىڭ ئازاب ـ ئوقۇبىتى ۋە قېرىنداشلىق مېھرى تەسۋىرلەنگەن بولۇپ، 2- دۇنيا ئۇرۇشى مەزگىلىدە يوشۇرۇن تارقىلىپ، يەر ئاستى قارشىلىق كۆرسىتىش ھەرىكىتىگە ئىلھام بەرگەن.

لۇئىس ئاراگون (Louis Aragon, 1897 ـ 1982) فرانسىيىلىك شائىر، يازغۇچى، سىياسىي پائالىيەتچى، ھالقىما رېئالىزم ھەرىكىتىنىڭ دەسلەپكى مەزگىلىدىكى ئاساسلىق ۋەكىللىرىدىن بىرى.

ئۇ پارىژدا تۇغۇلغان. 1- دۇنيا ئۇرۇشى مەزگىلىدە مېدىتسىنا ئۆگەنگەن. كېيىن ھەربىي سەپكە قاتنىشىپ، قۇرۇقلۇق ئارمىيە دوختۇرخانىسىدا مەجبۇرىيەت ئۆتىگەن. 1917- يىلىدىن باشلاپ بەزى ئاۋانگارد ژۇرناللاردا ئەسەر ئېلان قىلىپ، خېلى داڭلىق ئاۋانگارد شائىر بولۇپ قالغان. 1919- يىلى ئالدىنقى سەپتىن قايتىپ كەلگەندە، بىرىتون بىلەن سۇپو «ماگنىت مەيدانى» ناملىق پوۋېستىنىڭ ئورىگىنالىنى ئۇنىڭغا كۆرسەتكەن. ئاراگون بۇ ئەسەرنى كۆرۈپ: «ناھايىتى قىزىقارلىق ئىكەن، ئاجايىپ ئېسىل ئەسەر دېيىشكە بولىدۇ»، چۈنكى بۇ «سېپى ئۆزىدىن ئاپتوماتىك ئىجادىيەت بوپتۇ» دېگەن. بىرىتوننىڭ تەكلىپى بىلەن بۇ داداىزم ھەرىكىتىگە قاتنىشىپ، بىرىتون، سۇپو قاتارلىقلار بىلەن بىرگە «ئەدەبىيات» ژۇرنىلىنى چىقارغان. 1920- يىلى تۇنجى شېئىرلار توپلىمى «شادلىق يالقۇنى» نەشر قىلىنغان. كېيىن ھالقىما رېئالىزم ھەرىكىتىگە قاتناشقان ھەمدە ھالقىما رېئالىزمنىڭ پرىنسىپلىرىنى تۇرغۇزۇشتا زور رول ئوينىغان. 1924- يىلى «چۈش دولقۇنى» ناملىق ماقالىنى ئېلان قىلىپ، ھالقىما رېئالىزمغا دەسلەپكى قەدەمدە ئېنىقلىما بەرگەن، شۇنداقلا ھالقىما رېئالىزم ھەرىكىتىنىڭ ئاساسلىق پرىنسىپلىرىنى شەرھلىگەن. 1925- يىلى مەشھۇر شېئىرلار توپلىمى «ئەبەدىيلىك ھەرىكىتى»، 1926- يىلى مەشھۇر ھالقىما رېئالىزملىق رومانى «پارىژدىكى دېھقان» نەشر قىلىنغان. بۇنىڭدىن باشقا يەنە كۆپلىگەن ھالقىما رېئالىزملىق شېئىر ۋە ھېكايىلارنى ھەمدە «خىرىس قىلغۇچى رەسسامەر» (1928)، «ئۇسلۇب توغرىسىدا» (1928) قاتارلىق نەزەرىيىۋى ماقالىلارنى ئېلان

قىلغان.

ئاراگون ئۆزىنىڭ ھالقىما رېئالىزملىق شېئىرلىرىدا ئەقىللىنىڭ كونترولىلۇقىغا ئۇچرىماسلىق، چۈش ۋە يوشۇرۇن ئاڭنى خاتىرە شەكلىدە يېزىش پرىنسىپىدا چىڭ تۇرۇپ، قارىماققا ئاددىي، مۇھىم ئەمەستەك كۆرۈنىدىغان تەسىراتلارنى ئەستايىدىل ۋە ئۆز ئەينى ئىپادىلەش ئارقىلىق، ئۇلارغا ئادەم ئويلاپ باقمايدىغان مەنىلەرنى ئاتا قىلغان، شۇ ئارقىلىق «نامەلۇم نەرسىلەر» ياكى «تېخى بىلىنمىگەن» نەرسىلەرنى قېزىپ، ئاڭ دۇنياسى بىلەن يوشۇرۇن ئاڭ دۇنياسى، رېئال دۇنيا بىلەن چۈش دۇنياسى ئوتتۇرىسىدىكى پەرقنى ئەڭ تۆۋەن چەككە چۈشۈرگەن، ئىدىيىنى ئىنتايىن تېز سۈرئەتتە ئوبرازلارغا ئايلاندۇرغان، رېئاللىقتىكى بىر-بىرىگە يېراق نەرسىلەرنىڭ تاسادىپىي بىقىنلىشىشىنى يازغان، ھەرخىل ئىماگلار ئارقىلىق يېڭى بىر ئەپسانىنى يارىتىشقا ئۇرۇنغان. ئۇ ھالقىما رېئالىزملىق شېئىرىيەت نۇقتىئىنەزەرىنىڭ تۇرتكىسىدە «پارىژدىكى دېھقان» ناملىق رومانىدا كۇندىلىك تۇرمۇشتىكى تەسىراتلار ۋە تەجرىبىلەرنى توسالغۇسىز ئىپادىلىگەن، تەسەۋۋۇرىنى ئەركىن ھالدا تولۇق جارى قىلدۇرۇش ئارقىلىق غەلىتە، تاسادىپىي ھېس-تۇيغۇلارنى خاتىرىلەپ ماڭغان. بۇ ئەسەردىكى بەزى پېرسوناژلار ئۆزلىرىنىڭ يېڭى بىر ئەپسانىنى ياكى ئاجايىپ جەلپكارلىققا تولغان يېڭى بىر دۇنيانى بايقىغانلىقىنى ھېس قىلغان. تەتقىقاتچى بېل ژان مۇنداق دېگەن: بۇ رومانىدا ئاراگون «بىر ھازىرقى زامان خام خىيال ئەسىرىنىڭ بارلىق ئامىللىرىنى نامايان قىلغان».

1927- يىلى، ئاراگون ئىدىئولوگىيە جەھەتتىكى ئىزدىنىشى تۈپەيلىدىن كومپارتىيىگە يېقىنلاشقان. شۇنىڭدىن كېيىن، ئۇ كومپارتىيىنىڭ ئەدەبىيات-سەنئەت ئىجادىيىتىگە كۈچلۈك تەسىر كۆرسىتىشكە باشلىغان ھەمدە بارا-بارا كومپارتىيە بىلەن زىچ ھەمكارلاشقان. ئىلگىرى «ھېچنېمىگە قارىماي مودېرنىزمدا چىڭ تۇرىمەن» دەپ بايانات ئېلان قىلغان ئاراگون 1930- يىلىدىكى «ئاراگون ژەقەسى» دىن كېيىن، سوۋېت ئىتتىپاقى كومپارتىيەسىنىڭ پروگراممىلىرىنى پۈتۈنلەي قوبۇل قىلىپ، ھالقىما رېئالىزم ھەرىكىتىنى ئەيىبلىگەن. ھالقىما رېئالىزمنىڭ رەھبىرى بريتون بىلەن بولغان

ئېغىر ئىختىلاپ تۈپەيلىدىن، 1932- يىلى ئۇ ھالقىما رېئالىزم كوللېكتىپىدىن قوغلاپ چىقىرىلغان. ئاراگون 1933- يىلىدىن 1944- يىلىغىچە يازغان تۆت تومليۇق رومانى «رېئال دۇنيا» دا تارىخىي نۇقتىئىنەزەر بىلەن پرولېتارىياتنىڭ سوتسىيالىستىك ئىنقىلابقا يۈزلەنگەن سىنىپىي كۈرىشىنى تەسۋىرلىگەن؛ 1949- يىلىدىن 1951- يىلىغىچە ئالتە تومليۇق رومانى «كوممۇنىستلار» نى يېزىپ، 1939- ۋە 1940- يىللاردىكى فرانسىيە كومپارتىيەسىنىڭ تارىخىنى بايان قىلغان. كېيىن ئۇ فرانسىيە كومپارتىيەسىنىڭ ئەدەبىيات-سەنئەت ھەپتىلىك ژۇرنىلى «فرانسىيە ئەدەبىيات-سەنئىتى» نىڭ باش مۇھەررىرى بولۇپ ئىشلىگەن.

4. روبېرت دېسنوس (Robert Desnos, 1900 ـ 1945) فرانسىيىلىك شائىر، مۇخبىر، ھالقىما رېئالىزم شېئىرىيىتىنىڭ ئاساسلىق ۋەكىللىرىدىن بىرى.

ئۇ دەسلەپتە دادائىزم ھەرىكىتىگە قاتناشقان، كېيىن ھالقىما رېئالىزم ھەرىكىتىنىڭ غوللۇق ئەزاسىغا ئايلانغان. 1924- يىلىدىن باشلاپ «ماتەم ئۇچۇن ماتەم»، «ئەركىنلىك ياكى مۇھەببەت»، «تەن ۋە مەنپەئەت» قاتارلىق ھالقىما رېئالىزملىق نۇرغۇن مەشھۇر شېئىرلارنى يازغان. 1930- يىلى نەشر قىلىنغان «تەن ۋە مەنپەئەت» ناملىق توپلامدا ئۆزىنىڭ پۈتكۈل «تەن ۋە مەنپەئەت» نى ھالقىما رېئالىزم ھەرىكىتىگە تەقدىم قىلالمىغانلىقىدەك ئۇمىدسىز كەيپىياتىنى ئاشكارىلىغان. ئۇ شېئىرلىرىدا شېئىرىي ماھارەت ئۇستىدە چوڭقۇر ئىزدىنىپ، ئوبىيېكتىپ كۆرۈنۈش، چۈش ۋە ئوبرازلارنى بىرىكتۈرۈپ، ھالقىما رېئالىزم شېئىرىيىتىنىڭ شېئىرىي ئىلھام جەھەتتىكى ئالاھىدىلىكىنى گەۋدىلەندۈرگەن.

1930- يىلى ئۇ ھالقىما رېئالىزمدىن ۋاز كەچكەن، شۇنىڭدىن كېيىن، ئۇنىڭ ئىجادىيىتى كۈندىلىك تۇرمۇشقا ۋە ئادەتتىكى لىرىك شېئىرلارغا يۈزلەنگەن.

2- دۇنيا ئۇرۇشى مەزگىلىدە ئۇ فاشىستلارغا قارشى يەر ئاستى قارشىلىق كۆرسىتىش ھەرىكىتىگە قاتناشقان. 1944- يىلى ناتسىستلار تەرىپىدىن قولغا ئېلىنىپ، 1945- يىلى يىغۇۋېلىش لاگىرىدا ۋاپات بولغان.

ئۇنىڭ كۆپ قىسىم شېئىرلىرى «خەلقنىڭ بايلىقى» ناملىق توپلىمىغا كىرگۈزۈلگەن. بىردىنبىر رومانى «ھاراق ئېچىلدى» دا ئۇ ئۆزىنىڭ زەھەرلىك چېكىملىك ئىستېمال قىلغاندىن كېيىنكى تەسىراتلىرىنى يازغان.

5. بېنيامىن پېرېت (Benjamin Peret, 1899 ـ 1959) فرانسىيىلىك شائىر، ئوبزورچى، ھالقىما رېئالىزم غايىسىدە ۋە ھالقىما رېئالىزملىق ئىجادىيەت ئىدىيىسىدە باشتىن-ئاخىر تەۋرەنمەي چىڭ تۇرغانلارنىڭ بىرى.

ئۇنىڭ ئاساسلىق ئەسەرلىرى: «ئاتلانتىك ئوكيانىنى كېسىپ ئۆتىدىغان پاراخوتتىكى يولۇچىلار» (1921)، «سانت گېرمان كوچىسى 125- نومۇر» (1923)، «مەڭگۈلۈك كېسەل» (1924)، «بۇرۇن بىر ئايال بولكىچى بار ئىدى» (1925)، «ئۇخلا، تاش ئارىسىدا ئۇخلا» (1927)، «تەدبىر» (1928)، «مەن سۇبلىماتسىيىلىنىۋاتىمەن» (1936)، «بۇ بولكىنى يېمەيمەن» (1936) قاتارلىقلار. بۇنىڭ ئىچىدە، «بۇرۇن بىر ئايال بولكىچى بار ئىدى» ناملىق نەسرىلەر توپلىمىدىكى ئەسەرلەردە ئۇ يوشۇرۇن ئاڭ ھالىتىنى تەسۋىرلەپ، ئاڭ بىلەن يوشۇرۇن ئاڭنىڭ بىرىكىشىنى خىلى مۇۋەپپەقىيەتلىك ئىپادىلىگەن. بۇنىڭدىن باشقا، پېرېت يەنە بىمەنە تۇسكە ۋە قارا يۇمور تۇسىگە ئىگە كۆپلىگەن نەسىر ۋە شېئىرلارنى يازغان.

1936- يىلىدىن كېيىن، ئۇ ئىجادىيەت بىلەن ناھايىتى ئاز شۇغۇللانغان. ئىسپانىيە ئىچكى ئۇرۇشى مەزگىلىدە ئۇ خەلقئارا كولۇننىغا قاتناشقان، 1939- يىلى فرانسىيە ئارمىيىسىگە كىرگەن، كېيىن ئىنقىلابىي پائالىيەتلەر بىلەن شۇغۇللانغانلىقى ئۈچۈن قولغا ئېلىنغان، گېرمانىيە فرانسىيىنى بېسىۋالغاندا، پۇرسەتتىن پايدىلىنىپ تۇرمىدىن قاچقان. 1941- يىلى ئۇ مېكسىكىغا بېرىپ، ھالقىما رېئالىزم ھەرىكىتىنىڭ يېڭى بىر مەركىزىنى قۇرماقچى بولغان. شۇ مەزگىلدە «شائىرنىڭ نومۇسى» ناملىق ئەسىرىنى ئېلان قىلىپ، دۆلەت ئىچىدە ئۇرۇشقا قارشى شېئىر يازغان شائىرلارنى ئەيىبلىگەن.

روگېر ۋىتراك (Roger Vitrac, 1899 ـ 1952) فرانسىيىلىك شائىر، ئوبزورچى، دراماتورگ، ھالقىما رېئالىزمنىڭ دەسلەپكى ۋەكىللىرىدىن بىرى، شۇنداقلا ھالقىما رېئالىزم كوللېكتىپىدىن ئەڭ بۇرۇن چىقىرىۋېتىلگەن مۇھىم يازغۇچىلارنىڭ بىرى.

1922- يىلى ئۇ سىمۇزولىزمچىلارنىڭ تەسىرىدە ئىجادىيىتىنى باشلىغان، كېيىن ھالقىما رېئالىزم ھەرىكىتىگە قاتنىشىپ، «قارا رەڭلىك چاروا ئىلاھى» (1923)، «ئۆلۈمنى تونۇش» (1926)، «ئېچىنىشلىق كېچە» (1926)، «يۇمور» (1926)، «مۇھەببەتنىڭ سىرى» (1927) قاتارلىق مەشھۇر ھالقىما رېئالىزملىق ئەسەرلىرىنى يازغان. كېيىن ئۇنىڭ بۇ ئەسەرلىرى توپلىنىپ «دېللىر» دېگەن نامدا نەشر قىلىنغان. ئۇ بۇ ئەسەرلەردە ئۆزىنىڭ ئاجايىپ تالانتىنى نامايان قىلىپ، يېڭى ۋە غەلىتە ئىماگلار ئارقىلىق سېھىرلىك كەيپىيات ۋە چوڭقۇر ئىدىيە يارانقان.

1927- يىلى ئۇ ھالقىما رېئالىزم كوللېكتىپىدىن چىقىرىۋېتىلگەن، بىراق، ئۇنىڭ كېيىنكى ئەسەرلىرىدىمۇ قويۇق ھالقىما رېئالىزملىق تۇس ساقلانغان.

ئۇنىڭ ئاساسلىق دراملىرىدىن «رەسسام» (1922)، «ۋېكتور ياكى ھوقۇق تۇتقان بالا» (1928)، «دېڭىزدىكى خېنىملار» (1938) قاتارلىقلار بار. ئۇ يەنە ھالقىما رېئالىزملىق ياكى ھالقىما رېئالىزمغا يېقىنلاشقان كېتىدىغان كۆپلىگەن نەزەرىيىۋى ئەسەرلەرنى يازغان.

5. ھالقىما رېئالىزمنىڭ ئەنگلىيە قاتارلىق دۆلەتلەردىكى تەسىرى

فرانسىيە ھالقىما رېئالىزم ھەرىكىتى راسا گۈللىنىۋاتقان مەزگىلدە، 1935- يىلى ئەنگلىيە ھالقىما رېئالىزم گۇرۇپپىسى قۇرۇلغان. بۇ گۇرۇپپىنىڭ ئاساسلىق ئەزالىرىدىن نەزەرىيىچى ۋە شائىر داۋىد گاسكوين (David Gascoyne)، شائىر دەيۋىس (Hugh Sykes Davies) ۋە شائىر دىلان‌توماس قاتارلىقلار بولۇپ، بۇلارنىڭ ئىچىدە دىلان توماسنىڭ تەسىرى بىر قەدەر زور. فرانسىيە ھالقىما رېئالىزم ھەرىكىتىنىڭ تەسىرىدە يەنە گىرېتسىيىدە مەشھۇر شائىر ئېلىتىس، برازىلىيىدە مەشھۇر شائىر، يازغۇچى ئاندرادې قاتارلىقلار مەيدانغا چىققان.

دىلان توماس (Dylan Thomas, 1914 ـ 1953) ئەنگلىيىلىك شائىر،

هالقىما رېئالىزم ئەدەبىياتىنىڭ ئەنگلىيەدىكى ئاساسلىق ۋەكىلى.

ئۇ ۋېللىس پورتىدا تۇغۇلغان. ئوتتۇرا مەكتەپتىلا شېئىر يېزىشقا باشلىغان. 20 يېشىدا لوندونغا بېرىپ مەخسۇس يېزىقچىلىق بىلەن شۇغۇللانغان. 1934- يىلى تۇنجى شېئىرلار توپلىمى «18 پارچە شېئىر» نەشر قىلىنغان. 1936- يىلى يەنە بىر شېئىرلار توپلىمى «25 پارچە شېئىر» نەشر قىلىنغان. بۇ شېئىرلاردىكى مول ئوبراز، ئاجايىپ تىل، كۈچلۈك رىتىم قاتارلىقلار ئۇنىڭ شېئىرىيەتتىكى ئورنىنى تىكلىگەن. شۇنىڭدىن كېيىن ئۇ يەنە «مۇھەببەت خەرىتىسى» (1939)، «يېڭى شېئىرلار» (1942)، «ئۆلۈم ۋە سەھنىگە چىقىش» (1946)، «شېئىرلار» (1952) قاتارلىق توپلاملارنى نەشر قىلدۇرغان.

توماس 18 ـ ۋە 19- ئەسىردىكى ئەنگلىيە رومانتىزم شېئىرىيىتى بىلەن فرانسىيە هالقىما رېئالىزم شېئىرىيىتىنىڭ تەسىرىنى قوبۇل قىلغان. بىر تەرەپتىن، ئۇ ئەنگلىيە رومانتىزم شېئىرىيىتىنىڭ ئەنئەنىسىگە ۋارىسلىق قىلسا، يەنە بىر تەرەپتىن فرېئۇدنىڭ ۋە فرانسىيىلىك هالقىما رېئالىزمچى شائىرلارنىڭ تەسىرىدە، تۇغما يوشۇرۇن ئاڭ، ئۆلۈم ئىستىكى، چۈش، خام خىيال قاتارلىقلارنى مول ئىماگ ۋە ئۆزگىچە سىمۋول ئارقىلىق ئىپادىلەپ، هاياتىنىڭ ئەڭ ئاخىرقى بىر نەچچە يىلىدا هازىرقى زامانداىكى ئەڭ بۈيۈك ئەنگلىيە شائىرى دەپ تەرىپلىگەن. ئۇنىڭ ئەسەرلىرىدە هايات ۋە مامات، مۇھەببەت ۋە ئېتىقاد قاتارلىق تېمىلار ئۇستىدىكى ئازابلىق ئىزدىنىش ئەكس ئەتكەن بولۇپ، سىمۋول، چۆچەك ۋە ئەپسانە ئارقىلىق چۈشىنىمان شېئىرىي كەيپىيات يارىتىلغان. كېيىن ئۇ يەنە ئودېن (W. H. Auden, 1907 ـ 1973) دىن كېيىنكى ئەڭ مۇھىم ئەنگلىيە شائىرى دەپ تەرىپلەنگەن. گەرچە ئۇنىڭ شېئىرلىرى تېما ۋە ئىپادىلەش ئۇسۇلى جەھەتتە هالقىما رېئالىزمغا تەۋە بولسىمۇ، لېكىن ئۇنى بېرىتون قاتارلىقلار بىلەن بىۋاستە مۇناسىۋەتلىك دېيىش قىيىن. ئەمما، ئۇنىڭ شېئىرلىرىدىكى قويۇق سېھرىي تۇس، ۋەھىمىسىمان ئىشارە، خىيالىي ئوبراز، رېئال كۆرۈنۈشلەر بىلەن مول توقۇلما ئوتتۇرىسىدىكى بىردەكلىك تۇيغۇسىدىن كۆپ ساندىكى تەنقىدچىلار ئۇنى هالقىما رېئالىزمغا تەۋە قىلىدۇ.

ئېلىتىس (- Odysseus Elytis, 1911) گرېتسىيىلىك مەشھۇر شائىر.

ئۇ كرېت ئارىلىدا سودىگەر ئائىلىسىدە تۇغۇلغان. دەسلەپتە ئافىنا ئۇنىۋېرسىتېتىدا قانۇن ئۆگەنگەن، كېيىن پارىژ ئۇنىۋېرسىتېتىغا بېرىپ ئەدەبىيات ئوقۇغان. 17 يېشىدا شېئىر يېزىشقا باشلاپ، فرانسىيە ھالقىما رېئالىزمچى شائىرلىرىنىڭ نۇرغۇن شېئىرلىرىنى ئوقۇغان. ئۇ پائۇل ئېلۇئارنىڭ شېئىرلىرىنى تۇنجى كۆرۈپلا، «ھالقىما رېئالىزمنى ئۆزۈن تارىخقا ئىگە، مول ۋە ئەۋرىشىم گرېك ئەنئەنىسى بىلەن ماسلاشتۇرغىلى بولىدىغانلىقى» نى ھېس قىلغان. 1935- يىلى «يېڭى ئەدەبىيات» ژۇرنىلىدا شېئىر ئېلان قىلىپ، ئۆزىنىڭ ئاز ئۇچرايدىغان تالانتىنى نامايان قىلغان. 1939- يىلى ئۇنىڭ تۇنجى شېئىرلار توپلىمى «يۆنىلىش» نەشر قىلىنغان، ئارقىدىنلا «تۇنجى قۇياش» (1943) نەشر قىلىنغان. بۇ ئىككى توپلامدىكى شېئىرلاردا روشەن ھالقىما رېئالىزم ئۇسلۇبى ئەكس ئەتكەن. ئۇنىڭ ئۇستىگە، ئۇ ئۆز شېئىرلىرىدا ئۆسمۈرلەرنىڭ ئوبرازىنى ئىلاھلاشتۇرغانلىقى ۋە ئۆز يۇرتىنىڭ مەنزىرىلىرىنى مەسەل شەكىلدە تەسۋىرلىگەنلىكى ئۈچۈن، ئۆزى بىلەن تەڭ دېمەتلىك لىرىك شائىرلارنىڭ پېشۋاسى دەپ ئاتالغان.

1940- يىلى مۇسسولىنى ئارمىيىسى گرېتسىيىگە بېسىپ كىرگەن، ئېلىتىس ئالبانىيىدىكى فاشىزمغا قارشى ئۇرۇشقا ئاتلانغان. 1943- يىلى ئۇ «ئالبانىيىدە قۇربان بولغان قۇرۇقلۇق ئارمىيە مىلادشىي لېيتېنانتىغا بېغىشلانغان قەھرىمانلىق مەرسىيىسى» ناملىق داستانىنى يازغان، بۇ داستان 1946- يىلى نەشر قىلىنغان. شۇنىڭدىن كېيىن ئۇ يەنە «ئەلۋەتتە شۇنداق» (1959)، «ئالتە ئادەم ۋە خۇداغا توۋا قىلغان بىر ئادەم» (1961)، «نۇر دەرىخى ۋە 14- گۈزەل» (1971)، «قەبرىنداش» (1974)، «ماريا نىفورى» (1978) قاتارلىق شېئىر توپلاملىرىنى نەشر قىلدۇرغان. بۇ ئەسەرلەر گەرچە دەسلەپكى شېئىرلىرىغا ئوخشىمىسىمۇ، بىراق ئۇلاردا يەنىلا ھالقىما رېئالىزملىق ئىپادىلەش ئۇسۇلى ساقلىنىپ قالغان.

ئېلىتىس 1979- يىلى نوبېل ئەدەبىيات مۇكاپاتىغا ئېرىشكەن، چۈنكى «ئۇنىڭ شېئىرلىرى گرېك ئەنئەنىسىنى ئارقا كۆرۈنۈش قىلىپ، ھېسسىياتنىڭ

كۆچى ۋە ئەقىلنىڭ سەزگۈرلۈكى ئارقىلىق ھازىرقى زامان ئادەملىرىنىڭ ئەركىنلىك ۋە يېڭىلىق يارىتىش ئۇچۇن قىلغان كۈرەشلىرىنى تەسۋىرلىگەن» .

ئېلىتىسنىڭ «ئەلۋەتتە شۇنداق» ناملىق توپلىمى بىر يۈرۈش شېئىرلاردىن تۇزۇلگەن بولۇپ، بۇ شېئىرلاردا ۋىزانتىيىچە ئىلاھىي غىزا مۇراسىمى شەكلى قوللىنىلغان، قاپىيىلىك مىسرالار بىلەن نەسرىي مىسرالار كىرىشتۇرۇلگەن بولۇپ، ئىنسانىيەتنىڭ پەيدا بولغاندىن تارتىپ تاكى ھازىرغىچە بولغان تارىخىي سىماسى ئىپادىلەنگەن. بۇ ئەسەر مول مەزمۇن ۋە پۇختا قۇرۇلما ئالاھىدىلىكى بىلەن شائىرنىڭ ئەڭ پىشقان ئەسىرى دەپ قارالماقتا.

ئاندرادې (Calos Drummond de Andrade, 1902 -) برازىلىيە-لىك شائىر، يازغۇچى، ھالقىما رېئالىزم ئەدەبىياتىنىڭ لاتىن ئامېرىكىسىدىكى ئاساسلىق ۋەكىللىرىدىن بىرى.

ئۇ ئىتاۋېلا شەھىرىدە بىر باي ئائىلىدە تۇغۇلغان. كىچىگىدىنلا ئەدەبىياتقا ئىشتىياق باغلىغان. 1912- يىلى تۇنجى قېتىم ياۋروپاغا سەپەر قىلىپ، فرانسىيىدە نۇرغۇن مودېرنىزمچى شائىر ۋە يازغۇچىلار بىلەن تونۇشۇپ، ئۇلارنىڭ تەسىرىگە ئۇچرىغان، 1917- يىلى ساۋ پاۋلو تۇنۇبرستېتىنىڭ قانۇن فاكولتېتىنى پۈتتۈرگەن. شۇنىڭدىن كېيىن ئۇ يەنە ياۋروپاغا بىر نەچچە قېتىم بېرىپ، ياۋروپانىڭ يېڭى ئەدەبىيات-سەنئەت نەزەرىيىلىرىنى برازىلىيەگە ئېلىپ كەلگەن. 1920- يىلى برازىلىيىدە «قەغەز ۋە سىياھ» گېزىتىنى چىقىرىپ، مودېرنىزم ئەدەبىياتىنى تەرغىب قىلغان. 1922- يىلىي ئۇ ساۋ پاۋلودا «برازىلىيە ھازىرقى زامان سەنئەت ھەپتىلىكى» نى ئۇيۇشتۇرغان. بۇنىڭ بىلەن ياۋروپادا بارلىققا كەلگەن ھالقىما رېئالىزم قاتارلىق مودېرنىزم ئېقىملىرى برازىلىيە ئەدەبىياتىغا تەسىر كۆرسىتىپ، مودېرنىزم ئەدەبىياتى برازىلىيىدە تېز تەرەققىي قىلىشقا باشلىغان.

ئاندرادې ئەدەبىي ئىجادىيەتتە ھەرقانداق ئەنئەنىنىڭ چەكلىمىسىگە ئۇچرىماسلىقنى تەشەببۇس قىلىپ، برازىلىيىنىڭ ئەنئەنىۋى ئەدەبىياتىنى ئىنكار قىلىش پوزىتسىيىسىدە بولغان. پارناس ئېقىمى، سىمۋولىزم، ناتۇرالىزم قاتارلىقلارغىمۇ بىر-بىرلەپ ھۇجۇم قىلغان. شېئىرىيەتتە ۋەزىنگە زىيادە

بېرىلمەسلىكنى، تىلىنىڭ قىزىقارلىق ۋە ئاممىباب بولۇشىنى تەكىتلىگەن. ئۇ فرانسىيىلىك نۇرغۇن ھالقىما رېئالىزمچى شائىرلارغا ئوخشاش كۇچلۇك ئىنكار قىلىش خاھىشىدا چىڭ تۇرغانلىقى ئۈچۈن، ئۇنىڭ رادىكال تەشەببۇسلىرى بىر مۇنچە تەنقىدچىلەرنىڭ ئەيىبلىشىگە ئۇچرىغان. ئۇنىڭ ئەسەرلىرىمۇ لاتىن ئامېرىكىسىدا ئۇزۇن مۇددەتلىك تالاش-تارتىشنى كەلتۈرۈپ چىقارغان.

1928- يىلى ئۇنىڭ تۇنجى شېئىرى «يولدا» ئېلان قىلىنغاندىن كېيىن، دەرھاللا برازىلىيە ئەدەبىيات-سەنئەت ساھەسىنىڭ دىققىتىنى قوزغىغان. 1930- يىلى ئۇنىڭ تۇنجى شېئىرلار توپلىمى «بەزى شېئىرلار» نەشر قىلىنغان. شۇنىڭدىن كېيىن، ئۇنىڭ «روھ ساسلىقى» (1934)، «دۇنيانىڭ تۇيغۇسى» (1940)، «خەلقنىڭ ئەتىرگۈلى» (1945)، «چۈشىنىشلىك تېپىشماقلار» (1951)، «ھاۋانىڭ خوجايىنى» (1955)، «ئەللىك پارچە شېئىر» (1958) قاتارلىق توپلاملىرى نەشر قىلىنغان. بۇ شېئىرلارنىڭ رېتىمى ئەركىن، مۇھىتى يېڭى، تىلى يۇمور ۋە ھەجۋى تەمسىلگە باي، شەكلى ئۆزگىچە ۋە ئاجايىپ بولۇپ، ئاندرادېنىڭ شېئىرىيەت جەھەتتىكى تەشەببۇسلىرى پۈتۈنلەي ئەمەلىيلەشكەن.

ئاندرادې يېڭى مۇھىم بىر پروزىچى سۈپىتىدە ئاساسلىقى ھېكايە يازغان. ئۇنىڭ «مىناسىنىڭ توۋىسى» (1944)، «دىرېكتور» (1945)، «ئارالدىكى سەيلە» (1952)، «سۆزلىگىن بادام دەرىخى» (1957) قاتارلىق ھېكايە توپلاملىرى برازىلىيە ئەدەبىياتىدا ناھايىتى مۇھىم ئورۇندا تۇرىدۇ، بولۇپمۇ «گۈل، تېلېفون، قىز» ناملىق ھېكايە ئۇنىڭ ۋەكىل ئەسەرلىرىنىڭ بىرى. ئۇ ئۆز ھېكايىلىرىدىمۇ كۆپلىگەن ھالقىما رېئالىزملىق ماھارەتلەرنى قوللانغان.

6. ئامېرىكا: ھالقىما رېئالىزم پروزىچىلىقى ۋە يېڭى ھالقىما رېئالىزم

ھالقىما رېئالىزم پروزىچىلىقى فرانسىيە ھالقىما رېئالىزمى ئامېرىكىغا تارقالغاندىن كېيىن بارلىققا كەلگەن بىر ئەدەبىيات ھادىسىسى بولۇپ، ئۇ 80- يىللارنىڭ كېيىنكى يېرىمىدا ئامېرىكا ئەدەبىيات ساھەسىدە مۇھىم ئورۇندا

تۇرىدىغان يېڭى بىر ئەدەبىي ئېقىمنى شەكىللەندۈرۈشكە باشلىغان.

2- دۇنيا ئۇرۇشى مەزگىلىدە بريتون ئامېرىكىغا كېلىپ رادىئو ۋە باشقا سورۇنلاردا نۇتۇق سۆزلىگەن، ئۇرۇشتىن كېيىن يەنە نيۇيورك «ھالقىما رېئاللىزم ئەسەرلىرى كۆرگەزمىسى» نى ئۇيۇشتۇرغان، ئۇنىڭ مۇشۇ تەشۋىقاتلىرى ھەمدە ئامېرىكا شائىر چارلېس ھېنرى فورد (Charles Henri Ford, 1913 -) نىڭ تىرىشچانلىقى ئارقىسىدا، ھالقىما رېئالىزم ئامېرىكىدا بەلگىلىك ئورۇنغا ئىگە بولغان. ئۇلارنىڭ تىرىشچانلىقى 60-، 70- يىللاردا، يەنى بىريتون ۋاپات بولغاندىن كېيىن بىرقەدەر زور رول ئوينىغان. فرانسىيەدىكى ھالقىما رېئالىزم ھەرىكىتى ئەمەلىيەتتە بېسىققاندىن كېيىن، ئامېرىكا ھالقىما رېئالىزمى جۇش ئۇرۇپ راۋاجلانغان. 60- يىللاردىن تارتىپ ئامېرىكا ھالقىما رېئالىزم پروزىچىلىقى پۈتكۈل ئەدەبىيات ساھەسىگە تەسىر كۆرسىتىشكە باشلىغان.

60- يىللارنىڭ ئوتتۇرىلىرىدا ئامېرىكا پروزىچىلىقىنىڭ يېڭىچىلىق ئۇسۇلى پۈتۈنلەي يېڭىلانغان. ھەرخىل شەكىلدىكى پروزا ئەسەرلىرى خۇددى ئەسكى تامغا جىن ئولاشقاندەك پروزا ساھەسىگە بېسىپ كىرىپ، پروزىچىلىقنىڭ ئۆزىنىمۇ خەتەرلىك ھالەتكە چۈشۈرۈپ قويغان. يېڭىدىن بارلىققا كەلگەن بەزى پروزا ئەسەرلىرىنى ئاجايىپ-غارايىپ، ۋەھىمىلىك ۋە قان-يېرىڭلىق كۆرۈنۈشلەر قاپلاپ كەتكەن، ھەمدە بارا-بارا مۇئەييەنلىشىشكە يۈزلەنگەن. 70- يىللارغا كەلگەندە، بۇنداق ۋەقەلىكلەر تېخىمۇ ئەۋج ئېلىپ، ئەسەبىي تەسەۋۋۇر كۈچىگە تولۇپ كەتكەن. بۇنداق ئەھۋال بولۇپمۇ ئادەمنىڭ كۆزىنى ئالىچەكمەن قىلىۋېتىدىغان نۇرغۇن ئىزدەنمە ھېكايىلەردە تېخىمۇ روشەن بولغان.

بۇ خىل پروزا ئەسەرلىرىنىڭ ئاپتورلىرى جون باس، روبېرت كۇف، جويس كالور ئوتېس، جون خوكس، جون جادنېر، ۋىليام جاس، دونالد بارسېلم، جېلىبېت سوللېنتسنو، رونالد ساكېنىك قاتارلىقلار. بۇلار فرېئۇد بىلەن كارل يۇڭنىڭ پسىخىك ئانالىز تەلىماتىنىڭ تەسىرىگە چوڭقۇر ئۇچرىغان بولۇپ، «قەلب دۇنياسىنى بارغانسېرى يۇرەكلىك، بارغانسېرى مۇرەككەپ ھالدا قېزىپ، ئىنسانىيەتنىڭ ئاڭلىق ۋە ئاڭسىز تارىخىنى ئېچىپ بەرگەن»، «ھازىرقى زامان پروزا ئەسەرلىرىنى بىردەك ھالدا پەقەت ئوقۇغىلى بولمىدىغان،

ئەما ئوينىغىلى بولمايدىغان سەھنە ئەسەرلىرىگە ئايلاندۇرماقچى بولغان» . بۇ خىل ئەسەرلەرنىڭ «چۆرۈپ تاشلىغىنى پېرسوناژ ئەمەس، بەلكى ‹ئۆز بىلەن باشقىلار ئوتتۇرىسىدا قىلچە پەرق يوق› دەيدىغان نۇقتىئىنەزەر» بولۇپ، ئۇلار «20-ئەسىردىكى كىتابخانىلار ئەسەرىدىكى پېرسوناژلارغا دىققەت قىلمايدۇ، بەلكى ئۇلارنى ھېس قىلىدۇ» دەپ قارىغان. ئامېرىكىلىق ئەدەبىيات نەزەرىيىچىسى ۋە پروزىچى لېسلى فىدلېر ئۇلارنىڭ «ئىچكە يۇزلىنىش يېڭى ئۇقۇمى» دىن ئىبارەت ئالاھىدىلىكى ئۈستىدە توختالغاندا مۇنداق دەپ قارىغان: «بۇ خىل ئۆزگىرىشنىڭ روشەن ئالامىتى— بىرخىل يېڭى ئۆزلۇكنى ئىجاد قىلىش، يېڭى بىر قاتلام قەلب دۇنياسىنى نامايان قىلىش» .

ھالقىما رېئالىزم پروزىچىلىقىنىڭ خام خىيال ئەسەرلىرى، يېڭى گوتچە پروزا، ئەپسانە ۋە تەمسىل ژانرى قاتارلىق بىرنەچچە ئاساسلىق شەكىللىرى بار.

يېڭى گوتچە پروزا: ھالقىما رېئالىزم پروزىچىلىقىدىكى يېڭى گوتچە پروزا 18- ئەسىردىكى كلاسسىك گوتچە پروزىچىلىقنىڭ ئاساسىي شەكلىگە يېڭى مەزمۇن قوشۇش ئارقىلىق بارلىققا كەلگەن. مەسىلەن، جويس كالور ئوتېسىنىڭ «دەريا ساھىلى» ناملىق ھېكايىسىدە بىر «گۇناھكار» قىزنى ئۇنىڭ ئەسەبىي دادىسى ئۆلتۈرۈۋېتىدۇ؛ جون خوكسنىڭ «غايەت زور ۋەھىمە» ناملىق ئەسىرىدە بىر توپ قىز تۆيۈقسىز ئۆزلىرىنىڭ دادىسىنى قاتتىق دۇمبالاپ، ئۇنىڭ جىنسىي ئىقتىدارىنى نابۇت قىلىۋېتىدۇ؛ لونارد مەيكىلنىڭ «قىز مودېل» ناملىق ھېكايىسىدە ئۆيىدىن قېچىپ كەتكەن بىر قىز چىرايلى قارامتۇل، كەمسۆز بىر ئادەم بىلەن تونۇشۇپ قالىدۇ ھەمدە باسقۇنچىلىققا ئۇچرايدۇ، شۇنىڭ بىلەن بۇ قىز ئازاب ئىچىدە ئېسىلىپ ئۆلۈۋالىدۇ؛ توماس پىنچوننىڭ «ئەيسكە يېڭى بۇرۇن چىقتى» ناملىق ئەسىرىدە بىر قىزغا بىر ئادەم پوخۇرلۇق قىلىدۇ، گەرچە بۇ پوخۇرلۇق چاقچاق ئورنىدا بولسىمۇ، لېكىن ئۇ قىز قاتتىق قورقۇپ كېتىدۇ، ۋەھالەنكى، شۇ ئىشتىن كېيىن، ئۇ قىز يەنە قىزغىن مۇھەببەت بىلەن ئاشۇ «گۇناھلىق» جايغا بېرىپ «يامان ئىش» قىلىدۇ، ئاخىردا ھېلىقى «رەزىل» ئادەمنىڭ قوينىغا كىرىپ كېتىدۇ. كۆرۈۋېلىشقا بولىدۇكى، ھالقىما رېئالىزم پروزىچىلىقىنىڭ يېڭى گوتچە ئۇسلۇبىدا ئادەمنى گاڭگىرىتىدىغان ۋە

ۋەھىمگە سالىدىغان زورلۇق كۈچ، ئەسەبىيلىك، بەزىدە ھەتتا ۋەھشىي ياۋايىلىق ئاساسىي تېما قىلىنغان. ئوبزورچى ھېرمان كان بۇ خىل قارا باسقان چۈشكە ئوخشاش زورلۇق كۈچ تەسۋىرلىنىدىغان ئىچكى يۈزلىنىشكە قارىتا ئۆزىنىڭ ئۈمىدسىز پوزىتسىيەسىنى بىلدۈرۈپ، ئۇلارنى «ئاخىرقى ھېسسىيات» سەنئىتىگە، يەنى بىر خىل چۈشكۈنلۈككە يۈزلەنگەن مەدەنىيەت سەنئىتىگە تەۋە، دەپ قارىغان. بىراق، ئوبزورچى برامى بولسا: «بۇ خىل بۇرۇلۇشنىڭ مەدەنىيەتنىڭ چۈشكۈنلۈكىنىڭ ئىپادىسى دېگەندىن كۆرە، ئامېرىكىلىقلارنىڭ تەسەۋۋۇرغا باي ئەنئەنىسىنىڭ مۇقەررەر راۋاجى دېگەن تۈزۈك» دېگەن. لېسلى فىدلېر «ئامېرىكا پروزىسىدىكى مۇھەببەت ۋە ئۆلۈم» ناملىق ماقالىسىدا مۇنداق دېگەن: «بىزنىڭ پروزا ئەسەرلىرىمىز ئاساسەن ناربىئال، ھەتتا ربىئاللىققا قارشى، ئۇلارنىڭ ئۆزگىچىلىكى ھەم مۇشۇ يەردە ...»

ئەپسانە ۋە تەمسىل ژانىرى: ھالقىما ربىئالىزم پروزىچىلىرى ئۆز ئەسەرلىرىدە بۇ خىل ژانىرنى كۆپلەپ ئىشلەتكەن. ئەپسانىنىڭ توقۇلۇشى ياكى پەيدا بولۇشى پەلسەپە ياكى ربىئالىزملىق پروزىدىن بۇرۇن بولىدۇ. شۇڭا، ئەپسانە ئادەم ئۇستىدە كەسكىن ئويلىنىش، ھېسسىياتنى ئۇرغۇتۇش، تارىخىي ئاڭ، شەكىللىنىش سىنىقى قاتارلىق جەريانلار توغرىسىدىكى ئىزدىنىشلارنىڭ ساددا لوگىكىلىق ئۇسۇلىدىن ئىبارەت. كارل يۇڭنىڭ نەزەرىيىسىگە ئاساسلانغاندا، چوڭقۇر ئاڭ ئىچىگە مەھكەم يىلتىز تارتقان ئەپسانە يەنە ئاساسەن يوشۇرۇن ئاڭ شەكلىدىكى پروتوتىپ (archetype, prototype) نىڭ ئاڭ پىسخىكىسىدا ئىپادىلىنىشىدىكى مۇھىم ۋاستە، ۋەھالەنكى، ئاڭ پىسخىكىسى ئالەم ھەقىقىتى توغرىسىدىكى نۇقتىئىنەزەرلەرنى ئۆز ئىچىگە ئالغان مۇرەككەپ تەسىردىن ئىبارەت. تەمسىل ژانىرى پروزىسى ئادەتتە مەلۇم دارتمىنى ياكى دىنىي زاكۇننى چۈشەندۈرۈش ئۈچۈن يېزىلغان ئاددىي ھېكايەتلەر بولۇپ، ئۇ خىلمۇخىل ئەپسانىۋى تۈسلەرنى ياكى پروتوتىپ ئامىللىرىنى ئۆز ئىچىگە ئالغان بولىدۇ. بۇ خىل پروزا ئەسەرلىرىنىڭ ئالاھىدىلىكى: ئېتىقاد كىرىزىسىنى تەسۋىرلەش، ئىچكە يۈزلەنگەن بۇرۇلۇشنى نامايان قىلىش، تېخىمۇ چوڭقۇر مەنە ئۇستىدە ئىزدىنىش، خام خىيالدىكى پېرسوناژلارنى تاشقى دۇنياغا پروبېكسىيىلەش ئارقىلىق تەجرىبىلەرنى دراماتىكلاشتۇرۇش قاتارلىقلار.

بۇنىڭدىن باشقا، بۇ خىل ئەسەرلەر يەنە پېرسوناژنى پروتوتىپ سۈپىتىدە بىر تەرەپ قىلغان. مەسىلەن، ۋىليام جاسىنىڭ «قۇرت - قۇڭغۇزلار تەرتىپى» ناملىق ئەسىرى كافكانىڭ «شەكىل ئۆزگىرىش خاتىرىسى» ناملىق ھېكايىسىگە بېرىلگەن جاۋاب بولۇپ، بۇ ئەسەردە ئايال پېرسوناژ قۇرت-قۇڭغۇزلارنىڭ ھەرىكىتى ۋە تەرتىپىنىڭ ناھايىتى گۈزەل ئىكەنلىكىنى بايقايدۇ، بۇنىڭ بىلەن ئۇ بۇ قۇرت-قۇڭغۇزلاردىن قانتىق ئەيمىنىدۇ ھەمدە بۇ خىل گۈزەللىكنىڭ بارلىق جانلىقلارغا ئورتاق بولغان ئالەم تەرتىپىنىڭ مەركەزلىك ئىپادىلەيدىغانلىقىنى ھېس قىلىدۇ. بۇ ھېكايە مۆجىزە ۋە تەپەككۇرغا تولغان.

ۋارىيانت پروزىچىلىقى، تەقلىد شەكلىدىكى ھەجۋى ئەسەرلەر ۋە تەقلىدىي دراملار: ھالقىما رېئالىزم پروزىچىلىقىدا شۇ ئەسەردىكى ۋەقەلىكنىڭ يېزىلىش ئۇسۇلىنى ياكى يېزىلىش ماھارىتىنى تېما قىلغان پروزا ئەسەرلىرى ئوتتۇرىغا چىققان. بۇ خىل ساپ نەزەرىيىگە يۈزلەنگەن ئىچكە بۇرۇلۇش خاھىشى كۆچلۈك ئۆزلۈك ئېڭىغا ئىگە بولغان، ئەمما يەنە بەزىدە ئادەمنى مەپتۇن قىلىدىغان سۆز ئويۇنغىمۇ ئايلىنىپ كەتكەن. جامېس يازغۇچى ئۆز ئەسىرىدە ئۆزىنىڭ كەمچىلىكىنى ئاشكارىلاپ قويماسلىقى كېرەك، دەپ قارىغان، بىراق بۇ تىپتىكى ھالقىما رېئالىزم پروزىچىلىرى بۇنىڭغا قەستەن قارشى يول تۇتقان. مەسىلەن: رونالد ساكېنىكنىڭ «ھېچقانداق ۋەقەلىك يوق» ناملىق ئەسىرىدە، ئاپتور قايتا-قايتا ئۆزگەرتىش ئۇسۇلىنى قوللىنىپ، كىتابخانلارغا ئۆزىنىڭ ھازىر ئورىگىنال تۇزىتىۋاتقانلىقىنى بىلدۈرمەكچى بولغان؛ بارسېلىنىڭ «بىر جۈملە سۆز» ناملىق ھېكايىسىدە، ئاپتور بىر جۈملە سۆز ئارقىلىق شۇ جۈملىنىڭ ئۆزى ئۇستىدە سۆزلىگەن؛ جېلىبېت سوللېنتىنو «ئۇچۇۋاتقان ئاي» ناملىق مۇھەببەت ھېكايىسىدە ئاشۇ خىل ماھارەت ئارقىلىق «بارلىق مۇھەببەت ھېكايىلىرىنىڭ ئۇدارى مىسكىنلىشىپ كەتكەندە، مۇھەببەت ھېكايىسىنى قانداق يېزىش كېرەك؟» دېگەن مەسىلىگە جاۋاب بەرگەن؛ جون باس «تۇرمۇشنىڭ ھېكايىسى» ناملىق ئەسىرىدە پۈتكۈل ۋەقەلىكنى بىرلا جۈملىگە يىغىنچاقلىماقچى بولغان، ئۇنىڭ ئۇستىگە باشتىن-ئاخىر چېكىت ئىشلەتمىگەن. بۇ يازغۇچىلار نېمە ئۈچۈن مۇشۇنداق قىلىدۇ؟ خۇددى ئۇلارنىڭ ئۆزلىرى قايتا-قايتا تەكىتلىگەندەك: «بۇ پەقەت ھېكايىدىنلا ئىبارەت، پەقەت سۆز-جۈملىلەردىنلا ئىبارەت، پۈتۈنلەي توقۇلما». ساكېنىك تېخىمۇ ئېنىق

هالدا مۇنداق دېگەن: «پەقەت رېئاللىققا قارىتا پۈتۈنلەي يېڭى تۈيغۇغا ئىگە بولغاندىلا، ئاندىن رېئاللىققا تولۇق ماسلاشقىلى بولىدۇ». ئۇلارنىڭ قارىشىچە، سەنئەت ۋە تىل ئېنىق هالدىكى ئاشكارا تاشقى دۇنيانى نامايان قىلىدىغان هۇرۇن ۋاستە ئەمەس، ئۇلار كىشىلەرنىڭ رېئاللىقنى ئىجاد قىلىشىغا ياردەم بېرىدۇ.

هالقىما رېئالىزم پروزىچىلىقىنىڭ پەيدا بولۇش سەۋەبلىرى هەرخىل، بىراق ئۇ مۇنداق بىر ئاساسىي مەسىلىنى چىقىش قىلغان: بۈگۈنكى دۇنيادا كىشىلەرنى قورشاپ تۇرغان مۇهىت بارغانسېرى مۇرەككەپلەشتى، كىشىلەرنىڭ تۇرمۇش تەجرىبىلىرىمۇ رېئاللىقتىن هالقىغان تۇسكە ئىگە بولۇشقا باشلىدى. كىشىلەر بارغانسېرى ئىنسانىيەتنىڭ هەرگىزمۇ ئۆزگىرا ھەمنەپەس ئەمەسلىكىنى هېس قىلىپ يەتتى. ئادەملەر بارغانسېرى بىر-بىرىنىڭ خالىغانچە كونترول قىلىشىغا ئۇچرىدى. ئادەم بىلەن ئادەم ئوتتۇرىسىدىكى مۇناسىۋەت بارغانسېرى كەسىپلىشىپ، ئادەملەر ئېتىقادسىز، شاللاق ۋە تەنها هالغا چۈشۈپ قالدى. رېئال دۇنيا تەبىئىيلا رېئاللىقتىن هالقىغان دۇنياغا ئايلىنىپ كەتتى. ئۇنداقتا، پروزا بۇ خىل ئەھۋالغا قانداق لايىقلىشىشى كېرەك؟ ئوبزورچى روبېرت سكېرىس مۇنداق قىياسنى ئوتتۇرىغا قويغان: «كەلگۈسىدە پروزا تىلىنى پىششىقلاپ ئىشلەشكە قايتىدىن ئەھمىيەت بېرىدۇ، چىنلىقى بىر قەدەر ئاجىز، بەدىئىيلىكى بىر قەدەر كۈچلۈك بايان ژانىرى شەكىللىنىدۇ. ئۇ رېتىمغا ۋە يۇقۇملاندۇرۇش كۈچىگە تېخىمۇ باي بولىدۇ. پروزا سۈژېتقا ئەمەس، بەلكى كىشىلەرنىڭ ئىدىيىسى ۋە غايىسىگە تېخىمۇ كۆڭۈل بۆلىدۇ». شۇنىڭ بىلەن بىرگە، ئۇ بۇ خىل يېڭى تەرەققىيات يۈزلىنىشىنى «مەسەللىشىش» دەپ ئاتىغان.

كۆپ يىللاردىن بۇيان پروزا ئىزچىل هالدا ئىچكىلىككە ۋە خاسلىققا قاراپ تەرەققىي قىلغان ياكى مۇشۇ يۆنىلىشىنى بويلاپ ناهايىتى ئۇنۇملۇك، ئەستايىدىل هەم يۇرەكلىك سىناقلارنى قىلغان، يەنى قەلب دۇنياسىنى قازغان. ئوبزورچى برامى مۇنداق دېگەن: «قەلب دۇنياسىنىڭ قېزىلىۋاتقىنىغا ئۇچ ئەسىردىن كۆپرەك ۋاقىت بولدى، بۇ مۇقەررەر هالدا يېڭى تەپەككۇر ئۇسۇلىنىڭ بارلىققا كېلىشىگە ئېلىپ بارىدۇ، هەمدە بۇنىڭدىن نۆۋەتتە هۆكۈمران ئورۇندا تۇرۇۋاتقان ئىچكە يۈزلىنىش تەرەققىياتىنىڭ ئۇسلۇبى تاۋلىنىپ چىقىپ،

خىلمۇخىل ھالقىما رېئالىزملىق پروزا ئەسەرلىرى دۇنياغا كېلىدۇ» . دېمەك، «ئامېرىكىدا 60- يىللارنىڭ باشلىرىدىن تارتىپ بارلىققا كەلگەن ھالقىما رېئالىزم پروزىچىلىقى پروزىچىلىق تارىخىنىڭ ئىپتىدائىي ھەم قەدىمىي رېتىمى بىلەن ئادەمنى ھەيران قالدۇرىدىغان ماسلىققا ئىگە» .

«ئامېرىكىدا 60- يىللاردا كۆتۈرۈلۈپ چىققان ھالقىما رېئالىزم پروزىچىلىقىغا ئەگىشىپلا، 70- يىللاردا يەنە يېڭى ھالقىما رېئالىزم بارلىققا كەلگەن. ئۇ بىر شېئىرىيەت ھادىسىسى سۈپىتىدە، ئامېرىكا شېئىرىيىتىنىڭ مۇقەررەر راۋاجى ھەمدە فرانسىيە ھالقىما رېئالىزم ھەرىكىتىنىڭ ئامېرىكىدىكى تەسىرىدىن ئىبارەت بولغان. يېڭى ھالقىما رېئالىزم شېئىرىيىتىنىڭ ئاساسلىق ۋەكىللىرى مېلۇن براي، ھېينىس، كېننېر، جامېس رىچاردسن قاتارلىقلار يالغۇز فرانسىيە ھالقىما رېئالىزمچى شائىرلىرىدىن بېرىتون بىلەن دېسنوسنىڭ چوڭقۇر تەسىرىگە ئۇچراپلا قالماي، يەنە ئۆز ئەسەرلىرىگە ئىسپانىيە ۋە لاتىن ئامېرىكىسى شائىرلىرىنىڭ ئالاھىدىلىكلىرىنى سىڭدۈرگەن.

يېڭى ھالقىما رېئالىزمچى شائىرلار چوقۇم تەبىئىي ئىقتىدارنى ئاساس قىلىش لازىم، شېئىرىيەتنىڭ ھەقىقىتى بىزنىڭ ئەجدادقا قايتىشتىن ئىبارەت ماھىيىتىمىز ئىچىدە، دەپ قارىغان. شۇڭا ئۇلارنىڭ شېئىرلىرىنىڭ ئالاھىدىلىكى ئەقىلنى چەتكە قېقىش، رېئاللىقتىن يىرگىنىش، چۈشكە چوقۇنۇش، ھازىرقى زامان رېئاللىقىدىكى ئادەمنى گاڭگىرىتىدىغان ئەنسىزلىك ۋە قالايمىقانچىلىقتىن قۇتۇلۇپ، ئاڭسىز ئۆزلۈكنى مەركەز قىلغان دىنىي كەيپىيات ئىچىگە، ئاسان ھۇجۇمغا ئۇچرىمايدىغان، تېخىمۇ چوڭقۇر قاتلاملىق ساھەگە ئىچكىرىلەپ كىرىپ، «نادانلىق» ۋە «ئېتىقاد» نى ئەسلىگە كەلتۈرۈشتىن ئىبارەت بولغان. يېڭى ھالقىما رېئالىزمچى شائىرلار بېرىتون قاتارلىق ھالقىما رېئالىزمچىلارنىڭ تەسىرىگە ئۇچراشتىن باشقا يەنە فرېئۇد بىلەن كارل يۇڭنىڭ روھىي ئانالىز تەلىماتىنىڭ تەسىرىگە چوڭقۇر ئۇچرىغان، شۇنىڭدەك مەۋجۇدىيەتچىلىك پەلسەپىسىنىڭ بىر قىسىم ئىدىيىلىرىنىمۇ قوبۇل قىلغان، بەزىلەر ھەتتا فرېئۇدنىزم بىلەن ماركسىزمنى مۇرەسسەلەشتۈرمەكچى بولغان «يېڭى سولچىل» نەزەرىيىنىڭ تەسىرىگە ئۇچرىغان. نەتىجىدە ئۇلارنىڭ شېئىرلىرى يالغۇز يۈكسەك دەرىجىدىكى سېھرىي تۇسكە ئىگە بولۇپلا قالماي،

بەلكى بىرىتون قاتارلىقلارنىڭ ئەسەرلىرىدىنمۇ رادىكاللىشىپ كەتكەن. ئۇلارنىڭ كۆپ قىسىم شېئىرلىرىدا «بىر خىل ئۇمىدسىز تىرىشچانلىق — رادىكال ئوپېراتسىيە ئارقىلىق مەدەنىيەتكە بولغان نارازىلىقىنىڭ داۋالاش» نامايان قىلىنغان. ئۇلار ئۆز شېئىرلىرىدا «چوڭقۇر قائىلىق ئىماگلار» نى، يەنى شائىرنىڭ يوشۇرۇن ئېڭىدىن چىققان، ئەمما قەتئىي پىششىقلاپ ئىشلەنمىگەن ئىپتىدائىي تەمسىللەرنى ئىشلەتكەن. شۇنداقلا، ئىدراكسىز ئۇلانما ئوي، ئىشارىلىك مەنتىقە ۋە بەزى توتېم شەكلىدىكى ئوبرازلارنى تەكرارلاش قاتارلىق ئۇسۇللار ئارقىلىق ئەسەر ئىجاد قىلغان. شۇڭا ئۇلارنىڭ شېئىرلىرى قويۇق سېھرىي تۇسكە ئىگە بولغان.

فرانسىيە ھالقىما رېئالىزمچىلىرى ئەقىلگە قارشى تۇرغان، ئامېرىكىنىڭ يېڭى ھالقىما رېئالىزمچى شائىرلىرى بۇ جەھەتتە تېخىمۇ ئۇزاپ كەتكەن. مەسىلەن، ئۇلار ئۆز ئەسەرلىرىدە «تاش» دېگەن سۆزنى كۆپلەپ ئىشلەتكەن. چۈنكى، ئۇلارنىڭ قارىشىچە، تاش «ئەڭ ئاڭسىز، ئەڭ ساپ، ئەڭ نادان» . شۇڭا ئۇلار تاش ئىچىگە تىشىپ كىرىپ، ھازىرقى زامانىدىكى ساختا، پاراۋان جەمئىيەتتىن ئۆزۈل-كېسىل قۇتۇلماقچى ياكى روھنى ئازاد قىلماقچى بولغان. خۇددى بەزى تەتقىقاتچىلار كۆرسەتكەندەك، بۇ «تاش شېئىرلىرى» «بىر خىل ئىلاھىي شېئىرلاردۇر، چۈشىسمان شېئىرلاردۇر» .

سەككىزىنچى باب

مەۋجۇدىيەتچىلىك

مەۋجۇدىيەتچىلىك (Existentialism) 20- ئەسىرنىڭ 30- يىللىرىنىڭ ئاخىرلىرىدا فرانسىيىدە بارلىققا كەلگەن مۇھىم بىر ئەدەبىي ئېقىم بولۇپ، 2- دۇنيا ئۇرۇشى مەزگىلىدە فرانسىيىلىك مەشھۇر پەيلاسوپ ۋە يازغۇچى ژان - پائۇل سارترې ۋەكىللىكىدىكى مەۋجۇدىيەتچىلىك فرانسىيە ئەدەبىياتساھەسىدىكى تەسىرى ئەڭ زور ئەدەبىي ئېقىمغا ئايلانغان. ئۇرۇشتىن كېيىن، ئۇنىڭ تەسىرى ياۋروپا، شىمالىي ئامېرىكا، لاتىن ئامېرىكىسى، ئاسىيا قاتارلىق جايلارغا كەڭ تارقىلىپ، مىسلىسىز كۆلەمگە ئىگە مۇھىم مودېرنىزم ئېقىمى بولۇپ قالغان ھەمدە پۈتكۈل غەرب دۇنياسىنىڭ ئىدىيە ۋە تۇرمۇش شەكلىگە چوڭقۇر تەسىر كۆرسەتكەن.

«مەۋجۇدىيەتچىلىك» ئەسلىدە بىر پەلسەپە ئاتالغۇسى بولۇپ، مۇشۇ نام بىلەن ئاتالغان ھەر خىل نەزەريىلەر ئوتتۇرىسىدا گەرچە خېلى چوڭ ئىختىلاپلار بولسىمۇ، ئۇلار مۇنداق بىر ئورتاقلىققا ئىگە: ئۇلارنىڭ ھەممىسى «مەۋجۇدىيەت» دېگەن سۆز ئارقىلىق مەخسۇس ئادەمنىڭ مەۋجۇتلۇقىنى كۆرسەتكەن، ئىنسانىنىڭ دۇنيادىكى مەۋجۇتلۇقىنى چۈشەندۈرگەن، شۇنداقلا ئۆزىنىڭ توغرىلىقىنى ۋە مۇرەككەپلىكىنى تەكىتلىگەن. بىز بۇ يەردە سۆزلىمەكچى بولغان «مەۋجۇدىيەتچىلىك» دەل ئاشۇ پەلسەپىلەرنىڭ بىرى بولغان سارترې ۋەكىللىكىدىكى مەۋجۇدىيەتچىلىك پەلسەپىسىنى ئاساس قىلغان بىر ئەدەبىي ئېقىمدىن ئىبارەت. شۇڭا، ئالدى بىلەن مەۋجۇدىيەتچىلىك پەلسەپىلىرى ۋە ئۇلارنىڭ تەرەققىيات ئەھۋالى ئۈستىدە قىسقىچە توختىلىشقا توغرا كېلىدۇ.

1. سارتر بەدىن بۇرۇنقى مەۋجۇدىيەتچىلىك پەلسەپىلىرى

مەۋجۇدىيەتچىلىك پەلسەپىسى نەزەريىسىنى ئەڭ دەسلەپ سىستېمىلىق ئوتتۇرىغا قويغان كىشى 19- ئەسىردە ياشىغان دانىيىلىك پەيلاسوپ كېركېگارد بولۇپ، ئۇ خرىستىئان دىنى تېئولوگىيىسى بىلەن ئۆزىنىڭ مەۋجۇدىيەتچىلىك ئىدىيىسىنى بىرلەشتۇرگەنلىكى ئۈچۈن، ئۇ يارانقان پەلسەپە «تېئولوگىيىلىك مەۋجۇدىيەتچىلىك» (Theological Existentialism) دەپ ئاتالغان. ئۇنىڭدىن كېيىن، گېرمانىيىلىك پەيلاسوپ خۇسسېرل ئۆزىنىڭ زاھىرىيەتشۇناسلىق (Phenomenology) نەزەريىسىنى ئوتتۇرىغا قويۇپ، تېئولوگىيىلىك مەۋجۇدىيەتچىلىكتىن ئاتېزملىق مەۋجۇدىيەتچىلىك (Athestic Existentialism) كە ئۆتۈشتىكى كۆۋرۈك بولۇپ قالغان. ئەمما، مەۋجۇدىيەتچىلىك پەلسەپىسى 20- ئەسىرنىڭ 20- يىللىرىغا كەلگەندىلا ھەقىقىي گۈللەنگەن. بۇنىڭغا تۆھپە قوشقانلار گېرمانىيىلىك پەيلاسوپلاردىن مارتىن ھايدېگېر بىلەن كارل ياسپېرس بولۇپ، ئۇلار كېركېگاردنىڭ مەۋجۇدىيەت ئۇقۇمى بىلەن خۇسسېرلنىڭ زاھىيەتشۇناسلىق پەلسەپىسىنى چەككىلەپ ۋە راۋاجلاندۇرۇپ، مەۋجۇدىيەتچىلىك پەلسەپىسىنى رەسمىي تۇرغۇزغان. ھايدېگېر ئاتېزملىق مەۋجۇدىيەتچىلىكنى تەشەببۇس قىلغان، ياسپېرس بولسا كېركېگاردنىڭ تەلىماتلىرىنى تىرىلدۇرۇپ، تېئولوگىيىلىك مەۋجۇدىيەتچىلىكنى تەرغىب قىلغان.

كېركېگارد (Soren Kierkegaard, 1813—1855) دانىيىلىك مەشھۇر دىنىي پەيلاسوپ، مەۋجۇدىيەتچىلىكنىڭ ئىجادچىسى، سىستېمىلاشقان ئەقلىي پەلسەپىلەرنى، بولۇپمۇ گېگېلىزمنى تەنقىد قىلىش بىلەن مەشھۇر. ئۇنىڭ ئاساسى شۇكى: ئابستراكت ئۇقۇم سىستېمىسى ھەقىقىي چىن تۇرمۇشنى ئۆز ئىچىگە ئالالمايدۇ.

ئۇ دەسلەپتە كوپېنھاگېن ئۇنىۋېرسىتېتىدا تېئولوگىيە ئۆگەنگەن. مۇشۇ مەزگىلدە، ئۇ بىر تەرەپتىن خرىستىئان دىنى تېئولوگىيىسىنى تەنقىق قىلغان، يەنە بىر تەرەپتىن يۇنان پەلسەپىسىنى تەنقىق قىلغان، بولۇپمۇ سوقراتنىڭ ئىدىيىلىرى ئۇنىڭغا كۈچلۈك تەسىر قىلغان. ئۇ يەنە مونتانىي

(1533—1592) ، پاسكال (Blaisa Pascal, 1623—1662) قاتارلىق فرانسىيە مۇتەپەككۇرلىرىنىڭ تەسىرىگە ئۇچرىغان. خرىستىئان دىنى تېئولوگىيسى بىلەن يۇنان پەلسەپىسىدىن ئىبارەت بۇ ئىككى مەنبە كېركېگارد ئىدىيىسىنىڭ شەكىللىنىشىدە ھەل قىلغۇچ رول ئويناپ كېيىن، ئۇ مۇھەببەت ماجىراسىدىن قېچىپ بېرلىنغا بارغان. يېرىم يىلدىن كېيىن بىر مۇنچە ئورىگىنالنى كۆتۈرۈپ دۆلىتىگە قايتقان. ئۇنىڭ «بۇ ياكى ئۇ: تۇرمۇشنىڭ بىر كارتىنىسى» ناملىق ئەسىرى 1843- يىلى يالغان ئىسىم بىلەن نەشر قىلىنغان. بۇ كىتابتا شەرھلەنگەن ئاساسىي ئىدىيە شۇكى: تۇرمۇشقا بولغان ئېستېتىكىلىق كۆزقاراش بىلەن ئېتىكىلىق كۆز قاراشنىڭ بىرىنى تاللاش پوزىتسىيىسىدە بولۇش كېرەك. بۇ ئېتىقاد كېيىن بارلىق مەۋجۇدىيەتچىلىك ئەسەرلىرىنىڭ ئىدىيىۋى ئاساسىغا ئايلانغان. 1843- يىلى ئۇنىڭ «ۋەھىمە ۋە تىترەك» ، «تەكرارلىنىش» قاتارلىق ئەسەرلىرى نەشر قىلىنغان. بۇ ئىككى كىتابتا «ئىنجىل» دىكى ئىبراھىم بىلەن ئىسھائىلنىڭ ھېكايىسى ئارقىلىق ئېتىقاد ۋە قۇربان بېرىش كۆز قارىشى بايان قىلىنغان. ئۇ ئىبراھىمنىڭ ئۆزىنىڭ خۇداغا بولغان ئەيمىنىشىنى ئىپادىلەش ئۈچۈن ئۆز ئوغلىنى ئۆلتۈرمەكچى بولغانلىقىدىن مۇنداق خۇلاسە چىقارغان: ئېتىقاد ماھىيەتتىن ئالغاندا بىر خىل زىددىيەت (Paradox) تىن ئىبارەت. كېركېگارد ئەيمىنىش بىلەن قورقۇشنى پەرقلەندۈرۈپ، ئەيمىنىش ھەرگىزمۇ مەلۇم ئېنىق ئوبيېكتنىڭ تەھدىتىدىن كېلىپ چىقمايدۇ، قورقۇش بولسا كونكرېت بىر ئوبيېكتنىڭ تەھدىتىدىن (مەسىلەن، ياۋايى ھايۋان ياكى قورال تۇتقان قاراقچى قاتارلىقلاردىن) كېلىپ چىقىدۇ، دەپ قارىغان. زور ھەجىملىك مەشھۇر ئەسەر «تۇرمۇش مۇساپىسىدىكى ھەر قايسى باسقۇچلار» (1845) ئۇنىڭ ئەڭ پىشقان بەدئىي ئەسىرى بولۇپ، ئۇ بۇ ئەسەردە تۇرمۇش مۇساپىسىدىكى ئۈچ باسقۇچنى ئوتتۇرىغا قويغان: ئېستېتىكا باسقۇچىدا، مۇھەببەتنىڭ تراگىدىيىسى بىر - بىرىنى يۇتقۇزىدىغان ئىككى ئادەمنىڭ بىر يەرگە كېلەلمەيدىغانلىقى بولۇپ ئىپادىلىنىدۇ. چۈنكى، تاشقى كۈچ ئۇلارغا توسقۇنلۇق قىلىدۇ، رومېئو بىلەن جۇلىيېتنىڭ ھېكايىسى بۇنىڭ تىپىك مىسالى؛ ئېتىكا باسقۇچىدا، توسالغۇ ئۇلارنىڭ ئوخشاش بولمىغان مەۋجۇدىيەت دائىرىسىگە تەۋە بولغانلىقىدىن كېلىدۇ، ئۇلارنىڭ بىرى

مۇھەببەتنى ئېستېتىك ھالدا چۈشىنىدۇ، يەنە بىرى بولسا مۇھەببەتنى ئېتىكىلىق ھالدا چۈشىنىدۇ؛ دىن باسقۇچىدا، توسالغۇ ئىككى ئادەمنىڭ خاراكتېر جەھەتتىكى ئوخشىماسلىقىدىن كېلىدۇ، ئۇلارنىڭ بىرى ئۆزىنىڭ ھايانىنى سەۋر - تاقەت قىلىش جەريانى دەپ پەرەز قىلىپ، پەقەت سەۋر - تاقەت قىلغاندىلا، شۇ ۋاقىت ۋە شۇ ماكاندىن ھالقىيالايمەن ھەمدە ئەبەدىي ياشاش ئۈچۈن تەييارلىق قىلالايمەن، دەپ قارايدۇ. ئېستېتىكىلىق قەھرىمانىنىڭ ئوبيېكتى ئۆنىڭ ئۆز سىرتىدا بولىدۇ، دىنىي قەھرىمان بولسا ئۇنى ئۆزىنىڭ ئىچىدىن تاپىدۇ؛ ئېستېتىكىلىق قەھرىمان بويسۇندۇرۇش ئارقىلىق بۇيۇكلۇككە ئېرىشىدۇ، دىنىي قەھرىمان سەۋر - تاقەت قىلىش ئارقىلىق بۇيۇكلۇكنى قولغا كەلتۈرىدۇ. «پەلسەپىۋى ئۇزۇندىلەر توغرىسىدىكى ناتىلمي قوشۇمچە بايانىنىڭ خۇلاسىسى» (1846) ناملىق كىتابىدا كېركېگارد گېگېلنىڭ پۈتكۈل مەۋجۇدىيەتنى سىستېمىلاشتۇرۇشقا ئۇرۇنغانلىقىغا ھۇجۇم قىلغان. ئۇنىڭ قارىشىچە، مەۋجۇدىيەتنىڭ سىستېمىسىنى تۈرغۇزغىلى بولمايدۇ، چۈنكى مەۋجۇدىيەت ئۆزۈل - كېسىل ئەمەس، ئۇ ئۆزلۈكسىز تەرەققىي قىلىدۇ، ئۇنى ئەقلگە تايىنىپلا چۈشەنگىلى بولمايدۇ. گېگېل بىلىمنىڭ ئوبيېكتىپ نەزەريىسىنى ئىجاد قىلدىم، دەپ قارىغان. بىراق، كېركېگارد پەقەت سۇبيېكتىپلىقنىلا ھەقىقەت دەپ قارىغان ھەمدە مۇنداق ئېنىقلىما بەرگەن: «ئەڭ قىزغىن قۇربان بېرىش روھى ئىچىدە ئوبيېكتىپ ئېنىقسىزلىقتا چىڭ تۇرۇشنىڭ ئۆزى ھەقىقەتتۇر. بۇ ھەم ھەر بىر مەۋجۇت ئادەمنىڭ ئەڭ ئالىي ھەقىقىتىدىن ئىبارەت». گېگېل مەۋجۇدىيەت بىلەن تەپەككۇرغا باراۋەر مۇئامىلە قىلغان، بۇنىڭ بىلەن ئېتىقاد ئۆز زېمىنىدىن مەھرۇم قالغان، خرىستىئان مۇرتلىرى پەقەت مۇشۇ سىستېمىنىڭ بىر ھالقىسىغىلا ئايلىنىپ قالغان، ئۇلار پەقەت ئومۇمىيلىقنىڭ مىسالىلا بولۇپ قالغان؛ ئەمما كېركېگارد خۇدانىڭ ئۆزىگە ئالاھىدە بىر ۋەزىپىنى بەلگىلەپ بەرگەنلىكىنى ھېس قىلغان، بىراق بۇ ۋەزىپىنىڭ نېمە ئىكەنلىكى نامەلۇم. شۇنداق قىلىپ، كېركېگارد ئۆزىنىڭ تېئولوگىيىلىك مەۋجۇدىيەتچىلىك پەلسەپىسىنى يارىتقان، ئۇنىڭ يادروسى شۇكى: پەلسەپە ئوبيېكتىپ دۇنيانى ئەمەس، بەلكى ئادەمنىڭ سۇبيېكتىپ مەۋجۇدىيىتىنى تەتقىق قىلىشى لازىم. شەخسنىڭ مەۋجۇدىيىتى

ئازاب، كرىزىس ۋە بىمەنىلىكتىن قۇتۇلالمايدۇ، شۇڭا، بىردىنبىر چىقىش يولى — ئەقىلدىن ۋاز كېچىپ، خۇداغا ئېتىقاد قىلىپ، خۇدا بىلەن ئادەمنىڭ بىرلىشىشىنى ئىشقا ئاشۇرۇشتىن ئىبارەت.

ئۇنىڭ ئەسەرلىرى 1- دۇنيا ئۇرۇشىدىن بۇرۇنلا نېمىس تىلىغا تەرجىمە قىلىنغان، بىراق 2- دۇنيا ئۇرۇشىدىن كېيىن چۇشىنىشكە ئېرىشكەن ھەمدە ئامېرىكا، ياپونىيە، ئەنگلىيە، فرانسىيە قاتارلىق دۆلەتلەردە زور دەققەتكە سازاۋەر بولغان. ئۇنىڭ نەزەرىيىلىرى مەۋجۇدىيەتچىلىك پەلسەپىسىگە مۇھىم تەسىر كۆرسەتكەن.

خۇسسېرل (Edmund Husserl, 1859—1938) گېرمانىيىلىك پەيلاسوپ، تېئولوگىيىلىك مەۋجۇدىيەتچىلىك بىلەن ئاتېزملىق مەۋجۇدىيەتچىلىكنى تۇتاشتۇرغۇچى، ئۇنىڭ ئەڭ زور تۆھپىسى زاھىرىيەتشۇناسلىقنى بەرپا قىلىشتىن ئىبارەت. بۇ تەلىمات ھازىرقى زامان غەرب پەلسەپىسىگە غايەت زور تەسىر كۆرسەتكەن بولۇپ، ھازىرقى زامان مەۋجۇدىيەتچىلىك پەلسەپىسىنىڭ مۇھىم نەزەرىيىۋى مەنبەلىرىنىڭ بىرى. زاھىرىيەتشۇناسلىق ئاڭنى تەسۋىرلەش ۋە تەھلىل قىلىشنىڭ يېڭى ئۇسۇلى سۈپىتىدە نۆۋەتتە تارقىلىشى ئەڭ كەڭ پەلسەپە ھەرىكەتلىرىنىڭ بىرى.

خۇسسېرل 1900 ـ، 1901 ـ يىللىرى يازغان مۇھىم پەلسەپىۋى ئەسىرى «لوگىكا تەتقىقاتى» دا زاھىرىيەتشۇناسلىقنى سىستېمىلىق بايان قىلغان. ئۇ بىر ئومۇمىي پەلسەپە بولۇپ، ئۇنىڭ ئاساسىي مېتودولوگىيىلىك پرىنسىپى زاھىرىيەتشۇناسلىق ئاساسىدىكى ئەسلىگە قايتۇرۇشتىن ئىبارەت. ئۇ پەيلاسوپلارنىڭ دەققىتىنى چۇشەندۈرگىلى بولمايدىغان ئاساسىي تەجرىبە ۋە شەيئىلەرنىڭ ماھىيىتى ئۈستىدە ئىزدىنىشكە مەركەزلەشتۇرىدۇ. خۇسسېرل ئۆز كىتابىدا زاھىرىيەتشۇناسلىق (پەلسەپە) نىڭ ئوبيېكتى «ساپ ئاڭ» دېگەننى تەشەببۇس قىلىپ، مۇنداق قاراشلارنى ئوتتۇرىغا قويغان: رېئال دۇنيادىكى بارلىق نەرسىنى بىر «تىرناق ئىچىگە» كىرگۈزۈشكە بولىدۇ. ئۇلارغا قارىتا ھېچقانداق ھۆكۈم چىقارماسلىق كېرەك. بىراق «ساپ ئاڭ» نىڭ مەۋجۇتلۇقىنى چوقۇم مۇئەييەنلەشتۇرۇش لازىم. «ساپ ئاڭ» دۇنيانى «زاھىرىيەتلىك ئاددىيلاشتۇرۇش» بىلەن «ئەزەلىيلىك ئاددىيلاشتۇرۇش» نىڭ نەتىجىسى

بولۇپ، ئۇنى پەقەت بىۋاستە سېزىملا ئىگىلىيەلەيدۇ. «زاھىرىيەتلىك ئاددىيلاشتۇرۇش» دېگىنىمىز: ئوبيېكتىپ رېئاللىققا چېتىلىدىغان ۋە ساپ تەجرىبە دائىرىسىدىن ھالقىپ كەتكەن ھەر قانداق ھۆكۈمدىن ۋاز كېچىشتىن ئىبارەت. «ئەزەلىيلىك ئاددىيلاشتۇرۇش» دېگىنىمىز: بىلىشنىڭ سۇبيېكتىنى رېئال، تەجرىبىۋى، ئىجتىمائىي، پسىخىكىلىق ۋە فىزىئولوگىيىلىك مەۋجۇت نەرسە دەپ قارىماسلىق، بەلكى «ساپ»، ئەزەلىي ئاڭ، دەپ قاراشتىن ئىبارەت. شۇڭا، شۇنداق دېيىشكە بولىدۇكى، خۇسسېرل ئىرراتسىئونالىزملىق پەلسەپە سىستېمىسىنى تاماملىغان. ئۇنىڭ بۇ تەلىماتلىرى ھايدېگېر، سارتىر قاتارلىق مەۋجۇدىيەتچى پەيلاسوپلارغا چوڭقۇر تەسىر كۆرسەتكەن.

ھايدېگېر (Martin Heidegger, 1889—1976) ھازىرقى زامان گېرمانىيە پەلسەپە ساھەسىدىكى ئەڭ ئىجادچانلىققا ئىگە مۇتەپەككۇر، مەۋجۇدىيەتچىلىك پەلسەپىسىنىڭ ئاساسلىق ۋەكىللىرىنىڭ بىرى. «مېتافىزىكىغا مۇقەددىمە» (1953) ناملىق كىتابىدا ئۇ ئىنسانىيەتنىڭ مەۋجۇتلۇقىغا بولغان تەتقىقاتىنى رېئاللىقتىكى تۈپ پرىنسىپ دەپ قارىغان. ئۇ ھازىرقى زامان پەيلاسوپلىرى ئىچىدىكى ئەڭ كۈچلۈك تەسىرگە ئىگە ئونتولوگىيە① ئالىمى.

ئۇ ئوتتۇرا مەكتەپتىكى چاغلىرىدىلا 19- ئەسىرنىڭ ئاخىرىدىكى خرىستىئان دىنى پەيلاسوپى فرانز برېنتانو (Franz Clemens Brentano, 1838—1917) نىڭ تەسىرىگە ئۇچرىغان. فرېيبۇرگ ئۇنىۋېرسىتېتىدا ئوقۇۋاتقان ۋاقتىدا خرىستىئان تېئولوگىيەسىنى ۋە ئوتتۇرا ئەسىر مەدرىس پەلسەپىسىنى تەتقىق قىلغان. ئۇ يەنە سوقراتتىن بۇرۇنقى پەيلاسوپلارنىڭ ۋە پلاتون، ئارىستوتېل ھەمدە كېركېگارد، نېتزشې، دىلتېي (Wilhelm Dilthey, 1833—1911)، خۇسسېرل قاتارلىقلارنىڭ تەسىرىگە روشەن ئۇچرىغان.

1915- يىلى قىشتا ئۇ فرېيبۇرگ ئۇنىۋېرسىتېتىدا ئوقۇتقۇچىلىق قىلىشقا باشلىغان. 1923- يىلى ماربۇرگ ئۇنىۋېرسىتېتىغا بېرىپ دەرس ئۆتكەن. 1927- يىلى ئېلان قىلىنغان «مەۋجۇدىيەت ۋە ۋاقىت» ناملىق مۇھىم ئەسىرىدە ئۇ دائىم سەل قارىلىپ كېلىنىۋاتقان مۇنداق بىر مەسىلىنى ئايدىڭلاشتۇرماقچى

---

① ئونتولوگىيە(Ontology)- مەۋجۇدىيەتنىڭ ئۆزىنى، يەنى بارلىق رېئاللىقنىڭ ئاساسىي ئالاھىدىلىكىنى تەتقىق قىلىدىغان بىر ئىلىم.

بولغان: ئادەم مەۋجۇتلۇقىنىڭ ئەھمىيىتى نېمە؟ ياكى تېخىمۇ دەل ئېيتقاندا: ئادەم قانداق مەۋجۇت بولۇپ تۇرىدۇ؟ 1928- يىلى ئۇ يەنە فرېيبۇرگ ئۇنىۋېرسىتېتىغا قايتىپ كېلىپ، خۇسسېرلنىڭ ۋارىسى بولۇپ قالغان. «مېتافىزىكا دېگەن نېمە؟» دېگەن تېمىدىكى تۇنجى سائەتلىك دەرسىدە ئۆزى ئىنتايىن ياخشى كۆرىدىغان باش تېمىلارنىڭ بىرى بولغان «يوقلۇق» نى شەرھلىگەن. ئۇنىڭ قارىشىچە، تەشۋىش ياكى ۋەھىمە كەيپىياتى ھەقىقىي مەۋجۇدىيەتنى چۈشەندۈرۈپ بېرەلەيدۇ. مەۋجۇدىيەت سۇپىتىدىكى ئادەمنىڭ كۆز ئالدىدىكىسى يوقلۇق، يار - يۆلەكسىزلىك، يالغۇزلۇق ۋە مەڭگۈلۈك ئازاب. ئادەم ئۆزىنىڭ ياشاش شارائىتىدىن ئايرىلىپ كەتكەندە چۈشەنگىلى بولمايدىغان دۇنياغا، يەنى بىمەنە دۇنياغا دۇچ كېلىدۇ، مەڭگۈ تەشۋىشلىنىدۇ ۋە ۋەھىمە ئىچىگە كىرىپ قالىدۇ. ۋەھالەنكى، تەشۋىش ۋە ۋەھىمە كەيپىياتى ھەقىقىي مەۋجۇدىيەتنى ئېچىپ بېرەلەيدۇ. ئادەمدە ئۆز - ئۆزىنى تاللاش ۋە ئۆز - ئۆزىنى كونترول قىلىش ئەركىنلىكى بولىدۇ. تەشۋىش ئادەمنىڭ مەۋجۇدىيەتكە تۇتاشتۇرىدۇ. شۇنىسى، مەۋجۇدىيەت «يورۇقلۇق» ۋە «خۇشاللىق» بىلەن باغلىنىشلىق بولىدۇ.

ياسپېرس (Karl Jaspers, 1883—1969) گېرمانىيىلىك پەيلاسوپ، ھازىرقى زامان مەۋجۇدىيەتچىلىك پەلسەپىسىگە ئاساس سالغۇچى.

ئۇ 1901- يىلى ھېيدېلبېرگ قاتارلىق جايلاردىكى ئۇنىۋېرسىتېتلاردا مېدىتسىنا ئۆگەنگەن. 1913- يىلى «ئومۇمىي روھىي پاتالوگىيە» ناملىق ئەسىرى، 1919- يىلى «دۇنيا قاراش پسىخولوگىيىسى» ناملىق ئەسىرى نەشر قىلىنغان. 1921- يىلى ھېيدېلبېرگ ئۇنىۋېرسىتېتىنىڭ پەلسەپە پروفېسسورى بولۇپ ئىشلىگەن. ئۇ تەبىئىي پەن پرىنسىپلىرىنى ئىجتىمائىي پەنلەرگە تەدبىقلىغىلى بولىدۇ، پەلسەپە مەۋجۇدىيەتنى سۇبېيكتىپ چۈشەندۈرۈشتىن ئىبارەت دېگەننى تەشەببۇس قىلغان. ئۇ ھەم پەننىڭ كونتروللۇقىغا ئۇچرىمايدىغان ھەم دىنىي ئېتىقادنىڭ ئورنىغا دەسسىمەيدىغان بىر خىل پەلسەپىنى يارىتىشقا تىرىشقان. ئۇ پەلسەپە ئادەمنىڭ ئەركىنلىكىنى قولغا كەلتۈرۈشنى تەشەببۇس قىلىشى، ئادەمنىڭ ھاياتلىقىغا كۆڭۈل بۆلۈشى كېرەك، دەپ قارىغان ھەمدە بۇنى بارلىق رېئاللىقنىڭ يادروسى، دەپ ھېسابلىغان.

1932- يىلى ئۇنىڭ «پەلسەپە» ناملىق ئۇچ تومىلۇق ئەسىرى نەشر قىلىنغان. بۇ ئەسەردە ئۇ مەۋجۇدىيەتچىلىك پەلسەپىسىنى ئەڭ سىستېمىلىق بايان قىلغان. ئۇ مۇنداق قارىغان: پەلسەپىۋى تەپەككۇر ئارقىلىق «ئادەم ئۆزىنىڭ ھەقىقىي مەۋجۇدىيىتە ئىكەنلىكىنى چۈشىنىپ، ئۆز قەلبىدىكى مۇستەقىل مەۋجۇدىيەتكە يېتىشى لازىم». بىراق ئادەم ئەركىن، ھالقىيدىغان بولىدۇ، «ئۇ ئۆزى بىلەن مۇناسىۋەت قىلىش بىلەن بىرگە خۇداغا قاراپ ئۆچۈپ، خۇدادىن ئىبارەت ھالقىما مەۋجۇدىيەت بىلەن مۇناسىۋەت ئورنىتىدۇ». پەلسەپە مەۋجۇدىيەتتىن ئىبارەت ئادەمنى چىقىش قىلىشى، خۇسۇسىي ئادەم سۈپىتىدىكى «ئادەم» نىڭ قىيىن شارائىتتىكى مەۋجۇتلۇق مەسىلىسىگە كۆڭۈل بۆلۈشى كېرەك. ئۇ مۇنداق خۇلاسە چىقارغان: مەۋجۇدىيەت خۇداغا بولغان ئىنتىلىشتىن ئىبارەت.

ئۇنىڭ يەنە «ئەقىل ۋە ھاياتلىق» (1935)، «نېتزشې» (1936)، «ھاياتلىق پەلسەپىسى» (1937)، «ھەقىقەت توغرىسىدا» (1947)، «تارىخنىڭ مەنبەسى ۋە مۇددىئاسى» (1949)، «ئاتوم بومبىسى ۋە ئىنسانىيەتنىڭ كەلگۈسى» (1958) قاتارلىق ئەسەرلىرى بار.

2. سارترې مەۋجۇدىيەتچىلىك پەلسەپىسىنىڭ ئاساسىي پرىنسىپلىرى

فرانسىيىنىڭ مەۋجۇدىيەتچىلىك پەلسەپىسى ئۇچ ئېقىمغا بۆلۈنگەن، ئۇلار: سارترې ۋەكىللىكىدىكى ئاتېزملىق مەۋجۇدىيەتچىلىك، مېرلو پونتى ۋەكىللىكىدىكى ھېيۇمانىزملىق مەۋجۇدىيەتچىلىك (Humanistic Existentialism) ۋە گابرىل مارسېل ۋەكىللىكىدىكى تېئولوگىيىلىك مەۋجۇدىيەتچىلىك قاتارلىقلار.

مېرلو پونتى (Maurice Merleau—Ponty, 1908—1961) ۋەكىللىكىدىكى ھېيۇمانىزملىق مەۋجۇدىيەتچىلىك ئادەمنىڭ تارىختىكى ئاكتىپ رولىنى ۋە بەلگىلىك دەرىجىدىكى بەلگىلەشچانلىقىنى ئېتىراپ قىلغان. مېرلو پونتى ئادەم ئۆز ھەرىكىتى ئارقىلىق جەمئىيەتنى ئۆزگەرتىش مەسئۇلىيىتىنى ئۈستىگە ئېلىشى كېرەك، دېگەندە چىڭ تۇرغان. بىراق، ھېيۇمانىزملىق

مەۋجۇدىيەتچىلىكىنىڭ تەسىرى بىرقەدەر كىچىك بولغاچقا ئانچە تىلغا ئېلىنمايدۇ.

گابرىل مارسىل (Gabriel Marcel, 1889—1973) نىڭ مەۋجۇدىيەتچىلىك ئىدىيىسى ئاساسەن كېركېگارد مەۋجۇدىيەتچىلىكىنىڭ راۋاجى بولۇپ، ئادەم بىلەن خۇدانىڭ بىرلىشىشىنى تەشەببۇس قىلغان. ئۇ 1951- يىلى نەشر قىلىنغان «مەۋجۇدىيەتنىڭ سىرلىقلىقى» ناملىق ئەسىردە مەۋجۇدىيەتنىڭ سىرلىقلىقىنى ئېتىراپ قىلغان. ئۇنىڭ ئىدىيىسى كېركېگارد ۋە ياسپېرس قاتارلىق خرىستىئان دىنى مەۋجۇدىيەتچىلىكى ۋەكىللىرىنىڭ ئىدىيىلىرى بىلەن ئاساسىي ئورتاقلىققا ئىگە. ئۇ فرانسىيىلىك تۇنجى زاھىرىيەتشۇناس ۋە مەۋجۇدىيەتچى پەيلاسوپ، بىراق، تەسىرى ئانچە چوڭ ئەمەس.

مەۋجۇدىيەتچىلىك تەرەققىي قىلىپ سارترې مەزگىلىگە كەلگەندە، ئۇنىڭ تەسىرى ۋە كۈچى بۈرۈنقى ھەرقانداق مەۋجۇدىيەتچىلىك ئىدىيىسىدىن كۆپ ھالقىپ كەتكەن. شۇنداق دېيىشكە بولىدۇكى، ھازىرقى زامان مەۋجۇدىيەتچىلىك پەلسەپىسى ئاساسلىقى سارتربنىڭ مەۋجۇدىيەتچىلىك پەلسەپىسىنى كۆرسىتىدۇ. سارترې ھازىرقى زامان مەۋجۇدىيەتچىلىكىنىڭ سىمۋولى بولۇپ قالغان.

ئۇ ئۆزىدىن بۈرۈنقى بارلىق مەۋجۇدىيەتچىلىك ئىدىيىلىرىنى خۇلاسىلەش ۋە راۋاجلاندۇرۇش ئاساسىدا ئۆزىنىڭ بىر يۈرۈش مەۋجۇدىيەتچىلىك پەلسەپە سىستېمىسىنى يارىتقان ھەمدە مەۋجۇدىيەتچىلىك پەلسەپىسى بىلەن مەۋجۇدىيەتچىلىك ئەدەبىياتىنى بىرقەدەر مۇۋەپپەقىيەتلىك بىرلەشتۈرگەن؛ يەنە بىر تەرەپتىن، ئۆزىنىڭ رادىكال سىياسىي ئىدىيىسى ۋە ئىجتىمائىي پائالىيەتلىرى ئارقىلىق مەۋجۇدىيەتچىلىكنى ئىنتايىن مۇھىم ئورۇنغا ئىگە قىلىپ، مەۋجۇدىيەتچىلىكنىڭ پېشۋاسىغا ئايلانغان. ئۇنىڭ تىرىشچانلىقى ۋە رەھبەرلىكى نەتىجىسىدە، غەرب دۇنياسىدا 2- دۇنيا ئۇرۇشىدىن كېيىنكى تەسىرى ئەڭ زور ئەدەبىي ئېقىم — مەۋجۇدىيەتچىلىك شەكىللەنگەن. دېمەك، بىز سۆزلىمەكچى بولغان مەۋجۇدىيەتچىلىك دەل سارترې ۋەكىللىكىدىكى مەۋجۇدىيەتچىلىك پەلسەپىسىنى ئاساس قىلغان مەۋجۇدىيەتچىلىك ئەدەبىياتىدۇر.

سارترې مەۋجۇدىيەتچىلىك پەلسەپىسىنىڭ ئاساسىي پرىنسىپلىرىنى مۇنداق يېغىنچاقلاش مۇمكىن:

بىرىنچى، «مەۋجۇدىيەت ماھىيەتتىن بۇرۇن». 1943- يىلى سارترې زور ھەجملىك مەشھۇر ئەسىرى «بارلىق بىلەن يوقلۇق» نى نەشر قىلدۇرغان. بۇ ئەسەردە ئۇ ئۆزىنىڭ بىر يۇرۇش مەۋجۇدىيەتچىلىك پەلسەپە سىستېمىسىنى تۇرغۇزغان ھەمدە مەۋجۇدىيەتچىلىك پەلسەپىسىدىكى تۈپ مەسىلە «مەۋجۇدىيەت» دېگەننى تەكتىلەپ، «مەۋجۇدىيەت ماھىيەتتىن بۇرۇن» دېگەن مەشھۇر تېئورمىنى ئوتتۇرىغا قويغان. بۇ تېئورمىغا قارىتا كىشىلەر ھەر خىل ئىزاھاتلارنى بەرگەن. سارترې 1946- يىلى سۆزلىگەن «مەۋجۇدىيەتچىلىك بىر خىل ھېۋمانىزمدۇر» ناملىق ئاممىباب لېكسىيىسىدە ئۇنى مۇنداق شەرھلىگەن: «مەۋجۇدىيەت ماھىيەتتىن بۇرۇن دېگىنىمىز شۇنىڭدىن دېرەك بېرىدۇكى، ئادەم ئاۋۋال مەۋجۇت بولىدۇ، ئۆز ۋۇجۇدى بىلەن ئۇچرىشىپ دۇنياغا كېلىدۇ، ئاندىن ئۆزىنىڭ خاراكتېرىنى بەلگىلەيدۇ». دېمەك، سارترې ئېيتقان «مەۋجۇدىيەت» بىلەن «ماھىيەت» ئالاھىدە مەنىدىكى ئوقۇملار بولۇپ، ئادەمنىڭ مەۋجۇدىيىتى ۋە ماھىيىتىنى كۆرسەتكەن، يەنى چوقۇم سۇبېيكتنى چىقىش قىلىشنى تەكتىلىگەن. سارترېنىڭ شەرھىسى بويىچە، مەۋجۇدىيەتنىڭ ماھىيەتتىن بۇرۇن بولۇشىدىكى سەۋەب شۇكى ، «ئالدى بىلەن ئادەم مەۋجۇت بولىدۇ، كۆرۈنىدۇ، مەيدانغا چىقىدۇ، ئاندىن كېيىن ئۆز ھەرىكىتى جەريانىدا نامايان بولىدۇ ھەمدە ئۆزىنى چۈشەندۈرىدۇ» ، بۇنىڭ بىلەن ئادەمنىڭ ماھىيىتى پەيدا بولىدۇ. «ئادەمگە ئېنىقلىما بەرگىلى بولمايدۇ، چۈنكى ئادەم ئەسلىدە ‹يوقلۇق› تىن ئىبارەت. پەقەت كېيىن ئۆزىنى يارىتىدۇ. ئادەمدە ئەسلى ماھىيەت بولمايدۇ، چۈنكى ئادەمنىڭ خاراكتېرىنى ئالدىن بەلگىلەيدىغان خۇدا مەۋجۇت ئەمەس. ئادەم يالغۇز ئۆزى لايىھىلىگەن ئادەم بولۇپلا قالماي، بەلكى يەنە پەقەت ئۇ مەۋجۇتلۇققا كىرگەندىن كېيىن ئۆزى بولۇشنى خالىغان ئادەمدۇر. ئادەم پەقەت ئۆزى يارانقان نەرسىدىنلا ئىبارەت. مانا بۇ مەۋجۇدىيەتچىلىكنىڭ بىرىنچى پرىنسىپى». دېمەك، سارترېنىڭ قارىشىچە، ئادەمنىڭ ماھىيىتىنى ئالدىن بەلگىلەيدىغان خۇدا يوق، ئالدى بىلەن ئادەم مەۋجۇت بولىدۇ، ئاندىن ئۆز ھەرىكىتى ئارقىلىق ئۆزىنىڭ ماھىيىتىنى شەكىللەندۈرىدۇ. «ئادەمنىڭ مەۋجۇدىيىتىنى ئادەم ئۆزى بەلگىلەيدۇ» ، «ئادەم

ئۆز هەرىكىتىنىڭ نەتىجىسى» .

ئىككىنچى، «ئەركىنلىك ماهىيەتتىن بۇرۇن» . بۇ تېئورىنى سارتىر ئۆز ئەسىرى «بارلىق بىلەن يوقلۇق» تا ئوتتۇرىغا قويغان. ئۇنىڭ قارىشىچە، ئەركىنلىك ئۆزلۈكىنىڭ مەۋجۇدىيىتىدىن ئىبارەت. ئۇ ئادەمنىڭ بارلىق هەرىكىتىنىڭ ئاساسى، شۇڭا، ئەركىنلىك ئادەم ئېرىشىشنى ئارزۇ قىلىدىغان نەرسە ئەمەس، شۇنداقلا ئادەمنىڭ بىر خۇسۇسىيىتىمۇ ئەمەس، ئۇنى ئادەمنىڭ هەرقانداق لوگىكىلىق مۇقەررەرلىكتىن هالقىغان لايىهىسى ۋە هەرقانداق ئېرىشكەن نەرسىنى يوقلاشتۇرۇشى دېگەن تۈزۈك. ماهىيەت بولسا ئادەم هەرىكەت جەريانىدا ئېرىشىدىغان نەرسە بولۇپ، بىكىتىلگەن همدە دائىرىلىكى بولىدىغان نەرسىدۇر. ئادەمنىڭ ئەركىن بولۇشىدىكى سەۋەب شۇكى، ئادەم ئۆز هەرىكىتى داۋامىدا ئۆز ماهىيىتىنى يارىتىدۇ همدە مۇقەررەر هالدا ئۆز ماهىيىتىدىن هالقىيدۇ. شۇڭا «ئادەمنىڭ ئەركىنلىكى ئادەمنىڭ ماهىيىتىدىن بۇرۇن بولىدۇ، ئۇ ماهىيەتنى مۇمكىنلىككە ئىگە قىلىدۇ. ئادەم مەۋجۇدىيىتىنىڭ ماهىيىتى ئۇنىڭ ئەركىنلىكى ئۈستىگە قۇرۇلغان» . شۇنى تەكىتلەش زۆرۈركى، سارتىر ئېيتقان «ئەركىنلىك» ئالاهىدە مەنىگە ئىگە بولۇپ، ئۇ سىياسىي، ئەخلاقىي، ئىجتىمائىي مەنىدىكى ئەركىنلىك ئەمەس، يەنى ئادەم نېمىنى خالىسا شۇنى قىلسا بولىدۇ دېگەنلىك ئەمەس، بەلكى ئادەم هەربىر ئەهۋالدا ئۆزىنىڭ هۆكۈمىگە ئاساسەن قارار چىقىرىشىدىكى كېرەك دېگەنلىك. ئادەم ئۇنداق ياكى بۇنداق قارار چىقارغاندا، بۇ قارارغا ئاساس بولغان هۆكۈمگە يېتەكچىلىك قىلىدىغان هېچقانداق پرىنسىپ بولمايدۇ، ناۋادا ئادەم مەلۇم خىل پرىنسىپقا مۇراجىئەت قىلسا، ئۇنداقتا ئۇ ئەركىنلىكىنى يوشۇرغان بولىدۇ. شۇڭا ئادەم ئۆز هەرىكىتىنىڭ ئاقىۋىتىگە پۈتۈنلەي مەسئۇل بولۇشى كېرەك.

ئۈچىنچى، «ئەركىن تاللاش» . بۇ پرىنسىپ «ئەركىنلىك ماهىيەتتىن بۇرۇن» دېگەن تېئورىما بىلەن مۇناسىۋەتلىك. سارتىرنىڭ قارىشىچە، ئادەم ئۆز هەرىكىتىنى تاللىغاندا مۇتلەق ئەركىن بولىدۇ. «ئەگەر مەۋجۇدىيەت هەقىقەتەن ماهىيەتتىن بۇرۇن بولىدىكەن، ئادەم مەڭگۈ ئېنىق ياكى بەلگىلىك ماهىيەتتىن

پايدىلىنىپ تۇرۇپ ھەربىكتىنىي چۈشەندۈرەلمەيدۇ، مۇنداقچە ئېيتقاندا، دېتېرمىنىزم① ئاقمايدۇ— ئادەم ئەركىن بولىدۇ. ئادەم ئەركىنلىك دېمەكتۇر». بۇ يەردە سارترې ھەرقانداق شەكىلدىكى دېتېرمىنىزمغا قارشى تۇرغان. ئادەم مەيلى قانداق ھەربىكەت قوللانسۇن، پۈتۈنلەي «ئەركىن تاللايدۇ» . نۇرغۇن ئادەملەر ھەربىكەت قىلغاندا ھامان باشقىلارنىڭ ئىرادىسىگە بويسۇنۇپ، ئۆز ئىرادىسى بويىچە تاللىيالمايدۇ، بۇنداق قىلىش ئۆزلۈكىنى يوقىتىش بىلەن باراۋەر. بۇنداق ئادەمنى ھەقىقىي مەۋجۇدىيەت دېيىشكە بولمايدۇ ياكى ئۇنىڭدا ھەقىقىي مەۋجۇتلۇق بولمايدۇ. شۇڭا، ئادەم «ئەركىن تاللاش» ئاساسىدىكى ھەربىكىتى ئارقىلىق ئۆز ماھىيىتىنى يارىتىدۇ ئۆزلۈكىنى مۇستەقىل ئۆزلۈكىنى مەركەز قىلىدۇ. «ماڭا لازىمى شۇكى، مەن پەقەت ئۆزۈمگىلا ئوخشىشىم كېرەك» . سارترې يەنە مۇنداق قارىغان: ئادەم «ئۆزىنىڭ سىرتىدىكى بۇيرۇق» نى قوبۇل قىلمايدۇ، شۇنداقلا «ئۆزىنىڭ سىرتىدىكى قوللاش» نىمۇ قوبۇل قىلمايدۇ، «ئەركىنلىك ئادەمگە بەخشىندە» .

تۆتىنچى، «دۇنيا بىمەنە» . سارترېنىڭ قارىشىچە، ئادەم مەۋجۇت بولۇپ تۇرىدىغان دۇنيا بىمەنە ۋە رەھىمسىز. تەبىئەت دۇنياسىنىڭ مەۋجۇتلۇقى ئىدراكسىز، قالايمىغان ۋە تاسادىپىي. تەبىئەت دۇنياسى ھايۋانلارغا رەھىمسىز، ئادەملەرگىمۇ ئۇنچە رەھىمدىل ئەمەس. تەبىئەت دۇنياسىنىڭ بىمەنىلىكى ۋە رەھىمسىزلىكى مەڭگۈلۈك، ئۇنى ھېچكىم ئۆزگەرتەلمەيدۇ. تەبىئەت دۇنياسى مەڭگۈ ئىنسانىيەت مەۋجۇدىيىتىنىڭ دۇشمىنى سۈپىتىدە مەۋجۇت بولۇپ تۇرىدۇ. ئىنسانىيەت جەمئىيىتىمۇ ئوخشاشلا بىمەنە ۋە رەھىمسىز. ئىنسانىيەت ئۆزھاياتلىقىنى قامداش ئۈچۈن چوقۇم تەبىئەت دۇنياسى بىلەن كۈرەش قىلىشى كېرەك. ئادەم بىلەن ئادەم ئوتتۇرىسىدىكى رەھىمسىز كۈرەش ئارقىلىقلا ئادەم مەۋجۇدىيىتى كاپالەتكە ئىگە بولالايدۇ. بىر ئادەمنىڭ باي بولۇشى يەنە بىر ئادەمنىڭ نامرات بولۇشىنى شەرت قىلىدۇ، بىر ئادەمنىڭ ھۆزۈر - ھالاۋەتكە ئېرىشىشى ئۈچۈن يەنە بىر ئادەم ئازابلىنىشى كېرەك. ئادەم بىلەن ئادەم

---

① دېتېرمىنىزم(Determinism) - پەلسەپىدىكى بىر خىل نەزەرىيە. ئۇ بارلىق ئىشلارنىڭ جۈملىدىن ئىخلاقىي تاللاشنىڭ پۈتۈنلەي ئالدىن مەۋجۇت بولغان سەۋەب تەرىپىدىن بەلگىلىنىدىغانلىقىنى تەشەببۇس قىلىدۇ.

ئوتتۇرىسىدىكى تالىشىش ۋە توقۇنۇشمۇ مۇتلەق بولىدۇ. ئەخلاق، ۋىجدان، سەممىيلىك، كەمتەرلىك قاتارلىقلارنىڭ ھەممىسى يالغان، ئۇلار ئۆزئارا تالىشىشنىڭ ۋاستىسى. ئۇنىڭدىن باشقا، ئىنسانىيەت جەمئىيىتى شەكىللەنگەندىن تارتىپلا بىر بىمەنە تاشقى‌كۈچ سۈپىتىدە كىشىلەرنى بويسۇنۇشقا مەجبۇرلاپ كەلگەن. ئۆرپ-ئادەت، ئەنئەنە، ئادەت كۈچى، ئىجتىمائىي كۆزقاراش، ئېتىقاد، پۇل، قانۇن، قائىدە ـ پرىنسىپلارنىڭ كۆپى بېشىم ۋە بىمەنە نەرسىلەر. بىراق، ئۇلار كىشىلەرنى ئۆزىگە بويسۇنۇشقا مەجبۇرلايدۇ. دەل ئاشۇ نەرسىلەر ئادەمنىڭ «ئۆزلۈك ئېڭى» نى توختىماي چىرىتىپ، ئادەمنى «ئەركىن ئىرادە» دىن مەھرۇم قىلىدۇ، بۇنىڭ بىلەن كىشىلەر بىلىپ - بىلمەي ئۆزىنىڭ «ھەقىقىي ئۆزلۈكى» نى يوقىتىدۇ. ئۇلار جەمئىيەتنى تېخىمۇ كالۋا قىلىۋېتىدۇ. بۇنىڭدىن باشقا، تەبىئەت ۋە جەمئىيەت ئېلىپ كېلىدىغان ھەر خىل ئاپەتلەر (نامراتلىق، كېسەللىك، كرىزىس ۋە ئۇرۇش قاتارلىقلار) تۇپەيلىدىنمۇ ئىنسانىيەت جەمئىيىتى زۇلمەت ۋە ئازابقا تولغان. شۇڭا سارتر «دۇنيادىكى ھەممە نەرسە رەزىل» ، «دۇنيا غايەت زور ۋە بىمەنە نەرسە» دېگەن.

بەشىنچى، «ھايات ئازابلىق». سارتر بىنىڭ قارىشىچە، ئىنسان ھاياتى مەنىسىز، بىمەنە ۋە ئازابلىق. ئادەم دۇنياغا كۆز ئېچىپلا بىمەنە ۋە رەھىمسىز مۇھىت ئىچىگە تاشلىنىدۇ. تەبىئەت دۇنياسى ۋە جەمئىيەت ئۇنىڭغا توسقۇنلۇق قىلىدۇ، ئۇنى ئازابلايدۇ. ئادەمنىڭ پۈتكۈل ھاياتى تەشۋىش، قايغۇ، يالغۇزلۇق ۋە ۋەھىمە ھېسسىياتىغا تولۇپ كەتكەن بولىدۇ. ئادەمدە «ئەركىن ئىرادە» بولىدۇ، ئۇ «ئاڭلىق مەۋجۇت بولۇپ تۇرالايدۇ» ، بىراق بۇ ئۇنىڭغا بەخت ئېلىپ كېلەلمەيدۇ. ئادەمدە «ئەركىن ئىرادە» بولىدۇ، بىراق ئۇمۇ ئادەم ئۇچۇن بىر ئارتۇقچە يۈك، ئادەم بىمەنە ۋە رەھىمسىز مۇھىتتا ئۆز تەقدىرىنى ئۆز ئۇستىگە ئېلىشى كېرەك. ئەركىن ئىرادە پەقەت ئۇنىڭ ئۆزى ماڭىدىغان يولنى ئەركىن تاللىسا بولىدىغانلىقىدىنلا دېرەك بېرىدۇ، ھەرگىزمۇ ئۇنىڭ ھەرىكىتىنىڭ تاشقى كۈچنىڭ توسقۇنلۇقىغا ئۇچرىمايدىغانلىقىدىن دېرەك بەرمەيدۇ، ئەكسىچە، ئەركىن ئىرادە تاللىغان نىشانىنى ئىشقا ئاشۇرۇش ئۇچۇن ئادەم قاتمۇ قات توسالغۇلار بىلەن كۆرەش قىلىشى، غايەت زور ئازابلارغا دۇچار بولۇشى كېرەك. شارائىتىنىڭ بىمەنىلىكى ۋە رەھىمسىزلىكى مۇتلەق ھەم ئۆزگەرمەس

بولغاچقا، ئادەمنىڭ ھەر قانداق تىرىشچانلىقى بىھۇدە ۋە ئەھمىيەتسىز بولىدۇ. ئادەم مەغلۇبىيەتكە مەھكۇم. ئادەمنىڭ «ئەركىن تاللىشى» ھېچقانداق تايىنىش نۇقتىسىغا ئىگە ئەمەس، ئادەمگە يار - يۆلەك بولىدىغان ھېچنېمە مەۋجۇت ئەمەس. «ئۇ مۇددىئاسىنى ئۆزى بەلگىلەيدىغان بولغاچقا، ئەركىن تاللاشنىڭ ئۆزىمۇ بىمەنە، ئەمەلىيەتتە ھەقىقەتەن بىمەنە». سەن مەۋجۇت بولساڭ، باشقىلارمۇ مەۋجۇت، سەندە ئەركىنلىك بولسا، باشقىلاردىمۇ ئەركىنلىك بار. ھەربىر ئادەم ئۆز ئىدىيىسى ۋە ئىرادىسىگە ئىگە، ھەربىر ئادەمدە «سۇبيېكتىپلىق» بولىدۇ. سانجاق - سانجاق سۇبيېكتىپلىققا تولغان مۇشۇنداق جەمئىيەتتە ئادەم بىلەن ئادەم ئوتتۇرىسىدىكى تالاش - تارتىش ۋە توقۇنمەس زىددىيەتتىن شۇنداقلا ھەممە يەرگە تولۇپ كەتكەن رەزىللىك ۋە جىنايەتتىن باشقا يەنە نېمە بار؟ ھەر بىر گۈرۇھ، ھەر بىر ئادەم ئۆز مەنپەئەتى ئۈچۈن بىر تەرەپ بىلەن بىرلىشىپ، يەنە بىر تەرەپكە تاقابىل تۇرىدۇ. مۇشۇنداق مۇرەككەپ ئىجتىمائىي مۇناسىۋەت ئىچىدە، دۇشمەنگە قىلىنغان ھۇجۇم دائىم دوستلارنى زەخمىلەندۈرىدۇ، ياخشى ئادەملەرنى قۇتقۇزۇش دائىم يامان ئادەملەرنى پايدىغا ئېرىشتۈرىدۇ. بۇنداق دۇنيادا ھۆكۈمران يوق، ئەقىل يوق، قانۇنىيەت تېخىمۇ يوق. تۇرمۇشتا ئادەم قەدەمدە بىر توسالغۇ، چەكلىمە ۋە بەختسىزلىككە ئۇچراپ تۇرىدۇ، ھەر بىر ئادەم بىمەنە ۋە رەھىمسىز مۇھىتتىكى ئازابلىق ۋە يېگانە ئادەمدۇر. ئادەم بىلەن ئادەم ئوتتۇرىسىدا ياخشى ئاساسقا ئىگە مۇناسىۋەت ئورنىتىش تەس، ھەقىقىي ئىشەنچىلىك ئالاقىنىڭ بولۇشى مۇمكىن ئەمەس. ئادەمنىڭ دۇنيادا ياشىشى ئارتۇقچە، ھەتتا ئۆلۈمۇ ئارتۇقچە. ھايدېگېر مۇنداق دېگەن: ئادەم«بۇ دۇنيادا يەككە - يېگانە مەۋجۇت بولىدۇ، ھېچقانداق يەرگە قاچالمايدۇ، ھېچقانداق يارەمگە ئېرىشەلمەيدۇ. بىز ئۆزىمىزنىڭ بۇ دۇنياغا نېمە ئۈچۈن تاشلىنىپ قالغانلىقىمىزنى بىلمەيمىز». فرانسىيىلىك مەشھۇر مەۋجۇدىيەتچى يازغۇچى ئالبېرت كامۇ ئۆزىنىڭ مەۋجۇدىيەتچىلىك ئىدىيىسىنى «بىمەنىلىك توغرىسىدىكى پەلسەپە» دەپ ئاتىغان. ئۇ مۇنداق دېگەن: «خام خىيال ۋە يورۇقلۇقتىن تۇيۇقسىز مەھرۇم قالغان دۇنيادا ئادەم ئۆزىنىڭ ناتونۇش ئىكەنلىكىنى ھېس قىلىدۇ. ئۇ ۋەتىنىدىن مەھرۇم بولىدۇ، ئىلاجسىز قالىدۇ ... ئادەم بىلەن ئۇنىڭ

تۇرمۇشىنىڭ بۇنداق ئاجراپ كېتىشى، ھەربىرىدە قىلغۇچى بىلەن مۇھىتنىڭ ئايرىلىپ تۇرۇشى ھەقىقىي بىمەنىلىكنى شەكىللەندۈرگەن». ئادەم ئاجىز ۋە ئەرزىمەس نەرسە، ئادەم مەۋجۇدىيىتىنىڭ ئۆزىلا بىمەنە. ئەنگلىيىلىك مەۋجۇدىيەتچى ئوبزورچى كولىن ۋىلسن مۇنداق دېگەن: «مەۋجۇدىيەتچىلىكتىكى مەركىزىي مەسىلە بىر ئېغىز گەپ بىلەن ئېيتقاندا ئادەمنىڭ ئورنى مەسىلىسى ... بىز ئادەمنىڭ ھېچقانداق قىممىتى يوقلۇقىنى، ئۇنىڭ ئازابى ۋە ئاجىزلىقىنى تەكىتلەشكە مايىل». ئازاب، مەغلۇبىيەت، كېسەللىك ۋە ئۆلۈم قاتارلىقلار ئىنسانىيەت رېئاللىقىنىڭ ماھىيەتلىك ئالاھىدىلىكلىرىدىن ئىبارەت، بولۇپمۇ مەۋجۇدىيەت بىلەن ئۆلۈم زىچ مۇناسىۋەتلىك. ھايدېگېر مەۋجۇدىيەتچىلىكىنى «ئۆلۈمنى تەتقىق قىلىدىغان» «ئۆلۈم پەلسەپىسى» دەپ ئاتىغان. ئۇ ئۆلۈم «ئادەمنى ئاددىي ئادەملەر ئارىسىدىن ئازاد قىلالايدۇ»، ئۆلۈم ئادەمنىڭ ۋەھىمە ۋە قايغۇدىن قۇتۇلۇشىدىكى بىردىنبىر يول دەپ قارىغان. ئۇ: «ئادەم ئۆزىنىڭ ئۆلۈش ئۇچۇن ياشاۋاتقانلىقىنى چۈشىنىشى كېرەك»، ئۆلۈم «بارلىق شەيئىلەرنىڭ تۈپكى مۇمكىنسىزلىككە ئايلىنىشىدىكى مۇمكىنلىك» دېگەن. سارتىر مۇنداق دېگەن: «مەن تەنھا ھەم ئەركىن، بىراق بۇ خىل ئەركىنلىك ئۆلۈمگە ئوخشاپ كېتىدۇ»، «ئۇمىد قەتئىي يوق». ئادەم ياشاشنىڭ ئازابى ۋە ئۆلۈمنىڭ ۋەھىمىسى ئىچىدىن «ئادەم مەۋجۇدىيىتى» نىڭ مەنىسىنى ھېس قىلىشى كېرەك. پەقەت شۇنداق قىلغاندىلا ئۆز مەۋجۇدىيىتىنىڭ ھەقىقىي مەنىسىنى چۈشەنگىلى، ھەقىقىي مەۋجۇدىيەتكە ئىگە بولغىلى، ئۆز يولىنى ئەركىن تاللاپ، بىمەنە مۇھىتتىن ھالقىپ، ئۆز ماھىيىتىگە ئېرىشكىلى بولىدۇ.

3. مەۋجۇدىيەتچىلىك ئەدەبىياتى ۋە ئۇنىڭ ئۇسلۇب ئالاھىدىلىكلىرى

يۇقىرىدا سۆزلەپ ئۆتكەندەك، مەۋجۇدىيەتچىلىك ئەدەبىياتى دەل سارتىر ۋەكىللىكىدىكى مەۋجۇدىيەتچىلىك پەلسەپىسىنى ئاساس قىلغان بىر ئەدەبىي ئېقىم. ئۇنىڭ ئۇستىگە بۇ ئېقىمنىڭ تۇنجى بايراقدارى ۋە رەھبىرىمۇ دەل ژان ـ پائۇل سارتىر. ئۇ 1936- يىلى ئۇستازى خۇسسېرلنىڭ

زاهىرىيەتشۇناسلىق پەلسەپىسىنىڭ تەسىرىدە يازغان «تەسەۋۋۇر» ناملىق پەلسەپە ئەسىرىنى نەشر قىلدۇرغاندىن كېيىن، 1938- يىلى «يىرگىنىش» ناملىق پوۋېستىنى ئېلان قىلىپ، بەدئىي ئۇسۇل ئارقىلىق ئۆزىنىڭ ھاياتلىق ۋە مەۋجۇدىيەتكە بولغان بىر قاتار كۆز قاراشلىرىنى ئوتتۇرىغا قويغان. ئەمەلىيەتتە، بۇ ئەسەر سارترېنىڭ مەۋجۇدىيەتچىلىك نۇقتىئىنەزەرلىرىنى ئاساسەن ئۆز ئىچىگە ئالغان. ئىككىنچى يىلى، ئۇنىڭ ھېكايىلەر توپلىمى «تام» نەشر قىلىنغان. بۇ توپلامدىكى ئەسەرلەردە ئۇنىڭ مەۋجۇدىيەت ئۇستىدىكى ئىزدىنىشلىرى داۋاملاشقان. بۇ ئىككى كىتاب فرانسىيە جامائەتچىلىكىنىڭ دىققىتىنى قوزغىغان. 1943- يىلى ئۇ مەشھۇر پەلسەپە ئەسىرى «بارلىق بىلەن يوقلۇق» تا ئۆزىنىڭ مەۋجۇدىيەتچىلىك قاراشلىرىنى سىستېمىلىق شەرھلىگەن. شۇنىڭ بىلەن بىرگە، فرانسىيىلىك يەنە بىر مەۋجۇدىيەتچى يازغۇچى ئالبېرت كامۇنىڭ «يېگانە ئادەم» ناملىق پوۋېستى 1942- يىلى نەشر قىلىنىپ، ناھايىتى زور تەسىر قوزغىغان. تەنقىدات ساھەسى فرانسىيە ئەدەبىياتىدا يېڭى بىر ئېقىم — مەۋجۇدىيەتچىلىك ئەدەبىياتى دۇنياغا كەلدى، دەپ قارىغان، ئەمەلىيەتتىمۇ شۇنداق بولغان.

1950- يىلىنىڭ ئالدى - كەينىدە مەۋجۇدىيەتچىلىك فرانسىيە ئەدەبىيات ساھەسىدىكى ئەڭ مۇھىم ۋە ئەڭ زور ئەدەبىي ئېقىمغا ئايلانغان. سارترې، كامۇ، بۇۋا قاتارلىق مۇنەۋۋەر يازغۇچىلارنىڭ زور تىرىشچانلىقى ۋە مول ئەمگىكى نەتىجىسىدە مەۋجۇدىيەتچىلىك راسا گۈللەنگەن. بولۇپمۇ سارترېنىڭ ئەدەبىيات جەھەتتىكى مۇھىم نەتىجىلىرى تۇپەيلىدىن، نۇرغۇن كىشىلەر ئۇنى بىر يازغۇچى، ئۇرۇشتىن كېيىنكى ئەڭ زور تەسىرگە ئىگە ئەدەبىي ئېقىمنىڭ رەھبىرى، دەپ بىلگەن. «مەۋجۇدىيەتچىلىك» دېگەن بۇ ئىسىمنۇ نۇقۇل پەلسەپىنى كۆرسىتىشتىن بەكرەك سارترې ۋەكىللىكىدىكى فرانسىيە مەۋجۇدىيەتچىلىك ئەدەبىياتىنىڭ نامىغا ئايلانغان. فرانسىيىلىك مەۋجۇدىيەتچى يازغۇچىلار پروزا ۋە دراما‌نى ئاساس قىلغان، شۇنداقلا نەسرچىلىك ساھەسىدىمۇ كۆپلىگەن نادىر ئەسەرلەرنى ياراتقان.

50- يىللاردا، فرانسىيە مەۋجۇدىيەتچىلىك ئەدەبىياتى پارچىلىنىشقا يۈزلەنگەن. ئالبېرت كامۇنىڭ ئىدىيىسى روشەن ھالدا ئوڭغا بۇرۇلغان. ئىدىيە

جەھەتتە كېلىپ چىققان كەسكىن ئىختىلاپ تۈپەيلىدىن كامۇ بىلەن سارترې ئۇچۇق - ئاشكارە مۇنازىرە قىلغان. 1960- يىلى كامۇنىڭ ۋاپات بولۇشى بىلەن مەۋجۇدىيەتچىلىك بارا - بارا ئاجىزلاشقان. ئۇنىڭ ئۇستىگە، 60- يىلىدىن باشلاپ سارترې كۆپرەك ئىجتىمائىي - سىياسىي پائالىيەتلەرگە بېرىلىپ كەتكەن. بولۇپمۇ 1972- يىلىدىن باشلاپ سارترې كېسەللىك تۈپەيلىدىن يېزىقچىلىق قىلالمىغان. بۇنىڭ بىلەن مەۋجۇدىيەتچىلىك بارا - بارا خارابلاشقان. 1980- يىلى سارتربنىڭ ۋاپاتىغا ئەگىشىپ، فرانسىيە مەۋجۇدىيەتچىلىك ئەدەبىياتى بىر ئېقىم سۈپىتىدە ئاساسەن ئاياغلاشقان. بىراق، مەۋجۇدىيەتچىلىك ئەدەبىياتى فرانسىيە ئەدەبىياتىدا ئۆزىنىڭ چوڭقۇر تەسىرىنى قالدۇرغان. 50- يىللاردا فرانسىيىدە بارلىققا كەلگەن «بىمەنە دراماتچىلىق» ۋە «يېڭى پروزىچىلىق» قاتارلىق ئېقىملار مەۋجۇدىيەتچىلىكنىڭ كۈچلۈك تەسىرىنى ساقلاپ قالغان. فرانسىيە ئەدەبىياتىدا ئىجادىيەت خاھىشى جەھەتتە مەۋجۇدىيەتچىلىككە يېقىنلىشىدىغان ھازىرقى زامان يازغۇچىلىرى كۆپلەپ مەيدانغا كەلگەن. مەسىلەن: ژان رېنې، بورىس ۋېئون، روبېرت مېل قاتارلىقلار.

مەۋجۇدىيەتچىلىك ئەدەبىياتىنىڭ ھەر قايسى دۆلەتلەردىكى تەسىرى ئوخشاش ئەمەس. 50-، 60- يىللاردا مەۋجۇدىيەتچىلىك ئىدىيىسى فرانسىيىدىن ھالقىپ، ياۋروپا، شىمالىي ئامېرىكا، جەنۇبىي ئامېرىكا، ئاسىيا قاتارلىق قىتئەلەردىكى نۇرغۇن دۆلەتلەرنىڭ مەدەنىيەت ساھەسىگە تەسىر كۆرسەتكەن. باشقا دۆلەتلەردە گەرچە فرانسىيىدىكىگە ئوخشاش مۇستەقىل مەۋجۇدىيەتچىلىك ئېقىمى شەكىللەنمىگەن بولسىمۇ، بىراق نۇرغۇن يازغۇچى ۋە ئېقىملارغا چوڭقۇر تەسىر كۆرسەتكەن. فرانسىيىنىڭ مەۋجۇدىيەتچىلىك پەلسەپىسى ۋە مەۋجۇدىيەتچىلىك ئەدەبىياتى 50- يىللاردا بىرلا ۋاقىتتا دېگۈدەك ھەر قايسى دۆلەتلەرگە تونۇشتۇرۇلغان. سارترې، كامۇ قاتارلىقلارنىڭ ئەدەبىي ئەسەرلىرى ۋە ماقالىلىرى غەربتە ۋە ياپونىيىدە كۆپلەپ تەرجىمە قىلىنغان.

ياپونىيىدە مەۋجۇدىيەتچىلىك خېلى كەڭ تارقالغان بولۇپ، ئۇنىڭ بىۋاستە تەسىرىگە ئۇچرىغان يازغۇچىلاردىن ئابې كوبو (安部公房, 1924—) كىمبې رىوكۇسان (椎名麟三, 1911—1973)، كايكو كېن

(开高健, 1930—) قاتارلىقلار بار.

ئامېرىكىدا مەۋجۇدىيەتچىلىكنىڭ تەسىرى تېخىمۇ چوڭقۇر بولغان. مەشھۇر يازغۇچى نورمان مايلېرنىڭ «ئاق تەنلىك نېگىر» ناملىق ئەسىرى ئامېرىكا مەۋجۇدىيەتچىلىك ئەدەبىياتىنىڭ خىتابنامىسى دەپ ئاتالغان. مەشھۇر يەھۇدىي يازغۇچى سائۇل بېللوۋمۇ مەۋجۇدىيەتچىلىكنىڭ ئامېرىكىدىكى ۋەكىلى دەپ قارالماقتا. بۇلاردىن باشقا يەنە رىچارد رايت، پائۇل بورس، رالف ئېللىسون قاتارلىق يازغۇچىلارنىمۇ ساناش مۇمكىن. ئامېرىكىدا بارلىققا كەلگەن «قارا يۇمور» ، «غۇلغان بىر ئەۋلاد» ، «تېخىرقىغان بىر ئەۋلاد» قاتارلىق ئېقىملارمۇ مەۋجۇدىيەتچىلىكنىڭ كۆچلۈك تەسىرىگە ئۇچرىغان، ھەتتا ئامېرىكىدا 50-، 60- يىللاردا مەيدانغا كەلگەن «ھىپپى Hippy» ياكى «يىپپي Yippie» ھەرىكىتىنىڭمۇ مەۋجۇدىيەتچىلىك بىلەن مۇناسىۋەتلىك ئىكەنلىكى ئېنىق.

مەۋجۇدىيەتچىلىك ئەدەبىياتىنىڭ ھىندىستاندىكى تەسىرىمۇ بىر قەدەر زور بولغان. ھىندىستان «يېڭى پروزىچىلىق» ئېقىمىنىڭ ۋەكىللىرىدىن مۇھانا راكېشا، نىرمارا ۋارما قاتارلىق يازغۇچىلار سەرخىل مەۋجۇدىيەتچىلىك ئەسەرلىرىنى ئىجاد قىلغان.

بەزى تەتقىقاتچىلار پېرۇلۇق مەشھۇر يازغۇچى ۋارگاس لوسا (Mario Vargas Llosa, 1936—) نىمۇ روشەن مەۋجۇدىيەتچىلىك خاھىشىغا ئىگە يازغۇچى، دەپ قارايدۇ.

بەزى تەتقىقاتچىلار دوستويېۋسكى، كافكا قاتارلىق يازغۇچىلارنىمۇ مەۋجۇدىيەتچىلىك ئەدەبىياتىغا تەۋە قىلىدۇ. بىز مەۋجۇدىيەتچىلىك ئىدىيىسى بىلەن ئۇلارنىڭ ئەسەرلىرىنى ئەستايىدىل سېلىشتۇرۇپ كۆرىدىغان بولساق، بۇنداق قاراشنىڭ ئاساسسىز ئەمەسلىكىنى ھېس قىلىمىز.

گەرچە مەۋجۇدىيەتچىلىك ئەدەبىياتى بىر ئېقىم سۈپىتىدە ئاياغلاشقان بولسىمۇ، لېكىن ئۇنىڭ ھازىرقى زامان ئەدەبىياتىغا كۆرسەتكەن تەسىرى پۈتۈنلەي يوقاپ كەتكىنى يوق. ئۇ فرانسىيە ۋە باشقا غەرب دۆلەتلىرىنىڭ پەلسەپە ۋە ئەدەبىيات تەرەققىيات تارىخىدا ئىنتايىن مۇھىم ئورۇنغا ئىگە.

مەۋجۇدىيەتچىلىك ئەدەبىياتىنىڭ ئۇسلۇب ئالاھىدىلىكلىرىنى مۇنداق بىر

نەچچە نۇقتىغا يېغىنچاقلاش مۇمكىن:

بىرىنچى، روشەن پەلسەپۋىلىككە ئىگە. مەۋجۇدىيەتچىلىك ئەدەبىياتى بىۋاستە ھالدا مەۋجۇدىيەتچىلىك پەلسەپىسىنى ئاساس قىلغان ھەمدە يېقىنقى ۋە ھازىرقى زامان ئىرراتسىئونال پەلسەپىلەرنىڭ، ئاناللىز پسىخولوگىيىسىنىڭ ۋە ھەر خىل ئىجتىمائىي - سىياسىي ئىدىيىلەرنىڭ تەسىرىگە ئۇچرىغاچقا، مەۋجۇدىيەتچى يازغۇچىلار ئۆز ئىدىيىسىگە مۇناسىپ تېكست ئۇسلۇبى ئارقىلىق ئىجادىيەت بىلەن شۇغۇللانغان. مەۋجۇدىيەتچىلىك پەلسەپىسىنىڭ پېشۋاسى كېركېگارد ئۆز نەزەريىسىنى مىستىكىزملىق تۇسكە ئىگە، پەقەت ھېس قىلغىلى بولىدۇ، ئېنىق دەپ بەرگىلى بولمايدۇ، دەپ قارىغان. ئېيتىلىشىچە، ئۇ ئۆزى ئۆلگەندىن كېيىن باشقىلارنىڭ ئۆز پەلسەپىسىنى مۇكەممەل سىستېما سۈپىتىدە باب ۋە پاراگرافلارغا بۆلۈپ بايان قىلىشىدىن ئەنسىرىگەنمىش. شۇڭا، ئۇ ئىدىيىسىنى ئابستراكت لوگىكىلىق تەپەككۇر ئارقىلىق يېزىلغان نەزەريىۋى ئەسەر شەكلىدە ئېنىق ۋە سىستېمىلىق بايان قىلمىغان، بەلكى ئوبرازلىق تەپەككۇر ئۇسۇلىنى قوللىنىپ، پروزا، دراما قاتارلىق ئەدەبىي ژانىرلار ئارقىلىق ۋاستىلىق شەرھىلەنگەن. كېيىنكى مەزگىللەردىكى بەزى مەۋجۇدىيەتچى پەيلاسوپلارمۇ ئۆز ئىدىيىلىرىنى ھەرخىل ئەدەبىي شەكىللەر ئارقىلىق ئىپادىلىگەن. مەۋجۇدىيەتچى پەيلاسوپلار مەۋجۇدىيەت توغرىسىدىكى كۆزقاراشلارنى سىستېمىلاشتۇرغىلى بولمايدۇ دەپ قارىغاچقا، ئەقلىي ھالدىكى سىستېمىلىق نەزەريىۋى ئەسەرلەردىن كۆرە، ئەدەبىي ئەسەرلەرگە بەكرەك مۇراجىئەت قىلغان. مەشھۇر ئايال مەۋجۇدىيەتچى يازغۇچى زىمو دې بۇۋا: «پەقەت پروزىلا ئۆزىنىڭ مۇكەممەل، خاس، رېئال چىنلىقىنى بىلەن مەۋجۇدىيەتنىڭ ئەڭ دەسلەپكى يۈزلىنىشىنى نامايان قىلالايدۇ» دېگەن. دېمەك، مەۋجۇدىيەتچىلىك دەپ ئاتالغان ھەر خىل پەلسەپىلەر دەسلەپتىلا ئەدەبىيات بىلەن زىچ مۇناسىۋەتتە بولغان، بولۇپمۇ مەۋجۇدىيەتچىلىك ئەدەبىياتى مەزگىلىگە كەلگەندە، مەۋجۇدىيەت توغرىسىدىكى ھەرخىل پەلسەپىۋى پىكىرلەرگە تولغان نادىر ئەدەبىي ئەسەرلەر ھەر قانداق چاغدىكىدىن مول ۋە چوڭقۇر بولغان. مەۋجۇدىيەتچى يازغۇچىلار پەلسەپىۋى ئىدىيىلەرنى ئۆز ئەسەرلىرىدە ئىپادىلەشتە ئاساسلىقى مۇنداق ئىككى خىل ئۇسۇلنى قوللانغان. بىرىنچىدىن، ئەسەردىكى

باش پېرسوناژلارنى بايانانچى قىلىش. سارترېنىڭ «يېرگىنىش»، كامۇنىڭ «يېگانە ئادەم» قاتارلىق ئەسەرلىرىدىكى باش پېرسوناژلار مەۋجۇدىيەتچىلەر بولۇپ، مەلۇم مەنىدىن ئېيتقاندا، ئۇلار ئاپتورنىڭ مەۋجۇدىيەتچىلىك ئىدىيىسىنىڭ سۈبېيكتىغا ئايلانغان. ئۇلارنىڭ گەپ - سۆزلىرى، ئوي - خىياللىرى، تۇيغۇ - تەسىراتلىرى ۋە قىسمەت - كەچۈرمىشلىرى مەۋجۇدىيەتچىلىك ئىدىيىسىنىڭ رېئال تۇرمۇشتىكى ئەمەلىيىتىنىڭ نامايان قىلغان. ئىككىنچىدىن، سىمۋول ۋە مەسەل شەكلىنى قوللىنىش. سارترېنىڭ «تەقىپ» ناملىق دراما‌سىدىكى تەنها دوزاخ ۋە ئۇنىڭ ئىچىدىكى ئۈچ ئەرۋاھ پۈتكۈل پانىي دۇنياغا ۋە ئىنسانىيەتنىڭ ئومۇمىي ئەھۋالىغا سىمۋول قىلىنغان. كامۇنىڭ «چاشقان ۋاباسى» ناملىق رومانىدىكى يېگانە شەھەر مەۋجۇدىيەتنىڭ بىمەنىلىكىگە ۋە پۈتكۈل ئىنسانىيەتنىڭ ھالاكەتلىك مۇھىتىغا سىمۋول قىلىنغان. بۇ ئىككى ئەسەر خۇددى باشقا نۇرغۇنلىغان مەۋجۇدىيەتچىلىك ئەسەرلىرىگە ئوخشاشلا كۈچلۈك مەسەل تۈسىنى ئالغان. بىراق، شۇنىسى ئەسكەرتىش زۆرۈركى، مەۋجۇدىيەتچىلىك ئەدەبىياتىغا تەۋە ئەسەرلەرنى نوقۇل ھالدىكى ئەدەبىيلەشكەن پەلسەپىدىنلا ئىبارەت دەپ قاراش تازا مۇۋاپىق ئەمەس، چۈنكى، بۇنداق دېيىش ئۇلارنىڭ سەنئەت قىممىتىنى ۋە بەدىئىي خاسلىقىنى يوققا چىقىرىش بىلەن باراۋەر. مەۋجۇدىيەتچى يازغۇچىلار مەۋجۇدىيەتچىلىك ئىدىيىسىنىڭ بىۋاستە تەسىرىگە ئۇچراشتىن باشقا، فرانسىيە ئەدەبىياتىنىڭ مول ئەنئەنىسىگە ۋە يېڭىلىق يارىتىش روھىغا ۋارىسلىق قىلغان. شۇڭا، بۇ ئەسەرلەردىكى كۈچلۈك پەلسەپىۋى خاھىشنى كۆرۈش بىلەن بىرگە، يەنە ئاشۇ يازغۇچىلارنىڭ مول ئەدەبىي تالانتى، ئۆزگىچە ئىستېتىك قاراشلىرى ۋە ئىنكار قىلغىلى بولمايدىغان خاسلىقى بەدىلىگە كەلگەن قىممەتلىك يۇقۇملاندۇرۇش كۈچى ۋە كۈچلۈك بەدىئىي ئۇنۇمنى چوقۇم تېخىمۇ مۇھىم ئورۇنغا قويۇش كېرەك. دەل ئۆزلىرىنىڭ ئەدەبىيات جەھەتتىكى مۇۋەپپەقىيەتلىرى تۈپەيلىدىن ئالبېرت كامۇ، ژان - پائول سارترې ۋە سائۇل بېللوۋ قاتارلىق مەۋجۇدىيەتچى يازغۇچىلار نوبېل ئەدەبىيات مۇكاپاتىغا ئېرىشكەن (گەرچە بۇ بىر يازغۇچىنىڭ قىممىتىنى ئۆلچەيدىغان بىردىنبىر ئۆلچەم بولمىسىمۇ).

ئىككىنچى، مەۋجۇدىيەتچىلەر پېرسوناژلارنى ئالاھىدە قىسمەت ئىچىگە قويۇپ تەسۋىرلىگەن. ئۇلار ئۆز ئەسەرلىرىدە پېرسوناژ بىلەن مۇھىتنىڭ

مۇناسىۋەتىنى ئەنئەنىۋى ئەدەبىياتنىڭ پرىنسىپلىرىغا ئاساسەن بىر تەرەپ قىلمىغان، بەلكى، پىرسوناژلارنى ئالاھىدە مۇھىت ئىچىگە قويۇپ، ئۇلارنى مۇھىتقا بويسۇندۇرغان. بۇنداق قىلىش قارىماققا پىرسوناژلارنى شارائىت ئارقىلىق چەكلەشتەك كۆرۈنگىنى بىلەن، ئەمەلىيەتتە پىرسوناژلارنىڭ ئەركىن تاللىشى ئۈچۈن ئەڭ مۇۋاپىق شارائىت ھازىرلاش بولغان. چۈنكى، مەۋجۇدىيەتچىلەرنىڭ قارىشىچە، ئادەم ھايات - ماماتلىق پەيتلەردە ئەڭ كەسكىن تاللاشقا دۇچ كېلىدۇ. ئاشۇنداق ئەھۋالدىمۇ ئۇ يەنىلا ئەركىن تاللايدۇ، ھەمدە ئاشۇ تاللىشى ئارقىلىق ئۆزىنىڭ ھەقىقىي ماھىيىتىنى يارىتىدۇ. شۇڭا، مەۋجۇدىيەتچىلىك ئەسەرلىرىدىكى پىرسوناژلار ئاشۇنداق ئالاھىدە شارائىت ئاستىدا ئۆز ھەرىكىتىنى ئەركىن تاللاش ئارقىلىق ماھىيىتىنى يارىتقان ھەمدە خاراكتېرى ۋە تەقدىرىنى بەلگىلىگەن. مۇنداقچە ئېيتقاندا، ئۇلار ئۆز ھەرىكىتىنى ئەركىن تاللاشقا مەجبۇرلانغان. بۇ ئالاھىدىلىك بولۇپمۇ سارتىرنىڭ دراملىرىدا ئەڭ گەۋدىلىك بولغاچقا، ئۇنىڭ دراملىرى «قىسمەت دراملىرى» دەپ ئاتالغان.

ئۇچىنچى، مەۋجۇدىيەتچىلەر چىنلىقنى تەكىتلىگەن. ئۇلار ئۆز ئەسەرلىرىدە تەپسىلاتلارنىڭ ۋە پىرسوناژلارنىڭ چىنلىقىغا ناھايىتى ئەھمىيەت بېرىپ، بۇ جەھەتتە مول خاسلىق يارىتقان. ئۇلار ئەنئەنىۋى بىر تەرەپلىمە تەسۋىرلەرگە ۋە راتسىئونالىزمغا قارشى تۇرۇپ، رېئاللىققا سادىق بولۇشنى تەشەببۇس قىلغان. پىرسوناژلارنى ئەنئەنىۋى رامكىلارغا كىرگۈزۈۋالمىغان، شۇنداقلا رېئاللىقتىن ئايرىلغان تىپىك پىرسوناژلارنى يارىتىشنى رەت قىلغان. ئۇلارنىڭ قارىشىچە، بۇرۇنقى يازغۇچىلار يارىتقان ھەر خىل تىپىك پىرسوناژلار ئەمەلىيەتتە پىششىقلاپ ئىشلەنگەن، چىنلىقى ۋە خاسلىقى يوقالغان پىرسوناژلار بولۇپ، مەۋجۇدىيەتچىلىك بۇ خىل ساختا ئەقلىيلىكنى ئىنكار قىلىدۇ، شەخس سۈپىتىدىكى ئادەمنىڭ قەلب تۇرمۇشىنى سەممىيلىك بىلەن قايتا نامايان قىلىپ، ئۇنىڭ ھەقىقىي روھىي قىياپىتىنى ئەسلىگە كەلتۈرىدۇ. چۈنكى، مەۋجۇدىيەتچىلىك ئىدىيىسى پۈتكۈل ئىنسانىيەتكە ئورتاق بولغان ئەمەلىيەت، ئۇنى ھەرقانداق شەكىلدىكى ساختىلىق ئارقىلىق ئىپادىلىگىلى بولمايدۇ. شۇڭا، مەۋجۇدىيەتچى يازغۇچىلار پىرسوناژلار تۇرغان مۇھىتنى ئىنچىكە ۋە چىن

ئۇيغۇر كتاب تور بېكىتى www.uyghurkitap.com

تەسۋىرلەش بىلەن بىرگە، پىرسوناژلارنىڭ پىسخىك ھالىتىنى، قەلب دۇنياسىدىكى مۇرەككەپ ۋە يوشۇرۇن ئۆزگىرىشلەرنى، پىرسوناژلارنىڭ تاشقى مۇھىتقا بولغان ھەرخىل ئىنكاسلىرىنى ناھايىتى تەپسىلىي ۋە ھەقىقىي تەسۋىرلەشكە تىرىشقان.

تۆتىنچى، مەۋجۇدىيەتچى يازغۇچىلارنىڭ ئەسەرلىرىدە بىمەنىلىك ناھايىتى گەۋدىلىك ئورۇنغا قويۇلغان. مەۋجۇدىيەتچىلەر ھېكايە سۈژىتىدىن قاچمىغان، شۇنداقلا سۈژىتىنىڭ غەلىتە بولۇشىنىمۇ قەستەن قوغلاشمىغان. ئۇلارنىڭ بەزى ئەسەرلىرىنىڭ سۈژىتى ئىخچام ۋە جىددىي، مەسىلەن، سارتىرنىڭ دراملىرى؛ بەزى ئەسەرلىرىنىڭ سۈژىتى بىر قەدەر تارقاق بولۇپ، بىر قاتار تاسادىپىي ۋەقەلەردىن تەركىب تاپقان. مەسىلەن، كامۈنىڭ «بېگانە ئادەم» نامىلىق پوۋېستى. ئەمما مەيلى ئىخچام بولسۇن ياكى تارقاق بولسۇن، ئۇلار ئاساسەن مۇنداق بىر ئورتاق ئالاھىدىلىككە ئىگە: سۈژىتتىكى سەكرەتمىلىك ۋە تاسادىپىيلىق ناھايىتى روشەن، ۋەقەلەرنىڭ تەرەققىياتى ئانچە ئىزچىل ئەمەس، ئېنىق سەۋەب - نەتىجىلىك مۇناسىۋەت ئاجىز. بۇ سۈژىت جەھەتتىكى بىمەنىلىك تۈيغۇسىنى كەلتۈرۈپ چىقارغان. مەسىلەن: كامۈنىڭ «بېگانە ئادەم» نامىلىق پوۋېستىدىكى باش پىرسوناژ مورسونىڭ ئەسلىدە ئادەم ئۆلتۈرۈش نىيىتى يوق ئىدى، بىراق ئۇ ئوتتەك قىزىق ئاپتاپ تۈپەيلىدىن قانتىنىق تەرلەپ كېتىدۇ، تەر ئۇنىڭ كۆزلىرىگە ئېقىپ كىرىپ ياش چىقىرىۋېتىدۇ، ئۇ ياش ۋە تەر تۈپەيلىدىن گاراڭ ھالەتتە بىر ئادەمنى ئاتىسىز ھالدا ئېتىپ ئۆلتۈرۈۋېتىدۇ. ئۇ ئادەم ئۆلتۈرگەندىن كېيىن سوت ئۇنى سوراق قىلىدۇ. ئەمما ئۇنى ئادەم ئۆلتۈرگەنلىكى ئۈچۈن ئەمەس، بەلكى ئانىسىنىڭ دەپنە مۇراسىمىدا ئۆرپ - ئادەتنى كۆزگە ئىلمىغانلىقى سەۋەبلىك «ئىنسانىي پەزىلىتى يوق» دەپ ئەيىبلىنىپ ئۆلۈمگە ھۆكۈم قىلىنىدۇ. باشقا نۇرغۇنلىغان ئەسەرلەردىمۇ بۇنداق بىمەنە تەسۋىرلەر كۆپلەپ ئۇچرايدۇ. چۈنكى، مەۋجۇدىيەتچىلەرنىڭ قارىشىچە، دۇنيا بىمەنە، تاسادىپىيلىك بىلەن تولۇپ كەتكەن. سەۋەبىنى ئېنىق دەپ بەرگىلى بولمايدىغان ھەر خىل ئامىللار ئادەملەرنىڭ تەقدىرىنى ئۆزگەرتىۋېتىدۇ. ياشاش بىمەنە، مەۋجۇدىيەتنىڭ ئۆزىمۇ بىمەنە.

بەشىنچى، مەۋجۇدىيەتچىلەرنىڭ يېزىقچىلىق ئۇسلۇبى ئاددىي - ساددا، تىلى ئاممىباب. مەۋجۇدىيەتچى يازغۇچىلار ئىپادىلەش ئۇسۇلى، بەدىئىي ماھارەت ۋە

تىل ئىشلىتىش قائارلىق جەھەتلەردە ئەركىن پوزىتسىيە ئارقىلىق ئۆز ئىدىيىسىنى ئىپادىلىگەن، شەكىلۈازلىق، قېلىپبازلىق ۋە قەستەنلىككە قارشى تۇرغان. ئۇلار قەستەن يېڭىلىق يارىتىشقا بېرىلىپ كەتمىگەن، ياكى ئۆز ئالاھىدىلىكىمىزنى گەۋدىلەندۈرىمىز، دەپ بىر يولغا كىرىۋالمىغان. ئۇلار ئەنئەنىۋى بايان شەكلىنى، بۇاسىتە تەسۋىر ئۇسۇلىنى قوللىنىش بىلەن بىرگە، يەنە ۋاقىت بىلەن ئورۇننى ئارىلاشتۇرۇش، ئەركىن ئۇلانما ئوي، سىمۋول، ئىستىئارە قاتارلىق ئۇسۇللارنىمۇ قوبۇل قىلغان. بىراق ئۇلار قەستەن مۇرەككەپلەشتۈرۈۋېتىشتىن ساقلانغان، ھەشەم قوغلاشمىغان، بەلكى ئاددىي - سادىدا تېكست، چۈشىنىشلىك جۈملە ۋە ئاممىباب تىل ئارقىلىق مۇرەككەپ ۋە نازۇك ئەسەرلەرنى يارانغان. بەزىدە ھەتتا كىتابخانلارغا پېرسونازلارنىڭ تۇرمۇشتىن زېرىكىش كەيپىياتىنى ھەقىقىي ھېس قىلدۇرۇش ئۈچۈن، تەپسىلىي مەلۇمات شەكلىدىكى ئۇزۇندىن - ئۇزۇن بايانلارنى بەرگەن.

يۇقىرىقىلار مەۋجۇدىيەتچىلىك ئەدەبىياتىنىڭ ئاساسلىق ئۇسلۇب ئالاھىدىلىكلىرىدىن ئىبارەت. بىراق، شۇنى تەكىتلەش زۆرۈركى، خۇددى «مەۋجۇدىيەتچى» دەپ ئاتالغان پەيلاسوپلار ئوتتۇرىسىدا ناھايىتى نازۇك، ھەتتا بەزىدە ناھايىتى كەسكىن پەرقلەر بولغىنىغا ئوخشاش، «مەۋجۇدىيەتچى» دەپ ئاتالغان يازغۇچىلار ئوتتۇرىسىدىمۇ ناھايىتى چوڭ پەرقلەر بار. ئۇلارنىڭ بەزى ئالاھىدىلىكلىرىنى يېغىنچاقلاش قىيىن. شۇڭا، ئۇلارنىڭ يۇقىرىقى ئورتاق ئالاھىدىلىكلىرىنى بىلىش بىلەن بىرگە، ئۇلارنىڭ ئۆزىگە خاس ئالاھىدىلىكلىرىگە تېخىمۇ دىققەت قىلىش كېرەك.

4. ژان - پائۇل سارتىر

ژان -پائۇل سارتىر (Jean — Paul Sartre , 1905—1980) فرانسىيە-لىك پەيلاسوپ، دراماتورگ، يازغۇچى. ھازىرقى زامان مەدەنىيەت تۇرمۇشىدىكى خەلقئارا مەشھۇر شەخس. فرانسىيە مەۋجۇدىيەتچىلىكىنىڭ رەھبىرى ۋە ئاساسلىق تەشەببۇسچىسى.

ئۇ 1905- يىلى پارىژدا تۇغۇلغان. كىچىك ۋاقتىدىلا دادىسى تۇغقىپ

كېتىپ، بوۋىسى بېقىپ چوڭ قىلغان. 1924- يىلى مەشھۇر پارىژ ئالىي پېداگوگىكا مەكتىپىگە كىرىپ پەلسەپە ئوقۇغان. مۇشۇ مەزگىلدە ئۇ زىمو دې بۇۋا بىلەن تونۇشۇپ سەمىمىي مۇناسىۋەت ئورناتقان. كېيىن ئۇلار ئۆمۈرلۈك ھەمراھلارغا ئايلانغان. 1928- يىلى سارتىر 1- دەرىجىلىك ئەلا نەتىجە بىلەن مەملىكەتلىك ئىمتىھاندا ئوتتۇرا مەكتەپ پەلسەپە ئوقۇتقۇچىلىرىنىڭ لاياقەت دىپلومىغا ئېرىشكەن. 1931- يىلدىن باشلاپ لىئون، پارىژ قاتارلىق جايلاردا پەلسەپە ئوقۇتقۇچىسى بولۇپ ئىشلىگەن.

سارتىر 1933- يىلىدىن 1935- يىلىغىچە گېرمانىيىنىڭ بېرلىن شەھىرىدىكى فرانسىيە ئىنىستىتۇتىدا ئوقۇغان. ئاساسلىقى گېرمانىيىلىك پەيلاسوپ خۇسسېرلدىن زاھىرىيەتشۇناسلىق ئۆگەنگەن ھەمدە مەۋجۇدىيەتچىلىك پەلسەپىسىگە دائىر ئەسەرلەرنى ئوقۇغان. بۇ ئۇنىڭ مەۋجۇدىيەتچىلىك ئىدىيىسىنىڭ شەكىللىنىشىگە زور تەسىر كۆرسەتكەن. 1936- يىلى ئۇ تۇنجى پەلسەپە ئەسىرى «تەسەۋۋۇر» نى ئېلان قىلغان. بۇ ئەسەردە ئۇ ئۆزىنىڭ يېڭىچە پەلسەپىۋى تەپەككۇرى ئارقىلىق ئەنئەنىۋى تېمىلارغا جاۋاب بېرىشكە ئۇرۇنغان. بىراق، ئەمەلىيەتتە خۇسسېرلنىڭ زاھىرىيەتشۇناسلىق پەلسەپىسىنىڭ روشەن تەسىرىنى ئىپادىلىگەن.

مۇشۇ مەزگىلدە ئۇ ئەدەبىي ئىجادىيىتىنى باشلاپ، تۇنجى ئەسىرى «يىرگىنىش» (1938) ناملىق پوۋېستىنى ئېلان قىلغان. بۇ ئەسەر ناھايىتى زور مۇۋەپپەقىيەتكە ئېرىشىپ، ئۇنى مەشھۇر يازغۇچىغا ئايلاندۇرغان. ئارقىدىنلا ئۇ ھېكايىلەر توپلىمى «تام» نى نەشر قىلدۇرغان. بۇ ئىككى كىتابتا ئۇنىڭ مەۋجۇدىيەتچىلىك ئىدىيىسى ئېنىق ئەكس ئەتكەن.

1939- يىلى 2- دۇنيا ئۇرۇشى پارتلىغاندا، سارتىر ھەربىي مەجبۇرىيەتكە ئاتىلانغان. 1940- يىلى 6- ئايدا گېرمانىيە فرانسىيىگە تاجاۋۇز قىلغاندا سارتىر ئەسىرگە چۈشكەن. 1941- يىلى باھاردا قويۇپ بېرىلىپ فرانسىيىگە قايتقان. شۇنىڭدىن كېيىن ئىلگىرى - ئاخىر بولۇپ پارىژدىكى بىرنەچچە ئوتتۇرا مەكتەپتە ئوقۇتقۇچىلىق قىلغان. گېرمانىيە ئارمىيىسى فرانسىيىنى بېسىۋالغان مەزگىلدە، ئۇ يەر ئاستى قارشىلىق كۆرسىتىش ھەرىكەتلىرىگە ئاكتىپ قاتناشقان. 1943- يىلى ئۇ «بارلىق بىلەن يوقلۇق»

ناملىق ئەسەرنى نەشر قىلدۇرۇپ، ئۆزىنىڭ مەۋجۇدىيەتچىلىك ئىدىيىسىنى سىستېمىلىق ۋە ئەتراپلىق شەرھلىگەن. بۇ ئەسەر ئۇنىڭ مەۋجۇدىيەتچىلىك پەلسەپىسىگە ئاساس سالغان. 1943- يىلى ئۇ يەنە «چۈن» ناملىق دراما‌سىنى، 1944- يىلى «مەخپىي ئۆيدە» ناملىق دراما‌سىنى ئېلان قىلغان. 1944- يىلى ئېلان قىلىنغان «تەقىپ» ناملىق يەنە بىر دراما‌سىدىكى «باشقىلار مەن ئۈچۈن دوزاخ» دېگەن سەھنە سۆزى ئەينى چاغدا كىشىلەرنىڭ ئادەت سۆزىگە ئايلانغان.

سارتىر مۇشۇ مەزگىلگە كەلگىچە يازغان پەلسەپە ئەسەرلىرىدە شەخسىي ئەركىنلىك ۋە ئىنسانىيەتنىڭ ئىززەت - ئابرۇيىغا بولغان مۇئەييەنلەشتۈرۈشنى تاماملىغاندىن كېيىن، دىققىتىنى ئىجتىمائىي مەسئۇلىيەتكە ئاغدۇرغان. كۆپ يىللاردىن بۇيان ئىزچىل ھالدا نامراتلارغا كۆڭۈل بۆلگەن ۋە ھوقۇقىدىن مەھرۇم قالغۇچىلارغا ھېسداشلىق قىلغان. 1946- يىلى نەشر قىلىنغان «مەۋجۇدىيەتچىلىك بىر خىل ھېۋمانىزمدۇر» ناملىق كىتابىدا، ئەركىنلىك ئىنسانىيەتنىڭ كۈرەش قورالىغا ئايلانغان، ئۇ ئىجتىمائىي مەسئۇلىيەت تۇيغۇسىدىن دېرەك بەرگەن. بۇ ئەسەردە ئۇ ئۆزىنىڭ بۇرۇن ئوتتۇرىغا قويغان ھەر خىل مەۋجۇدىيەتچىلىك ئۇقۇملىرىنى يېڭىچە شەرھلىگەن.

1945- يىلى سارتىر «ئەركىنلىك يولى» ناملىق رومانىنىڭ «ئىش ئۇقىدىغان چاغ» ۋە «كېچىكىش» قاتارلىق ئالدىنقى ئىككى تومىنى نەشر قىلدۇرغان. ئارقىدىنلا «ئۆلۈمدىن باشقا يول يوق» (1946)، «ھۆرمەتكە سازاۋەر پاھىشە» (1946) قاتارلىق ئىككى دراما‌سىنى ئېلان قىلغان.

1947- يىلى ئۇ «ھازىرقى زامان» ژۇرنىلىدا شۇنىڭدىن بۇرۇن ئېلان قىلغان ماقالىلىرىنى توپلاپ «ھەرخىل ئەھۋاللار» دېگەن نامدا نەشر قىلدۇرغان. بۇ توپلامدىكى ماقالىلارنىڭ كۆپىدە ئۇنىڭ «ئىجتىمائىي مەسئۇلىيەت» ئىدىيىسىنى ئاساس قىلغان «ئارىلىشىش ئەدەبىياتى» تەشەببۇسى شەرھلەنگەن بولۇپ، سارتىر ئەدەبىي ئىجادىيەت ئىجتىمائىي، سىياسىي مەسىلىلەرگە كۆڭۈل بۆلۈشى كېرەك، ئەدەبىي ئىجادىيەت بىلەن ئىجتىمائىي مۇھىت ئايرىلمايدۇ، يازغۇچىلار ئۆز ئەسەرلىرى ۋە ئەمەلىيەتى ئارقىلىق مەۋجۇت جەمئىيەتنىڭ تەرەققىياتىغا تۈرتكە بولۇشى، ئاكتىپ ئارىلىشىش

پوزىتسىيىسسىده بولۇشى كېرەك. دېگەن كۆز قاراشلىرىنى ئوتتۇرىغا قويغان. شۇ يىلى ئۇ يەنە نەزەرىيەۋى ئەسەر «بودىلىر» نى ئېلان قىلغان.

شۇنىڭدىن كېيىن ئۇ «پاسكىنا قول» (1948) ناملىق دراماسىنى ۋە «ئاجايىپ مۇرەككەپ» ناملىق كىنو سىناريىسىنى ئېلان قىلغان. ئۇنىڭ «ئەركىنلىك يولى» ناملىق رومانىنىڭ 3- تومى «قەلبىنىڭ ئۆلۈمى» 1949- يىلى نەشر قىلىنغان. سارتىر ئەسلىدە بۇ رومانىنىڭ 4- تومى «ئەڭ ئاخىرقى پۇرسەت» نى يېزىشنى پىلانلىغان، بىراق يېزىپ بولالمىغان. ئۇ يەنە «شەيتان بىلەن خۇدا» (1951)، «نىكراسوۋ» (1955) قاتارلىق دراملارنى يازغان.

2- دۇنيا ئۇرۇشىدىن كېيىن، سارتىر فرانسىيەدىكى سىياسىي پائالىيەتلەرگە ئاكتىپ قاتناشقان ھەمدە سوۋېت ئىتتىپاقىنى ئوچۇق - ئاشكارا ماختىغان. 1954- يىلى سوۋېت ئىتتىپاقى، سكاندىنوۋىيە، ئافرىقا، ئامېرىكا، كۇبا قاتارلىق جايلارنى، 1955- يىلى 9- ئايدا جۇڭگونى زىيارەت قىلغان. 1952- يىلىدىن 1956- يىلىغىچە سارتىر ئۆزىنى فرانسىيە كومپارتىيىسىنىڭ «سەپدىشى» دەپ يۈرگەن. بىراق 1956- يىلىدىكى ۋېنگىرىيە ۋەقەسىدىن كېيىن، فرانسىيە كومپارتىيىسى بىلەن ئادا - جۇدا بولغان. مۇشۇ مەزگىلدە ئۇ «سانت - رېنې: شاللاق ئوبراز ۋە شېھىت» (1952) ناملىق مۇھاكىمە ئەسىرىنى يازغان ھەمدە «ھېنرى مارتىن ۋەقەسى» (1953) ناملىق سىياسىي ئەسىرىنى تۈزگەن.

1960- يىلى سارتىر ئۆزىنىڭ مەۋجۇدىيەتچىلىك پەلسەپىسى شەرھىلەنگەن ئەسەر «دىئالېكتىك ئەقىلگە تەنقىد» نى ئېلان قىلغان. بۇ پەلسەپىۋى ئەسەردە سارتىر گەرچە ماركسىزمنى ياقىلىغان بولسىمۇ، ئەمما ماركسىزمنى ئۆز مەيدانى بويىچە چۈشەنگەن. بەزىلەرنىڭ قارىشىچە، سارتىر مەۋجۇدىيەتچىلىك ئارقىلىق ماركسىزمنى «تولۇقلىمىغان»، بەلكى ماركسىزمنى مەۋجۇدىيەتچىلىككە «تەۋە قىلماقچى بولغان». بۇ ئەسەرنىڭ نەشر قىلىنىشى فرانسىيە كومپارتىيىسىدىكى بەزى رەھبەرلەرنىڭ كۆچلۈك تەنقىدىگە ئۇچرىغان. بىراق، شۇنداق دېيىشكە بولىدۇكى، سارتىر رېئال ھالەتكە بولغان كۆچلۈك نارازىلىقى ۋە ئۆنى ئۆزگەرتىش ئىدىيىسى تۈپەيلىدىن ماركسىزم ئەقىدىسىدىكى سوتسىيالىزمغا ئەمەس، بەلكى كوممۇنىزمغا قىزىققان، شۇڭا نۆۋەتتە

كومپارتىيە بىلەن ھەمكارلىشىش زۆرۈر دەپ قارىغان. بىراق، ئۇنىڭ سىياسىي خاھىشى بۇنىڭغا يار بەرمىگەن.

1960- يىلىدىن كېيىن، سارترې ئانچە - مۇنچە ئوبزور يازغاندىن سىرت، ئاساسلىقى ئىجتىمائىي - سىياسىي پائالىيەتلەرگە بېرىلگەن. 1964- يىلى «سۆز» ناملىق ئەسلىمىسىنى نەشر قىلدۇرغان. بۇ ئەسەردە ئۇ ئۆزىنىڭ بالىلىق تۇرمۇشىنى ۋە يېتىلىش جەريانىنى ئەسلىگەن ھەمدە ئەدەبىي ئىجادىيەت بىلەن شۇغۇللىنىش ئەھۋالىغا قارىتا دەسلەپكى قەدەمدە خۇلاسە چىقارغان. ئۇ ئۆزىنىڭ يېزىقچىلىققا پاسسىپ كىرىشكەنلىكىنى، گەرچە يېزىقچىلىقتىن رازى بولمىسىمۇ، بىراق ئۇنىڭدىن قۇتۇلۇشقا ئامالسىزلىقىنى ئېتىراپ قىلغان. ۋەھالەنكى سارترې ئاچارچىلىق ۋە ئۆلۈم توختىماي يۈز بېرىپ تۇرىدىغان بۇ دۇنيادا پەقەت تۇرمۇشقا بۇۋاستە كىرىشكەندىلا ، رېئاللىق ئوتتۇرىغا قويغان مەسىلىلەرنى ئايدىڭلاشتۇرغىلى بولىدۇ، دەپ قارىغان.

1964- يىلى ئۇ نوبېل ئەدەبىيات مۇكاپاتىغا ئېرىشكەن. بىراق، ئۇ مۇكاپات ئېلىشنى رەت قىلغان. بۇ ھەقتە ئۇ مۇنداق دېگەن: «ئەزەلدىن ھۆكۈمەت تەرەپتىن كەلگەن ھەر قانداق شان - شەرەپنى رەت قىلىمەن» ، بۇ مۇكاپات «ئوبيېكتىپ جەھەتتە غەربنىڭ يازغۇچىلىرىغا ۋە شەرقنىڭ ئاسىيلىرىغا قالدۇرۇلغان شان - شەرەپ» ، ئەگەر مەن ئۇنى قوبۇل قىلسام «بەلكىم سېتىۋېلىنغان بولۇپ قېلىشىم مۇمكىن» .

1966- يىلى سارترې ئەنگلىيىلىك مەشھۇر مۇتەپەككۇر، پەيلاسوپ بېرتراند رۇسسېل تەشكىللىگەن ۋېيېتنام ئۇرۇشى «سوتى» غا قاتناشقان. 1967- يىلى مۇشۇ سوتنىڭ باشلىقى سۈپىتىدە ئامېرىكىنىڭ ئۇرۇش جىنايىتى ئۈستىدىن چىقىرىغان «ھۆكۈمنامە» نى يېزىپ چىققان. 1968- يىلى 5- ئايدا پارىژدا ئوقۇغۇچىلار ھەرىكىتى يۈز بەرگەن. سارترې بۇ ھەرىكەتنى قوللايدىغانلىقىنى بىلدۈرۈش بىلەن بىرگە، ھەر خىل يېغىلىشلارغا ئاكتىپ قاتناشقان. شۇ يىلى ئۇ يەنە سوۋېت ئىتتىپاقىنىڭ چېخسلوۋاكىيىگە تاجاۋۇز قىلغانلىقىغا نارازىلىق بىلدۈرگەن.

70- يىللارنىڭ باشلىرىدا، سارتربنىڭ كۆز ئاغرىقى ئېغىرلاشقان. 1960- يىلىدىن 1971- يىلىغىچە يازغان چوڭ ھەجىملىك ئەسەر «فلوبېر» نىڭ

ئالدىنقى ئىككى تومى 1971- يىلى نەشر قىلىنغان. 1972- يىلى 3- تومى نەشر قىلىنغان. بۇ ئەسەردە ئۇ كىتابخانىلارنى فلوبېر توغرىسىدىكى مۇكەممەل بىر تەرجىمھال بىلەن تەمىنلىمەكچى بولغان. شۇنىڭدىن كېيىن ئۇ ئاساسەن يېزىقچىلىقتىن قالغان. ئۇنىڭ ئىدىيىلىرى ۋە كۆز قاراشلىرى زىيارەت قىلىش، سۆھبەتلىشىش قاتارلىق شەكىللەر ئارقىلىق رەتلەپ نەشر قىلىنغان ياكى ھەر خىل گېزىت - ژۇرناللاردا ئېلان قىلىنغان. بۇلارنىڭ كۆپى سىياسىي ۋە ئىجتىمائىي مەسىلىلەرگە چېتىلىدىغان مەزمۇنلار بولۇپ، ئۇلارنىڭ توپلاپ كىتاپ قىلىنغانلىرى: «ئىسيان كۆتۈرۈش يوللۇق» (1974)، «ھەرخىل ئەھۋاللار» (8-، 9- ۋە 10- توملىرى، 1972 ـ 1976)، «يەتمىش ياشلىق پورترېتىم» (1975) قاتارلىقلار. 1975- يىلىدىن كېيىن ئۇنىڭ كۆزى كۆرمەس بولۇپ قالغان. بىراق ئۇ يەنىلا فرانسىيىدىكى ۋە دۇنيادىكى زور سىياسىي - ئىجتىمائىي مەسىلىلەرگە دىققەت قىلىپ تۇرغان.

1980- يىلى 4- ئاينىڭ 15- كۈنى سارترې ژاپات بولغان. ئۇنىڭ ئۆلۈم خەۋىرى تارقالغاندىن كېيىن، فرانسىيىدە ۋە پۈتكۈل دۇنيادا غايەت زور زىلزىلە پەيدا قىلغان. دۇنيادىكى ھەر قايسى چوڭ گېزىت - ژۇرناللار ئۇنىڭ مۇسىبەت خەۋىرىنى باسقان ۋە ئۇنىڭ ھاياتىنى تونۇشتۇرىدىغان ماقالىلارنى ئېلان قىلغان. دۇنيادىكى نۇرغۇن مەشھۇر يازغۇچى ۋە ئوبزورچىلار ماقالە يېزىپ، ئۇنىڭ ژاپاتىدىن ئەپسۇسلانغان ھەمدە ئۇنىڭ ئەسەرلىرىگە ۋە ھاياتىغا يۇقىرى باھا بەرگەن. گېرمانىيە مۇنداق دېگەن: «سارترې ھازىرقى زامان ئادەملىرىدىكى غېرىبلىق كەيپىياتىنى تەسۋىرلەپ، غەربىي گېرمانىيە ياش زىيالىيلىرىنىڭ روھىي ھالىتىنى ئەكس ئەتتۈرگەنىدى»؛ ئىتالىيە مۇنداق دېگەن: سارترې ئوتتۇرىغا قويغان شەخس بىلەن جەمئىيەتنىڭ مۇناسىۋىتى مەسىلىسى بۈگۈنكى ئىتالىيە بىلىم ساھەسىدە يەنىلا رېئال ئەھمىيەتكە ئىگە؛ ياپونىيە مۇنداق دېگەن: مەيلى ئىدىيە ياكى ئەدەبىيات جەھەتتە بولسۇن، ئۇرۇشتىن كېيىنكى ياپونىيە بىلىم ساھەسىگە سارترېدىن بەكرەك تەسىر كۆرسەتكەن يەنە بىر چەت ئەل يازغۇچىسىنى تاپقىلى بولمايدۇ؛ ئامېرىكىنىڭ سارترېغا بەرگەن باھاسى تېخىمۇ يۇكسەك بولغان. سارترېنىڭ «يىرگىنىش» ناملىق ئەسىرى ئامېرىكا ئالىي مەكتەپلىرىنىڭ ئەدەبىيات دەرسلىكىدىكى كلاسسىك ئەسەرلەر قاتارىغا تىزىلغان.

ئۇنىڭ «تەقدىم» ، «پاسكىنا قول» قاتارلىق دراملىرى ئامېرىكا سەھنىلىرىدە كوزىر نومۇرلارغا ئايلانغان. ئۇنىڭ «ئەدەبىيات دېگەن نېمە؟» ، «سۆز» قاتارلىق ئەسەرلىرىنىڭ ئامېرىكىدىكى ئوقۇرمەنلىرى سان ـ ساناقسىز بولۇشتەك دەرىجىگە يەتكەن.

1980ـ يىلى 4ـ ئاينىڭ 19ـ كۈنى چۈشتىن كېيىن، پارىژدا سارترنىڭ ئۇچۇن دەپنە مۇراسىمى ئۆتكۈزۈلگەن. مۇراسىم گەرچە سارترنىڭ ۋەسىيىتى بويىچە ئاددىي ئۆتكۈزۈلگەن بولسىمۇ، بىراق مىڭلىغان ـ تۈمەنلىگەن پارىژ ئاھالىسى كوچىلارغا يوپۇرۇلۇپ چىقىپ، بۇ يازغۇچىنى ئۇزاتقان. مېيىت ئۇزاتقۇچىلارنىڭ قوشۇنى ئۇچ كىلومېتىرغا يەتكەن. بۇ بەلكىم مەشھۇر يازغۇچى ھيۇگونىڭ ۋاپاتىدىن كېيىنكى ئەڭ داغدۇغىلىق دەپنە مۇراسىمى بولۇشى مۇمكىن.

«يىرگىنىش» سارترنىڭ تۇنجى پوۋېستى بولۇپ، كۇندىلىك خاتىرە شەكلىدە يېزىلغان. ئەسەر ئانتونا لوكانتىن ئىسىملىك باش پېرسوناژنىڭ 1ـ شەخس تىلى بىلەن بايان قىلىنغان. ئۇ ئوتتۇرا ياۋروپا، شىمالىي ئافرىقا، يىراق شەرق قاتارلىق جايلاردا ساياھەت قىلىپ قايتىپ كەلگەندىن كېيىن، بۇۋېل شەھىرىدە ئولتۇراقلىشىپ، شۇ يەردە بىر تارىخىي شەخسنىڭ تارىخىي ماتېرىياللىرى توغرىسىدىكى تەتقىقاتىنى تاماملىماقچى بولىدۇ. بىراق ئۇنىڭدا تۇيۇقسىز بارلىق نەرسىدىن يىرگىنىش تۇيغۇسى پەيدا بولۇپ قېلىپ، ئاخىر تەتقىقاتىنى تاشلاپ، بۇ شەھەردىن ئايرىلىدۇ. ئاپتورنىڭ تاپشۇرۇشىچە، لوكانتىننىڭ بۇۋېل شەھىرىدىن ئايرىلىشىدىكى ۋە تارىخىي تەرجىمھال يېزىشتىن ۋاز كېچىشىدىكى سەۋەب ئۇنىڭ بارلىق نەرسىلەردىن يىرگىنىپ، «كۆڭلى ئېلىشقانلىقى» دىن بولغان. بۇ يەردىكى «كۆڭۈل ئېلىشىش» ھەرگىزمۇ فىزىئولوگىيىلىك ئالامەت ئەمەس، بەلكى پسىخىكىلىق تۇيغۇ بولۇپ، تاشقى دۇنيانىڭ ئادەمگە بەرگەن تەسىراتى تۇپەيلىدىن شەكىللەنگەن يىرگىنىش كەيپىياتى يەنى «بىمەنە دۇنيانىڭ ئادەمدە قوزغىغان ئىنكاسى» دىن ئىبارەت. دېمەك، بۇ خاتىرە شەكلىدە يېزىلغان ئەسەردە لوكانتىننىڭ يەنى بىر مەۋجۇدىيەتچىنىڭ ئۆز ئەتراپىدىكى دۇنيا بىلەن بولغان مۇناسىۋىتىدىن شەكىللەنگەن پسىخىك تەجرىبىسى خاتىرىلەنگەن. بىر كۈنى لوكانتىن بىر

تۇخۇمسمان تاشنى ئېلىپ سۇغا ئېتىپ سەكرىتىپ ئويىنىماقچى بولىدۇ، دەل مۇشۇ چاغدا ئۇنىڭ كۆڭلى تۇنجى قېتىم ئېلىشىدۇ. ئۇ «ۋۇجۇددا مەلۇم ئۆزگىرىشىنىڭ بولغانلىقىنى» ھېس قىلىدۇ. بىراق، زادى ئۆزىنىڭ ياكى تاشقى دۇنيادىكى شەيئىلەرنىڭ ئۆزگەرگەنلىكىگە قارىتا ئېنىق بىر نەرسە دېيەلمەيدۇ، ئۇ بىمەنە دۇنياغا بولغان «چوڭقۇر يىرگىنىش» تۇيغۇسى ئىچىگە كىرىپ قالىدۇ. رېئاللىقتىن يىرگىنىش تۇيغۇسى، بىلەلمەسلىك تۇيغۇسى، ۋەھىمە تۇيغۇسى، تېخىرقاش تۇيغۇسى، تۇرمۇشتىن ياتسىراش تۇيغۇسى ھەمدە كۆچلۈك يالغۇزلۇق تۇيغۇسى ئۇنى چىرمىۋالىدۇ. بارلىق نەرسىلەر ئۇنىڭدا گۇمان ۋە ۋەھىمە قوزغايدۇ. ئۇ مېھمانخانىدا، كۇتۇپخانىدا، قەھۋەخانىدا، شۇنداقلا ئۆزى بارغانلا جايدا دائىم قاتتىق يالغۇزلۇق ھېس قىلىدۇ. ھەممە نەرسە ئۇنى يىرگەندۈرىدۇ، كۆڭلىنى ئېلىشتۇرىدۇ. ئۇ بۇنىڭ سەۋەبىنى بىلمەكچى بولىدۇ، بىراق ھەرقانچە قىلىپمۇ تاپالمايدۇ. ئۇنىڭدىكى يىرگىنىش تۇيغۇسى كۈنسېرى ئېغىرلىشىدۇ. ئاخىر بىر كۈنى ئۇ «كۆڭلى ئېلىشىش» نىڭ سەۋەبىنى ئاڭقىرىپ يېتىدۇ: «مەۋجۇدىيەتنىڭ ھېچقانداق زۆرۈرىيىتى يوق. مەۋجۇدىيەت دەل ئاشۇ يەردە، بۇ ناھايىتى ئېنىق. مەۋجۇت نەرسىلەر كۆرۈنۈپ تۇرۇپتۇ. ئۇلار بىر - بىرى بىلەن قوغلىشىپ، بىر - بىرى بىلەن ئوچرىشىپ تۇرىدۇ، بىراق كىشىلەر ئۇلارنى مەڭگۈ چۈشەندۈرەلمەيدۇ ... بۇ باغچا، بۇ شەھەر، مەن ئۆزۈم، شۇنداقلا بارلىق نەرسىلەرنىڭ ھەممىسى سېنىڭ كۆز ئالدىڭغا لەيلەپ چىقىدۇ، شۇنىڭ بىلەن سېنىڭ ھۆ قىلغۇڭ كېلىدۇ. مانا بۇ يىرگىنىش». ئۇ يەنە مۇنداق دەيدۇ: «مەن چۈشەندىم، مەۋجۇدىيەتنىڭ سەۋەبسىزلىكى، يىرگىنىشنىڭ سەۋەبىنى، پۈتكۈل ھاياتمنىڭ سەۋەبىنى چۈشەندىم. ئەمەلىيەتتە مېنىڭ چۈشەنگەنلىرىمنى ۋە بارلىق ئىشلارنىڭ ھەممىسىنى بىمەنىلىك دېگەن بۇ تۈپ نەرسىگە يېغىنچاقلاشقا بولىدۇ ... مەن بىمەنىلىكنىڭ مۇتلەقلىقىنى مۇئەييەنلەشتۇرۇشۇم كېرەك». لوكانتىن: «مەۋجۇت — دۇنيا مەۋجۇت —» دەپ ختتاب قىلىدۇ ھەمدە: «دۇنيانىڭ مەۋجۇت ئىكەنلىكىنى بىلدىم، پەقەت شۇنىلا بىلدىم» دەيدۇ. بۇ خىل مەۋجۇدىيەتنىڭ ھېچقانداق سەۋەبى يوق، ئۇ مۇقەررەر ئەمەس، بەلكى تاسادىپىي، شۇڭا ئۇنى چۈشەنگىلى بولمايدۇ. دېمەك، شەيئىلەرنىڭ مەۋجۇتلۇقىدىكى تاسادىپىيلىق بىمەنىلىكنى كەلتۈرۈپ چىقىرىدۇ.

ئۇ بۇ دۇنيانىڭ رەزىل ۋە بىمەنىلىكىنى ھېس قىلىدۇ. يەنە بىر تەرەپتىن، لوكانتىن بۇ دۇنيادىكى كىشىلەرنىڭ بىخۇد، تەپسە تەۋرىمەس، چۈشكۈن، گاراڭ ئىكەنلىكىنى ھېس قىلىدۇ. دۇنيانىڭ چۈشىنىكسىزلىكى ئۇنىڭغا يالغۇز دۇنيانىڭ بىمەنىلىكىنىلا ھېس قىلدۇرۇپ قالماي، بەلكى يەنە تۇرمۇشنىڭمۇ قىلچە ئەھمىيەتسىز ئىكەنلىكىنى ھېس قىلدۇرىدۇ. ئۇ مۇنداق دەيدۇ: «بىز ھەممىمىز بۇ يەردە يەپ - ئىچىپ ئۆزىمىزنىڭ قىممەتلىك ھاياتىمىزنى قامدايمىز. ئەمەلىيەتتە بىزنىڭ ھېچقانداق ياشاش ئاساسىمىز يوق، قىلچىلىكمۇ يوق»، ئادەم پەقەتلا «بىر دۆۋە يۇمشاق ۋە غەلىتە شەكىللىك گەۋدىدىنلا ئىبارەت. ئۇ قالايمىقانلىق ۋە يالىڭاچلىق — بىر خىل قورقۇنچلۇق پەسكەش يالىڭاچلىقتىنلا ئىبارەت»، «بارلىق ھايات ئادەملەرنىڭ ھەممىسى ھېچقانداق سەۋەبسىزلا پەيدا بولىدۇ، سۆرەلمىلىك بىلەن داۋاملىشىدۇ، تاسادىپىي ھالدا ئۆلۈپ كېتىدۇ». بىراق، لوكانتىن ئۇچۇن «ھەممە نەرسە ئارتۇقچە، بىھۇدە»، ئۇنىڭ «ئۆزىمۇ بىھۇدە». شۇڭا، ئۇ زېرىكىشلىك دۇنيانىڭ چوڭقۇر بۇرۇقتۇرمىلىقىنى، «بارلىق ئۇمىدنىڭ كۆپۈككە ئايلىنىدىغان» لىقىنى ھېس قىلىدۇ، ئۇ مەۋجۇدىيەت ئارتۇقچە، ئىنتايىن تېتىقسىز دەپ قارايدۇ. «سەن مۇشۇ نۇقتىنى تونۇپ يەتسەڭلا، جەمئىيەت سېنىڭ قۇسقۇڭنى كەلتۈرىدۇ. بېشىڭنى قايدۇرىدۇ. مانا بۇ يىرگىنىش». لوكانتىن ئاخىر بۇنى چۈشىنىپ يېتىدۇ. بىراق ئۇنىڭدىكى يالغۇزلۇق، قايغۇ ۋە يىرگىنىش ئازايمايدۇ. ئۇنىڭ ئۇستىگە «كۆڭۈل ئېلىشىش» خۇددى سايىگە ئوخشاش ئۇنىڭغا مەھكەم ئەگىشىدۇ، ئۇ ھەر قانچە قىلىپمۇ ئادەمنىڭ كۆڭلىنى ئېلىشتۇرىدىغان مەۋجۇدىيەتتىن قۇتۇلالمايدۇ. ئۇ ئەتراپتىكى شەيئىلەرنىڭ مەۋجۇدىيەت ئىكەنلىكىنى، مەۋجۇدىيەتنىڭ دەل ئاشۇ يىرگىنىش ئىكەنلىكىنى ھېس قىلىدۇ. مەۋجۇدىيەتچىلىك پەلسەپىسىنىڭ قارىشىچە، ئۆزلۈك چوقۇم ئوبيېكتىپ مەۋجۇدىيەتلەرگە ئۇچراشقاندىلا ئاندىن ئۆزىنىڭ مەۋجۇدىيىتىنى ھېس قىلالايدۇ، شۇڭا لوكانتىن يىرگىنىش «دەل مەن»، يىرگىنىش «مېنىڭ مەۋجۇتلۇق شەكلىم» دەيدۇ. ئۇ قايتا - قايتا ئازابلىق ئويلىنىشتىن كېيىن، ئاخىر ئۆزىنىڭ يېزىقچىلىق پىلانىنى توختىتىپ، باشقا ئىش بىلەن شۇغۇللىنىش قارارىغا كېلىدۇ. ئۇ «سەنئەت

ئىجادىيىتى» ئارقىلىق ياكى «كىشىلەرنى ئۆز مەۋجۇدىيىتىدىن نومۇس قىلدۇرىدىغان ئەسەرلەرنى يېزىش» ئارقىلىق بۇ بىمەنە دۇنيادىن ۋە ئارتۇقچە ھاياتتىن قۇتۇلماقچى ياكى ھالقىماقچى بولىدۇ. يېغىنچاقلىغاندا، لوكاتتىن بۇ ئەسەردە بىزگە مۇنداق دەيدۇ: دۇنيا بىمەنە، ھايات ئازابلىق، ياشاشنىڭ ھېچقانداق ئەھمىيىتى يوق. چىقىش يولى باشقا بىر دۇنيادا، يەنى تەسەۋۋۇر ۋە سەنئەت دۇنياسىدا.

تىل جەھەتتە، بۇ ئەسەر كۇندىلىك خاتىرە شەكلىدە يېزىلغان بولۇپ، تىلى ئاممىباب، تۇرمۇشقا يېقىن، سۆزتىزىنىڭ راۋاجى تۆز، بىراق، باش پېرسوناژنىڭ بەزى پىسخىك پائالىيەتلىرى پۈتۈنلەي پەلسەپىۋى تەپەككۇرغا ئوخشاپ كېتىدۇ. خېلى كۆپ بۆلەكلەردىكى تەسۋىرلەردە كۆپلىگەن مەخسۇس پەلسەپە ئاتالغۇلىرى قوللىنىپلا قالماي، بەلكى تېكست جەھەتتىمۇ زىچ لوگىكىلىق تەپەككۇر ئۇسۇلى ئىشلىتىلگەن. پىسخىك تەسۋىرلەردە يەنە «ئاڭ ئېقىنى» ئۇسلۇبىغا ئوخشاش يېزىقچىلىق خاھىشى گەۋدىلەنگەن.

«تام» (1939) سارتىرنىڭ «يىرگىنىش» ناملىق پوۋېستىدىن كېيىن نەشر قىلىنغان مۇھىم ھېكايىلەر توپلىمى، بۇ توپلامدىكى «تام» ناملىق ھېكايىدە سارتىرنىڭ مەۋجۇدىيەتچىلىك توغرىسىدىكى دەسلەپكى ئىزدىنىشلىرىنىڭ بىرى بولغان «ئۆلۈمگە يۈزلىنىش» تېمىسى ئەكس ئەتكەن. بۇ ھېكايىدە 2- دۇنيا ئۇرۇشىنىڭ ھارپىسىدىكى ئىسپانىيە ئىچكى ئۇرۇشى ئارقا كۆرۈنۈش قىلىنغان. ئەسەر باش پېرسوناژ ئىپتىئەيتانىڭ تىلى بىلەن يېزىلغان. فاشىستىك فرانكو (Francisco Franco, 1892—1975) ھۆكۈمىتىگە قارشى ئانارخىزمچى ئىپتىئەيتا ۋە باشقا ئىككى كىشى فاشىستلارنىڭ قولغا ئېلىشى بىلەن تۇرمىدىكى بىر كامىرغا قامىلىدۇ. فاشىستلار ئىپتىئەيتادىن ئۇنىڭ سەپدىشى گىرسنىڭ نەگە يوشۇرۇنغانلىقىنى سورايدۇ، بىراق ئۇ دېمەيدۇ. بۇ ئۇچىيلەننى ساقچىلار مۇنداقلا سوراق قىلغاندىن كېيىن، ئۆلۈمگە ھۆكۈم قىلىدۇ ھەمدە ئەتىسى تاڭ سەھەردە ئىجرا قىلىدىغانلىقىنى ئۇقتۇرىدۇ. ئۇلار بۇنىڭدىن قانىتىق ۋەھىمىگە چۈشىدۇ ۋە ئازابلىنىدۇ. ئۇزاق ئۆتمەي، ببلگىسىلىك بىر فاشىست دوختۇر ئۇلار يانغان كامىرغا كىرىپ، ئۇلار ئۇچۇن «خىزمەت قىلماقچى» بولىدۇ، ھەمدە: «مەن سىلەرنىڭ مۇشۇ بىر نەچچە سائەت ئىچىدىكى روھىي

ئازابىڭلارنى كۆچۈمنىڭ باربىچە يەڭگىللىتىمەن» دەيدۇ. بىراق ئۇلار ئۇنىڭغا پەرۋا قىلمايدۇ، ئۇنى مەسخىرە قىلىدۇ. باش پىرسوناژ ئىپتىدائىيلا ئۇنىڭ كېلىشتىكى مەقسىتىنى چۈشىنىدۇ: «مەن ئۇنىڭ بۇ يەرگە كېلىشتىكى مەقسىتىنى بىلىمەن؛ ئۇ بىزنىڭ نېمە ئويلاۋاتقانلىقىمىزغا قىزىقمايدۇ؛ ئۇنىڭ بۇ يەرگە كېلىشتىكى مەقسىتى بىزنىڭ تېنىمىزنى كۆزىتىش، ئۇلۇم تۇپەيلىدىن تىرىك تۇرۇپ قېينىلىۋاتقان ۋۇجۇدىمىزنى كۆزىتىش». ھېلىقى ئىككى ئادەمنىڭ بىرى ئۆزىمۇ سەزمىگەن ھالدا ئىشتىنىغا سىيىۋېتىدۇ. ياشراق يەنە بىرى توختىماي جىددىيلىشىپ، ئۇلۇمنى ئويلاپ ئەمەس، بەلكى «ئۆزىگە ئىچ ئاغرىتىپ»: «مېنىڭ ئۆلگۈم يوق» دەپ يىغلاپ كېتىدۇ. بىراق، ئىپتىدائىيلا ئۇلاردىن يىرگىنىدۇ. شۇنداقلا ئەمدى ھەممە نەرسىنىڭ ئاياغلاشقانلىقىنى، ھېچنېمىنىڭ ئەھمىيىتى قالمىغانلىقى ھېس قىلىپ، تەمكىن ھالدا ئۇلۇمنى كۈتىدۇ: «مەن نەقەدەر قىزغىنلىق بىلەن بەختنى، ئاياللارنى ۋە ئەركىنلىكنى قوغلاشتىم - ھە! مەن نېمىشقا بۇنداق قىلىمەن؟ چۈنكى مەن ئىسپانىيىنى ئەركىنلىككە ئېرىشتۇرۇشنى ئويلىغان ... ئانارخىزم ھەرىكىتىگە قاتناشقان، ئاممىۋى يىغىلىشتا نۇتۇق سۆزلىگەن؛ مەن بۇلارغا ناھايىتى ئەستايىدىل مۇئامىلە قىلغان، خۇددى مەن مەڭگۈ ئۆلمەيدىغاندەك». «مەن ۋاقىتنىڭ ھەممىسىنى قانداق قىلغاندا ئەبەدىيلىككە ئېرىشكىلى بولىدىغانلىقىنى پىلانلاشقا سەرپ قىلدىم، مەن ھېچنېمىنى چۈشەنمىدىم؛ ئەمدى مەن قىيالمايدىغان نەرسە يوق. مېنى جەلپ قىلىدىغان نەرسىلەر ئەسلىدىنلا ئاز ئىدى...». ھېلىقى دوختۇر ئۇلاردىن ئۆلۈم ئالدىدا ئۆزلىرى سۆيىدىغان كىشىلەرگە قالدۇرىدىغان خەت ياكى يالدامىلارنىڭ بار - يوقلۇقىنى سورايدۇ، بىراق ئۇلار بۇنىڭغىمۇ پەرۋا قىلمايدۇ. ئىپتىدائىيتا ئۆز سۆيگىنى كانچاغا خەت قالدۇرۇشنى رەت قىلىدۇ، چۈنكى ئۇ ئۆزىنى ئاللىقاچان «ئۆلگەن» ، «مەن تەنھا» دەپ ئويلايدۇ. ئۇنىڭغا ھەممە نەرسىنىڭ ئەھمىيىتى قالمايدۇ: «مەن ھازىرقى ئەھۋالدا تۇرغاندا، ئەگەر بىرەرسى كىرىپ، تىنچ - ئامان قايتىشىمغا بولىدىغانلىقىنى، كىشىلەرنىڭ مېنىڭ ھاياتىمغا كاپالەتلىك قىلىدىغانلىقىنى ئۇقتۇرسىمۇ، يەنىلا سوغۇق مۇئامىلىدە بولىمەن، چۈنكى بىر ئادەم مەڭگۈ ئۆلمەسلىك خام خىيالىدىن قۇرۇق قالغاندىن كېيىن، بىر نەچچە سائەت ساقلاش بىلەن بىر نەچچە يىل

ساقلاشنىڭ ھېچقانداق پەرقى قالمايدۇ ... (مېنىڭ تېنىم) ئەمدى ئۆزۈمنىڭ ئەمەس؛ ئۇ ئۆزى تىترەۋاتىدۇ، ئۆزى تەرلەۋاتىدۇ، مەن ئەمدى ئۇنىڭ تونۇمايمەن» . تاڭ سەھەردە فاشىستلار ھېلىقى ئىككى مەھبۇسنى ئېلىپ چىقىپ ئېتىپ تاشلايدۇ، بىراق ئىپتىدائىيتا بىرەم يالغۇز قالدۇرۇلغاندىن كېيىن، ئېلىپ چىقىلىپ يەنە سوراق قىلىنىدۇ. سوراقچىلار ئۇنىڭغا ئەگەر گىرىنىڭ نەدىلىكىنى دەپ بەرسە، ھايات قالىدىغانلىقىنى ئېيتىدۇ ھەمدە ئۇنىڭغا 15 مىنۇت ئويلىنىش ۋاقتى بېرىدۇ. ئۇ گىرىنىڭ نەدىلىكىنى بىلەتتى. گىرس ئۆزىنىڭ بىر تۇغقىنىنىڭ ئۆيىگە يوشۇرۇنغانىدى. ئۇيەر شەھەردىن تۆت كىلومېتىر كېلەتتى. بىراق، ئىپتىدائىيتا ئەڭ ئاخىرقى پۇرسەت ئالدىدىمۇ قىلچە ئىككىلەنمەيدۇ: «مەن ئۆلسەممۇ گىرىنى ساتمايمەن. نېمىشقا؟ مەن ئەمدى رېمون گىرىنى ياخشى كۆرمەيمەن. مېنىڭ ئۇنىڭغا بولغان دوستلۇقۇم تاڭ ئېتىشتىن بىر چارەك بۇرۇن كانچاغا بولغان مۇھەببىتىم يوقالغان چاغدا، ھاياتلىق ئىستىكىم بەربات بولغاندا، شۇلار بىلەن يوقالدى. شەكسىزكى، مەن ئۇنى يەنىلا ھۆرمەتلەيمەن، ئۇ بىر ئەزىمەت. بىراق بۇ مېنىڭ ئۇنىڭ ئۈچۈن ئۆلۈشۈمدىكى سەۋەب ئەمەس؛ ئۇنىڭ ھاياتى مېنىڭ ھاياتىمدىن قىممەتلىك ئەمەس؛ ھەر قانداق ھاياتنىڭ قىممىتى يوق. كىشىلەر بىر ئادەمنى تام تۈۋىدە تۇرغۇزۇپ، ئۇنىڭغا قارىتىپ ئوق ئاتىدۇ، تاكى ئۇ ئۆلگىچە شۇنداق قىلىدۇ، بۇ ئادەم زادى مەنمۇ، ياكى گىرسمۇ ۋە ياكى باشقا بىرسىمۇ پۈتۈنلەي بەربىر. مەن ئىسپانىيىنى قۇتقۇزۇشتا ئۇنىڭ مەندىن ياراملىق ئىكەنلىكىنى ئوبدان بىلىمەن. بىراق ئەمدى مېنىڭ قانداقتۇر ئىسپانىيە، ئانارخىزم دېگەنلەر بىلەن كارىم يوق، ئەمدى ھېچنېمە مۇھىم ئەمەس. گەرچە شۇنداق بولسىمۇ ، مەن يەنىلا بۇ يەردە گىرىنى پاش قىلىپ ھاياتىمنى قۇتقۇزسام بولىدۇ، بىراق ئۇنداق قىلمايمەن. مېنىڭچە بۇ ئازراق كۆلكىلىك: بۇ بىر خىل جاھىللىق» . ئۇزاق ئۆتمەيلا، فاشىستلار ئۇنى يەنە سوراق قىلىدۇ. ئۇ ئاشۇ كالۇڭا سوراقچىلارنى ئەخمەق قىلىش ئۈچۈن: «مەن ئۇنىڭ نەدىلىكىنى بىلىمەن. ئۇ قەبرىستانلىقتا، بىر قەبرىنىڭ ئىچىدە ياكى گۆركارنىڭ ئۆيىدە» دەيدۇ. ھەمدە فاشىستلارنىڭ پايپىتەك بولۇپ كەتكىنىگە قاراپ كۈلىدۇ، ئۇلارنىڭ قانداق ئەخمەق بولىدىغانلىقىنى تەسەۋۋۇر قىلىپ ھۇزۇرلىنىدۇ. بىراق، يېرىم سائەتتىن

كېيىن، سوراقچىلار قايتىپ كېلىپ، ئۇنى تەقىپتىن بوشتىتىپ، چوڭ قورۇدىكى مەھبۇسلار ئارىسىغا چىقىرىۋېتىشنى بۇيرۇق قىلىدۇ ھەمدە ئۇنى «ھازىرچە» ئۆلتۈرمەيدىغانلىقىنى ئېيتىدۇ. ئۇ بۇنىڭدىن ئەجەبلىنىدۇ، ئەمما سەۋەبىنى ئۇقالمايدۇ. ئۇ قورۇغا چىققاندىن كېيىن، يېڭى تۈتۈلغان بىر توپ ئادەم ئېلىپ كىرىلىدۇ. ئۇلارنىڭ ئارىسىدىكى ئىپتىدائىيتا بىلەن گىرسنى تونۇيدىغان بىرسى گىرسنىڭ بابا قەبرىستانلىقىنى تېپىلغانلىقىنى ھەمدە ئېتىپ ئۆلتۈرۈلگەنلىكىنى ئېيتىدۇ. ئەسلىدە گىرس باشقىلارنى چېتىۋالماسلىق ئۈچۈن يوشۇرۇنغان ھېلىقى ئۆيدىن يۆتكىلىپ، قەبرىستانلىقتىكى گۆركارنىڭ كەپىسىگە كىرىۋالغانىدى. بۇنى ئاڭلاپ، ئىپتىدائىيتا قاتتىق كۈلۈپ كېتىدۇ، كۈلكە تۈپەيلىدىن ئۇنىڭ كۆزلىرىدىن ياش چىقىپ كېتىدۇ. ھېكايە مۇشۇ يەردە ئاخىرلىشىدۇ. دېمەك، ئىپتىدائىيتا بۇ بىمەنە دۇنيادىن كۈلىدۇ. ئۇ ئەسلىدە ئەبەدىيلىككە ئېرىشمەكچى ئىدى، بىراق ئۆلۈم ئالدىدا ئۇنىڭ بۇ خىيالى كۆپۈككە ئايلىنىدۇ، ۋەھالەنكى، ئۇ ئۆلۈمگە پۈتۈنلەي ئاتلىنىپ بولغاندا، ھەتتا «ئۆلۈپ» بولغاندا، يەنە ھايات قالىدۇ. ئادەمنىڭ «تام» دىن ھالقىپ كېتىپ ئۆلۈشى ياكى «تام» ئىچىدە تۇرۇۋېرىپ ھايات قېلىشى پۈتۈنلەي تاسادىپىيلىق. گىرس ئەسلىدە «تام» ئىچىدە تۇرۇۋېرىپ ھايات قالاتتى، بىراق ئۇ تاسادىپىيلىق تۈپەيلىدىن «تام» دىن ھالقىپ ئۆتۈپ كەتتى، ئىپتىدائىيتا بولسا «تام» دىن ھالقىپ كەتكەنىدى، بىراق ئوخشاش تاسادىپىيلىق تۈپەيلىدىن يەنە «تام» ئىچىگە قايتىپ كېلىپ ھايات قالدى. بۇ «تام» — ھايات - مامات سىزىقى، بىراق ئۇمۇ «تاسادىپىيلىق». ھايات بىر قاتار تاسادىپىي ئىشلارنىڭ يىغىندىسى، ئەمما بۇ «تاسادىپىيلىق» دەل «بىمەنىلىك» تىن ئىبارەت. «ئۆلۈم» بارلىق بىمەنىلىكنىڭ ئەڭ ئاخىرقىسى، ئۇ بىمەنىلىكنى قۇنغۇزۇۋالغىلى بولمايدىغان دەرىجىگە يەتكۈزىدۇ.

بۇ ھېكايىدە ئاساسلىقى باش پېرسوناژنىڭ بىر كېچىدىكى مۇرەككەپ پىسخىك پائالىيىتى تەسۋىرلەنگەن. پەلسەپىۋى پىكىرلەر لوگىكىلىق تەپەككۇر داۋامىدا قانات يايغان. تەپسىلاتلار سوغۇققان ۋە سەممىي يېزىلغان. كلاسسىك ئىپادىلەش ئۇسۇلى ئارقىلىق مەۋجۇدىيەتچىلىكتىكى ئاساسىي مەسىلىلەر مۇھاكىمە قىلىنغان.

«قىسمەت دراملىرى» («ئەھۋال دراملىرى» دەپمۇ ئاتىلىدۇ) ساترېنىڭ خاس ئۇسلۇبتىكى بىر يۇرۇش دراملىرىنىڭ ئومۇمىي نامى بولۇپ، بۇ خىل دراملار 40- يىللاردىن 50- يىللارغىچە فرانسىيىنىڭ بارلىق تىياتىر سەھنىلىرىگە دېگۈدەك ھۆكۈمرانلىق قىلغان. 2- دۇنيا ئۇرۇشىدىن كېيىن، ساترېنىڭ تەسىرىمۇ دەل ئۇنىڭ «قىسمەت دراملىرى» ئارقىلىق ناھايىتى تېزلا ياۋروپادا ئومۇملاشقان.

ئاتالمىش «قىسمەت دراممىسى» ئادەم يولۇققان قىسمەتلەر ۋە ئۇنىڭ ئالاھىدە قىسمەت ئىچىدىكى «ئەركىن تاللىشى» ئەكس ئەتتۇرۇلگەن دراما بولۇپ، ئۇنىڭدا ئادەمنىڭ مۇشكۈل شارائىت ئاستىدا ئۆز ھەرىكىتىنى ئەركىن تاللىغان چاغدىكى ئەھۋالى ئىپادىلىنىدۇ، شۇڭا بەزىلەر ئۇنى «ئەركىنلىك دراممىسى» دەپمۇ ئاتايدۇ.

سارترېنىڭ «قىسمەت دراملىرى» دا ھازىرقى زامان ئادەملىرى دۇچ كەلگەن مەسىلىلەر ۋە ئۇلاردىكى ئومۇميۈزلۈك تەشۋىش كەيپىياتى نامايان قىلىنغان، شۇنداقلا كىشىلەر «ئەركىن تاللاش» قا چاقىرىلغان. سارترېنىڭ دراما ئەسەرلىرىنىڭ ھەممىسى ئاساسەن «قىسمەت دراممىسى» غا تەۋە. بۇ ئەسەرلەردىن شۇنى كۆرۈۋېلىشقا بولىدۇكى، ئاپتورنىڭ نەزەرىدىكى دۇنيا بىمەنە ۋە كۇلكىلىك، سوغۇق ۋە رەھىمسىز، قالايمىقان ۋە ئىدراكسىز، ھاياتلىقنىڭ ئاساسىي ئالاھىدىلىكى غەم - قايغۇ، ئازاب - ئوقۇبەت ۋە چۈشەنگۈسىز تاسادىپىيلىق. ياشاش بىمەنە، ئۇلۇشمۇ بىمەنە. ئادەم بىلەن مۇھىت مەڭگۈ قارىمۇ قارشى ھالەتتە تۇرىدۇ. شەخسنىڭ مەۋجۇدىيىتى بىلەن تاشقى دۇنيا ئوتتۇرىسىدا ئادەمنى چۆچۈتىدىغان بىر ھاڭ مەۋجۇت. سارترې ئۆز دراملىرىدا پېرسوناژلارنى خەتەرلىك مۇشەققەت ۋە ھايات - ماماتلىق قىسمەت ئىچىگە قويغان ھەمدە مۇناسىپ بەدىئىي ۋاستە ئارقىلىق پېرسوناژلارنىڭ ئۆزىنىڭ ياشاش مۇھىتىغا بولغان ۋەھىمە تۇيغۇسىنى تىرىشىپ ئىپادىلىگەن. پېرسوناژلار دەھشەتلىك قىسمەت ئالدىدا ئەركىن تاللاشقا مەجبۇرلانغان. ئادەم بىمەنە ۋە پىرگىنىشلىك ياشاش مۇھىتىغا «تاشلانغان» دا، ئۇنىڭدا خاتىرجەملىك تۇيغۇسى بولمايدۇ، ئۇنى «بەختسىزلىك ئېڭى» چىرمىۋالىدۇ، ئۇ تاشقى دۇنيانىڭ ئۆزىگە بولغان ئەجەللىك تەھدىتىنى ھېس قىلىدۇ. مۇشۇنداق چاغدا ئۇ ئۆز ھاياتىنى

داۋاملاشتۇرۇش ئۇچۇن تىركىشىدۇ، قارشىلىق كۆرسىتىدۇ؛ ياكى شامالنىڭ چىقىشىغا بېقىپ، ۋەھىمىلىك دۇنياغا يەم بولىدۇ. سارترې ئۆز دراملىرى ئارقىلىق بىمەنە ۋە ئىدراكسىز ياشاش مۇھىتىنى نامايان قىلىپ، كىشىلەرگە ئۆز ئەھۋالىنى تونۇتماقچى ھەمدە شۇ ئارقىلىق ئۇلاردىكى ئۆز - ئۆزىنى تاللاش ئىستىكىنى ئويغاتماقچى بولغان. سارترې مۇنداق دېگەن: «قىسمەت — بىر خىل چاقىرىق، ئۇ بىزنى قورشاپ تۇرىدۇ، بىزنى بەزى چاغ، ئاماللار بىلەن تەمىنلەيدۇ، بىراق چوقۇم بىز ئۆزىمىز تاللىشىمىز كېرەك».

سارترېنىڭ دراملىرىدىكى قىسمەت ئادەمنىڭ ئەتراپىدىكى مۇھىتنى ۋە تۇرمۇشتىكى ھەرخىل سەرگۈزەشتىلەرنى كۆرسىتىپلا قالماي، تېخىمۇ مۇھىمى ئادەم بىلەن ئادەم ئوتتۇرىسىدىكى مۇناسىۋەتنىمۇ كۆرسىتىدۇ. ئۇ «تەقىپ» ناملىق دراما ئىسىدا «باشقىلار مەن ئۇچۇن دوزاخ» دېگەن مەشھۇر ئەقلىيە سۆزىنى ئوتتۇرىغا قويغان. سارترېنىڭ قارىشىچە، «باشقا ئادەم» مۇ سەل قارىغۇسىز مۇھىتنى شەكىللەندۈرگەن بولىدۇ؛ ئەركىن تاللاش ئۇچۇن «باشقىلار» دىن قۇتۇلۇش كېرەك. چۇنكى، ئادەم «تەنھا ۋە ئەركىن». دېمەك، بۇ يەردىكى «قىسمەت» مەيلى كەڭلىك ياكى چوڭقۇرلۇق جەھەتتىن بولسۇن ئالاھىدە مەنىگە ئىگە.

سارترې ئۆز ھاياتىدا 11 دراما يازغان. بۇلار ئىچىدە «چىۋىن»، «تەقىپ»، «ئۆلۈمدىن باشقا يول يوق»، «ھۆرمەتكە سازاۋەر پاھىشە»، «پاسكىنا قول»، «شەيتان بىلەن خۇدا»، «نىكراسوۋ» قاتارلىقلار ئەڭ تىپىك. بىز تۆۋەندە «ئۆلۈمدىن باشقا يول يوق» ناملىق دراما ئىنى كۆرۈپ باقايلى.

«ئۆلۈمدىن باشقا يول يوق» ناملىق بۇ ئەسەر 4 پەردە 22 كۆرۈنۈشلۈك دراما بولۇپ، 1946- يىلى پارىژدىكى ئانتونى تىياتىرخانىسىدا تۇنجى قېتىم ئويناللغان. 1947- يىلى ئېلان قىلىنغان. بۇ ئەسەردە 2- دۇنيا ئۇرۇشى مەزگىلىدىكى فرانسىيە قارشىلىق كۆرسىتىش ھەرىكىتىنى تەسۋىرلەنگەن. كانولى، سوبىي، ھانرى، لۇس، فرانسوۋا قاتارلىق بەش نەپەر پارتىزان بىر قېتىملىق ھەربىي ھەرىكەتتە ئەينى چاغدىكى گىتلېرنى قوللىغۇچى قورچاق پېتاين (Philippe Petain, 1856—1951) ھۆكۈمىتى ئەسكەرلىرى تەرىپىدىن ئەسىرگە چۈشىدۇ. دۇشمەنلەر ئۇلارنى بىر بىنانىڭ ئەڭ ئۈستۈنكى قەۋىتىدىكى

بىر ئېغىز ئۆيگە سولاپ قويىدۇ. بۇ بەشىيلەن قوللىرىغا كويزا سېلىنغان ھالدا دۇشمەنلەرنىڭ سوراق قىلىشىنى كۈتۈپ تۇرىشىدۇ. ئۇلار ئەسلىدە يۇقىرىدىن چۈشۈرۈلگەن بىر خاتا بۇيرۇقنى — بىر يېزىنى ئىشغال قىلىش ۋەزىپىسىنى ئىجرا قىلغان بولغاچقا، ئېغىر مەغلۇبىيەتكە ئۇچرىغان، 300 نەپەر پارتىزان ئۆلۈپ، پەقەت ئەترەت باشلىقى روۋان ئۆزى يالغۇز قۇتۇلۇپ قالغانىدى. دۇشمەنلەر ئەڭ بۇرۇن سوبېينى سوراق قىلىدۇ، سوبېي قىيناشقا بەرداشلىق بېرەلمەي ۋارقىرايدۇ، ئەمدىلا 15 ياشقا كىرگەن فرانسوۋا قاتتىق قورقۇپ كېتىدۇ. مۇشۇ چاغدا ئويلىمىغان يەردىن دۇشمەنلەر روۋاننى تۇتۇپ كېلىپ شۇ ئۆيگە سولاپ قويىدۇ. ئۇ يولدا قولغا چۈشكەن بولۇپ، دۇشمەنلەر تېخى ئۇنىڭ ھەقىقىي سالاھىيىتىنى بىلمەيتتى، ئۇ قويۇپ بېرىلىشى مۇمكىن ئىدى. لۇس ئۇنىڭ سۆيگىنى ئىدى. ئازراق ئۆتۈپ دۇشمەنلەر سوبېينى يۆلەپ ئېلىپ كىرىدۇ. بىر دەمدىن كېيىن، دۇشمەنلەر كانولىنى ئېلىپ چىقىپ، سوراق قىلىپ قىينايدۇ، لېكىن ئۇ باتۇرلارچە چىڭ تۇرىدۇ. روۋان ئۆز سەبداشلىرىنىڭ ئازاب تارتىۋاتقىنىغا چىدىيالماي ئۆزىنى پاش قىلماقچى بولىدۇ، بىراق ھانرى ئۇنى توسۇۋالىدۇ، چۈنكى، ئۇلارنىڭ مەغلۇپ بولغىنىدىن خەۋەرسىز يەنە بىر كىچىك ئەترەت شۇ يەرگە كەلمەكچى ئىدى، ئەگەر ئۇلار كەلسە ئېغىر ئاقىۋەت كېلىپ چىقاتتى، روۋان ئۇلارغا خەۋەر يەتكۈزۈشى كېرەك ئىدى. دۇشمەنلەر كانولىنى ئېلىپ كىرىدۇ. پارتىزانلار قامالغان ئۆيىنىڭ ئاستىنقى قەۋىتىدىكى بىر ئۆيدە قورچاق ھۆكۈمەتنىڭ 3 نەپەر ئوفىتسىرى ھانرىنى سوراق قىلىپ قاتتىق قىينايدۇ. ھانرى زور تىرىشچانلىق كۆرسىتىدۇ. بىراق، قىيناشقا بەرداشلىق بېرەلمەي ۋارقىراپ سالىدۇ. دۇشمەنلەر سوبېينى يەنە سوراق قىلىدۇ ھەمدە ئۇنى ئورۇندۇققا باغلاپ، تىرناقلىرىنى ئامبۇر بىلەن يۇلىدۇ. سوبېي ئۆزىنىڭ قىيناشقا بەرداشلىق بېرەلمەي قېلىشىدىن ئەنسىرەپ، دۇشمەننى ئالداپ باغلاقتىن بوشانغاندىن كېيىن، دېرىزىدىن ئۆزىنى تاشلاپ ئۆلۈۋالىدۇ. بۇنىڭدىن قاتتىق غەزەپلەنگەن دۇشمەنلەر لۇسنى سوراق قىلىدۇ. لۇس سوراققا جاۋاب بەرمەيدۇ، بۇنىڭ بىلەن دۇشمەنلەر ئۇنىڭغا باسقۇنچىلىق قىلىدۇ. ئۇ قايتىپ كېلىپ روۋانغا : «مەن سېنى داۋاملىق سۆيۈشۈم كېرەك دەپ ئويلايمەن، بىراق مەن ئەمدى مۇھەببىتىمنى ھېس قىلالمايدىغان بولۇپ

قالدىم» دەيدۇ. ئۇنىڭ ئۆكسى فرانسوۋا روۋاننى پاش قىلماقچى بولىدۇ، بۇنى كۆرگەن هانرى لۇسىنىڭ رۇخسىتىنى ئالغاندىن كېيىن، فرانسوۋانى بوغۇپ ئۆلتۈرۈۋېتىدۇ. لۇس روۋان بىلەن مۇھەببەت توغرۇلۇق پاراڭلىشىشنى رەت قىلىدۇ ھەمدە يېگانە ئۆلۈپ كېتىشنى كۈتۈۋاتقانلىقىنى ئېيتىدۇ. روۋان بۇلارنىڭ هاياتىنى قۇتقۇزۇش ئۈچۈن، ئۆزى چىقىپ كەتكەندىن كېيىن، بىر پارتىزاننىڭ جەسىتىنى بىر تاغ ئۆڭكۈرىگە قويۇپ قويۇپ، ئۇنىڭ يېنىغا ئۆزىگە تەۋە بەزى هۆججەتلەرنى تاشلاپ قويىدىغانلىقىنى، لۇس قاتارلىقلارنىڭ ئۆزىنىڭ ئۆڭكۈردە ئىكەنلىكىنى پاش قىلىپ، دۇشمەنلەرنىڭ ئۆزىنى تونۇمايدىغانلىقىدىن پايدىلىنىپ ئۇلارنى ئالداپ، ئۆلۈمدىن قۇتۇلۇپ قالسا بولىدىغانلىقىنى ئېيتىدۇ. ئۇزاق ئۆتمەي، دۇشمەنلەر روۋاننى راستىنلا قويۇۋېتىدۇ. ئەتىسى دۇشمەنلەر فرانسوۋانىڭ ئۆلتۈرۈلگەنلىكىنى بايقايدۇ. كانولى روۋاننىڭ دېگىنى بويىچە، يالغان ئاخبارات ئارقىلىق دۇشمەنلەرنى ئالداپ، قۇتۇلماقچى بولىدۇ. هانرى بىلەن لۇس دەسلەپتە بۇنىڭغا ئۇنىمايدۇ، ئەمدى ياشىغانىنىڭ هېچقانداق ئەھمىيىتى يوق دەپ قارايدۇ، بۇلۇپمۇ لۇس ئۆز گېپىدە قەتئىي چىڭ تۇرىدۇ، بىراق كېيىن سىرتتا ياغقان يامغۇرنى كۆرگەن لۇسنىڭ ياشاش ئىستىكى قايتا قوزغىلىدۇ ۋە: «مەن ياشاشنى خالايمەن، مەن ياشاشنى خالايمەن» دەپ ۋارقىرايدۇ. دۇشمەنلەر باسقۇنچىلىق قىلغاندا، هەتتا ئۆز ئىنىسى ئۆلتۈرۈلگەندە ياش تۆكمىگەن لۇس ئەمدىلىكتە ئىسەدەپ يىغلاپ كېتىدۇ. كانولى دۇشمەنلەرگە يالغان ئاخباراتنى دەپ بېرىدۇ. بىر ئوفېتسىر كانولىنىڭ گېپىگە ئىشىنىپ، ئۇلارنى ئۆلتۈرمەسلىك نىيىتىگە كېلىدۇ، بىراق يەنە بىر ئوفېتسىر ئۆز باشلىقىنىڭ بۇيرۇقىنى ئالمايلا ئۇلارنى ئېتىپ تاشلايدۇ.

بۇ ئەسەر سارتىرنىڭ «قىسمەت دراملىرى» ئىچىدە ئالاهىدە ئورۇنغا ئىگە. دراملا هايات - ماماتلىق هەل قىلغۇچ پەيتىنىڭ رەهىمسىز سىنىقى، ئەخلاقىي ئۆلچەملەرنىڭ نىسبىيلىكى ۋە ئادەمنىڭ ئالاهىدە قىسمەت ئىچىدىكى پىسخىك هالىتى قاتارلىقلار تولۇق ئىپادىلەنگەن. بۇ ئەسەردىكى ۋەقەلىك پەقەت پېرسوناژلارنىڭ ئۆز هەرىكىتىنى ئەركىن تاللىشىدىكى مۇهىتنى شەكىللەندۈرۈش رولىنىلا ئويناغان. ئەملىيەتتە، پېرسوناژلارنىڭ ئالاهىدە شارائىت ئاستىدىكى ئۆز - ئۆزىنى تاللىشى، ئۆز - ئۆزىنى تونۇشى ۋە ئۆز

ئۇيغۇر كتاب توربېكىتى www.uyghurkitap.com

ھەربكتىنى ئەركىن بەلگىلىشى قانارلىقلار ئاساس قىلىنغان، شۇنداقلا پېرسوناژلار پسىخىكىسىدىكى نازۇك ئۆزگىرىشلەر تەپسىلىي تەسۋىرلەنگەن. سارترىي بۇ ئەسەردە «ئەركىن تاللاش» تىن ئىبارەت ئاساسىي پرىنسىپنى گەۋدىلەندۈرۈش بىلەن بىرگە، ئادەمنىڭ قىممىتى ئۆز - ئۆزىگە سەمىمىي بولۇشتا، دېگەن ئىدىيىنى تەشەببۇس قىلغان. سارترېنىڭ قارىشىچە، ئادەمنىڭ ئەڭ يۇكسەك قىممىتى سەمىمىيلىك، شۇنداقلا ئۇنىڭ ئىجتىمائىي ئۇنۇم بىلەن ئالاقىسى يوق، پەقەت ئۆلۈمگە يۈزلەنگەندىلا ئۇنىڭغا يەتكىلى بولىدۇ.

ئەسەرنىڭ قۇرۇلمىسى ئەركىن، ئىخچام، دەل بولۇپ، يەنىلا كلاسسىك دراما قۇرۇلمىسى ئىشلىتىلگەن. تىلى ئاممىباب، ئىغىز تىلىغا يېقىن، بىراق بەزى جايلاردا پېرسوناژلارنىڭ دېئالوگلىرى نەزەرىيە تۈسىنى ئالغان.

5. ئالبېرت كامۇ ۋە زىمو دې بۇۋا

ئالبېرت كامۇ (Albert Camus, 1913—1960) فرانسىيىلىك مەشھۇر مەۋجۇدىيەتچى يازغۇچى، دراماتورگ، ئېتىكىشۇناس ۋە سىياسىي نەزەرىيىچى. ئۇ 2- دۇنيا ئۇرۇشىدىن كېيىنكى فرانسىيە، ياۋروپا، ھەتتا پۈتۈن دۇنيادىكى ھازىرقى زامان ئادەملىرىنىڭ بايانىاتچىسىغا ۋە كېيىنكى بىر ئەۋلاد كىشىلەرنىڭ سىرداش دوستىغا ئايلانغان. ئۇنىڭ ئەسەرلىرى ئاساسلىقى ئادەمنىڭ ناتونۇش دۇنيادىكى يالغۇزلۇقى، ئادەمنىڭ ئۆز - ئۆزىدىن ياتلىشىشى، قۇتۇلغىلى بولمايدىغان جىنايەت ۋە ئۆلۈمنىڭ مۇقەررەرلىكى قاتارلىق مەسىلىلەرگە چېتىلغان بولۇپ، ئۇ ئۆز ئەسەرلىرىدە ئۇرۇشتىن كېيىنكى زىيالىيلارنىڭ ئىدىيە جەھەتتىكى گاڭگىرىشىنى ۋە خام خىياللىرىنىڭ بەربات بولۇشىنى دەل جايىدا ئەكس ئەتتۈرگەن.

كامۇ فرانسىيىنىڭ ئەينى چاغدىكى مۇستەملىكىسى بولغان ئالجىرىيىدە نامرات ئائىلىدە تۇغۇلغان. بىر ياشقا كىرگەندە دادىسى ياۋروپا ئۇرۇشىدا قازا قىلغان. ئانىسىنىڭ جاپالىق ئەمگىكىگە تايىنىپ ئوتتۇرا مەكتەپنى تۈگەتكەندىن كېيىن، ئالجىر ئۇنىۋېرسىتېتىغا كىرىپ پەلسەپە ئۆگەنگەن، 1936- يىلى ئەلا نەتىجە بىلەن ئوقۇشنى پۈتتۈرگەن. 30- يىللاردا ئۇ كۆپلىگەن مەشھۇر

ئەسەرلەرنى ئوقۇپ، ئالجىر سول قانات زىيالىيلىرى ئارىسىدا مەشھۇر شەخس بولۇپ قالغان. 1934- ۋە 1935- يىللىرى بىر مەزگىل ئالجىرىيە كومپارتىيىسىگە كىرگەن، ئىشچىلار دراما ئۆمىكىگە ئەسەر يېزىپ بەرگەن ۋە دراملىرىدا رول ئالغان. 2- دۇنيا ئۇرۇشى مەزگىلىدە ئۇ قارشىلىق كۆرسىتىش تەشكىلاتلىرىنىڭ گېزىتلىرىدە مۇھەررىر بولغان، ئۇرۇشتىن كېيىن پارىژ «كۆرەش» گېزىتىنىڭ باش مۇھەررىرلىكىنى قىلغان، 1947- يىلى چېكىنىپ چىققان.

1937- يىلى ئۇنىڭ «ئوك ۋە تەتۇر» ناملىق نەسرىلەر توپلىمى، ئىككىنچى يىلى «توي» ناملىق توپلىمى نەشردىن چىققان. بۇ ئىككى كىتابتا ھاياتنىڭ قىسقىلىقى بىلەن دۇنيانىڭ ئەبەدىيلىكى سېلىشتۇرۇلغان. ئۇ بىر ئۆمۈر دراما ئىغا ئىشتىياق باغلىغان، بىراق ئۇنىڭ دراملىرى باشقا ئەدەبىي ئەسەرلىرىدەك قارشى ئېلىنمىغان. ئەمما ئۇنىڭ 1944- يىلىي ئويىنالغان «ئۇقۇشماسلىق» ناملىق دراما سى بىلەن 1945- يىلى ئوينالغان «كالىگۇرا» ناملىق دراما سىنى يەنىلا بىمەنە دراما چىلىقتىكى ئىككى ئابىدە دېيىشكە بولىدۇ.

1940- يىلىدىن 1960- يىلىغىچە بولغان مەزگىل كامۇ ئىجادىيىتىنىڭ گۈللەنگەن دەۋرى بولۇپ، ئۇنىڭ بۇ 20 يىلدا ئىجاد قىلغان ئەسەرلىرى فرانسىيە مەۋجۇدىيەتچىلىك ئەدەبىياتىنىڭ كۆچىنى زور دەرىجىدە ئاشۇرغان. 1938- يىلى سارتر بىنىڭ «يىرگىنىش» ناملىق پوۋېستى ئېلان قىلىنغاندىن كېيىن، 1942- يىلى كامۇنىڭ «يېگانە ئادەم» ناملىق پوۋېستى نەشر قىلىنغان. نۇرغۇن ئوبزورچىلار بۇ ئىككى ئەسەرنى تەڭ ئورۇنغا قويغان. دەل مۇشۇ ئەسەر تۆپەيلىدىن ئالبېرت كامۇ فرانسىيە مەۋجۇدىيەتچىلىك ئەدەبىياتىنىڭ ئاساسلىق ۋەكىللىرىنىڭ بىرىگە ئايلانغان. شۇ يىلى نەشر قىلىنغان پەلسەپىۋى خاتىرە «سىسىفۇس ئەپسانىسى» دا بۇگۈنكى دەۋردىكى نېھىلىزم ۋە بىمەنىلىك تۈيغۇسى تەھلىل قىلىنغان. 1947- يىلى كامۇنىڭ مەشھۇر رومانى «چاشقان ۋاباسى» نەشر قىلىنغان. بۇ رومانىدا ئادەمنىڭ بىمەنە دۇنياغا قارشىلىق كۆرسىتىش روھى گەۋدىلەندۈرۈلگەن بولۇپ، ئىنسانىيەتنىڭ ئىززەت - ئابرۇيىغا ۋە مېھرى - مۇھەببىتىگە بولغان شەكسىز ئىشەنچ ئىپادىلەنگەن. بۇ ئەسەردە ناھايىتى ئىنچىكە ھەم چىن تەپسىلاتلار ئارقىلىق بۇرۇقتۇرمىلىققا ۋە تەشۋىشكە

تولغان بىر ئەپسانىۋى دۇنيا يارىتىلغان.

1951- يىلى كامۇنىڭ «ئىسيانكار ئادەم» ناملىق پەلسەپىۋى خاتىرىسى نەشر قىلىنغان. بۇ ئەسەردە كامۇ ئۆزىنىڭ ئېتىكا نۇقتىسىنەزەرىگە ئاساسەن بارلىق سىياسىي ئىنقىلابلارغا قارشى تۇرغان. بۇنىڭ بىلەن ئۇ ماركسىزمچى ئوبزورچىلارنىڭ ۋە سارتىرغا ئوخشاش ماركسىزمغا مايىل نەزەرىيىچىلەرنىڭ كۆچلۈك قارشىلىقىغا ئۇچرىغان، ئاخىردا سارتىرې بىلەن كامۇ ئادا - جۇدا بولغان.

1956- يىلى ئېلان قىلىنغان «چۈشكۈنلۈك» ناملىق پوۋېستىدا كامۇ خرىستىئان دىنى سىمۋولىزمىغا كىرىپ كەتكەن. ھەمدە زەمەنىي ھېۋمانىزملىق ئەخلاقنى مەسخىرە قىلغان. 1957- يىلى ئۇنىڭ ئەڭ ئاخىرقى مۇھىم كىتابى بولغان «سۈرگۈن ۋە پادىشاھلىق» ناملىق ھېكايىلەرتوپلىمى نەشر قىلىنغان. بۇ كىتابتىكى ئەسەرلەردە ئوخشاش بولمىغان تېمىلار ئارقىلىق ھاياتنىڭ بۇرۇقتۇرمىلىقى ۋە غۇۋا ئىنتىلىش ئىپادىلەنگەن. ئاپتور نەھلىزمنى كەچۈرۈۋەتكەن، بىراق ئۇ يەنىلا ھەقىقەت، مۇرەسسە ، ئادالەت قاتارلىقلارنى ياقلىغان.

ئالبېرت كامۇ 1957- يىلى «ئۆزىنىڭ مۇھىم ئەدەبىي ئىجادىيەتلىرى ئارقىلىق ئېنىق ۋە ئەستايىدىل پوزىتسىيە بىلەن بىزنىڭ دەۋرىمىزدىكى كىشىلەرنىڭ ئالڭ مەسىلىسىنى شەرھلىگەنلىكى ئۈچۈن» نوبېل ئەدەبىيات مۇكاپاتىغا ئېرىشكەن. 1960- يىلى 1- ئاينىڭ 4- كۈنى كامۇ قاتناش ھادىسىسىدە ۋاپات بولغان.

«يىگانە ئادەم» (1942) ناملىق پوۋېستتا 20- ئەسىرنىڭ 40- يىللىرىنىڭ باشلىرىدىكى ئالجىر ئارقا كۆرۈنۈش قىلىنغان. باش پېرسوناژ مورسو ئالجىر شەھىرىدىكى فرانسىيىنىڭ بىر شىركىتىدە ئىشلەيدىغان خىزمەتچى بولۇپ، بويتاق ياشايتتى. 3 يىل بۇرۇن ئۇ قېرىپ قالغان ئانىسىنى شەھەر سىرتىدىكى بىر قېرىلار ساناتورىيىسىگە ئاپىرىپ قويغانىدى، چۈنكى ئۇنىڭ ئىقتىسادىي ئەھۋالى ئانىسىنى بېقىشقا يار بەرمەيتتى. ئۇنىڭ ئۇستىگە، كېيىنكى مەزگىللەردە ئۇنىڭ ئانىسى بىلەن قىلىشىدىغان ھېچقانداق گېپى قالمىغانىدى. بىر كۈنى ئۇ تۈيۇقسىز ساناتورىيىدىن كەلگەن بىر پارچە تېلېگراممىنى

تاپشۇرۇۋالىدۇ. تېلېگراممىدا ئۇنىڭ ئانىسىنىڭ ئۆلۈپ كەتكەنلىكىنى يېزىلغانىدى. مورسو ئەتىسى ئۆتكۈزۈلىدىغان دەپنە مۇراسىمىغا قاتنىشىش ئۈچۈن ساناتورىيىگە بارىدۇ. ئانىسىنىڭ ئۆلۈمىگە قارىتا پەرۋاسىز مۇئامىلە قىلىدۇ. ئۇ ساناتورىيىگە بارغاندا، ئانىسىنىڭ جەسىتى ئاللىقاچان مېيىت ساندۇقىغا سېلىنىپ بولغانىدى. ئۇ ئانىسىنىڭ چىرايىنى ئاخىرقى قېتىم كۆرۈۋېلىشنىمۇ خالىمايدۇ. شۇ كېچىسى مېيىت ساقلاش جەريانىدا، ئۇ مۈگدەپ ئولتۇرىدۇ، تاماكا چېكىدۇ، قەھۋە ئىچىدۇ. ئۇ باشقىلارنىڭمۇ ئانىسىنىڭ ئۆلۈمىگە پەرۋاسىز مۇئامىلە قىلىۋاتقانلىقىنى كۆرىدۇ. ئۇ ئازابلانمايدۇ، پەقەت قاتتىق ئۇخلىۋالغۇسى كېلىدۇ.

ئىككىنچى كۈنى شەنبە ئىدى. مورسو سۇ ئۈزۈشكە بارىدۇ. دېڭىز بويىدا ئۇ «بۇرۇن ئازراق كۆڭلى چۈشۈپ قالغاندەك قىلغان» ماشىنىست ماري بىلەن ئۇچرىشىپ قالىدۇ. ئۇلار بىللە سۇغا چۆمىلىدۇ. كەچتە ھەجۈي كىنو كۆرىدۇ، ئاندىن بىر كېچە بىللە بولىدۇ.

مورسونىڭ سالامانو ئىسىملىك قېرى بىر قوشنىسى بولۇپ، ئۇنىڭ تەمرەتكە بېسىپ كەتكەن بىر قوتۇر ئىتى بار ئىدى. ئۇلار بىللە ياشاۋاتقىلى سەككىز يىل بولغانىدى. شۇڭا سالامانومۇ تېرە كېسىلى بولۇپ قالغانىدى. سالامانو گەرچە بۇ ئىتتىن ئايرىلالمىسىمۇ، بىراق ئۇنى دائىم تىللاپ، ئۇراتتى، ئىت قورقاتتى، سالامانو قاخشايتتى. شۇ قەۋەتتە يەنە رېمون ئىسىملىك بىرسى بار ئىدى. ئۇنىڭ بىر ئەرەب ئاشنىسى بولۇپ، رېمون «ئۇ مېنى ئالدىدى» دەپ ئۇنى قاتتىق ئۇرىدۇ. ئۇنى جازالاش ئۈچۈن بىر پارچە خەت يېزىپ ئۇنى راسا تىللىماقچى بولىدۇ، ئۆزى يازالمىغاچقا، مورسودىن يېزىپ بېرىشنى تەلەپ قىلىدۇ، مورسو بۇنىڭغا ماقۇل بولۇپ يېزىپ بېرىدۇ. رېمون: «ھازىردىن باشلاپ سىز مېنىڭ ئەڭ يېقىن سىرداش دوستۇم» دەيدۇ. بىراق مورسو ئۈچۈن ئۇنىڭ بىلەن دوست بولۇش - بولماسلىق بەربىر ئىدى.

ماري مورسونى ئىزدەپ كېلىدۇ ۋە ئۇنىڭدىن «سىز مېنى راست سۆيەمسىز؟» دەپ سورايدۇ. مورسو بولسا: «بۇنداق گەپلەرنىڭ قىلچە مەزىسى يوق» دەپ جاۋاب بېرىدۇ، شۇنداقلا «ئەگەر ئۇ يەنە سوراپ تۇرۇۋالىدىغان بولسا، ئۇ چاغدا مەن ‹سۆيمەيدىغاندەك تۇرىمەن› دېگەنمۇ بولاتتىم» دەپ

ئويلايدۇ. بۇ چاغدا مورسونىڭ قوشنىسى رېمون ئاشنىسىنى يەنە ئۇردىدۇ. ساقچى كېلىدۇ، رېمون مورسونى ئۆزى ئۈچۈن گۇۋاھلىقتىن ئۆتۈشكە تەكلىپ قىلىدۇ، مورسو ماقۇل بولىدۇ.

شىركەتنىڭ خوجايىنى مورسونى پارىژدىكى تارماق شىركەتكە ئەۋەتمەكچى بولىدۇ. مورسو بېرىشنى خالايدىغانلىقىنى ئېيتىدۇ، بىراق ئارقىدىنلا «ھەممە يەر ئوخشاش، بۇ يەردىكى تۇرمۇشۇمدىنمۇ نارازى ئەمەسمەن» دەيدۇ. شۇنىڭ بىلەن بارمايدىغان بولىدۇ. ماري يەنە ئۇنى ئىزدەپ كېلىپ ئۆزى بىلەن توي قىلىشنى خالايدىغان - خالىمايدىغانلىقىنى سورايدۇ. مورسو بۇنىڭ بەربىر ئىكەنلىكىنى، ئەگەر ماري چوقۇم توي قىلىمىز دېسە توي قىلىسىمۇ بولۇۋېرىدىغانلىقىنى ئېيتىدۇ. مورسو ئۈچۈن توي قىلىش جىددىي مۇئامىلە قىلىدىغان ئۇنچىۋالا چوڭ ئىش ئەمەس ئىدى.

مورسو ساقچى ئىدارىسىغا بېرىپ رېمون ئۈچۈن گۇۋاھلىق بېرىدۇ. رېمونىنىڭ ئاشنىسىنىڭ ئىنىسى بىر توپ ئەرەبلەرنى يېغىپ، ئۇلارنىڭ ئارقىسىغا كىرىۋالىدۇ. رېمون بىلەن مورسو رېمونىنىڭ دوستى مافوننىڭ دېڭىز بويىدىكى ئۆيىگە مېھمان بولۇپ بارىدۇ. بۇ ئۈچىيلەن دېڭىز بويىدا سەيلى قىلىۋاتقاندا، ھېلىقى ئەرەبلەر ئۇلارنىڭ ئالدىنى توسىدۇ. ئۇلار ئۇرۇشۇپ قالىدۇ. رېمونىنىڭ بىلىكى پىچاق بىلەن يارىلىنىدۇ. رېمون تاپانچا ئېلىپ ئەرەبلەرنى ئاتماقچى بولىدۇ. بىراق مورسو ئۇنى توسۇۋېلىپ، ئۇنىڭ تاپانچىسىنى ئېلىۋالىدۇ. رېمون بىلەن مافون ئۆيدە قالىدۇ، مورسو ئۆيگە كىرىشنى خالىماي يەنە دېڭىز بويىغا بارىدۇ. ئۇ ئىسسىققا چىدىيالماي، بىر سالقىن جاي تېپىش ئۈچۈن، دېڭىز ساھىلىدىكى بىر قورام تاشنىڭ يېنىغا ئاز قالغاندا، قورام تاش سايىسىدا ياتقان بىر ئەرەبنى كۆرىدۇ. ئۇ رېمونىنىڭ ئاشنىسىنىڭ ئىنىسى بولۇپ، رېمونغا پىچاق تىقىۋەتكىنىمۇ شۇ ئىدى. مورسو جايىدا توختايدۇ. ئەرەب ئۇنى كۆرۈپ قولىنى يانچۇقىغا سالىدۇ. بىراق، ئورنىدىن تۇرماي يېتىۋېرىدۇ. مورسو كەتمەكچى بولىدۇ. بىراق ئوتتەك ئىسسىقتا شۇنچە ئۇزۇن يولنى بېسىپ كەلگەنلىكىنى ئويلاپ ھەم ئىسسىقتا يەنە يول يۈرۈش خۇش ياقماي ، ئالدىغا بىر قەدەم ماڭىدۇ. ئەرەب يەنىلا يېتىۋېرىدۇ. قانتىق ئىسسىق مورسونى ئازابلايدۇ، ئۇ ئىسسىققا چىدىماي يەنە

بىر قەدەم ئالدىغا ماڭىدۇ. ئەرەب قولىغا پىچاق ئالىدۇ، بىراق يەنىلا ئورنىدىن تۇرمايدۇ. مورسونىڭ بېشىدىن ئاققان تەر ئۇنىڭ كۆزلىرىگە كىرىپ ياش چىقىرىۋېتىدۇ. قۇياش نۇرى ئۇنىڭ بېشىنى ئۇتلىگەندەك كۆيدۇرۇشكە باشلايدۇ. ئۇ ئىسسىق تۇپەيلىدىن قاتتىق جىددىيلىشىپ كېتىپ، ئالدىدا يانقان ئەرەبكە قارىتىپ بىر پاي ئوق ئاتىدۇ. ئەرەب ئۆلىدۇ. بىراق مورسو جەسەتكە قارىتىپ يەنە تۆت پاي ئوق ئاتىدۇ: «ئوقلار ئۇنىڭ بەدىنىگە كىرىپ يوقالدى. بۇنىڭدىن ھېچبىر ئالاھىدە ئەھۋال كۆرگىنىم يوق. ئەمما، ئارقا - ئارقىدىن ئېتىلغان بۇ تۆت پاي ئوق مېنىڭ ئازاب ئىشكىنى تۆت قېتىم قاقتىنىمغا باراۋەر ئىدى».

مورسو تۇرمىگە قامىلىدۇ. بىراق ئۇ بۇ ئىشقا ئانچە ئەستايىدىل قاراپ كەتمەيدۇ. ئۇنىڭ دىنغا قارشى پوزىتسىيىسى تېرگاۋچىنى غەزەبلەندۇرىدۇ. ئادۇۋكات ئۇنى ئاقلىماقچى بولۇپ، ئۇنىڭدىن ئەھۋال ئىگىلەيدۇ. بىراق، ئادۇۋكاتقا جاۋاب بېرىش ئۇنىڭغا خۇش ياقمايدۇ. ئۇ تۇرمىدە زېرىكىش ھېس قىلمايدۇ، بۇرۇن كۆرگەن نەرسىلەرنى ئويلاپ ياتىدۇ: «ئادەم تۇرمە سىرتىدا بىر كۈن ياشىسىمۇ، شۇ بىر كۈن ئىچىدە كۆرگەن نەرسىلەرنى ئەسلەپ يۈز يىل تۇرمىدە يېتىشقىمۇ چىدايدىكەن» دەپ ئويلايدۇ. ۋاقىت ئۇنىڭ ئۈچۈن ئەھمىيىتىنى يوقىتىدۇ. ئۇ پەقەت ئاياللارنىلا سېغىنىدۇ، يالغۇز مارىنىلا ئەمەس، بەلكى خالىغان ئاياللارنى ئويلايدۇ.

سوت ئېچىلغاندا مورسو: «قاتىللىق قىلىشمىنىڭ سەۋەبچىسى قۇياش» دەيدۇ، بىراق سودىيىلەر ئۇنى قېرى ئانىسىنى ساناتوريىگە ئاپىرىپ قويغانلىقى، ئۇ ئۆلگەندىن كېيىن ئۇنى كۆرۈشنى خالىمىغانلىقى، مېيىت ساقلىغاندا تاماكا چەككەنلىكى، قەھۋە ئىچكەنلىكى، يىغلىمىغانلىقى قاتارلىقلارنىمۇ ئۇنىڭ «رەزىل نىيىتى» نىڭ ئىپادىسى دەپ قارايدۇ، شۇنداقلا يەنە مورسونىڭ ئانىسى دەپنە قىلىنىپ ئەتىسى سۇغا چۆمۈلگەنلىكى، كۇلكىلىك كىنو كۆرگەنلىكى، ئاشنىسى بىلەن بىللە يانقانلىقى قاتارلىقلارنىمۇ ئۇنىڭ ئادەم ئۆلتۈرۈش مۇددىئاسىنىڭ بارلىقىغا ئىسپات قىلىپ كۆرسىتىدۇ. ئادۇۋكات بىلەن سوتچى مۇنازىرە قىلىۋاتقاندا، مورسو زېرىكىپ كېتىپ، كوچىدا مۇز سۈيى سېتىۋاتقان دوغاپچىنىڭ خېرىدار چاقىرغان ئاۋازىغا قۇلاق سېلىپ

تۇرىدۇ. ئاخىردا ئۇنىڭغا ئۆلۈم جازاسى ھۆكۈم قىلىنىدۇ.

مورسو ئۆلۈمگە بىپەرۋا مۇئامىلە قىلىدۇ. ناھايىتى ئاجىز بىر ياشاش ئىستىكى تۇپەيلىدىن يۇقىرىغا ئەرز سۇنىدۇ. بىراق يەنىلا مۇنداق ئويلايدۇ: «ئەمما، شۇنىسى ھەر كىمگە مەلۇمكى، ياشاش ئەرزىمەيدىغان ئىش. راستىنى ئېيتسام، مېنىڭچە، ئوتتۇز ياشتا ئۆلگەن بىلەن يەتمىش ياشتا ئۆلگەننىڭ كارايىتى چاغلىق، ئۇنىڭ ئۈستىگە قەدىمدىن تارتىپ شۇنداق. ناھايىتى ئېنىقكى، مەن مەيلى ھازىر ئۆلەي، مەيلى يېگىرمە يىلدىن كېيىن ئۆلەي، بەربىر، مەن ھامان ئۆلۈپ كېتىمەن». مورسو پوپ بىلەن كۆرۈشۈشنى رەت قىلىدۇ. ئۇنىڭغا توۋا قىلىشنى خالىمايدۇ. پوپ ئۇنى ئىزدەپ كىرىدۇ. بىراق ئۇ ئۆزىنىڭ خۇداغا ئىشەنمەيدىغانلىقىدا چىڭ تۇرىدۇ ھەمدە پوپنى تىللاپ چىقىرىۋېتىدۇ. ئۇ مۇنداق ئويلايدۇ: «مەن ھازىرغىچە ياشىغان مۇشۇ پۈتكۈل بىمەنە ھاياتىمدا بىر زۇلمەتلىك پۇراقنىڭ تېخى يېتىپ كەلمىگەن يىللارنى قاپلاپ كەتكەنلىكىنى ھېس قىلىپ يەتتىم. شۇنداقلا ئۇ يىراق كەلگۈسىدىن تارقىلىپ كېلىپ بۇرنۇمغا پۇرىدى. بۇ پۇراق بىسىپ ئۆتكەن ھەرقانداق جايدا باشقىلار ماڭا ئاتا قىلغان بارلىق نەرسىلەرنىڭ ھېچقانداق پەرقى قالمىدى. كەلگۈسىدىكى تۇرمۇش ھەرگىزمۇ مېنىڭ بۇرۇنقى تۇرمۇشۇمدىن چىن ئەمەس. باشقىلارنىڭ ئۆلۈمى، ئانىغا بولغان مۇھەببەت دېگەندەك نەرسىلەرنىڭ مەن بىلەن نېمە مۇناسىۋىتى بار؟ پەقەت بىرلا خىل تەقدىر مېنى تاللىغان ئىكەن، ئۇنىڭ ئۈستىگە مىڭلىغان ـ تۇمەنلىگەن بەختلىك ئادەملەر خۇددى ئۇنىڭغا ئوخشاش ئۆزلىرىنى بىز سېنىڭ قېرىنداشىڭ دەپ ئاتىۋالغانىكەن، ئۇنداقتا، ئۇ ئېيتقان خۇدا بىلەن، ئۇلار تاللىغان تەقدىر بىلەن مېنىڭ نېمە كارىم؟ ئۇ چۇشىنەمدۇ، ئۇ بۇنى چۇشىنەمدۇ؟ كۆپچىلىكنىڭ ھەممىسى بەختلىك، دۇنيادا پەقەت بەختلىك ئادەملەرلا بار. ئۇلارمۇ باشقا ھەممە ئادەملەرگە ئوخشاش ھامان بىر كۈنى ئۆلۈمگە ھۆكۈم قىلىنىدۇ، قاتىللىق قىلدى دەپ ئەيىبلىنىدۇ، پەقەت ئانىسىنى دەپنە قىلغاندا يىغلىمىغانلىقى ئۈچۈنلا ئۆلتۈرۈلىدۇ». مورسو ئۆلۈمنى جىمجىتلا كۈتىدۇ، ئەڭ ئاخىردا مۇنداق دەيدۇ: «مەن بۇ دۇنيانىڭ ماڭا نەقەدەر ئوخشايدىغانلىقىنى، نەقەدەر دوستانە ئىكەنلىكىنى بىلىپ يەتتىم، مېنىڭچە، مەن بۇرۇن بەختلىك ئىدىم. ھازىرمۇ يەنىلا بەختلىك. ھەممە

ئىشىنىڭ كۆڭۈلدىكىدەك ئاياغلىشىشى ئۈچۈن، مەنمۇ ئۆزۈمنى تەنها ھېس قىلماسلىقىم ئۈچۈن، مېنى ئۆلتۈرىدىغان كۈنى نۇرغۇن ئادەملەر كېلىپ كۆرسە، مېنى راسا قارغىسا دەيمەن» . ئەسەر مۇشۇ يەردە تۈگەيدۇ.

بۇ ئەسەردىكى مورسو «بىپەرۋا ئادەم» ، «سىرتتىكى ئادەم» ، «يېگانە ئادەم» ، «دۇنيا بىلەن مۇناسىۋەتسىز ئادەم» ، چۈنكى ئۇ ھەممىنى بىلىدۇ، ھەممىنى چۈشىنىدۇ. ئۇ بىمەنە دۇنياغا بىمەنىلەرچە تۇغۇلغان، بىمەنە دۇنيادا بىمەنىلەرچە ياشىغان، ئۇ يەنە بىمەنىلەرچە ئۆلۈپ كېتىدۇ. ئۇنىڭ كەچۈرمىشلىرى «ھەممە نەرسىنىڭ بىمەنە ئىكەنلىكىنى ھېس قىلغان» بىر ئادەمنىڭ كەچۈرمىشى بولۇپ، ئۇ ئۆزىنىڭ قاتىللىقى تۇپەيلىدىن ئەمەس، بەلكى جەمئىيەتكە بولغان قارشىلىقى تۇپەيلىدىن ئۆلۈمگە ھۆكۈم قىلىنىدۇ. كامۇ بۇ ئەسەر ئۇستىدە توختالغاندا مۇنداق دېگەن: «بۇ ئەسەردە تەسۋىرلەنگىنى ئادەمنىڭ بىمەنىلىك ئالدىدىكى يالىڭاچلىنىشى» . «بىزنىڭ جەمئىيىتىمىزدە ئاتىسى دەپنە قىلىنغاندا يىغلىمىغان ھەر قانداق ئادەمنىڭ ئۆلۈمگە ھۆكۈم قىلىنىش خەۋپى بار» . سارتىر «كامۇنىڭ ‹يېگانە ئادەم› ى» نامىلىق ماقالىسىدە مۇنداق يازغان: «سىسىفۇس ئەپسانىسى بىزگە كامۇنىڭ ئەسەرلىرىنى قانداق چۈشىنىش كېرەكلىكىنى دەپ بەردى. بۇ كىتابتىن بىمەنە پروزىچىلىقنىڭ نەزەرىيىلىرىنى تاپقىلى بولىدۇ. گەرچە ھاياتنىڭ بىمەنىلىكى بۇ ئەسەرلەرنىڭ بىردىنبىر باش تېمىسى بولسىمۇ، ئۇ ھەرگىزمۇ ئېتىقاد تارقىتىشنى مەقسەت قىلغان ئەمەس؛ ئۇ ھەرگىزمۇ ‹ئۆز گېپىنى يورغىلىتىدىغان› ئىدىيىدىن مەيدانغا كەلمىگەن، شۇنداقلا بۇ ئىدىيىنى مەنتىقىگە ئۇيغۇن پاكىتلار بىلەن تەمىنلەشنىمۇ مەقسەت قىلمىغان. تېخىمۇ دەل ئېيتقاندا، ئۇ ئاشۇ خىل ‹چەكلىك بولۇش، ئاسىيلىق قىلىش، مۇقەررەر بەربات بولۇش› ئىدىيىسىنىڭ مەھسۇلى، ئۇ ئابستراكت تەپەككۇرنىڭ قىلچە ئەھمىيەتسىز ئىكەنلىكىنى ئىسپاتلىغان» . كامۇنىڭ قارىشىچە، ئادەم ئۆز ھاياتىدا خۇددى يۇنان ئەپسانىلىرىدىكى گۇناھكار سىسىفۇسقا ئوخشاش غايەت زور تاشنى جېنىنىڭ بارىچە تاغ چوققىسىغا قاراپ ئىتتىرىدۇ، قۇرام تاش ھامان پەسكە قاراپ دومىلايدۇ، بۇنداق تەكرارلىنىش مەڭگۈ ئاياغلاشمايدۇ. ئىنسانىيەتتە گەرچە بۇ بىمەنە دۇنياغا قارشىلىق كۆرسىتىدىغان كۈچ بولسىمۇ، بىراق بۇ خىل كۈچ

ئۇيغۇر كتاب تور بېكىتى www.uyghurkitap.com

دۇنيانى ئۆزگەرتەلمەيدۇ. سىسىفۇسنىڭ ئەمگىكى گەرچە بىمەنە ۋە بىھۇدە بولسىمۇ، بىراق ئۇ قەتئىي توختاپ قالمايدۇ، قۇرام تاشنى تاغ چوققىسىغا قارىتىپ ئىتتىرىۋېرىدۇ، ئۇنىڭ ئۇستىگە ئۇ ئاڭلىق ھالدا شۇنداق قىلىدۇ. مانا بۇ ئۇنىڭ بۇيۇكلۇكى. ئۇ ئەزرائىلنى ۋە ئۆلۈمنى كۆزگە ئىلمايدۇ، شۇڭا ئۇ بەختلىك. «خام خىيال ۋە يورۇقلۇقتىن تۇيۇقسىز مەھرۇم قالغان دۇنيادا ئادەم ئۆزىنىڭ ناتونۇش ئىكەنلىكىنى ھېس قىلىدۇ، ئۇ ۋەتىنىدىن مەھرۇم بولىدۇ، ئىلاجسىز قالىدۇ ... ئادەم بىلەن ئۇنىڭ تۇرمۇشىنىڭ بۇنداق ئاجراپ كېتىشى، ھەربىر ئەت قىلغۇچى بىلەن مۇھىتنىڭ ئايرىلىپ تۇرۇشى ھەقىقىي بىمەنىلىكنى شەكىللەندۈرگەن».

بۇ ئەسەرنىڭ تۈپ ئالاھىدىلىكى «مۇجمەللىك». ھازىرقى زامان ئوبزورچىلىرى بىر دەك ھالدا «مۇجمەللىك» ئەدەبىي ئەسەرلەرنىڭ ماھىيەتلىك ئالاھىدىلىكلىرىنىڭ بىرى دەپ قارايدۇ. ئاپتور ئاڭلىق ھالدا مۇجمەللەشتۈرىدۇ، كىتابخانلار جاھىللارچە بىرلا خىل چۈشىنىشنى قوغلاشمايدۇ، بۇنىڭ بىلەن ئەسەر چوڭقۇر مەنىگە ئىگە كۆپ قىرلىق گەۋدىگە ئايلىنىدۇ. تەتقىقاتچىلارنىڭ «يېگانە ئادەم» نامىلىق بۇ ئەسەرنى چۈشىنىشى ۋە چۈشەندۈرۈشى ھەرخىل، بىراق شۇنداق خۇلاسىلاشقا بولىدۇكى، بۇ ئەسەردىكى باش تېما، پېرسوناژ، سىمۋول، بايان قىلىش ئۇسۇلى قاتارلىق ھەرقايسى تەرەپلەردىكى ئىنىقسىزلىق ۋە مۇجمەللىك بۇ ئەسەرنى چەكسىز كەڭلىككە ۋە چوڭقۇرلۇققا ئىگە قىلغان. بۇ ئەسەر بۇرۇن ناھايىتى ئىنىق، ئاممىباب، سۈزۈك ئەسەر، ھازىرقى زامان كلاسسىزمنىڭ ئۈلگىسى دەپ قارالغان. بىراق، ئۇنىڭدىكى ئاڭلىق مۇجمەللىك ۋە سوغۇققانلىق بۇ خىل بىۋاسىتە تەسىرنى ئىنكار قىلىدۇ، ئەسەرگە بولغان تەھلىلنىڭ چوڭقۇرلىشىشىغا ئەگىشىپ، بىز ئۇنىڭدىكى تىرەن ۋە مۇرەككەپ دۇنيانى ھېس قىلالايمىز.

قۇرۇلما جەھەتتە، ئەسەرنىڭ 1- قىسمى كۇندىلىك تۇرمۇش دۇنياسى بولۇپ، مورسونىڭ ئەتراپىدىكى كىشىلەرنىڭ ئىسمى ۋە ئىنىق كەسپى بار، ئۇلار زېرىكىشلىك ۋە ئۆزگەرمەس تۇرمۇش ئىچىدە ياشايدۇ، ئۇلارنىڭ گەپ ـ سۆزلىرىمۇ مەزىسىز. ئۇلارنىڭ ئانچە-مۇنچە ئازابى ۋە ئانچە-مۇنچە بەختى بار. ئەسەرنىڭ 2- قىسمىدا مورسو قولغا ئېلىنىپ، پۈتۈنلەي ناتونۇش بىر

دۇنياغا كىرىدۇ. بۇ دۇنيادىكى كىشىلەرنىڭ ئىسمى يوق، پەقەت ۋەزىپىسىلا بار. ئۇلار تىرىك ئادەملەر ئەمەس، بەلكى مەلۇم خىل كەسىپنىڭ سىمۋولى. قارىماققا ئەقىلگە ئۇيغۇندەك كۆرىنىدىغان بۇ دۇنيا ئەمەلىيەتتە ساختا، قەستەن ياسالغان، مەسىل تۇسىنى ئالغان. بۇ چاغدىكى مورسو بولسا مەنتىقىگە ئۇيغۇن ئادەم. بىراق، شۇنىڭ بىلەن بىرگە، ئۇ ھەم بۇ دۇنيانىڭ سىرتىدا تۇرىدىغان يېگانە ئادەم. دېمەك، بۇ ئەسەردىكى مورسونىڭ قولغا ئېلىنىشىدىن بۇرۇنقى ۋە كېيىنكى دۇنيا بىر-بىرىگە ئوخشىمايدۇ. بۇ ئىككى دۇنيا بىر پۈتۈن دۇنيانىڭ ئوخشىمايدىغان ئىككى تەرىپىنى شەكىللەندۈرگەن. شۇنداقلا يەنە ئەسەر سۈژىتىدىكى نۇرغۇن بوشلۇق ۋە پىرسوناژلار ھەرىكىتىنىڭ مېخانىكىلىقى تۇيۇلىدىنمۇ ئەسەر باش تېمىسىنىڭ كۆپ مەنىلىكى يەنى تۇيۇقى مۇجمەللىك شەكىللەنگەن. بۇ ئەسەرنى مەۋجۇدىيەتچىلىك ئەدەبىياتىدىكى، ھەتتا پۈتكۈل دۇنيا ئەدەبىياتىدىكى كلاسسىك نادىر ئەسەر دېيىشكە بولىدۇ.

زىمو دې بۇۋا (- 1908 ,Simone de Beauvoir) فرانسىيىلىك مەشھۇر مەۋجۇدىيەتچى ئايال پروزىچى، پەيلاسوپ.

بۇۋا پارىژدىكى بىر باي ئائىلىدە تۇغۇلغان. ئۇنىڭ دادىسى ئەدەبىياتقا ئامراق، بىلىملىك ئادۋوكات ئىدى. بۇۋا كىچىكىدىنلا ياخشى تەربىيە كۆرگەن، ئەنئەنىۋى مەدەنىيەتنىڭ ۋە خرىستىئان دىنىنىڭ تەسىرىدە چوڭ بولغان. بىراق ئۇ كىچىكىدىن تارتىپلا ئۆزىنىڭ كونا تەرتىپكە بولغان گۇمانىنى ۋە يېڭى ئىدىيىلەرگە بولغان تەلپۈنۈشىنى ئىپادىلىگەن. ئۇ دەسلەپتە خۇسۇسىي ئوتتۇرا مەكتەپتە ئوقۇغان، كېيىن پارىژ ئۇنىۋېرسىتېتىغا كىرىپ پەلسەپە ئۆگەنگەن. مۇشۇ مەزگىلدە سارتىرى بىلەن تونۇشقان. 1929- يىلى ئۇمۇ سارتىرغا ئوخشاشلا ئوتتۇرا مەكتەپ پەلسەپە ئوقۇتقۇچىلىرىنىڭ لاياقەت دىپلومىغا ئېرىشكەن ھەمدە سارتىرى بىلەن ئۆمۈرلۈك ھەمراھلارغا ئايلانغان. 1931- يىلىدىن باشلاپ مارسېل، لىئون، پارىژ قاتارلىق جايلاردىكى ئوتتۇرا مەكتەپلەردە پەلسەپە ئوقۇتقۇچىسى بولۇپ ئىشلىگەن.

1943- يىلى ئۇنىڭ تۇنجى رومانى «قىز مېھمان» نەشر قىلىنغان. بۇ ئەسەردە بىر قىزنىڭ بىر ئائىلىدە بىر مەزگىل تۇرۇپ قالغانلىقى ۋە بۇ ئائىلىدىكى ياش ئەر - ئاياللارنىڭ مۇناسىۋىتىنى قانداق بۇزۇۋەتكەنلىكىنى

تەسۋىرلەنگەن. بۇ ئەسەر شەخسنىڭ ۋىجدانى بىلەن «باشقىلار» ئوتتۇرىسىدىكى مۇناسىۋەتتىن ئىبارەت مۇرەككەپ مەسىلىگە چېتىلغان. چۈنكى، بىر ئادەمنىڭ ۋىجدانى باشقا بىر ئادەم ئۈچۈن ئېيتقاندا بۇلاڭچىلىق خاراكتېرىنى ئالغان بولىدۇ. 1944- يىلى بۇۋانىڭ «باشقىلارنىڭ قېنى» ناملىق رومانى نەشر قىلىنغان. بۇ ئەسەردە ئەركىنلىك بىلەن مەسئۇلىيەت ئوتتۇرىسىدىكى زىددىيەت ئېچىپ بېرىلگەن. 1947- يىلى نەشر قىلىنغان «ئادەم هامان ئۆلىدۇ» ناملىق رومانىدا ئۆلۈمنىڭ ئادەم هاياتىغا شەكىل ۋە مەزمۇن ئاتا قىلىدىغانلىقىدىن ئىبارەت مەۋجۇدىيەتچىلىك ئىدىيىسى شەرھلەنگەن. 1954- يىلى نەشر قىلىنغان «ئېسىلزادە غوجاملار» ناملىق ئەسەردە 2- دۇنيا ئۇرۇشىدىن كېيىنكى زىيالىيلارنىڭ سىياسىيغا قاتنىشىش ئەھۋالى ئەكس ئەتتۇرۇلگەن. بۇ ئەسەر گونكور مۇكاپاتىغا ئېرىشكەن. بۇلاردىن باشقا بۇۋا يەنە 1945- يىلى «نان قېپى» ناملىق دىرامىسىنى ئېلان قىلغان.

بۇۋانىڭ پەلسەپە ئەسەرلىرىمۇ ناهايىتى مۇهىم ئورۇندا تۇرىدۇ. ئۇنىڭ پەلسەپە ئەسەرلىرىنىڭ كۆپىدە مەۋجۇدىيەتچىلىك ئەخلاقى باش تېما قىلىنغان. ئۇنىڭ ئاساسلىق پەلسەپە ئەسەرلىرىدىن «ئادەمىيەت توغرىسىدا» (1944)، «ئىككىنچى جىنىس: ئاياللار» (1949)، «كۆپ مەنىلىك ئەخلاق توغرىسىدا» (1947)، «سارترېنىڭ ئەسەرلىرىنى كۆيدۈرۈۋېتىش كېرەكمۇ؟» (1951)، «ئالاهىدە هوقۇقدارلار» (1957) قاتارلىقلار بار. بۇنىڭ ئىچىدە 1949- يىلى نەشر قىلىنغان «ئىككىنچى جىنىس: ئاياللار» ناملىق ئەسىرى ئەڭ مۇهىم. ئاپتور بۇ ئەسەردە ئاياللارنىڭ ئورنى مەسىلىسىنى تەھلىل قىلىپ، ئاياللار بىلەن ئەرلەرنىڭ باراۋەرلىكىنى تەشەببۇس قىلغان. ئۇ ئاياللارنىڭ مەۋجۇت ئورنىنى ئېتىراپ قىلمىغان، ئاياللارنىڭ نىكاهتىن كېيىنكى مەسئۇلىيىتى ۋە ئائىلىق مەجبۇرىيىتىدىنمۇ گۇمانلانغان. ئۇ ئەرلەر بىلەن ئاياللار ئوتتۇرىسىدىكى هازىرقى پەرق پۈتۈنلەي بىمەنە، ئاياللار پۈتۈنلەي مۇستەقىل بولۇشى، ئەرلەر بىلەن پۈتۈنلەي ئوخشاش هوقۇق-مەنپەئەتكە ئېرىشىشى كېرەك، دەپ قارىغان. بۇ بەلكىم بۇۋانىڭ سارتېر بىلەن بىر ئۆمۈر بىللە ئۆتكۈزمۇ توي قىلمىغانلىقىنىڭ سەۋەبى بولسا كېرەك.

كېيىنكى يىللاردا ئۇ يەنە تۆت پارچە مۇهىم ئەسلىمە يازغان. ئۇلار: «بىر

قانائەتچان قىزنىڭ ئەسلىمىسى» (1958)، «بەردەم يىللار» (1960)، «جەزمەن شۇنداق» (1963)، «تېگىگە-تەكتىدىن ئېيتقاندا» (1970) قاتارلىقلار. ئۇنىڭ يەنە «قىزلىق مەزگىل» (1958)، «خەيرلىك ئۆلۈم» (1946)، «قەبرىلىق» (1970)، «ھېساب-كىتاب تۈگىدى» (1972) قاتارلىق ئەسەرلىرى بار.

ئۇ گرېتسىيە، ئىتالىيە، ئوتتۇرا ياۋروپا، ئافرىقا، ئامېرىكا، جۇڭگو قاتارلىق جايلارنى زىيارەت قىلغان.

بۇ ژانىڭ ئەدەبىي ئىجادىيەت جەھەتتىكى ئالاھىدىلىكلىرىنى مۇنداق يىغىنچاقلاشقا بولىدۇ: 1. ئۇنىڭ ئەدەبىي ئەسەرلىرى ئىچىدە رومانلىرى ئەڭ ئېسىل، رومانلىرىنىڭ كۆپىدە ئاساسەن ئايالار تەسۋىرلەنگەن؛ 2. ئۇنىڭ ئەسەرلىرىدە 2- دۇنيا ئۇرۇشىدىن كېيىنكى ياش زىيالىيلارنىڭ روھىي ھالىتى مەركەزلىك ئەكس ئەتتۈرۈلگەن؛ 3. ئۇنىڭ ئەسەرلىرىدىكى پىرسوناژلارنىڭ كۆپى يېگانە ئادەملەر بولۇپ، ئۇلارنىڭ قەلبى زېرىكىش، تەشۋىش ۋە ئۆلۈمگە بولغان ۋەھىمىگە تولغان؛ 4. بۇژا «ئارىلىشىش ئەدەبىياتى» نى تەشەببۇس قىلىپ، ئەدەبىيات سىياسىي، ئىجتىمائىي مەسىلىلەرگە كۆڭۈل بۆلۈشىنى كېرەك، دەپ قارىغان؛ 5. بۇژانىڭ ئەسەرلىرىدە مەۋجۇدىيەتچىلىك پەلسەپىسىنىڭ نۇقتىئىنەزەرلىرى تولۇق گەۋدىلەنگەن.

6. باشقا مەۋجۇدىيەتچى يازغۇچىلار

سائۇل بېللوۋ (Saul Bellow, 1915 -) ئامېرىكىلىق مەشھۇر يازغۇچى، مەۋجۇدىيەتچىلىكنىڭ ئامېرىكىدىكى ئاساسلىق ۋەكىللىرىنىڭ بىرى. بېللوۋنىڭ ئاتا-ئانىسى 1913- يىلى رۇسىيىدىن كانادانىڭ مونترېئال شەھىرىگە كۆچۈپ بارغان سودىگەر يەھۇدىيلار ئىدى. ئۇ 9 ياشقا كىرگەندە ئائىلىسى بىلەن بىرگە ئامېرىكىنىڭ چىكاگو شەھىرىگە كۆچۈپ كەلگەن. ئۇ ئىلگىرى-كېيىن بولۇپ چىكاگو ئۇنىۋېرسىتېتىنىڭ ۋە غەربىي شىمال ئۇنىۋېرسىتېتىدا ئىنسانشۇناسلىق (Anthropology) ۋە جەمئىيەتشۇناسلىق (Sociology) ئوقۇغان. 1937- يىلى ئوقۇش پۈتتۈرگەندىن كېيىن، بىر

تەرەپتىن يېزىقچىلىق قىلىپ، يەنە بىر تەرەپتىن ئوقۇنقۇچىلىق قىلغان.

1944- يىلى بىللوۋنىڭ تۇنجى رومانى «ئېسىپ قويۇلغان ئادەم» نەشر قىلىنغان ھەمدە بىر قىسىم كىتابخانلار ئارىسىدا تەسىر قوزغىغان. بۇ ئەسەردە تەسۋىرلەنگىنى بىر بىمەنە دۇنيا بولۇپ، بۇ ئەسەرنى ئامېرىكا ئەدەبىيات تارىخىدىكى بىر قەدەر تىپىك بولغان تۇنجى «بىمەنە پروزىچىلىق» ئەسىرى دېيىشكە بولىدۇ. 1948- يىلى ئۇنىڭ يەنە بىر رومانى «زىيانكەشلىككە ئۇچرىغۇچى» نەشر قىلىنغان. بۇ ئەسەرنىڭ ئۇدارىمۇ يۇقىرىقى ئەسەرنىڭكى بىلەن ئوخشاش بولۇپ، ئىنسانىيەت جەمئىيىتىدىكى ھەرخىل مەسىلىلەر ئوتتۇرىغا قويۇلغان. بۇ مەسىلىلەرنى ھازىرقى زامان ئىجتىمائىي - سىياسىي مۇھىتىدىكى قالايمىقانچىلىق كەلتۈرۈپ چىقارغان. 1953- يىلى نەشر قىلىنغان «ئاڭجى ماچىنىڭ خەتەرلىك سەرگۈزەشتىلىرى» ناملىق رومانى بىلەن بىللوۋ زور ئابرۇيغا ۋە مەملىكەتلىك كىتاب مۇكاپاتى (1954) غا ئېرىشكەن. 1959- يىلى نەشردىن چىققان «يامغۇر پادىشاھى ھاندىسن» ناملىق رومانىدا ئاپتور يەنىلا سەرگۈزەشتە شەكلىنى قوللىنىپ، ئامېرىكىلىق بىر غەلىتە مىليونېرنىڭ ئافرىقىدىكى تەكشۈرۈش ئېلىپ بېرىش جەريانىنى تەسۋىرلىگەن. ئۇنىڭ يەنە «موسىبىنىڭ ئەسلىمىسى» (1968) ۋە «ئېرۇسالىم سەپىرى» (1976) قاتارلىق ھېكايە - توپلاملىرى بار.

كېيىنكى مەزگىللەردىكى ئەسەرلىرىدە بىللوۋ ئەڭ خاسلىقىغا ئىگە ئۇسلۇب يارىتقان. بۇ ئەسەرلەر: «ھېرزوگ» (1965- يىلى مەملىكەتلىك كىتاب مۇكاپاتىغا ئېرىشكەن)، «سېممېل ئەپەندىنىڭ سەييارە يۇلتۇزى» (1971- يىلى مەملىكەتلىك كىتاب مۇكاپاتىغا ئېرىشكەن)، «خومبۇرگنىڭ سوۋغىسى» (1976- يىلى پۇلىزېر مۇكاپاتىغا ئېرىشكەن) قاتارلىقلار. بۇ ئەسەردىكى باش پېرسوناژلارنىڭ ھەممىسى دېگۈدەك ياش يەھۇدىي زىيالىيلار بولۇپ، ئۇلارنىڭ مونولوگلىرىدىن ئاجايىپ تالانت ۋە كۆلكىلىك خام خىيال، ۋايىغا يەتكەن ئەقىل-پاراسەت ۋە ئۇچىغا چىققان بىمەنىلىك قاتارلىق ھەرقانداق نەرسىنى تاپقىلى بولىدۇ. كۆچلۈك مەدەنىي تەربىيىدىن شەكىللەنگەن ئالاھىدە تېرەنلىك بىلەن خەلق ئاممىسىنىڭ ئەقىل-پاراسىتى بىرلىشىپ، بىللوۋنىڭ ئەڭ بۇيۇك خاس ئىجادچانلىقىنى بارلىققا كەلتۈرگەن.

1976- يىلى بېللوۋ «ئۆز ئەسەرلىرىدە ھازىرقى زامان مەدەنىيىتىنى كۆچلۈك ئادەمىيلىك نۇقتىسىدا تۇرۇپ چۈشەنگەنلىكى ۋە چوڭقۇر تەھلىل قىلغانلىقى ئۈچۈن» نوبېل ئەدەبىيات مۇكاپاتىغا ئېرىشكەن.

«ئاۋجى ماچنىڭ خەتەرلىك سەرگۈزەشتلىرى» ناملىق رومان ھازىرقى زامان ئامېرىكا ئەدەبىياتىدىكى ئۆزلۈك ئېڭى ۋە خۇسۇسىي ئەركىنلىك تەسۋىرلەنگەن ۋەكىل ئەسەر. بۇ ئەسەردىكى باش پېرسوناژ ئاۋجى بىر يەھۇدىي ياش بولۇپ، ئۇ تاشقى دۇنيانىڭ كونترولىغۇچىلىرىدىن قۇتۇلۇپ، چەكسىز ئەركىنلىككە ئېرىشمەكچى، ئۆز غايىسىگە يېتەكچىلىك قىلىدىغان ماھىيىتىنى تاپماقچى بولىدۇ. بىراق ئۇ چىكاگودىكى نامراتلار مەھەللىسىدە چوڭ بولغان، ئۇنىڭ ئاتا-ئانىسى يوق بولۇپ، تۇرمۇشى ناھايىتى نامرات ئىدى، شۇڭا، ئۇ كىچىك ۋاقتىدىن تارتىپلا ئەتراپتىكى ھەرخىل كىشىلەر ئۇنىڭ تەقدىرىنى ئۆزلىرىنىڭ قېلىپىغا كىرگۈزمەكچى بولۇشىدۇ؛ لۇكچەكلەر ئۇنى ئوغرىلىق قىلىشقا كۆشكۈرتىدۇ؛ بايلار ئۇنى ئىتائەتچان چاكار قىلىپ كۆندۈرمەكچى بولۇشىدۇ؛ ئېسىل ماللار ماگىزىنىنىڭ خوجايىنى ئۇنى قىلىقلىرى سالاپەتلىك مال سانتۇچى قىلىپ تەربىيىلىمەكچى بولىدۇ؛ ئۇنىڭ مومىسى بىر تەرەپتىن ئۇنىڭغا يالغان گەپ قىلىش ماھارىتىنى ئۆگىتىدۇ، يەنە بىر تەرەپتىن ئۇنىڭ ئابرۇيلۇق مۇتەۋەرلەردىن بولۇپ چىقىشىنى ئارزۇ قىلىدۇ. بىراق، ئاۋجىنىڭ قەلبىدە تاشقى دۇنيانىڭ كونترولىغۇچىلىرىغا قارىتا ئىنتايىن كۈچلۈك قارشىلىق تۇيغۇسى بار ئىدى. شۇڭا ئۇ ئەگىلا بارسا، نېمە ئىش قىلسا، كىم بىلەن ئارىلاشسا ھامان ئۆز ئەركىنلىكىدە چىڭ تۇرىدۇ. ئۇ ھامان ئۆزى بولۇشنىلا ئويلايدۇ، خالىغىنىنى قىلىدۇ، ئۇنى ھېچكىم ئۆزگەرتەلمەيدۇ. ئۇ پەقەت ئۆزىنىڭ ئۆتمۈشىنى ۋە مۇكەممەل ئۆزلۇكىنى مەڭگۈ ساقلاپ قېلىشنىلا ئويلايدۇ، باشقىلارنىڭ كونترولىغۇچىلىقىنى قەتئىي خالىمايدۇ. چۈنكى، ئۇ بىر تەرەپتىن، ئۆزگەرمەس مۇناسىۋەت ۋە قاتمال مۇھىت ئىچىدە تۇراقلىشىپ قېلىشتىن قورقىدۇ، يەنە بىر تەرەپتىن، ئۇزلۇكسىز ئۆزگىرىش ئىچىدە ئۆز مەۋجۇدىيىتىنىڭ مۇئەييەن مەزمۇنىنى يوقىتىپ قويۇشتىن ئەنسىرەيدۇ. بۇ ئەسەر نەشر قىلىنغاندىن كېيىن غايەت زور زىلزىلە پەيدا قىلغان.

نورمان مايلېر (Norman Mailer, 1923 -) ئامېرىكىلىق مەشھۇر

يازغۇچى، سياسىي ئوبزورچى، مەۋجۇدىيەتچىلىكنىڭ ئامېرىكىدىكى ئاساسلىق ۋەكىلى. ئۇ پروزا ئىجادىيىتىدە كۆچلۈك سۇبيېكتىپلىق ۋە مول تەسەۋۋۇر ئارقىلىق چىن ئادەم ۋە ھەقىقىي ئىشلارنى تەسۋىرلەشكە ماھىر.

ئۇ يېڭى جېرسى شتاتىدا بىر يەھۇدىي قان سىستېمىسىدىكى ئائىلىدە تۇغۇلغان. بالىلىق چاغلىرىنى نيۇيوركتىكى يەھۇدىيلار رايونىدا ئۆتكۈزگەن. 1943- يىلى خارۋارد ئۇنىۋېرسىتېتىنىڭ ئاۋىئاتسىيە قۇرۇلۇشى كەسپىنى پۈتتۈرگەن. 1944- يىلى ھەربىي مەجبۇرىيەتكە ئاتىلىنىپ، تىنچ ئوكيانىدا ئىككى يىل ئەسكەر بولغان. 1946- يىلى ئەسكەرلىكتىن بوشانغان، كېيىن يېزىقچىلىق ئىشلىرىنى باشلىغان.

1948- يىلى ئۇنىڭ تۇنجى رومانى «يالىڭاچ ئادەم ۋە ئۆلگۈچى» نەشر قىلىنغان. بۇ ئەسەر ئۇنىڭ نامىنى چىقارغان. كىشىلەر بۇ ئەسەرنى 2- دۇنيا ئۇرۇشى تېمىسىدىكى ئەڭ مۇنەۋۋەر رومان، دەپ قارىغان. ئارقىدىنلا يازغان ئەسەرلىرى تازا مۇۋەپپەقىيەتلىك چىقمىغان. ئىككىنچى رومانى «باھارى دېڭىز ساھىلى» (1951) بىلەن «بۇغا باغچىسى» (1955) ناملىق رومانى تەنقىدكە ئۇچرىغان. 1957- يىلى ئۇنىڭ چوڭ ھەجىملىك ماقالىسى «ئاق تەنلىك نېگىر» ئېلان قىلىنغان. بۇ ئەسەر ئامېرىكا مەۋجۇدىيەتچىلىك ئەدەبىياتىنىڭ خىتابنامىسى دەپ ئاتالغان. 1959- يىلى نەشر قىلىنغان «ئۆزۈمنى ئۆزۈم تەشۋىق قىلىمەن» ناملىق ئەسەرلەر توپلىمى كىتابخانىلارنىڭ كۆچلۈك دىققىتىنى قوزغىغان. بۇ توپلامغا تېخى ئاياغلاشمىغان ھېكايىلەر، رومانىنىڭ پارچىلىرى، ئوبزورلار، ئىلمىي ماقالىلەر، ئەدەبىي خاتىرىلەر ۋە رومانىنىڭ تىزىسلىرى كىرگۈزۈلگەن بولۇپ، بۇنداق يۇرەكلىك ھالدا ئۆزىنى ئاشكارىلاش ياش كىتابخانىلارنىڭ ماختىشىغا ئېرىشكەن، شۇنداقلا تۇرمۇش كۆرسەتمىسى سۈپىتىدە نۇرغۇن كىتابخانىلارنى قىزىقتۇرغان. 1965- يىلى نەشر قىلىنغان «ئامېرىكا چۈشى» ناملىق رومانىدا ئايالىنى قەستلەپ ئۆلتۈرگەن بىر ئەر تەسۋىرلەنگەن. بۇ ئەسەر مايلىرنىڭ تۇنجى مەۋجۇدىيەتچىلىك رومانى، شۇنداقلا ئۇنىڭ ۋەكىل ئەسىرى بولۇپ قالغان. 1967- يىلى نەشر قىلىنغان «بىز نېمە ئۈچۈن ۋېيتنامغا بارىمىز؟» ناملىق رومانىدا بىر ياشنىڭ ئالياسكىغا بېرىپ ئېيىق ئوۋلىغانلىقى تەسۋىرلەنگەن. بۇ ئەسەردە قويۇق مەۋجۇدىيەتچىلىك ئىدىيىسى ۋە

«جنسىي ئازادلىق» پىكىر ئېقىمى گەۋدىلەنگەن.

مايلېر بىر تالاش-تارتىشتىكى شەخس بولۇپ، ئۇنىڭ ئۆز-ئۆزىنى مەركەز قىلىشى ۋە جېدەلخور خاراكتېرى دائىم گۇبزورچىلىق ساھەسى ۋە كىتابخانلارنى بىزار قىلغان. بەزىدە ئۇنىڭ رومانلىرىغا قارىغاندا ئەدەبىي ئاخبارات ئەسەرلىرى تېخىمۇ ئېتىبارغا ئېرىشكەن. 1967-يىلى 10- ئايدىكى ۋاشىنگتون نامايىشىغا ئاساسەن يېزىلغان «قاراڭغۇ كېچىدىكى ھەربىي قوشۇن» ناملىق ئەدەبىي ئاخبارات بۇنىڭ بىر مىسالى. بۇنىڭدىن باشقا يەنە ئۇنىڭ جۇمھۇرىيەتچىلەر پارتىيىسى بىلەن دېموكراتلار پارتىيىسىنىڭ پرېزىدېنت سايلام رىقابىتىنى تەسۋىرلەنگەن «مىئامى ۋە چىكاگو قورشاۋى» (1968)، ئاي شارىدا ئېلىپ بېرىلغان قىدىرىپ تەكشۈرۈش تەسۋىرلەنگەن «ئايدىكى يالقۇن» (1970) قاتارلىق ئەدەبىي ئاخباراتلىرى بار.

ئۇ 1969- يىلى نيۇيورك شەھىرىنىڭ شەھەر باشلىقى سايلىمىغا قاتنىشىپ مەغلۇپ بولغان. ئۇ يەنە «قانۇن سىرتىدا» (1968)، «قىز تېشى» (1970) قاتارلىق كىنولارنى يازغان ھەمدە ئۇلارغا رېژىسسورلۇق قىلغان. ئۇنىڭ باشقا ئەسەرلىرىدە يەنە «پرېزىدېنتنىڭ ھۆججەتلىرى» (1963)، «ئادەم يېگۈچى ۋە خرىستىئان» (1966) قاتارلىق ماقالە توپلاملىرى، «ئايالنىڭ ئۆلۈمى ۋە باشقا بالا-قازالار» (1962) ناملىق شېئىرلار توپلىمى بار. 1979- يىلى مايلېر قاتىل جىنايەتچى جىلمونىڭ ھاياتى تەسۋىرلەنگەن رومان «جاللات ناخشىسى» نى نەشر قىلدۇرغان. مايلېر: «راست ئادەم ۋە راست ئىشلار ئەستايىدىل تەسۋىرلەنگەن بۇ كىتابتا ھەقىقىي ئامېرىكا تۇرمۇشى نامايان قىلىنغان» دېگەن.

مايلېرنىڭ 60- يىللاردىن كېيىن ئىجاد قىلغان كۆپلىگەن ئەسەرلىرى قويۇق مەۋجۇدىيەتچىلىك تۇسىگە ئىگە بولۇپ، ھازىرقىي زامان ئامېرىكا ئەدەبىياتىغا، بولۇپمۇ «قارا يۇمور» ئېقىمىغا بىر قەدەر زور تەسىر كۆرسەتكەن.

ئابې كوبو (安部公房, 1924 -) ياپونىيىلىك يازغۇچى، دراماتورگ، ياپونىيە مودېرنىزم ئەدەبىياتىنىڭ مۇھىم ۋەكىللىرىدىن بىرى. ئۇ غەلىتە سىمۋوللار ئارقىلىق غېرىپلىق تۇيغۇسىنى تەسۋىرلەش بىلەن مەشھۇر.

ئۇ توكيودىكى بىر دوختۇر ئائىلىسىدە تۇغۇلغان. كىچىك ۋاقتىدا ئائىلىسى بىلەن جۇڭگونىڭ شەرقىي شىمالىدىكى شېنياڭ شەھىرىگە بارغان ھەمدە شۇ

يەردە چوڭ بولغان. 1941- يىلى ياپونىيەگە قايتىپ، 1943- يىلى توكيو ئىمپېرىيە ئۇنىۋېرسىتېتىنىڭ مېدىتسىنا ئىنستىتۇتىغا كىرىپ ئوقۇغان. ئالىي مەكتەپتىكى چاغدا، دوستويېۋسكى، نېتزشې، ھايدېگېر، ياسپېرس، رىلكې قاتارلىقلارنىڭ ئەسەرلىرىنى كۆپلەپ ئوقۇغان. ئۇزاق ئۆتمەي، ئۇ يەنە جۇڭگونىڭ شەرقىي شىمالىغا قايتىپ بارغان. بىراق ئۇنىڭ بۇ سەپىرى ياپونىيىنىڭ مەغلۇبىيىتىگە توغرا كېلىپ قالغاچقا، ئۇ دۆلىتىگە قايتۇرۇلغان. 1948- يىلى ئالىي مەكتەپنى پۈتتۈرگەن، بىراق زادىلا دوختۇرلۇق قىلمىغان.

ئابې كوبو دەسلەپتە شېئىر يازغان. 1947- يىلى «نامسىز شېئىرلار» ناملىق توپلىمىنى ئۆز خىراجىتى بىلەن چىقارغان. 1948- يىلى ئۇ ياپونىيىنىڭ مودېرنىزمچى يازغۇچىلىرى تەشكىللىگەن «كېچە ئۇيۇشمىسى» غا قاتناشقان. شۇ يىلى ئۇنىڭ «يولنىڭ ئاخىرىدىكى بەلگە» ناملىق رومانى نەشر قىلىنغان. بۇ ئەسەر ئوبرورچىلارنىڭ ماختىشىغا ئېرىشكەن، ئاپتورمۇ بىراقلا نام چىقارغان. بۇنىڭدىن باشقا ئۇنىڭ مۇھىم ئەسەرلىرىدىن «تۆتىنچى مۇزلىنىش دەۋرى» (1959)، «قۇم ئىچىدىكى ئايال» (1960)، «باشقىلارنىڭ چىرايى (1964)، «كۆيدۈرۈلگەن خەرىتە» (1967)، «ساندۇقتىكى ئادەم» (1973) قاتارلىق رومانلىرى بار. ئۇ يەنە نۇرغۇن دراما يېزىپ، ياپونىيىدە غايەت زور نەتىجە قازانغان. بۇنىڭ ئىچىدىكى «دوستلار» (1967) ناملىق درامىسى ياپونىيىدە ئىنگلىز تىلىدا ئوينالغان. ئابې «قۇم ئىچىدىكى ئايال» ناملىق رومانىنى ئۆزى سىناريىلەشتۈرگەن. بۇ ئەسەر فىلىم قىلىپ ئىشلەنگەندىن كېيىن گانا كىنو مۇكاپاتىغا ئېرىشىپ، پۈتۈن دۇنيادا داڭق قازانغان.

ئابې كوبو بىر مەزگىل ياپونىيە كومپارتىيىسىگە كىرگەن. 1956- يىلى شەرقىي ياۋروپادا سايا‌ھەت قىلىپ قايتىپ كەلگەندىن كېيىن، ناھايىتى ئاچچىق بىر ئەدەبىي ئاخبارات يازغان، بۇنىڭ بىلەن ئۇ ياپونىيە كومپارتىيىسىدىن قوغلاپ چىقىرىلغان.

ئابې كوبو ئىجادىيەت جەھەتتە ياۋروپا مودېرنىزم ئەدەبىياتىنىڭ ئىپادىلەش ئۇسۇللىرىنى يۇرەكلىك ئىشلىتىپ، غەلىتە سىمۋول ۋە ئاجايىپ مەسەل تۇسى ئارقىلىق رېئال تۇرمۇشنى ئەكس ئەتتۈرگەن. ئۇ ئۆز ئەسەرلىرىدە رېئال تۇرمۇشتىكى چىن تەپسىلاتلار بىلەن خىيالىي كۆرۈنۈشلەرنى بىر-بىرىگە

يۇغۇروپ، شەخسنىڭ يالغۇزلۇقى ۋە ئادەمنىڭ غايىپ كۈچ ئالدىدىكى ئامالسىزلىقىنى ئىپادىلەپ، هازىرقى زامان ئادەملىرىدىكى ياتلىشىش تۇيغۇسىنى ئېچىپ بەرگەن.

نىرمارا ۋارما (Nirmara Varma, 1929 -) هىندىستانلىق يازغۇچى، مەۋجۇدىيەتچىلىكنىڭ هىندىستانىدىكى ئاساسلىق ۋەكىللىرىنىڭ بىرى.

ۋارما هىندىستاننىڭ سىملا شەهىرىدە تۇغۇلغان. بۇ يەردە ئوتتۇرا مەكتەپنى تۈگەتكەندىن كېيىن، دېهلىدا ئۇنىۋېرسىتېتقا كىرىپ ئوقۇغان هەمدە ئەدەبىياتتىن ماگىستېرلىق ئۇنۋانىغا ئېرىشكەن. ئالىي مەكتەپنى تۈگەتكەندىن كېيىن، دەسلەپتە مائارىپ خىزمىتى بىلەن شۇغۇللانغان، ئۇزاق ئۆتمەي ئەدەبىي ئىجادىيىتىنى باشلىغان.

1959- يىلى ئۇ پراگادا بىر مەزگىل تۇرغان، ئارقىدىنلا ياۋروپادىكى هەرقايسى دۆلەتلەرنى ئايلىنىپ، مودېرنىزم ئەدەبىياتىنىڭ، بولۇپمۇ مەۋجۇدىيەتچىلىك ئەدەبىياتىنىڭ تەسىرىنى قوبۇل قىلغان.

50-، 60- يىللاردا هىندىستاندا يېڭى پروزىچىلىق ئېقىمى بارلىققا كېلىپ، بىر مەزگىل ئەۋج ئالغان. بۇ ئېقىم فرانسىيە مەۋجۇدىيەتچىلىك ئېستېتىكا ئىدىيىسىنىڭ ۋە مەۋجۇدىيەتچىلىك ئەسەرلىرىنىڭ چوڭقۇر تەسىرىگە ئۇچرىغان. بۇ ئېقىمغا تەۋە يازغۇچىلار ئۆز ئەسەرلىرىدە ئادەمنىڭ ئۆزلۈك مەۋجۇدىيىتى ئۈستىدىكى ئىزدىنىشلەر ئارقىلىق هاياتنىڭ ئەهمىيىتىنى مۇئەييەنلەشتۇرۇشكە ئۇرۇنغان. ۋەهىمە، غېرىبلىق، ناتونۇشلۇق، مەيۇسلۇك قاتارلىقلار بۇ ئەسەرلەردىكى ئاساسىي هېسسىياتقا ئايلانغان بولۇپ، كىشىلەرنىڭ نارازىلىقى ۋە خەۋپسىرىشى ئەكس ئەتتۇرۇلگەن. ۋارما ناهايىتى تېزلا بۇ ئېقىمنىڭ ئاساسلىق ۋەكىلىگە ئايلانغان.

بەدئىيلىك جەهەتتە، ۋارما ئەسەرلىرىدە يېڭىچە سىمۋول، يېڭىچە ئىماگ ۋە ئالۇ ئېقىنى قاتارلىق ۋاستىلارنى قوللانغان. ئۇنىڭ ئەسەرلىرىدىكى پېرسوناژلارنىڭ كۆپى يېگانە ۋە ئەنسىز كىشىلەر بولۇپ، ئۇلارنىڭ قەلبى بېسىمغا ئۇچرىغان، هېسسىياتى قاپسىلىپ قالغان، ئۇلارنىڭ ئەتراپىدىكى دۇنيا ناتونۇش ۋە ئادەمىيلىكنى بوغىدىغان يات يۇرت، بۇ ناتونۇش دۇنيادا كونا

ئەخلاقي قىممەت بەربات بولغان، يېڭى ئەخلاقىي قىممەت تېخى شەكىللەنمىگەن.

ژارمانىڭ ژەكىل ئەسەرلىرىدىن «ئاشۇ كۈنلەر» (1964) ناملىق رومانى، «پەسىل قۇشى» (1960)، «كۆيۈۋاتقان ئورمان» (1964) قاتارلىق ھېكايە توپلاملىرى بار. بۇنىڭ ئىچىدە «پەسىل قۇشى» ناملىق ھېكايە ئاپتورنىڭ ئەڭ خاسلىققا ئىگە ئەسىرى، شۇنداقلا پۈتكۈل ھىندىستان يېڭى پروزىچىلىقىدىكى ژەكىل ئەسەرلەرنىڭ بىرى. بۇ ھېكايىدە مەۋجۇدىيەتچىلەرنىڭ قەلبىدىكى ئاستىدىكى تەنھالىق، ئازاب ژە مىسكىنلىك كەيپىياتى تولۇق نامايان قىلىنغان.

توققۇزىنچى باب

يېڭى پروزىچىلىق

يېڭى پروزىچىلىق (The New Novel) 20- ئەسىرنىڭ 50- ۋە 60- يىللىرىدا فرانسىيىدە بارلىققا كەلگەن بىر ئەدەبىيات ھەرىكىتى بولۇپ، ئۇ ھازىرقى زامان فرانسىيە ئەدەبىياتىدا مەۋجۇدىيەتچىلىكتىن كېيىن مەيدانغا چىققان يەنە بىر مۇھىم مودىرنىزم ئېقىمى.

1. يېڭى پروزىچىلىق ۋە ئۇنىڭ تەرەققىيات ئەھۋالى

يېڭى پروزىچىلىق دۇنياغا كەلگەن دەسلەپكى مەزگىللەردە كىشىلەر ئۇنى «غەلىتە» ، «بىمەنە» ، «روھىي كېسەلگە ئوخشاش» دەپ قاراپ ئانچە قوبۇل قىلمىغان. بىراق 60- يىللارغا كەلگەندە ئۇ جەمئىيەتنىڭ ئېتىراپ قىلىشىغا ئېرىشكەن. ئۇنىڭ ئۇستىگە، ئۇ يالغۇز فرانسىيە ئەدەبىيات تارىخچىلىرىنىڭ دىققىتىگە سازاۋەر بولۇپلا قالماي، بەلكى ناھايىتى تېزلا غەربىي ياۋروپا، ئامېرىكا، ياپونىيە قاتارلىق جايلارغا، ھەتتا بەزى شەرقىي ياۋروپا دۆلەتلىرىگە تارقالغان. قىزىقارلىق يېرى شۇكى، «يېڭى پروزىچىلىق» دېگەن بۇ نام مەزكۇر ئېقىم پەيدا بولۇشىغا قاراپ يۇزلەنگەندىلا بېرىلگەن. دەسلەپتە، ئوبزورچىلار يېڭى پروزىچى يازغۇچىلارنىڭ ئەسەرلىرىنىڭ كۆپى «كېچە» نەشرىياتىدا نەشر قىلىنغانلىقى ئۈچۈنلا ئۇلارنى بىر ئېقىم دەپ قارىغان. بىراق بۇ يازغۇچىلارنىڭ ئىجادىيىتىدە ناھايىتى كەسكىن خاسلىقلار بار ئىدى، ئۇلارنىڭ كونكرېت ئىجادىيەت خاھىشلىرىمۇ بىر-بىرىگە ئوخشىمايتتى. بەزى يازغۇچىلار تاشقى دۇنيانى تەسۋىرلەشكە ئەھمىيەت بەرگەن؛ بەزىلىرى كۈندىلىك پارچە - پۈرات تۇرمۇش تەپسىلاتلىرى ئارقىلىق ئىنسان قەلبىنىڭ سىرى ئۇستىدە ئىزدەنگەن؛ بەزىلىرى قەلبىنىڭ چوڭقۇر قاتلىمىدىكى ئاڭ پائالىيەتلىرىنى بىۋاسىتە

تەسۋىرلىگەن. ئۇنىڭ ئۇستىگە، بۇ يازغۇچىلارنىڭ خاس ئىجادىيەت ئالاھىدىلىكلىرىمۇ ئىزچىل ھالدىكى ئۆزگىرىش ئىچىدە تۇرغان. ئۇلار تەشكىللىك ئۇيۇشمىغان، بىرەر ئورتاق پروگراممىنىمۇ ئوتتۇرىغا قويمىغان، بەلكى ھەر قايسىسى ئۆز ئالدىغا ئىجادىيەت بىلەن شۇغۇللانغان. شۇڭا ئوبزورچىلار ئۇلارنى ھەر خىل ناملار بىلەن ئاتاپ باققان. بەزىلەر ئۇلارنى «كۆرۈش سەزگۈسى ئېقىمى»، «ماددىچىلىق ئېقىمى»، «ئوبيېكتىپچىلار ئېقىمى»، «كۆزەتكۈچىلەر ئېقىمى» دەپ ئاتىغان؛ بەزىلەر ئۇلارنى «ئەكسىلپروزىچىلىق»، «يېڭى رېئالىزم»، «پروزا دولقۇنى» دەپ ئاتىغان؛ يەنە بەزىلەر ئۇلارنى «ئىنكارچىلار ئېقىمى»، «مارىخۇچىلار ئېقىمى»، «فوتوگرافىيە ئېقىمى»، «كىچە ئېقىمى» دەپ ئاتىغان. پەقەت 1971- يىلىغا كېلىپ بۇ ئېقىمنىڭ يۇقىرى پەللىسى ئۆتۈپ كەتكەندىن كېيىن، كىشىلەر پارىژدىكى سىرىچ-لا-سالپ خەلقارا مەدەنىيەت كۇلۇبىدا يېڭى پروزىچىلىق توغرىسىدا تۇنجى قېتىملىق مۇھاكىمە يىغىنى ئېچىپ، بۇ يازغۇچىلارنىڭ ئىجادىيىتىدىن خۇلاسە چىقارغاندىلا، ئاندىن ئۇلارنىڭ ئىجادىيەت پائالىيىتىنى «يېڭى پروزىچىلىق» دەپ ئاتىغان، ھەمدە تېخىچە بىرەر تەشكىلى، ئورتاق پروگراممىسى ۋە خىتابنامىسى يوق بۇ يازغۇچىلارنى بىر كۇلۇب شەكلىدىكى كوللېكتىپقا ئۇيۇشتۇرغان. بۇ يىغىندا يەنە يېڭى پروزىچىلىقنىڭ نەزەرىيىلىرى چوڭقۇرلاپ مۇھاكىمە قىلىنغان. 1971- يىلى «يېڭى پروزىچىلىق» رەسمىي شەكىللەنگەندىن كېيىن، بۇ نامنى قوبۇل قىلغان يازغۇچى جەمئىيى يەتتە نەپەر بولغان: ئالان روببې-گرىللېت، مىشېل بۇتور، كلود سىمون، كلود ئوللېر، ژان رىكاردو، روبېرت پىنگېت، ناتالى سارروت قاتارلىقلار. بۇلاردىن باشقا، كۆپچىلىك ئېتىراپ قىلغان بەزى يېڭى پروزىچىلار، مەسىلەن، مارگارىت دۇراس ۋە سامۇئېل بېككېت قاتارلىقلار 1971- يىلىدىكى مۇھاكىمە يىغىنىغا قاتنىشىشنى رەت قىلغاچقا، يېڭى پروزىچىلار تىزىملىكىگە كىرگۈزۈلگەن، بىراق ئۇلارنى يەنىلا مۇھىم يېڭى پروزىچى يازغۇچىلار دېيىشكە بولىدۇ. يېڭى پروزىچىلىقنىڭ بىر ئېقىم بولۇپ شەكىللىنىشىدە بەزى ئوبزورچىلار، بولۇپمۇ مەشھۇر ئوبزورچى رولان بارت ئىنتايىن مۇھىم رول ئويناغان.

رومانتىزم ھەرىكىتىدىن باشلاپ، فرانسىيە ئەدەبىلىرى ھېيۇگو ئوتتۇرىغا

قويغان «سەنئەت ئەركىنلىكى» شوئارى ئاستىدا توختىماي يېڭىلىق يارىتىپ، ئۆزئارا رىقابەتلىشىپ، ئەدەبىيات شەكىللىرىنىڭ ئۆزگىرىش قەدىمىنى زور دەرىجىدە تېزلەتكەن. 20- ئەسىرنىڭ 20- ۋە 30- يىللىرىدا فرانسىيە ئەدەبىيات سەھنىسىدە «ئەكسىلپروزا» (anti—novel) باش كۆتۈرگەن. ئۇلار قۇرۇلما جەھەتتە پروزىچىلىقنىڭ مۇئەييەنلەشكەن ئومۇمىي قائىدىلىرىنى بىكار قىلغان، ئەنئەنىۋى پروزا ئەسەرلىرىنىڭ تەشكىلىي ئامىللىرىنى چۆرۈپ تاشلىغان، ئەنئەنىۋى ئەدەبىي ئىجادىيەتنىڭ ئاساسىي ئۆلچەملىرىگە قارشى تۇرغان، پروزىچىلىقنىڭ ئەنئەنىۋى ئىپادىلەش ئۇسۇللىرىنى بۇزۇپ تاشلىغان. بۇنىڭ بىلەن، كىتابخانلاردا ئەسەرلەرگە قارىتا ھەرخىل پەرەز ئىمكانىيىتى شەكىللەنگەن. سارتېر فرانسىيىلىك ئايال يازغۇچى ناتالى سارروتنىڭ «ناتونۇش ئادەمنىڭ پورترېتى» (1948) ناملىق رومانىغا يازغان كىرىش سۆزىدە فرانسىيىلىك يازغۇچى ئادرې گىد (Andre Gide, 1869 - 1951) نىڭ «يالغان پۇل ياسىغۇچى» ناملىق رومانىنى ۋە ئامېرىكىلىق يازغۇچى ۋلادىمىر نابوكوۋ (Vladimir Nabokov, 1899 - 1977) نىڭ ئەسەرلىرىنى «ئەكسىلپروزا ئەسەرلىرى» دەپ ئاتىغان. شۇنداق دېيىشكە بولىدۇكى، ئاتالمىش «ئەكسىلپروزا» ئەمەلىيەتتە دەل يېڭى پروزىچىلىقتىن ئىبارەت.

يېڭى پروزىچىلىق ئەنئەنىۋى پروزىچىلىققا قارشى ھەرىكەت بولۇپ، ئۇ بالزاك ۋەكىللىكىدىكى ئەنئەنىۋى پروزىچىلىققا كەسكىن قارشى تۇرغان. يېڭى پروزىچىلىق ئېقىمىنىڭ رەھبىرى روببې-گرىللىيت ئۆزىنىڭ «يېڭى پروزىچىلىق» ناملىق ماقالىسىدە: «‹ھەقىقىي پروزىچىلىق› بالزاك دەۋرىدە قاتتىق بېكىتىلگەن قائىدىلەر ئارقىلىق مەڭگۈلۈك تۇراقلىشىپ كەتتى، دەيدىغان ئوي پۈتۈنلەي خاتا» دېگەن. يېڭى پروزىچى يازغۇچىلار بالزاك ۋەكىللىكىدىكى ئەنئەنىۋى پروزىچىلىق بىلەن ئادا - جۇدا بولغانلىقىنى ئوچۇق - ئاشكارا جاكارلاپ، يېڭى پروزا ساھەسى ئۈستىدە تىرىشىپ ئىزدىنىپ، پروزىچىلىقنىڭ يېڭىچە ئىپادىلەش ئۇسۇلى ۋە تىلىنى ئىجاد قىلىپ، شەيئىلەرنىڭ «ھەقىقىي» قىياپىتىنى تەسۋىرلەپ، تېخى بايقالمىغان بىر ئوبيېكتىپ دۇنيانى نامايان قىلىپ، تىپىك پېرسوناژ خاراكتېرى بولمىغان، ھېكايە سۈژىتى بولمىغان، ھەتتا بەزىدە تىنىش بەلگىلىرىمۇ بىكار قىلىنغان

ئۆزگىچە پروزا شەكلىنى ياراتقان. ئۇلارنىڭ قارىشىچە، بالزاكتىن بۇيان فرانسىيە پروزىچىلىقى ئىزچىل ھالدا ئەنئەنىۋى پروزىچىلىقنىڭ ھۆكۈمرانلىقى ئاستىدا تۇرۇپ كەلدى. نۆۋەتتە ئەنئەنىۋى پروزىچىلىق قاتمال ھالەتكە چۈشۈپ قالدى، خالتا كوچىغا كىرىپ قالدى. ئەنئەنىۋى ئەدەبىياتنىڭ كونا قائىدە - مىزانلىرىدىن ئۈزۈل - كېسىل ئادا - جۈدا بولمىغۇچە 20- ئەسىر كىرگەندىن بۇيان كۆرۈلگەن پروزا كىرىزىسىدىن قۇتۇلغىلى بولمايدۇ. 19- ئەسىردىكى ئەنئەنىۋى پروزىچىلىقنىڭ كونا ئىجادىيەت ئۇسۇلى 20- ئەسىردىكى كىشىلەرنىڭ ئىدىيىۋى ھېسسىياتىنى ۋە تۇرمۇش مۇھىتىنى، بولۇپمۇ 2- دۇنيا ئۇرۇشىدىن كېيىنكى رېئاللىقنى ئىپادىلەشكە ماس كەلمەيدۇ. شۇڭا، يېڭى پروزىچىلار پېرسونا‌ژلار ئوبرازىنى يارىتىش پروزا ئىجادىيىتىنىڭ ئاساسلىق ۋەزىپىسى دېگەنگە قارشى تۇرۇپ، پروزىچىلىقنىڭ ئاساسىي ۋەزىپىسىنى پېرسونا‌ژلار ئوبرازىنى يارىتىش ئەمەس، شۇنداقلا ئاپتورنىڭ ئىدىيىۋى ھېسسىياتىنى، سىياسىي مەيدانىنى، ئەخلاقىي قاراشلىرىنى بايان قىلىشمۇ ئەمەس، بەلكى «ئادەمىيەتسىزلەشكەن» ، ھېچقانداق ھېسسىيات تۇسى ئالمىغان تىل ئارقىلىق، يەنى سوغۇق، دەل، فوتو سۈرەتكە ئوخشاش تىل ئارقىلىق ئوبيېكتىپ شەيئىلەرنى تەسۋىرلەش، دەپ قارىغان. ئۇلارنىڭ قارىشىچە، پېرسونا‌ژ پەقەت مەلۇم خىل پسىخىك ئامىلنى ياكى پسىخىك ھالەتنى تەسۋىرلەشتىكى «ۋاقىتلىق ۋاستە» . شۇڭا، ئۇلارنىڭ ئەسەرلىرىدىكى پېرسونا‌ژلارنىڭ خاسلىقى يوق، خاراكتېرى يوق، بەزىدە ھەتتا ئىسىم - فامىلىسىمۇ يوق. ئۇلارنىڭ ئەسەرلىرىنىڭ قۇرۇلمىسى ئالاھىدە بولۇپ، ۋاقىت تەرتىپىنىڭ ۋە ماكاننىڭ چەكلىمىسىگە ئۇچرىمىغان. ئەسەرلەرنىڭ سۈژىتىدە ئاددىي بولۇپ، ئۇلار ئامىمباب پروزا ئەسەرلىرىنىڭ ياكى رازۋېتكا ئەسەرلىرىنىڭ ۋەقەلىكىگە ئوخشاپ كېتىدۇ. چۈنكى، يېڭى پروزىچىلار ئادەمنى جەلپ قىلىدىغان ھېكايە سۈژىتى ئارقىلىق كىتابخانلارنى «ساختا دۇنيا» غا باشلاپ كىرىشكە قارشى تۇرغان.

يېڭى پروزىچىلىق 50-، 60- يىللاردا يۇقىرى پەللىگە يەتكەن. 70- يىللاردىن باشلاپ كېڭىيىپ تەرەققىي قىلىشقا يۈزلەنگەن. 80- يىللارغا كەلگەندە ئاساسەن پەسىيىپ قالغان. بىراق كلود سىموننىڭ 1985- يىلىنى نوبېل

ئەدەبىيات مۇكاپاتىغا ئېرىشىشى بىلەن فرانسىيىدە يېڭى پروزىچىلىق قىزغىنلىقى يەنە كۆتۈرۈلگەن، شۇنداقلا پۈتۈن دۇنيا مىقياسىدا يېڭى پروزىچىلىق ۋە كلود سىموننى تەنقىد قىلىش دولقۇنى قوزغالغان. كلود سىموننىڭ ئابرۇيىمۇ زور دەرىجىدە ئۆسۈپ، «يېڭى پروزىچىلىقنىڭ ئاتىسى» دەپ ئاتالغان. يېڭى پروزىچىلىقنىڭ دۇنيا ئەدەبىياتىدىكى ئورنىمۇ كۆنسايىن ئاشقان.

دېمەك، يېڭى پروزىچىلىق فرانسىيىلىك مارسىل پروست، ئاندرې گىد، ئەنگلىيىلىك ۋىرگىنىيە ۋۇلف، ئىرېلاندىيىلىك جامېس جويس، ئاۋستىرىيىلىك فرانز كافكا، ئامېرىكىلىق ۋىليام فولكنېر، ئېرنست ھېمىڭۋاي، دوس پاسوس قاتارلىقلار ئاچقان ھازىرقى زامان پروزىچىلىقى يولىدا مېڭىپ، بىر قاتار يېڭى ئىزدىنىشلەر ئارقىلىق «كەلگۈسىگە خاس پروزىچىلىق» نى بەرپا قىلىشقا تىرىشقان.

يېڭى پروزىچىلىق ئېقىمى فرانسىيىدە 1955- يىلىدىن كېيىن مودا بولغان، بىراق بۇنىڭدىن خېلى بۇرۇنلا ناتالى سارروت قاتارلىق يازغۇچىلار يېڭى ئىپادىلەش ئۇسۇللىرىدا ئىجادىيەت بىلەن شۇغۇللانغان بۇ خىلدىكى ئەسەرلىرىنى ئېلان قىلغان. ۋەھالەنكى، بۇ ئەسەرلەر كىشىلەرنىڭ دىققىتىنى قوزغىيالمىغان. 1938- يىلى سارروت تۇنجى رومانى «ئىنتىلىشچانلىق» نى نەشر قىلدۇرغان. بىراق بۇ ئەسەر خۇددى دېگىزغا تاشلانغان كىچىك تاشقا ئوخشاش ھېچقانداق تەسىر قوزغىيالمىغان، ھېچكىم ئوبزور يازمىغان. 1948- يىلى سارروتنىڭ يېڭى ئىپادىلەش ئۇسۇلىدا يېزىلغان يەنە بىر رومانى «ناتونۇش ئادەمنىڭ پورترېتى» نەشر قىلىنغان. سارترې بۇ كىتابقا كىرىش سۆز يېزىپ، ئۇنى مۇئەييەنلەشتۇرگەن بولسىمۇ، لېكىن يەنىلا يېتەرلىك ئېتىبارغا ئېرىشەلمىگەن. شۇنىڭ بىلەن بىر ۋاقىتتا دېگۈدەك، 1947- يىلى سامۇئىل بېككېتنىڭ يېڭى پروزىچىلىق ئۇسلۇبىدا يېزىلغان رومانى «مورفى» نەشر قىلىنغان، لېكىن بۇ ئەسەرگىمۇ ھېچكىم دىققەت قىلمىغان. كلود سىمون 1945- يىلى نەشر قىلدۇرغان رومانى «چىدىماس» تا گەرچە ئۇزىنىڭ يېڭى ئىزدىنىشلىرىنى ئىپادىلىگەن بولسىمۇ، بىراق بۇ ئەسەردە ئاساسىي جەھەتتىن ئەنئەنىۋى ئىپادىلەش ئۇسۇلى قوللىنىلغاچقا، كىشىلەرنىڭ دىققىتىنى تارتالمىغان. ھەتتا يېڭى پروزىچىلىق ئېقىمىنىڭ رەھبىرى روببې - گرىللېت

1953- يىلى نەشر قىلدۇرغان يېڭى پروزىچىلىقنىڭ ۋەكىل رومانى «ئۆچۈرگۈچ» دۇنياغا كەلگەن دەسلەپكى مەزگىللەردىمۇ ھېچكىمنىڭ دىققىتىنى قوزغىيالمىغان. شۇنداق دېيىشكە بولىدۇكى، يېڭى پروزىچىلىق ئېقىمى سىمۇۋولىزم قاتارلىق ئېقىملارغا ئوخشاش ئەدەبىيات سەھنىسىگە چىقىشى بىلەنلا زىلزىلە پەيدا قىلالمىغان، بەلكى بىر مەزگىل سوغۇق مۇئامىلىگە ئۇچرىغان.

يېڭى پروزىچىلىق باش كۆتۈرگەن دەسلەپكى مەزگىللەردە داڭلىق نەشرىياتلارنىڭ ھەممىسى دېگۈدەك ئۇلارنىڭ ئەسەرلىرىنى قوبۇل قىلمىغان، شۇڭا ئۇلارنىڭ دەسلەپكى ئەسەرلىرى ئەينى چاغدىكى ئىككىنچى دەرىجىلىك نەشرىياتلاردا ناھايىتى تەستە نەشر قىلىنغان.

گېزىت - ژۇرنال ساھەسىمۇ يېڭى پروزىچىلىقنى ناھايىتى ئاز قوللىغان. گەرچە «تېز» ھەپتىلىك ژۇرنىلى، «فرانسىيە كۆزەتكۈچىسى» ژۇرنىلى، «دۇنيا» گېزىتى قاتارلىقلار يېڭى پروزىچىلىقنى قوللايدىغان بەزى ماقالىلارنى ئېلان قىلغان بولسىمۇ، بىراق كۆپ ساندىكى گېزىت - ژۇرناللار قارشى تۇرۇش پوزىتسىيىسىدە بولغان.

يېڭى پروزىچىلىق ئەسەرلىرى ئېرىشكەن ئەدەبىيات مۇكاپاتلىرىمۇ چەكلىك بولغان. گەرچە يېڭى پروزىچى يازغۇچىلارنىڭ كۆپى مۇكاپات ئالغان بولسىمۇ، لېكىن ھېچكىم مۇكاپاتقا كۆپ ئېرىشەلمىگەن؛ تەسىرى بىر قەدەر زور مۇكاپاتلار ئۇلارغا بېرىلمىگەن، ئادەتتىكى مۇكاپاتلارمۇ ئۇلارنى ئىزچىل قوللاپ كەتمىگەن. «فېنىۋىن» مۇكاپاتى گەرچە يېڭى پروزىچىلىقنى قەتئىي قوللىغان بولسىمۇ، بىراق ئۇ 35 ياشتىن تۆۋەن يازغۇچىلارغا بېرىلىدىغان بولغاچقا، بۇ مۇكاپاتقا ئېرىشكەن يازغۇچىلارنىڭ ھەقىقىي نام چىقىرىشى ۋە ئەدەبىيات ساھەسىنىڭ ئېتىراپ قىلىشىغا ئېرىشىشى يەنىلا تەس بولغان. شۇڭا، يېڭى پروزىچىلىق 50- يىللارنىڭ دەسلەپكى مەزگىللىرىدە ئەدەبىيات ساھەسى ۋە كىتابخانىلار تەرىپىدىن تېخى قوبۇل قىلىنمىغان. دېمەك، يېڭى پروزىچىلىق خېلى ئۇزاق بىر مەزگىلگىچە ئوبزورچىلىق ساھەسىنىڭ ۋە كىتابخانىلارنىڭ يېتەرلىك ئېتىبارىغا ئېرىشەلمەي، سوغۇق مۇئامىلىگە ئۇچرىغان.

1954- يىلىدىن كېيىن يېڭى پروزىچىلىق ئېقىمىدىكى توققۇز نەپەر يازغۇچىنىڭ 11 پارچە ئەسىرى ئارقا - ئارقىدىن يەتتە تۈرلۈك ئەدەبىيات

مۇكاپاتىغا ئېرىشكەن؛ ئارقىدىنلا «ئەسلى ھالەت» ژۇرنىلىنى پائالىيەت مەركىزى قىلغان بىر تۈركۈم يازغۇچىلار يېڭى پروزىچىلىق ئېقىمىنىڭ ئىجادىيەت پرىنسىپلىرىنى قوللىغان، بۇنىڭ بىلەن، يېڭى پروزىچىلىق قوشۇنى تېخىمۇ زورىيىش بىلەن بىر ۋاقىتتا، كۆپلىگەن ياش ئەدەبىيات ھەۋەسكارلىرى يېڭى پروزىچىلىققا قىزغىنشقا باشلىغان. كىتابخانلارمۇ «قىزغىماسلىق» تىن «كۆرۈپ بېقىش» قا ئۆتكەن؛ ھەر قايسى چوڭ گېزىت - ژۇرناللارمۇ «پەرۋا قىلماسلىق» پوزىتسىيىسىنى ئۆزگەرتىپ، يېڭى پروزىچىلىققا ئائىت مەخسۇس سەھىپىلەرنى ئاچقان؛ گەرچە كىتابخانلار يەنىلا مەلۇم ئارىلىق ساقلاپ تۇرغان، بىر مۇنچە ئادەملەر بۇ خىل ئەسەرلەرنى ئوقۇسا ئادەم «ئېزىتقۇ قەسىر» دىن چىقالمايدىكەن، دەپ قارىغان بولسىمۇ، يېڭى پروزىچىلىقنى قوللايدىغانلار يەنىلا بارغانسېرى كۆپەيگەن، يېڭى پروزىچىلىقنىڭ ئامىتى كېلىشكە باشلىغان. ئۇ يالغۇز كىشىلەر تەرىپىدىن قوبۇل قىلىنىپلا قالماي، ئۇرۇشتىن كېيىنكى فرانسىيەدىكى مۇھىم بىر ئەدەبىي ئېقىم سۈپىتىدە ئېتىراپ قىلىنغان. يېڭى پروزىچىلىق ئېقىمىدىكى يازغۇچىلارنىڭ ئارقا - ئارقىدىن چەت ئەلگە چىقىپ لېكسىيە سۆزلىشى بىلەن ئۇلارنىڭ ئەسەرلىرىمۇ فرانسىيەدىن ھالقىپ، بارا - بارا خەلقئارالىق تەسىرگە ئىگە بولغان.

يېڭى پروزىچىلىق 50- يىللارنىڭ كېيىنكى يېرىمىدىن تارتىپ 80- يىللارنىڭ ئوتتۇرىلىرىغىچە رونىق تاپقان. بۇ ئېقىمغا تەۋە يازغۇچىلارنىڭ ئەسەرلىرىنىڭ كۆپى ھەم مۇشۇ مەزگىلدە نەشر قىلىنغان ياكى قايتا بېسىلغان.

2. ئالان روببې - گرىللېتنىڭ تەشەببۇسلىرى

روببې - گرىللېت «يېڭى بىر پروزىچىلىق ئۈچۈن» ناملىق كىتابىدا ئۆزىنىڭ نۇرغۇن ئىجادىيەت قاراشلىرىنى ئوتتۇرىغا قويغان. ئۇنىڭ بۇ تەشەببۇسلىرى بىلەن تونۇشۇش يېڭى پروزىچىلىقنىڭ ئىجادىيەت پرىنسىپلىرىنى چۈشىنىشتە ناھايىتى مۇھىم ئەھمىيەتكە ئىگە. روببې - گرىللېتنىڭ ئاساسلىق كۆز قاراشلىرىنى تۆۋەندىكىدەك بىر قانچە نۇقتىغا يىغىنچاقلاشقا بولىدۇ:

1. «يېڭى پروزىچىلىق بىرخىل نەزەريە ئەمەس، بەلكى بىر خىل ئىزدىنىش».

«يېڭى پروزىچىلىق ھېچقانداق قائىدە بېكىتكىنى يوق، شۇڭا يېڭى پروزىچىلىق ھەرگىزمۇ تار مەنىدىكى ئەدەبىي ئېقىم ئەمەس. ئالدى بىلەن بىزگە شۇنىسى ئايانكى، بىزنىڭ ئەسەرلىرىمىزدە، مەسىلەن، ناتالى سارروتنىڭ، كلود سىموننىڭ ھەمدە مېنىڭ ئەسەرلىرىمدە پەرق ناھايىتى زور، بىزنىڭچە بۇ ناھايىتى ياخشى ئىش. ئەگەر ئۇچىيلەننىڭ يازغىنى ئوخشاش بولۇپ قالسا، ئۇنداقتا بۇ ئۇچىيلەنگە نىسبەتەن يېزىقچىلىقنىڭ نېمە ئەھمىيىتى بولسۇن؟

بۇ خىل پەرق ھەر قانداق «ئېقىم» دا مەۋجۇت ئەمەسمۇ؟ بىزنىڭ تارىخىمىزدىن ئېلىپ ئېيتقاندا، شەخس سۈپىتىدىكى ھەر قانداق بىر يازغۇچى ھەر قېتىملىق ئەدەبىيات ھەرىكىتىدە بىر ئورتاقلىققا ئىگە بولىدۇ: ئۇلارنىڭ ھەر بىرى قاتمۇقات قۇتۇلۇپ، باشقا بەزى نەرسىلەرنى ئىزدەپ تېپىشقا موھتاج بولىدۇ. سەنئەتكارلار ناۋادا باشقىلار ئۇلارغا مەجبۇرىي تاڭغان كونا شەكىللەرنى رەت قىلىشنى مەقسەت قىلمىسا، ئۇنداقتا ئۇلار نېمە ئۈچۈن بىر ئېقىم بولۇپ ئۇيۇشىدۇ؟ بارلىق دەۋرلەردە، ھەر قانداق سەنئەت ساھەسىدە شەكىللەر مەۋجۇت بولىدۇ، يوقىلىدۇ، بىراق شەكىل چوقۇم ئۇزلۇكسىز يېڭىلىنىشى كېرەك. 19- ئەسىردىكى پروزا ئىجادىيىتى يۇز يىلدىن بۇرۇنقى چاغدىكى ھاياتىي كۆچكە ئىگە ئىدى، ئەمما بۈگۈنكى كۈندە، ئۇنىڭدىن پەقەت بىر قۇرۇق فورمۇلالا قالدى، ئۇ پەقەت ئادەمنى زېرىكتۈرىدىغان تەقلىد رولىنىلا ئوينىيالايدۇ، خالاس.

شۇڭا، بىز باشقىلارغا ۋە ئۆزىمىزگە قانداقتۇر پرىنسىپ، نەزەريە ۋە قائىدىلەرنى بېكىتمەكچى ئەمەس، ئەكسىچە، پەقەت ھەر خىل ئۇلۇك قائىدە - مىزانلار بىلەن بولغان كۈرەش جەريانىدا بىرلەشتۇق. بولۇپمۇ فرانسىيىدە مەيلى ئۆتمۈشتە ياكى ھازىر بولسۇن، بارلىق ۋە بارلىق دېگۈدەك كىشىلەرنىڭ قەلبىدە ئۇن - تىنسىز ئېتىراپ قىلىنغان بىر خىل پروزا نەزەريىسى بار، بۇ نەزەريە دەل كىشىلەر بىلەن ئەسەرلىرىمىز ئوتتۇرىسىدىكى تامدۇر. بەزىلەر بىزگە مۇنداق دەيدۇ: «سىلەر ئۆز ئەسەرلىرىڭلاردا پېرسوناژلار ئوبرازىنى ياراتمىدىڭلار، شۇڭا سىلەرنىڭ يازغىنىڭلار ھەقىقىي پروزا ئەسەرلىرى ئەمەس»، «سىلەر بىرەر ۋەقەلىكنى بايان قىلمىدىڭلار، شۇڭا

سلەرنىڭ يازغىنىڭلار ھەققىدە پروزا ئەسەرلىرى ئەمەس» ، «سلەر مەلۇم بىر پېرسوناژنىڭ خاراكتېرىنى تەنقىد قىلمىدىڭلار، مەلۇم خىل مۇھىتنى تەسۋىرلىمىدىڭلار، ھېسسىياتنى تەھلىل قىلمىدىڭلار، شۇڭا سىلەرنىڭ يازغىنىڭلار ھەققىدە پروزا ئەسەرلىرى ئەمەس، ۋەھاكازا.

ۋەھالەنكى، ئەھۋال دەل بۇنىڭ ئەكسىچە. كىشىلەر بىزنى نەزەرىيىچى دەپ ئەيىبلەيدۇ. بىراق بىز بىر رومانىنىڭ، بىر «ھەققىدە رومان» نىڭ قانداق بولۇشى كېرەكلىكىنى بىلمەيمىز؛ بىز پەقەت شۇنىلا بىلىمىزكى، بۇگۈنكى رومان بىز بۇگۈن يازغان ئاشۇنداق رومان؛ بىز ئەسەرلەرنى بۇرۇنقى ئەسەرلەر بىلەن ئوخشاش يېزىشنى ھەرگىز خالىمايمىز، بىز پەقەت تىرىشىپ ئالدىغا قاراپ مېڭىپ، تېخىمۇ ئۇزاپ كېتىشنىلا ئويلايمىز.»

دېمەك، روببې - گرىللېتنىڭ قارىشىچە، يېڭى پروزىچىلىق ئېقىمىدىكى يازغۇچىلار پروزا ئىجادىيىتىنىڭ نەزەرىيىسىنى يارىتمايدۇ، بەلكى پروزا ئىجادىيىتىنىڭ يېڭى ساھەسى ئۈستىدە ئۇزلۇكسىز ئىزدىنىدۇ.

2. «يېڭى پروزىچىلىق پروزا شەكىللىرىنى ئۇزلۇكسىز ئالغا تەرەققىي قىلدۇرۇشى كېرەك».

«‹ھەققىدە پروزىچىلىق› بالزاك دەۋرىدە قانتتىق بېكىتىلگەن قائىدىلەر ئارقىلىق مەڭگۈلۈك تۈزۈلۈشىپ كەتتى. دەيدىغان ئوي پۈتۈنلەي خاتا. يالغۇز 19- ئەسىرنىڭ ئوتتۇرىلىرىدىن بۇيانقى پروزىچىلىقتا غايەت زور ئۆزگىرىشلەر بولۇپلا قالماي، بەلكى بالزاك دەۋرىنىڭ ئۆزىدىمۇ ئاللىقاچان ئۆزگىرىش بولغان. ستېندال[1] «پارما مۇناستېرى» دېكى تەسۋىرلەردە ئاشۇ خىل ئاتالمىش «قالايمىقانچىلىق» نى بايقىغان ئەمەسمۇ؟ شۇنىمۇ مۇئەييەنلەشتۇرۇشكە بولىدۇكى، ستېندالنىڭ ۋاتېرلو ئۇرۇشى توغرىسىدىكى تەسۋىرلىرى بالزاك دائىرىسىدىن ئاللىقاچان ھالقىپ كەتكەن.

شۇنىڭدىن كېيىنكى پروزىچىلىقنىڭ ئۆزگىرىشى يەنىلا ئىزچىل تۈرده كۆچىيىپ كەلگەن: فلوبېر، دوستويېۋسكىي، پروست، كافكا، جويس، فولكنېر، ببككېت ... بىز ھەرگىزمۇ ئۆتمۈش بىلەن ئادا - جۇدا بولماقچى

---

① ستېندال (Stendhal, 1783—1842) فرانسىيىلىك يازغۇچىي، «پارما مۇناستېرى» (1839) ئۇنىڭ مەشھۇر رومانى.

ئەمەس، بىز مۇشۇ پېشۋالار نامىدىن ئۆزىمىزنىڭ ئۇلار بىلەن بىرەك ئىكەنلىكىنى بىلدۈرىمىز. ۋەھالەنكى، بىزنىڭ غەرىزىمىز پەقەت مۇشۇ پېشۋالارغا ۋارىسلىق قىلىپ داۋاملىق ئىلگىرىلەشتىن ئىبارەت. بىز باشقىلارنى بېسىپ چۈشمەكچى ئەمەس، بۇ گەپنىڭ باشقا مەنىسى يوق. پەقەت بىز مۇشۇ دەۋرده، هازىرنىڭ ئۆزىدە ئۇلارنىڭ قەدىمگە يېتىشمەكچى.

ئەگەر كىشىلەر بىز يازغان ئەسەرلەرنىڭ قۇرۇلمىسىدىن هازىرقى پروزىچىلىقتىن يوقالغىنىغا 20 يىل، 30 يىل، هەتتا 40 يىل بولغان خىلمۇ خىل تەركىبلەرنى ياكى ئاللىقاچان قائىده - يوسۇنغا ئايلانغان تەركىبلەرنىڭ ئىزنالىرىنى، مەسىلەن، هەر خىل خاراكتېر، ۋاقىت تەرتىپى، جەمئىيەتشۇناسلىق شەكلىدىكى تەنقىقات قاتارلىقلارنى تېپىشقا ئۇرۇنسا، ئۇنداقتا، بىزنىڭ ئەسەرلىرىمىزنىڭ قۇرۇلمىسى ئادەمنى گاڭگىرىتىپ قويىدۇ. هەر قانداق ئەهۋال ئاستىدا، كەڭ كىتابخانلار (ئۇنىڭ ئۈستىگە ئۇلارنىڭ سانى ئۇزلۇكسىز كۆپەيمەكته) دا پروزىدىن ئىبارەت بۇ شەكىلنىڭ ئومۇمىي تەرەققىيات يۇزلىنىشىگە قارىتا چوقۇم مەلۇم تونۇش شەكىللىنىدۇ، گەرچە بۇ خىل تەرەققىيات يۇزلىنىشىنى ئىنكار قىلىشتا چىڭ تۇرىدىغانلار يەنىلا بولسىمۇ، گەرچە ئۇلار كافكانى، فولكنېرنى ۋە گۇمانلىق گىرۇەكته تۇرىدىغان بارلىق باشقا يازغۇچىلارنى پرىنسىپ جەهەتتىن سۆكسىمۇ، ئەمەلىيەتته ئۇلارنىڭ هەممىسى مۇشۇ ئەسىرنىڭ دەسلەپكى مەزگىللىرىدىكى بۇيۇك يازغۇچىلار ئىدى.

ناهايىتى ئېنىقكى، يېقىنقى 20 يىلدىن بۇيان شەيئىلەرنىڭ تەرەققي قىلىپ ئۆزگىرىش سۈرئىتى تېزلەشتى، يالغۇز سەنئەت ساهەسىلا ئەمەس، بەلكى باشقا هەر قايسى ساهەلەرمۇ بۇ ئۆزگىرىشكە لايىقلاشماقتا. ئەگەر كىتابخان بەزىدە ئۆزىنىڭ هازىرقى پروزا ئەسەرلىرىگە تازا ماسلىشالمايۋاتقانلىقىنى هېس قىلسا، ئۇ ئەتراپىدىكى بارلىق كونا قۇرۇلما ۋە ئۆلچەملەرنىڭ هەممىسى خارابلىشۋاتقان مۇشۇنداق چاغدا ۋە مۇشۇنداق دۇنيادا بەزىدە ئوخشاشلا يەنە گاڭگىراپ قالىدۇ» .

شۇڭا، روبېي - گرىللېت يېڭى پروزىچىلىق ئېقىمىنىڭ ۋەزىپىسى بۇرۇنقى پېشۋالار ئاچقان يولنى بويلاپ، پروزا شەكىللىرىنى ئۇزلۇكسىز ئالغا تەرەققي

قىلدۇرۇشتىن ئىبارەت، دەپ قارىغان.

3. «يېڭى پروزىچىلىقنىڭ كۆڭۈل بۆلىدىغىنى ئادەم ۋە ئادەمنىڭ دۇنيادىكى ئەھۋالى».

«بىزنىڭ ئەسەرلىرىمىزدە ئەنئەنىۋى مەنىدىكى ئۇنداق «پېرسوناژ» بولمىغاچقا، كىشىلەر ناھايىتى ئالدىراقسانلىق بىلەن يەكۈن چىقىرىپ: سىلەرنىڭ ئەسەرلىرىڭلاردا زادىلا ئادەم ئۇچرىمايدۇ، دەپ قاراۋاتىدۇ. بۇ ئۇلارنىڭ بۇ ئەسەرلەرنى ئەستايىدىل ئوقۇپ باقمىغانلىقىدىن بولغان. بىزنىڭ كىتابلىرىمىزدىكى ھەر بىر بەتتە، ھەر بىر قۇردا، ھەر بىر خەتتە ئادەم مەۋجۇت. گەرچە كىشىلەر بۇ ئەسەرلەردە نۇرغۇن «مادا» لارنىڭ ناھايىتى ئىنچىكە تەسۋىرلەنگەنلىكىنى كۆرسىمۇ، بىراق، ئۇلارنى ھامان ئادەمنىڭ كۆزى كۆرىدۇ، ئىدىيىسى تەھقىلەيدۇ، ئارزۇسى ئۆزگەرتىپ تۇرىدۇ. بىزنىڭ ئەسەرلىرىمىزدىكى مادا ئەزەلدىن ئادەمنىڭ سىزىمىدىن تاشقىرى زاھىر بولمايدۇ، ئادەمنىڭ بۇ خىل سىزىمى مەيلى رېئال ياكى تەسەۋۋۇر ئاساسىدا بولسۇن بەربىر؛ بۇ مادىلارنى بىزنىڭ كۇندىلىك تۇرمۇشىمىزدىكى مادىلار بىلەن ئۆزئارا سېلىشتۇرۇشقا بولىدۇ، خۇددى ئۇلار ھەر دائىم بىزنىڭ ئىدىيىمىزنى تارتىپ تۇرغانغا ئوخشاش.

ناۋادا كىشىلەر «مادا» نى (لۇغەتتە مۇنداق دېيىلگەن: «سەزگۈ ئەزالىرىغا تەسىر كۆرسىتىدىغان نەرسىلەرنىڭ ھەممىسى مادا دەپ ئاتىلىدۇ») ئادەتتىكى مەنىدە چۈشىنىدىكەن، ئۇنداقتا، بىزنىڭ ئەسەرلىرىمىزدە پەقەت مادىلا بار، بۇ ناھايىتى نورمال ئىش. مېنىڭ ئۇيغۇرچە سەرەمجانلار، مەن ئاڭلىغان گەپ - سۆزلەر، مەن سۆيىدىغان ئايال، بۇ ئايالنىڭ قول ئىشارىسى ۋە ھەرىكىتى قاتارلىقلارنىڭ ھەممىسى ئوخشاشلا مادا (ئوبيېكت). ئەگەر تېخىمۇ كەڭ مەنىدە چۈشەنسەك (لۇغەتتە يەنە مۇنداق دېيىلگەن: مادا — ئوبيېكت — ئىدىيىنى ئىگىلەپ تۇرغان بارلىق نەرسىلەرنى كۆرسىتىدۇ)، ئۇنداقتا، ئەسلىمە (ئۇ ھەم مېنى كەلگۈسىدىكى شەيئى ۋە ئوبيېكتلارغا باشلاپ بارىدۇ، ئەگەر مەن سۇغا چۆمۈلۈشكە ببرىشنى قارار قىلسام، مېنىڭ كاللامدا ئاللىقاچان دېڭىز ۋە دېڭىز ساھىلى زاھىر بولغان بولىدۇ) ۋە بارلىق تەسەۋۋۇر شەكىللىرىنىڭ ھەممىسىنى «مادا» (ئوبيېكت) دەپ ئاتاشقا بولىدۇ.

كىشىلەر تېخىمۇ دەل ھالدا «شەيئى» دەپ ئاتايدىغان نەرسىلەر پروزا

ئەسەرلىرىدە تېخىمۇ كۆپ. بالزاكنىڭ ئويلاپ بېقىڭلار! ئۆي، جاھاز، كىيىم - كېچەك، ئۇنچە - مەرۋايىت، قازان - قۇمۇچ قاتارلىقلار ئۇنىڭ ئەسەرلىرىدە شۇ قەدەر تەپسىلىي تەسۋىرلەنگەن. بۇنداق نەپىس تەسۋىرلەرنى ھازىرقى ئەسەرلەردىن تاپقىلى بولمايدۇ. ئەگەر بۇ نەرسىلەر خۇددى كىشىلەر ئېيتقاندەك بىزنىڭ ئەسەرلىرىمىزدىكىدىن تېخىمۇ «ئادەمىيلىك» كە ئىگە بولسا، بۇ پەقەتلا (بۇ نۇقتىنى يەنە تەكىتلىشىمىز كېرەك) بالزاك ياشىغان دۇنيادىكى ئادەمنىڭ ئەھۋالى بىلەن يۇز يىلدىن كېيىنكى بۈگۈنكى ئەھۋالنىڭ ھەرگىزمۇ ئوخشاش ئەمەسلىكىدىن بولغان. بىزنىڭ تەسۋىرلىرىمىزنى زىيادە بېپەرۋا، بىتەرەپ ۋە دەرىجىدىن تاشقىرى ئوبيېكتىپ دەپ قاراش توغرا ئەمەس، چۈنكى ئۇلار ھەرگىزمۇ ئۇنداق ئەمەس.»

بۇ روببې - گرىللېتنىڭ يېڭى پروزىچىلىقنىڭ نېمە ئۈچۈن ماددىنى يېزىشقا ئەھمىيەت بېرىدىغانلىقى توغرىسىدىكى مۇپەسسەل جاۋابى. بۇ يەردە ئۇ «ماددا» نىڭ ئۇقۇم دائىرىسىنى كېڭەيتىپ، ئىدىيىنى ئىگىلەيدىغان بارلىق نەرسىلەرنىڭ ھەممىسىنى «ماددا» دەپ ئاتىغان.

4. «پروزا پەقەت سۇبيېكتىپلىقنىلا قوغلىشىدۇ».

«بىزنىڭ ئەسەرلىرىمىزدە ماددىلار كۆپلەپ تەسۋىرلەنگەچكە، ئۇنىڭ ئۈستىگە، كىشىلەر بىزنىڭ كىتابلىرىمىزدىن بەزى ئادەتتىكى شەيئىلەرنى بايقىغاچقا، ئۇلار دەرھاللا «ئوبيېكتىپلىق» دېگەن بۇ سۆزنى گەۋدىلەندۈرۈۋالدى، بۇنىڭ بىلەن بەزى ئوبزورچىلار ئۆز مۇھاكىمىلىرىدە بۇ سۆزنى «ماددا» (ئوبيېكت) غا بۇرۇلۇش» دېگەن ناھايىتى ئالاھىدە مەنىدە ئىشلەتتى. ئەگەر بۇ سۆز ئۇنىڭ دائىمىي مەنىسى (نېيترالىلىق، سوغۇققانلىق، ئاغماسلىق) بويىچە قوللىنىلسا، ئۇ ھېمەنلىككە ئايلىنىپ قالىدۇ. مەسىلەن، مەن يازغان ئەسەرلەردە شەيئىلەرنى تەسۋىرلەيدىغىنى يالغۇز بىر ئادەم بولۇپلا قالماي، بەلكى ئۇ يەنە بارلىق ئادەملەر ئىچىدىكى ئەڭ بىتەرەپ ۋە ئەڭ لىللا ئادەم؛ ئۇنىڭ ئۈستىگە، ئۇ ھەم مەڭگۈ ئاياغلاشمايدىغان قىزغىن ئىزدىنىش ئىچىدىكى ئادەم، ھەتتا ئۇنىڭ نەزەرىدىكى ئوبرازلارنىڭ شەكلى دائىم ئۆزگىرىپ كېتىدۇ، ئۇنىڭ تەسەۋۋۇرى ھەتتا ساراڭلىققا يېقىنلىشىدىغان دەرىجىگە يېتىدۇ.

ئوخشاشلا شۇنى كۆرسىتىشكە بولىدۇكى، مېنىڭ ئەسەرلىرىم (ناتالى

سارروتىنىڭ ئەسەرلىرىمۇ ئوخشاش. بەزىدە كىشىلەر ھەتتا مۇشۇ مەسىلىدە ئۇلار ئوتتۇرىسىدىكى قارىمۇ قارشىلىقنى ئىزدىشىدۇ) بالزاكنىڭ ئەسەرلىرىگە قارىغاندا تېخىمۇ سۈبيېكتىپلىققا ئىگە. بالزاكنىڭ ئەسەرلىرىدە بۇ ئوبيېكتىپ دۇنياني زادى كىم تەسۋىرلەۋاتىدۇ؟ ھەممىنى بىلىدىغان، ھەممە يەردە مەۋجۇت بولىدىغان بۇ تەسۋىرلىگۈچى زادى كىم؟ ئۇ بىرلا ۋاقىتتا ھەممە يەردە پەيدا بولىدۇ، بىرلا ۋاقىتتا شەيئىلەرنىڭ ھەممە تەرىپىنى كۆرىدۇ، بىرلا ۋاقىتتا ئادەمنىڭ چىراي ئىپادىسى بىلەن قەلبىدىكى ئاڭنىڭ ئۆزگىرىشلىرىنى ئىگىلەيدۇ، ئۇ ھەم بارلىق ئىشلارنىڭ ھازىرىنى بىلىدۇ، ھەم يەنە ئۇلارنىڭ ئۆتمۈشى ۋە كەلگۈسىنىمۇ بىلىدۇ. پەقەت خۇدالا مۇشۇنداق قىلالايدۇ.

پەقەت خۇدالا ئۆزىنى ئوبيېكتىپ دېيەلەيدۇ. بىراق بىزنىڭ ئەسەرلىرىمىزدە دەل ئۇنىڭ ئەكسىچە ‹بىر ئادەم› بار، بۇ ئادەم كۆرىدۇ، سېزىدۇ، تەسەۋۋۇر قىلىدۇ، ئۇنىڭ ئۈستىگە، ئۇ بەلگىلىك ئورۇن ۋە ۋاقىت ئىچىدە تۇرىدىغان ئادەم، ئۆز ھېسسىياتىنىڭ كونترولىلۇقىغا ئۈچرايدىغان ئادەم، سىلەرگە ۋە ماڭا ئوخشاش بىر ئادەم. كىتابتا ئۇنىڭ چەكلىك، ئېنىقسىز تەجرىبىلىرى بايان قىلىنغان، خالاس. ئۇ دەل مۇشۇ يەردىكى، دەل مۇشۇ چاغدىكى بىر ئادەم، دېمەك، ئۇ دەل ئۆزىنىڭ بايان قىلغۇچىسى.

پەقەت مۇشۇنداق روشەن ئەمەلىيەتكە كۆز يۇمۇۋالمىسىلا، مەيلى ئەدەبىيات ياكى تۇرمۇشتا بولسۇن، مۇئەييەنلەشكەن بىر تەرەپلىمىلىكلەردىن قۇتۇلۇپ چىقسىلا، شەكسىزكى، كىتابخانلار بىزنىڭ ئەسەرلىرىمىزنى قوبۇل قىلالايدۇ».

شۇڭا، روببې ـ گرىللېت مۇنداق خۇلاسە چىقارغان: «پروزا پەقەت سۈبيېكتىپلىقنىلا قوغلىشىدۇ».

5. «يېڭى پروزىچىلىق ئەسەرلىرى بارلىق سەمىمىي ئادەملەر ئۈچۈن يېزىلغان».

«چۈنكى، بۇ يەردىكى مەسىلە ھەرگىزمۇ ئادەمنى خاتىرجەم قىلىدىغان، ھەم يەنە ئادەمنى ئۇمىدسىزلەندۈرىدىغان تەييار تېئورىلار بىلەن ئەمەس، بەلكى ئادەم تۇرمۇشتا باشتىن كەچۈرىدىغان تەجرىبىلەر بىلەن مۇناسىۋەتلىك. ئاشۇ تېئورىلار خىلمۇ خىل خەتەرلەرنى چەكلەشكە، بىزنىڭ مەۋجۇتلۇقىمىز ۋە قىزغىن ھېسسىياتىمىزغا قارىتا ئادەتكە ئايلىنىدىغان ۋە ئورتاق ئەمەل

قىلىنىدىغان بىر يۇرۇش تەرتىپنى ئوتتۇرىغا قويۇشقا ئۇرۇنىدۇ. پەقەت ئادەمىيلىك مەنىسىدىكى ۋاقىتقا قارىتا خاتىرجەمسىزلىك ئىپادىلەنگەن بىر ھېكايىدە سائەت ئىستىرىلكىسى كۆرسەتكەن ۋاقىتنى قايتىدىن تۈرغۇزۇشنىڭ نېمە ھاجىتى؟ بىز ئۆزىمىزنىڭ ئەزەلدىن ۋاقىت تەرتىپى بويىچە تىزىلمايدىغان ئەسلىمىلىرىمىزنى ئويلاپ باقساق، بۇ تېخىمۇ ئاقىلانىلىق ئەمەسمۇ؟ بىر رومانداۋ مەلۇم ئادەمنىڭ ئىسمى تىلغا ئېلىنمىسا، نېمە ئۈچۈن بۇ ئادەمنىڭ ئىسىم - فامىلىسىنىڭ زاي نېمە ئىكەنلىكىنى جاھىللىق بىلەن سۈرۈشتە قىلىپ تۇرۇۋالىمىز؟ بىز ھەر كۈنى ئىسمى بىزگە نامەلۇم نۇرغۇن ئادەمنى ئۇچرىتىپ تۇرىمىز؛ بەزىدە مەلۇم بىر ئۆيدە ناتونۇش بىر ئادەم بىلەن بىللە ئولتۇرۇپ كېچىلەپ پاراڭلىشىمىز، شۇ چاغدا بىز ھەتتا ئۆي ئىگىسىنىڭ تونۇشتۇرۇشىغا قەتئىي دىققەت قىلمايمىز.

بىزنىڭ كىتابلىرىمىز ھەممە ئادەم ھەر كۈنى ئىشلىتىدىغان سۆز - جۈملىلەر بىلەن يېزىلغان. پەقەت كىتابخانىلار بىزنىڭ ئەسەرلىرىمىزنى ئاللىقاچان ۋاقتى ئۆتكەن چىرىك كونا قېلىپلارغا سېلىپ چۈشىنىۋالمىسىلا، بۇ كىتابلارنى ئوقۇشتا ھېچقانداق قىينالمايدۇ. ئەمەلىيەتتە ئاشۇ قېلىپلار 50-يىللاردىن باشلاپلا ئاقماس بولۇپ قالغان. كىشىلەر مەلۇم خىل ئەدەبىياتنىڭ، مەسىلەن، 1900-يىلىدىن بۇرۇنقى ئەدەبىي ساپانىڭ ئۆزلىرىنىڭ چۈشىنىش ئىقتىدارىغا زىيانلىق ياكى ئەمەسلىكىنى ئويلاپ بېقىشى كېرەك. بەزى ئادەتتىكى كىشىلەر بەلكىم كافكانىڭ ئەسەرلىرىنى ئوقۇپ باقمىغان بولۇشى مۇمكىن، بىراق ئۇلارنىڭ كاللىسى بالزاكچە ئەدەبىي شەكىل تۈپەيلىدىن قېيىپ كەتمىگەنلا بولسا، ئۇلار ئۆزى ياشاۋاتقان دۇنيانىڭ ئوبرازىنى ۋە ئۆزلىرىنىڭ ئىدىيىسىنى قايتا كۆرەلەيدىغان ئەسەرلەرنى ئوقۇسا، بۇ ئۇلارغا ئەڭ مۇناسىپ كېلىدۇ. بۇ ئەسەرلەر ئۇلارنى ھەرگىزمۇ ئۇلارنىڭ مەۋجۇتلۇقىنىڭ ئەھمىيىتى توغرىسىدىكى ساختا پەندى - نەسىھەتلەر بىلەن ئالدىمايدۇ، بەلكى ئۇلارنىڭ ئۆز مەۋجۇتلۇقىنى تېخىمۇ ئېنىق كۆرۈۋېلىشىغا ياردەم بېرىدۇ».

6. «يېڭى پروزىچىلىق ھەرگىزمۇ قانداقتۇر تەييار ئەھمىيەتنى ئوتتۇرىغا قويمايدۇ».

«نەتىجىدە بىلەن بىز بۇ يەردە مۇنداق بىر چوڭ مەسىلىگە ئۇچرايمىز: بىزنىڭ تۈرمۈشىمىزنىڭ بىرەر ئەھمىيىتى بارمۇ - يوق؟ قانداق ئەھمىيىتى

بار؟ ئادەم دۇنيادا قانداق ئورۇندا تۇرىدۇ؟ كىشىلەر دەرھاللا بالزاكنىڭ قەلىمى ئاستىدا تەسۋىرلەنگەن ماددىلارنىڭ ئادەمنى نەقەدەر خاتىرجەم قىلىدىغانلىقىنى بايقايدۇ: بۇ ماددىلارنىڭ ھەممىسى ئادەم خوجايىن بولغان دۇنياغا تەۋە؛ بۇ ماددىلارنىڭ ھەممىسى بايلىق، خۇسۇسىي مۇلۇك، مەسىلە ئۇلارنى ئىگىلەش، ساقلاش ۋە قولغا كەلتۈرۈش. ماددا بىلەن ماددىنىڭ ئىگىسى ئوتتۇرىسىدا زادىلا ئۆزگەرمەيدىغان بىردەكلىك مەۋجۇت: ئادەتتىكى بىر جىلىتكە ئاللىقاچان بىر خىل خاراكتېرنىڭ ئالاھىدىلىكى بولۇپ قالغان، شۇنداقلا ئۇ ھەم پېرسوناژنىڭ بىر خىل ئىجتىمائىي ئورنىنىڭ بەلگىسى. ئادەم بارلىق ماددىنىڭ ئەقلى، ئادەم ئالەمنىڭ ئاچقۇچى، ئادەم تەبىئەتنىڭ خوجايىنى، ئۇ ئىلاھىي ھوقۇققا ئىگە...

بۇلارنىڭ ھەممىسىنىڭ بۇگۈن ئەمدى ھېچقانچە ئەھمىيىتى قالمىدى، بۇرژۇئازىيە ئۆزىنىڭ قانۇنىي ئالاھىدە ھوقۇقىنىڭ كۈنسېرى يوقاتماقتا، كىشىلەرنىڭ ئىدىيىسىمۇ بۇ سىنىپنىڭ ماھىيەت توغرىسىدىكى پەلسەپىۋى ئاساسلىرىنى چۆرۈپ تاشلىماقتا. زاھىرىيەتشۇناسلىق بارلىق پەلسەپە تەتقىقات ساھەسىگە بارا - بارا سىڭىپ كىردى، فىزىكىدا ئۇزۇلمە فۇنكسىيىنىڭ زور ئەھمىيىتى بايقالدى. پسىخولوگىيىدىمۇ ئوخشاشلا غايەت زور ئۆزگىرىشلەر بارلىققا كەلدى.

بىزنىڭ ئەتراپىمىزدا دۇنيانىڭ ئەھمىيىتى قىسمەن، ۋاقىتلىق، ھەتتا زىددىيەتلىك بولىدۇ. ئۇنىڭ ئۇستىگە بۇلار توغرىسىدىكى تالاش - تارتىشلار ھامان ئاياغلاشمايدۇ. سەنئەت ئەسەرلىرى يەنە قانداقمۇ مەلۇم خىل ئەھمىيەتنى ئۇنىڭ قانداق ئەھمىيەت ئىكەنلىكى بىلەن چاتىقى بولمايلا ئالدىن ئوتتۇرىغا قويالىسۇن؟ خۇددى بىز مۇشۇ ماقالىنىڭ بېشىدا ھازىرقى زامان پروزىسىنىڭ بىرخىل ئىزدىنىش ئىكەنلىكىنى سۆزلەپ ئۆتكەندەك، پروزا ئىزدىنىش جەريانىدا ئۆز ئەھمىيىتىنى قەدەممۇ قەدەم شەكىللەندۈرىدۇ. رېئاللىقنىڭ ئەھمىيىتى بارمۇ؟ ھازىرقى زامان سەنئەتكارلىرى «مەن ھېچنېمىنى بىلمەيمەن» دەپ جاۋاب بەرسە بولمايدۇ. ئۇلارنىڭ دېيەلەيدىغىنى شۇكى: رېئاللىق ئۆزىنىڭ تەرەققىيات جەريانى ئۆتۈپ كەتكەندىن كېيىن بەلكىم مەلۇم خىل ئەھمىيەتكە ئىگە بولۇشى مۇمكىن. بۇ شۇنداق دېگەنلىككى، سەنئەت ئەسىرى تاماملانغاندىن كېيىن ئۇنىڭدا مەلۇم خىل ئەھمىيەت شەكىللىنىدۇ.

نېمە ئۈچۈن بۇ يەردە بىر خىل ئۇمىدسىزلىك كېلىپ چىقىدۇ؟ دېمەك، بۇ بىر خىل تاشلىۋېتىشنىڭ قارشى تەرىپى. بىز ئەمدى قاتمال تۈرغۇنلۇققا ۋە تەييار ئەھمىيەتكە ھەرگىز ئىشەنمەيمىز. ئۇ ئادەمگە تېگىلغان كونا ۋە ئىلاھلاشقان تەرتىپ، ھەمدە شۇنىڭدىن كېيىنكى 19- ئەسىر راتسىئونالىزمىنىڭ تەرتىپى، بىراق بىز ئادەم توغرىسىدا مۇنداق ئۇمىد بىلەن تەمىنلىمەكچى: پەقەت ئادەم ئىجاد قىلغان شەكىللەرلا، دۇنياغا ئەھمىيەت ئاتا قىلالىشى مۇمكىن.

ئاخىردا، روببې - گرىللېت يازغۇچىنىڭ مۇمكىن بولغان بىردىنبىر بۇرچى توغرىسىدا مۇنداق دېگەن:

«بۇنىڭدىن كېيىن پروزىنى مەلۇم سىياسىي مۇددىئا ئۈچۈن خىزمەت قىلدۇرۇش مۇۋاپىق ئەمەسقۇ، ھەتتا بىز سىياسىي تۈرمۇشتا ئۇنىڭ غەلىبىسى ئۈچۈن كۈرەش قىلساقمۇ شۇنداق. سىياسىي تۈرمۇش بىزنى ئومۇم ئېتىراپ قىلغان بەزى ئەھمىيەتلەرنى پەرەز قىلىشقا توختىماي مەجبۇرلايدۇ. مەسىلەن، تارىخنىڭ ئەھمىيىتى، ئەخلاقنىڭ ئەھمىيىتى قاتارلىقلار. سەنئەت تېخىمۇ كەمتەر بولۇشى ياكى تېخىمۇ جاسارەتلىك بولۇشى لازىم: سەنئەت ئۈچۈن ھېچقانداق ئالدىن بېلىنگەن نەرسە مەۋجۇت ئەمەس.

ئەسەر تاماملىنىشتىن بۇرۇن ھېچنەرسە بولمايدۇ، مۇئەييەنلەشتۈرۈش بولمايدۇ، باش تېما بولمايدۇ، ئۈچۈر بولمايدۇ. يازغۇچىنىڭ ‹دېمەكچى بولغان بەزى گەپلىرى بار› ، ئۇ ئاشۇ گەپلەرنى قانداق دېيىش كېرەكلىكى ئۈستىدە چارە ئىزدەيدۇ، دەپ قاراش ئۇلارنى ئەڭ ئېغىر دەرىجىدە خاتا چۈشىنىشتۈر. چۈنكى دەل ئاشۇ ‹قانداق دېيىش› ، قانداق شەكىلدە بايان قىلىش قاتارلىقلار يازغۇچىنىڭ ئىجادىيەت پىلانىنى شەكىللەندۈرىدۇ، بۇ بارلىق پىلانلار ئىچىدىكى ئەڭ كالۇا پىلان، ئۇنىڭ ئۈستىگە، ئۇ كېيىن يەنە ئەسەردىكى مۇقىمسىز مەزمۇننى شەكىللەندۈرۈپ قويىدۇ. تېگى - تەكتىدىن ئېيتقاندا، بەلكىم دەل مۇشۇ كالۇالارچە پەرەز ئىچىدىكى شەكىلنىڭ مۇقىمسىز مەزمۇنى ئاشۇ ئەركىنلىك مۇددىئاسىغا ئەڭ ھەمدەم بولۇشى مۇمكىن ... بىراق، ئۇ قاچان ئەمەلىيلىشىدۇ؟»

شۇڭا، روببې - گرىللېت «يازغۇچىنىڭ مۇمكىن بولغان بىردىنبىر بۇرچى

دەل ئەدەبىيات» دەپ قارىغان.

3. يېڭى پروزىچىلىقنىڭ ئالاھىدىلىكلىرى

گەرچە يېڭى پروزىچى يازغۇچىلارنىڭ ئەدەبىيات توغرىسىدىكى قاراشلىرى بىر - بىرىگە ئوخشىمىسىمۇ، لېكىن ئەنئەنىۋى پروزىچىلىققا قارشى تۇرۇشتىن ئىبارەت مۇشۇ بىر نۇقتىدا ئۇلارنىڭ قاراشلىرى تامامەن بىردەكلىككە ئىگە. ئۇلارنىڭ قارىشىچە، ھازىرقى زامان ئادەملىرى مەدەنىيەت يۈكسەك دەرىجىدە تەرەققىي قىلغان، ناھايىتى تېز ئۆزگىرىش ئىچىدە تۇرۇۋاتقان دۇنيادا ياشاۋاتىدۇ، بۇرۇنقى جەمئىيەتنىڭ ئېھتىياجىغا ماسلاشقان ئەنئەنىۋى پروزىچىلىق ھازىرقى زامان دۇنياسىدا ئۇزلۇكسىز مەيدانغا كېلىۋاتقان يېڭى ئامىللارنى ئەكس ئەتتۈرۈشكە ئامالسىز بولغاچقا، ئۇنىڭ ئاللىقاچان ۋاقتى ئۆتكەن، ئۇنى چوقۇم چۆرۈپ تاشلاش كېرەك. ۋەھالەنكى، يېڭى پروزىچىلىقنىڭ ئىپادىلەش شەكىللىرى ھازىرقى زامان تۇرمۇشىغا بىر قەدەر ماسلاشقان، رېئاللىقنى تېخىمۇ قازالايدۇ، تېخىمۇ ياخشى ئەكس ئەتتۈرۈپ بېرەلەيدۇ، تېخىمۇ ياخشى ئېچىپ بېرەلەيدۇ، شۇڭا ئۇ زامانىنىڭ ئېھتىياجىغا ئۇيغۇن.

تۆۋەندە بىز يېڭى پروزىچىلىقنىڭ ئەنئەنىۋى پروزىغا قارشى تەرەپلىرىنى ئاساسلىق تۆت نۇقتىغا يىغىنچاقلاپ بايان قىلىمىز:

بىرىنچى، توقۇلما ۋەقەلىككە قارشى تۇرۇش. ئەنئەنىۋى پروزىچىلىق ئەزەلدىن توقۇلما ۋەقەلىكلەر ئارقىلىق ئۇتۇق قازانغان. يازغۇچىلار ئاجايىپ - غارايىپ، ئەگرى -توقاي ۋە جەلپكار ۋەقەلەرنى باش قاتۇرۇپ توقۇپ چىقىش ئارقىلىق ئۆز ئەسەرلىرىدە ئادەمنىڭ ئەقلىنى لال قىلىدىغان تاسادىپىيلىقلارغا تولغان دۇنيانى يارىتقان. ئۇلار بەزى تاسادىپىي نەرسىلەرنى كۆپتۈرۈپ، ئۇلارغا رەڭ بېرىپ، ھايات ۋە ماھات، ۋىسال ۋە ھىجران قاتارلىقلارنى سۈنئىي ھالدا پەيدا قىلىپ، تۇرمۇشنى قەستەن ئويدۇرۇپ چىققان. شۇڭا ئۇ ئەسەرلەردە تەسۋىرلەنگىنى ھەرگىزمۇ كىشىلەر ياشاۋاتقان ئىجتىمائىي رېئاللىق ئەمەس، بەلكى ئادەمنى ھەيران قالدۇرىدىغان ئەپسانىۋى

دۇنيا ئىدى. يېڭى پروزىچىلىق بۇنىڭغا قاتتىق ھۇجۇم قىلىپ، ئۇنى بىر خىل خائىنلارچە ئۇسۇل دەپ قارىغان. چۈنكى تۇرمۇشتا ئۇنداق ئاجايىپ - غارايىپ تاسادىپىيلىقلارغا تولغان ئىشلار بولمايدۇ. رېئاللىق ھەرگىزمۇ بىزنىڭ كۆز ئالدىمىزدا ئەگرى - توقاي ۋەقەلىك شەكىلىدە ئايان بولمايدۇ، بەلكى ناھايىتى ئاددىي ۋە پارچە - پۇرات بولىدۇ، ئۇنىڭدا ئادەمنى زېرىكتۈرىدىغان يېقىمسىز ئاۋازلارمۇ بار، ھەم يەنە ئادەم كۆرۈشنى خالىمايدىغان رەڭلەرمۇ بار. تۇرمۇشنىڭ لىنىيىسى پارچە - پۇرات ۋە مۇرەككەپ، ھەرگىزمۇ ھېكايىگە ئوخشاش باش - ئاخىر تۇتاش ئەمەس. يېڭى پروزىچى يازغۇچىلارنىڭ قارىشىچە، ئەنئەنىۋى پروزىچىلىقتىكى ھېكايە توقۇش ئۇسۇلى ئاللىقاچان ئىنتايىن يامان ئاقىۋەت پەيدا قىلىپ، بىر «گۇمانخورلۇق دەۋرى» نىڭ مەيدانغا كېلىشىگە سەۋەبچى بولدى. ھازىرقى زامان كىتابخانلىرى ئەمدى يازغۇچىلار چىرايلىق گەپلەر بىلەن توقۇغان ھېكايىلەرگە ئىشەنمەس بولدى، ئۇلار ئۇمىدسىزلەندى، چۈنكى ئۇلار ھېكايە ئىچىدە ئەمەس، بەلكى رەھىمسىز رېئاللىق ئىچىدە ياشايدۇ. شۇڭا، يېڭى پروزىچىلىق ھەقىقىي تۇرمۇشنى يېزىشنى، ئەسەرلەردە ئوبيېكت (ئادەمنى ئۆز ئىچىگە ئالغان) نىڭ چىنلىقىنى قايتا نامايان قىلىشنى، ئۇنى ھەم كۆپتۈرمەسلىكنى، ھەم چۆكتۈرمەسلىكنى، بەلكى ئەسلى قىياپىتى بويىچە ئەكس ئەتتۈرۈشنى تەشەببۇس قىلغان. مۇشۇنداق كۆز قاراش ئاساسىدا، يېڭى پروزىچىلىق ئەنئەنىۋى پروزا شەكلىنى يېڭىلاپ، بىر خىل ئادەمبىياتسىزلاشتۇرۇلغان پروزىچىلىققا يۈزلەنگەن. كۆپ ساندىكى يېڭى پروزىچىلىق ئەسەرلىرى ھۆججەت، خاتىرە، كۆڭۈل ئىزھارى، تەجرىبە دوكلاتى ياكى نەرسىلەرنىڭ تىزىملىكى قاتارلىقلارغا ئوخشاپ كېتىدۇ.

ئىككىنچى، پېرسوناژلار ئوبرازىنى يارىتىشقا قارشى تۇرۇش. ئەنئەنىۋى پروزىچىلىقتا يازغۇچىنىڭ جانلىق پېرسوناژلار ئوبرازىنى يارىتالىغان - يارىتالمىغانلىقى ئەسەرنىڭ مۇۋەپپەقىيەتلىك چىققان - چىقمىغانلىقىنىڭ ئاچقۇچى بولۇپ كەلگەن. ئۇلار تىپىك پېرسوناژ خاراكتېرىنى يارىتىشقا تىرىشىپ، مەلۇم تىپتىكى پېرسوناژلارنىڭ خىلمۇ خىل خاسلىقلىرىنى مەركەزلەشتۈرۈپ يىغىنچاقلاپ، مۇئەييەن پېرسوناژغا يۈكلەش ئارقىلىق تىپىك مۇھىتتىكى تىپىك پېرسوناژ خاراكتېرىنى يارىتقان. شۇنىڭ بىلەن بىر ۋاقىتتا،

ئۇلار پېرسوناژلارنىڭ تاشقى قىياپىتىنى تەسۋىرلەشكە ناھايىتى ئەھمىيەت بېرىپ، پېرسوناژنىڭ چىراي شەكلىدىن تارتىپ كىيىم - كېچەكلىرىگىچە، گەپ -سۆزلىرىدىن تارتىپ ھەرىكەت - قىلىقلىرىغىچە ناھايىتى ئىنچىكە بايان قىلغان. پېرسوناژلارنىڭ ئىجتىمائىي ئورنىنى ۋە ئۇلارنىڭ خاراكتېرىنى شەكىللەندۈرگەن ئامىللارنى چۈشەندۈرۈش ئۈچۈن، ئۇلار دائىم باش پېرسوناژنىڭ تۇرمۇش مۇھىتى، ئىجتىمائىي مۇناسىۋىتى، تەبىقە تەۋەلىكى، ھېسسىيات ئۇلارنىڭ مال - مۈلۈك، ئات - ئۇلاقلىرىغىچە زېرىكمەي - تېرىكمەي تەسۋىرلىگەن. بۇنىڭ بىلەن ئاپتور پېرسوناژغا ئاتا قىلغان بەلگە - ئالامەتلەر بارغانسېرى كۆپىيىپ، باش پېرسوناژغا تەۋە ھەممە نەرسە تەلتۆكۈس بولغان. دېمەك، ئەنئەنىۋى پروزىچىلىق پېرسوناژنى مەركەز قىلغان ئاساستا ھېكايە تەپسىلاتىنى ئورۇنلاشتۇرغان. يېڭى پروزىچىلىقنىڭ قارىشىچە، پېرسوناژنى مەركەز قىلىدىغان پروزىچىلىقنىڭ ۋاقتى ئاللىقاچان ئۆتۈپ كەتتى، باش پېرسوناژغا تەۋە خىلمۇ خىل تاشقى نەرسىلەرنى تەسۋىرلەش ئارتۇقچە ئىش، ئۇ كىتابخانلارنىڭ دىققىتىنى چېچىۋېتىدۇ، يازغۇچىنىڭ بۇنىڭ ئۈچۈن ئۇنچىۋالا كۈچەپ كېتىشى ئەھمىيەتسىز. يازغۇچى پېرسوناژلارنى ئوراپ تۇرغان نەرسىلەرنى ھەر قانچە تەپسىلىي تەسۋىرلىگەن تەقدىردىمۇ، بۇ نەرسىلەرنىڭ ھەممىسى ئاللىقاچان كىتابخانلارغا تونۇشلۇق كونا نەرسىلەر. يازغۇچى كىتابخانلارنىڭ ئەقىل - پاراسىتىنى تۆۋەن چاغلىماسلىقى كېرەك. ھازىرقى زامان كىتابخانلىرى يازغۇچىنىڭ چۈشەندۈرۈشى بولمىغان ئەھۋالدىمۇ ئىزدىنىپلەيدۇ، ئادەمگە چىنلىق تۇيغۇسى بېرىدىغان ئاشۇ ساختا كۆرۈنۈشلەر پەقەتلا كىتابخانلارنى خاتا يولغا باشلايدۇ، شۇڭا، پېرسوناژلارنىڭ خاراكتېرىنى، تاشقى قىياپىتىنى ۋە شۇنىڭغا مۇناسىۋەتلىك بارلىق قوشۇمچە نەرسىلەرنى تەسۋىرلەشنى چوقۇم تاشلىۋېتىش ئارقىلىق، كىتابخانلارنى پېرسوناژلارنىڭ پسىخىك رېئاللىقىغا بىۋاسىتە كىرىپلەيدىغان قىلىش كېرەك. بۇ خىل نەزەريىنىڭ يېتەكچىلىكىدە يېڭى پروزىچىلىق پېرسوناژلار ئوبرازىنى يارىتىشنى بىكار قىلغان، ئۇلار: «پېرسوناژ ئاللىقاچان ئۆلدى» دېگەن. بۇ نۇقتىدا يېڭى پروزىچىلارنىڭ ھەممىسىنىڭ دېگۈدەك كۆز قارىشى پۈتۈنلەي ئوخشاش. ناتالى سارروت ئۆزىنىڭ «گۈمانخورلۇق دەۋرى» ناملىق ئەسىرىدە

مۇنداق دېگەن: «هازىرغا نىسبەتەن ئېيتقاندا، مۇھىمى ئەدەبىي ئەسەرلەردىكى تىپىك پېرسوناژلارنى داۋاملىق كۆپەيتىش ئەمەس، بەلكى زىددىيەتلىك ھېسسىياتلارنىڭ بىرلا ۋاقىتتا مەۋجۇت بولىدىغانلىقىنى ئىپادىلەش، شۇنداقلا پىسخىك پائالىيەتلەرنىڭ موللۇقىنى ۋە مۇرەككەپلىكىنى ئىمكانقەدەر ياخشى تەسۋىرلەش. مۇشۇنداق بولغان تەقدىردىمۇ، يازغۇچى يەنىلا سەممىيلىك بىلەن ئۆزىنى يېزىشقا موھتاج». شۇڭا يېڭى پروزىچىلىق ئەسەرلىرىدە پېرسوناژلار ناھايىتى ئاز، بىر ئەسەردە كۆپ بولغاندا بىر نەچچە، ئاز بولغاندا بىرلا پېرسوناژ بار. كۆپلىگەن پېرسوناژلارنىڭ ئىسمى يوق، ئۇلار پەقەت «سىز»، «مەن»، «ئۇ» دەپلا ئاتالغان.

ئۇچىنچى، پىسخىك تەھلىل ئۇسۇلىنى بىكار قىلىش. پېرسوناژلارغا قارىتا پىسخىك تەھلىل ئېلىپ بېرىش ئەنئەنىۋى پروزىچىلىق ئىجادىيىەت ئۇسۇلىنىڭ ئاساسى، كىتابخانلار بىلەن پېرسوناژلارنى ئۆتۈشتۇرىدىغان ۋاستە ئىدى. پىسخىك تەھلىل پېرسوناژلارنىڭ قەلب پائالىيەتلىرىنى ئاشكارىلاشنى، بەزىدە يەنە ئاپتورنىڭ چۈشەندۈرۈش، تەھلىل قىلىش ۋە باھا بېرىشلىرىنى قوشۇمچە قىلىشنى كۆرسىتىدۇ. مەسىلەن، ئاياغ - ئاستى قىلىنغان بىر قىزنىڭ چىقىش يولى تاپالماي ئۆلۈۋالغانلىقىنى تەسۋىرلىگەندە، يازغۇچى ئادەتتە كىتابخانلارغا بۇ قىزنىڭ پىسخىك پائالىيەتلىرىنى تاپشۇرىدۇ: ئۇنىڭ نېمە ئۈچۈن ئۆلۈۋالماقچى بولغانلىقىنى، ئۇنىڭ تۇرمۇشقا بولغان نەپرىتىنى، ھاياتقا بولغان قىيالماسلىقىنى، ئۇنىڭ ئاخىرقى تېلەكلىرىنى، ئۆز ھاياتىنىڭ ئاخىرلاشتۇرۇش ئالدىدىكى غايەت زور روھىي ئازابلىرىنى تەپسىلىي تەسۋىرلەيدۇ. بۇنىڭ بىلەن كىتابخانلارنىڭ بۇ پېرسوناژنىڭ خاراكتېرىگە بولغان چۈشىنىشى تېخىمۇ چوڭقۇرلىشىدۇ، ئەسەرنىڭ جەلپ قىلىش كۈچىمۇ ئاشىدۇ. يېڭى پروزىچىلىقنىڭ قارىشىچە، بۇ پۈتۈنلەي يالغان. چۈنكى ھېچكىم ئۆلۈۋالغان بىر ئادەمنىڭ ئەڭ ئاخىرقى پەيتتىكى پىسخىك پائالىيەتلىرىنى ھەقىقىي بىلەلمەيدۇ، ئاپتور ھەتتا ئادەتتىكى ئادەملەرنىڭ پىسخىك پائالىيىتىنىمۇ ئېنىق بىلەلمەيدۇ. شۇڭا پىسخىك تەھلىل ناھايىتى زور سۈبيېكتىپ ئىختىيارلىققا ئىگە. ئۇ مۇنداق ئىككى ئەمەلىيەتنى ئېتىراپ قىلىشنى ئالدىنقى شەرت قىلىدۇ: بىرىنچىدىن، ئاپتور ھەممىنى بىلىدۇ،

هەممىگە قادىر. ئۇ پېرسوناژلار قەلبىنىڭ چوڭقۇر قېتىمدىكى سىرلارنى ناھايىتى ئېنىق بىلىدۇ، شۇڭا ئۇ كىتابخانىلارغا پېرسوناژلارنىڭ روھىي پائالىيەتلىرىنى تەسۋىرلەپ بېرەلەيدۇ؛ ئىككىنچىدىن، كىتابخانىلار پاسسىپ قوبۇل قىلغۇچىلاردۇر، ئۇلارنىڭ بىلىمى ۋە تەپەككۇر ئىقتىدارى ئاپتورغا يەتمەيدۇ، ئاپتور چوقۇم كىتابخانىلارغا چۈشەندۈرۈپ تۇرۇشى كېرەك. يېڭى پروزىچىلىقنىڭ قارىشىچە، ئاپتور ئۆزىنى كەڭ كىتابخانىلاردىن ئەقىللىق چاغلاپ، پېرسوناژلارنى شەرھلىگۈچى بولۇۋالسا، كىتابخانىلاردا ئاكتىپ ئويلىنىشقا ھۆرۈنلۈق قىلىدىغان ئادەت يېتىلىپ قالىدۇ، بۇنداق قىلىش توغرا ئەمەس. كىتابخان بىلەن ئاپتور باراۋەر ئورۇندا تۇرۇشى كېرەك. ئاپتور بىلەن كىتابخاننىڭ مۇناسىۋىتى قوبۇل قىلدۇرۇش ۋە قوبۇل قىلىش مۇناسىۋىتى بولماسلىقى لازىم. كىتابخانىلاردا ئەسەرنىڭ قايتا ئىجاد قىلىنىش جەريانىغا قاتنىشىش ھوقۇقى ۋە ئىقتىدارى بولىدۇ، ئۇلار ئۆزىنىڭ مۇستەقىل تەپەككۇرى ئارقىلىق ئاپتور تەمىنلىگەن پېرسوناژلارنىڭ پائالىيەت ئۇچۇرلىرىنى تەھلىل ۋە تەنقىد قىلىپ، ئۆزلىرى خۇلاسە چىقىرىشى كېرەك. يېڭى پروزىچىلىق پىسخىك تەھلىل ئۇسۇلىغا قەتئىي قارشى تۇرۇپ، ھازىرقى زامان يازغۇچىلىرى ئەنئەنىۋى پروزىچىلىقنىڭ تەقدىرىنى قوغداش ئۈچۈن كونكرېتلىققا ئېسىلىۋالماسلىقى كېرەك، دەپ قارىغان. بۇ يەردە ئەسكەرتىشكە تېگىشلىكى شۇكى، يېڭى پروزىچىلىق دائىم قوللىنىدىغان ئىچكى مونولوگ، يوشۇرۇن دىئالوگ قاتارلىقلار پىسخىك تەھلىل دائىرىسىگە كىرمەيدۇ. پىسخىك تەھلىل يازغۇچىنىڭ كىتابخانىلارغا ۋاكالىتەن پېرسوناژلارنىڭ پىسخىك پائالىيەتلىرىنى تەھلىل قىلىشنى كۆرسىتىدۇ، ئۇ پېرسوناژلاردىن تاشقىرى بىر خىل ئۇسۇل؛ ئەمما ئىچكى مونولوگ پېرسوناژنىڭ ئۆزىنىڭ قەلب پائالىيەتلىرىنى ئاشكارىلىشى بولۇپ، ئۆزىنى كۆزىتىش ئارقىلىق ئېرىشكەن تەجرىبىلەرنىڭ بايانى، ئۆزلۈك مەۋجۇدىيىتىنى ھېسسىي بىلىشنى ئىسپاتلاشنىڭ بىر خىل ئۇسۇلى. ئالدىنقىسى ئاپتورنىڭ تەھلىلى ئارقىلىق ۋاستىلىق ئىشقا ئاشىدۇ، راتسىئونالىزملىق (ئىدراكىي) بولىدۇ؛ كېيىنكىسى پېرسوناژنىڭ ئۆزى ئارقىلىق بىۋاستە ئەمەلىيلىشىدۇ، ئىرراتسىئونالىزملىق (ئىدراكسىز) بولىدۇ. يېڭى پروزىچىلىقنىڭ قارىشىچە، ئەنئەنىۋى پروزىچىلىق پەقەت بىر

ئادەمنىڭ ئۆز قەلبىدىكى ئۆزىلا بىلەلەيدىغان ئىشلار بىلەن پەقەت شۇ ئادەمنىڭ قەلبىدىكى باشقا بىر ئادەمنىڭ ئۆزىلا بىلەلەيدىغان ئىشلارنى ئارىلاشتۇرۇۋەتكەن، بۇ ئەھمىيەتكە خىلاپ، رېئاللىققا يات بولغان ناچار ئۇسۇل.

تۆتىنچى، پروزا ئەسەرلىرىنىڭ ئىجتىمائىي ئەھمىيىتىنى يوققا چىقىرىش. ئەنئەنىۋى پروزىچىلىق ئىجتىمائىي تۈرمۇشتىكى مەلۇم ئىشلارنى ھەمدە مۇشۇ ئىشلارنى ئۆز ئۇستىگە ئالغۇچى ئادەمنى تەسۋىرلىگەن، ئادەم بىلەن ئادەم ئوتتۇرىسىدىكى مۇناسىۋەتلەرنى ئەكس ئەتتۈرگەن، شۇڭا دائىم ئوخشىمىغان نۇقتىلاردا تۇرۇپ، ئوخشىمىغان ئۇسۇللار ئارقىلىق بەلگىلىك ئىجتىمائىي ئەھمىيەتنى ئېچىپ بەرگەن. يازغۇچىلار ئۆز ئەسەرلىرىدە ئاڭلىق ياكى ئاڭسىز ھالدا ئىجتىمائىي تۈرمۇشتىكى ھەق - ناھەق مەسىلىلىرىگە باھا بېرىپ، ئۆزىنىڭ سىياسىي نۇقتىئىنەزەرلىرىنى ۋە ئەخلاقىي كۆز قاراشلىرىنى ئاشكارىلىغان. ئەنئەنىۋى پروزىچىلىقتىكى ھەر قانداق بىر ئەسەر بەلگىلىك ئىجتىمائىي مەزمۇننى ئۆز ئىچىگە ئالغان. ئۇنىڭ ئۇستىگە، ئەسەرنىڭ بۇ خىل ئىجتىمائىي ئەھمىيىتىنىڭ چوڭقۇرلۇق دەرىجىسى ھامان ئەسەرنىڭ قىممىتى بىلەن ئوڭ تاناسىپ بولغان. ئىجتىمائىي تۈرمۇشنىڭ ئەكس ئەتتۈرۈش، ئەسەرلەرگە ئىجتىمائىي مەنە ئاتا قىلىش ئەنئەنىۋى پروزىچىلىقتىكى تۈپ خاھىشقا ئايلانغان. ئەمما، يېڭى پروزىچىلىق بۇنىڭ ئەكسىچە يول تۇتۇپ، ئەسەرلەرنىڭ ئىجتىمائىي ئەھمىيىتىگە قارشى تۇرۇپ، ئۆز ئەسەرلىرىنى ساپ بەدىئىي ئەسەرلەرگە ئايلاندۇرۇشتا چىڭ تۇرغان. روببې - گرىللىبت ئۆزىنىڭ «يېڭى پروزىچىلىققا يۈزلىنەيلى» ناملىق ماقالىسىدا مۇنداق دېگەن: «بىزئەمدى ئاشۇ قىلچە ئاساسسىز ئەيىبلەشلەردىن ئۆزۈل - كېسىل خالاس بولۇشىمىز كېرەك، (سەنئەت ئۈچۈن سەنئەت) دېگەن گەپنى ئاڭلاپ ئالاقزادە بولۇپ كەتسەك بولمايدۇ». يېڭى پروزىچى يازغۇچىلار بۇ جەھەتتە ئاساسلىقى ئادەمنىڭ ئىجتىمائىيلىقتىن ھالقىغان تۈپ ماھىيىتى ئۇستىدە ئىزدەنگەن. ئۇلار ئادەمنىڭ سۇبيېكتىپ مەۋجۇدىيىتىنى ۋە بۇ مەۋجۇدىيەتنىڭ مەزمۇننى تەشكىل قىلىدىغان ئوبيېكتىپ مەۋجۇدىيەتنى قوغلاشقان. پېرسوناژلارنىڭ ئەسلى ئۆزلۈكىنى ئېپادىلەشكە نىسبەتەن زىيادە بولغان ئامىللارنى ۋە كىتابخان بىلەن

پىرسوناژنى ئايرىۋەتكەن شەكلەن ۋاستىلارنى بىكار قىلغان. دېمەك، يېڭى پروزىچىلىقنىڭ ھېكايە ۋەقەلىكىنى توقۇشقا، پىرسوناژلار ئوبرازىنى يارىتىشقا، پسىخىك تەھلىل ئۇسۇلىنى قوللىنىشقا قارشى تۇرۇشى ئۇنىڭ ئادەم ماھىيىتىگە يېقىنلىشىشتىن ئىبارەت مۇشۇ تۈپ مۇددىئاسى بىلەن ئۆزئارا ماسلاشقان.

ئەگەر يېڭى پروزىچىلىققا تەۋە يازغۇچىلارنى ئەنئەنىۋى پروزىچىلىقنى ئىنكار قىلىش جەھەتتە بەزى ئورتاقلىقلارغا ئىگە دېسەك، ئۇنداقتا، ئۇلار يارىتقان ھەر خىل يېڭى ئىپادىلەش ئۇسۇللىرىنى مەلۇم بىر قېلىپقا سالغىلى بولمايدۇ. يېڭى پروزىچىلار ئىجادىيەت ئۇسۇلى جەھەتتە ھەرخىل بەدىئىي ماھارەتلەرنى ئىجاد قىلغان. ئۇلارنى تۇرگە ئايرىش تەس. بەزى يازغۇچىلار ھازىرقى زامانىدىكى بەزى ئىجادىيەت ئۇسۇللىرىنى كۆچەيتكەن، بەزىلىرى ئۇلارنى ئىسلاھ قىلغان، يەنە بەزىلىرى يېڭى ئۇسۇللارنى يارىتقان. بەزى ئىپادىلەش ئۇسۇللىرى جەھەتتە ھەتتا ئۇلار ئوتتۇرىسىدا ئىختىلاپمۇ بار. ئۇلار قوللانغان ئاساسلىق يېزىقچىلىق ماھارەتلىرىنى ئۇلارنىڭ كونكرېت ئەسەرلىرىدىن تېرىپ - تۆشەپ يىغىنچاقلىغاندا، مۇنداق ئون نۇقتىغا مەركەزلەشتۈرۈشكە بولىدۇ:

1. ماددىنى يېزىش. يېڭى پروزىچى يازغۇچىلارنىڭ كۆپى ماددىنى تەسۋىرلەشكە ماھىر. روببې - گرىللېت ئۆزىنىڭ «كەلگۈسى پروزىچىلىقنىڭ يولى» ناملىق ماقالىسىدا مۇنداق دېگەن: «ئوبيېكتىپ شەيئىلەر بىزنىڭ كۆز ئالدىمىزدا، ئۇلار بىزنى قورشاپ تۇرىدۇ، بىزنىڭ ئاشۇ چېچەن، كۆزگە سىڭىپ قالغان سۈپەت سۆزلىرىمىزگە خىرىس قىلىدۇ. شەيئىلەرنىڭ سىرتى ئېنىق ھەم سىلىق بولىدۇ، كەمتۈك بولمايدۇ، ئۇنىڭدا ئىللىق نۇرمۇ يوق، ئۇ ھەم سۇزۇكمۇ ئەمەس». ئۇ پروزا ئەسەرلىرىدە شەيئىلەرنىڭ كۆز بىلەن كۆرگىلى بولمايدىغان ئىچكى قىسىمىنى تەسۋىرلىمەسلىكنى، ئادەمنىڭ ئىدىيەۋى ھېسسىياتىنىمۇ بايان قىلماسلىقنى، بەلكى شەيئىلەرنىڭ تاشقى كۆرۈنۈشىنى چىنلىق بىلەن تەپسىلىي تەسۋىرلەشنى تەشەببۇس قىلىپ، ئادەمنىڭ ئىدىيەۋى ھېسسىياتى چىن بولمايدۇ، دەپ قارىغان. ئۇ: «شەيئىلەرنىڭ تاشقى قىياپىتى ئەمدى ھەرگىزمۇ شەيئىلەرنىڭ ماھىيىتىنى توسۇپ تۇرىدىغان ساختا نىقاب ئەمەس» دەپ جاكارلىغان. دېمەك، يۇزەكى مەۋجۇتلۇق ئىچكى مەۋجۇتلۇقنى

ئەكس ئەتتۇرىدۇ، شەيئىلەرنىڭ تاشقى قىياپىتىنى تەسۋىرلەش دەل ئۇنىڭ ماھىيىتىنى تەسۋىرلىگەنلىك. بۇ خىل كۆز قاراش زاھىرىيەتشۇناسلىقتىن كەلگەن. بۇتور: «پروزا زاھىرىيەتشۇناسلىقنىڭ ئالاھىدە كاتېگورىيىسى» دېگەن. يېڭى پروزىچىلار ئىچىدە ماددىنى يېزىشقا ئەڭ ماھىرى روببې - گرىللېت. يازغۇچى كلود موريئاك (Claude Mauriac, 1914—) مۇنداق دېگەن: «روببې - گرىللېتنىڭ ئەسەرلىرىدىكى يېڭىلىق ... دەل ئوبرازلارنىڭ كونكرېتلىقىدۇر، بۇنداق ئوبراز كۆز بىلەن بىۋاستە كۆرۈش ئارقىلىق بارلىققا كەلگەن ياكى ئىدىيىنىڭ قاراڭغۇ ئۆيىدە قايتا زاھىر بولغان». يېڭى پروزىچىلىقتىكى خېلى كۆپ يازغۇچىلار ماددىنى يېزىشقا ئەھمىيەت بەرگەچكە، ئۇلار «كۆرۈش سەزگۈسى ئېقىمى»، «ماددىچىلىق ئېقىمى»، «ئوبېكتىپچىلار ئېقىمى»، «بىۋاستە پروزىچىلىق» دېگەندەك ناملار بىلەن ئاتالغان.

2. سۆز خاتىرىلەش. يېڭى پروزىچىلىقتىكى «كۆرۈش سەزگۈسى ئېقىمى» دېگەن ئاتاقا ماسلاشقان يەنە بىر نام — «ئاڭلاش سەزگۈسى ئېقىمى». بۇ خىل ئالاھىدىلىكنىڭ ۋەكىلى ناتالى ساررووت. ئۇ ئۆزىنىڭ «ئىنتىلىشچانلىق»، «ئالتۇن مېۋە» قاتارلىق رومانلىرىدا دىئالوگ، ئىچكى مونولوگ، يوشۇرۇن دىئالوگ قاتارلىق ئۇسۇللارنى كۆپلەپ ئىشلەتكەن. ئۇ ئۆز ئەسەرلىرىدە ھازىرقى زامان ئۇن ئېلىش تېخنىكىسىنىڭ ئۇسۇلىدىن پايدىلىنىپ، پېرسوناژلارنىڭ دىئالوگلىرىنى كۆچەيتىپ، رېزونانس ئۇنۇمىنى شەكىللەندۈرگەن. ئۇ دائىم ئەسەرلىرىدە «ئۇلار» نىڭ دىئالوگلىرىنى كۆپلەپ تەسۋىرلىگەن، زادى كىمنىڭ نېمە دەۋاتقانلىقىنى ئېنىق پەرقلەندۈرگىلى بولمايدۇ. ساررووتنىن باشقا مارگارىت دۇراس، كلود موريئاك، بۇتور قاتارلىق يازغۇچىلارمۇ دىئالوگ ياكى ئىچكى مونولوگ ئۇسۇلىنى كۆپ قوللانغان. دۇراسنىڭ «كوچا دوقمۇشىدىكى گۈللۈك» دېگەن رومانىدا بىر جۈپ قىز - يىگىتنىڭ گۈللۈكتە تونۇشۇپ قېلىپ، بىر نەچچە سائەت پاراڭلاشقانلىقى تەسۋىرلەنگەن. ئۇلارنىڭ گەپ - سۆزلىرى پارچە - پۈرات، قىلچە مەنىسىز بولۇپ، پەقەت ئۇلارنىڭ مەۋجۇت ئىكەنلىكىنىلا ئىپادىلەپ بەرگەن. موريئاكنىڭ «شەھەردىكى كەچلىك تاماق» (1959) ناملىق رومانىدا تاماق شىرەسىنى چۆرىدەپ ئولتۇرغان سەككىز ئادەمنىڭ دىئالوگى ۋە ئىچكى مونولوگى

تەسۋىرلەنگەن. بۇتورنىڭ «ئۆزگىرىش» ناملىق رومانىمۇ ئىچكى مونولوگنى يېزىش بىلەن مەشھۇر. سامۇئىل بېككېتنىڭ «مارونا ئۆلۈۋاتىدۇ» (1952) ناملىق ئەسىرىدە سەكراتتا ياتقان بىر ئادەمنىڭ قالايمىقان گەپلىرى تەسۋىرلەنگەن، ئۇنىڭ گەپلىرى بەزىدە بىر قاتار بەلگە ۋە ئاۋاز بولۇپ ئىپادىلەنگەن، ھېچقانداق مەنىنى چۈشەنگىلى بولمايدۇ. بۇ يازغۇچىلارنىڭ «سۆز خاتىرىلەش» ئۇسۇلىنى قوللىنىشىدىكى سەۋەب شۇكى، ئۇلارنىڭ قارىشىچە ئادەمنىڭ گەپ - سۆزلىرى ۋە ئاڭ پائالىيىتى پىسخىك رېئاللىقنىڭ چوڭقۇرلۇقىنى ئەڭ ئېچىپ بېرەلەيدۇ. ئۇنىڭ ئۇستىگە، يازغۇچىنىڭ ۋاستىلىق تەسۋىرنى ئىشلەتمەيلا كىتابخانلارغا پېرسوناژلارنىڭ مەۋجۇتلۇقىنى ۋە ئاڭ پائالىيەتلىرىنى بىۋاستە ھېس قىلدۇرغىلى بولىدۇ. كىتابخانلار پېرسوناژلارنىڭ دىئالوگى، مونولوگى ۋە يوشۇرۇن دىئالوگلىرىدىن پېرسوناژلار ئاڭ پائالىيىتىنىڭ بىۋاستە يۇقۇملاندۇرۇشىغا ئۇچرايدۇ، پېرسوناژلارنىڭ روھىي دۇنياسىنىڭ موللۇقىنى ۋە مۇرەككەپلىكىنى ھېس قىلىدۇ، شۇ ئارقىلىق پېرسوناژلار تۇرغان تاشقى دۇنيانى ۋاستىلىق تونۇپ يېتىدۇ. بەزىلەر بۇنداق يېزىقچىلىق ئۇسلۇبىنى «سۇبېيېكتىپ رېئالىزم» ياكى «پىسخىك رېئالىزم» دەپ ئاتىغان. بىراق روببې - گرىللېت بۇنداق خاھىشنى تەنقىد قىلىپ، ساررووت ئەنئەنىۋى پىسخىك تەھلىل ئۇسۇلىنىڭ پاتقىقىغا پېتىپ قالدى، دېگەن.

3. قايتا قۇراشتۇرۇش. يېڭى پروزىچىلار ئۆز ئەسەرلىرىدە ۋاقىت (زامان) ۋە ئورۇن (ماكان) نى نۇرغۇن ئۇششاق پارچىلارغا بۆلۈپ، ئۇلارنى خالىغانچە قۇراشتۇرۇپ، ئىزچىلسىز بىرىكمە گەۋدە ھاسىل قىلغان. بۇ خىل ئۇسۇل يەنە «ۋاقىت ۋە ئورۇننى قالايمىقان قىلىش» دەپمۇ ئاتىلىدۇ. بۇ خىل ئۇسۇل يېڭى پروزىچىلىقنىڭ ئىجادىيىتى ئەمەس. 20- ئەسىرنىڭ باشلىرىدىلا غەربىي ياۋروپادىكى بەزى يازغۇچىلار بۇ خىل ئۇسۇلدىن پايدىلىنىپ ئەسەر يازغان، بولۇپمۇ ئاڭ ئېقىنى پروزىچىلىقىغا تەۋە يازغۇچىلاردىن مارسېل پروست، ۋىرگىنىيە ۋۇلف، جامېس جويس قاتارلىقلار بۇ ئۇسۇلدىن پايدىلىنىپ ئېسىل ئەسەرلەرنى ئىجاد قىلغان. ئۇلار دائىم ۋاقىت مۇساپىسىنى نۇرغۇن بۆلەكلەرگە بۆلۈپ، ئوخشاش بولمىغان ۋاقىت ئىچىدە يۈز بەرگەن ئىشلارنى بىر - بىرىگە

كىرىشتۇرۇپ، كونا كۆرۈنۈشلەر بىلەن يېڭى كۆرۈنۈشلەرنى قايتىدىن قۇراشتۇرۇپ، ئۆزگىچە، مۇرەككەپ، ستېرېئو كۆرۈنۈشلەرنى شەكىللەندۈرگەن. شۇنىڭغا ئوخشاش، يېڭى پروزىچىلارمۇ ۋاقىت ۋە ئورۇننى پارچىلاپ ۋە قايتا قۇراشتۇرۇپ، كۆرۈنۈشلەرنى بىر - بىرىگە دەستىلەپ، تەسۋىرنىڭ قىلىنىلىق دەرىجىسىنى ئاشۇرغان، ئىپادىلەش دائىرىسىنى مۇكەممەيتكەن. ئۇلارنىڭ بۇنداق قىلىشىدىكى سەۋەب شۇكى، ئوبيېكتىپ شەيئىلەر ئوخشاش بولمىغان ۋاقىت ۋە ئورۇندا ئوخشاش بولمىغان تەسىرات قالدۇرىدۇ. يېڭى پروزىچىلار ئاشۇ پارچىلار ئوتتۇرىسىدىكى ئۆزئارا مۇناسىۋەتنى تاپشۇرمىغان، بەلكى كىتابخانلارنى ئاكتىپ هالدا قايتا ئىجاد قىلىشقا ۋە ئاشۇ پارچىلارنى ئەسلى ئورنىغا قايتۇرۇپ قۇراشتۇرۇشقا ئىلهاملاندۇرغان ياكى مەجبۇرلىغان. ئۇلارنىڭ قارىشىچە، بۇ خىل ئۇسۇل كىتابخانلارنىڭ سۈبيېكتىپ پائالىيەتچانلىقىنى قوزغىيالايدۇ، ھەرگىزمۇ ئەنئەنىۋى پروزىچىلىققا ئوخشاش كىتابخانلارغا ھەممە نەرسىنى ئېزىپ ئىچۈرۈپ، ئۇلاردا پىكىر قىلىشقا ھۇرۇنلۇق قىلمىدىغان ئادەتنى يېتىلدۈرۈپ قويمايدۇ.

4. كىرىشتۇرۇش. مەلۇم بىر شەيئى ئادەتتە تۈز سىزىق بويىچە تەرەققي قىلمايدۇ، بەلكى هامان باشقا بىر شەيئىنىڭ دەخلىسىگە ۋە توسقۇنلۇقىغا ئۇچراپ تۇرىدۇ. پروزا شەيئىلەردىكى مۇشۇنداق كۆپ خىللىقنى تەسۋىرلىشى كېرەك. كلود مورىئاكنىڭ «شەھەردىكى كەچلىك تاماق» ناملىق ئەسىرىدە پېرسوناژلارنىڭ گەپ - سۆزلىرى دائىم ئۆز ئارا كىرىشىپ كەتكەن. مەسىلەن: ئەسلىدە A بىلەن B، C بىلەن D ئۆزئارا پاراڭلاشقان، بىراق ئاپتور ئۇلارنىڭ پاراڭلىرىنى ئايرىم - ئايرىم هالدا بىراقلا تەسۋىرلىمىگەن، بەلكى A↔B↔C↔D شەكلىدە ياكى باشقا شەكىللەردە بايان قىلغان. شۇڭا بۇ خىل كىرىشتۇرمە دىئالوگ ئۇسۇلى ئادەتتە ناهايىتى «قالايمىقان» دەك كۆرۈنىدۇ. كلود سىمون «ھېكايە» ناملىق ئەسىرىدە ۋەقەلىكنىڭ تەرەققىياتىنى ئىككى لىنىيە بويىچە ئورۇنلاشتۇرغان: بىر لىنىيىدە باش پېرسوناژنىڭ ئەسلىمىسى تەسۋىرلەنگەن، بىراق باش پېرسوناژنىڭ ئەسلىمىسى تۇرۇپ - تۇرۇپلا ئەتراپتىكى شەيئىلەرنىڭ دەخلىسى تۈپەيلىدىن ئۈزۈلۈپ قالغان، بۇنىڭ بىلەن باش پېرسوناژنىڭ ئىدىيىسى يەنە رېئاللىققا قايتىپ كەلگەن. ئاپتور يەنە

رېئاللىقتىكى ئىشلارنى يازغان. شۇنداق قىلىپ، ئەسلىمە بىلەن رېئاللىقتىن ئىبارەت ئىككى لىنىيە ئۆزئارا كېرىشىپ، ئالمىشىپ ماڭغان، رېئاللىق ئەسلىمە بىلەن ئۇلانما ئويغا چاپلانغان. ئېنىقكى، بۇ ھازىرقى زامان پروزىچىلىقىدا دائىم ئۇچرايدىغان ئالاھ ئېقىنى ئۇسۇلىنىڭ يەنە بىر ئەمەلىيىتى.

5. تەكرارلاش. يېڭى پروزىچىلىقتا مەلۇم بىر ئىش ياكى شەيئى قايتا - قايتا، تەسۋىرلەنگەن؛ مەلۇم بىر شەيئىنىڭ تەكرار كۆرۈلۈشى، ئۇنىڭ ئۇستىگە ھەر قېتىملىق تەسۋىرده ئازراق پەرقلىنىشى شۇ شەيئىنىڭ ئۆزگىرىۋاتقانلىقى ياكى كۆزىتىش نۇقتىسىنىڭ ئوخشاش ئەمەسلىكىنى ئىپادىلىگەن. روببې - گرىللېتنىڭ «ئېزىتقۇ قەسىرده» ناملىق رومانىدا بىر ئەسكەرنىڭ يول دوقمۇشىغا كەلگەنده بىر بالىدىن يول سورىغان كۆرۈنۈشى قايتا - قايتا تەسۋىرلەنگەن؛ «ئۆچۈرگۈچ» ناملىق رومانىدا پروفېسسور دۇپونتنىڭ ئېتىپ ئۆلتۈرۈلگەنلىكى، رازۇمخىنچى ۋاللاسنىڭ بىر كوچىدا ماڭغانلىقى ھەمده ماگىزىنغا كىرىپ ئۆچۈرگۈچ سېتىۋالغانلىقى كۆپ قېتىم تەسۋىرلەنگەن؛ «رەشىك» ناملىق رومانىدا ئۇرۇپ ئۆلتۈرۈلگەن بىر ئەركەك قۇرتنىڭ تامدا قالدۇرغان دېغى تەكرار بايان قىلىنغان. بۇنداق تەكرارلاش ئۇسۇلى يالغۇز شەيئىلەرنىڭ تەكرار نامايان بولۇشىنىڭ مۇمكىنلىكىدىن دېرەك بېرىپلا قالماي، بەلكى يەنە شەيئىلەردە كۆپ قاتلاملىق ستىرىئو كۆرۈنۈش شەكىللەندۈرگەن. بۇ خىل ئۇسۇل مۇنداق بىر مۇمكىنلىكنىمۇ ئوتتۇرىغا قويغان: ئاپتور مەلۇم بىر ئىشنىڭ پەرقلىق كۆپ خىل نامايان بولۇش شەكلىنى تەسۋىرلىگەن، ئەمما قايسى خىل ئىشنىڭ ئەمەلىيەتكە ياكى ئەقىلگە مۇۋاپىقلىقىغا ھۆكۈم قىلالماي، كىتابخانلارنىڭ تاللىشىغا ياكى تەنقىق قىلىشىغا تاپشۇرغان. تەكرارلاش ئۇسۇلى يەنە مەلۇم شەيئى مەۋجۇتلۇقنىڭ ئېنىقسىزلىقىنى ياكى ھالىتىنىڭ تۇراقسىزلىقىنى كۆرسىتىپ بېرىشىمۇ مۇمكىن. مەسىلەن، «ئۆچۈرگۈچ» ناملىق ئەسەرده پروفېسسور دۇپونتنىڭ يوشۇرۇن ئۆلتۈرۈلگەنلىكى، رازۇمخىنچى ۋاللاسنىڭ بۇ دېلونى تەكشۈرۈشى ھەمده ئۇنىڭ تەھلىل ۋە تەسىراتلىرى قايتا - قايتا تەسۋىرلىنىش ئارقىلىق، دېلو سادىر بولۇشنىڭ كۆپ خىل ئېھتىماللىقى ۋە ئېنىقسىزلىقى ئىپادىلەنگەن. يېڭى پروزىچىلىق ئەسەرلىرىده يەنە پېرسوناژلارنىڭ ئەسلىمىسىدىمۇ بەزىده تەكرارلاش ئۇسۇلى

قوللىنىلغان. يەنى مەلۇم بىر ئىش قايتا - قايتا ئەسلەنگەن، ئەسلىگەنسېرى چوڭقۇرلاشقان.

6. سەكرەتمە. بۇ خىل ئۇسۇلدا، ئاپتور مەلۇم بىر ئىشنى تەسۋىرلەۋاتىپ، تۇيۇقسىز يەنە بىر ئىشنى تەسۋىرلەشكە ئۆتۈپ كېتىدۇ، بۇ ئىككى ئىشنىڭ ئوتتۇرىسىدا لوگىكىلىق باغلىنىش بولمايدۇ. بۇ بەلكىم باش پېرسوناژنىڭ تەسەۋۋۇرىدىكى سەكرەشتىن كېلىپ چىققان بولۇشى مۇمكىن ۋە ياكى مەلۇم بىر ئىش يۈز بەرگەندە باش پېرسوناژنىڭ دىققەت قىلمىغانلىقى تۈپەيلىدىن سەكرەش تۈيغۇسى پەيدا بولۇشىمۇ مۇمكىن. يەنە بىر خىل ئېھتىماللىق شۇكى، ئاپتور بىر نەچچە ئىشنى بىرلا ۋاقىتتا تەسۋىرلىگەندە، دەسلەپتە تەسۋىرلىگەن بىر ئىشنى مەلۇم يەرگە بارغاندا توختىتىپ، يەنە بىر ئىشنى تەسۋىرلەشكە باشلايدۇ، بۇنىڭ بىلەن سەكرەش پەيدا بولىدۇ. بۇنداق بىرلا ۋاقىتتا تەسۋىرلەش ئۇسۇلى ھازىرقى زامان پروزىچىلىقىدا ناھايىتى كۆپ ئۇچرايدۇ. مەسىلەن ، «رەشىك» ناملىق رومانىدا، ئاپتور قارا ماشىنىنىڭ تاغ يولىدا داۋانغا يامىشىۋاتقانلىقىنى تەسۋىرلىگەن، ئارقىدىنلا ئايال باش پېرسوناژنىڭ پولغا چۈشكەن سايىسىنى تەسۋىرلىگەن، ئاندىن يەنە ماشىنا خوتىنىڭ يۆتكەلگەنلىكىنى تەسۋىرلىگەن ... بۇ ئىككى ئىشنىڭ بىرلا ۋاقىتتا بولۇۋاتقانلىقىنى چۈشەندۈرگەن. بىراق بۇ ئىككى ئىش ئوتتۇرىسىدا ئۆتكۈنچى تەسۋىر ياكى ئىزاھات بېرىلمىگەچكە سەكرەش پەيدا بولغان. سەكرەتمە قىلىش ئۇسۇلى گەرچە ئادەمگە چۈشىنىكسىزلىك تۈيغۇسى بەرسىمۇ، بىراق ئۇ يەنە ئوبيېكتىپ ئەمەلىيەتنىڭ مۇرەككەپلىكى ۋە كۆپ خىللىقىدىن شەكىللەنگەن ستىرىئو تۈيغۇ بېغىشلايدۇ.

7. سىرلىقلاشتۇرۇش. يېڭى پروزىچىلار ئۆز ئەسەرلىرىدە دائىم ئىشارە، پەرەز، مەنتىقىسىز قۇراشتۇرۇش قاتارلىق ئۇسۇللار ئارقىلىق ھەم شۇنداقتەك، ھەم شۇنداق ئەمەستەك ھەرخىل ھالەتلەرنى پەيدا قىلغان. مەسىلەن، «ئۆچۈرگۈچ» ناملىق ئەسەردە رازۋېدكىچى ۋاللاسنىڭ ئەسلىمىسى ئارقىلىق، كىچىك ۋاقىتىدا ئانىسىنىڭ ئۇنى شەھەرگە ئېلىپ كېلىپ دادىسىنى ئىزدىگەنلىكى، ئەمما دادىسىنىڭ ئۇنى ئېتىراپ قىلمىغانلىقى تەسۋىرلەنگەن. كېيىن ۋاللاس دېلو ئېنىقلاش جەريانىدا بىر ئادەمنى خاتا ئۆلتۈرۈپ قويىدۇ.

ئەسەردىكى كۆپلىگەن تەسۋىرلەر داۋامىدا مۇنداق سوئاللار پەيدا بولىدۇ: ئۇ ئۆلتۈرۈپ قويغان ئادەم ئۇنىڭ ئۆز دادىسىمۇ - ئەمەسمۇ؟ ئۇ ئۆچۈرگۈچ سېتىۋالغان ماگىزىننىڭ ئايال خوجايىنى ئۇنىڭ ئانىسىمۇ - ئەمەسمۇ؟ «خۇپيانە ئۇچرىشىش ئۆيى» ناملىق ئەسەردە بىر پېرسوناژنىڭ ئىسمى ۋە كەسپى توختىماي ئۆزگىرىپ تۇرىدۇ، مەسىلەن، بىر پېرسوناژ بەزىدە مارچات (Marchat)، بەزىدە مارچاند (Marchand)، بەزىدە مارچانت (Marchant)، بەزىدە مارچال (Marchal) دەپ ئاتالغان. ئەسەردىكى يەنە بىر پېرسوناژ ھەر خىل سالاھىيەت بىلەن تەسۋىرلەنگەن، مەسىلەن، يازغۇچى، ئارتىس، رەسسام، ھايانكەش، دوختۇر، خېمىك، فېتىشىزمچى①، ئىشپىيون قاتارلىقلار. بۇ ھەرگىزمۇ ئۇنىڭ چوقۇم شۇ كەسىپلەر بىلەن شۇغۇللانغانلىقىنى كۆرسەتمەيدۇ، بۇ يەردە ئاپتور ئۇنى ھەرخىل سورۇندا ھەرخىل ئاتاش ئارقىلىق كىتابخانلاردا ھەم شۇنداقتەك، ھەم شۇنداق ئەمەستەك تەسىرات قالدۇرماقچى بولغان. ئۇنىڭ ئۇستىگە، ئاپتور بۇلارنى ناھايىتى ئەستايىدىل تەسۋىرلىگەن بولغاچقا، كىتابخانلار ناھايىتى ئاسانلا ئاپتور ياساپ چىققان سىرلىق قەلئەگە كىرىپ قالىدۇ. يېڭى پروزىچى يازغۇچىلار يالغۇز ئەسەر ئىچىدە ھەر خىل سىرلىق ئامىللارنى كۆپەيتىپلا قالماي، بەلكى يەنە ئەسەرلەرنىڭ بىر پۈتۈن قۇرۇلمىسىنمۇ خۇددى ئېزىتقۇ قەسىرگە ئوخشاش ئورۇنلاشتۇرغان.

8. ئىشارە. يېڭى پروزىچىلار ئۆز ئەسەرلىرىدە دائىم ھەل قىلغۇچ ئەھمىيەتكە ئىگە مەلۇم سۆزنى ياكى نەرسىنى ئىشارە سۈپىتىدە قوللىنىش ئارقىلىق ئۇنى ئەسەردىكى سىمۋولغا ياكى ئىستېئاتىگە ئايلاندۇرغان. مەسىلەن، «ئېزىتقۇ قەسىردە» ناملىق ئەسەردە بىر ئەسكەر بۇيرۇقنا بىنائەن ئالدىنقى سەپتىن شەھەرگە قايتىپ، قۇربان بولغان بىر ئەسكەردىن قالغان تەۋەرۈكلەرنى ئۇنىڭ ئائىلىسىگە تاپشۇرۇپ بەرمەكچى بولىدۇ، ئاخىردا دۇشمەننىڭ غايىپ ئوقى تېگىپ ئۆلىدۇ. ئەسەردە تامغا ئېسىلغان بىر پارچە رەسىم كۆپ قېتىم تەسۋىرلىنىدۇ. بۇ رەسىم ئەسەردىكى تەسەۋۋۇر مەنبەسى بولۇپ، ئاپتور ئەسلىدە پۈتكۈل ئەسەرنىڭ ۋەقەلىكىنى تام مەشىنىڭ ئالدىدا ئولتۇرۇپ، تامغا ئېسىلغان بىر پارچە رەسىمدىن پەيدا بولغان خىياللارغا ئاساسەن يازغان. شۇڭا

① فېتىشىزم(Fetishism) - نەرسىلەرگە چوقۇنۇش دىنى.

بۇ ئەسەردە ئاشۇ رەسىم پۈتكۈل ئەسەرنىڭ ھەقىقىي ئەھۋالىدىن دېرەك بەرگۈچى ئىشارىگە ئايلانغان. ئىشارە بەرىدە بىر جۈملە سۆز ياكى بىر سۆزدىن تۈزۈلگەن بولۇشىمۇ مۇمكىن. مەسىلەن، «ئۆچۈرگۈچ» ناملىق ئەسەردە قەھۋەخانىدىكى بىر مەست: «قېنى دەپ بېقىڭلار، قانداق ھايۋان تاڭ سەھەردە ئۆز دادىسىنى ئۆلتۈرۈۋېتىدۇ ...» دەيدۇ. بۇ يەردە مەستىنىڭ تىلى ئارقىلىق «دادىسىنى ئۆلتۈرۈش» دېگەن سۆز ئوتتۇرىغا چىقىدۇ، بۇ ئارقىلىق ئاپتور رازۋېدكىچى ۋاللاس خاتا ئۆلتۈرۈپ قويغان پروفېسسور دۇپونتنىڭ ئۇنىڭ ئۆز دادىسى بولۇشى مۇمكىنلىكىدىن بېشارەت بەرگەن. شۇڭا بۇ ئىشارە پۈتكۈل ئەسەردىكى سىرنى يېشىشنىڭ ئاچقۇچى بولۇپ قالغان. بىراق يېڭى پروزىچىلىقتىكى بۇنداق ئىشارە ئاساسىي تېمىنى گەۋدىلەندۈرۈش ئۈچۈنلا خىزمەت قىلمايدۇ، ئۇنىڭ ئاساسلىق رولى يەنە كىتابخانلارنى ئەسەردە نامايان قىلىنغان رېئاللىقتىن ئەسەرنىڭ ئۆزىگە قايتۇرۇپ كېلىش ۋە كىتابخانلارنى ئەسەردە يارىتىلغان كەيپىيات ئىچىگە زىيادە كىرىپ كەتمەسلىككە ئاگاھلاندۇرۇش ئارقىلىق، ئەسەرنىڭ رېئاللىققا بېقىنمايدىغان ھالدا مۇستەقىل مەۋجۇت بولۇپ تۇرالايدىغانلىقىدىن بېشارەت بېرىشتىن ئىبارەت. مەسىلەن، «ئېزىنتقۇ قەسىردە» ناملىق ئەسەردە ئاپتور ھېلىقى ئەسكەرنىڭ ئوق تېگىپ ئۆلگەنلىكىنى تەسۋىرلىگەندىن كېيىن ئۇلاپلا يەنە ئۇنىڭ قەھۋەخانىدىن چىققانلىقىنى تەسۋىرلىگەن، بۇنىڭ بىلەن كىتابخانلارنى قەستەن قايمۇقتۇرغان: ئۇ ئەسكەر قانداق بولۇپ «تىرىلىپ» قالدى؟ بىراق كىتابخانلار بۇ ئىشنى ھېلىقى رەسىم بىلەن باغلاپ ئويلىسىلا، بۇ يەردە تەسۋىرلەنگەن ئەسكەرنىڭ رەسىمدىكى ئەسكەر ئىكەنلىكىنى ئاسانلا بىلىۋالالايدۇ. ئەمەلىيەتتە، ئۆلتۈرۈلگەن ئەسكەر بىلەن قەھۋەخانىدىن چىققان ئەسكەر (رەسىمدىكى) بىر - بىرىگە دەستىلەنگەن. بۇ ئارقىلىق ئاپتور پۈتكۈل ۋەقەلىكىنىڭ ئەمەلىيەتتە خىيال ئىكەنلىكىدىن بېشارەت بەرگەن. بۇنىڭدىن كۆرۈۋېلىشقا بولىدۇكى، ئەنئەنىۋى پروزىچىلىقتا ئاپتور قاتتىق باش قاتۇرۇپ كىتابخانلارنى ئەسەردىكى ۋەقەلىكىنىڭ پۈتۈنلەي راستلىقىغا ئىشەندۈرۈشكە تىرىشقان بولسا، يېڭى پروزىچىلار بۇ خىل ئىشارە قىلىش ئۇسۇلى ئارقىلىق ئۆزى بايان قىلغان ۋەقەلىكىنىڭ يالغان ئىكەنلىكىدىن، ئۆزىنىڭ بىر ئەسەر يېزىۋاتقانلىقىدىن بېشارەت بەرگەن.

9. ئايلانما. يېڭى پروزىچىلار ئۆز ئەسەرلىرىدە دائىم چەمبەر شەكىللىك قۇرۇلما ئۇسۇلىنى قوللىنىپ، ئەسەرنىڭ باش - ئاخىرىنى تۇتاشتۇرغان. مەسىلەن، «ئېزىتقۇ قەسىردە» ناملىق ئەسەرنىڭ باش قىسمىدا «مەن» (ئاپتور) نى قەھۋەخانىدا كۆرگەن - ئاڭلىغانلىرى تەسۋىرلەنگەن، ئاندىن پۈتكۈل ئەسەرنىڭ سۈبيېكتى بولغان ئەسكەرنىڭ ھېكايىسى تۇرلەپ چىقىلغان، ئارىلىقتا «مەن» دېگەن سۆز بىرمۇ جايدا ئىشلىتىلمىگەن، ئەڭ ئاخىرىدا يەنە «مەن» نىڭ قەھۋەخانىدا كۆرگەن - ئاڭلىغانلىرى تەسۋىرلەنگەن. بۇ يازغۇچىنىڭ رېئاللىقتىن خىيالغا ئۆتۈش، خىيالدىن يەنە رېئاللىققا قايتىپ كېلىشىدىن ئىبارەت ئايلانما جەريانىنى چۈشەندۈرگەن. «ئۆچۈرگۈچ» ناملىق ئەسەردە 10- ئاينىڭ 27- كۈنى ئەتىگەندە پروفېسسور دۇپونتنىڭ قەستلەپ ئۆلتۈرۈلگەنلىك خەۋىرى تارقىلىدۇ، ئاندىن چېكىنمە بايان ئارقىلىق 26- كۈنى كەچتە پروفېسسورنىڭ قەستكە ئۇچرىغانلىقى توغرىسىدىكى خىلمۇ خىل تەسۋىرلەر بايان قىلىنىدۇ. ئەمەلىيەتتە پروفېسسور 26- كۈنى كەچتە ئازراق يارىلانغان ئىدى. قاتىلنى رازۋېدكا قىلىش خىزمىتى 27- كۈنى سەھەردە باشلىنىپ، 28- كۈنى ئەتىگەنگىچە 24 سائەت داۋاملىشىدۇ. بىراق 27- كۈنى كەچتە رازۋېدكىچى ۋاللاس تېخى ئۆلمىگەن دۇپونتنى خاتا ھالدا قاتىلمىكەن دەپ قاراپ ئېتىپ ئۆلتۈرۈپ قويىدۇ. 28- كۈنىدىكى گېزىت پروفېسسور دۇپونت «تۇنۇگۈن» قەستكە ئۇچرىدى دەپ خەۋەر قىلىنىدۇ، ئەمما خەۋەر يوللانغان ۋاقىت 27- كۈنى بولغاچقا، بۇ يەردىكى «تۇنۇگۈن» دەل 26- كۈنى بولىدۇ. دېمەك، گېزىتتىكى خەۋەرگە ئاساسلانغاندا، قاتىللىق 26- كۈنى يۈز بەرگەن. بۇ ئەلۋەتتە گېزىت ئويدۇرۇپ چىقارغان يالغان خەۋەر. بىراق شەكىل جەھەتتىن قارىماققا پروفېسسور ئۆلتۈرۈلگەن ۋاقىت 26 ← 27 ← 26 شەكىللىدە چەمبەرسىمان ئايلانما شەكىللەندۈرگەن. ماكان جەھەتتىن ئېيتقاندا، رازۋېدكىچى ۋاللاسنىڭ ھەرىكەت لىنىيىسىمۇ ئەسەردە بىر ئايلانمىنى شەكىللەندۈرگەن. دېمەك، ئاپتور بۇ يەردە سېھىرگەرلىك قىلغان.

10. خەت ئويۇنى. بۇ ئۇسۇل يېڭى پروزىچىلىقتا خېلى كۆپ ئۇچرايدۇ. يېڭى پروزىچىلىقنىڭ نەزەرىيىچىسى ژان رىكاردو «يېڭى پروزىچىلىقنىڭ نەزەرىيىسىنى تۇرغۇزۇش» ناملىق ماقالىسىدا مۇنداق دېگەن: بۇرۇنقى پروزا

ئەسەرلىرى كىتابخانلارنى ۋەقەلىك ئارقىلىق جەلپ قىلغان. ھازىرقى پروزا ئەسەرلىرى كىتابخانلارنى يېزىق ئارقىلىق جەلپ قىلىدۇ. پروزا «ئاجايىپلىقنى يېزىش» تىن «يېزىقچىلىقتىكى ئاجايىپلىق» قا يۆزلەندى، «ئەدەبىياتتا يېزىقچىلىقنىڭ ئۆزى مۇلاھىزىگە ئايلاندى». بۇ خىل يېزىق ئويۇنى ئاساسلىقى مۇنداق ئۈچ خىل: ① كۆپ مەنىلىك سۆزلەرنى ئىشلىتىش: مەسىلەن، روببې - گرىللېتنىڭ «رەشك» نامىلىق ئەسىرىدىكى la jalousie دېگەن سۆزنىڭ «رەشك» ۋە «دېرىزە» دېگەن ئىككى خىل مەنىسى بار. بۇ يەردە ئاپتور بىر جۈپ كۆرۈنمەس كۆزنىڭ دېرىزە ئارقىسىدا تۇرۇپ، دېرىزىنىڭ يوچۇقىدىن ئۆي ئىچىدىكى ئايال باش پېرسوناژ بىلەن ئۇنىڭ ئەر خوشنىسىنىڭ ھەرىكەتلىرىنى كۆزىتىۋاتقانلىقىنى يېزىش ئارقىلىق، رەشكىنىڭ مەۋجۇتلۇقىدىن بېشارەت بەرگەن. ② ھەرپلەرنىڭ ئورنىنى يۆتكەش. مەسىلەن، رىكاردونىڭ «كونستانتنوپلنى ئىشغال قىلىش» نامىلىق ئەسىرىدە قامال قىلىنغان شەھەرنىڭ ئىسمى سىلابلى ـ Silab Lee بولۇپ، بىر ھەرپنى ئارقىغا سۈرسىلا ئىسابېللې ـ Isabelle دېگەن ئايالچە ئىسىمغا ئايلىنىدۇ. بۇنىڭ بىلەن، سىلابلى شەھىرىنى ئىشغال قىلىش ئەمەلىيەتتە بىر ئايالنى ئىگىلىۋېلىشتىن بېشارەت بەرگەن. ③ ئاھاڭداش سۆزلەرنى ئىشلىتىش. مەسىلەن، كلود سىموننىڭ «فارسىل ئۇرۇشى» نامىلىق ئەسىرىدىكى «فارسىل» (Pharsale) سۆزى «جۈملە» (Phrase) دېگەن سۆز بىلەن ئاساسەن ئاھاڭداش بولۇپ، «فارسىل ئۇرۇشى» يەنە «جۈملە ئۇرۇشى» دىن بېشارەت بەرگەن. بۇنىڭدىن باشقا، يېڭى پروزىچىلار يەنە قوش مەنىلىك سۆز، ياپتا گەپ، ئانتونىم، ئارىيە، يوشۇرۇن ئالماش قاتارلىقلارنى قوللانغان. بەزى يازغۇچىلار گرامماتىكا قائىدىلىرىنى بۇزۇپ، سۆز ۋە جۈملە قۇرۇلمىسى جەھەتتە يېڭىلىق يارىتقان.

ئەلۋەتتە، يېڭى پروزىچىلىقنىڭ يېزىقچىلىق ماھارەتلىرى يۇقىرىدىكى 10 نۇقتا بىلەنلا چەكلەنگەن ئەمەس. ئۇلار يەنە تەققاسلاش، تاناسىپلاشتۇرۇش، شاخلىتىش، رېفلىكس قاتارلىق ئۇسۇللارنىمۇ ئىشلەتكەن. روببې - گرىللېت «مەخپىي ئۆي» نامىلىق ھېكايىسىدە يەنە ۋاقىتنى ئارقىغا ياندۇرۇش ئۇسۇلىنى قوللانغان. مەسىلەن، نورمال تەرتىپ بويىچە بولغاندا، بىر ئادەمنىڭ كەچۈرمىشلىرى ئالدىغا قاراپ تەرەققىي قىلىدۇ، بىراق بۇ ھېكايىدە باش

پېرسوناژ ئارقىغا چېكىنگەن، ۋاقىتنىڭ تەتۈر ئېقىشىغا ئەگىشىپ، ئۇنىڭ ھەرىكىتىمۇ تەتۈر يۆنىلىش بويىچە قانات يايغان. ئەگەر مۇشۇ خىل ئۇسۇل بىلەن بىر كىنو ئىشلەنسە، ئۇنداقتا بىر ئادەمنىڭ قېرىلىقتىن بالىلىققا قايتىش جەريانى نامايان بولىدۇ.

دېمەك، يېڭى پروزىچىلىق بەدىئىي ماھارەت ۋە يېزىقچىلىق جەھەتتە يۇرەكلىك سىناق قىلىپ، نۇرغۇن يېڭىلىقلارنى يارانقان. بۇنداق ئىش فرانسىيە ئەدەبىيات تارىخىدا ناھايىتى كەم ئۇچرايدۇ. ئۇلارنىڭ نۇرغۇن ئۇسۇللىرى گەرچە شەكىلۋازلىق تۈسىنى ئالغان، بەزىلىرى ھەتتا تۈيۇق يولغا كىرىپ قالغان بولسىمۇ، بىراق ئۇلار پروزا سەنئىتىنى بېيىتىش جەھەتتە نۇرغۇن قىممەتلىك تەجرىبىلەرنى قالدۇرغان. بۇ خىل كەڭ كۆلەملىك ئىسلاھات تۈپەيلىدىن يېڭى پروزىچىلىق ئەسەرلىرى ئاددىي ھالدىكى بەھىرلىنىدىغان ئەسەرلەرگە ئەمەس، بەلكى «تەتقىق قىلىنىدىغان» ئەسەرلەرگە ئايلانغان. ئۇ كىتابخانلاردىن ئەسەرلەرنى ئاددىي ھالدا ئوقۇشنى ئەمەس، بەلكى ئەسەرنىڭ قايتا ئىجاد قىلىنىشىغا ئاكتىپ قاتنىشىشنى تەلەپ قىلغان.

4. يېڭى پروزىچىلىقنىڭ ئاساسلىق ۋەكىللىرى

بىز تۆۋەندە ئالان روببې - گرىللېت، ناتالى ساررووت، كلود سىمون ۋە مىشېل بۇتور قاتارلىق تۆت نەپەر يازغۇچى ئۈستىدە قىسقىچە توختىلىمىز.

ئالان روببې - گرىللېت (Alain Robbe — Grillet, 1922—) فرانسىيىلىك يازغۇچى، سىنارىست، نەزەرىيىچى، يېڭى پروزىچىلىق ئېقىمىنىڭ ئومۇم ئېتىراپ قىلغان رەھبىرى.

ئۇ 1922- يىلى فرانسىيىنىڭ بىرىست شەھىرىدە تۇغۇلغان. پارىژ دۆلەتلىك يېزا ئىگىلىك ئىنىستىتۇتىنى پۈتتۈرگەن. ئىلگىرى - كېيىن بولۇپ دۆلەت ستاتىستىكا ئىدارىسىدا (1945- 1948) ۋە مۇستەملىكە رايونلار مېۋە تەتقىقات ئورنىدا (1950-1951) ئىشلىگەن. ماراكەش، كېنىيە ھەمدە ئوتتۇرا ئامېرىكىدىكى گۇئادېلوپ ئارىلى ۋە مارتىنىك ئارىلى قاتارلىق جايلاردا ئۇزۇن مۇددەت خىزمەت بىلەن تۇرغان. 50- يىللارنىڭ باشلىرىدا ئەسەر ئېلان قىلىشقا

باشلىغان، 1955- يىلىدىن باشلاپ فرانسىيە كېچە نەشرىياتىدا ئەدەبىي مەسلىھەتچى بولۇپ ئىشلىگەن.

1953- يىلى ئۇ تۇنجى رومانى «ئۆچۈرگۈچ» نى نەشر قىلدۇرغان. بۇ ئۇنىڭ بالزاك ۋەكىللىكىدىكى ئەنئەنىۋى پروزىچىلىققا ئومۇمىيۈزلۈك قارشى تۇرغان تۇنجى رومانى بولۇپ قالغان. بۇ ئەسەر دەسلەپتە ئەدەبىيات ساھەسىنىڭ ئومۇمىيۈزلۈك ئېتىبارىغا ئېرىشەلمىگەن، بىراق ئوبزورچىلار بۇ ئەسەرنى «ماددىچىلىق» پروزىچىلىقىنىڭ باشلىنىشى دەپ قارىغان. بۇ ئەسەرنىڭ ئېلان قىلىنىشى فرانسىيە ئەدەبىياتىغا يېڭى بىر ھاياتىي كۈچ ياكى يېڭى بىر رىقابەت ئېلىپ كەلگەن. ئۇ ئۆزىنىڭ ئەنئەنىگە تۇپتىن قارشى خاھىشى بىلەن بارا - بارا كۈچلۈك مۇنازىرە قوزغىغان. 60- يىللارغا كەلگەندە، بۇ ئەسەرگە قىزىقىدىغانلارنىڭ سانى ناھايىتى تېز كۆپەيگەن، ئەسەرنىڭ تەرجىمىسى بىر مىليوندىن ئېشىپ، ياۋروپا - ئامېرىكا ھەمدە پولشا، رومىنىيە، چېخسلوۋاكىيە قاتارلىق جايلارغا كەڭ تارقالغان. 1968- يىلى بۇ ئەسەر كىنو قىلىپ ئىشلەنگەن، كېيىن ئۇ يېڭى پروزىچىلىقنىڭ يول ئاچقۇچى ۋە ۋەكىل ئەسىرى بولۇپ قالغان. ئاپتورمۇ يېڭى پروزىچىلىقنىڭ رەھبىرىگە ئايلانغان.

روببې - گرىللېت 1955- يىلى ئىككىنچى رومانى «مارىغۇچى» نى نەشر قىلدۇرغان. بۇ ئەسەر شۇ يىللىق «ئوبزورچىلار مۇكاپاتى» غا ئېرىشكەن، بۇنىڭ بىلەن ئاپتورنىڭ نام - ئابرۇيىمۇ زور دەرىجىدە ئۆسكەن. شۇنىڭدىن كېيىنكى 20 يىل ئىچىدە روببې - گرىللېت «رەشك» (1957)، «ئېزىتقۇ قەسىردە» (1959)، «مەخپىي ئۇچرىشىش ئۆيى» (1965)، «نيۇ يورك ئىنقىلاب پىلانى» (1970)، «ئەرۋاھلار شەھىرىنىڭ قورۇلمىسى» (1975)، «ئەسىرگە چۈشكەن گۈزەل ئايال» (1975) قاتارلىق رومانلارنى ۋە «تېز كۆرۈنۈشلەر» ناملىق ھېكايىلەر توپلىمىنى نەشر قىلدۇرغان.

60- يىللاردىن كېيىن روببې - گرىللېت يەنە كىنوچىلىق ئىشلىرىغا بېرىلىپ، 1961- يىلى كىنو سېنارىيىسى «بۇلتۇر مارىئانبادا» نى ئىجاد قىلغان. بۇ ئەسەرنى مەشھۇر رېژىسسور ئالان رېسنايې (Alain Resnais) كىنو قىلىپ ئىشلىگەن، بۇ فىلىم 22- نۆۋەتلىك ۋېنتسىيە كىنو بايرىمىدا مۇكاپاتقا ئېرىشكەن. شۇنىڭدىن كېيىن روببې - گرىللېت «مەڭگۈلۈك ئايال»

(1961) ، «ياۋروپانى كېسىپ ئۆتىدىغان تېز پويىز» (1967) قاتارلىق فىلىملەرنى يازغان ۋە ئۇلارغا رېژىسسورلۇق قىلغان. 1973- يىلى يەنە «خۇشاللىقنىڭ ئاستا - ئاستا ئۆزگىرىشى» ناملىق كىنو سىنارىيىسىنى ئېلان قىلغان.

روببې - گېرللېتنىڭ «پروزا ئىنقىلابى» توغرىسىدىكى بىر قاتار تەشەببۇسلىرى ئۇنىڭ «يېڭى بىر پروزىچىلىق ئۈچۈن» (1963) ناملىق نەزەرىيەۋى ئەسىرىدە مەركەزلىك ئىپادىلەنگەن. بۇ كىتابتىكى «كەلگۈسى پروزىچىلىقنىڭ يولى» (1956) ، «تەبىئەت، ھېۋمانىزم، تراگېدىيە» (1958) قاتارلىق ماقالىلار يېڭى پروزىچىلىقنىڭ خىتابنامىلىرى دەپ ئاتالغان.

بالزاك ۋەكىللىكىدىكى رېئالىزملىق پروزىچىلىققا قارشى تۇرۇپ، يېڭىچە بىر خىل پروزىچىلىقنى بارلىققا كەلتۈرۈش يېڭى پروزىچىلىق ئېقىمىدىكى يازغۇچىلارنىڭ ئورتاق خاھىشى بولغان. بىراق ئۇلارنىڭ كونكرېت تەشەببۇسلىرى ۋە خاس ئىزدىنىشلىرى بىر - بىرىگە تامامەن ئوخشاپ كەتمىگەن. «ماددىچىلىق» روببې - گېرللېتنىڭ خاس تەشەببۇسى بولۇپ، بۇ ئۇنىڭ ئىجادىيەت ئەمەلىيىتىدە، بولۇپمۇ دەسلەپكى مەزگىللەردىكى ئەسەرلىرىدە تولۇق گەۋدىلەنگەن. ئۇ بىر نەچچە ئەسىردىن بۇيانقى ئىپادىلەشنى مەركەز قىلىدىغان پروزا نۇقتىئىنەزەرىنى «مۇقەددەسلەشتۇرۇلگەن پىسخىك ئانالىز» دەپ يىغىنچاقلاپ، ھازىرقى زامان يازغۇچىلىرى يەنىلا ئاشۇ ۋاقتى ئۆتكەن كونا نۇقتىئىنەزەرنىڭ ئاسارىتىدىن قۇتۇلالمايۋاتىدۇ، بۇنىڭ بىلەن پروزا سەنئىتى پانقاقا پېتىپ قالدى، دەپ قارىغان. ئۇ ناھايىتى ئېنىق ھالدا مۇنداق كۆرسەتكەن: «چوڭقۇرلاشقان كونا ئەپسانىلەرنى يوقىتىش كېرەك» ، ۋەھالەنكى، بالزاكتىن، ھەتتا لافايېت خانىم (1634—1693) دىن بۇيانقى پروزا سەنئىتى ئىزچىل ھالدا ئاشۇ خىل «چوڭقۇرلاشقان كونا ئەپسانە» ئاساسىغا قۇرۇلغان؛ «بىراق بۈگۈن، بىر خىل يېڭىچە ئامىل بىزنى بالزاك بىلەن، شۇنداقلا ئاندرې گىد، لافايېت خانىم قاتارلىقلار بىلەن ئاللىقاچان ئۈزۈل - كېسىل ئايرىۋەتتى» . شۇڭا، ئۇ: «بىزنىڭ يېڭى ئەدەبىياتىمىز يالغۇز كەلگۈسىدە مۇمكىن بولۇپلا قالماي، بەلكى ئاللىقاچان شەكىللىنىپ بولدى ھەمدە شەكىللەنمەكتە» ، بۇ خىل يېڭى ئەدەبىيات

«رومانتىزم ھەرىكىتى بىلەن ناتۇرالىزم ھەرىكىتىگە قارىغاندا تېخىمۇ ئۇزۇل - كېسىل بولغان ئىنقىلابقا ۋەكىللىك قىلىدۇ» دېگەن. ئۇنىڭ قارىشىچە، يېڭى ئەدەبىياتنى ئىجاد قىلىش دەل ئاشۇ ئەنئەنىۋى پروزىچىلىقتىكى ھەممىگە ھۆكۈمرانلىق قىلىدىغان ھېۋمانىزمغا قارشى تۇرۇشتىن ئىبارەت.

روببې - گىرىللېت ماددىي دۇنيانى ئادەمىيلەشتۈرىدىغان، «ھەممە نەرسىنى ئادەملەشتۈرىدىغان»، «ئادەمنى ھەممە نەرسىنىڭ مەنبەسى قىلىۋالىدىغان» ئاشۇ خىل ھېۋمانىزمغا قارىتا، «دۇنيا ئەھمىيەتلىكمۇ ئەمەس، بىمەنىمۇ ئەمەس، ئۇ پەقەتلا مەۋجۇت، خالاس»، «شەيئى پەقەت شەيئى، ئادەم پەقەت ئادەم» دەپ قارىغان. ئۇ يازغۇچى شەيئىنىڭ «ھەم پارقىراق بولمىغان، ھەم سۇزۇك بولمىغان» «تاشقى قىياپىتىنى» ھېچقانداق ھېسسىيات ئارىلاشتۇرمىغان ھالدا كۆزىتىشى، تەسۋىرلىشى، شەيئىلەرنىڭ فىزىكىلىق خۇسۇسىيەتلىرىنى، ئۆلچەملىرىنى، ئورنىنى، باشقا شەيئىلەر بىلەن بولغان ئارىلىقىنى ساپ ھالدا مەركەزلىك ئىپادىلىشى كېرەك، دەپ قارىغان. شەيئىلەر ئوبرازىنىڭ ئوبيېكتىپلىقى ۋە ئېنىقلىقىنى تەكىتلەش ئۈچۈن، روببې - گىرىللېت ھەتتا شەيئىلەرنىڭ رەڭگىنى تەسۋىرلەشكە قارشى تۇرغان، چۈنكى «رەڭلەر نۇرنىڭ، ئارقا كۆرۈنۈشنىڭ ۋە ئۇنى كۆرگەن ئادەمنىڭ ئوخشاش بولماسلىقىغا ئەگىشىپ پەرقلىنىدۇ». ئۇ كىنو سەنئىتى پروزىچىلىقىنى يېڭىچە ماكان - زامان نۇقتىئىنەزەرى بىلەن تەمىنلىدى، كىنودىكى كۆرۈنۈشلەر تىلغا قارىغاندا تېخىمۇ ئوبيېكتىپ، تېخىمۇ سوغۇق بولىدۇ، «جىسىملارنىڭ تاشقى قىسمىدا توختاپ قېلىش» قا تېخىمۇ قولايلىق، دەپ قارىغان. ئۇ مۇنداق دېگەن: «تېخىمۇ مۇستەھكەم، تېخىمۇ بۇاستە بىر دۇنيانى چوقۇم قۇرۇپ چىقىش ئارقىلىق، ئۇنى ئاشۇ خىل «ئەھمىيەت» (پىسخىك، ئىجتىمائىي، فۇنكسىيىلىك ئەھمىيەت) كە ئىگە دۇنيانىڭ ئورنىغا دەسسىتىش كېرەك. جىسىم بىلەن ھەرىكەتنىڭ ئېتىراپ قىلىنىشىدىكى سەۋەب شۇكى، ئالدى بىلەن ئۇلار مەۋجۇت، بۇ خىل مەۋجۇتلۇق ئىزچىل ھۆكۈمران ئورۇندا تۇرىدۇ، ھەر قانداق شەرھلەش خاراكتېرلىك نەزەرىيىدىن ھالقىپ كەتكەن بولىدۇ». روببې - گىرىللېتنىڭ مۇشۇ نۇقتىئىنەزەرلىرىگە ۋە ئىجادىيەت ئەمەلىيىتىگە

ئاساسەن، ئوبزورچىلار ئۇنىڭ تەشەببۇسلىرىنى يېغىنچاقلاپ «ماددىچىلىق» (Chosisme) دەپ ئاتىغان.

يەنە بىر تەرەپتىن، روببې - گرىللىبت ئۆزىنىڭ «ماددىچىلىق» كۆز قاراشلىرىنى شەرھلىگەندە، باشقىلارنىڭ ئۆزىنى «ئادەمنى ئىنكار قىلدى» دېگەن ئەيىبلەشلىرىگە قاتتىق رەددىيە بەرگەن. ئۇ ئىزچىل ھالدا، ئۆز مۇددىئاسىنىڭ پەقەتلا دۇنيادا بەزى نەرسىلەرنىڭ بار ئىكەنلىكىنى، ئۇلارنىڭ ئادەم ئەمەسلىكىنى، ئۇلارنىڭ ئادەمگە قارىتا ھېچقانداق ئىنكاس قايتۇرمايدىغانلىقىنى، ئۇلارنىڭ ئادەم بىلەن ھېچقانداق ئورتاقلىققا ئىگە ئەمەسلىكىنى ئىسپاتلاش ئىكەنلىكىنى تەكىتلىگەن. ئۇ يەنە مۇنداق قارىغان: دەل ئادەم بىلەن شەيئى ئوتتۇرىسىدىكى ئالاقىنى ساقلانسا، ئادەم بىلەن نەرسە ئايرىۋېتىلسە، ئەسەردىكى پېرسوناژ «تېخىمۇ ئادەمىيلىككە ئىگە بولىدۇ». ھەقىقىي ھېۋىمانىزم بىر تەرەپلىمە ھالدا «دۇنيا ئادەم دېمەكتۇر» دېگەننى تەكىتلىمەسلىكى، بەلكى «ھەممىنى ئۆز ئىچىگە ئېلىشى» كېرەك. يەنى ماددىنىڭ ئوبيېكتىپ مەۋجۇت ئىكەنلىكىنى تولۇق تونۇپ يېتىپ، ئادەمدىن تاشقىرى ئوبيېكتىپ دۇنيادىن «ئىشەنچلىك ھەرىكەتلەندۇرگۈچ كۈچ» كە ئېرىشىشى كېرەك.

روببې - گرىللىبت ئىپادىلەش ئۇسۇلى جەھەتتىمۇ يۇرەكلىك ھالدا مۇناسىپ يېڭىلىق يارىتقان. ئۇنىڭ ئەسەرلىرىدە بۇرۇنقى پروزا ئەسەرلىرىدە كەم بولسا بولمايدىغان تېپىك پېرسوناژ يوقالغان؛ ھەر خىل كۆرۈنۈشلەر سوغۇق، ئىنچىكە، تەكرار ھەم مۇرەككەپ تەسۋىرلەنگەن؛ پېرسوناژلارنىڭ دىئالوگلىرى ناھايىتى ئاز بېرىلگەن، پەقەت ئۇلارنىڭ ئاڭلىغانلىرى، كۆرگەنلىرى، ئۇچرىشىقانلىرى تەپسىلىي تەسۋىرلەنگەن؛ ئاپتور ھېچقانداق ئىزاھ، چۈشەندۈرۈش ۋە باھالارنى بەرمىگەن، سەۋەب - نەتىجە مۇناسىۋىتىنى تاپشۇرمىغان؛ سۇژىت ئەڭ تۆۋەن ئورۇنغا چۈشۈرۈلگەن، ۋاقىت ۋە ئورۇن تەرتىپى بۇزۇۋېتىلگەن؛ ئەسەرلەردىكى تىل ئوبيېكتىپ ۋە سوغۇق ئۇدارنى ساقلاپ قېلىشقا تىرىشقان، خۇددى روببې - گرىللىبت ئۆزى ئېيتقاندەك، ھەرقانداق «ئادەمىيلەشتۈرۈلگەن» تەسۋىر تاشلىۋېتىلگەن، بولۇپمۇ ئادەمنى مەركەز قىلىدىغان ئوخشىتىشلار ۋە تەمسىللەر پۈتۈنلەي «تازىلاپ

چىقىرىۋېتىلگەن» ؛ تىل ۋە قۇرۇلما ئارقىلىق باش - ئايىغى يوق ئېزىتقۇ قەسىر ئىجاد قىلىنغان، ۋەھالەنكى، بۇ تىلسىماتلارنىڭ سىرى ئەسەرلەردە خىرە - شىرە كۆرۈنۈپ قالىدىغان مەلۇم سىمۋول ياكى ئىستىئارىگە مەركەزلەشكەن.

«ئۆچۈرگۈچ» ناملىق رومانداۋ تەسۋىرلەنگىنى بىر كۈندە يۈزبەرگەن ئىشلار بولۇپ، ئەسەرنىڭ سۈژىتى ناھايىتى ئاددىي، قارىماققا رازۋېدكا ھېكايىسىغا ئوخشاپ كېتىدۇ. دۇپونت ناھايىتى مۇھىم بىر ئىقتىسادشۇناس بولۇپ، دۆلەتنىڭ ئىقتىسادىي ۋە سىياسىي ئىشلىرىغا غايەت زور تەسىر كۆرسىتىدىغان بىر گۇرۇھتا ئىشلەيتتى. بىر تېررورلۇق تەشكىلاتى بۇ گۇرۇھتىكى مۇھىم شەخسلەرنىڭ ھەممىسىنى ئۆلتۈرۈش ئارقىلىق، دۆلەتنىڭ ئەڭ ئالىي ھۆكۈمران قاتلىمىنىڭ ئەمەلىي كۈچىگە زەربە بېرمەكچى بولىدۇ. دۇپونت توققۇزىنچى قېتىم ئۆلتۈرۈلىدىغان نىشان بولۇپ، ئىلگىرى ئۆلتۈرۈلگەن سەككىز ئادەمنىڭ ھەممىسى كەچ سائەت يەتتە يېرىمدا قەستكە ئۇچرىغانىدى. دۇپونت ئۆلتۈرۈلگەندىن كېيىن، ئۇنىڭ بىلەن مۇناسىۋىتى ناھايىتى يېقىن بولغان ئىچكى ئىشلار مىنىستىرى ياش رازۋېدكىچى ۋاللاسنى تەكشۈرۈشكە ئەۋەتىدۇ. ۋاللاس بىر مۇنچە جايلارنى تەكشۈرۈپ زىيارەت قىلغاندىن كېيىن، شەھەرنىڭ ئېزىتقۇ قەسىرگە ئوخشاش كوچىلىرىدا ئايلىنىپ يۈرىدۇ. ئۇ بىر نەچچە قېتىم مەدەنىيەت بۇيۇملىرى ماگىزىنلىرىغا كىرىپ ئۆچۈرگۈچ سېتىۋالىدۇ، لېكىن ئۇ بۇ ئۆچۈرگۈچلەرنى قولى بىلەن مەجبۇرىي بېقىپ، ئۇلارنىڭ يەنىلا ئۆزى ئىزلىگەن ئۆچۈرگۈچ ئەمەسلىكىنى ھېس قىلىدۇ. سائەت يەتتە بولغاندا، ۋاللاس دۇپونتنىڭ ئۆيىگە يېتىپ كېلىدۇ ۋە كىتابخانا ئۆيىدە يوشۇرۇنۇپ تۇرۇپ، قاتىلنىڭ يەنە كېلىپ بىخەتەر ئىشكاپتىكى مۇھىم ھۆججەتلەرنى ئېلىشىنى كۈتىدۇ. سائەت يەتتە يېرىمغا ئاز قالغاندا، تاپانچا تۇتقان بىر ئادەم ئاستا ئىشكىنى ئاچىدۇ. ۋاللاس قاراڭغۇدا ئۇنىڭغا قارىتىپ ئوق چىقىرىدۇ، ئۇ ئادەم شۇ ھامان ئۆلىدۇ. ۋاللاس چىراغنى يېقىپ، يېقىن بېرىپ قارىسا ئۆلگۈچى دەل پروفېسسور دوپونت ئىدى. ئەسلىدە، دۇپونت تۇنۇگۈنكى سۈيىقەستتە ئۆلمىگەن، پەقەت يېنىك يارىلانغانىدى، ئۇ بۇ چاغدا ھېلىقى ھۆججەتلەرنى ئالغىلى كەلگەنىدى. سائەت يەتتە يېرىمدا ۋاللاس ساقچى ئىدارىسىنىڭ باشلىقىغا تېلېفون ئۇرىدۇ، بىراق ئۇ ئېغىز ئېچىپ بولغىچە،

ساقچی باشلىقى ئۇنىڭغا: «بەك ياخشى بولدى، مەن سېنى ئىزدەۋاتقانىدىم. مەن بىر ئەھۋالنى بايقىدىم، سەن قەتئىي تاپالمايسەن، دۇپونت ئۆلمەيتۇ! گېپىمنى چۈشەندىڭمۇ؟ دۇپونت ئۆلمەپتۇ!» دەيدۇ. ئەسەر مۇشۇ يەردە ئاياغلىشىدۇ. بۇ ئەسەرنىڭ ئالاھىدىلىكى شۇكى، ئەسەردە پېرسوناژ ۋەقەلىككە ھۆكۈمرانلىق قىلمىغان، بەلكى پېرسوناژ ماددا نۇقتىسىدا تۇرۇپ تەسۋىرلەنگەن، بۇ دەل ئاپتورنىڭ «ئادەم ماددىنىڭ قورشاۋى ئىچىدە تۇرىدۇ، ھامان ئۇنىڭ تەسىرىگە ئۇچرايدۇ» دەيدىغان نۇقتىئىنەزەرىنىڭ ئىنكاسىدىن ئىبارەت. ئاپتور بۇنداق بىر رازۇبدكا شەكلىدىكى ۋەقەلىكنى قۇراشتۇرۇش ئارقىلىق، رېئالىزمچىلار ئىجاد قىلىشقا ماھىر بولغان «چىن خام خىيال» ئۇسۇلىنى ئۆرنەك قىلغان. ئەسەردە ئېنىق سۈژىت يوق، ئەنئەنىۋى پروزا ئەسەرلىرىدىكىگە ئوخشاش ئاخىرلاشتۇرۇش يوق، ئىزچىللىق ۋە زىچ لوگىك مۇناسىۋەتمۇ يوق، كىتابخان ئۆز مەيدانىدا تۇرۇپ ئوخشىمىغان سۈژىتنى تاللىسا ۋە ئۇ ئۆز ئىچىگە ئالغان مەنە ئۇستىدە ئىزدەنسە بولىدۇ.

ئەگەر «ئۆچۈرگۈچ» ۋە «ماربغۇچى» قاتارلىق رومانلاردا ئانچە - مۇنچە سۈژىت بار دېيىلسە، ئۇنداقتا «رەشىك» ناملىق رومانىدا سۈژىت ئەڭ تۆۋەن دەرىجىگە چۈشۈرۈلگەن.

«رەشىك» ناملىق رومانىدا ئاپتورنىڭ ماددىنى بېزىش خاھىشى ئەڭ گەۋدىلىك، ئاپتور شەيئىلەر ۋە ئادەملەرنىڭ ھەرىكىتىنى ئوبيېكتىپ ۋە ئىنچىكە تەسۋىرلەش ئارقىلىق پېرسوناژلارنىڭ يوشۇرۇن ئاڭ پائالىيىتىنى ۋاستىلىق ئېچىپ بېرىشكە تىرىشقان.

60- يىللاردىن كېيىن (كونكرېت ئېيتقاندا «مەخپى ئۇچرىشىش ئۆيى» دىن تارتىپ)، روببې - گرىللېتنىڭ ئۇسلۇبىدا مەلۇم ئۆزگىرىش بولغان. ماددىنىڭ ئورنى تۆۋەنلىگەن، پېرسوناژلارنىڭ ئوبرازى روشەنلەشكەن، جىنسىيەت ۋە زورلۇق كۈچ كۆرۈنۈشلىرى بۇرۇنقى سوغۇق ۋە ئىنچىكە تەسۋىرلەرنىڭ ئورنىنى ئالغان. چۈنكى، روببې - گرىللېت ئىزچىل ئىزدەنگەن، توختىماي يېڭىلىق قوغلاشقان. 1984- يىلى ئۇ بېيجىڭ چەت ئەل تىلى ئىنىستىتۇتى ۋە بېيجىڭ ئۇنىۋېرسىتېتىدا دوكلات بەرگەندە مۇنداق دېگەن: «مەلۇم مەنىدىن ئېيتقاندا، پروزا ھامان يېڭى بولىدۇ. فرانسىيە

پروزېچىلىقنىڭ تارىخى ئەمەلىيەتتە پروزا شەكىللىرىنىڭ ئىزچىل يېڭىلىنىش تارىخىدىن ئىبارەت. فلوبېر بالزاكقا قارىغاندا بىر يېڭى پروزىچى، دوستويېۋسكى فلوبېرغا قارىغاندا بىر يېڭى پروزىچى، كافكا دوستويېۋسكىغا قارىغاندا يەنە بىر يېڭى پروزىچى. يېڭى پروزىچىلىق 50- يىللاردا باشلانغان. شۇنىڭدىن بۇيان يېڭى پروزىچى يازغۇچىلار ئۆزلىرىنىڭ يېڭىچە ئىزدىنىشلىرىنى توختىتمىپ قويغىنى يوق. 60- يىللاردا، 70- يىللاردا، تاكى ھازىرغا قەدەر، ئۇلار ئىزچىل ھالدا يېڭىلىق ياراتماقتا. تېگى - تەكتىدىن ئېيتقاندا، غەرب سەنئەت تارىخى غەرب سەنئىتىنىڭ ئۆزلۈكسىز يېڭىلىنىش تارىخىدىن ئىبارەت».

ناتالى ساررووت (Nathalie Sarraute, 1902—) فرانسىيىلىك مەشھۇر ئايال يازغۇچى، يېڭى پروزىچىلىق ئۇسلۇبىدا ئاك بۇرۇن ئەسەر يازغان پروزىچى، شۇنداقلا يېڭى پروزىچىلىق ئېقىمىنىڭ ئاساسلىق نەزەرىيەچىلىرىنىڭ بىرى.

ناتالى سارروتنىڭ ئەسلى يۇرتى رۇسىيە بولۇپ، ئۇ 1902- يىلى ئۇكرائىنادا بىر يەھۇدىي ئائىلىسىدە تۇغۇلغان. ئىككى ياشقا كىرگەندە ئاتا - ئانىسى ئاجرىشىپ كەتكەن، ئانىسى ئۇنى ئېلىپ جەنۇبىغا بارغان، كېيىن پارىژدا ئولتۇراقلىشىپ قالغان. ناتالى بىر نەچچە قېتىم رۇسىيىگە بېرىپ قىسقا ۋاقىت تۇرغاندىن باشقا، ئىزچىل ھالدا پارىژدا تۇرغان. ئۇ كىچىكىدىنلا فرانسۇز تىلى ۋە رۇس تىلىنى ئۆگەنگەن، ئەدەبىياتقا دائىر نۇرغۇن كىتابلارنى ئوقۇغان. كېيىن يەنە ئانىسىدىن ئىنگلىز تىلى بىلەن نېمىس تىلىنى ئۆگىنىپ، كۆپ تەرەپلىمە ئائىلە تەربىيىسىگە ئېرىشكەن. 1925- يىلى پارىژ ئۇنىۋېرسىتېتىنى پۈتتۈرگەن. 1926- يىلىدىن 1941- يىلىغىچە فرانسىيە ئادۋوكاتلار ئۆمىكىنىڭ ئەزاسى بولۇپ ئىشلىگەن. كېيىن يېزىقچىلىق بىلەن شۇغۇللانغان. 1935- يىلىدىن باشلاپ ساررووت ياۋروپادىكى ھەممە دۆلەتنى دېگۈدەك سایاھەت قىلغان. 1959- يىلىدىن باشلاپ شۋېتسارىيە، بېلگىيە، ئىتالىيە، شۋېتسىيە، نورۋېگىيە، دانىيە، گېرمانىيە، ئەنگلىيە، سوۋېت ئىتتىپاقى، كۇبا، ئامېرىكا قاتارلىق دۆلەتلەردە لېكسىيە سۆزلىگەن ياكى قىسقا مۇددەت دەرس ئۆتكەن.

1938- يىلى، يېڭى پروزىچىلىقنىڭ رەھبىرى ئالان روببې - گرىللېت

ئەدەبلا 16 ياشقا كىرگەن چاغدا ناتالى ساررووت تۇنجى ئەسىرى «ئىنتىلىشچانلىق» ناملىق ئەدەبىي خاتىرىلەر توپلىمىنى نەشر قىلدۇرغان. بۇ كىتابتا ئۇ يېزىقچىلىق ماھارىتى جەھەتتە يۇرەكلىك سىناق ئېلىپ بارغان ۋە بالزاك ۋەكىللىكىدىكى ئەنئەنىۋى پروزىچىلىققا بولغان كۆچلۈك قارشىلىقىنى ئىپادىلىگەن. بۇ كىتابتا ئۇ بوتانىكا ئاتالغۇسى بولغان «ئىنتىلىشچانلىق» دېگەن ئۇقۇمنى ئىشلەتكەن. بۇ ئارقىلىق كىشىلەرنىڭ كاللىسىدىكى سېزىش قىيىن بولغان نازۇك ئۆزگىرىشلەرنى تەسۋىرلىگەن. ۋەھالەنكى، بۇ ئۆزگىرىشلەر كىشىلەرنىڭ پوزىتسىيىسى ۋە ھەرىكىتىنىڭ مەنبەسى، شۇنداقلا، ھەسەت، مۇھەببەت، نەپرەت، ئۇمىد قاتارلىق بەزى ھېسسىياتلىرىنىڭ ئاساسى ئىدى. بۇ كىتاب نەشر قىلىنغاندىن كېيىن كىشىلەرنىڭ دىققىتىنى قوزغىيالمىغان، پەقەت 1975- يىلى قايتا نەشر قىلىنغاندىلا ئاندىن زور زىلزىلە پەيدا قىلغان.

ناتالى ساررووتنىڭ «ئىنتىلىشچانلىق» تىن باشقا يەنە «ناتونۇش ئادەمنىڭ پورترېتى» (1948) ، «مالتېرو» (1953) ، «رەسەتخانا» (1959) ، «ئالتۇن مېۋە» ((1963) ، «يالغان گەپ» (1967) ، «ھايات - ماماتئارىسىدا» (1968) ، «ئۇلارنى ئاڭلىمىدىڭىزمۇ؟» (1972) ، «ئۇ ئاۋۇ يەردە» (1978) ، «تىلىنىڭ رولى» (1980) ، «بالىلىق» (1983) قاتارلىق ئەسەرلىرى بار. بۇلاردىن باشقا، ئۇ يەنە بەزى ئەدەبىي خاتىرىلەرنى ۋە رادىئو دراملىرىنى يازغان.

1956- يىلى ساررووت نادىر ماقالىلار توپلىمى «گۈمانخورلۇق دەۋرى» نى نەشر قىلدۇرغان. بۇ توپلامغا «دوستويېۋسكىدىن كافكاغىچە» ، «گۈمانخورلۇق دەۋرى» ، «دىئالوگ ۋە يوشۇرۇن دىئالوگ» ، «ئېگىزدىن نەزەر» قاتارلىق تۆت پارچە ئىلمىي ماقالە كىرگۈزۈلگەن. بۇ توپلامدا ساررووت ئەنئەنىۋى پروزىچىلىقنىڭ سىرلىقلىقىغا جەڭ ئېلان قىلغان. ئەدەبىيات توغرىسىدىكى كۆز قاراشلىرىنى شەرھلىگەن، يېڭى پروزىچىلىقنىڭ نۇرغۇن تەشەببۇسلىرىنى ئوتتۇرىغا قويغان. يېڭى پروزىچىلىق ئېقىمىنىڭ ئاساسلىق نۇقتىسىنەزەرلىرى يېغىنچاقلانغان بۇ كىتاب يېڭى پروزىچىلىق ئېقىمىنىڭ پروگراممىا خاراكتېرلىك ھۆججىتى دەپ ئاتالغان.

ناتالى ساررووت فرانسىيە يېڭى پروزىچىلىق ئېقىمىنىڭ مۇھىم

نەزەربیەچىسى سۈپىتىدە «پروزا ئىنقىلابى» نى تەشەببۇس قىلىپ، پروزىچىلىق «باشقا سەنئەتلەرگە ئوخشاشلا ئابستراكتلىققا يۈزلىنىشى كېرەك» دەپ قارىغان. ئۇ مۇنداق دېگەن: «مەن ئىزچىل شۇنداق قاراپ كەلدىمكى، بىر پروزا ئەسىرى چوقۇم بەزى يېڭى شەكىللەرنى ۋە بىر خىل يېڭى ئىدىيىۋى مەزمۇننى ئاتا قىلالىشى كېرەك. مېنىڭچە، پەقەت باشقا يازغۇچىلار زادىلا ھېس قىلمىغان، ئىپادىلەپ باقمىغان بەزى نەرسىلەرنى ھېس قىلغان چاغدىلا، ئەسەر يېزىش كېرەك». پروزىچىلىقنىڭ نۆۋەتتىكى ئەھۋالى ئۇستىدە توختالغاندا، ساررووت غەزەپ بىلەن مۇنداق دېگەن: «بۈگۈنكى ئوبزورچىلار پروزا ئەسەرلىرىگە باھا بەرگەندە، ئۇلارغا خۇددى بالزاكتىن بۇيان ھېچقانداق ئۆزگىرىش بولمىغاندەك مۇئامىلە قىلىدۇ. مۇشۇ ئەسىرنىڭ باشلىرىدىن بۇيان. پروزا سەنئىتىدە يۇز بەرگەن چوڭقۇر ئۆزگىرىشلەرنى ئۇلار قەستەن بىلمەسكە سېلىۋالدىمۇ ياكى كارى بولمايۋاتامدۇ؟» «مۇشۇ ئەسىرنىڭ باشلىرىدىكى 20 يىل ئىچىدە، ژولىف، پروست، جويس قاتارلىقلار پروزا ئىجادىيىتىدە غايىت زور ئۆزگىرىش پەيدا قىلدى، پروزىنىڭ تەرەققىياتى ئۆزىنىڭ مەزمۇن ۋە شەكىللىرىنى تۈپتىن ئۆزگەرتىشكە مەجبۇر بولدى ...»

ناتالى ساررووت بالزاك رېئالىزمىنىڭ ئەنئەنىسىنى قوغدايدىغان ھازىرقى زامانداىكى «ئەنئەنىۋى پروزىچىلىق» نى «يېڭى كلاسسىزم» دەپ ئەيىبلەپ، ئۆزى ئىجاد قىلغان «ئابستراكت پروزىچىلىق» نى «ھەقىقىي رېئالىزم» دەپ ئاتىغان. ئۇ مۇنداق دېگەن: «بۈگۈنكى كۆنده كلاسسىك پروزىچىلىقنىڭ تاشقى دۇنيا توغرىسىدىكى غايىسىنىڭ ھېچقانچە ئەھمىيىتى قالمىدى، يېڭى تېخنىكىلار كەڭ كۆلەمده ئىشلىتىلىۋاتقان شارائىت ئاستىدا بارغانسېرى تەلەپچان بولۇپ كېتىۋاتقان كۆزلەر ئالدىدا، بۇ خىل پروزا كۈندىلىك تۇرمۇشنى ۋە تارىختىكى ھەقىقىي ئىشلارنى ئادەمنى قايىل قىلارلىق دەرىجىده ئىپادىلەپ بېرەلمەيدىغان بولۇپ قالدى». ئۇنىڭ قارىشىچە، پەن ـ تېخنىكىنىڭ ئۆزلۈكسىز تەرەققىياتىغا ئەگىشىپ، يازغۇچىلارمۇ ئىنسان ھاياتىنى مىكروسكوپ بىلەن كۆزىتىشى كېرەك. مۇشۇنداق قىلغاندىلا، مىكرو دۇنياغا چوڭقۇرلاپ كىرىپ، ئادەم بىلەن ئادەم ئوتتۇرىسىدىكى بەزى ماھىيەتلىك ئورتاقلىقلارنى بايقىغىلى بولىدۇ. ھازىرقى زامان ئادەملىرى بالزاك دەۋرىدىكىگە ئوخشاش بىر ـ بىرىدىن

ئاسمان - زېمىن پەرقلەنمەيدۇ، بەلكى ئۇلار بارغانسېرى ئۆزلىرىنىڭ غايەت زور ئورتاقلىقىنى، پۈتۈنلەي بىر دەرىكەت مۇددىئاسىنىڭ بارلىقىنى نامايان قىلماقتا. شۇڭا، ناتالى ساررۇتنىڭ ئەسەرلىرىدە، ئۇ پېرسوناژ ۋە سۈژىت بىكار قىلىنىپ، دىئالوگ ۋە يوشۇرۇن دىئالوگلار كۆپلەپ قوللىنىش ئارقىلىق ئادەم ئېڭىنىڭ «تۆۋەنكى پائالىيەتلىرى» ئىپادىلەنگەن، ئاپتور بىلەن كىتابخان ئوتتۇرىسىدىكى ئۆتۈشۈشنى شەكىللەندۈرۈشكە تىرىشىلغان.

يوشۇرۇن دىئالوگ— ناتالى ساررۇتنىڭ خاس ئىجادىيىتى بولۇپ، ھازىرقى زامان ئەدەبىياتىدىكى پىسخىك تەسۋىرنىڭ يەنە بىر تەرەققىياتىدىن ئىبارەت. ئۇ ناھايىتى كۆچلۈك ئىختىيارلىققا ئىگە بولۇپلا قالماي، ئۇنىڭ مەزمۇنى ناھايىتى مول ۋە پارچە - پۈرات. ئۇنىڭ ئەستايىدىل مەنىدىكى ئاڭ ئېقىنى بىلەن ئوخشىمايدىغان، شۇنداقلا باشقا پىسخىك تەسۋىر ئۇسۇللىرىدا يوق بولغان ئالاھىدىلىكى شۇكى، ئۇنىڭدا شەخسنىڭ ئەركىن ئاڭ پائالىيىتى ئىپادىلەنمەيدۇ، بەلكى ئادەم بىلەن ئادەم ئوتتۇرىسىدىكى ئادەتتىكى دىئالوگ ئارقىلىق ئېرىشكىلى بولمايدىغان بىر خىل يوشۇرۇن مۇناسىۋەت CDF1 بىر خىل نازۇك ئۆزئارا تەسىر كۆرسىتىش، ئۆزئارا يۇقۇملىنىش، ئۆزئارا ئالماشتۇرۇش مەركەزلىك ئىپادىلىنىدۇ. ئۇنىڭ ئۇستىگە، بۇ خىل ئۆزئارا ئالماشتۇرۇش تېخى «ئېڭىكى مونولوگ» دەرىجىسىگە يەتمىگەن بولۇپ، ئۇ «ئېڭىكى مونولوگ» قا قارىغاندا تېخىمۇ چوڭقۇر ۋە يوشۇرۇن. بۇنىڭدا پېرسوناژ قارشى تەرەپنىڭ تەسىرىگە ئۇچرىغاندا، ئۇنىڭدا مەلۇم خىل ئىپادە شەكىللەنمەيدۇ، ئۇ ھەتتا مەلۇم ئىدىيە، مەلۇم ئاڭنى شەكىللەندۈرۈشكىمۇ ئۇلگۈرەلمەيدۇ، ئۇنىڭدا پەقەت ئاڭ شەكىللىنىشتىن بۇرۇنقى مەلۇم خىل نازۇك ئېپتىدائىي ئىنكاسلا بولىدۇ. بۇنداق ئىنكاسلارنىڭ كۆپى تەبىئىي ئىنقىتدار خاراكتېرىنى ئالغان بولۇپ، قارشى تەرەپنىڭ شۇ خىلدىكى ئىنكاسىنى قوزغايدۇ، بۇنىڭ بىلەن، ئادەم بىلەن ئادەم ئوتتۇرىسىدىكى ئاڭدىن تۆۋەن بولغان چوڭقۇر قاتلاملىق ئۆزگىچە «يوشۇرۇن دىئالوگ»، يەنى، تۇغما ئىنقىتدارنىڭ ئىنكاسىغا يېقىنلىشىپ كېتىدىغان بىر خىل ئۆز ئارا تەسىر شەكىللىنىدۇ.

بۇ توغرۇلۇق ناتالى ساررۇت ئۆزىنى ئاڭ ئېقىنى پروزىچىلىقىدىكى

يازغۇچىلار بىلەن سىلىشتۇرۇپ مۇنداق دېگەن: «... ئەگەر پروستىتنىڭ ئىپادىلىگىنى (ئاڭنىڭ) تۇرغۇن ھالىتى بولسا، جويس (ئاڭنىڭ) ھەربىرىدە ھالىتىنى ئىپادىلىگەن. ۋۇلفقا كەلسەك، ئۇمۇ ماڭا تەسىر كۆرسەتكەن، ۋۇلفنىڭ ئالاھىدىلىكى ئادەمنىڭ رېئاللىققا بولغان بىر دەقىقە ئىچىدىكى تەسىراتىنى ئىپادىلەشتۇر. ئۇلارنىڭ ھەممىسى ماڭا ئىلھام بەرگەن، تەسىر كۆرسەتكەن. بىراق، مەن پروستقا ئوخشاش قەلب دۇنياسىنى سۈرەتلەش ۋە ئانالىز خاراكتېرلىك تەسۋىرلىيەلمەيمەن. مەن ۋۇلف بىلەن جويسقىمۇ ئوخشىمايمەن، ئۇلارنىڭ يازغىنى ئىچكى مونولوگ، بىراق مەن ئىچكى مونولوگنى يېزىپلا قالماي، يەنە ئىچكى مونولوگنىڭ مۇقەددىمىسىنى، يەنى، ئىچكى مونولوگدىن بۇرۇنقى بىر دەقىقە ئىچىدىكى پىسخىك پائالىيەتلەرنى يازىمەن. مەن ھامان مەلۇم خىل تۇيغۇ ئەمدىلا باشلانغان چاغدىكى ئاشۇ بىر دەقىقىنى تۇتۇۋالىمەن. مەسىلەن، مەلۇم بىر ئادەمنىڭ يۈزى قىزاردى، ئۇنىڭ يۈزى قىزارغان مۇشۇ دەقىقىدىكى ھېسسىياتى ناھايىتى نازۇك، ناھايىتى مۇرەككەپ، ھەم يەنە ناھايىتى قىسقا بولىدۇ. نېمە ئۈچۈن ئۇنىڭ يۈزى قىزاردى؟ ئۇنىڭ يۈزى قانداق قىزاردى؟ ئۇنىڭ يۈزىنىڭ قىزىرىشىدىكى پىسخىك مەزمۇنلار زادى نېمە؟ دېگەندەك. مېنىڭ دائىم يازىدىغىنىم مۇشۇ خىلدىكى پىسخىك پائالىيەتلەر، بۇ مېنىڭ ئالاھىدىلىكىم. مېنىڭچە، بىر دەقىقە ئىچىدىكى تۇيغۇدىن ئىبارەت بۇ مەسىلىدە بارلىق ئادەم، مەيلى قايسى مىللەتتىن ياكى قايسى قاتلامدىن بولسۇن، پۈتۈنلەي ئوخشاش ياكى ئوخشاپ كېتىدۇ. ھەتتا ئىدىيە، پىكىر، ھەربىرىدە قاتارلىق تەرەپلەردە بىر - بىرىدىن ئاسمان - زېمىن پەرقلىنىدىغان ئىككى ئادەممۇ بۇ نۇقتىدا پۈتۈنلەي ئوخشاش ياكى ئوخشاپ كېتىدۇ.»

باشقا يېڭى پروزىچى يازغۇچىلارغا قارىغاندا سارىروتنىڭ ئەسەرلىرىدە سۈژىت ناھايىتى ئاددىي بولۇپ، كۈندىلىك تۇرمۇش ۋە ئائىلىدىكى ئىشلار يېزىلغان، زور ئىجتىمائىي تېمىلار ئۇچرىمايدۇ. چۈنكى، سارىروتنىڭ قارىشىچە، يېڭى پروزىچىلىق ئەنئەنىۋى پروزىچىلىقنىڭ ۋەقەلىك بايان قىلىش، تېپىك پېرسوناژلار ئوبرازىنى يارىتىش ۋە ئەخلاقىي تەلىم - تەربىيە ئېلىپ بېرىش قاتارلىق مەسئۇلىيەتلىرىگە ئاللىقاچان خاتىمە بېرىپ، كىتابخانلارنى

«پېرسوناژلارنىڭ ئارىسىدا ياشايدىغان» قىلىشقا، چىنلىق ئارقىلىق كىتابخانلارنىڭ ئېڭىغا بىۋاسىتە تەسىر كۆرسىتىشكە يۈزلەندى.

«ناتونۇش ئادەمنىڭ پورترېتى» (1948) ناملىق رومان ئەنئەنىۋى پروزىچىلىققا كۆچلۈك زەربە بەرگەن ئەسەر بولۇپ، بۇ ئەسەرنى يېڭى پروزىچىلىق ئېقىمىغا تەۋە ئەڭ دەسلەپكى ئەسەر دېيىشكە بولىدۇ. ئەسەردە بىر مۇستەبىت ئاتىنىڭ ئۆز قىزىنى ئەرگە تېگىشكە قانداق مەجبۇرلىغانلىقى يېزىلغان. بۇ پىخسىق ئاتا ئۆز قىزىنىڭ بەتخەج ئادىتىدىن قاتتىق نارازى بولىدۇ، شۇڭا بۇ ئىككىيلەننىڭ مۇناسىۋىتى بارغانسېرى يېرىكلىشىدۇ. كېيىن ھېلىقى قىز بىر پۇلدار ئەرگە تېگىدۇ، بۇنىڭ بىلەن، ئاتا بىلەن قىز ئېپلىشىپ قالىدۇ. ئەسەردىكى بايان قىلغۇچى خۇددى بىر مەخپىي ئىشپىيونغا ئوخشاش ھەر خىل ئۇسۇللار ئارقىلىق ئاتا بىلەن قىزنىڭ ئوي - خىياللىرىنى ۋە ھەرىكەتلىرىنى كۆزىتىپ تۇرىدۇ. سارتېر بۇ ئەسەرگە ناھايىتى قىزىقىپ كىرىش سۆز يازغان. كىرىش سۆزدە ئۇ مۇنداق دېگەن: «بىزنىڭ بۇ دەۋرىمىزنىڭ ئەڭ ئاجايىپ ئالاھىدىلىكلىرىدىن بىرى شۇكى، بۇ يەردە ياكى ئۇ يەردە ھاياتىي كۈچكە تولغان، ئىنكار قىلىش پوزىتسىيىسىدىكى بەزى ئەسەرلەر مەيدانغا كەلدى، بىز ئۇلارنى ئەكسىلپروزا ئەسەرلىرى دەپ ئاتايلى». ئەمما، ناتالى ساررووت مۇنداق دېگەن: «ياق، مەن بۇنداق ئاتاشقا قوشۇلمايمەن، چۈنكى، مېنىڭچە بۇنداق ئاتاش سارتربنىڭ پروزا توغرىسىدىكى مەلۇم كۆز قارىشىدىن كەلگەن. بۇ كۆز قاراش بىر پروزا ئەسىرىنىڭ قانداق بولۇشى كېرەكلىكىنى ناھايىتى تار ھالدا كۆرسىتىپ بەرمەكچى بولىدۇ. ئۇنىڭ قارىشىچە، بىر ئەسەر چوقۇم مەلۇم خىل شەكىلدە يېزىلىشى كېرەك، بولمىسا ئۇ ئەسەر بولمايدۇ. بىراق مېنىڭچە، پروزىغا نىسبەتەن بۇنداق ئەمرىمەرۇپ قەتئىي مەۋجۇت ئەمەس. قانداقتۇر ‹ئەكسىلپروزا› يوق، خىلمۇ خىل پروزا ئەسەرلىرىلا بار».

«رەسەتخانا» (1959) ساررووتنىڭ ۋەكىل ئەسىرى بولۇپ، فرانسىيىلىك مەشھۇر ئوبزورچى مورىس نادۇنىڭ سۆزى بويىچە ئېيتقاندا، ساررووتنىڭ ئەسەرلىرى ئىچىدىكى ئەڭ نادىر ئەسەر.

رومانىنىڭ باش پېرسوناژى 30 ياشلىق ستۇدېنت ئالان بولۇپ، ئۇنىڭ

ئانسى ئۆلۈپ كەتكەن، ئائىلىدە دادىسى بىلەن ھاممىسى بار، ئۇلارنىڭ مۇناسىۋىتى ياخشى. تېخى ئانچە ئىش ئۇقمايدىغان ئالان ئائىلە بىلەن جەمئىيەتتىن ئىبارەت ئىككى تەرەپلىمە تەسىرنى قوبۇل قىلىش ئارقىلىق ئۆز تۇرمۇشىنى تەڭشەيدۇ. ئۇنىڭ ئائىلىسىدىكىلەر ئۇنىڭ ئالىي مەكتەپنى تۈگەتكەندىن كېيىن بىرەر مۇقىم خىزمەتكە ئېرىشىشىنى ئارزۇ قىلىدۇ. ھاممىسى گەرچە ئۇنى ياخشى كۆرسىمۇ، لېكىن ئۇنىڭغا ئانچە تەسىر كۆرسىتەلمەيدۇ. يەنە بىر تەرەپتىن، ئالان ئەدەبىي ئىجادىيەت يولىدا مېڭىش ئارقىلىق بىكىنمە تۇرمۇشتىن قۇتۇلۇشنى ئويلايدۇ. ئۇ گېرماننا لېمايېر ئىسىملىك بىر قېرى ئايال يازغۇچى بىلەن تونۇشۇپ قالىدۇ. يۇقىرى نام - ئابرۇيلۇق بۇ يازغۇچى ئالانغا ناھايىتى قىزغىن مۇئامىلە قىلىدۇ، لېكىن ئالان بۇ ئايال يازغۇچىنىڭ نېمە ئۈچۈن ئۆزىدەك بىر بىچارىگە شۇنچە ئىلتىپات كۆرسىتىدىغانلىقىنى زادىلا چۈشەنمەيدۇ. ئەمەلىيەتتە، بۇ ئايالنىڭ مەقسىتى ئىش كۆرمىگەن بۇ ھەۋەسكار ياشنى ئۆز يېنىغا تارتىپ، ئۆزى ئۈچۈن گۈپپاڭچىلىق قىلىشقا سېلىش ئىدى. ئالان بۇ مەبۇدقا شەكسىز چوقۇنىدىغان دەرىجىگە يەتكەن چاغدا، ئۇ ھەم تۇرمۇش تەجرىبىلىرىگە ئىگە بولىدۇ، ھەتتا ئۆز ھاممىسىنى بويسۇندۇرۇپ ئۇنىڭ ئۆيىنى ئىگىلىۋالىدۇ. كېيىن، ئالان پەيلاسوپ رېبادىن ئايال يازغۇچىنىڭ ھەقىقىي ئەھۋالىنى چۈشىنىدۇ. ئەسلىدە ئۇ قانتتىق چوقۇنىدىغان ئۇ ئايال ئەدەب بىر سامان قورساق ساختىپەز ئىدى. بۇنىڭ بىلەن ئۇ ئايالنىڭ ئالاننىڭ قەلبىدىكى بۇيۇك ئوبرازى بىراقلا بەربات بولىدۇ. سارىروتنىڭ قەلبىدىكى ئالاننىڭ ھەرىكەتلىرى ئۆسۈملۈكلەردىكى «ئىنتىلىشچانلىق» قا ئوخشاپ كەتكەن بولۇپ، مەۋقەسى يوق، يۈرەكسىز، ئارىسالدى، ئۇ پەقەت ھەر قايسى تەرەپلەرنىڭ تارتىش كۈچى ئارقىلىقلا ئۆز تۇرمۇشىنى تەڭپۇڭلاشتۇرالايتتى. ئۇ ناھايىتى تەشۋىش بىلەن ناتونۇش بىر دۇنيادا تەمتىرەپ يۈرىدۇ، باشتىن - ئاخىر ئۆزىگە مۇۋاپىق بىر ماكاننى تاپالمايدۇ.

بۇ ئەسەردىكى ناھايىتى ئاز بىر نەچچە پېرسوناژ خۇددى ئاسماندىكى يېگانە يۇلتۇزلارغا ئوخشاش ھەم بىر - بىرىنى تارتىپ تۇرىدۇ، ھەم بىر - بىرىنى چەتكە قاقىدۇ. ئۇلار ئۆزئارا قوغلىشىپ، ئۆزئارا سوقۇلۇپ تۇرىدۇ، لېكىن

هېچقانداق نەتىجىگە ئېرىشەلمەيدۇ. ئۇلارنىڭ ھەممىسى بىر - بىرىگە دۇشمەنلىك قىلىدۇ، لېكىن ھېچكىم بىر - بىرىدىن ئايرىلالمايدۇ، ئۆزئارا پارچىلىنىدۇ، يەنە قايتىدىن بىرىكىدۇ، ئۇلار پەقەت ئاسمان كەبى چوڭ داشقازان ئاستىغا مەھكۇم قىلىنغان ئورتاق تەقدىر ئىچىدە تۇرىدۇ. بۇ ئەسەردە ئاپتور كىتابخانلارنى گويا بىر رەسەتخانا ئىچىگە باشلاپ كىرىپ، ئۇلارغا چەكسىز ئاسمان بوشلۇقىدا يېگانە پىللىداپ تۇرغان ئۆزلىرىنى كۆرسەتكەن.

بۇ ئەسەردە سارىروت ئالان روببې - گىرىللېتقا ئوخشاش شەيئىلەرنى تەسۋىرلىمىگەن، بەلكى پېرسوناژلارنىڭ دىئالوگلىرى، ئىچكى مونولوگلىرى ۋە يوشۇرۇن دىئالوگلىرى ئارقىلىق بىۋاسىتە بايان قىلىش ئۇسۇلىنى قوللىنىپ، كىتابخانلارنىڭ ئالدىغا نازۇك، ئۆزگىرىشچان، مۇرەككەپ بىر دۇنيانى ئاچقان. بۇنىڭ بىلەن، كىتابخانلار پېرسوناژلارنىڭ تۇغمەس گەپ - سۆزلىرى ۋە يوشۇرۇن دىئالوگلىرى، ئاپتورنىڭ مۇددىئاسىنى چۈشىنىدىغان، پېرسوناژلارنىڭ ئاڭ پائالىيىتى ئىچىدىن شەيئىلەرنى ۋە جەمئىيەتنى ۋاستىلىق ھالدا پەرەز قىلىدىغان بولغان. پېرسوناژلارنىڭ تىلى پارچە - پۈرات ۋە تەرتىپسىز بولۇپ، ناھايىتى ئادەتتىكى پاراڭلار يېزىلغان. بىراق ئاشۇ نازۇك تەسىر ۋە ئىنكاسلار ئىچىدىن ئەڭ ئادەتتىكى گەپ سۆزلەر ۋە ئىچكى مونولوگلار ئىچىدىن ھاياتلىقنىڭ ئەڭ ماھىيەتلىك تەرەپلىرىنى ۋە تۇرمۇشنىڭ ۋەزىنىنى ھېس قىلغىلى بولىدۇ. بۇ ئەسەرنى ئوقۇغاندا كىتابخان ناھايىتى سەۋرچان بولۇشى كېرەك، ئەگەر ئۇ ئەسەردىن ئادەمنى جەلپ قىلىدىغان ۋەقەلىكنى ئىزدىسە، قىزىقارلىق بىرەر ئىشنىڭ يۈز بېرىشىنى كۈتسە ياكى يازغۇچىنىڭ مەلۇم نەرسىلەرنى بىۋاسىتە تاپشۇرۇشىغا تەقەززا بولسا، قاتتىق ئۈمىدسىزلىنىدۇ. شۇنى بىلىش كېرەككى، ناتالى سارروتنىڭ ئەسەرلىرىنىڭ مەڭگۇ بېشىمۇ، دراماتىك نەتىجىسىمۇ يوق.

بۇ ئەسەردە پېرسوناژلارنىڭ ئىسمى ناھايىتى ئاز ئۇچرايدۇ، كىشىلىك ئالماش ئىنتايىن كۆپ قوللىنىلغان. ئەسەردە بارلىق كىشىلىك ئالماشلارنىڭ ھەممىسى ئىشلىتىلگەن، ئۇلارنىڭ زادى كىمنى كۆرسىتىدىغانلىقىمۇ ئېنىق ئەمەس. ئەمەلىيەتتە، ئۇلارنىڭ ئىگىسىنى تاپمەن دېيىشىمۇ بىھۇدە ئىش، مۇھىمى كىتابخان كىمنىڭ نېمە دېگەنلىكىنى ئەمەس پەقەت ئادەملەرنىڭ

سۆزلەۋاتقانلىقىنى ياكى ئىدىيە ئالماشتۇرۇۋاتقانلىقىنى بىلىسلا كۆپايە.

كلود سىمون (Claude Simon, 1913—) فرانسىيىلىك مەشھۇر يازغۇچى، يېڭى پروزىچىلىق ئېقىمىنىڭ ئەڭ مۇھىم ۋەكىللىرىدىن بىرى.

1985- يىلى شۋېتسىيە خان جەمەتى پەنلەر ئاكادېمىيىسى ئۇنىڭ «دەۋر بىلەن زىچ بىرلەشكەن شائىرانە ۋە رەسساملارچە تەسەۋۋۇر ئىقتىدارىنى» تەقدىرلەش ئۈچۈن، ئۇنىڭغا شۇ يىللىق نوبېل ئەدەبىيات مۇكاپاتىنى بەرگەن. بۇنىڭ بىلەن، كىشىلەرگە ئانچە تونۇشلۇق بولمىغان، ئەمما ئۆزىگە خاس سەنئەت دۇنياسى يارانقان كلود سىمون بىراقلا دۇنياغا تونۇلغان. بۇ ئىش ھەم يېڭى پروزىچىلىقنىڭ ئاخىر ئېتىراپ قىلىنغانلىقىدىن دېرەك بەرگەن. «فىگارو» گېزىتى مەخسۇس ماقالە ئېلان قىلىپ كلود سىموننى «يېڭى پروزىچىلىقنىڭ ئاتىسى» دەپ ئاتىغان. فرانسىيە پرېزىدېنتى بىلەن مەدەنىيەت مىنىستىرى ئۇنىڭغا تەبرىك تېلېگراممىسى ئەۋەتىپ: «سىزنىڭ ئەسەرلىرىڭىز فرانسىيە ئەدەبىيات خەزىنىسىنى زور دەرىجىدە بېيىتتى» دېگەن. پۈتكۈل دۇنيا مىقياسىدا كلود سىمون ۋە يېڭى پروزىچىلىق قىزغىنلىقى كۆتۈرۈلگەن.

كلود سىمون 1913- يىلى فرانسىيىنىڭ ئەينى چاغدىكى مۇستەملىكىسى ماداگاسكاردا تۇغۇلغان. ئۇنىڭ دادىسى مۇستەملىكىدە تۇرۇشلۇق ئوفىتسېر بولۇپ، 1- دۇنيا ئۇرۇشىنىڭ دەسلەپكى مەزگىللىرىدە ئۇرۇشتا ئۆلگەن. ئانىسى ئۇنى ئېلىپ ئۆز يۇرتى بولغان فرانسىيىنىڭ جەنۇبىدىكى پېرپىگنان ئۆلكىسىگە قايتىپ كەلگەن. كېيىن ئۇ پارىژدىكى بىر ئوتتۇرا مەكتەپكە كىرىپ ئوقۇغان، ئوقۇش پۈتتۈرگەندىن كېيىن ئەنگلىيىگە بېرىپ ئوكسفورد ۋە كامبرىج ئۇنىۋېرسىتېتلىرىدا ئوقۇغان ھەمدە ستېرېئوئىزمچى رەسسام ئاندرې لوت (Andre Lhote) تىن رەسىم سىزىشنى ئۆگەنگەن. ئۇ دەسلەپ رەسسام ۋە فوتوگراف بولۇشقا بەل باغلىغان.

كلود سىمون 1936- يىلىدىكى ئىسپانىيە ئىچكى ئۇرۇشىنى ئۆز كۆزى بىلەن كۆرگەن؛ 1939- يىلى 2-دۇنيا ئۇرۇشى پارتلىغاندا، ئاتلىق ئەسكەرلەر پولكىدا ئەسكەر بولغان؛ 1940- يىلى فرانسىيە ناھايىتى تېزلا مەغلۇپ بولغان. شۇ يىلى 5- ئايدا ئۇ بېلگىيىنىڭ ماس دەريالىق رايونىدا ئۇرۇش قىلىۋاتقاندا ئەسىرگە چۈشكەن، ئۇزاق ئۆتمەي ئەسىرلەر لاگېرىدىن قېچىپ چىققان ھەمدە

فرانسیسگه قایتىپ قارشىلىق كۆرسىتىش ھەرىكىتىگە قاتناشقان. بۇ كەچۈرمىشلەر كىيىن ئۇنىڭ ئەسەرلىرىنىڭ ئاساسلىق تېمىلىرىغا ئايلانغان. ئۇ نوبېل ئەدەبىيات مۇكاپاتىنى ئېلىشتىن بۇرۇن «يېڭى كۆزەتكۈچى» ژۇرنىلىنىڭ مۇخبىرىنىڭ زىيارىتىنى قوبۇل قىلغاندا مۇنداق دېگەن: «ھاياتىمدىكى تەلىيىم ئوڭدىن كەلگەن ئىشلارنىڭ بىرى شۇكى، مەن جەمئىيەتنىڭ ئەڭ تۆۋەن قاتلىمىدا ياشىدىم، ئاڭلىق ياكى ئاڭسىز ھالدا ياۋروپانى تىتما ـ كاتاك قىلىۋەتكەن بىر نەچچە چوڭ ئىشلارغا قاتناشتىم. ئىسپانىيىدە ئېچكى ئۇرۇش بولغاندا مەن 23 ياشتا ئىدىم، ئۇ چاغدا مېنىڭ نۇرغۇن دوستلىرىمنىڭ ھەممىسى جۇمھۇرىيەتچى جەڭچىلەر ئىدى. 27 ياشقا كىرگەندە يەنە 2- دۇنيا ئۇرۇشى پارتلىدى، مەنمۇ ئۇرۇشقا قاتناشتىم، بىراق تېخىمۇ دەل ئېيتقاندا، ئۇرۇشنىڭ ئازاب ـ ئوقۇبەتلىرىنى باشتىن كەچۈردۈم. مەن ئاتلىق ئەسكەرلەر پولكىغا قاتناشتىم، ئەمدىلا ئالدىنقى سەپكە بېرىشىمغا ئەسىرگە چۈشۈپ قالدىم» ، شۇڭا «مېنىڭ يازغانلىرىم ئۇرۇش، ساياھەت ۋە تۇرمۇش...» .

40 نەچچە يىللىق ئىزدىنىش ۋە سىناقلار ئارقىلىق، سىمون ئۇسلۇبى ئۆزگىچە بولغان 16 رومان يېزىپ چىققان. ئۇنىڭ ھەر بىر ئەسىرى ناھايىتى ئەستايىدىل يېزىلغان بولۇپ، ئاپتورنىڭ ئۆزگىچە خاسلىقى تولۇق نامايان قىلىنغان. شۇنچە ئۇزاق ۋاقىت ئىچىدە سەھىپىسى ئانچە ئۇزۇن بولمىغان 16 پارچە ئەسەر ئىجاد قىلغانلىقىدىن ئۇنىڭ ئىجادىيەت پوزىتسىيىسى جەھەتتىكى ئەستايىدىللىقى ۋە تەلەپچانلىقىنى تولۇق كۆرۈۋېلىشقا بولىدۇ. ئۇنىڭ ئەسەرلىرى گەرچە ئانچە كۆپ بولمىسىمۇ، ئۇلارنىڭ ھەممىسى دېگۈدەك ناھايىتى مۇۋەپپەقىيەتلىك چىققان. سىمون 1961- يىلى «تېز» گېزىتى مۇكاپاتىغا، 1967- يىلى مېدىشىس مۇكاپاتىغا، 1973- يىلى شەرقىي ئانگىريە ئۇنىۋېرسىتېتىنىڭ پەخرىي دوكتورلۇق نامىغا ئېرىشكەن. ئۇ 1946- يىلدىن باشلاپ فرانسىيىنىڭ جەنۇبىدىكى پىرېنىس تاغلىق رايونىدا ئولتۇراقلىشىپ ئۆزۈمچىلىك كەسپى بىلەن شۇغۇللانغاچ يېزىقچىلىق قىلغان.

سىموننىڭ ئىجادىيەت مۇساپىسىنى چوڭ جەھەتتىن مۇنداق ئۈچ مەزگىلگە بۆلۈشكە بولىدۇ: دەسلەپكى مەزگىلدە يازغان ئەسەرلىرى «چىدىماس» (1945) ، «پولات ئارغامچا» (1947) ، «گرىففېر» (1952) ،

«باھاردىكى تاج كىيدۈرۈش مۇراسىمى» (1954) قاتارلىقلار. بۇ ئەسەرلەر يېڭى پروزىچىلىق سوغۇق مۇئامىلىگە ئۇچراۋاتقان مەزگىللەردە يېزىلغان، بۇنىڭدىن باشقا، ئۇلار ئاساسەن ئەنئەنىۋى ئۇسلۇبتا ئىجاد قىلىنغان بولۇپ، پەقەت شەكىل جەھەتتە بەزى يېڭىلىقلار يارىتىلغان، شۇڭا ئۇلارنىڭ تەسىرى ئانچە زور بولمىغان. سىموننىڭ ئەدەبىياتتىكى مۇستەھكەم ئورنى ئىككىنچى مەزگىلدە، يەنى 50-، 60- يىللاردا تىكلەنگەن. بۇ مەزگىلدە ئۇ «شامال» (1957)، «گىياھ» (1958)، «فلاند تاشيولى» (1960)، «ئېسىل مېھمانساراي» (1962) قاتارلىق ئەسەرلەرنى يازغان. بۇ مەزگىل يېڭى پروزىچىلىقنىڭ راسا گۈللەنگەن ۋاقتىغا توغرا كەلگەن. ئۇنىڭ بۇ ئەسەرلىرى يېڭى پروزىچىلىقنىڭ تەرەققىياتى ئۈچۈن مۇلچەرلىگۈسىز رول ئوينىغان. بۇ مەزگىلدە ئۇ ئۆزىنىڭ خاس ئۇسلۇبىنى يارىتقان. شۇنىڭدىن كېيىن، كلود سىمون تىرىشىپ ئىزدىنىپ ۋە ئۇزلۇكسىز ئىجاد قىلىپ «تارىخ» (1967)، «فارسىل ئۇرۇشى» (1969)، «قارىغۇ بولۇپ قالغان ئولۇۋېن» (1970)، «ئۆتكۈزگۈچ» (1971)، «ئۇچ قاتلاق رەسىم» (1973)، «تەجرىبە - ساۋاق» (1975)، «تېرىقچىلىق شېئىرلىرى»، «بىللىنىسىنىڭ سۈمبۈل چېچىسى» (1984) قاتارلىق رومانلارنى نەشر قىلدۇرغان. بۇ سىمون ئىجادىيىتىنىڭ ئاخىرقى مەزگىلى ھېسابلىنىدۇ.

سىموننىڭ ئىجادىيەت ھاياتىنى ئومۇمىي جەھەتتىن كۆزەتكەندە شۇنى بايقاشقا بولىدۇكى، بىرىنچى باسقۇچتا ئۇ ئاساسەن ئەنئەنىۋى پروزا يولىدا ماڭغان. بۇ مەزگىلدە يازغان ئەسەرلىرىدە ۋاقىتنىڭ يوقلىشى، ئىنسان ھاياتىنىڭ بەربات بولۇشى، ئادەمنىڭ بۇ دۇنيادا يولۇقىدىغان تەقدىر - قىسمەتلىرى تەسۋىرلەنگەن؛ مەۋجۇدىيەتچىلىك ئىدىيىسىنىڭ روشەن تەسىرى ساقلانغان. مەسىلەن، «چىدىماس» ناملىق رومانىدا ئاپتور پېرسوناژ تىلى ئارقىلىق مۇنداق دېگەن: «ياشاش بىر بىمەنە ئىش، ئۇ يەنە بىر بىمەنە ئىش بىلەن ئايالغىشىدۇ، ئۇ بولسىمۇ ئۆلۈم». گەرچە بۇ ئەسەرلەردە ئاپتور رەسىم سىزىش شەكلىدىكى ئىپادىلەش ماھارىتىنى قوللىنىشقا باشلىغان بولسىمۇ، ئەمما بۇ ئەسەرلەردىن ئۇنىڭ يەنىلا مۇۋاپىق يېڭى بەدىئىي شەكىلنى ئىزلەۋاتقانلىقىنى كۆرۈۋالغىلى بولىدۇ. سىموننىڭ ئىزچىل تىرىشچانلىقى

نەتىجىسىدە ئەسەرلىرىدە بىر نەچچە قېتىم زور بۆسۈشلەر بارلىققا كەلگەن. 1954- يىلى نەشر قىلىنغان «باھاردىكى تاج كىيدۈرۈش مۇراسىمى» ناملىق ئەسەر ئۇنىڭ تۇنجى بۇرۇلۇش نۇقتىسى بولۇپ قالغان. بۇ رومانىدىكى بەزى بۆلەكلەر ئۇنىڭ ئۆزگىچە خاسلىقىنى شەكىللەندۈرگەن: باش پېرسوناژنىڭ كەچۈرمىشلىرى تارىخ بىلەن مۇناسىۋەتسىز بولغان، ئەسلىمە بىلەن تەرتىپسىز باش تېما بىر - بىرىگە كىرىشىپ كەتكەن. «شامال» بىلەن «گىياھ» ئۇنىڭ پروزا ئىجادىيىتىنىڭ ئىككىنچى بۇرۇلۇش نۇقتىسىنى ھاسىل قىلغان. بولۇپمۇ ئۇنىڭ «شامال» ناملىق رومانى پۈتۈنلەي يېڭى قىياپەت بىلەن ئوتتۇرىغا چىقىپ، پروزا ئىجادىيىتىدە يېڭى بىر مەنزىل ئاچقان ھەل قىلغۇچ ئەسەر بولۇپ قالغان. پەقەت مۇشۇ مەزگىلگە كەلگەندىلا، سىمون ئەنئەنىۋى پروزىچىلىقنىڭ چەكلىمىلىرىدىن پۈتۈنلەي قۇتۇلۇپ، ئۆزىنىڭ ئىپادىلەش ئۇسۇلىنى تاپقان. سىموننىڭ خاسلىقى ئۇنىڭ ئەسەرلىرىگە پۈتۈنلەي ھۆكۈمرانلىق قىلغان، ئۇنىڭ ئىجادىيىتى ئەڭ پارلاق باسقۇچقا قەدەم قويغان.

«شامال» دا ئاپتور بىر قەھرىمان ئەمەس پېرسوناژ (anti — hero) ئارقىلىق، يەنى خاسلىقى بولمىغان، قولىدىن ھېچ ئىش كەلمەيدىغان بىر پېرسوناژنىڭ كەچۈرمىشلىرىنى تەسۋىرلەش ئارقىلىق، مۇنداق بىر تەشەببۇسنى ئىپادىلىگەن: رېئال دۇنيا غايەت زور ۋە بىمەنە تىلسىمات، ئۇنى بىلىش مۇمكىن ئەمەس؛ ئادەم كونترول قىلغىلى بولمايدىغان كۈچلەرنىڭ ھۆكۈمرانلىقىغا ۋە نېرى - بېرى قىلىشىغا ئۇچراپ تۇرىدۇ، قارشىلىق قىلىش ئاقمايدۇ. بۇ يەردە، «شامال» قانۇنىيەتسىز ئۆزگىرىشكە سىمۇۋول قىلىنغان، يەنى مەۋجۇتلۇقنىڭ بىمەنىلىكىدىن بېشارەت بەرگەن.

سىموننىڭ 60- يىللاردا يازغان «فىلاند تاشيولى»، «ئېسىل مېھمانسارايى»، «تارىخ»، «فارسىل ئۇرۇشى» قاتارلىق تۆت رومانى فرانسىيە ئەدەبىياتىدىكى بىر چوققىنى ھاسىل قىلغان. بۇ ئەسەرلەردە خۇددى «تارىخ» ناملىق رومانىنىڭ ماۋزۇسىدا كۆرسىتىلگەندەك، تارىخنىڭ شەخسىنىڭ ئېڭىدىكى غەلىتە ئوبرازى ۋە بىنورمال ئۆزگىرىشى، ياكى شەخسىنىڭ ئېڭى ھېس قىلغان تارىخ باش تېما قىلىنغان «گىياھ» ناملىق رومانىنىڭ تىتولىغا كلود سىمون سۆزبىت ئىتتىپاقىي

يازغۇچىسى بورىس پاستېرناك (Boris Pasternak, 1890—1960) نىڭ مۇنۇ سۆزلىرىنى نەقىل ئالغان: «تارىخنى ھېچكىم يارىتالمايدۇ، ئادەم تارىخنىڭ تەرەققىياتىنى كۆرەلمەيدۇ، خۇددى گىياھلارنىڭ ئۆسۈشىنى كۆرەلمىگەنگە ئوخشاش». شۇنىڭ بىلەن بىر ۋاقىتتا، سىمون ئەدەبىي تىلنىڭ ئىنتايىن ئالاھىدە بىر خىل يېڭى شەكىلىنى بارا - بارا شەكىللەندۈرگەن. ئۇ «يېڭى كۆزەتكۈچى» ژۇرنىلىنىڭ مۇخبىرىغا جاۋاب بەرگەندە مۇنداق دېگەن: «بىر مەزگىل، مەن چېكىت، پەش قاتارلىقلارنى ئىشلىتىشنىڭ ئادەم ئالدايدىغان ئادەت ئىكەنلىكىنى ھېس قىلىپ، ئۇلارنىڭ مەن قايتا نامايان قىلماقچى بولغان ئۇزلۇكسىز چىنلىق ئېقىنىنى ئۇزۇپ تاشلايدىغانلىقىنى ئويلاپ بىئارام بولۇپ يۈردۈم. كېيىن مەن بۇ خىل ئۆسۈلۇمنى ئۆزگەرتتىم. بىراق مەن يەنىلا ئەنئەنىۋى پروزىچىلىقتىكى ئاشۇ ساختا سەۋەب - نەتىجە مۇناسىۋىتىدىن ۋە رەتلىك ۋاقىت تەرتىپى زەنجىرىدىن گۇمانلىنىمەن. ئەنئەنىۋى پروزىچىلىق ھامان ئادەمگە يازغۇچىنىڭ ھەممىنى بىلىدىغان ۋە ھەممىگە قادىرلىقىنى ھېس قىلدۇرىدۇ، بۇ جەھەتتە، بالزاك ئەڭ يۇقىرى پەللىگە يەتكەن، ئۇ ئاخىر مەغلۇپ بولدى، كىشىلەرنىڭ بىزارلىقىنى قوزغىدى». كۆرۈڭلۈشقا بولىدۇكى، خۇددى ئۇ ئۆزى ئېيتقاندەك، ئۇ ئاڭ ئېقىنى پروزىچىلىقى يازغۇچىسى جويسنىڭ زور تەسىرىگە ئۇچرىغان، بۇ خىل ئۆسلۇب ئۇنىڭ كېيىنكى مەزگىللىرىدىكى «تېرىقچىلىق شېئىرلىرى» قاتارلىق ئەسەرلىرىدىمۇ خېلى كۆپ قوللىنىلغان.

«فلاند تاشيولى» كىلود سىموننىڭ ئەڭ مۇھىم ۋە ئەڭ ۋەكىل ئەسىرى. بۇ رومانىدا سىموننىڭ ئەينى يىللاردىكى ئۇرۇش كەچۈرمىشلىرى ئاساسىي يېپ قىلىنىپ، باش پېرسوناژنىڭ تەرتىپسىز، ئىزچىلسىز، ئېنىقسىز ئەسلىمىسى ئارقىلىق 1940- يىلى 5- ئايدا فرانسىيە ئارمىيىسىنىڭ فرانسىيىنىڭ بېلگىيىگە چېگرىلىنىدىغان فلاند تاشيولى رايونىدا گېرمانىيە ئارمىيىسى تەرىپىدىن مەغلۇپ قىلىنىپ چېكىنگەن چاغدىكى ئەھۋالىي قايتا نامايان قىلىنغان. رومانىدا ئېنىق ھېكايە سۈژىتى يوق. پەقەت ئۇرۇش مەيدانىدىكى ئادەم بىلەن نەرسىلەر بىر - بىرىگە يۇغۇرۇلۇپ كەتكەن خىلمۇ خىل كۆرۈنۈشلەرلا بار. ئەسەردە ئاساسلىقى بىر ئاتلىق ئەسكەرلەر ئەترىتىنىڭ ۋە ئەترەت

باشلىقىنىڭ ئازابلىق كەچۈرمىشى يېزىلغان. پۈتكۈل ئارمىيىنىڭ بەربات بولۇشىدىن ۋە ئايالىنىڭ ساداقەتسىزلىكىدىن قاتتىق ئۈمىدسىزلەنگەن ئەترەت باشلىقىنىڭ سىرلىق ئۆلۈمى پۈتكۈل ئەسەرنىڭ ئاساسىي يېپى قىلىنغان؛ شۇنداقلا ئاقسۆڭەك ئائىلىسىدىن كېلىپ چىققان بۇ ئەترەت باشلىقىنىڭ مەلۇم بىر ئەجدادىنىڭ 1789- يىلىدىكى فرانسىيە بۈيۈك ئىنقىلابىدىكى تراگىدىيىلىك تەقدىرى ئەسەرگە قىستۇرۇلۇپ تەسۋىرلەنگەن؛ شۇنىڭ بىلەن بىرگە يەنە بۇ ئەترەت باشلىقىنىڭ ئۆزىدىن 20 ياش كىچىك شاللاق ئايالى ۋە ئۇلار يالغۇزالغان ئات باقار بىلەن بولغان ئۇچ بۇرجەك مۇناسىۋەت بايان قىلىنغان، تۇرمۇشنىڭ تاسادىپىيلىقى، تېتىقسىزلىقى ۋە بىمەنىلىكى ئېچىپ بېرىلگەن. بۇ يەردە ئاپتور «شامال» دىن بۇيان ئىزچىل چىققان تۇرۇپ كەلگەن مۇنداق ئىككى پرىنسىپقا ئەمەل قىلغان: بىرىنچىسى، رەسىم سىزىش ئۇسۇلى بولۇپ، ئاپتور ئەسەرنى ئەسلىمە بىلەن تۇيغۇدىن ھاسىل بولغان مۇرەككەپ قۇرۇلمىغا ئايلاندۇرغان. ئىككىنچىسى، سىممېترىيە ئۇسۇلى بولۇپ، ھەر خىل تۇيغۇ - تەسىراتلارنى، رېئال كۆرۈنۈشلەرنى، ئۆي - خىيالالارنى ۋە ئەسلىمە - تەسەۋۋۇرلارنى بىر - بىرىگە كىرىشتۇرگەن، بىر - بىرىگە دەستىلىگەن. بۇ ئۇسۇل 1973- يىلى نەشر قىلىنغان «ئۇچ قاتلاق رەسىم» ناملىق رومانىدىمۇ ئىزچىللاشقان. ئاپتور بىر تەرەپتىن ئۇرۇش ئېلىپ كەلگەن ئازاب - ئوقۇبەتلەرنى چىنلىق بىلەن تەسۋىرلەشتە چىڭ تۇرسا، يەنە بىر تەرەپتىن ھەقىقىي تارىخىي ۋەقەلەرنى پېرسوناژلارنىڭ ئېكىي ئارقىلىق ئىپادىلىگەن. ئاپتور بىر تەرەپتىن باش پېرسوناژ بىلەن بىر ئايالنىڭ جىنسىي مۇناسىۋىتىنى تەسۋىرلىگەن، ھەمدە ئاشۇ ئايالنىڭ نۇقتىسىدا تۇرۇپ باش پېرسوناژنى كۆزەتكەن، بۇ ئىككى ئىش باش پېرسوناژنىڭ مۇرەككەپ ئېكىدا ئۆزئارا دەستىلىنىپ بىر گەۋدىگە ئايلانغان. يەنە بىر تەرەپتىن، ۋاقىت تۇرغۇنلاشقان، ھەر خىل ئادەم ۋە ئىشلار قىسمەن قانات يېيىپ، بىرلا ۋاقىتتا مەۋجۇت بولغان قاتمۇ قات كۆرۈنۈشلەرنىڭ ئىزناسىنى شەكىللەنگەن. ئاپتور ئۆزى دائىم ئىشلىتىدىغان باروك ئۇسلۇبىدىكى رەسىم سىزىش ئۇسۇلىنى قوللىنىپ، قېنىق ۋە ئالىبۇلماچ رەڭ ئارقىلىق ۋاقىتنىڭ ئىزناسىنى، ئۆلۈمنىڭ تەھدىتىنى، ئۇرۇشنىڭ رەھىمسىزلىكىنى، جىنسىي ھەۋەسنىڭ قوزغىلىشىنى، مۇھەببەت تەشنالىقىنى، ئاچارچىلىق ۋە

قەھرىتان سوغۇقنىڭ قىيناشلىرىنى سىزىپ چىققان. دېمەك، كلود سىمون ئۆزىنىڭ ئەسەرلىرىنى كۆرۈش سەزگۈسى سەنئىتىگە ئايلاندۇرغان. دەل مۇشۇ مەنىدىن، بەزىلەر 1985- يىللىق نوبېل ئەدەبىيات مۇكاپىتىنى رەسمىچىلىك سەنئىتى تارتۇالدى، دېيىشكەن. سىمون «فلاند تاشيولى» ناملىق ئەسىرى ئۈستىدە توختالغاندا: «مەن بۇ كىتابنى كۆرەلمەيمەن؛ مېنىڭ كۆرەلەيدىغىنىم شۇكى، خىلمۇ خىل كەيپىياتلار مېنىڭ قەلبىمدىن بىرلا ۋاقىتتا لەيلەپ چىققان، ھەممىسى بىرلا ۋاقىتتا زاھىر بولغان»، «مېنىڭ ئەسەر يېزىشىم خۇددى كىشىلەر رەسىم سىزغانغا ئوخشايدۇ» دېگەن. قىسقىسى، سىمون ئەدەبىياتنى خۇددى رەسىم سەنئىتىگە ئوخشاش ۋاقىتلىققا ۋە كۆپ خىللىققا ئىگە قىلغان. شۇڭا خۇددى «فلاند تاشيولى» غا ئوخشاش ئۆتمۈش، ھازىر ۋە كەلگۈسى ئۆزئارا كىرىشىپ كەتكەن، تارىخ، رېئاللىق، ئەسلىمە، چۈش، تەسەۋۋۇر، خام خىياللار بىرلا ۋاقىتتا نامايان بولغان غايەت زور ماي بوياق رەسىملەر دۇنياغا كەلگەن. شۋېتسىيە خان جەمەتى ئاكادېمىيەسىنىڭ دائىمىي كاتىپى مۇكاپات بېرىش سۆزى سۆزلىگەندە مۇنداق دېگەن: «بۇ يازغۇچى شېئىر ۋە رەسىمنىڭ ئېجادچانلىقى ئارقىلىق ئىنسانىيەتنىڭ ئۇزۇن مۇددەت يوشۇرۇن ھالەتتە تۇرغان ئەھۋالىنى چوڭقۇر ئىپادىلەپ بەردى».

سىمون توختىماي ئىزدىنىدىغان ، ئۇزلۇكسىز يېڭىلىق يارىتىدىغان يازغۇچى. «فلاند تاشيولى» نەشر قىلىنىپ 13 يىلدىن كېيىن، 1973- يىلى «ئۇچ قاتلاق رەسىم» رومانىنى ئېجاد قىلىپ، «فلاند تاشيولى» دا شەكىللەندۇرگەن «ئۇچ قاتلاق رەسىم» ئۇسۇلىنى سىستېمىلاشتۇرغان ۋە قېلىپلاشتۇرغان، بۇنىڭ بىلەن ئۇنىڭ ماكانىنى بىر تەرەپ قىلىش جەھەتتىكى ماھارىتى ۋە تەتقىقاتى مىسلىسىز دەرىجىگە يەتكەن. ئۇ مۇنداق دېگەن: «بۇ خىل ئەسەرلەرنىڭ بىرلىكىنى ھاسىل قىلغان نەرسە دەل رەسىم سىزىش خاراكتېرىدىكى بىر خىل بىرلىكتىن ئىبارەت». 1975- يىلى نەشر قىلىنغان رومانى «تەجرىبە - ساۋاق» تا سىمون بايان قىلىشنى ئاساسىي جەھەتتىن تاشلىۋېتىپ، تەسۋىرلەش ئۇسۇلىنى قوللانغان. ئۇ 1975- يىلىدىكى يېڭى پروزىچىلىق مۇھاكىمە يىغىندا مۇنداق دېگەن: «بۇ پۈتۈنلەي تەسۋىرلەش ئاساسىدا دۇنياغا كەلگەن رومان».

مىچېل بۇتور (Michel Butor, 1926—) فرانسىيىلىك يازغۇچى، يېڭى پروزىچىلىقنىڭ مۇھىم ۋەكىللىرىدىن بىرى، نەزەريىيىچى.

ئۇ 1926- يىلى فرانسىيىنىڭ شىمالىدىكى لىل شەھرىدە تۇغۇلغان. پارىژ ئۇنىۋېرسىتېتىدا پەلسەپە ۋە كلاسسىك ئەدەبىيات ئۆگەنگەن. ھالقىما رېئالىزملىق شېئىرلارغا ۋە زاھىرىيەتشۇناسلىق پەلسەپىسىگە قىزىقىپ، پروزا شەكلى ئارقىلىق بۇ ئىككىسىنى بىر گەۋدىگە ئايلاندۇرغىلى بولىدۇ، دەپ قارىغان. ئۇ ئوتتۇرا مەكتەپتە پەلسەپە ئوقۇتقۇچىسى بولغان. خېلى بىر مەزگىل باشقا دۆلەتلەرگە بېرىپ فرانسۇز تىلىدىن دەرس ئۆتكەن. كېيىن ئالىي مەكتەپتە ئەدەبىيات پروفېسسورى بولۇپ ئىشلىگەن.

ئۇ 1954- يىلى يېزىقچىلىق بىلەن شۇغۇللىنىشقا باشلاپ، تۇنجى رومانى «مىلاندىن ئۆتكەندە» نى نەشر قىلدۇرغان. بۇ رومانىدا مۇنداق ئىككى ئالاھىدىلىك گەۋدىلەنگەن: بىرى، ئۇ ئۆزىنىڭ بۇرۇنقى ئارزۇسى بويىچە پەلسەپە بىلەن شېئىرنى بىرلەشتۇرگەن؛ يەنە بىرى، ئۇ جويس، مالالارمې، كافكا قاتارلىق كىشىلەرنىڭ ۋە ئابستراكت رەسىمچىلىكنىڭ تەسىرىگە چوڭقۇر ئۇچرىغاچقا، ئۇلاردىن «پروزىنىڭ شېئىرىي كەيپىياتى» غا ئېرىشىپ، ۋاقىت - ئورۇن مەسىلىسىنى ئۆزىگە خاس ئۇسۇلدا بىر تەرەپ قىلغان.

1957- يىلى نەشر قىلىنغان «ئۆزگىرىش» ناملىق رومان بۇتورنىڭ نامىنى چىقارغان. بۇ ئەسەر خېلى چوڭ زىلزىلە پەيدا قىلىپ، ناھايىتى تېزلا «رېنو مۇكاپاتى» غا ئېرىشكەن. بۇ ئەسەرنىڭ ۋەقەلىكى پارىژدىن رىمغا بارىدىغان بىر پويىز ۋاگونىغا ئورۇنلاشتۇرۇلغان. ئەسەردىكى باش پېرسوناژ لېئون ئىتالىيىنىڭ مەلۇم بىر ماشىنا شىركىتىنىڭ پارىژدىكى تارماق شىركىتىنىڭ ئوتتۇرا ياشلىق دىرېكتورى ئىدى. ئۇ پويىزدا ئولتۇرۇپ رىمغا بېرىش يولىدا ئۆزىنىڭ ئايالى بىلەن ئايرىلىپ تۇرۇۋاتقانلىقىنى ئويلايدۇ، ئاشىنىسى سېسىلىنى پارىژغا ئېلىپ كېتىپ بىللە تۇرماقچى بولىدۇ. ئۇنىڭ خىياللىرى يول بويى تىنىم تاپمايدۇ. ئۇ ئايالى بىلەن بىللە ياشىغان 25 يىلنى ئەسلەيدۇ، ئىككى يىلدىن بۇيان ھەر يەكشەنبە كۈنى رىمغا بېرىش باھانىسىدە ئاشىنىسى بىلەن مەخپىي ئۇچراشقان ئەھۋاللارنى ئويلايدۇ. ئايالى ئۇنى زېرىكتۇرەتتى، ئاشىنىسى ئۇنى خۇشال قىلاتتى. ئۇنىڭ ئايالى پارىژدا ئىدى، ئەگەر ئۇ ئاشىنىسىنى پارىژغا

ئېلىپ بارسا قانداق ئۆزگىرىش بولۇشى مۇمكىن؟ ئۇ ئاشىنىسىنى پارتىزىغا ئېلىپ بارغاندىن كېيىنكى تۇرمۇش ئەھۋالىنى تەسەۋۋۇر قىلىدۇ، بىراق ئۇ بارا - بارا ئاشىنىسىنىڭ پەقەت رەسمىدا تۇرسىلا ئاندىن ئەسلى ھالىتىنى ساقلاپ قالىدىغانلىقىنى، ئۆزىگە خۇشاللىق ئېلىپ كېلىدىغان ئاشىنىسىنىڭ ئەسلىدە رەسمىدىن ئىبارەت مەپتۇنكار شەھەر بىلەن زىچ باغلانغانلىقىنى ھېس قىلىدۇ. ناۋادا ئۇ ئاشىنىسىنى پارتىزىغا ئېلىپ بېرىپ، ئۇنىڭ بىلەن ئادەمنى بىزار قىلىدىغان پارتىزدا بىللە تۇرسا، ئۇنداقتا ئۇنىڭ ئاشىنىسىمۇ ئايالىغا ئوخشاش ئۇنى زېرىكتۈرەمدۇ؟ پويىز رەمىغا بېرىشقا ئاز قالغاندا، ئۇ قارارىنى ئۆزگەرتىپ، پويىزدىن چۈشكەندىن كېيىن ئاشىنىسى بىلەن كۆرۈشمەسلىك، ئۇنى پارتىزىغىمۇ ئېلىپ بارماسلىق، ئىشكىنى تاقاپ يېزىقچىلىق قىلىش نىيىتىگە كېلىدۇ.

بۇ ئەسەرنىڭ سۈژىتى ناھايىتى ئاددىي بولۇپ، ئەنئەنىۋى سۈژىتلارغا ئوخشاپ كېتىدۇ. بىراق شۇنىڭغا دىققەت قىلىش كېرەككى، بۇ يەردە بېكىنمە ھالەتتىكى پويىز ژاگونى بىلەن باش پېرسوناژنىڭ بۇرۇقتۇرما قەلب دۇنياسى بىر - بىرىگە تاناسىپلاشقان. بۇنىڭدىن باشقا، ئەسەردىكى باش پېرسوناژنىڭ ئىسىم - فامىلىسى بار، ژەقەلىكلەر يۈز بەرگەن ئورۇن ۋە ژاقىتمۇ بار. بىراق، بۇ سۈژىتلارنىڭ باش - ئاينىغى يوق، ژەقەلىك ئەسەر باشلىنىشتىن بۇرۇن باشلىنىپ بولغان، ئەسەر ئاياغلاشقاندا تېخى ئاخىرلاشمايدۇ. مانا بۇ بۇتورنىڭ ئەسەرلىرىنىڭ ئەنئەنىۋى ئەسەرلەرگە ئوخشىمايدىغان ئالاھىدىلىكلىرىنىڭ بىرى. 1981- يىلى ئۇ بىر قېتىملىق سۆھبەتتە مۇنداق دېگەن: «‹يېڭى پروزىچىلىق› نىڭ ئەنئەنىۋى پروزىچىلىق بىلەن بولغان بىر پەرقى شۇكى، ئەنئەنىۋى پروزا ئەسەرلىرىدە ھامان باشلىنىش، كولمۇناتسىيە ۋە نەتىجە بولىدۇ. ‹يېڭى پروزىچىلىق› ئەسەرلىرىنىڭ باش - ئاخىرى بولمايدۇ، قاپ بەلدىن بىر بۆلەك يېزىپ، ئاندىن ئۆتمۈشكە قايتىمىز، ئاندىن يەنە كەلگۈسىگە سەكرەيمىز، ژاقىت تەرتىپى بۇزۇلىدۇ، ئۆلتۈرۈلىدۇ». بۇ جويس، پروست قاتارلىقلارنىڭ تەسىرىدىن بولغان، بىراق بەزى تەرەپلەردە بۇتور يەنە ژاقىت ۋە ئورۇننى بىر تەرەپ قىلىش جەھەتتە ئۆزگىچە تەرەققىياتلارنى يارانقان.

«ئۆزگىرىش» نىڭ يەنە بىر ئالاھىدىلىكى شۇكى، بۇ ئەسەردە تىل

ئىشلىتىش ماھارىتى جەھەتتە بۆسۇش ھاسىل قىلىنغان. پۈتكۈل رومان باشتىن - ئاخىر ئىككىنچى شەخس بويىچە يېزىلغان. بۇ يەردە باش پېرسوناژ ئۇچىنچى شەخس «ئۇ» مۇ ئەمەس، بىرىنچى شەخس «مەن» مۇ ئەمەس، بەلكى ئىككىنچى شەخس «سەن». بۇنىڭ بىلەن ئۆزگىچە ئۇنۇم يارىتىلغان. چۈنكى شەخسنىڭ ئۆزگىرىشىگە ئەگىشىپ، بايان قىلغۇچىنىڭ تۇرغان نۇقتىسىمۇ، كىتابخانلارنىڭ ئورنىمۇ ئۆزگىرىدۇ، كىشىلىك ئالماشلارنىڭ تىلدىكى رولى بويىچە ئېيتقاندا، بىرىنچى شەخس بىلەن ئۇچىنچى شەخس تەسۋىرلەش خاراكتېرلىك بولىدۇ. «سەن» بولغان ئىكەن، «مەن» ياكى «ئۇ» بولۇشى كېرەك، ئۇنداق بولمايدىكەن «سەن» مۇ مەۋجۇت بولمايدۇ. بىراق، بۇتور بۇنداق يۇرەكلىك سىناق ئارقىلىق، ئەسەردە باش پېرسوناژ سۇپىتىدىكى «سەن» نى مۇستەقىل مەۋجۇت بولۇپ تورىدىغان قىلىپ يازغان. ئاپتورنىڭ بۇ ئۇسۇلى چوڭقۇر ئەھمىيەتكە ئىگە. بۇتور مۇنداق دېگەن: «بۇ يەردە تەسۋىرلەنگىنى ئاڭنىڭ ئويغىنىشى بولغاچقا، پېرسوناژ ئۆزىنى ‹مەن› دەپ ئاتىسا بولمايدۇ، ‹سەن› دەپ ئاتىغاندا، ھەم پېرسوناژنىڭ ئەھۋالىنى، ھەم يەنە تىلنىڭ ئۇنىڭ ۋۇجۇدىدا قانداقلارچە بارا-بارا شەكىللەنگەنلىكىنى تەسۋىرلىگىلى بولىدۇ...». دېمەك، تىلنىڭ ئۇنۇمىدىن ئىلىپ ئېيتقاندا، بۇ ئارقىلىق كىتابخانلارنى ئەسەر ئىچىگە كىرگۈزۈپ، باش پېرسوناژ بىلەن ھەمنەپەس ۋە تەقدىرداش قىلغىلى بولىدۇ. ۋەھالەنكى، ئاپتورنىڭ تۇپ مۇددىئاسى يەنىلا مۇشۇنداق ئالاھىدە شەكىل ئارقىلىق مەلۇم كۆز قاراشلىرىنى بايان قىلىش ياكى خۇددى بۇتور ئۆزى ئېيتقاندەك: «پارىژ بىلەن رىمدىن ئىبارەت بۇ ئىككى شەھەر ئوتتۇرىسىدىكى تارىخىي ئەنئەنىۋى مۇناسىۋەت» نى شەرھلەش. بۇلاردىن باشقا ئاپتور «ئۆزگىرىش» تە يەنە يېڭى پروزىچىلىقتا ئومۇميۈزلۈك قوللىنىلىدىغان بەزى مۇھىم بەدىئىي ماھارەتلەرنى ئىشلەتكەن. مەسىلەن: ئەسەردىكى تەسۋىرلەر ناھايىتى ئىنچىكە ۋە ئوبيېكتىپ بولۇپ، تەپسىلاتلارنىڭ چىنلىقى ئەسەرنىڭ يۇقۇملاندۇرۇش كۈچىنى ئاشۇرغان؛ تېكىستنىڭ قۇرۇلمىسى جەھەتتە، سىممېتىرىيە ئۇسۇلى قوللىنىلغان؛ بەزى سۆز ۋە جۈملىلەر قايتا - قايتا تەكرارلانغان ...

«ئۆزگىرىش» تىن باشقا بۇتور يەنە «ۋاقىت جەدۋىلى» (1956)، «دەرىجە» (1960) قاتارلىق رومانلارنى يازغان. بىراق 60- يىللاردىن باشلاپ ئۇ ئاساسىي جەھەتتىن پروزا ئىجادىيىتىنى تاشلاپ، ماقالە، ئوبزور، شېئىر، نەسىر ۋە دراما يېزىقچىلىقى بىلەن شۇغۇللانغان. ئۇ يەنە نۇرغۇن ئىلمىي ماقالىلارنى يېزىپ، يېڭى پروزىچىلىقنىڭ نەزەرىيىسىنى تۇرغۇزۇش جەھەتتە زور تۆھپە ياراتقان.

يۇقىرىقى تۆت نەپەر ئاساسلىق يازغۇچىدىن باشقا يېڭى پروزچىلىققا تەۋە مۇھىم يازغۇچى ۋە ئەسەرلەردىن كىلود ئوللىبر ۋە ئۇنىڭ «رېژىسسور» (1959)، «رولاندنىڭ مەغلۇبىيىتى» (1967) قاتارلىق رومانلىرى؛ ژان رىكاردو ۋە ئۇنىڭ «كونىستانتنوپلنى ئىشغال قىلىش» (1965)، «يېڭى پروزىچىلىق نەزەرىيىسى» (1971) قاتارلىق ئەسەرلىرى؛ روبېرت پىنگېت ۋە ئۇنىڭ «مەلۇم ئادەم» (1965)، «مەسەل» (1971) قاتارلىق رومانلىرى؛ مارگارىت دۇراس ۋە ئۇنىڭ «ھەسرەتلىك مۇزىكا» ناملىق رومانى قاتارلىقلار بار.

ئونىنچى باب

بىمەنە دراماتىكا

بىمەنە دراماتىكا (The Theatre of the Absurd) 20- ئەسىرنىڭ 50-يىللىرىدا فرانسىيىدە بارلىققا كەلىپ، 60- يىللاردا ياۋروپا ۋە ئامېرىكىغا كەڭ تارقالغان مۇھىم بىر دراماتىكا ئېقىمى بولۇپ، كېيىن پۈتكۈل ياۋروپا، ئامېرىكا، لاتىن ئامېرىكىسى قاتارلىق جايلارنىڭ دراماتىكا ۋە پروزىچىلىق ساھەسىگە مۆلچەرلىگۈسىز تەسىر كۆرسەتكەن.

1950- يىلى 5- ئاينىڭ 11- كۈنى كەچتە پارىژ چۈش سەيلىچىسى تىياتىرخانىسىدا فرانسىيىلىك مەشھۇر دراماتورگ ئېۋگېنې ئىئونېسكونىڭ «تاقىرباش ئايال ناخشىچى» ناملىق بىر پەردىلىك دراماسى ئوينالغان. بۇ دراماىدا مۇكەممەل سۈژىت يوق، دراماتىك توقۇنۇش ۋە مەنتىقىگە ئۇيغۇن ھېكايە لىنىيىسى، روشەن پېرسوناژلار ئوبرازىمۇ يوق بولۇپ، پەقەت بىر جۈپ ئەر-ئايالنىڭ غەلىتە دىئالوگلىرىلا ئاساس قىلىنغان. بۇ دراما ئادەم بىلەن ئادەم ئوتتۇرىسىدىكى ئۆتكىلى بولمايدىغان چوڭقۇر ھاڭنى، ئادەمنىڭ يالغۇزلۇقىنى ۋە ئۆزئارا ناتونۇشلۇقىنى ئىپادىلەش جەھەتتە ئىنتايىن بىمەنە دەرىجىگە يەتكەن. ئەينى چاغدا بۇ دراماىنى كۆرۈشكە پەقەت ئۇچلا تاماشىبىن كىرگەن بولۇپ، بۇ دراماىدىن ئۇلار قانتىق ھەيران قالغان. شۇنىڭدىن كېيىن، ئىئونېسكو يەنە «ئورۇندۇق» قاتارلىق ئاشۇ خىلدىكى نۇرغۇن دراماىلارنى يازغان. 1953- يىلى فرانسىيىلىك دراماتورگ ساموئېل بېككېتنىڭ شۇ خىل ئۇسلۇبتىكى دراماسى «گودونى كۈتۈش» پارىژ بابىلون تىياتىرخانىسىدا ئوينىلىپ، پۈتكۈل فرانسىيە دراما ساھەسىنى زىلزىلىگە سالغان. ئارقىدىنلا ئارتۇر ئادامۇۋ، ژان رېنې قاتارلىق فرانسىيە يازغۇچىلىرىمۇ ئەنئەنىۋى دراما يېزىش ئۇسۇلىنى بۇزۇپ تاشلاپ، مەزمۇن ۋە شەكىل جەھەتتە ئۆزگىچە بولغان كۆپلىگەن دراماىلارنى ئىجاد قىلغان. بۇ ئەسەرلەردىكى ئەنئەنىگە قارشى قۇرۇلما، ئىزچىلىسىز

ئۇيغۇر كتاب تور بېكىتى www.uyghurkitap.com

سۈژىت، پارچە-پۈرات سەھنە ئوبرازى، مەنتىقىسىز دىئالوگ ۋە ئادەمنى ئويغا سالىدىغان باش تېمىلار ئەزەلدىن يېڭىلىققا ئىنتىلىدىغان پارىژ تاماشىبىنلىرىنىڭ قەلبىنى لەرزىگە سالغان. 1961- يىلى بۇ خىلدىكى دراملار كۆپلەپ سەھنىلەشتۈرۈلۈپ، پۈتكۈل غەربىي ياۋروپادا ئەكس سادا پەيدا قىلغاندىن كېيىن، ئەنگلىيىلىك مەشھۇر دراما ئوبزورچىسى ۋە رېژىسسور مارتىن ئېسلىن (Martin Esslin) ئۆزىنىڭ مۇشۇ خىل دراملارنى تەتقىق قىلغان مەخسۇس ئەسىرى «بىمەنە دراما» نى نەشر قىلدۇرغان. شۇنىڭدىن باشلاپ، كىشىلەر ئۇنى رەسمىي هالدا «بىمەنە دراما» دەپ ئاتىغان. بۇ دراملار ناھايىتى تېزلا 2- دۇنيا ئۇرۇشىدىن كېيىنكى غەرب دراما سەھنىسىدىكى ئەڭ كۈچلۈك تەسىرگە ئىگە ئېقىملارنىڭ بىرى بولۇپ قالغان.

1. بىمەنە دراما ئىدىيىۋى ئاساسلىرى

سارتىر ۋە كامۇنىڭ مەۋجۇدىيەتچىلىكى، نېتىزشېنىڭ خاسىيەتلىك ئادەم پەلسەپىسى، بېرگسوننىڭ بىۋاستە سېزىمچىلىكى قاتارلىقلار بىمەنە دراما ئىدىيىۋى ئاساسلىرىدىن ئىبارەت. بىراق، بىمەنە دراما يەنە ئىپادىزم، هالقىما رېئالىزم ھەمدە جامىس جويس، فرانز كافكا قاتارلىقلارنىڭمۇ تەسىرىگە ئۇچرىغان. ھەتتا شۇنداق دېيىشكە بولىدۇكى، بىمەنە دراما غەرب مودېرنىزم ئەدەبىياتى بىر ئەسىرگە يېقىن داۋاملاشقاندىن كېيىن، ئەقلىي ئىپادىلەش ژاستىلىرىنى ۋە خۇلاسە خاراكتېرىدىكى تەپەككۇر ئۇسۇلىنى چۆرۈپ تاشلاپ، يازغۇچىلار نەزەرىدىكى ئىنسانىيەت ئەھۋالىنىڭ بىمەنىلىكى ۋە ئەھمىيەتسىزلىكىنى مۇناسىپ شەكىل ئارقىلىق تولۇق ئىپادىلەپ بېرىشكە تىرىشقان بىر ئەدەبىي ئېقىم. ئۇ مودېرنىزم ئەدەبىياتىغا تەۋە ھەرقايسى ئېقىملار تەشەببۇس قىلغان بىمەنىلىكنى يۇكسەك دەرىجىدە يېغىنچاقلاپ، مەركەزلىك هالدا ئۆزىنىڭ ئاساسىي خاھىشىغا ئايلاندۇرغان.

«بىمەنىچىلىك» ھەرگىزمۇ بىمەنە دراما سېلىنغان باشلانغان ئەمەس. شۇنداق دېيىشكە بولىدۇكى، مودېرنىزم ئەدەبىياتى غەربتە مەيدانغا كەلگەندىن

باشلاپلا، بىمەنىلىكنى باش تېما قىلغان ياكى قىسمەن تەسۋىرلىگەن ئەسەرلەر ئوتتۇرىغا چىققان. بولۇپمۇ 2- دۇنيا ئۇرۇشىدىن كېيىن، غەربتە بىمەنىچىلىك ئەدەبىيات ھەرىكىتى كۆتۈرۈلگەن. ئۇ ئەنئەنىۋى مەدەنىيەت ۋە ئەنئەنىۋى ئەدەبىياتنىڭ ئاساسى ئېتىقادى ۋە قىممەت ئۆلچىمىگە قارشى تۇرغان. بۇ خىلدىكى ئەسەرلەر مۇنداق مەنىنى ئىپادىلەشكە تىرىشقان: ئىنسانىيەتنىڭ ئەھۋالى ماھىيەت جەھەتتە بىمەنىلىشىپ كەتتى، بۇ خىل ئەھۋالنى ئۆزىمۇ بىمەنە بولغان ئەدەبىي ئەسەرلەر ئارقىلىقلا مۇۋاپىق ئىپادىلىگىلى بولىدۇ. ۋەھالەنكى، ئۇنىڭدىن بۇرۇنقى ئەنئەنىۋى نۇقتىئىنەزەرلەرنىڭ ئىزچىل يادروسى مۇنداق ئىدى: ئادەم ئەقىلگە ئىگە ھايۋان، ئۇ مەۋجۇت بولۇپ تۇرىدىغان بۇ دۇنيانى ھېچبولمىغاندا قىسمەن بىلگىلى بولىدۇ؛ تەرتىپكە ئىگە جەمئىيەت قۇرۇلمىسى ئىچىدە، ئادەم ئۇنىڭ بىر تەركىبىي قىسمى؛ ئۇ قىيىن ئەھۋالدا تۇرغان ھالەتتىمۇ ئۆزىنىڭ ئىززەت - ئابرۇيىنى ۋە قەھرىمانلىق جاسارىتىنى يوقىتىپ قويمايدۇ. بىراق، 2- دۇنيا ئۇرۇشىدىن كېيىن، سارتىر، ئالبېرت كامۇ قاتارلىق ئەدىبلەرنىڭ مەۋجۇدىيەتچىلىك پەلسەپىسىنى ئاساس قىلغان ئومۇمىي خاھىش شەكىللەنگەن. ئۇلارنىڭ قارىشىچە، ھەربىر ئادەم ياقا يۇرتقا تاشلانغان يېگانە جانلىق؛ بۇ ناتونۇش دۇنيادا ئەسلىدىن بار بولغان ئىنسانىيەت ھەقىقىتى ۋە قىممەت ئۆلچىمى مەۋجۇت ئەمەس؛ دۇنيانىڭ ۋە ياشاشنىڭ ھېچقانداق ئەھمىيىتى يوق. ئالبېرت كامۇ «سىسىفۇس ئەپسانىسى» ناملىق ئەسىرىدە مۇنداق دېگەن: ئادەم ئۆزىنى ئېزىدىغان نەرسىلەرگە قارشىلىق كۆرسىتىدۇ، بىراق «ئادەمنىڭ سوئال سورىشى بىلەن دۇنيانىڭ سۈكۈتتە تۇرۇشى ئۇمىدسىز سىلىشتۇرمىنى شەكىللەندۈرىدۇ». مانا بۇ بىمەنىلىك. بىر ئادەم چوڭقۇر ھاڭ ئىچىگە چۈشۈپ كېتىپ، دۇنيادىن يارىدەم تىلەپ ۋارقىرىسا، پەقەت ئەكس سادادىن باشقا ھېچ نەرسە بولمىسا، بىرەرسىمۇ ئۇنىڭغا يارىدەم قولىنى ئۇزاتمىسا، بۇ ئۇمىدسىزلىك ئەمەسمۇ؟ كامۇ يەنە ئاشۇ ئەسىرىدە مۇنداق دېگەن: «خام خىيال ۋە يورۇقلۇقتىن تۇيۇقسىز مەھرۇم قالغان دۇنيادا، ئادەم ئۆزىنىڭ ناتونۇش ئىكەنلىكىنى ھېس قىلىدۇ. ئۇ ئۆز ۋەتىنىدىن ئايرىلىدۇ، ئامالسىز قالىدۇ ... ئادەم بىلەن ئۇنىڭ تۇرمۇشىنىڭ بۇنداق ئاجراپ كېتىش، ھەرىكەت قىلغۇچى بىلەن مۇھىتنىڭ ئايرىلىپ تۇرۇشى ھەقىقىي بىمەنىلىك

كەيپىياتىنى شەكىللەندۇرگەن» . يېگانە ھاياتنى، بىمەنە ھېسسىيات ياكى بىمەنە پوزىتسىينى ئىپادىلەش بىمەنىچىلىك ئەدەبىياتىنىڭ ئاساسىي خاھىشىغا ئايلانغان. بىمەنە دراما‌چىلىق بۇ نۇقتىنى تېخىمۇ گەۋدىلىك ئىپادىلىگەن. ئىئونېسكو كافكا توغرىسىدا يېزىلغان بىر پارچە ماقالىسىدا مۇنداق دېگەن: «دىنىي، مېتافىزىكىلىق ۋە ئەزەلىي بولغان يىلتىز ئۇزۇلۇپ كەتكەچكە، ئادەم تېڭىرقاپ قالدى. ئۇنىڭ بارلىق ھەرىكىتى ئەھمىيەتسىز، بىمەنە ۋە بىھۇدە ئاۋارىچىلىق بولۇپ قالدى» .

بىمەنە دراما‌چىلىق ئېقىمىغا تەۋە يازغۇچىلار مەۋجۇدىيەتچىلىكنىڭ ئاساسىي تەشەببۇسلىرىنى قوبۇل قىلىپ ۋە راۋاجلاندۇرۇپ، دۇنيا بىمەنە، رەزىل، ئەقىلگە يات؛ ئادەمنىڭ بۇ دۇنياغا كېلىشى پۈتۈنلەي تاسادىپىيلىق، ئۇنىڭدا ھېچقانداق مۇددىئا بولمايدۇ، ئۇ ھەم ھېچقانداق رولمۇ ئويناپ‌الىمايدۇ؛ ئادەم رەزىل دۇنيانىڭ قورشاۋى ئىچىدە تۇرىدۇ ... دېگەنلەرنى تەشەببۇس قىلغان. بىمەنە دراما‌چىلىقنىڭ ئامېرىكىدىكى ۋەكىلى ئېدۋارد ئالبىنىڭ گېپى بويىچە ئېيتقاندا، «چۈنكى ئۆزىنىڭ ‹خام خىيالى› ئۈچۈن قۇرۇلغان ئەخلاقىي، دىنىي، سىياسىي، ئىجتىمائىي قۇرۇلمىلارنىڭ ھەممىسى ئاللىقاچان بەربات بولغان» .

1988- يىلى 12- ئايدىكى بىر قېتىملىق سۆھبەتتە ئېۋگېنىي ئىئونېسكو مۇنداق دېگەن: «دۇنيا باشتىن-ئاخىر بىمەنە، پەقەتلا بىز بۇنى ئەمدى ھېس قىلدۇق، بۇرۇن ئۇنى ھېچكىم ئويلاپ باقمىغان» .

دېمەك، 19- ئەسىرنىڭ 50- يىللىرىدىن تارتىپ 20- ئەسىرنىڭ 50- يىللىرىغىچە، سىمۇئولىزمدىن تارتىپ مەۋجۇدىيەتچىلىككىچە ۋە بىمەنە دراما‌چىلىققا قەدەر بىمەنىچىلىك ئەدەبىياتى ئىزچىل مەۋجۇت بولۇپ كەلگەن، بىمەنىچىلىك ئەدەبىياتىنىڭ نەزەرىيىلىرى ئۇزلۇكسىز راۋاجلانغان، بىمەنىچىلىك ئەدەبىياتىنىڭ ئەسەرلىرىمۇ تارقاق ھالەتتىن مەركەزلەشكەن، بىمەنىلىك قىسمەن تەسۋىرىدىن پۈتكۈل ئەسەرگە كېڭەيگەن، يالغۇز دراملاردىن غايەت زور تەسىرگە ئىگە دراما ئېقىمى شەكىللەنگەن، شۇنداق قىلىپ، بىمەنىچىلىك ئەدەبىياتى بىر ئەسىر داۋاملاشقاندىن كېيىن بىمەنە دراما‌چىلىققا ئۆتكەن.

بىمەنىچىلىك ئەدەبىياتى، بولۇپمۇ بىمەنە دراماتچىلىق بىلەن زىچ مۇناسىۋەتلىك بولغان يېقىنقى مەزگىللەردىكى نۇرغۇن ئەسەرلەردە «قارا يۇمۇر» ئۇسۇلى قوللىنىلغان: ئاجايىپ ـ غارايىپ ياكى قارا باسقان چۈشكە ئوخشايدىغان ھازىرقى دۇنيادىكى ھەم ئىقتىدارسىز ھەم خەتەرلىك پېرسوناژلار تەسۋىرلەنگەن، سۇژېتلار كۇلكىلىك، ياۋايى، ۋەھىمىلىك ۋە بىمەنە تۇس ئالغان. مەسىلەن: يوسىف ھېللېرنىڭ «ھەربىي نىزامنىڭ 22- ماددىسى» ناملىق رومانى، توماس پىنچوننىڭ «V» ناملىق رومانى، ھەمدە گېرمانىيىلىك يازغۇچى گۈنتېر گراسنىڭ ۋە ئامېرىكىلىق يازغۇچى كۇرت ۋوننېگۇتنىڭ ئەسەرلىرى.

2. بىمەنە دراماتچىلىقنىڭ ئالاھىدىلىكلىرى

بىمەنە دراماتچىلىق ئەنئەنىگە قارشى بىر دراماتچىلىق ئېقىمى بولۇپ، ئۇ گەرچە مەۋجۇدىيەتچىلىك ئاساسىدا شەكىللەنگەن بولسىمۇ، مەۋجۇدىيەتچىلىككە ئوخشاش ئەنئەنىۋى ئەدەبىيات شەكىللىرىنى قوللىنىپ، يۇقىرى دەرىجىدە ئېنىق ۋە مەنتىقىلىقى زىچ بولغان ئۇسلۇب ئارقىلىق ئىنسان ھاياتىنىڭ ۋە دۇنيانىڭ بىمەنىلىكىنى ئىپادىلىمەستىن، ئەنئەنىگە قارشى بەدئىي ئۇسۇللار ۋە دراما شەكىللىرى ئارقىلىق بىمەنە مەزمۇننى ئىپادىلىگەن بولۇپ، ئۇنىڭ ئالاھىدىلىكى ناھايىتى گەۋدىلىك.

بىمەنە باش تېما بىلەن بىمەنە دراما شەكلىنى بىرلەشتۈرۈش. مەۋجۇدىيەتچىلىكتىن بىمەنە دراماتچىلىققا ئۆتۈش جەريانى ھەرگىزمۇ يالغۇز مەلۇم خاراكتېردىكى ئەسەرلەرنىڭ مەركەزلىشىش ياكى سىستېمىلىشىش جەريانى بولماستىن، تېخىمۇ مۇھىمى خاس شەكىللەرنىڭ ئىجاد قىلىنىش جەريانىدىن ئىبارەت. بىمەنە دراماتچىلىق ئەنئەنىۋى دراماتىلارنىڭ بارلىق قائىدە-پرىنسىپلىرىنى ۋە دراماتىلاردىكى مۇھىم ئامىللارنىڭ ھەممىسىنى دېگۈدەك چۆرۈپ تاشلىۋېتىپ، ناھايىتى زور سۇبېيېكتىپچانلىقنى ۋە ئىنتايىن كەسكىن ئىختىيارلىقنى نامايان قىلغان، يەنى، ئۇلار بىمەنە باش تېما بىلەن بىمەنە دراما شەكلىنى ماھىرلىق بىلەن بىرلەشتۈرۈشنى قوغلاشقان. ئۇلار پەقەت مۇشۇنداق قىلغاندىلا رەزىل رېئاللىقنى ئوبرازلىق ھالدا سەھنىگە ئېلىپ چىققىلى،

كىشىلەرنى ئۆز ئەتراپىدىكى رېئاللىققا ھەقىقىي يۈزلەندۈرگىلى بولىدۇ، دەپ قارىغان. مارتىن ئېسلىن «بىمەنە دراماتىزىم» نامىلىق كىتابىنىڭ مۇقەددىمە قىسمىدا مۇنداق دېگەن: «سارترې بىلەن كامۇنىڭ كۆپ ساندىكى دراما ئەسەرلىرىنىڭ باش تېمىسىمۇ ئوخشاشلا ئۇلار ھېس قىلغان تۇرمۇشنىڭ قىلچە ئەھمىيەتسىزلىكىنى، غايە، پاكلىق ۋە ئىرادىنىڭ مۇقەررەر ھالدىكى كۈرسى چۈشۈشىنى ئىپادىلەشتىن ئىبارەت بولغان. ئەمما بۇ يازغۇچىلار بىلەن بىمەنە دراماتىزىم يازغۇچىلىرى ئوتتۇرىسىدا مۇھىم بىر پەرق بار: ئۇلار يۇقىرى دەرىجىدە ئېنىق، مەنتىقىلىقى زىچ بولغان زاكون ئارقىلىق ئۆزلىرى ھېس قىلغان ئىنسانىيەت ئەھۋالىنىڭ بىمەنە، كۇلكىلىك ئىكەنلىكىنى بايان قىلغان، لېكىن بىمەنە دراماتىزىم يازغۇچىلىرى بولسا ئەقلىي ۋاستىلارنى ۋە خۇلاسە خاراكتېرىدىكى تەپەككۇرنى تاشلىۋېتىش ئارقىلىق ئۆزلىرى ھېس قىلغان ئىنسانىيەت ئەھۋالىنىڭ قىلچە ئەھمىيەتسىزلىكىنى ئىپادىلىگەن. ئەگەر سارترې ياكى كامۇ ئەنئەنىۋى شەكىل ئارقىلىق يېڭى مەزمۇننى ئىپادىلىگەن دېسەك، ئۇنداقتا بىمەنە دراماتىزىم يەنە بىر قەدەم ئىلگىرىلەپ، ئۆزىنىڭ ئاساسىي ئىدىيىسى بىلەن ئىپادىلەش شەكلىنى بىرلەشتۈرۈشنى ئىشقا ئاشۇرۇشقا تىرىشقان. مەلۇم مەنىدىن ئېيتقاندا، سارترې بىلەن كامۇنىڭ دراملىرى سارترې بىلەن كامۇنىڭ پەلسەپە ئىدىيىسىنى ئىپادىلەش جەھەتتە بىمەنە دراماتىزىملىقتىكى تولۇق ئىپادىلىيەلمىگەن. دەل مۇشۇنداق باش تېما بىلەن ئىپادىلەش شەكلىنى بىرلەشتۈرۈش جەھەتتىكى ھارماس تىرىشچانلىق نەتىجىسىدە، بىمەنە دراماتىزىم مەۋجۇدىيەتچىلىك دراماتىزىمىدىن ئايرىلىپ چىققان».

ئىپادىلەش ئۇسۇلىنى بىمەنىلەشتۈرۈش ۋە مۇبالىغىلەشتۈرۈش. بىمەنە دراماتىزىم يازغۇچىلىرىنىڭ قارىشىچە، تاشقى دۇنيا ئەسلىدىنلا بىر بىمەنە مەۋجۇتلۇق؛ ئادەم بىلەن ئادەمنىڭ مۇناسىۋىتىمۇ ئىنتايىن بىمەنە؛ ئادەم ياتلىشىپ ماددىنىڭ قۇلىغا ئايلىنىپ قالدى؛ ئادەم بىلەن ئۇنىڭ ئۆزلۈكىنىڭ مۇناسىۋىتى ناھايىتى بىمەنىلىشىپ كەتتى. بۇلارنى ئىپادىلەشكە ئادەتتىكى، نەچچە مىڭ يىلدىن بۇيان داۋاملىشىپ كەلگەن دراما ئۇسۇلى مۇۋاپىق كەلمەيدۇ. شۇڭا ئۇلار ناھايىتى بىمەنىلەشتۈرۈلگەن ۋە مۇبالىغە قىلىنغان ئىپادىلەش

ئۇسۇللىرىنى قوللانغان. ئىئونېسكو «درامېتىلىق تەجرىبىسى» نامىلىق ماقالىسىدا مۇنداق دېگەن: «ئەگەر درامىنىڭ ماھىيىتى ئۇنۇمنى كېچىكتۈرۈش بولسا، ئۇنىڭ ئۇنۇمىنى ئامال بار كېچىكتۈرۈش، تەكتىلەش، كەسكىنلەشتۈرۈش ئارقىلىق ئۇنى ئەڭ يۇقىرى چەككە يەتكۈزۈش كېرەك ... درامىنى ھەجۋى رەسىمچە غەلىتە شەكىل تەرەپكە قاراپ ناھايىتى تېز ئىلگىرىلىتىش لازىم ... درامىا ھېسسىياتنىڭ يۇقىرى دەرىجىدىكى مۇبالىغە قىلىنىشى، ئۇ چىنلىقتىن ئايرىلغان مۇبالىغە». بۇ سۆزلەر ئىئونېسكونىڭ درامىا قارىشى، شۇنداقلا پۈتكۈل بىمەنە درامېتىلىقنىڭ ئىجادىيەت تەشەببۇسى. شۇڭا، بىمەنە درامېتىلىق يازغۇچىلىرى ئىجادىيەت بىلەن شۇغۇللانغاندا سۆزلىتىنى ئوبيېكتىپ رېئال تۇرمۇشنىڭ ئەندىزىسى بويىچە ئىزچىللىقتا ئىگە قىلىپ ئورۇنلاشتۇرمىغان، ئەنئەنىۋى درامېتىلىقتىكىگە ئوخشاش زىددىيەت، توقۇنۇشلارنىڭ قانات يېيىشى ۋە ھەل قىلىنىشى ئارقىلىق رېئال تۇرمۇشتىكى پېرسوناژلار خاراكتېرىنىڭ تەرەققىياتىنى نامايان قىلمىغان، بەلكى ئاپتورنىڭ سۇبيېكتىپ ئېڭى ۋە تەسىراتلىرىنى يۇكسەك دەرىجىدە مۇبالىغە قىلىش ئارقىلىق قارا باسقان چوش ۋە دوزاخ ئالاھىدىلىكىگە ئىگە كۆرۈنۈشلەرگە، بىلگىلى بولمايدىغان بىر كۆچىنىڭ ئادەمگە بولغان بېسىمى تۇيۇلىدىن شەكىللەنگەن ۋەھىمە تۇيغۇسىغا ۋە بىھۇدە تىركىشىشتىن كېلىپ چىققان ئۇمىدسىزلىك كەيپىياتىغا ئايلاندۇرغان. ئۇلار سۆزلىتىنى تەشكىللەش، پېرسوناژلار ئوبرازىنى يارىتىش، ئارقا كۆرۈنۈشلەرنى لايىھىلەش، تىل ئىشلىتىش، چىراغ، سەھنە ئەسلىھەلىرىنى ئورۇنلاشتۇرۇش قاتارلىق ھەرقايسى تەرەپلەردە بىمەنىلەشتۈرۈش ۋە مۇبالىغە قىلىشقا ئالاھىدە ئەھمىيەت بەرگەن.

«تاقىرباش ئايال ناخشىچى» دا سائەت بىر يېرىم بولغاندا 19 قېتىم داڭ ئۇرىدۇ؛ «گودونى كۈتۈش» تە بىر تۈپ قاخشال دەرەخ ئەتىسلا تۆت - بەش تال يوپۇرماق چىقىرىدۇ؛ «ئورۇندۇق» تىكى ئورۇندۇقلار تاماشىبىنلارغا سىمۇۋول قىلىنغان؛ «ياكوب ياكى كۆندۈرۈش» تىكى بىر قىزنىڭ ئۇچ بۇرنى بار؛ «ئاھ، گۈزەل كۈنلەر» دىكى كەمپىرنىڭ ئاستىنقى يېرىم بەدىنى يەر ئاستىغا كۆمۈلگەن؛ «ئاقىۋەت» تىكى تۆت ئادەمنىڭ ھەممىسى مېيىپ ھەم پالەچ: ھامىنىڭ ئاتا-ئانىسىنىڭ پۈتى يوق، ھەر ئىككىسى ئەخلەت ساندۇقى

ئىچىدە ئولتۇرىدۇ، ھامىنىڭ چاكىرى پەقەت ئۆرە تۇرالايدىغان، ئولتۇرالمايدىغان ئادەم؛ «كەركىدان» دىكى ئادەملەرنىڭ ھەممىسى كەركىدانغا ئايلىنىپ كېتىدۇ ... بىمەنە دراما چىلىق يازغۇچىلىرىنىڭ قارىشىچە، بۇ نەرسىلەر رېئال تۇرمۇشتىكى ئادەم ۋە نەرسىلەردىن چىن. كىشىلەرنىڭ ئادەتتە كۆرىدىغىنى چىندەك كۆرىنىدىغان، ئەمەلىيەتتە بىمەنە بولغان نەرسىلەر. ئەمما ئۇلارنىڭ دراما لىرىدىكى ئاشۇ كۆرۈنۈشلەر قارىماققا بىمەنە، ئەمەلىيەتتە چىن، ماھىيەتلىك نەرسىلەر، ھېچبولمىغاندا ئۇلار ماھىيەتنىڭ سىمۋوللىرى، شۇڭا، ئاشۇنداق بولمىسا دۇنيانىڭ بىمەنىلىكىنى ۋە ھاياتنىڭ ئەھمىيەتسىزلىكىنى ئىپادىلىگىلى بولمايدۇ، ئاشۇنداق بولمىسا بىمەنىلىكتىن ئىبارەت مەزمۇننى مۇۋاپىق شەكىل بىلەن بىرلەشتۈرگىلى بولمايدۇ.

پارچىلانغان سەھنە ئوبرازى ئارقىلىق «ئىپادىلىگىلى بولمايدىغان چىنلىقنى ئىپادىلەش». بىمەنە دراما چىلىق ئەنئەنىۋى دراما چىلىققا ئوخشاش سۈژىت، زىددىيەت ـ توقۇنۇش، پىشىم شەكلىدىكى فورمۇلا ئارقىلىق دراماتىك ئۇنۇمگە يېتىشنى قوغلاشمىغان، شۇنداقلا مەۋجۇدىيەتچىلىكتىكى «قىسمەت دراما لىرى» غا ئوخشاش جىددىي سۈژىت ۋە كۈچلۈك دراماتىك توقۇنۇشنىمۇ ئىشلەتمىگەن، ئۇ پەقەت غەلىتە ۋە پارچىلانغان سەھنە ئوبرازىنىلا قوللانغان، يەنى، لوگىكىسىز، خىيالسىمان، قارا باسقان چۈشكە ئوخشايدىغان، ناھايىتى بىمەنە ۋە كۈلكىلىك سەھنە ئوبرازى ئارقىلىق مەزمۇن بىلەن شەكىلنى بىرلەشتۈرگەن. مەسىلەن: ئىئونېسكونىڭ «ئامېدى ياكى قۇتۇلۇش ئۈسۈلى» ناملىق دراما سىدا ئامېدى بىلەن ئۇنىڭ ئايالى مادېرېننا تۇرىدىغان ئۆينىڭ يېنىدىكى ئۆيدە بىر جەسەت بولۇپ، ئۇ 50 يىلدىن بۇيان ئىزچىل ھالدا «گېئومېتىرىيىلىك پروگرېسسىيە» بويىچە كۆپۈۋاتقان بولۇپ، كۆپۈۋېرىپ ئاخىر ئۇلارنىڭ ئۆيىگە قىستاپ كىرىدۇ. ئۇلارنىڭ ئۆيىدە يەنە نۇرغۇن موگو ئۇنۇپ چىقىدۇ. ئۇلار جەسەتنى سېنا دەريا سىغا تاشلىۋەتمەكچى بولغاندا، تۇيۇقسىز ساقچى پەيدا بولىدۇ. ئامېدى ئامالسىز ئاسمانغا ئۇچۇپ چىقىپ كېتىشكە مەجبۇر بولىدۇ. بۇ دراما دا يۇز بەرگەن ئىشلارنىڭ ئەقىلگە ئۇيغۇن لوگىكىلىق لىنىيىسى يوق، نورمال سەۋەب ـ نەتىجە مۇناسىۋىتىنىمۇ تاپقىلى بولمايدۇ؛ «ئورۇندۇق» تا ئۇچ بۇرجەك مۇھەببەت مۇناسىۋىتى بار بىر ئەر ۋە ئىككى ئايال بىر كۈپ ئىچىدە تۇرىدۇ، پەقەت ئۇلارنىڭ بېشىلا كۆپىنىڭ

ئاغزىدىن چىقىپ تۇرىدۇ. «ئاھ، گۈزەل كۈنلەر» دە ۋەتەن ئىسمىلىك قەبرى ئايالنىڭ بەدىنىنىڭ يېرىمى يەر ئىچىدە بولۇپ، پۈتكۈل ئەسەردە دېگۈدەك يالغۇز شۇنىڭلا مونولوگى بېرىلگەن، ئۇ بىر تەرەپتىن ئۆز-ئۆزىگە گەپ قىلىدۇ، بىر تەرەپتىن چىش چوتكىلايدۇ، لەۋسۈرۈخ سۈرىدۇ، تىرنىقىنى ياسايدۇ، كۆزەينەك تاقايدۇ، كۈنلۈك تۇتىدۇ، تاكى دراما ئاخىرلاشقۇچە ئاشۇنداق ئۇششاق-چۈششەك ئىشلارنىلا تەكرارلايدۇ؛ «كەلگۈسى تۇخۇم ئىچىدە» ناملىق دراما بىر جۈپ ئەر-ئايال بولۇپ، ئايال ناھايىتى جىق تۇخۇم تۇغىدۇ؛ ئەر خۇددى مىكيانەك تۇخۇم باسىدۇ، بىراق تۇخۇملاردىن چۈجە ئەمەس، بەلكى سان-ساناقسىز «بانكىرلار ۋە چوشقىلار، فېدېرالىزمچىلار ۋە ئىدېئالىزمچىلار، پەلەمپەيلەر ۋە بەتىنكىلەر» چىقىدۇ. بۇ يەردىكى ۋەقەلىكنىڭ ئۆزى ھېچقانداق مەنىگە ئىگە ئەمەس، پەقەت ئاشۇ بىمەنە سەھنە ئوبرازلىرى ئارقىلىق بىر خىل كەيپىيات ئويغىتىلغان. ئىئونېسكو مۇنداق دېگەن: «سەنئەت ئىپادىلىگىلى بولمايدىغان چىنلىقنى ئىپادىلەشنى مەقسەت قىلىدۇ، بەزىدە راستىنلا ئىپادىلەيدۇ. ئۇنىڭ ئادەمنى گاڭگىرىتىپ قويىدىغان يېرى مۇشۇ، ئۇنىڭدىكى ھەقىقەت مۇشۇ يەردە». بىمەنە درامىچىلىق دەل مۇشۇنداق بىمەنە ۋە پارچىلانغان سەھنە ئوبرازى ئارقىلىق ئەنئەنىۋى درامىچىلىق «ئىپادىلىيەلمەيدىغان» چىنلىقنى ئىپادىلەشكە تىرىشقان. ئەلۋەتتە، بۇنداق چىنلىقنى ئىپادىلەش ئۇچۇن بىمەنە ئۇسۇل بولمىسا بولمايدۇ. ئۇلار سەھنە ئوبرازى، سەھنە سايمانلىرى ۋە سەھنىدىكى ۋاقىت-ئورۇن چۈشەنچىسى ئارقىلىق ئىنسانىيەتنىڭ تىلى ئىپادىلەپ بېرەلمەيدىغان نەرسىلەرنى ۋاستىلىق ئىپادىلەپ ۋە تاماشىبىنلارغا بىۋاستە ھېس قىلدۇرۇپ، ئاجايىپ ئۇنۇمگە ئېرىشكەن.

نورمال تىلنى تاشلىۋېتىپ، «ئۆزارتىلغان دراما تىلى» نى قوللىنىش. تىل كىشىلەر ئىدىيە ئالماشتۇرىدىغان قورال. ئادەم بىلەن ئادەمنىڭ ئالاقىسى تىل ئارقىلىق ئەملىگە ئاشىدۇ، ھەتتا گاچىلارنىڭ ھەرىكىتىمۇ ئەمەلىيەتتە بىر خىل تىلدىن ئىبارەت. بىراق، بىمەنە درامىچىلىقتا نورمال تىل ئۆز رولىنى يوقاتقان. بىمەنە درامىچىلىق ئەسەرلىرىدىكى پېرسونازلارنىڭ تىلى ئاستىن - ئۈستۈن، تەكرار، مەنتىقسىز بولۇپ، بەزىدە ھەتتا ئۇلار ئۆزۈندىن-ئۆزۈن سۆكۈتتە تۇرىدۇ. چۈنكى، بىمەنە درامىچىلىقنىڭ قارىشىچە، ئادەم بىلەن ئادەم

ئوتتۇرىسىدا ئۆزئارا ئالماشتۇرۇشنىڭ بولۇشى مۇمكىن ئەمەس، تىل ئادەم بىلەن ئادەم ئوتتۇرىسىدىكى ئىدىيە ئالماشتۇرىدىغان قورال سۈپىتىدە «بويۇنتۇرۇققا، فورمۇلاغا ۋە قۇرۇق شوئارغا» ئايلىنىپ قالدى. ئۇ ئىدىيە ئالماشتۇرۇش ئۇياقتا تۇرسۇن، ئەكسىچە چىنلىقنى تونۇشقا توسالغۇ بولۇپ قالدى. بۇنداق ئەھۋالدا، تىلنى ئىدىيە ئالماشتۇرىدىغان قورال دېگەندىن كۆرە، ئىدىيىنى يوشۇرۇشنىڭ ۋاستىسى دېگەن تۇزۇك. دېمەك، تىل ئۆزىنىڭ ئەسلى ئەھمىيىتىنى يوقاتتى. بۇنىڭ بىلەن تىلدىن ئىبارەت بۇ يۇكنى تاشلىۋېتىپ، ئۇنىڭ ئورنىغا يېڭى ئۇسۇلنى دەسستىش بىمەنە دراماتىزملىقنىڭ مۇھىم ئىجادىيەت ئالاھىدىلىكلىرىنىڭ بىرىگە ئايلانغان. بىمەنە دراماتىزملىق يازغۇچىلىرى قوللانغان يېڭىچە تىل شەكلى «ئۇزارتىلغان تىل» دىن ئىبارەت. ئىئونېسكو مۇنداق دېگەن: «مەن ئۆز پېرسونا‌ژلىرىمنىڭ ئەنسىزلىكىنى نەرسىلەر ئارقىلىق كۆچەيتىشكە، سەھنە جابدۇقلىرىنى سۆزلىتىپ، ھەربىرىنى كۆرۈش سەزگۈسى ئوبرازلىرىغا ئايلاندۇرۇشقا ئۇرۇنىمەن ... مەن دراما تىلىنى مانا مۇشۇنداق ئۇزارتىشقا تىرىشىمەن» . بېككېت ئۆزىنىڭ پروست توغرۇلۇق يازغان بىر پارچە ماقالىسىدا بۇ خىل ئالاھىدە ئىپادىلەش ئۇسۇلىنى «تەمسىل قىلىش» دەپ ئاتاپ، سەنئەتكار مۇشۇنداق «تەمسىل» ئارقىلىق دۇنيانى ئىگىلەيدۇ، دېگەن. بىمەنە دراماتىزملىق يازغۇچىلىرى مۇشۇ نەزەريىنىڭ يېتەكچىلىكىدە ئەنئەنىۋى تىلنى ۋە ئەنئەنىۋى دراماىلاردىكى مۇھىم ئامىللارنى يۈرەكلىك ھالدا چۆرۈپ تاشلىغان. ئۇلار سەھنىدىكى جابدۇقلار ۋە ھەربىر ئەتلەردىن شەكىللەنگەن «ئۇزارتىلغان دراما تىلى» دىن تولۇق پايدىلىنىش ئۈچۈن باغلىنىشلىق تىل، ئۆتكۈر دىئالوگ، ھاياجانلىق مونولوگ ۋە چوڭقۇر مەنىلىك سەرخىل سۆزلەرنى شاللاپ تاشلىغان. بۇنىڭ بىلەن، دراماىلاردىكى پېرسونا‌ژلارنىڭ دىئالوگلىرى مەززىسىز، مونولوگلىرى تېتىقسىز، پارچە-پۇرات، مەنتىقسىز ۋە زىددىيەتلىك بولغان. بۇنداق گەپلەر ئادەمنى زېرىكتۇرىدىغان دەرىجىدە قايتا-قايتا تەكرارلانغان ياكى باش-ئاخىرى يوق ئۇزارتىلغان. ئەھۋالەنكى، بىمەنە دراماتىزملىق يازغۇچىلىرى دەل مۇشۇنداق ئۇنۇمنى قوغلاشقان. بۇ ئارقىلىق ئۇلار تاماشىبىنلارنىڭ دىققىتىنى ئاشۇ پارچە-پۇرات سەھنە ئوبرازلىرىغا ۋە تەرتىپسىز سەھنە جابدۇقلىرىغا يەنى

ئۇزارتىلغان دراما تىلىغا يۆتكىگەن. ئۇلارنىڭ قارىشچە، تاماشىبىنلار قانچە زېرىكسە، قانچە بىزار بولسا شۇنچە ياخشى، چۈنكى تاماشىبىنلارنىڭ بىزار بولىدىغىنى دراما ئەمەس، بەلكى درامىدا تەسۋىرلەنگەن دۇنيا، مۇشۇ بىمەنە ۋە بىنورمال دۇنيا؛ ئۇنىڭ ئۇستىگە، پەقەت ئاشۇنداق بولغاندىلا، ئاندىن رېئال دۇنيانى ۋە مۇشۇ دۇنيادا ياشايدىغان كىشىلەرنىڭ زېرىكىشلىك، قۇرۇق، يېگانە ۋە بىمەنە ئەھۋالىنى ھەقىقىي چىن ئىپادىلىگىلى بولىدۇ. خۇددى ئىئونېسكو ئېيتقاندەك: «پەقەت ئەڭ ئادەتتىكى كۈندىلىك ئىشلارنى، ئەڭ بەتتام تىلنى چەكتىن ئاشۇرۇۋەتكەندىلا، ئۇلارنىڭ ئىچىدىن ئاجايىپ نەرسىلەرپەيدا بولىدۇ». بىراق، شۇنىمۇ ئەسكەرتىش زۆرۈركى، بۇ دراملاردىكى سۆزلەرنىڭ قىلچە ئەھمىيەتسىز بولۇشى ناتايىن، ئاشۇ مەزمۇنسىز «قۇرۇق گەپلەر» ئۆز نۆۋىتىدە يەنە چوڭقۇر مەنىگە ئىگە، بەزى جۈملىلەر ھەتتا ئادەمنىڭ بەدىنىنى تىكەنلەشتۈرۈۋېتىدۇ. مەسىلەن: «گودونى كۈتۈش» تە بىر پىرسوناژ مۇنداق دەيدۇ: «ھېچقانداق ئىش يۈز بەرمىدى. ھېچكىم كەلمىدى، ھېچكىم كەتمىدى. بۇ نېمە دېگەن قورقۇنچلۇق-ھە؟!» يەنە بىر تەرەپتىن، بىمەنە درامىچىلىق يازغۇچىلىرى يەنە ئەسەرلەردىكى تىلنى ئەڭ زور چەكتە ئازايتىپ، سەھنە جابدۇقلىرىنى «سۆزلەتكەن». مەسىلەن، «گودونى كۈتۈش» نىڭ 2- پەردىسىدە، پۈتكۈل سەھنىدە قاقاسلىقتىكى چىغىر يول، بىر نەچچە تال يوپۇرماق چىقارغان قاخشال دەرەخ ۋە بىچارە ئىككى سەرگەردان ئىنتايىن گەۋدىلەندۈرۈلگەن، بۇ ئىككىيلەن پات-پاتلا «ئۇزۇن مۇددەت سۈكۈتكە چۆمىدۇ». تاماشىبىنلارنىڭ دىققىتى بارا-بارا ئۇلارنىڭ گەپ-سۆزلىرىدىن يۆتكىلىپ، سەھنىدىكى جابدۇقلارنى، ئارقا كۆرۈنۈشلەرگە ۋە ئۇلارنىڭ ئارقىسىغا يوشۇرۇنغان نەرسىلەرگە، ئۇلار ئۆز ئىچىگە ئالغان مەنىلەرگە مەركەزلىشىدۇ. بىمەنە درامىچىلىق يازغۇچىلىرىنىڭ بۇنداق قىلىشى باش تېمىنى چوڭقۇرلاشتۇرۇشتىن ئىبارەت ئالاھىدە ئۇنۇمنى قوغلىشىشتىن بولغان. سەھنىدىكى ھەممە نەرسە دۇنيانىڭ بىمەنىلىكىنى كۆرسىتىپ بەرگەن. بىمەنە شەكىل بىمەنە مەزمۇننى ئېچىپ بەرگەن. مەزمۇن بىمەنە دۇنيادىن كەلگەن، شەكىل بولسا كىشىلەرگە بىمەنىلىك ئارقىلىق بىمەنىلىكنى كۆرسەتكەن.

3. ئېۋگېنې ئىئونېسكو

ئېۋگېنې ئىئونېسكو (Eugene Ionesco, 1912 ـ) فرانسىيىلىك مەشھۇر دراماتورگ ۋە يازغۇچى، فرانسىيە بىمەنە دراماچىلىق ئېقىمىنىڭ رەھبىرى.

ئۇنىڭ دادىسى رومىنىيىلىك، ئانىسى فرانسىيىلىك ئىدى. ئۇ بالىلىق چاغلىرىنى فرانسىيىدە ئۆتكۈزگەندىن كېيىن، رومىنىيىگە بېرىپ ئوقۇغان، 1939ـ يىلى فرانسىيىدە ئولتۇراقلىشىپ قالغان. 1950ـ يىلى ئۇنىڭ «تاقىرباش ئايال ناخشىچى» ناملىق بىمەنە دراما‌سى پارىژدا ئوينىلىپ، ھېكايە سۈژىتى، دراماتىك توقۇنۇش ۋە مەنتىقىگە ئۇيغۇن ۋەقەلىك لىنىيىسى بولمىغان، ھەتتا ئېنىق پېرسوناژلار ئوبرازى بولمىغان يېڭى دراما شەكلىنىڭ رەسمىي دۇنياغا كەلگەنلىكىنى جاكارلىغان.

«تاقىرباش ئايال ناخشىچى» بىر پەردە 11 كۆرۈنۈشلىك دراما بولۇپ، مۇنداق ئىشلار تەسۋىرلەنگەن: مەلۇم بىر ئەنگلىيىچە ئاخشامدىكى مەلۇم بىر ئەنگلىيىچە ئائىلىنىڭ ياتاق ئۆيى. تامدىكى سائەت 17 قېتىم داڭ ئۇرىدۇ، «سائەت توققۇز بوپتىغۇ» دەيدۇ شىمىس ئەپەندى گېزىت كۆرگەچ، شىمىس خانىم تۇتۇرۇقسىز گەپلەرنى قىلىشقا باشلايدۇ. ئۇنىڭ تايىنى يوق ۋە مەزمۇنسىز گەپلىرى تۈگىمەيدۇ. كېيىن شىمىس ئەپەندىمۇ پاراڭغا چۈشىدۇ. ئۇلار بوبى ۋاتسون ئەپەندىنىڭ ئۆلگىنىگە تۆت يىل بولغانلىقىنى، بىراق ئۇنىڭ جەسىتىنىڭ تېخىچە ئىسسىق تۇرغانلىقىنى؛ بوبى خانىمنىڭ تەققى-تۇرقىنى؛ ئۇلارنىڭ كېلەر يىلى باھاردا توي قىلماقچى بولۇۋاتقانلىقىنى، بوبى خانىمنىڭ تۇل قالغانلىقىنى ۋە بالىسىنىڭ يوقلۇقىنى، بىراق يەنە ئۇنىڭ ئىككى بالىسىنى بېقىش ئىشىنىڭ مەۋجۇتلۇقىنى؛ بوبى ۋاتسوننىڭ بۇ جەمەتىنىڭ ئورتاق ئىسمى ئىكەنلىكىنى؛ بوبى خانىمنىڭ ئۆزىنىڭ قېيىنىنىسىغا كۆيۈپ قالغانلىقىنى ... دېيىشىدۇ. شىمىس ئەر-ئايالنىڭ بارغانسېرى باغلاشمىغان ۋە چۈشىنىكسىز پارىڭى داۋاملىشىۋېرىدۇ، تامدىكى سائەت قالايمىقان داڭ ئۇرۇۋېرىدۇ: تۇرۇپلا يەتتە قېتىم داڭ ئۇرىدۇ، تۇرۇپلا ئوچ قېتىم داڭ ئۇرىدۇ، ئاندىن بەش قېتىم داڭ ئۇرىدۇ، ئاندىن يەنە ئىككى قېتىم داڭ

ئۇردۇ، ئاخىردا جىمىپ قالىدۇ. ئۇلار تازا قىزغىن تالاش-تارتىش قىلىۋاتقاندا چاكار قىز ماري كىرىپ مارتىن ئەر-ئايالنىڭ كەلگەنلىكىنى ئېيتىدۇ. مارتىن ئەر-ئايال ئەسلىدە شىمىس ئەر-ئايالنىڭ تەكلىپى بويىچە كەچلىك تاماققا كەلگەنىدى. بىراق ئۇلار كۆرۈشكەندىن كېيىن، قىلىشىدىغان گېپى يوقتەك بىر-بىرىگە قاراپ گاڭگىرىشىپ قالىدۇ، مارتىن ئەپەندى بىلەن مارتىن خانىم بولسا بىر-بىرىدىن خىجىل بولۇپ كۈلۈمسىرەپ قارىشىپ تۇرىدۇ — ئۇلار ئۆزلىرىنىڭ تونۇشمايدىغانلىقىنى ھېس قىلىشىدۇ. ئۇلار ئىككىسى قىلچە ئىپادىسىز ھالدا بىر قاتار كۈلكىلىك دىئالوگلارنى قايتا-قايتا تەكرارلاش ئارقىلىق، ئۆزلىرىنىڭ لوندونغا كەلگەن يول لىنىيىسىنى، ئولتۇرغان ماشىنىسىنى، ئۆيىدىكى جاھازلارنى ۋە قىزىنىڭ بەلگىلىرىنى ئەسلىگەندىن كېيىن، ئاندىن دەرھال ئېسىنى تاپىدۇ: ئۇلار بىر ماشىنىدا كەلگەن، بىر ئۆيدە تۇرىدۇ، بىر كارۋاتتا ئۇخلايدۇ، ئۇلارنىڭ ئىككى ياشقا كىرگەن بىر قىزى بار. ئۇلار: «ھە، بىز ئەسلىدە ئەر-خوتۇن ئىكەنمىزغۇ!» دەيدۇ. تام سائىتىنىڭ قالايمىقان داڭ ساداسى ئىچىدە، ئۇلار ئالدىرىماي-تېنىمەي بىر-بىرىگە يېقىنلىشىپ، قىلچە ئىپادىسىز ھالدا قۇچاقلىشىپ سۆيۈشىدۇ. دەل شۇ چاغدا، چاكار قىز مارىنىڭ بىر ئېغىز گېپى ئۇلارنىڭ ئەر-ئايالىق مۇناسىۋىتىگە گۇمان پەيدا قىلىدۇ. ماري: مارتىن ئەپەندىنىڭ قىزىنىڭ سول كۆزى قىزىل، مارتىن خانىمنىڭ قىزىنىڭ ئوڭ كۆزى قىزىل، دەيدۇ. ئۇلارنىڭ لوگىكىلىق خۇلاسە ئارقىلىق ئېنىقلاپ چىققان ئەر-ئايالىق مۇناسىۋىتى مۇشۇ كىچىك بىر تەپسىلات تۈپەيلىدىن يوققا چىقىدۇ. ئۇلار زادى ئەر-ئايالمۇ، ئەمەسمۇ بۇنىسى نامەلۇم. مارتىن ئەر-ئايال بىلەن شىمىس ئەر-ئايال تاغدىن-باغدىن پاراڭلىشىۋاتقاندا، ئوت ئۆچۈرۈش ئەترىتىنىڭ ياش بىر باشلىقى كىرىپ كېلىدۇ. ئۇ بۇيرۇقتا بىنائەن شەھەردىكى بارلىق ئوت ئاپىتىنى، جۈملىدىن ئوچاقتىكى ئوتلارنىمۇ ئۆچۈرۈشكە كەلگەنىدى. چۈنكى، شۇ چاغدا زاۋۇتلار ئىشتىن توختاپ كەتكەچكە، ئۇنىڭ قىلىدىغان ئىشى يوق پۇل تاپالمىغانىدى. ئوت ئۆچۈرۈش ئەترىتىنىڭ باشلىقىمۇ ئولتۇرۇپ پاراڭغا قېتىلىدۇ، ئۇ مۇنداق بىر ھېكايىنى سۆزلەپ بېرىدۇ: بىر كىچىك بۇقا ئەينەك پارچىلىرىنى يەپ بىر ئىنەك تۇغۇپتۇ، بىراق كىچىك بۇقا ئىنەكنىڭ ئانىسى

ئەمەس ئىكەن، چۈنكى ئۇ ئەركەك ئىكەن؛ ئۇ ئىنەكنىڭ دادىسىمۇ ئەمەسكەن، چۈنكى ئۇ ئىنەكتىن كىچىك ئىكەن. شۇنداق قىلىپ، كىچىك بۇقا بىر ئادەم بىلەن توي قىپتۇ. بۇ ھېكايىنىڭ تەسىرىدە، مارى تۈيۈقسىز ئەترەت باشلىقىنىڭ قوينىغا ئۆزىنى ئاتىدۇ — ئۇلار ئەسلىدە ئاشىق-مەشۇقلار ئىدى. مارى يەنە كۆزىگە ياش ئالغان ھالدا ئەترەت باشلىقىغا ئاتالغان «ئوت» ناملىق شېئىرىنى ئوقۇيدۇ. شىمىس ئەپەندى بۇنى كۆرۈپ قاتتىق غەزەپلىنىپ ئۇنى قوغلاپ چىقىرىدۇ. ئوت ئۆچۈرۈش ئەترىتىنىڭ باشلىقى ئوت ئۆچۈرۈشكە ماڭىدۇ، لېكىن ئۇ ئوچاقلاردىكى ئوتلارنى ئەمەس، بەلكى بىردەملىك ھاياجاندىن ۋە ئاشقازىنىنىڭ قىزىپ كېتىشىدىن كېلىپ چىققان ئوت ئاپىتىنى ئۆچۈرۈشكە ماڭىدۇ. ئەترەت باشلىقى چىقىپ كەتكەندىن كېيىن، شىمىس ئەر-ئايال بىلەن مارتىن ئەر-ئايال يەنە پەلىپەتىش پاراڭغا چۈشىدۇ. سەھنە قاراڭغۇلىشىدۇ. قاراڭغۇ ئىچىدە ئۇلار قايتا-قايتا: «ئۇ يەردىن ماڭما!»، «بۇ يەردىن ماڭ!»، «ئۇ يەردىن ماڭما!»، «بۇ يەردىن ماڭ!» ... دەپ توۋلىشىدۇ. تۈيۈقسىز ژاراڭ-چۇرۇڭ توختاپ، چىراغ يېقىلىدۇ. ئۆيدىكى ھەممە نەرسە پەردە ئېچىلغان دەسلەپكى چاغدىكى ھالەتكە قايتقان، بىراق شىمىس ئەر-ئايالنىڭ ئورنىغا مارتىن ئەر-ئايال ئالماشقان بولۇپ، ئۇلار شىمىس ئەر-ئايال قىلغان سۆزلەرنى قىلچە خاتاسىز ھالدا قايتىدىن تەكرارلاشقا باشلايدۇ.

مانا بۇ ھازىرقى زامان غەرب دراما ساھەسىدە غايەت زور تەسىر قوزغىغان «تاقىرباش ئايال ناخشىچى» ناملىق دراما‌نىڭ ئومۇمىي ئەھۋالى. بۇ ئەسەر 20-ئەسىر غەرب ئەدەبىياتى ساھەسىدە يېڭى بىر ئەدەبىي ئېقىمنىڭ دۇنياغا كەلگەنلىكىدىن دېرەك بەرگەن. ئېيتىشلارغا قارىغاندا، بۇ بىمەنە دراما ناھايىتى تاسادىپىي بىر پۇرسەتتە دۇنياغا كەلگەن. ئىئونېسكو ئەسلىدە دراما‌غا قىزىقمايدىكەن. 1948- يىلى ئۇ ئىنگلىز تىلىنى ئۆزلۈكىدىن ئۆگەنگەن چاغدا، «ئىنگلىزچە سۆزلىشىش قوللانمىسى» ناملىق بىر كىتابنى ئوقۇپتۇ. كىتابتىكى مېخانىك جۈملە مەشىقلىرىدىن ئۇ «ئادەمنى ھەيران قالدۇرىدىغان نۇرغۇن ئاددىي ھېكمەتلەرنى» تۈيۈقسىز بايقاپتۇ، مەسىلەن: «بىر ھەپتىدە يەتتە كۈن بار»؛ «ئادەملەر پوتى ئارقىلىق ماڭىدۇ، ئەمما ئادەملەر ئېلېكتر ياكى كۆمۈر ئارقىلىق ئىسسىنىدۇ»؛ «يېزا شەھەردىن تىنچ»، «بىراق شەھەردە

ئادەم تېخىمۇ زېچ، ماگىزىنلار تېخىمۇ كۆپ» دېگەندەك. ئۇ بۇ ئەھۋالنى ئەڭ ئاددىي مىسال بىلەن چۈشەندۈرۈپ بېرىدۇ. ئۇ ئۆزىنىڭ ئىشلەپچىقىرىش كۈچىنى ئاشۇرۇش ئۈچۈن ئىشلەپچىقىرىش ئۇسۇلىنى ئۆزگەرتىش ئۈچۈن ئىشلەپچىقىرىش ئۇسۇلىنى ئۆزگەرتىشنىڭ ئىقتىسادىي ئاساسىنى ئۆزگەرتىش كېرەك، دەپ قارايدۇ. ئۇ ئىشلەپچىقىرىش ئۇسۇلىنى ئۆزگەرتىش ئۈچۈن ئىشلەپچىقىرىش مۇناسىۋىتىنى ئۆزگەرتىش كېرەك، دەپ قارايدۇ. ئۇ ئىشلەپچىقىرىش مۇناسىۋىتىنى ئۆزگەرتىش ئۈچۈن ئىشلەپچىقىرىش كۈچىنى ئۆزگەرتىش كېرەك، دەپ قارايدۇ. ئۇ ئىشلەپچىقىرىش كۈچىنى ئۆزگەرتىش ئۈچۈن ئىشلەپچىقىرىش ئۇسۇل

ئارقىلىقلا ئۆزلىرىنىڭ ئەسلىدە ئەر-ئايال ئىكەنلىكىنى بايقايدۇ. دېمەك، ئادەم بىلەن ئادەم ئوتتۇرىسىدىكى ئارىلىق شۇ قەدەر بىمەنە دەرىجىگە يەتكەن. ئىئونېسكو بۇ دراما ئۈستىدە توختالغاندا مۇنداق دېگەن: «تاقىرباش ئايال ناخشىچى، دىكى پېرسوناژلار ئېچىرقاشنى بىلمەيدۇ، ئۇلاردا ئاڭ تەلىپى يوق، ئۇلار ئۆلگۈدەك زېرىككەن»؛ ئۇلار «ئۆزىمۇ سەزمىگەن هالدا ياتلىشىپ كەتكەن ئادەملەر».

بۇ ئەسەر تۇنجى قېتىم ئوينالغاندا پەقەت ئۇچلا تاماشىبىن كۆرگەن بولۇپ، مۇلچەردىكى ئۇنۇمگە ئېرىشەلمىگەن. بىراق بۇ دراما پۈتكۈل پارىژنى زىلزىلىگە كەلتۈرگەن. شۇنىڭدىن كېيىن، ئىئونېسكو قاتتىق غەيرەتكە كېلىپ، «دەرس» (1950)، «ياكوب ياكى كۆندۈرۈش» (1950)، «كەلگۈسى تۇخۇم ئىچىدە» (1951)، «توي قىلماقچى بولغان قىز» (1952)، «ئورۇندۇق» (1952)، «مەسئۇلىيەتنىڭ قۇربانى» (1952)، «يېڭى خېرىدار» (1953)»، «ئامېدى ياكى قۇتۇلۇش ئۈسۈلى» (1953)، «ئالمانىڭ زىياپەتتە يازغان ئەسىرى» (1955)، «پۇلنى لازىم قىلمايدىغان قاتىل» (1957)، «بوشلۇقتا ماڭىدىغان ئادەم» (1962)، «پادىشاھ ئۆلدى» (1962)، «كەركىدان» (1958) قاتارلىق ئوتتۇز نەچچە دراما ئىجاد قىلغان. بۇلار ئىچىدە «ئورۇندۇق» بىلەن «كەركىدان» ئەڭ مۇھىم.

«ئورۇندۇق» ناملىق درامىدا 90 ياشتىن ئاشقان بىر جۈپ قېرى ئەر-ئايال تەسۋىرلەنگەن. 99 ياشلىق بوۋاي ئىنسانىيەتكە ئۆز ئۆمرىدە بايقىغان ئىنسان هاياتىنىڭ سىرىنى جاكارلىماقچى بولىدۇ، لېكىن ئۇ ئۆزى جاكارلىماي، بۇنى هەم گاچا هەم ساۋاتسىز بىر «ناتىق» قا هاۋالە قىلىدۇ. «ناتىق» سەھنىگە چىقىشى بىلەنلا، قېرى ئەر-ئايال دېڭىزغا سەكرەپ ئۆلۈۋالىدۇ. چۈنكى، ئۇلار سانسىزلىغان ئاڭلىغۇچىلارنىڭ يەنى ئورۇندۇقلارنىڭ ئارىسىدا قالىدۇ. بۇ سانسىز ئورۇندۇقلار سەھنىدىكى مەركىزى ئوبرازنى يەنى دۇنيانىڭ مەركىزى ئوبرازىنى شەكىللەندۈرگەن. بۇ درامىدا ئوتتۇرىغا قويۇلغان ئاساسىي ئىدىيە: ئادەمنىڭ مەۋجۇتسىزلىقى. خۇددى ئىئونېسكو ئېيتقاندەك: «بۇ درامىنىڭ باش تېمىسى هەرگىزمۇ قېرىلار توغرىسىدىكى ئۇچۇر ئەمەس، ئىنسان هاياتىنىڭ مەغلۇبىيىتى ئەمەس، ئىككى قېرى ئادەمدىكى ئەخلاقنىڭ قالايمىقانلىقى

ئەمەس، بەلكى ئورۇندۇقلارنىڭ ئۆزى، مۇنداقچە ئېيتقاندا، دراما ئادەم يوق، خۇدا يوق، ماددا يوق. دېمەك، دۇنيا رېئالسىزلاشقان، مېتافىزىكىلىق بوشلۇق ئىپادىلەنگەن. دراما نىڭ باش تېمىسى — يوقلۇق» .

«كەركىدان» ناملىق دراما بىر يېزىدىكى ئادەملەرنىڭ كەركىدان كېسىلىگە گىرىپتار بولۇپ، بەس-بەس بىلەن كەركىدانغا ئايلىنىپ كەتكەنلىكى تەسۋىرلەنگەن. بۇ ئەسەر كافكانىڭ «شەكىل ئۆزگىرىش خاتىرىسى» ناملىق ھېكايىسىدىن كېيىن، ئادەمنىڭ ياتلىشىش مەسىلىسى تەسۋىرلەنگەن يەنە بىر مۇھىم نامايەندە. لېكىن «شەكىل ئۆزگىرىش خاتىرىسى» غا قارىغاندا، بۇ ئەسەردە يېڭى بىر بۆسۈش يارىتىلغان. «شەكىل ئۆزگىرىش خاتىرىسى» دە ئىنسانىيەتنىڭ ئېچىنىشلىق ئەھۋالى ئىپادىلەنگەن بولۇپ، ئاددىي خىزمەتچى گىرېگورى تۈيۈقسىز قوڭغۇزغا ئايلىنىپ قالىدۇ. بۇ يەردە نامەلۇم بىر تاشقى كۈچ رول ئوينىغان. «كەركىدان» ناملىق دراما كىشىلەر ئۆزلۈكىدىن كەركىدانغا ئايلىنىپ قالمايدۇ، بەلكى ئۇلار كەركىدانغا ئۆزگىرىشنى ئارزۇ قىلىشىدۇ، يەنى، شەكىل ئۆزگەرتىشنى قوغلىشىدۇ، ئاخىردا ھەممە ئادەم كەركىدانغا ئۆزگىرىشنى شەرەپ دەپ بىلىشىدۇ، ھەممە جاينى كەركىدان قاپلاپ كېتىدۇ. بۇ يەردە ئاشۇ يېزا پۇتكۈل دۇنياغا سىمۋول قىلىنغان. ئىنسانىيەتنىڭ قارىغۇلارچە ئەگىشىشى، نامۇۋاپىق غايىلەرگە بولغان ئىنتىلىشى ۋە ئىنسانىيەتنىڭ ئۆز ئۆزىگە ئېلىپ كەلگەن تراگېدىيىسى ئىپادىلەنگەن. ئىئونېسكو مۇنداق دېگەن: « ‹كەركىدان› دېگەن دراما، مېنىڭ تۇنجان مەيدانىم - فاشىزمنى ئەيىبلەش» . ئىئونېسكو 1988- يىلى 12- ئايدىكى بىر قېتىملىق سۆھبەتتە مۇنداق دېگەن: «مەن نۇرغۇن جايلارنى سايامەت قىلدىم. بىراق ئايلانغانسېرى مەندىكى ئازاب ۋە قايغۇ شۇنچە كۆپەيدى. چۈنكى، مەن پۈتۈن دۇنيانى ئايلىنىپ چىقتىم، ھەممە يەر ئوخشاش ئىكەن ··· مەن ھەممە يەردە كىشىلەرنىڭ توڭلاتقۇ، توك، بەل تولغاش ئۇسسۇلى توغرىسىدا پاراڭلىشىۋاتقانلىقىنى ئاڭلىدىم ··· دېمەك، بىر خىل ‹بىردەكلىشىش› ئىنسانىيەت خاسلىقىنىڭ چوڭقۇرلىشىشى ۋە راۋاجلىنىشىغا توسقۇنلۇق قىلىۋاتىدۇ، ئۇ خۇددى پۈتكۈل ئىنسانىيەتنىڭ بېشىغا كىيدۈرۈلگەن غايەت زور قاپقاققا ئوخشايدۇ. ئىنسانىيەتنىڭ شۇقەدەر پەرقسىز بولۇپ كېتىشى ھەرگىزمۇ

ئۇلاردىكى غايەت زور روھىي قىممەتنىڭ ئۆسكەنلىكىدىن بولغان ئەمەس، بەلكى ئۇلارنىڭ خامۇشلىشىپ كەتكەنلىكىدىن، ھەممىسىنىڭ كەركىدانغا ئايلىنىپ كەتكەنلىكىدىن بولغان. چۈنكى، ئەگەر بىر ئادەم مەلۇم بىر گەپنى قىلسا، يەنە بىرسى دەرھال ئوتتۇرىغا چۈشۈپ شوئار توۋلاپ تەنتەنە قىلىدۇ، بىر ئادەم شوئار توۋلىسا، باشقىلارنىڭ ھەممىسى ئۇنى قوبۇل قىلىدۇ. ھازىر مەن قېرىپ كەتتىم، بىراق مەن تونۇيدىغان ئادەملەرنىڭ ھەممىسى گۆزاردىيىچىلەر، قەدىمكى رىم ئارمىيىسىنىڭ ئەسكەرلىرى، ناتسىستلار، ھەتتا زىيالىيلارمۇ ناتسىستلارغا ئايلىنىپ كەتكەن ...».

ئىئونېسكو بۈگۈنكى غەرب درامىچىلىق ساھەسىدىكى مۇھىم ئەرباب، ئۇنىڭ نۇرغۇن دراملىرى دۇنياغا داڭلىق بولغان پارىژ تىياتىرخانىسىنىڭ كوزىر نومۇرلىرى قاتارىدىن ئورۇن ئالغان. 1970- يىلى ئۇ فرانسىيە ئاكادېمىيىسىنىڭ ئاكادېمىكى بولۇپ سايلىنىپ، فرانسىيە ئىلىم ساھەسىدىكى «قىرىق نەپەر ئۆلمەس شەخس» قاتارىغا كىرگەن. كېيىنكى مەزگىللەردە ئۇ ئاساسلىقى رەسىم سىزىش بىلەن شۇغۇللانغان، ئەلۋەتتە ئۇنىڭ سىزغان رەسىملىرىمۇ خۇددى دراملىرىغا ئوخشاشلا بىمەنە.

4. سامۇئېل بېككېت

سامۇئېل بېككېت (Samuel Beckett, 1906 -) ئىرېلاندىيىلىك مەشھۇر دراماتورگ ۋە يازغۇچى، بىمەنە درامىچىلىقنىڭ مۇھىم ۋەكىللىرىدىن بىرى.

ئۇ دۇبلىندىكى بىر يەھۇدي ئائىلىسىدە تۇغۇلغان. 1927- يىلى دۇبلىندا ئالىي مەكتەپنى تۈگەتكەندىن كېيىن، 1928- يىلى پارىژغا بېرىپ، پارىژ ئالىي پېداگوگىكا مەكتىپىدە ئىنگلىز تىلى ئوقۇتقۇچىسى بولۇپ ئىشلىگەن ھەمدە پارىژدا سەرگەردان بولۇپ تۇرۇۋاتقان ئىرېلاندىيە يازغۇچىسى جامېس جويسقا ئەگىشىپ، ئۇنىڭغا كاتىپ بولغان. 1930- يىلى ئىرېلاندىيىگە قايتىپ بېرىپ فرانسۇز تىلى ئوقۇتقۇچىسى بولغان. 1932- يىلىدىن كېيىن ياۋروپادىكى ھەرقايسى دۆلەتلەرنى ساياھەت قىلغان. 1937- يىلى پارىژدا ئولتۇراقلىشىپ قالغان. 2- دۇنيا ئۇرۇشى مەزگىلىدە قارشىلىق كۆرسىتىش تەشكىلاتىغا

قاتناشقان.

1953- يىلى 1- ئايدا ئۇنىڭ «گودونى كۆتۈش» ناملىق دراما‌سى پارىژدا ئويناڭاندىن كېيىن، بېككېت دۇنياۋى شۆھرەت قازانغان. 1969- يىلى «ئۇنىڭ يېڭى شەكىلدىكى پروزا ۋە دراما ئەسەرلىرى روھىي نامراتلىق ئىچىدىكى ھازىرقى زامان ئادەملىرىنى ئىلھاملاندۇرغانلىقى ئۈچۈن» نوبېل ئەدەبىيات مۇكاپاتىغا ئېرىشكەن.

ئۇنىڭ ئاساسلىقى: جامبس جويس ۋە مارسېل پروست توغرىسىدىكى ئىككى پارچە ئىلمىي ماقالىسى؛ «ئاز سانجىپ، كۆپرەك تەپ» (1934) ناملىق ھېكايىلەر توپلىمى؛ «پاھىشە ئەينەك» (1930) ناملىق شېئىرلار توپلىمى؛ «مورفى» (1938)، «ۋات» (1943)، «مالللويى» (1951)، «مالۇنانىڭ ئۆلۈمى» (1951)، «نامسىز ئادەم» (1953)، «مۇشۇنداق ئەھۋال» (1961) قاتارلىق رومانلىرى؛ «گودونى كۆتۈش» (1952)، «ئاقىۋەت» (1957)، «يېقىلغان كىشىلەر» (1957)، «ئاھ، گۈزەل كۈنلەر» (1961)، «دراما» (1964) قاتارلىق دراملىرى بار.

سامۇئېل بېككېت ئىدىيە جەھەتتە دانتې، دېكارت، مېتېرلىنىك ۋە جويس قاتارلىقلارنىڭ تەسىرىنى قوبۇل قىلغان. ئۇ كۆڭۈل بۆلگەن ئاساسىي مەسىلىلەر شۇكى: بىزدىن زادىلا يىكىر ئېلىنمىغان ئەھۋال ئاستىدا، بىز بۇ دۇنياغا تاشلاندۇق، ياشاشقا مەجبۇر بولدۇق، بىز زادى قانداق قىلغاندا بۇ ئەمەلىيەت بىلەن مۇرەسسەلىشەلەيمىز؟ بىز كىم؟ ئۆزلۈكىنىڭ ماھىيىتى نېمە؟ بىر ئادەم ئۆزىنى «مەن» دەپ ئاتىغان چاغدا، ئۇ زادى نېمىنى كۆزدە تۇتىدۇ؟ يۇزەكى كۆزقاراشلارنىڭ نەزەردە شەھۋانىيلىقنىڭ داشقاينىقى بولغان نەرسىلەر ئەسلىدە ئىنسانىيەت ئەھۋالىنىڭ ئەڭ ئاساسلىق تەرەپلىرى بىلەن كۇرەش قىلىشتىكى بىر سىناقنىڭ نەتىجىسىدىن ئىبارەت.

بېككېت ئۆزىنىڭ ئەدەبىياتقا بولغان مۇرەسسەسىز، ئەستايىدىل، جىددىي ۋە پاك مۇئامىلىسى تۈپەيلىدىن 20- ئەسىردىكى ئاساسلىق يازغۇچىلار ئارىسىدا گەۋدىلىك ئورۇنغا ئىگە بولغان. ئۇنىڭ ئەسەرلىرىدە مەيلى قانداق شەكىل قوللانىلىشىدىن، ئۇنىڭ ئەڭ ئاخىرقى ھەقىقەتنى يۇرەكلىك قوغلىشىش روھى ئەسەرلىرىنى ئىنسانىيەت تەجرىبىسى ۋە ئىنسانىيەت ئېڭىنىڭ رولى

تەسۋىرلەنگەن قىممەتلىك ھۆججەتلەرگە ئايلاندۇرغان. شۇنىڭ بىلەن بىرگە، ئۇنىڭ ئەسەرلىرى مەۋجۇدىيەتچىلىك پەلسەپە ئىدىيىسىگە قوشۇلغان غايەت زور تۆھپە ھېسابلىنىدۇ.

«گودونى كۆتۈش» ناملىق دراما ببككېتنىڭ ۋەكىل ئەسىرى. بۇ ئەسەر 1952- يىلى يېزىلغان، 1953- يىلى 1- ئايىنىڭ 5- كۈنى پارىژدا تۇنجى قېتىم قويۇلغان. شۇنىڭدىن كېيىن، ئۇ ئارقا-ئارقىدىن ئۇچ يۈز نەچچە مەيدان ئوينىلىپ، فرانسىيە دراما ساھەسىنى شۇنداقلا پۈتكۈل غەرب دۇنياسىنى زىلزىلىگە كەلتۈرگەن. قىسقىغىنە بىر نەچچە يىل ئىچىدە، ئۇ 20 نەچچە تىلغا تەرجىمە قىلىنىپ، ياۋروپا، ئامېرىكا ۋە ئاسىيادىكى نۇرغۇن دۆلەتلەردە بىرلا ۋاقىتتا ئوينالغان. 1961- يىلى خەلقئارا نەشرىيات مۇكاپاتىغا ئېرىشكەن، تا ھازىرغا قەدەر دەۋر سۈرۈپ، بىمەنە دراما-سچىلىقنىڭ ئاساسىي ئوقۇشلۇقى بولۇپ قالغان.

«گودونى كۆتۈش» ئىككى پەردىلىك دراما بولۇپ، ئۇنىڭ قىسقىچە جەريانى مۇنداق:

1- پەردە. ئورنى: بىر چىغىر يول كېسىپ ئۆتكەن قاقاسلىق، چىغىر يولنىڭ يېنىدا بىر تۈپ قاقشال دەرەخ بار. ۋاقتى: كەچقۇرۇن. ياشانغان ئىككى ئادەم — ئېستراگان (يەنە بىر ئىسمى گوگو) بىلەن ۋلادىمىر (يەنە بىر ئىسمى دى دى) قاقشال دەرەخ ئاستىدىكى دۆمبەدە ئولتۇرىدۇ. ئىككىيلەن ئۇششاق ـ چۈششەك تۇگمەس پاراڭغا چۈشىدۇ. ئۇلار ئەسلىدە گودو ئىسىملىك بىر ئادەمنى كۈتۈۋاتقانىدى. بىراق، گودو كەلمەيدۇ. بىر ھازا ئۆتكەندىن كېيىن، بوجو ۋە ئامەت ئىسىملىك ئىككى ئادەم كېلىدۇ. بوجو خوجايىن، ئامەت ئۇنىڭ چاكىرى ئىدى. ئېستراگان بىلەن ۋلادىمىر بوجونى گودومىكىن دەپ قالىدۇ. چۈنكى ئۇلار گودونى تونۇمايتتى، گودونىڭ كېلىشكە ۋەدە قىلغانلىقىنىمۇ مۇئەييەنلەشتۈرەلمەيتتى، ھەتتا گودونىڭ راستىنلا مەۋجۇت ياكى ئەمەسلىكىگىمۇ بىرنەرسە دېيەلمەيتتى. گودو يەنىلا كەلمەيدۇ. ئۇلا داۋاملىق كۈتىدۇ. ئەڭ ئاخىردا، كىچىك بىر بالا كېلىدۇ. ئۇ گودونىڭ ئەلچىسى ئىدى. ئۇ خەۋەر يەتكۈزۈپ مۇنداق دەيدۇ: گودو ئەپەندى بۈگۈن ئاخشام كەلمەيدۇ، ئەتە ئاخشام چوقۇم كېلىدۇ. شۇنىڭ بىلەن، ھېلىقى ئىككىيلەن ئەتە ھەممە

ئىشىنىڭ ياخشى بولۇپ كېتىدىغانلىقىغا ئىشىنىدۇ. ئۇلار ئۆز ئىشىنى داۋاملاشتۇرىدۇ: گودونى داۋاملىق كۈتىدۇ.

2- پەرده. ئەتىسى كەچقۇرۇن، ئوخشاش بىر ئورۇن، پەقەتلا ھېلىقى قاقشال دەرەخ تۆت - بەش تال يوپۇرماق چىقارغان. ئېستراگان بىلەن ۋلادىمىر داۋاملىق گودونى كۈتىدۇ. قاقشال دەرەخكە قاراپ تۇنۇگۈنكى ئىشلارنى ئەسلەيدۇ. بۇگۈن تۇنۇگۈننىڭ داۋامى ئىدى. بىراق، ئۇلارنىڭ پاراڭلىرى روشەن دەرىجىدە ئازايغان، ئۇلار پات-پات سۈكۈتكە چۆمىدۇ، «ئۇزۇندىن-ئۇزۇن سۈكۈت قىلىدۇ». گودو يەنىلا كەلمەيدۇ. ئۇلار غەزەپلىنىدۇ. دەسلەپتە تۇرمۇشنى تىللايدۇ، كېيىن بىر-بىرىنى تىللىشىدۇ. بىر دەمدىن كېيىن، بوجو بىلەن ئامەت يەنە پەيدا بولىدۇ. ئېستراگان بىلەن ۋلادىمىر ئەمدى گودو كەلگەن ئوخشايدۇ دەپ قالىدۇ. ۋلادىمىر: «ئاخىر كەلدى، قۇتقۇزغۇچى ئەسكەر ئاخىرى كەلدى!» دەيدۇ. بىراق ئۇلار پەقەت «قۇتقۇزۇڭلار، قۇتقۇزۇڭلار!» دېگەن ئاۋازنىلا ئاڭلايدۇ. بىر كېچىدىلا بوجو قارىغۇ، ئامەت گاچا بولۇپ قالغاندى. گودونىڭ ئەلچىسى — ھېلىقى كىچىك بالا يەنە كېلىدۇ. ئۇ خۇددى تۇنۇگۈنكىگە ئوخشاشلا: گودو ئەپەندى بۈگۈن ئاخشام كەلمەيدۇ، ئەتە ئاخشام چوقۇم كېلىدۇ، دەيدۇ. ئېستراگان بىلەن ۋلادىمىر قاتتىق ئۇمىدسىزلىنىدۇ. ئۇلار دەرەخنىڭ شېخىغا ئېسىلىپ ئۆلۈۋالماقچى بولىدۇ. بىراق، ئۇلاردا ئارغامچا يوق ئىدى، ئۇلارنىڭ ئىشتان بېغى ھەم قىسقا ھەم ئاجىز ئىدى. ئۇنىڭ ئۈستىگە دەرەخنىڭ شېخى ئۇلارنى كۆتۈرەلمەيتتى. ئۇلارغا گودونى كۈتۈشتىن باشقا يول يوق ئىدى. گودو كەلسە ئۇلار قۇتۇلۇپ قالاتتى. ئاخىر ئۇلار ئىككىسى بۇ يەردىن كەتمەكچى بولىدۇ، بىراق ئاغزىدا كەتمەكچى بولغان بىلەن ئۇلارنىڭ پۇتلىرى مىدىرلىمايدۇ. ئەسەر ئاخىرلىشىدۇ.

«گودونى كۈتۈش» ناملىق بۇ دراما ئۆقەلىكى ناھايىتى ئاددىي، بىراق ئۇنىڭ شۇنچىۋالا شۆھرەت قازىنىشى ۋە تاماشىبىنلارنى يېغلىتىۋېتىشىدىكى ئاساسلىق سەۋەب ئۇنىڭدا ئىنسانىيەتنىڭ بۇ دۇنيادىكى تېڭىرقاش ھالىتى ئىپادىلەنگەن، رېئاللىقنىڭ چوڭقۇر قاتلاملىق ۋە نازۇك تەرەپلىرى ئېچىپ بېرىلگەن. 1974- يىلى مەشھۇر تەنقىدچى روبېرت گىلمان ئۆزىنىڭ «ھازىرقى

زامان درامىچىلىقىنىڭ شەكىللىنىشى» ناملىق كىتابنىڭ «بېككېت» دېگەن بابىدا مۇنداق دېگەن: «بۇ درامىدا ۋۇلادىمىر بىلەن ئېستراگاننىڭ گودونى قانداق كۈتكەنلىكى تەسۋىرلەنگەن؛ گودو كەلمەيدۇ، ئۇنىڭ ماھىيىتى كەلمەسلىك. ئۇ (ئىنسانىيەت) قوغلىشىدىغان ئەزەلىيەت (transcendent)، رېئال دۇنيادىن تاشقىرى نەرسە، كىشىلەرنىڭ ئۇنى قوغلىشىشى رېئال تۇرمۇشقا ئەھمىيەت ئاتا قىلىش ئۇچۇن». دېمەك، بۇ درامىنىڭ باش تېمىسى — كۈتۈش. بۇ يەردىكى «كۈتۈش» مەنىسىز تۇرمۇشقا ياكى ھاياتنىڭ ئازابلىق كۈتۈش ئىكەنلىكىگە سىمۋول قىلىنغان. ئەسەردىكى ئىككى پېرسوناژ ئىنسانىيەتنىڭ مۇشۇ دۇنيادىدىكى ئەڭ ئاساسىي ياشاش شارائىتى ئىچىدىكى ئىككى ئادەم، ئۇلار ئۆزلىرىنىڭ نېمە ئۈچۇن ئاشۇ يەردە ئىكەنلىكىنى بىلمەيدۇ.

ئۇنداقتا، «گودو» زادى نېمىدىن دېرەك بېرىدۇ؟ بەزىلەر بۇنى بېككېتتىن سورىغاندا، ئۇ: «ئەگەر مەن بىلىدىغان بولسام، ئەسەردىلا دەيتتىم» دېگەن. دېمەك، ئادەم ئۆزى ياشاۋاتقان دۇنيانى ۋە ئۆز تەقدىرىنى بىلمەيدۇ. ئەمەلىيەتتە «كىشىلەر كۈتۈشنىڭ نېمىدىن دېرەك بېرىدىغانلىقىنى چۈشىنىدۇ ... ئۇنىڭ ئۈستىگە ئۇلار گودو كەلگەن تەقدىردىمۇ مەسىلىنىڭ ھەل بولمايدىغانلىقىنى ھەم بىلىدۇ». ئاپتور بۇ ئەسەردە ئەنئەنگە قارشى ئىپادىلەش ئۇسۇلى ئارقىلىق ئىنسانىيەتنىكى روھىي كىرىزىسنى چوڭقۇر ئېچىپ بەرگەن. كىشىلەر ئۆز مەۋجۇتلۇقىنىڭ ھەقىقىي مەنىسىنى بىلمەيدۇ، ئۇلار كەلگۈسىنى كۈتىدۇ، بىراق بۇ «كەلگۈسى» نىڭ قىياپىتى ھامان ناھايىتى خىرە، ئۇنىڭ ئۈستىگە، ئۇنىڭغا مەڭگۈ ئېرىشكىلى بولمايدۇ. بۇنداق بەرباتلىق تۇيغۇسى كىشىلەرنى دائىم چىرماپ تۇرىدۇ، ئىنسانىيەت ئۇنىڭدىن مەڭگۈ قۇتۇلالمايدۇ. مانا بۇ «گودونى كۈتۈش» بىزگە دېمەكچى بولغان ئاساسىي مەسىلە. بۇ ئەسەر كۈتۈشتىن باشلىنىپ، كۈتۈشنىڭ مەڭگۈلۈك يوقلا چىقىشى بىلەن ئاخىرلاشقان. بۇ ئەسەرنىڭ مىڭلىغان - ئون مىڭلىغان كۆرگۈچىلەرنىڭ ئورتاق ساداسىنى قوزغىيالىشى، ئامېرىكىدىكى بىر تۇرمىدە قويۇلغاندا، مىڭدىن ئارتۇق مەھبۇسنى يىغلىتىۋېتىشى ئېھتىمال شۇنىڭدىن بولسا كېرەك.

5. باشقىلار

ئارتۇر ئادامۇۋ (Arthur Adamov, 1908 ـ 1970) فرانسىيلىك دراماتورگ، بىمەنە درامىچىلىققا ئاساس سالغۇچىلارنىڭ بىرى.

ئۇ رۇسىيىدە تۇغۇلغان. 1902ـ يىلى ئائىلىسى بىلەن بىرگە گېرمانىيىگە بېرىپ ئولتۇراقلىشىپ قالغان. 1924ـ يىلى پارىژغا بېرىپ ئولتۇراقلاشقان. 1970ـ يىلى ئۆزىنى ئۆلتۈرۈۋالغان.

1938ـ يىلى ئۇ «ئىقرار» ناملىق بىئوگرافىيىسىنى يازغان. بۇ ئەسەردە ئۇ ئۆزىنىڭ كۆچلۈك ۋىجدان ئازابىنى ئېچىپ تاشلىغان شۇنداقلا ئادەمنى سارايسىمىگە سالىدىغان ياتلىشىش تۇيغۇسىنى تەتقىق قىلغان ھەم درامىچىلىق بىلەن شۇغۇللىنىش نىيىتىگە كەلگەن.

ئادامۇۋ درامانى ئىجادىيىتىدە گېرمانىيە ئىپادىزم درامىچىلىقىنىڭ، كافكا ئەسەرلىرىنىڭ ھەمدە فرانسىيىنىڭ ھازىرقى زامان «ئېچىنىشلىق درامـا» نەزەرىيىچىسى ئانتونىن ئارتۇ (Antonin Artaud, 1896 ـ 1948) نىڭ تەسىرىگە ئۇچرىغان.

ئۇ 1947ـ يىلىدىن باشلاپ درامـا يازغان بولۇپ، ئاساسلىق درامىلىرىدىن «ناباب تەقلىد» (1947)، «تاجاۋۇز» (1949)، «چوڭ-كىچىك ئوپېراتسىيە» (1950)، «ھەممە ئادەم ھەممە ئادەمگە قارشى» (1953)، «پروفېسسور تارانا» (1953)، «تىكتاك توپ» (1955)، «پاۋلو-پاۋلى» (1957)، «71ـ يىلى ئەتىياز» (1961) قاتارلىقلار بار. ئادامۇۋ تۇرمۇشنىڭ ئەھمىيىتىنى بىلگىلى بولمايدۇ، دەپ قارىغان. ئۇ كومۇنىزم غايىسىنى ئۆز ئالدىغا ۋە مېتافىزىكىلىق چۈشەندۈرگەن. ئۇنىڭ قارىشىچە، ئىنسانىيەتنىڭ ھاياتىنىڭ ئەھمىيىتى ئۇستىدىكى ئىزدىنىشلىرى بىھۇدە ئاۋارىچىلىق. ھاياتنىڭ ئەھمىيىتى بار، بىراق ئىنسانىيەت ئۇنىڭغا ئېرىشەلمەيدۇ. ئىنسانلار ساختا نىشانلارنى جاھىللارچە قوغلىشىدۇ، بىھۇدە ئالدىراپ يۈرىشىدۇ. تۇرمۇش كۆلكىلىك ۋە ئەخمىقانە. ئادەمنىڭ تەقدىرى ئېنىقسىز. ئەڭ ئاخىردا، ئادامۇۋ ئىنسان ھاياتىنىڭ بىمەنە ئەمەس، بەلكى ناھايىتى مۇشكۈللۈكىنى ئېتىراپ قىلغان.

ئادامووئنك دراما ئەسەرلىرىنىڭ سۈژىتى غەلىتە، غىدىقلاش كۈچىگە باي؛ كۆپلىرىدە سەزگۈر ۋە توۋا قىلىش تۇسىدىكى كەيپىيات ئارقىلىق ئادەمنىڭ چوڭقۇر ئازابى ئىپادىلەنگەن، قارا باسقان چۈش ۋە غەم ـ غۇسسە ئىچىدىكى ئادەملەر تەسۋىرلەنگەن. بۇ دراملاردىكى باش پېرسوناژلارنىڭ كۆپى ئازابلىق ئادەملەر، بىراق ئۇلار يەنە باشقىلارنى ئازابلايدۇ. پېرسوناژلار ئەسلىسىگە قايتۇرۇلۇپ، پروتوتىپ ئوبرازلارغا ئايلاندۇرۇلغان، بەزىدە ھەتتا ئابستراكت ھەرپلەر پېرسوناژلارغا بەدەل قىلىنغان.

ژان رېنې (ـ Jean Genet, 1910) فرانسىيلىك يازغۇچى ۋە دراماتورگ، بىمەنە دراملىقنىڭ مۇھىم ۋەكىللىرىدىن بىرى.

ئۇ نىكاھسىز تۇغۇلغان بالا بولۇپ، ئانىسى تاشلىۋەتكەندىن كېيىن، بىر دېھقان ئۇنى بېقىۋالغان. ئۇ كىچىكىدىن تارتىپلا جەمئىيەتتە سەرگەردان بولۇپ يۈرگەن، ئوغرىلىق قىلغان، جەمئىيەتتىكى ئەڭ پاسكىنا ئىشلارغا ئارىلاشقان، ئوغرىلىق جىنايىتى بىلەن تۇرمىدە ياتقان. ئۇ دەسلەپكى مەزگىللەردىكى پروزا ئەسەرلىرىدە جىنسىي ھەۋەس، شەھۋانىيلىق قاتارلىقلارنى تېما قىلغان. ئۆزىنىڭ قاراڭغۇ كەچۈرمىشلىرىنى ۋە جەمئىيەتنىڭ ئەڭ پىنھان تەرەپلىرىنى تەپسىلىي تەسۋىرلىگەن. ئۇنىڭ ئەدەبىي تالانتى سارتر قاتارلىق كىشىلەرنىڭ دىققىتىنى قوزغىغان.

ئۇ «چاكار قىزلار» (1947)، «قاتتىق نازارەت» (1951)، «بالكون» (1956)، «نېگىر» (1959)، «چىمىلدىق» (1962) قاتارلىق ئاساسلىق دراملىرىدا سارتر مەۋجۇدىيەتچىلىكىنىڭ ۋە خۇسسىرل زاھىرىيەتشۇناسلىقىنىڭ كۆچلۈك تەسىرىنى ئىپادىلىگەن. ئۇ يەنە رىمبو، لوترئامون قاتارلىق سىمۋولىزمچىلارنىڭ ئىدىيىلىرىنى ۋە مىستىكىزم پەلسەپىسىنىڭ تەسىرىنى قوبۇل قىلىپ، جەمئىيەتتىكى ھەرخىل جىنايى قىلمىشلارنى ۋە ئەخلاققا يات نەرسىلەرنى قىپيالىڭاچ تەسۋىرلىگەن. جەمئىيەت تاشلىۋەتكەن كىشىلەرنىڭ روھىي ھالىتىنى ۋە «ئىنسانىيەت جەمئىيىتىنىڭ گىرۋىكىدىكى» تۇرمۇشنى گەۋدىلەندۈرگەن. ئىپادىزملىق ھەجۋى ئۇسلۇب ئارقىلىق، تاماشىبىنلارنىڭ سىياسىي، ئىرقىي ۋە دىنىي بىر تەرەپلىمە قاراشلىرىدىن پايدىلىنىپ، ئۇلارنىڭ قەلبىنى لەرزىگە سالماقچى بولغان.

ژان رېنې ئۇچىغا چىققان ئاسىي ۋە ئەڭ رادىكال ئانارخىست بولۇپ، ھەرخىل شەكىلدىكى ئىجتىمائىي ئىنتىزاملارنى ۋە سىياسىي مەسئۇلىيەتلەرنى رەت قىلغان. سارترې «سانت رېنې: شاللاق ئوبراز ۋە شېھىت» (1952) ناملىق ماقالىسىدا رېنېنىڭ زاھىدلىققا ۋە ئۆز-ئۆزىنى كەمستىشكە بولغان ئىنتىلىشىنى زاھىدلارنىڭ قىلمىشلىرىغا ئوخشاتقان.

خارولد پىنتېر (Harold Pinter, 1930 -) ئەنگلىيىلىك دۇنياۋى شۆھرەتكە ئىگە مەشھۇر دراماتورگ، بىمەنە دراماتچىلىقنىڭ ئەنگلىيىدىكى ئاساسلىق ۋەكىلى. ئۇ 2- دۇنيا ئۇرۇشىدىن كېيىنكى ئەڭ مۇرەككەپ ۋە ئەڭ خىرىسچانلىققا ئىگە دراماتورگلارنىڭ بىرى، دەپ قارالغان.

ئۇ لوندوندىكى بىر يەھۇدىي تىككۇچى ئائىلىسىدە تۇغۇلغان، لوندوننىڭ شەرقىدىكى ئىشچىلار رايونىدا چوڭ بولغان، كىچىكىدىنلا ھەرخىل قوپال ئىشلارغا ئادەتلەنگەن، بۇلار كېيىن ئۇنىڭ دراما ئەسەرلىرىدىكى بەزى باش تېمىلارغا ئايلانغان.

ئۇ «بىر ئېغىز ئۆي» (1957)، «توغۇلغان كۈن ئولتۇرۇشى» (1958)، «ئۆي باققۇچى» (1960)، «ئۆيگە قايتىش» (1965)، «مەنزىرە» (1969)، «سۈكۈت» (1969)، «كېچە» (1969)، «ئۆتكەن كۈنلەر» (1971)، «ئاسىيلىق» (1978) قاتارلىق نۇرغۇن دراملارنى يازغان.

ئۇنىڭ دراملىرىدىكى دىئالوگلاردا ئېنىقسىزلاشتۇرۇش، ئادەتتىكى پاراڭ، جىمغۇرلۇق، ھەتتا سۈكۈت قاتارلىق ئۇسۇللار ئارقىلىق پېرسوناژلارنىڭ ئىدىيىۋى ماھىيىتىنى ئىپادىلەش جەھەتتە ئەنگلىيىچە ئۇسلۇب گەۋدىلەندۇرۇلگەن. پېرسوناژلارنىڭ ئىدىيىسى ئادەتتە بىر نەچچە قەۋەت يۇزەكى پىكىر ئاستىغا يوشۇرۇنغان، شۇنداقلا ئۆزئارا زىددىيەتلىك بولغان. ئىنسانلاردىكى ئادەمىيەتنىڭ يوقىلىشى، ھايۋانىڭ بىمەنىلىكى ۋە كۆچلۈك ۋەھىمە تۇيغۇسى ئىپادىلەنگەن.

پىنتېرنىڭ دەسلەپكى دراملىرىدا ناھايىتى زور نىسبەتتىكى كومېدىيە تۇسى گەۋدىلەنگەن. ئۇنىڭ ھەقىقىي ئابرۇيى «ئۆي باققۇچى» ناملىق دراممىسى بىلەن تىكلەنگەن. بۇ دراما زور ئالقىشقا ئېرىشىپ، ئارقا-ئارقىدىن نۇرغۇن قېتىم قويۇلغان. دراممىدىكى باش پېرسوناژ دەيۋىس بىر ياشانغان سەرگەردان

بولۇپ، باشقىلار بىلەن سوقۇشۇپ قالغاندا، ئۇنى بۇرۇن روھىي كېسەل بولۇپ ساقايغان ئاستون ئىسىملىك بىر ياش قۇنقۇزۇۋالىدۇ ھەمدە ئاكىسى بىلەن بىللە تۇرىدىغان بىر ئېغىز ئۆيگە باشلاپ كېلىدۇ. ئاكا-ئۇكا ئىككىيلەن بەس-بەستە دەيۇسىنىڭ ھالىدىن خەۋەر ئالىدۇ. بىراق، ئەڭ ئاخىرىدا دەيۋىس بىلەن ئۇرۇشۇپ قېلىپ، ئۇنى ئۆيدىن قوغلاپ چىقىرىدۇ. بۇ درامىنىڭ ۋەقەلىكى تار ۋە پاسكىنا بىر ئۆيگە ئورۇنلاشتۇرۇلغان. ئادەملەر ئوتتۇرىسىدىكى ياردەم ۋە مېھرىبانلىقنىڭ نىسبىيلىكى، ئادەم ئىدىيىسىنىڭ مۇرەككەپلىكى ۋە ئىنسانىيەت تۇرمۇشىنىڭ پۇختا ئاساسقا ۋە ئىشەنچلىك كاپالەتكە ئىگە ئەمەسلىكى ئىپادىلەنگەن، رېئال تۇرمۇشقا سىڭىپ كەتكەن يوشۇرۇن ۋە ئومۇميۈزلۈك تەھدىت ئېچىپ بېرىلگەن. شۇڭا، كىشىلەر پىنتېرنىڭ دراممىلىرىنى «تەھدىت كومېدىيىلىرى» دەپ ئاتىغان ھەمدە ئۇلارنى بىمەنە دراممىچىلىققا باغلىغان.

ئېدۋارد ئالبى (ـ 1928، Edward Franklin Albee) ئامېرىكىلىق دراماتورگ، سەھنە نازارەتچىسى، بىمەنە دراممىچىلىقنىڭ ئامېرىكىدىكى ئاساسلىق ۋەكىلى.

ئۇ ۋاشىنگتوندا تۇغۇلغان. ئۇنىڭ بوۋىسى ۋە دادىسى تىياتىرخانا خوجايىنلىرى ئىدى. ئۇ كىچىكىدىنلا ئەدەبىياتقا ئىشتىياق باغلاپ، دەسلەپتە ھېكايە ۋە شېئىر يازغان، 50- يىللارنىڭ ئاخىرىدىن باشلاپ، دراما ئىجادىيىتى بىلەن شۇغۇللانغان.

ئالبى 1959- يىلىدىن باشلاپ «ھايۋاناتلار باغچىسى ھەققىدە ھېكايە» (1959)، «بېسىي سىمىتنىڭ ئۆلۈمى» (1960)، «قوم ساندۇقى» (1960)، «ئامېرىكىنىڭ چۈشى» (1961)، «ۋىرگىنىيە ۋۇلفتىن كىم قورقىدۇ؟» (1962، كۆپ قېتىم مۇكاپاتلانغان، 1966-يىلى كىنو قىلىپ ئىشلەنگەن)، «كىچىككىنە ئەيلىس» (1964)، «گۈزەل تەڭپۇڭلۇق» (1966- يىلى پۈلىزېر مۇكاپاتىغا ئېرىشكەن)، «دېڭىز مەنزىرىسى» (1975- يىلى پۈلىزېر مۇكاپاتىغا ئېرىشكەن) قاتارلىق دراملارنى يازغان. بۇلارنىڭ ئىچىدە «ھايۋاناتلار باغچىسى ھەققىدە ھېكايە»، «ئامېرىكىنىڭ چۈشى»، «ۋىرگىنىيە ۋۇلفتىن كىم قورقىدۇ؟» قاتارلىق دراملار ئالبىنىڭ ۋەكىل ئەسەرلىرى بولۇپ ھېسابلىنىدۇ.

«هايۋانالار باغچىسى هەققىده هېكايە» ناملىق دراما 1960- يىلى سەھنىلەشتۈرۈلگەن. بۇ دراما ناھايىتى زور تەسىر قوزغاپ، ئارقا-ئارقىدىن 600 نەچچە مەيدان قويۇلغان. بىر پەردىلىك بۇ دراما دا پەقەت ئىككىلا ئادەم تەسۋىرلەنگەن. مەلۇم بىر يەكشەنبە كۈنى، 40 ياشلار ئەتراپىدىكى نەشرىيات سودىگىرى پېتېر ئادەتتى بويىچە نيۇيورك مەركىزىي باغچىدىكى بىر ئۇزۇن ئورۇندۇقتا ئولتۇرۇپ كىتاب كۆرىدۇ، شۇ چاغدا 30 ياشلاردىكى جېررى كېلىدۇ. ساقلىنى ئالمىغان، سالاھىيىتى ئېنىق ئەمەس بۇ ئادەم پېتېردىن قالايمىقان سوئاللارنى سوراپ، قەستەن ئۇنىڭ چىشىغا تېگىدۇ. پېتېر ئۇنىڭ بىلەن پاراڭلىشىشنى خالىمايدۇ، بىراق جېررى ئۇنىڭغا يېپىشىۋالىدۇ. دەسلەپتە ئۇ پېتېرغا بىر تالاي قالايمىقان ھېكايىلەرنى سۆزلەپ بېرىدۇ. ئاندىن ئۇنى مازاق قىلىدۇ، تىللايدۇ، ئۇنى غىدىقلاپ ئارام بەرمەيدۇ، ئۇنىڭ تەستىكىگە ئۇرىدۇ. پېتېر جان ئاچچىقىدا جېررى ئۆزىگە تاشلاپ بەرگەن خەنجەرنى ئالىدۇ، جېررى ئۆز كۆكسىنى پىچاققا توغرىلاپ ئېتىلىدۇ. پىچاق ئۇنىڭ كۆكسىگە قادىلىدۇ. پېتېر قاتتىق ساراسىمگە چۈشىدۇ، بىراق جېررى ئۆزىنىڭ قولىياغلىقى بىلەن پېتېرنىڭ پىچاقتىكى بارماق ئىزلىرىنى سۈرتۈۋېتىپ، پېتېرنى قېچىپ كېتىشكە ئۈندەيدۇ. پېتېر قېچىپ كېتىدۇ، جېررى پېتېرنىڭ ئاھاڭىنى دوراپ: «پەرۋەردىگارىم!» دەپلا ئۆلىدۇ.

بۇ ئەسەردە مۇناقاش باش تېما گەۋدىلەنگەن: ياشاش ئازابلىق، بۇ دۇنيادا ئادەمنىڭ ھەقىقىي ئورنى مەۋجۇت ئەمەس، كىشىلەر بىر-بىرىنى چۈشەنمەيدۇ. ئاپتور ئۆزىنىڭ بۇ ئىدىيىسىنى ناھايىتى ماھىرلىق بىلەن ئىپادىلىگەن. ئۇ بىمەنىلىك ئېڭىغا ئىگە جېررى ئارقىلىق قارىماققا ھەممە ئىشى ئوڭۇشلۇق، كىرىمى مۇقىم، ئائىلىسى ئىناق، ئابرۇيلۇق خىزمىتى بار پېتېرنى پېتەكلىگەن. ئەسەردە پېتېرمۇ ئۆز تىجارىتىنىڭ ئۇنچىۋالا كۆڭۈلدىكىدەك ئەمەسلىكىنى، ئۆزىنىڭ ھەقىقەتەن تەنھالىقىنى، قەلبىنىڭ دەرد-ھەسرەت ۋە غەم-غۇسسىگە تولغانلىقىنى، ئۆزىنىڭ دائىم كۆچلۈك بېسىم ئىچىدە تۇرىدىغانلىقىنى بارا-بارا ھېس قىلىدۇ. ئەمەلىيەتتىمۇ ئۇ سەۋەبسىزلا پاراكەندىچىلىككە ئۇچرايدۇ، باغچىدىكى ئاشۇ ئورۇندۇقتىنمۇ قوروق قالىدۇ، ھەتتا مەجبۇرىي ھالدا قاتىلغا ئايلىنىپ قالىدۇ. جېررى ئۇنىڭغا ھايۋانالار

باغچىسى ھەققىدە ھېكايە سۆزلەپ بېرىپ، «بارلىق جانلىقلارنىڭ تۆمۈر رىشاتكا ئارقىلىق بىر-بىرىدىن ئايرىلىپ تۇرىدىغانلىقى» نى، ئادەملەرنىڭمۇ شۇنداق ئىكەنلىكىنى چۈشەندۈرىدۇ. ئۇ پېتىرنىڭ چىشىغا تېگىپ، ئۇنى قول ياندۇرۇشقا مەجبۇرلاش ئارقىلىق، ئاشۇ «رىشاتكا» لارنى بۇزۇپ تاشلاش ئۈچۈن چوقۇم قانلىق بەدەل تۆلەش لازىملىقىدىن بېشارەت بېرىدۇ. ئۇنداقتا، جېررى نېمىشقا ئۆزىنى ئۆزى ئۆلتۈرۈۋالماي چوقۇم باشقىلارنىڭ قولىدا ئۆلۈشنى خالايدۇ؟ چۈنكى، ئۇ ئۆزىگە تەسەللىي تاپماقچى. جېررى بۇنى بىمەنە ھاياتنى ئاخىرلاشتۇرۇشنىڭ ئەڭ ياخشى شەكلى دەپ قارىغان. ئەمما، ئېدۋارد ئالبىنىڭ خىيالى باشقا: ئۇ مەسىلىنى تەلتۆكۈش ئوتتۇرىغا قويماقچى بولغان.

ئون بىرىنچى باب

قارا يۇمور

قارا يۇمور (Black Humor) 20- ئەسىرنىڭ 60- ۋە 70- يىللىرىدا ئامېرىكىدا رونىق تاپقان مۇھىم مودېرنىزم ئېقىمى. بۇ ئېقىمدا مەركەزلەشكەن بەدئىي ئالاھىدىلىك ۋە ئىپادىلەش ئۇسۇلى تېخىمۇ كەڭ دائىرىدىكى يازغۇچىلارنىڭ ئىجادىيىتىدە ئوخشاش بولمىغان دەرىجىدە ئىپادىلىنىپ، 2- دۇنيا ئۇرۇشىدىن كېيىنكى غەرب ئەدەبىياتىدىكى مۇھىم بىر خاھىشقا ئايلانغان، شۇڭا قارا يۇمورغا بولغان تەتقىقات يەنە كونكرېت ئەدەبىي ئېقىمدىن ھالقىپ كەتكەن ئەھمىيەتكە ئىگە.

1. قارا يۇمور ئېقىمىنىڭ بارلىققا كېلىشى

قارا يۇمور ئەدەبىياتىنىڭ بىر ئىپادىلەش ئۇسۇلى سۈپىتىدە، دۇنيادىكى ھەرقايسى دۆلەتلەر ئەدەبىياتىدا ئۇزۇن تارىخقا ئىگە، جۈملىدىن ئامېرىكا ئەدەبىيات ئەنئەنىسىدىمۇ كۆپ ئۇچرايدۇ. «بۇيۇك برىتانىيە ئېنسكلوپېدىيىسى» دىكى تەبىرگە ئاساسلانغاندا، ئۇ «بىر خىل ئۇمىدسىز يۇمور بولۇپ، كىشىلەرنى كۈلدۈرۈشنى مەقسەت قىلىدۇ، ئۇ ئىنسانلارنىڭ تۇرمۇشتىكى مەنىسىزلىككە ۋە بىمەنىلىككە بولغان بىر خىل ئىنكاسىدىن ئىبارەت». «قارا يۇمور» دەپ ئاتالغان بۇ ئەدەبىي ئېقىم ناھايىتى روشەن ھالدا «قارا يۇمور» دېگەن بۇ ئاتالغۇنىڭ ئەنئەنىۋى مەنىسى بىلەن زىچ مۇناسىۋەتلىك، بىراق تېگى-تەكتىدىن ئېيتقاندا، قارا يۇمور ئاشۇ بىر دەۋردىكى نۇرغۇن يازغۇچىلارنىڭ بەزى ئەسەرلىرىدە ئىپادىلەنگەن ئورتاق خاھىشنىڭ ئەڭ يۇكسەك دەرىجىدىكى يىغىنچاقلىنىشىدىن ئىبارەت. ئامېرىكىلىق ئەدەبىيات تەتقىقاتچىسى خولمان (C. H. Holman) تۇزگەن «ئەدەبىيات قوللانمىسى» نىڭ تۇزىتىلگەن نەشرى

(1973) ده مۇنداق كۆرسىتىلگەن: قارا يۇمور «هازىرقى زامان پروزىچىلىقى ۋە دراماتىچىلىقىدا بىنورماللىق ۋە بىمەنىلىك ئارقىلىق قورقۇنچلۇق كومېدىيىلىك ئۇنۇمگە ئېرىشىشتىن ئىبارەت. ئۇ ھەم غەزەپلىك ۋە كىنايىلىك ئۇسلۇبنى، ھەم يەنە بىمەنە ۋە بىنورمال ئەھۋالنى كۆرسىتىدۇ. بۇ خىل ئەھۋال ئوقۇبەت، ئىزتىراپ ۋە ئۆلۈم بىلەن زىچ باغلانغان». بۇ خىل چۈشەندۈرۈش بىر ئەسەرنىڭ قارا يۇمورغا تەۋە ياكى ئەمەسلىكىگە ھۆكۈم قىلىشتا بەلگىلىك پايدىلىنىش قىممىتىگە ئىگە. چۈنكى، ئۇ ھەم قارا يۇمورنىڭ يېزىقچىلىق ماھارىتىگە چېتىلغان، ھەم يەنە قارا يۇمور ئۆز ئىچىگە ئالغان مەزمۇننى ئەكس ئەتتۈرگەن.

20- ئەسىر ئامېرىكا ئەدەبىياتىدىكى باشقا نۇرغۇن ئېقىملارغا ئوخشاش، قارا يۇمورنىڭ بارلىققا كېلىشى فرانسىيە ئەدەبىيات-سەنئەت ئېقىملىرىنىڭ تەسىرىگە ئۇچرىغان. ئىنگلىز تىلىدىكى Black Humor دېگەن بۇ سۆز فرانسۇز تىلىدىكى Humor noir دېگەن سۆزنىڭ تەرجىمىسى بولۇپ، بۇ ئاتالغۇنى ئەڭ بۇرۇن فرانسىيە ھالقىما رېئالىزمچىلىرى قوللانغان. 1937- يىلى ئاندرې برېتون بىلەن پائۇل ئېلۇئار «قارا يۇمور» ناملىق بىر مۇھاكىمە ئەسىرى يازغان؛ 1940- يىلى ئۇلار يەنە «قارا يۇمور ئەسەرلىرى» ناملىق كىتابنى تۈزگەن؛ 1950- يىلى برېتون «قارا يۇمور ئەسەرلىرىدىن تاللانما» ناملىق توپلامنى تۈزۈپ نەشر قىلدۇرغان.

ناتانىل ۋېست (Nathanael West, 1903 ـ 1940) ئامېرىكا قارا يۇمور پروزىچىلىقىنىڭ يول ئاچقۇچىسى بولۇپ، فرانسىيە مودېرنىزم ئەدەبىياتىنىڭ تەسىرىدە، 1933- يىلى قارا يۇمور رومانى «ئىچى پۇشقان خانىملار» نى يازغان، بىراق ۋېست ھايات ۋاقتىدا باشقىلارنىڭ دىققىتىنى ئانچە قوزغىيالمىغان.

1965- يىلى 3- ئايدا، ئامېرىكىلىق يازغۇچى بروس جېي فرېدمان (Bruc Jay Friedmann) «قارا يۇمور» ناملىق كىتابنى تۈزۈپ، ئۇنىڭغا 12 نەپەر ھازىرقى زامان ئامېرىكا يازغۇچىسى بىلەن بىر نەپەر فرانسىيە يازغۇچىسىنىڭ ئەسەرلىرىنىڭ پارچىلىرىنى كىرگۈزگەن. چۈنكى ئۇ قارا يۇمورنى ئىدىيىسى ۋە ئۇسلۇبى بىر-بىرىگە ئوخشىمايدىغان ئاشۇ ئەسەرلەردىكى ئورتاق ئامىل دەپ قارىغان. بۇنىڭ بىلەن تۇنجى قېتىم بىر تۈركۈم يازغۇچىلار

«قارا يۇمور» دېگەن نام ئاستىغا بىرلەشتۈرۈلگەن. شۇنىڭدىن كېيىن، نۇرغۇن ئوبزورچىلار «قارا يۇمور» دېگەن بۇ ئاتالغۇنى بارغانسېرى كۆپلەپ ئىشلەتكەن. شۇ مەزگىللەردە، «قارا يۇمور» دىن باشقا يەنە «قارا كومېدىيە»، «غەمكىن كومېدىيە»، «كېسەل يۇمور»، «بىمەنە پروزا» قاتارلىق كۆپلىگەن ناملار ئارقا-ئارقىدىن مەيدانغا كەلگەن. بىراق، يەنىلا «قارا يۇمور» دېگەن بۇ ئىسىم ئەڭ كەڭ ئومۇملاشقان، شۇنداقلا ئوبزورچىلىق ساھەسى ۋە جەمئىيەت تەرىپىدىن ئېتىراپ قىلىنىپ، بىر ئەدەبىي ئېقىمنىڭ نامى بولۇپ قالغان.

گەرچە «قارا يۇمور» دېگەن بۇ ئۇقۇم كېيىن ناھايىتى كەڭ قوللىنىلغان بولسىمۇ، بىراق ئۇنىڭغا قارىتا كىشىلەرنىڭ قارىشى ئىزچىل ھالدا بىردەك بولمىغان. بەزىلەر قارا يۇمورنى بىر خىل ئۇسلۇب قاتاردا ساناپ، ئارىستوفان (380 م . ب ـ 450 م . ب ,Aristophanes)، سېرۋانتىس، ئىئونېسكو قاتارلىقلارنىڭ ئەسەرلىرى بۇ خىل ئۇسلۇبنى نامايان قىلغان، دەپ قارىغان. يەنە بەزىلەر قارا يۇمورنى بىر ئەدەبىي ئېقىم دەپ قارىغان. بىراق بۇ ئىككى خىل قاراش ماھىيەتتە بىر-بىرىگە زىت ئەمەس. چۈنكى، بىرقەدەر كەڭ مەنىدىن ئېيتقاندا، قارا يۇمور ھەقىقەتەن بىر خىل ئۇسلۇب، بىر خىل بەدىئىي ئالاھىدىلىك. بىراق، 20ـ ئەسىرنىڭ 60ـ ۋە 70ـ يىللىرىدىكى بىر تۈركۈم ئامېرىكا يازغۇچىلىرىنىڭ ئەسەرلىرى بۇ خىل ئۇسلۇب ياكى بەدىئىي ئالاھىدىلىكىنى مەركەزلىك ئىپادىلىگەنلىكى ئۈچۈن بىر ئېقىم شەكىللەنگەن.

قارا يۇمور ئېقىمىغا تەۋە مۇھىم يازغۇچىلاردىن يوسېف ھېللېر، توماس پىنچون، جون باس، جامېس پادى، دونالد بارسېلم، چارلېس سىممونس، كۇرت ۋونىگۇت، ۋلادىمىر نابوكوۋ، جون خاۋكس قاتارلىقلار بار. بىراق، بىز يۇقىرىدا ئېيتقان ئۇسلۇب بىلەن بۇ ئېقىم ئوتتۇرىسىدىكى زىچ مۇناسىۋەت تۈپەيلىدىن دانىلېۋې تېررى سوسېرن، كونراد نىكبېوكې، فىلىپ روس، ۋىليام باللېس، نورمان مايلېر، سائۇل بېللوۋ، فرېدمان، ئېدۋارد ئالبى، كېن كېيسى قاتارلىقلارمۇ قارا يۇمورغا تەۋە دەپ قارالغان. بىراق، بەزى ئەھۋاللاردا، ئومۇم ئېتىراپ قىلغان قارا يۇمور يازغۇچىلىرى يەنە ئۆزىنىڭ بۇ ئېقىمغا تەۋە ئىكەنلىكىنى ئېتىراپ قىلمىغان.

ھېچقانداق تەشكىلى ۋە ئورتاق پروگراممىسى بولمىغان بىر توپ

ئۇيغۇر كتاب تور بېكىتى www.uyghurkitap.com

يازغۇچىلاردىن شەكىللەنگەن قارا يۇمور ئېقىمى 20- ئەسىرنىڭ 60-، 70-يىللىرىدا گۈللىنىپ، 70- يىللاردىن كېيىن پەسىيشكە باشلىغان.

2. قارا يۇمور ئېقىمىنىڭ ئالاھىدىلىكلىرى

قارا يۇمور ئاساسلىقى ئامېرىكىدا راۋاج تاپقان، بۇ ئامېرىكا ئەدەبىياتىنىڭ ئەنئەنىسى ۋە ئامېرىكىلىقلارنىڭ ئۆزگىچە خاراكتېرى بىلەن مۇناسىۋەتلىك، شۇنداقلا يەنە ئامېرىكىنىڭ ئەينى چاغدىكى رېئاللىقىمۇ بۇ ئېقىمنىڭ تەرەققىي قىلىشىغا تۈرتكە بولغان.

20- ئەسىرنىڭ 60-، 70- يىللىرىدىكى ئامېرىكا جەمئىيىتىنىڭ مەۋجۇت سىياسىي تۈزۈمى ۋە ئىجتىمائىي تەرتىپى نۇرغۇن كىشىلەرنىڭ گۇمانىنى قوزغىغان. ئۇرۇشتىن كېيىنكى ماددىي مەدەنىيەتنىڭ يۇكسەك دەرىجىدە تەرەققىي قىلىشى، ئىرقىي ئايرىمچىلىق، يادرو تەھدىتى، بىر نەچچە قېتىملىق دائىرىلىك ئۇرۇش، پەن-تېخنىكىنىڭ ئۇچقاندەك تەرەققىي قىلىشى قاتارلىقلارغا ئەگىشىپ پەيدا بولغان روھىي كرىزىس تۈيغۇسى ۋە بىمەنىلىك كەيپىياتى ئاشۇ بىر دەۋردىكى كىشىلەرنىڭ ئورتاق ھېسسىياتىغا ئايلانغان. كۆپلىگەن ئامېرىكىلىقلار: «ئىلىم-پەن ئاي شارىنى ئىگىلىيەلىدى ياكى ئىنسانلارنىڭ ئىرسىيەت گېنىنى ئۆزگەرتەلەيدىغان بولدى، بىراق زادى قانداق قىلغاندا ئەڭ ئاخىرقى ئەخلاقىي ۋە تارىخىي ھۆكۈمنى چىقارغىلى بولىدىغانلىقىنى ھېچكىم بىلمەيدۇ. بەزىلەر تېخنىكا ئۇلۇغ دېيىشىۋاتىدۇ، يەنە بەزىلەر ئۇنى ياماق خاراكتېرلىك قۇتراش دەۋاتىدۇ، بىراق نۇرغۇن ئادەم شۇنىڭغا قوشۇلىدۇكى، بىرقەدەر كونا بولغان قىممەتلەرنىڭ بەربات بولۇشى دۇنيانى بىر خىل تەشكىللىك ھالدىكى قالايمىقانچىلىق ئىچىگە — تەرتىپ بىلەن ئانارخىزمنىڭ بىر خىل قورقۇنچلۇق بېرىكمىسى ئىچىگە پاتۇرۇپ قويدى» دەپ قاراشقان. ئامېرىكىلىق مەشھۇر ئەدەبىيات تەنقىدچىسى ئىھاب ھەسەن (Ihab Hassan) «ھازىرقى زامان ئامېرىكا ئەدەبىياتى» ناملىق كىتابىنىڭ مۇقەددىمىسىدە: «قانداق مەۋجۇت بولۇپ تۇرۇش ھەقىقەتەنمۇ ھازىرقى زامان ئادەملىرىنىڭ قەلبىدىكى سىر ۋە غايەت زور گاڭگىراش بولۇپ قالغاندەك تۇرىدۇ» دېگەن.

ماددي ئىشلەپچىقىرىشنىڭ ۋە ئەقلىنىڭ تەرەققىياتى روھىي خارابلىشىشنىڭ ئالدىنى ئالالمىغان. كونا قىممەت قارىشى بىتچىت بولغان، يېڭى قىممەتنىڭ زادى نېمە ئىكەنلىكىنى ھېچكىم بىلەلمىگەن. بۇنىڭ بىلەن كىشىلەردە ئىسەنكىرەش ۋە بەرباتلىق تۇيغۇسى شەكىللەنگەن. كىشىلەر ئۆزلىرىنىڭ قەتئىي چۈشەنگىلى بولمايدىغان مۇرەككەپ ۋە بىمەنە دۇنيادا تۇرۇۋاتقانلىقىنى ھېس قىلغان، قۇتۇلغىلى ۋە يەڭگىلى بولمايدىغان غايەت زور نامەلۇم كۈچنىڭ ئىنسانلارنى ئادىمىيلىكتىن مەھرۇم قىلۋاتقانلىقىنى، ئادەملەرنىڭ ئېچىنىشلىق ۋە كۈلكىلىك ئەھۋالدا ياشاۋاتقانلىقىنى بارغانسېرى تونۇپ يەتكەن.

مانا مۇشۇنداق ھەل قىلغىلى بولمايدىغان نۇرغۇن مەسىلىلەر مەۋجۇت بولغان ئەھۋالنى بىردىن ھېس قىلغان كىشىلەر مەۋجۇدىيەتچىلىك ئىدىيىسىنى قوبۇل قىلىپلا قالماي، ئۇنىڭدىن تېخىمۇ يىراقلاپ كەتكەن. قارا يۇمورچىلار خۇددى مەۋجۇدىيەتچىلەرگە ئوخشاشلا دۇنيانىڭ بىمەنىلىكىنى، رېئاللىقنىڭ ئادىمىيلىككە قارشى ئىكەنلىكىنى، ئادەم بىلەن مۇھىتنىڭ مەڭگۈ بىر-بىرىنى چەتكە قاقىدىغانلىقىنى، بىمەنىلىكنىڭ كىشىلەرنىڭ ھەربىرىگە يېتەكچىلىك قىلىدىغانلىقىنى، كىشىلەرنىڭ ئىشەنچىلىك ھېسسىيات ئۇلىچىمىدىن ۋە ھەربىر مىزانىدىن ئايرىلىپ قالغانلىقىنى ئېتىراپ قىلغان. بىراق ئۇلار بۇ جەھەتتە سارتىر، كامۇ قاتارلىق فرانسىيە مەۋجۇدىيەتچىلىرىدىنمۇ بەكرەك ئۈمىدسىز خاھىشىنى ئىپادىلىگەن. مەۋجۇدىيەتچىلەر يالغۇز دۇنيانىڭ بىمەنە، ياشاشنىڭ ئەھمىيەتسىز ئىكەنلىكىنى كۆرسىتىپ بېرىپلا قالماي، يەنە كىشىلەردىن مۇشۇ خىل ئەمەلىيەتكە ھەقىقىي يۈزلىنىشىنى، ئەركىن تاللاش ئارقىلىق شەخسىنىڭ قىممىتى ۋە ئىززەت - ئابرۇيىنى تۇرغۇزوش لازىملىقىنى تەلەپ قىلغان؛ ئادەمنىڭ پۈتۈنلەي ئەركىن ئىكەنلىكىنى، ئۆز ھەربىرىتىنىڭ ئاقىۋىتىگە مەسئۇل بولۇشى كېرەكلىكىنى تەكىتلىگەن، شۇنداقلا ئۇلار ئادەمنىڭ ماھىيىتىنى ۋە مەۋجۇت رېئاللىقنى ئۆزگەرتىش ئىمكانىيىتى بار دەپ قارىغان. بىراق، قارا يۇمورچىلار شەخسىنىڭ تاللاش ئىمكانىيىتىدىن گۇمانلانغان، ھەتتا ئۇنى ئىنكار قىلغان. ئۇلارنىڭ ئەسەرلىرىدىكى تەشۋىش ۋە ئۈمىدسىزلىك مەۋجۇدىيەتچىلىك ئەسەرلىرىدىكىگە قارىغاندا تېخىمۇ كەسكىن ۋە چوڭقۇر بولغان. گەرچە ئۇلار كۈلكە ئارقىلىق كىتابخانلارنى دۇنيانى ھەقىقىي ھېس قىلىشقا يېتەكلىگەن

بولسىمۇ، لېكىن ئوبيېكتىپ ئۇنۇم جەھەتتىن ئالغاندا، ئاشۇ كۇلكە بىلەن بىرلا ۋاقىتتا پەيدا بولىدىغان ئازاب ۋە قايغۇ كۆچلۈك گۇمانىزمنى شەكىللەندۈرگەن. قارا يۇمور ئەسەرلىرىدىكى ئاساسىي نەزەر ئادەمگە ئەمەس، بەلكى ھەرخىل كەچۈرمىشلەرنىڭ ئۇنۇمىگە مەركەزلەشكەن. بۇ ئەسەرلەردە شەخسنىڭ ئۆزلۈكىنى ئىشقا ئاشۇرۇش ئۇچۇن قىلغان كۈرەشلىرى داۋامىدا چەككەن ئازاب-ئوقۇبەتلىرى ئەمەس، بەلكى شەخسنىڭ ئادەمنى گاڭگىرىتىدىغان ۋە ئېنىقسىز بولغان ھەرخىل قىسمەتلىرى تەكىتلەنگەن. دېمەك، ئامېرىكا يازغۇچىلىرى 20- ئەسىرنىڭ 50- يىللىرىدا ئېچىكە يۇزلىنىش خاھىشىنى ئىپادىلىگەن بولسا، 60- يىللارغا كەلگەندە سىرتقا يۇزلىنىش پوزىتسىيىسىدە بولغان.

قارا يۇمور يازغۇچىلىرى ئومۇمىيۇزلۈك ھالدا دۇنيانىڭ بىمەنىلىكىدىن ۋە ئادەمنىڭ ئامالسىزلىقىدىن قاتتىق ئۇمىدسىزلەنگەن؛ كەلگۈسىگە ئىشەنچ باغلايدىغان ئېنىق بىر پرىنسىپنىڭ بارلىقىدىن گۇمانلانغان؛ ئادەملەرنىڭ ئەركىن ئىرادىدىن مەھرۇم قالغانلىقىنى، ئادەمنىڭ قىممىتى ۋە ئىززەت-ئابرۇيىنىڭ يوقالغانلىقىنى ھېس قىلغان؛ رېئاللىقنى مېتافىزىكىلىق ماھىيەت نۇقتىسىدا تۇرۇپ كۆزەتكەن ۋە ئىپادىلىگەن، شۇنداقلا، ئاللىقاچان ئايدىڭلاشقان بارلىق بىمەنىلىك ئۇستىدىن كۇلگەن. ئۇلار تراگېدىيە بىلەن كۇلكىنى بىرلەشتۇرگەن. بىراق ئۇلارنىڭ يۇمورلىرى غەزەپلىك، ئازابلىق ۋە ئۇمىدسىز تۇس ئالغان، ئۇلار قېزىپ چىققان كۇلكە كۆز ياشلارغا سىڭىپ كەتكەن. بۇنداق كۇلكە ئازابلىق ياش تۆكۈۋاتقان ئادەمنىڭ كۇلكىسى، ئۇ ھەم بەختسىز ئادەمگە قىلىنغان ئېچىنىشلىق چاقچاق بولغان. بەزىلەر شۇڭا بۇنداق يۇمورنى «دار ئاستىدىكى يۇمور» دەپ ئاتىغان.

قارا يۇمور ئېقىمىنىڭ بەدىئىي ئالاھىدىلىكلىرى تۆۋەندىكىچە:

ئازابلىق يۇمور. «قارا يۇمور» ئەنئەنىۋى ئەدەبىياتتىكى يۇمورغا، يەنى ئادەتتىكى يۇمورغا ئوخشىمايدۇ. ئادەتتىكى يۇموردا قوش مەنىلىك سۆز، ياپتا گەپ ۋە ئاستىن-ئۈستۈن قىلىش قاتارلىق ئىستېلىستىكىلىق ۋاستىلار ئارقىلىق تۇرمۇشتىكى ساختىلىقلار ۋە ئەقىلگە يات ئىشلار ياخشى نىيەت بىلەن كۇلكىلىك قىلىپ ئېچىپ بېرىلىدۇ، ياكى ئەسلىدىلا نورمال بولغان ھادىسىلەر

بىمەنىلەشتۇرۇلۇپ كۆلكە قىلىنىدۇ. ئالدىنقى بىر خىل ئەھۋالدا، يۇموردىن كېلىپ چىققان كۆلكە ئاپتورنىڭ ياكى كىتابخانىنىڭ ئۇستۇنلۇك تۈيغۇسىنى ئىپادىلەيدۇ، كېيىنكى ئەھۋالدا بولسا ئاپتورنىڭ قىزىقچىلىقىنى، ئەقىل-پاراسىتىنىڭ ئېتىراپ قىلىنىشىنى ئىپادىلەيدۇ. ئۇلارنىڭ ھەرئىككىسى شوخ، ئۇمىدۋار، ئۇرغۇپ تۇرغان بولىدۇ. ئەنگلىيىلىك تەنقىدچى لىستوۋېل يۇمورنىڭ ئىقتىدارى ئۇستىدە توختىلىپ مۇنداق دېگەن: كومېدىيە خاراكتېرىدىكى ھەرخىل تۇرلەر ئىچىدە، يۇمور شەرەپلىك ئورۇندا تۇرىدۇ، «چۈنكى يۇموردا ئەڭ ئالىيجاناب بولغان ئىنسانىيەت قىممىتى ئەڭ ئەستايىدىل مۇئامىلىگە ئېرىشىدۇ». بىراق «قارا يۇمور» دا ھەرگىزمۇ ئاپتورنىڭ روھىي ئۇستۇنلۇك تۈيغۇسى ئىپادىلەنمىگەن، ئەكسىچە، ئاپتور بىمەنە دۇنيا ئالدىدا ئۆزىنىڭ ئامالسىزلىقىنى ھېس قىلىپ، ئۆچمەنلىك، غەزەپلىك ۋە ئۇمىدسىز ھېسسىيات ئىچىدە ئازاب ۋە بىمەنىلىك بىلەن مەلۇم ئارىلىق ساقلاپ، يۇزەكى جەھەتتىن ئۇلارغا قارىتا ئويناشقاندەك مۇئامىلە قىلىپ كۆلگەن، ئىنسانىيەتنىڭ كالۋالىقىنى ۋە دۇنيانىڭ بىمەنىلىكىنى مەسخىرە قىلغان. قار يۇمورچىلار ئازاب بىلەن خۇشاللىقنى، ۋەھىمە بىلەن كۆلكىنى، تراگېدىيە بىلەن كومېدىيىنى بىرلەشتۇرگەن. بۇنىڭدىن كۆرۈۋېلىشقا بولىدۇكى، قارا يۇمور ھەرگىزمۇ پەقەت ئۇسلۇب ۋە ئىپادىلەش ئۇسۇلى جەھەتتىكى ئالاھىدىلىكلا ئەمەس، ماھىيەت جەھەتتىن ئېيتقاندا، ئۇ قارا يۇمور يازغۇچىلىرى بىلەن ئوبيېكتىپ دۇنيا ئوتتۇرىسىدىكى بىر خىل يېڭى مۇناسىۋەتنىڭ ئىنكاسى.

ئۆزگىچە بايان قىلىش ئۇسۇللىرى. قارا يۇمور يازغۇچىلىرى ئاز دېگەندە مۇنداق بىر نەچچە خىل ئۇسۇل ئارقىلىق بايان قىلىش ۋە بايان قىلىش نۇقتىسى جەھەتتە ئەنئەنىۋى پروزىچىلىقنىڭ چەكلىمىلىرىدىن قۇتۇلۇشقا ئۇرۇنغان: (1) بايان قىلغۇچى بىلەن ئاپتور ئوتتۇرىسىدىكى ئېنىق چەك - چېگرىنى غۇۋالاشتۇرغان. بۇنىڭ بىلەن، ئاپتور بايان قىلغۇچىنىڭ كۆزقاراشلىرىغا قارىتا ئىنكاس قايتۇرالايدىغان بولغان، ئەمما بۇنداق ئۇسۇل بىلەن ۋەقەلىكنىڭ ئانچە چوڭ مۇناسىۋىتى بولمىغان؛ (2) بايان قىلىش جەھەتتىكى غۇۋالىق تۈپەيلىدىن، كىتابخان باشتىن-ئاخىر ئاپتورنىڭ مەۋجۇتلۇقىنى ھېس قىلالايدىغان بولغان؛ (3) كىشىلەرنىڭ ۋاقىت تۈيغۇسى ۋە تارىخىي خاسلىقىغا

قارىتا يېڭىدىن ئېنىقلىما بېرىلگەن: ھازىر ئۆتمۈشنىڭ كۈلكىلىك ھالدىكى قايتا نامايان بولۇشىغا ۋە بارلىق ئىنسانىيەت كەچۈرمىشىنىڭ ئابستراكت ئومۇملاشتۇرۇلۇشىغا ئايلانغان؛ (4) ئەدەبىيات جەھەتتىكى تەقلىد ئارقىلىق ئاغزاكى خاتىرىلەر رېئاللىققا بولغان سۈبيېكتىپ ئىنكاسقا ئايلانغان؛ (5) ئەنئەنىۋى سۈژېت نۇرغۇنلىغان مۇستەقىل ئىشلار ۋە يۈزەكى تەپسىلاتلار ئاستىغا يوشۇرۇلغان، سۈژېت شۇ ئەسەردىكى بارلىق باش تېمىلارنى ئۆز ئىچىگە ئالمايدىغان بولغان. شۇڭا، باش تېما بىلەن سۈژېت ھامان بىر نۇقتىغا مەركەزلەشمىگەن؛ (6) ھەربىر ئەت بىلەن ئىدىيە دائىم ئۆزگىنىڭ قارشى تەرىپى شەكىلىدە ئوتتۇرىغا چىقىپ، كىتابخانلارنىڭ نەزەر دائىرىسىنى كېڭەيتكەن.

دەققەت قىلىشقا تېگىشلىكى شۇكى، «قارا يۇمور» دەپ ئاتالغان بۇ ئېقىمغا تەۋە يازغۇچىلار ئوتتۇرىسىدا بەزى تۈپ ئورتاقلىقلاردىن باشقا، بىر-بىرىدىن كەسكىن پەرقلىنىدىغان خاس ئالاھىدىلىكلەر بار. ئۇلارنىڭ بەزىلىرى ئەدەبىيات جەھەتتىكى قوپاللىق، يەڭگىلتەكلىك ۋە قەستەن ئورۇنلاشتۇرۇلغان ھەرخىل پېرسونازلار ئارقىلىق تراگىكومېدىيىلىك كەيپىيات يارىتىشقا ماھىر؛ بەزىلىرى غەلىتە سۈژېت ۋە مۇرەككەپ قۇرۇلما ئارقىلىق يېڭىلىق يارىتىشقا ئۇستا؛ بەزىلىرى بىر قاتار ئاددىي ھەم ئۆتكۈر بولغان دىداكتىك مەسەلىلەر ئارقىلىق ئۆز ئىدىيىسىنى ئىپادىلىگەن؛ بەزىلىرى باروك ئۇسلۇبىدىكى خىيالىي مەنزىرىلەرنى ئىجاد قىلىش ئارقىلىق چۈشىمان تۇسنى كۈچەيتكەن؛ بەزىلىرى ئاجايىپ مۇرەككەپلىك ئىچىدىمۇ ئىزچىل سۈژېتنى ساقلاپ قالغان؛ بەزىلىرى خىيالىي كەيپىيات بىلەن ئەستايىدىل تېمىنى بىرلەشتۈرگەن؛ يەنە بەزىلىرى سىغىمچانلىقى ئىنتايىن يۇقىرى بولغان ئىخچام تېكىستلەر ئىچىگە رەسىم ۋە سىخېمىلارنى كىرىشتۈرگەن. بىراق، قارا يۇمور ئېقىمىنىڭ بۇ خاسلىقلىرى ئامېرىكا جەمئىيىتىنىڭ 70- يىللاردا بارغانسېرى كونسېرۋاتىپلىققا قاراپ يۈزلىنىشىگە ئەگىشىپ ئۆزىنىڭ جەلپ قىلىش كۈچىنى يوقاتقان.

3. قارا يۇمور ئېقىمىنىڭ ئاساسلىق ۋەكىللىرى

يوسېف ھېللېر (Joseph Heller, 1923-) ئامېرىكىلىق

يازغۇچى، قارا يۇمور ئېقىمىنىڭ ئاساسلىق ۋەكىللىرىدىن بىرى.

ئۇ نيۇيورك شتاتىغا تەۋە بروكلىن ئارلىدا بىر يەھۇدي ئائىلىسىدە تۇغۇلغان. 1941- يىلى ئامېرىكىنىڭ ئوتتۇرا دېڭىزدىكى ھاۋا ئارمىيە بازىسىدا ئوفىتسېر بولۇپ، 60 قېتىم ھاۋادىن بومبارداىمان قىلىش ۋەزىپىسىنى ئىجرا قىلغان. 2- دۇنيا ئۇرۇشى ئاياغلاشقاندىن كېيىن، 1949- يىلى كولۇمبىيە ئۇنىۋېرسىتېتىنىڭ ئاسپىرانتلىقىنى تاماملىغان. ئارقىدىنلا ئەنگلىيىنىڭ ئوكسفورد ئۇنىۋېرسىتېتىدا تەتقىقات بىلەن شۇغۇللانغان. 1950- يىلىدىن 1952- يىلىغىچە پېننسىلۋانىيە شتات ئۇنىۋېرسىتېتىدا ئىنگلىز تىل - ئەدەبىياتىدىن دەرس ئۆتكەن. 1952- يىلىدىن كېيىن «دەۋر»، «نەزەر» قاتارلىق ژۇرناللاردا ئىشلىگەن.

ھېللېرنىڭ دەسلەپكى مەزگىللەردە يازغان «ئەمدى سېنى سۆيمەيمەن»، «قارلىق قەلئە» قاتارلىق ئىككى پارچە ھېكايىسى «1949- يىلىدىكى ئەڭ مۇنەۋۋەر ھېكايىلەر» نامىلىق توپلامغا كىرگۈزۈلگەن.

ئۇ ئالتە يىل ۋاقىت سەرپ قىلىپ، 1961- يىلى «ھەربىي نىزامنىڭ 22- ماددىسى» نامىلىق رومانىنى نەشر قىلدۇرغان. بۇ رومان قارا يۇمور ئېقىمىنىڭ ۋەكىل ئەسىرى بولۇپ قالغان، شۇنداقلا 60- يىللاردىكى بازارلىق كىتابقا ئايلانغان. 1970- يىلى كىنو قىلىپ ئىشلەنگەن.

1974- يىلى ھېللېرنىڭ 2- رومانى «چاتاق چىقتى» نەشر قىلىنغان. بۇ ئەسەرنىڭ باش پېرسونازى مەلۇم بىر شىركەتنىڭ ئوتتۇرا دەرىجىلىك خادىمى بولۇپ، گەرچە ئۇنىڭ ماددىي تۇرمۇشى خېلى ياخشى بولسىمۇ، بىراق ئۇ دائىم قايغۇ ۋە ئازاب ھېس قىلىدۇ. ئەسەردە ئادەم بىلەن ئادەم ئوتتۇرىسىدىكى ئىشەنچ ئىنكار قىلىنغان، قاتمۇقات زىددىيەت مۇئەييەنلەشتۈرۈلگەن. ئىنچىكە ۋە جانلىق پسىخىك تەسۋىر ۋاسىتىسى يەتكەن، مۇرەككەپ ئەھۋالدىكى ئوبرازلار ئارقىلىق تۇرمۇشقا بولغان قويۇق ئومىدسىزلىك كەيپىياتى گەۋدىلەنگەن.

1979- يىلى ھېللېرنىڭ «گولد ياخشى» نامىلىق رومانى نەشر قىلىنغان. ئەسەردە بىر يەھۇدي زىيالىينىڭ كەچۈرمىشلىرى ئارقىلىق، ھازىرقى زامان ئادەملىرىنىڭ ھوقۇقنى غايىلەشتۈرۈشى ۋە پۇل-مالغا بولغان چاكىنا خام خياللىرى ئېچىپ بېرىلگەن. سىياسىيغا ۋە سىياسىي ئىش ئالغان چۈشكۈن

تۇرمۇشقا كىنايە قىلىنغان.

1968- يىلى ھىللىر يەنە «بىز نېۋھاۋېننى بومباردىمان قىلدۇق» ناملىق كىنو سېناريىسىنى ئېلان قىلغان.

ھىللىر ھازىرقى زامان شېئىرىيىتىنىڭ مەشھۇر ۋەكىلى توماس ئېلىئوتنىڭ، بولۇپمۇ ئۇنىڭ دەۋر بۆلگۈچ ئەسىرى «باياۋان» نىڭ تەسىرىنى قوبۇل قىلغان، ئۇ يەنە نورمان مايلىر ۋە جامېس جويس قاتارلىق يازغۇچىلارنىڭ تەسىرىگە ئۇچرىغان. ھىللىر 2- دۇنيا ئۇرۇشىغا بىۋاستە قاتناشقان بولغاچقا، ئۇرۇشنىڭ بىمەنىلىكىنى چوڭقۇر ھېس قىلغان. يەنە بىر تەرەپتىن، ئۇ ئىنسانىيەت تۇرمۇشىدا غايەت زور رول ئويناۋاتقان سىياسىي - ئىجتىمائىي مەسىلىلەرگە ۋە ھازىرقى زامان ئادەملىرىنىڭ تەقدىرىگە كۆڭۈل بۆلگەن. دۇنيانىڭ بىمەنىلىكىنى، تۇرمۇشنىڭ چۈشكۈنلۈكىنى، بۇگۈنكى دۇنيادىكى ئەسەبىيلىك ۋە قالايمىقانچىلىقلارنى، ئادەمنىڭ ياتلىشىشىنى ئېپادىلەشكە تىرىشقان. ئۇ قارا يۇمور ئۇسلۇبىدىن ئۇنۇملۇك پايدىلانغان، ھەجۋى رەسىم شەكلىدىكى ئىپادىلەش ئۇسۇلى ئارقىلىق ئادەتتىكى ئىشلارنى ۋە ئادەملەرنى ناھايىتى بىمەنە ۋە كۈلكىلىك تەسۋىرلىگەن، بىراق ئاشۇ كۈلكىلىك تەسۋىرلەر ئىچىگە ئازاب ۋە تەنە يوشۇرۇنغان. ھىللىر مۇنداق دېگەن: «مېنىڭ ئەسەرلىرىمنى ئوقۇغان كىشىلەر دەسلەپتە قاقاھلاپ كۈلىدۇ، ئارقىدىنلا ئۆزلىرىنى كۈلدۈرگەن بارلىق نەرسىلەرنى ۋەھىمىلىك ھېسسىيات بىلەن قايتا ئەسلەيدۇ». يېزىقچىلىق ماھارىتى جەھەتتە، ھىللىر ئەنئەنىۋى ۋاقىت-ماكان كۆزقارىشىنى بۇزۇپ تاشلاپ، دىئالوگلارنى تەكرارلاش ۋە ئاغزاكى بايانلارنى نۆۋەتلەشتۈرۈپ ئىشلىتىش ئارقىلىق كۇچەيتىش ئۇنۇمىنى ئاشۇرغان. ئادەتتىكى ئۇسۇشاق-چۇشەك ئىشلارنى تەپسىلىي ۋە چىن تەسۋىرلەپ، ئەستايىدىل ۋە چوڭ تېمىلارنى ئەكس ئەتتۈرگەن. بۇ جەھەتتە ئۇنىڭ ئۇسلۇبى بىمەنە دراماتىزملىقنىڭ مەشھۇر ۋەكىلى ساموئېل بېككېتنىڭ ئۇسلۇبىغا ئوخشاپ كېتىدۇ.

«ھەربىي نىزامنامە 22- ماددىسى» ناملىق رومانىنىڭ ئىسمى ئامېرىكا ھاۋا ئارمىيىسىنىڭ ھەربىي نىزامىدىن كەلگەن بولۇپ، بۇ ماددىدا مۇنداق بەلگىلەنگەن: روھىي بىنورمال خادىملارنىڭ ھەممىسى بەلگىلەنگەن ئۇرۇش

ۋەزىپىسىنى تاماملىمىسىمۇ بولىدۇ، دۆلەتكە قايتىشنى ئىلتىماس قىلىشقا هوقۇقلۇق. بىراق، بۇنداق خادىملار چوقۇم يۇقىرىغا يازما دوكلات سۇنۇشى كېرەك. ۋەهالەنكى، بىر ئادەم ئەگەر ئۆز تەلىپىنى ئېنىق ئوتتۇرىغا قويۇپ دوكلات يازالىسا، بۇ ئۇنىڭ نورمال ئىكەنلىكىنى ئىسپاتلايدۇ. دېمەك ئۇ نورمال ئىكەن، ئۇنداقتا داۋاملىق ۋەزىپە ئىجرا قىلىشى لازىم، دۆلەتكە قايتىشقا رۇخسەت يوق. بۇ نىزام هەربىي مەجبۇرىيەت ئۆتەۋاتقان خادىملارغا قۇرۇلغان بىر قىلتاق بولۇپ، ئۇلارنى ئارقىغا يانالمايدىغان قىيىن ئەهۋالدا قويىدۇ. ئەسەردىكى باش پېرسوناژ يوسسارىئان ئارمىيىنىڭ ئىچكى قىسمىدىكى بىيۇروكرات تۈزۈمنىڭ ئېزىشىگە بەرداشلىق بېرەلمەي، هايات قېلىش ئۈچۈن، ئاخىر شۆبتسىيىگە قېچىپ كېتىدۇ. بۇ ئەسەردە قارىماققا ئامېرىكا ئارمىيىسىنىڭ بىمەنە تۈزۈملىرى پاش قىلىنغاندەك كۆرۈنگىنى بىلەن، ئەمەلىيەتتە، ئىنسانىيەتنىڭ ئۆزى تۈرغۇزغان هەرخىل قائىدە-مىزانلار ئالدىدىكى ئامالسىزلىقى، بوغۇلۇشى ۋە ۋەيران بولۇشى ئىپادىلەنگەن؛ هەمىگە مۇڭاپىق هەقىقەتنىڭ مەۋجۇت بولمايدىغانلىقىغا ئەگىشىپ، ئادەملەرنىڭ ئۇنى بەرپا قىلىشقا بىهۇدە ئۇرۇنۇشى ۋە ئاشۇ ئۇرۇنۇشلارنىڭ ئېچىنىشلىق ئاقىۋىتى ئېچىپ بېرىلگەن؛ ئېنىقسىز شارائىت ئاستىدىكى ئادەملەرنىڭ تېگىرقىشى ۋە ئىدىيىسىدىكى قالايمىقانچىلىق ئوتتۇرىغا قويۇلغان؛ ئەقلىنىڭ بىمەنىلىشىپ كېتىشى مەسخىرە قىلىنغان.

كۇرت ۋونىگۇت (- Kurt Vonnegut, 1912) ئامېرىكىلىق يازغۇچى، قارا يۇمور ئېقىمىنىڭ مۇهىم ۋەكىللىرىدىن بىرى.

ئۇ ئىندىئانا شتاتىدا تۇغۇلغان. 1940- يىلىدىن 1942- يىلىغىچە كارنېل ئۇنىۋېرسىتېتىدا خىمىيە ئوقۇغەن. 2- دۇنيا ئۇرۇشى مەزگىلىدە ئەسكەر بولغان. 1944- يىلى گېرمانىيە ئارمىيىسىگە ئەسىرگە چۈشۈپ، دېرسدېن ئەسىرلەر لاگېرىغا قامالغان. ئۇ ئامېرىكا - ئەنگلىيە بىرلەشمە ئارمىيىسىنىڭ مۇداپىئەسىز شەهەر دېرسدېننى قاتتىق بومبارداىمان قىلغانلىقىنى ئۆز كۆزى بىلەن كۆرگەن، قۇشخانىنىڭ يەر ئاستى سوغۇق ساقلاش ئۆيىگە كىرىۋالغاچقا ئامان قالغان. ئۇرۇش ئاياغلاشقاندىن كېيىن ئامېرىكىغا قايتقان. چىكاگو ئۇنىۋېرسىتېتىدا ئىنسانشۇناسلىق ئۆگەنگەن، بىر تەرەپتىن مۇخبىرلىق

قىلغان. 1947- يىلىدىن كېيىن ھەممىباب ماشىنىسازلىق شىركىتىدە ئىشلىگەن. 1950- يىلىدىن كېيىن كەسپىي يازغۇچى بولۇپ كەتكەن.

ۋوننېگۇت 1952- يىلى تۇنجى رومانى «ئاپتوماتىك پىئانىنو» نى نەشر قىلدۇرغان. بۇ ئەسەردە ئۇ تۇنجى ئاپتوماتىك پىئانىنو كەشپ قىلىنغاندىن تارتىپ، ئادەمنىڭ ئورنىنى پۈتۈنلەي ماشىنا ئىگىلەپ كەتتى، بۇنداق ئەھۋال نورمال ئەمەس، دەپ قارىغان. 1959- يىلى نەشر قىلىنغان «تىتانلارنىڭ دېڭىز ئالۋاستىسى» ناملىق رومانىدا ئىنسانىيەتنىڭ ئالەم بوشلۇقى ئۈستىدىكى ئىزدىنىشلىرى تەسۋىرلەنگەن، شۇنداقلا كىشىلەرنىڭ ئۆز ئەتراپىدىكى ئادەملەرنى قىزغىن سۆيۈشى كېرەكلىكى تەكىتلەنگەن.

60- يىللاردا ۋوننېگۇتنىڭ قارا يۇمور ئۇسلۇبى رەسمىي شەكىللەنگەن. بۇ خىلدىكى مەشھۇر ئەسەرلىرى «مۇشۇكنىڭ بۆشۈكى» (1963)، «خۇدا سىزنى ئامان قىلغاي، روسېۋوتېر ئەپەندى» (1965)، «5- قۇشخانا» (1969) قاتارلىقلار. «مۇشۇكنىڭ بۆشۈكى» دە ئاپتور ئىنسانىيەتنىڭ ئۆز-ئۆزىنى بەربات قىلىشىغا ھۆجۇم قىلغان. «خۇدا سىزنى ئامان قىلغاي، روسېۋوتېر ئەپەندى» ناملىق رومانىدا، بىر ھېيۇمانىزمچى مىليونېرنىڭ ئۆز مۈلكىنى كىشىلەرگە بېرىۋەتكەنلىكى، بۇنىڭ بىلەن ھەممە يەرنى ئاچكۆزلۈك قاپلاپ كەتكەنلىكى تەسۋىرلەنگەن.

ۋوننېگۇت 50- يىللارنىڭ باشلىرىدىن تارتىپلا ئىلمىي فانتازىيىلىك ئىجادىيەتكە كىرىشكەن بولۇپ، 20 يىل تىرىشچانلىق كۆرسەتىش ئارقىلىق ئامېرىكا ئەدەبىيات ساھەسىدە ھەممە ئېتىراپ قىلىدىغان مۇھىم يازغۇچىلارنىڭ بىرىگە ئايلانغان. «5- قۇشخانا» ناملىق رومانىدا بىرلەشمە ئارمىيىنىڭ درېسدېننى بومبارداىمان قىلىشى ئارقا كۆرۈنۈش قىلىنغان بولۇپ، رېئالىزم بىلەن ھالقىما رېئالىزم ئۇزئارا بىرلەشتۈرۈلگەن ئىجادىيەت ئۇسۇلى ئارقىلىق، ئۇرۇشنىڭ خاراكتېرى ۋە ئاقىۋىتىگە قارىتا كۆپ تەرەپلىمە تەسۋىرلەش ئېلىپ بېرىلغان. بۇ ئەسەردىكى باش پېرسوناژنىڭ ئىسمى بېللى بولۇپ، ئۇنىڭ 2- دۇنيا ئۇرۇشىدىكى كەچۈرمىشلىرى ئاپتورنىڭ كەچۈرمىشلىرىگە ئوخشاپ كېتىدۇ. بۇ نۇقتىدىن ئېيتقاندا، ئەسەردە رېئالىزملىق ئامىللار بار. بىراق، ئاپتور بۇ تارىخىي ماتېرىياللارنى بىر تەرەپ قىلغاندا، قارا يۇمور ئۇسۇلىنى

قوللانغان. ئەسەردە يەنە بىللىنىڭ باشقا بىر سەيياردىن كەلگەن كىشىلەر تەرىپىدىن تۇتۇپ كېتىلگەنلىكى بايان قىلىنغان. بۇنداق ھالقىما رېئاللىزملىق ئۇسۇلنى قوللىنىشتىكى مەقسەت بىللى تارتقان ئۇرۇش ئازابىنىڭ ئۇنى روھىي بۆلۈنۈش كېسىلىگە گىرىپتار قىلغانلىقىنى، ئۇنىڭ رېئاللىقىنى توغرا تونۇيالمايدىغان روھىي قالايمىقانلىق ئىچىگە كىرىپ قالغانلىقىنى ئىپادىلەش ئۈچۈن بولغان. ئاپتور ھەرخىل يۇمورلۇق تەسۋىرلەر ئارقىلىق ئېچىنىشلىق كەيپىياتلارنى بايان قىلغان. باش پېرسوناژ بىللىنىڭ پسىخىكىسىنى تەپسىلىي تەسۋىرلەپ، ئۇرۇشنىڭ ئاقىۋىتىنى ئېچىپ بەرگەن. ئىنسانىيەتنىڭ بالايىئاپەتتىن قۇتۇلالمايدىغانلىقى، باشقا بىر دۇنيا توغرىسىدىكى خام خىياللىرىنىڭ ئەستايىدىل، ئەمما كۇلكىلىك ئىكەنلىكى، ئىلىم-پەننىڭ ئىنسانىيەتكە بەخت ئېلىپ كېلەلمەيدىغانلىقى قاتارلىق مەزمۇنلارنى يەتكىل يۇمور ۋە ئېغىر قايغۇ ئىچىگە يۇغۇرۇۋەتكەن. ۋوننېگۇت ئۆز ئەسەرلىرىدە ھەرخىل ئەدەبىي، دىنىي، تارىخىي تەمسىللەرنى كۆپلەپ ئىشلەتكەن، ئىلمىي فانتازىيىدىن ئۇنۇملۇك پايدىلانغان، شۇنداقلا ۋاقىت تەرتىپىنى بۇزۇش، سۆزلىتىلارنى پارچىلاش، بىمەنىلەشتۈرۈش قاتارلىق ۋاستىلارنى دائىم قوللانغان. بولۇپمۇ، ئۇنىڭ ئەسەرلىرىدە يۇمور ۋە لەتىپە خېلى ۋايىغا يەتكەن. ئۇ مۇنداق دېگەن: «لەتىپە سۆزلەش مېنىڭ كەسپىم، ئۇ كىچىككىنە بىر بەدىئىي شەكىل. مەندە تۇغما لەتىپە سۆزلەش قابىلىيىتى بار». ۋوننېگۇت ھەتتا: «مېنىڭ ئەسەرلىرىم نۇرغۇن لەتىپىلەردىن تەركىب تاپقان» دېگەن. بىراق، ئۇ لەتىپە ئارقىلىق ئەسەبىي ۋە قالايمىقان دۇنيانى ئىپادىلىگەن.

توماس پىنچون (Thomas Pynchon, 1937 -) ئامېرىكىلىق يازغۇچى، قارا يۇمور ئېقىمىنىڭ مۇھىم ۋەكىللىرىدىن بىرى.

ئۇ نيۇيورك شتاتىدا تۇغۇلغان. كارنېل ئۇنىۋېرسىتېتىدا ئەنگلىيە ئەدەبىياتى ئوقۇۋاتقان چاغلىرىدا فىزىكىغا قىزىققان. 1958- يىلى ئوقۇش پۈتتۈرگەن. ئامېرىكا دېڭىز ئارمىيىسىدە ھەربىي مەجبۇرىيەت ئۆتىگەن. ھەربىي سەپتىن چېكىنگەندىن كېيىن، گېزىتلەرگە ئوبزور يېزىپ بېرىش بىلەن شۇغۇللانغان. 1964- يىلى فولكنېر مۇكاپاتىغا، 1974- يىلى مەملىكەتلىك كىتاب مۇكاپاتىغا ئېرىشكەن.

توماس پىنچوننىڭ ئىجادىيىتىدە فىزىكىدىكى «ئېنېرگىيىنىڭ خورىشى» (entropy) دېگەن تەلىمات خېلى ئېغىر سالماقنى ئىگىلىگەن. بۇ تەلىماتنى ھېنرى ئادامس ئوتتۇرىغا قويغان بولۇپ، ئۇنىڭ قارىشىچە، ھەرقانداق نەرسە ئۆز ئېنېرگىيىسىنى بارا-بارا باشقا ماددىلارغا سەرپ قىلىدۇ، ئېنېرگىيىسى پۈتۈنلەي توگىگەندىن كېيىن ئۆلىدۇ. ئالەمدىكى ئىسسىقلىق ئېنېرگىيىسى پۈتۈنلەي خوراپ بولغاندىن كېيىن سوۋۇشقا باشلاپ، سوغۇق ئالەم بوشلۇقىغا ئايلىنىپ قالىدۇ. پىنچون بۇ نەزەريىنى ئىنسانىيەت جەمئىيىتىگە تەدبىقلاپ، ئىنسانىيەت جەمئىيىتىنىڭمۇ ئۆز ئېنېرگىيىسىنى خورىتىپ توگىتىدىغان ۋاقتى يېتىپ كېلىدۇ، ھازىرقى زامان جەمئىيىتىدىكى ھەرخىل ئەسەبىيلىكلەر دەل ئادەملەرنىڭ ئۆز ئېنېرگىيىسىنى كۆپلەپ خورىتىشىدىن ئىبارەت، بۇ مۇقەررەر ھالدا ئىنسانىيەتنى ئۆلۈمگە ئېلىپ بارىدۇ، دەپ قارىغان.

گەرچە پىنچوننىڭ ئەسەرلىرى ئانچە كۆپ بولمىسىمۇ، لېكىن ئۇ ئۆزىنىڭ مۇھىم ئوچ رومانى بىلەن ھازىرقى زامان ئامېرىكا ئەدەبىياتىدىكى ئەڭ مەشھۇر يازغۇچىلارنىڭ بىرىگە ئايلانغان.

1963- يىلى پىنچوننىڭ تۇنجى رومانى «V» نەشر قىلىنغان. ئەسەرنىڭ باش پېرسوناژى ھېربېرتا ستېينسېلنىڭ دادىسى 1919- يىلى مالتادا ئەنگلىيە جاسۇسى بولۇپ تۇرۇۋاتقاندا «V» ئىسىملىك بىر ئايال بىلەن ئارىلىشىپ، كېيىن سىرلىق ھالدا ئۆلۈپ كېتىدۇ. ھېربېرتا ستېينسېل دادىسىنىڭ ئۆلۈش سەۋەبىنى بىلىش ئۈچۈن، V نىڭ زادى نېمە ئادەم ئىكەنلىكىنى ئېنىقلىماقچى بولىدۇ. بىراق، ئەڭ ئاخىرىدا ئۇ تارىخقا بولغان ئۇمىدسىزلىك تۇيغۇسى ئىچىگە كىرىپ قالىدۇ. ئۇ «ھەممە يەرنى نامەلۇم سۈيىقەستلەرنىڭ قاپلاپ كەتكەنلىكىنى»، ئىشنىڭ ھەقىقىي ئەھۋالىنى ئېنىقلاشنىڭ ئاسمانغا چىقىشتىنمۇ تەس ئىكەنلىكىنى ھېس قىلىدۇ. بۇ ئەسەردە پىنچون تارىخ بىلەن 20- ئەسىر رېئاللىقىنى ئۆزئارا كىرىشتۇرۇۋەتكەن. بۇ ئەسەر توغرىسىدا بەزى تەنقىدچىلار مۇنداق دېگەن: بۇ ئەسەرنىڭ «ھەر بىر ئورۇنلاشتۇرۇلۇشى خوراش ۋە يوقىلىشنى ئىپادىلىگەن، يەنمۇ ئىلگىرىلەپ قالايمىقانچىلىق ۋە ئۆلۈمگە يۈزلەنگەن. كىتابقا بۇگۈنكى دۇنيادىكى ئەخلەت دۆۋىسىدىن تارتىپ ئاي شارىدىكى ھەقىقىي تاقىر جايلارغىچە بولغان ھەرخىل ئۆلۈم كۆرۈنۈشلىرى

تولۇپ كەتكەن» .

پىنچوننىڭ ئىككىنچى رومانى «تەقدىرنىڭ نىداسى» (1966) دا ئۇنىڭ يېزىقچىلىق ئالاھىدىلىكى مەركەزلىك ئىپادىلەنگەن. ئەسەردىكى ئايال باش پېرسوناژ ئىدىياس ماس ئۆزىنىڭ بۇرۇنقى ئاشنىسىنىڭ تەلىپى بويىچە ئۇنىڭ ۋەسىيىتىنى ئىجرا قىلماقچى بولۇپ، ۋەسىيەتنامىنىڭ بارلىق مەزمۇنىنى بىلىشكە ئۇرۇنىدۇ. بىراق مەقسىتىگە زادىلا يېتەلمەيدۇ. ئەمەلىيەتتە ئۇ مەڭگۈ ئاياغلاشمايدىغان ئېزىنتقۇ قەسىر ئىچىگە كىرىپ قالىدۇ. ئۇ 16- ئەسىردە ياۋروپادا پەيدا بولغان، جەنۇب-شىمال ئۇرۇشى مەزگىلىدە ئامېرىكىغا تارقالغان «تىرىسترو» ناملىق مەخپىي پوچتا سىستېمىسىنى بايقاپ قالىدۇ. بۇ مەخپىي پوچتا سىستېمىسى ھەممە يەرگە تارقالغان بولۇپ، ئامېرىكا ھۆكۈمىتىنىڭ پوچتا سىستېمىسى بىلەن قارشىلاشتى. ئىدىياس ئىچكىرىلەپ تەكشۈرگەنسېرى ئۇنىڭدا ئۆز بايقاشلىرىغا قارىتا گۇمان پەيدا بولۇشقا باشلايدۇ، چۈنكى بۇلارنىڭ ھەممىسى ئالدىن ئورۇنلاشتۇرۇلغان ئالدامچىلىق بولۇشى تامامەن مۇمكىن ئىدى. ئەڭ ئاخىرىدا، ھېكايە ئىدىياسنىڭ ئاشنىسىدىن قالغان بىر يۇرۇش پوچتا ماركىسىغا مەركەزلىشىدۇ، چۈنكى بۇ پوچتا ماركىلىرى «مىڭلىغان-ئون مىڭلىغان رەڭدار كىچىك كۆزنەكلەر ئىدى، ئۇلار ئارقىلىق ماكان بىلەن زاماننىڭ ئەڭ چوڭقۇر قاتلاملىرىنى كۆرگىلى بولاتتى» . رومانىنىڭ ئاخىرىدا بۇ بىر يۇرۇش پوچتا ماركىسى تالاشتۇرۇپ سېتىلىدۇ: ماددىغا بولغان مۇھەببەت ئادەمگە بولغان مۇھەببەتنىڭ ئورنىنى ئالىدۇ. ئىدىياس ئەڭ ئاخىرى ھەممە نەرسىنىڭ تولىمۇ غۇۋا، تولىمۇ چەكسىز ئىكەنلىكىنى تونۇپ يېتىدۇ.

توماس پىنچوننىڭ ئۇچىنچى رومانى «ئالەمنىڭ تارتىش كۈچىدىن ھاسىل بولغان ھەسەن-ھۈسەن» 1973- يىلى نەشر قىلىنغان. بۇ ئەسەر ئادەمگە كۆچلۈك تاسادىپىيلىق تۇيغۇسى ۋە بىمەنلىك تۇيغۇسى بېرىدۇ. ئەسەردە ھەم ئاپتورنىڭ ھازىرقى زامان جەمئىيىتىگە بولغان پوزىتسىيىسى ئەكس ئەتكەن، ھەم يەنە دۇنيانىڭ قالايمىقانلىقى ۋە ئىلىم-پەننىڭ ئىجابىي رولىغا بولغان چوڭقۇر گۇمانى ئوتتۇرىغا قويۇلغان. بىراق، پىنچون قارا يۇمور يازغۇچىلىرى ئىچىدە ئەڭ يىراقلاپ كەتكەن يازغۇچى بولۇپ، سەلتەنەتلىك تەسۋىر ئاستىغا يازغۇچىنىڭ غەم-قايغۇسى يۇشۇرۇنغان، لىركا بىلەن كىنايە ھاياتنىڭ

بەرباتلىققا يۈزلىنىشىنى ئىپادىلەش ئۈچۈن خىزمەت قىلغان. ئۇنىڭ ئەسەرلىرىدىكى سۈژىتلار ئاجايىپ-غارايىپ، پارچە-پۈرات بولۇپ، تارىخ بىلەن رېئاللىق ئۆزئارا كىرىشىپ كەتكەن.

1984- يىلى پىنچون «ئاستا ئۆگەنگۈچى» ناملىق ھېكايىلەر توپلىمىنى نەشر قىلدۇرغان. بۇ كىتابقا ئۇنىڭ ياش ۋاقتىدا يازغان بەش پارچە ھېكايىسى كىرگۈزۈلگەن. بۇ ھەرگىزمۇ ئۇنىڭ بۇرۇنقى ئەسەرلىرىگە بولغان قىيالماسلىقىدىن دېرەك بەرمىگەن، ئەكسىچە، ئۆزىنىڭ ياش ۋاقتىدا يازغان ئەسەرلىرىنى تەنقىد قىلغان. ئۇنىڭ بۇ تەنقىدىنى مۇنداق بىر نەچچە نۇقتىغا يىغىنچاقلاشقا بولىدۇ: (1) دىئالوگلارنىڭ رولىغا ئەھمىيەت بەرمەسلىك؛ (2) ئەسەردىكى سۈژىت بىلەن پېرسوناژلارنى بەزى ئابستراكت كۆز قاراشلارغا مەجبۇرىي لايىقلاشتۇرۇش؛ (3) تىلنى ئۆز - ئۆزىنى ئىپادىلەشنىڭ ۋاستىسى قىلىۋېلىش. بۇ ھەرگىزمۇ پىنچوننىڭ كەمتەرلىكى ئەمەس. بەلكى ئۆزىنىڭ 20 نەچچە يىلدىن بۇرۇنقى ئىجادىيىتىدىكى بەزى تەرەپلەرنى يۇرەكلىك ئىنكار قىلىشتىن ئىبارەت. بۇ ھەم ئامېرىكا پروزىچىلىقىنىڭ ئىجادىيەت خاھىشى جەھەتتىكى بەزى ئۆزگىرىشلەرنى ئەكس ئەتتۇرۇپ بەرگەن.

جون باس (John Barth, 1930 -) ئامېرىكىلىق يازغۇچى، قارا يۇمور ئېقىمىنىڭ مۇھىم ۋەكىللىرىدىن بىرى. ئۇنىڭ ئەسەرلىرىدە ئاچچىق كىنايە، ئۆتكۈر ھەم قوپال يۇمور بىلەن چوڭقۇر ۋە مۇرەككەپ پەلسەپىۋى پىكىر بىرىكتۇرۇلگەن.

ئۇ مارىلاند شتاتىنىڭ شەرقىدە تۇغۇلغان. كۆپ قىسىم ئەسەرلىرىدە مۇشۇ جاي تەسۋىرلەنگەن. خېلى يىلمان ئەمەس مۇزىكا تەربىيىسىگە ئېرىشكەن. 1952- يىلى جون خوپكىنس ئۇنىۋېرسىتېتىنى پۈتتۈرۈپ، ئەدەبىياتتىن ماگىستېرلىق ئۇنۋانى ئالغان. 1965- يىلى بۇففالودىكى نيۇيورك شتاتى ئۇنىۋېرسىتېتىدا ئوقۇتقۇچىلىق قىلغان.

ئۇنىڭ «سەييارە ئوپېرا» (1956)، «يولنىڭ ئاخىرى» (1958) قاتارلىق دەسلەپكى ئىككى رومانىدا بەزى ئادەملەرنىڭ ئۆزىنىڭ ھەر بىر ھەرىكىتىنى ئەھمىيەتسىز ھېس قىلىپ ئازابلىنىدىغانلىقى، ھەمدە ئۇلارنىڭ ئۆز ئەتراپىدىكى ناھايىتى ئاڭسىز ئەمما پائالىيەتچان كىشىلەرگە بولغان تەسىرى

تەسۋىرلەنگەن. بۇ ئەسەرلەردە يەنە ئالىبىرت كامۇنىڭ ئىسمەنسىلىك ئۇسلۇبى ۋە مەۋجۇدىيەتچىلىك ئىدىيىسى ئەكس ئەتكەن. باسىنىڭ ئابرۇيىنى دەسلەپكى قەدەمدە تىكلىگەن رومانى «كۆك تاماكا ۋاستىچىسى» (1960) 18- ئەسىردىكى ئەنگلىيىلىك يازغۇچى ھېنرى فېلدىڭ (Henry Fielding, 1707-1754) نىڭ «تام جونس» ناملىق رومانىغا تەقلىد قىلىنغان بولۇپ، خېلى ئۇزۇن سەھىپىلىك بۇ ئەسەر جون باسىنىڭ بارغانسېرى پىشىپ يېتىلگەن يېزىقچىلىق ماھارىتىنى تولۇق نامايان قىلغان. بىراق بەزى ئوبزورچىلار مۇنداق دېگەن: بۇ ئەسەر گەرچە «ناھايىتى ياخشى تەقلىد قىلىنغان بولسىمۇ، بىراق ئاپتور تەقلىد قىلىنغان شەكىللەرنىڭ ماھىيىتىگە سەل قاراپ، پەقەت بىر خىل يۇزەكى كىنايە بىلەنلا قانائەتلەنگەن».

1966- يىلى نەشر قىلىنغان «ئۆچكە بالا — گايلس» ناملىق رومان جون باسىنىڭ ئىجادىيەت خاھىشىغا ھەقىقىي ۋەكىللىك قىلىدۇ. بۇ ئەسەر ئەنگلىيىلىك مەشھۇر كىنايىچى يازغۇچى سۋايفتنىڭ رومانى «گرېفونىڭ ساياھىتى» نىڭ چوڭقۇر تەسىرىگە ئۇچرىغان. بىراق بۇ ئەسەردە باس كومپيۇتېر دەۋرىدىكى ئادەملەرنىڭ تېنى بىلەن روھىنىڭ ئايرىلىپ كېتىشىنى ئىپادىلىگەن: بۇ ئادەملەر ناھايىتى قامەتلىك بولسىمۇ، لېكىن ئۇلارنىڭ روھى ئىنتايىن ئاجىز، ئەمەلىيەتتە ئۇلار «نائادەم» لەرگە ئايلىنىپ كەتكەن. ئەسەردىكى باش پېرسوناژ گايلسنىڭ ئەسلى ئىسمى بېللى بوكسفۇس بولۇپ، بىر ئادەم ئۇنى كىچىكىدىنلا ئۆچكە ھېسابىدا بېقىپ چوڭ قىلىدۇ. بىراق، كېيىن گايلس ئۆزىنىڭ ئۆچكە ئەمەس ئادەم ئىكەنلىكىنى بايقاپ، ئىسمىنى ئۆچكە بالا جورجىغا ئۆزگەرتىدۇ، گايلس ئۇنىڭ لەقمى بولۇپ قالىدۇ. ئۆچكە بالا ئۆزىنىڭ ھايۋانلارچە سەبىيلىكىنى يوقاتقاندىن كېيىن، ئىنسانىيەتنى قۇتقۇزۇش ئۈچۈن ئۆزىنى قۇربان قىلماقچى بولىدۇ، بىراق ئۆز نىشانىنى تاپالماي قاتتىق چارچايدۇ ھەمدە: «ئەمدى مېنىڭ كارىم يوق، مېنىڭ ھېچنەرسە بىلەن چاتىقىم يوق!» دەپ ۋارقىرايدۇ. ئەڭ ئاخىردا، گايلس كومپيۇتېر WESCAC نىڭ قورسىقىغا كىرىپ ھېچقانداق زەخمەتكە ئۇچرىمايدۇ، بەلكى يېڭى بىر پەللىگە يېتىدۇ. بۇنداق مەسەل شەكلىدىكى بىمەنە كەچۈرمىش ھازىرقى زامان ئىنسانىنىڭ ھەممىنى ئۆز ئىچىگە ئالىدىغان ماھىيىتىنى

ئەكس ئەتتۇرۇپ بەرگەن. ۋەھالەنكى، باس كىنايىدىن ۋە خام خىيالدىن هالقىغان بىر مەنزىلنىڭ مەۋجۇت ئىكەنلىكىگە ئىشەنگەن. شۇڭا، گايلس ئۆزىنىڭ ئىنسانىيەتكە بولغان مۇھەببىتى ئارقىلىق ئاشۇ مەنزىلگە يېتەلىگەن.

باس 1968- يىلى «شادلىق ئۆيىدە ئىزىقىش» ناملىق هېكايىلەر توپلىمىنى نەشر قىلدۇرغان. 1979- يىلى باسنىڭ ئاساسلىق رومانلىرىدىكى پېرسوناژلار ئۆزئارا يېزىشقان 18 پارچە خەتتىن تەركىب تاپقان «خەت - چەكلەر» ناملىق كىتابى نەشر قىلىنغان. 1982- يىلى ئۇنىڭ «دەم ئېلىش يىلى» ناملىق رومانى نەشر قىلىنغان.

باس ئەنئەنىۋى پروزىچىلىقنىڭ چەكلىمىلىرىدىن هالقىپ، يۇرەكلىك هالدا يېڭىلىق يارانقان. ئۇنىڭ قارا يۇمور ئەسەرلىرى هېللىبر قاتارلىقلارنىڭ ئەسەرلىرىگە ئوخشىمايدۇ. ئۇنىڭ ئەسەرلىرىدە 2- دۇنيا ئۇرۇشىنى باشتىن كەچۈرگەن يازغۇچىلارنىڭ ئەسەرلىرىدىكى كۆچلۈك بەرباتلىق تۇيغۇسى يوق، ئۇ ئاساسلىقى بايان قىلىش ماهارىتى جەهەتتە يېڭىلىق يارانقان. ئۇنىڭ ئەسەرلىرى ئەنئەنىۋى رېئالىزمدىن تېخىمۇ يىراقلاپ كەتكەن.

دونالد بارسېلم (Donald Barthelme، 1931—1989) ئامېرىكىلىق يازغۇچى، قارا يۇمور ئېقىمىنىڭ مۇهىم ۋەكىللىرىدىن بىرى.

ئۇ فلادېفىيە شەهىرىدە تۇغۇلغان. قۇرۇقلۇق ئارمىيىسىدە هەربىي مەجبۇرىيەت ئۆتىگەن. 50- يىللارنىڭ ئوتتۇرىلىرىدا خۇستون مۇزېيىنىڭ باشلىقى بولغان. كېيىن مۇھەررىرلىك ۋە ئوقۇتقۇچىلىق قىلغان.

بارسېلم ئۆزىنىڭ يېزىقچىلىق ئالاهىدىلىكى هەققىدە مۇنداق دېگەن: «كارتىنا مەن ئىشىنىدىغان بىردىنبىر شەكىل». بۇ يەردىكى كارتىنا (پارچە، ئۆزۈندى) خىيالىي، ئەركىن - ئازادە بولغان، خالىغانچە بۇزۇشقا ۋە قايتا قۇراشتۇرۇشقا بولىدىغان بىر خىل يېزىقچىلىق شەكلى. بارسېلم بۇ خىل شەكىل ئارقىلىق ئەتراپتىكى ئاللىقاچان تاماملانغان نەرسىلەرگە بولغان ئىشەنمەسلىكىنى خالىغانچە ئىپادىلىيەلىگەن.

1967- يىلى نەشر قىلىنغان «ئاق قار مەلىكە» ناملىق رومان بارسېلمنىڭ ۋەكىل ئەسىرى بولۇپ، بۇ ئەسەردە ياۋروپا خەلق چۆچەكلىرىدىكى ئاق قار مەلىكىنىڭ ئوبرازى ئارىيەت ئېلىنغان. بەزى ئوبزورچىلار بۇ رومانىنى «رەزىل

چۆچەك» دەپ ئاتاشقان. ئەسەردىن ئېنىق بىر بايان لىنىيىسىنى تېپىش قىيىن. باش پېرسوناژ ئاق قار ۋە ئۇنىڭ بىلەن بىللە ياشايدىغان يەتتە نەپەر دېرىزە سۈرتكۈچى بىر قاتار ناشايان ئىشلارنى ۋە قوپاللىقلارنى قىلىدۇ. نەتىجىدە بىر ئادەم ئۆلىدۇ، بىر ئادەم ئېسىپ ئۆلتۈرۈلىدۇ. بۇ رومانىنىڭ ئالاھىدىلىكىنى «تىل ئويۇنى» دېگەن سۆزگە يىغىنچاقلاش مۇمكىن. بارسېلم تىل ئىشلىتىشتىكى يۇكسەك تالانتى ئارقىلىق ئېلاستىكىلىقنى ۋە ئەسەبىي روھنى تەسۋىرلىگەن، ھەرگىزمۇ يېزىقچىلىق ماتېرىياللىرىنى ئاددىي ھالدا دۆۋىلەپ قويمىغان. ئاپتور مەسخىرە قىلىش، تەڭپۇڭسىزلىق ۋە ئارىلاشما تېكست قاتارلىق ئۇسۇللار ئارقىلىق ئاق قارنىڭ رېئاللىققا بولغان نارازىلىقىنى ۋە بۇ دۇنيادىن ھالقىپ كېتىشكە ئامالسىزلىقىنى ئىپادىلىگەن. ئەڭ ئاخىرىدا، ئاق قار پۈتۈنلەي ئۇمىدسىزلەنگەن. بارسېلم رېئاللىققا بولغان ئىشەنمەسلىكتىن تىلغا بولغان ئىشەنمەسلىككە تەرەققىي قىلغان. ئۇ كىشىلەر قىلمىدىغان نۇرغۇن گەپلەرنىڭ ئەمەلىيەتتە ئالاقە رولىنى ئويناۋاتقانلىقىنى، ئۇلارنىڭ مەنىسىز قوشۇمچە نەرسىلەر ئىكەنلىكىنى ھېس قىلغان. ئۇ بۇ ھادىسىنى رېئال تۇرمۇشتىكى ئەخلەتلەرنىڭ بارلىققا كېلىشىگە سېلىشتۇرغان. ئۇ: «بىز ناھايىتى تېزلا مۇنداق بىر ھالەتكە يېتىمىز: بىزنىڭ ئىشلەپچىقارغانلىرىمىز يۈزدە يۈز ئەخلەتلا بولىدۇ»، ئۇ چاغدىكى مەسىلە «ھەرگىزمۇ بۇ ئەخلەتلەرنى قانداق تازىلاش ئەمەس، بەلكى بۇ ئەخلەتلەرنىڭ ماھىيىتىدىن ھۇزۇرلىنىش، چۈنكى، ئۇلار يۈزدە يۈز ئەخلەت» دېگەن. دۇنيانىڭ ئەخلەتكە توشۇپ كەتكەنلىكىنى كۆرۈپ يېتىش ھەمدە ئۇلارنى ھوزۇرلىنىشقا مەجبۇر بولۇش — قارا يۇمورنىڭ مۇھىم بىر ئالاھىدىلىكى. بۇ ئەسەردە بارسېلم يەتكىلى بولمايدىغان نىشانغا ئىنتىلىشتىن ھاسىل بولغان ئۇمىدسىزلىك تۇيغۇسىنى ئىپادىلىگەن. ئۇ مۇنداق دېگەن: «سەنئەت ئەزەلدىنلا رېئال دۇنيادىن قۇتۇلۇشتىن ئىبارەت، بىراق، سەنئەتنى ئۆزىنىڭ ئېنىق ۋەزىپىسى قىلغان يازغۇچىلار قۇتۇلۇشنىڭ قىيىنلىقىنى بارغانسېرى كۆپلەپ تەسۋىرلىمەكتە...»

1968- يىلى نەشر قىلىنغان «ئەرزىمەس ئادەت، غەلىتە قىلىق» ناملىق ھېكايىلەر توپلىمىدا يەڭگىل كەيپىيات بىلەن ئېغىر مىسكىنلىك گەۋدىلەنگەن.

1971- يىلى نەشر قىلىنغان «شەھەر تۇرمۇشى» ناملىق رومانىدا بارسېلم

ئۆزىنىڭ باش تېمىسىنى مۇپەسسەل ئوتتۇرىغا قويغان: ئەسەردە ئاڭنىڭ بەربات بولۇشى، ئىجادىيەت كۈچىنىڭ خورىشى ، ئادەم خاراكتېرىنىڭ بۆلۈنۈشىدىن بىزار بولۇش، روھىي پارچىلىنىشتىن زېرىكىش قاتارلىق نۇقتىلار گەۋدىلەنگەن. بۇ ئەسەردە ئۇ ئۆزىنىڭ بىر ئەسەبىي دۇنياغا بولغان مەسئۇلىيەت تۇيغۇسىنى ۋە ئىنسانىيەت تەجرىبىلىرىگە بولغان مۇئەييەنلەشتۈرۈشىنى ئىپادىلىگەن.

مەشھۇر تەنقىدچى ئىھاب ھەسەن «ئامېرىكا ئەدەبىياتى: 1945-1972» ناملىق كىتابىدا بارسېلمنى «ئەستايىدىل يۇمورچى ۋە ئىجادچانلىققا ئىگە خام خىيالچى» دېگەن. بارسېلم ئەسەرلىرىنىڭ قۇرۇلمىسىغا ئالاھىدە ئەھمىيەت بەرگەن. ئۇ ئابستراكت رەسىمچىلىكتىن ئۆرنەك ئېلىپ، بىر - بىرىگە مۇناسىۋەتسىز نەرسىلەرنى ئۆز ئارا چاپلىغان؛ كۆپلىگەن قىستۇرما رەسىملەرنى ۋە نۇسخىلارنى ئىشلەتكەن؛ سوئال - جاۋاب، مۇندەرىجە، ماۋزۇ قاتارلىق شەكىللەردىن ئۈنۈملۈك پايدىلانغان؛ ئىستىئارە، دىئالېكت، ئېغىز تىلى، كوچا سۆزى قاتارلىقلارنى ئۆز ئارا بىرىكتۈرۈۋەتكەن. ئۇ ھازىرقى زامان جەمئىيىتىدىكى ھەرخىل مۇرەككەپ مەسىلىلەرنى ئەخلاق نۇقتىسىدىن چۈشىنىشكە تىرىشىپ، تىل ئارقىلىق بىر خىيالىي دۇنيانى ياراتماقچى بولغان.

دونالد بارسېلم گۈگېنھېيم مۇكاپاتى، مەملىكەتلىك كىتاب مۇكاپاتى، مەملىكەتلىك ئەدەبىيات - سەنئەت ئاكادېمىيىسى مۇكاپاتى قاتارلىق مۇكاپاتلارغا ئېرىشكەن.

بۇلاردىن باشقا، قارا يۇمور ئېقىمىغا تەۋە مۇھىم يازغۇچى ۋە ئەسەرلەردىن يەنە جون خاۋكس ۋە ئۇنىڭ «ئۆلۈم، ئۇيقۇ ۋە ساياھەتچى» ناملىق رومانى، جامېس پادى ۋە ئۇنىڭ «كابوت رايت ئىشنى باشلىدى» ناملىق رومانى، ۋلادىمىر نابوكوۋ ۋە ئۇنىڭ «لولىتا» ناملىق رومانى قاتارلىقلار بار.

ئون ئىككىنچى باب

سېھرىي رېئالىزم

سېھرىي رېئالىزم (Realismo mágico) 20- ئەسىرنىڭ 30-، 40- يىللىرىدا لاتىن ئامېرىكىسىدا باشلىنىپ، تا ھازىرغا قەدەر داۋاملىشىۋاتقان مۇھىم بىر مودېرنىزم ئېقىمى.

1. سېھرىي رېئالىزم ۋە ئۇنىڭ تەرەققىياتى

20- ئەسىرنىڭ باشلىرىدىن تارتىپ لاتىن ئامېرىكىسى ئەدەبىياتى زور نەتىجىلەرگە ئېرىشكەن. بولۇپمۇ 2- دۇنيا ئۇرۇشىدىن كېيىن، لاتىن ئامېرىكىسى ئەدەبىياتى مىسلىسىز تەرەققىي قىلىپ، ئىنتايىن تېز سۈرئەت بىلەن ھازىرقى زامان دۇنيا ئەدەبىياتىنىڭ ئالدىنقى قاتارىغا ئۆتكەن. 1945- يىلى چىلىلىق ئايال شائىر گابرىلا مىسترال (1889-1957) لاتىن ئامېرىكىسىدا تۇنجى بولۇپ نوبېل ئەدەبىيات مۇكاپاتىغا ئېرىشكەن. شۇنىڭدىن كېيىن، 60- يىللاردىن بۇيان گۇاتېمالالىق يازغۇچى ئانھېل ئاستۇرىئاس، چىلىلىق شائىر پابلو نېرۇدا (1904-1973)، كولۇمبىيىلىك يازغۇچى گارسىيا ماركۇز، مېكسىكىلىق شائىر ئوكتاۋىئو پاز قاتارلىقلار ئىلگىرى - كېيىن بولۇپ، 1967-، 1971-، 1982- ۋە 1990- يىللىرى نوبېل ئەدەبىيات مۇكاپاتىغا ئېرىشكەن. بۇلاردىن باشقا، ئارگېنتىنالىق يازغۇچى لۇئىس بورھېس، پېرۇلۇق يازغۇچى ۋارگاس لوسا قاتارلىق زور بىر تۈركۈم يازغۇچىلار دۇنياۋى شۆھرەت قازانغان. كىشىلەر لاتىن ئامېرىكىسى ئەدەبىياتىدىكى بۇنداق گۈللىنىشنى «ئەدەبىياتنىڭ پارتلىشى»، لاتىن ئامېرىكىسى ئەدەبىياتىنى «پارتلاش ئەدەبىياتى» دەپ ئاتىغان.

بۇگۈنكى زامان لاتىن ئامېرىكىسى ئەدەبىياتىدا ھەر خىل ئېقىملارنىڭ

كۆپلۈكى ئادەمنى ھەيران قالدۇرىدۇ. پەقەت «رېئالىزم» نامىدىكى ئەدەبىي ئېقىملاردىنلا سېھرىي رېئالىزم، يېڭى رېئالىزم، قۇرۇلما رېئالىزمى، پسىخىك رېئالىزم، ئىجتىمائىي رېئالىزم، ۋەھىمىلىك رېئالىزم، كىنو رېئالىزمى، ھايۋانلار پسىخىكىسى رېئالىزمى قاتارلىق ئون نەچچە ئېقىم بار. بۇلار ئىچىدە ئەڭ مۇھىملىرى سېھرىي رېئالىزم بىلەن قۇرۇلما رېئالىزمى بولۇپ، جۈملىدىن سېھرىي رېئالىزمنىڭ تەسىرى ئەڭ زور.

ئىسپان تىلى لاتىن ئامېرىكىسىدا تۇنجى قېتىم «سېھرىي رېئالىزم» (Realismo mágico) دېگەن بۇ ئاتالغۇنى قوللانغان كىشى ۋېنېسۇئېلالىق مەشھۇر يازغۇچى ئۇسرال پېترى بولۇپ، ئۇ 1948- يىلى يازغان ماقالىسى «ۋېنېسۇئېلانىڭ ئادەملىرى ۋە ئەدەبىياتى» دا مۇنداق دېگەن: «ھېكايە سۈژىتىدا يېتەكچى ئورۇندا تۇرىدىغان ھەمدە ئادەمدە چوڭقۇر تەسىر قالدۇرىدىغان نەرسە دەل كىشىلەرنىڭ رېئال تۇرمۇشتىكى سىرلىق قاراشلىرىدىن ئىبارەت. ئۇ رېئاللىققا بولغان بىر خىل شېئىرىي پەرەز ياكى شېئىرىي ئىنكار. ئىپادىلەشكە تېخىمۇ دەل كېلىدىغان سۆز تېپىشتىن بۇرۇن، بۇنى «سېھرىي رېئالىزم» دەپ ئاتاپ تۇرايلى». شۇنىڭدىن كېيىن، «سېھرىي رېئالىزم» دېگەن بۇ ئاتالغۇنى لاتىن ئامېرىكىسىدىكى بەزى مەشھۇر يازغۇچىلار بارا-بارا ئىشلىتىشكە باشلىغان.

بىراق، پېترى ھەرگىزمۇ بۇ ئاتالغۇنى ئىجاد قىلغان كىشى ئەمەس. ئۇنى 1925- يىلى گېرمانىيىلىك سەنئەت تەنقىدچىسى فرانز رو (Franz Roh) ئۆزىنىڭ «كېيىنكى ئىپادىزىم. سېھرىي رېئالىزم. ھازىرقى ياۋروپا رەسىمچىلىكىدىكى بىرقانچە مەسىلە» ناملىق مەشھۇر كىتابىدا تۇنجى قېتىم ئوتتۇرىغا قويغان ھەمدە بۇ ئۇقۇم ئارقىلىق گېرمانىيە ۋە ياۋروپانىڭ كېيىنكى ئىپادىزم رەسىمچىلىكىنى تەھلىل قىلغان. ئىككى يىلدىن كېيىن، يەنى 1927- يىلى ئىسپانىيىلىك مەشھۇر مۇتەپەككۇر ئولگات ـ گاسسېت باشقۇرۇشىدىكى «غەرب» ژۇرنىلى بۇ كىتابنى ئىسپان تىلىغان تەرجىمە قىلىپ چىقارغان. بىراق نېمە ئۈچۈنكى، كىتاب ئىسمى «سېھرىي رېئالىزم: كېيىنكى ئىپادىزم» دەپ ئۆزگەرتىۋېتىلگەن. مۇنداقچە ئېيتقاندا، قوشۇمچە ماۋۇ ئاساسىي ماۋزۇغا ئايلاندۇرۇلۇپ، سېھرىي رېئالىزم بىر مۇھىم سەنئەت خاھىشى دەپ قارالغان.

بۇنداقتا سېھرىي رېئالىزم دېگەن نېمە؟ بۇ ھەقتە كىشىلەرنىڭ كۆزقاراشلىرى ئوخشاش ئەمەس. بىراق ئۇلارنىڭ ھەممىسىدە ئورتاق بىر نۇقتا بار. ئۇ بولسىمۇ ئاپتورنىڭ ئەسىرىدە ئىنسان تەقدىرىنى ئەكس ئەتتۈرۈشتە ئىشلىتىلگەن ئالاھىدە ئۇسۇل ۋە ئىپادىلەش شەكلىدۇر. 1955- يىلى ئاپتور يازغان «ئىسپانىيە» ژۇرنىلىدا «ئىسپان تىلى ئاپتورىنىڭ پروزىچىلىقىدىكى سېھرىي رېئالىزم» ناملىق مۇھىم ماقالىسىنى ئېلان قىلغان. بۇ ماقالىدە ئۇ سېھرىي رېئالىزم 1935- يىلى بارلىققا كەلگەن (ئارگېنتىنالىق مەشھۇر يازغۇچى لۇئىس بورھېسنىڭ «دۇنياۋى رەزىل ئىشلار» ناملىق ھېكايىلەر توپلىمىنىڭ نەشر قىلىنىشى بۇنىڭ بەلگىسى)، ئۇ رېئالىزم بىلەن خام خىيالنىڭ بىرىكمە مەھسۇلاتى دەپ قارىغان. مانا مۇشۇ چۈشىنىش ئاساسىدا، فلورېس لاتىن ئامېرىكىسى ئەدەبىياتىدا شۇنىڭدىن كېيىن بارلىققا كەلگەن، ھالقىما رېئالىزملىق تۈسكە ياكى تەسۋۋۇرغا باي بولغان ئەمما يەنە رېئاللىقنى ئەكس ئەتتۈرگەن ئەسەرلەرنىڭ ھەممىسىنى دېگۈدەك سېھرىي رېئالىزمغا تەۋە قىلغان. بىراق، ئۇنىڭ بۇ كۆزقارىشىغا نۇرغۇن ئادەم قارشى چىققان. بۇ خىل كۆزقاراشقا قارىمۇ قارشى بولغان يەنە بىر خىل كۆزقاراشقا مېكسىكىلىق مەشھۇر ئەدەبىي ئوبزورچى لۇئىس لېئال ۋەكىللىك قىلىدۇ. 1967- يىلى ئۇ «ئامېرىكا قىتئەسى قوللانمىسى» ژۇرنىلىدا «ئىسپان تىلى ئامېرىكىسى ئەدەبىياتىدىكى سېھرىي رېئالىزم توغرىسىدا» ناملىق مۇھىم ماقالىسىنى ئېلان قىلىپ، كۆپلىگەن ماتېرىياللارغا ئاساسەن فلورېسنىڭ كۆزقارىشىغا رەددىيە بەرگەن. ئۇنىڭ قارىشىچە، فلورېسنىڭ نۇقتىئىنەزەرى بويىچە بولغاندا، سېھرىي رېئالىزم ھەرگىزمۇ ئەدەبىياتتىكى يېڭىلىق ئەمەس،

بەلكى ئەدەبىيات تارىخىدا ئاللىقاچان بار بولغان ھادىسە. لېكىن سېھرىي رېئالىزمنى يازغۇچىلارنىڭ رېئال تۇرمۇشتىكى سىرلارنى بايقىشى ۋە ئەكس ئەتتۈرۈشىگە تاقىغان. ئۇ مۇنداق دېگەن: «سېھرىي رېئالىزمنىڭ ئاساسىي ئالاھىدىلىكى ھەرگىزمۇ بىر قاتار پېرسوناژلارنى ۋە ساختا دۇنيانى توقۇپ چىقىش ئەمەس، بەلكى ئادەم بىلەن ئادەم، ئادەم بىلەن ئۇنىڭ مۇھىتى ئوتتۇرىسىدىكى سىرلىق مۇناسىۋەتلەرنى بايقاش. سىرلىق تۇسكە ئىگە رېئاللىقنىڭ ئوبيېكتىپ مەۋجۇتلۇقى سېھرىي رېئالىزملىق ئەدەبىياتنىڭ مەنبەسى». لېكىن بۇ كۆزقارىشى سېھرىي رېئالىزمنىڭ ئەمەلىيىتىگە ئۇيغۇن.

سېھرىي رېئالىزم — رېئاللىقنى سېھرىغا ئايلاندۇرۇش ئارقىلىق ئۇنىڭغا قويۇق سىرلىق تۇس بېرىش، شۇنداقلا ئۇنىڭ چىنلىقىنى يوقاتماسلىق. سېھرىي رېئالىزم لاتىن ئامېرىكىسىنىڭ تارىخىي، سىياسىي، ئىجتىمائىي، مەدەنىي ۋە تۇرمۇش رېئاللىقىنى ئەكس ئەتتۈرىدىغان ئالاھىدە بەدىئىي ۋاستە. شۇڭا، ئۇنىڭ ئىپادىلەيدىغىنى سېھىر ئەمەس بەلكى رېئاللىق.

ئارگېنتىنالىق مەشھۇر ئەدەبىي تەنقىدچى ئاندېرسون ئىنبېت «سېھرىي رېئالىزم ۋە باشقىلار» ناملىق كىتابىدا سېھرىي رېئالىزمنى مۇنداق بايان قىلغان: «سېھرىي رېئالىزملىق پروزا ئەسەرلىرىدە يازغۇچىنىڭ تۇپ مۇددىئاسى سېھىر ئارقىلىق رېئاللىقنى ئىپادىلەش، ھەرگىزمۇ سېھرىنى رېئاللىق سۈپىتىدە ئىپادىلەش ئەمەس. ئەسەردىكى پېرسوناژلار، نەرسىلەر ۋە ئىشلارنى ئەسلىدە ئېنىق بىلگىلى بولىدۇ، ئۇلار ئەقلىگە ئۇيغۇن، بىراق كىتابخانلاردا غەلىتىلىك تۇيغۇسى پەيدا قىلىش ئۈچۈن، ئاپتور ئۇلارنى قەستەن بىلگىلى بولمايدىغان، مەنتىقىگە سىغمايدىغان قىلىپ يازىدۇ، ئەقلىگە ئۇيغۇن قىلىپ چۈشەندۈرمەيدۇ، خۇددى سېھرىگەرلەرگە ئوخشاش ئۇلارنىڭ ئەسلى قىياپىتىنى ئۆزگەرتىۋېتىدۇ. بۇنىڭ بىلەن رېئاللىق ئاپتورنىڭ تەسەۋۋۇرى ئىچىدە يوقلىدۇ ... رېئاللىقنىڭ يوقلىشى (يەنى سېھىر) بىلەن رېئاللىقنىڭ ئىپادىلىنىشى (يەنى رېئالىزم) داۋاملىدا، سېھرىي رېئالىزم يارىتقان ئۇنۇم خۇددى ئاجايىپ بىر مۆجىزىنىڭ زاھىر بولۇشىدەك ئادەمنى ھەيران قالدۇرىدۇ. ئۇ يەنە يېڭى بىر تاڭ سەھەردە قۇياش نۇرى ئاستىدىكى دۇنيانى كۆزەتكەنگە

ئوخشايدۇ: ئەتراپتىكى كۆرۈنۈشلەر سىرلىق بولمىغان تەقدىردىمۇ، ھېچبولمىغاندا ئاجايىپ-غارايىپ. بۇنداق ئەسەرلەردىكى ئىشلار ھەم چىن بولىدۇ، ھەم يەنە ئادەمدە خىيالىي تۇيغۇ پەيدا قىلىدۇ. ئاپتور ھەم تەبىئەتتىن ھالقىغان ھەم يەنە تەبىئەتتىن ئايرىلمىغان بىر خىل كەيپىيات يارىتىدۇ؛ بۇنىڭدا ئۇ رېئاللىقنى نېرۋا كېسەللەردە بولىدىغان خىيالىي تۇيغۇغا ئوخشاپ كېتىدىغان ھالەتكە ئايلاندۇرۇش ئۇسۇلىنى قوللىنىدۇ». دېمەك، سېھرىي رېئالىزمنىڭ مۇددىئاسى، ئالاھىدىلىكى ۋە ئىپادىلەش ئۇسۇلى غەرب مودېرنىزم ئەدەبىياتىدىكى باشقا ھەرقانداق ئېقىمنىڭكىدىن پەرقلىنىدۇ.

سېھرىي رېئالىزم تەشكىلى، خىتابنامىسى ۋە نەشر ئەپكارى بار كوللېكتىپ ئەمەس. گەرچە ئۇ بىر ئەدەبىي ئېقىم بولسىمۇ، لېكىن ئۇنىڭ بىرلىككە كەلگەن ئىجادىيەت پرىنسىپى يوق، ھەرقايسى يازغۇچىلارنىڭ ئۆزىگە خاس بەدىئىي ئۇسلۇبى ۋە ئىجادىيەت ئالاھىدىلىكى بار: بەزىلەر ئەپسانىۋى پېزىقچىلىق ئۇسۇلىنى قوللانغان، بەزىلەر چۆچەكسىمان كەيپىيات يارىتىشقا ماھىر، بەزىلەر زېچ تېكىست ۋە پەلسەپىۋى كەڭلىك يارىتقان، بەزىلەر مۇرەككەپ قۇرۇلمىدىن پايدىلىنىشقا ئۇستا ... بىراق، سېھرىي رېئالىزملىق ئىجادىيەت ئۇسۇلىنى قوللانغان يازغۇچىلار ئاساسىدا تا ھازىرغىچە تېخى ھېچكىم ئۆزىنى ئوچۇق - ئاشكارا ھالدا سېھرىي رېئالىزمچى يازغۇچى دەپ ئاتىغان ئەمەس.

سېھرىي رېئالىزم دېگەن بۇ ئاتالغۇ لاتىن ئامېرىكىسىغا تارقىلىشتىن بۇرۇنلا، كېيىن بۇ نام بىلەن ئاتالغان ئەدەبىيات ھادىسىسى ئاللىقاچان مەۋجۇت ئىدى. ئۇ 20- ئەسىرنىڭ 20- يىللىرىدا تەييارلىق باسقۇچىنى باشتىن كەچۈرۈپ، 30- ۋە 40- يىللاردا باشلانغان. پېتىرى بىلەن ئاستۇرىئاس سېھرىي رېئالىزمغا يول ئاچقان يازغۇچىلار ئىدى.

ئۇسرال پېتىرى 1929- يىلى ۋېنېسۇئېلا مەركىزىي ئۇنىۋېرسىتېتىنى تاماملاپ دوكتورلۇق ئۇنۋانىغا ئېرىشكەن، فرانسىيەگە بېرىپ ئوقۇغان؛ فرانسىيىدە تۇرۇشلۇق مەدەنىيەت ۋالىيسى، ئىقتىساد پروفېسسورى بولۇپ ئىشلىگەن؛ مائارىپ مىنىستىرى، پرېزىدېنت سايلىمىنىڭ كاتىپى، مالىيە مىنىستىرى، ئىچكى ئىشلار مىنىستىرى قاتارلىق ۋەزىپىلەرنى ئۆتىگەن. ئۇ ئالىم، يازغۇچى ۋە ئىجتىمائىي پائالىيەتچى ئىدى. ئۇ سېھرىي رېئالىزم دېگەن

بۇ ئاتالغۇنى لاتىن ئامېرىكىسى ئەدەبىياتىغا ئەكىرىپلا قالماي، ئەڭ دەسلەپ سېھرىي رېئالىزم ئۇسلۇبىدا ئەسەر يازغان. ئۇنىڭ «يامغۇر» (1928) ناملىق ھېكايىسى سېھرىي رېئالىزم ئۇچۇن يول ئاچقان. بۇ ھېكايىدە ۋېنېسۇئېلانىڭ چەت بىر يېزىسىدىكى بىر جۇپ نامرات دېھقان ئەر-ئايال تەسۋىرلەنگەن بولۇپ، كۆممە قوناق تېرىپ جان باقىدىغان بۇ دېھقانلار ئېغىر قۇرغاقچىلىق ئاپىتى تۇپەيلىدىن ناھايىتى قىيىن ئەھۋالدا قالىدۇ. شۇ چاغدا ئۇلار قوناقلىقتىن بىر بالىنى تېپىۋالىدۇ. بۇ بالا ئۇلارغا خۇشاللىق ۋە تەسەللى ئېلىپ كېلىدۇ. مۇناسىۋەتى ناچارلىشىپ كەتكەن بۇ ئەر-ئايال ئوتتۇرىسىدىكى مېھرىبانلىق ھېسسىياتىمۇ قايتا قوزغىلىدۇ. بىراق، ھېلىقى بالا تۇيۇقسىز غايىپ بولىدۇ، ئارقىدىنلا چېلەكلەپ يامغۇر يېغىپ كېتىدۇ. بۇ ھېكايىدە ئادەتتىكى يېزا تۇرمۇشىغا سىرلىق تۇس بېرىلگەن بولۇپ، ئۇنىڭدىن لاتىن ئامېرىكىسىدىكى ئېپتىدائىي ئېتىقادنىڭ ئىزناسىنى كۆرۈۋالغىلى بولىدۇ. لاتىن ئامېرىكىسى ئەدەبىياتىدا ناھايىتى مۇھىم ئورۇندا تۇرىدىغان بۇ قىسقا ھېكايە سېھرىي رېئالىزمنىڭ شەكىللىنىشى ۋە تەرەققىي قىلىشىغا زور تەسىر كۆرسەتكەن.

ئانھېل ئاستۇرىئاس سېھرىي رېئالىزمغا يول ئاچقان يەنە بىر مۇھىم يازغۇچى. ئۇ ئىندىئان مەدەنىيىتىنى چوڭقۇر تەتقىق قىلغان. 20- ئەسىرنىڭ 20- يىللىرىدا فرانسىيىدە بىر مەزگىل تۇرغان ھەمدە فرانسىيە ھالقىما رېئالىزم ھەرىكىتىنىڭ تەسىرىگە ئۇچرىغان. 1930- يىلى ئۇنىڭ «گۇاتېمالا چۆچەكلىرى» ناملىق توپلىمى نەشر قىلىنغان. بۇ كىتابتا ئۇ ئىسپانلار كېلىشتىن بۇرۇنقى مايالارنىڭ تۇرمۇشى ۋە مەدەنىيىتىنى تەسۋىرلەپ، مايا ئىندىئانلىرىنىڭ يەرلىك ھېكايەتلىرىنى، ئەپسانە - رىۋايەتلىرىنى ۋە چۆچەكلىرىنى تېما قىلىپ، ناھايىتى پۇزۇر ۋە سېھرىي تۇسكە باي بىر يۇرۇش ھېكايىلەرنى ئىجاد قىلغان. بۇ ئەسەرلەردە ئۇ ئىندىئانلارنىڭ سىرلىق تۇيغۇسى بىلەن گۇاتېمالانىڭ رېئال تۇرمۇشىنى ماھىرلىق بىلەن بىرلەشتۇرگەن بولغاچقا، بۇ ئەسەرلەر «گۇاتېمالانىڭ يېڭى ئەپسانىلىرى» دەپ ئاتالغان. 1946- يىلى ئۇنىڭ «پرېزىدېنت ئەپەندى» ناملىق رومانى نەشر قىلىنغان. بۇ ئەسەردە ئۇ ئەقىل بىلەن ئېپتىدائىي ئېتىقادنىڭ توقۇنۇشى ئېلىپ كەلگەن ئېچىنىشلىق ئاقىۋەتلەرنى ئۆزگىچە ئۇسۇل بىلەن ئەكس ئەتتۇرگەن. ئىندىئانلارنىڭ سىرلىق

قاراشلىرى بىلەن ھالقىما رېئالىزملىق ئۇسلۇبنى ئۆزئارا بىرلەشتۈرۈپ، ئاجايىپ بەدئىي ئۇنۇم يارىتقان. 1949- يىلى نەشر قىلىنغان «كۆممە قوناق ئادەم» ناملىق رومانىمۇ لاتىن ئامېرىكىسىنىڭ ئۆزگىچە رېئاللىقى بىلەن ئىندىئانلارنىڭ ئەنئەنىۋى قاراشلىرى ۋە ئەپسانە-رىۋايەتلىرى ئۆزئارا يۇغۇرۇلغان.

پېترى بىلەن ئاستۇرىئاستىن كېيىن، كۇبالىق يازغۇچى ئالبخو كارپېنتېر بىلەن مېكسىكىلىق يازغۇچى خۇئان رۇلفو سېھرىي رېئالىزمنىڭ تەرەققىياتىغا مۇھىم تۆھپە قوشقان.

كارپېنتېرنىڭ مۇھىم رومانى «بۇ دۇنيانىڭ پادىشاھلىقى» 1949- يىلى نەشر قىلىنغان. ئەسەردە 18- ئەسىرنىڭ 90- يىللىرىدىكى ھايتىلىقلارنىڭ قوزغىلىڭى ۋە ھايتىنىڭ يېرىم ئەسىردىن كۆپرەك ۋاقىت ئىچىدىكى تارىخىي ئەھۋاللىرى بايان قىلىنغان. بۇ ئەسەردە ھايتىلىقلارنىڭ مۇتلەق كۆپى ئېتىقاد قىلىدىغان ۋۇدۇ دىنى (Voodoo) نىڭ كۆزقاراشلىرى مۇھىم سالماقنى ئىگىلىگەن. ۋۇدۇ دىنى 1804- يىلىدىن بۇرۇنقى فرانسىيە مۇستەملىكىسى مەزگىلىدىن قالغان كاتولىك دىنى بىلەن ئافرىقىدىكى داھومېي (بۇگۇنكى بېتىن خەلق جۇمھۇرىيىتى) لىق قۇللار ئېلىپ كەلگەن ئىپتىدائىي دىن ۋە پېرخۇنلۇقنىڭ ئارىلاشمىسى بولۇپ، ئەسەردە ۋۇدۇ دىنىنىڭ ئەنئەنىۋى كۆزقاراشلىرى ئارقىلىق رېئاللىققا مۇئامىلە قىلىنغان.

خۇئان رۇلفو 1955- يىلى «پېدرو پارامو» ناملىق مۇھىم پوۋېستىنى نەشر قىلدۇرغان. ئۇزاق ئۆتمەي، بۇ ئەسەر قاتتىق زىلزىلە قوزغىغان، ئاپتورنىڭ نامىمۇ پۈر كەتكەن. بۇ ئەسەردە دېئالوگ، مونولوگ، ئەسلىمە، خىيالىي كۆرۈنۈش، سېھرىلىك كەيپىيات قاتارلىق ۋاستىلار ئارقىلىق بىر پومبىشچىكنىڭ ھاياتى تەسۋىرلەنگەن. ئەسەرنىڭ قۇرۇلمىسى ئۆزگىچە بولۇپ، ۋاقىت ۋە ئورۇن تەرتىپى قايتا قۇراشتۇرۇلغان، ئادەم بىلەن ئەرۋاھنىڭ، ھايات بىلەن ئۆلۈمنىڭ، رېئاللىق بىلەن خام خىيالنىڭ چېگرىسى بۇزۇپ تاشلانغان. بۇ ئەسەر «سېھرىي رېئالىزمنىڭ كلاسسىك ئەسىرى» دەپ ئاتالغان، ئاپتورمۇ «لاتىن ئامېرىكىسىدىكى جويس»، «ھازىرقى زامان پروزىچىلىقىنىڭ سەركەردىسى» دەپ تەرىپلەنگەن.

كولۇمبىيىلىك يازغۇچى گارسىيا ماركۇزنىڭ 1967- يىلى نەشر قىلىنغان «يۈز يىل غېرىبلىق» ناملىق مەشھۇر رومانى سېھرىي رېئالىزم ئەدەبىياتىنىڭ ئەڭ يۈكسەك پەللىسىنى يارالتقان. دۇنياۋى شۆھرەت قازانغان بۇ ئەسەر سېھرىي رېئالىزمنىڭ ئاساسلىق ئالاھىدىلىكلىرىنى ئۆزىگە مۇجەسسەم قىلغان.

شۇنداق دېيىشكە بولىدۇكى، «يامغۇر» سېھرىي رېئالىزمنىڭ بىخ مەزگىلىدىكى مۇھىم ئەسەر، «گۈاتېمالا چۆچەكلىرى»، «پېرېزىدېنت ئەپەندى»، «بۇ دۇنيانىڭ پادىشاھلىقى» قاتارلىقلار 30- ۋە 40- يىللاردىكى ۋەكىل ئەسەرلەر، «پېدرو پارامو» 50- يىللاردىكى ۋەكىل ئەسەر، «يۈز يىل غېرىبلىق» بولسا 60- يىللاردىكى ۋەكىل ئەسەر.

يۇقىرىدا تىلغا ئېلىنغان يازغۇچىلاردىن باشقا، يەنە نۇرغۇن يازغۇچىلار سېھرىي رېئالىزم ئۇسلۇبىدا ئەسەر يازغان، بىراق زادى قايسى يازغۇچىلارنىڭ بۇ ئېقىمغا تەۋە ئىكەنلىكىنى ئېنىق ئايرىش ناھايىتى تەس. مەسىلەن، ئارگېنتىنالىق مەشھۇر يازغۇچى لۇئىس بورھېسنى بەزىلەر سېھرىي رېئالىزمچى ئەمەس، بەلكى خام خىيال ئەدەبىياتىغا تەۋە يازغۇچى دەپ قارايدۇ، بىراق لاتىن ئامېرىكىسى ئەدەبىياتىنى تەنقىد قىلىدىغان بەزى چەت ئەللىك تەنقىدچىلار ئۇنى سېھرىي رېئالىزمنىڭ كلاسسىك يازغۇچىلىرىدىن بىرى دەپ قارايدۇ. چۈنكى كىشىلەرنىڭ سېھرىي رېئالىزمنى چۈشىنىشى بىردەك ئەمەس. يەنە بىر قېيىنچىلىق شۇكى، بەزى يازغۇچىلار دائىم ئۆز ئۇسلۇبىنى ئۆزگەرتىپ تۇرىدۇ، يەزىدە سېھرىي رېئالىزم ئۇسلۇبىدا ئەسەر يازسا، بەزىدە باشقا ئۇسلۇبلاردا ئەسەر يازىدۇ.

2. سېھرىي رېئالىزمنى شەكىللەندۈرگەن ئامىللار

سېھرىي رېئالىزمنىڭ لاتىن ئامېرىكىسىدا بارلىققا كېلىشى ھەرگىزمۇ تاسادىپىي ئىش ئەمەس، بەلكى لاتىن ئامېرىكىسىنىڭ ئۆزىگە خاس ئالاھىدىلىكلىرى ۋە ياۋروپا مودېرنىزم ئەدەبىياتىنىڭ تەسىرى بىلەن زىچ مۇناسىۋەتلىك. بىز تۆۋەندە سېھرىي رېئالىزمنى شەكىللەندۈرگەن بىر نەچچە مۇھىم ئامىللار ئۈستىدە قىسقىچە توختىلىمىز.

سىرلىق رېئاللىق

لاتىن ئامېرىكىسى قۇرۇقلۇقىنىڭ بىر ئۇچى تروپىك بەلۋاغقا تۇتاشسا، يەنە بىر ئۇچى جەنۇبىي قۇتۇپنىڭ مۇز قاتلىمى ئارىسىدا يوقىلىدۇ. بۇ زېمىندىكى سىرلىق ھادىسىلەر ئادەمنى ھەيران قالدۇرىدۇ. ئۇزۇندىن-ئۇزۇنغا سوزۇلغان بۇ تۇپراقتا غايەت زور تاغ تىزمىلىرى، دەريا ئېقىنلىرى، شاقىراتمىلار، چەكسىز تۇزلاقلىكلەر، ئېگىزلىكلەر، يايلاقلار ۋە ئىپتىدائىي ئورمانلار بار؛ سان-ساناقسىز ياۋايى ھايۋانلار، غەلىتە ئۆسۈملۈكلەر ۋە ئادەمنىڭ ئىشەنگۈسى كەلمەيدىغان تەبىئەت ھادىسىلىرى بار. سېھرىي رېئالىزمچى يازغۇچى گارسىيا ماركۇز «خۇشپۇراق ئانار ھىدى» (1982) ناملىق سۆھبەت خاتىرىسىدە مۇنداق دېگەن: «لاتىن ئامېرىكىسىنىڭ كۇندىلىك تۇرمۇشىدىن بىزگە ئايانكى، رېئاللىق ئاجايىپ ئىشلارغا تولۇپ كەتكەن. بۇ جەھەتتە مېنىڭ دائىم گوللاندىيەلىك ئېكسپېدتسىيەچى ئۇپ دې گرافنى تىلغا ئالغۇم كېلىدۇ. ئۇنىڭ ئەسىرىنىڭ باشلىرىدا ئۇ ئامازون دەرياسىنى بويلاپ ئاجايىپ بىر سەپەر قىلغان. بۇ جەريانىدا ئۇ نۇرغۇن ئىشلارنى كۆرگەن. ئۇ سۇيى قاينىاپ تۇرىدىغان بىر دەريانى كۆرگەن؛ ئۇ بىر يەردىن ئۇنىڭ، ئۇ يەردە ئادەم گەپ قىلسىلا چېلەكلەپ يامغۇر يېغىپ كېتىدىكەن؛ ئارگېنتىنانىڭ جەنۇبىدىكى لىۋادېۋىيە ئادىمىرال شەھىرىدە دەھشەتلىك قۇيۇن بىر سېرىك ئۆمىكىنى ئاسمانغا ئۇچۇرۇپ كەتكەن، ئەتىسى بېلىقچىلار دېڭىزدىن نۇرغۇن ئۆلۈك شىرلارنى ۋە ئۆلۈك زىراپىلەرنى سۈزۈپ چىققان. «گراند ئانىنىڭ دەپنە مۇراسىمى» دېگەن ھېكايىدە مەن پاپانىڭ كولۇمبىيىدىكى بىر يېزىغا قىلغان ئادەمنىڭ ئەقلى يەتمەيدىغان، رېئاللىققا ئايلىنىشى مۇمكىن بولمايدىغان زىيارىتىنى تەسۋىرلىگەنىدىم. ھېلىمۇ ئېسىمدە، مەن پاپانىڭ كۇتۇۋالغان پرېزىدېنتنىنى ئەينى چاغدىكى پرېزىدېنتتىن پەرقلەندۇرۇش ئۈچۈن تاقىرباش، پاكار ۋە سېمىز قىلىپ يازغان. ھېكايە ئېلان قىلىنىپ 11 يىلدىن كېيىن پاپا راستىنلا كولۇمبىيىگە زىيارەتكە كەلدى، ئۇنى قارشى ئالغان پرېزىدېنتنىڭ تۇرقى مەن تەسۋىرلىگەنگە پۈتۈنلەي ئوخشايتتى: ئۇ تاقىرباش، پاكار ۋە سېمىز ئىدى. مەن «يۇز يىل غېرىبلىق» نى يېزىپ بولغاندىن كېيىن، باررانكۇللالىق بىر ياش ئۆزىگە راستىنلا چوشقا قۇيرۇقى ئۆسۈپ چىققانلىقىنى ئېيتتى. گېزىتلەرنى ۋاراقلاپ كۆرسەكلا، بىزنىڭ ئەتراپىمىزدا ھەر كۈنى ئاجايىپ

ئىشلارنىڭ يۈز بېرىۋاتقانلىقىنى بايقايمىز. مەن بەزى ئاددىي ئادەملەرنى تونۇيمەن، ئۇلار «يۈز يىل غېرىبلىق» نى زور قىزىقىش بىلەن ئەستايىدىل ئوقۇپ چىقتى، بىراق ھېچقايسىسى ھەيران قالمىدى، چۈنكى مەن تەسۋىرلىگەن نەرسىلەرنىڭ بىرەرسىمۇ ئۇلارنىڭ كۆرگەنلىرىدىن پەرقلەنمەيتتى».

ئۇنىڭدىن نەچچە ئون يىل بۇرۇنلا، چىلىلىق ئوبزورچى ئېنرىك دېلانو جۇغرافىيە بىلەن ئادەمبىياتنىڭ مۇناسىۋىتى ئۈستىدە توختىلىپ مۇنداق دېگەن: «لاتىن ئامېرىكىسىدا جۇغرافىيىلىك شارائىت ئادەملەرنىڭ مەۋجۇت بولۇپ تۇرۇشىدا ناھايىتى مۇھىم رول ئوينايدۇ، بۇنداق ئەھۋال دۇنيانىڭ باشقا جايلىرىدا ئاز ئۇچرايدۇ. بىز جۇغرافىيىلىك شارائىتنىڭ ئىنسانىيەت تۇرمۇشىدا ھەل قىلغۇچ رول ئوينىمايدىغانلىقىنى بىلىمىز، بىراق لاتىن ئامېرىكىسى ئۇچۇن ئېيتقاندا، ئۇنىڭ تەسىرى يەنىلا ناھايىتى زور، شۇنداقلا ئۇ ئادەمبىياتنا جانلىق ئەكس ئەتكەن ... لاتىن ئامېرىكىسى ئادەمبىياتىدىكى ھەرقانداق ئەسەردە ئەگەر ئاستى قاتىناپ تۇرغان كەڭ زېمىن بولمىسا، ئەگەر ئاپئاق قارلار بىلەن قاپلانغان تىك چوققىلىق ئاندىس تاغ تىزمىلىرى بولمىسا، ئەگەر تروپىك بەلۋاغدا دائىم چىقىپ تۇرىدىغان نەم شامال بولمىسا، ئەگەر چەكسىز كەتكەن پامپاس يايلىقى بولمىسا، چاقناپ تۇرغان دېڭىز، تارام-تارام دەريا ۋە ئېگىزلىكلەردىكى دانە-دانە كۆللەر بولمىسا، ئۇنداقتا ئۇ ئاجىز، ناچار ۋە ساختا بولۇپ قالىدۇ».

كارپېنتېر لاتىن ئامېرىكىسىنىڭ ئاشۇنداق رېئال ئەھۋالىغا ئاساسەن «ئاجايىپ رېئاللىق» دېگەن ئاتالغۇنى ئوتتۇرىغا قويغان. ئۇ «بۇ دۇنيانىڭ پادىشاھلىقى» ناملىق رومانىنىڭ كىرىش سۆزىدە لاتىن ئامېرىكىسىدا ياۋروپانىڭكىگە ئوخشىمايدىغان «ئاجايىپ رېئاللىق» مەۋجۇت ئىكەنلىكىنى تەكىتلىگەن: «ھايتىدا تۇرغان چاغلىرىمدا (1943)، ھەممە يەردە «ئاجايىپ رېئاللىق» نى بايقىدىم، لېكىن مېنىڭچە، بۇنداق ئەھۋالىي مەۋجۇتلۇق سۈپىتىدىكى سىرلىق رېئاللىق يالغۇز ھايتىغىلا خاس ئەمەس، بەلكى پۈتكۈل ئامېرىكا قىتئەسىنىڭ ئورتاق بايلىقى (ئامېرىكا قىتئەسىدە ئالەمنىڭ مەنبەسى توغرىسىدىكى قاراشلار تېخى رەتلەنمىدى)». 1974- يىلى ئۇ ۋېنېسۇئېلا مەركىزي ئۇنىۋېرسىتېتىدا سۆزلىگەن بىر قېتىملىق لېكسىيىسىدە مۇنداق

دېگەن: «مەن ھەمايە قىلىدىغان ئاجايىپ رېئاللىق بىزنىڭ ئاجايىپ رېئاللىقىمىز، ئۇ جانلىق ۋە ئىپتىدائىي، پۈتكۈل لاتىن ئامېرىكىسى قۇرۇقلۇقىنىڭ ھەممە يېرىدە مەۋجۇت. بۇ يەردە ئاجايىپ ھادىسىلەرنى ھەر كۈنى كۆرگىلى، مەڭگۈ كۆرگىلى بولىدۇ». ئۇنىڭ قارىشىچە، پۈتكۈل لاتىن ئامېرىكىسىنىڭ تارىخى ئەمەلىيەتتە ئاشۇ ئاجايىپ رېئاللىقنىڭ يىلنامىسىدىن ئىبارەت. سېھرىي رېئالىزم «لاتىن ئامېرىكىسى قۇرۇقلۇقىنىڭ يېغىندىسى ۋە ماھىيىتى».

كارپېنتېر «بۇ دۇنيانىڭ پادىشاھلىقى» ناملىق رومانىنىڭ كىرىش سۆزىدە يەنە مۇنداق دېگەن: «لاتىن ئامېرىكىسى ئەپسانىلىرىنىڭ مەنبەسى تېخى قۇرۇپ كەتكىنى يوق. بۇنى ئامېرىكا قىتئەسىنىڭ ئىپتىدائىي مەنزىرىلىرى، ئۇنىڭ قۇرۇلمىسى ۋە ئەسلى قىياپىتى ... ئىندىئانلار بىلەن نېگىرلارنىڭ بۇ قۇرۇقلۇقتا مەۋجۇت ئىكەنلىكى، يېڭى قۇرۇقلۇقنىڭ ئادەمگە بېرىدىغان ئىلھامى ۋە ھەرخىل ئىرقلارنىڭ بۇ تۇپراقتا ئارىلاش ئولتۇراقلىشىشى بەلگىلىگەن». كارپېنتېر بۇ يەردە لاتىن ئامېرىكىسىدىكى ئارىلاشما ئالاھىدىلىكنى تىلغا ئالغان. بۇ خىل ئارىلاشما — ئىرقنىڭ ئارىلاشمىسى، دىنىنىڭ ئارىلاشمىسى، سەنئەتنىڭ ئارىلاشمىسى، پىسخىكىنىڭ ئارىلاشمىسى قاتارلىق نۇرغۇن تەرەپلەرنى ئۆز ئىچىگە ئالىدۇ. بۇ ئارىلاشمىلارنىڭ تۈپ مەنبەسى قانداشلىقنىڭ ئارىلاشمىسىدىن ئىبارەت. لاتىن ئامېرىكىسىدىكى كىشىلەرنىڭ خاراكتېرى ۋە كۆپ خىل مەدەنىيەت ئېپادىسى ئاساسلىقى مۇشۇنداق ئالاھىدە بولغان كۆپ خىل ئامىللارنىڭ بىرىكىشىدىن شەكىللەنگەن.

مەلۇمكى، لاتىن ئامېرىكىسى كۆپ خىل ئىرق ئارىلاش ئولتۇراقلاشقان رايون. بۇ قۇرۇقلۇقتا يەرلىك ئىندىئانلاردىن باشقا يەنە مۇستەملىكە مەزگىلىدە (16- ئەسىردىن كېيىن) ئېلىپ كېلىنگەن ئافرىقىلىق نېگىرلار بار، شۇنداقلا يەنە ياۋروپادىكى ھەرقايسى دۆلەتلەردىن كەلگەن كۆچمەنلەرمۇ بار. بۇ خىل ئىرقىي قۇرۇلما تۈپەيلىدىن لاتىن ئامېرىكىسىدا سىرتتىن كەلگەن ھەرقانداق مەدەنىيەتنىڭ تەسىرىنى چەتكە قاقمايدىغان، ياۋروپا مەدەنىيىتى بىلەن ئىندىئان مەدەنىيىتى ئورتاق مەۋجۇت بولۇپ، بىر-بىرىگە كىرىشىپ، بىر-بىرىگە سىڭىپ كەتكەن خاس مەدەنىيەت قۇرۇلمىسى شەكىللەنگەن. شۇڭا بۇ يەردە زامانىۋى

پەن-تېخنىكا نەتىجىلىرىمۇ، يەرلىك كىشىلەرنىڭ ئىپتىدائىي تېرىقچىلىق شەكلىمۇ بار؛ يۇكسەك دەرىجىدە تەرەققىي قىلغان شەھەرلەرمۇ، ئىپتىدائىي تاغ-ئورمانلاردا قالاق ھالەتتە ياشايدىغان قەبىلىلەرمۇ بار؛ كەڭ تارقالغان كاتولىك دىنىمۇ بار، ئىندىئانلار ۋە نېگىرلارنىڭ قەدىمكى دىنىي ئۆرپ-ئادەتلىرىمۇ بار. بۇنداق رېئاللىق ناھايىتى تەبىئىي ھالدا لاتىن ئامېرىكىسىغا ئاجايىپ ۋە سىرلىق تۇس ئاتا قىلغان.

لاتىن ئامېرىكىسىنىڭ سىرلىق رېئاللىقى يالغۇز يۇقىرىقى تەرەپلەردىلا ئىپادىلەنمەيدۇ، ئۇ يەنە ئۇنىڭ سىياسىي رېئاللىقىدىمۇ ئەكس ئەتكەن.

19- ئەسىرنىڭ باشلىرىدا لاتىن ئامېرىكىسىنىڭ مۇستەقىللىق ئىنقىلابى غەلىبە قىلىپ، ئىسپانىيە، پورتۇگالىيە قاتارلىق مۇستەملىكىچىلەرنىڭ ئۆزۈن مۇددەتلىك ھۆكۈمرانلىقى ئاياغلاشقان. بىراق لاتىن ئامېرىكىسىدىكى بارلىق دۆلەتلەر دېگۈدەك مۇستەبىتلەر ھاكىمىيىتىنىڭ قولىغا قالغان. لاتىن ئامېرىكىسى خەلقى ھەربىي مۇستەبىتلەرنىڭ رەھىمسىز ھۆكۈمرانلىقىغا قارشى توختىماي كۈرەش قىلغان. لاتىن ئامېرىكىسى سىياسىي داۋالغۇش ۋە ئىجتىمائىي پاراكەندىچىلىكتىن قۇتۇلالمىغان. بەزىلەرنىڭ ستاتىستىكا قىلىشچە، 1930- يىللاردىن 60- يىللارنىڭ ئاخىرلىرىغىچە لاتىن ئامېرىكىسىدا 39 قېتىم سىياسىي ئۆزگىرىش يۈز بەرگەن. گارسىيا ماركۇر نوبېل ئەدەبىيات مۇكاپاتىنى قوبۇل قىلىش مۇراسىمىدا مۇنداق دېگەن: «بىزنىڭ بۇ قۇرۇقلۇق بىرەمۇ تىنجىپ باقمىغان ... پەقەت بىزنىڭ دەۋرىمىزدىلا بەش قېتىم ئۇرۇش پارتلىدى، 17 قېتىم سىياسىي ئۆزگىرىش يۈز بەردى، شۇنداقلا يالماۋۇزغا ئوخشاش بىر مۇستەبىت تەختكە چىقىپ، لاتىن ئامېرىكىسىدا تۇنجى قېتىم خۇدا نامىدىن چوڭ قىرغىنچىلىق قىلدى ... تۆت يىل ئىچىدە، پۈتكۈل قۇرۇقلۇقتا ئىككى يۈز مىڭ ئادەم جېنىدىن ئايرىلدى، پەقەت ئوتتۇرا ئامېرىكىدىكى نىكاراگۇئا، سالۋادور، گۋاتېمالا قاتارلىق ئۇچ دۆلەتتە يۈز مىڭ ئادەم ئۆلۈپ كەتتى ... چىلىدىن ئىبارەت مېھماندوست دۆلەتتە بىر مىليون ئادەم چەت ئەلگە قاچتى، بۇ ئومۇمىي ئاھالىنىڭ ئوندىن بىرىنى ئىگىلەيدۇ. پەقەت ئىككى يېرىم مىليون نوپۇسى بار، لاتىن ئامېرىكىسىدىكى ئەڭ مەدەنىيەتلىك دۆلەت دەپ ئېتىراپ قىلىنغان ئۇرۇگۋايدا بەش ئادەمنىڭ ئىچىدە بىرسى سۈرگۈن قىلىندى.

سالۋادوردا 1979- يىلى ئىچكى ئۇرۇش پارتلىغاندىن بۇيان، تەخمىنەن ھەر يىگىرمە مىنۇتتا بىر ئادەم پاناھلىق تىلەپ چەت ئەلگە چىقىپ كەتتى ...» لاتىن ئامېرىكىسىدىكى ئاشۇ چوڭ مۇستەبىتلەرنىڭ كالۋالىقى ۋە رەھىمسىزلىكى ئادەم ئىشەنگۈسىز دەرىجىگە يەتكەن. گارسىيا ماركۇز شۇ قېتىمقى نۇتقىدا يەنە بۇنىڭغا دائىر نۇرغۇن مىساللارنى ئالغان: ھايتىنىڭ ھۆكۈمرانى چوڭ دۇۋالېپ پۈتۈن مەملىكەتتىكى قارا ئىتلارنى قىرىپ تاشلاشقا بۇيرۇق چۈشۈرگەن. چۈنكى، ئېيتىشلارغا قارىغاندا ئۇنىڭ بىر رەقىبى زىيانكەشلىكتىن قورقۇپ، ئادەمدىن قارا ئىتقا ئۆزگىرىۋالغانمىش. ئۇدا ئۇچ قېتىم مېكسىكىنىڭ ھاكىمىيەت بېشىدا ئولتۇرغان مۇستەبىت گېنېرال سانتانا ھەشەمەتلىك دەپنە مۇراسىمى ئۆتكۈزۈپ، بىر قېتىملىق جەڭدە ئۇزۇلۇپ كەتكەن ئوڭ پۇتىنى دەپنە قىلغان. ئېكۋاتورغا 16 يىل ھۆكۈمرانلىق قىلغان گېنېرال گارسىيا موربنو ئۆلگەندىن كېيىن، ئۇنىڭ جەسىتىگە ئېسىل مۇراسىم كېيدۈرۈلۈپ، كۆكرىكىگە نۇرغۇن مېدالىلار ئېسىلىپ، تەختىتە ئولتۇرغۇزۇلۇپ مېيىت ساقلاش مۇراسىمى ئۆتكۈزۈلگەن. 1935- يىلىدىن 1945- يىلىغىچە سالۋادورنىڭ پرېزىدېنتى بولغان جاللات مۇستەبىت گېنېرال مارتىنېز بىر قېتىمدىلا 30 مىڭ دېھقانىنى قىرىپ تاشلىغان، ئۇ تاماقتا سېلىنغان زەھەرنى ئېنىقلايدىغان بىر ئەسۋاب «كەشپ قىلغان» ، يەنە ناھايىتى بىمەنە ھالدا كوچا چىراغلىرىنى قىزىل قەغەز بىلەن ئوراشقا بۇيرۇق چۈشۈرۈپ، سكارلاتىنا بەزگىكىنى تىزگىنلىمەكچى بولغان ... گارسىيا ماركۇز مىسالغا ئالغان بۇ ھادىسىلەر تېخى لاتىن ئامېرىكىسىنىڭ سىياسىي ـ ئىجتىمائىي تۈرمۈشىدىكى ئادەمنىڭ ھەيران قالدۇرىدىغان ئىشلارنىڭ ھەممىسى ئەمەس. بىراق بۇلاردىن ئايانكى، لاتىن ئامېرىكىسىنىڭ رېئاللىقى ھاشقا «مەدەنىيەتلىك دۆلەتلەر» ۋە «مەدەنىيەتلىك رايونلار» نىڭكىگە ئوخشىمايدۇ.

بۇ تۈپراقتىكى ئادەمنى ھەيران قالدۇرىدىغان تەبىئىي ۋە ئىجتىمائىي ھادىسىلەر كىشىلەرگە تونۇشلۇق ئاشۇ بەدىئىي ئىپادىلەش ۋاستىلىرىنىڭ كارغا كەلمەيدىغانلىقىنى بەلگىلىگەن، شۇنداقلا، چوقۇم ئۇنىڭغا ماس كېلىدىغان سەنئەت پرىنسىپى ۋە بەدىئىي ئۇسۇلنى تېپىپ چىقىش زۆرۈرىيىتىنى تۇغدۇرغان. شۇڭا، ئەدەبىيات بىلەن رېئاللىقنىڭ مۇناسىۋىتىدىن ئېلىپ

ئېيتقاندا، سېھرىي رېئالىزمنىڭ مەنبەسى دەل لاتىن ئامېرىكىسىنىڭ ئەپسانىگە ئوخشاش سىرلىق رېئاللىقىدىن ئىبارەت بولغان.

ئىندىئان مەدەنىيىتى

سېھرىي رېئالىزمنىڭ شەكىللىنىشىدە لاتىن ئامېرىكىسىدىكى يەرلىك ئارىلاشما مەدەنىيەت، بولۇپمۇ ئىندىئان مەدەنىيىتى ناھايىتى مۇھىم رول ئوينىغان.

ياۋروپا مۇستەملىكىچىلىرى لاتىن ئامېرىكىسىغا كېلىشتىن بۇرۇن، لاتىن ئامېرىكىسىدا ناھايىتى نۇرغۇن (15- ئەسىرنىڭ ئاخىرىدا تەخمىنەن 15 مىليوندىن يۇز مىليونغىچە) ئىندىئانلار ياشايتى. ئالىملارنىڭ تەتقىقاتىغا ئاساسلانغاندا، لاتىن ئامېرىكىسىدىكى ئىندىئانلارنىڭ تىلى تەخمىنەن 2200 خىلغا يېتىدىكەن.

مىلادىدىن بۇرۇنقى 10- ئەسىردىن تارتىپ مىلادى 15- ئەسىرگىچە ئىندىئانلار لاتىن ئامېرىكىسىدا مايا مەدەنىيىتى، ئازتېك مەدەنىيىتى، ئىنكا مەدەنىيىتى قاتارلىق ئۇچ چوڭ مەدەنىيەتنى بەرپا قىلىپ، پارلاق قەدىمكى ئىندىئان مەدەنىيىتىنى ياراتقان. بۇ مەدەنىيەتلەر توغرىسىدىكى ھەرخىل پەرەز ۋە تەسەۋۋۇرلار ئۇلارغا ئاجايىپ سىرلىق تۇس ئاتا قىلغان. ئەدەبىيات جەھەتتە ئىندىئانلار ئەپسانە - رىۋايەتلەرنى، چۆچەك - ھېكايەتلەرنى، تېياتىر-دراما‌لارنى، دىنىي شېئىر ۋە لىرىك شېئىرلارنى ئىجاد قىلغان. بىراق ئۇلارنىڭ كۆپى يوقىلىپ كەتكەن.

16- ئەسىردىن كېيىنكى مۇستەملىكە مەزگىلدە ياۋروپالىقلار (ئاساسلىقى ئىسپانىيەلىك مىسسىئونېرلار) بىر قىسىم قەدىمكى ئەسەرلەرنى خاتىرىلىگەن ياكى كۆچۈرگەن. ھازىر كىشىلەر بىلىدىغان قەدىمكى ئىندىئان ئەدەبىياتى ئاساسلىقى شۇلاردىن تەركىب تاپقان. بۇلار ئىچىدە ئەڭ مۇھىملىرى مايا مەدەنىيىتىگە تەۋە «پوپول ۋۇھ» ناملىق نەسرىي ئەسەر بىلەن «لاۋېنال پالۋان» ناملىق دراما بولۇپ، ئالدىنقىسىدا دۇنيانىڭ پەيدا بولۇشى، ئىنسانىيەتنىڭ مەنبەسى، ھەرخىل قەھرىمانلىق ھېكايىلىرى، مايا جېنج قەبىلىسىنىڭ شەكىللىنىش ۋە تەرەققىيات تارىخى بايان قىلىنغان؛ كېيىنكىسىدە بىر پالۋاننىڭ ئۇرۇشتىكى كەچۈرمىشلىرى ۋە تەسىراتلىرى تەسۋىرلەنگەن. بۇلاردىن باشقا، ئىندىئانلار ئارىسىدا يەنە ئېغىزدىن - ئېغىزغا تارقالغان كۆپلىگەن خەلق

ئەدەبىياتى ئەسەرلىرى ساقلانغان. تەرەققىي تاپقان دۆلەتلەردە زامانىۋى ئەدەبىياتنىڭ تەرەققىياتى ئەستايىدىل مەنىدىكى خەلق ئەدەبىياتىنى ئاجىزلاشتۇرۇۋەتكەن بولسا، لاتىن ئامېرىكىسىنىڭ تېخى تامامەن ئېچىلمىغان ھالىتى خەلق مەدەنىيىتىنى ساقلاپ قالغان ۋە راۋاجلاندۇرغان. مەيلى يېزىقچە ساقلىنىپ قالغان قەدىمكى ئەسەرلەر ياكى ئېغىزچە خەلق ئەدەبىياتى ئەسەرلىرى بولسۇن، ئىندىئان مەدەنىيىتى ھازىرقى زامان لاتىن ئامېرىكىسى ئەدەبىياتىنىڭ تەرەققىياتىدا ناھايىتى مۇھىم ئەھمىيەتكە ئىگە بولغان. ئۇلارنى قىزغىن سۆيۈش بىر يازغۇچىنىڭ مىللىي ئېڭىنى ئۇلچەيدىغان مۇھىم تارازا بولۇپ قالغان. بەزى يازغۇچىلار كۆتۈپخانىلاردا ۋە مۇزىيلاردا پېچەتلىنىپ ياتقان ئاشۇ ئەسەرلەردىن «بىر ئىندىئاننىڭ روھىنى تاۋلاپ چىقىش لازىم» دەپ قارىغان. سېھرىي رېئالىزمچى يازغۇچىلار دەل ئاشۇنداق «ئىندىئان روھى» ئارقىلىق ئىندىئانلارنىڭ ئەنئەنىۋى قاراشلىرى بىلەن لاتىن ئامېرىكىسىنىڭ رېئال تۇرمۇشىنى بىر-بىرىگە يۇغۇرۇۋەتكەن. بۇ يەردىكى ئىندىئانلارنىڭ ئەنئەنىۋى قاراشلىرى دەل تارىختا شەكىللەنگەن، لاتىن ئامېرىكىسىنىڭ ئالاھىدە شارائىتى تۈپەيلىدىن ساقلىنىپ قالغان ھەمدە ھازىرقى زامان مەدەنىيىتىنىڭ تەسىرىدە ئاجىزلىشىپ كەتمىگەن ئەپسانىۋى ئاڭ بىلەن دىنىي ئاڭنىڭ بىرىكمىسىدىن ئىبارەت. مەسىلەن: ئىندىئانلار تەبىئەتتىن ھالقىغان كۈچلەرگە شەكسىز ئىشىنىدۇ، شۇنداقلا ئاشۇ كۈچلەر تۇرمۇشنى بەرپا قىلىدۇ، ئۇنىڭغا تەسىر كۆرسىتىدۇ ۋە يېتەكچىلىك قىلىدۇ، دەپ قارايدۇ. شۇڭا، تەبىئەتتىن ھالقىغان ھادىسىلەردىن پايدىلىنالايدىغان شامان باخشىلىرى ئىندىئانلار جەمئىيىتىدە مۇھىم ئورۇنغا ئىگە بولغان. ئۇلار ئادەم بىلەن ئىلاھنى، ئادەم بىلەن ئەرۋاھنى تۇتاشتۇرغۇچىلار ئىدى. ئىندىئانلاردا روھقا چوقۇنۇش ئومۇملاشقان. ئۇلار دۇنيانى ئەپسانىلەر ئارقىلىق تونۇيدۇ ۋە چۈشەندۈرىدۇ، ئەپسانە ئۇلارنىڭ ھەقىقىتى ۋە رېئاللىقى. ئۇلارنىڭ نەزەرىدە، دۇنيا گويا نۇرغۇنلىغان كىچىك ئەپسانىلەردىن تەركىب تاپقان غايەت زور ئەپسانە. تەبىئەت ھەرخىل روھلارغا تولۇپ كەتكەن، ھەرقانداق ھايۋان، ئۆسۈملۈك، ھەتتا جانسىز نەرسىمۇ مەلۇم بىر روھتىن دېرەك بېرىدۇ. ئۇلار تا بۈگۈنگە قەدەر ئىلاھلارغا شەكسىز ئىشىنىدۇ. ئېيتىلىشىچە، 1952- يىلى ئىندىئان ئەپسانىلىرىدىكى يامغۇر

ئىلاھى چاكىناك بىر ھەيكىلى مېكسىكىناك قەدىمكى سەنئەت ئەسەرلىرى بىلەن بىرگە ئوكيان ئارقىلىق ياۋروپاغا ئېلىپ بېرىلغان. يول بويى قاتتىق يامغۇر يېغىپ، دېڭىز دولقۇنلىرى قۇتراپ كەتكەن. ھەيكەل ئىسپانىيىگە ئېلىپ بېرىلىپ كۆرگەزمە قىلىنغاندا، بەزى كۆرگۈچىلەر بۇ ھەيكەلنىڭ ئۈستىگە نۇرغۇن پۇللارنى قويۇپ قويغان، بۇنىڭ بىلەن ناھايىتى ئاز كۆرۈلىدىغان قاتتىق يامغۇر يېغىپ كەتكەن، ھەتتا يىللاپ يامغۇر ياغمايدىغان تاغ قاپتاللىرىمۇ يامغۇرغا چىلاشقان. بۇنداق ئىشلار بىزگە كۇلكىلىك تۇيۇلىدۇ، يالغان ياكى مۇبالىغە قىلىنغاندەك بىلىنىدۇ. راستىنلا شۇنداق بولغان تەقدىردىمۇ، بىز ئۇنى پەقەت بىر توغرا كېلىپ قېلىش دەپلا بولدى قىلىمىز. بىراق ئىندىئانلارغا نىسبەتەن ئاشۇنداق بولۇشى مۇقەررەر. ئىندىئانلارنىڭ ئەنئەنىۋى قاراشلىرىدا ياشاش بىلەن ئۆلۈمنىڭ كەسكىن چەك-چېگرىسى بولمايدۇ، ئۆلۈم ھەرگىزمۇ ھاياتنىڭ ئاخىرلىشىشى ئەمەس، ئادەمنىڭ ھاياتى ئۆلۈم ئىچىدە داۋاملىشىدۇ. بەزى ئىندىئان قەبىلىلىرى ئادەم ئۆلگەندىن كېيىن مۇشەققەتلىك سەپەرنى باشتىن كەچۈرۈپ بىر جايغا يېتىپ بارىدۇ، ئۇ يەردە قارا ئاخۇلۇقمۇ يوق، ئازابمۇ يوق دەپ قارايدۇ؛ بەزى قەبىلىلەر ئادەمنىڭ ئۆلگەندىن كېيىنكى تەقدىرىنى ئۇنىڭ ھايات ۋاقتىدىكى قىلمىشلىرى، ئورنى ۋە ئۆلۈش ئۇسۇلى بىلگىلەيدۇ، دەپ قارايدۇ؛ بەزى جايلاردا تا ھازىرغا قەدەر يىلدا بىر قېتىم ئۆلۈپ كەتكەن يېقىنلىرى بىلەن «پاراڭلىشىش» ئادىتى ساقلانغان. ئىندىئانلارنىڭ ئەنئەنىۋى مەدەنىيىتى بىلەن ئەنئەنىۋى قاراشلىرى سېھرىي رېئالىزمنى چۈشىنىشتىكى مۇھىم ئارقا كۆرۈنۈش.

ئەينى يىللاردا ئاستۇرىئاس لوندوندىكى بىرتانىيە مۇزېيىدا ساقلىنىۋاتقان قىممەتلىك قەدىمكى ئىندىئان ئاساره ـ ئەتىقىلىرىنى قايتا-قايتا كۆزەتكەن، شۇنداقلا پارىژدا ئىندىئان تىل-مەدەنىيىتىنى تەتقىق قىلىدىغان نوپۇزلۇق بىر ئالىمدىن لاتىن ئامېرىكىسىنىڭ مۇستەملىكە مەدەنىيىتىدىن بۇرۇنقى قەدىمكى مەدەنىيىتىنى ئۆگەنگەن. فرانسۇزچە نۇسخىسىدىن پايدىلىنىپ «پوپول ۋۇھ» نى ئىسپان تىلىغا قايتا تەرجىمە قىلغان ھەمدە باشقىلار بىلەن بىرگە «لاۋېنال پالۋان» نى رەتلىگەن. بۇنىڭ بىلەن ئۇ ئىندىئانلارنىڭ دىنىي ئېتىقادى، ئۆرپ-ئادىتى ۋە تەپەككۇر ئۇسۇلىنى سىستېمىلىق چۈشىنىپ، كېيىنكى

ئىجادىيىتى ئۇچۇن مول ئوزۇق توپلىغان. ئۇ بىر قېتىملىق سۆھبىتىدە مۇنداق دېگەن: «ئاددىي قىلىپ ئېيتقاندا، ‹سېھرىي رېئاللىزم› مۇنداق نەرسە: بىر ئىنسانىڭ ياكى شالغۇت چەت بىر يېرىدا تۇرىدۇ، (بىز) ئۇنىڭ بىر پارچە بۇلۇتنىڭ ياكى بىر قۇرام تاشنىڭ بىر ئادەمگە ياكى بىر گىگانت ئادەمگە ئايلانغانلىقىنى ياكى بىر پارچە بۇلۇتنىڭ بىر قۇرام تاشقا ئايلانغانلىقىنى كۆرگەنلىكىنى بايان قىلىمىز. بۇلار ئەمەلىيەتتە ئاشۇ يېرىدىكىلەردە دائىم بولۇپ تۇرىدىغان خىيالىي تۇيغۇدىنلا ئىبارەت، ئۇنى كىم ئاڭلىسا كۈلكىلىك ھېس قىلىدۇ، ئىشەنمەيدۇ. بىراق سىز ئۇلارنىڭ ئارىسىدا ياشىسىڭىزلا بۇنداق ھېكايىلەرنىڭ سالمىقىنى ھېس قىلىسىز. ئۇ يەردە ئادەمنىڭ ئۆز ئەتراپىدىكى نەرسىلەرگە بولغان خىيالىي تۇيغۇسى ۋە تەسىراتى بارا - بارا رېئاللىققا ئايلانغان ... ئەلۋەتتە بۇ كۆرگىلى ۋە تۇنجىلى بولىدىغان رېئاللىق ئەمەس، بىراق ئۇ مەۋجۇت، ئۇ مەلۇم سېھرىي ئاڭنىڭ مەھسۇلاتى». «مەن بۇلارنىڭ پەقەت گۈزاپىمالانىڭ ۋە ئىنسانلار قەبىلىلىرىنىڭلا ئالاھىدە مەھسۇلاتى ئىكەنلىكىدىن گۇمانلىنىمەن، بارلىق دىنلاردا بەزى دۇنياۋى ئورتاق ئامىللار بولىدۇ ... قەدىمكى ئىنسانلار ئەدەبىياتىنىڭ ... قالتىس يېرى ئاشۇنداق ‹ئۆتكۈنچى رېئاللىق› تا، يەنى ‹ھەقىقىي رېئاللىق› بىلەن ‹سېھرىي رېئاللىق› ئوتتۇرىسىدىكى ئۇچىنچى رېئاللىقتا. بۇ خىل ئۇچىنچى رېئاللىق ھەم رېئاللىقنىڭ ئۆزى ئەمەس، ھەم يەنە ساپ ھالدىكى خام خىيال ۋە چۈشمۇ ئەمەس». «ئىنسانلار تەسۋىرىي ئەدەبىياتى مۇنداق ئىككى تەرەپنى ئۆزئىچىگە ئالغان: خىيال ۋە رېئاللىق. ئىنسانلارنىڭ ئەدەبىي ئەسەرلىرى ھېس قىلغىلى بولىدىغان كۈندىلىك تۇرمۇشنى تەسۋىرلىگەن، بىراق، شۇنىڭ بىلەن بىرگە يەنە بىر خىل چۈشسىمان، خىيالىي، سىرلىق ۋە تەسەۋۋۇرانە رېئاللىق بىلەن تەمىن ئەتكەن، ئۇنىڭ ئۇستىگە، بۇ ئىككىسى ئوخشاشلا ناھايىتى ئىنچىكە ۋە نەپىس تەسۋىرلەنگەن».

دېمەك، سېھرىي رېئاللىزم ئىنسانلارنىڭ قاراشلىرى بويىچە كۆزىتىلگەن لاتىن ئامېرىكىسى رېئاللىقىنى ئەكس ئەتتۇرگەن. ئىنسانلارنىڭ ئەنئەنىۋى ئەدەبىياتى ۋە قاراشلىرى يالغۇز سېھرىي رېئاللىزملىق ئەسەرلەردىكى سىرلىق كەيپىياتنى بەلگىلىگەن مۇھىم ئامىل بولۇپلا قالماي، بەلكى يەنە سېھرىي

رېئالىزمنىڭ ئىپادىلەش ئۇسۇللىرىغىمۇ كۆچلۈك تەسىر كۆرسەتكەن.

مودېرنىزمنىڭ تەسىرى

تارىخىي سەۋەبلەر تۈپەيلىدىن ياۋروپا ئەدەبىياتىنىڭ لاتىن ئامېرىكىسى ئەدەبىياتىغا كۆرسەتكەن تەسىرى ناھايىتى زور. ئەدەبىياتنىڭ ئىچكى مۇناسىۋىتىدىن ئېيتقاندا، سېھرىي رېئالىزمنىڭ بارلىققا كېلىشى ۋە راۋاجلىنىشى ياۋروپا مودېرنىزم ئەدەبىياتىنىڭ تەسىرىگە ئۇچرىغان.

20- ئەسىرنىڭ باشلىرىدىن تارتىپ مودېرنىزم ئەدەبىياتى غەرب ئەدەبىيات ساھەسىدە ھۆكۈمران ئورۇنغا ئۆتكەن. بۇ كۆچلۈك ئېقىمنىڭ زەربىسى ئاستىدا، لاتىن ئامېرىكىسى ئەدەبىياتىدىمۇ غايەت زور ئۆزگىرىشلەر يۈز بەرگەن. لاتىن ئامېرىكىسى يازغۇچىلىرى شۇنى ئېنىق ھېس قىلغانكى، دۇنيا ئەدەبىيات سەھنىسىدە بىر كىشىلىك ئورۇنغا ئېرىشىش ئۈچۈن، ھەرگىزمۇ دەۋر ئېقىمىنىڭ ئارقىسىدا قېلىشقا بولمايتتى. شۇڭا، زامانىۋى بەدىئىي ۋاستىلار ئارقىلىق 20- ئەسىردىكى لاتىن ئامېرىكىسىنىڭ رېئاللىقىنى ئىپادىلەش ھازىرقى زامان لاتىن ئامېرىكىسى يازغۇچىلىرىنىڭ ئورتاق خاھىشىغا ۋە خاس ئالاھىدىلىكىگە ئايلانغان.

لاتىن ئامېرىكىسىنىڭ رېئالىزم پروزىچىلىقى 20- ئەسىرنىڭ باشلىرىدا باشلانغان. «رايون ئەدەبىياتى» («يەرلىك ئەدەبىيات» دەپمۇ ئاتىلىدۇ) نىڭ باش كۆتۈرۈشى تۇنجى قېتىم رېئالىزم ئەدەبىياتىنى لاتىن ئامېرىكىسىدا ياخشى تەرەققىياتقا ئېرىشتۈرگەن، شۇنداقلا زور بىر تۈركۈم مۇنەۋۋەر يازغۇچىلار ۋە ئەسەرلەر بارلىققا كەلگەن. بۇ ئەسەرلەردە ئىجتىمائىي ئادالەت، سىياسىي ئەركىنلىك، مىللىي دېموكراتىيە ئىدىيىلىرى ئاساس قىلىنىپ، لاتىن ئامېرىكىسىنىڭ رېئاللىقى ئەنئەنىۋى ئىپادىلەش ئۇسۇللىرى ئارقىلىق ئېچىپ بېرىلگەن. گەرچە لاتىن ئامېرىكىسى ئەدەبىياتىدىكى رېئالىزم ئەنئەنىسى سېھرىي رېئالىزمغا ئاساس سالغان مۇھىم ئامىل بولسىمۇ، بىراق ئۇ كۈنسېرى ئۆزگىرىپ تۇرۇۋاتقان دۇنيادىكى لاتىن ئامېرىكىسىنىڭ ئالاھىدە رېئاللىقىنى ئىپادىلەشكە ئاجىزلىق قىلاتتى. بۇنىڭ ئۈچۈن يېڭىچە يول تېپىش لازىم ئىدى. شۇڭا لاتىن ئامېرىكىسى يازغۇچىلىرى ياۋروپا ئەدەبىياتىغا، بولۇپمۇ مودېرنىزم ئەدەبىياتىغا يۈزلەنگەن.

ھازىرقى زامان لاتىن ئامېرىكىسى يازغۇچىلىرى ئىچىدە ئارگېنتىنالىق

لۇئىس بورھېس، گۇاتېمالالىق ئانھېل ئاستۇرىئاس، كۇبالىق ئالېخو كارپېنتېر، ئارگېنتىنالىق خۇلىئو كورتازار، چىلىلىق خوس دونوسو، كولۇمبىيىلىك گارسىيا ماركۇز، پېرۇلۇق ۋارگاس لوسا قاتارلىق دۇنياۋى شۆھرەتكە ئىگە يازغۇچىلار باۋروپادا ئوقۇغان، ئىشلىگەن ۋە ئىجادىيەت بىلەن شۇغۇللانغان. ئۇلارنىڭ ھەممىسى دېگۈدەك ياۋروپا مودېرنىزم ئەدەبىياتىنىڭ تەسىرىنى بىۋاسىتە قوبۇل قىلغان بولۇپ، ئۇلارنىڭ ئەسەرلىرىدىن كافكا، جويس، ئېلىئوت، پروست، سارتېر، فولكنېر قاتارلىق مودېرنىزمچى يازغۇچىلارنىڭ تەسىرىنى كۆرۈۋالغىلى بولىدۇ.

«مودېرنىزم» دېگەن بۇ ئاتالغۇنىڭ ھازىرقى مەنىسىدىن ئېلىپ ئېيتقاندا، ئۇنىڭ لاتىن ئامېرىكىسى ئەدەبىياتى بىلەن بولغان مۇناسىۋىتى ئەسلىدىنلا خېلى چوڭقۇر. لاتىن ئامېرىكىسىنىڭ مودېرنىزم ئەدەبىياتىدا گەۋدىلىك ئورۇندا تۇرىدىغان نىكاراگۇئالىق شائىر رۇبېن داريئو (Ruben Dario, 1867 ـ 1916) فرانسىيە سىمۋولىزمىنىڭ تەسىرىگە ئۇچرىغان. ئۇ 19ـ ئەسىرنىڭ 90ـ يىللىرىدىلا مودېرنىزم ئەدەبىياتىنى ئەدەبىي ئىجادىيەتتىكى يېڭى بىر روھ دەپ قارىغان. ئېيتىلىشىچە، ئۇ «مودېرنىزم» دېگەن بۇ ئاتالغۇنى ئىجابىي مەنىدە ئىشلەتكەن تۇنجى ئەدىب ئىكەن.

ئالېخو كارپېنتېر 1931ـ يىلى 6ـ ئايدا «ئېلان» ژۇرنىلىدا «ياۋروپا ئەدەبىياتىغا دۇچ كەلگەن ئامېرىكا قىتئەسى» ناملىق ماقالىسىنى ئېلان قىلىپ، ياۋروپا ئەدەبىياتىدىن ئۇلگە ئېلىشنىڭ مۇھىملىقىنى تەكىتلىگەن: «ئامېرىكا قىتئەسىدىكى ياشلار چوقۇم ھازىرقى زامان ياۋروپا ئەدەبىيات ـ سەنئىتىدىكى ۋەكىل ئەسەرلەرنىڭ قىممىتىنى چوڭقۇر تونۇپ يېتىشى كېرەك. بۇ نۇقتىنى ئايدىڭلاشتۇرۇش ھەرگىزمۇ ئادەمنىڭ غىدىقىنى كەلتۈرىدىغان تەقلىد قىلىش بىلەن شۇغۇللىنىپ، ئوكيانىنىڭ ئۇ تەرىپىدىكى بەزى ئەندىزىلەرنى ئۆز پېتى كۆچۈرۈپ كېلىپ، خۇددى بەزىلەر يېزىۋاتقاندەك ھەم ھېسسىيات ھەم ئۇسلۇب يوق ئەسەرلەرنى يېزىپ چىقىش ئۈچۈن ئەمەس، بەلكى ماھارەت جەھەتتىكى چوڭقۇرلۇقنى قولغا كەلتۈرۈپ، تەھلىل قىلىش ئارقىلىق ئىجادچانلىققا ئىگە، ئامېرىكا قىتئەسى ئادەملىرىنىڭ ئىدىيىسىنى ۋە سەزگۈرلۈكىنى تېخىمۇ كۈچلۈك ئىپادىلەپ بېرەلەيدىغان ئۇسۇللارنى تېپىپ چىقىش ئۈچۈن». كېيىن

ئۇ باشقىلارنىڭ ئۆزىنى خانا چۈشىنىپ قېلىشىغا رەددىيە بەرگەندە تېخىمۇ ئېنىق هالدا مۇنداق دېگەن: «قەدىمدىن هازىرغىچە بولغان چەت ئەل مەدەنىيىتى ئۇستىدە جاپالىق ئىزدىنىش ۋە ئۇنى تەنقىد قىلىش هەرگىزمۇ ئۆز مەدەنىيىتىمىزنىڭ تەرەققىي قىلمىغانلىقىدىن دېرەك بەرمەيدۇ؛ دەل ئەكسىچە، لاتىن ئامېرىكىسى يازغۇچىلىرى ئۇچۇن ئېيتقاندا، ئۇ دۇنياغا يۈزلىنىش ئىمكانىيىتىنى ئاشۇرىدۇ. كىمكى ئىنتايىن مول دۇنيا مەدەنىيىتىنىڭ ئىشكىنى قاقالىسا شۇ كۇچلۇك، پەقەت شۇلا بۇ بەھەيۋەت بىنانىڭ ئىشكىنى ئاچالايدۇ ۋە ئۇنىڭ ئىچىگە كىرەلەيدۇ». كېيىن، ئۇرۇگۋايلىق مەشھۇر ئوبزورچى ۋە يازغۇچى ئانھېل راما (Angel Rama, 1926 ـ 1983) ئۆزىنىڭ لاتىن ئامېرىكىسى ئەدەبىياتى توغرىسىدىكى مەشھۇر ماقالىسى «لاتىن ئامېرىكىسىدىكى پروزا يازغۇچىلىرىنىڭ ئون مەسلىسى» دە لاتىن ئامېرىكىسى ئەدەبىياتى بىلەن ياۋروپا ئەدەبىياتىنىڭ مۇناسىۋىتىنى خۇلاسىلەپ مۇنداق دېگەن: «بارلىق بۇيۇك ئەدەبىي ئىجادىيەتلەرنىڭ هەممىسى مىللىي ئېنىقنە بىلەن چەت ئەل تەسىرىنىڭ ئۇچرىشىش نۇقتىسىدا تۇرغان بولىدۇ، بۇنى مىكىلغان ـ تۇمەنلىگەن مىساللار ئىسپاتلىغان».

بۇ يەردە بولۇپمۇ هالقىما رېئالىزمنىڭ سېھرىي رېئالىزمغا بولغان تەسىرىنى ئالاهىدە تىلغا ئېلىش زۆرۈر.

20ـ ئەسىرنىڭ 20ـ ۋە 30ـ يىللىرىدا ياۋروپا ئەدەبىيات-سەنئەت ساهەسىدە دەۋر سۈرگەن هالقىما رېئالىزم هەرىكىتى لاتىن ئامېرىكىسىغىمۇ تەسىر كۆرسەتكەن. بەزىلەر سېھرىي رېئالىزمدا هالقىما رېئالىزملىق ئىپادىلەش ئۇسۇلى بىلەن ئەپسانىۋى هېكايىلەردىن ئىبارەت ئىككى مۇهىم تەركىب بار، دەپ قارايدۇ. بۇ كۆزقاراشنىڭ زادى قانچىلىك توغرا بولۇشىدىن قەتئىينەزەر، هالقىما رېئالىزمنىڭ سېھىر ۋە ئاجايىپلىقنى قوغلىشىدىغان تۈپ خاهىشى سېھرىي رېئالىزمغا بىۋاستە ئىلهام بەرگەن، بۇ نۇقتىنى ئىنكار قىلىشقا بولمايدۇ.

كارىبىنتېر بىلەن ئاستۇرىئاس 20ـ ئەسىرنىڭ 30ـ يىللىرىدا فرانسىيىدە تۇرغان مەزگىللەردە هالقىما رېئالىزم هەرىكىتىگە ئاكتىپ قاتناشقان. ئۇلار 1932ـ يىلى پارىژدا ئاندرې برېتوننىڭ شۇ ناملىق ئەسىرىنىڭ ئىسمى بىلەن

ئاتالغان «ماگنىت مەيدانى» دېگەن ھالقىما رېئالىزم ژۇرنىلىنى چىقارغان.

فرانسىيە ھالقىما رېئالىزم ھەرىكىتىنىڭ تەسىرىدە 20- ئەسىرنىڭ 30-يىللىرىدا پېرو قاتارلىق دۆلەتلەردە ھالقىما رېئالىزم گۈرۈپپىلىرى قۇرۇلغان. كۆپلىگەن يازغۇچى - شائىرلار ھالقىما رېئالىزملىق ئىجادىيەت پرىنسىپىنى قوبۇل قىلغان. پۈتكۈل لاتىن ئامېرىكىسىدا ھالقىما رېئالىزملىق ئۇسلۇبنى قوللىنىپ ئەسەر يازمىغان زور بىر تۈركۈم يازغۇچى - شائىرلار ۋە نادىر ئەسەرلەر مەيدانغا كەلگەن.

بىراق، لاتىن ئامېرىكىسىنىڭ يېڭى پروزىچىلىرى ياۋروپا ئەدەبىياتىنىڭ تەسىرىنى قوبۇل قىلىش بىلەن بىرگە يەنە ئۇنىڭغا بويسۇنۇشنى رەت قىلغان. ئۇلار لاتىن ئامېرىكىسىنىڭ مەۋجۇت رېئاللىقى ۋە مەدەنىيەت ئەنئەنىسى ئۈستىدە ئۈزلۈكسىز ھالدا كۆپ تەرەپلىمە ئىزدىنىپ، تىرىشىپ يېڭىلىق يارىتقان. سېھرىي رېئالىزم دەل ئاشۇ تىرىشچانلىقلارنىڭ ئېسىل نەتىجىسى بولغان.

لاتىن ئامېرىكىسى ئەدەبىياتى قىسقىغىنا تۆت يۈز يىللىق تارىخقا ئىگە، ئەگەر مىللىي ئەدەبىيات رەسمىي شەكىللەنگەن مۇستەقىللىق ئىنقىلابىي مەزگىلىدىن ھېسابلىغاندا ئىككى يۈز يىلغىمۇ يەتمەيدۇ. بۇ ئەسلىدە لاتىن ئامېرىكىسى ئەدەبىياتىنىڭ تەرەققىياتى ئۇچۇن خېلىلا پايدىسىز شارائىت ئىدى، بىراق يەنە بىر تەرەپتىن قارىغاندا، بۇنداق ئەھۋال ئەدەبىيات تەرەققىياتىغا پايدىلىق بولغان. چۈنكى دەل مۇشۇ خىل ئەھۋال لاتىن ئامېرىكىسىنى يازغۇچىلىرىنىڭ ياۋروپا ئەدەبىياتىنىڭ كونترولىدىن قۇتۇلۇپ، تىرىشىپ ئىزدىنىپ، ئاكتىپ يېڭىلىق يارىتىپ، لاتىن ئامېرىكىسىنىڭ ئۆزگىچە تۇرمۇشىنى ۋە مىللىي ئالاھىدىلىكىنى ئەكس ئەتتۈرۈشىگە تۇرتكە بولغان. لاتىن ئامېرىكىسىنىڭ نۇرغۇنلىغان مۇنەۋۋەر يازغۇچىلىرى ھەم ياۋروپا ئەدەبىياتىنىڭ تەسىرىنى قوبۇل قىلغان، ھەم يەنە بۇ خىل تەسىرنى بۇزۇپ تاشلاشقا ئەھمىيەت بەرگەن. خۇددى توررېس رېئوسېك «لاتىن ئامېرىكىسى ئەدەبىياتىنىڭ قىسقىچە تارىخى» ناملىق كىتابىدا ئېيتقاندەك: «ئىسپان تىلى ئامېرىكىسىنىڭ ئەدەبىيات تارىخىنى خۇددى ئۇنىڭ ئومۇمىي تارىخىغا ئوخشاشلا مۇستەقىللىقنى قولغا كەلتۈرۈشتىكى ئۈزلۈكسىز كۈرەش دەپ قاراشقا بولىدۇ. مۇنداقچە ئېيتقاندا، ئۇ ‹ئەدەبىياتتىكى ئامېرىكىچىلىق› نى قولغا كەلتۈرۈشتىن ئىبارەت». «بۇ

ئۇقۇم ... ئۆز تۇپرىقىغا ئەكە يېقىن ۋە ئۇنىڭ ئىرقىي خىسلىتىگە ئەڭ سادىق بولغان يېڭى بىر دۇنيانى ئىپادىلەشنى تەلەپ قىلىشتەك كۇنسېرى كۇچىيىتىۋاتقان تىرىشچانلىقلارنى ئۆز ئىچىگە ئالغان». ئوخشاشلا، نۇرغۇن يازغۇچىلار ياۋروپا ھالقىما رېئالىزمىنىڭ نەتىجىلىرىدىن ئۆرنەك ئالغان بولسىمۇ، لېكىن ئۇنىڭغا قارىغۇلارچە ئەگەشمىگەن.

كارىپىنتېر 30- يىللارنىڭ ئاخىرىدا ۋەتىنىگە قايتىپ كەلگەندىن كېيىن، ئۆزىنىڭ ھالقىما رېئالىزم بىلەن ئادىلـجۇدا بولغانلىقىنى جاكارلىغان: «مېنىڭچە ھالقىما رېئالىزم ئۇچۇن كۇچ چىقىرىش بىھۇدە ئاۋارىچىلىق. مەن بۇ ھەرىكەتكە شەرەپ ئاتا قىلمايمەن. مەندە ئاسىيلىق تۇيغۇسى پەيدا بولدى. گەرچە قانداق ئىپادىلەش كېرەكلىكىنى تېخى ئېنىق بىلمىسەممۇ، ئۆزۈمدە ئامېرىكا قۇرۇقلۇقىنى ئىپادىلەشتىن ئىبارەت كۇچلۇك ئارزۇنىڭ بارلىقىنى ھېس قىلدىم. بۇ ۋەزىپىنىڭ مۇشكۇللۇكى مېنى ئىلھاملاندۇرماقتا ... مەن ھالقىما رېئالىزمدىن چىقىپ كەتتىم، چۇنكى مەن بۇ ئېقىمغا تۆھپە قوشمايدىغانلىقىمنى ھېس قىلدىم. بىراق، مەن ئۇچۇن ھالقىما رېئالىزم ئىنتايىن مۇھىم ئەھمىيەتكە ئىگە. ئۇ ماڭا ئامېرىكا قىتئەسى تۇرمۇشىنىڭ مەن ئىلگىرى دىققەت قىلمىغان قۇرۇلمىسىنى ۋە ئىنچىكە تەرەپلىرىنى كۆزىتىشنى ئۆگەتتى». شۇنىڭدىن كېيىن، كارىپىنتېر ئۆزىنىڭ خاس ئىجادىيەت خاھىشىنى شەكىللەندۇرۇشكە باشلىغان. ھالقىما رېئالىزمنىڭ تەسىرى ئۇنىڭغا لاتىن ئامېرىكىسىنىڭ رېئاللىقىنى ياۋروپالىقلارنىڭ كۆزى بىلەن كۆزىتىشنى ئۆگەتكەن. ئۇ كارىپ رايونىدىكى ئىندىئان مەدەنىيىتى بىلەن ئافرىقا مەدەنىيىتىنى ئاساس قىلغان سېھىرلىك رېئاللىقنى تەسۋىرلەپ، ئىجتىمائىي ۋە تارىخىي رېئاللىقنى قويۇق سىرلىق تۇسكە ئىگە مۇھىت ۋە كەيپىيات ئىچىگە قويۇپ ئىپادىلىگەن. بۇ لاتىن ئامېرىكىسىدىكى ياغۇچىلارنى ئۆز رېئاللىقىدىن ئىجادىيەت مەنبەسى ئىزدەشكە ئىلھاملاندۇرغان. كېيىن ئۇ «بۇ دۇنيانىڭ پادىشاھلىقى» ناملىق رومانىنىڭ كىرىش سۆزىدە مۇنداق دېگەن: «سىرلىقلىققا ئىشەنمەي تۇرۇپ ئۇنى تەسۋىرلەش — خۇددى ھالقىما رېئالىزم كۆپ يىللاردىن بۇيان قىلغانغا ئوخشاش — ئەسلىدىنلا بىر خىل ئەدەبىي نەيرەڭ، بۇ خىل نەيرەڭنى ئۆزۈن مۇددەت ئىشلىتىش خۇددى بىز ياخشى بىلىدىغان

«پەردازلانغان» جۆيلۇش ئەدەبىياتىنىڭ روھىي كېسەللىكىنى ماختىشىغا ئوخشاش ئادەمنى بىزار قىلىدۇ».

خۇددى كارپېنتېرغا ئوخشاشلا، ئاستۇرىئاسمۇ لاتىن ئامېرىكىسىنىڭ ئەدەبىياتىغا كۆچلۈك ئىشەنچ باغلىغان. ئۇ مۇنداق دېگەن: «پارىژدا تۇرغان ئاشۇ يىللاردا مەن كۆپلىگەن «ئىنتېرناتسىئونالىزمچى» يازغۇچىلارنىڭ پارىژنى، ژېرسال ساريېينى تەسۋىرلىگەنلىكىنى كۆردۈم، شۇ چاغدىن باشلاپلا مەن ئامېرىكا قىتئەسىنى يېزىشنىڭ مېنىڭ ئارتۇقچىلىقىم ژە مەجبۇرىيىتىم ئىكەنلىكىنى، (ئامېرىكا قىتئەسىنى يېزىشنىڭ) ھامان بىر كۈنى دۇنيانىڭ قىزىقىشىنى قوزغايدىغانلىقىنى ھېس قىلدىم. مەن شۇنىڭغا ئىشىنىمەنكى، كەلگۈسىدىكى يازغۇچى ژە شائىرلار تېخىمۇ نادىر، تېخىمۇ ئۇنۇملۇك ژە خاس ئۇسلۇبقا ئىگە ئۇسۇللارنى تېپىپ چىقىپ، مەن ئىپادىلەشنى ئويلىغان نەرسىلەرنى ئىپادىلەيدۇ».

ئېنىقكى، ئاستۇرىئاس بىلەن كارپېنتېر ياۋروپادا تۇرغان مەزگىللەردىلا ئامېرىكا قىتئەسىنىڭ رېئاللىقىنى ئىپادىلەشنى كۆچلۈك ئارزۇ قىلغان. بۇ ئۇلارنىڭ ھالقىما رېئالىزم ئەدەبىياتىغا قارىغاندا تېخىمۇ ئاقىلانە، تېخىمۇ ئىشەنچلىك ژە لاتىن ئامېرىكىسىغا تېخىمۇ ئۇيغۇن ئۇسلۇبقا ئىگە بەدىئىي ژانىرلارنى توختىماي ئىزدەپ، لاتىن ئامېرىكىسىنىڭ رېئاللىقىنى تېخىمۇ ياخشى ئەكس ئەتتۈرۈشىگە ژە يېڭى بىر ئەۋلاد يازغۇچىلارنى يېتەكلىشىگە ئىلھام بەرگەن.

1938- يىلى ھالقىما رېئالىزم ھەرىكىتىنىڭ رەھبىرى ئاندرې برېتون مېكسىكىغا بارغاندا، مېكسىكىنىڭ رېئاللىقىغا باھا بېرىپ مۇنداق دېگەن: «مېكسىكا ھەقىقەتەنمۇ بىر ھالقىما رېئالىزمنىڭ ماكانى ئىكەن. بۇ يەردىكى تاغ-دەريالار، ئۆسۈملۈكلەر، ھەرخىل ئىرقلارنىڭ ئارىلاش ھالىتىنى شەكىللەندۈرگەن سەۋەبلەر ژە خەلقنىڭ ئارزۇ-ئارمانلىرى ماڭا بىر ھالقىما رېئالىزملىق مېكسىكىنى كۆرسەتتى». برېتون لاتىن ئامېرىكىسىنىڭ رېئاللىقىغا يۇزلەنگەندە، بۇ رەڭگارەڭ دۇنيانىڭ ھالقىما رېئالىزمچىلار ئەدەبىي ژانىرلار ئارقىلىق ياساپ چىققان سىرلىق مەنزىلگە قارىغاندا ھەقىقەتەن تەبىئىي ژە ئاجايىپ يۇكسەك ئىكەنلىكىنى ئېتىراپ قىلماي تۇرالمىغان. ئىسپانىيىلىك

يازغۇچى خۇتان لاررىلانىڭ سۆزى بويىچە ئېيتقاندا، مېكسىكا سەپىرى تۈپەيلىدىن، بريتون ئاخبار «ھەقىقىي رېئال دۇنيانى بايقىغان. بۇ يەردە ھالقىما رېئالىزم چوقۇم بىر خىل يېپىيېڭى ۋە تېخىمۇ ئۇنۇملۇك ئەدەبىيات ھەرىكىتىگە ئورۇن بوشىتىشى كېرەك ئىدى».

لاتىن ئامېرىكىسى يازغۇچىلىرى بۇرۇنقى ھامىي دۆلەت ئەدەبىياتىنىڭ ۋە ياۋروپا ئەدەبىياتىنىڭ كۆچلۈك تەسىرى ئاستىدا، ئۆز ئەدەبىياتىنىڭ مىللىي ئالاھىدىلىكلىرىنى راۋاجلاندۇرۇش ئۈچۈن، نەزەرىنى ناھايىتى تەبىئىي ھالدا بۇ قۇرۇقلۇقتىكى ئىندىئانلار، نېگىرلار ۋە شالغۇت ئىرقلار مەدەنىيىتىگە ئاغدۇرۇپ، ھەرخىل مەدەنىيەت ئوزۇقلىرىنى تېخىمۇ كەڭ ۋە تېخىمۇ ئەركىن قوبۇل قىلىپ، بۇنى ياۋروپا ئەدەبىياتىنىڭ تەسىرىنى بايقۇت قىلىدىغان مۇھىم ۋاستىگە ئايلاندۇرغان. شۇنداق قىلىپ، لاتىن ئامېرىكىسىدىكى كۆپلىگەن يازغۇچىلار 30 ـ ۋە 40- يىللاردا يېڭى ئەدەبىي شەكىللەرنى ئىزدەشكە، شەكىللەندۇرۇشكە ۋە دەسلەپكى نەتىجىلەرگە ئېرىشىشكە باشلىغان. جۇملىدىن سېھرىي رېئالىزم ئەدەبىياتى بۇ قۇرۇقلۇقتا شەكىللىنىپ، زور ھاياتىي كۈچ بىلەن تېز سۈرئەتتە تەرەققىي قىلغان.

بىز يۇقىرىدا سېھرىي رېئالىزمنى شەكىللەندۈرگەن بىر قانچە مۇھىم ئامىللارنى قىسقىچە بايان قىلدۇق. ئەمدى بىز ئۇلارنىڭ خۇلاسىسى سۈپىتىدە شۆھرەتسىيە خان جەمەتى ئاكادېمىيەسىنىڭ دائىمىي باش كاتىپىنىڭ 1982- يىلى كولۇمبىيىلىك يازغۇچى گارسىيا ماركۇزغا نوبېل ئەدەبىياتى مۇكاپاتى بېرىش مۇراسىمىدا سۆزلىگەن نۇتقىدىن مۇنۇ بىر ئابزاس سۆزنى نەقىل كەلتۈرىمىز:

«ئۇ (گارسىيا ماركۇز) پۈتۈن دۇنيا ئېتىراپ قىلىدىغان جۇشقۇن ئىجادىي كۈچكە تولغان بىر قۇرۇقلۇقتا ياشىغان. لاتىن ئامېرىكىسى ئەدەبىياتى ناھايىتى بۇرۇنلا ئۆزىنىڭ باشقا رايونلار ئەدەبىياتىدا كەم ئۇچرايدىغان ھاياتىي كۈچكە ئىگە ئىكەنلىكىنى نامايان قىلغان، شۇنداقلا ھازىرقى زامان ئەدەبىيات ساھەسى ئالاھىدە دىققەت قىلىدىغان ئورۇنغا ئاللىقاچان ئېرىشكەن. لاتىن ئامېرىكىسى ھەرخىل ئەدەبىي ئېقىملار، خەلق ئەنئەنىلىرى ۋە ئىجتىمائىي كۈچلەر توپلاشقان جاي. مەسىلەن: مول خەلق ئەدەبىياتى، يۈكسەك تەرەققىي قىلغان ئىندىئان ئەپسانە-رىۋايەتلىرى، ھەرقايسى دەۋرلەردىكى ئىسپانىيە باروك سەنئىتى

ئېقىملىرى، ياۋروپا ھالقىما رېئالىزمى ھەمدە باشقا ئەدەبىيات - سەنئەت ئېقىملىرىنىڭ تەسىرى قاتارلىقلار. بۇلار ئادەمگە ھاياتنى كۈچ بېغىشلايدىغان، ئوزۇقلۇقى مول ئېسىل شارابنى ھازىرلىغان، گارسىيا ماركۇز ۋە باشقا لاتىن ئامېرىكىسى يازغۇچىلىرى ئۇنىڭ جەۋھىرىنى قوبۇل قىلىپ ئىلھامغا ئېرىشكەن» .

3. سېھرىي رېئالىزمنىڭ ئالاھىدىلىكلىرى

1. قويۇق سىياسىي - ئىجتىمائىي تۇس

سېھرىي رېئالىزمنىڭ بارلىققا كېلىشى ۋە تەرەققىي قىلىشىدا يەنە لاتىن ئامېرىكىسىنىڭ ئىجتىمائىي، سىياسىي ۋە تارىخىي ئەھۋاللىرىمۇ مۇھىم سالماقنى ئىگىلىگەن. 20- ئەسىرنىڭ باشلىرىدىن كېيىن دۇنيادا ئارقا-ئارقىدىن يۈز بەرگەن بىر قاتار ئىشلار، مەسىلەن، ئىككى قېتىملىق دۇنيا ئۇرۇشى، غەرب دۆلەتلىرىنىڭ ناھايىتى تېز تەرەققىي قىلىشى، كۈچلۈك دۆلەتلەرنىڭ تەسىر دائىرە بۆلۈشۈشى، ھەرقايسى دۆلەتلەر ئوتتۇرىسىدىكى يېڭىچە خەلقئارا مۇناسىۋەت، يېڭى ئىقتىسادىي مۇستەملىكىچىلىك قاتارلىقلار لاتىن ئامېرىكىسىغا چوڭقۇر تەسىر كۆرسەتكەن. ئۇزۇندىن بۇيان ئېزىلىش ۋە سىياسىي بېسىم ئاستىدا تۇرغان لاتىن ئامېرىكىسى خەلقى مىللىي ئويغىنىش، مىللىي ئازادلىق ۋە مىللى دېموكراتىيە ھەرىكىتى قوزغىغان. مانا مۇشۇنداق ئەھۋال ئاستىدا لاتىن ئامېرىكىسىدىكى ھەرقايسى خەلقلەر ئوتتۇرىسىدا «لاتىن ئامېرىكىسى ئېڭى» شەكىللەنگەن. بۇ ئەمەلىيەتتە بىر خىل چوڭقۇرلاشقان مىللەتچىلىك ئىدىيىسى ئېقىمى ئىدى. لاتىن ئامېرىكىسىدىكى ھەرقايسى دۆلەتلەر ئوتتۇرىسىدا گەرچە ئىجتىمائىي، سىياسىي ۋە ئىقتىسادىي تەرەققىيات جەھەتتە پەرق بولسىمۇ، بىراق مۇستەملىكىچىلەرنىڭ ۋە مۇستەبىتلەرنىڭ ئۇزۇن مۇددەتلىك ھۆكۈمرانلىقى، چەت ئەل كۈچلىرىنىڭ تالان-تاراج قىلىشى جەھەتتە ئورتاق كەچۈرمىشكە ئىگە ئىدى. مەنپەئەت جەھەتتىكى ئورتاقلىق مۇقەررەر ھالدا ئىدىيە جەھەتتىكى بىردەكلىكنى پەيدا قىلىپ، «لاتىن ئامېرىكىسى ئېڭى» نىڭ شەكىللىنىشىگە تۈرتكە بولغان. كىشىلەر لاتىن ئامېرىكىسى قۇرۇقلۇقىنى بىر پۈتۈن گەۋدە سۈپىتىدە كۆرگەن. بۇ خىل ئىدىيە

لاتىن ئامېرىكىسى يازغۇچىلىرىنىڭ ئىجادىيەت قىزغىنلىقىغا زور ئىلھام بەرگەن. ئۇلار لاتىن ئامېرىكىسىنىڭ ۋە شۇ جايدا ياشايدىغان كىشىلەرنىڭ تەقدىرىگە بولغان مەسئۇلىيەت تۇيغۇسى بىلەن ئىجاد قىلغان. سېھرىي رېئالىزمچى يازغۇچىلارمۇ لاتىن ئامېرىكىسى خەلقىنىڭ ئازاب-ئوقۇبەتلىرى، دەرد-ھەسرىتى، ئارزۇ-ئارمانلىرى ۋە مەۋجۇتلۇق ھالىتىنى يۇرەكلىك ئېچىپ بېرىش جەھەتتە قىلچە بىخۇدلۇق قىلمىغان. ئۇلار ھەم ھەرخىل سىياسىي-ئىجتىمائىي پائالىيەتلەرگە ئاكتىپ قاتنىشىپ، لاتىن ئامېرىكىسىنىڭ رېئال ئەھۋالىنى ياخشىلاشقا كۈچ چىقارغان. گارسىيا ماركۇز نوبېل ئەدەبىيات مۇكاپاتىنى تاپشۇرۇۋېلىش مۇراسىمىدا مۇنداق دېگەن: «ئېزىلىش، تالان-تاراج ۋە تاشلىۋېتىلىش ئالدىدا بىزنىڭ جاۋابىمىز داۋاملىق ياشاش. مەيلى كەلكۈن ياكى ۋابا بولسۇن، مەيلى ئاچارچىلىق ياكى ئىجتىمائىي-سىياسىي داۋالغۇشلار بولسۇن، ھەتتا نەچچە ئەسىردىن بۇيان داۋاملىشىۋاتقان ئۇرۇشلارمۇ ھاياتنىڭ ئۆلۈمنى بېسىپ چۈشىدىغان قەيسىرانە كۈچىنى ئاجىزلىتالىغان ئەمەس». پېرۇلۇق مەشھۇر يازغۇچى ۋارگاس لوسا ئامېرىكىدا چىقىدىغان «بۈگۈنكى دۇنيا ئەدەبىياتى» ژۇرنىلىدا ئېلان قىلغان «ئىجتىمائىي مەسئۇلىيەت ۋە لاتىن ئامېرىكىسى يازغۇچىلىرى» (1978) ناملىق ماقالىسىدا مۇنداق دېگەن: «ئامېرىكىدا، غەربىي ياۋروپادا بىر يازغۇچى بولۇش ئادەتتە ئالدى بىلەن بىر خىل خۇسۇسىي مەسئۇلىيەتنى ئۈستىگە ئېلىشتىن دېرەك بېرىدۇ، يەنى بىر ئەسەرنى ئىمكان بار ئەستايىدىل ۋە سەمىمىي تاماملاش مەسئۇلىيىتى؛ بۇنداق ئەسەرلەر ئۆزىنىڭ بەدئىي قىممىتى ۋە خاسلىقى بىلەن شۇ مىللەتنىڭ تىلى ۋە مەدەنىيىتىنى بېيىتىدۇ. ئەكسىچە، پېرۇ، بولىۋىيە، نىكاراگۇئا دېگەندەك دۆلەتلەردە بىر يازغۇچى بولۇش يەنە بىر خىل ئىجتىمائىي مەسئۇلىيەتنى ئۈستىگە ئېلىشتىن دېرەك بېرىدۇ: ئۇ ئۆزىنىڭ ئەدەبىيات ئىشلىرىنى راۋاجلاندۇرۇش بىلەن بىرگە، يېزىقچىلىق ۋە باشقا پائالىيەتلەر ئارقىلىق يەنە جەمئىيەتتىكى ئىقتىسادىي، ئىجتىمائىي ۋە مەدەنىيەت مەسىلىلىرىنى ھەل قىلىشقا ئاكتىپ قاتنىشىشى كېرەك». لاتىن ئامېرىكىسىنىڭ شائىرى «ئىجتىمائىي ۋە سىياسىي مەسىلىلەرنى ئەدەبىياتتىكى مەركىزىي تېمىلارغا ئايلاندۇرغان».

دېمەك، سېھرىي رېئالىزمچى يازغۇچىلار كۈچلۈك مىللىي ھېسسىيات

بىلەن لاتىن ئامېرىكىسىنىڭ رېئال ئەھۋالى، يەرلىك ئەنئەنىۋى مەدەنىيىتى، زامانىۋى ئىپادىلەش ۋاستىلىرى قاتارلىقلارنى ئۆزئارا بىرلەشتۇرۇپ، ئاجايىپ نادىر سەنئەت يۇكسەكلىكىنى يارىتىش بىلەن بىرگە، يۇكسەك مەسئۇلىيەت تۇيغۇسى بىلەن لاتىن ئامېرىكىسىنىڭ ۋە ئۆز خەلقلىرىنىڭ تەقدىرىگە كۆڭۈل بۆلگەن، ئۇنى ئىپادىلىگەن، ئۆزلىرىنىڭ غايىۋى مەنزىللىرىنى ئوتتۇرىغا قويغان. مەسىلەن، «پېدرو پارامو»، «پرېزىدېنت ئەپەندى»، «يۇز يىل غېرىبلىق»، «ئائىلە باشلىقىنىڭ ھالاكىتى» قاتارلىق دۇنياۋى مەشھۇر ئەسەرلەردىن بىز ئاشۇ خىل مەسئۇلىيەت تۇيغۇسىنىڭ ئىزنالىرىنى كۆرۈۋالالايمىز.

2. سېھرىي رېئاللىق

سېھرىي رېئالىزمنىڭ ئاساسىي ماتېرىياللىرى گەرچە لاتىن ئامېرىكىسىنىڭ رېئاللىقىنى ئاساس قىلغان بولسىمۇ، سېھرىي رېئالىزمچى يازغۇچىلار ئاشۇ رېئاللىقنىڭ ئەسلى قىياپىتىنى ئاڭلىق ئۆزگەرتىپ، ئۇنىڭغا سىرلىق تۈس بەرگەن، شۇنداقلا تەبىئەتتىن ھالقىغان ھەرخىل ھادىسىلەرنى تەسۋىرلەپ، ئاجايىپ - غارايىپ بولغان بىر خىل يېڭىچە رېئاللىقنى ئىجاد قىلغان. مەسىلەن، سېھرىي رېئالىزم بىلەن ئىپادىلەنگەن ئوخشىمايدۇ. ئىپادىلەش شەيئىلەرنىڭ ئىچكى ماھىيىتىنى ئىپادىلەشنى ئاساس قىلىپ، پېرسوناژلارنىڭ ئىچكى روھىنى ئېچىپ بېرىش ئۈچۈن خىيال ۋە پىسخىكا تەسۋىرلەرگە ئەھمىيەت بەرگەن. سېھرىي رېئالىزمچىلار پېرسوناژلار ھەرىكىتىگە قارىتا پىسخىك ئانالىز ئېلىپ بارمىغان، بىراق پېرسوناژلارنىڭ قەلب دۇنياسىنى ئىپادىلىگەندە تېخىمۇ چىن بەدىئىي ئۇنۇمىنى قوغلىشىپ، ئاجايىپ-غارايىپ ۋە ئۆزگىرىشچان سۈژېت ئارقىلىق «ئىنسانىيەتنىڭ بارلىق ئىشلىرىدا، تۇرمۇشىدا ۋە ھەرىكىتىدە مەۋجۇت بولغان سىرلىق تەرەپلەرنى ئىپادىلىگەن». سېھرىي رېئالىزم يەنە ھالقىما رېئالىزمغىمۇ ئوخشىمايدۇ. ھالقىما رېئالىزمچىلار ئوبيېكتىپ رېئاللىققا ئانچە ئەھمىيەت بەرمەي، كۈندىلىك ئەقلىي دۇنيا بىلەن چۈش دۇنياسىنىڭ بىرىكىشىدىن ھاسىل بولغان «ھالقىما رېئاللىق» نى قوغلىشىپ، ئادەمنىڭ قەلبىدىكى سىرلارنى ۋە چۈش دۇنياسىنى قېزىشقا ئەھمىيەت بەرگەن. سېھرىي رېئالىزمچىلار بولسا ھەقىقىي رېئاللىققا يۈزلىنىپ، رېئاللىق ئۈستىدە چوڭقۇر ئىزدىنىپ، رېئاللىقنىڭ ئارقىسىغا

يوشۇرۇنغان سىرلىق نەرسىلەرنى تېپىپ چىقىشقا ياكى ئاددىي رېئاللىققا سىرلىق تۇس بېرىشكە تىرىشقان. سېھرىي رېئالىزمچىلارنىڭ قارىشىچە «سىرلىقلىق ھەرگىزمۇ ئەسەردە ئىپادىلەنگەن دۇنيادىن كەلمەيدۇ، بەلكى باشتىن - ئاخىر ئۇنىڭغا يوشۇرۇنغان بولىدۇ ۋە ئۇنىڭ ئىچىدە ھەرىكەت قىلىدۇ». سېھرىي رېئالىزمچىلار ئىجاد قىلغان دۇنيا ھەرگىزمۇ خىيالىي، رېئاللىقتىن ھالقىغان ئەمەس. ئۇلار تەسۋىرلىگەن نەرسىلەر، ئۇلار ئىجاد قىلغان دۇنيا سىرلىق تۇس ئالغان بولۇپ، چىنلىقى يوقالمىغان «زامانىۋى ئەپسانە» دۇنياسىغا ئايلاندۇرۇلغان. ئۇلار ئەكس ئەتتۈرگەن ئىجتىمائىي رېئاللىقنىڭ شەكلى ئۆزگەرتىلگەن بولسىمۇ، بىراق ئاشۇ رېئاللىقنىڭ ئەسلى قىياپىتى قىلچە زىيانغا ئۇچرىمىغان.

دېمەك، ھالقىما رېئالىزمچىلارنىڭ قارىشىچە، ئاجايىپلىق كەم ئۇچرايدىغان، رېئاللىققا قارشى ھالقىما رېئاللىقتىن ئىبارەت؛ ئۇنىڭ ئەكسىچە، سېھرىي رېئالىزم تۇرمۇشنىڭ ئۆزىدىن كەلگەن، بىراق ئۇ رېئال تۇرمۇشنىڭ ئۆزى ئەمەس، بەلكى سەنئەتكارنىڭ رېئال ماتېرىياللارغا ئىش قوشۇشى ئارقىلىق بارلىققا كەلگەن سېھرىي رېئاللىق. يازغۇچى كارپېنتېر «ئاجايىپ رېئاللىق» دېگەن بىر ئۇسلۇبنى يارانقان. ئەمەلىيەتتە، «ئاجايىپ رېئاللىق» مۇ سېھرىي رېئالىزمنىڭ ئۆزگىچە بولغان بىر ۋاريانتىدىنلا ئىبارەت. «ئاجايىپ رېئاللىق» تا رېئاللىقتىكى ئاجايىپ نەرسىلەر بايقىلىدۇ، ئاندىن شۇ پېتى ئەكس ئەتتۈرۈلىدۇ، ھېچقانداق ئىش قوشۇلمايدۇ. چۈنكى بۇ خىل رېئاللىقنىڭ ئۆزىلا ئاجايىپ، تەييار، كۆرگىلى ۋە تونۇقلى بولىدىغان رېئاللىق.

3. ئۆزگىچە ئىپادىلەش ئۇسۇللىرى

بىرىنچى، رېئاللىقنى دەل ۋە چىن تەسۋىرلەش. سېھرىي رېئالىزمچىلار ئۆزى يارانقان سېھرىي رېئاللىقنى ناھايىتى ئىنچىكە ۋە چىن تەپسىلاتلار تەسۋىرى ئاساسىغا قۇرغان. لاتىن ئامېرىكىسىنىڭ ھەقىقىي رېئاللىقىنى ئەكس ئەتتۈرۈش ئۈچۈن، ئۇلار كونكرېت ئادەم ۋە شەيئىلەرنى، ھەرخىل ۋەقەلىكلەرنىڭ ئىنچىكە ۋە زىل تەرەپلىرىنى ناھايىتى چىن بايان قىلغان. بۇنىڭ بىلەن ئەسەرلەردىكى ئەقىلگە سىغمايدىغان، ئاجايىپ-غارايىپ ۋە بىمەنە بولغان سېھرىلەنگەن رېئاللىق ئىشەنچلىك كاپالەتكە ئىگە قىلىنىپ، ئەسەرلەرنىڭ يۇقۇملاندۇرۇش ۋە قايىل قىلىش كۈچى ئاشۇرۇلغان. بىز سېھرىي رېئالىزملىق

ئەسەرلەرنىڭ ھەممىسىدىن دېگۈدەك بۇ خىل دەل، چىن ۋە ئىنچىكە تەپسىلاتلار تەسۋىرىنى كۆپلەپ ئۇچرىتالايمىز. چۈنكى ئۇلار تۇپ ئىجادىيەت خاھىشىدا يەنىلا سېھىر ۋە تەسەۋۋۇرنى ئەمەس، بەلكى رېئاللىقنى ئاساس قىلغان.

ئىككىنچى، ئاجايىپ-غارايىپ سۈژىت. سېھرىي رېئالىزمچى يازغۇچىلار رېئاللىقنى ئىنسانلارنىڭ ئەنئەنىۋى قاراشلىرى نۇقتىسىدىن بايان قىلغان ۋە ھالقىما رېئالىزمچىلارنىڭ كۆزى بىلەن كۆزەتكەن بولغاچقا، ئۇلارنىڭ ئەسەرلىرىدە ئىنسانلارنىڭ ئەپسانىۋى بايان شەكلى بىلەن ھالقىما رېئالىزمنىڭ ماھارەتلىرى ئۆزئارا بىرىكىپ كەتكەن. سېھرىي رېئالىزملىق ئەسەرلەردە ئادەمنىڭ تىرىلىشى، ئادەم بىلەن ئەرۋاھلارنىڭ ئالاقىسى، ئەرۋاھلار بىلەن ئەرۋاھلارنىڭ مۇناسىۋىتى، ئادەمنىڭ ئۆچۈپ ئاسمانغا چىقىپ كېتىشى قاتارلىق ھەرخىل ئاجايىپ ۋەقەلەر ۋە تەبىئەتتىن ھالقىغان سىرلىق ئىشلار كۆپلەپ تەسۋىرلەنگەن. بۇلار سېھرىي رېئالىزمدىكى تۇپ ئامىل بولغان سېھرىي رېئاللىقنى شەكىللەندۈرگەن. بۇنداق ۋەقەلەرنى تەسۋىرلەشتە ئاپتور خۇددى ئاشۇنداق ئىشلار راستىنلا يۈز بېرىۋاتقاندەك ناھايىتى ئوبيېكتىپ ۋە ئەستايىدىل پوزىتسىيەسىدە بولغان. بۇ خۇددى چۈش كۆرۈۋاتقان ئادەمنىڭ كەچۈرمىشلىرىگە ئوخشاپ كەتكەن: بىز ئادەتتە چۈش كۆرگەندە ناھايىتى غەلىتە ئىشلارنى كۆرىمىز، بىراق ئاشۇ چاغنىڭ ئۆزىدە بۇنداق ئاجايىپ ـ غارايىپ ئىشلاردىن ئانچە ئەجەبلىنىپ كەتمەيمىز، يەنى لوگىكىلىق تەپەككۇر ئۆز رولىنى يوقاتقان بولىدۇ. سېھرىي رېئالىزمچىلار ئىنسانلارنىڭ رېئاللىققا بولغان تونۇشى ۋە ئۆزگىچە تەپەككۇرى ئاساسىدىكى رېئاللىقنى خام ماتېرىيال قىلغان بولۇپ، ئۇلارنىڭ ئەسەرلىرىدىكى سېھرىي رېئاللىق ئويدۇرۇپ چىقىلغان ئەمەس، بەلكى ئىنسانلار مەدەنىيىتىنى ئارقا تېرەك قىلغان.

ئۇچىنچى، سىمۋول، ئىشارە ۋە مۇبالىغە. سېھرىي رېئالىزمچىلار رېئاللىقنى سېھرلەش جەھەتتە يەنە ھەرخىل ئىستىلىستىكىلىق ۋاستىلارنى قوللانغان. مەسىلەن، «يۈز يىل غېرىبلىق» تا كۆپ يەردە سېرىق رەڭ تىلغا ئېلىنغان بولۇپ، سېرىق رەڭ ئۆلۈمگە سىمۋول قىلىنغان. خوس ئاركادىئو ئېتىپ ئۆلتۈرۈلگەندىن كېيىن، ئۇنىڭ قېنى ئېقىپ، نۇرغۇن يوللارنى بېسىپ، ئانىسى ئۇرسۇلانىڭ يېنىغا بارغانلىقىنى تەسۋىرلەنگەن. سېھرىي

رېئالىزملىق ئەسەرلەردە يەنە تەبىئەتتىن ھالقىغان ھادىسىلەرنى تەسۋىرلەشتىمۇ مۇبالىغە قىلىش ئۇسۇلى قوللىنىلغان. بىراق، بۇنداق ئۇسۇللارنى ئىشلىتىش يەنە لاتىن ئامېرىكىسىنىڭ سىرلىق رېئاللىقىنى ئاساس قىلغان بولغاچقا، ئادەمگە ساختىلىق ۋە ياسالمىلىق تۇيغۇسى بەرمەيدۇ.

تۆتىنچىسى، مۇرەككەپ قۇرۇلما. سېھرىي رېئالىزمچىلار ئۆز ئەسەرلىرىدىكى سېھرىلىك كەيپىياتنى يارىتىش ئۈچۈن، ئەسەرنىڭ قۇرۇلمىسىغا قارىتا كۆپ ئەجىر سىڭدۈرگەن. بەزى ئەسەرلەردە ۋاقىت تەرتىپى بۇزۇلۇپ، ئۆتمۈش، ھازىر ۋە كەلگۈسى چەمبەر شەكىلدە ئايلىنىدىغان ئۆزگىچە قۇرۇلما ھاسىل قىلىنغان؛ بەزى ئەسەرلەردە ئەسەر سۈژىتى بۆلەك-بۆلەكلەرگە پارچىلىنىپ قايتا قۇراشتۇرۇلغان؛ بەزى ئەسەرلەردە پېرسوناژلارنىڭ رىۋايەت تۈسىنى ئالغان خىيالىي تۇيغۇلىرى تېكىست ئىچىگە قىستۇرما قىلىنغان؛ بەزى ئەسەرلەردە ئاپتور بىلەن باش پېرسوناژنىڭ، بايان قىلغۇچى بىلەن ئاپتورنىڭ چەك-چېگرىسى بۇزۇپ تاشلانغان ...

ئەلۋەتتە، يۇقىرىقىلار سېھرىي رېئالىزمغا ئورتاق بولغان ئاساسىي ئالاھىدىلىكلەردىنلا ئىبارەت. سېھرىي رېئالىزمچى يازغۇچىلارنىڭ ئۆز خاسلىقى ناھايىتى گەۋدىلىك بولغاچقا، ئۇلارنىڭ ئالاھىدىلىكلىرىنى تېخىمۇ ياخشى چۈشىنىش ئۈچۈن يەنىلا كونكرېت يازغۇچى ۋە ئەسەرلەرنىڭ ئۆزىگە مۇراجىئەت قىلىشقا توغرا كېلىدۇ.

4. سېھرىي رېئالىزمنىڭ ئاساسلىق ۋەكىللىرى

ئانھېل ئاستۇرىئاس (Miguel Angel Asturias, 1899 - 1974) گۇاتېمالالىق مەشھۇر يازغۇچى، شائىر ۋە دىپلومات.

ئۇ گۇاتېمالا شەھىرىدە بىر سوتچى ئائىلىسىدە تۇغۇلغان. كىچىكىدىن تارتىپلا ئىندىئانلار ۋە ئۇلارنىڭ خەلق ئەدەبىياتى بىلەن ئۇچراشقان. 1919-يىلىدىن 1923-يىلىغىچە گۇاتېمالا ئۇنىۋېرسىتېتىنىڭ قانۇن كەسپىدە ئوقۇپ، «ئىندىئانلارنىڭ ئىجتىمائىي مەسىلىلىرى توغرىسىدا» ناملىق ئىلمىي ماقالىسى بىلەن دوكتورلۇق ئۇنۋانىغا ئېرىشكەن. 1923-يىلىنىڭ ئاخىرىدا ياۋروپاغا

بېرىپ پارىژدا ئولتۇراقلىشىپ قالغان ھەمدە پارىژ ئۇنىۋېرسىتېتىدا ئىنسانشۇناسلىق ۋە قەدىمكى ئىندىئان مەدەنىيىتىنى تەتقىق قىلغان. مۇشۇ مەزگىللەردە ئۇ فرانسىيە ھالقىما رېئالىزم ھەرىكىتىنىڭ تەسىرىگە ئۇچراپ ئۇنىڭغا قاتناشقان. 1930- يىلى ئۇنىڭ «گۈاتېمالا چۆچەكلىرى» ناملىق توپلىمى نەشر قىلىنغان. بۇ كىتابتا ئۇ ئىسپانلار كېلىشتىن بۇرۇنقى مايا ئىندىئانلىرىنىڭ تۇرمۇش ۋە مەدەنىيىتىنى تەسۋىرلىگەن، ئىندىئانلارنىڭ سىرلىق تۇيغۇسى بىلەن گۈاتېمالانىڭ رېئال تۇرمۇشىنى بىرلەشتۈرگەن.

1932- يىلى ئاستۇرىئاس گۈاتېمالاغا قايتىپ كەلگەن. 1936- يىلى «پرېزىدېنت ئەپەندى» ناملىق رومانىنى تاماملىغان، بىراق بۇ ئەسەر 1946- يىلى نەشر قىلىنغان. بۇ ئەسەر لاتىن ئامېرىكىسىدا ئومۇميۈزلۈك ياخشى باھاغا ئېرىشكەن. گۈاتېمالانىڭ مۇستەبىت ھۆكۈمرانى ئېسترادا كافلېراغا قاتتىق ھۇجۇم قىلىنغان بۇ ئەسەردە سېھرىي رېئالىزمنىڭ ئاساسىي ئاالاھىدىلىكلىرى دەسلەپكى قەدەمدە شەكىللەنگەن. 1949- يىلى نەشر قىلىنغان «كۆممىقوناق ئادەم» ناملىق رومان ئۇنىڭ ئەڭ نادىر ئەسىرى دەپ قارالغان. بۇ ئەسەردە ئىندىئان دېھقانلىرىنىڭ ئۆزگەرتىش قىيىن بولغان ئېچىنىشلىق ئەھۋالى تەسۋىرلەنگەن. 1950- يىلىدىن 1955- يىلىغىچە نەشر قىلىنغان تريلوگىيىسى «كۆچلۈك شامال» (1950)، «يېشىل كىيىملىك پاپا» (1954)، «ئۆلگۈچىنىڭ كۆزلىرى» (1955) دە ئامېرىكا ھۆكۈمرانلىقىدىكى باناناارلىقتا ئىشلەيدىغان ئىندىئانلارنىڭ ئېكسپلاتاتسىيە قىلىنىش ئەھۋالى تەسۋىرلەنگەن.

ئاستۇرىئاس 1966- يىلىدىن 1970- يىلىغىچە گۈاتېمالانىڭ پارىژدا تۇرۇشلۇق باش ئەلچىسى بولغان. 1974- يىلى 6- ئاينىڭ 9- كۈنى ئىسپانىيىنىڭ پايتەختى مادرىدتا ۋاپات بولغان.

يۇقىرىدا تىلغا ئېلىنغانلاردىن باشقا ئۇنىڭ مۇھىم ئەسەرلىرىدىن يەنە «سونېتلار» (1936)، «گالاس تېمىسىدىكى سونېتلار» (1951) قاتارلىق شېئىر توپلاملىرى؛ «گۈاتېمالانىڭ يەكشەنبىسى» ناملىق ھېكايىلەر توپلىمى؛ «مەرۋايىتتەك ئادەم» (1961)، «شالغۇت قىز» (1963)، «لىدا سارىنىڭ ئەينىكى» (1967)، «مارادېلون» (1972) قاتارلىق رومانلىرى بار.

ئاستۇرىئاس سېھرىي رېئالىزم ئەدەبىياتىنىڭ پېشۋاسى بولۇپ، ئۇ لاتىن

ئامېرىكىسىنىڭ ئەنئەنىۋى ئەدەبىيات ـ سەنئەت ئۇسلۇبى بىلەن ياۋروپا مودېرنىزم ئەدەبىياتىنىڭ ئالاھىدىلىكلىرىنى ماھىرلىق بىلەن بىرلەشتۈرۈپ، لاتىن ئامېرىكىسىنىڭ رېئاللىقىنى ئېچىپ بەرگەن. ئۇ «ئۆزىنىڭ ئەدەبىياتتىكى گەۋدىلىك نەتىجىلىرى تۇپەيلىدىن، ئۇنىڭ ئەسەرلىرى لاتىن ئامېرىكىسىدىكى ئىندىئانلارنىڭ مىللىي خاراكتېرى ۋە ئەنئەنىسىگە چوڭقۇر يىلتىز تارتقانلىقى ئۈچۈن» 1967- يىللىق نوبېل ئەدەبىيات مۇكاپاتىغا ئېرىشكەن. 1966- يىلى ئۇ يەنە لېنىن تىنچلىق مۇكاپاتىغا ئېرىشكەن.

ئاستۇرىئاس پۈتۈن دۇنيا ئېتىراپ قىلغان مەشھۇر يازغۇچى. ئۇ ئۆز ئەسەرلىرىدە مايا ئىندىئانلىرىنىڭ مىستىكىزملىق قاراشلىرى بىلەن ئىجتىمائىي قارشىلىق كۈرسىتىش جەھەتتىكى غايەت زور ئىنتىلىش كۈچىنى بىرىكتۈرۈپ، گۇاتېمالا خەلقىنىڭ ئىجتىمائىي ۋە ئەخلاقىي تەلىپۈنۇشلىرىنى ئىپادىلىگەن. ئۇ مۇستەبتىلەرنىڭ كالۇۋالىقى ۋە رەھىمسىزلىكىنى، خەلقنىڭ نادانلىقىنى ۋە بىخۇدلۇقىنى، ئەقىل بىلەن ئەنئەنىۋى قىممەت قاراشلىرىنىڭ توقۇنۇشىدىن كېلىپ چىققان ئېچىنىشلىق ئاقىۋەتلەرنى تەسۋىرلەپ، يالغۇز گۇاتېمالا خەلقىنىڭلا ئەمەس، بەلكى پۈتكۈل لاتىن ئامېرىكىسى خەلقىنىڭ چوڭقۇر ئۇمىدسىزلىككە پاتقان مەۋجۇتلۇقىنى ئېچىپ بەرگەن.

ئۇنىڭ ئەسەرلىرىدە نورمال ۋاقىت تەرتىپى ۋە كونكرېت ماكان ئۇقۇمى بۇزۇپ تاشلانغان؛ جانسىز نەرسىلەر ئادەملەشتۈرۈلگەن؛ چۈش ۋە سېھرىي رېئاللىق كىرىشتۈرۈلگەن؛ رېئاللىق سېھىرلەنگەن؛ ئەپسانە ـ رىۋايەتلەر قايتا ئىجاد قىلىنغان؛ قوش مەنىلىك سۆزلەر، ئىملىق سۆزلەر، تەكرار سۆزلەر، سىمۋوللار، ئىستىئارىلەر كۆپلەپ ئىشلىتىلگەن؛ رېئال تەسۋىر بىلەن سېھرىي تەسۋىرلەر ئىنچىكە تەپسىلاتلارنىڭ چىنلىقى ئارقىلىق ئايرىلماس بىر گەۋدىگە ئايلاندۇرۇلۇپ، رېئال ئىجتىمائىي تېمىلارغا قويۇق سېھرىي تۈس بېرىلگەن.

«پرېزىدېنت ئەپەندى» ناملىق رومان ئاستۇرىئاسنىڭ ۋەكىل ئەسىرى، شۇنداقلا سېھرىي رېئالىزم ئەدەبىياتىنىڭ شەكىللىنىشى ۋە تەرەققىي قىلىشىدا مۇھىم رول ئوينىغان ئەسەر. بۇ ئەسەردە بىر مۇستەبت پرېزىدېنتنىڭ رەھىمسىز ھۆكۈمرانلىقى ئاستىدىكى خەلقنىڭ ئېچىنىشلىق ئەھۋالىنى تەسۋىرلەنگەن بولۇپ، ئاساسلىقى زۇلمەتلىك بىر ئىجتىمائىي كەيپىيات بايان

قىلىنغان. بۇ ئەسەردە سىياسىي ئەيىبلەشتىن باشقا يەنە مۇستەبىت ھۆكۈمرانلىقنىڭ ئىنسانىيەت ماھىيىتىگە كۆرسەتكەن تەسىرى ئېچىپ بېرىلگەن.

ئەسەردىكى پرېزىدېنت ئىنتايىن مۇستەبىت بولۇپ، ئۇنىڭ مۇتلەق ھۆكۈمرانلىقى ئاستىدا پۇتۇن مەملىكەتتە قانلىق باستۇرۇش ۋە رەھىمسىز ئۆچ ئېلىش يامراپ كېتىدۇ. دەھشەتلىك بېسىم ئاستىدا ياشاشقا مەجبۇر بولغان خەلق قارشىلىق كۆرسىتىشنى ئويلاپمۇ قويمايدۇ. ئۇلار ھەم پرېزىدېنتتىن قورقىدۇ، ھەم يەنە ئۇنى توختىماي ماختايدۇ. كىشىلەر بىر-بىرىدىن گۇمانلىنىدۇ، بىر-بىرىنى چېقىپ قويۇشقا تەييار تۇرىدۇ. پۇتكۈل خەلق ئۆزئىنىڭ ئەسلى قىياپىتىنى يوقىتىدۇ، ھەقىقىي ئۆزلۈك ماھىيىتىدىن مەھرۇم قالىدۇ، ئۇلار خالىغانچە ئۆلتۈرۈلىدىغان قۇربانلىققا ياكى باشقىلارنى ئۆلتۈرىدىغان جاللاتلارغا ئايلىنىپ قالىدۇ. ھەممە يەرنى ۋەھىمە، ساتقىنلىق ۋە پەسكەشلىك قاپلاپ كېتىدۇ.

ئارگېنتىنالىق مەشھۇر ئوبزورچى خورگې كاستېر پوش مۇنداق دېگەن: بۇ ئەسەردە كىشىلەرنىڭ چۈشكۈنلۈكى تولۇق ئىپادىلەنگەن. ۋەھىمە پىسخىكىسى ۋە چېقىمچىلىق قىلمىشى ئۇلارنى غەلىتە شەكىللىك ئادەملەرگە ئايلاندۇرۇپ قويغان. ئەسەردىكى پېرسوناژلارنىڭ ھەممىسى غەلىتە مەخلۇقلار، ئىسمىنى ئېيتىپ بەرگىلى بولمايدىغان قۇللۇق تۇزۇمىنىڭ ئېزىشى تۈپەيلىدىن قەددىنى رۇسلىيالمىغان كىشىلەر. بۇ بىر ئىجتىمائىي رومان، چۈنكى كىتابتىكى مەركىزىي پېرسوناژ دەل كىرىزىسقا چوڭقۇر پاتقان پۇتكۈل جەمئىيەتتىن ئىبارەت. ئۇنىڭدا بىر دۆلەت خەلقىنىڭ ئۇمىدسىز ئەھۋالى ئىپادىلەنگەن. بۇ ئەسەر رايون چەكلىمىسىدىن ھالقىپ كەتكەن بولۇپ، بارلىق بېقىندى دۆلەت خەلقلىرىنىڭ بىنورمال تۇرمۇشى ئېچىپ بېرىلگەن.

ئەسەردە مايا ـ جېچ ئىندىئانلىرى چوقۇنىدىغان ۋەھشى ئوت ئىلاھى تويبر توغرىسىدىكى ئەپسانىلەر ئارقىلىق مۇستەبىت پرېزىدېنتنىڭ زالىم ھۆكۈمرانلىقنىڭ خەلق ئارىسىدا مۇۋەپپەقىيەت قازىنىشىدىكى سىر ئېچىپ بېرىلگەن. چۈنكى ئىندىئان ئەپسانىلىرىدا تويبر ئادەمنى ئوۋلايدىغان ھۆكۈمرانلىقنىڭ سىمۋولى ئىدى. بۇ ئەسەردە يەنە ۋاقىت تەرتىپى بۇزۇلغان

بولۇپ، ۋەقەلىكنىڭ زادى قاچان يۈز بەرگەنلىكىنى بىلگىلى بولمايدۇ. بۇ يەردە ئاپتور ئەپسانىۋى بايان ئۇسۇلىنى قوللانغان، ئابستراكت ئومۇملاشتۇرۇش شەكلىدىن پايدىلانغان.

ئەسەرنىڭ ئىچكى قۇرۇلمىسى توغرىسىدا يازغۇچى كارلوس ناۋالو مۇنداق دېگەن: «بۇ ئەسەرنىڭ ئىچكى قۇرۇلمىسى بىر قاتار مۇرەككەپ سەۋەب-نەتىجە مۇناسىۋەتلىرى ئۆز ئىچىگە ئالغان، بۇ مۇناسىۋەتلەر ئەڭ ئاخىرىدا قالايمىقان جەمئىيەتنىڭ پارچىلىنىش جەريانى بولۇپ ئىپادىلەنگەن. بۇ يەردە ئاكتىپ نەرسىلەر قىلچە يوق. پاسسىپ نەرسىلەرنىڭ بىر قىسمى بىز يۇقىرىدا كۆرسەتكەندەك بىر-بىرىگە تۆتۈشۈپ كەتكەن ناچار ئىشلاردىن ئىبارەت: شەخسنىڭ ياتلىشىشى جەمئىيەتنىڭ پارچىلىنىشىنى كەلتۈرۈپ چىقارغان، شۇنداقلا ئۇ ھەم جەمئىيەت پارچىلانغانلىقىنىڭ ئاقىۋىتى بولغان؛ جەمئىيەتنىڭ پارچىلىنىشى يالغانچىلىقنى كەلتۈرۈپ چىقارغان، شۇنداقلا ئۇ ھەم يالغانچىلىقنىڭ نەتىجىسى بولغان؛ يالغانچىلىق بىلەن قالايمىقانچىلىق بىر-بىرىگە سەۋەب بولغان، قالايمىقانچىلىق بىلەن تۈرغۇنلۇق بىر-بىرىگە سەۋەب بولغان، تۈرغۇنلۇق بىلەن تەقىپ بىر-بىرىگە سەۋەب بولغان، تەقىپ يەنە شەخسنىڭ ياتلىشىشى بىلەن بىر-بىرىگە سەۋەب بولغان؛ مانا مۇشۇنداق ئايلىنىپ تەكرارلىنىشتىن بىر يامان سۈپەتلىك ئايلانما ھاسىل بولغان». بۇنىڭدىن كۆرۈۋېلىشقا بولىدۇكى، ئاستۇرىئاس لاتىن ئامېرىكىسىنىڭ ئىجتىمائىي ـ سىياسىي رېئاللىقىنى ئۆزگىچە ئەكس ئەتتۈرۈپ، ئۆزىگە خاس بەدىئىي ئۇسلۇب يارىتقان. بۇ ئۇسلۇب سېھرىي رېئالىزمنىڭ بارلىققا كېلىشى ۋە راۋاجلىنىشى ئۈچۈن ئاساس سالغان.

ئالېخو كارپېنتېر (Alejo Carpenter, 1904 ـ 1980) كۇبالىق يازغۇچى، مۇزىكا تەنقىدچىسى ۋە مۇخبىر.

ئۇ ھاۋانادا تۇغۇلغان. ھاۋانا ئۇنىۋېرسىتېتىدا قۇرۇلۇش كەسپىدە ئوقۇغان. 1927- يىلى كۇبا ھۆكۈمرانى ماچادونىڭ مۇستەبتىلىكىنى ئۆچۈق-ئاشكارا ئەيىبلىگەنلىكى ئۈچۈن قولغا ئېلىنىپ تۈرمىگە تاشلانغان. كېيىن پارىژغا قېچىپ بارغان. پارىژدا تۇرغان مەزگىللەردە فرانسىيە ھالقىما رېئالىزمچىلىرى بىلەن قويۇق مۇناسىۋەتتە بولغان ھەمدە گۇئاتېمالالىق يازغۇچى

ئاستۇرئاس بىلەن بىرگە «ماگنېت مەيدانى» ناملىق ھالقىما رېئالىزملىق ژۇرنالنى چىقارغان. 1939- يىلى كۇباغا قايتىپ كەلگەندىن كېيىن ھالقىما رېئالىزم ھەرىكىتىدىن چېقىپ كەتكەن. كېيىن ۋېنېسۇئېلاغا بېرىپ بىر مەزگىل تۇرغان. 1959- يىل كاسترو رەھبەرلىك قىلغان ئىنقىلاب ئاياغلىشىش ھارپىسىدا كۇباغا قايتىپ ھەرخىل ۋەزىپىلەرنى ئۆتىگەن. ئەڭ ئاخىرىدا ئۆز ئىختىيارلىقى بىلەن كۇبانىڭ فرانسىيىدە تۇرۇشلۇق مەدەنىيەت ۋالىيسى بولۇپ ئىشلىگەن. 1980- يىلى قىشتا پارىژدا ۋاپات بولغان.

ئۇنىڭ تۇرمىدە يازغان «ئېيگۇ. يانبا. ئوۋ!» ناملىق رومانى 1943- يىلى مادرىدتا نەشر قىلىنغان. بۇ ئەسەردە ئاپتور كۇبادىكى ئېگىرلارنىڭ تۇرمۇشى ۋە مەدەنىيىتىگە چوڭقۇر ھېسداشلىق قىلغان. 1943- يىلىدىكى ھايتى سەپىرىدىن كېيىن ئۇ «بۇ دۇنيانىڭ پادىشاھلىقى» ناملىق رومانىنى يازغان. بۇ رومان 1949- يىلى نەشر قىلىنغان. 1953- يىلى نەشر قىلىنغان «يوقالغان ئاياغ ئىزى» ناملىق رومانىدا ئۇ ئىسپان تىلى لاتىن ئامېرىكىسى رېئاللىقىنىڭ ماھىيىتىنى ئىپتىدائىي ئەپسانىلەر بىلەن ئىسپان مۇستەملىكىچىلىرى مەجبۇرىي تاڭغان مەدەنىيەتنىڭ بىللە مەۋجۇت بولۇپ تۇرۇشى، دەپ چۈشەندۈرۈشكە تىرىشقان. 1958- يىلى نەشر قىلىنغان ھېكايىلەر توپلىمى «ۋاقىت ئۇرۇشى» دا 50- يىللاردىكى كۇبا تۇرمۇشىدىكى ئېزىلىش ۋە زوراۋانلىق تەسۋىرلەنگەن. 1962- يىلى نەشر قىلىنغان «مەرپەتچىلىك ئەسىرى» ناملىق رومانىدا فرانسىيە بۈيۈك ئىنقىلابىدىكى زىددىيەتلەرنى، ئۇنىڭ زوراۋانلىق قىلمىشلىرىنى ۋە غايىسىنىڭ بەربات بولۇشىنى كارىپلىقلارنىڭ نەزەرى بويىچە چۈشەندۈرگەن.

30- يىللارنىڭ ئاخىرىلىرىدا، كارىپېنتېر ئۆزىنىڭ ھالقىما رېئالىزم بىلەن ئادا-جۇدا بولغانلىقىنى جاكارلاپ، لاتىن ئامېرىكىسىنىڭ رېئاللىقىدىن ئىجادىيەت مەنبەسى ئىزدەش كېرەكلىكىنى تەكىتلىگەن ھەمدە ھالقىما رېئالىزمچىلار قوغلىشىدىغان «ئاجايىپلىق» لاتىن ئامېرىكىسىنىڭ رېئاللىقىدا كۆپ ئۇچرايدۇ، پەقەت ئۇلارنى ئۆز پېتى تەسۋىرلىسىلا «ئاجايىپ» مەنزىلىنى ئىپادىلىگىلى ۋە ئۇنىڭغا يەتكىلى بولىدۇ، دەپ قارىغان. ئۇ ئۆزىنىڭ لاتىن ئامېرىكىسىدىكى ئاجايىپ ھادىسىلەرنى يازغان ئەسەرلىرىنى «ئاجايىپ

ربئاللىق» (بەزىدە «ئاجايىپ ربئالىزم» دەپمۇ ئاتىلىدۇ) دەپ ئاتىغان. گەرچە كۆپلىگەن تەنقىداتچىلار ئۇنى سېھرىي ربئالىزمغا تەۋە قىلسىمۇ، لېكىن ئۇ ئۆزىنىڭ سېھرىي ربئالىزمدىن كەسكىن پەرقلىنىدىغانلىقىدا چىڭ تۇرغان. كارپېنتېرنىڭ قارىشىچە، «ئاجايىپ ربئاللىق» تا ربئاللىقتىكى ئاجايىپ نەرسىلەر بايقىلىدۇ، ئاندىن شۇ پېتى ئەكس ئەتتۈرۈلىدۇ، ھېچقانداق ئىش قوشۇلمايدۇ. چۈنكى بۇ خىل ربئاللىقنىڭ ئۆزىلا ئاجايىپ، تەييار، كۆرگىلى ۋە تۇنجىلى بولىدىغان ربئاللىق. ئۇ مۇنداق دېگەن: «ئاجايىپلىق ربئاللىقنىڭ ئۇشتۇمتوت ئۆزگىرىشىنىڭ مەھسۇلى (مۆجىزە)، ربئاللىقنىڭ ئالاھىدە ئىپادىلىنىشى، مول ربئاللىقنى پاراسەت ۋە ئەستايىدىللىق بىلەن قېزىش، ربئاللىقنىڭ ھالىتى ۋە كۆلىمىنى مۇبالىغە قىلىش. بۇنداق ئاجايىپ ربئاللىقنىڭ بايقىلىشى ئادەمگە ئەڭ يۇقىرى پەللىگە يەتكەن ۋە ناھايىتى كۈچلۈك روھىي ئۇرغۇش بېغىشلايدۇ. بىراق بۇ خىل ربئاللىقنىڭ بايقىلىشى ئالدى بىلەن بىر خىل ئېتىقادقا موھتاج». دېمەك، بۇ يەردىكى مەسىلە ئاشۇ خىل «ئاجايىپ ربئاللىق» نى زادى قانداق نۇقتىدا تۇرۇپ بايقاش ۋە ئەكس ئەتتۈرۈشتە. ئەمدى بىز كارپېنتېرنىڭ ۋەكىل رومانى «بۇ دۇنيانىڭ پادىشاھلىقى» نى كۆرۈپ باقايلى.

«بۇ دۇنيانىڭ پادىشاھلىقى» ناملىق بۇ ئەسەردە 19- ئەسىرنىڭ باشلىرىدىكى ھايتى قوزغىلىڭى ۋە مۇستەبىت ھېنرى كرىستوف تەسۋىرلەنگەن. ئەسەردە ئاپتور نوئېر ئىسىملىك نېگىرنىڭ مەيدانىدا تۇرۇپ، ھايتىدىكى نېگىرلار قوزغىغان بىر نەچچە قېتىملىق قوزغىلاڭ ۋە ئۇلارنىڭ نەتىجىسىنى بايان قىلغان. «نېگىرلار ئېڭى» غا ۋەكىللىك قىلغۇچى نوئېرنىڭ ئوي - خىياللىرى پۈتكۈل ئەسەرگە باشتىن - ئاخىر سىڭىپ كەتكەن. دەسلەپتە نېگىرلارنىڭ رەھبىرى ماكاندال قوزغىلاڭ كۆتۈرىدۇ، بىراق قوزغىلاڭ فرانسىيىلىكلەرنىڭ رەھىمسىز باستۇرۇشىغا ئۇچراپ، ماكاندال ئەسىرگە چۈشىدۇ ھەمدە تىرىك كۆيدۈرۈۋېتىلىدۇ. بىراق نېگىرلار ماكاندالنىڭ ئۆلگىنىگە ئىشەنمەيدۇ، ھامان بىر كۈنى قايتىپ كېلىپ قايتا قوزغىلاڭ كۆتۈرىدۇ، دەپ قارىشىدۇ. ئىككىنچى قېتىم ئۇلار بۇكمان دېگەن نېگىرنىڭ رەھبەرلىكىدە يەنە قوزغىلاڭ كۆتۈرىدۇ، ھەمە يەردە قىرغىنچىلىق قىلىدۇ،

ھەتتا ئاق تەنلىك ئاياللارنىمۇ ئۆلتۈرىدۇ. شۇ چاغدا ناپالېئوننىڭ سىڭلىسى بولىنا بوناپارت كۆبادا قۇرۇقلۇققا چىقىدۇ. قانلىق باستۇرۇشتىن كېيىن، بۈكمان قۇربان بولىدۇ. فرانسىيە بۈيۈك ئىنقىلابى تۈپەيلىدىن قۇللۇق تۈزۈم بىكار قىلىنىدۇ. بىراق ياخشى كۆنلەر ئۇزۇنغا بارمايدۇ. نېگىرلارنىڭ داھىيسى ھېنرى كرىستوف نېگىرلارنىڭ قېنىنى ئىچىدىغان مۇستەبىتكە ئايلىنىدۇ. نېگىرلار ئۇنىڭدىن قاتتىق غەزەپلىنىپ، ئاخىر يەنە قوزغىلاڭ كۆتۈرىدۇ. ھېنرى كرىستوف ئۇمىدسىزلىك ئىچىدە ئۆزىنى ئۆلتۈرۈۋالىدۇ. ئۇ ئۆلگەندىن كېيىن، ھايتى ئارىلىغا شالغۇتلار ھۆكۈمرانلىق قىلىشقا باشلايدۇ. بىراق ئۇلار بۇرۇنقى ھۆكۈمرانلارغا قارىغاندا تېخىمۇ ھېيلىگەر ۋە رەھىمسىز بولۇپ چىقىدۇ. نوئېبر ئاخىر چىداپ بولالماي، سىڭگەن ناننى يېيىش كېرەك دەيدىغان كۆزقارىشىنى تاشلاپ، نېگىرلارنىڭ ئازادلىق ھەرىكىتىگە ئاتلىنىدۇ.

بۇ ئەسەردە ئەينى چاغدىكى تارىخىي ۋەقەلەر خېلىلا چىن تەسۋىرلەنگەن. ئەسەردىكى رېئاللىقنىڭ ئۆزىدە ھېچقانداق ئاجايىپلىق يوق. ئاجايىپ بولغىنى نېگىرلارنىڭ ئېڭى، باشقىلارنىڭكىگە ئوخشىمايدىغان ئىدىيىسى ۋە ئېتىقادى، رېئاللىق دەل ئاشۇنداق ئامىللار تۈپەيلىدىن ئاجايىپ تۇس ئالغان. يەنى رېئاللىق بىز يۇقىرىدا تىلغا ئالغان «ئېتىقاد» تۈپەيلىدىن ئۇشتۇمتۇت ئۆزگەرگەن، قېزىلغان ۋە مۇبالىغە قىلىنغان. مەسىلەن، نېگىرلار ماكاندال ئۆلگەندىن كېيىن، ئۇنىڭ قۇشقا ئايلىنىپ كەتكەنلىكىنى «كۆرىدۇ». ئۇلار قىلچە ئازابلانمايدۇ، ئەكسىچە ناھايىتى خۇشال ھالدا ئۆيلىرىگە قايتىدۇ، چۈنكى «ماكاندال بۇ دۇنيانىڭ پادىشاھلىقىدىن ھەرگىز ئايرىلمايتتى».

ئەسەردە سىرلىق نېگىر مەدەنىيىتى بىلەن ئەقلىي فرانسىيە مەدەنىيىتى (تېپىك غەرب مەدەنىيىتى) نىڭ بىللە مەۋجۇت بولۇپ تۇرۇشى، قارىمۇقارشىلىقى ۋە توقۇنۇشى ئىپادىلەنگەن. ۋەھالەنكى، بۇلار نېگىرلارنىڭ پوزىتسىيىسى ۋە مەيدانى تۈپەيلىدىن شەكىللەنگەن سېھىر ئارقىلىق كۆزىتىلگەن. ئەسەرگە نېگىرلارنىڭ ئەپسانە ـ رىۋايەتلىرى يۇغۇرۇۋېتىلگەن بولۇپ، سېھرىي رېئالىزمنىڭ بەزى تېپىك ئالاھىدىلىكلىرى گەۋدىلەنگەن.

خۇئان رۇلفو (Juan Rulfo, 1918 ـ 1985) مېكسىكىلىق مەشھۇر يازغۇچى، سېھرىي رېئالىزم ئەدەبىياتىنىڭ ئەڭ مۇھىم ۋەكىللىرىدىن بىرى.

ئۇ مېكسىكىنىڭ خالىسكى ئوبلاستىدا تۇغۇلغان. 1910- يىلىدىن 1920- يىلىغىچە بولغان مېكسىكا ئىنقىلابى تۈپەيلىدىن كۈندىن-كۈنگە خارابلاشقان ئائىلىدە چوڭ بولغان. «خرىستىئان گۈرۈھى» ئۈرۈشى (1926 ـ 1928) مەزگىلىدە دادىسى ئۆلتۈرۈلگەن، ئاردىدىن ئالتە يىل ئۆتۈپ ئانىسى ئۆلۈپ كەتكەن. بۇ ئۇنىڭ بالىلىق قەلبىدە كۈچلۈك ۋەھىمە پەيدا قىلغان. 1942- يىلى تۇنجى ھېكايىسى ئېلان قىلىنغان. شۇنىڭدىن كېيىن ئۇ خالىسكى ئوبلاستىنىڭ يېزا تۈرمۈشى ئەكس ئەتتۈرۈلگەن بىر قاتار ھېكايىلەرنى ئېلان قىلغان. 1953- يىلى بۇ ھېكايىلەرنى توپلاپ «دالىدىكى يانغىن» نامىدا نەشر قىلدۇرغان. بۇ ئەسەرلەردە قوللىنىلغان ئىچكى مونولوگ، ئاڭ ئېقىنى، ئەسلىمە ۋە كۆزقاراشنىڭ ئۆزگىرىشى قاتارلىق بايان قىلىش ماھارەتلىرى لاتىن ئامېرىكىسىنىڭ يېڭى پروزىچىلىقىغا، بولۇپمۇ سېھرىي رېئالىزم ئەدەبىياتىغا تەسىر كۆرسەتكەن. 1955- يىلى نەشر قىلىنغان «پېدرو پارامو» ناملىق پوۋېستتا ئۆزگىچە قۇرۇلما ئارقىلىق ئەنئەنىۋى ۋاقىت ۋە ئورۇن چېگرىسى بۇزۇپ تاشلىنىپ، يەرلىك ئىندىئانلار بىلەن شالغۇتلارنىڭ ھەرخىل ئەنئەنىۋى ئېڭى ئۆزگىچە ئىپادىلەش ئۇسۇللىرى بىلەن ئەكس ئەتتۈرۈلگەچكە، بۇ ئەسەر بارا-بارا دۇنياۋى مەشھۇر ئەسەرگە ئايلانغان.

1933- يىلىدىن كېيىن رۇلفو مېكسىكا شەھىرىدە ئولتۇراقلاشقان. كېيىن يەرلىك ئاھالىلەر تەتقىقات ئورنىدا ئىشلىگەن.

1980- يىلى ئۇنىڭ «ئالتۇن توخۇ» ناملىق ئەسىرى ئېلان قىلىنغان. كىنو سېناريىسى شەكىلىدە يېزىلغان بۇ ئەسەردە يەرلىك خەلقنىڭ ئەنئەنىۋى تەقدىرچىلىك ئىدىيىسى ئەكس ئەتتۈرۈلگەن بولۇپ، ئۇنى سېھرىي رېئالىزمنىڭ يەنە بىر نادىر ئەسىرى دېيىشكە بولىدۇ.

رۇلفو بىر ئۆمۈر جەمئىيەتكە ئارىلاشماي جاھىللىق بىلەن يېگانە ياشىغان يازغۇچى. ئۆسمۈرلۈك چاغلىرىدىكى زوراۋانلىق ۋە رەھىمسىز قىساسخورلۇق ئۇنىڭ قەلبىدە ساقايماس يارا پەيدا قىلغان. ئۇ باشقىلارغا ئوخشاش مېكسىكا ئىنقىلابىنى مەدھىيىلىمىگەن. ئۇنىڭ ئەسەرلىرىدە ياۋۇزلۇق، زوراۋانلىق، ئەخلاق جەھەتتىكى بىپەرۋالىق، يېقىن تۇغقانلار ئارىسىدىكى زىناخورلۇق، ساختا دىنىي ئېتىقاد، ئۇمىدسىزلىك، پۇشايمان، ئۆچمەنلىك قاتارلىق باش

تېمىلار ئەكس ئەتكەن. ئۇنىڭ قەلبىمى ئاستىدىكى ۋەھىمىلىك دۇنيادا ئادالەت يوق، مېھرىبانلىق يوق، قۇتۇلۇش يوق، ئۈمىد يوق.

«پېدرو پارامو» دىكى ھېكايە سۈژىتى كامارا يېزىسى ۋە ئۇنىڭ ئەتراپىدا قانات يايغان. كامارادىكى ئاھالىلەرنىڭ ھەممىسى ئۆلگەندىن كېيىنمۇ خاتىرجەملىككە ئېرىشەلمىگەن ئەرۋاھلار بولۇپ، ئۇلار كامارادا تۇرۇپ ئېچىنىشلىق ئۆتمۈشنى ئەسلەيدۇ. كامارانىڭ ھۆكۈمرانىسى پېدرو پارامو رەھىمسىز ۋە ھېيلىگەر ئادەم بولۇپ، ئۇ ئەتراپتىكى بارلىق تېرىلغۇ يەرلەرنى ئىگىلىۋېلىپ، بۇ يەرگە ئىزچىل ھۆكۈمرانلىق قىلغان. ئۇ دولورېس پرېيسيادو بىلەن توي قىلىدۇ، لېكىن ئۇنى ياخشى كۆرمەيدۇ، پەقەتلا ئۇنىڭ مال - مۈلكىنى ئىگىلىۋېلىش قەستىدە بولىدۇ. چۈنكى ئۇ سۈسانا ئىسىملىك بىر قىزنى ياخشى كۆرەتتى. ئۇلار كىچىكىدىن بىللە ئويناپ چوڭ بولغان. بىراق سۈسانا باشقا بىر جايغا ياتلىق بولىدۇ. كېيىن يەنە تۇل قالىدۇ. 30 يىلدىن كېيىن يەنە ئۆز يېزىسىغا قايتىپ كېلىدۇ. پېدرو ئاخىرى ئۇنى ئالىدۇ. بىراق سۈسانا بۇ چاغدا ساراڭ بولۇپ قالغاندى، ئۇ ھەركۈنى گاراڭ ۋە خامۇش ھالەتتە ئۆلۈپ كەتكەن ئېرىنى ئەسلەيدۇ. سۈسانا پېدرونى ياخشى كۆرمەيتتى. ئۇ پېدرونى تولۇق 30 يىل ساقلىتىدۇ. سۈسانا ئۆلۈپ كەتكەندە بارلىق چېركاۋلاردا ماتەم قوڭغۇرىقى چېلىنىدۇ. كامارادىكى كىشىلەر بۇنىڭ ماتەم سىگنالى ئىكەنلىكىنى بىلمەي، بايرام بولغان ئوخشايدۇ دەپ تەنتەنە قىلىشىدۇ. بۇنىڭدىن قاتتىق غەزەپلەنگەن پېدرو پارامو بۇ يېزىنى ۋەيران قىلىۋېتىشكە قەسەم ئىچىدۇ. ئۇنىڭ قىساسكار ئارزۇسى ئىشقا ئېشىپ، باي ۋە گۈزەل كامارا بارا-بارا قاقاسلىققا ئايلىنىپ كېتىدۇ. پېدرو پارامونى ئۆزىنىڭ بىر ئوغلى ئۆلتۈرۈۋېتىدۇ.

ئەسەر باشلانغاندا كامارا بىر ئەرۋاھلارنىڭ ماكانىغا ئايلىنىپ قالغاندى. خۇئان پرېيسيادو ئىسىملىك بىر ياش، يەنى يۇقىرىدا تىلغا ئېلىنغان دولورېس پرېيسيادو بىلەن پېدرو پارامونىڭ ئوغلى كاماراغا كېلىپ پېدرو پارامونى ئىزلەيدۇ. ئەسەر مۇشۇ يەردىن باشلىنىدۇ. بىراق خۇئان ئۆزى ئۆزۈندىن بۇيان تەلپۈنگەن گۈزەل كامارانى ئەمەس، بەلكى پۈتۈنلەي خارابلاشقان، ئەرۋاھلارنىڭ ئۇۋۇسىغا ئايلانغان دوزاخنى كۆرىدۇ. ئۇ ئەرۋاھلارنىڭ پىچىرلاشلىرى بىلەن

تولغان، هاۋاسى شالاڭ، چىدىغۇسىز ئىسسىق بۇ يەرگە كىرىدۇ. ئۇ ئەرۋاھلارنىڭ بايانلىرى ئارقىلىق دادىسىنىڭ ۋە كامارانىڭ ئەھۋالىغا ئائىت نۇرغۇن ئىشلارنى بىلىدۇ. خۇئان بۇ ئىسسىق ھەم ھاۋاسى شالاڭ يېزىدا ۋەھىمە ۋە قورقۇنچ تۇيغۇلىرىدىن تۇنجۇقۇپ ئۆلىدۇ، شۇنداقلا ئاشۇ ئەرۋاھلار ئارىسىغا قېتىلىپ كېتىدۇ.

بۇ ئەسەرنىڭ ئومۇمىي ۋەقەلىكى ئاشۇنداق. ئەسەرنىڭ باش تېمىسى ئۆچمەنلىك. يەرلىك خاقان پېدرو پارامو ئەمەلىيەتتە ئۆچمەنلىكنىڭ سىمۋولى. شۇنداق دېيىشكە بولىدۇكى، كىچىك ۋاقتىدا ئۇنىڭ دادىسى ئۆلتۈرۈلگەن، سۇسانا باشقا يېزىغا كەتكەندىن كېيىن، ئۇ ئۆز سۆيگۈنىنى 30 يىل ساقلىغان، سۇسانا ئۆلگەندە كامارا خۇشاللىقتا چۆمگەن. بۇلارنىڭ ھەممىسى ئۇنىڭ قەلبىدە ئۆچمەنلىكنى كۈچەيتىۋەتكەن. بۇ ئەسەردە ئۆچمەنلىك باش تېمىسى بىلەن كىرىشىپ كەتكەن يەنە بىر باش تېما «قىيالماسلىق». پېدرو ئۆسمۇرلۇك تۇرمۇشىغا قىيالمايدۇ، سۇسانا بىلەن بولغان سەبىي مۇھەببىتىنى ئەسلەيدۇ. دولورېس پرېيسيادو جەننەتكە ئوخشاش بۇرۇنقى كامارانى سېغىنىدۇ. بۇرۇنقى كامارا بىلەن خۇئان ئىزدەپ تاپقان، ئۇنى تۇنجۇقتۇرۇپ ئۆلتۈرگەن، دوزاخقا ئوخشاش كامارا بىر-بىرىدىن ئاسمان-زېمىن پەرقلىنىدۇ. سۇسانا ئۆلۈپ كەتكەن ئېرىنى ۋە زۇمرەتتەك دېڭىزنى ئەسلەيدۇ.

مېكسىكا ئىنقىلابى ۋە «خرىستىئان گۈرۈھى» ئۇرۇشمۇ ئەسەردە ئۆز ئىپادىسىنى تاپقان. پېدرو پارامو ئۆز ھوقۇقىنى ۋە مال-دۇنياسىنى ساقلاپ قېلىش ئۈچۈن ئىنقىلاب مەزگىلىدە قوزغىلاڭچىلار بىلەن ھەمكارلىشىدۇ. كامارا رايونىنىڭ پوپى «خرىستىئان گۈرۈھى» تەرەپكە ئۆتۈپ كېتىدۇ.

بىراق، يەنە بىرتەرەپتىن مەسىلىنى تېخىمۇ چۈشەندۈرۈپ بېرىدىغىنى شۇكى، مېكسىكا ئىنقىلابىنىڭ ئىپادىلىنىشى بۇ ئەسەردە ناھايىتى ئۆزگىچە بولغان. ئۇ ئەسەردىكى مۇنداق ئىككى تەرەپ تۇيۇلىدىن باشقىچە شەكىلگە كىرگەن. بىر تەرەپتىن، ئەسەردە جەننەتكە بولغان قىيالماسلىق ئىپادىلگەن؛ يەنە بىر تەرەپتىن، كامارانىڭ خارابىگە ئايلىنىپ كېتىش جەريانى تەسۋىرلىنىش ئارقىلىق، قېرىنداشلار ئوتتۇرىسىدىكى مېھر-مۇھەببەتنى سېغىنىش ئىپادىلەنگەن. دەل قېرىنداشلار ئوتتۇرىسىدىكى ئۆزئارا قىرغىنچىلىق خۇئان

رۇلفونىڭ ۋەتەنىنى ئېغىر ۋەيران قىلغان، ئاپتورنىڭ ئائىلىسىمۇ خانۇەيران بولغان.

بۇ ئەسەر ئەرۋاھلارنىڭ كوللېكتىپ ئەسلىمىسىدىن تەركىب تاپقان. بۇ ئەرۋاھلار ۋاقىت ۋە ئورۇننىڭ چەكلىمىسىگە ئۇچرىمىغان، توختىماي پىچىرلىشىپ، كامارانىڭ ئۆتمۈشىنى بايان قىلىشقان. رۇلفو مۇنداق دېگەن: ئەسەردە «مۇلاھىزە بىكار قىلىنىپ، رېئاللىق تەبىئىي زاھىر بولغان. شۇڭا، مەن ۋاقىت ۋە ئورۇن دائىرىسى سىرتىدىكى ئۆلۈك پېرسوناژلارنى تاللىدىم». ئەسەردە مېكسىكىنىڭ تارىخى ۋە رېئال ئەھۋاللىرى ئىپادىلەنگەن ئاساسىي مەزمۇن رېئاللىقتىن ئايرىلمىغان. رېئاللىقتىن ئايرىلغىنى ئەسەردىكى بايان قىلغۇچىلار (پېرسوناژلار) يەنى ئەرۋاھلار. ئاپتور ئۇلارغا جان كىرگۈزگەن. ئەسەردە ۋاقىت ۋە ماكان ئۇقۇمى، ھايات بىلەن ئۆلۈم ئوتتۇرىسىدىكى چېگرا، رېئال تەسۋىرلەر بىلەن ئەپسانىۋى بايان ئوتتۇرىسىدىكى پەرق، دىئالوگ بىلەن ئەسلىمە ئوتتۇرىسىدىكى ئارىلىق پۈتۈنلەي بۇزۇپ تاشلانغان. ئەمما، ئەسەردىكى ئىنچىكە ۋە چىن تەپسىلاتلار تەسۋىرى تۇپەيلىدىن يۇقىرىقى بۇزۇش سەۋەبىدىن شەكىللەنگەن بوشلۇق پاكپاكىز تىندۇرۇۋېتىلگەن.

ئەسەردىكى ئۆلۈم ئۇقۇمى ۋە ئۆلۈمنىڭ ئۆزگىچە ئىپادىلىنىش شەكلى مېكسىكىلىقلارنىڭ ئىدىيىسىدە چوڭقۇر يىلتىز تارتقان ئەنئەنىۋى ئىندىئان مەدەنىيىتىدىن كەلگەن. مەشھۇر شائىر ئوكتاۋىئو پاز مېكسىكىلىقلارنىڭ پىسخىك ئالاھىدىلىكىنى تەتقىق قىلغاندا، ئۇنى قەدىمكى ئىندىئان مەدەنىيىتىگە، بولۇپمۇ ئازتېكلارنىڭ ئەنئەنىۋى ئېتىقادىغا باغلىغان. ئۇ مۇنداق دېگەن: «قەدىمكى دەۋردە، مېكسىكىلىقلار ھايات بىلەن ئۆلۈمنى بىزگە ئوخشاش كەسكىن ئايرىۋەتمەيتتى. ھايات ئۆلۈم ئىچىدە داۋاملىشاتتى». ئازتېك ئىندىئانلىرىنىڭ ئەنئەنىۋى قاراشلىرىدا، گۈناھكار ئادەملەرنىڭ روھى ئاسمانغا چىقالمايدۇ، پەقەت مەڭگۈلۈك خاتىرجەمسىزلىك ئىچىدە زېمىندا كېزىپ يۈرىدۇ.

خۇئان رۇلفو ئۆزىنىڭ نېپىز ئىككى پارچە كىتابى بىلەن 20- ئەسىردىكى ئەڭ بۈيۈك يازغۇچىلار قاتارىدىن ئورۇن ئالغان، شۇنداقلا پۈتكۈل لاتىن

ئامېرىكىسى ئەدەبىياتىغا، جۈملىدىن سېھرىي رېئاللىزم ئەدەبىياتىغا ئۆچمەس تۆھپە قوشقان.

گارسىيا ماركۇز (- Gabriel Garcia Márquez, 1928) كولۇمبىيە-لىك مەشھۇر يازغۇچى، مۇخبىر، سېھرىي رېئاللىزم ئەدەبىياتىنىڭ ئەڭ مۇھىم ۋەكىللىرىدىن بىرى.

ئۇ كولۇمبىيىنىڭ ئالاكاتاكار بازىرىدا تۇغۇلغان. كىچىكىدىنلا ئەدەبىياتقا قىزىقىپ، 7 يېشىدا «مېڭ بىر كېچە» نى ئوقۇغان. 8 يېشىدىن بۇرۇن ئىزچىل ھالدا مومىسى بىلەن بىللە تۇرۇپ، ئۇنىڭدىن نۇرغۇنلىغان ئەپسانە-رىۋايەتلەرنى ۋە ئاجايىپ-غارايىپ ھېكايىلەرنى ئاڭلىغان. 1947- يىلى بوگوتا ئۇنىۋېرسىتېتىغا كىرىپ قانۇن ئوقۇغان. مەكتەپتە لىبېرالىستلار پارتىيىسىگە قاتناشقان. 1948- يىلى كولۇمبىيىدە كونسېرۋاتىپلار بىلەن لىبېرالىستلار ئوتتۇرىسىدا ئومۇميۈزلۈك ئېچكى ئۇرۇش پارتلىغان. ماركۇز ئوقۇشنى توختىتىپ، بىر تەرەپتىن مۇخبىرلىق قىلغان، يەنە بىر تەرەپتىن ئەدەبىي ئىجادىيەت بىلەن شۇغۇللانغان.

ماركۇزنىڭ ئەدەبىي ئىجادىيىتى بىر تەرەپتىن جامېس جويس، فرانز كافكا، ۋىليام فولكنېر قاتارلىق مودېرنىزمچى يازغۇچىلارنىڭ تەسىرىگە ئۇچرىغان، يەنە بىر تەرەپتىن لاتىن ئامېرىكىسىنىڭ ئۆزگىچە رېئاللىقى ۋە ئىندىئانلارنىڭ ئەپسانە - رىۋايەتلىرىدىن ئىلھام ئالغان.

1955- يىلى ئۇنىڭ تۇنجى رومانى «غازاڭ» نەشر قىلىنغان. شۇنىڭدىن كېيىن نەشر قىلىنغان مۇھىم ئەسەرلىرىدىن «شۇم ۋاقىت» (1961)، «ھېچكىمدىن خەت كەلمىگەن پولكوۋنىك» (1961)، «گراند ئاننىڭ دەپنە مۇراسىمى» (1962)، «يۇز يىل غېرىبلىق» (1967)، «ئائىلە باشلىقىنىڭ ھالاكىتى» (1975)، «ئالدىنئالا پۈركەتكەن قاتىللىق دېلوسى» (1981)، «خولېرا مەزگىلىدىكى مۇھەببەت» (1986)، «گېنېرال ۋە ئۇنىڭ ئاشىنىلىرى» (1993) قاتارلىقلار بار.

گارسىيا ماركۇز ئۆز ئەسەرلىرىدە «خىيال بىلەن رېئاللىقنى بىر گەۋدىگە ئايلاندۇرۇپ، ناھايىتى مول ۋە رەڭدار بولغان چۈشسىمان دۇنيانى سۈرەتلەپ، لاتىن ئامېرىكىسىدىكى تۇرمۇش ۋە كۆرەشنى ئەكس ئەتتۈرگەنلىكى» ئۈچۈن

1982- يىللىق نوبىل ئەدەبىيات مۇكاپاتىغا ئېرىشكەن. بۇنىڭدىن باشقا ئۇ يەنە كولۇمبىيە دۆلەتلىك ئەدەبىيات مۇكاپاتى، ۋېنېسۇئېلا «رومۇلو ــ گالېگىس» مۇكاپاتى، ئىتالىيە ئانگانو ئەدەبىيات مۇكاپاتى ۋە فرانسىيىنىڭ ئەڭ مۇنەۋۋەر چەت ئەل رومانى مۇكاپاتى قاتارلىقلارغا ئېرىشكەن.

گارسىيا ماركۇز هازىرقى زامان دۇنيا ئەدەبىياتىدا مۇهىم ئورۇندا تۇرىدىغان مەشهۇر يازغۇچى. ئۇنىڭ «يۇز يىل غېرىبلىق» ناملىق رومانىي نەشر قىلىنغاندىن كېيىن دۇنيا ئەدەبىيات ساهەسىده پارتلاش خاراكتېرلىك غايەت زور زىلزىله پەيدا قىلغان. چىلىلىق مەشهۇر شائىر بابلو نېرۇدا بۇ ئەسەرنى «سېرۋانتېسنىڭ ‹دون كىخوت› رومانىدىن كېيىن، ئىسپان تىلىدا يېزىلغان ئەڭ بۇيۇك ئەسەر» دېگەن؛ ئامېرىكىلىق يازغۇچى جون باس ئۇنى «مۇشۇ ئەسىرنىڭ كېيىنكى يېرىمىدىكى كىشىگە ئەڭ چوڭقۇر تەسىر قالدۇرىدىغان ئەسەر، شۇنداقلا ئۇ هەرقانداق ئەسىردىكى ئاشۇ خىل مۇنەۋۋەر ئەسەرلەر ئىچىدىكى مۇنەۋۋەر ئەسەر» دېگەن؛ 11- نۆۋەتلىك خەلقئارا قەلەمكەشلەر جەمئىيىتىنىڭ رەئىسى، پېرۇلۇق مەشهۇر يازغۇچى ۋارگاس لوسا: «‹يۇز يىل غېرىبلىق› لاتىن ئامېرىكىسىدا بىر قېتىملىق ئەدەبىي يەر تەۋرەشنى كەلتۈرۈپ چىقاردى. ئوبزورچىلىق ساهەسى ۋە كىتابخانلار ئۇنى بىردەك كلاسسىك ئەسەر دەپ ئېتىراپ قىلدى» دېگەن ...

«يۇز يىل غېرىبلىق» گارسىيا ماركۇز ئىجادىيىتىنىڭ ئەڭ يۇقىرى پەللىسى. تىراگېكومېدىيە شەكلىدىكى بۇ ئەسەرنىڭ دۇنياۋى شۆهرەت قازىنالىشىدا ئۇنىڭ جەلپ قىلىش كۈچىگە باي، كىتابخانلار ئاسان چۈشىنەلەيدىغان ۋە قوبۇل قىلالايدىغان ۋەقەلىكى قىسمەن هەم مۇهىم رول ئوينىغان. رومانىدا ماكاندودىن ئىبارەت توقۇلما كەنتنىڭ پۈتكۈل تارىخى بايان قىلىنغان بولۇپ، خوس بۇئېندىيە بىلەن ئۇنىڭ ئايالى ئۇرسۇلا ماكاندونى قۇرغاندىن تارتىپ، يۇز يىلدىن كۆپرەك ۋاقىتتىن كېيىن بىر قېتىملىق ئەجەللىك قارا بوراننىڭ ئۇنى پۈتۈنلەي ۋەيران قىلۇەتكىنىگىچە بولغان جەريان تەسۋىرلەنگەن. ئۇلار ئىككىسى بىر نەۋرە ئاكا-سىڭىللار بولغاچقا، دائىم چوشقا قۇيرۇقى بار بالا تۇغۇلۇپ قېلىشتىن ئەنسىرەيدۇ. چۈنكى بۇئېندىيە جەمەتىنىڭ تارىخىدا بۇنداق ئەهۋال كۆرۈلگەن: ئۇلارنىڭ هاممىسى ئۇرسۇلا بىلەن تاغىسى

خوس ئاركادىئودىن بىر قۇيرۇقلۇق بالا تۇغۇلغان. گارسىيا ماركۇزنىڭ توقۇلما دۇنياسىدا، يېقىن ئۇرۇق - تۇغقانلار ئوتتۇرىسىدىكى بۇ خىل مۇناسىۋەت «ئەسلى گۇناھ»[1]تۇسىنى ئالغان بولۇپ، بۇئېندىيە جەمەتىگە تەۋە يەتتە ئەۋلاد كىشىلەرنىڭ ھەممىسى بالىسىغا قۇيرۇق چىقىپ قېلىشتىن ئىبارەت جازادىن ئەندىشە قىلىدۇ. نەتىجىدە بۇ خىل تەھدىت بۇئېندىيە جەمەتىنىڭ ئەڭ ئاخىرقى ئىككى ئەزاسى بولغان تىرىشچان ئورېلىئانو بۇئېندىيە بىلەن ئۇنىڭ كىچىك ئاپىسى ئامارانتا ئۇرسۇلانىڭ مۇناسىۋىتىدە ئىسپاتلىنىدۇ. ئەسەرنىڭ ماۋزۇسى كۆرسەتكەن غېرىبلىق ئاساسىي مېلودىيە ۋە مەركىزىي مەزمۇن سۈپىتىدە ئوتتۇرىغا قويۇلغان بولۇپ، بۇ ئارقىلىق پېرسونازلارنىڭ ئەقىلسىزلارچە جاھىل مېجەزى ۋە جاپالىق شارائىتتا كىشىلەرنىڭ مۇھەببەت ياكى ئەھمىيەتلىك مۇناسىۋەتكە ئىنتىلىشى تۇپەيلىدىن چەكلىمىگە ئۇچرىغان ئىقتىدارى تەكىتلەنگەن.

خوس ئاركادىئو بۇئېندىيە ئۆزىنىڭ بىر نەۋرە سىڭلىسى ئۇرسۇلا بىلەن توي قىلغاندىن كېيىن، ئۇرسۇلا ئالۋاستىغا ئوخشايدىغان بالىغا ھامىلدار بولۇپ قېلىشتىن قورقۇپ ئىپپەت تامبىلى كىيىۋېلىپ، ئېرىنى يېقىن كەلتۈرمەيدۇ. بىر كۈنى خوس بۇئېندىيەنىڭ خورىزى پرودونسىئو ئاگىرالنىڭ خورىزىنى يېڭىۋالىدۇ. بۇنىڭغا چىدىمىغان ئاگىرال خوس بۇئېندىيەگە تەنە قىلىپ، ئۇنىڭ تا شۇ چاغقىچە ئايالى بىلەن بىللە بولمىغانلىقىنى چىشلەپ تارتىدۇ. خوس بۇئېندىيە ئۆز ئىززىتىنى قوغداش ئۈچۈن ئاگىرالنى ئۆلتۈرۈۋېتىدۇ، شۇنداقلا ئۇرسۇلاغا تەھدىت سېلىپ، ئۇنى ئۆزىنىڭ ئايالىلىق مەجبۇرىيىتىنى ئۆتەشكە مەجبۇرلايدۇ. بىراق، ئۇزاق ئۆتمەي ئاگىرالنىڭ ئەرۋاھى ئۇلارنى قىينىشقا باشلايدۇ. ئۇلار بۇ يەردىن كېتىشنى قارار قىلىدۇ. ئۇلار بىر توپ ئادەمنى ئەگەشتۇرۇپ، قاقاسلىقلارنى كېسىپ ئۆتۈپ، نۇرغۇن يوللارنى بېسىپ توختىماي ماڭىدۇ. ئىككى يىلدىن كېيىن بۇئېندىيە ھېرىپ ھالىدىن كېتىپ، پۈتۈنلەي ئېزىپ قالىدۇ. بىر كۈنى كېچىدە، ئۇ چۈشىدە ئۆيلىرى ئەينەكتىن

---

① ئەسلى گۇناھ (original sin) - خرىستىئان دىنى ئاتالغۇسى بولۇپ، ئادەمگە تۇغۇلغاندىن تارتىپلا بەخشەندە بولغان گۇناھكار ھالەتنى ۋە بۇ ھالەتنىڭ مەنبەسىنى كۆرسىتىدۇ. ئەنگەنۇدى قاراشلار بۇ مەنبەنى ئادەم ئاتىنىڭ گۇناھىغا تاقايدۇ.

ياسالغان بىر شەھەرنى كۆردىڭ. ئەتىسى ھەمراھلىرىنى قايىل قىلىپ، ئۆزلىرى قونغان ئاشۇ جايدا ماكاندو كەنتىنى قۇردىڭ.

دەسلەپتە، ماكاندو دۇنيادىن خالىي بىر گۈزەل جاي بولۇپ، ئۇ يەردىكى كىشىلەر ناھايىتى پاراۋان ۋە گۈزەل تۇرمۇش كەچۈردىڭ. دۇنيانى ئايلىنىپ يۈردىغان بىر توپ سىگانلار ئۇلارنى سىرت بىلەن تۇتاشتۇرۇپ تۇردىغان بىردىنبىر ۋاستە بولۇپ قالدىڭ. بۇ سىگانلار دائىم ماكاندولۇقلار ئۈچۈن ئاجايىپ غەلىتە بولغان نەرسىلەرنى، مەسىلەن، ماگنىت، دۇربۇن ۋە لوپا ئەينەك قاتارلىقلارنى ئېلىپ كېلىدۇ. بىراق، ئويلىمىغان يەردىن مەدەنىيەت بىلەن ئىلغارلىق بۇ يەردە تەشكىللىك دىن، سىياسىي ئىدىيە ۋە پەننىي كەشپىيات شەكلىدە راۋاجلىنىدۇ. ئۇزاق ئۆتمەي، ماكاندو بىر قاتار ئېچىنىشلىق ئىچكى ئۇرۇش ئىچىگە كىرىپ قالدىڭ. ئارقىدىنلا ئامېرىكىنىڭ بىر بانان شىركىتى يەرلىك ھۆكۈمەتنىڭ ھەمكارلىقى ئاستىدا بۇ يەرنى ئېچىپ بانان تېرىيدۇ. بۇ يېزىدا بىر كېچىدىلا غايەت زور ئۆزگىرىشلەر يۈز بېرىدۇ. بىر توپ ھاكاۋۇر ئامېرىكىلىقلار كۆچۈپ كېلىپ، يەرلىك ئاھالىلەرنىڭ ۋە دۆلەت ئىچىدىن كۆچۈپ كەلگەن كۆچمەنلەرنىڭ كېسەك ئۆيلىرىدىن يىراق يەرگە ئولتۇراق ئۆيلەرنى سالدىڭ. غەزەپلەنگەن ئىشچىلار ئىش ھەققىنىڭ تۆۋەنلىكى ۋە ئەمگەك شارائىتىنىڭ ناچارلىقىدىن ئىش تاشلىغاندا، ئۇچ مىڭ ئادەم ئۆلگەن زور قىرغىنچىلىق يۈز بېرىدۇ. ئاشۇ قىرغىنچىلىقتا ئەگىشىپ، بەش يىلغا يېقىن داۋاملاشقان بىر قېتىملىق قارا يامغۇر ماكاندونىڭ ئاۋاتلىقىنى ئاياغلاشتۇرىدۇ. ئۇنىڭدىن كېيىن كېلىپ چىققان خارابلىشىش ۋە كىشىلەرنىڭ كۆچۈپ كېتىشى ماكاندونى تۈگەشتۇرىدۇ. تەبىئەتنىڭ ماكاندونى ئۆزۈل - كېسىل بەربات قىلىۋېتىشى پەقەت ۋاقىت مەسىلىسىگىلا ئايلىنىپ قالدىڭ.

بۇئېندىيە جەمەتىنىڭ ئەزالىرىدىكى تەنھالىق تۇيغۇسى ئۇلارنىڭ ئۆز-ئۆزىنى مەركەز قىلىۋېلىشى ۋە ئىچىگە قاراپ تەرەققى قىلىشى بىلەن مۇناسىۋەتلىك. ئىچكە يۈزلىنىشنىڭ شەكىللىنىشىدىكى قىسمەن سەۋەب سىرت بىلەن بولغان ئالاقىنىڭ كەملىكىدىن بولسا، يەنە بىر تەرەپتىن يېقىن ئۇرۇق-تۇغقانلارنىڭ نىكاھ مۇناسىۋىتىدە ئىپادىلەنگەن. بۇ باش تېما ھەربىر ئەۋلاد كىشىلەرنى چىڭ چىرماپ تۇرغان، شۇنداقلا ئەسەرگە باشتىن - ئاخىر

سۆپ كەتكەن.

«يۇز يىل غېربىلىق» نامى ئادەمگە بېرىدىغان دەسلەپكى تەسىراتى شۇكى، بۇ ئەسەر ئەنئەنىۋى قۇرۇلما بويىچە يېزىلغان. ئەمەلىيەتتە ئاپتور قەدىمكى ھېكايە سۆزلەشنىڭ ئاساسىي ئۇسۇلىدىن پايدىلىنىپ، تەسەۋۋۇر، خىيالىي تۈيغۇ ۋە تاسادىپىي تەۋەككۇلچىلىكلەر ئارقىلىق مۇكەممەل رېئال تۇرمۇشنى تۇنۇۋالغان. بۇ پەقەت تەقلىد قىلىشقىلا تايىنىدىغان ۋە كىتابخانلار ئاسان قوبۇل قىلىدىغان رېئاللىزملىق ئەسەرلەردە تەسۋىرلىنىدىغان رېئاللىققا قارىغاندا تېخىمۇ مۇكەممەل بولغان. ئاپتور ئىنسانلار تۇرمۇشىنىڭ بىر پۈتۈن گەۋدىسىنى تەسۋىرلەشكە تىرىشقان، يەنى، بىر مۇرەككەپ تارىخنى، ئىنسانىيەتنىڭ كىچىكلىتىلمىسى بولغان جەمەتنىڭ، كەنتنىڭ ۋە دۇنيانىڭ تارىخنى بايان قىلغان؛ بۇ تارىختا دائىم ئۇچراپ تۇرىدىغان مۆجىزىلەر، مەسىلەن، ئۇچار گىلەمگە ئولتۇرۇپ ئاسمانغا چىقىپ كەتكەن ئادەم ياكى ئۆلگەندىن كېيىن تىرىلگەن ئادەم قاتارلىقلار تۇيۇقسىز سۇبېيكتىپ ۋە ئوبيېكتىپ نەرسىلەرنىڭ چەك-چېگرىسى بۇزۇپ تاشلانغان؛ شۇنداقلا تراگېدىيىلىك كەيپىيات بىلەن يۇمورلۇق مەسخىرە ئۇدارى قىستۇرما قىلىنىپ، بىر توقۇلما دۇنيانىڭ ئومۇمىي گەۋدە ئوبرازى كۆچەيتىلگەن؛ ئاپتور يەنە ئەپچىل ئېستېتىكا، پۇختا ماھارەت ۋە ئىخچام قۇرۇلمىدىن ئۇنۇملۇك پايدىلانغان.

بۇ نادىر ئەسەردىكى ماكاندونىڭ قۇرۇلۇشى، تەرەققى قىلىشى، گۈللىنىشى، خارابلىشىشى ۋە بەربات بولۇشىدىن ئىبارەت تارىخى لىنىيە ئايلانما تەكرارلىنىش ۋە ۋاقىت تەرتىپىنىڭ ئىزچىل ئۆزگىرىشىدىن ئىبارەت ئەندىزىدىن شەكىللەنگەن ئەپسانىۋى كەيپىياتقا تولۇپ كەتكەن. بۇنداق ۋاقىت ئەندىزىسى ئىنتايىن بىرلىككە كەلگەن ئىچكى قۇرۇلمىنى شەكىللەندۈرۈپ، ماتېرىيال دائىرىسىنى كېڭەيتىش ۋە ئۇسلۇبنى تولۇق جارى قىلدۇرۇش ئۈچۈن ناھايىتى كەڭ ئارقا كۆرۈنۈش ھازىرلىغان. ئاشۇ ئەپسانىلەردىكى ئىرراتسىئوناللىق ئامىللار كۈندىلىك ئوبيېكتىپ تۇرمۇشنىڭ تار دائىرىسىنى كېڭەيتىپ، ئەسەردىكى پېرسوناژلارنىڭ تەجرىبىلىرىگە ئومۇمىيلىق ئاتا قىلغان.

ئەسەردىكى ئەڭ چوڭ ئالاھىدىلىكلەرنىڭ يەنە بىرى شۇكى، ئاپتور بۇ

ئەسەردە نورمال ۋاقىت تەرتىپى بويىچە بايان قىلىش ئۇسۇلىنى تاشلىۋېتىپ، ئەپسانە شەكلىدىكى بايان قىلىش ئۇسۇلىنى، يەنى ئايلانما تەكرارلاش شەكلىدىكى بايان قىلىش ئۇسۇلىنى قوللانغان، بۇنىڭ بىلەن چۆگىلىمە شەكلىدىكى لەيلىمە ئۇنۇم ھاسىل بولغان. بۇ ئەھۋال ئەسەردىكى پېرسوناژلار ئىسمىنىڭ قايتا-قايتا تەكرارلىنىشى ۋە ئەسەردىكى ۋاقىتنىڭ ئايلانما ھالىتىدە ئەكس گەۋدىلىنىشى ئىپادىلەنگەن. مەسىلەن، ئەسەرنىڭ بىرىنچى جۈملىسىگە قاراپ باقايلى: «نۇرغۇن يىللاردىن كېيىن، پولكوۋنىك ئورېلىيانو جازا ئەترىتىنىڭ مىلتىقىغا يۆزلەنگەندە، دادىسى ئۆزىنى بىر پارچە مۇزنى كۆرسەتكىلى ئېلىپ بارغان ئاشۇ يىراق چۈشتىن كېيىننى چوقۇم ئەسلەيدۇ». بۇ جۈملىدە ئاپتور كەلگۈسىگە بولغان ېشارەت (پولكوۋنىك ئورېلىيانونىڭ مىلتىقىغا يۆزلىنىشى) تىن بىراقلا ئاللىقاچان يۈز بەرگەن ئىش (مۇزنىڭ بايقىلىشى) قا سەكرىگەن، ئەمما ئۇ بۇنى ئانچە ئېنىق بولمىغان «ھازىر» دا تۇرۇپ بايان قىلغان. يەنى «ھازىر←كەلگۈسى←ئۆتمۈش←كەلگۈسى» دىن ئىبارەت ئايلانما شەكىللەنگەن.

ئاپتور بۇ ئەسەردە رېئاللىق بىلەن خام خىيالنى ئەپچىل بىرلەشتۈرگەن؛ يۇمورنى مۇبالىغە قىلىش ۋە شەكىل ئۆزگەرتىش ئاساسىغا قۇرغان؛ ئەستايىدىل ۋە ئىنچىكە تەسۋىر ئارىسىغا ئەقىلگە سىغمايدىغان ۋە بىمەنە نەرسىلەرنى قىستۇرغان؛ سىمۋوللۇق ئوبرازلار، تەكشى قۇرۇلما، مول شېئىرىي تۈيغۇ ۋە ھاياتىي كۈچى ئۇرغۇپ تۇرغان «ئەسلى گۈناھ» كەيپىياتى قاتارلىقلارنى ئۆزئارا يۇغۇرۇۋەتكەن؛ ۋاقىت جەھەتتىكى ئۆزگىچە قۇرۇلما ئارقىلىق ئەسەردىكى غېرىبلىق ۋە ۋەھىمە ھېسسىياتىنى كۈچەيتكەن؛ بۇرۇن يۈز بەرگەن ئىشلارنىڭ كۈچلۈك تەھدىتى ۋە ئېغىر سالمىقى ئارقىلىق ئەسەرنى تراگېدىيىلىك ئاقىۋەتكە باشلىغان.

«يۈز يىل غېرىبلىق» تا ئىنسانىيەت رېئاللىقىنىڭ ھەرقايسى قاتلاملىرى يىغىنچاقلانغان بولۇپ، ئۇ ئىنسانىيەت رېئاللىقىنىڭ تارىخىي ۋە ئەپسانىۋى، تراگېدىيىلىك ۋە يۇمورلۇق، لوگىكىلىق ۋە خىيالىي تەرەپلىرىنى ئۆز ئىچىگە ئالغان. ئەسەرنىڭ قۇرۇلما شەكلى چەمبەرسىمان بولۇپ، بۇ چەمبەر بىر جەمەتكە، بىر كەنتكە، بىر دۆلەتكە، بىر قىتئەگە، ھەتتا پۈتكۈل ئىنسانىيەتكە ۋەكىللىك قىلغان. ئەمما، ئەسەردىكى ئەپسانىۋى ئاساس بۇ خىل شەكىلنىڭ

لايىھەلىنىشىگە كۈچ بېغىشلىغان. چۈنكى ئۇ بەدئىيلىكنى گەۋدىلەندۈرۈپ، كۈندىلىك تۇرمۇش تەجرىبىلىرىگە ئومۇمىيلىق ئاتا قىلغان.

كارلوس فۇئېنتېس (Carlos Fuentes, 1928 -) مېكسىكىلىق مەشھۇر يازغۇچى، ئەدەبىي ئوبزورچى، سىياسىي رېئالىزم ئەدەبىياتىنىڭ ئىجادچانلىقىغا ئىگە مۇھىم ۋەكىللىرىنىڭ بىرى.

ئۇ مېكسىكا شەھىرىدە زىيالىي ئائىلىسىدە تۇغۇلغان. ئۇنىڭ دادىسى خىلى نام-ئابرۇيى بار دىپلومات بولۇپ، كارلوس كىچىكىدىن تارتىپلا دادىسىغا ئەگىشىپ ئامېرىكا، ياۋروپا، لاتىن ئامېرىكىسى، كىچىك ئاسىيا قاتارلىق جايلاردا تۇرغان. ئىنگلىزچە، فرانسۇزچە قاتارلىق كۆپ خىل تىللارنى پىششىق ئۆگەنگەن. كېيىن مېكسىكىغا قايتىپ، ئالىي مەكتەپتە قانۇن ئوقۇغان. ئۇزۇن مۇددەت دىپلوماتىيە ئىشلىرى بىلەن شۇغۇللانغان، مېكسىكىنىڭ فرانسىيىدە تۇرۇشلۇق باش ئەلچىسى بولغان.

فۇئېنتېس كىچىكىدىن ئەدەبىياتقا قىزىقىپ، ئىسپانىيە كلاسسىك سەنئىتىنى ئەنئەنىسىنىڭ چوڭقۇر تەسىرىگە ئۇچرىغان. 1954- يىلى ئۇنىڭ ھېكايىلار توپلىمى «نىقابلىق كۈنلەر» نەشر قىلىنغان. 1958- يىلى «ئەڭ يورۇق رايون» ناملىق رومانى نەشر قىلىنغان. بۇ ئەسەردە بىر سەرگەردانىنىڭ كەچۈرمىشلىرى تەسۋىرلەنگەن بولۇپ، مېكسىكا ئىنقىلابىدىن تارتىپ تاكى 50- يىللارغىچە بولغان مېكسىكىنىڭ تارىخىي ئەھۋاللىرى ۋە كىشىلەرنىڭ ئاشۇ مالىمانچىلىق دەۋرىدىكى تۇرمۇشى، ھېس-تۇيغۇلىرى ھەمدە تەقدىر-قىسمەتلىرى ئەكس ئەتتۈرۈلگەن. 1959- يىلى نەشر قىلىنغان «ياخشى كۆڭۈل» ناملىق رومانىدا بىر ياشنىڭ ئائىلىگە ۋە جەمئىيەتكە بولغان قارشىلىقى ئارقىلىق بىر ئۆزلاد ياشلارنىڭ بۇرۇقتۇرما كەيپىياتى ئىپادىلەنگەن. 1962- يىلى نەشر قىلىنغان «ئارتېمىئو كلوسنىڭ ئۆلۈمى» ناملىق رومانىدا ئەخلاقنىڭ پارچىلىنىشى تەسۋىرلەنگەن. بۇ ئەسەر فۇئېنتېسنىڭ ۋەكىل ئەسىرى بولۇپ، ئاپتور پۈختا، ئىخچام ۋە مەركەزلەشكەن سۈژىت ئارقىلىق پېرسوناژلارنىڭ ئىككى ياقلىمىلىق مۇرەككەپ خاراكتېرىنى ناھايىتى جانلىق يارىتقان. ئاپتور مۇنداق دېگەن: «ئارتېمىئو كلوس ھەم قەھرىمان، ھەم قەھرىمان ئەمەس» . 1967- يىلى نەشر قىلىنغان «تېرە ئالماشتۇرۇش» ناملىق رومانىدا مېكسىكا ئۇنىۋېرسىتېتىنىڭ بىر پروفېسسورىنىڭ ئۆز ئايالى، ئاشنىسى ۋە دوستى بىلەن بىللە قەدىمكى ئىندىئانلار ئېھرامىنى زىيارەت قىلىشقا بارغانلىقى تەسۋىرلەنگەن. بۇ تۆتىيلەن

ئايرىم - ئايرىم هالدا ئۆزى توغرىسىدا ھېكايە سۆزلەيدۇ. ئەسەردە ئېھرام جايلاشقان قەدىمىي بازار چالۇرانىڭ ھازىرقى تۇرمۇشى بىلەن ئۇنىڭ 15-ئەسىردىكى تۇرمۇشى ناھايىتى ئەپچىل بىرلەشتۇرۇۋېتىلگەن. فۇئېنتېس مۇنداق دېگەن: بۇ «شەخس بىلەن دۇنيانىڭ توقۇنۇشى يېزىلغان ئەسەر»، بولۇپمۇ ئىككى خىل ھېسسىياتنىڭ توقۇنۇشى تەسۋىرلەنگەن: ئۇنىڭ بىرى «شەخسىي ھېسسىيات، قەدىمىي ھېسسىيات ۋە سېغىنىش ھېسسىياتى (مۇشۇنداق ھېسسىيات بولغاچقىلا، بىز ئۆز تۇرمۇشىمىزدىن خاتىرجەملىك ھېس قىلىمىز)»؛ يەنە بىرى «ئۇنى ئىنكار قىلىش ھاياجىنى».

فۇئېنتېسنىڭ ئەسەرلىرىنىڭ قۇرۇلمىسى يېڭى بولۇپ، بەدىئىي ماھارەت جەھەتتە ئۆزلۈكسىز يېڭى ئىجادىيەت كۈچى ئىپادىلەنگەن. شۇنداقلا ئۇنىڭ ئەسەرلىرىنىڭ تېمىسى ھېكسىكىنىڭ ھازىرقى ۋە بۇرۇنقى چوڭ ۋەقەلىرىگە چېتىلغان بولۇپ، ئۇ بۇ تېمىلارنى تراگېدىيىلىك كۆز بىلەن كۆزەتكەن. ئۇ غەرب ئەدەبىياتىدىكى بەزى يېزىقچىلىق ماھارەتلىرىنى مىللىي ئەدەبىياتقا يۈغۇرۇپ، ھېكسىكىنىڭ يېڭىچە مىللىي ئەدەبىياتىنى شەكىللەندۈرۈشتە ناھايىتى مۇھىم رول ئوينىغان.

بۇ كىتابتىكى ئاساسلىق ئاتالغۇلارنىڭ ئۇيغۇرچە-خەنزۇچە سېلىشتۇرمىسى

ئا

ئابستراكت رەسىمچىلىك	抽象画派
ئاپتوماتىك يېزىقچىلىق	自动写作
ئاتېزم	无神论
ئاتېزملىق مەۋجۇدىيەتچىلىك	无神论存在主义
ئاجايىپ رېئاللىق	“神奇的现实”
ئادەمىيەت	人格
ئادەمىيەتسىزلەشتۈرۈش	非人格化
ئادەمىيلىك	人性
ئارىلىشىش ئەدەبىياتى	介入文学
ئاساسىي ئۆزلۈك	基本的自我
ئاسكېتىكىزم	禁欲主义
ئاڭ پسىخىكىسى	意识心理
ئاڭسىزلىق	无意识
ئاڭ ئېقىنى	意识流
ئاڭ ئېقىنى پروزىچىلىقى	意识流小说
ئالدىنقى ئاڭ	前意识
ئانارخىزم	无政府主义
ئاۋانگارد	先锋，前卫

ئە

ئەپسانىۋى ۋاقىت	神话时间
ئەجدادقا قايتىش	返祖
ئەخلاق پرىنسىپى	道德原则

自由选择	ئەركىن تاللاش
自由联想	ئەركىن ئۇلانما ئوي
自由意志	ئەركىن ئىرادە
先验	ئەزەلىيەت، ئەزەلىي
先验主义	ئەزەلىيەتچىلىك
记忆	ئەس، خاتىرە
原罪	ئەسلى گۇناھ
原样派	ئەسلى ھالەتچىلىك ئېقىمى
本我(id)	ئەسلى ئۆز
反小说	ئەكسىلپروزا
实存	ئەمەلىي مەۋجۇتلۇق
现实时间(历史时间)	ئەمەلىي ۋاقىت
传统主义	ئەنئەنىچىلىك
炼狱	ئەئراف

ب

存有	بارلىق
巴罗克风格	باروك ئۇسلۇبى
同性恋	بەچچىۋازلىق
荒诞	بىمەنە، بىمەنلىك
荒诞派戏剧	بىمەنە درامىچىلىق
荒诞文学	بىمەنىچىلىك ئەدەبىياتى
变态心理	بىنورمال پسىخكا
直觉	بىۋاستە سېزىم
直觉主义	بىۋاستە سېزىمچىلىك

پ

教皇	پاپا
帕尔纳斯派	پارناس ئېقىمى
和平主义	پاسىفىزم

泛神论	پانتېيزم
唯科学主义	پەنچىلىك
实用主义	پراگماتىزم
原型	پروتوتىپ
投影	پروېيكسىيە
后现代主义，后现代派	پوستمودېرنىزم
实证主义	پوستىۋىزم
普利策奖	پۇلىزېر مۇكاپاتى
巫术	پېرخۇنلۇق
心理现实主义	پسىخىك رېئالىزم
心理时间	پسىخىك ۋاقىت

ت

本能	تەبىئىي ئىقتىدار، تۇغما ئىقتىدار
本能冲动	تەبىئىي ئىقتىدارنىڭ قوزغىلىشى
经验主义	تەجرىبىچىلىك
叙述时间	تەسۋىرىي ۋاقىت
印象主义	تەسىراتىزم
忧虑	تەشۋىش
类比	تەققاس
类比法	تەققاسلاش ئۇسۇلى
模仿说	تەقلىد قىلىش نەزەرىيىسى
模仿剧	تەقلىدىي دراما
比喻体	تەمسىل ژانىرى
直喻(Simile)	تەمسىل قىلىش
感觉中的现在	تۇيغۇدىكى ھازىر
文体	تېكىست
迷惘的一代	تېڭىرقىغان بىر ئەۋلاد
神学	تېئولوگىيە

تېئولوگىيىلىك مەۋجۇدىيەتچىلىك	有神论存在主义
تىپلەشتۈرۈش	类型化

ج

جىنسىي تەبىئىي ئىقتىدار	性本能
جىنسىي تەجرىبىلەر	性经验
جىنسىي قوزغىلىش	性冲动
جىنسىي ھەۋەس، جىنسىي تەلەپ	性欲
جىنسىي ئېنېرگىيە	性能量

چ

چاپلىما	粘贴
چەكسىز رېئالىزم	无边的现实主义
چىنلىق نەزەريىسى	真实论

خ

خاسىيەتلىك ئادەم	超人
خام خىيال ئەدەبىياتى	幻想文学
خۇسۇسىيسىزلاشتۇرۇش	非个人化

د

دادائىزم	达达主义
دارۋىنىزم	达尔文主义
دولقۇن مېخانىكىسى	波动力学
دۇئالىزم	二元论
دېتېرمىنىزم	决定论

ر

رادىئاتسىيە ئېنېرگىيىسى	辐射能
راتسىئونالىزم	理性主义
راكىزم	种族主义
رومانتىزم	浪漫主义

精神分析学	روهىي ئانالىز ئىلمى
精神结构	روهىيەت قۇرۇلمىسى
罗马派	رىم ئېقىمى
现实原则	رېئاللىق پرىنسىپى
现实主义	رېئالىزم

ز

时间空间	زاماني ماكان
现象	زاھىرىيەت، زاھىر بولماق
现象学	زاھىرىيەتشۇناسلىق
世俗主义	زەمەنىزم
世俗	زەمەني، دىندىن خالي
悖论(paradox)	زىددىيەت
犹太复国主义	زىئونىزم

س

轮回	سانسار
交感	سەزگۈلەرنىڭ ئالمىشىشى
立体主义	ستېرېئوئىزم
立体未来主义	ستېرېئو كەلگۈسىزم
猩红热	سكارلاتىنا بەزگىكى
绵延	سوزۇلۇش
实体	سۇبستانسىيە
升华	سۇبلىماتسىيە (يۇكسىلىش)
主观真实	سۇبيېكتىپ چىنلىق
主观现实主义	سۇبيېكتىپ رېئالىزم
主观性	سۇبيېكتىپلىق
魔幻	سېھىر، سېھىرلىك
魔幻现实主义	سېھرىي رېئالىزم
对称法	سىممېتىريە ئۇسۇلى

سىمۋول	象征
سىمۋولىزم	象征主义

ش

شادلىق پرىنسىپى	快乐原则
شەكىل سەنئىتى	造型艺术
شېئىرسىزلاشتۇرۇش	非诗化

غ

غايىزم	理想主义
غۇلىغان بىر ئەۋلاد	垮掉的一代

ف

فۇنكسىيە پسىخولوگىيىسى	机能心理学
فېتىشىزم	拜物教
فېدېرالىزم	联邦主义

ق

قارا پروزىچىلىق	黑色小说
قارا يۇمور	黑色幽默
قەلب دىئالېكتىكىسى	心灵辩证法
قەھرىمان ئەمەس پېرسوناژ	反英雄(anti－hero)
قوزغىلىش	冲动
قۇتقۇزۇش ئارمىيىسى	救世军
قۇرۇلما رېئالىزمى	结构现实主义
قىسمەت دراماسى	境遇剧

ك

كارتىنا(پارچە، ئۈزۈندى)	片断
كالام، گەپ	言语
كەلگۈسىزم	未来主义
كلاسسىزم	古典主义

经典	كلاسسىك
四重奏	كۇۋارتېت
量子论	كۋانت نەزەريىسى
后印象派	كېيىنكى تەسىراتىزم
后表现主义	كېيىنكى ئىپادىزم
情结	كومپلېكس
保守党	كونسېرۋاتىپلار پارتىيىسى

گ

哥特式小说	گوتچە پروزىچىلىق
龚古尔奖	گونكور مۇكاپاتى
怀疑主义	گۇمانىزم
黑格尔主义	گېگېلىزم
几何级数	گېئومېترىيىلىك پروگرېسسىيە

ل

俚语	لەھجە
自由主义	لىبېرالىزم
自由党	لىبېرالىستلار پارتىيىسى
力必多	لىبىدو

م

物质主义，物本主义(Chosisme)	ماددىچىلىق
空间时间	ماكانىي ۋاقىت
经院哲学	مەدرىس پەلسەپىسى
寓言化	مەسەللىشىش، مەسەللەشتۈرۈش
存在	مەۋجۇدىيەت، مەۋجۇتلۇق
存在主义	مەۋجۇدىيەتچىلىك
无形者	مەۋھۇمات
现代主义，现代派	مودېرنىزم

一元论	مونىزم
阴性	مۇئەننات، مەنپى
绝对性	مۇتلەقلىق
蒙台奇	مۇنتاژ
陌性	مۇزەككەر، مۇسبەت
方法论	مېتودولوگىيە
机械论	مېخانىكالىزم
神秘主义	مىستىكىزم
传教士	مىسسىئونېر
军国主义	مىللىتارىزم

ن

非人	نائادەم
“非文学”作品	«نائەدەبىي» ئەسەرلەر
陌生化	ناتونۇشلاشتۇرۇش
自然主义	ناتۇرالىزم
非现实	ناربئال، ناربئاللىق
非客观	نائوبيېكتىپ
中性	نېيترال
相对论	نىسبىيلىك نەزەريىسى
虚无主义	نىھىلىزم

ھ

超意识	ھالقىما ئاڭ
超感觉(sur－sers)	ھالقىما تۇيغۇلار
超现实	ھالقىما رېئاللىق
超现实主义	ھالقىما رېئالىزم
超现实主义小说	ھالقىما رېئالىزم پروزىچىلىقى
超存在	ھالقىما مەۋجۇدىيەت (خۇدا)

超自然主义	هالقىما ناتۇرالىزم
超我	هالقىما ئۆز
生命哲学	هايات پەلسەپىسى
生命意志	هاياتلىق ئىرادىسى
生命冲动	هاياتنىڭ قوزغىلىشى
生命流	هايات ئېقىنى
野兽派	هايۋانىزم
真正的时间	ھەقىقىي ۋاقىت
权力意志	ھوقۇق ئىرادىسى
嬉皮士(Hippy, Yippie)	ھىپپى(يىپپي)
催眠术	ھىپنوز ئۇسۇلى
歇斯底里	ھىستېرىيە
人文主义,人道主义	ھيۇمانىزم
人道主义存在主义	ھيۇمانىزملىق مەۋجۇدىيەتچىلىك

ئو

表象(idea)	ئوبراز
客观对应物	ئوبيېكتىپ تاناسىپىيات
客观性	ئوبيېكتىپلىق
客观主义	ئوبيېكتىۋىزم
有机整体论	ئورگانىك بىر گەۋدە نەزەرىيىسى
本体论	ئونتولوگىيە

ئۇ

乌托邦	ئۇتوپىيە
白日梦	ئۇخلىماي كۆرگەن چۈش
延伸性语言	ئۇزارتىلغان تىل

ئۇقۇم سەنئىتى	概念艺术
ئۇلانما ئوي	联想

ئۆ

ئۆزلۈك، ئۆز	自我
ئۆزلۈك ئېڭى	自我意识
ئۆزى بار نەرسە	自在之物
ئۆزىنى كۆزىتىش پسىخولوگىيىسى	内省心理学

ئۇ

ئۇچ قاتلاق رەسىم	三折画
ئۇزۇلمە فۇنكسىيە	间断函数

ۋ

ۋارىيانت پروزىچىلىقى	变体小说
ۋەھىمىلىك رېئالىزم	恐怖现实主义
ۋەھىيەت نەزەريىسى	天启论，启示论
ۋۇدۇ دىنى	伏都教(Voodoo)

ئې

ئېپىستېمولوگىيە	认识论
ئېسكاتولوگىيە	末世学，末世论
ئېنېرگىيىنىڭ خوراش تەلىماتى	热寂说(entropy)
ئېنىقسىزلىق	不确定性
ئېۋكلىدسىز گېئومېتريىە	非欧几何
ئېزىتقۇ قەسىر	迷宫
ئېستېتىكىزم	唯美主义

ئى

ئىپادىزم	表现主义
ئىجتىمائىي رېئالىزم	社会现实主义
ئىچكە يۈزلىنىش	内向

内在真实论	ئىچكى چىنلىق نەزەريىسى
内心独白	ئىچكى مونولوگ
内向性	ئىچكىلىك
理念	ئىدىئال ئۇقۇم
非理性主义	ئىرراتسىئونالىزم
唯意志主义	ئىرادىچىلىك
隐喻	ئىستىئارە
暗示	ئىشارە
自白派	ئىقرارچىلىق ئېقىمى
圣餐礼	ئىلاھىي غىزا مۇراسىمى
意象	ئىماگ
意象主义	ئىماگىزم
向性,趋向性	ئىنتىلىشچانلىق
遗传机制	ئىرسىيەت مېخانىزمى

ي

异化	ياتلىشىش
生活意志,生存意志	ياشاش ئىرادىسى
潜意识	يوشۇرۇن ئاڭ
隐逸派	يوشۇرۇنچىلار ئېقىمى
潜对话	يوشۇرۇن دىئالوگ
虚无	يوقلۇق
希腊哲学	يۇنان پەلسەپىسى
《新约》	«يېڭى ئەھدە»
新小说派	يېڭى پروزىچىلىق
新批评	يېڭى تەنقىدچىلىك
新感觉派	يېڭى تۇيغۇچىلىق ئېقىمى

新浪漫主义	يېڭى رومانتىزم
新现实主义	يېڭى رېئالىزم
新哥特式小说	يېڭى گوتچە پروزا
新超现实主义	يېڭى ھالقىما رېئالىزم
新客观主义	يېڭى ئوبيېكتىۋىزم

www.uyghurkitap.com

ئاساسلىق پايدىلانغان ماتېرىياللار

1. «قىسقىچە برىتانىيە ئېنسكلوپېدىيىسى» (1 ـ 10)، جۇڭگو ئېنسكلوپېدىيە نەشرىياتى، 1985- يىلى نەشرى

《简明不列颠百科全书》(1—10 卷),中国大百科全书出版社,1985 年版

2. «جۇڭگو ئېنسكلوپېدىيىسى» (چەت ئەل ئەدەبىياتى قىسمى)، جۇڭگو ئېنسكلوپېدىيە نەشرىياتى، 1985- يىلى نەشرى

《中国大百科全书》(外国文学),中国大百科全书出版社,1985 年版

3. (ئامېرىكا) م . خ . ئابرامس: «ياۋروپا-ئامېرىكا ئەدەبىياتىنى ئاتالغۇلىرى لۇغىتى»، بېيجىڭ ئۇنىۋېرسىتېتى نەشرىياتى، 1990- يىلى نەشرى

[美]M·H·艾布拉姆斯:《欧美文学术语辞典》,北京大学出版社,1990 年版

4. (ئەنگلىيە) بېرتراند رۇسسېل: «غەرب پەلسەپە تارىخى»، جورج ئاللېن ۋە ئانۋىن چەكلىك شىركىتى، لوندون، 1955- يىلى

Bertrand Russell:A History of Western Philosophy,George Allen and Unwin Ltd . London 1955

5. يۈەنكېجيا قاتارلىقلار تۈزگەن: «مودېرنىزم ئەدەبىياتى تەنقىدىي»، جۇڭگو ئىجتىمائىي پەنلەر نەشرىياتى، 1989- يىلى نەشرى

袁可嘉等编选:《现代主义文学研究》,中国社会科学出版社,1989 年版

6. لىيۇمىڭجيۇ باش مۇھەررلىكىدىكى: «غەرب ئەدەبىيات-سەنئەت ئېقىملىرىغا ئائىت مۇھاكىمە توپلاملىرى» (ئالۋ ئېقىنى، كەلگۈسىزم، ھالقىما رېئاللىزم، سېھرىي رېئاللىزم)، جۇڭگو ئىجتىمائىي پەنلەر نەشرىياتى، 1989- يىلى نەشرى

柳鸣九主编:《西方文艺思潮论丛》(意识流,未来主义,超现实主义,魔幻现实主义),中国社会科学出版社,1989 年版

7. لياۋ شىڭچياۋ: «غەرب مودېرنىزم ئەدەبىياتىدىن 500 سوئال ـ

ئاساسلىق پايدىلانغان ماتېرىياللار

1. «قىسقىچە برىتانىيە ئېنسكلوپېدىيىسى» (1 ـ 10)، جۇڭگو ئېنسكلوپېدىيە نەشرىياتى، 1985- يىلى نەشرى

《简明不列颠百科全书》(1—10 卷),中国大百科全书出版社,1985 年版

2. «جۇڭگو ئېنسكلوپېدىيىسى» (چەت ئەل ئەدەبىياتى قىسمى)، جۇڭگو ئېنسكلوپېدىيە نەشرىياتى، 1985- يىلى نەشرى

《中国大百科全书》(外国文学),中国大百科全书出版社,1985 年版

3. (ئامېرىكا) م . خ . ئابرامس: «ياۋروپا-ئامېرىكا ئەدەبىياتىنى ئاتالغۇلىرى لۇغىتى»، بېيجىڭ ئۇنىۋېرسىتېتى نەشرىياتى، 1990- يىلى نەشرى

[美]M·H·艾布拉姆斯:《欧美文学术语辞典》,北京大学出版社,1990 年版

4. (ئەنگلىيە) بېرتراند رۇسسېل: «غەرب پەلسەپە تارىخى»، جورج ئاللېن ۋە ئانۋىن چەكلىك شىركىتى، لوندون، 1955- يىلى

Bertrand Russell:A History of Western Philosophy,George Allen and Unwin Ltd . London 1955

5. يۈەنكېجيا قاتارلىقلار تۈزگەن: «مودېرنىزم ئەدەبىياتى تەنقىدىي»، جۇڭگو ئىجتىمائىي پەنلەر نەشرىياتى، 1989- يىلى نەشرى

袁可嘉等编选:《现代主义文学研究》,中国社会科学出版社,1989 年版

6. لىيۇمىڭجيۇ باش مۇھەررلىكىدىكى: «غەرب ئەدەبىيات-سەنئەت ئېقىملىرىغا ئائىت مۇھاكىمە توپلاملىرى» (ئالۋ ئېقىنى، كەلگۈسىزم، ھالقىما رېئاللىزم، سېھرىي رېئاللىزم)، جۇڭگو ئىجتىمائىي پەنلەر نەشرىياتى، 1989- يىلى نەشرى

柳鸣九主编:《西方文艺思潮论丛》(意识流,未来主义,超现实主义,魔幻现实主义),中国社会科学出版社,1989 年版

7. لياۋ شىڭچياۋ: «غەرب مودېرنىزم ئەدەبىياتىدىن 500 سوئال ـ

557

ئاساسلىق پايدىلانغان ماتېرىياللار

1. «قىسقىچە برىتانىيە ئېنسكلوپېدىيىسى» (1 ـ 10)، جۇڭگو ئېنسكلوپېدىيە نەشرىياتى، 1985- يىلى نەشرى

《简明不列颠百科全书》(1—10 卷),中国大百科全书出版社,1985 年版

2. «جۇڭگو ئېنسكلوپېدىيىسى» (چەت ئەل ئەدەبىياتى قىسمى)، جۇڭگو ئېنسكلوپېدىيە نەشرىياتى، 1985- يىلى نەشرى

《中国大百科全书》(外国文学),中国大百科全书出版社,1985 年版

3. (ئامېرىكا) م . خ . ئابرامس: «ياۋروپا-ئامېرىكا ئەدەبىياتىنى ئاتالغۇلىرى لۇغىتى»، بېيجىڭ ئۇنىۋېرسىتېتى نەشرىياتى، 1990- يىلى نەشرى

[美]M·H·艾布拉姆斯:《欧美文学术语辞典》,北京大学出版社,1990 年版

4. (ئەنگلىيە) بېرتراند رۇسسېل: «غەرب پەلسەپە تارىخى»، جورج ئاللېن ۋە ئانۋىن چەكلىك شىركىتى، لوندون، 1955- يىلى

Bertrand Russell:A History of Western Philosophy,George Allen and Unwin Ltd . London 1955

5. يۈەنكېجيا قاتارلىقلار تۈزگەن: «مودېرنىزم ئەدەبىياتى تەنقىدىي»، جۇڭگو ئىجتىمائىي پەنلەر نەشرىياتى، 1989- يىلى نەشرى

袁可嘉等编选:《现代主义文学研究》,中国社会科学出版社,1989 年版

6. لىيۇمىڭجيۇ باش مۇھەررلىكىدىكى: «غەرب ئەدەبىيات-سەنئەت ئېقىملىرىغا ئائىت مۇھاكىمە توپلاملىرى» (ئالۋ ئېقىنى، كەلگۈسىزم، ھالقىما رېئاللىزم، سېھرىي رېئاللىزم)، جۇڭگو ئىجتىمائىي پەنلەر نەشرىياتى، 1989- يىلى نەشرى

柳鸣九主编:《西方文艺思潮论丛》(意识流,未来主义,超现实主义,魔幻现实主义),中国社会科学出版社,1989 年版

7. لياۋ شىڭچياۋ: «غەرب مودېرنىزم ئەدەبىياتىدىن 500 سوئال ـ

557

جاۋاب» ، لياۋنىڭ خەلق نەشرىياتى، 1988- يىلى نەشرى
廖星桥:《西方现代派文学 500 题》,辽宁人民出版社,1988 年版
8. لياۋ شكچياۋ: «چەت ئەل مودېرنىزم ئەدەبىياتى توغرىسىدا» ، خەيتيەن نەشرىياتى، 1998- يىلى نەشرى
廖星桥:《外国现代派文学论集》,海天出版社,1998 年版
9. گوك خەنشيوك: «ھازىرقى زامان غەرب ئەدەبىياتى ئېقىملىرى» ، سىچۈەن ئۇنىۋېرسىتېتى نەشرىياتى، 1987- يىلى نەشرى
龚翰熊:《现代西方文学思潮》,四川大学出版社,1987 年版
10. چېن خۇي: «غەرب مودېرنىزم ئەدەبىياتى توغرىسىدا قىسقىچە مۇھاكىمە» ، خۇاشەن ئەدەبىيات - سەنئەت نەشرىياتى، 1986- يىلى نەشرى
陈慧:《西方现代派文学简论》,花山文艺出版社,1986 年版
11. (ئامېرىكا) رىچارد تايلور «ئەدەبىيات ئېلېمېنتلىرىنى چۈشىنىش» ، مەكمىلان خەلقئارا ئىنىستىتوتى نەشرىياتى، 1981- يىلى نەشرى
Richard Taylor: Understanding the Elements of Literature, Macmillan International College Editions, 1981
12. يۈەن كېجيا قاتارلىقلار. تۈزگەن: «چەت ئەل مودېرنىزم ئەسەرلىرىدىن تاللانما» (تۆت قىسىم، 11 تom) ، شاڭخەي ئەدەبىيات-سەنئەت نەشرىياتى، 1981 - 1984- يىلى نەشرى
袁可嘉、董衡巽、郑克鲁选编:《外国现代派作品选》,上海文艺出版社,1980—1984 年版
13. چېن گۇاڭفۇ تاللاپ تۈزگەن: «لاتىن ئامېرىكىسىنىڭ بۈگۈنكى زامان ئەدەبىياتى توغرىسىدا» ، لىجياڭ نەشرىياتى، 1988- يىلى نەشرى
陈光孚选编:《拉丁美洲当代文学论评》,漓江出版社,1988 年版
14. سۈن كۈنروك قاتارلىقلار تاللاپ تۈزگەن: «نوبېل ئەدەبىيات مۇكاپاتىغا ئېرىشكەن يازغۇچىلارنىڭ پروزا ئەسەرلىرىدىن تاللانما» (ئۈچتوم) ، گۈيجو خەلق نەشرىياتى بىلەن چۈڭچىڭ نەشرىياتى، 1985- يىلى نەشرى
孙坤荣、孙凤城、王泰来、李明滨选编:《诺贝尔文学奖金获奖作家小说选》(1—3 辑),贵州人民出版社,重庆出版社,1985 年版
15. مۇشۇ كىتابتا تىلغا ئېلىنغان ئاساسلىق ئەدەبىي ئەسەرلەر

جاۋاب» ، لياۋنىڭ خەلق نەشرىياتى، 1988- يىلى نەشرى
廖星桥:《西方现代派文学 500 题》,辽宁人民出版社,1988 年版
8. لياۋ شكچياۋ: «چەت ئەل مودېرنىزم ئەدەبىياتى توغرىسىدا» ، خەيتيەن نەشرىياتى، 1998- يىلى نەشرى
廖星桥:《外国现代派文学论集》,海天出版社,1998 年版
9. گوك خەنشيوك: «ھازىرقى زامان غەرب ئەدەبىياتى ئېقىملىرى» ، سىچۈەن ئۇنىۋېرسىتېتى نەشرىياتى، 1987- يىلى نەشرى
龚翰熊:《现代西方文学思潮》,四川大学出版社,1987 年版
10. چېن خۇي: «غەرب مودېرنىزم ئەدەبىياتى توغرىسىدا قىسقىچە مۇھاكىمە» ، خۇاشەن ئەدەبىيات - سەنئەت نەشرىياتى، 1986- يىلى نەشرى
陈慧:《西方现代派文学简论》,花山文艺出版社,1986 年版
11. (ئامېرىكا) رىچارد تايلور «ئەدەبىيات ئېلېمېنتلىرىنى چۈشىنىش» ، مەكمىلان خەلقئارا ئىنىستىتوتى نەشرىياتى، 1981- يىلى نەشرى
Richard Taylor: Understanding the Elements of Literature, Macmillan International College Editions, 1981
12. يۈەن كېجيا قاتارلىقلار. تۈزگەن: «چەت ئەل مودېرنىزم ئەسەرلىرىدىن تاللانما» (تۆت قىسىم، 11 تom) ، شاڭخەي ئەدەبىيات-سەنئەت نەشرىياتى، 1981 - 1984- يىلى نەشرى
袁可嘉、董衡巽、郑克鲁选编:《外国现代派作品选》,上海文艺出版社,1980—1984 年版
13. چېن گۇاڭفۇ تاللاپ تۈزگەن: «لاتىن ئامېرىكىسىنىڭ بۈگۈنكى زامان ئەدەبىياتى توغرىسىدا» ، لىجياڭ نەشرىياتى، 1988- يىلى نەشرى
陈光孚选编:《拉丁美洲当代文学论评》,漓江出版社,1988 年版
14. سۈن كۈنروك قاتارلىقلار تاللاپ تۈزگەن: «نوبېل ئەدەبىيات مۇكاپاتىغا ئېرىشكەن يازغۇچىلارنىڭ پروزا ئەسەرلىرىدىن تاللانما» (ئۈچتوم) ، گۈيجو خەلق نەشرىياتى بىلەن چۈڭچىڭ نەشرىياتى، 1985- يىلى نەشرى
孙坤荣、孙凤城、王泰来、李明滨选编:《诺贝尔文学奖金获奖作家小说选》(1—3 辑),贵州人民出版社,重庆出版社,1985 年版
15. مۇشۇ كىتابتا تىلغا ئېلىنغان ئاساسلىق ئەدەبىي ئەسەرلەر

558

جاۋاب» ، لياۋنىڭ خەلق نەشرىياتى، 1988- يىلى نەشرى
廖星桥:《西方现代派文学 500 题》,辽宁人民出版社,1988 年版
8. لياۋ شكچياۋ: «چەت ئەل مودېرنىزم ئەدەبىياتى توغرىسىدا» ، خەيتيەن نەشرىياتى، 1998- يىلى نەشرى
廖星桥:《外国现代派文学论集》,海天出版社,1998 年版
9. گوك خەنشيوك: «ھازىرقى زامان غەرب ئەدەبىياتى ئېقىملىرى» ، سىچۈەن ئۇنىۋېرسىتېتى نەشرىياتى، 1987- يىلى نەشرى
龚翰熊:《现代西方文学思潮》,四川大学出版社,1987 年版
10. چېن خۇي: «غەرب مودېرنىزم ئەدەبىياتى توغرىسىدا قىسقىچە مۇھاكىمە» ، خۇاشەن ئەدەبىيات - سەنئەت نەشرىياتى، 1986- يىلى نەشرى
陈慧:《西方现代派文学简论》,花山文艺出版社,1986 年版
11. (ئامېرىكا) رىچارد تايلور «ئەدەبىيات ئېلېمېنتلىرىنى چۈشىنىش» ، مەكمىلان خەلقئارا ئىنىستىتوتى نەشرىياتى، 1981- يىلى نەشرى
Richard Taylor: Understanding the Elements of Literature, Macmillan International College Editions, 1981
12. يۈەن كېجيا قاتارلىقلار. تۈزگەن: «چەت ئەل مودېرنىزم ئەسەرلىرىدىن تاللانما» (تۆت قىسىم، 11 تom) ، شاڭخەي ئەدەبىيات-سەنئەت نەشرىياتى، 1981 - 1984- يىلى نەشرى
袁可嘉、董衡巽、郑克鲁选编:《外国现代派作品选》,上海文艺出版社,1980—1984 年版
13. چېن گۇاڭفۇ تاللاپ تۈزگەن: «لاتىن ئامېرىكىسىنىڭ بۈگۈنكى زامان ئەدەبىياتى توغرىسىدا» ، لىجياڭ نەشرىياتى، 1988- يىلى نەشرى
陈光孚选编:《拉丁美洲当代文学论评》,漓江出版社,1988 年版
14. سۈن كۈنروك قاتارلىقلار تاللاپ تۈزگەن: «نوبېل ئەدەبىيات مۇكاپاتىغا ئېرىشكەن يازغۇچىلارنىڭ پروزا ئەسەرلىرىدىن تاللانما» (ئۈچتوم) ، گۈيجو خەلق نەشرىياتى بىلەن چۈڭچىڭ نەشرىياتى، 1985- يىلى نەشرى
孙坤荣、孙凤城、王泰来、李明滨选编:《诺贝尔文学奖金获奖作家小说选》(1—3 辑),贵州人民出版社,重庆出版社,1985 年版
15. مۇشۇ كىتابتا تىلغا ئېلىنغان ئاساسلىق ئەدەبىي ئەسەرلەر

558

مەسئۇل مۇھەررىرى : مەمتىمىن ئەلا
مۇقاۋىنى لايىھىلىگۈچى : قۇربان سايىم
مەسئۇل كوررېكتورى : ئارزۇگۈل كېرىم

غەرب مودېرنىزم ئەدەبىياتىدىن ئۇمۇمىي بايان (1)

تاھىر ھامۇت
*
شىنجاڭ خەلق نەشرىياتى نەشر قىلدى ۋە تارقاتتى
(ئۈرۈمچى شەھىرى جەنۇبىي ئازادلىق يولى 348 №)
شىنجاڭ « ئىشچىلار ۋاقىت گېزىتى » باسما زاۋۇتىدا بېسىلدى
فورماتى : 850×1168 مىللىمېتىر 1/32
باسما تاۋىقى : 17.75 قىستۇرما ۋاراقى : 2
2000 ـ يىل 11 ـ ئاي 1 ـ نەشرى
2000 ـ يىل 11 ـ ئاي 1 ـ بېسىلىشى
تىراژى : 3,000 — 1
ISBN7-228-06098-9/I・2230
باھاسى : 25.00 يۈەن

مەسئۇل مۇھەررىرى : مەمتىمىن ئەلا
مۇقاۋىنى لايىھىلىگۈچى : قۇربان سايىم
مەسئۇل كوررېكتورى : ئارزۇگۈل كېرىم

غەرب مودېرنىزم ئەدەبىياتىدىن ئۇمۇمىي بايان (1)

تاھىر ھامۇت
*
شىنجاڭ خەلق نەشرىياتى نەشر قىلدى ۋە تارقاتتى
(ئۈرۈمچى شەھىرى جەنۇبىي ئازادلىق يولى 348 №)
شىنجاڭ « ئىشچىلار ۋاقىت گېزىتى » باسما زاۋۇتىدا بېسىلدى
فورماتى : 850×1168 مىللىمېتىر 1/32
باسما تاۋىقى : 17.75 قىستۇرما ۋاراقى : 2
2000 ـ يىل 11 ـ ئاي 1 ـ نەشرى
2000 ـ يىل 11 ـ ئاي 1 ـ بېسىلىشى
تىراژى : 3,000 — 1
ISBN7-228-06098-9/I・2230
باھاسى : 25.00 يۈەن

مەسئۇل مۇھەررىرى : مەمتىمىن ئەلا
مۇقاۋىنى لايىھىلىگۈچى : قۇربان سايىم
مەسئۇل كوررېكتورى : ئارزۇگۈل كېرىم

غەرب مودېرنىزم ئەدەبىياتىدىن ئۇمۇمىي بايان (1)

تاھىر ھامۇت
*
شىنجاڭ خەلق نەشرىياتى نەشر قىلدى ۋە تارقاتتى
(ئۈرۈمچى شەھىرى جەنۇبىي ئازادلىق يولى 348 №)
شىنجاڭ « ئىشچىلار ۋاقىت گېزىتى » باسما زاۋۇتىدا بېسىلدى
فورماتى : 850×1168 مىللىمېتىر 1/32
باسما تاۋىقى : 17.75 قىستۇرما ۋاراقى : 2
2000 ـ يىل 11 ـ ئاي 1 ـ نەشرى
2000 ـ يىل 11 ـ ئاي 1 ـ بېسىلىشى
تىراژى : 3,000 — 1
ISBN7-228-06098-9/I・2230
باھاسى : 25.00 يۈەن